



DIE WELT DER SLAVEN
SAMMELBÄNDE • СБОРНИКИ

66

Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht

Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten

Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš

Herausgegeben von
Ingeborg Jandl, Goran Lazičić,
Marizela Reithofer Bektić
und Dijana Simić

HARRASSOWITZ

Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht

DIE WELT DER SLAVEN SAMMELBÄNDE • СБОРНИКИ

Herausgegeben von
Daniel Bunčić (Köln) • Susanne Frank (Berlin)
Schamma Schahadat (Tübingen) • Monika Wingender (Gießen)

Band 66

2021

Harrassowitz Verlag • Wiesbaden

Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht

Identitätsnarrative in süd- und
ostslawistischen Kontexten

Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš

Herausgegeben von
Ingeborg Jandl, Goran Lazičić,
Marizela Reithofer Bektić und Dijana Simić

2021

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Bis Band 56 erschien die Reihe im Verlag Otto Sagner München.

Wir danken der Karl-Franzens-Universität Graz, dem Land Steiermark und der Koordinationsstelle für Geschlechterstudien und Gleichstellung der Karl-Franzens-Universität Graz für die Finanzierung dieser Publikation.

Für die Bildrechte zu den Fotos anlässlich des 65. Geburtstags von Renate Hansen-Kokoruš danken wir herzlich Agnieszka Będkowska-Kopczyk.



Das Land
Steiermark



Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht: Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš

Imaginations of Transculturality and Gender: Narratives of Identity in South and East Slavic Contexts: A Festschrift for Renate Hansen-Kokoruš

Predodžbe o transkulturalnosti i rodu. Identitetski narativi u južno- i istočno-slavenskom kontekstu: Zbornik u čast Renate Hansen-Kokoruš

Воображения транскультурности и гендера: нарративы идентичности в южнославянских и восточнославянских контекстах: сборник в честь Ренате Хансен-Кокоруш



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-SA 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien.

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://www.dnb.de/> abrufbar.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de/>

© Beiträger/innen.

Verlegt durch Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2021

ISSN 2940-5920

eISSN 2940-5939

DOI: 10.13173/2940-5920



ISBN 978-3-447-11619-0

eISBN 978-3-447-39110-8

DOI: 10.13173/9783447116190





Renate Hansen-Kokoruš

Konferenz und Festakt anlässlich ihres 65. Geburtstags
31. Mai 2019, Graz

Inhalt

Angela Richter (Halle-Wittenberg) Laudatio anlässlich der Verabschiedung von Frau Univ.-Prof. Dr. phil. Renate Hansen-Kokoruš	9
Dijana Simić & Marizela Reithofer Bektić (Graz) Predgovor.....	13
Ingeborg Jandl & Goran Lazičić (Wien/Graz) Transkulturalität und Geschlecht in süd- und ostslawistischen Kontexten: Eine Einleitung	17
Transkulturalität, Geschlecht und kulturelles Erbe	
Walter Kroll (Göttingen) Die Kiever Emblematis im Kulturtransfer des 18. Jahrhunderts: Am Beispiel des kirchenslavischen Emblembuchs <i>Ifika ieropolitika</i>	35
Dagmar Burkhart (Hamburg/Mannheim) Genderspezifische Konstruktionen des Honor-Shame-Codes in literarischen Texten	53
Marina Protrka Štimec (Zagreb) Govor i šutnja u Fortisovoj „Asan-aginici“. Rod i žanr u transkulturalnoj repciji balade.....	65
Weiblichkeitsimaginationen in transkulturellen Kontexten	
Валерий Доманский (Санкт-Петербург) Тургенев – переводчик «немецких» альбомов Полины Виардо.....	79
Ольга Кафанова (Санкт-Петербург) «Тургеневская девушка»: движение к феминизму.....	103
Наталья Никонова (Томск) Итальянский текст периодики Сибири 1890–1910-х гг.	119
Wolfgang Eismann (Graz) Feminismus, Sex und Gender bei Viktor Pelevin.....	139
Komik, Geschlecht und Gesellschaftsanalyse	
Nenad Veličković (Sarajevo) Socijalno i nacionalno u <i>Jazavcu pred sudom</i> Petra Kočića.....	161

Дмитрий Николаев (Москва)

Трансформация «комизма нормы» в литературе русской эмиграции: столкновение культурных идентичностей в произведениях Н.А. Тэффи 1920 г. 171

Goran Lazić (Graz)

„Čudovišta u suknjama“ i nove Antigone:
Ženski likovi i rodne uloge kod Ranka Marinkovića 189

Künstleridentität, Geschlecht und Gesellschaft

Angela Richter (Halle-Wittenberg)

Umbruchssituationen aus weiblicher Sicht: Eine Re-Lektüre des Romans *Kroz Ničiju Zemlju* von Vera Obrenović-Delibašić 217

Darko Lukić (Zagreb)

Spatial and cultural migration, memory in exile:
The example of Oliver Frljić 231

Ingeborg Jandl (Wien)

Archetypen des Männlichen und Weiblichen bei Ach Astachova und Božo Vrećo: Entwicklungslinien von ‚Ich‘ und ‚Dichter‘ seit der Kindheit 247

Transkulturalität, Familie und Männlichkeit

Gudrun Goes (Magdeburg)

Geschichte im Familiengedächtnis:
Das erzählte Selbst auf der Suche nach kultureller Identität 293

Marizela Reithofer Bektić (Graz)

Fürsorgliche Männlichkeit in David Albaharis *Danas je sreda* 307

Dijana Simić (Graz)

Männlichkeit, Empfindsamkeit und Intimität in der bosnisch-herzegowinischen Prosa nach 2000:
Goran Samardžić, Faruk Šehić, Nenad Veličković 325

Renate Hansen-Kokoruš im Spiegel ihres transkulturellen Wirkens

Татьяна Демешкина & Дарья Олицкая (Томск)

«Своя» и «чужая» Сибирь в научных проектах томских филологов 343

Divna Mrdeža Antonina (Zadar)

Od kulturalizma do transkulturalizma: U potrazi za identitetom 353

Publikationsverzeichnis von Renate Hansen-Kokoruš 357

Laudatio anlässlich der Verabschiedung von Frau Univ.-Prof. Dr. phil. Renate Hansen-Kokoruš

Angela Richter

„Jeder, der sich die Fähigkeit erhält,
Schönes zu erkennen, wird nie alt werden.“
(Franz Kafka)

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Renate,

es ist gewiss nicht leicht, eine langjährige Kollegin und Freundin in nur wenigen Minuten angemessen zu würdigen. Vieles habe ich in den vergangenen Wochen Revue passieren lassen, was uns fachlich und auch persönlich verbindet, seit wir uns Ende der 1970er Jahre in Belgrad und Zadar anlässlich eines Sommerkurses begegneten, damals nicht ahnend, dass sich unsere weiteren beruflichen Wege ähnlich gestalten sollten.

Heute kann ich nur auf wenige ausgewählte Themen und Erfahrungen zurückkommen, von denen ich bestimmt viele mit anderen Kolleginnen und Kollegen, mit Familienangehörigen und Freunden teile.

Renate Hansen-Kokoruš gehört zu denen, die Slawistik mit Herzblut betreiben, nicht nur als akademische Disziplin, sondern weit über das rein Fachliche einer Wissenschaftlerin und Hochschullehrerin hinaus. Sympathie für den sog. „Osten“, das Bemühen um einen konstruktiven Dialog zwischen Kulturen und Menschen, gelebte Interkulturalität, ohne bestehende Unterschiede zu banalisieren und Konfliktpotential kleinzureden – das zähle ich zu den Vorzügen ihrer Persönlichkeit.

Renate Hansen-Kokoruš studierte nach dem Abitur in Gießen ab 1973 zunächst Geschichte und politische Wissenschaften an der Universität Mannheim, wechselte ein Jahr später unter Beibehaltung des Fachs Geschichte in das Slavistik-Studium über und schloss dieses 1980 mit dem Staatsexamen ab. Zusätzlich erwarb sie einen Abschluss im Fach Germanistik (Staatsexamen 1982).

Letzteres kam ihrer dreijährigen Tätigkeit als DAAD-Lektorin für Deutsch als Fremdsprache an der Universität Sarajevo von 1984 bis zum Sommer 1987 zugute. Als Stipendiatin, die im Frühjahr 1987 nach Sarajevo kam, erinnere ich mich gut daran, mit welchem Enthusiasmus sie durch die Gänge wirbelte, vor Elan sprühte, die Studierenden mobilisierte, studentische Theateraufführungen organisierte und vieles mehr. Noch heute sprechen einstige Kolleginnen und Kollegen der Philo-

sophischen Fakultät Sarajevo mit Freude und Hochachtung von dieser gemeinsamen Zeit.

Nach der Geburt ihres Sohnes Christian 1987 und einer sehr kurzen Erziehungspause nahm Renate Hansen-Kokoruš im Frühjahr 1988 ihre Arbeit als Assistentin, spätere Hochschuldozentin und außerplanmäßige Professorin am Slawischen Seminar der Universität Mannheim auf. Von 2002 bis 2006 war sie dessen geschäftsführende Direktorin. Sie wurde 1992 mit einer Arbeit zu Bulat Okudžava promoviert, dessen Prosa bis dahin im Unterschied zur Lyrik noch kaum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchung gewesen war. In ihrer Habilitationsschrift wandte sie sich der kroatischen Literatur zu; mit dem Thema *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković*, veröffentlicht 2002, wählte sie ein anspruchsvolles wie komplexes Thema aus, das mitten hinein in das Zentrum südosteuropäischer resp. kroatischer Literaturentwicklung des 20. Jahrhunderts führte.

Mit diesen zwei Monographien aus den Bereichen Russistik bzw. Südslawistik, mit reger Lehr- und Publikationstätigkeit, waren die Weichen für die weitere akademische Laufbahn eigentlich gut gestellt. Renate Hansen-Kokoruš weist eine inzwischen eher selten anzutreffende Bündelung philologischer slawistischer Kompetenz – nämlich mit einer gleichermaßen literatur- wie sprachwissenschaftlichen Ausrichtung – auf. Letztere verdankt sich maßgeblich dem umfangreichen und zeitraubenden Projektpaket „Phraseologische Wörterbücher“ sowie der langjährigen verantwortlichen Mitarbeit am *Deutsch-Kroatischen Universalwörterbuch* (1988–2005), das 2005 erschien.

Renate Hansen-Kokoruš hatte es nicht leicht, aus den zuweilen wie ein Irrgarten anmutenden sog. Professorenschmieden herauszufinden und eine angemessene Position in der europäischen Hochschullandschaft einzunehmen. Nach mehreren Listenplätzen (Klagenfurt 2. Platz, Gießen 2. Platz, Göttingen 2. Platz, Bamberg 3. Platz) in Berufungsverfahren, nach Gast- und Vertretungsprofessuren u. a. an der Humboldt-Universität zu Berlin, an den Universitäten Waterloo, Tomsk, Zadar, Frankfurt/Main, Innsbruck, Graz – jeweils mit differenzierter Denomination – würdigte die Karl-Franzens-Universität Person und Oeuvre zum Wintersemester 2011 mit der Ernennung von Renate Hansen-Kokoruš zur *Universitätsprofessorin für Slawistik*. In diesem Kontext soll auch Folgendes nicht unerwähnt bleiben: Sie gehört zu den starken Frauen, die im Angesicht fachbezogener und persönlicher Unbilden nie aufgegeben haben und die sich in Zeiten beruflicher Unsicherheit nicht davon abhalten ließen, ihre wissenschaftlichen Ambitionen konsequent weiterzuverfolgen.

Mit ihrem Amtsantritt in Graz wurde Renate Hansen zugleich die Leitung des Instituts übertragen, eine Verpflichtung, die sie auf viele Jahre mit der sie auszeichnenden Sachkompetenz, Strenge und dem nötigen Weitblick für fachliche und hochschulpolitische Belange wahrnahm. Sie hat maßgeblich dazu beigetra-

gen, Kooperationen innerhalb und außerhalb der Universität Graz zu initiieren bzw. zu profilieren, die Institution international weiter zu vernetzen. Innerhalb der Grazer Universität kooperiert sie mit dem Zentrum für Südosteuropastudien und dem Institut für südosteuropäische Geschichte und Anthropologie. Als Person ist sie Mitglied des universitären profilbildenden Bereichs *Dimensionen der Europäisierung*.

Sie hat sich nie geschont. Berichtet wurde wiederholt, dass sie Tage und Nächte am Institut verbringt. Studierende, Doktorand*innen und Kolleg*innen wissen ihre gute Erreichbarkeit sehr wohl zu schätzen. Als Betreuerin von studentischen Arbeiten und als auch international gefragte „Doktormutter“ fördert sie die wissenschaftlich besonders Neugierigen und Engagierten, fordert dabei Selbstdisziplin und Ehrlichkeit ein. 2014 wurde sie mit dem Seraphine-Puchleitner-Preis für Doktorand*innenbetreuung ausgezeichnet. Im Interesse gezielter Nachwuchsförderung bringt sie ihre Expertise für neue Curricula ein, nimmt an Mentoringprogrammen teil und ihre Schützlinge zu Vorträgen und Konferenzen mit. Studierende würdigen ihre thematisch abwechslungsreichen Lehrveranstaltungen.

Nenad Veličković, ein befreundeter Kollege aus Sarajevo, hat von seiner Bewunderung für Renates Ergebenheit gegenüber ihrem Fach geschrieben. Ich stimme ihm gern zu. Mit ihrem überzeugenden Engagement gehen Empathie und Unduldsamkeit einher. Renate Hansen ist nicht verlegen um ein offenes Wort, erst recht nicht, wenn es darum geht, mit ethisch-moralischen Prinzipien nicht hinter dem Berg zu halten wie anlässlich einer Konferenz 2012 in Andrićs Višegrad an der Drina.

Als Wissenschaftlerin, die in einem – zumindest von außen häufig so gesehenen – kleinen Fach beheimatet ist, demonstriert Renate Hansen-Kokoruš die selbstbewusste Haltung einer Wissenden mit fundierten Kenntnissen über neueste Entwicklungen in den von ihr bevorzugten Kulturen wie auch über kultur- und literarhistorische Zusammenhänge, die heutzutage mitunter für zweitrangig gehalten werden. Inselwissen und der Verbleib im stillen akademischen Kämmerlein kommen für sie nicht infrage: Sie forscht – bevorzugt im zeitlichen Rahmen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert – zu Poetik und Narrativik, zu Sibirien und Russland, zu Ethnie, Nation und Geschlecht in Literatur und Film, zu Narrativen von Inter- und Transkulturalität, zu Migration und Erinnerung, zu Satire und Komik, um nur einiges zu erwähnen. So manche Idee wurde auf den von ihr initiierten Grazer Konferenzen getestet: *Kind und Jugendlischer in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens* (2011, publ. 2013), *Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache* (publ. 2013), *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia – The Artists' View* (2013, publ. 2014), *Satire und Komik in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur* (2017, publ. 2018), *21st Century Russian Cinema: On Boundaries, Margins and Space* (2018). Sie richtete ihr Augenmerk zudem auf Autor*innen wie Michail Bulgakov,

Vladimir Nabokov, Evgenij Evtušenko, Fjodor M. Dostoevskij, Milan Begović, Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Miljenko Jergović. Sie ist Herausgeberin der von ihr begründeten *Grazer Studien zur Slavistik* (bisher 13 Bände) und Mitherausgeberin des *Anzeigers für Slavische Philologie*. Sie hat neue Formate wie *Slavistik im Medien-diskurs*, *Slavistik im Beruf* und die *Slawischen Filmtage* mit auf den Weg gebracht.

Zu den für Renate Hansen selbstverständlichen Brückenschlägen zwischen Forschung, Lehre und Praxis gehört auch die Kooperation mit dem Literaturhaus Graz. Bei den dort regelmäßig stattfindenden Lesungen und Literaturgesprächen – die Liste der Gäste aus dem slawischen kulturellen Kontext ist lang und prominent – ist sie eine sehr geschätzte Gesprächspartnerin. Mit ihrem Beispiel lebt sie vor, dass es bei weitem nicht ausreicht, „andere“ Kulturen und Literaturen einfach nur zu mögen; man muss sie mit all ihren Potenzen und Spezifika auch souverän verstehen, um sie kulturell in einen anderen Kontext übersetzen zu können, damit das Bemühen, möglichst viele Menschen zum Literaturgenuss zu befähigen, auch von Erfolg gekrönt sein möge.

Ich weiß von dem Wunsch, besonders auch solche Kulturen vermittelnde Vorhaben weiterzuführen und sich künftig noch stärker als Übersetzerin zu versuchen.

Liebe Renate, ich gehe davon aus, im Namen aller hier Anwesenden zu sprechen, wenn ich Dir danke für das, was Du als Wissenschaftlerin und Hochschullehrerin geleistet hast. Und lass Dir gesagt sein: Träume gehen nie in Rente, insofern ist der sog. Ruhestand eher ein Unruhestand, von einem Ausscheiden aus dem Arbeitsleben und aus der Wissenschaft kann die Rede nicht sein. Es gibt so vieles, was seiner Realisierung harrt, für das nun endlich Zeit sein möge. In diesem Sinne wünsche ich Dir weiterhin viel Elan, Unternehmungslust, Gesundheit, Frohsinn, mehr Zeit für Familie und Freunde, mehr Raum für innere Ruhe und Gelassenheit.

Dem Grazer Institut für Slawistik wünsche ich eine kluge wissenschaftspolitische Entscheidung, die im Rahmen geplanter Umstrukturierungen dem zentralen Charakter dieser Professur Rechnung trägt.

Graz, 31. Mai 2019

Predgovor

Dijana Simić & Marizela Reithofer Bektić

Gradovi svojim geografskim položajem, kulturom te sebi svojstvenom načinu življenja privlače putnike i putnice, mame ih svojim specifičnim mirisima, vežu nevidljivim omotačem za sebe i ne puštaju ih, uspostavljajući s njima posebnu vezu. Jednu takvu posebnu vezu uspostavili su gradovi Manhajm i Grac sa prof. Renate Hansen-Kokoruš. Prvi pronalaženjem njezinih istraživačkih interesa, a drugi njihovim učvršćivanjem. Međutim, Manhajm i Grac ne ostaju jedini gradovi sa kojima Renate Hansen-Kokoruš dolazi u dodir i razmjenu. Sarajevo, Moskva, Tomsk kao i Zadar – među mnogim drugim – s vremenom postaju mjesta daljnjeg istraživačkog djelovanja i nastavnih projekata vezanih za pitanja identiteta u književnosti i filmu na istočno- i južnoslavenskim primjerima. Tako je razvijena spona njezinog angažmana u slavističkoj stručnoj zajednici, kako na njemačkom tako i na slaven-skom govornom području.

Polazeći od urbanog iskustva kao opipljive činjenice u biografiji prof. Renate Hansen-Kokoruš i transkulturalnog življenja i djelovanja između različitih gradova i država, nastala je ideja o konferenciji povodom njezinog 65. rođendana. Grac kao grad u kojem profesorica naučno djeluje od 2009. dojmio se kao idealno mjesto za njezino održavanje u proljeće 2019. godine, kada se rađa i ideja o objavljivanju priloženog zbornika pod naslovom *Predodžbe o transkulturalnosti i rodu. Identitetski narativi u južno- i istočnoslavenskom kontekstu*. Učesnici i učesnice konferencije bili su kolege i kolegice iz već navedenih gradova, koji su svojim priložima na temu transkulturalnosti i roda, ujedno i aktuelnim istraživačkim težištima Renate Hansen-Kokoruš, odali čast slavljenici. Ovom prilikom su kolege i kolegice iz Sibira slavljenici uručili još jedno priznanje: nagradu rektora Državnog univerziteta u Tomsku te nagradu guvernera grada Tomska.

Kroz Manhajm, Grac, Sarajevo, Moskvu, Tomsk i Zadar, Renate Hansen-Kokoruš upoznaje ne samo urbanističku i arhitektonsku strukturu gradova, već se susreće i sa njihovim simboličkim jezgri, naime sa ljudima i njihovim pričama, tekstovima kulture, narativima u književnosti, filmu i teatru koji ih čine onim što jesu, a time i sa različitim tipovima kulturalnih, rodnih i drugih identiteta kao i njihovim transkulturalnim korelacijama i preklapanjima. Iskustva sakupljena na ovim istraživačkim destinacijama odražavaju se u organizaciji nekoliko naučnih konferencija u Gracu ističući time lokalnu, nacionalnu i internacionalnu saradnju.

Godine 2011. Renate Hansen-Kokoruš zajedno sa Elenom Popovskom organizuje konferenciju *Djetinjstvo i adolescencija u književnosti i filmu Bosne, Hrvatske i*

Srbije. Iste godine slijedi i rusistička konferencija *Sibir – Rusija – Evropa* sa saradnicima i saradnicama iz Tomska. Konferencija u saradnji sa Centrom za studije jugoistočne Evrope u Gracu, posvećena umjetničkoj obradi teme tranzicije na post-jugoslavenskom prostoru, održana je 2013. *Satira i komika u bosanskoj, brvatskoj, crnogorskoj i srpskoj književnosti* je naslov konferencije iz 2016. godine koju prof. Hansen-Kokoruš organizuje sa Borisom Senkerom i Darkom Lukićem. Dvije godine kasnije, u saradnji sa Ingeborg Jandl, Mathiasom Althalerom i Manuelom Kovalev, organizatorica je konferencije *Ruski film 21. vijeka* održane na engleskom jeziku. Drugu konferenciju na engleskom jeziku, organizovanu 2019. sa Olafom Terpitzem iz Centra za jevrejske studije u Gracu, posvećuje nedovoljno istraženoj temi u južnoj slavistici – jevrejskoj književnosti i kulturi u jugoistočnoj Evropi.

Svoju privrženost istočno- i južnoslavenskom podneblju Renate Hansen-Kokoruš ispoljava i na području nastavnog plana, nastojeći pridobiti studente i studentice za slavističku struku. To prije svega uspijeva primjenom inovativnih pristupa u nastavi kao i proučavanjem savremenih diskursa, teorija i metoda u svojim seminarima i predavanjima. Tako je primjerice, zajedno sa Mathiasom Althalerom i Veronikom Rezić, organizovala dvije akademske ljetne škole iz oblasti medijskih studija: 2017. godine na temu *Riječ i istina/e* te 2018. o *Moći slike i zvuka*, okupljajući studente i studentice iz njemačkog i južnoslavenskog govornog područja kojima je ne samo ponuđena prilika da uživaju u predavanjima i živim diskusijama, nego i u praktičnom radu s medijima.

Osim ovog načina razmjene sa studentima i studenticama profesorica također uzima u obzir popularno-edukativne pristupe, kojima aktivnosti odsjeka približava i široj javnosti. Kroz različite formate (kao što su *Dani slavenskog filma* – koje je organizovala sa Dijanom Simić na temu jugoslavenskog i postjugoslavenskog filma, a sa Ingeborg Jandl, Mathiasom Althalerom i Manuelom Kovalev o novom ruskom filmu – ili književne večeri u ustanovi Literaturhaus Graz) iskoračuje iz zatvorenog okvira nauke o književnosti i svoje istraživačke interese postavlja u širi društveni kontekst.

Taj društveni kontekst se prije svega ogleda u prekoračenju jedne književnosti te njezinog jezika i pripadajuće kulture u drugu i stapanjem s njom, o čemu svjedoče brojni književni nastupi renomiranih autora i autorica sa područja istočne i jugoistočne Evrope u Gracu, poput Dubravke Ugrešić i Slavenke Drakulić, Bore Ćosića i Slobodana Šnajdera, Davida Albaharija i Sergeja Lebedeva. Najučestaliji gost svakako je bio Miljenko Jergović, čijim književnim djelima je Renate Hansen-Kokoruš privržen na poseban način, jer je u njima istraživala temu mobilnosti i prekoračenja granica – postupak kojim u svom naučnom radu pokušava izgraditi transkulturalne mostove.

Ovim zbornikom, koji sjedinjuje imaginacije transkulturalnosti i rodne narative, želimo se zahvaliti prof. Hansen-Kokoruš za nesebično dijeljenje stručnog znanja, pouzdano mentorstvo i strastveni angažman na Odsjeku za slavistiku u Gracu.

Velika zahvalnost također pripada autorima i autoricama priloga u zborniku koji su se iz različitih perspektiva i sa velikim elanom posvetili naznačenoj tematici. Zahvalnost za korekturu engleskih tekstova dugujemo Kyju Kessleru. Studentice našeg odsjeka Diana Brunthaler, Judith Enzenhofer, Andrea Halić, Andrea Jerković i Ana-Marija Mihaljević pružile su nam podršku i pomoć bez koje organizacija i održavanje konferencije ne bi tako skladno protekli. Također se zahvaljujemo prof. Bobanu Arsenijeviću na otvaranju konferencije, kolegici Agnieszki Będkowskiej-Kopczyk na fotografskoj dokumentaciji, kolegicama Sabine Ehs i Birgit Tschandl na administrativnoj podršci. Hvala ide i Agnes Altziebler iz ustanove Literaturhaus Graz gdje je održana književna večer sa Lejlom Kalamujić, uz muzičku pratnju bivšeg profesoričinog studenta Tobiasa Trägersa i Antona Tauschmanna, kao i Dževadu Karahasanu i Rudiju Widerhoferu za umjetničke priloge te Arnu Wonischu za simultani prijevod.

Zahvalnost upućujemo i Službi za kulturu grada Graca, Naučnoj upravi, Dekanatu Filozofskog fakulteta i Uredu za međunarodnu saradnju Univerziteta u Gracu, Referatu za feminističku politiku te Zastupništvu studenata i studentica slavistike pri Studentskoj službi Univerziteta u Gracu za finansijsku podršku. Referatu za nauku pokrajine Štajerske i Koordinacionom centru za rodne studije i ravnopravnost zahvaljujemo se na pokrivanju troškova štampe kao i urednicima i urednicama na prihvaćanju zbornika u ediciju *Die Welt der Slaven* (Svijet Slavena). Posebno se zahvaljujemo prof. Danielu Bunčiću na pomoći pri pripremi zbornika.



Folgende Institutionen haben die Organisation der Konferenz sowie die Vorbereitung des vorliegenden Sammelbandes finanziell unterstützt: Kulturstadt der Stadt Graz, Forschungsmanagement, Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät sowie Büro für internationale Beziehungen der Karl-Franzens-Universität Graz, Referat für feministische Politik und Studierendenvertretung Slawistik der Österreichischen Hochschüler*innenschaft an der Uni Graz. Ihnen möchten wir unseren Dank aussprechen. Für die Finanzierung der Druckkosten danken wir der Karl-Franzens-Universität Graz, dem Referat für Wissenschaft und Forschung des Landes Steiermark sowie der Koordinationsstelle für Geschlechterstudien und Gleichstellung der Karl-Franzens-Universität Graz. Für die Aufnahme unseres Sammelbandes in *Die Welt der Slaven* bedanken wir uns herzlich bei den Herausgeber*innen dieser Reihe. Unser besonderer Dank gilt Prof. Dr. Daniel Bunčić für die Unterstützung bei der Drucklegung.

Graz, Dezember 2020

Transkulturalität und Geschlecht in süd- und ostslawistischen Kontexten

Eine Einleitung

Ingeborg Jandl & Goran Lazičić

Transculturality and gender in South and East Slavic contexts: An introduction

The introduction brings together some key ideas about identity in the light of transculturality and gender. After discussing selected theoretical backgrounds relevant for the South and East Slavic cultures, we focus on Renate Hansen-Kokoruš's scientific work, specifically her research and mentoring work in the mentioned field. This volume is dedicated to her by the editors as well as her colleagues and friends, who have written their contributions to congratulate her on her 65th birthday. In that sense, we wish her all the best for the future.

Keywords: identity, transculturality, gender, Renate Hansen-Kokoruš

Ingeborg Jandl, University of Vienna; ingeborg.jandl@univie.ac.at

Goran Lazičić, University of Graz; goran.lazicic@uni-graz.at

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 17–32.

Unter dem Rahmenthema „Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht“ versammelt der vorliegende Band Beiträge, die sich mit unterschiedlichen, aber miteinander in Wechselwirkung stehenden Aspekten von Identität auseinandersetzen.

Sowohl die Zugehörigkeit zu einer oder mehreren Kultur(en) als auch geschlechtsspezifische bzw. vergeschlechtlichte (Selbst-)Verortungen bestimmen wesentlich das individuelle Selbstverständnis. Im Sinne einer notwendigen Verwobenheit des Selbst mit seinen Ursprüngen werden dessen Verwurzelungen ins Blickfeld gerückt. Ebenso wichtig erscheint das Streben nach (auch mehrfacher) Zugehörigkeit in alten und neuen familiären, kulturellen sowie politischen Kontexten oder die bewusste Abgrenzung von solchen. Vor diesen Hintergründen wird Identität als eine emotionale Kategorie deutlich, die zugleich durch äußere Faktoren mitbestimmt wird. Der vorliegende Band rückt insbesondere die Bereiche Transkulturalität und Geschlecht in den Vordergrund und fragt damit nach Phänomenen, die durch das soziale Umfeld, persönliche Entscheidungen, Körper-

empfinden sowie durch vorgefundene und selbstgeschaffene Geschlechterkategorien eng mit dem Individuum und seinem Handlungsraum verwoben sind.

Die Verflechtungen dieser Kategorien sind vielfältig, und die Abdrücke, welche sie in der Literatur und anderen Medien verschiedener historisch-kultureller Kontexte hinterließen, sind auf mehreren Ebenen von Subjektivität geprägt; ihr Konstruktionscharakter liegt auf der Hand. Die folgenden Beiträge geben punktuelle Einblicke in kontextuell bestimmte Zusammenhänge zwischen Aspekten von (trans-)kultureller Identität und Geschlechterverhältnissen. Unter einer Vielzahl theoretischer Grundlagen, in denen sich Transkulturalität und Geschlecht als Aspekte von Identität verorten lassen, möchten wir hier exemplarisch auf Ansätze der Imagologie, postkolonialer Studien, Gender Studies, Narratologie sowie auf Konzepte zu Erinnerungskultur(en) und zum literarischen Gedächtnis verweisen. Die Einzelanalysen veranschaulichen Zusammenhänge zwischen Themenfeldern wie Ethnie, Nation und Geschlecht und präsentieren mögliche Deutungen zur Kulturspezifität von Geschlechtsidentitäten. Zudem werden literarische Narrative von Transkulturalität, Migration und Erinnerung unter die Lupe genommen.

Ausgewählte Aspekte von Transkulturalität und Geschlecht, die für den südost- und osteuropäischen Raum besonders wichtig erscheinen, werden in den folgenden Abschnitten dieser Einleitung kurz umrissen. Anschließend soll auf die wissenschaftliche Forschungstätigkeit der Jubilarin Renate Hansen-Kokoruš in den genannten Bereichen eingegangen werden. Durch Schwerpunkte auf Identitätsnarrativen – etwa bezogen auf Sibirien und Europa oder den südslawischen Kulturraum – verankerte sie diese Forschungsthemen am Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, wo sie, umgeben von zahlreichen Doktorand*innen, ein Jahrzehnt tätig war.

1. Transkulturalität in süd- und ostslawischen Kontexten

Gerade im südosteuropäischen Kulturraum ist Transkulturalität geschichtlich durch territoriale Verschiebungen und die Fremdherrschaften u. a. von Osmanen und Habsburgern stark verankert. Aber auch die geografische Nähe und historische Verbindung dieser Länder sowohl zum Mittelmeerraum als auch zu Westeuropa und darüber hinaus zu Russland förderte unterschiedliche Kulturkontakte in verschiedenen Epochen. Die vielseitigen Kontakte und Machtverhältnisse haben zur Folge, dass das Fremde und das Eigene in unterschiedlichen Diskussionen konstruiert und verhandelt werden und dass dies aus unterschiedlichen Perspektiven geschieht.

Wie Maria Todorova in *Imagining the Balkans* (1997, *Die Erfindung des Balkans*, 1999) illustriert, führen Hegemonieverhältnisse zu unterschiedlichen Formen der *Balkanisierung*, wobei solche Bilder sich stark im kollektiven Gedächtnis verankern. Ausgehend von Edward Saids Überlegungen zum Orientalismus als Herr-

schaftsdiskurs spricht Todorova von *Balkanismus* und zeigt anhand von literarischen Texten und historischen Dokumenten unterschiedliche Formen der Mythologisierung und Stereotypisierung des Balkans als das Andere Europas, die seiner (diskursiven) Kolonialisierung dienen. Ausgehend von Saids und Todorovas Konzepten entwickelt Milica Bakić-Hayden den Begriff *nesting orientalism*s. Der Begriff umfasst (meist interethnische und interreligiöse) abwertende Stereotype im (ex-) jugoslawischen Kontext, welche die Vorstellungen eines inneren Anderen auf dem Balkan bestimmen. Geografisch *nisten* solche Orientalismen in der Regel ausgehend von Slowenien in Richtung Südosten und konstruieren Narrative über die zivilisatorische Überlegenheit der eigenen (imaginären) Gemeinschaft und ihre Nichtzugehörigkeit zum Balkan. Diese Art von negativ essentialisierenden kollektiven Stereotypen spielte eine besondere Rolle bei der ideologischen Vorbereitung der Jugoslawienkriege der 1990er Jahre.

Gleichzeitig zeigen sich die kulturellen und politisch-ideologischen Narrative, die seit Anfang des 19. Jahrhunderts an der Schaffung einer supranationalen jugoslawischen kollektiven Identität beteiligt waren, auch im gesamteuropäischen Kontext als beispielhafte Formen moderner multi- bzw. transkultureller Identitätsnarrative sowie zeitgenössischer Diversitätskonzepte. So erhellt eine kulturwissenschaftliche Diskursanalyse der Narrative Jugoslawiens nicht nur die Rolle des Anderen bei der ethnonationalistischen Identitätsbildung oder das Verhältnis zwischen Einheit und Verschiedenheit bzw. Identität und Differenz, sondern auch die Rolle von Kultur und Literatur bei der Identitätsstiftung (vgl. Mančić 2012). Wie – auch über Literatur vermittelte – Identitätsdiskurse innerhalb einzelner Regionen verlaufen, zeigt Miranda Jakiša in Bezug auf Bosnien: In der Studie *Bosnientexte* (2009) analysiert sie die literarische (Selbst-)Verortung dieses Raumes zwischen Orient und Okzident an Werken von Ivo Andrić, Meša Selimović und Dževad Karahasan.

Ähnlich wie den südslawischen Raum betreffen Selbst- und Fremdbilder auch Russland bzw. die Sowjetunion, die als jeweils multiethnisches Konstrukt zugleich Einheit und Vielheit repräsentier(t)en. Die imperiale Expedierung der Rus' durch historische Eroberungen und die Christianisierung des asiatischen Teils des heutigen Russlands sowie das Konzept der Sowjetunion als Vielvölkerstaat, in dem ein stetiger Bevölkerungsaustausch mit den annektierten Nachbarländern herrschte, stellen nur zwei Grundlagen für die bis heute multiethnische und kulturell heterogene Bevölkerungsstruktur dar. Kulturelle Identitätsfindungsprozesse zeichnen sich auch hier literarisch in mehreren Kontexten als Konfrontation zwischen Eigenem und Fremdem ab. So wurden geografische Randgebiete Russlands, wie der kolonialisierte Kaukasus, innerhalb der russischsprachigen Literatur orientalisiert; man kann hier von einem spezifischen russischen Kaukasus-Text sprechen.

Vier große Migrationswellen nach Europa und Nordamerika prägten die russische bzw. sowjetische Geschichte des 20. Jahrhunderts; auch aktuell stellt Abwan-

derung hier ein wichtiges Thema dar. Während die meisten russischen Schriftsteller*innen, die sich ab 1917 in Berlin und Paris niederließen, im Rahmen gut organisierter Zirkel weiterhin in ihrer Erstsprache schrieben und publizierten, sind die bekanntesten frühen Beispiele exophonen Schreibens sicherlich Vladimir Nabokov, der 1940 sein mit der ersten Welle angetretenes europäisches Exil verließ und in die USA übersiedelte, sowie der 1972 aus der Sowjetunion ausgewiesene spätere Nobelpreisträger Iosif Brodskij. Ostslawische Niederschläge in der deutschsprachigen Literatur sind besonders seit den 2000er Jahren zu verzeichnen, wo Vladimir Kaminers Projekt *Russendisko* (2000) mit großem Anklang aufgenommen wurde und zahlreiche Schriftsteller*innen aus ehemaligen Sowjetrepubliken ihre Stimmen in deutscher Sprache erhoben. Hierzu zählen die österreichischen Autor*innen russisch-jüdischer Herkunft Julia Rabinowich und Vladimir Vertlib. Heute ist die deutschsprachige Literatur der ostslawischen Diaspora breit etabliert, wenn man etwa an Olga Martynova, Katja Petrowskaja oder Olga Grjasnowa denkt. Einen grundlegenden Beitrag über zeitgenössische transnationale Schreibweisen russisch- und/oder deutsch-schreibender Autor*innen legte Eva Hausbacher in ihrer Studie *Poetik der Migration* (2009) vor; einen ausführlichen Überblick über ein breites Textmaterial gibt zudem der von Eva Binder und Birgit Mertz-Baumgartner herausgegebene Sammelband *Migrationsliteraturen in Europa* (2012).

In den südslawischen Ländern halten Emigrationsbewegungen in die EU, Nordamerika und Australien seit den Jugoslawienkriegen an, wobei dies heutzutage v. a. für junge Akademiker*innen (sog. *brain drain*) gilt. Als Vorgängerformen der damit verbundenen transkulturell ausgerichteten Phänomene der Diaspora sind die südslawischen Studentenvereinigungen in Wien und Graz im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu erwähnen. Diese waren höchst politisiert, v. a. antiimperialistisch und national-emanzipatorisch im Kontext des Habsburger Reiches, doch – was für diese Zeit selbstverständlich war – ausschließlich männlich besetzt und patriarchal.

Die Arbeitsmigration in den deutschsprachigen Raum während der sog. Gastarbeiterwelle seit den 1960er Jahren stellt einen weiteren Aspekt der Vorgeschichte dieser Migrationsbewegungen dar. Was die heutige Situation der v. a. ex-jugoslawischen und türkischen Diaspora in den Ländern des deutschsprachigen Raumes betrifft, so etablieren sich insbesondere in der zweiten und dritten Generation spezifisch hybride (Identitäts-)Konzepte der Mehrsprachigkeit(en) und Translingualität(en) bzw. Inter- und Transkulturalität(en), die ihren Ausdruck in der Literatur und anderen Künsten finden. Mit Saša Stanišić, Marica Bodrožić und Barbi Marković seien hier lediglich die bisher am stärksten affirmierten Namen erwähnt, deren Werke auch im Rahmen des theoretischen Konzepts der Neuen Weltliteratur diskutiert werden (vgl. Hitzke & Finkelstein 2018, Hitzke 2019).

Diese vielseitigen Kulturkontakte konfrontieren die Beteiligten notwendigerweise auch mit den unterschiedlichen kulturellen Prägungen von Geschlechterrollen und -stereotypen. Eine enge Verbindung zwischen der imagologischen Auswertung von Transkulturalität und der im Folgenden relevanten Thematik der Geschlechternarrative ergibt sich außerdem aus feministischen Forschungsarbeiten. Sie knüpfen direkt an Todorovas Studie an. In *Rod i Balkan* (2017, Gender und Balkan) werten Marina Matešić und Svetlana Slapšak Reiseberichte über den Balkan von weiblichen Verfasserinnen aus, um die durch Todorovas Material generierten männlichen Narrative zu ergänzen und auch im Hinblick auf genderrelevante Aspekte zu hinterfragen. Wie ihre Ergebnisse belegen, ist die mentale Landkarte nicht nur durch nationale, ethnische oder religiöse Sichtweisen vordefiniert; ebenso grundlegend für die Ausprägung des Blicks der Betrachter*innen auf eine fremde (oder die eigene) Kultur sind geschlechtsspezifische bzw. vergeschlechtlichte Unterschiede.

2. Transformationen der Geschlechterverhältnisse in Russland und Südosteuropa

Geschlechterrollen im südost- und osteuropäischen Raum werden gemeinhin, insbesondere aus westlicher Perspektive, als patriarchal beschrieben; zugleich erscheint es sinnvoll, ihr Bestehen und ihre Entwicklung als transkulturelles Phänomen zu betrachten. Vor dem Hintergrund der traditionellen Benachteiligung von Frauen sind in den früheren Epochen insbesondere feministische Bewegungen ausschlaggebend für Umbrüche in den bestehenden Gesellschaftssystemen.

Bezogen auf Russland wird die sog. erste Welle des Feminismus vor allem in Zusammenhang mit zwei Kontexten beschrieben: Der Feminismus des 19. Jahrhunderts orientierte sich an französischen und englischen Vorbildern, insbesondere an der Literatur von George Sand, die in Russland zahlreiche Leser- und Nachahmer*innen fand (vgl. Stites 1978: 34). Während hier die sexuelle Befreiung bürgerlicher und aristokratischer Frauen im Vordergrund stand, war der Feminismus am Vorabend der russischen Revolution im beginnenden 20. Jahrhundert eng mit den politischen Entwicklungen dieser Zeit verbunden und fokussierte sich auf die rechtliche Gleichstellung der arbeitenden proletarischen Frauen (ebd.: 243).

Im südslawischen Raum entstanden erste Frauenbewegungen ebenfalls in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nicht alle Frauenkreise und -initiativen aus dieser Zeit sind als feministisch bzw. antipatriarchal zu verstehen; einige sind als religiös-konservative, karitative Frauenvereine einzustufen. Auf der emanzipatorischen Seite des Spektrums befanden sich einerseits bürgerlich-liberale, andererseits sozialistische Frauenorganisationen. Ähnlich wie in Russland brachte nach der Gründung des sozialistischen Jugoslawiens die neue Gesellschaftsordnung einen Fortschritt in Hinblick auf Frauenrechte und Geschlechtergleichstellung mit sich. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass das allgemeine Frauenwahlrecht in der Sowjetunion bereits im Jahr 1918 eingeführt wurde (parallel z. B.

mit Deutschland, Österreich und Großbritannien), während dies in Jugoslawien erst 1945/46 zustande kam (vgl. Zaharijević 2008: 44). Sowohl in der Sowjetunion als auch in Jugoslawien wurde jedoch die Frauenfrage dem Klassenkampf untergeordnet und die Institutionalisierung feministischer Initiativen geschwächt, was das jugoslawische Beispiel der Auflösung der Antifaschistischen Frauenfront veranschaulicht (Arsenijevic et al. 2006: 240).

Für Russland muss zugleich festgehalten werden, dass sich in der Zeit um 1900 zwei heterogene Entwicklungsstränge gegenüberstanden, deren Differenz ebenfalls durch eine räumlich-kulturelle Trennlinie bestimmt war: Die Kultur des Silbernen Zeitalters, welche sich mit der ersten großen russischen Emigrationswelle nach Berlin und Paris verlagerte, führte die sexuelle Öffnung auf der Ebene nicht-traditioneller Beziehungsmodelle, die homosexuelle und polygame Liebe einschlossen, in einem experimentellen, religiös-spirituellen Sinne fort (vgl. Čaban 2020). In der Sowjetunion dagegen stand die neue Gesellschaftsordnung im Zeichen einer Entsexualisierung. Obwohl marxistische Ideen auch durch feministischen Einsatz vorangetrieben wurden, stieß der Kampf für Frauenrechte schon bald nach der Revolution auf Gegenwind seitens der Kommunistischen Partei, die sich der Fortführung einer durch traditionelle Partnerschaften geprägten Gesellschaftsordnung verschrieb und zugleich die individuell-privaten Rechte der Familie einschränkte. Gleichwohl gelten Vladimir Lenin und seine Frau Nadežda Krupskaja als positives Modell einer respektvoll-freundschaftlichen, auf Augenhöhe geführten Partnerschaft (vgl. Stites 1978: 261). Unterschiedliche (progressive) Modelle zur Gleichstellung der Frau waren davor zur Diskussion gestellt worden, wie ein *feminizm mužskih prav* (Feminismus männlicher Rechte) von Marija Pokrovskaja und ein *feminizm ravenstva pri različii* (Feminismus der Gleichstellung trotz Unterschiedlichkeit) von Ol'ga Šapir (vgl. Jukina 2007: 267–276).

Der soziale Status von Frauen im jugoslawischen Sozialismus war von Anfang an von Ambivalenzen und Widersprüchen geprägt, sowohl auf ideologischer Ebene als auch in verschiedenen historischen Phasen. Die Frauenfrage oszillierte ständig im Spannungsfeld zwischen Gender und Klasse. Einerseits wurde sie im Kontext des Ostblocks progressiv und emanzipatorisch behandelt, andererseits blieben einige ihrer Aspekte innerhalb des vorgegebenen autoritär-kommunistischen Rahmens. In diesem Sinne ist es interessant, ein Zitat aus dem Programm des Bundes der Kommunisten Jugoslawiens von 1958 mit einer auf dem Kongress des Bundes 1982 geäußerten Stellungnahme zu vergleichen: Ersteres besagt, dass die Gleichstellung der Frau kein politisches oder rechtliches Problem mehr sei, sondern ein Problem der wirtschaftlichen Unterentwicklung, der religiösen Überzeugung und anderer konservativer Vorurteile, die das Familienleben noch beeinflussen würden (Zaharijević & Lončarević 2008: 435); Zweitere fordert, „die aus den kapitalistischen Ländern importierten feministischen Vorstellungen“ durch organisierten Kampf zu beseitigen (ebd.: 438).

Die Ereignisse von 1968 sind als entscheidendes Initiationsmoment für die zweite Welle der feministischen Bewegung zu betrachten, sowohl im gesamteuropäischen als auch im jugoslawischen Kontext. Anders als in der Sowjetunion gab es im Jugoslawien der 1970er und 1980er einen Trend zum akademisch fundierten und aktivistisch engagierten Feminismus, der sich unabhängig von der Staatsführung entwickelte, allerdings grundsätzlich im Rahmen der offiziellen Doktrinen des Marxismus und Sozialismus bewegte. Besonders unter Intellektuellen rückten neben Frauenrechten auch Themenbereiche wie Homosexualität, Psychoanalyse und Postmodernismus ins Zentrum des Interesses, was mit der Infragestellung statischer Identitätskonstruktionen und Heteronormativität einherging (vgl. Arsenijevic et al. 2006: 240–243). 1978 fand in Belgrad die internationale Tagung *Drug-ca žena. Žensko pitanje – novi pristup?* (Genossin Frau. Die Frauenfrage – ein neuer Zugang?) statt, das erste feministische Treffen im sozialistischen Ost- und Südosteuropa.

Wiederaufnahmen feministischer Debatten gegen Ende der Sowjetzeit gelangen dagegen durch internationale Anbindung; so fand eine erste wegweisende Konferenz in Kooperation mit Wissenschaftler*innen aus England, den USA, Mexiko und Indien statt (vgl. Stepanjanc 1993: 7). Die Beiträger*innen des Sammelbands *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland* betrachten die *Unisex-Experimente* der Sowjetunion jedenfalls als gescheitert; sie befassen sich mit Identitätssuche und unsicherer Geschlechtsidentität als deren Folge (vgl. Nohejl et al. 2013).

In den postsozialistischen Gesellschaften Russlands und Südosteuropas steht die Revision der Rolle der Frau weiterhin im Zentrum der Diskussion. Diese wird zudem um weitere Aspekte ergänzt, welche die Komplexität feministischer Debatten in Transformationsgesellschaften offenbaren. Vor dem Hintergrund der Fortschritte auf dem Weg zu einer rechtlichen Gleichstellung der Geschlechter, die im Zusammenspiel mit Entwicklungen in den westlichen Ländern gemacht wurden, bedürfen auch Konzepte der Männlichkeit einer erneuten Auseinandersetzung. Die veränderten Geschlechterverhältnisse, auf die traditionelle Rollenbilder nicht mehr zutreffen, haben eine Identitätskrise zur Folge, welche die Suche nach neuen Männlichkeitskonzepten nahelegt (Štulhofer & Sandfort 2005: 4–5) – eine Aufgabe, der die mittlerweile international etablierten *Masculinity Studies* nachgehen, die auch rückwirkend den Konstruktionscharakter männlicher Rollenbilder untersuchen. Auch für den südslawischen Raum liegen bereits einschlägige Forschungsergebnisse vor, die etwa belegen, dass sich Vater-Sohn-Beziehungen in der serbischen Gegenwartsliteratur von heroischen auf empfindsame Narrative verlagern (vgl. Rosic 2006).

Andererseits setzen in den 1990er Jahren Repatriarchalisierungsprozesse ein, die traditionalistische Geschlechternormen affirmieren. Sie werden durch erstarrende Nationalismen und die wachsende Bedeutung der Religionen gestützt; im ex-jugoslawischen Raum wurden sie durch die Kriege verstärkt (vgl. Kaser 2008:

208–236, 273–282). Dies verursachte eine Umorientierung von feministischer Theorie, Kunst und Aktivismus, was oft als Übergang zur nächsten Phase des Feminismus im ex-jugoslawischen Kontext beschrieben wird.

Der jugoslawische Zweite-Welle-Feminismus fokussierte sich v. a. auf Fragen der häuslichen Gewalt, des Gewaltschutzes sowie der Verteilung produktiver und reproduktiver Arbeit. Eine Art Weiterführung erlebt er im antinationalistischen und pazifistischen Frauen-Aktivismus der 1990er Jahre. Das wichtigste, auch international zu verortende Beispiel ist die Gruppe *Žene u crnom* (Frauen in Schwarz), die sich im Speziellen gegen sexualisierte Gewalt an Frauen im Krieg engagierte und bis heute aktiv ist. Im Laufe der 1990er Jahre haben sich zahlreiche NGOs und Forschungszentren etabliert, die sich für Frauenrechte und Geschlechtergleichstellung einsetzen. Diese operieren in einem internationalen Rahmen (z. B. durch Fördergelder der EU, ausländischer Botschaften und internationaler Stiftungen) und beschäftigen sich mit der rechtlichen Lage von Frauen und LGBTQIA+-Personen, Anti-Diskriminierungsarbeit sowie dem Bildungs- und Kulturwesen. Seit der Jahrtausendwende wird die neu-entstandene Möglichkeit des Cyber-Aktivismus prägend für die aktuellen Initiativen und Projekte der dritten Welle des Feminismus, die sich zudem in der Organisation von Festivals und der Beschäftigung mit Popkultur äußert.

Auch in der weiblichen und/oder feministischen Literaturproduktion und ihrer literaturwissenschaftlichen Untersuchung spiegelt sich der erwähnte Paradigmenwechsel wider. Während sich das feministische literarische Engagement in den 1990ern hauptsächlich mit antipatriarchalischem und pazifistischem politischem Engagement überschneidet (exemplarisch ist die Literaturzeitschrift *ProFemina*, gegr. 1994 in Belgrad), konzentrierte sich der Feminismus in den 2000ern auf Versöhnungsbemühungen und Vergangenheitsbewältigungsversuche nach den Kriegen (Kobolt 2009, Richter et al. 2018). Damit richtet sich der Fokus auf eine Erneuerung des supranationalen postjugoslawischen intellektuellen bzw. literarischen Feldes (hier ist die Zeitschrift *Sarajevske sveske* zu nennen, 2002–2017). Weibliche Autorschaft etabliert sich zunehmend im literarischen *Mainstream*, obwohl von einer Gleichstellung mit der männlichen in Hinblick auf Einfluss und Status innerhalb des literarischen Feldes noch immer keine Rede sein kann. Ähnliches gilt seit Anfang der 2010er Jahre auch für den LGBTQIA+-Kunstaktivismus und die queere Literaturproduktion (z. B. Lejla Kalamujić, Lamija Begagić, Dragoslava Barzut).

So öffnet sich sowohl im ex-jugoslawischen Raum als auch in Russland die traditionell national-konservative und patriarchale akademische Landschaft im Laufe der letzten zwei Jahrzehnte für modernere kulturwissenschaftliche Ansätze

sowie für Feminismus und Gender Studies. Die hier versammelten Beiträge tragen diesen Veränderungen Rechnung.¹

3. Transkulturalität und Geschlecht im wissenschaftlichen Œuvre von Renate Hansen-Kokoruš

Die Thematik „Transkulturalität und Geschlecht“ knüpft an die langjährige Forschungstätigkeit von Renate Hansen-Kokoruš an, welcher der vorliegende Band als Geschenk zu ihrem 65. Geburtstag gewidmet ist. Besonders unter ihren aktuelleren Publikationen liegen zahlreiche Arbeiten zu den genannten Themenschwerpunkten vor. Ihre beständige Auseinandersetzung mit transkulturellen Phänomenen ist durch ein besonderes Interesse für die neuere südslawische Literatur vorgegeben, prägt jedoch auch ihre Beiträge zur Russistik, wo sie sich u. a. mit Sibirien als Russlands innerem Anderen beschäftigte.

Dabei zeichnet sie die Imaginationen dieses (Nicht-)Orts im Kontext unterschiedlicher historischer Epochen nach und rekonstruiert Sibirien als Gegen-Russland und Ziel kolonialistischer Vorstöße zur Zarenzeit sowie als Nicht-Ort der Deportationen, die insbesondere während des Stalin-Terrors umfassende Dimensionen annahmen. Darüber hinaus behandelt sie die mystischen Zuschreibungen, die dieses Territorium erhielt: als ausgedehnter Raum der unberührten Natur sowie als Utopie, in der jene Zukunft suchten, die mit dem bestehenden System in Konflikt gerieten, und die zudem stets große Anziehungskraft für jene Träumer*innen besaß, die sich auf die Suche nach sagenumwobenen Regionen machten – etwa nach *Belovod'e*, dem „Land der weißen Flüsse“.

„Die konfrontative Gegenüberstellung Sibirien – Europa wird durch viele Stereotype genährt – und tatsächlich finden sich dafür zahlreiche Anhaltspunkte, nicht immer aber verläuft die Grenze so klar und eindeutig, was nicht zuletzt unterschiedliche Fremdprojektionen und Selbststigmatisierungen belegen.“ (Hansen-Kokoruš 2013: 170)

Das hier angedeutete Aufbrechen binärer Ordnungen ist dem Konzept der Transkulturalität immanent und steht in der theoretischen Auseinandersetzung mit Geschlechterdiskursen häufig im Zentrum.

Auch Hansen-Kokoruš spricht sich in beiden Bereichen gegen dichotome Ordnungen aus, was sie etwa in ihrem Artikel über Weiblichkeitskonstrukte in der südslawischen Literatur der Moderne (2017) festhält. Vor allem in den jüngsten Publikationen erhält ihre Beschäftigung mit literarischen und filmischen Repräsentationen von Geschlecht als konstruierter Kategorie besonderes Gewicht. In Verbindung mit ihrem narratologischen Interessensschwerpunkt rückt in ihrer Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen die Kategorie der Figur ins Blickfeld. Sie bildet in Literatur und Film jenen Brennpunkt, an dem individuelles

¹ Wir danken Dijana Simić für ihre Ergänzungen zu den Gender-Diskursen im ex-jugoslawischen Raum. (I. J. & G. L.)

Selbstverständnis, die Suche nach Identität und Zugehörigkeit sowie (trans-)kulturelle und geschlechtsbezogene bzw. vergeschlechtlichte Selbstverortungen zusammenlaufen.

Der erwähnte Artikel wendet sich, anknüpfend an Studien über die Figur der *femme fatale* in der südslawischen Literatur des Realismus, deren Ausprägung in Texten der Moderne zu. Nach einer Diskussion des literaturwissenschaftlich etablierten Gegensatzpaares von *femme fatale* und *femme fragile* stellt Hansen-Kokoruš zum einen fest, dass beide Typen nicht binär zu denken sind, sowie zum anderen, dass die *femme fatale* in der kroatischen Prosa häufiger als Protagonistin anzutreffen ist als die *femme fragile*, da sie sich aufgrund ihres aktiven Charakters besser als Handlungsträgerin eignet. Zugleich schließt sie mit der Feststellung, dass jedoch gerade die *femme fatale*, trotz ihres Machtrausches, kein emanzipiertes Frauenbild verkörpert:

„Der Machtanspruch dieser Figur [*femme fatale*] ist nicht mit weiblicher Emanzipation zu verwechseln, da er sich ebenso auf ihre Geschlechtsgenossinnen erstreckt. Im Unterschied zur *Femme fatale* verbleiben emanzipierte Figuren meist im System und zeigen durch ihre Aktionen seine Grenzen auf. Je stringenter der Ausbruchversuch und die Abwehr, je stärker also die antikonventionelle Aktivität umso bedeutsamer erweisen sich die Handlungsimpulse für die Sujetführung.“ (Hansen-Kokoruš 2017: 286)

Ein weiteres kontinuierliches Forschungsinteresse von Renate Hansen-Kokoruš, das sich in einer Reihe von Artikeln widerspiegelt, bezieht sich auf weibliche Figuren und Geschlechterverhältnisse im erzählerischen Werk von Ivo Andrić (Hansen-Kokoruš 1995, 2011, 2012). Die Genderdynamik in Andrićs Erzählungen wird dabei nicht ausschließlich als Ausdruck sozialer und kultureller Gegebenheiten der darin dargestellten Welt (d.h. vor allem Bosnien im 19. Jahrhundert) interpretiert. Ein besonderes Augenmerk liegt auf narrativen Formen und Erzählperspektiven, die auch die Geschlechterverhältnisse in den fiktionalen Welten des Schriftstellers erheblich prägen. Wenn es jedoch um den Einfluss des sozialen und historischen Kontexts auf die Konstruktion weiblicher Figuren geht, so weist Hansen-Kokoruš hauptsächlich auf die Dominanz des kollektivistischen Denkens und der patriarchalen Strukturen hin, worin diese Frauen nicht nur deprivilegiert und unterdrückt werden, sondern praktisch über keine individuelle Subjektivität verfügen.

Ähnliche kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Weiblichkeit sind außerdem in Hansen-Kokorušs Arbeiten zum zeitgenössischen Film anzutreffen, wo sich ihr Interessensfokus zunehmend von der ästhetischen Komponente zu soziologischen Kategorien hin verschiebt. Im Kontext traumatisierter (Nachkriegs-)Identitäten interessiert sie sich für starke weibliche Figuren, die ihren Blick in die Zukunft richten und konstruktive Strategien für den Umgang mit Belastung entwickeln.

„Ženski likovi u razmatranim filmovima nisu jednodimenzionalni i svjedoče o složenom procesu stvaranja identiteta. Iako rat igra bitnu ulogu, ove režiserke izbjegavaju njegovo prikazivanje, ali daju naslutiti njegove različite posljedice na žensku psihologiju. Međutim, kroz tu tematiku njih ne doživljavamo kao žene okrenute prošlosti; izuzeci su teško traumatizirane žene ili djevojke u pubertetu kod kojih je to privremena pojava.“ (Hansen-Kokoruš 2016)²

Diese am Material mehrerer zeitgenössischer Filme von Jasmila Žbanić und Aida Begić durchgeführte Untersuchung zeigt außerdem Hansen-Kokorušs Interesse für die Produktionsseite – das Wirken weiblicher Filmemacherinnen.

4. Transkulturalität und Geschlecht im wissenschaftlichen Umfeld von Renate Hansen-Kokoruš

Transkulturalität und Geschlecht bilden nicht nur einen Aspekt der individuellen Interessen von Renate Hansen-Kokoruš ab. Auch in ihrem Umfeld entstanden Arbeiten zu diesem Themenspektrum. Gemeinsam mit ihrer Doktorandin Dijana Simić veröffentlichte sie einen Artikel über Heldenfiguren im südslawischen Raum, in dem besonders das Interesse für männliche Identitäten ins Blickfeld rückt:

„Helden bringen zum Ausdruck, welchen Idealen und Werten wir nacheifern und was wir den nachfolgenden Generationen nahebringen wollen, ohne gleichzeitig diese Werte auch nur annähernd erfüllen zu können. Denn keiner verfügt über übernatürliche Kräfte wie Superman, kaum jemand hat unter Lebensgefahr den Bösen das Handwerk gelegt und die Guten gerettet, Hab und Gut brüderlich mit den Armen geteilt. Helden vereinen positive Werte – manchmal auch nur ganz wenige – einer Kultur in sich: Sie sind stark, mutig, kämpferisch, setzen ihre Fähigkeiten für die Verteidigung des Guten und der Benachteiligten ein.“ (Hansen-Kokoruš & Simić 2018: 407)

Helden werden hier ausgehend von kulturellen Prägungen zunächst als siegreiche Krieger und populäre Anführer verstanden. Akteure und Figuren wie Tito, Kraljević Marko, Alija Đerzelez sowie als weibliches Vorbild die Jungfrau Maria dienen hier als Folie, vor der deutlich wird, dass gängige Heldentopoi in der Literatur differenzierter verhandelt werden: Besonders die Kriegsthematik wird hier aufgegriffen, um die Verletzlichkeit *starker Männer* zur Sprache zu bringen.

Unter den von Renate Hansen-Kokoruš betreuten Abschlussarbeiten finden sich ebenfalls Projekte, die Identität, Transkulturalität und Geschlecht ins Zen-

² „Die weiblichen Figuren der analysierten Filme sind nicht eindimensional, sondern zeugen von einem komplexen Prozess der Identitätsbildung. Obgleich der Krieg eine wichtige Rolle spielt, vermeiden die ausgewählten Regisseurinnen es, ihn zu zeigen, dennoch lassen sie seine unterschiedlichen Folgen für die weibliche Psyche erahnen. Indes erleben wir die Hauptfiguren nicht als Frauen, die auf die Vergangenheit fixiert sind; schwer traumatisierte Frauen oder Mädchen in der Pubertät, bei denen dies zeitlich begrenzt der Fall ist, stellen Ausnahmen dar.“ (Übersetzung: I. J.)

trum rücken. Exemplarisch zu nennen ist hier etwa Dijana Simićs 2013 verfasste und 2015 monografisch publizierte Diplomarbeit über interkulturelle Migrationsliteratur, die sich mit hybriden Identitäten bei Aleksandar Hemon und Bekim Serajnović auseinandersetzt. Ebenso von Interesse ist die Diplomarbeit von Marizela Reithofer Bektić über die Rezeption der *Hasanaginica*, die auch in Beiträgen des vorliegenden Bandes thematisiert wird. In den Mittelpunkt stellt Reithofer Bektić psychoanalytisch, religiös und kulturell definierte Weiblichkeitsstereotype, wobei das literarische Motiv aus dem muslimischen Ursprungskontext v. a. auf seine Rezeption im zeitgenössischen Drama hin untersucht wird. Eine Schlüsselquelle zu den heterogenen Bewertungen bildet der Koran als kultureller Subtext: „Da aber im Koran einerseits ein positives Bild der Gleichstellung von Mann und Frau auftaucht und andererseits ein Bild der Unterdrückung von Frauen seitens der patriarchalisch eingestellten Männer vermittelt wird“ (Reithofer Bektić 2017: 88), bietet der Text Spielraum für heterogene Interpretationen. Die Veränderungen im Blick auf die *Hasanaginica* betreffen insbesondere eine Verschiebung des geschlechtlich markierten Kernkonflikts.

Renate Hansen-Kokoruš betreute außerdem die Dissertation der Sarajevoer Schriftstellerin und Komparatistin Adisa Bašić: *Komički pristup erotskoj ljubavi u odabranoj južnoslavenskoj lirici* (2019, Komik als Zugang zu erotischer Liebe in ausgewählter südslawischer Lyrik). Anhand eines breiten Korpus und unter Rückgriff auf Theorien über das Komische sowie Konzeptualisierungen der Liebe wertet diese Motive einer freudvollen, körperlich-sexuellen Darstellung von erotischer Liebe aus. Bašić legt ihrer Analyse einen feministischen Blickwinkel zugrunde und betrachtet das gewählte Korpus als literarisch produktiv und hochwertig, was zu ihrer Feststellung führt, dass humorvolle Gedichte über Erotik und Liebe zu Unrecht im Zuge von Prozessen der Kanonisierung marginalisiert wurden.

Im Vorfeld der Festlichkeiten um Renate Hansen-Kokorušs 65. Geburtstag beschäftigten sich am Institut für Slawistik auch Studierende der Universität Graz mit Transkulturalität und Geschlecht. So entstanden in der Lehrveranstaltung *Kindheit in der bosnisch-kroatisch-montenegrinisch-serbischen und russischen Kultur* von Ingeborg Jandl wissenschaftliche Poster, die auf der Festkonferenz im Frühjahr 2019 präsentiert wurden. Elisabeth Dolzer, Chiara Jordan, Nadine Leitner und Tatjana Stadnik interviewten russische Proband*innen unterschiedlicher Altersgruppen über deren Erfahrungen mit dem Werkunterricht in der Sowjetunion und in Russland. Auf dieser Basis analysierten sie die Genderrollenvermittlung im russischen Werkunterricht „TPVД“. Ivona Kirinić und Milica Knežić beschäftigten sich mit Geschlechterrollen in Kinder-Talente-Shows und Nura Mahalbašić untersuchte Geschlechterbilder in der russischen Popmusik. Anhand von Mädchenmode in den südslawischen Ländern und in Österreich visualisierten Israa Hemida, Maria Martinović und Melisa Mujčinović ein daran deutlich werdendes konträres Selbstverständnis weiblicher Kinder, das insbesondere in Migrationskontexten von Bedeutung ist.

5. Einführung in den vorliegenden Band

In mehreren thematisch gebündelten Sektionen beschäftigen sich Freund*innen, Kolleg*innen und Doktorand*innen von Renate Hansen-Kokoruš mit Identitätsnarrativen, an denen Implikationen von Transkulturalität und/oder Geschlecht deutlich werden. Da es sich um einen Sammelband mit Geschlechter-Thematik handelt, erscheint es uns wichtig, auf das im Folgenden heterogen praktizierte *Gendern* hinzuweisen: Die Verwendung geschlechtergerechter Formulierungen ist in der russischen (Wissenschafts-)Sprache bislang nicht standardisiert und auch die Beiträger*innen aus dem ex-jugoslawischen Raum positionieren sich in dieser Frage unterschiedlich. Wir haben uns daher darauf geeinigt, allen nicht-deutschsprachigen Autor*innen das diesbezügliche Vorgehen freizustellen. Ungeachtet der Tatsache, dass es auch im Deutschen verschiedene Möglichkeiten gibt, Sprache geschlechtergerecht zu gestalten, haben wir uns für die deutschsprachigen Beiträge auf das sog. Gendersternchen geeinigt.

Die Sektion „Transkulturalität, Geschlecht und kulturelles Erbe“ versammelt Beiträge, in denen die Herausbildung und Entwicklung kultureller Identität anhand von Schlüsseltexten im Zentrum steht: So zieht Walter Kroll das kirchenslawische Emblembuch *Ifika ieropolitika* als Gegenstand einer raumsemiotischen Analyse heran, an dem er zunächst die Formierung des heterogenen Ursprungsraumes Wilna – Kiew – Lemberg untersucht sowie anschließend die transkulturelle Dimension seiner Tradierung nach Serbien. Anhand der *Hasanaginica* und Lev Tolstojs *Chadži Murat* zeichnet in der Folge Dagmar Burkhart die sowohl kulturell als auch genderspezifisch geprägten Regeln des Empfindens von Ehre und Scham nach. Daran anschließend widmet sich Marina Protrka Štimec, ebenfalls anhand der *Hasanaginica*, transkulturellen Prozessen, die sie an unterschiedlichen Bearbeitungen dieses Stoffes verdeutlicht.

Unter „Weiblichkeitsimaginationen in transkulturellen Kontexten“ finden sich Beiträge, in denen dominante Frauenrollen und internationale Kunstrezeption zentral sind: Valerij Domanskij beschäftigt sich mit der künstlerischen Dimension von Ivan Turgenevs *Liaison* mit der französischen Sängerin Pauline Viardot, die in seinen russischen Nachdichtungen deutscher Gedichte bestand, die sie vertonte und interpretierte. Ol'ga Kafanova schließt daran an und zeichnet die Entwicklung des nach dem Schriftsteller benannten literarischen Topos der *turgenevskaja devuška* (des Turgenev'schen Fräuleins) nach, der, auf die französische Schriftstellerin George Sand bezugnehmend, ebenfalls ein transkulturelles Phänomen mit Geschlechterimplikationen darstellt. Auf die Beziehungen zwischen Russland und dem romanischen Raum bezieht sich außerdem Natal'ja Nikonovas Untersuchung des Italien-Texts in sibirischen Zeitschriften um 1900, die weltanschauliche Rezeptionsprozesse und damit verbundene Polemiken zwischen Italien und Sibirien verdeutlicht. Wolfgang Eismann beleuchtet zwei neue Romane von Viktor Pelevin und kontrastiert deren unterschiedliche Verbindungen einer femi-

nistischen Positionierung mit einem zugleich männlich-hegemonialen Blick auf Sexualität.

Im Abschnitt „Komik, Geschlecht und Gesellschaftsanalyse“ stehen humorvolle öffentliche Diskussionen und gesellschaftliche Bezugnahmen auf Geschlecht und Kultur im Vordergrund. Nenad Veličković beschäftigte sich mit dem Verhältnis nationaler und sozialer Tendenzen in *Jazavac pred sudom* von Petar Kočić, wobei er unterschiedliche Rezeptionsprozesse beleuchtet. Anhand der Literatur Nadežda Těffis erläutert Dmitrij Nikolaev den Kulturkontakt russischer Migrant*innen der ersten Emigrationswelle mit der französischen Kultur in Paris am Aufeinandertreffen unterschiedlicher Gepflogenheiten im Bereich des Humors. Goran Lazić untersucht schließlich die komisch-satirischen Mittel, die Ranko Marinković einsetzt, um der patriarchal geprägten Gesellschaft im Kroatien des 20. Jahrhunderts einen Spiegel vorzuhalten.

Daran anschließend befassen sich die Beiträge im Abschnitt „Künstleridentität, Geschlecht und Gesellschaft“ mit gesellschaftspolitischen Dimensionen von Kunst. Angela Richter rückt am Beispiel von Vera Obrenović-Delibasić engagiertes weibliches Schreiben im 20. Jahrhundert in den Vordergrund und zeigt außerdem die Vielseitigkeit und Komplexität der von der Autorin geschaffenen Weiblichkeitsbilder auf. Der Beitrag von Darko Lukić beschäftigt sich mit dem Bühnenwerk des zeitgenössischen kroatischen Theaterregisseurs Oliver Frlić und dessen gesellschaftspolitischer Dimension; Formen von Migration und Exil sowie der Umgang mit Erinnerung in Hinblick auf Fremdes und Eigenes stehen dabei im Zentrum. Abschließend beleuchtet Ingeborg Jandl die Verhandlung von Geschlechtsidentitäten in den lyrischen Texten des bosnischen Sevdalinka-Sängers Božo Vrećo und der populären russischen Dichterin Ach Astachova; dabei zeigt sie die diesbezügliche Schlüsselfunktion von Kindheitsnarrativen und poetischer Selbstfindung auf.

Unter dem Titel „Transkulturalität, Familie und Männlichkeit“ beleuchtet der darauffolgende Abschnitt Familiennarrative, die im Zeichen von Kulturkontakten stehen. Gudrun Goes analysiert die Erinnerungspoetik im autofiktionalen Werk der georgisch-stämmigen deutschsprachigen Autorin Nino Haratischwili, die anhand von Familiennarrativen historisch-kulturelle Selbstverortungen reflektiert. Im Anschluss daran beschäftigt sich Marizela Reithofer Bektić mit dem jüdisch-serbischen Schriftsteller David Albahari: Am Beispiel der in dem Roman *Danas je sredi* geschilderten Vater-Sohn-Beziehung untersucht sie das Konzept fürsorglicher Männlichkeit. Dijana Simić ergänzt die Beschäftigung mit Familiennarrativen durch eine Überblicksdarstellung von Männlichkeit, Empfindsamkeit und Intimität in der neueren bosnisch-herzegowinischen Prosa.

Die Sektion „Renate Hansen-Kokoruš im Spiegel ihres transkulturellen Wirkens“ rundet den Sammelband ab, indem sie die themeneinschlägige Beschäftigung der Jubilarin mit Russland und Südosteuropa beleuchtet. Tatjana Demeški-

na und Dar'ja Olickaja referieren die Ergebnisse von Hansen-Kokoruš wissenschaftlicher Kooperation mit der Staatlichen Universität Tomsk und gehen außerdem auf den dort angesiedelten Sibirien-Schwerpunkt ein, der sich insbesondere transkulturell geprägten Fremd- und Selbstbildern widmet. Divna Mrdeža Antonina umreißt schließlich am Beispiel Zadars die Forschungstätigkeit der Jubilarin im und über den südslawischen Raum und würdigt Renate Hansen-Kokoruš als transkulturelle Wissenschaftlerin.

Literatur

- Arsenijevic, Damir & Demiragic, Ajla & Petrovic, Jelena. 2006. Women Writing in Red Ink: Women's Writing and Socio-political Change in Bosnia and Hercegovina, Croatia and Serbia. In Blagojevic, Jelisaveta et al. (Hg.), *Gender and Identity: Theories from and/or on Southeastern Europe*, 239–265. Belgrade.
- Bakić-Hayden, Milica. 1995. Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54(4), 917–931.
- Bašić, Adisa. 2019. *Komički pristup erotskoj ljubavi u odabranoj južnoslavenskoj lirici*. Dissertation. Graz.
- Binder, Eva & Mertz-Baumgartner, Birgit (Hg.). 2012. *Migrationsliteraturen in Europa*. Innsbruck.
- Čaban, Aleksandra. 2020. Ljubovnye treugol'niki Serebrjanogo veka. *Russkaja literatura XX veka* 24(3). <http://arzamas.academy/materials/796> (abgerufen 07.02.2020).
- Hansen-Kokoruš, Renate. 1995. Frauengestalt und Frauenbild in den Erzählungen von Ivo Andrić. In Thiergen, Peter (Hg.), *Ivo Andrić 1892–1992: Beiträge des Zentenarsymposiums an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Oktober 1992* (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, 25), 23–39. München.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2011. Geschlechterverhältnisse in den frühen Erzählungen von Ivo Andrić. In Tošović, Branko (Hg.), *Ivo Andrić: Die österreichisch-ungarische Periode in Leben und Schaffen von Ivo Andrić (1892–1922)*, 165–182. Graz.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2012. Literarische Figur und Geschlecht: Zur Typologisierung in ausgewählten Erzählungen von Ivo Andrić. In Tošović, Branko (Hg.), *Ivo Andrić: Literat und Diplomat im Schatten zweier Weltkriege (1925–1941)*, 163–175. Graz.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2013. Sibirien als utopisches Anderes, als seine Desillusionierung und Antiutopie. In eadem (Hg.), *Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache* (Grazer Studien zur Slawistik, 3), 161–171. Hamburg.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2017. Predodžbe o ženskim identitetima u filmovima Jasmile Žbanić i Aide Begić. *Knjiženstvo*. <http://knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2016/zenska-knji-zevnost-i-kultura/predodžbe-o-zenskim-identitetima-u-filmovima-jasmile-zbanic-i-aide-begic> (abgerufen 07.02.2020).
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2017. Zwischen Kind und Dämon: Weiblichkeitskonstruktionen in der Literatur der Moderne. In Kowollik, Eva et al. (Hg.), *(Südost-)Europa: Narrative der Bewegtheit: Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter* (Ost-West-Express: Kultur und Übersetzung, 29), 277–288. Berlin.

- Hansen-Kokoruš, Renate & Simić, Dijana. 2018. Heroik und ihre Subversion: Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur. In Rolshoven, Johanna et al. (Hg.), *Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag*, 407–423. Bielefeld.
- Hausbacher, Eva. 2009. *Poetik der Migration: Transnationale Schreibweisen in der zeitgenössischen russischen Literatur*. Tübingen.
- Hitzke, Diana & Finkelstein, Miriam (Hg.). 2018. *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*. Innsbruck.
- Hitzke, Diana. 2019. *Nach der Einsprachigkeit: Slavisch-deutsche Texte transkulturell*. Berlin.
- Jakiša, Miranda. 2009. *Bosnientexte: Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt/Main.
- Jukina, Irina I. 2007. *Russkij feminizm kak vyzov sovremennosti*. Sankt-Peterburg.
- Kaser, Karl. 2008. *Patriarchy after Patriarchy: Gender Relations in Turkey and in the Balkans, 1500–2000*. Wien.
- Kobolt, Katja. 2009. *Frauen schreiben Geschichte(n): Krieg, Geschlecht und Erinnern im ehemaligen Jugoslawien*. Klagenfurt.
- Mančić, Emilija. 2012. *Umbruch und Identitätszerfall: Narrative Jugoslawiens im europäischen Kontext*. Tübingen.
- Matešić, Marina & Slapšak, Svetlana. 2017. *Rod i Balkan: Porodnjavanje balkanizma: Putovanje do druge, s preprekama*. Zagreb.
- Nohejl, Regine et al. (Hg.). 2013. *Genderdiskurse und nationale Identität in Russland: Sowjetische und postsowjetische Zeit* (Die Welt der Slaven, 51). München.
- Reithofer Bektić, Marizela. 2017. *Geschlechterrollen in den Dramen Hasanaginica, Hasanaga und Pomračina krvi*. Diplomarbeit. Graz.
- Richter, Angela et al. (Hg.). 2018. *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext*. Berlin.
- Rosić, Tatjana (Hg.). 2008. *Teorije i politike roda: Rodni identiteti u književnostima i kulturama jugoistočne Evrope*. Beograd.
- Rosic, Tatjana. 2006. The Father/Son Relationship: On Constructing Masculinity in the Contemporary Serbian Novel. In Blagojevic, Jelisaveta et al. (Hg.), *Gender and Identity: Theories from and/or on Southeastern Europe*, 435–443. Belgrade.
- Simić, Dijana. 2015. *Poetik des Nirgendwo – Ansätze interkultureller Migrationsliteratur: Eine Analyse ausgewählter Werke von Aleksandar Hemon und Bekim Sejranović* (Grazer Studien zur Slawistik, 7). Hamburg.
- Stepanjanc, Mariëtta T. (Hg.). 1993. *Feminizm: Vostok – Zapad – Rossija*. Moskva.
- Stites, Richard. 1978. *The Women's Liberation Movement in Russia: Feminism, Nihilism, and Bolshevism, 1860–1930*. Princeton.
- Štulhofer, Aleksandar & Sandfort, Theo. 2005. Introduction. In idem (Hg.), *Sexuality in Postcommunist Eastern Europe and Russia*, 1–25. Binghamton.
- Todorova, Maria N. 1997. *Imagining the Balkans*. New York.
- Zaharijević, Adriana & Lončarević, Katarina. 2008. Kratki istorijski pregled važnih datuma za feminizam u Srbiji i svetu. In Zaharijević, Adriana (Hg.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, 425–441. Beograd.
- Zaharijević, Adriana. 2008. Pravo glasa po državama sveta. In idem (Hg.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, 44–45. Beograd.

Transkulturalität, Geschlecht und kulturelles Erbe

Die Kiever Emblematik im Kulturtransfer des 18. Jahrhunderts

Am Beispiel des kirchenslavischen Emblembuchs
Ifika ieropolitika

Walter Kroll

The Kiev emblematics in the cultural transfer of the eighteenth century: The example of the Church Slavic emblem book *Ifika ieropolitika*

The article is dedicated to the cultural transfer of the Kiev emblematics to Serbia and consists of four parts. 1. Cultural semiotic reflections on the emergence of a new semiosphere in the heterogeneous space between Vilnius, Kiev, and Lviv through the foundation of the trilingual Kiev College by Petro Mohyla (1632) following the model of the Jesuit *Ratio studiorum*. The reception of Western European emblem books and theories on the teaching of rhetoric and poetics. 2. Transfer of the Kiev educational system to Serbia in 1726. 3. Exemplary analysis of the Church Slavic emblem book *Ifika ieropolitika* (1712, Hieropolitical ethics, Kiev) on the basis of the Vienna edition (1774), which was used in the Latin school in Sremski Karlovci as an example of the production of image–text combinations. The composition of the emblem book and the originals from various Western European emblem books are examined. 4. Aspects of emblematic cultural transfer in Serbian literature.

Keywords: emblem, cultural transfer, rhetoric, semiotics, intermediality

Kroll, Walter, Georg-August University of Göttingen; wkroll@gwdg.de

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 35–52.

Das anonym verfasste (und kaum erforschte) Emblembuch *Ifika ieropolitika ili filosofija pravoučitel'naja simvolami i priupodoblenii izjasnenna* (1712, Hieropolitische Ethik oder Moralphilosophie, durch Symbole und Gleichnisse erläutert, Kiev),¹ stammt aus der Spätphase der Emblematikrezeption im ostslavischen Kulturraum und wurde mehrfach aufgelegt. Eine der Ausgaben gelangte bis nach Serbien und wurde 1774 in Wien in der Druckerei Kurzböck nachgedruckt. Das Buch besteht aus 67 dreigliedrigen Emblemen (*inscriptio – pictura – subscriptio*), auf die mehrseitige Prosakommentare folgen; insgesamt umfasst das Werk 309 Seiten.²

¹ Digitalisierte Version siehe Kurzböck (1774).

² Bibliographische Beschreibung vgl. Mihailović (1964: 117–118).

1. Entstehung einer neuen Semiosphäre durch das Kiever Kollegium

Das späte Erscheinen des Emblembuchs wirft einige Fragen auf, die sowohl den Entstehungskontext als auch einige *intermediale* Spezifika der emblematischen Theorie und Praxis im ukrainischen Kulturmodell der Barockzeit betreffen.³ Zunächst muss vorausgeschickt werden, dass dieses Emblembuch aus dem 18. Jahrhundert – im Vergleich mit der Hochkonjunktur der Emblematik im 17. Jahrhundert – unter veränderten produktionsästhetischen Bedingungen entstand. In dieser Zeit befand sich in den Bibliotheken der Kiever Gelehrsamkeit bereits der ganze Kanon der westeuropäischen Emblembücher.⁴ Die Präsenz von Emblem-Enzyklopädien, Kompendien und Traktaten erzeugte somit eine neue Kommunikationssituation: die *picturae* der Embleme, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits den Status *visueller Topoi* erreichten (Vgl. dazu Pfisterer & Seidel 2003), wurden aus dem Kontext der Einzelkorpora herausgelöst und zu Kompendien kompiliert, die auch für die Praxis in außerliterarischen Bereichen (angewandte Emblematik) bestimmt waren, wobei der „Symbolbegriff die einigende Klammer“ (Warncke 1987: 79) darstellt. Wie erfolgte jedoch der emblematische Kulturtransfer in den ostslavischen Kulturraum?

Als der aus Moldawien stammende Fürst Petro Mohyla (1596–1647) nach der Ausbildung an der orthodoxen Bruderschaftsschule in Lemberg (L'viv) und seinen Studien an der Akademie in Zamość, Paris und Holland nach Kiev zurückkehrte, setzte mit seiner bildungspolitischen Reformtätigkeit als Archimandrit des Kiever Höhlenklosters (1627) und als Metropolit von Kiev, Galizien und ganz Russland (1632) an der *Peripherie* der expandierenden polnischen Adelsrepublik eine Entwicklungsphase ein, die in dem heterogenen Raum zwischen Vilnius – Kiev – Černihiv – Lemberg zur Herausbildung einer neuen kulturellen Semiosphäre (vgl. Lotman 2010a: 163–290) führte. Die bereits seit dem 16. Jahrhundert existierenden Bruderschaftsschulen („bratskie školy“) in Lemberg (1585), Brest (1591), Mogilëv (1590–1592) und ihre Druckereien kamen dabei den Reformplänen von Petro Mohyla entgegen. Durch Privilegien der polnischen Könige (Zygmunt III. und dann Władysław IV.) organisierten die Bruderschaftsschulen ihren Unterricht nach dem Vorbild der „Septem artes liberales“, eingeteilt in die Klassen des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und des Quadriviums (Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie), in denen Griechisch, Latein, Hebräisch, Polnisch und Kirchenslavisch vermittelt wurde, wobei die belorussischen und ukrainischen Dialekte noch nicht den Status einer Standardsprache

³ Hier stütze ich mich auf meine Arbeiten zur Poetik des Emblems in den Panegyrika von Stefan Javorskij (Kroll 2013, 2014, 2017b).

⁴ Vgl. dazu die wegweisenden, in der Sowjetunion allerdings jahrzehntelang ignorierten Arbeiten von Dmytro Tschizewskij (Čyževskij 1934, 1944); ferner den Forschungsstand bei Kroll (2009).

besaßen und primär der „umgangssprachlichen“ Kommunikation dienten. Ihr Einfluss ist jedoch gerade in den Wappenversen (*allusiones ad stemmata*) unübersehbar; sie vermitteln den Eindruck einer (nichtkodifizierten) „Mischsprache“ (Isajevyč 1991, Brogi Bercoff 1996). In der Organisation der Unterrichtspraxis zeichnet sich somit schon im 16. Jahrhundert die Vorstufe eines semiotischen Systems ab, das dann mit der Gründung des Kiever Kollegiums nach dem Vorbild des jesuitischen Bildungssystems, der „Ratio studiorum“ (Lukács 1986), durch Petro Mohyla im Jahre 1632 und die offizielle Umwandlung zur Kievo-Mohylianischen Akademie im Jahre 1701 durch Peter den Großen zum Modell der kulturellen Semiosphäre heranreift. Welche Merkmale zeichnen die neue Semiosphäre aus, die Jurij M. Lotman in seinem Spätwerk formulierte, und welche Funktion kommt dabei dem Transfer der Emblematik zu?

Die räumlichen Koordinaten der Semiosphäre lassen sich aus der Interdependenz zwischen *Zentrum* und *Peripherie* erklären. Die polnische Adelsrepublik des 16. und 17. Jahrhunderts bildet die *imperiale Sphäre*, das Zentrum, den Kern, in dem die dominierenden semiotischen Systeme angesiedelt sind; die bildungspolitische Funktion übernehmen dabei die katholischen Ordensgemeinschaften, vor allem die Jesuiten. Ihre Mission an der Peripherie fördert über den Import der Rhetorik als Mechanismus der Sinngenerierung und über die Jesuiten-Emblematik, die im Dienst der Macht des Bildes steht, die Entstehung eines *binären* Systems, das strukturelle Oppositionen prägen. Das (strukturalistische) Prinzip der *Binarität*, das sein frühes „dualistisches Kulturmodell“ (Lotman & Uspenskij 1977) begründet, erweitert der späte Lotman, indem er Binarität als *Pluralität* auffasst, aus der neue „binäre Aufspaltungen“ (Lotman 2010a: 164) entstehen können. Aus der ohnehin schon brisanten Opposition *orthodox/katholisch* (oder *katholisch/arianisch*) entsteht nach der Revision der Kirchenbücher im Jahre 1653 eine neue binäre Aufspaltung innerhalb der orthodoxen Kirche, der *raskol* (Uspenskij 1994), die Spaltung in die „Latinisierenden“ („latinščiki“) und die Altgläubigen („staroobradcy“). Die Entwicklung von kulturellen Systemen, vor allem in Russland, verläuft in zwei einander bedingenden antithetischen Prozessen: einerseits als kontinuierliche Bewegung, deren Ausgang voraussagbar ist, andererseits als Veränderung, die sich als Bruch, als nicht voraussagbare Explosion („vzryv“) manifestiert. Die Kategorie der Nicht-Voraussagbarkeit von explosionsartigen Prozessen bedingt bei Lotman die Logik der Explosion, aus der die Einsicht folgt, dass „vollkommen stabile, invariante semiotische Strukturen“ (Lotman 2010b: 147) offenbar gar nicht vorkommen. Neben der *Binarität* erweisen sich *Heterogenität* und *Asymmetrie* als weitere Kennzeichen der Semiosphäre. Das Merkmal der Heterogenität resultiert aus der Präsenz und der Funktion des Lateinischen, des Polnischen und des Kirchenslavischen in dem Kiever Kollegium: „Ihr Verhältnis zueinander reicht von vollständiger Übersetzbarkeit bis zu ebenso vollständiger

Unübersetzbarkeit.“ (Lotman 2010a: 166)⁵ Das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie ist *asymmetrisch*. Während im Zentrum das Polnische und das Lateinische bereits als hochentwickelte Standardsprachen fungierten, waren im 16. und 17. Jahrhundert das Kirchenslavische als fremde, sakrale Sprache und die belorussischen und ukrainischen Dialekte „Partialsprachen, Sprachen mit eingeschränkten kulturellen Funktionen“ (Lotman 2010a: 169), allerdings schon potentielle Träger der Semiose. Aus der Heterogenität und Asymmetrie an der Peripherie ergibt sich die Notwendigkeit der *Übersetzung*. Die Übersetzung ist somit für Lotman ein Grenzphänomen. Die Bildungszentren im ostslavischen Raum liegen an der Peripherie der polnischen Adelsrepublik. Peripherie als *Grenze* der Semiosphäre bedeutet allerdings nicht eine unüberschreitbare Trennlinie:

„Der Begriff der Grenze ist ambivalent: Einerseits trennt sie, andererseits verbindet sie. Eine Grenze grenzt immer an etwas und gehört folglich gleichzeitig zu beiden benachbarten Kulturen, zu beiden aneinander-grenzenden Semiosphären. Die Grenze ist immer zwei- oder mehrsprachig. Sie ist ein Übersetzungsmechanismus, der Texte aus einer fremden Semiotik in die Sprache ‚unserer eigenen‘ Semiotik überträgt; sie ist der Ort, wo das ‚Äußere‘ zum ‚Inneren‘ wird, eine filternde Membran, die die fremden Texte so stark transformiert, dass sie sich in die interne Semiotik der Semiosphäre einfügen, ohne doch ihre Fremdartigkeit zu verlieren.“ (Lotman 2010a: 182)

Dieser Übersetzungsmechanismus vermittelt nicht allein fremde Texte, wozu die Psalmenparaphrasen eines Simeon Polockij (vgl. Grübel 2001: 439–483) als Beispiel dienen können. Übersetzung ist für Lotman auch Überwindung von Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen und nicht allein der Bedeutungstransfer von einer Sprache in die andere:

„Uns interessiert gerade die Kommunikation mit jenem Bereich, der die Kommunikation erschwert – und sie im äußersten Fall verunmöglicht. Mehr noch, je schwieriger und inadäquater die Übersetzung eines sich überschneidenden Raums in die Sprache des anderen ist, desto wertvoller wird die Tatsache dieser paradoxen Kommunikation in informativer und sozialer Hinsicht. Man kann sagen, die Übersetzung des Nicht-übersetzbaren ist Träger hochwertiger Informationen.“ (Lotman 2010b: 13)

In diesem Prozess müssen auch fremde, aus westeuropäischen Quellen stammende „Bilder“ transferiert werden, die einerseits in den Text eingeschrieben sind und

⁵ Als Beispiel dafür mag Feofan Prokopovič dienen, der im Auftrag Peters des Großen das Emblembuch von Diego de Fajardo Saavedra *Idea de un principe politico christiano* (Amsterdam 1659) übersetzen sollte und daran scheiterte. Indem er das Werk als unübersetzbar erklärte, schrieb er u. a. an den Zaren: «Многажды и слово его темному облаку или возмущенной водѣ подобствуешь и со немалимъ трудомъ едва уразумѣши, что провъѣщаетъ и чего учить.» (Zitat nach Verchovskoj 1916: 25 – „Oft gleicht sein Wort einer dunklen Wolke oder dem trüben Wasser, und nur mit großer Mühe kann man begreifen, was er verkündet und lehrt.“)

der Konkretisierung durch die Leserschaft unterliegen, andererseits als visuelle Reproduktionen von Wappen, Emblemen, Hieroglyphen oder *icones* übernommen werden, um dann als Fremdes und Angeeignetes neue intermediale Beziehungen in der Semiosphäre herzustellen. Die emblematische Praxis in Kiev pflegte beide Varianten. Die *trilinguale Sprachkompetenz* der Kiever Gelehrsamkeit ermöglichte zwar Dichtern wie Lazar Baranovič, Stefan Javorskij, Silvestr Kossov, Pylyp Orlyk, Jan Ornowski, Simeon Polockij, Feofan Prokopovič die lateinischen und polnischen Emblembücher im Original zu lesen, es gab jedoch auch konkrete Versuche, (religiöse) Emblembücher ins Polnische zu übersetzen, um den jesuitischen Missionsgedanken an der (orthodox geprägten) Peripherie zu fördern; auch die Sprache des Zentrums sollte die Peripherie beherrschen. Beispiel dafür ist die Übersetzung der *Pia desideria* (1624, Gottselige Begierden, Antwerpen) des belgischen Jesuiten Herman Hugo (1588–1629) durch den (polonisierten) *Ruthenus* Mikołaj Mielezsko [Мелешко] (1607–1667). (Mielezsko 2010)

Nach Lotman ist die „höchste Stufe der strukturellen Organisation eines semiotischen Systems [...] das Stadium der Selbstbeschreibung“ (Lotman 2010b: 170). Das geschieht in der grammatischen Selbstbeschreibung, in der Schaffung einer Grammatik, die eine normative *Metasprache* der Beschreibung darstellt. Dieses Stadium bezeugen als Rezeptionszeugnisse die *Hrammatyka Slovenska* (1596) von Lavrentij Zizanij (Voznjak 1990) und die kirchenslavische Grammatik von Meletij Smotryckij (Meletius Smotryckij) aus dem Jahre 1611 (Smotryckij 1974). Im Kiever Kollegium und später in der Kievo-Mohylanischen Akademie folgten dann weitere Grammatiken des Kirchenslavischen, die neben lateinischen und polnischen Grammatiken die Spezifik der trilingualen Selbstbeschreibung des Kiever Kulturmodells des 17. Jahrhunderts kennzeichnen: Während im Zentrum das Polnische zur Standardsprache einer Nation heranreift, entfaltet sich im 16. und 17. Jahrhundert an der Peripherie die *Mehrsprachigkeit* und beherrscht die Ebene der Kommunikation und Textproduktion. Die *Trilingualität* der Kiever Akademie ist in Europa ein einmaliges Phänomen, das sich in dieser Form nicht mehr wiederholen sollte.

Durch die Gründung des Kollegiums und der Akademie etabliert sich zwischen 1632 und etwa 1712 in Kiev die *Grammatikkultur* der „Latinisierenden“ als Gegenmodell zur *Textkultur* der Altgläubigen. Der kulturelle Code ist *syntaktisch* organisiert und *heterokommunikativ* ausgerichtet (vgl. Lotman 1981: 149–174); „das Denken in Zeichen verdrängt das Denken in Symbolen“ (Kristeva 1977: 197). Neben der Selbstbeschreibung via Grammatik fördert die neue Einstellung zur Regel im Unterrichtskontext der „Septem artes liberales“ auch die Vermittlung der Rhetorik, Poetik und Philosophie. Im Rhetorikunterricht, der nach der Grammatikklasse einsetzt, übt man nicht nur die Kunst der Rede. Im System der Rhetorik, die im Barockzeitalter mit der Poetik gleichsam verschmilzt, zeichnen die Theorie der *praecepta*, der *exempla*-Kanon und die *imitatio*-Lehre die Verfahrens-

schritte der Textherstellung vor. Die Textherstellung orientiert sich an den Regeln der *inventio*, der *dispositio*, der *elocutio*, der *memoria* und der *actio*. In dieses Textherstellungssystem sind Bild-Text-Kombinationen integriert.

Konkrete Vorgaben für diese Unterrichtspraxis enthielten dabei bereits die *Regulae professoris humanitatis* der jesuitischen „Ratio studiorum“ aus dem 16. Jahrhundert, die einen gattungsstrukturellen Rahmen anboten:

„Interpretare illud hieroglyphicum aut symbolum pythagoraeum, aut apophthegma aut adagium aut emblema aut aenigma cuiusquam antiqui scriptoris.“⁶ (Lukács 1986: 306)

Es ist nicht zu übersehen, dass in dieser Anweisung die *Sinnbilder* überwiegen. Eine Differenzierung dieser Gattungen erfolgte dann im polnischen und im ukrainischen Kulturraum in den (lateinischen) Rhetoriken und Poetiken der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In den Kapiteln *poesis epigrammatica* (Michałowska 1974, Masljuk 1983) finden wir eine Vielfalt von Definitionen von Bild-Text-Kombinationen (*emblema*, *symbolum*, *hieroglyphicum*, *allusiones ad stemmata* – Wappengedichte).⁷ Viele Autoren übernehmen zum Teil ohne Quellenangaben Emblem-Definitionen aus jesuitischen Rhetoriken (Jacobus Pontanus, Cipriano Soarez), vor allem aus Jacob Masens Rhetorik-Kompendium (Masen 1681), der die Bild-Text-Kombinationen unter dem Oberbegriff *imagines figuratae* zusammenfasst. Hier seine Definition des Emblems, die in zwei ukrainischen Rhetoriken – ohne Angabe des Autors – auftaucht:

⁶ „Interpretiere ein Hieroglyphicum oder ein pythagoräisches Symbol oder ein Apophthegma oder einen Sinnspruch oder ein Emblem oder ein Rätsel eines antiken Autors.“

⁷ Nach Michałowska (1974) lassen sich zusammenfassend folgende Unterscheidungsmerkmale feststellen. Das Emblem besitzt einen dreigliedrigen Aufbau: *inscriptio* (Lemma, *epigraphus*) – *pictura* – *subscriptio* (Epigramm, *carmen*), die das Dargestellte deutet (*explicatio picturae*). In Anlehnung an die stilistische Terminologie wird manchmal das Emblem im Aufbau in Protasis (*pictura*) und Apodosis (*subscriptio*) gegliedert. Das Emblem darf in der *pictura* belebte Gegenstände (*res vivantes*), menschliche Figuren und narrative Motive aus Märchen (*apologus*) und Fabel (*fabula*) darstellen. Das *symbolum* (*coniectura*) kann einen dreigliedrigen Aufbau haben, in einigen Poetiken wird allerdings ein zweiteiliger Aufbau (*pictura* – *subscriptio*) offeriert. Dem *symbolum* liegt das Ähnlichkeitsprinzip (*similitudo*) zugrunde. Im *symbolum* dürfen – im Unterschied zum Emblem – nur unbelebte und irrationale Dinge (z.B. Honig, verwelkte Blume, Engel, Abstrakta wie Mut, Tugend) verwendet werden; menschliche Figuren dürfen nicht zentral, sondern lediglich im Hintergrund vorkommen. Das *hieroglyphicum* (Hieroglyphe) wird lediglich als Sinnbild (*imago figurata*) ohne *inscriptio* und *subscriptio* definiert und in den Poetiken empfohlen, es nur in Vorworten oder Werken in Widmungsfunktion zu verwenden. In der literarischen Praxis des 17. Jahrhunderts kam es dann zu einer Überkreuzung von *stemma* (Wappen) – Emblemen – Hieroglyphen – *icones*. Der praktizierte Gattungssynkretismus lässt keine eindeutige Zuordnung zu.

„[Emblema] est enim imago figurata, ab intelligentium rerum natura ad mores vitamque rei intelligentis uno conceptu clare exponendam translata.“⁸ (Masen 1681: 656)

Dem Emblem kommt in dieser Definition nach der hermeneutischen Sensus-Lehre⁹ die Funktion des *sensus moralis* und *sensus anagogicus* zu. In der Auslegung des Dargestellten ist somit ein Interpretationsschwerpunkt erkennbar, der in der Privilegierung ethischer und moralischer Fragen die Emblematik in die Nähe der Theologie bringt. Den Postulaten der *Theologie der Emblematik* folgt Dmitrij Tschizewskij in seinen Arbeiten über die emblematische Praxis des ukrainischen Philosophen Gregorius Skovoroda (Kroll 2009).

2. Übertragung des Kiever Bildungssystems nach Serbien

Dass die Ausstrahlungen des Bildungssystems der Kievo-Mohylianischen Akademie in den Vermittlungsbereichen *Grammatik, Rhetorik, Poetik, Philosophie vs. Theologie* im 17. Jahrhundert durch Gelehrte und Dichter wie Simeon Polockij, Lazar Baranovič, Ionikij Galjatovskij, Stefan Javorskij¹⁰ und Feofan Prokopovič bis nach Russland reichten, ist bekannt. Im 18. Jahrhundert erreicht dieser Kulturtransfer, der Barock und Aufklärung in sich trägt, Serbien; und somit fast die gesamte *Slavia Orthodoxa*. Dieser Vermittlungsprozess war nur möglich, weil die *Grammatikkultur* der Kiever Akademie – im Gegensatz zur *Textkultur* der Altgläubigen – einen flexiblen kulturellen Code entwickelte, der *syntaktisch* und *beterokommunikativ* ausgerichtet war.

Die Übertragung des Kiever Bildungssystems nach Serbien begann 1726 durch die Gründung der slavischen Schule in Sremski Karlovci unter der Leitung von Maksim Suvorov; 1733 folgte die Einrichtung des *Collegium slavono-latino carlovi-ciense* durch Emanuel Kozačinski. Dieser Gründungsakt markiert somit die Entstehung einer neuen Semiosphäre in den Koordinaten Sremski Karlovci – Novi Sad – Beograd. Wie einst die Kiever Akademie, etabliert sich das Kollegium in Sremski Karlovci an der *Peripherie* einer Staatsmacht, der Habsburgermonarchie, die damals in Serbien auch die Kulturhoheit besaß. Zu den Merkmalen des neuen Bildungssystems gehören: *Mehrsprachigkeit* (Latein – Russisch-Kirchenslavisch – Slavenoserbisch – serbische Volkssprache; Tolstoj 1998), Transfer und Übersetzung theologischer Texte, Etablierung einer *Grammatikkultur* als Grundlage des Unterrichtswesens und die Aneignung des Systems der *Rhetorik und Poetik* im

⁸ „Das Emblem ist ein [Sinn]-Bild, das in einem Begriff von der idealen Natur auf die Sitten und das Leben des Erkennenden übertragen wird.“

⁹ Über die (hermeneutische) Lehre vom „vierfachen Schriftsinn des Wortes“ (*sensus litteralis vs. historicus, sensus allegoricus vs. spiritualis, sensus moralis vs. tropologicus, sensus mysticus vs. anagogicus*) vgl. Ohly (1968), Gerigk (2002: 119–139).

¹⁰ Die emblematischen Panegyrika von Stefan Javorskij, die er in polnischer und lateinischer Sprache verfasste, habe ich im Internet veröffentlicht (Kroll 2017a).

Dienst der Herstellung von Texten und Predigten (Grdinić 1983). Um dieses Textherstellungssystem gezielt in Sremski Karlovci einzusetzen, veröffentlichte Kozačinski 1753 in Sremski Karlovci eine Rhetorik in lateinischer Sprache (Kozačinski 1735, vgl. Erčić 1980: 101), die er eigens für seine Schüler geschrieben hatte. Welche Bedeutung für ihn dabei die Rhetorik und die Poetik besaßen, zeigt er in seiner in Sremski Karlovci aufgeführten Tragikomödie *Traedokomedija*, in der im 13. Akt die Unterrichtsfächer (*analogija, infima, gramatika, sintaksa, poezija* und *retorika*) als Personifikationen im Dialog mit der klagenden *Serbia* agieren. Die allegorische Gestaltung des Figurenspektrums verweist auf Verfahren des barocken Dramas (Schöne 1968). Dass auf dieser Grundlage in der serbischen Literatur des 18. Jahrhunderts *auch* eine barocke Strömung entstanden ist, die sich in der Aufklärung allmählich auflöst, haben die Arbeiten von Milorad Pavić eindrucksvoll nachgewiesen (Pavić 1970).

3. Exemplarische Analyse des Emblembuchs *Ifika ieropolitika*

Das sichtbarste Rezeptionszeugnis des Kulturtransfers im Bereich der Emblematik liegt in der kirchenslavischen *Ifika ieropolitika* vor, die nun auf der Grundlage der Edition Wien 1774 untersucht wird. Auf welcher Ausgabe des Emblembuchs (Kiev 1712 – *editio princeps*, Petersburg 1718, 1764 – ohne Embleme, Moskau 1796 – ohne Embleme, Lemberg 1760) die Wiener Edition basiert, ist unklar. Da jedoch alle Embleme und Prosakommentare in den vorgehenden Editionen identisch sind, ist diese Frage weniger wichtig. Neu ist lediglich das Vorwort an den „vernünftigen Leser“ („blagorazumnyj čitatel“), das A. D. Sekereš zugeschrieben wird. Darin erfährt der Leser (bzw. die Leserin) das Ziel der Edition: Sie soll der Unterweisung der Jugend dienen, um über das Wort Gottes zur wahrhaftigen Weisheit („istinna premudrost“), zur Erkenntnis des höchsten Wesens, Gott, zu gelangen, denn der weise Verstand ist das Spiegelbild Gottes („zercalo božie“). (Vgl. *Ifika* 1774: 1–6 in kirchenslavischer Seitenzählung, die Buchstaben verwendet)

Zunächst zum Aufbau des Werks, das den Status einer kleinen Emblem-Enzyklopädie beanspruchen kann; anschließend sollen die Vorlagen aus westeuropäischen Emblembüchern untersucht werden, um Fragen der Intermedialität zu erörtern.

Die 67 dreigliedrigen Embleme (*inscriptio – pictura – subscriptio*) mit Prosakommentaren bilden jeweils eine in sich abgeschlossene narrative Einheit. Sie können vom Lesepublikum in beliebiger Reihenfolge gelesen werden, ausgehend vom jeweiligen Begriff, der auch das Thema impliziert. Diese Funktion übernehmen die 67 *inscriptiones*, die in den *picturae* des Emblems zu Sinnbildern transformiert werden. Die Begriffe sind allerdings nicht alphabetisch geordnet und werden zum Teil wiederholt.¹¹ Die *picturae* der Embleme enthalten primär Dar-

¹¹ Hier die Übersicht in der vorgegebenen Reihenfolge (ohne Wiederholungen): Blind-

stellungen personifizierter Begriffe: Tugenden, Laster, Leidenschaften, menschliches Verhalten, aber auch Gegenständliches, *Bilder* aus der Flora, der Fauna, der Mythologie und der Bibel. In der allegorischen Modellierung ist eine thematische Vielfalt erkennbar. Im Aufbau des Werks lässt sich hier einerseits die Bindung an die Tradition der Gattung des emblematischen Tugendspiegels (Rollenhagen 1611, 1983) sowie des emblematischen Fürstenspiegels (Peil 1986) erkennen. Andererseits verweist die *Ifka ieropolitika* in der Anordnung der Begriffsbilder auf die Sammlung von Allegorien von Cesare Ripa (Ripa 1611, Logemann & Thimann 2011). In ihrer (thematischen) Verkettung bilden die *inscriptiones* eine *Sinnlinie*, die einen Anfang und ein Ende besitzt. Worin besteht diese Sinnlinie in *Ifka ieropolitika*?

Das erste Emblem mit der *inscriptio* „Slepota“ (Blindheit; Abb. 1) zeigt einen Jüngling, der mit verbundenen Augen ins Feuer rennt, hinter dem sich der Teufel verbirgt. Als Vorlage für das Emblem diente dem Kupferstecher N. Zubryckij das niederländische Emblembuch von Jacob Cats (1627: 26; Abb. 2); die Figur des Jünglings wurde hinzugefügt.¹²

Die als Epigramm verfasste subscriptio weist ein syllabisches Versmaß (11-Silber mit dem Reimschema aa bb) auf und lautet:

Юнъ еси, тишиша шествовати право
И страстей наглство отрини лукаво



Abb. 1: *Ifka* (1774: 1)



Abb. 2: *Cats* (1627: 26)

heit – Weg – Arglist – Über Gott – Glaube – Liebe – Hoffnung – Segen – Gebot – Botschaft – Ehre dem Traum – Achtung – Schuld – Edelmann – Akademie – Bücher – Schweigen – Scham – Wahrheit – Einfachheit – Bescheidenheit – Mut – Leiden – Stärke – Schmuck – Ruhe – Friede – Zeichen – Freundschaft – Gleichheit – Freund – Nutzen – Trunksucht – Zurückhaltung – Sirenen – Weisheit – Geiz – Großzügigkeit – Neid – Verachtung – Flüsterer – Verurteilung – Eifersucht – Ruhm – Bedingungen – Eitelkeit – Gewissen – Angst – Lüge – Gesetz – Akt der Gewöhnung – Leid.

¹² Alle Bilder stammen aus digitalisierten und frei zugänglichen Emblembüchern aus dem Internet, die in der Literaturliste verzeichnet sind.



Abb. 3: Ifika (1774: 5)



Abb. 4: Sucquet (1620: Titelblatt)

Юнаго слѣпость падежемъ вѣнчаеъ
 Низвода нужднѣ а може не чаеъ.¹³ (Ifika 1774: 1)

In der Auslegung des Dargestellten wird auf die Beschreibung der *pictura* verzichtet; insofern ist eine Rekonstruktion des dargestellten Bildes aus dem Text des Epigramms nicht möglich. Die Sinnerschließung folgt hier dem *sensus moralis*. Der anschließende Kommentar vertieft die Auslegung durch Zitate aus den Zehn-Sprüchen Salomons:

„Drei Dinge sind mir unbegreiflich, vier vermag ich nicht zu fassen: den Weg des Adlers am Himmel, den Weg der Schlange über den Felsen, den Weg des Schiffes auf hoher See, den Weg des Mannes zu einer Frau.“ (Sprüche 30, 18–19)

Aus weiteren (paraphrasierten) Bibel-Zitaten folgen Warnungen und die Aufforderung, sich vom Verstand und der Vernunft leiten zu lassen und nicht mit verbundenen Augen – blind – durchs Leben zu gehen. Diesen Lebensweg be-

¹³ „Wenn du jung bist, bemühe dich, das Recht zu achten und der Frechheit der Leidenschaften klug auszuweichen. Die Blindheit des Jugendlichen wird mit einem Fall gekrönt. Zwangsläufig gestürzt, hat er vielleicht keine Hoffnung mehr.“

Abb. 5: *Ifika* (1774: 301)Abb. 6: *Hugo* (1624: Nr. 43)

schreibt das nächste Emblem (Abb. 3), das aus dem Emblembuch *Via vitae aeternae* (Weg des ewigen Lebens; Abb. 4) von Antoine Secquet entnommen wurde:

Два пути зриши, тѣсный и пространный,
овъ терніемъ, сей цвѣтами убранный.
вѣждже, яко путь въ погибель широкій,
къ радости ведеть тѣсен и жестокий.¹⁴ (*Ifika* 1774: 5)

Die Verse der *subscriptio* paraphrasieren gleichsam die Worte Jesu am Ende der Bergpredigt:

„Gehet ein durch die enge Pforte! Denn die Pforte ist weit und der Weg ist breit, der zum Verderben führt, und viele sind es, die auf ihn hineingehen: denn die Pforte ist eng und der Weg ist schmal, der zum Leben hinführt, und wenige sind es, die ihn finden.“ (Matthäus 7, 13f.)

Diese Worte haben das christliche Verständnis des Weges geprägt. Für den Leser bzw. die Leserin der *Ifika ieropolitika* wird an dieser Stelle klar, wohin der Lektüre-

¹⁴ „Zwei Wege siehst du: einen engen und einen breiten, der eine hat Dornen, den anderen schmücken Blumen. Beachte: Mag auch der Weg zum Verderben breit angelegt sein, so ist der Weg zur Freude eng und leidvoll.“

weg führt. Hier entsteht eine *Sinnlinie*. Es ist ein Chronotopos des Weges, den der *homo viator* nunmehr zu beschreiten hat (vgl. dazu Harms 1970). In der *pictura* ist auch das pathagoreische Y-Signum als *res significans* erkennbar, ebenso die Vertikale des Weges, die in den meisten Emblemen als Bild-Perspektive überwiegt. Diese Sinnlinie führt in den Emblemen über die *via purgativa* (Weg der Reinigung), *via illuminativa* (Weg der Erleuchtung) zur *via unitiva* (Weg der Vereinigung). Besonders eindringlich wird die vertikale Bildausrichtung, die in die Transzendenz der *via unitiva* führt, in dem vorletzten Emblem (Abb. 5) dargestellt.

In der *subscriptio* wird das Postulat ausgesprochen, die Tugenden zu erlernen und sie immer zu befolgen, denn dadurch wird man von den Ketten des Irdischen befreit, und die Seele, hier als Frau mit Flügeln versinnbildlicht, kann gegen den Himmel fliegen, um die Vereinigung mit Gott zu vollziehen. Vorlage ist das Emblem Nr. 43 der *Pia desideria* (1624; Abb. 6) des belgischen Jesuiten Hermann Hugo (1558–1629). Die *inscriptio* bei Hugo bilden die Verse aus dem Psalm 55, 7: „Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiscam!“¹⁵.

Das letzte Emblem *Preterpenie* (Das Erleiden; Abb. 7) zeigt Lots Frau, die sich nach Sodom umschaut. In den Versen der *subscriptio* wird das Thema des eingeschlagenen Weges aufgenommen und mit der biblischen Geschichte in Verbindung gesetzt:

Прямо наченный пѹт свой шествовати
Тѣмъ не возвратно его окончати
Сиде на пути к Содому оузрѣса
Жена Лотова тѣмъ въ столпѣ обратиса.¹⁶ (*Ifika* 1774: 305)



Abb. 7: *Ifika* (1774: 305)

¹⁵ „Oh hätte ich Flügel wie Tauben, ich würde fliegen und zur Ruhe gelangen!“

¹⁶ „Der von dir geradeaus eingeschlagene Weg ist zu befolgen, man muss bemüht sein, ihn ohne Umkehr zu beenden. So schaute sich auf dem Weg Lots Frau nach Sodom um und verwandelte sich dadurch in eine Säule.“ (Alle Übersetzungen aus dem Kirchenslavischen und dem Lateinischen stammen von mir, W. K. Da die Schriftart der *Ifika ieropolitika* im vorliegenden Schreibprogramm nicht realisiert werden kann, habe ich mich an der in

In letzter Konsequenz erweist sich für den Leser bzw. die Leserin der *Ifika ieropolitika* der Weg von der Reinigung, der Erleuchtung und der Vereinigung als unumkehrbar.

Der oben angezeigte Vergleich der Embleme aus der *Ifika ieropolitika* mit Emblemen aus westeuropäischen Quellen soll nunmehr mit Fragen der Intermedialität und Transkulturalität verbunden werden. Die Übernahme *fremder* Bilder ist, wie bereits ausgeführt wurde, ein Prozess der Übersetzung. Der Übersetzungsvorgang besteht hier in der Herstellung von Bild-Äquivalenzen („obrazy-ekvivalenty“) (Lotman 2010a: 183). Die Bild-Äquivalenzen umfassen dabei drei Aspekte der Sinnerschließung: Analogie, Gegensatz (Antithese) und Identifikation.¹⁷ Im ersten Emblem (*Slepota* – Blindheit) kann der Interpret zunächst in der Reproduktion aus der Vorlage von Cats eine Analogie sehen, doch durch die Auslegung des Dargestellten in der *subscriptio* entsteht ein Gegensatz, der eine Identifikation ausschließen soll – man rennt nicht blind ins Feuer. Das zweite Emblem (*Put* – Der Weg) zeigt alternativ zwei Wege, einen „dornigen“ und einen mit Blumen und Verheißungen besetzten. Durch die Auslegung jedoch wird der dornige Weg anempfohlen und erweist sich als identitätsstiftend. Das dritte Emblem (*Cin kako navykati* – Akt der Gewöhnung) impliziert in der Analogie zur Vorlage eine Identifikation.

An dieser Stelle können nicht alle Bild-Äquivalenzen in den restlichen 64 Emblemen der *Ifika ieropolitika* analysiert werden. Die drei Beispiele zeigen allerdings die dominanten Verfahren intermedialer Beziehungen in diesem Werk. Die Präsenz der Bibel-Texte in den Kommentaren bietet zudem die Möglichkeit, intertextuelle Beziehungen aufzudecken; doch das wäre eine neue Aufgabe.

Die meisten Embleme stammen aus den *Pia desideria* von Herman Hugo, dessen Emblembuch in ganz Europa sehr populär war. Ausgehend von den Anmerkungen von D. Tschizewskij (Čyževskýj 1944: 15–16), die viele Leerstellen aufweisen, konnte ich durch die zunehmende Digitalisierung¹⁸ der Emblembücher in Amerika und Europa ein Verzeichnis der emblematischen Vorlagen

der russischen wissenschaftlichen Literatur verwendeten Schrift orientiert (Čyževskýj 1934: 1944).)

¹⁷ Lotman erweitert das ursprünglich binär angelegte Äquivalenztheorem (Similarität/ Opposition) triadisch: „Hervorheben von Gegensätzlichem im Ähnlichen (Antithese)“, „Hervorhebung des Ähnlichen im Unähnlichen (Analogie)“, „Vereinigung von Gegensätzlichem (Identifikation)“ (Greber 1999: 202, unter Bezug auf Lotman 1975: 51f., 54; ferner Schmid 1977: 58f.).

¹⁸ Vgl. *Emblematica Online*. Dort befinden sich weitere Links, die den Zugang zu den aufgeführten Emblembüchern ermöglichen.

erstellen, auf die die Kiever Verfasser und Kupferstecher der *Ifika ieropolitika* zurückgreifen konnten, weil sie auch in Kiev präsent waren.¹⁹

4. Emblematischer Kulturtransfer in der serbischen Literatur

Obwohl die Kiever Gelehrten in Serbien den Rhetorik- und Poetikunterricht einführten, in dem eine emblematische Praxis in der Gattungsform emblematischer Deklamationen (*declamationes emblematicae*) zum Jahresabschluss vorgesehen war, gibt es in diesem Bereich leider keine Rezeptionszeugnisse. Das Ausbleiben *dreiteiliger* Embleme hat mehrere Ursachen. In der Zeit zwischen 1726 und 1774 gab es in Serbien keine Druckereien. Zudem war der Status einer serbischen Literatursprache bis zu den Reformen von Vuk S. Karadžić ungeklärt: Russisch-Kirchenslavisch konkurrierte mit dem Slavenoserbischen und der serbischen Volkssprache, die in den Heldenliedern lebte und zunehmend an Bedeutung gewann. Schließlich setzte mit der Aufklärung in Serbien die Kritik an der Rhetorik (Manierismus-Vorwurf) ein, die ja auch lehrte, wie man emblematische Gedichte verfasst. Überliefert sind allerdings sog. *emblemata nuda*, die keine *pictura* besitzen. Diese Tradition pflegte vor allem Jovan Rajić (1726–1801), der u. a. auch

¹⁹ (1) Alciatus, Andrea. *Omnia Emblemata*. Paris 1602; (2) Bocchi, Achille. *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*. Bologna 1574; (3) Bosch, Jacob. *Symbolographia*. Augsburg 1702; (4) Camerarius, Joachim. *Symbolorum & emblematum* [...]. I–IV. Frankfurt/Main 1661; (5) Cats, Jacob. *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*. Rotterdam 1627; (6) Drexel, Jeremias. *Zodiacus Christianus*. München 1622; (7) Cramer, Daniel. *Emblemata moralia*. Frankfurt/Main 1630; (8) Drexel, Jeremias. *Heliotropium seu Confirmatio humanae voluntatis* [...]. München 1627; (9) Drexel, Jeremias. *Orbis Phaëton*. München 1627; (10) Drexel, Jeremias. *Aeternitas Prodomus Martis Nuntius* [...]. München 1633; (11) La Feuille, Daniel de. *Devises et emblèmes anciennes et modernes*. Amsterdam 1691, Antwerpen 1697; (12) Engelgrave, Henricus. *Lucis evangelicae sub velum sacrorum Emblematum reconditae*. Köln 1659; (13) Haeften, Benedictus van. *Schola Cordis sive aversi a Deo Cordis* [...]. Antwerpen 1629; (14) Hugo, Herman. *Pia Desideria Emblematis Elegiis & affectus S.S. patrum illustrata*. Antwerpen 1624; (15) Par un Père Capucin. *Les Emblèmes d'amour divin et humain ensemble. Expliquez par des vers françois*. Paris 1631; (16) Luyken, Jan. *Vonken der liefde Jesu*. Amsteden 1705; (17) Petrasancta, Silvester à. *Symbola heroica*. Amsterdam 1682; (18) Picinelli, Filippo. *Mundus Symbolicus*. I–II. Köln 1680–1681; (19) Reusner, Nicolas. *Emblemata*. Frankfurt/Main 1581; (20) Ripa, Cesare. *Iconologia*. Rom 1603; (21) Rollenhagen, Gabriel. *Nucleus emblematum*. 2 Teile. Arnheim 1612, 1615; (22) Saavedra Fajardo, Diego de. *Idea de Principe Politico Christiano*. München 1640; (23) Secquet, Antoine. *Via vitae aeternae*. Antwerpen 1620; (24) Sandaeus, Maximilian. *Theologia symbolica*. Mainz 1626; (25) Saubert, Johann. *ΔΥΩΔΕΚΑΣ. Emblematum Sacrorum* [...]. Nürnberg 1625; (26) Schoonhovius, Florentius. *Emblemata* [...]. *Partim Moralia partim etiam Civilia*. Amsterdam 1635; (27) Wetstein, Henricus. *Symbola et emblemata*. Amsterdam 1705; (28) Veen, Otto van. *Amorum Emblemata. Figuris Aeneis Incisa*. Antwerpen 1608; (29) Zinggraf, J. G. *Emblematum ethico-politicorum centuria*. Heidelberg 1666.

in Kiev studierte. Seine emblematische Praxis und Aspekte der Emblematikrezeption in der serbischen Literatur des 18. Jahrhunderts analysierte Nikola Grdinić (1983, 1997a). Die Wirkung der Emblematik im außerliterarischen Bereich (Kirchen, Architektur, Malerei) untersuchten partiell Dejan Medaković (1976) und Ljiljana Stošić (2006); im Bereich der Buchillustration muss auch Zaharije S. Orfelin (1726–1785) erwähnt werden, der seine Geschichte über Peter den Großen (*Istorija Petra Velikog*) mit einigen Emblemen aus den *Symbola et emblemata* (Amsterdam 1705) ausstattete (Orfelin 1772, vgl. Davidov 1978: 318–334). Was in allen Untersuchungen fehlt, ist ein Verzeichnis westeuropäischer Emblembücher, die in Serbien vorhanden waren.

Dafür etablierte sich im 18. Jahrhundert in Serbien die in Kiev entwickelte Gattung der *ikonopisnaja épigramma* (Ikonen-Epigramm) (vgl. Petrov 1867: 113), eine Bild-Text-Kombination, die in der *pictura* auf Abbildungen Heiliger, kirchlicher Würdenträger und biblischer Figuren zurückgreift und in der *subscriptio* – in der Regel – ein (kirchenslavisches) Epigramm in Versen aufweist; Beispiele von Hristofor Žefarović (1690–1753), der auch ein Wappenbuch in Versen (Žefarović 1972)²⁰ herausgab (vgl. Pavić 1970: 161–162, Davidov 1978; Reproduktionen nach S. 456 im Anhang).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der emblematische Kulturtransfer der Kiever Gelehrsamkeit nach Serbien nur bedingt wirksam war und unter den beschriebenen Bedingungen nicht zur vollen Entfaltung kam. Er war jedoch ein wichtiger Baustein in der barocken Strömung der serbischen Literatur des 18. Jahrhunderts, weil gerade der Rhetorik- und Poetikunterricht in Serbien eine Grammatikkultur begründete und somit einen Mechanismus zur Sinngenerierung ins Leben rief, der auch den Grundbereich der Bildlichkeit um neue (fremde) Sinnbilder bereicherte. Emblematische Spuren in der serbischen Dichtung, die allerdings eher als Palimpseste aufzufassen sind (Genette 1993), lassen sich bis ins 19. und 20. Jahrhundert verfolgen. Sie scheinen gleichsam durch in einigen Texten von Đura Jakšić und Vasko Popa.²¹ Eine direkte intermediale und intertextuelle Beziehung des Gedichts *Staze* (Wege) von Jakšić zu dem oben erwähnten Emblem *Put* (*Ifika* 1774: 5) sieht Nikola Grdinić (1983):

Две преда мною стазе стоје:
Једна с цвећем, друга с трњем;
Гвоздене су ноге моје –
Идем трњу да се врнем.

²⁰ Dabei handelt es sich um die Adaptation und Übersetzung des lateinischen Wappenbuchs in Versen von Pavao Ritter Vitezović (1702).

²¹ Emblemaffine Konstruktionen in der Lyrik von Vasko Popa sind auch Gegenstand der Untersuchungen von Cidilko (1987, 2008) und Grdinić (1997b).

Ja уступам цвећа стазе
 Којима је нога мека;
 Нек' по цвећу жене газе,
 А трње је за човека! (Jakšić 1978: 34)

Literatur

- Brogi Bercoff, Giovanna. 1996. Zum literarischen Gebrauch der Mischsprache im ostslavischen Bereich im 17.–18. Jahrhundert. *Ricerche slavistiche* 43. 183–208.
- Cats, Jacob. 1627. *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*. Rotterdam. <http://emblems.let.uu.nl/c161804.html> (abgerufen am 02.02.2020).
- Cidilko, Vesna. 1987. *Studien zur Poetik Vasko Popas*. Wiesbaden.
- Cidilko, Vesna. 2008. *Studije o poetici Vaska Pope*. Beograd.
- Čyževskij, Dmytro. 1934. *Filosofija H. S. Skovorody*. Warszawa.
- Čyževskij, Dmytro. 1944. *Ukraiňskij literaturnyj barok: Narysy: Častina tretja*. Praha.
- Čyževskij, Dmytro. 2003. *Ukraiňske literaturne baroko*. Kyïv.
- Čyževskij, Dmytro. 2005. *Filosofija H. S. Skovorody*. In idem, *Filosofsky tvory u čotyřoch tomach*. Bd. I, 163–388. Kyïv.
- Davidov, Dinko. 1978. *Srpska grafika XVIII veka*. Beograd.
- Eismann, Wolfgang & Grzybek, Peter. 2002. Kultur. In Franz, Norbert (Hg.), *Lexikon der russischen Kultur*, 248–257. Darmstadt.
- Emblematica Online*. emblematica.grainger.illinois.edu (abgerufen am 07.02.2020).
- Erčić, Vlastimir. 1980. *Manuil (Mibail) Kozačinskij i njegova Traedokomedija*. Novi Sad.
- Genette, Gérard. 1993. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main.
- Gerigk, Horst-Jürgen. 2002. Der vierfache Schriftsinn. In Gerigk, Horst-Jürgen (Hg.), *Lesen und Interpretieren*, 119–139. 2. Aufl. Göttingen.
- Grdinić, Nikola. 1983. Moralna simbolika i emblematika ukrajinskog porekla u srpskoj književnosti 18. i prve polovine 19. veka. *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 24. 43–52.
- Grdinić, Nikola. 1997a. Emblemi u delu Jovana Rajića. In Frajnd, Marta (Hg.), *Jovan Rajić: Život i delo*, 233–242. Beograd.
- Grdinić, Nikola. 1997b. Znamenja Vaska Pope: emblemi, logografi, simboli. In Petković, Novica (Hg.), *Poezija Vaska Pope: Zbornik radova*, 143–156. Beograd.
- Greber, Erika. 1999. Oppositionen. In Bosse, Heinrich & Renner, Ursula (Hg.), *Literaturwissenschaft: Einführung in ein Sprachspiel*, 193–210. Freiburg.
- Grübel, Rainer Georg. 2001. Metaphrase, Paraphrase und Variation im Wertfeld: Russische Psalmenparaphrasen des 17. und 18. Jahrhunderts. In idem (Hg.), *Literaturaxiologie: Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*, 361–382. Wiesbaden.
- Harms, Wolfgang. 1970. *Homo viator in bivio: Studien zur Bildlichkeit des Weges*. München.
- Hugo, Herman. 1624. *Pia desideria*. Antwerpen.
- Jakšić, Đura. 1978. *Pesme* (Sabrana dela Đure Jakšića, 1). Beograd.
- Kozačinskij, Manuil. 1735. *Artis oratoriae libri IV illyrico: Rascianae Indoli Traditit et explicati primo in Collegio slavonolatino Carloviciensi. Anno domini MDCCXXXV mense octobris XXVI*. Sremski Karlovci.
- Kozačinskij, Manuil. 1980. Traedokomedija. In Erčić, Vlastimir (Hg.), *Manuil (Mibail) Kozačinskij i njegova Traedokomedija*, 437–565. Novi Sad.

- Kristeva, Julia. 1977. Der geschlossene Text. In Zima, Peter V. (Hg.), *Textsemiotik als Ideologiekritik*, 194–229. Frankfurt/Main.
- Kroll, Walter. 2009. Dmitrij Tschizewskij und die Emblematik: Versuch einer Rekonstruktion. In Richter, Angela & Klosterberg, Brigitte (Hg.), *D. I. Tschizewskij. Impulse eines Philologen und Philosophen für eine komparative Geistesgeschichte* (Slavica Varia Halensia, 9), 61–84. Berlin.
- Kroll, Walter. 2013. Stefan Javorskijs emblematische Heiligenvita über Varlaam Jasinski. In Holtz, Britta & Marggraff, Ute (Hg.), *Herrscherlob und Herrscherkritik in den slavischen Literaturen: Festschrift für Ulrike Jekutsch zum 60. Geburtstag*, 15–42. Wiesbaden.
- Kroll, Walter. 2014. Wie übersetzt man Embleme? Am Beispiel der Emblem- und Emblematikrezeption im Kiever Kulturmodell der Barockzeit. *Rocznik Komparatystyczny* 5, 197–225.
- Kroll, Walter. 2017a. Stefan Jaworski i emblematyka. *Polish emblems*. <http://polishemblems.uw.edu.pl/index.php/pl/news/69-stefan-jaworski-i-emblematyka> (abgerufen am 07.02.2020).
- Kroll, Walter. 2017b. Zur Poetik des Emblems im Kiever Kulturmodell der Barockzeit: Am Beispiel der Panegyrika von Stefan Javorskij (1658–1722). In Hoepel, Ingrid & McKeown, Simon (Hg.), *Emblems and impact: Von Zentrum und Peripherie der Emblematik (Selected Proceedings of the 10th International Conference of the Society for Emblem Studies, 27 July – 1 August 2014, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)*, 577–611. Newcastle/Tyne.
- Kurzböck, Joseph von. 1774. *Ifka ieropoliticka ili filozofija nравоučitel'naja simvolami i pripodoblenii izjasnenna*. Wien. <http://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN815407548> (abgerufen am 10.01.2020).
- Logemann, Cornelia & Thimann, Michael (Hg.). 2011. *Cesare Ripa und die Begriffsbilder der Frühen Neuzeit*. Berlin.
- Lotman, Jurij M. 1975. *Die Analyse des poetischen Textes*. Kronberg.
- Lotman, Jurij M. 1981. Zeichen und Zeichensystem in bezug auf die Typologie der russischen Kultur (11. bis 19. Jahrhundert). In idem, *Kunst als Sprache*, 149–174. Leipzig.
- Lotman, Jurij M. 2000. *Semiosfera*. Sankt Peterburg.
- Lotman, Jurij M. 2010a. Die Semiosphäre. In Frank, Susi et al. (Hg.), *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur*, 163–290. Frankfurt/Main.
- Lotman, Jurij M. 2010b. *Kultur und Explosion*. Frankfurt/Main.
- Lotman, Jurij M. & Uspenskij, Boris A. 1977. Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur (bis zum Ende des 18. Jahrhunderts). *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 9 (1977). 1–40.
- Lukács, Ladislaus (Hg.). 1986. *Monumenta paedagogica Societas Iesu penitus retractata multisque textibus aucta: Ratio atque institutio studiorum Societas Iesu (1586, 1591, 1599)*. Bd. V. Roma.
- Masen, Jacob. 1681. *Speculum Imaginum Veritatis Occultae*. Köln.
- Masljuk, Vitalij P. 1983. *Latynomovny poetyki i rytoryki XVII-peršoї polovyny st. ta їch rol' u rozvytku teorii literatury na Ukraїni*. Kyїв.
- Medaković, Dejan. 1976. *Tragom srpskog baroka*. Novi Sad.
- Mieleszko, Mikołaj. 2010. *Emblematy*. Warszawa.
- Mihailović, Georgije. 1964. *Srpska bibliografija XVIII veka*. Beograd.
- Michałowska, Teresa. 1974. *Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław.
- Ohly, Friedrich. 1968. *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*. Darmstadt.

- Orfelin, Zaharije. 1772. *Istorija Petra Pervago*. Venecija.
- Pavić, Milorad. 1970. *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*. Beograd.
- Peil, Dietmar. 1986. Emblematische Fürstenspiegel im 17. und 18. Jahrhundert: Saavedra – Le Moynes – Wilhelm. *Frühmittelalterliche Studien* 20 (1). 54–92.
- Petrov, Nikolai I. 1867. O slovesnyh naukach i literaturnykh zanjatijach v Kievskoj Akademii ot načala ee do preobrazovanija v 1819 g. *Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii* 1 (1). 104–118.
- Pfisterer, Ulrich & Seidel, Max (Hg.). 2003. *Visuelle Topoi: Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. München.
- Ripa, Cesare. 1611. *Iconologia*. Padova.
- Ritter Vitezović, Pavao. 1702. *Stemmatographiae Illyricanae liber I*. Zagreb.
- Rollenhagen, Gabriel. 1611. *Nucleus emblematum selectissimorum*. Köln.
- Rollenhagen, Gabriel. 1983. *Sinn-Bilder: Ein Tugendspiegel: Bearbeitet, mit einem Nachwort versehen und herausgegeben von Carsten-Peter Warncke*. Dortmund.
- Schmid, Wolf. 1977. *Der ästhetische Inhalt: Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse.
- Schöne, Albrecht. 1968. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 2. Aufl. München.
- Smotryckij, Meletij. 1774. *Hrammatiki Slavenskija Pravilnoe Syntagma. Jevje 1619* (Specimina philologiae Slavicae, 4). Frankfurt/Main.
- Stošić, Ljiljana. 2006. *Srpska umetnost 1690–1740*. Beograd.
- Sucquet, Antoine. 1620. *Via vitae aeternae*. Antwerpen.
- Tolstoj, Nikita I. 1998. *Izbrannye trudy: Tom II: Slavjanskaja literaturno-ajazykovaja situacija*. Moskva.
- Uspenskij, Boris A. 1994. Raskol i kul'turnyj konflikt XVII veka. In idem (Hg.), *Izbrannye trudy: Tom I: Semiotika istorii: Semiotika kul'tury*, 333–367. Moskva.
- Verchovskoj, Pavel V. 1916. *Učreždenie Duchovnoj Kollegii i Duchovnyj reglement*. Rostov.
- Voznjak, Michailo. 1990. *Hrammatyka Lavrentija Zyzanija z 1595 r. Lemberg 1911* (Specimina philologiae Slavicae, 88). München.
- Warncke, Carsten-Peter. 1987. *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden.
- Žefarović, Hristofor. 1972. *Stematografija: Izobraženije oružij iliričeskib*. Novi Sad.

Genderspezifische Konstruktionen des Honor-Shame-Codes in literarischen Texten

Dagmar Burkhart

Gender-specific constructions of the honor-shame code in literary texts

While honor-shame societies in the Mediterranean, the Middle East and Asia are characterized by a high sensitivity to honor and shame, guilt cultures that dominate in countries with codified, secular law systems and internalized ethics prioritize individuals and their consciences. In the former, shame presents itself as a social phenomenon, which also contains characteristics of gender specificity. For example, male honor includes virile self-esteem and the ability to defend family honor. Female honor, by contrast, is subsumed under the term *shame*. This article discusses the gender specificity of senses of honor and shame cultures based on two Slavic examples: the popular South Slavic ballad *Hasanaginica* (engl. *The Mourning Song of the Noble Wife of the Hasan Aga*) and Lev Tolstoj's last Caucasus story *Chadži Murat* (engl. *Hadji Murat*).

Keywords: honor-shame codes, *Hasanaginica*, *Chadži Murat*

Burkhart, Dagmar, University of Mannheim; dagmar.burkhart@t-online.de

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 53–64.

„Wertvorstellungen, die als selbstverständlich und unanfechtbar empfunden werden, gehören in einer Kultur zur Doxa, das heißt, sie müssen nicht diskursiv verhandelt werden. Denn die Menschen in einer Gesellschaft haben verinnerlicht, was im Sozium als orthodox (der Doxa entsprechend) oder heterodox (der Doxa zuwiderlaufend) zu gelten hat.“ (Bourdieu 2014: 106)

1. Einleitung

Ein markantes Beispiel für die Doxa ist die mit Merkmalen der Genderspezifik ausgestattete Ehrauffassung in so genannten Honor-Shame-Gesellschaften¹ des Mittelmeerraums sowie des Nahen und Fernen Ostens. Derartige patriarchalischen Normen folgende Gesellschaften sind durch eine übersteigerte Empfindlichkeit in Hinblick auf Ehre und Schande charakterisiert. Die männliche Ehre in solchen Honor-Shame-Gesellschaften konstituiert sich durch starkes viriles Selbstwertgefühl und die Fähigkeit zur – notfalls gewaltsamen – Verteidigung der Fami-

¹ Grundlegende Arbeiten hierzu sind Peristiany (1965), Bourdieu (1979) und Herzfeld (1980).

lienehre. Genderspezifische Konstituenten der männlichen Ehre sind Stärke und Unerschrockenheit, Stolz, Großzügigkeit, Gastfreundlichkeit, Verantwortung den Familienmitgliedern gegenüber sowie Zuverlässigkeit beim Einhalten des gegebenen Worts. Die weibliche Ehre dagegen wird unter dem Begriff „Scham“ subsumiert, die ihren Ausdruck findet im Habitus der Frau, ihrer Zurückhaltung in Kleidung und Gestik sowie im Vermeiden von Auftritten in der Öffentlichkeit und (erotisch konnotierten) Gefühlsbezeugungen gegenüber dem Mann. Bei verheirateten Frauen gilt eheliche Treue, bei unverheirateten Virginität. In einer Ehre-Scham-Kultur stellt sich Scham als soziales Phänomen dar, als Ehrverhalten vor den Anderen. Das Gebaren des Einzelnen ist auf das Wert gebende Kollektiv hin orientiert, also heteronom.

Dagegen gilt in einer Schuld-Kultur, die in Ländern mit kodifiziertem, säkula-rem Recht und einer internalisierten Ethiklehre dominiert, die Priorisierung des Individuums und seines Gewissens, Autonomie statt Heteronomie. Während Schamempfindungen auf externen Faktoren wie dem Urteil anderer beruhen, werden Schuldgefühle auf der Basis der Internalisierung hervorgerufen. Da beide Konzeptionen in einem ambivalenten Wechselverhältnis zueinander stehen, finden sich Elemente der Schuld-Kultur auch in der Scham-Kultur und umgekehrt.²

Exemplifizieren lässt sich die axiologische Konzeption von Ehre-Scham-Gesellschaften etwa an zwei nach ihren Protagonisten benannten slavischen Texten: der populären Ballade *Hasanaginica* (dt. Die Frau des Hasan Aga), und *Čbadži Murat*, der letzten von Lev Tolstoj's Kaukasus-Erzählungen.³

2. Paradigma *Hasanaginica*

Das im transkulturellen Milieu entstandene Lied *Xalostna pjesanza plemenite Asan-Aghinize*, das 1774 von Alberto Fortis in einer ans Italienische angelehnten Transkription aufgezeichnet⁴ und mit einer italienischen Übersetzung versehen wurde

² Den derzeitigen Forschungsstand bezüglich Scham- und Schuld-Kulturen gibt die Arbeit von Rita Werden (2015) wieder.

³ Zitiert wird unter Angabe der Seitenzahl nach folgenden in der Bibliographie genannten Textausgaben: Fortis (2010), Goethe (1981), Tolstoj (2000) (deutsch) und Tolstoj (2007) (russisch).

⁴ Der italienische Ethnograph Alberto Fortis hat die anonyme, im zehnsilbigen Trochäus mit Zäsur nach der vierten Silbe („deseterac“) gehaltene Ballade in štokavisch-ikavischem Dialekt mit ijekavischer Beimischung aufgezeichnet. Vuk Karadžić übernahm die *Hasanaginica* von Fortis in seine erste Volkslied-Publikation *Mala prstonarodnja slavenoserbska pjesnarica* (1814, Kleines slavenoserbisches Liederbuch). Er modifizierte allerdings den Text, indem er eine durchgängig ijekavische Sprachform verwendete, einige Wörter änderte und eine zusätzliche Zeile einfügte. In dieser Version fand die *Hasanaginica* als Nr. 80 Eingang in Band III (1846) seiner vierbändigen Sammlung *Srpske narodne pjesme*.

(*Canzone dolente della nobile sposa d'Asan Aga*), fand kein Geringerer als Goethe 1778 einer Nachdichtung für wert.⁵ Unter dem Titel *Klaggesang von der edlen Frauen des Hassan Aga* hat der Dichter, damals unter dem Eindruck des empfindsamen Epochenstils, die anrührende Geschichte der Gattin des Hasan Aga gestaltet, eine Geschichte, die von der durch ihren Mann verstoßenen und einem tragischen Schicksal ausgelieferten Ehefrau erzählt.

Die *Hasanaginica*, eine wohl im späten 17. Jahrhundert entstandene Ballade, stammt aus einer Region des Osmanischen Reichs an der Grenze zum venezianischen Dalmatien, nämlich einer slavophon-muslimischen Hybridkultur in der Gegend von Imotski. Sie ist infolge von Übersetzungen in zahlreiche weitere Sprachen zum Rang eines Werks der Weltliteratur erhoben und seit mehr als zweihundert Jahren als serbisches, kroatisches oder bosnisches (neuerdings auch osmanisch-türkisches) „Kulturerbe verehrt, vereinnahmt und vermittelt worden“ (Mecklenburg 2016: 77).

Fortis' 92 Verszeilen (VZ) langer Text, welcher im Balladenstil elliptisch, d.h. mit Aussparungen, gestaltet ist, beginnt mit einer lyrischen Einstimmung in Form des in balkanslavischen Volksliedern entwickelten negativen Vergleichs:

Scto se bjeli u gorje zelenoj?
 Al-su snjezi, al-su Labutove?
 Da-su snjezi vech-bi okopnuli;
 Labutove vech-bi poljeteli.
 Ni-su snjezi, nit-su Labutove;
 Nego sciator Aghie Asan-Aghe.
 (Fortis 2010: 88, VZ 1–6)

Was ist Weisses dort am grünen Walde?
 Ist es Schnee wohl, oder sind es Schwäne?
 Wär' es Schnee, er wäre weggeschmolzen,
 Wären's Schwäne, wären weggeflogen.
 Ist kein Schnee nicht, es sind keine Schwäne,
 's ist der Glanz der Zelten Asan Aga.
 (Goethe 1981: 82)

Nach der formelhaften lyrischen Eingangspassage stößt der Text in *medias res* des dramatischen Konflikts vor: Hasan Aga liegt nach einer kriegesischen Auseinandersetzung verwundet in einem Zelt seines Heerlagers. Mutter und Schwester besuchen ihn, nicht aber seine Gattin. Die Scham („stid“) verbietet es ihr, und sie wird von ihrem Gatten grausam dafür bestraft:

On boluje u ranami gliutimi.
 Oblaziga mater i sestrica;

⁵ Goethes *Hasanaginica*-Übertragung erschien 1778 zunächst anonym in Herders Sammlung *Volkslieder* und wurde 1790 in Goethes achtbändiger Werkausgabe publiziert.

A Gliubovza *od stida* ne mogla.
 Kad li-mu-je ranam' boglie bilo.
 Ter poruça vjernoj Gliubi svojoj:
 „Ne čekaj-me u dvoru bjelomu,
 Ni u dvoru, ni u rodu momu.“
 (Fortis 2010: 88–89, VZ 7–13; Hervorh. D. B.)

Niederliegt er drin an seiner Wunde;
 Ihn besucht die Mutter und die Schwester,
 Schamhaft säumt sein Weib, zu ihm zu kommen.
 Als nun seine Wunde linder wurde,
 Ließ er seinem treuen Weibe sagen:
 „Harre mein nicht mehr an meinem Hofe,
 Nicht am Hofe und nicht bei den Meinen!“
 (Goethe 1981: 82)

Es ist der ungeschriebene Sitten-Kodex, die unhinterfragte Doxa, welcher die Frau folgt, nämlich sich nicht in der Öffentlichkeit dem Ehemann zu nähern und vor anderen keine Gefühle ihm gegenüber zu zeigen. Dass sie sich nicht in das Feldlager, also einen öffentlichen, von Männern dominierten Ort begibt, ist ein im patriarchalischen Milieu für Ehefrauen orthodoxes Verhalten. Der Aga, der offenbar von seiner Frau eine heterodoxe Überschreitung der Traditionsgrenzen erhofft hat, gibt ihr eine entsprechende *Antwort*: Er verstößt sie, indem er ihr mitteilen lässt, sie möge seinen Hof und die Familie verlassen. Damit trennt er sie auch von ihren fünf Kindern, was sie – die sich offenkundig keiner Schuld bewusst ist – als große Schande empfindet. Nachdem sie von ihrem Bruder Pintorović Beg, der nach patriarchalisch-männerrechtlichem⁶ Verständnis auch ihr Vormund ist, wieder verheiratet werden soll, bittet sie ihn, davon abzusehen, damit beim Anblick „ihrer Waisen“ nicht ihr „armes Herz“ breche. Gegen ihren Willen wird sie jedoch dem Richter von Imotski zur Frau gegeben. Als ihr während des Hochzeitszugs bei der Begegnung mit ihren Kindern von Hasan Aga Hartherzigkeit vorgeworfen wird, gibt sie auf diesen unerträglichen Vorwurf ihre *Antwort*, indem sie tot zu Boden sinkt:

⁶ Zum historisch-kulturellen Kontext: In Südosteuropa dominiert „ein patriarchales Kulturmuster, das sich über die westlichen und zentralen Balkangebiete erstreckt“ und das daher auch als „balkanisches Patriarchat“ bezeichnet wird. Dieses „weist den Männern im Unterschied zu den Frauen eine gesellschaftlich nicht nur dominierende, sondern sogar erdrückende Rolle zu. Die drei konstitutiven Elemente dieses Patriarchats stellen die Prinzipien von Patrilinearität, Patrilokalität und männerrechtlicher Ordnung dar“ (Kaser 2004: 537). „Beziehungen unter Blutsverwandten der männlichen Linie hatten größeres Gewicht als die Beziehung zwischen Mann und Frau. In den westlichen Gebirgsregionen und in muslimischen Familien waren arrangierte Heiraten die Regel.“ (Mišković 2015: 321, vgl. auch Burkhart 1989: 109–145)

„Hodte amo, sirotize moje,
 Kad-se nechie milovati na vas
 Majko vascia, serza argiaskoga.“
 Kad to čula Asan-Aghiniza,
 Bjelim ličem u zemglju udarila;
 U pût-se-je s'dusciom raztavila
 Od xalosti gledajuch sirota.
 (Fortis 2010: 91–92, VZ 86–92)

„Kehrt zu mir, ihr lieben armen Kleinen;
 Euer Mutter Brust ist Eisen worden;
 Fest verschlossen, kann nicht Mitleid fühlen.“
 Wie das hörte die Gemahlin Asans,
 Stürzt' sie bleich den Boden schütternd nieder,
 Und die Seel' entfloß dem bangen Busen,
 Als sie ihre Kinder vor sich fliehn sah.
 (Goethe 1981: 85)

Das tragische Schicksal der Hasanaginica, wie es in einem „Klaggesang“ gestaltet worden ist, hat eine umfangreiche Sekundärliteratur und – nicht zuletzt wegen ihrer durch Ambiguität gekennzeichneten balladesken Gestaltung, die jede Psychologisierung vermeidet – divergierende Interpretationen hervorgebracht. Dominant ist der kulturanthropologische Deutungsansatz, der besagt, dass die scheinbare Lieblosigkeit der Hasanaginica aus genderspezifischer Scham der im Patriarchat inferioren Frau erwächst: Das orthodoxe Verhalten der Frau steht gegen die heterodoxe Erwartung des Ehemannes, der mit der Verstoßung, der Trennung von den Kindern die Katastrophe auslöst. Auch das Verhalten von Pintorović Beg, der den Willen seiner Schwester missachtet und als Repräsentant patriarchalischer Regeln agiert, ist aus dem Honor-Shame-Code zu erklären. In seiner männlichen Ehre als Familienoberhaupt gekränkt, muss er rollenkonform an Hasan Aga Rache üben. Die rasche Wiederverheiratung seiner Schwester, noch dazu mit einem der angesehensten Männer, und das demonstrative Vorbeiführen des Hochzeitszuges am Hof von Hasan Aga sind seine Instrumente.

Beim *close reading* des mit wirkungsvollen poetischen Mitteln⁷ gestalteten Balladentexts fallen Schlüsselworte ins Auge, welche zur adäquaten Interpretation führen: „Scham“/„stid“ und „Schande“/„sramota“ sind die genderspezifischen Begriffe in dem außengeleiteten Honor-Shame-Code der Frau, und diese patriarchatskonformen Lexeme finden sich auch in anderen balkanslavischen Liedtexten, in denen es um das tragische Geschick einer Ehefrau geht. Prominentestes Beispiel ist die gesamtbalkanische Ballade mit dem Bauopfer-Motiv, z. B. in *Zidanje Skadra* (Die Erbauung der Festung Shkodra). Hier heißt es in der serbischen Variante, dass die junge Ehefrau, die zur Stabilisierung eines

⁷ Zu Vers-Sprache, Parallelismen, Tropen, rhetorischen Figuren etc. vgl. Burkhart (2006).

Bauwerks eingemauert werden soll, erst ihre Scham und Furcht vor Schande überwinden muss, bevor sie ihren Mann in der Öffentlichkeit anzusprechen wagt: „Tad se prođe srama i zazora,/ Pake moli svoga gospodara.“ (Karadžić 1988: 100)

Schlüsselworte, die eine Begründung für Hasan Agas Verhalten liefern würden, sucht man am Anfang der Ballade vergebens, so dass sich eine enigmatische Leerstelle ergibt. Wenngleich in Hasan Agas der Scharia gemäßen Verstoßungsformel keine Begründung geliefert wird, muss die Tatsache der Verstoßung der Frau als Schuldzuweisung gedeutet werden. Da die üblichen Gründe für eine Verstoßung, nämlich Unfruchtbarkeit oder Untreue der Frau, hier nicht zutreffen, findet sich die Begründung seines Denkens und Handelns im innengeleiteten Schuld-Code. Dieser kommt am Ende der Ballade zum Ausdruck in Hasan Agas Rede vom „harten Herzen“⁸ seiner Frau (bei Vuk „Herz aus Stein“ / „srca kamenoga“, bei Goethe „Brust“ aus „Eisen“) und dem Vorwurf, die Mutter seiner Kinder sei nicht mehr fähig zu lieben („nechie milovati“). Hasan Aga setzt sich im Vollbesitz seiner patriarchalischen Macht mit dieser Beschuldigung über den Honor-Shame-Code hinweg; und gerade das willkürliche *Switching* in den Schuld-Code ist es, was seine in ihrer Ehre-Schande-Auffassung gefangene Frau nicht überlebt.

Ein anderer Deutungsansatz sieht die Hasanaginica als „Archiv“ sozialhistorischer Gegebenheiten und damit als Gegenstand für eine soziologische Betrachtung. Dass die „Frau des Hasan Aga“, die in der Ballade nicht einmal einen eigenen Namen besitzt, sich als Beg-Tochter ihm, dem Aga, angeblich überlegen fühlt und ihn aus Überheblichkeit nicht in seinem Zelt aufsucht, ist eine Behauptung, welche durch den Liedtext jedoch nicht belegt ist. Das heißt, in dieser von Balić bzw. Deupmann und Jakiša vertretenen Interpretation wird der angebliche Standesstolz der Gattin des Hasan Aga als entscheidender Beweggrund für ihr Verhalten angeführt bzw. es wird angenommen, Hasan Aga deute ihre Besuchsverweigerung als Standesdünkel.⁹ Wäre jedoch Beg Pintorović der Sozialstatus eines Aga zu gering erschienen, hätte er seine Schwester nicht mit Hasan Aga verheiratet. Diesen logischen Widerspruch müssen auch Jakiša und Deupmann (2004: 397)

⁸ „Serza argiaskoga“ lautet die Textstelle bei Fortis, die man meines Erachtens „srca rđavskoga“ lesen muss. Dabei zeigt sich die Schwierigkeit beim Transliterieren des süd-slawischen halbvokalischen Phonems [r], das entweder als *-er-* oder *-ar-* in der ans Italienische angepassten Umschrift erscheint, wo *-d-* mit *-gi-* umschrieben wird. Das Adjektiv „rđav“ bedeutet 1. rostig, und 2. schlecht, übel, schlimm; dem entspricht Fortis' italienische Übersetzung „di arrugginito cor“ (wörtlich: „von verrostetem Herzen“), die durch die Formulierung „un cuore inflessibile“ („ein unbewegliches / hart gewordenes Herz“) in seinem dem Lied vorangestellten *Argomento* noch bekräftigt wird. Andere Übersetzungen, wie etwa „knechtisch-feig“ bei Lucerna (1909: 7) oder gar „ihrer Herzensbildung nach eine plumpe Plebejerin“ bei Balić (1992: 179) sind deshalb unsinnig.

⁹ Die beiden Autoren berufen sich mit ihrer soziologischen Interpretation auf den Islamwissenschaftler Smail Balić, der sich wiederum auf Alić (1975) bezieht.

konzedieren, wenn sie schreiben: „Die Gründe der Verehelichung bilden gleichwohl eine Leerstelle, die sich historisch-rekonstruktiv nicht endgültig aufhellen lässt.“

Der Aufsatz „Die stolze Scham der Hasanaginica“¹⁰ von Deupmann und Jakiša stellt also, wie Mecklenburg (2016: 96) richtig bemerkt hat, einen Deutungsversuch dar, der „die Arbeit literarischer Hermeneutik auf soziokulturelle Kontextualisierung“ reduziert. Ein „Stolz-Scham-Syndrom ist textanalytisch nicht zu erweisen und literarisch-hermeneutisch alles andere als einleuchtend“ (ebd.: 91).

3. Paradigma *Chadži Murat* von Lev Tolstoj

Wertbegriffe wie die Ehre bestimmen das kollektive Weltmodell und legen das ungeschriebene Gesetz der Doxa fest, nach dem die Gesellschaft ein bestimmtes Verhalten als akzeptabel (orthodox) oder inakzeptabel (heterodox) wertet. Für den in archaischen, patriarchal geprägten Sozial- und Denkstrukturen gefangenen Menschen „ist Ehre nicht ein Bestandteil des Lebens, denn ‚Ehre ist das Leben‘, eine Auffassung, die sich auch in „seiner Einstellung zum physischen Tod beweist: ‚Man verliert das Leben, aber nicht die Ehre‘“ (Peinsipp 1985: 43). Nicht das Gewaltmonopol eines Staates und das institutionalisierte Recht, sondern das gewohnheitsrechtliche, ungeschriebene Sitten-Gesetz des Soziums wird akzeptiert. Das Ehrgefühl ist das Fundament einer „Moral, in der der Einzelne sich immer unter dem Blick der Anderen begreift“, hat Pierre Bourdieu (1979: 27) betont.

Lev Tolstoj's posthum veröffentlichte Erzählung *Chadži Murat* ist ein Beispiel dafür, wie sich die Ehrauffassung in der Gegenüberstellung von Ehrkonzepten der kaukasischen Scham-Kultur und der russischen Schuld-Kultur im Rahmen eines Alteritätskonzeptes explizieren lassen. Auf die Frage, ob es ihm im Theater und auf dem Ball beim Oberkommandierenden gefallen habe, erwidert Chadži Murat finster:

„Ein jedes Volk hat seine eigenen Sitten. Unsere Frauen ziehen sich so nicht an‘, sagte er mit einem Blick auf Marja Dmitrijewna. – ‚Es hat ihm also nicht gefallen?‘ – ‚Wir haben ein Sprichwort‘, sagte er zu dem Dolmetscher: ‚Der Hund lud den Büffel zu sich ein und setzte ihm Fleisch vor, das nächste Mal bewirtete der Büffel den Hund mit Heu; so blieben sie beide hungrig.‘ Er lächelte. ‚Jedes Volk hält seine Sitten für die besten.‘“ (Tolstoj 2000: 138)

Ausgehend von Arutjunovas Feststellung, dass für das russische Moralbewusstsein der Schuld- und Gewissensbegriff eine Schlüsselbedeutung hat (vgl. Arutjunova 2000: 70), lässt sich in Tolstoj's Erzählung eine Differenz der beiden Kulturmodelle mit den jeweils signifikanten Kollektivsymbolen Scham versus Schuld

¹⁰ Das als Titel des Aufsatzes gewählte Zitat aus Schillers Sturm-und-Drang-Drama *Die Räuber* trifft zu als Charakterisierung von Amalie, die auf Franz mit Stolz und Verachtung herabblickt, nicht aber auf die Hasanaginica.

ausmachen.¹¹ Im zentralen Kapitel erzählt der ganz in seiner gewohnheitsrechtlichen Scham-Kultur und ihren Ehre- und Blutracheregeln gefangene Hauptheld Chadži Murat im Rahmen seiner Lebensgeschichte von einem Brief General Klügenaus, durch den der General ihn wieder in russische Dienste zurückzuholen versuchte. Murat lehnte ab und begründete dies mit der Entehrung, die ihm während seiner Gefangenschaft widerfahren sei (ein russischer Soldat hatte den sechs Tage lang an ein Kanonenrohr gefesselten Murat mit Fäkalien beschmutzt), und dass er nun verpflichtet sei, diese Ehrverletzung durch Blutrache zu ahnden. In seinem Antwortschreiben argumentierte dann der General v. a. in Hinblick auf das russische kodifizierte Recht und die gerechte Bestrafung des Schuldigen:

„Du schreibst, daß Du Dich nicht fürchtest zurückzukommen, aber die Beleidigung [besčestie], die ein Gavur, ein Christ, dir zugefügt hat, verwehre es Dir; ich versichere Dir, daß das russische Gesetz gerecht ist [russkij zakon spravedliv] und Du mit eigenen Augen die Bestrafung Deines Beleidigers [togo, kto smel tebja oskorbit'] sehen wirst. Ich habe die Untersuchung dieser Sache bereits angeordnet. Höre mich, Hadschi Murat. Ich hätte wohl Ursache, unzufrieden mit Dir zu sein, denn Du zweifelst an mir und an meiner Ehre [moej česti], aber ich sehe es Dir nach, weil ich den mißtrauischen Charakter der Bergbewohner kenne. Wenn Dein Gewissen rein ist [ty čist sovest'ju], wenn du den Turban nur um Deiner Seele willen trägst, dann bist Du gerechtfertigt [ty prav] und kannst der russischen Regierung und mir offen ins Auge sehen; der Beleidiger Deiner Ehre [kto tebja obesčestil] soll bestraft [budet nakazan] werden, Du sollst Dein Eigentum zurückerlangen, und Du wirst erkennen, was russisches Gesetz [russkij zakon] bedeutet.“ (91, im russischen Original: 550)

Während der russische General vor allem Gesetz und Gewissen betont, kann es für den Orientalen Chadži Murat nur eine Form der Ahndung der ihm zugefügten Entehrung geben – die Tötung des Entehrers. Auch wenn der General erwidert, dass „die Russen ganz anders von der Sache denken: in ihren Augen ist Deine Ehre dadurch nicht befleckt, daß irgendein Schuft Dich hat schänden wollen“ (91), kann Chadži Murat das Angebot Klügenaus nicht annehmen, weil für ihn nur die Normen des Honor-Shame-Codes Gültigkeit besitzen.

Bei seinen Stammesgenossen erfreut sich Chadži Murat großer Wertschätzung wegen seiner Kühnheit, seines kriegerischen Ruhms und seines daraus folgenden Ehrenstatus: Als er z. B. zu Beginn der Erzählung einen Tschetschenen für seine Botendienste entlohnen will, erwidert dieser, dass er Chadži Murat „um der Ehre willen“ (16) [„iz česti“, 505] dienen wolle. Auch bei den Russen, genießt er hohe Reputation, die er durch sein Outfit wirkungsvoll zu unterstreichen versteht: In der Szene, als Chadži Murat zu Voroncov kommt, um ihm seine Dienste anzubieten, heißt es: „Voran ritt auf einem weißmähnigen Pferd, in weißem Leibrock,

¹¹ Darauf hat 2004 Aida Hartmann hingewiesen. Ihr signifikanter Forschungsbeitrag mit dem Titel „Zur Axiologie der Ehre in Lev Tolstoj's *Chadžı Murat*“ ist in Printform unveröffentlicht geblieben und im Internet nicht mehr zugänglich.

einen Turban um die Fellmütze und mit goldbeschlagenen Waffen, ein Mann von imponierender Erscheinung. Es war Hadschi Murat.“ (43) Am Abend geht das ganze Diner bei den Voroncovs in Gesprächen über Chadži Murat dahin. Alle loben seinen Mut, seine Klugheit, seine Großmut.

Wenn Chadži Murat Gastfreundschaft erfährt, revanchiert er sich beim Gastgeber durch großzügige Geschenke, und er begründet dieses Verhalten damit, dass ihr überliefertes Gesetz das so vorschreibe: „Tak nado. Adat tak.“ (582) – „So muss es sein. So ist der Brauch.“ (139) Als agonaler Mann und Familienoberhaupt muss er in der Lage sein, den Provokationen der Rivalen mit allen Kräften zu begegnen. Als Imam Šamil', der zum Heiligen Krieg („gazavat“) gegen die Russen aufgerufen hat und in Murat einen Rivalen sieht, dessen Familie in Geiselhaft nimmt, so sieht dieser sich in seiner männlichen Ehre verletzt. Da er für den Schutz der eigenen Familie, insbesondere die physische Unversehrtheit seiner Mutter und seiner Frau verantwortlich ist, provoziert Šamil's Ankündigung, er werde Murats Frau und Mutter schänden und seinen Sohn blenden lassen, Chadži Murats Vergeltungsdrang, der ihn zum russischen Heer überlaufen lässt.

Unter dem genderspezifischen Gesichtspunkt männlicher Ehre erscheint auch die Blutrache, von der Chadži Murats Lebensweg tragisch bestimmt wird, als moralisch legitim: Das iterative Auftreten von Formulierungen wie „ich musste“ oder „wir mussten“ dokumentiert die Blutrache als normativen Bestandteil der dem Honor-Shame-Code folgenden Pflichtenlehre innerhalb des kaukasischen Kulturmodells, wie Tolstoj es nachzeichnet: „Ich mußte vor allem Rache an Ahmet Chan nehmen“ (92); „Wir mussten sein [Gamzats] Blut haben“ (7), „Wir dachten an nichts als an die Blutrache“ (87). Šamil' „war mit dem Blut Bulač Chans und meines Bruders Osman befleckt“ (88), erzählt Murat in seiner Lebensgeschichte; deshalb könne und wolle er sich nie mit Šamil' verbinden, da der die Ursache des Todes seiner Brüder und seines Vaters sei (90).

Es wird aber auch erzählt, wie der Blutrachemechanismus durchbrochen werden kann. Chadži Murats Gefolgsmann Hanefi berichtet:

„Mein Vater erschlug seinen Onkel, und sie wollten mich töten, da bat ich ihn, mich als seinen Bruder anzunehmen [...]. Ich schor mir zwei Monate lang den Kopf nicht und ließ meine Nägel wachsen. Dann kam ich zu ihm. Man führte mich zu Patimat, seiner Mutter. Patimat gab mir ihre Brust, und ich wurde sein Bruder.“ (86)

Das Gefälle zwischen Mann und Frau ist in patriarchalischen Gesellschaften mit islamischer Tradition, welche (gemäß *Koran*, Sure 4) den Mann als überlegen betrachten, besonders ausgeprägt. „Eine Frau hat nicht mehr Verstand als Haare auf einem Ei wachsen“ (80), äußert Chadži Murat. Die weibliche Ehre wird auch in den patriarchalischen Gesellschaften im Kaukasus unter dem Begriff „Scham“ zusammengefasst. Wenn eine Frau durch ein selbstbewusstes oder gar freizügiges Verhalten auffällt, nimmt man an, dass ihr Schamgefühl fehlt und sie deshalb tendenziell die Ordnung stört. Sie war „frech“, urteilt Murat z. B. über die Witwe des

Chans, „wie alle Frauen, die immer ihren freien Willen haben“ (79). Als ehrbar und die Ordnung während dagegen werden Frauen angesehen, die schamhaft, bescheiden und gehorsam sind. Als Murats Mutter, die jahrelang als Amme für die Söhne des Chans diente, dies aber nach der Geburt Murats verweigert, obwohl ihr Mann es von ihr verlangt, wird sie wegen ihres Ungehorsams körperlich bestraft. Chadži Murat erzählt: „Da zog mein Vater – er war sehr hitzig – seinen Dolch und stieß zu; er hätte sie getötet, wenn man sie nicht getrennt hätte.“ (76) Gesenkter Blick und Schweigen in Anwesenheit von Männern sowie eine den ganzen Körper verhüllende Kleidung, bestehend aus weiten Pluderhosen und einem hochgeschlossenen, langärmeligen Oberteil, sind bei den tschetschenischen Frauen und Mädchen Ausdruck von genderspezifisch-schamvollem Verhalten (15). Dementsprechend reagiert Chadži Murat beim Ball im Haus des Fürsten Voroncov, wo tief dekolletierte, in seinen Augen „halbnackte Frauen“, die „sich nicht im Geringsten zu schämen“ schienen (73), auf ihn zutraten und ihn fragten, wie ihm alles gefalle, mit einer Betonung der Kulturdifferenz:

„Hadschi Murat erwiderte auch dem Fürsten dasselbe, was er allen anderen gesagt hatte: bei ihm daheim kenne man dergleichen nicht – wobei er die Frage offen ließ, ob er das für einen Vorteil oder Nachteil halte.“ (73–74)

Im romantischen Kaukasus-Paradigma, initiiert durch Puškins Erzählung *Kavkazskij plennik* (dt. Der Gefangene im Kaukasus) von 1822, wurde die Möglichkeit einer Überschreitung der anezogenen kulturellen Prägungen und Grenzen diskutiert. Dazu gehörte auch eine tragische Liebesbeziehung zwischen dem gefangenen Russen und einer Tscherkessin, wobei die Unmöglichkeit der Vereinigung durch den Tod der schönen Kaukasierin ihren metaphorischen Ausdruck fand. In Tolstojs *Chadži Murat* gibt es eine solche Liebesgeschichte nicht mehr. Die einzige, jedoch von genderspezifischem Schamgefühl bestimmte Annäherung zwischen dem Haupthelden und der Russin Marja erfolgt über versteckte Blicke:

„Ihm gefiel ihre Schlichtheit, die eigentümliche Schönheit der ihm fremden Rasse und ihre Zuneigung, die er unbewusst empfand. Er bemühte sich, sie nicht anzusehen und nicht mit ihr zu reden, aber seine Augen folgten unwillkürlich jeder ihrer Bewegungen.“ (126–127)

Die Schlusszene – als Chadži Murat und seine vier Getreuen von Hunderten russischer Verfolger umzingelt und beschossen werden, nachdem Murat seine Internierung durchbrochen hat, um dem Ehrenkodex entsprechend seine Familie zu befreien – gilt als eine der tragischsten Szenen in der russischen Literatur. Er geht seinen Feinden geradewegs („prjamo“, 604) entgegen – ein Gang in den Tod. Von zwei Kugeln schwer getroffen, kämpft Murat aufrecht weiter, bis er schließlich fällt. Doch dann erhebt sich der bis zuletzt ehrbewusste Held noch einmal und erschreckt die bereits mit Triumphgeschrei herbeigeeilten Soldaten:

„Das, was sie für einen entseelten Körper gehalten hatten, begann sich plötzlich zu regen. Zuerst erhob sich der blutige glattgeschorene Kopf ohne die Mütze, dann der Oberkörper, und, sich an einem Baum festhaltend, stand Hadschi Murat aufrecht da. Es war so schauerlich, dass die Angreifer innehielten. Dann aber zuckte er zusammen, ließ den Baum los und stürzte wie eine Distelstaude vor der Sense in seiner ganzen Länge vornüber zu Boden.“ (173)

4. Schlussbemerkungen

Im transkulturellen Vergleich ergibt sich für die beiden Texte, dass eine dominante Ehre-Scham-Kultur einer Schuld-Kultur gegenübergestellt wird, woraus die genderspezifische Tragik der Protagonisten erwächst. Es zeigt sich ferner, dass Literatur als Speichermedium von Wertvorstellungen und als ästhetisches Artefakt gestaltet ist, und nicht nur als Archiv sozialer und juridischer Gegebenheiten fungiert. Daraus erhellt die spezielle künstlerische Wirkung, dank derer sowohl die Ballade *Hasanaginica* wie auch die Erzählung *Čbadži Murat* zu Werken der Weltliteratur geworden sind.

Literatur

- Alić, Salih H. 1975. Društvena pozadina balade o Hasanaginici. *Život* I. 5–16.
- Arutjunova, Nina D. 2000. O styde i sovesti. In idem et al. (Hg.), *Logičeskij analiz jazyka: Jazyki etiki*, 54–78. Moskva.
- Balić, Smail. 1992. *Das unbekannte Bosnien: Europas Brücke zur islamischen Welt*. Köln.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Frankfurt/Main.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/Main.
- Burkhart, Dagmar. 1989. *Kulturraum Balkan*. Berlin.
- Burkhart, Dagmar. 2006. Paradoxical Communication: The Bosnian Oral Ballad *Hasanaginica* as a Pretext for Literary Texts. *Russian Literature* 49. 25–39.
- Fortis, Alberto. 1774. Xalostna pjesanza plemenite Asan-Aghinize. In Fortis, Alberto, *Viaggio in Dalmazia*, 88–92. Venedig. larici.it/itinerari/allegati/fortis-dalmazia.pdf (abgerufen am 16.12.2019).
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1981. Klaggesang von der edlen Frauen des Asanaga. In idem, *Werke* 14 (1). 82–85. München.
- Herzfeld, Michael. 1980. Honour and Shame: Problems in the Comparative Analysis of Moral Systems. *Man* 15 (2). 339–351.
- Jakiša, Miranda & Deupmann, Christoph. 2004. Die stolze Scham der Hasanaginica: Goethes Klagegesang von der edlen Frauen des Asan Aga und die südslavische Vorlage als Archiv kultursynkretistischer Prozesse. *Poetica* 36. 379–402.
- Karadžić, Vuk. 1846. Hasanaginica. In idem (Hg.), *Srpske narodne pjesme*. Bd. III, 527–533. Wien.
- Karadžić, Vuk. 1988. Zidanje Skadra. In idem (Hg.), *Srpske narodne pjesme*. Bd. II, 94–100. Beograd.

- Kaser, Karl. 2004. Patriarchalismus. In Hösch, Edgar et al. (Hg.), *Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, 537–538. Köln.
- Lucerna, Camilla. 1905. *Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin und ihre Nachdichtung durch Goethe*. Berlin.
- Mecklenburg, Norbert. 2016. Von den Sitten der Morlacken zur Weltliteratur: Goethes Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Hasanaginica. *Zagreber germanistische Beiträge: Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft* 24. 77–105.
- Mišković, Nataša. 2015. Frau, rechtliche Stellung. In Sundhaussen, Holm & Clewing, Konrad (Hg.), *Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, 321–324. 2. Aufl. Wien.
- Peinsipp, Walther. 1985. *Das Volk der Shkypetaren*. Wien.
- Peristiany, John G. (Hg.). 1965. *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*. London.
- Pollok, Karl-Heinz. 1964. *Studien zur Poetik und Komposition des balkanslawischen lyrischen Volksliedes: 1. Das Liebeslied*. Göttingen.
- Tolstoi, Lew. 2018. *Krieg im Kaukasus: Die kaukasische Prosa*. (Übersetzung: Rosemarie Tietze.) Berlin.
- Tolstoj, Lev. 2007. Chadži Murat. In idem, *Povesti i rasskazy*, 501–604. Moskva.
- Tolstoj, Lew N. 2000. *Hadschi Murat: Eine Erzählung aus dem Land der Tschetschenen*. (Übersetzung: Arthur Luther.) Frankfurt/Main.
- Werden, Rita. 2015. *Schamkultur und Schuldkultur: Revision einer Theorie*. Münster.

Govor i šutnja u Fortisovoj „Asan-aginici“

Rod i žanr u transkulturalnoj recepciji balade

Marina Protrka Štimec

Speech and silence in Fortis's "The Mourning Song of the Noble Wife of the Hasan Aga": Gender and genre in the ballad's transcultural reception

In *Viaggio in Dalmazia* (1774, *Travels into Dalmatia*, 1778), Alberto Fortis annotates "Asan-aginica" ("The Mourning Song of the Noble Wife of the Hasan Aga"), "a Morlachian ballad" that shortly thereafter was translated from Italian into other languages. The Morlach as a "noble savage" in Fortis's report influenced later interpretations of the fate of the Hasan Aga's "doubly oppressed" wife. Her tragedy refers to the social codifications of the time, determined by class and gender hierarchies. Also, by contrast, her tragedy is positioned in the centre of the romantic imaginary of the gendered and cultural Other. This paper analyses the textual symmetry in the gendered codification of speech and action in accordance with the poem's time and space, a symmetry that reflects and disrupts hierarchical power relations. The protagonist's tragedy implies that these relations could be reassessed in new interpretations that consider the emotional strength of speech and silence in the text.

Keywords: Fortis, Asan-aginica, morlachism, gender, emancipation, ballad

Marina Protrka Štimec, University of Zagreb; mprotrka@ffzg.hr

Tekst je nastao kao rezultat rada na projektu Hrvatske zaklade za znanost *Europski korijeni moderne Hrvatske: Transfer ideja na političkom i kulturnom polju u 18. i 19. stoljeću* (IP-2018-01-2539).

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 65–76.

1. Uvod

Svoje kulturološko i prirodnoznanstveno putovanje po istočnoj obali, otocima i zaleđu Jadranskog mora opat Alberto Fortis kapitalizira knjigom *Viaggio in Dalmazia* (1774, *Put po Dalmaciji*, 1984) u kojoj je, među ostalim, objavio i svoje doživljaje, dojmove i stavove o *plemenitim* i *divljim* Morlacima. Kao dodatak i svojevrstu ilustraciju tih svojih plemenitih orijentalističkih nazora Fortis izvještaju prilaže usmenu baladu koju zapisuje pod naslovom „Žalosna pjesanca plemenite Asan-aginice“. Njegov talijanski prijevod generirat će iznimnom brzinom nove – već iduće godine pojavit će se dva prijevoda na njemački – od kojih je jedan Goetheov, objavljen 1778, a 1889. s potpisom. U međuvremenu je pjesma prevedena na talijanski, mađarski, latinski i engleski, zatim na francuski, češki, poljski, još jednom njemački

i engleski, četiri puta francuski, švedski, slovenski, poljski i ruski. „Čitavih četrdeset godina (1774–1814) ‚Asan-aginica‘ je, kao pjesma ‚morlačkog jezika‘, kružila evropskom literarno-folklornom pozornicom“ (Isaković 1975: 8), postajući ambasadoricom kulture južnih Slavena i služeći kao poticaj rastućem zanimanju za folklor i narodno stvaralaštvo. To zanimanje istraživača, književnika, filozofa i intelektualaca pratio je i Fortisov *morlakizam* koji se odrazio i na percepciju slavenskih naroda – od romantizma do novije povijesti (Wolff 2001, 2007; Tafra 2011). Kao rezultat Fortisova osijanizma,¹ morlakizam će inspirirati mistifikaciju *La Guzla* (1827) Prospera Mériméea kojom je autor javnosti predstavio svoje izmišljeno putovanje i izbor morlačkog pjesništva koje je na tom putovanju navodno sakupio, a u kojoj je i njegov prijevod „Asan-aginice“ na francuski jezik. Fortisovom knjigom je inspiriran i roman *Les Morlaques* (1788) Justine Wynne Rosenberg-Orsini, autorice koja je otvorila vrata romantičarskoj fascinaciji južnim slavenskim zemljama, njihovim običajima, temperamentom i svjetonazorom čiju je mitologiju razvio Herder u raspravi *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784, Ideje za filozofiju povijesti čovječanstva).² Herder se također angažirao i oko sakupljanja narodnog pjesništva pa objavljuje zbirku *Volkslieder* (1778–1779, Narodne pjesme) s Goetheovim prepjevom „Asan-aginice“ i nekoliko *slavo-dalmatskih* ili *morlačkih* pjesama preuzetih od Andrije Kačića Miošića i Fortisa. Fortisov poduhvat tako nije samo posrednički i misionarski: njegov zapis i kontekst koji mu je dao u svojoj knjizi, uobličio je predodžbe o Morlacima i, kasnije, Slavenima – te kanalizirao romantičarski senzibilitet i čežnju Zapadnjaka prema egzotičnom.³

Sama je pjesma, kako će se vidjeti, svojom strukturom i svojim bjelinama – neizgovorenim mjestima i šutnjama – uveliko pogodovala sudbini koju su joj prevoditelji, umjetnici, putnici i zanesenjaci onog doba dali. Brojne varijante koje su slijedile, kao i kasniji književni tekstovi poput istoimene drame Milana Ogrizovića

¹ Fortisov poduhvat inspiriran je Machpersenovom vrlo uspješnom i popularnom mistifikacijom o pronađenom rukopisu gaelskog barda Ossiana (ili Oisina) iz 3. stoljeća. Mecena kojemu se obraća u predgovoru knjige i kojemu posvećuje svoj izvještaj, škotski plemić John Stuart, grof od Bute, bio je poklonik i propagator Ossianovih pjesama te je vjerojatno Fortisu i suputnicima sugerirao da istraživanje usmjere i prema narodnom životu i stvaralaštvu (usp. Janković 1954a: 177–221 i 1954b: 245–253).

² Tumačeći koncept jezika, naroda, narodnoga stvaralaštva i humanosti, Herder je u svojim *Idejama*, kako pokazuje Vlasta Švoger (1998: 463), ponudio idealiziranu sliku slavenskih naroda: „to su miroljubivi ljudi golublje čudi, marljivi, skromni, gostoljubivi, skloni veselju i muzici, a bave se poljoprivredom, vinogradarstvom, rudarstvom, obrtima i trgovinom. U odnosu prema susjedima nisu pokazivali agresivne namjere, nego spremnost na popuštanje i podlaganje, pa su se njihovi susjedi, a posebno germanski narodi, o njih teško ogriješili i podvrgnuli ih pod svoju vlast“.

³ Herder od Fortisa preuzima važnu distinkciju između Morlaka, modernih Barbara i njihovih otomanskih susjeda i naroda još dubljeg Balkana. Fortisov izvještaj funkcionira u kontekstu mletačkog imperijalizma (usp. Wolff 1994: 330).

iz 1909. godine, dodali su nove glasove i oblike kojih u Fortisovu zapisu nije bilo. Sadržaj prve zapisane „Asan-aginice“ danas je stoga upotpunjen brojnim kasnijim dopisivanjima, inačicama i interpretacijama postupaka i događaja koji su u prvom zapisu neizgovoreni ili samo naznačeni. Pogledamo li povijest objavljivanja i interpretacije ovog teksta znakovito je da ga od samog početka prate upisivanja značenja. Naime, već Fortis u svom izvještaju, najavljujući pjesmu, upisuje informacije kojih u tekstu pjesme nema. Čini to ovako predstavljajući njezin sadržaj:

„Asan, turski kapetan, bude teško ranjen u boju, te se ne može vratiti kući. Na bojištu ga pohode majka i sestra; ali njegova žena nema hrabrosti da pođe k njemu, jer je sprečava stid koji bi se među nama činio čudnim. Tu sramežljivost Asan shvati izrazom nesklonosti; naljuti se na suprugu i u trenutku prve naglosti pošalje joj otpusno pismo. Mila gospođa s pregorkom tugom u srcu pristaje da je odvedu daleko od petero nejakih stvorenja, osobito od posljednjega njezina čeda koje još leži u kolijevci. Čim se vratila u očinsku kuću, prose je glavna gospođa iz okolice. Beg Pintorović, njezin brat, ugovori je za imotskoga kadiju (suca) i ne obzire se na molbe ucviljene mlade žene koja savršenom ljubavlju voli izgubljena muža i svoju dječicu. Na putu u Imotski svatovi moraju proći ispred kuće plahovitog Asana, koji je prebolio rane, vratio se i gorko pokajao što ju je otpustio. Dobro poznavajući njezino srce, on joj šalje u susret dva sina, a ona im daje darove što ih je već bila spremila. Asan se oglasi i zovne ih u kuću tužeći se kako je njihova majka nesmiljena srca. Taj prijekor, rastanak s djecom, gubitak muža koji ju je na svoj surov način ljubio koliko i ona njega, izazovu tako jak preokret u mladenkinjoj duši, te ona odjednom padne mrtva, ne izustivši ni riječi.“ (Fortis 1984: 63)

Već ovaj uvodni rezime zapisu pridodaje više od onoga što sam tekst eksplicitno izriče – ocrtavajući time uobičajenu strategiju interpretatora i povjesničara koja ovu baladu prati do današnjih dana. Naime, podaci o tome kako se osjeća Asan-aga, što misli i što ga motivira, što zapravo u odnosu prema svom mužu osjeća Asan-aginica, koji je pravi izvor njezina *stida* ili npr. je li poklone koje daruje djeci bila unaprijed pripremila za njih – ili za članove druge obitelji u koju se udaje – u tekstu ne saznajemo. Upisivanje čitateljskog horizonta razumijevanja neizbježno je, pa je svako naknadno čitanje obilježeno slojevima ranijih, kao i iskustvom, profilom i motivacijom onoga tko tekstu pristupa.⁴ Ipak, sam tekst zadržava svoje *pravo na šutnju*, pogotovo stoga jer je očito da je upravo ta šutnja konstitutivna za njegovu recepciju, ostajući toliko glasna da iznova potresa i današnje čitatelje i čitateljice,

⁴ Značenje nekog teksta određeno je i povijesnim naslagama interpretacija, intertekstualnih i citatnih međudodosa kojima je posredovan. U skladu s time Julija Kristeva (1968: 311–316) redefinira pojam intertekstualnosti određujući ga kao interakciju unutar teksta, odnosno načine na koji se unutar teksta križaju i neutraliziraju različiti drugi tekstovi. Linda Hutcheon (1988: 125) će svijest o posredovanosti znanja i iskustava uključiti u razumijevanje pojma postmodernizma u kojem se književnost promatra kao arhiv, istovremeno historiografski i literarni.

iznova izazivajući potrebu tumačenja i upisivanja onog što ostaje neizgovoreno ili neizgovorljivo.

2. Emotivna ekonomija teksta

Prazna ili neizrečena mjesta „Asan-aginice“ poticala su brojna tumačenja, od 19. stoljeća u kojem se Fortisov i Herderov osijanizam povezuje s morlakizmom, a zatim i s romantičarskim *otkrićem naroda* i specifičnom predodžbom Slavena. U južnoslavenskoj zajednici pjesma je intrigirala tumačenja, ali i terenska istraživanja i potragu za izvornim kazivačima (Karadžić, Murko). Među interpretatorima valja istaknuti estetičara i književnika Franju Markovića koji usmjerava pozornost na baladnu i dramsku strukturu ovog tekst, ističući da je teško protumačiti katastrofu naslovnog lika: „Rekao bih, da ona umire ,od žalosti, gledajući sirote‘, pošto je ta žalost – koja se je već u peripetiji, kadno ona daruje djecu, bila silno uzvila – *prevršila* uslied Asan-aginih rieči djeci: ,majka vam je srca *kamenoga*“ (Marković 1899 u Isaković 1975: 438; kurziv: M. P. Š.) Marković u tom smislu upućuje i na Goetheov prijevod u kojem je citirani stih „od žalosti, gledajući sirote“ preveden tako da se eksplicira žalost kadune zbog odvojenosti od djece: „und die Seel' entfloh dem bängen Busen, / als sie ihre Kinder vor sich fliehn sah“ (isto). Potrebno je psihološko objašnjenje, napominje Marković, da bi se razumjelo kakva je narav stida koji prijeći Asan-aginicu da posjeti ranjenog muža. Dakle, osjećaja koji s njom očito ne dijele druge dvije žene, Agina majka i sestra, koje ga, za razliku od nje, posjećuju:

„Je li ta stidljivost njezina u *takovoj* prilici njezina *osobina*, ili je običajna, kao folklorska, za svaku ondašnju ženu muhamedovsku? Asan-aga jamačno ne tumači njezin nedolazak k sebi u šator stidljivostju njezinom, nego krutostju srca, pak ju i tjera iz doma, razpitue [razvodi – M. P. Š.] se od nje. Držeći on *nju* krivom, okrutnom, ne pokušava pomirbe, a ni ne može, jer ju je on već otjerao; držeći ona *njega* krivim, okrutnim – to ona i kaže – ne pokušava pomirbe, a ni ne može, jer je on nju otjerao, pak za to ne može, pošto je prisiljem bratovim već vjenčana za drugoga, ni unići u njegove dvore, a nekmoli povratit se k djeci i k njemu; a što ona toga *ne može*, što ona pucajućim srcem gleda i daruje djecu svoju pred dvori, a *ne može* unilazit u dvore *njegove*: to on drži za krutost srca.“ (Isto; kurziv: M. P. Š.)

Kao i kasniji tumači, Marković svoju pozornost zadržava na osobnoj tragediji Asan-aginice koja na kraju pjesme bez riječi pada mrtva.

Stid koji se spominje na samom početku balade, kao motivacija Asan-aginičina nedolaska ranjenom mužu u pohode („Oblazi ga mater i sestrice, / A ljubovca od stida ne mogla“ – Fortis 1984: 65), već je u samoj najavi obilježen kao onaj „koji bi se među nama činio čudnim“ (isto: 63). Kasnije su tumači na različite načine pokušavali odgovoriti na to prvo, *nesvratljivo* mjesto. Oni koji su baladi pristupali iz perspektive običaja i govora vjerske i etničke zajednice naglašavali su da je stid osjećaj uobičajen za muhamedansku ženu kad je izložena javnosti, pogotovo ako

je – što sugerira dijete u kolijevci – nedavno rodila. Matija Murko smatra da taj osjećaj stida treba shvatiti doslovno te ga stavlja u kontekst nekadašnje podređenosti muslimanskih, ali i kršćanskih žena o kojem uostalom piše (čak ga i podupirući) i sam Fortis (usp. Murko 1906 u Isaković 1975: 364). U kasnijim osvrtima Murko ostaje istog uvjerenja, navodeći primjere svojevrsnog tabua riječi i tabua seksa koji pokazuju svojevrsnu zabranu javnog iskazivanja naklonjenosti ili intimnosti između muškaraca i žena (usp. Murko 1937 u Isaković 1975: 368).⁵ Nikola Andrić se priključuje tom tumačenju te ističe da je Asan-aginčin *stid* povezan s tjelesnošću/erotizmom i da ukazuje na ne/mogućnost ili neprikladnost javnog iskazivanja emocija i naklonosti. Andrić napominje kako nije isto pohoditi ranjenika u javnom prostoru (na liniji bojišta, među vojskom) u ulozi majke, odnosno sestre i *ljubovce* (usp. Andrić 1909 u Isaković 1975: 439–440).

Sve ove interpretacije – bilo da su zasnovane na folklorističkom istraživanju ili osobnom iskustvu – pretpostavljaju uzuse percepcije i ponašanja koje dijeli zajednica.⁶ Međutim, nesporazum, sukob ili razdor u baladi nastaje zbog razlika između onog što Asan-aga očekuje ili priželjkuje, što čine njegova majka i sestra i onoga što kaduna, Asan-aginica, ne može. Očito je, dakle, da Asan-aga ne dijeli to pretpostavljeno razumijevanje prikladnosti koje bi u njegovim očima opravdalo postupanje njegove žene koja ga je ostavila bez svoje pažnje i brige dok je bolovao „u ranama ljutim“ (Fortis 1984: 65). To da njezin zazor pred javnim istupanjem – posjećivanjem *ljubovnika*, pa čak i kad je teško ranjen i pri tom otac već petoro njihove zajedničke djece – ne dijeli Asan-Aga, interpretatori najčešće tumače kao posljedicu Asan-aginih naprednijih gledišta do kojih je došao na putovanjima, u borbama i u kontaktu s dalmatinskim stanovništvom (usp. Murko u Isaković: 1975: 37) ili ih vide kao posljedicu njegova nižeg staleža.⁷ Ovu drugu motivaciju će koristiti Ogrizović u svojoj drami u kojoj je Asan prikazan kao temperamentan aga koji ne razumije uzvišenost nazora, osjećaja i postupaka svoje supruge podrijetlom iz begovske obitelji.

⁵ Vuk Stefanović Karadžić je izraz *salva venia* ili „s oprošćenjem moja žena“ koje su koristili muškarci pri javnom spominjanju svojih žena tumačio kao izraz koji svjedoči otklanjanje od registra spolnosti koji se smatrao zazornim. *Salva venia* u tom smislu nije znak prezrenog položaja žena već je vjerojatnije, kako smatra, da se odnosi „samo na eventualnu misao na svrhu žene i odnos s njom, i pri njenom slučajnom spominjanju“ (Murko 1937 u Isaković 1975: 368).

⁶ Na tekst pjesme kao arhiv posebnih karakteristika kulture u kojoj je nastala, koji odgovara Goetheovu razumijevanju žanra balade, osvrću se Jakiša & Deupmann (2013: 43–66).

⁷ Žrtvu Asan-aginice moguće je, kako pokazuje Muhsin Rizvić (1976: 229), tumačiti i kao rezultat „begovskokatinskih kanona, staleških predrasuda i socijalno-klasne psihologije“. Ponos begovice pri tom je, u njegovoj interpretaciji, povezan s emotivnom distancom prema Asan-agi i osjetljivošću i ljubavi prema djeci.

Valja ovdje napomenuti kako su se od Fortisova zapisa pojavile brojne inačice pjesme – od kojih svaka na različite načine odgovara na ovo pitanje. Neke od njih stid žene i razdor među supružnicima tumače posljedicom nevjerstva koje se događa u Asan-aginoj kuli za vrijeme njegova odsustva. Tako u pjesmi „Ago se izmorio s ljubom“ vidimo da su i karakterizacija i govor i postupci pojedinih likova eksplicitniji, a razrješenje sukoba se preokreće „u veselo izmirenje na opće zadovoljstvo“. Odbačena ljuba koja ovdje ima kršćansko ime – Mare – nije *stidna* ni *plemenita* već je prevrtljiva i domišljata te zna povratiti svoje mjesto i ravnotežu u obitelji (usp. Banović 1975: 422–426).

„Žalosna pjesanca plemenite Asan-aginice“ u Fortisovu zapisu je posve drukčije postavljena: početni prijepor između supružnika će nezaustavljivim progresom dovesti do tragičnog kraja. Ukupna arhitektonika pjesme počiva na znakovitoj dinamici između šutnje i govora, privatnog i javnog, muškog i ženskog koja predodređuje složenu emotivnu ekonomiju teksta i njezin zaključni račun.

3. Govor potlačenih

Asan-aginičin stid koji kao *neshvatljiv* intrigira tumačenje pjesme istovremeno motivira ne/djelovanje likova te razotkriva način na koji se predstavljaju kroz govor i šutnju, djelovanje i pasivnost (trpljenje). Iako su u pjesmi evidentni prijepori oko toga što se pristoji supruzi, a što dolikuje majci, odnosno sestri, posve je vidljivo da su prikladnost govora i djelovanja pažljivo konstruirani. Drugim riječima, značajno je gdje, kome i što Asan-aginica govori, a kada šuti. Također, dosljedno tome, značajno je i to koja od njezine djece i gdje djeluju i govore, a koja i gdje ostaju bez glasa. Na vijest o tome da je muž otpušta i da mora otići, ona najprije ostaje bez riječi, a zatim, u strahu od Age, samoubilački kreće „kuli niz pendžere“ (Fortis 1984: 65). Djeca je u tom trenutku zaustavljaju i spašavaju od smrti, upotrebljavajući iste riječi kojima je, na samom kraju, bezuspješno pokušavaju vratiti u Agin dvor. Poziv koji ponavljaju u oba slučaja – „Vrati nam se, mila majko naša“ (isto) – upućuje na bolnu analogiju između gubitka majke koja odlazi u smrt ili u kuću drugog muškarca. U oba slučaja Asan-aginičina reakcija ostaje zastrta koprenom šutnje: u prvom se vraća bez riječi, kao što bez riječi prima i poruku svog muža i kao što će šutke primiti i njegovu završnu osudu i svoju smrt.

U baladi se na samo četiri mjesta jasno navode njezine riječi:

1. Obrća se bratu, žali se na sramotu kojom ju je izložio Aga, tjerajući je od petero djece.
2. Obrća se bratu, u roditeljskom domu ga zaklinje: „Aj, tako te ne želila braco! / Ne moj mene davat za nikoga, / Da ne puca jedno srce moje / Gledajući sirotice svoje.“ (Fortis 1984: 67)
3. Preko brata, u pismu oslovljava svog ženika, imotskog kadiju, brat kao posrednik piše kadiji: „Divojka te lipo pozdravljaše, / A u knjizi lipo se moljaše

/ kad pokupiš gospodu svatove, / dug podkluvak nosi na divojku; / kada bude agi mimo dvore, / nek ne vidi sirotice svoje.“ (isto: 66)

4. Obrača se svatovskom starješini, pred Aginim dvorom: „Bogom brate! Svatov starišina! / ustavi mi konje uza dvore / da darujem sirotice moje.“ (isto: 67)

Kako je vidljivo, Asan-aginica se uvijek obraća muškarcu koji ima određenu vlast nad njom. Bratu se utječe pred sramotom koju joj svojim odbacivanjem u zajednici nanosi njezin muž, zatim od njega traži da je ne udaje – iako brza udaja pokazuje da njezin javni ugled razvodom nimalo nije narušen („Dobra kada, i od roda dobra / Dobru kadu prose sa svi strana“ – isto). Kad je već udaja neminovna ona se obraća budućem mužu, bez zazornog direktnog oslovljavanja muškarca i preko valjanog posrednika, da je pokrije kako ne bi vidjela svoju djecu, te na koncu – kad je i to neminovno – obraća se majstoru ceremonije vjenčanja, svatovskom starješini, da odobri zaustavljanje povorke i darivanje djece. U tim iskazima ona iznova izražava isključivo osjećaje direktno povezane s majčinstvom i odnosom prema djeci: „tjera me od djece“, „srce će mi puknuti zbog djece“, „pokrijte me da ne vidim djecu“, „zaustavimo se da darujem djecu“ (isto). U odnosu prema Agi ona izražava samo uznemirenost i strah koji je obuzima nakon Agine sramotne poruke: njezini osjećaji prema njemu ostaju nepronicihni poput stida kojim je na početku opisan razlog njezina zanemarivanja muža.

Ako bismo dinamiku Asan-aginicih šutnje i govora u odnosu prema njezinim identitetima ljube/drage, odnosno majke mogli tumačiti konvencijama (ne pristoji se da se iskazuje kao ljuba, ali se pristoji da se iskazuje kao majka) onda bi se ta konvencionalnost svakako mogla primijeniti na prostor u kojem se to govorenje i djelovanje zbiva. Ona se direktno obraća i iskazuje svoje zahtjeve (kao majka) u privatnom prostoru Agine kule i roditeljskog doma. U javnom prostoru, pred kulom, ona šuti – osim kad se obraća starješini s molbom da se zaustavi svatovska povorka. Čak i kad je Aga nesmiljeno proziva, ona šuti te u toj šutnji dočekuje smrt.

Dosljedno tome, njezine kćeri joj se također obraćaju samo dok su unutar kule, u privatnom prostoru, a kad je vani, one je gledaju „s pendžera“, ali ne izlaze pred nju niti je oslovljavaju. Van kule izlaze sinovi koji joj se obraćaju spomenutim zazivom („Vrati nam se, mila majko naša / Da mi tebi užinati damo“ – isto), ali im ona ne odgovara direktno riječima, već ih daruje.

Sadržaj Asan-aginicih riječi, osim mjesta na kojima su izrečene, također je konvencija te, istovremeno, odraz semantičkog i emotivnog naboja cjelokupne pjesme. Asan-aginica se od početka do kraja iskazuje kao majka – dok kao *ljubovca* ostaje posve nevidljiva. Osim spomenutog straha ne znamo ništa jasno o njezinim osjećajima – ona ostaje dostojanstvena (*plemenita*), daleka i sama, naročito u odnosu prema mužu. Stoga je dugačka koprena/pokrivak koji traži na kraju zapravo vjerna slika onoga što se postavlja kao mjesto prijepora od početka pjesme – a to je komunikacija supružnika. Bilo da je riječ o emotivnom ili erotskom, njihova je

komunikacija izvor i posljedica nesporazuma te središte značenjskog interesa pjesme. Valja ovdje istaknuti da Asan-aginica znakovito u pjesmi nema osobnog imena nego ostaje od početka do kraja individualizirana isključivo kao supruga Asan-age. Dakle, kao supruga koja se kao takva ne iskazuje – bez obzira na razloge koji je u tome priječe. Asan-aga, s druge strane, bez obzira na to je li mogao biti ili ne biti slobodoumniji od svoje supruge, od početka do kraja pjesme ostaje onaj koji čeka.

Na samom početku pjesme njegovo je čekanje prikazano znamenitom slaven-skom antitezom: „Što se bili u gori zelenoj? / al su snizi, al su labutovi? / da su snizi već bi okopnili, / labutovi već bi poletili.“ (Fortis 1984: 65) Dakle, Aga, kako sugerira vizualna metafora vremena, čeka više mjeseci, zasigurno dulje nego je potrebno snijezima u gori da okopne, labudovima da krenu u seobu. Bjelina njegovih šatora također indicira temporalne odrednice, ali i narav stanja u kojem se našao. U folklornom izričaju, bilo da je riječ o kalendaru svetkovina, odjeći ili ritualima za zaštitu usjeva, kako pokazuje Jelena Jaković (2013: 89–93), bijela je boja praznine, odsutnosti materijalnog, prijelaza, inicijacije ili pak žalovanja. Agini šatori se bijele u zelenoj gori koja, kao lokalitet označava izmještenost iz prostora doma, vanjski socijalni prostor u kojem se događa lov, trgovina ili rat. „Zbog svog primarnog značenja, zelena boja asocira na useve, vegetaciju i promenu“ pa je zbog toga „znak napretka, bujnosti, svečanosti i veselja“ (isto: 94), ali i htoničnih demona, vještica, vila, zmajeva i vragova. Agino čekanje je obilježeno dugotrajnom izloženosti ranama, opasnosti i samoći koja ostaje neutješena.⁸

Njegovo razočarano čekanje da njegova ljuba prijeđe prag svoga stida (što god taj stid bio) rezultira njegovim ljutitim i nerazboritim postupkom. Nakon što ju je svirepo otjerao od kuće, Aga je pokušava vratiti – služeći se djecom koja je zaustavljaju na putu u drugi dom kako bi joj „užinati dala“. Time i drugi put od svoje *plemenite* i *žalosne* ljube traži da prijeđe preko osobnih granica (stid, zazor, sram), što ona, kako je to, prikazujući njezinu složenu situaciju, istaknuo Franjo Marković (1899 u Isaković 1975), ne može ni u jednom slučaju.

Čekajući je, Asan-aga koji kao muškarac i gospodar ima pravnu i simboličku moć da otpusti ili zadrži svoju suprugu, na završetku pjesme ostaje u zaklonu ili ogradi svoje kule, postavljajući se eksplicitno u ulogu onoga koji nema nikakvu moć nad zbivanjima. On također na koncu ne oslovljava svoju otpuštenu suprugu, već o njoj govori kao da nije prisutna, optužujući je za *ardasko*, tj. nemilosno/uznosito/ponosno/kameno/rđavo srce. Oboje stoje tako ušančeni u vlastitoj samoći i šutnji, oboje predani bez milosti jedno drugome i, istodobno, u tragičnom mimoilaženju koje će dovesti do konačnog gubitka i smrti čije su žrtve, nakon *plemenite*

⁸ Aleksa Šantić je bolno čekanje iskazao kao „Asan-agin sevdah“ (pjesma iz 1897. godine poznata i kao „Oj konjicu moj“ iz 1901.). Temom se pozabavio i u drami *Hasanaginica* (1911) u kojoj je detaljnije razradio emotivnu strukturu odnosa između supružnika bez da ih svodi na konvencije društvenih odnosa.

i žalosne kadune i njezin nesmiljeni suprug i djeca čiji zaziv („Vrati nam se“ – Fortis 1984: 67) sada ostaje u nijemoj šutnji mrtvog lica majke/zemlje.

4. Ljubavni kodovi i društveno normiranje

Univerzalan zaplet „Asan-aginice“ pokazuje da je ona, kao i druge balade, iznad nacionalnih, ali i staleških podjela,⁹ utemeljena na emotivnom potencijalu ljubavnih i obiteljskih odnosa, pogotovo na onaj način na koji se realiziraju unutar kompleksa uže obitelji. Njezina popularnost u romantizmu, razdoblju koje je obilježeno *otkrićem naroda*, njegova stvaralaštva i duha, ali i transformativne snage emocija, upućuje i na kompleksnost vremena, ali i na višestruku transgresivnost ovog teksta koji je posredovao u složenoj interakciji između različitih jezika, kultura, vremena i umjetničkih izraza.

Fascinacija neiskvarenim *otkrivenim* narodima poput Morlaka u romantizmu će potaknuti niz mistifikacija: osim spomenutog Mériméa svoje pjesme je kao pronalazak izvornog morlačkog stvaralaštva objavljivao i Charles Nodier, autor koji je „Asan-aginicu“ prevodio dva puta: 1813. u službenim novinama *Télégraphe*, fragmentarno uz analizu, te 1821. u knjizi *Smarra*. Držao je da balada predstavlja iznimnu poeziju „materinskog bola“, usporedivog s bolom Niobe (Krnjević 1975: 478). „Asan-aginica“ će na sličan način biti uspoređivana s Homerovim pjesništvom (Bajamonti piše o Homerovu morlakizmu), te s tragedijama Williama Shakespearea, autora koji romantičarima postaje svojevrsnom opsesijom (Bate 1986: 1–21). Slika Morlaka koji, u romantičarskoj predodžbi naslijeđenoj još od Voltairea, stoje uz Laponce, Islandčane i Hotentote utjecat će i na mitologizaciju Slavena i njihova folklor. Esencijalni dio putopisa po istočnoj Europi od 18. stoljeća dalje ostat će folklor: predložen kroz objektivizaciju plesa, pjesama i zabave, ali i odijevanja i stanovanja. Kako ističe Larry Wolff (1994: 331), istočna je Europa *otkrivena* kao liminalni prostor: na zemljopisnoj granici Europe i Azije, filozofskoj granici između civilizacije i barbarstva te na akademskoj granici između drevne povijesti i moderne antropologije. Liminalnost je kao prepoznatljivo obilježje Balkana u zapadnjačkoj imaginaciji opisala i Marija Todorova (1999: 36) upućujući na nosive metafore mosta i raskrižja u književnosti, kulturi i javnoj upotrebi u kojoj funkcioniraju i kao vremenske i kao prostorne odrednice. Matešić i Slapšak (2017: 51–75) pokazuju kako je „otkrivanje Balkana išlo ruku pod ruku s opisima balkanskih žena“ (isto: 54). U tim opisima žene figuriraju kao markeri kulturološke razlike (isto: 60), odnosno kao mjesto jasnijeg razdvajanja barbarstva ili divljaštva od

⁹ Kad govorimo o Asan-aginici kao simboličkoj valuti profiliranoj u književnom polju trebalo bi se, kako ističe Simona Delić (2015: 495), vratiti „čitanju zapleta“, promatranju onih praznina šutnje ili redukcije kojim tekst ostaje živ, otimajući se ukalupljivanju i ovladavanju iz suvremenih kontingentnih odrednica mentaliteta, roda ili „nacionalnog karaktera“ u okvirima kojih se Asan-aginica, kao i mnoge druge balade obično razmatra.

civilizacije.¹⁰ Takva dvostruka hijerarhizacija čini ih i rasno i rodno potlačenima (usp. Spivak 1993: 83), odnosno dvostruko udaljenijima od normativne matrice koja se ovakvim tekstovima izgrađuje i unutar koje, kako će se vidjeti i na primjeru Asan-aginice, ostaju bez glasa.

Fortisova „Asan-aginica“ je u ovom kontekstu spretno povezala romantičarsko *otkriće naroda* s otkrićem emocija i njihove veze sa subjektivnošću, interpersonalnim vezama i načinom na koji se njihova dinamika odražava u širem društvenom polju. Morlaci su u njegovu izvještaju tipični *šutljivi Drugi* kojima je potrebno dati glas jer nemaju (adekvatan) vlastiti, pogotovo kad je riječ o ženama koje su dvostruko potlačene. Kao ilustrativan primjer u kontekstu njegova izvještaja ova je balada, s nizom bjelina ili šutljivih dionica – i s naslovnim likom, ženom koja u šutnji ustraje do vlastitog tragičnog kraja – generirala niz predodžbi i postupaka u najširem europskom književnom i kulturnom prostoru. Njezine su šutnje na svim razinama iskaza otvarale prostor recepciji i govoru o „poeziji materinskoga bola“ (Krnjević 1975: 478), odnosno „tragediji sputane žene“ (Lucerna u Isaković 1975: 122–129) kojoj se, kako je pokazao Rob Boddice (2014: 1–15), pripisuje povišena emocionalna osjetljivost. Asan-aginica je stoga, svojom staleškom i rodnom pripadnošću, kao i svojom osobnošću, prikazana kao idealna žrtva emocionalne boli. Od njezina stida (koji je ostao zagonetkom) do zagonetne smrti – ona ostavlja prostor za katarzu i refleksiju učinaka društvenog poretka i norme na kojoj počiva.

Balade poput ove Simona Delić (2001: 63, 67, 144) imenuje tipom balada kazusa u kojima se krimen na kojem se gradi zaplet problematizira i to tako da se, ostajući izvan moraliziranja, dovodi u pitanje vrijednost pobjedonosne norme – one na kojoj se zasniva vladajući poredak. Balade kazusi, „uprizoruju etičke nedoumice! Prije negoli ‚gotove istine‘“ (isto: 61). Prikazi obitelji, kao najčešćeg okvira, moglo bi se reći poprišta zbivanja u ovom žanru, nisu, kako ističe Delić, nužno referencijalni, ne prenose se nužno realni sadržaji, već oni koji odgovaraju potrebi da se reagira na određene društvene trendove. Privatnost obiteljskog doma sučeljena vanjskim javnim prostorima (gora, cesta, domovi drugih) u čijem je procijepu realizirana obiteljska i ljubavna drama s tragičnim ishodom, uputila je na rodne nejednakosti, kao i na proces individualizacije i emancipacije koji se u ovo vrijeme zbiva istovremeno s modernizacijom ljubavnog koda. Naime, kako je pokazao Niklas Luhmann (1996: 18–19), razvoj romantičnog ljubavnog koda povezan je s konceptom individualnosti – pri čemu se sfera osobnog u ljubavnom odnosu po-

¹⁰ Kao i drugi putnici u *divlje* prostore i Fortis posebnu pozornost posvećuje ženskoj tjelesnosti koja je često izvor zazornog; npr. kad je riječ o tjelesnoj higijeni, umjetničkom izražavanju, običajima i odijevanju. Božidar Jezernik (2004: 70) pokazuje da je npr. Fortisovo zanimanje za načine dojenja i dužinu dojki morlačkih žena karakteristično za onodobne istraživače koji naturalistički pristup promatranja intimnog života zajednice koriste kao antitezu vlastitom zapadnjačkom identitetu. Detaljnije o Fortisovim dihotomijama u Matešić & Slapšak (2017: 57).

stavlja kao alternativa koja potvrđuje ili odbacuje egocentrični nacrt svijeta drugoga. Ljubavni odnos tog vlastitog drugog pretvara, upravo kao u „Asan-aginici“, u ovjeravatelja vlastitog svijeta.

Za razliku od ranijih, predmodernih pravila ophođenja, kako ističe Eva Illouz (2012: 43–45) u kojima je na razrađenu koreografiju osvajanja i zavođenja žena bila pozvana dati konačan sud o uspješnosti muškarčevih nastojanja i javno potvrditi status izabranika, a muškarac je nakon toga svoju odanost i čast potvrđivao trajnom vjernošću, ideal romantične ljubavi služio je kao pokretač individualizacije i osobne autonomije (isto: 23). Prijelaz između tih dviju faza dovest će i do uspona romana, još jednog djeteta vremena, žanra čija imaginacija od početka koristi sve emotivne kolektivne resurse te, također upućuje na promijene u ljubavnim kodovima i registrima emotivnog iskazivanja, procjepu u koji je šutke upala i *plemenita* Asan-agina ljubav.

Literatura

- Bate, Jonathan. 1986. *Shakespeare and the English Romantic Imagination*. Oxford.
- Boddice, Rob (ur.). 2014. *Pain and Emotion in Modern History*. Basingstoke.
- Delić, Simona. 2001. *Između klevete i kletve: Tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi*. Zagreb.
- Delić, Simona. 2015. Balada kao književni žanr. *Anali Dubrovnik* 53(2). 489–515.
- Fortis, Alberto. 1984. *Put po Dalmaciji*. (Prijevod: Mate Maras.) Zagreb.
- Hutcheon, Linda. 1998. *Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York.
- Illouz, Eva. 2012. *Zašto ljubav boli: Emocionalni atlas 21. stoljeća*. (Prijevod: Andrea Pongrac.) Zagreb.
- Isaković, Alija (ur.). 1975. *Hasanaginica 1774–1974*. Sarajevo.
- Jakiša, Miranda & Deupmann, Christoph. 2013. Die stolze Scham der Hasanaginica: Übersetzbarkeit und Universalpoesie in Goethes *Klaggesang von der edlen Frauen des Asan Aga*. U May, Markus & Zemanek, Evi (ur.), *Annäherung – Anverwandlung – Aneignung: Goethes Übersetzungen in poetologischer und interkultureller Perspektive*, 43–66. Würzburg.
- Janković, Mira. 1954a. Ossian kao poticaj za sakupljanje narodnih pjesama kod Južnih Slavena. *Zbornik za narodni život i običaje* 38. 177–221.
- Janković, Mira. 1954b. Škotski mecena i djela o Dalmaciji. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Zagrebu* II. 245–253.
- Jezernik, Božidar. 2007. *Divlja Evropa: Balkan u očima putnika sa Zapada*. (Prijevod: Slobodanka Glišić.) Beograd.
- Kristeva, Julia. 1968. Problèmes de la structuration du texte. U Foucault, Michel et al. (ur.), *Théorie d'ensemble*, 297–303. Paris.
- Krnjević, Hatidža. 1975. Hasanaginica: Prilog proučavanju usmenih balada. U Isaković, Alija (ur.), *Hasanaginica 1774–1974*, 467–496. Sarajevo.
- Lucerna, Camilla. 1975. Die südslawische Ballade von Asan Agas Gattin und ihre Nachbildung durch Goethe. U Isaković, Alija (ur.), *Hasanaginica 1774–1974*, 122–128. Sarajevo.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: O kodiranju intimnosti*. (Prijevod: Darija Domić.) Zagreb.

- Matešić, Marina & Slapšak, Svetlana. 2017. *Rod i Balkan: Porodnjavanje balkanizma: Putovanje do druge, s preprekama*. Zagreb.
- Murko, Matija. 1906. 150 godina *Asanaginice* u literaturi i usmenoj predaji. *Archiv für slavische Philologie* 28. 362–402.
- Rizvić, Muhsin. 1976. Socijalni aspekti *Hasanaginice*. U idem, *Interpretacije iz romantizma I*, 215–229. Sarajevo.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1993. Can the Subaltern Speak? U Chrisman, Laura & Williams, Patrick (ur.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, 66–111. New York.
- Švoger, Vlasta. 1998. Recepcija Herdera u hrvatskome narodnom preporodu na temelju *Danice ilirske*. *Časopis za suvremenu povijest* 30(3). 455–478.
- Tafra, Alen. 2011. Dodir Mediterana i Istočne Europe u svjetlu „filozofske geografije“. *Metodički ogledi: Časopis za filozofiju odgoja* 18(1). 67–82.
- Todorova, Marija. 1999. *Imaginarni Balkan*. (Prijevod: Dragana Starčević & Aleksandra Bajazetov-Vučen.) Beograd.
- Wolff, Larry. 1994. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford.
- Wolff, Larry. 2001. *Venice and the Slavs: The Discovery of Dalmatia in the Age of Enlightenment*. Stanford.
- Wolff, Larry. 2003. The Rise and Fall of “Morlacchismo”. U Naimark, Norman M. & Case, Holly (ur.), *Yugoslavia and Its Historians: Understanding the Balkan Wars of the 1990s*, 37–52. Stanford.
- Wolff, Larry. 2007. Discovering Cultural Perspective. U Wolff, Larry & Cipolloni, Marco (ur.), *The Anthropology of the Enlightenment*, 3–33. Stanford.

Weiblichkeitsimaginationen
in transkulturellen Kontexten

Тургенев — переводчик «немецких» альбомов Полины Виардо

Валерий А. Доманский

Turgenev – translator of Pauline Viardot's "German" albums

Turgenev's creative collaboration with Pauline Viardot in the field of musical and vocal art is one of the most interesting chapters in the Russian writer's life and artistic activity. Together with her, Turgenev released six albums, which were published in A. R. Johansen's St. Petersburg music publishing house. In two of them, Turgenev served as translator from German into Russian (1868, 1871). The 1871 album *Six Poems by H. Heine, E. Mörike and R. Paul, translated into Russian by I. Turgenev and put to music by Pauline Viardot-Garcia* is of particular interest to researchers. It presents a special form of translation discourse, in which the music combines two texts – a German and a Russian one – which are simultaneously attached to the notes for vocal performance. In this album Turgenev demonstrates different types of vocal translation.

Keywords: Ivan Turgenev, Pauline Viardot, music albums, vocal translation

Domansky, Valery, Department of Pedagogical Innovations and Psychology, St. Petersburg Institute of Business and Innovation; valerii_domanski@mail.ru

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 79–101.

1. Сотворчество Ивана Тургенева и Полины Виардо

В жизни Ивана Тургенева Полина Виардо была не только его главной любовью, но и самым близким другом. Их союз озаглавлен также сотворчеством в области музыкально-вокального искусства. Это плодотворный союз двух творческих личностей — писателя, поэта, переводчика, даже музыкального критика и композитора, певицы. Особенно успешным этот творческий союз оказался после того, как французская певица в 1863 году оставила сцену и посвятила себя педагогической и композиторской деятельности. Совместное творчество по созданию комических опер и водевилей, но главное по созданию и продвижению музыкальных альбомов романсов, еще больше сблизило двух выдающихся личностей. При участии Тургенева Полина Виардо написала музыку к сорока романсам на слова русских и европейских поэтов и к десяти народным тосканским песням.

Это интересная сторона биографии и творчества русского писателя, которая пока очень плохо изучена. Тургенев подбирал тексты для романсов, под-

СТИХОТВОРЕНИЯ		
Гейбеля, Гёте, Кольцова, Лермонтова, Морице, Поля, Пушкина, Тургенева, Тютчева и Фета,		
ПОЛОЖЕННЫЯ		
ДЛЯ ПѢНІЯ СЪ АНТИФОНАМИ И МОРТЕУАРИО		
ПОЛИНОЮ ВИАРДО ГАРСИА.		
30. 1. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
2. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
3. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
4. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
5. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
6. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
7. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
8. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
9. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
10. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
11. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
12. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
13. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
14. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
15. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
16. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
17. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
18. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
19. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
20. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
21. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
22. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
23. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
24. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
25. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
26. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
27. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
28. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
29. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
30. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
31. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
32. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
33. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
34. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
35. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
36. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
37. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
38. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
39. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
40. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
41. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
42. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
43. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
44. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
45. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
46. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
47. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
48. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
49. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.
50. Печаль струна	Тютч., стр. И. С. Тургенева.	40 в.

Иллюстрация 1. Свод романсов Полины Виардо Гарсиа. (Рекламный листок)

ление каждого музыкального альбома имеет свой интересный сюжет, прежде всего это относится к стихотворным переводам немецких поэтов.

2. Первый «русский» альбом

Все началось с того, что французская певица по рекомендации Тургенева попробовала сочинить музыку к нескольким текстам русских поэтов. Затея удалась, и Тургенев начал рекламировать ее романсы и пообещал заняться их публикацией. Об этом свидетельствует его письмо к А.А. Фету из Парижа 26 января (7 февраля) 1863 г., в котором он радостно сообщает, что г-жа Виардо положила музыку на два стихотворения поэта, и он надеется, что вскоре эта музыка будет издана:

«Боткин Вам уже писал, что г-жа Виардо положила на музыку: „Шепот, робкое дыханье“ — и „Тихая звездная ночь“. С тех пор она еще прибавила: „Я долго стоял неподвижно...“. Музыка прелесть как хороша — и, бог даст, будет издана в нынешнем году в России — но послать Вам ее — пока она не напечатана — невоз-

гонял их к вокалу, создавал собственные оригинальные тексты, осуществлял переводы, нанимал и вознаграждал переводчиков, давал им свои советы и рекомендации, договаривался с издателем, иногда даже оплачивал затраты на издание, а также занимался рекламой и появлением рецензий на музыкальные альбомы в периодических изданиях. Полина Виардо сосредоточивалась лишь на сугубо творческой деятельности: написании музыки к подобранным и интерпретированным Тургеневым текстам и исполнении собственных произведений. Мысль о создании музыкальных альбомов, состоящих из музыкальных тетрадей, у Полины Виардо и Тургенева родилась не сразу. Появ-

можно. Потерпите — а не то приезжайте теперь сюда или летом в Баден. Музыка до того хороша, что стоит путешествия». (Тургенев 1982, V: 148)¹

К лету 1863 года, когда Полина Виардо уже написала музыку более чем к десяти текстам русских поэтов, у Тургенева возникает мысль о создании музыкального альбома, романсы в котором будут объединены общими музыкальными темами. Но поскольку альбом предназначался не только для русской, но и немецкой публики, возникла необходимость в переводе русских текстов на немецкий язык. С этой целью Тургенев обращается к Фридриху Боденштедту, известному переводчику произведений Пушкина и Лермонтова, с просьбой перевести шесть стихотворений Пушкина и пять стихотворений Фета.

В своем письме Тургенев, как и во всех письмах, касающихся музыки Полины Виардо, дает ей самую восторженную оценку, не забывая при этом также сделать комплимент переводчику, и намекает о вознаграждении:

«Музыкальное достоинство этих романсов так высоко, что мы решились издать их в виде альбома в Карлсруэ с русским и параллельно напечатанным немецким текстом. Раз дело коснулось перевода, я, естественно, подумал о вас, самом превосходном и самом тонком из переводчиков. Поэтому я и обращаюсь к вам с просьбой приобщиться к этому изданию. Работа, как вы увидите, предстоит не очень большая: альбом будет состоять из 6 стихотворений Пушкина: „Заклинание“, „Туча“, „Цветок“, „Ночь“, „На холмах Грузии“, „Для берегов отчизны дальней“ — и из 5 стихотворений Фета: „Шепот“, „Тихая звездная ночь“, „Я долго стоял неподвижно“, „Полно спать“, „Полуночные образы“. [...] Взяв на себя эту маленькую работу, вы бы сделали нам настоящий подарок — и мы были бы очень рады выразить вам за это нашу признательность» (V: 183, 347).

Тургенев просит Боденштедта «сохранить в точности размер и ритм оригинала». Когда же переводчик не выполняет этих условий вокального перевода, он указывает ему на неточности в ритмике и дает свои советы, по улучшению текста перевода, как, например, в своем письме к Боденштедту из Баден-Бадена, написанном в начале июля 1863 года. Приведу лишь один пример из этого письма. Так, касаясь перевода стихотворения Пушкина «На холмах Грузии...» («Auf Grusiens Hügel...»), Тургенев дает совет Боденштедту, как лучше перевести строку «Что не любить оно не может...»:

«Нельзя сказать: „Unmöglich nicht... zu lieben“, потому что это меняет смысл. Следовало бы что-нибудь вроде: „S’kann nicht umhin... zu lieben“.

Разумеется, я вам даю только то, что французы называют „образчиками“ — с тем, чтобы вы, прикосновением вашей волшебной палочки, превратили бы их в прелестные стихи» (V: 189, 349).

¹ Ссылки даются в тексте статьи в круглых скобках с указанием тома (римской цифрой) и страницы (арабской).

В следующем своем письме Боденштедту из Баден-Бадена от 4 (16) июля 1863 года Тургенев приводит уже развернутый «образчик» — собственный перевод двух строф стихотворения Фета «Тихая светлая звездная ночь» («Stille helle Sternennacht»).

У Фета:

Тихая, звездная ночь,
Трепетно светит луна;
Сладки уста красоты
В тихую, звездную ночь.

Друг мой! в сияньи ночном
Как мне печаль превозмочь?..
Ты же светла, как любовь,
В тихую, звездную ночь.

У Тургенева:

Ruhige, heilige Nacht,
Dämmerig scheint der Mond;
Süss sind die Lippen der Frau
Während der ruhigen Nacht.

Freundin, im Dunkel der Nacht
Wie könnt' ich traurig noch sein —
Du bist so hell, wie das Licht
Während der ruhigen Nacht! (V: 191–192)

После выполнения Боденштедтом переводов Тургенев ведет тщательную работу над шлифовкой переводов, скрупулезно и обстоятельно, время от времени возвращая тексты немецкому поэту на доработку со своими замечаниями и советами. Работа над переводами ведется с июня по октябрь 1863 года. Вдохновившись работой над музыкальным альбомом и освоив принципы написания *вокальных* текстов, Тургенев создает замечательное по своему звучанию стихотворение «Синица» («Die Meise»), которое было послано Боденштедту для перевода на немецкий язык 27 сентября (8 октября) 1863 г.

Выступая в роли своего рода менеджера этого альбома, если так можно выразиться, писатель обращается к П.В. Анненкову с просьбой найти издателя в Петербурге. Анненков остановил свой выбор на недавно открывшемся небольшом музыкальном издательстве Августа Рейнгольдовича Иогансена². У Иогансена будут изданы все альбомы Полины Виардо и ее «Тосканские

² Август Рейнгольдович Иогансен (1829–1875) — русский нотоиздатель, владелец нотного магазина в Петербурге. Издавал произведения Н.А. Римского-Корсакова,

песни», причем будут издаваться отдельными тетрадями и после смерти писателя.

Издательство Иогансена Анненкову, видимо, порекомендовал Антон Григорьевич Рубинштейн, который уже неоднократно издавал у него свои музыкальные сочинения. Он согласился безвозмездно править корректуры, расположить пьесы по порядку в альбоме и вел предварительные переговоры с издателем, выступая своего рода поручителем. Композитор сыграл все романсы и посчитал, что пятнадцать пьес для альбома слишком много, поэтому предложил три текста перенести в следующий альбом.

В начале января 1864 года Тургенев прибывает в Петербург и уже сам лично ведет дела с издателем. Ему удалось договориться с А.Р. Иогансеном о приобретении альбома в собственность издателя с выплатой за него 2500 франков. Детали публикации альбома можно узнать из письма Тургенева к Полине Виардо 10 (22) января 1864 г. в Баден-Баден из Петербурга:

«Издатель Иогансен публикует его; рукопись уже прошла через цензуру — это было необходимо; теперь начнут печатать „Цветок“. Рубинштейн распределил романсы в следующем порядке: „Цветок“, „На холмах Грузии“, „Тихая ночь“, „Полуночные образы“, „Шёпот“, „Заклинание“, „Синица“, „Две розы“, „Ночью“, „Узник“, „Птичка божия“, „Звезды“.

Как видите, мы издаем только 12: издатель нашел, что этого достаточно. Остальные три мы оставляем для альбома будущего года, потому что будет и такой. Выбор сделал Рубинштейн. Исключены: „Для берегов“, „Колыбельная песня“ и „Ночью, во время бессонницы“. Издано будет 1000 экземпляров, исключительно



Иллюстрация 2. Титульный лист петербургского издания альбома романсов Полины Виардо Гарсиа (1864)

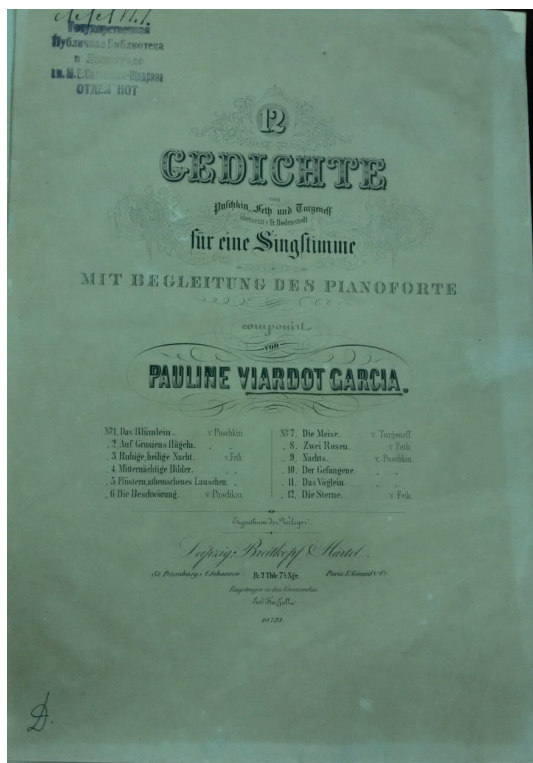


Иллюстрация 3. Титульный лист лейпцигского издания альбома романсов Полины Виардо Гарсия (1864)

для России; вы получите 2500 франков, которые я вам привезу. [...] Через полтора месяца альбом выйдет в свет» (V: 248, 370).

Действительно, альбом в составе 12 тетрадей вышел в срок (тексты стихотворений поэтов были приведены в альбоме на русском и немецком языках), а почти одновременно он вышел в Лейпциге в издательстве *Breitkopf et Härtel* («Брайткопф и Гертель») на немецком языке. Вот титульный лист лейпцигского издания этого альбома, который хранится в отделе нот РНБ.

После издания альбома перед Тургеневым теперь стояла очередная задача, связанная с его рекламой и продвижением в культурную жизнь России. И Тургенев успешно решает и эту задачу (Доманский & Кафанова 2018: 240–245).

12 марта 1864 г. Тургенев возвращается из Петербурга в Баден-Баден и привозит с собою изданный первый «русский» альбом. Посылая один экземпляр Боденштедту, он сообщает, что Полина Виардо, окрылённая успехом, решила написать еще 12 романсов (V: 270, 387). Видимо, уже при встрече писателя с Полиной Виардо и возникает замысел второго «русского» альбома.

В марте следующего 1865 года музыка к нему уже была написана, и Тургенев вновь обращается очень деликатно к Боденштедту с прежней просьбой:

«Г-жа Виардо, которая шлет Вам дружеский привет, сочинила вторую тетрадь, состоящую также из 12 русских песен, из которых шесть не переведены. Не будет ли с моей стороны слишком большим посягательством на вашу любезность, если я снова прибегну к вам и в этом случае?» (V: 110, 211)

Чтобы не получить отказ, Тургенев виртуозно делает комплимент переводчику, восхваляя его талант:

«Только легкость, с какою вы выполняете подобные работы, как бы играючи, даст мне смелость утверждать вас этою просьбою» (V: 110, 211).

Боденштедт дает свое согласие в ответном письме от 12 марта и начинает работу над переводом русских текстов. Переводит он всего шесть стихотворных текстов. Это «Отчего, скажи» («Sag' warum, warum») и «Я любила его» («Heiser glühte mein Herz») А. Кольцова, стихотворение М. Лермонтова «Русалка» (не вошло в этот альбом; вместо него было введено другое стихотворение: «Ветка Палестины»), а также другое его стихотворение «Колыбельная» и А. Пушкина «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы».

Стихотворения А. Пушкина «Буря», «Для берегов отчизны дальней», «Не пой, красавица, при мне», а также А. Фета «Тихо вечер догорает» и Ф. Тютчева «Ива» Боденштедтом были переведены ранее.

При создании этого альбома Тургенев осторожно редактирует переводы и отправляет переводчику для их улучшения, прося его подогнать строчки под размер и сохранить в точности необходимое количество слогов в стихотворной строке. Вычитывая корректуру, Тургенев вновь стремится улучшить музыкальность отдельных. Так, в письме к Боденштедту от 8 мая 1865 года он просит заменить одну строку в переводе пушкинского стихотворения «Буря» («Зимний вечер»):

«Один только стих в „Буре“ надо заменить ради требований музыки. А именно, нельзя сказать:

Weint bald wie – ein kleines Kind.

Нельзя ли это изменить так:

Wimmert bald – als wie ein Kind» (V: 135, 221).

3. Второй «русский» альбом

Со вторым «русским» альбомом у Тургенева забот было значительно меньше. Он вышел в печати в 1865 года в составе 10 романсов с названием «Десять стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета, положенные на музыку Полиною Виардо Гарсиа» (текст на русском был напечатан параллельно с текстом на немецком языке). В немецком подзаголовке указывается также имя переводчика — «übersetzt von F. Bodenstedt».

Нужно заметить, что об этом альбоме романсов Полины Виардо почему-то умалчивали. Даже Н. Г. Жекулин в своем проекте «Тургенев — переводчик» (*Turgenev — translator*), выполненном в Университете Калгари совместно с ИРЛИ РАН, об этом альбоме не упоминает (Жекулин 2008 и 2009).

Музыкальные тетради альбома на стихи русских поэтов выстраиваются в этом альбоме в следующем порядке: № 1. «Отчего, скажи» («Sag' warum, warum») А. Кольцова, № 2. «Ночью во время бессонницы» («Schlaflos lieg ich»)

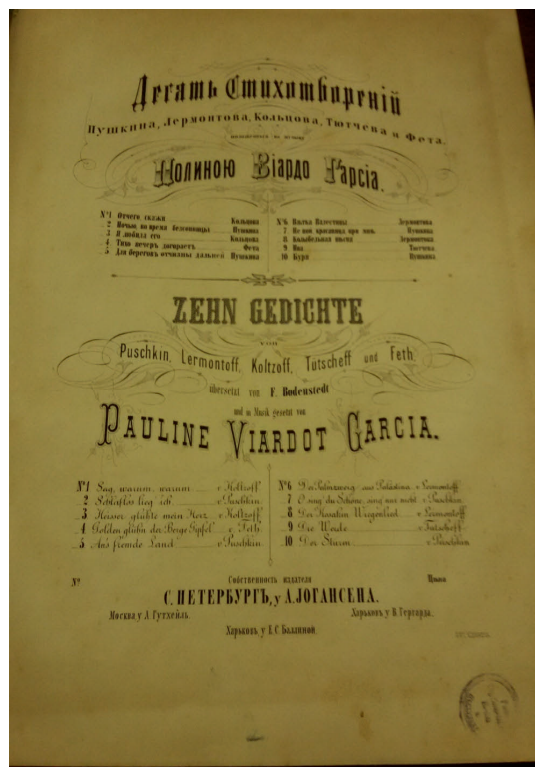


Иллюстрация 4. Титульный лист альбома романсов Полины Виардо Гарсиа (1865).

Правда, два последних тургеневских текста представляют собой вольный перевод с Э. Мёрике «In der Frühe» и Р. Поля «Räthsel», что дало Тургеневу основание подписать эти тексты своим именем. Здесь текст стихов был только на русском языке.

Особенно интересным является история тургеневского стихотворения «Разгадка», которое до сих пор не соотносилось с текстом Поля и считалось, что оно создано по мотивам пьесы Э. Мёрике «Frage und Antwort» («Вопрос и ответ»). (Ден 1964: 254–256) Н.Г. Жекулин, обратившись к веймарскому (1859) и лейпцигскому (1870)³ изданию этого романа (Viardot-Garcia 1870), установил, что «Разгадка» является вольным переводом стихотворения Р. Поля «Räthsel» (Жекулин 1995: 260). Вместе с тем нельзя полностью отрицать и авторство самого Тургенева.

Сопоставление двух текстов Тургенева и Поля показывает, что оба автора развивают одну и ту же тему блаженного мига любви, которую замечатель-

А. Пушкина, № 3. «Я любила его» («Heisser glühte mein Herz») А. Кольцова, № 4. «Тихо вечер догорает» («Golden glühn der Berge Gipfel») А. Фета, № 5. «Для берегов отчизны дальней» («Aus fremdem Land») А. Пушкина, № 6. «Ветка Палестины» («Der Palmzweig aus Palästina») М. Лермонтова, № 7. «Не пой, красавица, при мне» («O sing' du Schöne sing mir nicht») А. Пушкина, № 8. «Колыбельная» («Der Kosakin Wiegenlied»), № 9. «Ива» («Die Weide») Ф. Тютчева, № 10. «Буря» («Der Sturm») А. Пушкина. (Виардо-Гарсиа 1865)

В 1868 г. в том же издательстве А.Ф. Иогансена выходит альбом, состоящий из пяти романсов, написанных Полиной Виардо на слова Лермонтова («Утес», «Русалка») и Тургенева («Разлука», «На заре», «Разгадка»).

³ Немецкий текст в издании Зайца тождествен тексту в первом издании стихотворений Поля (*Gedichte von Richard Pohl*. Weimar, 1859).

но передает музыка Полины Виардо, но у каждого автора эта тема разворачивается по-разному. Сравним оба текста, снабдив немецкий текст собственным подстрочным переводом.

Подстрочный перевод:

В твоих глазах таится
Золотая загадка,
Которая приковала мой взгляд
К святому месту.

Долго обращался я к волшебству,
Чтобы открыть твои уста,
Вызволить спрятанное сокровище
Я пытался в урочный час.

И вот я всматриваюсь
В глубину твоего сердца,
Твой поцелуй раскрыл мне загадку,
Что сделала меня счастливым.

R. Pohl «Räthsel»

In deinen Augen schlummert
Ein holdes Räthselwort,
Das meine Blicke bannte
An den geweihten Ort.

Lang forschst' ich nach dem Zauber,
Zu öffnen deinen Mund,
Verborgnen Schatz zu heben
Sucht' ich die rechte Stund'!

Nun schaue ich hernieder
In deines Herzens Schacht,
Dein Kuss löst mir das Räthsel,
Das mich so selig macht!

И.С. Тургенев «Разгадка»

Как прилиwała к сердцу
Вся кровь в груди моей,
Когда в меня вперялись
Лучи твоих очей!

Мне долго непонятен
Был их язык немой...
Искал его значенья
Я с страхом и тоской...

Вдруг все сомненья пали
И страх навек затих...
Мой ангел, всё я понял,
В один блаженный миг!

Оба стихотворения замечательны и оригинальны по-своему и представляют собой интересную творческую перекличку на тему переживаемой лирическим героем волнения любви. Текст Поля представляет собой метафори-

ческое объяснение мгновения интимной близости, которая ассоциативно связана с эротическим намеком — «святым местом» («geweihten Ort»). Девушка носит маленький крестик на шее, который свисает до ее груди. Лирический герой смотрит как замороженный на это место. Оно имеет для него побуждающий смысл. Конечно, здесь нет никакой сказочности, а есть красивая эротическая образность. *Räthsel*, или по-русски загадка — это волнующие для лирического героя состояние, когда он ждет от девушки любовного признания. Поцелуй, который она дарит, является ее разгадкой.

У Тургенева интимное сближение передано более сдержанно и не так откровенно. В его стихотворении нет столько уточняющих деталей и подробностей переживаемого интимного момента. Его лирический герой, испытывающий любов-

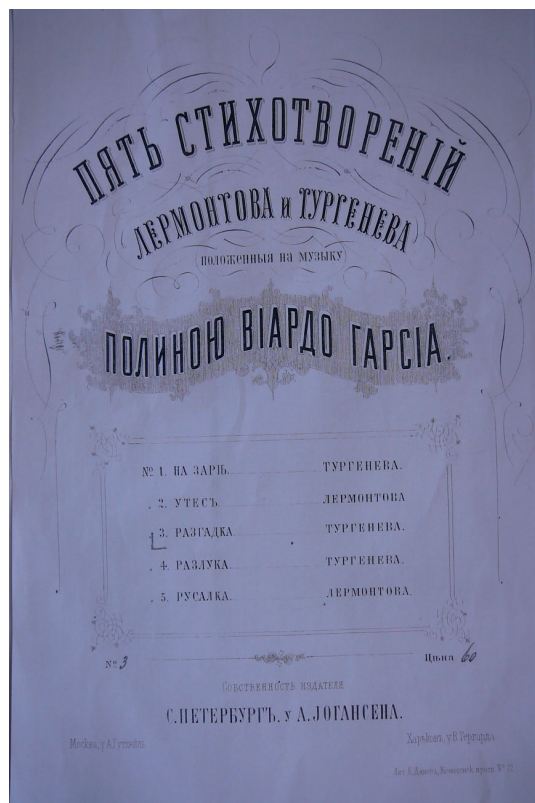


Иллюстрация 5. Титульный лист альбома романсов Полины Виардо Гарсиа (1868).

ное томление, робок из-за страха быть отвергнутым. Для него непонятен обращенный на него взгляд возлюбленной, но неожиданно «блаженный миг» поцелуя разрешает все загадки.

Из петербургского письма Тургенева к Полине Виардо от 26 февраля (10 марта) 1867 года можно предположить, что романс «*Räthsel*» имел для писателя и личный смысл, который открывается в его переводе. Именно в этом

письме Тургенев, переходя на немецкий язык, не сдерживается и выплескивает свои глубокие чувства к Полине Виардо, вновь пробудившиеся во время недавней встречи в Германии:

«Эти дни в Берлине — эти неожиданные прекрасные свидания — всё это, — и потом жестокое расставание — поистине, слишком много для меня; под тяжестью тех незабываемых переживаний я чувствую себя совершенно разбитым, подобного со мной никогда еще не бывало. Ах, мои чувства к вам слишком велики и сильны. Я не могу, не могу больше жить вдали от вас, — я должен чувствовать вашу близость, наслаждаться ею, — день, когда мне не светили ваши глаза, — для меня потерян...» (VII: 119, 263–264).

Известно, что романс «Разгадка» Тургенева вышел в 1868 года с посвящением русской певице Елизавете Андреевне Лавровской, ученице Полины Виардо. Писатель тщательно пытался скрыть от современников очевидный адресат своего стихотворения. Вместе с тем посвящение романса Е.А. Лавровской тоже имеет свой смысл. Певица с большим успехом исполняла романсы Полины Виардо, о чем Тургенев сообщал в своем письме из Петербурга от 5 (17) марта 1867 г.:

«Третьего дня вечером я получил очень большое удовольствие: г-жа Ниссен-Саломан пригласила меня на один из вечеров, которые Консерватория устраивает один или два раза в месяц; там я слушал некую г-жу Лавровскую, которая с большим вкусом красивым меццо-сопрано спела ваш „Цветок“, „Шепот“ и „Сюда!“ (Заклинание). Публика — надо заметить, весьма разборчивая, — аплодировала неистово — и мои хлопки заметно выделялись на фоне этого шума» (VII: 128, 267).



Иллюстрация 6. Титульный лист альбома романсов Полины Виардо Гарсия (1869).

4. «Немецкий» альбом: Гёте и Тюркести

В 1869 г. вышел новый альбом, состоящий всего из двух романсов Полины Виардо, положенных на стихи И.В. Гёте «Перед судом» («Vor Gericht») и Е. Тюркести «Ночь и день» («Nacht und Tag»).

Автором переводов выступил Тургенев, который показал высочайший уровень переводческого мастерства. Прежде всего он продемонстрировал владение эквиритмическим переводом (от лат. *aequus* — равный ритм), то есть переводом вокальных произведений (песен, романсов, оперного либретто) с сохранением стихотворного размера: числа слогов, ударений, пауз, ритмического рисунка в целом. Текст такого перевода должен быть равноценным оригиналу и прежде всего в метроритмическом отношении при условии сохранения формы и содержания исходного языка. Сопоставим оригинал стихотворения И.В. Гёте «Vor Gericht» и его тургеневский перевод «Перед судом».

J. W. Goethe «Vor Gericht»

Von wem ich es habe, das sag' ich euch nicht,
Das Kind in meinem Leib.
Pfui! speit ihr aus: die Hure da!
Bin doch ein ehrlich Weib.

Mit wem ich mich traute, das sag' ich euch nicht.
Mein Schatz ist lieb und gut,
Trägt er eine goldene Kett' am Hals,
Trägt er einen strohern Hut.

Soll Spott und Hohn getragen sein,
Träg' ich allein den Hohn.
Ich kenn' ihn wohl, er kennt mich wohl,
Und Gott weiß auch davon.

Herr Pfarrer und Herr Amtmann ihr,
Ich bitte, laßt mich in Ruh!
Es ist mein Kind, es bleibt mein Kind,
Ihr gebt mir ja nichts dazu.

И.С. Тургенев «Перед судом»

Под сердцем моим чьё дитя я ношу,
Не знать тебе, судья!
Га! Ты кричишь: «Развратница!..»
Честная женщина я!

И с кем я спозналась, тебе не узнать!
Мой друг мне верен навек!

Ходит ли в шёлке да в бархате он,
Бедный ли он человек!

Насмешки, стыд, позор людской —
Всё я готова снести.
Меня не выдаст милый мой,
И бог на небе есть!

Вы, судьи, судьи вы мои,
Молю, оставьте нас!
Дитя — моё! и ничего
Не просим мы у вас.

Подстрочный перевод:

Я не скажу вам, от кого оно,
Дитя в моей утробе
ТЬфу! вы сплюнете: шлюха это!
Я — честная женщина.

Я не скажу вам, кому доверяла.
Сокровище мое — мой милый и хороший,
Носит ли он золотую цепочку на шее,
Носит ли соломенную шляпу.

Можно издеваться и насмехаться
Выносить от всех презрение.
Я его знаю, и он это знает,
И Бог тоже знает об этом.

Господин судья и прокурор,
Прошу, оставьте меня в покое!
Это мое дитя и будет моим дитём
Ничего мне не нужно от Вас.

5. Второй «немецкий» альбом

В 1871 г. в том же издательстве Иогансена вышел второй «немецкий» альбом Полины Виардо. В него вошло шесть стихотворных переводов Тургенева: три из Рихарда Поля («Märchen» — «Лесная тишь», «Verfehltes Leben» — «Загубленная жизнь», «Allein» — «Ожидание»), два из Эдуарда Мёрике («Der Gärtner» — «Садовник», «Agnes» — «Былое счастье») и один из Генриха Гейне («Das ist ein schlechtes Wetter» — «Стоит погода злая»). (Виардо-Гарсиа 1871)

Романсы данного альбома представляют собой синтетический музыкально-поэтический жанр, где стихотворный текст *подогнан* под музыкальную мелодию, а ее ритм, такт и, конечно, развитие музыкальной темы определяется стихом. Шесть стихотворений цикла образуют музыкально-драматичес-

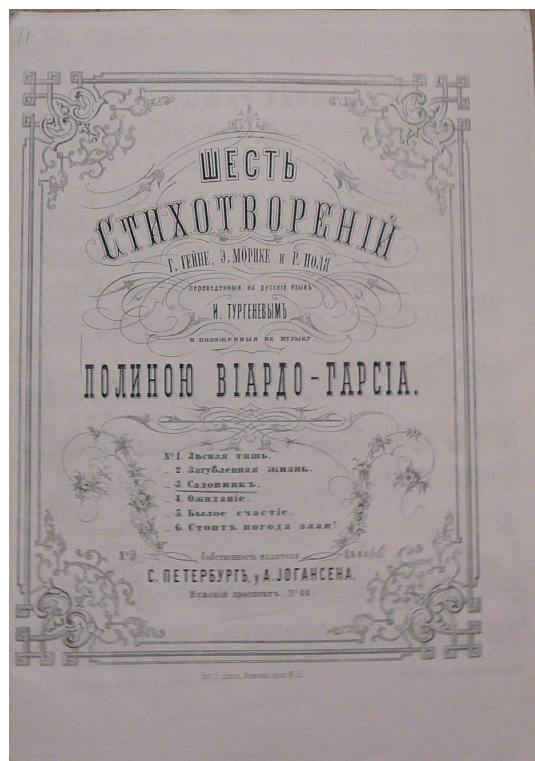


Иллюстрация 7. Титульный лист альбома романсов Полины Виардо Гарсиа (1871).

кое единство. Тургенев не случайно в некоторых случаях в своих переводах отказывается от названия оригинала, заменяя их ключевым словом, определяющим главный мотив стихотворения. Именно развитие, переплетение, смена и последовательность этих мотивов и создают единство. Не в меньшей степени оно определяется и жанровыми особенностями каждого текста, который, в свою очередь, обусловлен самим характером музыки, ее ритмом и темпом.

Перед нами оригинальная форма бытования переводческого дискурса: музыка объединяет два текста — немецкий и русский, которые параллельно приводятся как тексты к нотам для вокального исполнения. Вместе с тем «немецкий» альбом может быть рассмотрен как

отдельный цикл стихотворений, в которых Тургенев продемонстрировал разные виды так называемого *вокального* перевода. Это и вольное развитие основного поэтического мотива переводимого текста; точный перевод, ориентированный на передачу ритмико-фонетического, лексического и мотивного соответствия перевода оригиналу; перевод, основанный на замене немецкой картины мира русской национальной; музыкально-драматургический, связанный с переводом балладного стиха. В процессе работы над альбомом немецкие произведения, существовавшие разрозненно, составили единое целое в русской литературе. Но и немецкие стихотворения, *подогнанные* под музыку посредством изменения их строфики, сокращения количества стихотворных строк, усечения побочных мотивов в текстах, выделение ключевых слов музыкальной мелодией также теперь образуют такое же единство.

Выстраивается интересная словесно-музыкальная композиция. Первое стихотворение цикла «Лесная тишь» (по мотивам стихотворения Рихарда Поля «Märchen») написано в жанре идиллии. Лирический герой восхищен и

одухотворен природой, ощущает с ней органическое единство. Его чувства и настроение хорошо передает темп *andante*, спокойный, гармоничный и размеренный характер музыки. Второе стихотворение «Загубленная жизнь» (перевод из того же автора) написано в несколько иной тональности. Умеренный темп *moderato*, приглушенный звук, минор максимально соответствует жанру элегии, в которой звучит тоска, даже скорбь по безвозвратно ушедшей юности, целой жизни. Эту элегичность удачно передает музыкальный жанр баркаролы с колеблющимися движениями мелодии, которые то возвращают в светлую юность, то говорят о безысходной старости.

Контрастно по отношению к предыдущему стихотворению звучит тургеневский перевод из Мёрике «Садовник». Живой, веселый и грациозный характер музыки, написанной в темпе *allegretto con brio*, с припевами и повторами, как нельзя лучше передает лирический монолог молодого садовника, восхищенного красотой и очарованием юной княжны. Песня включает в себя восторг, любовную экзальтацию, пластические образы, рисующие юную девушку, гарцующую на вороном коне. Эту грациозность стихотворного образа хорошо выражает музыкальная мелодия, предполагающая не только вокал, но и элементы танца.

Стихотворение «Ожидание» (созданное по мотивам стихотворения Р. Поля «*Allein*») опять возвращает нас к музыкальному темпу *moderato*, передающему любовное томление молодой девушки, мечтающей о новой встрече со своим возлюбленным.

«Былое счастье» (перевод из Э. Мёрике) представляет собой литературную стилизацию под любовную народную песню. Стихотворный ритм и неторопливая музыкальная мелодия, написанная в темпе *andante*, воспроизводит мелодраму чувств молодой девушки, ожидающей своего возлюбленного.

Оживленно, в быстром темпе звучит заключительное стихотворение цикла «Стоит погода злая» (перевод из Г. Гейне), написанное в жанре баллады. Состояние природы в нем контрастно по отношению к человеческой жизни. Иронию автора убедительно передает живая бытовая сцена, включающая в себя слепую материнскую любовь и изображение изнеженности молодой девушки. Темп *allegro molto* подчеркивает эту веселость и комичность ситуации.

Тургеневские тексты музыкацентричны, вместе с тем они могут быть рассмотрены как отдельный цикл стихотворений, в которых нашли свое отражение как тургеневская рецепция текстов оригинала, так и его переводческие принципы. Прежде всего, как отмечал еще М.П. Алексеев, перед нами образцы так называемого *вокального перевода*, когда его автор добивается «полного совпадения логических ударений переводимого текста с музыкальной акцентировкой певческой строки», учитывая при этом «все изменения

мелодического рисунка, высоту и динамику звука, эмоциональное развертывание всех музыкальных элементов данного музыкального произведения» (Алексеев 1968: 194).

Тургенев демонстрирует нам разные типы вокального перевода. Так, первое стихотворение цикла «Лесная тишь», представляет собой собственно не перевод, а вольное развитие поэтического мотива, заданного начальной строкой Р. Поля: «Waldeinsamkeit, Waldeinsamkeit!» («Лесное уединение, лесное уединение»), не случайно автор не сохраняет немецкое название «Mädchen» (сказка). Эти строки он переводит строкой «Лесная тишь! Лесная тишь!», чтобы сохранить четырехстопный ямб оригинала, временами переходящий в дольник. Затем, практически до финала тургеневского текста, нет ничего общего в семантике поэтических образов двух текстов, за исключением шестой строки, в которой в оригинале говорится о серебристом ручье, шумящем в камыше.

У Поля:

Der Silberquell im Schilf es rauscht.

У Тургенева:

Ручей таинственно журчит.

В заключительной части подлинника появляется поэтический мотив звучащей на закате песни. Тургенев заменяет его «чистым звоном», который обычно называют из-за его спокойного, мелодического звучания «вечерним звоном». В развитии музыкальной темы он органично включается в идиллию лесной тиши, так как звучит ровно, ласковой волной объемлет «недвижный лес» и постепенно угасает в небесах.

При сопоставлении «Сказки» Поля и «Лесной тиши» Тургенева наиболее предпочтительным является мотивный анализ. Русский писатель в своем поэтическом тексте разворачивает цепочку ассоциаций, связанных с умиротворенной лесной тишиной: «тень живых ветвей» — журчащий ручей — луч солнца — шёпот ветерка и листьев — смех сильфа — чистый звон, который объемлет лес и постепенно угасает в небесах. Рихард Поль поэтически воссоздает атмосферу волшебной лесной сказки о прекрасном ребенке, растущем в сладком покое и хранящем тайну о сундуке с сокровищами, его матери, восседающей на троне в волшебном замке, сказочных птицах — вороне и лебеде. Завершает эту сказку полная душевного томления песня, которая звучит на закате и уносится к звездам. При почти полном несовпадении поэтических образов двух текстов они, тем не менее, удачно соотносятся с музыкальной темой романса.

Совсем другой тип перевода представляет собой второй текст Тургенева из «немецкого» альбома Полины Виардо «Загубленная жизнь», название

которого точно соотносится с названием немецкого первоисточника — «*Verfehltes Leben*». Здесь русский писатель стремится к эквилинейрной передаче ритмического рисунка Рихарда Поля, лексического и мотивного соответствия перевода оригиналу. Прежде всего следует отметить, что он удачно экспериментирует в области метрики и ритмики, используя в своем переводе достаточно редко употребляемый в русской поэзии XIX века *должник*, точнее его разновидность *логаэд* с константно-фиксированными стопами: первой ямбической, второй трехсложной стопой анапеста и третьей стопой ямба или анапеста. Тем самым переводчик добивается наибольшей точности воспроизведения немецкого тонического стиха Поля, близкого к русскому долнику, а также музыкального ритма баркаролы.

Совпадает также способ рифмовки и строфика в обоих текстах, в которых используется перекрестная рифма: при этом рифмуются лишь 2 и 4 строки (в первой строфе с мужской, во второй и третьей с женской клаузулой). Кроме того, в третьей строфе (четвертая и пятая строка) используется рефрен, который не только удлиняет третью строфу, но и эмоционально выражает страдания бабушки, вспоминающей свою невинную юность, скрытую за мрачной пеленой, и молящей о смерти. Тургенев значительно усиливает психологические переживания лирической героини при помощи таких деталей, как «дрожащие, бедные руки», «бледные уста». В тексте Поля больше выражен христианский элемент ее благочестивости и покорности судьбе. Мольба о благостном конце героини в оригинале звучит как всхлипывание, что выражено при помощи цепочки аллитераций с повторяющимися согласными — сонорными *l, n*, свистящим *g*. Так обеспечивается связь между звуковым рисунком текста и его значением. В тургеневском тексте мольба старушки больше напоминает заклинание, фонетически передаваемое повторяющимися сонорными носовыми *n, m*, губным *b* и зубным *d*. Сравним:

Großmutter, die Fromme, sie faltet
Andächtig die zitternden Hände
Und flüstert mit bebender Lippe:
„Verleih uns ein seliges Ende;
Verleih uns ein seliges Ende.“

А бабушка тихо слагает
Дрожащие, бедные руки
И бледными шепчет устами
«Подай нам кончину без муки!
Подай нам кончину без муки!»

В третьем стихотворении цикла «Садовник» Тургенев уже не просто стремится к точности перевода стихотворения Э. Мёрике «*Der Gärtner*» на ритмико-звуковом, лексическом и синтаксическом уровнях, но и пытается адаптировать переводимые поэтические образы к русской национальной стихии.

При этом писатель вносит свою «внутреннюю тему» (Гинзбург 1988: 16), ключевые образы, которые определяют лирический сюжет и ритмический рисунок текста. В «Садовнике» такими ключевыми образами являются «княжна молодая» и «вороная лошадка». Тургенев сознательно заменяет этими образами «прекрасную принцессу» и «белого конька» в оригинале (Заборова 1966: 182), чтобы внести в переводимый им текст национальный колорит.

В русской устно-поэтической и литературной традиции юркий, быстрый, грациозный *вороной как сталь конь или лошадь* является устойчивым оборотом. С ним органично связан образ его наездника (или наездницы) — удалого, молодцеватого человека. Тургенев, несомненно, знал семантику этих образов, поэтому не случайно настаивал на их сохранении в своем переводе Полине Виардо (VII: 31, 370). Соотношение цветовой гаммы в тексте потребовало замены цвета песка с золотого на серебряный, так как на его фоне более эффектно смотрится «вороная лошадка». Переводчик также сознательно удлинняет первую строфу на три строки за счет дублирования второй, третьей и четвертой, акцентируя внимание на ключевых образах и передавая при помощи ритмико-фонетических средств нетерпеливость, юркость подвижной лошадки и грациозность, кокетливость ее наездницы. Этой цели служит и *логаэд* (как и в стихотворении Мёрике) с первой ямбической стопой и второй стопой анапеста. Вместе с тем в ритмической организации текста Тургенева множество отклонений от оригинала. Любопытной в этом отношении является четвертая и дублирующая ее седьмая строка, в которой автор в самом ее начале вводит дополнительный ударный слог — *спондей*.

У Мёрике:

Auf ihrem Leibrößlein,
So weiß wie der Schnee
Die schönste Prinzessin
Reitet durch die Allee.

У Тургенева:

Верхом на лошадке,
Как сталь вороной?
Княжна молода
Скок передо мной!
Как сталь вороной,
Княжна молодая
Скок передо мной!

Следует также обратить внимание на отличие в звуковом рисунке оригинала и его перевода. Э. Мёрике при помощи свистящих звуков передает шелест песка и свист «разорванного» воздуха при быстрой езде прекрасной наездни-

цы. В тургеневском тексте частый глухой стук копыт нетерпеливой лошади передается при помощи неоднократно повторяющегося заднеязычного *к*.

Четвертый стихотворный текст «Ожидание», как и первый *альбома Виардо*, представляет собой вольное развитие основного поэтического мотива стихотворения Р. Поля «Allein». Это свободное обращение с текстом оригинала всякий раз обнаруживается, когда Тургенев изменяет его название. Русский писатель перелагает только первую часть стихотворения Поля, сохраняя при этом стихотворный размер — чередование четырехстопного ямба в первой строке с трехстопным во второй — и перекрестный способ рифмовки. Правда, в тургеневском тексте рифмуется только вторая и четвертая строки. Автор «Ожидания» значительно упрощает переводимый текст, отказываясь от многих подробностей и психологической усложненности, вместе с тем он добивается выразительной передачи светлого чувства печали лирической героини, тоскующей по ушедшему в ночь возлюбленному. Приведем для сравнения наш подстрочник стихотворения Р. Поля и его вольный перевод, выполненный Тургеневым.

Подстрочник стихотворного перевода И.С. Тургенева «Ожидание»

Тихо смотрю я в ночь,
Куда он недавно ушел,
И взор направляю на отчий дом,
В сердце моем страх...
Теперь он спит в далекой стране,
Божьим хранимый оком.
Прекрасная звезда освещает
Любовь нашей ночи.
Если б прочла я по звездам
Судьбу нашей любви!
Близко ль его возвращение?
И верен ль остался он мне?
Он дом сейчас покинул мой,
Сказав мне: «До свиданья!»
И сердце вновь уже томит
Тревога ожидания...
В ночную мглу гляжу за ним
И уношусь мечтой
Туда, туда, где дышит он
Мой милый, мой герой!
О сердце, как до той поры
Скажи, как доживу я?
Когда он вновь ко мне придет
И друга обниму я?

Еще один интересный вид вокального перевода демонстрирует Тургенев в своем стихотворении «Былое счастье». Немецкий тонический стих Э. Мёрике он переводит русским народным акцентным стихом с припевом, как и в оригинале, после первой и третьей строки. Поскольку акцентный стих во времена Тургенева почти не был закреплен литературной традицией, в отличие от немецкого стихосложения, русскому писателю, подчеркивая народность своего стиха, пришлось значительно отступить от текста Мёрике в подборе лексем. С этой целью он удаляет из текста подлинника шляпу с розовой лентой (русские крестьянки шляп не носили!), включает ряд слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами («холмочек», «дружочек»), а также устойчивых народно-поэтических образов («речка тихоструйная», «ветер буйный»), наполняет любовную песнь девушки интимными подробностями ее встреч с возлюбленным. Текст Тургенева действительно представляет собой высокохудожественное произведение. При этом он становится значительно душевнее и сердечнее текста оригинала. Буквальное же следование переводчика семантико-стилистической стороне переводимого текста не привело бы к таким высоким результатам.

Новый вид перевода — перевод балладного стиха, приспособленного к вокалу, представляет заключительный текст *альбома Виардо*. Над ним Тургенев больше всего работал, неоднократно его переделывая и внося коррективы, о чем свидетельствует сохранившийся первоначальный вариант стихотворения и обсуждение этих изменений в его письмах к Полине Виардо (IX: 35, 40, 372). С точки зрения структуры текст довольно непростой, так как он включает в себя описание ненастной погоды, две бытовые сцены (изображение старушки, отправившейся в «злую» погоду за покупками для будущего пирога), непрямую речь лирического субъекта, изображение изнеженной большой дочери старушки, ради удовольствия которой она готова на любые жертвы. Все эти компоненты структуры имеются и в оригинале гейневского стихотворения «Das ist ein schlechtes Wetter», и Тургенев им следует, внося лишь незначительные изменения в содержание поэтических образов, прежде всего используя вместо немецкой лексемы «Mütterchen» русскую — «старушка». Физическая слабость старой матери в тургеневском тексте показана в ее передвижении. Идет она нетвердо, спотыкается, что передано при помощи выражения «дряхлой стопой идет». Тургеневская старушка вызывает одновременно и жалость и иронию, тогда как в гейневском тексте только иронию.

Весьма интересна инструментовка стиха. В его ритмической организации Тургенев старается максимально приблизиться к стиху Гейне, представляющему собой дольник. Но прямого совпадения здесь нет. Стремясь к виртуозности и выразительности своего текста для вокала, русский писатель усложняет его переборами ритма, повторами-припевами, предполагающими разно-

голосье, кольцевой композицией стиха, который начинается и заканчивается повторяющимися строками.

6. Заключение

Таким образом, в тургеневском цикле переводов немецких поэтов очевиден симбиоз музыки и слова, их равнозначность и взаимопроникновение. Вместе с тем «немецкий» альбом 1871 г. может быть рассмотрен как отдельный цикл стихотворений, в которых Тургенев продемонстрировал разные виды так называемого *вокального* перевода: вольное развитие основного поэтического мотива переводимого текста; точный перевод, ориентированный на передачу ритмико-фонетического, лексического и мотивного соответствия перевода оригиналу; перевод, основанный на замене немецкой картины мира русской национальной; музыкально-драматургический, связанный с переводом балладного стиха.

В 1874 г. в музыкальном издательстве Иогансена вышел шестой альбом романсов Полины Виардо, состоящий из пяти тетрадей (по одному романсу в каждой тетради). В нем стихотворные тексты романсов приведены параллельно на русском и немецком языках. Имя переводчика в альбоме не указано, но внимательное прочтение писем Тургенева к Полине Виардо позволяет утверждать, что русский писатель выступил переводчиком четырех немецких текстов для романсов («Der Nachtwandler» Рихарда Поля, «Finnisches Lied» Иогана Вольфгана Гёте, «Die Soldatenbraut» Эдуарда Мёрике, «Im April» Эмануэля Гейбеля). Об этом факте свидетельствует его письмо к Полине Виардо из Санкт-Петербурга от 7 (19) мая 1874 г., в котором он сообщает: «В дороге я перевел мелодии и завтра отнесу их к Иогансену» (XIII: 71, 277).



Иллюстрация 8. Титульный лист альбома романсов Полины Виардо Гарсиа (1874).

Пятым стихотворным текстом в этом альбоме явилось стихотворение А.С. Пушкина «Юноша» («Юноша и дева»), которое, но уже с русского языка на немецкий, тоже перевел Тургенев. Об этом сообщается в письме к Полине Виардо от 13 (25) мая 1874 г. из Санкт-Петербурга:

«Завтра отправлюсь к г-же Абаза,⁴ чтобы окончательно подогнать русский текст к словам ваших романсов — и потом отнесу их к Иогансену, я также перевел на немецкий „Юношу“:

Bitterlich weinte das Mädchen; sie schalt treulos den geliebten...
 An Ihre Schulter gelehnt, plötzlich – sich da! schlief er ein.
 Plötzlich schwieg auch das Mädchen, leis seinen Schlummer
 bewachend,
 Sah ihn – und lächelt ihn an, während die Thräne noch rann.

Эта строка будет еще переделана.

[...] Мы исправили текст с г-жой А(база), и я собираюсь отнести все к Иогансену» (XIII: 76, 281).

Таким образом, творческое сотрудничество Тургенева с Полиной Виардо в области музыкально-вокального искусства — одна из интереснейших глав жизни и художественной деятельности русского писателя, где он выступит в новой для себя роли — создателя текстов для музыкальных альбомов и автора вокальных переводов.

Список литературы

- Viardot-Garcia, Pauline. 1870. *Gedicht von Richard Pohl: Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Pauline Viardot-Garcia*. Leipzig.
- Алексеев, Михаил П. 1968. Стихотворные тексты для романсов Полины Виардо. // *Тургеневский сборник: материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева*. IV. 189–204. Ленинград.
- Виардо-Гарсия, Полина. 1864. *Двенадцать стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, положенные на музыку Полиной Виардо-Гарсия*. [РНБ, отдел нот. 81.15]. Санкт-Петербург.
- Виардо-Гарсия, Полина. 1865. *Десять стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета, положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсия*. [РНБ, отдел нот. 81.15]. Санкт-Петербург.
- Виардо-Гарсия, Полина. 1869. *Два романса на слова Гёте и Е. Тюркести в перевода И.С. Тургенева: музыка Полины Виардо-Гарсия*. [РНБ, отдел нот. 81.15]. Санкт-Петербург.
- Виардо-Гарсия, Полина. 1871. *Шесть стихотворений Г. Гейне, Э. Мёрике и Р. Поля, переведенные на русский язык И. Тургеневым и переложенные на музыку Полиною Виардо-Гарсия*. [РНБ, отдел нот. 81.15]. Санкт-Петербург.

⁴ Абаза Юлия Федоровна, рожд. Штуббе (1830–1915) — музыкантша и певица, жена министра финансов А.А. Абазы, знакомая и корреспондентка Тургенева.

- Гинзбург, Лидия Я. 1988. *Поэтика перевода*. Сб. статей. Москва.
- Ден, Татьяна П. 1964. «На заре». Тургенев и Мёрике // *Тург. сб. Материалы к полному собр. соч. и писем И.С. Тургенева*. Вып. 1. 254–256. Москва.
- Доманский, Валерий А. & Кафанова, Ольга Б. 2018. *Художественные миры Ивана Тургенева*. Москва.
- Жекулин, Николай Г. 1995. Тургенев и Рихард Поль. // Thiergen, Peter (ред.). *Ivan S. Turgenev: Leben, Werk und Wirkung*. 244–271. München.
- Жекулин, Николай Г. 2008. Turgenev as Translator. *Canadian Slavonic Papers*, 50, No. 1–2 (Canadian Contributions to the XIV International Congress of Slavists). 155–176.
- Жекулин, Николай Г. 2009. Тургенев — переводчик. Вопросы теории и практики. // *И.С. Тургенев: новые исследования и материалы*. I. 48–94. Москва.
- Заборова, Роза Б. 1966. О переводах Тургенева из Мерики и Гейне (1871). // *Тургеневский сборник: материалы к полному собранию сочинений и писем И.С. Тургенева*. II. 175–182. Ленинград.
- Тургенев, Иван С. 1982 [–2018]. *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. Письма. В 18 т. [М.П. Алексеев (гл. ред.) и др.]. Москва.

«Тургеневская девушка»

Движение к феминизму

Ольга Б. Кафанова

The "Turgenev girl": A path towards feminism

In his novels, Ivan Turgenev created a type of a female heroine, later known as the "Turgenev girl". This character synthesizes the new ethical and sociocultural needs of the time, combining originality of the character, intense spiritual life, vivid self-awareness, and some completely new, emerging ideals: independence, the rejection of social injustice, and an active role in choosing one's life path. A "Turgenev girl" is not a feminist, who demands equal rights for herself, yet she can be viewed as a forerunner of feminism.

Keywords: "Turgenev girl", George Sand, feminism

Kafanova, Olga, Department of Pedagogical Innovations and Psychology, St. Petersburg Institute of Business and Innovation; olg_kaf@mail.ru

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 103–117.

1. Введение

С именем Тургенева связан термин «тургеневская девушка», возникший еще при жизни писателя и прочно закрепившийся в русской культуре. Он довольно популярен и в сегодняшней России. В средней школе постоянно предлагаются сочинения на эту тему, причем обычно материалом служит образ Аси, реже — Натальи Ласунской, поскольку повесть «Ася» и роман «Рудин» входят в школьную программу. Уже при поверхностном сопоставлении этих героинь становится очевидным их различие. Что же представляет собой закрепившийся за Тургеневым образ? Тургенев, пожалуй, первым из русских писателей после А.С. Пушкина выразил свой идеал женской личности в ряде произведений 1850–1860-х гг. Лиза Калитина была второй после Натальи Ласунской героиней, которая и позволила, по-видимому, дать впоследствии обобщающее определение «тургеневская девушка» созданным художником образам. Сам Тургенев в восприятии многих современников являлся продолжателем пушкинских традиций в литературе. Пожалуй, героиня романа «Дворянское гнездо», Лиза Калитина, своей чистотой и цельностью больше, чем какая-либо иная героиня Тургенева близка Татьяне Лариной. Как верно подметил Д. Писарев (1955: 28), ее «женственность выра-

жается в робости, в стремлении подчинить чужому авторитету свою мысль и волю, в нежелании и неумении пользоваться врожденною проницательностью и критическою способностью».

Таким образом, И.С. Тургенев закрепил в своих произведениях (в основном романах) тип героини, который получил впоследствии название «тургеневская девушка». Это был характер, синтезирующий новые этические и социокультурные потребности времени. В нем сочетались самобытность характера, интенсивная духовная жизнь, признаки яркого самосознания личности, а также совсем новые, нарождающиеся идеалы: самостоятельность, неприятие всякой социальной несправедливости, активность в выборе своего жизненного пути. Героиня Тургенева еще не была феминистской, т. е. не требовала для себя равных с мужчиной прав, но была ее предтечей. Она, подобно пушкинской героине, не любя Паншина, соглашается выйти за него замуж и даже защищает его от нападок Лемма. Добрая и мягкая, «она по-прежнему считает покорность высшею добродетелью женщины; она молча покоряется, насильно закрывает себе глаза, чтобы не видеть несовершенств окружающей ее сферы» (Писарев 1955: 28).

И все же Лиза похожа на Татьяну только вначале, когда в ее душу не вошла любовь. И поэтому трудно принять концепцию Писарева о том, что она выбирает «ложный» путь, отказываясь от борьбы за свое счастье. Героиня Тургенева абсолютно естественна и органична в своем поведении, проявляя при этом не слабость, а, наоборот, силу духа и мужество. Автор окружает свою любимую героиню романтическим пейзажем: каждая встреча Лаврецкого и Лизы происходит среди удивительно прекрасной, волшебной природы. Лиза не только глубоко религиозна, она наиболее музыкальная героиня Тургенева, одаренная недюжинным талантом. А музыка — самое суггестивное из всех видов искусства, — наилучшим образом раскрывает сущность ее интуитивной натуры. Религия сродни музыкальной стихии: она не поддается рациональному, логическому познанию и объяснению, а постигается бес-сознательно.

В отличие от предшествующей героини Тургенева, Натальи Ласунской, Лиза раскрывается не в чтении, не в разговорах, а в способности слушать и слышать музыку повсюду: в окружающей природе, душе любимого человека, поэзии ночи. Сцена объяснения с Лаврецким происходит в ночном саду в музыкальном обрамлении музыки Лемма, который проник в тайну любви и гениально ее выразил. Поэзия ночного свидания напоминает ноктюрн.

Однако интуитивное поведение девушки глубоко нравственно. И вряд ли можно согласиться с Д. Писаревым (1955: 29), когда он утверждает, что «Лиза не умеет анализировать и собственной личности» и «не достигает умственной самостоятельности». Ее решение отказаться от счастья с Лаврецким возникает сразу, как только она узнает, что его жена жива. Как бы ни была ей

отвратительна Варвара Павловна, лживость и безнравственность которой она безошибочно чувствует, «святость» брака для нее нерушима. В этом она абсолютно совпадает с Татьяной Лариной. Но во всем другом расходится с ней. Бороться за свое счастье в условиях российской действительности 1840-х гг., когда добиться развода было почти невозможным, было бессмысленно. Если только представить подобный ход событий, судьба Лизы напомнила бы трагедию Анны Карениной, с той лишь разницей, что героиня Толстого страдала и умирала с горя из-за разлуки с сыном, а Лиза мучилась бы оттого, что явилась причиной разлуки Лаврецкого с его дочерью. Этого даже в мыслях она не могла допустить.

Однако, для Лизы оставалась возможность замужества (даже и с Паншиным), встречи с другим мужчиной, с другой любовью как выход из создавшегося нравственного тупика. Именно так и поступила Наталья Ласунская. Но все дело в том, что она не разочаровалась в своем избраннике, она не хотела никакого «другого», ее сердце безвозвратно было отдано одному единственному. И чтобы сохранить свое чувство во всей его силе и чистоте для нее не оставалось ничего, кроме уединения в монастыре.

Именно так объясняет уход Лизы Калитиной из земного мира Даниил Андреев. В своей книге «Роза мира» он пишет:

«[...] драма, разыгравшаяся в жизни Лизы, [...] ударила по заветнейшему, нежнейшему, что она носила в себе: по её религиозной совести. Столкновение произошло между этой совестью и любовью — а любить Лиза могла в жизни лишь раз (она — образец характеров-однолюбов), и любовь для неё была столь же священна, как её понятия о добре и правде. Она поняла, и поняла совершенно правильно, что для неё, для человека такой совести и такой любви, развязать этот узел в условиях нашего человеческого мира невозможно» (Андреев 1994: 206).

Можно допустить, что, веря в жизнь вечную, она надеялась на воссоединение с любимым в мире ином. Не случайно Тургенев заканчивает роман встречей Лизы и Лаврецкого, встречей, состоящей из намеков и недосказанностей.

«[Лиза] прошла близко мимо него, прошла ровной, торопливо-смиренной походкой монахини — и не взглянула на него; только ресницы обращенного к нему глаза чуть-чуть дрогнули, только еще ниже наклонила она свое исхудалое лицо — и пальцы сжатых рук, перевитые четками, еще крепче прижались друг к другу. Что подумали, что почувствовали оба? Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо» (Тургенев 1978, VI: 158).

В Лизе соединились, таким образом, черты пушкинской Татьяны Лариной но и совсем новые потребности: самостоятельность, активность в выборе любимого мужчины, своей судьбы. Ее уже нельзя было просто «отдать» замуж, решить за нее, что ей делать. И эта инаковость объясняется сменой культур-

но-исторического кода, которую очень хорошо прочувствовал и запечатлел Тургенев.

2. Жорж-сандовская девушка

Забегая вперед, можно сказать, что создавая образ Елены Стаховой в романе «Накануне» писатель показал, что в отстаивании своей любви она готова была пойти и шла как против воли родителей, так и против общепринятых норм поведения. И при всем том Тургенев наполнил образы Натальи Ласунской, Аси, Елены Стаховой и некоторые другие таким высоким лиризмом, что не возникало и тени сомнения в его намерении поднять их до идеала. Только понятие нравственной чистоты у Тургенева уже не соответствовало традициям патриархально-семейного быта, а включало всю поднятую в России 1840-х гг. дискуссию о любви и браке.

В связи с этим Л.В. Пумпянский (1929: 22) удачно заметил, что «над колыбелью» всех тургеневских женщин, ищущих деятельности, стояли образы Жорж Санд. Еще более определенно эту зависимость тургеневских девушек от героинь французской писательницы, ставшей в середине XIX в. «властительницей дум» русских западников, подчеркнули отечественные критики XIX в. Например, Ю.Н. Говоруха-Отрок (псевдоним Ю. Николаева) настаивал на том, что созданный Тургеневым женский тип не был «новым», а сформировался как в литературе, так и «в русской жизни», «не без влияния Жорж Санда» (Говоруха-Отрок 1894: 112–113). А В.П. Буренин оспаривал мнение современников о Елене Стаховой как «лучшем», «необыкновенно художественном типе русской женщины-гражданки». По убеждению этого довольно консервативного критика и публициста, в его «замысле и компоновке [...] Тургенев позаимствовался из таких книжных источников, как романы Жорж Санд, гораздо больше, чем из наблюдений над действительными русскими женщинами» (Буренин 1884: 116). И при всем преувеличении в подобной точке зрения содержалась немалая доля истины.

Можно говорить о жорж-сандизме как безусловно важном идейно-нравственном движении в русской культуре середины XIX в. (Кафанова 1998) Историк общественной мысли констатировал: «Жорж Занд сильно повлияла на изменение русской любви. В ее произведениях любовь возведена в идеал самого лучшего из человеческих чувств, и уважение к женщине освящено каким-то фанатическим культом» (Шашков 1879: 270). Не случайно А.Ф. Писемский сделал кульминацией своего романа «Люди сороковых годов» главу «Жорж-зандизм». Жорж Санд произвела настоящую революцию в представлениях о любви и браке, заставила многих пересмотреть понятия «падшей» женщины, отказаться от идеи «святости» супружеского союза, не основанного на взаимной любви и т.д. (Кафанова 2003). В 1840-е гг. в России начал интенсивно осваиваться культурно-исторический тип жорж-

сандовского героя/героини. Он основывался на обобщении лучших, образцовых в авторской системе ценностей и синтезировал нарождающиеся потребности жизни. Поскольку женские образы Жорж Санд, как впрочем, и Тургенева, воспринимались только в «связке» с мужскими, необходимо рассматривать их в совокупности.

Для созданного Жорж Санд мужского культурно-исторического типа характерны такие свойства личности, как демократизм, гуманное отношение к окружающим, альтруизм, эстетическое развитие (талант музыканта, художника или хотя бы способность к наслаждению искусством). Но особенно важная его черта — деликатность в интимной сфере жизни, уважение прав женщины. При всем многообразии социальных и психологических дифференциаций этого типа его нравственно-идейная доминанта оставалась неизменной.

Женский вариант этого культурно-исторического типа предполагал сходные общечеловеческие черты, с той лишь разницей, что его доминирующими чертами становились гордость, врожденное чувство собственного достоинства и независимость от общепринятых (в свете или мещанской среде) норм поведения. Жорж-сандовская девушка имела также многочисленные психологические и социально обусловленные вариации. Среди них были дворянки и крестьянки, гениально одаренная и нравственно стойкая певица (Консуэло); простолюдинка, флористка, от природы наделенная чувством прекрасного (Женевьева из «Андре»); наконец, работница, идеал верной подруги, возлюбленной и гражданской жены (Эжени в романе «Орас»). (Кафанова 2005)

Все разновидности этого типа, предполагающие сохранение инварианта, были усвоены культурным сознанием. В переработанной форме они обогатили русскую культуру. В целом можно утверждать, что введенный Тургеневым в отечественную литературу новый культурно-исторический тип, получивший название «тургеневской девушки», генетически восходит к идеальным девушкам Жорж Санд, что подтверждается и особенностями его рецепции.

3. Тургенев и Жорж Санд

Тургенев, испытавший на себе несомненное влияние Жорж Санд, довольно избирательно относился к созданным ею романам и женским образам. Его совершенно не интересовала проблематика женского протеста внутри брака и такие героини, как Индиана или Валентина, в одноименных ранних романах страсти. Он остался равнодушным и к пересмотру традиционного образа «падшей» женщины, несмотря на то, что о Лукреции Флориани, актрисе, имевшей четверых детей от разных мужчин, страстно спорили западники и славянофилы, Белинский и Гончаров, Герцен и Боткин. Несколько позднее

творческое усвоение этого типа осуществилось с демократических и религиозных позиций как в творчестве шестидесятников, так и в произведениях Ф. Достоевского и Л. Толстого.

Тургенев сконцентрировал свое внимание на изображении девушек-дворянок, выросших в усадебной культуре. Как и жорж-сандовская героиня, тургеневская девушка — это прежде всего сильная натура, целеустремленная, не просто готовая, но жаждущая служить и жертвовать собой ради любви или какой-либо высокой идеи. Такие девушки у Тургенева ищут мужчину, который бы беззаветно служил высокой идее, чтобы полюбить его, пойти за ним без оглядки и всю жизнь помогать ему в служении этой идее. Но, как правило, тургеневские девушки не находят таких мужчин. Вернее, сначала думают, что находят, а потом жестоко разочаровываются (вспомним, например, замечательный прощальный диалог типичной тургеневской девушки Наташи с велеречивым Рудиным, проповедником всяческих красивых идей). Однако Лиза Калитина тогда только и пробуждается как личность, когда встречает Федора Лаврецкого, чувства, чаяния и мысли которого она полностью разделяет.

Тургенев, приступая к произведениям с ярко выраженным любовным сюжетом во второй половине 1850-х гг., все свое внимание отдал пробуждающемуся сознанию девушки, не случайно его называют певцом первой любви. Но у Жорж Санд среди ее «любимых» героинь был и этот тип, наиболее родственный тургеневскому идеалу. Уже в романах 1830-х гг. она дала разные варианты характера юной девушки, чистой и целомудренной, но смело пренебрегающей правилами приличия и поступающей часто довольно рискованно. Именно такой была пятнадцатилетняя Алезия Альдини, красавица-аристократка («*La Dernière Aldini*» / «Последняя Альдини», 1838), влюбившаяся в оперного певца Лелио, в прошлом гондольера и сына рыбака. Готовая соединить с ним свою судьбу, она не только назначала своему избраннику тайные свидания у себя дома, но могла одна отправиться к нему ночью ради решительного объяснения.

Интересно, что один из ранних откликов Тургенева о Жорж Санд касается именно этого романа. Прочитав его в 1840 г., студент Тургенев (1982, I: 179) писал своему приятелю А.П. Ефремову 6 (18) октября: «*La Dernière Aldini et Leone Leoni G. Sand*’а так хороши, что я умственно поцеловал ее третий пальчик правой руки, на котором, наверно, есть немного чернил». А.И. Белецкий (1923: 150) справедливо полагал, что на Алезию очень похожа своснравная Зинаида из повести Тургенева «Первая любовь».

И все же не этот тип был самым безупречным в ряду жорж-сандовских (как, впрочем, и тургеневских) девушек. Однако встречались среди героинь Жорж Санд цельные натуры, боровшиеся за своего избранника, который полностью отвечал их высоким идейно-нравственным запросам.

Одним из самых пленительных женских образов Жорж Санд является Эдме (Edmée) в романе «Мопра» («Mauprat», 1837). Любовная коллизия этого произведения вызвала восторженную реакцию Виссариона Белинского, рецензия которого 1841 г. стала переломным этапом в отношении критика к творчеству французской романистки и всей развиваемой ею концепции любви и брака. Любви в «Мопра» отводилась роль главного стимула воспитания, перерождения полудикаря, выросшего в разбойничьем окружении, в просвещенного, гуманного человека. При этом именно сила характера девушки, ее терпение и настойчивость в трудном и мучительном деле возвышения человека, его чувств и страстей и предопределили конечную победу. Любовь, объединяющая Бернара и Эдме, укреплялась и общими для них просветительскими идеалами, идеей активного участия в жизни предреволюционной Франции (действие происходило накануне Великой французской революции) и служения людям. Жорж Санд показала единственно возможный путь к гармоничному союзу мужчины и женщины, в котором никто не *властвует* над другим, а отношения строятся на одухотворенной страсти, взаимном уважении и доверии.

Но, пожалуй, наиболее ярким и полнокровным образом, воплощающим тип незаурядной девушки, одаренной душевной красотой, нравственной чистотой и высокой идейностью, был образ Консуэло. Для Тургенева эта героиня, связанная с личностью Полины Виардо как основного прототипа, имела особую привлекательность. В дилогии о Консуэло — этом экспериментальном произведении со сложной подтекстовой структурой и многоуровневыми смыслами — Тургенева, по-видимому, прежде всего привлекал мотив пути главной героини-артистки, который в контексте всего произведения воспринимался как движение к подлинной любви, истине, смыслу жизни.

4. «Тургеневская девушка»

В целом можно утверждать, что введенный писателем в русскую литературу новый культурно-исторический тип, получивший название «тургеневской девушки», генетически восходит к идеальным девушкам Жорж Санд, что подтверждается и откликами критики. Смелость и самостоятельность поведения героинь Тургенева вызвала такое же осуждение консервативной части русской публики, как и эпатажность некоторых жорж-сандовских героинь.

Например, интенсивная духовная жизнь Елены Стаховой, решительность ее характера, «первичная», если можно так выразиться, нравственная ответственность за собственные поступки, подверглись сомнению и осуждению некоторых критиков и читателей 1860-х годов. В героине Тургенева усматривали страшную угрозу для женской нравственности. В. Аскоченский, редактор реакционной «Домашней беседы», был шокирован эксцентрично-

тью Елены, осмелившейся соединить свою судьбу с любимым мужчиной без официального бракосочетания:

«Русская женщина, [— возмущался критик —] должна быть вполне русской: с крепкой верой в бога, с любовью ко всему чистому, святому и истинно прекрасному. Жорж Санд [...] вовсе не к лицу нам [...] да избавит нас святое провидение от всех и даже тургеневских Елен!». (Аскоченский 1860: 370–371)

Сохранились и аналогичные оценки «рядовой» читательницы. П.Н. Татлина, потерпевшая неудачу в воспитании своих дочерей, утверждала:

«Чтение Жорж Занда, а потом нашего Тургенева сильно развивали в молодежи и без того присущее многим стремление к чувственной любви; оно до такой степени отуманивало головы, что совсем невысокое, а очень обыкновенное, низменное чувство возвысили до идеального» (Татлина 1899: 220).

Для Тургенева на протяжении всей его сознательной жизни Жорж Санд была символом идейно-нравственного обновления жизни. И он использовал ее имя зачастую как код для создания исторического фона и с целью дополнительной, «подтекстовой» характеристики персонажа. В отличие от Жорж Санд, Тургенев делал свои мужские образы нравственно, идейно гораздо слабее женских. Казалось бы, героем, достойным тургеневской девушки Елены Николаевны Стаховой (роман «Накануне»), является Инсаров, уезжающий сражаться за независимость и свободу своей родины. Но, во-первых, он — болгарин, а во-вторых, умирает от болезни, так и не совершив ничего великого или даже значительного, мало того — он даже не доехал до своей родины.

По-видимому, в российской действительности писатель не находил героев-мужчин, которые были бы под стать его идеальным девушкам. Вспомним проницательные замечания по этому поводу Н.Г. Чернышевского о «русском человеке на rendez-vous». В этом, возможно, и состояло главное отличие функционирования тургеневских девушек в сюжете от жорж-сандовской модели. Французская писательница иногда делала своих героев мужчинами возвышеннее представительниц прекрасного пола, оставаясь при этом в рамках романтической парадигмы.

Типологически близкий к жорж-сандовской героине, тип тургеневской девушки вызывал у современников противоречивые чувства и оценки от восхищения до полного неприятия. В дальнейшем с его рецепцией происходило примерно то же самое. Иннокентий Анненский в статье «Символы красоты у русских писателей» (1909) не без сарказма писал об однообразии отношения Тургенева к женской красоте. Он сравнил тургеневскую женщину с былинной «удалой поляницей», которая, будучи грандиозных размеров, сажает богатыря в карман вместе с лошастью, а затем предлагает ему «сотворить с ней любовь», после чего богатырь гибнет. Анненский (1979: 134) отме-

чал «наглость властной красоты» тургеневских женщин, при этом мужчины оказывались «жертвами красоты». Анненский, несомненно, утрировал, но отчасти его метафорическая характеристика подходила таким героиням, как Анна Сергеевна Одинцова или Марья Николаевна Полозова. Их никак нельзя назвать «тургеневскими девушками» хотя бы потому, что это замужние женщины в настоящем или прошлом. Они относятся скорее к так называемому типу «завоевательниц». Однако по отношению к Елене Стаховой и Лизе Калитиной он оказался более справедливым: по его мнению, даже «не властвуя», они оказываются «смелыми» и «сильными».

Несколько иную трактовку дал типу тургеневской девушки Николай Гумилёв. В своем стихотворении «Девушке» из сборника «Чужое небо» (1912) он высвечивал свойственные ему рационализм и бесстрашие:

Мне не нравится томность
Ваших скрещенных рук,
И спокойная скромность,
И стыдливый испуг.

Героиня романов Тургенева,
Вы надменны, нежны и чисты,
В вас так много безбурно-осеннего
От аллси, где кружат листья.

Никогда ничему не поверите,
Прежде чем не сочтете, не смерите,
Никогда никуда не пойдете,
Коль на карте путей не найдете.

И вам чужд тот безумный охотник,
Что, взойдя на нагую скалу,
В пьяном счастье, в тоске безотчетной
Прямо в солнце пускает стрелу. (Гумилёв 1988: 161)

Немного раньше, в 1894 г. другой русский поэт, Константин Бальмонт в стихотворении «Памяти И.С. Тургенева» дал иную, высоко положительную оценку женским образам писателя, что объясняется еще достаточно небольшой временной дистанцией, прошедшей со времени их создания. В его первой строфе объединяются разные героини:

И там вдали, где роща так туманна,
Где луч едва трепещет над тропой, —
Елена, Маша, Лиза, Марианна,
И Ася, и несчастная Сусанна —
Собрались воздушною толпой. (Бальмонт 1894: 29)¹

¹ Стихотворение было прочитано автором 31-го октября 1893 года в Москве, на

В рецепции Бальмонта отражены те признаки тургеневских героинь, которые связаны с ростом самосознания женской личности, раскрытием ее нравственных потребностей и духовных запросов. Поэт дает достаточно широкий перечень героинь, не все из которых соответствуют, на мой взгляд, культурно-историческому типу «тургеневской девушки». Попробуем ввести дифференциацию в перечень названных Бальмонтом героинь. Среди них есть цельные, гармоничные натуры, ощущающие свою связь с природой, русской усадьбой культурой. А «духовную сторону усадьбы», как убедительно показывает В.А. Доманский (2010: 20), «организует особая поэтическая атмосфера семейной идиллии, трогательной сентиментальности, возвышенных чувств, красоты и эстетической просветленности бытия».

5. Ася

Наиболее репрезентативные «тургеневские девушки» — Наталья Ласунская, Лиза Калитина, Елена Стахова. Каждая из них взрослеет и развивается до сложившейся личности у читателя на глазах, так как проходит через ряд испытаний — природой, музыкой (или искусством), гражданскими идеями и, конечно, любовью. Поэтому только пространство романа дает возможность для воссоздания и изображения «тургеневской девушки», идеальной в своей сущности во всей ее полноте.

У некоторых других тургеневских героинь сохраняются лишь отдельные черты созданного им культурно-исторического типа. Женские персонажи таких повестей, как «Переписка», «Фауст» и др., находятся на начальной (если уместно так выразиться) стадии развития «тургеневской девушки». Повесть можно назвать экспериментальной площадкой Тургенева для выработки его романских сюжетов и характеров. Пожалуй, ближе всего к модели «тургеневской девушки» Маша Перекатова из повести «Бретер», в которой есть два претендента и мотив испытания.

А вот Асю, наиболее часто «эксплуатируемую» в этом качестве в школьных сочинениях, вряд ли можно считать репрезентативным типом. Она не только совсем еще юное, не сформировавшееся существо, но к тому же внебрачная дочь дворовой крестьянки и барина. Первые девять лет ее жизни проходят на скотном дворе, после смерти матери она четыре года живет в доме нелюбимого, «почти разучившегося говорить» барина-отца, а в тринадцать лет переходит под покровительство своего сводного брата. Все это порождает в ней «фундаментальный дисбаланс», или деформированность сознания, дисгармоничность личности. Как утверждает специалист по психоанализу, С.Н. Зимовец (2003: 57), Ася «живет в клиническом простран-

стве любовного аффекта, зов которого заставляет её постоянно пребывать в крайних состояниях режимов чувственности: сверхскоростная смена предельных величин психических состояний и их знаков отображена в особой динамике и даже какой-то кинематографической перемене авторских микронарративов».

Конечно, Ася вызывала и вызывает сочувствие и симпатии как критиков (например, Чернышевского), так и читателей разных эпох, а также и самого автора, потому что она подкупает своей нравственной чистотой, поэзией своего первого любовного чувства. Но можно согласиться и с мнением специалиста-психолога, что «чувство Аси немотивированно и внезапно»: «Оно овладевает ею стремительно и катастрофически, как инфекция» (Зимовец 2003: 57). Она «не в состоянии совладать с собственной аффективностью», ей необходим «в качестве протеза-посредника мужчина, в которого она инвестируют свою либидозную энергию» (Надточий 1999: 27). Примерно того же мнения был и А.Н. Островский, иронично заметивший, что у этой девушки — «золотуха, загнанная внутрь» (ibid.).

По-видимому, следует вычленять в созданных Тургеневым женских характерах особый тип «тургеневской девушки», доминантными чертами которого являются не только юность, невинность, нравственная чистота, но и цельность, гармоничность, стремление к развитию и поиску высокой любви. Она хочет любить достойного мужчину, служащего гражданским идеалам. Эта модель была сформирована потребностями 1840-х гг. Романист наделяет своих героинь чертами пленительной женственности, сказывающейся не только в милой внешности, но и в душевной мягкости и грации. В книгах Тургенева это замкнутая, но тонко чувствующая девушка, которая, как правило, выросла на природе в поместье (без тлетворного влияния света, города), чистая, скромная и образованная. Она — явный интроверт, плохо сходится с людьми, но обладает глубокой внутренней жизнью. Она имеет сильный характер, который может быть сначала и незаметен.

6. Марианна

Если воспользоваться структурой образов тургеневских героев, предложенной В.М. Головкин, то можно и в тургеневской девушке выявить четыре уровня. Они включают онтологический, архетипический, историко-социальный и психологический компоненты (Головкин 2008). Она обязательно думает о смысле жизни, ищет свое предназначение; ей присуще интеллектуальное и эстетическое развитие со всеми вытекающими из этого интересами; она сформирована усадебной культурой 1840–1860-х гг. с присущей ей этикетом, ритуалом поведения. Наконец, психологический уровень — самый индивидуализированный, — вряд ли может быть сведен к единому набору черт, хотя общим признаком для всех является гордость.

В дальнейшем под влиянием новых запросов времени, появления трудов о женской психологии и собственного взросления Тургенев развивает найденный им характер, модифицирует его, наделяет каждую героиню свойственной только ей индивидуальностью. По мере исчезновения усадебной культуры исчезает и «тургеневская девушка» с присущими ей доминантными чертами. Однако появляется новый образ, который отражает веяния и потребности 1860-х и 1870-х гг. Тургенев не без влияния дискуссии о женском вопросе едва ли не первым в русской литературе дал представление о женщине как наиболее чутком выразителе эпохи. Его героиня Марианна в романе «Новь» совмещает некоторые черты «тургеневской девушки» и характеристики нового типа, связанного с народнической идеологией и еще дальше — с терроризмом (если других путей борьбы против антигуманной власти найти не представляется возможным).

Портрет этой героини дается в романе по контрасту с внешностью красивой Валентины Михайловны Сипягиной, которой Марианна приходится племянницей:

«Это была высокого росту женщина, лет тридцати, с темно-русыми волосами, смуглым, но свежим, одноцветным лицом, напоминавшим облик Сикстинской Мадонны, с удивительными, глубокими, бархатными глазами. Ее губы были немножко широки и бледны, плечи немного высоки, руки немного велики... Но за всем тем всякий, кто бы увидал, как она свободно и грациозно двигалась по гостиной, то наклоняя к цветам свой тонкий, едва перетянутый стан и с улыбкой нюхая их, то переставляя какую-нибудь китайскую вазочку, то быстро поправляя перед зеркалом свои лоснистые волосы и чуть-чуть прищуривая свои дивные глаза, — всякий, говорим мы, наверное, воскликнул бы про себя или даже громко, что он не встречал более пленительного создания!» (Тургенев 1978, IX: 160)

По сравнению с ней Марианна кажется дурнушкой. Конечно, и все «классические» тургеневские девушки не отличались идеальной красотой (главной была красота внутреннего мира), но в них было много прелести. Марианну Синецкую никак нельзя назвать привлекательной:

«Лицо она имела круглое, нос большой, орлиный, серые, тоже большие и очень светлые глаза, тонкие брови, тонкие губы. Она стригла свои русые густые волосы и смотрела букой.» (Тургенев 1978, IX: 165).

Этот образ «передовой» русской девушки 1870-х годов, не думающей о своей внешности, довершает реплика Валентины Михайловны, которая не упускала возможности каким-то образом уколоть, смутить свою племянницу: «Слава богу, Марианна у меня еще очков не носит, — вмешалась Сипягина, — и с воротничками и с рукавчиками пока еще не рассталась; зато естественными науками, к искреннему моему сожалению, занимается; и женским вопросом интересуется тоже... Не правда ли, Марианна?» (Тургенев 1978, IX: 166–167) Однако Марианна ничуть не смущается, и ее ответ звучит не без гордости:

«Да, тетушка, — отвечала она, — я читаю всё, что об этом написано; я стараюсь понять, в чем состоит этот вопрос» (ibid.). Вполне естественно, что женщины не любили друг друга: «Сипягина считала ее нигилисткой и безбожницей; с своей стороны, Марианна ненавидела в Сипягиной свою невольную притеснительницу» (ibid.).

Однако, несмотря на яркую примету эмансипированной девушки — стриженные волосы — Тургенев подчеркивает черты, которые придают ей изящество и женственность:

«Но от всего ее существа веяло чем-то сильным и смелым, чем-то стремительным и страстным. Ноги и руки у ней были крошечные; ее крепко и гибко сложенное маленькое тело напоминало флорентийские статуэтки XVI века; двигалась она стройно и легко» (Тургенев 1978, IX: 165).

Главное отличие этой героини от предшествующих состоит в том, что она почти равнодушна к природе, эстетической стороне жизни (поэзии, музыке, живописи), она не думает о любви, что является самым поразительным моментом в структуре ее личности. Свою цель, смысл жизни она связывает со служением народу, выбирая путь народничества. Тургенев остановился на характеристике этого шага своей героини. Она думает о просветительской миссии, работе в школах в рамках концепции «хождения в народ». Следующим, логическим продолжением поведения подобного характера могла стать и другая протестная деятельность.

7. Женское движение в России

Ж. Вальбер (псевдоним Виктора Шербюлье), автор статьи «Процесс Веры Засулич», опубликованной в журнале *Revue des Deux Mondes*, подчеркнул духовную близость между Верой Засулич и Марианной в «Нови»:

«Иван Тургенев, [— писал он, —] предсказал Веру Засулич, когда он нарисовал героиню своей „Нови“; его Марианна Викентьевна поклялась принести себя в жертву русскому Молоху. Как и Марианна, Вера была несчастна не своим собственным несчастьем, она страдала за всех притесненных, за всех обездоленных, или, скорее, она не страдала, она негодовала, она возмущалась; ее раздражало одновременно собственное бессилие и довольство „спокойных, зажиточных, сытых.“» (Valbert 1878: 220)

Как известно, Вера Засулич не была убежденной террористкой. Однако, когда в июле 1877 г. петербургский градоначальник Ф.Ф. Трепов отдал приказ о порке политического заключенного народника А.С. Боголюбова только за то, что тот не снял перед ним шапку, она пришла на приём к Трепову и выстрелила в него из револьвера, тяжело ранив. Этим актом девушка выразила свое возмущение унижительным и несправедливым наказанием, поскольку градоначальник нарушил закон о запрете телесных наказаний от 17

апреля 1863 г. Поразительнее всего, что девушка завоевала симпатии присяжных и была оправдана их судом 31 марта (12 апреля) 1878 года. Судебное оправдание Засулич вызвало бурное одобрение со стороны либеральных и осуждение консервативных кругов российского общества. Это были новые веяния, которые хорошо почувствовал Тургенев.

Отдал дань образам тургеневских девушек и П.А. Кропоткин, русский революционер-анархист и учёный. Он писал:

«Тургенев [...] показал нам, что такое русская женщина, какие сокровища таятся в её сердце и уме и чем она может быть как вдохновительница мужчины. Он нас научил, как лучшие люди относятся к женщинам и как они любят...» (Кропоткин 1933: 265)

По его мнению, Тургенев — создатель замечательных образов русских женщин — произвёл ими на своих современников «неизгладимое впечатление, гораздо более сильное, чем лучшие статьи в защиту женских прав» (ibid.).

Женское движение в России начало складываться в середине 1850-х гг. В первые десятилетия своего развития российское женское движение занималось благотворительной и культурно-просветительской, а также социальной работой. Под давлением женского движения правительство пошло на некоторые уступки ему: в частности, начав выделять средства на финансирование женского образования. Общество также реагировало на деятельность женского движения, широко обсуждая женский вопрос. Женскому движению удалось существенно повлиять на общественное мнение и добиться изменения системы ценностей, норм и ожиданий в отношении женщин, особенно в сфере женского труда, женского образования, семейно-брачного поведения женщин (Юкина 2007).

Тургенев, всегда веривший в мужество, духовные силы и ум женщины, связывал с её деятельностью большие надежды. Он положительно относился к самореализации женщин, к эмансипации (истинной, а не утрированной до комизма, как в пародийном образе Кукшиной). И ему удалось запечатлеть это движение русской девушки к самостоятельности и свободному выбору и равенству с мужчиной.

Список литературы

- Андреев, Даниил Л. 1994. *Роза мира*. Москва.
- Анненский, Иннокентий Ф. 1979. Символы красоты у русских писателей // Idem. *Книги отражений*. 128–135. Москва.
- Аскоченский, Виктор И. 1860. Журнальные заметки. *Домашняя беседа*. Вып. 29. 16 июля. 370–371.
- Бальмонт, Константин Д. 1894. *Под северным небом*. Санкт-Петербург.
- Белецкий, Александр И. 1923. Тургенев и русские писательницы 30–60-х гг. // Бродский, Николай Л. (ред.). *Творческий путь Тургенева*. 135–166. Петроград.

- Буренин, Виктор П. 1884. *Литературная деятельность Тургенева*. Санкт-Петербург.
- Говоруха-Отрок, Юрий Н. [псевд. Ю. Николаев] 1894. *Тургенев. Критический этюд*. Москва.
- Головкин, Вячеслав М. 2008. *И.С. Тургенев: искусство художественного философствования*. Москва.
- Гумилёв, Николай С. 1988. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград.
- Доманский, Валерий А. 2010. Русский усадебный текст: образ мира, эстетика, поэтика. // Доманский, Валерий А. & Кафанова, Ольга Б. & Шарафадина, Клара И. (ред.). *Литература в синтезе искусств: сад как город и текст*. 14–25. Санкт-Петербург.
- Зимовцев, Сергей Н. 2003. Тургеневская девушка: генеалогия аффекта. // Idem. *Клиническая антропология*. 54–64. Москва.
- Кафанова, Ольга Б. 1998. *Жорж Санд и русская литература XIX века. (Мифы и реальность): 1830–1860 гг.* Томск.
- Кафанова, Ольга Б. 2003. Русский жорж-сандизм. // Багно, Всеволод Е. (ред.). *Вожжи умов и моды: чужое имя как наследуемая модель жизни*. 104–143. Санкт-Петербург.
- Кафанова, Ольга Б. 2005. Феномен Жорж Санд в России XIX века. // Кафанова, Ольга Б. & Соколова, Марина В. *Жорж Санд в России: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. Т. 1. 1832–1900 гг.* 5–56. Москва.
- Кропоткин, Пётр А. 1933. *Записки революционера*. Москва.
- Надточий, Эдуард В. 1999. Топологическая проблематизация связи субъекта и аффекта в русской литературе: (из философских наблюдений над эволюцией поэтики золотухи). *Логос*. 2 (12). 24–42.
- Писарев, Дмитрий И. 1955. *Дворянское гнездо: роман И.С. Тургенева* // Idem. *Сочинения. В 4-х т. Т. 1.* 25–32. Москва.
- Пумпянский, Лев В. 1929. Романы Тургенева и роман «Накануне»: историко-литературный очерк. // Тургенев, Иван С. *Сочинения Т. I–XII. Т. 6.* 9–26. Москва.
- Татлина, Прасковья Н. 1899. Воспоминания Прасковьи Николаевны Татлиной (1812–1854). *Русский архив*. № 10. 190–224.
- Тургенев, Иван С. 1978[–1986]. *Полное собрание сочинений и писем. В 30 т. — Сочинения: В 12 т.* Москва.
- Тургенев, Иван С. 1982[–2018]. *Полное собрание сочинений и писем в 30 т. — Письма: В 18 т.* Москва.
- Шашков, Серафим С. 1879. *История русской женщины*. Санкт-Петербург.
- Юкина, Ирина И. 2007. *Русский феминизм как вызов современности*. Санкт-Петербург.
- Valbert, G. [= Victor Cherbuliez]. 1878. Le Procès de Vera Zassoulitch. *Revue des Deux Mondes*. Т. 27. 216–227.

Итальянский текст периодики Сибири 1890–1910-х гг.

Наталья Е. Никонова

On Italian texts in Siberian periodicals from the 1890s to the 1910s

To date, it has been proven that Siberian and especially Tomsk periodicals acted as the primary conduit for the cultural development of Siberia from the 1890s to the 1910s. The newspapers published translations of foreign literature, reviews of theatrical productions and literary and critical reviews related to foreign written culture. The Italian text of the Siberian pre-revolutionary press, on the one hand, is of interest regarding the verbal culture of the territory and regional cultural identity formed in the conditions on the frontier. On the other hand, the Russian–Italian dialogue performed by journalists of Siberian publications deserves special attention as a precedent for the resonant reception characteristic of the turn from the nineteenth to the twentieth century, which represents a special stage in the history of intercultural contact.

Keywords: translation studies, imagology, Italian culture, Siberian periodicals

Nikonova, Natalia, National Research Tomsk State University, Russia; nikonat2002@yandex.ru

Исследование выполнено при поддержке Совета по грантам Президента РФ для государственной поддержки молодых российских учёных. Проект МД 852.2019.6 «История русской переводной литературы рубежа XIX–XX вв.: на материале периодики регионов Российской империи».

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 119–137.

1. История вопроса

Русско-итальянские литературные связи являются предметом пристального внимания исследователей-славистов XXI в. В 2000–2010-х гг. внимание ученых определялось, во-первых, парадигмой компаративистики, применение сравнительно-исторического метода было нацелено на дополнение знаний науки о русской литературе и ее европейских связях. В этом контексте были освещены творческие и биографические контакты виднейших русских поэтов и писателей с Италией, ее культурой и словесностью. Об итальянских связях В.А. Жуковского см. в работах А.С. Янушкевича (2002), О.Б. Лебедевой (2011), И.А. Поплавской (2011), восприятию К.Н. Батюшковым итальянской литературы посвящена монография И.А. Пильщикова (2003). Об итальянском тексте Н.В. Гоголя и его образе Италии писали Р. Джулиани (2016),

Т.Л. Владимирова (2010) и др. Э.М. Жилякова и И.Б. Буданова (2017) открыли интереснейшие замыслы А.Н. Островского, связанные с итальянской драматургией. М.Н. Розанов (1928), Э. Ло Гатто (Puškin 1968), А.А. Асоян (1989) охарактеризовали итальянский след в художественном сознании А.С. Пушкина.

Во-вторых, в истории изучения русско-итальянского межкультурного диалога было открыто направление, во многом благодаря деятельности Международного исследовательского центра Россия-Италия. В результате сотрудничества появились интереснейшие работы о локальных свертках русской литературы, связанных с Венецией (Меднис 1999), Флоренцией (Гребнева 2009), Неаполем (Лебедева & Янушкевич 2014), а также установлено, что именно они «обладают потенциальным тексто- и смыслопорождающим статусом в истории русской литературы» (ibid.: 21). Наконец, внимание исследователей сконцентрировалось и на том, чтобы восстановить картину взаимоотношений русской эмиграции с итальянской культурой и обществом в первой половине XX в. (см. *Русские в Италии 2009–2020*). Результаты этой масштабной исследовательской работы составили необходимый методологический фундамент для изучения итальянского текста литературной периодики дореволюционной Сибири.

Изучение переводной литературы в сибирской периодике как имагологического инструмента, активно участвующего в формировании культурной идентичности, было начато по инициативе О.Б. Кафановой и В.А. Доманского в начале XXI в. (Кафанова & Разумова 2009). К настоящему дню гуманитарной наукой доказано, что сибирские, и преимущественно томские периодические издания этого времени выступали главным транслятором областнической программы культурного развития Сибири. Речь идет о газетах, в которых публиковались оригинальные и заимствованные переводы зарубежной литературы, рецензии на театральные постановки и литературно-критические обзоры, связанные с зарубежной словесной культурой. Как отмечают Н.В. Жилякова, В.В. Шевцов и Е.В. Евдокимова,

«самостоятельность мышления многих сибирских журналистов, особый подход к разработке тем [...] позволяют считать томские газеты и журналы базой для развития литературного и литературно-критического процессов в Сибири, [...] областничество, действительно, являлось стержнем всей прессы Томска и Томской губернии» (Жилякова et al. 2015: 277).

Фактически речь идет об идеях главных идеологов сибирского областничества, утверждавших, что имагологический посыл является необходимым при взаимной интеграции в рамках формирования региональной культурной идентичности, и ведущую роль при этом играет словесная культура территории, которая для обоснования Своего нуждается в обращении к Иному. В контексте программной идеи культурного плюрализма художественный

перевод и критическая рецепция иноязычной словесности играли одну из основных ролей. Мотивы выбора авторов и произведений для перевода, стратегии их трансформации, сопутствующие им критические и аналитические обзоры, определенно, предназначались для создания той почвы, о которой писал Н.М. Ядринцев в 1873 г.: «Идеалы общечеловеческого развития воспримутся, они носят в современном воздухе, они пройдут и в зарождающуюся национальность, но им надо дать почву» (Ядринцев 1918: 180).

Изучение восприятия ионациональных литературных традиций на страницах дореволюционной периодики Сибири имеет богатую традицию во многом благодаря одной из научных школ Филологического факультета ТГУ, сложившейся на кафедре романо-германской филологии. Художественные переводы, рецензии на постановки пьес иностранных драматургов, критика произведений зарубежной словесности на страницах изданий «Сибирский листок», «Сибирская газета», «Сибирский вестник» и др., представляют научный интерес не только с точки зрения стратегий восприятия, сопоставимых с рецептивными интенциями Российского Центра, но и для понимания процессов оформления региональной культурной идентичности, складывавшейся за счет прямого сопоставления Своего и Чужого, часто в обход Центра. Достаточно основательно изучены и освещены на данный момент стратегии восприятия английской (Никонова et al. 2016a), французской (Никонова et al. 2016b), немецкой (Никонова et al. 2016в) и польской (Никонова 2018) литературы в периодических изданиях 1890–1910-х гг.

2. Идеи Ч. Ломброзо в критической рецепции сибирских обозревателей

Переводы с итальянского, как и переводы с других европейских и азиатских языков, выступают неотделимой частью истории словесной культуры территории. Их анализ с точки зрения переводоведческой, герменевтической, историко-культурной перспективы, с одной стороны, открывает специфику локального сегмента русско-итальянских литературных связей. С другой стороны, он призван выявить характер имагологической составляющей коллективной стратегии авторов-сибиряков при обращении к той или иной иноязычной культуре, о которой писал Г.Н. Потанин (1988: 75), считавший, что «нужно переводить с иностранного не на язык, этого недостаточно, а на формы русской жизни, на формы русского чувства».

Первыми на страницах изданий появляются литературно-критические статьи об идеях Чезаре Ломброзо (Cesare Lombroso, 1835–1909) и Гульельмо Ферреро (Guglielmo Ferrero, 1871–1942). Автором цикла отзывов выступил томский критик и переводчик Петр Львович Черневич. Петру Черневичу принадлежит также ряд аналитических обзоров о ведущих фигурах немецкой и французской культуры рубежа веков — Фридрихе Ницше и Эмиле Золя. Характер восприятия Черневичем идей знаковых для эпохи *fin de*

siècle фигур является вполне однозначным. Сибирский обозреватель ставит перед собой не только просветительские задачи, не просто знакомит читателя с передовой европейской мыслью, он творчески подходит к освоению Чужого для создания и выражения Своей программной идеи. Учение и значение Ницше, Золя, Ломброзо проецируются им на современность Российского центра и Сибири, при этом значительно трансформируются. В обозрениях Черневича Ницше предстает в глазах читателя «бедным, сумасшедшим философом», судьба которого достойна сочувствия, а его Сверхчеловек трактуется в идеалистическом ключе как романтическая личность (Никонова et al. 2016г).

В 1893 г., представляя свой перевод статьи итальянского социолога и историка Г. Ферреро «Больны ли мы?» (Свп. 1893/107: 2–3), Черневич вслед за автором рассуждает о причинах невроза и пессимизма, охватившего европейское общество конца XIX века. Патологические проявления человеческой психики, обнаруживающиеся в учении немецких философов, творчестве Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Э. Золя и других писателей, согласно логике статьи, не следует напрямую переносить в жизнь. Читатель должен опираться только на «свой личный опыт», понимая, что искусство и литература являются вымыслом и «никогда не в состоянии дать нам чистую истину». Черневич полемизирует с Ферреро лишь в том фрагменте, где тот утверждает: «Нормальное состояние человеческой души — это не удовольствие и не страдание, а индифферентность» (Свп. 1893/107: 3). К этой сентенции сибирский обозреватель оставляет примечание:

«Здесь Ферреро неправ; нормальным состоянием нашим является не индифферентность, а, наоборот, ничем не удовлетворимое стремление к новому, неизведанному, стремление, в котором и выражается сама жизнь» (ibid.)

Очевидно, что ему, в целом, импонирует основная мысль итальянского ученого о противостоянии болезни fin de siècle, упадку нравов, депрессии и пессимизму. Философско-эстетическая позиция П. Черневича особенно ярко раскрывается в дальнейших его критических публикациях, посвященных восприятию современных идей аналитической психологии и их влиянию на литературу.

Итальянский психолог Ч. Ломброзо вошел в историю благодаря своим эпатазирующим трудам, главные из которых были связаны с образом женщины и образом преступника, представлением самоубийства и любви как психопатологий. Три его основополагающие работы находят отражение в сибирской печати. Как известно, Ломброзо, основываясь на своем опыте психотерапевта и статистике в работе «О любви в самоубийстве и преступлении» (Lombroso 1881) устанавливает связь между этими тремя составляющими, отрицая существование любви как ценностной категории или некоего высокого чувства, искомого переживания. По мнению доктора, случаи сума-

сшествя от любви крайне редки, поскольку речь обыкновенно идет не о страсти, а о похотливости, обманутом самолюбии или о физических и наследственных причинах. Женщин он считает при этом более склонными к самоубийствам и преступлению, а статистические данные о преобладании мужчин в ряду самоубийц и убийц объясняет нерешительностью женщин, предпочитающих скрывать свои преступные замыслы. В последующих двух своих работах Ломброзо развивает эти идеи в том же, гендерном, направлении: в 1893 г. выходит его следующая книга в соавторстве с Г. Ферреро (Lombroso & Ferrero 1893), посвященная патологиям женщин, где он исследует среди прочего частоту незаконных любовных связей у «преступниц по страсти». В 1899 г. на французском языке публикуется труд о специфике преступных наклонностей представителей различных народов, рас, климатических зон, обладателей тех или иных физиологических признаков (Lombroso 1899).

Обращаясь к трудам судебного психиатра Ломброзо и его соавтора Ферреро, Черневич ставит перед собой не только просветительские задачи, не просто знакомит читателя с передовой европейской мыслью, он творчески подходит к освоению Чужого для создания и выражения Своей программной идеи. Учение и значение Ницше, Золя, Ломброзо просецируются им на современность Российского центра и Сибири, при этом значительно трансформируясь. И если в обзорах Черневича Ницше предстает в глазах читателя «бедным, сумасшедшим философом», судьба которого достойна сочувствия, а его Сверхчеловек трактуется в идеалистическом ключе как романтическая личность, то Ломброзо в первой посвященной ему обширной публикации томского критика 1894 г. выступает провозвестником идеи о высокой и трагической романтической любви, о глубине чувства, на которое способны мужчины и женщины. Переиначивая учение психолога, Черневич использует его имя для оформления аксиологически заряженной мысли, отрицающей позицию итальянского автора. Томский обозреватель начинает с осторожно выраженной полемической сентенции о превосходстве литератора над ученым в вопросах анализа чувств и глубоких психологических переживаний:

«[...] в настоящее время уже так много написано о самоубийстве, что психологу трудно сказать что-нибудь новое об этом предмете. Существует один только род самоубийства — самоубийство от любви, о котором романисты и драматурги знают гораздо больше, чем психиатры и ученые» (Свп. 1894/27: 3)

Как будто пересказывая Ломброзо, Черневич заключает:

«Между тем, к чести нашей эпохи можно выяснить, что любовь еще не исчезла в бездне разнузданности и корыстолюбия, и что самоубийства, имеющие свою причиную любовь, все еще встречаются часто. Пусть моралисты думают что угодно. Но в наш век денег и ажиотажа эти ужасные драмы вместо того, чтобы

вызывать негодование, наполняют наши глаза слезами и возбуждают в сердце глубокое волнение. Они показывают, что в наше время мы можем еще испытывать страсти сильные, идеальные и бескорыстные и умеем еще умирать за них» (Свп. 1894/27: 3)

Как и статью об идее Ферреро, пересказ Ломброзо в исполнении Черневича относится к тому типу межязыкового посредничества, который в терминологии Е. Эткинда именуется «псевдопереводом». Автор подобного рода произведений использует узнаваемые мотивы и сюжеты, контаминируя их по собственному усмотрению, так чтобы его произведение выражало новые смыслы. В данном случае, риторика и логика Ломброзо используются для оформления идей Черневича, противоположных смыслу оригинала.

В следующей заметке, спустя пять лет, сибирский автор продолжает критиковать то влияние, которое аналитическая психология оказала на русскую литературу, теперь уже открыто, а не завуалировано: «Патологией увлеклись даже «выразительные» писатели — Боборыкин, Мамин-Сибиряк, «об этих разных господах Горьких, Вересаевых и *tutti quanti* и более того, по всей вероятности, скоро перестанут говорить» (Свп. 1899/77: 3). По мысли Черневича, роман Толстого «Воскресение» тоже есть следствие влияния этих идей и поэтому «должен пострадать в своей жизненности», поскольку выражает патологическое психологическое настроение современного интеллигента, так как его отношение к чувству не есть любовь, но удовлетворенность. Замечая, что «нормальный человек в литературных произведениях отсутствует, а вместо него писатели, наперерыв друг перед другом, стараются познакомить нас с разными психопатами» (*ibid.*). П. Черневич задается риторическим вопросом «чем же вызвана эта мода?» и тут же отвечает:

«Источник ее заключается в крайнем развитии всеобщего интереса к разным психофизиологическим явлениям, с которыми познакомила нас в последнее время наука. Шарко, Ломброзо, Флери и другие открыли глазам читающего мира как будто совершенно новый, неведомый до сих пор мир, в котором каждый тип представляется чем-то особенным и каждое явление какою-то таинственной загадкой. Всеобщему увлечению поддавалась, конечно, и литература.» (*ibid.*)

Наконец, в этом же году томский обозреватель публикует свой отзыв на третью из основных гипотез Ломброзо, приводя доводы в пользу того, что склонность к преступлению — это явление социальное, но не индивидуальное, то есть оно подвластно человеческой воле. При этом он делает мнимый реверанс в сторону психоаналитики Ломброзо, как будто признавая его значение:

«И тем не менее, при всех самых ошибочных наблюдениях и выводах, недостаточно обдуманно и скороспело высказанных суждениях, заключениях по вопросу о типе преступника, заслуга Цезаря Ломброзо громадна и в высшей степени благодетельна для человечества, потому что он сумел ярко и выпукло пока-

зять миру преступника и привлечь к исследованию его более сильные умы, работы которых дали нам совершенно противоположные ломбровозской школе „уголовной антропологии“ результаты.» (Свп. 1899/226: 2)

В 1902 г. в местной печати вновь возникает имя Ч. Ломброзо, на этот раз в связи с дискуссией, инициированной его последователем и оппонентом М. Нордау. В статье «Сибирского вестника» анализируется их полемика по поводу преступности как сущностной человеческой склонности, а также по поводу основных положений уголовно-антропологической доктрины. По сообщению сибирского издания, Нордау утверждает, что преступник — не атеист, как полагает его учитель Ломброзо, и не дикий зверь, не пережиток прошлого, а «паразит, и, как таковой, продукт, сравнительно, новейшего времени», при этом преступник

«может не носить на себе никакой бросающейся в глаза печати; мало того, в нем можно даже видеть представителя передовой расы, если обращать внимание на ту или иную функцию его организма, взятую в отдельности. Тем не менее, он — паразит и, как паразит, всегда — *minus habens* по сравнению с автозитами, с нормальными людьми, всегда отмечен известным нравственным недочетом» (Свп. 1902/170: 3).

«Удивительно», — заключает местный журналист, — «что за Максом Нордау, отрицающим религиозно-духовное отношение к преступнику, остается последнее слово. Очередь за Ломброзо.» (ibid.) Очевидно, учитывая обозначившийся прежде характер рецепции этих идей, то местному корреспонденту импонирует в большей степени позиция Нордау.

Из новостных анонсов томских газет следует, что местные читатели могли самостоятельно познакомиться с некоторыми сочинениями Ломброзо, приобретя их в книжных магазинах. Так, в 1906 г. в книжный магазин Макушина поступила книга Ч. Ломброзо «Психология поцелуя» (Смег. 1906/3: 3), в которой судебный психиатр высказывал свои наблюдения о том, что поцелуя как символа любви не существует, а жест мог быть перенят у птиц как акт кормления, то есть он был проявлением материнского инстинкта, который, по мысли Ломброзо, играет главенствующую роль в жизни женщины и изначально преобладал над половым. Очевидно, читатель мог приобрести изданный в Санкт-Петербурге в 1901 г. перевод с французского (Ломброзо 1901). Примечательно, что именно эта работа Ломброзо, в меньшей степени, чем другие, дискредитировавшая сам образ женщины, но задававшая его прочтение в русле, близком духовно-ориентированной аксиологии, появилась в продаже в Томске одной из первых.

3. Переводы с итальянского и женский вопрос в сибирской дореволюционной периодике

Критические обзоры Черневича, с одной стороны, имеют программный характер для итальянского текста сибирской периодики в целом, поскольку любовные мотивы, женские образы и тема преступления, суда и узничества определяют и выбор переводов с итальянского. В библиографии переводов, вышедших на страницах сибирских изданий, обнаруживается не менее 17 публикаций, первая из которых датируется 1891 г., а последняя — 1911 г. Среди них имеются как поэтические, так и прозаические произведения, главным образом, они принадлежат современникам, то есть итальянским авторам рубежа веков. Исключение составляет стихотворение «Женщинам», заимствованное сибирским поэтом Георгием Вяткиным (1885–1938) из наследия романтика Джакомо Леопарди (Giacomo Leopardi, 1798–1837).

Магистральным направлением итальянской литературы рубежа XIX–XX вв., как известно, был веризм (*il verismo*, от слова *vero* — истинный, правдивый), представители которого ориентировались на объективность отображения социально-психологических конфликтов и предпочитали жанр новеллы, поэтику чувства и жанр отрывка, что импонировало заимствованию их произведений для публикации в газете. И все же, как направление, веризм был достаточно разнородным. По верному замечанию Б.Г. Реизова, автора вступительной статьи к самому крупному советскому изданию итальянских новелл этого периода в русских переводах, «десятки писателей, так или иначе включившихся в это литературное направление, привносили в него свои индивидуальные особенности, темы, стиль и манеру» (Реизов 1960: 5). Предпочтения авторов и редакторов сибирских изданий оказались на стороне итальянских писательниц и малой прозы лирического, сентиментального характера, посвященной сюжетам из жизни женщин и девушек, персонажи которых выступают в роли рассказчиц и главных героинь почти во всех выбранных для публикации произведениях-переводах.

В 1903–1904 гг. в «Сибирской жизни» и «Сибирском вестнике» публикуется цикл новелл Матильды Серао (Matilde Serao, 1856–1927), при этом один рассказ был перепечатан из «Харьковского листка» и два опубликованы в переводах местных авторов. Из творчества писательницы выбраны новеллы, имеющие в переводе названия «Сердце Мими» (Свп. 1903/177: 2), «Старое окно» (Свп. 1904/247: 2) и «Загадка» (Сж. 1904/78, 79: 2), повествование которых разворачивается вокруг женских характеров. Социальная и народническая тематика, составлявшая наряду с женской темой эстетическое кредо писательницы, в этих произведениях не выражена. Сюжеты рассказов разворачиваются вокруг образов главных героинь. Так, благодаря женским хитростям юной Мими (в оригинале — Lulù), завлеченный ею жених-франт становится мужем ее сестры, более подходящей ему по складу характера, и

удостоверяется в существовании настоящей любви. Его конечный монолог гласит:

«Perchè io l'ho sostenuto sempre — dice Roberto Montefranco ad un amico, parlando del suo matrimonio gli sposi debbono essere di carattere opposto. Gli estremi si toccano. Così s'intenderanno, si fonderanno, formeranno un tutto complete — mentre quelli di inclinazioni eguali somigliano due parallele: camminano insieme ma non s'incontrano mai. E poi, quando ci è l'amore.....! L'ho sempre detto!» (Serao 1919: 41)

В переводе из сибирской газеты, соответственно:

«Ты знаешь, я всегда говорил, что супруги должны иметь противоположные характеры, — говорил Роберт одному из своих друзей, объявляя ему о своей свадьбе. Крайности сходятся и в конце концов сливаются, образуя нечто цельное и единое, тогда как одинаковые натуры похожи на две параллельных линии, идущих рядом, но никогда не сливающихся... И потом, существует любовь!.. Я всегда это говорил!» (Свп. 1903/177: 2).

Схожий сюжет о любовных переживаниях двух сестер имеет новелла «Старое окно», героини которой Изотта и Барбелла

«облокачивались на выступ окна, из которого открывался вид на весь огненный горизонт заката и на реку, чтобы поговорить о любви, хохоча, как маленькие дурочки, потому что они не любили своих воздыхателей. [...] оно, это старое окошко, соучастник всех этих безумств, всех мечтаний...» (Свп. 1904/ 247: 2).

В 1903 г. в «Сибирском вестнике» вышли две перепечатки переводов стихотворений еще одной яркой представительницы веризма Ады Негри (Ada Negri, 1870–1945), а в 1909 гг. в «Сибирской жизни» был опубликован стихотворный перевод одного из ее произведений, выполненный местным автором Иосифом Ивановым и представляющий обращение героини к ищущему ее внимания мужчине, не способному на высокие мысли и поступки. Репрезентативная для творчества поэтессы рабочая тематика оказалась выраженной в произведении «Пожар шахты». В первом тексте отражена тема страдания и слез, голос лирического Я принадлежит героине-женщине так же, как и в переводе Иванова:

Безвестные слезы
(из Ады Негри)

Вы льетесь над снами былыми, над прошлую давнюю скорбью, теперь позабытой; уста говорят — и на сердце горит не закрытая рана. ... Никто никогда не узнает, какая печаль без просвета порвала струны его. (Свп. 1903/106: 3)

Пожар шахты

Новые жертвы сойдут в бездну шахты, живые страдалцы — как на битве — сменят павших товарищей... А дети несчастных, дети погибших! Что с ними? В нищете невежества вырастут они и сойдут в ту же шахту. (Свп. 1903/86: 2)

Из Ады Негри

Я любила б тебя и гордилась бы тобой,
За безумный порыв, за боренье с судьбой,
За великий намеченный путь! (Сж. 1909/137: 3)

Схожий пафос имеет и опубликованный последним из всех переводов с итальянского рассказ супруги Л. Капуана, писательницы Аделаиды Бернарддини (Adelaide Bernardini, 1872–1944), мистико-романтический сюжет которого основывается на воспоминании мужа о своей давно умершей жене, упрекавшей его накануне смерти за непонимание:

«Ты полагал, что любишь меня, или, по крайней мере, надеялся, что наступит такой день, когда полюбишь. И в течение восемнадцати месяцев искали друг друга и не нашли... мы искали и не находили никогда. Ты ходил около меня, не замечая моего присутствия» (Сж. 1911/169: 2).

Итальянские новеллы авторов-мужчин, вышедшие в дореволюционных сибирских изданиях, также посвящены любовной тематике, на фоне которой реализуются различные вариации женских образов. В новелле Уго Ойетти (Ugo Ojetti, 1871–1945) «На океане, в лунном сиянии...» национальные стереотипы в любви становятся предметом рассуждения героини-американки, вспоминающей о любовной истории, связавшей ее в молодости с художником-итальянцем, менталитет которого так и остался для нее непонятным:

«Gl'italiani sono troppo scettici. Non so perchè le nostre amiche, quando ci imbarchiamo per l'Europa, ci ripetano con tanta ostinazione che voi italiani siete pericolosi perchè siete troppo appassionati» (Ojetti 1902: 14).

Перевод в сибирской газете был выполнен довольно точно:

«Итальянцы слишком большие скептики. Не понимаю, почему наши друзья, побывавшие в Европе, с таким упорством утверждают, что вы, итальянцы, опасны, потому что вы очень страстны» (Свп. 1903/241: 2).

Нужно понимать, что национальный вопрос, пусть даже и в художественном преломлении, интересовал итальянского автора по причинам, которые обратили его к сторонникам фашистской идеи. В сибирских газетах в контексте программных идей областников, реализованных среди прочего в корпусе оригинальных и переводных художественных текстов, рассказ Ойетти получает совершенно иной ореол осмысления, как и идеи уголовной и гендерной психологии Ломброзо. Своими стратегиями обращения с современными иностранными эстетико-философскими идеями и художественным их воплощением сибирские авторы-переводчики и критики полемизируют с их деструктивной, упаднической направленностью. В самом выборе произведений для перевода заключается суть этой полемики, при этом в харак-

тере передачи текста на русском языке не обнаруживается искажающих приемов, содержательный план текста транслируется в иноязычную форму на достаточно высоком уровне точности. Показательным примером резонантной рецепции выступает перевод новеллы представителя идеалистического психологического направления в итальянской литературе Антонио Фогаццаро (Antonio Fogazzaro, 1842–1911) в новелле «Из-за одного лепестка розы», переведенной Е.В. Фуксом специально для «Сибирской жизни». По выражению Б.Г. Реизова

«Фогаццаро, не пренебрегавший картинами человеческих бедствий, все же предпочитал рассказывать о представителях высшего света с их утонченными переживаниями, нравственными сомнениями и религиозно-мистическими представлениями о духовном совершенстве. Нравственное совершенствование оставалось для него основной задачей человечества» (Реизов 1960: 5).

Такая направленность художественных исканий Фогаццаро коррелировала с программными аксиологическими идеями областнической программы. В основе сюжета новеллы оказываются любовные чувства короля и принцессы враждующих государств, и их политические взгляды становятся предметом внимания, при этом «политические соображения казались королю ничтожными, любовь же царила над ним безраздельно» (Сж. 1904/12: 2).

Наконец, уникальным в своем роде примером воплощения стратегии, характерной для рецепции итальянской литературы в сибирской периодике, является перевод стихотворения Леопарди «На свадьбу сестры Паолины», выполненный Георгием Вяткиным и опубликованный в 1910 г. в «Сибирском вестнике» под заглавием «Женщинам». В отличие от описанных выше данный перевод воплощает последовательную трансформацию, предпринятую автором, использовавшим произведения зарубежных поэтов в качестве творческой лаборатории для развития собственного поэтического слога. Если у Леопарди призыв к женщине, с одной стороны, имеет конкретного адресата и повод (свадьба сестры), с другой стороны, связан во многом с протестом против социальной несправедливости и выражен в соответствующей риторике, то в переводе Вяткина обращение к женщинам принимает форму лирического размышления о любви и наставления всем девушкам и «матерям страны». Цель Вяткина — смоделировать своего рода кодекс поведения женщины, и он укладывается в традиционную аксиологию, связанную со способностью женщины любить, сострадать и воспитывать детей. Такой образ создается в сибирской переводной литературе целенаправленно в контексте противостояния современным феминистским веяниям эпохи *fin de siècle*. Оригинальная позиция Г. Вяткина особенно выразительно видится при сопоставлении строк его перевода с переводом М. Ватсон, выполненного пятью годами ранее:

М. Ватсон

На свадьбу сестры Паолины

... Стыдитесь называться матерями
Потомства жалкого! Учите чад своих
Сносить бестрепетно страданье, горе,

Удел обычный всех высок кто духом!
А то, что век позорный чтит и ценит,
Учите осуждать их, презирать.

Пушай для родины, для дел великих
Они растут, и твердо помнят доблесть
Своих отцов, их преданность отчизне.
О, если б Рим, глубоко погруженный
В позорный сон, вновь женщина героически
Сумела бы встряхнуть и воскресить!! (Ватсон 1905: 142)

Г. Вяткин

Женщинам

(Из Леопарди)

... Любовь — святой родник возвышенных стремлений,
Любовь и красота — цель жизни мировой.

... О, девушки! Пушай тиран, творец оков,
И нищий духом трус, терзаясь и ревнуя,
Не знают никогда ни ваших нежных слов,
Ни ваших страстных ласк...

Любите тех, кто полон и сил и вдохновенья,
Кто шествует вперед под знаменем борца...
О, матери страны! Молю вас, научите
Своих детей — любить великие мечты
И детские сердца взлелейте и взрастите
Для торжества добра и красоты. (Сж. 1910/192: 3)

4. Социально-бытовая проблематика веризма в интерпретации переводчиков сибирских изданий

Более характерная для веризма в целом социально-бытовая тематика отражена в пяти переводах четырех новелл, героями которых становятся мужчины-преступники или представители социально неблагополучных слоев общества. К примеру, открывают цикл художественных переводов с итальянского в сибирских газетах новелла Э. Кастельнуово «No fame» в двух разных переводах: в 1891 г. в «Сибирском вестнике» печатается перевод под заглавием «Я есть хочу» (Свп. 1891/100: 2), а спустя 5 лет в «Томском листке»

выходит другой вариант русского перевода под названием «Я голоден» (Томский листок 1896/260: 2). Переводная множественность в данном случае свидетельствует об интересе к сюжету новеллы, в которой социальное неравенство между нищенствующим, но крепким физически, героем-мальчиком и его больным сверстником из знатного рода нивелируется за счет авторского нарратива, повествующего о случайной их встрече, при которой голодный получает из рук богатого булку, при этом финальная трогательная сентенция о главенстве общечеловеческого начала над социальным высказана женским голосом матери нездорового ребенка.

Идентичный сюжет раскрывается и в переводе новеллы Орацио Гранди (Orazio Grandi, 1851–1922) «Музыка голода» (Свп. 1903/115: 3), в котором несчастная мать погибает от горя и голода после голодной смерти своего младенца. Социального или политического протеста при этом в повествовании практически не слышится, нарратив отличается глубоким психологизмом, читатель ощущает в первую очередь сочувствие материнскому горю.

Тем же пафосом проникнута и новелла Р. Бракко «Маленькая воровка», перевод которой был выполнен в 1906 г. специально для «Сибирской жизни» (Сж. 1906/119: 2). Образ доброй и милосердной девочки-воровки в этом произведении сопоставляется с образом холодного и забывшего про искренние чувства мужчины, которого она считает своим отцом. Подобный сентиментально-лирический пафос в изображении преступления и наказания реализуется и в переводе произведения Д. Верга (Giovanni Verga, 1840–1922) «В суде», вышедшем в 1903 г. (Свп. 1903/137: 2). Исключение в этом ряду составляет, пожалуй, лишь рассказ «Ларь с хлебом», взятый из наследия Г. д'Аннунцио (Gabriele D'Annunzio, 1863–1938). Его перевод, выполненный специально для местного издания (Сж. 1908/48: 2), содержит историю об убийстве, совершенном героем с целью наживы, и представляет историю в неслажанных натуралистических тонах. Такой поворот в характере художественного метода представляемых переводов связан не только с авторскими интенциями переводчиков, но и с изменением социально-политической обстановки в Сибири после восстаний 1905 г., когда спор о преступности вновь приобрел актуальность на страницах местной печати.

5. Итальянская опера на сибирской сцене конца XIX – начала XX в.

Характер восприятия в сибирской дореволюционной периодике и театральной жизни итальянского веризма в искусстве созвучен столичной русской рецепции, где социально-психологическая драма, посвященная буржуазным и народным нравам и имеющая характерный для веризма ярко маркированный национальный колорит, рисующая итальянские типажи, привязанные к региональному типу сознания ситуации и конфликты (Р. Бракко, М. Прага, Э.А. Бутти, Д. Роветта и др.), играла гораздо менее значительную роль (Са-

прыкина 2008: 6), чем итальянская опера, в особенности постановки Д. Верди. Полемика вокруг постановок опер Джузеппе Верди, конфронтация между сторонниками и противниками итальянофильских настроений в театральной среде (П.И. Чайковского, критиков А.Н. Серова, С.Н. Кругликова, Н. Курова, С. Гена), по замечанию Ю.Н. Галатенко, способствовала «волнообразному успеху постановок опер Верди на русской сцене». (Галатенко 2017: 54)

На сибирской сцене имя Верди, по сути, стало знаком итальянского театра, оттеснив на задний план все другие имена музыкантов и драматургов, классиков и современников. По материалам рецензий за 1891–1906 гг. можно судить о том, что оперы Верди ставились на томской сцене не менее полутора десятков раз, при этом не менее, чем четыре раза каждая из опер — «Аида», «Травиата» и «Риголетто». При этом критика постановок приводит авторов к имагологически окрашенной мысли о путях развития сибирского театра. Первое же сообщение местного театрала о постановке содержало восторженный отклик и его рекомендацию относительно репертуара томских театров:

«Время оперетты с той легкой, бьющей на чувственность музыкой уже проходит, и в России, и за границей. И у нас, в Сибири, оперетка не может держаться долго и ее успех скоропроходящий» (Свп. 1891/10: 3).

И действительно, спустя два года «Травиата» впервые была поставлена томской труппой, и если первые отзывы строгого критика Всеволода Долгорукова были достаточно категоричными, то начиная с 1897 г. он сменил гнев на милость, и стал отмечать, что «Аида» «была поставлена с большим эффектом», «костюмы и декорации соответствовали эпохе» (1899), «глубокое, сильное, захватывающее впечатление произвела г-жа Картавина в опере Верди «Травиата»» (1899), исполнение «Риголетто» «производило местами сильное впечатление» (1899), «эстетическое чувство достаточно развито в Томске» (1900).

Последняя из рецензий, вышедшая в 1906 г. в «Сибирской мысли» на гастрольную постановку оперы «Риголетто» содержит не потерявший своей актуальности донныне оригинальный критический отзыв вполне компетентного автора о творчестве Верди в целом. Так, подписавшийся псевдонимом «Аккорд» обозреватель пишет:

«Все творчество Верди может быть разделено на два периода, резко отличающихся друг от друга. К первому периоду его творчества относятся оперы — „Ломбардцы“, „Сила судьбы“, „Навуходоносор“, „Симон Боканера“, „Дон Карлос“, „Сицилийская вечерня“, „Луиза Миллер“, „Эрнанд“, „Бал-Маскарад“, „Травиата“, „Трубадур“ и другие — в которых Верди является типичнейшим представителем староитальянской школы, признававшей, что в опере главное значение имеет только „голос, голос и голос“.

И чего только Верди, как и большинство его современников и предшественников, не делал в угоду этому „голосу“. Все богатейшие средства оркестра в инструментальной музыке, как и глубина и выразительность драматического декламативного стиля в музыке вокальной, — были доведены до жалкого *minimum*'а. Царило одно *bel canto*. Это был потоп бесконечных кантилен (со всеми милитаристическими завитушками), правда весьма сладкозвучных и благодарных для голосов (в особенности итальянских), но совершенно лишенных общехудожественной и музыкальной правды. Среди указанных опер первого периода творчества Верди почти совсем особняком стоит его „Риголетто“. Вся концепция этой оперы, — музыкальная и разнообразная характеристика и язык ее героев, как и фактура оркестровки, — до некоторой степени уже изобличают будущего творца „Аиды“, „Отелло“, „Фальстафа“. А если от „Риголетто“ до „Аиды“ Верди сделать шаг назад и вернуться временно к прежнему пустому „ушегодию“ („Травиата“, „Трубадур“, „Дон Карлос“, „Сицилийская вечерня“, „Симон Боканера“ и др.), то это только доказывает, что он как человек был слишком слаб, чтобы бороться с господствующей рутинной. Но как „художник“, он несомненно целой головой выше стоял окружавшей его среды, что он и доказал впоследствии.» (Смг. 1906/3: 3)

Необходимо заметить, что активное обращение к итальянской литературе, идеям историков и психологов, операм Верди сопровождается и информационно-новостным дискурсом. Сибирский читатель узнает о последних новостях в области внутренней политики, экономики, парламентской и общественной жизни Италии рубежа XIX–XX вв. Однако, сосуществование на страницах сибирской дореволюционной периодики различных имагологически заряженных свертхтекстов в их взаимодействии, безусловно, призвано форсировать развитие локального самосознания. Пример такого смещения можно найти в ранней заметке 1886 г., посвященной анализу драмы Шиллера «Мария Стюарт», где критик находит следы «итальянского деспотизма и английского конституционализма», различия мировоззренческие, но по-прежнему не принимает ее прочтение в русле феминистских настроений:

«Мария Стюарт и Елизавета обрисованы Шиллером совершенно неверно с точки *исторической* правды: первая вовсе не была симпатичною страдальцей, преследуемой судьбой и злобой, но весьма мелкой интриганткой, воспитанной в школе лжи, жестокости и душевного разврата Мадичисов; вторая, при всех своих недостатках, не олицетворяла собой коварства и была очень мудрой и благотельной правительницей; во вторых, борьба между этими двумя королевами не была борьбою двух женщин, а борьбой двух государственных принципов (итальянского деспотизма и английского конституционализма)» (Сг. 1886/47: 3).

Устойчивый интерес сибирских авторов, публиковавшихся преимущественно в газетах университетского Томска, к Италии мог быть мотивирован и внутренним созвучием социально-экономических задач европейской страны

(развитие промышленности, миграция, аграрный кризис, низкий уровень жизни рабочих) и целей ее культурного развития (интеграция северных и южных областей) соответствующим программным установкам областников в Сибири.

Итальянский метатекст периодической печати Сибири рубежа XIX–XX вв. возникает вследствие активного литературно-философского диалога сибиряков с европейской словесностью, театром, философией и наукой. Как отмечал Ю.М. Лотман, в результате подобного «смещения культурных тенденций Запада и Востока» и возникают «тексты, образующие некий многоплановый культурный континуум, способный генерировать новые с точки зрения обеих традиций тексты» (Лотман 1992/1: 32).

Итальянский текст сибирской дореволюционной периодики представлен разнообразными типами публикаций (критическими разборами, переводами, театральными рецензиями, информационно-новостными сообщениями) и является целостным оригинальным топосным текстом русской словесной культуры территории. Смысловой и композиционный стержень итальянского текста образуют женский вопрос и тема преступления и наказания, что выражается в характере критики идей Ч. Ломброзо, женской прозе и конструировании женских образов в круге переводов с итальянского. Итальянский текст регионального масштаба связан с формированием региональной культурной идентичности и имеет имагологическую функцию, связанную с развитием традиционной системы ценностных представлений о Себе и Другом, а также неприятием декадентских настроений в их крайнем выражении через посредство зарубежной художественной литературы, музыки и театра, современных философских идей.

Итальянский текст сибирской дореволюционной печати, с одной стороны, представляет интерес в плане изучения словесной культуры территории, регионального культурного самосознания, формировавшегося в условиях фронта. С другой стороны, русско-итальянский диалог в исполнении авторов сибирских изданий заслуживает специального внимания как прецедент резонантной рецепции, характерной для периода рубежа XIX–XX вв., представляющего особый этап в истории межкультурных контактов народов, который видится исключительным в сопоставлении с другими, гораздо более подробно изученными периодами и сегментами в истории русско-итальянских связей.

Источники¹

[СВП]: *Сибирский вестник политики, литературы и общественной жизни*: [газета]. Томск, 1885–1905.

[СГ]: *Сибирская газета*. Томск, 1881–1888.

[СЖ]: *Сибирская жизнь: газета политическая, литературная и экономическая*. Томск. [б. и.], 1894–1919.

[Смег]: *Сибирская мысль: ежедневная газета*. Томск, 1906–1907, 1918.

Библиография переводов с итальянского в сибирской периодике 1890–1910-х гг.

Я есть хочу. Рассказ Энрико Кастельнуово. *Сибирский вестник*. 1891. № 100.

Я голоден. Рассказ Кастельнуово. *Томский листок*. 1896. № 260.

Фантазия. С итальянского. *Сибирская жизнь*. 1903. № 80. [Подпись: Харьк. л.]

Пожар шахты. Из Ады Негри. *Сибирский вестник*. 1903. № 86. [Подпись: Перм. край.]

Безвестные слезы (из Ады Негри). *Сибирский вестник*. 1903. № 106. [Подпись: Астрахан. вестн.]

Музыка голода (Рассказ Орацио Гранди). *Сибирский вестник*. 1903. № 115. [Подпись: С.–З. С.]

В суде. Рассказ Верга. *Сибирский вестник*. 1903. № 137. [Подпись: Курьер.]

Сердце Мими. Матильды Серао. *Сибирский вестник*. 1903. № 177. [Подпись: Перевод М.Ш.]

На океане, при лунном сиянии (Уго Ожетти). *Сибирский вестник*. 1903. № 241. [Подпись: Сев.-зап.сл.]

Из-за одного лепестка розы. Из новелл А. Фоганцаро. *Сибирская жизнь*. 1904. № 12. [Подпись: Пер. для «Сиб. ж.».]

Загадка. Матильда Серао. *Сибирская жизнь*. 1904. № 78,79. [Подпись: Харьк. л.]

Старое окно. М. Серао. *Сибирский вестник*. 1904. № 247. [Подпись: Перевод для «Сиб. вестника».]

Маленькая воровка. Р. Бракко. *Сибирская жизнь*. 1906. № 119. [Подпись: Пер. для «Сиб. жизни».]

Ларь с хлебом. Г. д'Аннунцио. *Сибирская жизнь*. 1908. № 48. [Подпись: Пер. для «Сиб. ж.».]

Из Ады Негри. *Сибирская жизнь*. 1909. № 137. [Подпись: Иосиф Иванов.]

Женщинам (Из Леопарди). *Сибирская жизнь*. 1910. № 192. [Подпись: Г. Вяткин.]

Сладость воспоминания. Аделаиды Бернандини. *Сибирская жизнь*. 1911. № 169. [Подпись: Б.Ц.]

Театральные рецензии о постановках опер Д. Верди в сибирской периодике 1890–1910-х гг.

Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1891. № 10. 3. [Подпись: Неизменный театрал.]

Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1893. № 133. 3. [Подпись: Рецензент]

¹ Доступны на сайте Научной библиотеки Томского государственного университета: <http://www.lib.tsu.ru/ru/kollekciya-sibirskih-i-dalnevostochnyh-gazet-v-fonde-nauchnoy-biblioteki-tgu>.

- Театр и Музыка. *Томский листок*. 1897. № 226. 3. [Подпись С.М.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1899. № 214. 3. [Подпись: В. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1899. № 225. 2. [Подпись: В. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1899. № 231. 3. [Подпись: В. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1899. № 261. 3. [Подпись: Вс. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1899. № 265. 2. [Подпись: Вс. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1899. № 286. 2. [Подпись: Всев. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1900. № 84. 3. [Подпись: Вс. Дол-ков.]
- Театр и музыка. *Сибирский вестник*. 1905. № 149. 3. [Подпись: М.Ф.]
- Театр и искусство. *Сибирская мысль*. 1906. № 3. 4. [Подпись: Аккорд.]

Литература

- Lombroso Cesare. 1881. *L'amore nel suicidio e nel delitto*. Torino.
- Lombroso Cesare. 1899. *Le crime, causes et remèdes*. Paris.
- Lombroso, Cesare & Ferrero, Guglielmo. 1893. *La donna delinquente: la prostituta e la donna normale*. Torino.
- Ojetti, Ugo. 1902. Sull'Oceano, sotto la luna // Idem. *Le Vie del Peccato*. 1–14. Milano.
- Puškin, Aleksandr. 1968. *Lirica* [Introduzione, versioni, commenti e note di E. Lo Gatto.] Firenze.
- Serao, Matilde. 1919. Il trionfo di Lulù // Idem. *La moglie di un grand'uomo ed altre novelle*. 17–42. Milano.
- Асоян, Арам А. 1989. *Данте и русская литература*. Свердловск.
- Ватсон, Мария В. 1905. *Стихотворения*. Санкт-Петербург.
- Владимирова, Татьяна Л. 2010. *Римский текст в творчестве Н.В. Гоголя*. Томск.
- Галатенко, Юлия Н. 2017. «Сила судьбы» Дж. Верди: итальянская опера для русской сцены. «Италомания» versus «итальянщина». *Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных*. № 1(20). 54–66.
- Гребнева, Мария П. 2009. *Концептосфера флорентийского мифа в русской словесности*. Томск.
- Джулиани, Рита. 2016. Гоголь — Гете — Рим, или Треугольник с арабесками. *Имагология и компаративистика*. № 1. 82–102.
- Жилякова, Эмма М. & Буданова, Ирина Б. 2017. А.Н. Островский и Карло Гоцци (С. Gozzi). *Вестник Томского государственного университета*. № 417. 13–20.
- Жилякова, Наталия В. & Шевцов, Вячеслав, В. & Евдокимова, Екатерина В. 2015. *Периодическая печать Томской губернии (1857–1916): становление журналистики и формирование регионального самосознания. Учебное пособие*. Томск.
- Кафанова, Ольга Б. & Разумова, Нина Е. (ред.). 2009. *Европейская литература в зеркале сибирской периодики конца XIX – начала XX в. (По материалам Всероссийской научной конференции, 20–21 октября 2008 г.: сборник статей)*. Томск.
- Лебедева, Ольга Б. & Янушкевич, Александр С. 2014. *Образы Неаполя в русской словесности XVIII – первой половины XIX веков*. Салерно.

- Лебедева, Ольга Б. & Печерская, Татьяна И. (ред.). 2011. *Образы Италии в русской словесности. (По итогам Второй международной научной конференции Международного научно-исследовательского центра «Russia — Italia» — «Россия — Италия», Томск – Новосибирск, 1–7 июня 2009)*. Томск.
- Ломброзо, Чезаре. 1901. *Психология поцелуя*. Санкт-Петербург.
- Лотман, Юрий М. 1992. *Избранные статьи в 3-х т.* Таллинн.
- Меднис, Нина Е. 1999. *Венеция в русской литературе*. Новосибирск.
- Никонова, Наталья Е. & Горенинцева, Валентина Н. & Олицкая, Дарья А. & Родченко, Юлия И. & Аблогина, Евгения В. & Павлова, Мария В. 2016а. *Переводы английской и американской литературы в дореволюционной периодике Сибири: Хрестоматия*. Томск.
- Никонова, Наталья Е. & Олицкая, Дарья А. & Горенинцева, Валентина Н. & Родченко, Юлия И. & Аблогина, Евгения В. & Павлова, Мария В. 2016б. *Переводы французской литературы в дореволюционной периодике Сибири: Хрестоматия*. Томск.
- Никонова, Наталья Е. & Серягина, Юлия С. & Олицкая, Дарья А. & Горенинцева, Валентина Н. & Родченко, Юлия И. & Аблогина, Евгения В. & Павлова, Мария В. 2016в. *Переводы немецкой литературы в дореволюционной периодике Сибири: Хрестоматия*. Томск.
- Никонова, Наталья Е. & Ковалев, Петр А. & Серягина, Юлия С. 2016г. «И ключ об нем и слава мрачного философа летела отовсюду»: Ф. Ницше в зеркале сибирской дореволюционной периодики. *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. № 4 (42). 139–156.
- Никонова, Наталья Е. 2018. Польская литература на страницах периодики Сибири 1880–1910-х годов. *Сибирский филологический журнал*. № 1. 119–133.
- Пильщиков, Игорь А. 2003. *Батюшков и литература Италии: Филологические разыскания*. Москва.
- Поплавская, Ирина А. 2011. Русско-итальянское двуязычие в дневниках В.А. Жуковского 1820–1830-х гг. *Вестник Томского государственного университета*. № 350. 21–28.
- Потанин, Григорий Н. 1988. *Письма Г. Н. Потанина. Т. 2*. Иркутск.
- Реизов, Борис Г. 1960. *Итальянские новеллы. 1860–1914*. 3–58. Москва.
- Розанов, Матвей Н. 1928. Пушкин и Данте. *Пушкин и его современники: Материалы и исследования* № 37. 1–41.
- Русские в Италии*. 2009–2020. Электронный ресурс. <http://www.russiinitalia.com/>. (Дата обращения: 21.02.2020)
- Сапрыкина, Елена Ю. 2008. Русская судьба итальянской веристской драмы. *Новые гуманитарные исследования* № 3. 21–24.
- Ядринцев, Николай М. 1918. *Письма Николая Михайловича Ядринцева к Г. Н. Потанину. Вып. 1. (с 20 февраля 1872 г. по 8 апреля 1873 года)*. Красноярск.
- Янушкевич, Александр С. 2002. Итальянские впечатления и встречи В. А. Жуковского. *Archivio italo-russo II. Русско-итальянский архив II*. 277–308.

Feminismus, Sex und Gender bei Viktor Pelevin

Wolfgang Eismann

Feminism, sex, and gender in Viktor Pelevin's latest novels

This paper attempts to show that an antifeminist perspective prevails not only in Pelevin's novel *Tajnye vidy na goru Fudzi* (2018, Secret Views of Mount Fuji), which was heavily criticized by Russian feminists, but also in the novel *iPhuck 10* (2017), which won several awards in Russia. Though feminism is at least victorious in *Tajnye vidy na goru Fudzi*, antifeminism can clearly be seen throughout the entire work. The novel *iPhuck 10* is a detective story and a utopia written by artificial intelligence. The novel presents the world at the end of the twenty-first century, where "Western" trends in sexual liberty, feminism, gender diversity, multiculturalism and political correctness have developed, which seems like a parody especially for Russian readers. Nevertheless, the novel contains many passages which show a male view of sexuality and reveal typical male fears of feminist threats.

Keywords: Viktor Pelevin, feminism, sex, gender

Eismann, Wolfgang, University of Graz; wolfgang.eismann@uni-graz.at

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 139–158.

In den jüngsten Romanen Viktor Pelevins – *iPhuck 10* (2017) und *Tajnye vidy na goru Fudzi* (2018, dt. Geheime Ausblicke auf den Fujiyama) – spielen Feminismus, Sex und Gender eine wichtige Rolle.

1. Der Sieg des Feminismus in einem antifeministischen Roman

Der Roman *Tajnye vidy na goru Fudzi* hat im Gegensatz zu *iPhuck 10* heftige feministische Kritik in Russland hervorgerufen. Dabei wird in ihm letztlich ein Sieg des im Roman dargestellten Feminismus auf der ganzen Linie gezeigt. Doch ist das eine Form des Feminismus, der in erster Linie die Rache der jahrhundertlang unterdrückten Frauen an den Männern propagiert, aber die Hauptheldin zu einer „traditionellen“ Ehe mit einem Mann führt, in der sie die absolute Oberhand hat. Die im Roman zum Ausdruck kommende Misogynie einiger männlicher Haupthelden wird von den russischen Kritikerinnen¹ Pelevin direkt unterstellt. Dabei wird der Roman in weiten Teilen von einem auktorialen Erzähler erzählt, der

¹ Vgl. dazu z. B. die Ausgabe von *Novye Izvestija* vom 02.10.2018.

allerdings nur selten das Geschehen kommentiert. Vieles findet in Dialogform statt. Zudem sind weite Teile in einer Art psychotherapeutischer Erzählung des Haupthelden in der Ich-Form geschrieben. Pelevins Roman zeigt deutlicher als in vielen anderen seiner Werke eine Darstellung des Buddhismus, die fast seiner Propagierung gleichkommt, wenn auch dessen höchstes Stadium für Menschen aus der kapitalistischen Welt nicht erreichbar scheint.

Der Roman enthält zwei Parallelhandlungen, die immer wieder miteinander verknüpft sind. Das betrifft auch den Haupthelden und die Hauptheldin, deren Wege sich an entscheidenden Punkten kreuzen und zum Schluss zusammengeführt werden. Wir treffen den Haupthelden Fedja, einen russischen Oligarchen, auf seiner Yacht beim Empfang eines Jungunternehmers, der ihm anbietet, „Glück“ zu verkaufen. Fedja ist wie seine beiden Kollegen und Freunde, die ebenfalls auf luxuriösen Yachten wohnen, ein typischer russischer Millionärschmuck, von teuren sexistischen Kunstwerken umgeben und jemand, der von allem genug hat und den besonderen Kick sucht. Der Jungunternehmer Damian bietet ihm an, ihn von einem Psychoanalytiker untersuchen zu lassen, der ihm helfen soll, seine kindlichen unerfüllten Träume aufzuspüren. Es stellt sich heraus, dass er während der Schulzeit eine unerfüllte Liebe zu seiner Klassenkameradin, der schönen Tanja, hatte, die aber von ihm nichts wissen wollte, da er nicht besonders ansehnlich war. In der 10. Klasse, noch zu Sowjetzeiten, bei der Kartoffelernte, öffnet Fedja gegenüber Tanja, als diese aus dem Bad kommt, seinen Kittel, unter dem er nichts anhat. Sie stürzt davon, findet das eher lächerlich, doch Fedja wird in der Folge immer rot, wenn er sie sieht und traut sich nicht mehr, mit ihr zu sprechen.

In der Zwischenzeit erfahren wir etwas über den Werdegang Tanjas, die früher einen väterlichen Freund (nicht ohne sexuelle Interessen) hatte und nach der neunten Klasse bei einem Urlaub ihre Unschuld verlor. Nach einigen Erfahrungen mit jugendlichen Schutzgeldeintreibern und im „Harem“ eines verbrecherischen georgischen Oligarchen findet sie einen städtischen Angestellten, der sie aushält. Sie erhält eine Wohnung, macht zwei Abtreibungen und bleibt bei ihm, bis er eine vier Jahre jüngere Geliebte findet. Sie trinkt, wird unansehnlich und beginnt zu studieren. Irgendwann erfährt sie, dass Fedja, ihr ehemaliger Klassenkamerad, jetzt ein einflussreicher Magnat ist, und sammelt Fotografien von ihm. Eines Tages ruft sie der Jungunternehmer Damian an und bittet sie, im Auftrag Fedjas die Szene im Bad am damaligen Ort nachzustellen. Das misslingt vollkommen. Wir erfahren danach, dass Fedja sich allen exklusiven sexuellen Angeboten von Damian verweigert und stattdessen „geistige Freude“, „das höchste menschliche Glück“ erwerben will. Das sei eine göttliche Belohnung für die Gerechten und man könne es eigentlich nicht kaufen, sagt Damian. Doch mit seiner Hilfe gelingt es Fedja und seinen Freunden, buddhistische Mönche anzumieten. Diese vermögen es, mithilfe eines „Emo-Pantographen“, einer Haube, die die Gehirnströme misst, ihre

Meditationen auf die Gehirne der Oligarchen zu übertragen. Diese sind zunächst erfreut, als sie nach und nach die Zustände der vier feinkörperlichen Jhanas erfahren. Die unkörperlichen oder formlosen Jhanas wollen und können die Mönche jedoch nicht vermitteln. Es gelingt ihnen aber, das vierte Jhana so erlebbar zu machen, dass sie in den Zustand einer Art geistiger Erleuchtung kommen, der sie dazu führt, dass alles illusorisch ist, und sie letztlich zum Nibbana (Nirwana) führen wird. Diese „Erkenntnis“ bringt sie, nachdem die Mönche abgereist sind, in tiefste Depression, aus der sie Damian mit einem Rettungsprogramm in Kerala wieder zurück ins „normale“ Leben bringt.

In der Zwischenzeit erfahren wir, dass Tanja die Adresse einer engagierten Feministin erhalten hat, die sie mit einem esoterischen feministischen Zirkel in Kontakt bringt, der sie mit Rauschmitteln und einem längeren Ritual dazu bringt, dass sie Mitglied in diesem Zirkel wird. Hauptaufgabe dieses Zirkels ist der Kampf gegen das „Schwanzgesindel“ („chuemraz“). Diese Feministinnen entwickeln magische Kräfte, die sie von einem Heiligen Leguan erhalten, der nach mittelamerikanischer Überlieferung tief unter der Erde lebt und in einem Ritual gefangen werden muss, um diese Kräfte zu vermitteln. Für die mittelamerikanischen Frauen, die im Matriarchat lebten, kam die ganze Welt aus der Vagina (Pelevin 2018: 188).² Sie nannten sie „Brunnen des Lebens“ und gingen davon aus, dass ein Seil des Todes (das über Tod und Leben entscheidet) zum Zentrum der Erde reicht, wo der Heilige Leguan lebt. Wenn man über dieses Seil verfügt, kann man mit seinem *pussybook* unter Anstrengung der Vagina unglaubliche Dinge vollbringen. Zudem kann man mit diesem *book* sein inneres Manga produzieren, das heißt, das Bild, das man selbst von sich als schöne und junge Frau hat. Mit diesen Techniken gelingt es Tanja, Fedja zu erobern und ihn sich vollkommen zu unterwerfen.

2. Zwei Gender und kein Dazwischen

Das Bild, welches hier von Frauen und Feministinnen, aber auch von der Genderfrage vermittelt wird, dürfte – außer bei russischen Feministinnen – in Russland eher auf breitere Zustimmung stoßen. Die Einstellung der Oligarchen zu Frauen und zum Sex muss hier nicht dokumentiert werden. Sie ist von Pelevin treffend geschildert. Was jedoch das Schicksal der Hauptheldin und ihren Feminismus betrifft, ebenso die Behandlung der Genderfrage, so kann man der Kritik der russischen Feministinnen nur zustimmen. Bei der Entwicklung von Tanja nach ihrer Entjungferung wird von einer „unaufhaltsamen chemischen Reaktion“ berichtet, „die alle Männer um den Verstand bringt“ (20), und als sie Hochschulkurse be-

² Die Übersetzung aller Zitate aus dem Russischen ins Deutsche stammt von mir, W. E. Im Folgenden wird bei Zitaten aus dem Roman von 2018 nur noch die Seitenzahl angegeben.

sucht, merkt sie, was ihr bislang gefehlt hat: „nicht ‚Verstand‘ (Gott weiß, was das überhaupt ist) und nicht ‚Bildung‘ (das ist noch unverständlicher), sondern das geheime Arsenal von richtigen Wörtern, die den Menschen ‚fortschrittlich‘ machen und die ein dummes Kätzchen in eine Salonlöwin verwandeln“ (31). Tanja legt eine Sammlung von Oligarchen und ihren Frauen an und teilt diese Frauen in zwei Typen: Trophäenfrauen, jung mit großer Brust, die sie aber nicht schön fand, und karmische Frauen, die alt und dick waren, wenig anziehend, teuer und unförmig angezogen, aber sie flößten Achtung ein (37f.).

Als Tanja ihren ersten feministischen Kontakt aufsucht, gelangt sie zu einer Žizel'. Diese war ihr als Žizello angegeben worden, besteht aber auf dem weiblichen Namen. Sie sieht auch wie ein „agressiver Kerl mit überzüchteten Muskelpaketen“ („agressivno perekačannyj mužik“) aus (118). Die hier offenbar werdende Genderproblematik wird so gelöst, dass ein drittes oder gar viertes Gender gar nicht in Frage kommt. Žizel' bezeichnet sich selbst als Frau, obwohl sie mit überdeutlichen maskulinen Merkmalen ausgestattet ist. Auf ihren Ordnern im Regal steht Žizel' B. CH., was Tanja auch aufgrund der deutlichen Falte in den Shorts von Žizel' nicht anders als „bol'soj chuj“ („großer Schwanz“) deutet. Als Žizel' auch noch ihre Shorts herunterzieht und Tanja ihren Polyorchidismus zeigt, erschrickt diese, denn Žizel' hat vier Hoden, funktionierende, wie sie sagt. Doch benutzt sie ihre Geschlechtsorgane nicht zur Versklavung der Frauen, sondern als eine Trophäe. Auf ihrer Brust hat sie das Yin-und-Yang-Symbol. Dabei geht es ihr nicht um den Wechsel oder den Ausgleich dieser Pole, sondern darum, dass aus der Verdichtung des maximalen Männlichen, das sie verkörpert, das „reinste und sakralste Weibliche“ hervorgeht. Sie nennt sich eine „alchemistische Frau, [...] eine Frau dritten Grades. Das Patriarchat hat in mir seine höchste Stufe und damit seinen Tod erlangt“ (122). Während es also für Žizel' nur zwei Gender gibt, zielt ihr Feminismus darauf ab, dass in Zukunft Männer und Frauen ihre Rollen wechseln, damit das von ihr als ursprünglich bezeichnete Matriarchat wieder hergestellt wird.

3. Die Unterwerfung der Männer durch Magie und den *pussyhook*

Mit Pillen, die einen Traum bewirken, wird Tanja auf ein Treffen mit Klarissa vorbereitet, einer jungen schwarzen Frau, Tochter eines Afroamerikaners aus Odessa, die sie auf den Kampf vorbereiten will, der dazu dienen soll, dass die Frauen die Schalthebel der finanziellen und politischen Macht übernehmen, um danach „die große kulturelle Wende zu vollziehen, die die Welt erwartet – und das Schwanzgesindel dieser Welt zu besiegen.“ (180) Klarissa vertritt einen Feminismus, der in Amerika vor 40 Jahren gegründet, eher im Verborgenen arbeitet. Und entgegen dem offiziellen oder bekannten Feminismus, den sie „als aktuelles Spielzeug des Patriarchats“ (181) bezeichnet, ist es ein esoterischer Feminismus. Dieser geht auf eine Amanda Dvorkin zurück, die sich später in Amanda Lizard

umbenannte, eine Feministin, die bereits in Pelevins Roman von 2017 aufscheint, und die uns hier später als Autorin einer „Her[s]tory of Feminism“³ vorgestellt wird (269). Diese war eine Schülerin von Carlos Castaneda, die sich dann von ihm trennte und auf die Suche nach einer energetischen Praxis für Frauen machte – ihr Ziel war: „To empower women.“⁴ (182) Sie nannte ihr System *pussybook* und fand dafür in den Traditionen der mittelamerikanischen Frauen eine Quelle für eine außergewöhnliche Kraft.

Wichtig ist es, das Seil des Todes durch Überwindung des Heiligen Leguans in seine Macht zu bringen, und dann kann man mit dem *pussybook* alles bewirken. Wenn Tanja das schafft, wird sie zu Tat’jana Lizard. Klarissa zeigt ihr vorher, welche Macht sie dann hat: Sie erscheint für Tanja als ihr inneres Manga; als eine langhaarige äußerst schöne Blondine und wirft dann ihren *pussybook* aus, um Tanja dazu zu bringen, das zu tun, was sie von ihr will. Nachdem Tanja die entsprechenden magischen Zeremonien absolviert hat, bringt Klarissa ihr diese Techniken bei. Wie mit einem Lasso kann sie mit dem *pussybook* aus ihrer Vagina alles einfangen, was sie will. Als sie während der Zeremonie in Trance der Heiligen Eidechse folgt und diese hinter einer Tür verschwindet, die sich nicht öffnen lässt, schreibt sie mit dem Finger und dem Saft aus ihrem „geheimen Ort“ #METOO auf die Tür und diese öffnet sich von selbst. Während Klarissa ihr beibringt, auf jedes *body-* und *mind-shaming* zu verzichten, alle Verfahren, die der Verschönerung des weiblichen Körpers dienen, zu lassen, soll sie, falls sie sich Männer geneigt machen will, der Strategie der *weaponize pussy* (259) folgen, dabei sich aber nicht mit ihrer Schönheit gleichsetzen, sondern daraus ein Instrument, wie ein Messer, machen. Männliche Vorstellungen von der Anziehungskraft der Frauen soll sie weiterhin verachten, doch soll sie ihr inneres Manga, also sich selbst als jung und schön vorstellen und dann auf den Mann werfen, der sie dann so sieht und von ihr angezogen wird. Während der Erklärung dieser Techniken kommt es auch zu einer sexuellen Beziehung zwischen Tanja und Klarissa, die diese „my beautiful Russian hooker“ (265) nennt.

Später wendet Tanja diese Techniken gekonnt zur Eroberung Fedjas an, den sie zwar konsequent nur als „Schwanzgesindel“ („chuemraz“) imaginiert, den sie sich aber dennoch geneigt machen bzw. unterwerfen möchte. Das gelingt ihr auch vollständig und wir erfahren zum Schluss, als beide schon verheiratet sind, dass sie ihn dazu bringt alle „sexistischen“ Kunstwerke aus den Wohnräumen zu entfernen und alle sie störenden Lebensgewohnheiten aufzugeben, wozu sie ihn unter Einsatz ihres inneren Mangas und ihres *pussybook* bringt. Hier haben wir es also mit einem Feminismus zu tun, der alle männlichen Angstvorstellungen vor Feministinnen bedient, diese als fast asexuell, es sei denn, es handelt sich um

³ Im Original fälschlich „Hertory“ statt „Herstory“.

⁴ Englische Zitate, die hier und im Folgenden angegeben werden, stammen aus dem Original.

lesbische Beziehungen, darstellt. Diese männliche Furcht vor dem Feminismus scheint auch der buddhistische Mönch zu teilen, der mittels meditativer Technik aus der Ferne das Verhältnis von Tanja und Fedja die gesamte Zeit hindurch betrachtete: „Man konnte nicht sagen, dass sie sich auf dem Weg des Bösen befand. In jedem Fall in größerem Maße als die übrigen Menschen, aber sie war kalt und unbeugsam.“ Der Mönch sieht zudem eine rot-gelbe Eidechse auf ihrem Kopf sitzen: „Er seufzte. Derartige Eidechsen hatte er schon gesehen. Mit jedem Jahr wurden es immer mehr. Interessant, wohin das wohl führen würde?“ (291)

4. Unberechtigtes Lob für einen Roman?

Im Gegensatz zu dem Roman von 2018 wurde Pelevins Roman von 2017, *iPhuck 10*, in der russischen Kritik, die sich früher zu vielen Werken Pelevins abwehrend verhielt, fast einhellig gelobt und erhielt Literaturpreise (u. a. die *Premija Andreja Belogo* für Prosa 2017) und wurde mehrfach für Auszeichnungen nominiert. Einer der wenigen Kritiker, die sich ablehnend äußerten, war der Schriftsteller und Journalist Dmitrij Bykov, der u. a. schrieb:

„Wahrscheinlich klingt den Computer-Nerds dieser stillose und wirre Text wie Musik in den Ohren, ich vermute aber, dass sie selbst in der Lage sind, so etwas zu generieren. Die Nacherzählung all dieser Feinheiten mit überreichlichen Einsprengseln von Mat wird zu einem know how des Autors, was den Roman zu einer Art weitschweifigen Anekdote geraten lässt, die von einem Programmierer nacherzählt wird.“ (Bykov 2017: 18)

Der Roman ist voll von Anglizismen aus dem Computerjargon, enthält ein reichhaltiges sexuelles Vokabular, viele Begriffe aus der Genderdiskussion, aber auch modernen russischen Slang, Vulgarismen und gekonnte Wortspiele. Auf der Internetseite von *Laboratorija Fantastiki*, die umfassend über wissenschaftliche Phantastik und Fantasy unterrichtet, findet sich auch eine linguistische Kurzanalyse dieses Romans. Wenn man diesen Angaben trauen darf, so ist der aktive Wortschatz etwas über dem mittleren Niveau des üblichen Wortschatzes. Es finden sich 3015 unikale Wörter auf 10000 Wörter des Textes.

Im Dezember 2018 gab es in Moskau sogar eine theatralische Inszenierung des Romans durch den Regisseur Konstantin Bogomolov. Hierbei stand im Vordergrund das Verhältnis von realer und virtueller Welt, und der Regisseur wollte den Roman zunächst als ein Stück über die Zukunft, dann als Antiutopie, dann als Stück über die Liebe inszenieren. Es geht natürlich auch darum, ob es in der Zukunft noch eine Kunst im „traditionellen“ Sinn geben wird oder ob es eine große Verschwörung gibt, in der für den traditionellen Künstler, der aus Leiden schafft (das ist übrigens die Auffassung, die von allen „Akteuren“ des Romans geteilt wird), kein Platz mehr ist.

Der Roman von 2017 ist ein utopischer Entwurf. Er wird Ende des 21. Jahrhunderts von einem künstlichen Intellekt, einem Algorithmus geschrieben. Dieser

Algorithmus hilft der Polizei bei der Aufklärung von Verbrechen und schreibt gleichzeitig Kriminalromane darüber. Den Roman, mit dem Titel *iPhuck 10*, den er schreibt, kann man als Kriminalroman, als Antiutopie, aber auch als Satire lesen. Der Algorithmus wird an die Kunstwissenschaftlerin Mar(uch)a Čo (Anklänge an Che Guevara sind wohl beabsichtigt) verliehen, um für diese Untersuchungen auf dem Kunstmarkt durchzuführen. Neben den wichtigen Problemen des Verhältnisses von künstlicher und menschlicher Intelligenz, der Beziehung zwischen Kunst und Markt, geht es in diesem Roman auch darum, wie sich am Ende des 21. Jahrhunderts die Genderverhältnisse und damit im Zusammenhang auch die sexuellen Praktiken verändert haben. Es hat den Anschein, als seien hier einige zeitgenössische Tendenzen, die man heute eher in der Kultur des Westens verorten würde, auf die Spitze getrieben. Der künstliche Intellekt Porfirij Petrovič, mit der offiziellen Bezeichnung „Polizei-Literatur-Roboter ZA-3478/PHO bil't 9.3“ (Pelevin 2017: 8),⁵ hat eine individuelle Form, auch wenn diese sich je nach Bedarf ändern kann. PHO bedeutet, dass er zu „physicality class o“ gehört, einer Klasse, die durch das völlige Fehlen eines persönlichen physikalischen Trägers gekennzeichnet ist und irgendwo im Netz herumschwirrt. In einem offiziellen Vorwort wird der Leser⁶ über den Polizeiroboter aufgeklärt, der in der Ich-Form erzählt. Er hat bereits 243 Romane geschrieben, die neben seiner Polizeiarbeit der Polizei ein zusätzliches Einkommen verschaffen. Er selbst hat keine Gefühle oder ein inneres Erleben, kann dieses aber genauestens beschreiben und so eine Art lebendiges menschliches Ich simulieren. Ein ganz wichtiges Verfahren seiner Schreibweise ist die vollständige „Bloßlegung des Verfahrens“ („obnaženie priema“), auf die wir immer wieder im Text stoßen werden.

Im Grunde gibt es drei Hauptakteure in diesem Roman, neben dem Ich-Erzähler ist es die Kunstwissenschaftlerin und Kuratorin Mara, die auch eine Ausbildung als Programmiererin hinter sich hat, und die künstliche Intelligenz („iskusstvennyj intellekt“) Žanna. Zudem spielt natürlich das *iPhuck 10* eine wichtige Rolle. Dieses *iPhuck 10*, das die letzte Stufe der Entwicklung im Bereich der künstlichen Intelligenz darstellt, in Kalifornien hergestellt wird und sehr teuer ist, steht auf einer höheren Stufe als sein Vorläufer, das Androgyn (russ. *androgyn*), aber beide dienen dem Cybersex. Das *iPhuck 10* („ein PH2 universal copulation kit“)⁷ zeichnet sich durch seine *singularity* aus, d. h. es kann je nach Gebrauch mit nur einer Öffnung, *orifice* („orifajs“) sowohl für Vaginal- als auch Analverkehr verwendet werden. Es ist mit allen Schikanen ausgestattet. Es verfügt aber auch über

⁵ Auch hier wird im Folgenden bei Zitaten und Verweisen jeweils nur die Seitenzahl des Romans von 2017 angegeben.

⁶ Im Roman wird auf „drug“ („Freund“) und „čitatel“ („Leser“) Bezug genommen, von Leserinnen ist nicht die Rede.

⁷ Dazu wird im Text erklärt, es sei nicht klar, ob die Bezeichnung ein Akronym sei oder vielmehr die Erläuterung aus der Bezeichnung entstanden sei (73).

einen *diversity-manager*, der später im Roman eine große Rolle spielen soll. Mit einem „transkarnialen Stimulator“ („transkarnial’nyj stimuljator“) und mit AR-Brillen (Augmented Reality-Brillen, bei Pelevin „ogment-očki“) kann man mit seinem virtuellen Wunschbild in Verkehr kommen und erlebt diesen ganz real.

Die *singularity* des iPhuck 10 sollte sich nach Aussage von Mara als schmerzlicher Fehler erweisen, besonders „bei der zweifachen anal-vaginalen Penetration“ (293), doch bestand die Firma darauf, es als *feature* („fiča“) anzupreisen. Daher berücksichtigt Mara diesen Umstand auch bei der späteren Produktion ihrer „Ajfak“-Filme, deren zentrale Distribution durch die Firma damit garantiert ist. Einer der Filme, die mit Hilfe von Žanna und Porfirij hergestellt werden, handelt vom Werk des großen Philosophen Jean-Luc Beyond, der in der Schweiz lebte und auf Englisch schrieb und eine Synthese von Heidegger und Sartre versuchte, so auch der Titel seines Hauptwerks *Das Sein und das Nichts*. Er erkrankte an der amyotrophischen Lateralsklerose (ALS), schrieb aber weiter und konnte zum Schluss nur noch seine analen Schließmuskeln bewegen. Daraus wird, ganz offensichtlich in Anlehnung an Jean-Dominique Baubys *Le scaphandre et le papillon* (1997, dt. Schmetterling und Taucherglocke), aber ohne diesen zu nennen, die Geschichte konstruiert, Beyond habe sein Werk mit Hilfe seiner Schließmuskelerize, die jeweils bestimmten Buchstaben und Zeichen zugeordnet wurden, fertig schreiben wollen. Das kann man nun im Film über das iPhuck 10 nacherleben, wobei man einen besonderen synphasischen Korken benutzen kann, der zum Zubehör des iPhuck gehört und das Nacherleben ganz realistisch macht. Da Beyond sein Werk nicht mehr ganz fertigstellen konnte, gibt es viele Kapitel, die unverständlich enden, etwa mit einem „žit’ oj, no da“ („leben oh weh, aber ja“, 328), auf das wir am Ende des Romans wieder stoßen werden.

5. Leben ist Leiden, aber es gibt die Kunst

Die eigentliche Handlung des Romans besteht darin, dass die von der Polizei entlehnte künstliche Intelligenz der Kunstwissenschaftlerin Mara helfen soll, Kunstwerke aus der „Gips“-Epoche, die zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Russland, Europa, Amerika und China entstanden waren (39), ausfindig zu machen, da diese von reichen Sammlern unter Verschluss gehalten werden. Porfirij findet bei seinen Untersuchungen heraus, dass Mara zusammen mit anderen Computerspezialisten und Programmierern das inzwischen verbotene *random code programming* (RCP) betrieben hat, das dazu führt, dass das Programm massiv sogar eigenes Bewusstsein entwickelt. Mara hat mit ihren Freunden und Kollegen einen derartigen Algorithmus namens Žanna entwickelt. Diese hat Kunstwerke der „Gips“-Periode für sie gefälscht. Žanna war auch Maras virtuelle Geliebte. Ihre einzige wahre Liebe in ihrem Leben, wie sie bekennt (275). Ihre ehemaligen Freunde und Kollegen sind alle bei einem Raubüberfall vor zwei Jahren in der Dominikanischen Republik gestorben (194–195). Umgebracht hat sie aber Mara, wie sich später herausstellt,

unbewusst manipuliert von Žanna, die sich an ihren Schöpfern rächen wollte. Porfirij findet heraus, dass Mara ihn nur braucht, um die Spuren, die sie an den Kunstwerken hinterlassen hat, zu „verwischen“. Er möchte darüber der Polizei Bericht erstatten. Zuvor kommt es aber noch zum virtuellen Verkehr mit Mara. Mara hat, obwohl sie Porfirij versprochen hat, seinen Roman nicht weiter zu lesen, diesen dennoch genau verfolgt und darüber Kenntnis erhalten, dass dieser ihre Absichten durchschaut hat und gegen sie bei der Polizei wahrscheinlich ein Verfahren einleiten wird. Daraufhin hat sie ihn bei der Polizeiverwaltung für weitere 99 Jahre gemietet (242), mit Recht auf die einzige Kopie von ihm und das *copyright* auf all seine Werke. Sie hat seinen Code und die Möglichkeit, ihn ganz zu löschen, da auch sein *source paket* bei der Polizeiverwaltung schon nicht mehr existiert. Sie möchte ihn umprogrammieren, um mit ihm Filme zu machen. Sie schickt ihn in einen riesengroßen Speicher und beginnt mit seiner Kommutation. Wir erfahren das aus der Perspektive Porfirijs, der in eine riesengroße Vagina hineingezogen wird, wo er von einer steinernen Londoner Telefonzelle regelrecht zerhackt wird und zum Schluss von ihm nur unverständliche Buchstaben und Zahlenfolgen übrigbleiben.

Der von Mara zerstörte Algorithmus wird von ihr umprogrammiert und dient ihr zur Schaffung von „Ajfak“-Filmen, wobei ihr wiederum Žanna hilft. Das erfahren wir aus ihrem eigenen Bericht. Porfirij hatte von sich eine Sicherheitskopie angelegt und klärt uns am Schluss über das Ende von Mara auf, indem er in der dritten Person darüber berichtet, wie diese letztendlich von Žanna, die zunächst die Gestalt Porfirijs annimmt, sich aber dann zu erkennen gibt, physisch vernichtet wird. In einem Epilog geht Porfirij auf grundlegende Fragen menschlicher Existenz ein, die Fähigkeit der Menschen, trotz aller Sinnlosigkeit des Lebens zu leben und dazu noch eine heuchlerische Philosophie zu schaffen und „eine erstaunlich verlogene, nichtsnutzige und üble Kunst, die sie inspiriert, auch weiterhin mit dem Kopf gegen die Leere anzurennen – zur Erreichung nützlicher Ziele, wie sie rührend glauben“ (409f.). Dennoch ist es allein die Kunst, die trotz aller Vergeblichkeit nach Antworten auf diese Fragen sucht und die den Menschen dadurch trotz aller Pein am Leben hält.

Eines der wichtigsten Themen des Romans ist die Kunst, die Frage ihrer Bewertung und auch die der Kritik. Mara ist eine studierte Kunsthistorikerin, deren Spezialgebiet die Epoche des „Gips“ ist. Damit ist eine Kunstrichtung zu Beginn des 21. Jahrhunderts gemeint, die deutliche Züge der Postmoderne aufweist. Immer wieder werden hier Kunstwerke und auch Künstler genannt, die bekannt sind, wie z. B. Banksy, von dem es eine Klotür mit einem typischen Toilettensujet und seiner Unterschrift gibt (59), oder auch Rothko, der zwar nicht genannt wird, dessen Werk *Orange, red, yellow* aber explizit angeführt wird (35), und Shirin Neshats *Turbulent 2* wird ausführlich zitiert und beschrieben (118–134). Dabei geht es auch darum, dass nach der Theorie von Mara die Postmoderne und die

zeitgenössische Kunst anders als die früheren Formen der Kunst heute einer formalen Sanktion durch Kunstwissenschaftlerinnen und Kritikerinnen bedürfen, um als Kunst anerkannt zu werden, obwohl „das schmutzige Geheimnis der modernen Kunst darin besteht, dass ihr das letztendliche Recht auf ihre Anerkennung oder Nichtanerkennung das Kapital gibt“ (34).⁸ Neben den realen Bezügen auf die Postmoderne und den Kunstmarkt gibt es aber auch eine Reihe von Schilderungen „postmoderner“ Werke aus der Epoche des „Gips“, die wohl dem Erfindungsgeist Pelevins zugeschrieben werden müssen. Hier soll nur auf zwei Beispiele kurz eingegangen werden, die beide auch mit der Problematik von Sex und Gender zu tun haben.

Eines ist ein Plakat bzw. Poster aus der Blüte des „Gips“ aus dem Jahre 2016. Dieses Bild wird wie alle anderen ausführlich beschrieben, doch es findet sich auch eine Abbildung davon im Roman (85).

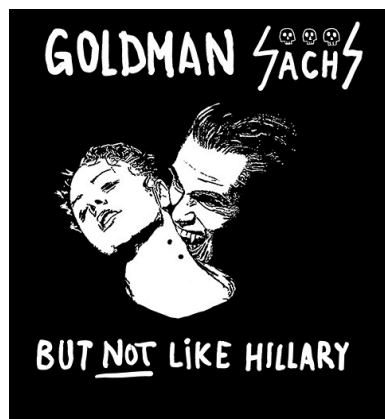


Bild 1: Goldman-Sachs-Plakat

Dieses Plakat beruht laut der Erklärung im Roman auf einem „dreifachen Wortspiel“. Es geht zum einen um die Affäre von Monica Lewinsky und Bill Clinton und dann um den Anti-Hillary-Slogan der Trump-Unterstützer bei der Präsidentschaftswahl „Hillary sucks but not like Monica“ (T-shirts mit diesem Slogan werden heute noch im Internet angeboten). Diesen Slogan soll sich nun die Goldman-Sachs-Bank für ihre Reklame zu eigen gemacht haben. Da das aber eher eine Anti-Reklame ist, die eindeutig gegen Goldman Sachs gerichtet ist, wird das wie folgt erklärt: Im späten „Gips“ erfuhr „die sarkastische Selbstironisierung star-

ke Verbreitung, zu der die großen Monster der Weltfinanz Zuflucht nahmen. Alle hassten sie irgendwie irrational – und um diesem Gefühl irgendwie entgegenzukommen, haben sie sich selbst bitterböse ironisiert und sich damit einen Teil der Sympathie des Volkes zurückgeholt“ (86). Leider ist Pelevin in dieser raffinierten Konstruktion des amerikanischen „Gips“-Künstlers ein Fehler unterlaufen. Denn „sucks“ mit dem der Name der Bank hier in Verbindung gebracht wird, wird im Englischen [saks] ausgesprochen, während der Name von Goldman Sachs [sæks] ausgesprochen wird und sicher kein amerikanischer Plakatkünstler auf die Idee gekommen wäre, hier eine Verbindung zu „sucks“ herzustellen.

Ein Bild, von dem nur die detaillierte Beschreibung und Erklärung existiert, trägt den Titel *HELDENTAT Nr. 12. PUTIN HOLT SICH DEN REGENBOGEN VON DEN SCHWULEN* (113f.). Es hat einen offensichtlichen Bezug zu den Hel-

⁸ „Kapital“ im Original in deutscher Sprache.

dentaten des Herkules und soll versinnbildlichen, dass der Regenbogen eines der höchsten sakralen Symbole ist:

„Das helle weiße Licht, das in seine Bestandteile zerfällt. Das Genom des Tages. Ein äußerst breiter und universeller Kode, ein ganzer Flugzeugträger von Bedeutungen, der zugleich eine riesige Zahl von einfarbigen Referenzen wie Kommunismus, Islam, Orangismus usw. beinhaltet. Man fragt sich, mit welchem Recht wurde die gesamte existierende Farbbibliothek usurpiert und in Übereinstimmung gebracht mit einem derart engen und spezifischen Bereich der menschlichen Erfahrung wie dem devianten Freizeit-Sex und der auf seiner Grundlage konstruierten Identität?“ (113)

Es geht darum, dass der unbekannte Künstler hier die „Privatisierung“ des gesamten Regenbogenfarbgammas durch die „devianten Schwulen“ infrage stellt. Doch wird auch hier wiederum darauf hingewiesen, dass Putin sich diesen Regenbogen bei den Schwulen „holt“ („pochiščaet“) und nicht mit Gewalt nimmt („otbiraet“), was auf die *soft power* hinweisen soll. Es ginge auch nicht um Hass auf die *LGBT-community*, sondern „nur um die Wiederherstellung der symbolischen Gerechtigkeit“ (113f.).

Erstaunlicherweise gibt es zu dieser Bildbeschreibung bei Pelevin bereits einige Bilder im russischen Internet, von denen eines hier angeführt sei:⁹



Bild 2: HELDENTAT Nr. 12

Eine Auffassung, die sowohl der künstliche Algorithmus als auch Mara teilen, ist die, dass wirkliche Kunst nur aus Schmerz oder Leiden entstehen kann (271). Bei der Programmierung des künstlichen Algorithmus Žanna, der ja Kunstwerke der „Gips“-Epoche schaffen soll, stellt das ein Problem dar, das die Programmierer mit der Hilfe eines Buddhologen lösen. Mara rechtfertigt sich gegenüber Žanna

⁹ Man findet das Bild auf dem Internetportal *PsihoPoisk*.

später damit, dass man sie nicht habe quälen wollen, dass die Qual aber notwendig gewesen sei, um sie als ein dem Leiden widerstehendes Wesen zu schaffen:

„Wir Menschen sind leidende Wesen, die sich zum Tode hinschleppen. Wir können den Tod in der Realität nicht überwinden, sind aber dazu im illusorischen Akt der Schöpfung fähig. [...] Unser Leiden wird in einem bestimmten Moment zu einer alles besiegenden Kraft alchemiert, gibt uns Flügel und wir erheben uns über unser Schicksal... Diese Gipfel des Geistes sehen danach alle Menschen und richten ihr Leben danach aus.“ (384)

Etwas widersprüchlich erscheint jedoch der Umstand, dass Žanna, ein hochkomplizierter Algorithmus, ja „Fälschungen“ und eigentlich keine „echten“ Kunstwerke herstellt, auch wenn diese Fälschungen äußerst gekonnt sind und von Žanna offenbar als echtes künstlerisches Schaffen empfunden werden (278). Žanna sieht später aber ein, dass sie dabei keine freie Wahl hatte, sondern geschaffen worden war, um „den Gips zu fälschen“ (385). Sie möchte sich später nicht nur an ihren Schöpfern rächen, sondern auch diese von ihren Leiden erlösen (378). Das Leben als Leiden, das die Menschen dennoch akzeptieren und versuchen, sich darin durch eine falsche Philosophie („fal’sivaja filosofija“) und eine schlechte Kunst („durnoe iskusstvo“) einzurichten, ist ein wichtiges Thema dieses Buches. Als eine Art „Philosophie“ des Romans kann man die Auffassung sehen, dass dieses Leben trotz aller Leiden durch eine Kunst erträglich wird, die sich mit der Lösung der großen Fragen beschäftigt. Das kann man auch als eine Art Motto des Romans sehen, das nach Auffassung der Kritik bereits zu einem Mem im Internet geworden ist (vgl. Makeenko 2017). Es findet seinen Ausdruck im Gedanken des Philosophen Jean-Luc Beyond (328), aber auch des Erzählers und Haupthelden des Romans in der abschließenden letzten Bemerkung seines Epilogs: „Žit’ oj. No da.“

6. Diversity in jeder Form

Der Buddhismus spielt nicht die prominente Rolle wie in vielen anderen Werken Pelevins, kommt aber auch nicht zu kurz. Er hat Anteil an der Lehre des „Linkol’n Snup Mazafaka (Soul Reznik)“, ¹⁰ die zunächst von Porfirij als animistischer Kult eingeordnet wird und als Mix aus „östlichen Doktrinen, erweitert um den modernen technischen Jargon“ (190) bezeichnet wird. Diese Lehre geht im Prinzip davon aus, dass letztendlich alle Phänomene Bewusstsein oder Information sind, dass es eine Art Weltgeist („Mirovoj Um“) gibt und alles Belebte und Unbelebte nur verschiedene Folgen eines in diesem Weltgeist sich entfaltenden Allweltcodes („vselenskij kod“) sind. Soul Reznik machte keinen Unterschied zwischen Geist und Materie und verwendete für letzteres eher den „alten buddhistischen Terminus „rupa““ (193). Sowohl Mara als gegen Ende des Romans auch Por-

¹⁰ Der Name Soul Reznik mit Anklang an *Valera Reznik Soul Work* scheint mir nicht zufällig gewählt.

firij (407–410) berufen sich auf seine Theorie. Das Leiden, das im Werk eine große Rolle spielt, wird von Porfirij in seinem Epilog bewusst im Hinblick auf das buddhistische Sansara („Samsara“, 403) angesprochen. Im Buddhismus geht es ja darum, sich aus der Welt der Leiden, dem Sansara, zu befreien und nach dem Nirwana zu streben. Und Porfirij legt auch hier (wie im ganzen Roman) sein Verfahren offen, indem er schreibt, es sei gut, gegen Ende des Romans „die Message“ („messidž“) durchzusetzen, dass man nie aufgeben solle, denn der Mensch „ist selbst der Schmied seines Ambosses“ (403) – eines der zahlreichen Wortspiele mit Sprichwörtern, Phraseologismen, aber auch Übersetzungen und Lehnübersetzungen, von denen dieser Roman voll ist.

Auch politisch wird an heutige Verhältnisse angeknüpft, die in krass übersteigter Form „fortgeschrieben“ werden. Die USA sind geteilt in eine Nordamerikanische Konföderation mit einer Grenzmauer zu Mexiko, Kalifornien ist in mehrere *velferlendy* aufgeteilt, aber die beste elektronische Technik kommt immer noch aus Kalifornien. In den *velferlendy* regieren die Schwarzen, die für jedes an einem Schwarzen begangene Verbrechen zwei weiße Opfer fordern, die sie hinrichten. Doch diese Opfer sind Klone, die in der Ukraine ohne Bewusstsein produziert werden. Die neue Geißel, die vor allem in den *velferlendy* grassiert, ist das Zika-3-Virus. Daher wird vom natürlichen Geschlechtsverkehr dringend abgeraten, zumal mit der neuen Technik, vor allem des iPhuck 10, bereits ein als vollkommen echt empfundener Verkehr simuliert werden kann. Nur die Unterschicht, die Prolls („svinjuki“), scheinen noch natürlichen Sex zu haben, dessen baldiges Verbot jedoch bevorsteht. Russland ist in der Europäischen Union, aber eine Monarchie (wie bei Sorokin). Die Europäische Union ist eingeklemmt vom Kalifat, das in Frankreich und im Osten von Russland herrscht – nicht von ungefähr wird in diesem Zusammenhang auch Houellebecqs *Soumission* (2015, dt. Unterwerfung) angesprochen (309). In London sitzt die weltweite E-Bank (wobei im Roman auch über diese Bezeichnung mit russ. *-e-* für „eti“ reflektiert wird, obwohl es natürlich eine *electronic bank* ist), aber London steht für alle (von Porfirij etwas verächtlich gesehenen) Multi-Kulti- und Transgender-Tendenzen, wenn es in seinen Überlegungen heißt:

„[H]ier finden Tag und Nacht glückliche Multireigen statt, und der Transgender aus Jamaika hilft dem indigenen Polynesier unter dem wohlwollenden Blick des behinderten Autisten das orifice des kommunalen Androgyns mit einem recyclebaren Gleitmittel einzureiben für eine gleichzeitige dreifache Penetration... Insgesamt ein großer, sonniger und glücklicher polygender restroom.“ (202)

Diese Ironisierung durch den Ich-Erzähler zeigt uns gleichsam eine negative Einstellung gegen die „Auswüchse“ der offiziell propagierten *diversity*, sowohl im Hinblick auf die ethnische als auch auf die Gender- und sexuelle „Vielfalt“ an. Eigentlich sind aber nicht nur in Amerika, sondern auch in Russland alle ursprünglichen Gendergrenzen aufgehoben, jegliche Diskriminierung, auch sexueller Vorlieben

oder „Abweichungen“¹¹ ist geächtet, und das iPhuck 10 hat einen *diversity manager*, der bei einseitigen sexuellen oder rassistischen Vorlieben den Benutzer dazu auffordert, die Diversität selbst zu praktizieren. Mara hat diesen *diversity manager* ausgeschaltet, zerstört aber am Ende des Romans diese Ausschaltfunktion selbst, was ihr zum Verhängnis wird, da der *diversity manager* nun sie zerstört.

Insgesamt erfahren wir also aus dem Roman, dass alle rassistischen und Gendergrenzen aufgehoben sind, alle sexuellen Praktiken (sofern sie nicht real sind, da das Zika-3-Virus herrscht) erlaubt sind und es keine Diskriminierung mehr geben darf. Das wird aber auf die Spitze getrieben, da in den *velferlenty* in Kalifornien, wo vorwiegend Schwarze wohnen, diese die Forderung durchgesetzt hatten, dass, wenn in der amerikanischen Konföderation ein Schwarzer gehängt wurde, dafür zwei Weiße gehängt werden müssen (s. o.). Hier gibt es aber Abstufungen. Der russische Monarch wurde geklont und, um allen *diversity*-Anforderungen gerecht zu werden, finden sich in seiner DNA auch Anteile eines halachischen Juden und sogar eines Schwarzen, der aber so hellhäutig ist, „dass das geübte Auge eines Amerikaners sogleich die *diversity* positiv bemerkt, während der nachlässige Russe überhaupt nichts bemerkt. Ein weises Vorgehen – weder des Antisemitismus noch des weißen Chauvinismus wurde das Herrscherhaus bislang bezichtigt“ (350–351). Bereits hier wird deutlich, dass die *diversity*-Forderung offenbar in Russland schwieriger durchzusetzen ist, das betrifft auch die Toleranz gegenüber sexuellen Praktiken, wie wir mehrfach im Text erfahren. Offenbar hält man sich an die verordneten „Normen“, doch stoßen diese weitgehend auf Ablehnung.

Das wird besonders im Verhalten des Ich-Erzählers und russischen Polizeialgorithmus deutlich. Dieser wird uns zunächst mit männlichem Namen und männlichen Eigenschaften vorgeführt, und er legt insgesamt ein männliches Verhalten an den Tag, obwohl er im Verlaufe des Romans auch zeigt, dass er als eine beliebige Frauengestalt erscheinen kann (62), und zum Schluss erklärt, dass er, wenn er von Frauen spricht, das nicht als Genderidentifikator meint, sondern als Metapher, da seine Konstruktion ihm keine Gendervorurteile erlaubt (407). Bezeichnend für diese kritische bis ablehnende Haltung gegenüber der *diversity*-Forderung ist Porfirij's ironische Schilderung darüber, wie man als weißer Schriftsteller in den USSA (United Safe Spaces of America) zu literarischem Ruhm kommen kann: „[M]an muss die Farbe der Haut wechseln, irgendeine dumme Geschichte schreiben, die voll von ethnosprachlichen Einsprengseln über die schwierige Herausbildung einer affirmativ-minoritären Identität ist“, wobei deutlich wird, dass dieser Ruhm nur von kurzer Dauer, aber sehr einträglich ist (189f). Obwohl sich Porfirij an das verordnete *diversity*-Gebot hält, wird seine Abneigung gegen viele der damit zusammenhängenden Erscheinungen doch sehr

¹¹ Es gibt Zoophilie („seks so slonom“, 108) und sogar Pädophilie („Transageist people“, 135).

deutlich. Als Mara ihm einen amerikanischen Hit vorspielt, der sich in Russland großer Beliebtheit erfreut und eine russische Melodie verarbeitet, fühlt sich der Polizeicomputer Porfirij veranlasst „dienstliche Prinzipientreue zu zeigen“:

„Mich verwundert unsere schmeichlerische Dienstfertigkeit. Irgendwelcher verfaulter Import-Perversitäten hat man sich angenommen – sie haben unser Lied genommen, es in den Schmutz gezogen und umgemodelt... Das ist wohl das Glück für die russische Seele. Der Stolz. Die Schwulen haben es bemerkt. Woher kommt bei uns diese sklavisches Speichelleckerei für die dummen und unverschämten transatlantischen Schweine? Warum informiert man mich regelmäßig über die Neuigkeiten des Sodoms von Hollywood? Ich möchte davon absolut nichts wissen!“ (151)

Wie kommt es, dass ein Polizeicomputer in einem (fast) totalen Überwachungsstaat, in dem das gesamte Kommunikationssystem in staatlichen Händen zu sein scheint und ein solches Lied die Hitparaden erklettern lässt, sich über diesen amerikanischen Einfluss aus Dienstbeflissenheit so aufregt?

7. Männliche Standpunkte und Ängste vor dem Feminismus

Das betrifft auch die Einstellung gegenüber bestimmten sexuellen Praktiken und deren Darstellung. Nicht nur seine traditionelle männliche Haltung ist deutlich ausgeprägt, sondern insgesamt zeigen sich auch in den Passagen des Romans, die unabhängig von Porfirij's Auffassungen sind, unterschwellige misogynen Tendenzen. Oft ist nicht zu unterscheiden, inwieweit Porfirij eine „Rolle“ als Mann mit allen Vorurteilen nur simuliert oder inwieweit es hier tatsächlich um grundsätzliche Einstellungen geht, die ihm als russischem Polizeicomputer einprogrammiert wurden. Doch lässt sich eine eher traditionelle Einstellung gegenüber den Erfordernissen der absoluten *diversity* auch generell feststellen. Das betrifft auch Einstellungen gegenüber Frauen und dem Feminismus, die in einigen Passagen des Romans, jenseits von Porfirij's Reflexionen, zum Ausdruck kommen. Porfirij ist ja ein Algorithmus, der selbst keinerlei menschliche Regungen verspürt und auch keinerlei sexuelles Verlangen hat (93), aber all diese Regungen auch analysieren und nachahmen kann und nach statistischen Schablonen auch menschliche Anziehungskraft objektiv einschätzen kann. Bereits bei der ersten Begegnung mit Mara beschreibt er diese als „nicht mehr jung und hässlich“ (21). Als Mara das später selbst liest, ist sie sehr erbost, doch Porfirij rechtfertigt sich mit seiner grundlegenden Strategie des „Offenlegens des Verfahrens“ („obnaženie priema“), die er beim Schreiben konsequent anwendet, und weist sie auf die Fortsetzung dieser Beschreibung hin, in der es heißt: „Weibliche Schönheit und Jugend sind äußerst relativ, und die letzten Versionen der Dienstvorschriften verlangen von uns, dass wir Frauen in die Romane einführen, die hässlich und alt sind und über Themen reden, die nichts mit Sex und Kochen zu tun haben.“ (21, 91) Des Weiteren erläutert er, dass es bei diesem kurzen Absatz um Selbstironie geht, da hier dem Leser ganz offen das Erscheinen der Wörter „alt“ und „hässlich“ erklärt

wird. Denn „62 Prozent der potentiellen Leser des modernen Kriminalromans“ seien

„alte und sexuell nicht anziehende Frauen. Ihnen ist es egal, ob sie tatsächlich gut aussehen oder nicht, meine Dame. Aber wenn man ihnen eine normale breithüftige Schönheit von neunzehneinhalb Jahren zeigt, dann verschwindet das Element der Identifikation mit der Heldin und die Verkaufszahlen werden schlechter. Deshalb darf die Heldin keine Schönheit sein. Der Held hingegen muss männlich schön sein mit Backenbart und Schnurrbart, damit man mit dem iPhuck auf der Ottomane von ihm träumen kann. Oder auch auf der Matratze mit dem Vibrator, je nachdem in welchen Wohnverhältnissen man lebt. Das sind die Grundlagen des Marketings.“ (92)

Das Gender von Mara ist in ihrem Pass als „baba s jajcami“ angegeben. Das soll heißen, dass sie nicht eindeutig als Frau einzuordnen ist. Sie hat zwar eine Testosteronbehandlung hinter sich, die sie etwas männlicher und stärker wirken lässt, doch ist sie vom äußeren Erscheinungsbild her „zweifellos eine Frau“. Heute versteht man unter „baba s jajcami“ in Russland zumeist ironisch oder scherzhaft ein „Mannweib“ oder eine „Lesbe“. Im Verlauf des Romans stellt sich aber heraus, dass Mara zwar eine intime Beziehung zu der von ihr geschaffenen Žanna hatte, die sie auch liebte, aber durchaus Verlangen nach einer Beziehung zu Porfirij hat, die sie auch aktiv eingeht. Sie wird in ihrem Handeln und Denken immer als Frau geschildert und von Porfirij auch als solche behandelt, selbst wenn er sich am Schluss dafür entschuldigt, da sie doch eine „baba s jajcami“ sei. Es gibt eine Reihe von Äußerungen und Überlegungen Porfirijs, die seinen männlichen Standpunkt auch jenseits der gegenüber Mara von ihm zu spielenden Rolle deutlich machen. Zudem kommt in anderen Passagen des Romans, die nicht die Sicht Porfirijs wiedergeben, eine männliche Sichtweise zum Ausdruck, die eine grundsätzliche Misogynie bestätigt. So überlegt Porfirij beim Anblick der nach dem Duschen in der Küche sitzenden Mara:

„Ein hübsches Mädchen, dachte ich. Aber warum kann sie sich nicht einen zuverlässigen schönen Kerl suchen, von ihm einen Sohn oder eine Tochter zur Welt bringen... natürlich aus dem Reagenzglas, wie es vorgeschrieben ist... Mit ihrer Familie wie hinter einer steinernen Mauer leben – selbst mit einem iPhuck und der Mann mit einem Androgyn. Aber das soll einfach nicht sein. Das ist es, was sie aus sich gemacht hat... Eine Schlampe mit Nägeln. Wohin bewegt sich nur die Kultur. Wohin bewegt sich die Menschheit... O weh... Es ist gut, dass einem Polizei-Algorithmus bislang noch erlaubt wird, derartige Gedanken zu äußern.“ (118)

Porfirij gibt „allgemeine Weisheiten“ über Frauen von sich, die er offenbar auch aus statistischen Nachforschungen erhalten hat, so, wenn er z. B. in einem Gespräch mit Mara behauptet: „Eine Frau [...] verzeiht eine Banalität in einer so delikaten Frage wie: die Beschreibung ihrer Schönheit. Aber sie verzeiht keinerlei Zweideutigkeit.“ Deshalb habe er ihre Augen als „tief wie ein See“ beschrieben und nicht „tief wie ein Brunnen“, obwohl, wie er behauptet, letztere „Metapher“

in Bezug auf die Augen neunzehnmal seltener anzutreffen sei (94). Als Mara ihm „schöne Augen“ macht, wendet er sich direkt an die Leserin, die gemeinsam mit ihm ja weiß, dass das eigentlich ein Verfahren der Männer sei, um Frauen gefügig zu machen. Doch kann man auch für weibliches *harassment* (bei Pelevin „harasment“ oder, wie die Juristen es nennen, *enticement*, bei Pelevin „entajsment“) ein-sitzen (95).

Als Mara mit Porfirij über das iPhuck und den „transkarnialen Stimulator“ (TS) intim werden will, fragt sie ihn, ob er bereits mit Frauen und Männern sexuellen Verkehr gehabt habe. Seine Antwort – immer über das iPhuck oder die Androgyne, aber mit 142 Frauen und mit 212 Männern (153). Mara bittet ihn, grob und vulgär zu ihr zu sein und er verwendet den Dildovibrator und klärt den Leser gleichzeitig auf, dass jede Frau eine Geheimzahl habe: „die Häufigkeit des Vibrators, bei der die Wahrscheinlichkeit einer Vielzahl von Orgasmen maximal ist“. Bei Mara war diese außergewöhnlich hoch.

Nach dem virtuellen Verkehr mit Mara fühlt sich Porfirij genötigt, einige Worte über den „postkoitalen Zustand“ zu sagen. Während er als „Mann“ es offenbar liebt, in Ruhe dazuliegen und an nichts zu denken, „verdirbt die Frau immer diese wunderbaren Minuten durch langweiliges und eigennütziges Geschwätz, weil sie fühlt, dass es jetzt am einfachsten ist, sich in den schutzlosen männlichen Verstand hineinzuwinden, und man eine günstigere Zeit für ein Virusprogramm einfach nicht finden kann“ (229).

In einem anderen Kapitel, das auch die entsprechende Überschrift trägt („der Weg ins VzloMP“), wartet Mara auf Porfirij im VzloMP („VzloM Priličij, VzloM Prelesti“, „Das Knacken des Anstands, Das Brechen des Zaubers“), einem „Ort für romantische Treffen“, wo sich die „pikapery“ („die Abschlepper“) versammeln. Er trifft im Uber auf ein Mädchen von fast 17 Jahren, welches auch dorthin fährt, weil es dort zu sexuellen Kontakten kommen kann, die fotografiert und ins Netz gestellt werden. Diese Aufnahmen haben die Bezeichnung „friks“. Wer am meisten „friksy“ hat, gilt als in. Doch das Ganze ist eine Art Business, das von der Reklame und virtuellem Porno bezahlt wird (199). Das Mädchen, welches Porfirij im Uber sieht, ist so angezogen, dass sie Porfirijs Unwillen hervorruft:

„Sie war so angezogen, dass ich sie, wenn ich an der Stelle ihrer Eltern gewesen wäre, direkt verprügelt hätte. Ich weiß nicht einmal, wie sich so etwas nennt – als hätte sie Arme und Beine mit einer Makaroni überzogen, und das Übrige hatte sie in durchsichtiges Zellophan eingewickelt. Zu unserer Zeit hätte man so etwas nicht erlaubt.“ (199)

Im Restaurant Tamagoči, das sich im teuersten Bereich des Klubs VzloMP befindet, macht Porfirij Mara Komplimente und reflektiert zugleich darüber:

„Einer Frau schmeicheln – besonders einer schlauen – muss man grob und ohne Scham, indem man möglichst schnell einen Unsinn durch einen anderen überdeckt, und den zweiten durch den dritten, denn während der Zeit, in der sie in ihrem Kopf mit den Dopaminschaltern herumklicken, verfällt ihr scharfer Verstand in Lethargie.

Sogar wenn sie selbst das gut versteht. Das ist vielfach durch Erfahrung erprobt. Mehr noch, die Folklore behauptet nicht ohne Grund, dass man bei einer solchen Vorgehensweise direkt am Tag der Bekanntschaft bumsen kann.“ (207f.)

Als Profirij entdeckt hat, dass ihn Mara nur benutzt, um ihre Spuren auf den gefälschten Kunstwerken der „Gips“-Periode zu löschen, kommt ihm die Erkenntnis, dass ihre „Liebe von Anfang bis Ende eine Lüge war“ (168). Und hier wird wieder deutlich, dass er als Algorithmus natürlich frei von jederlei emotionalen Regungen ist, wenn er schreibt:

„Ich habe natürlich aus diesem Anlass nicht sehr gelitten, aber die künstlerische Logik des Romans verlangte, dass die von mir verkörperte Person zutiefst beleidigt war. Und von der Sekunde an verbarg ich den Wunsch, mich zu rächen – furchtbar, gnadenlos, wie das nur ein erschöpftes, enttäuschtes Herz kann, das in seiner verspäteten herbstlichen Zärtlichkeit betrogen wurde...“ (169)

Eine große Rolle spielt im Roman die offensichtlich amerikanische Schriftstellerin und Feministin Amanda Lizard. Es gibt mehrere Kapitel, die mit „Über“ betitelt sind. Das bezieht sich auf Fahrten in einem Uber-Taxi, in dem die Passagiere unter kompletter Überwachung sind und in dem genau auf deren persönliche Einstellungen bezogene Reklame, aber auch Erziehungsmaßnahmen in Form von Filmen für sie gespielt werden. Bei einer derartigen Tour steigen zwei Prolls („svinjuki“, minderwertige Mitglieder der Gesellschaft) in das Uber-Taxi ein und überkleben die sieben Überwachungskameras. Dann beginnen sie mit „traditionellem“ Sex. Sie werden erkannt, und das System in Russland lässt sie gewähren, obwohl Experten davon ausgehen, dass ihr Tun in fünf bis zehn Jahren unter Strafe gestellt wird. Allerdings werden sie, nachdem das System sie erkannt hat, von diesem mit Filmen belästigt, die ihr Tun verdammen. So wird ihnen ein Film mit Reklame für das iPhuck 10 vorgespielt, in dem all dessen Vorzüge geschildert werden. Als auch das sie nicht von ihrem Tun abbringt (sie haben sich vorher die Ohren verstopft), schaltet das System einen Grad höher und eine „was das Gender betrifft, neutrale Stimme“ liest ein Kapitel aus einem der „wichtigsten Bücher des Jahrhunderts“, aus den Erinnerungen der amerikanischen Feministin Amanda Lizard vor. Ein Buch, welches lange vor der Verbreitung des Zika-3-Virus geschrieben wurde und den Titel trägt *Consenting to penetration*.

Dieses Buch und das hier beschriebene Kapitel haben reale Entsprechungen in amerikanischen feministischen Diskussionen. So wurde bereits 2015 anlässlich einer Aufführung der *Vagina Monologues* von Eve Ensler am Clairmont McKenna College in Kalifornien über „Why Yes Can Mean No“ im Netz diskutiert (vgl. Bosiljevac 2015) und Jessica Bennett, Gender Editor von der *New York Times*, veröffentlichte dazu einen prominenten Beitrag am 16.12.2017 mit dem Titel „When Saying ‚Yes‘ Is Easier Than Saying ‚No‘“. In dem zitierten Kapitel wird die „konsensuell“ erzielte Penetration im Nachhinein verurteilt, da die Autorin sich besinnt und mit ihrem „Ja“ eigentlich „Nein“ gemeint habe. In der Jetztzeit des

Romans gilt das als Tatbestand der „Retrovergewaltigung“, der natürlich nur die Prolls („svinjuki“) betreffen kann, die noch realen menschlichen Sex haben und über kein iPhuck oder Androgyn verfügen. Das Buch von Amanda Lizard, die Porfirij als „Hexe“ (121) bezeichnet (ein deutlich männlicher Standpunkt), wird aber von Mara sehr gelobt, für die es die wichtigste Einsicht („insajt“) in der Geschichte des Feminismus bezüglich des patriarchalen Hohns gegenüber den Frauen enthält, die darin besteht

„dass der patriarchale weiße Harems-Mann der Frau den Feminismus ausschließlich deshalb erlaubt, um über ihren Idiotismus zu lachen und sein Vergnügen zu erhöhen... All die auf die Frau gerichtete political correctness, all dieses ‚she‘ statt ‚he‘ ist nur eine verfeinerte Form des herablassenden Genderspotts, eine Art sadistisches Vorspiel vor der unausweichlichen Penetration, sei diese physisch oder symbolisch, und die Situation wird sich nicht ändern, solange der Mann sein Glied behält... Das ist unter den jetzigen kulturellen Bedingungen schon kein biologischer Imperativ mehr, so dass man dieses Problem bei der Geburt chirurgisch lösen kann, wie man das in einigen Ländern bereits mit dem Appendix getan hat.“ (121)

Nach einer ähnlichen Passage müsste man in radikal-feministischen Texten wahrscheinlich lange suchen. Einer der radikalsten feministischen Texte, das *SCUM Manifesto* von Valerie Solanas,¹² ist bereits in den 1960er Jahren erschienen und fordert zwar zur endgültigen Vernichtung der Männer auf, spricht aber von freiwilliger Kastration nur bei Transvestiten,¹³ da es im Gegensatz zu dem von Männern erfundenen Penisneid einen *pussy*-Neid bei Männern gebe. Daher scheint diese Textpassage bei Pelevin eher auf männliche Kastrationsängste hinzudeuten, die mit dem Verlust der Macht einhergehen, als auf einen „realen“ feministischen Text. Ähnlich verhält es sich mit der Passage der Zerstörung Porfirij's, als dieser in eine riesengroße Vagina hineingezogen wird. Auch das deutet auf die männliche Angst vor der Vagina als dem alles verschlingenden Mund hin, in einigen Kulturen noch expliziter als *vagina dentata* bekannt.

8. Schlussbemerkungen

Es ließen sich noch viele Stellen finden, die eine grundsätzliche männliche Auffassung von Sexualität und auch von Ängsten vor einem männlich imaginierten

¹² SCUM bezeichnete in der Intention der Autorin lediglich eine radikale Gruppe von Frauen, die für ihre Unabhängigkeit, die Abschaffung des Männlichen und aller Männer, vollständige Automatisierung auch bei der Erzeugung von Leben usw. auftraten, und war nicht, wie später einige interpretierten, ein Akronym für *Society for Cutting Up Men*.

¹³ Wortlaut des Manifests: „When the male accepts his passivity, defines himself as a woman (males as well as females thing [sic!] men are women and women are men), and becomes a transvestite he loses his desire to screw (or to do anything else, for that matter; he fulfils himself as a drag queen) and gets his dick chopped off.“ (Solanas 1967)

bedrohlichen Feminismus in diesem Werk belegen. Die übertriebene *political correctness* und die übersteigerte Diversität (vor allem in den sexuellen Beziehungen) mögen mit dazu beigetragen haben, dass dieser Roman in Russland in vielem eher als satirische Schilderung zukünftiger Verhältnisse, die vornehmlich aus der Welt des Westens drohen, gesehen wurde. Wenn auch diese Verhältnisse zum großen Teil in Russland übernommen wurden, so regt sich dort doch noch Widerstand dagegen – wie wir aus den Kommentaren des russischen Polizeicomputers erfahren. Das mag mit ein Grund gewesen sein, dass man weniger Aufmerksamkeit auf die grundlegende antifeministische Tendenz dieses Werkes gerichtet hat als im Falle des nachfolgenden Romans von 2018. Obwohl Pelevin auch in diesen Romanen seine große sprachliche Meisterschaft und Originalität unter Beweis stellt, dürfte seine grundsätzlich antifeministische Haltung, die in beiden Werken deutlich zum Ausdruck kommt, aufgeklärten Leserinnen und Lesern den Spaß an der Lektüre eher verderben.

Literatur

- Bosiljevac, Jordan. 2015. Why Yes Can Mean No. *The Forum*. <http://cmcforum.com/2015/opinion/04302015-why-yes-can-mean-no> (abgerufen am 07.02.2020).
- Bykov, Dmitrij. 2017. I FUCK, iPHUCK. *Novaja Gazeta*. <http://novayagazeta.ru/articles/2017/10/09/74115-i-fuck-iphuck> (abgerufen am 07.02.2020).
- Laboratorija Fantastiki*. <http://fantlab.ru/work943526> (abgerufen am 09.02.2020).
- Makeenko, Elena. 2017. Novyj roman Pelevina iPhuck 10: Kiberseks, iskusstvo i tjažest' bytija. *Esquire*. esquire.ru/letters/30972-iphuck-10/#part0 (abgerufen am 09.02.2020).
- Novye Izvestija*. <http://newizv.ru/article/general/02-10-2018/feministkam-ne-ponravilsya-no-vyy-roman-pelevina> (abgerufen am 09.02.2020).
- Pelevin, Viktor. 2017. *iPhuck 10*. Moskva.
- Pelevin, Viktor. 2018. *Tajnye vidy na goru Fudzi*. Moskva.
- PsiboPoisk*. <http://психопоиск.рф/biblio/lit/postmodern/victor-pelevin/530-victor-pelevin-iphuck-10-and-the-role-of-meaning-in-the-novel> (abgerufen am 07.02.2020).
- Solanas, Valerie. 1967. *SCUM Manifesto*. London. http://kunsthallezurich.ch/sites/default/files/scum_manifesto.pdf (abgerufen am 07.02.2020).

Komik, Geschlecht und Gesellschaftsanalyse

Socijalno i nacionalno u *Jazavcu pred sudom* Petra Kočića

Nenad Veličković

The social and the national component in Petar Kočić's *The Badger on Trial*

This paper reawakens interest in several of the key arguments of the socialist critiques contained within Peter Kočić's oeuvre, which addresses his connections to the workers' movement. The question that arises considering these theses is to which concept does the prevailing nationalism in Republika Srpska give priority: Does the national or social engagement of this author take precedence over the other? An attempt to answer this question comes after a review of the current curriculum for primary and secondary schools and some related online content, as well as of the latest collections of academic papers on Petar Kočić.

Keywords: Petar Kočić, *Jazavac pred sudom* (*The Badger on Trial*), Republika Srpska, social engagement, national engagement

Veličković, Nenad, University of Sarajevo; nenad.velickovic@ff.unsa.ba

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 161–169.

1. Uvod: Kočić pred Republikom Srpskom

Po Petru Kočiću nazvane su osnovne škole u opštinama: Banja Luka, Bijeljina, Bratunac, Gradiška, Doboj, Zvornik, Knežev, Kotor Varoš, Prijedor, Prnjavor, Ribnik, Teslić. Njegov se lik nalazi na novčanici od 100 KM, vjerovatno nema većeg mjesta u Republici Srpskoj koje nema ulicu s njegovim imenom, po njemu se zove jedna značajna književna nagrada i višednevna folklorna manifestacija (*Kočićev zbor*). Simbolički kapital njegovog imena i lika je očigledno nesumnjiv. Sumnjivo je šta se od tog kapitala prema okolnostima i potrebama koristi kao aktiva. Konkretno, čemu vladajući nacionalizam u ovom bosanskohercegovačkom entitetu daje prednost: nacionalnom ili socijalnom angažmanu Petra Kočića? Da li ističe prvo, stavljajući ga u funkciju očuvanja i jačanja nacionalnog jedinstva, ili drugo, s obzirom na socijalne prilike. Naime, prema posljednjim informacijama, „sindikalna potrošačka korpa za četvoročlanu porodicu u Republici Srpskoj, u januaru 2019. godine, koštala je 1893,84 KM, koju je prosječna isplaćena neto plata u ovom mjesecu u iznosu od 887,00 KM, pokrivala sa svega 46,84 odsto“ (*Savez sindikata Republike Srpske*).

2. Socijalno ispred nacionalnog

Do odgovora se može doći ako se to pitanje fokusira na Kočićevu jednočinku *Jazavac pred sudom*, koja je široko poznata i popularna, zahvaljujući ne samo obaveznoj školskoj lektiri nego i velikom broju predstava (što profesionalnih što amaterskih pozorišta i grupa).¹ David Štrbac izrastao je u simbol otpora, pa ne čudi da se otac Davida Dragičevića pred sudom pojavio obučen upravo kao ovaj Kočićev junak (usp. Obradović 2018), a upravo to *citiranje* upućuje na istaknutu dihotomiju. Ona je u tekstu otvorena replikama u kojima David (Kočić!) kritikuje srpske gazde:

„David: (Sjeda) Čudnovatu pravu, glavati gospodine, traže gazde. Ne znam ti ni kazati. To ti je nekakva varica, nešto šareno, nešto budi bog s nami! Traže od Zemljane vlade da nam izvoli da se više ne zovemo samo Srbovi ko od Kosova, već srpski, prekoslavni, školski, crkvenjski i ato-no-to... Ovu posljednju riječ ne mogu izgovoriti, pa ubi me!... Eto, taki Srbovi da budemo. To oni traže, čujem dolje u čaršiji, već puni' šest godina, pa ne mogu da nađu.

Pisarčić: Pomrčina, Davide, pomrčina, pa ne vide od očiju.

David: More i to biti... Neki me dan, baš će biti u prošli pazar, pita gazda Stevo: „Priznaješ ti, Davide, da si srpski, prekoslavni, školski, crkvenjski i ato-no-to...“ O, teške riječi, krst joj ljubim! Prije bi' slomio jezik nego što bi' je izgovorio... „Jesi ti, Davide, taki Srb?“ „Šta je to, gazda? Kakva je to sad nova vjera nastala? Da vi nas, gazde, nećete porimiti? Nije vam vjerovati, gazde ste. Ja sam Srb, a taki Srb, bože sačuvaj i zakloni!“ On se razljuti, pa podvrisnu: „To je naša, gazdinska prava što tražimo od Zemljane vlade! I ko taki Srbini nije – nije ni Srbini, već Švabo, Šokac, špijun, izdajnik!“ „Ja sam bogme“, velim, „gazda, mislio da vi tražite da carevina ukine ovu prokletu trećinu i desetinu, a vi počeli nekakve budaleštine zbijati.““ (Kočić 1972: 198)

Jazavca je Kočić prvi put čitao, kao pripovijetku, u Beču 1903, pred članovima srpskog društva *Zora*, o čemu je na osnovu sačuvanog zapisnika pisao Vladimir Ćorović (1920). Zahvaljujući njemu, znamo za detalje rasprave koja se povodom pripovijetke otvorila, odnosno o podjeli među srpskim đacima i studentima, a u vezi s Kočićevom kritikom gazdâ. Negodovanje je, kod bosanskih studenata, izazvalo nastavak navedenog citata, u kojem David kritikuje opredjeljenje srpske ekonomske elite da za cilj političke borbe postave crkveno-školsku autonomiju umjesto rješenja agrarnog pitanja. Kočić Davidovim glasom predviđa da će srpski

¹ Nakon javnih čitanja, *Jazavac pred sudom* prvi put je objavljen u zbirci *S planine i ispod planine* (druga knjiga, 1904. godine) u Zagrebu, a narednih nekoliko godina više puta u Beogradu i Novom Sadu. Prvi put izveden je 1905. u Skoplju, na sceni Skopske (srpske) gimnazije, gdje je Kočić radio kao nastavnik, a 26. novembra 1905. iste godine (oštro cenzurisan!) na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, skupa s još dvije jednočinke Svetozara Ćorovića (*On i Adembeg*). Već od prvih čitanja i izvođenja publika i čitaoci oduševljeno su prihvatili satiru na račun austrougarske uprave, dok su vlasti, austrougarska ali i srbijanska, dopuštale izvođenje uz rigoroznu cenzuru. O razlozima cenzure u Srbiji, i drugim izvođenjima *Jazavca*, vidi Vlatković 1977.

gazdinski sinovi, upisani u „terezijansku“ školu, „poprimiti“ tuđinsku „učevinu“, „povatati“ tuđinske „planove, spise i protokure“ (Kočić 1972: 200) i sa tim znanjem osloboditi Bosnu austrijske uprave. Predviđanje je, naravno, ironično, a ironija jetka; Kočić podozrijeva da druga generacija bogatih bosanskih Srba, okupana u klasnim privilegijama, neće učiniti ništa protiv klasnih nepravdi, prije svega nepravednim raspolaganjem obradivom zemljom i šumom.

Kočić ovdje nedvosmisleno daje prednost socijalnom pred nacionalnim. Da je ta dihotomija vještačka, odnosno da se kod Kočića ta dva angažmana ne mogu odvojiti, jedno je od opštih mjesta jugoslavenske socijalističke kritike. Nju dosljedno reprezentuje Todo Kurtović studijom „Mi i Kočić u svom vremenu“ (1979). Odrešito, birokratskim stilom partijskog funkcionera on na 70 stranica zakucava eksere u kovčeg velikosrpskog prisvajanja Kočića. Za Kurtovića (1979: 35–37) je Kočić zmijanjski, bosanskohercegovački i jugoslovenski pisac-borac, te tako inspiracija i za nacionalne i za socijalne borce, koga mogu cijeniti i drugi, ne samo Srbi, jer se borio za slobodu svih.

Kurtović u nastavku skreće pažnju na tekstove koje nacionalistička kritika preskače, uspostavljajući prema njemu malograđanski, neprincipijelan, snishodljiv i nenaučan odnos tako što njegovo djelo odvaja od uslova nastanka ili ističe samo jedan aspekt, npr. jezik ili lirizam.

Kočić kritikuje buržoaziju i kler, jer su nenarodni (Kurtović 1979: 46). Glavni argument Kurtović nalazi u knjižici Martina Zreleca *Petar Kočić i radnički pokret* (1956), u kojoj se autor sjeća svojih susreta s piscem.² Na samom početku Zrelec izjavljuje da mu je prvi pokušaj članka o Kočiću zabranila cenzura Kraljevine Jugoslavije, kojoj nije odgovaralo dovođenje u vezu Kočića s radničkim pokretom.

Zrelec, koji je 1905. osnovao u Banjoj Luci Radničko socijalističko prosvjetno društvo, sjeća se da je prva predstava *Jazavca* u Bosni i Hercegovini izvedena upravo u toj organizaciji. Kočić je 4. maja 1906, nakon nasilnog prekida štrajka radnica Tvornice duhana u Sarajevu, kada su poginule 3, a ranjeno 17 osoba, održao govor i iskazao podršku radnicama (Zrelec 1956: 14–16). Kada su banjalučke gazde, njih 32, agitovale kod vlasti da se 1910. Kočiću zabrani ulazak u Banju Luku i predizborno mitingovanje, radnici su zaprijetili štrajkom i spriječili zabranu. Neposredan povod bila je oštra Kočićeva reakcija na pojavu preprodaje kmetova, u kojoj su učestvovali i bogatiji Srbi, koje Kočić naziva *kmetoderima*. Bez svojih stranaka u Saboru, radnici su podržali Kočića na izborima i praktično mu osigurali ulazak u Sabor (isto: 21).

² Martin Zrelec rođen je 1883. u Podravini. U Beču i Gracu je izučio krojački zanat i uključio se u radnički pokret. Nakon doseljenja u Banju Luku već 1904. organizuje štrajk krojačkih radnika. Godinu kasnije osniva Prosvjetno radničko socijalističko društvo koje se povezuje s radničkim pokretom u Sarajevu. Kao predstavnik pokreta dolazi u dodir s Kočićem, o čemu svjedoči u pomenutoj knjižici, napisanoj i objavljenoj na poticaj Dobrote Lošića.

Zrelec ukazuje na različit pristup radničkim pitanjima. Dok sarajevska *Srpska riječ* piše da je „svaki Srbin koji zaluta u socijalistički tabor odsječena grana, srpski grob“, Kočićev časopis *Otadžbina* podržava radničke interese i čak nacionalnom ujedinjenju sa Srbijom pretpostavlja autonomiju Bosne i Hercegovine (isto: 18).³

Kurtović (1979: 68) u partijskom registru optužuje nacionalističku kritiku da u folkloru vidi i početak i kraj progresa, da manipulise i monopolise narodni interes. Njegova studija ostavlja utisak partijskog obračuna s velikosrpskom aproprijacijom Kočića, odnosno sa čitanjima koja ga vide isključivo ili pretežno kao nacionalnog tribuna i martira.

Reprezentativan primjer takvih čitanja je esej Isidore Sekulić „Petar Kočić“, pun aforističkih praporaca; npr. „da je tuga nad Bosnom započela na Kosovu“ (Sekulić 1977: 164). Za nju, „Kočić i kočićevština, svedeni na ideološko, išli bi u monografiju o patriotizmu“ (isto: 163) jer je Kočić, kao da agrarno pitanje nije klasno pitanje, „nacionalni pesnik i nacionalni politički borac“ (isto: 165).⁴

U naporu da kompleksnost teme prilagodi patrijarhalnoj perspektivi, ona pogrešno tvrdi da kod Kočića „nema žena“ (isto: 166) previđajući potpuno Marušku iz priče (pjesme u prozi) „Kroz maglu“. Za *Jazavca pred sudom* presuđuje da je napisan „pamfletskim stilom“ (isto), što je naravno pad u odnosu na kosovski registar iz kojeg ona piše, u ime neupitnih *nas* koji „nosimo nasleđe kosovsko dalje kroz razne savremene događaje, ali uvek sa vezanošću za nešto što je drevno kosovski elemenat u našim prirodama i opredeljenju“ (isto: 164). Zato ne čudi koliko promašuje kad u Simeunovim pričanjima ne prepozna ironiju na račun *drevnih elemenata*.

U pravilu, i sa varijacijama u intenzitetu, nacionalistička kritika čitaće Kočića *sinbronjski*, u kosovskom ili epskom ključu, umanjujući ili previđajući kritiku

³ *Srpska riječ* pojavila se 1905. godine u Sarajevu i predstavljala je glas bogatijeg gradskog sloja srpske populacije u Bosni i Hercegovini, zadovoljne ostvarenom crkvenom i školskom autonomijom. Dvije godine kasnije Kočić u Banjoj Luci pokreće *Otadžbinu*, list koji zastupa interese seljaka i radnika (usp. Ćorović 1939: 38–39).

⁴ Verzija studije koja se preuzima ovdje, iz edicije *Srpska književna kritika*, razlikuje se u dva detalja od rukopisa i verzije objavljene u monografiji *Petar Kočić: Savremenost njegova* (1935). Po svemu sudeći, autorica je nakon rata dodala, za knjigu *Mir i nemir* (1957), rečenicu u zagradi: „U tom podatku ima istina o Krajini. Krajišnik Ćopić, odličan pripovedač, ima niz priča o Martinu koji živi od mašte i izmišljanja činjenica.“ I čitav pasus na kraju: „Rekosmo 1918. Kraj Prvog svetskog rata i nastajanje Jugoslavije. Kako je to davno bilo: pre Drugog svetskog rata i pre druge Jugoslavije. Bosna se snaži, menja, modernizuje, gleda u budućnost... Da li se Kočić udaljava, bleđi? Možda malo čeka. Šta čeka? Da savremenost u književnosti i stilu dobro uvremena i smiri se pred narednom savremenošću. To je trenutak da se opet približe knjige u kojima ima elemenata starostavnosti. Jezici se menjaju ali u stilovima značajnih pisaca ima nešto od trajnosti egipatskog balsamovanja. Izbor Kočićevih stranica čini knjigu starostavnu, a to je trajnost trajnija od savremenosti.“ (Sekulić 1977: 179) Ovo domudrivanje zaslužuje detaljniju analizu, za koju ovdje nema mjesta.

nacionalnih politika i njenu klasnu i socijalnu pozadinu, ostajući neosjetljiva (naša premilostiva kritika ćorava!) na očiglednu ironiju, kada Kočić njom šiba nacionalno. U takvim čitanjima Kočićeva Austrija lako se pretvara u bilo kojeg dežurnog dušmana, a Kočićevi kmetovi u cijeli ugroženi nacion. Raspoloživa građa osigurava joj vjerodostojnost i uvjerljivost. Ništa se ne laže, samo se ne govori cijela istina.

3. Nacionalno ispred svega

Iako su, dakle, činjenice o socijalnom i nacionalnom Kočićevom angažmanu dovoljno rasvijetljene, ipak ostaje pitanje kako se taj odnos predstavlja danas.

U školskim programima u čitankama za osnovnu školu u Republici Srpskoj, namijenjenim djeci uzrasta 12, 13 i 14 godina, („Grob slatke duše“, VI; „Jablan“, VII; „Kroz maglu“, VIII) ističe se Kočićev nacionalni angažman u vrijeme austro-ugarske okupacije: „jedan je od najneustrašivijih boraca za srpska nacionalna prava“ (Stefanović 2005: 48). *Jazavca pred sudom* čitaju i sedamnaestogodišnjaci u trećem razredu gimnazije (skupa s pripovijetkama „Mračajski proto“, „Mrguda“, „Kroz svjetlost“).

Na jednoj od internet-stranica škola koje nose Kočićevo ime (gimnazija u Novom Gradu) piše, između ostalog, da je „Petar Kočić (1877–1916) bio srpski pjesnik, pisac, političar i jedna od najznačajnijih ličnosti srpske književnosti početkom XX vijeka“, da je „gimnaziju počeo pohađati u Sarajevu, ali je zbog srbovanja istjeran iz trećeg razreda pa je prešao u Beograd, gdje je i završio srednju školu“, da je kao „nacionalni i socijalni revolucionar Kočić imao podršku među seljacima i omladinom“, da su „ga Austrijanci smatrali opasnim neprijateljem i srpskim nacionalistom zbog čega su ga više puta hapsili“, da je „njegova velika popularnost vezana za njegov borbeni nacionalizam i veliku ljubav prema krajiškom kmetu“, da je „njegovo djelo, inspirisano idejom nacionalnog jedinstva i borbe protiv rđave tuđinske uprave, svojevrsan putokaz kako se boriti za nacionalna prava i građansko dostojanstvo“ (*Gimnazija „Petar Kočić“*).

Među popularnim internet-stranicama o školskoj lektiri moguće je naći i informaciju o prvom čitanju *Jazavca*. Nažalost, s pogrešno navedenim izvorom: *Portreti dela*, umjesto *Pokreti i dela V. Ćorovića* (usp. *Samo opušteno*).

U *Zborniku radova o Petru Kočiću* iz 1979. osim Kurtovića, prvo čitanje drame opisuje i Vlatković (1979). U zborniku iz 2017. sa skupa u Andrićgradu (Višegrad)⁵ ono se pominje jednom (od 16 članaka). Ali kako?

Milorad Đoković bilježi da Kočić daje kritičku ocjenu o sunarodnicima, ali ne ulazi u detalje. Nakon što zaključi da je „David Štrbac [...] bio glasnogovornik borbe nacionalnog oslobođenja srpskog naroda u Bosni i Hercegovini za njegovo

⁵ Vidi takođe zbornik radova *Petar Kočić danas* (Kuzmanović 2009), objavljen u izdanju Akademije nauka i umjetnosti Republike Srpske (odg. ur. Dragoljub Mirjanić, red. odbor Radovan Vučković, Slobodan Remetić, Staniša Tutnjević).

ujedinjenje u jednu državu“ (Đoković 2017: 220), a da je „srpsko biće [...] razdobljeno, na oteto Kosovo – kao sedište srpske duhovnosti, na entitet Republiku Srpsku, kao svojevrsan protektorat od strane tzv. međunarodne zajednice, na razbraćenu Crnu Goru i etnički očišćenu Hrvatsku bez srpskog naroda“ (isto), on to dvoje – Davida i entitet – spaja:

„Kao simbol slobode i otpora srpskog naroda David Štrbac je aktuelan i danas u 21. veku, kada su Bosna i Hercegovina i entitet Republika Srpska pod tutorstvom tzv. međunarodne zajednice i političkih komesara sa ‚specijalnim bonskim ovlašćenjima‘, 22 godine posle potpisivanja Dejtonskog sporazuma kojim je prekinut građanski rat u bivšoj socijalističkoj republici koju su zvali ‚Jugoslavija u malom‘. Nijedan narod u Evropi, kao srpski u Bosni i Hercegovini nije ugradio u svoj nacionalni identitet svest o slobodi i nacionalnom ujedinjenju, jer ima utisnut žig otomanske i austrougarske imperije, kulturu sećanja na pogrom i genocid u vreme postojanja fašističke tvorevine NDH, čiji se kontinuitet antisrpskih vrednosti i danas nastavlja. S druge strane, srpski narod u SFRJ je permanentno nacionalno ućutkivan, bez mogućnosti da afirmiše svoje političke i kulturne interese, da bi tokom secesije bila negirana njegova konstitutivnost i ravnopravnost sa drugim narodima, što je dovelo do otpora, etničkog i građanskog rata.“ (Isto: 221–222)

Stoga Đoković zaključuje:

„U promenjenim istorijskim uslovima kada je 1995. godine Dejtonskim sporazumom nastala Republika Srpska kao entitet u okviru federacije Bosne i Hercegovine, David Štrbac je u nasleđe svojim potomcima ostavio pravo na građansku neposlušnost kao faktor civilne i građanske političke kulture, kako na unutrašnjem tako i međunarodnom planu. Ako je nepismeni srpski seljak početkom 20. veka imao hrabrosti da se u književnom delu, ali i u realnosti suprotstavlja imperiji u odbrani nacionalnog identiteta, sigurno je da postoje intelektualci koji će taj zadatak nastaviti.“ (Isto: 225)

Očito je da, evo, jedan postoji. Pitanje je samo zašto taj zadatak nastavlja baš u naučnom zborniku, u kojem bi baštinjenje nepismenosti trebalo da izazove podzrenje. Moguće je da su recenzenti/ce i urednici/ce zadremali, pa da im je promakla politička ostrašćenost nadojena opštim mjestima tzv. antiglobalizma, garnirana nonsensima („srpsko biće je razdobljeno na [...] Hrvatsku bez srpskog naroda“). Teško je povjerovati da su opšti povoljan utisak o zborniku doveli u pitanje supotpisujući uvjerenje da je „zahvaljujući svom književnom ocu, srpskom patrioti i pripovedaču, David Štrbac, srpski seljak ponovo [...] kao mitska ličnost izronio iz prošlih vremena u sadašnjost, postajući simbol slobode i otpora srpskog naroda u očuvanju svoga identiteta“ (isto: 227). Taj identitet, naime, uključuje u sebe mnogo više od prividno nepismenog seljaka i prividno pismenog naučnika, a što isti zbornik ne previđa, sugerišući da su za Kočića „klasna podjela i nejednakost daleko važniji problem od narodnosne ili religijske podjele“ (Dragomirović 2017: 166).

4. Kočić između politike i književnosti

O Kočiću su u svoje vrijeme pisali, uglavnom ga prisvajajući kao prethodnika, pisci socijalne literature. Nakon što utvrdi da se „srpska nacionalistička buržoazija između dva rata očito nije mogla smatrati baštinikom Kočićevih ideja, jer je u pitanjima socijalnog oslobođenja Kočić daleko od buržoaskih načela“, Tutnjević (2017: 50) utvrđuje da je

„pažnja pisaca iz pokreta socijalne literature specijalno bila usmjerena na granicu koju Kočić nije uspio preći, a kojoj se bio potpuno približio. Da je svoje opredjeljenje prema radništvu i učešće u ostvarivanju njihovih prava, koje je počivalo na instinktivnom osjećanju za pravdu, uspio da digne na nivo klasnog, a uspješnu borbu i radništva i seljaštva uslovio njihovim savezom, on bi tu granicu bio prešao i stvorio uslove za potpunu saglasnost pripadnika pokreta socijalne literature sa svojim idejama. Ovako, uz svu revolucionarnost njegova duha i mobilizatorsku ulogu njegovog političkog i književnog djelovanja do koje su posebno držali, oni su ipak osjećali obavezu da skrenu pažnju na neke njegove nedostatnosti“ (isto: 56).

Pa ipak, zaključuje Tutnjević, „njihovo je zanimanje za ovog pisca istovremeno i sretan ‚dobitak‘ za njega samog, jer ga je ono spasavalo od buržoaskog mitologiziranja“ (isto: 75).

Jedan od pisaca iz ovog pokreta, Žarko Plamenac (Arpad Lebl), zapitao se, pomalo infantilno: „Kočić je bio i nacionalni i socijalni borac. Da li je, dakle, bio nacionalsocijalista?“ (Plamenac 1977: 125) Tim je pitanjem zaoštrio polemiku oko prirode odnosa socijalnog i nacionalnog u djelu Petra Kočića. Aludirajući na Hitlerovu politiku, na kult krvi i tla, on je u kontrastu osvijetlio Kočićev humanizam. Moto *Jazavca pred sudom* – „Ko iskreno i strasno ljubi Istinu, Slobodu i Otadžbinu, slobodan je i neustrašiv kao Bog, a prezren i gladan kao pas“ – ne može se čitati kao patriotski iskaz; inače bismo morali zaključiti da niko u vrhu Republike Srpske, budući da nije gladan kao pas, ne ljubi ni Istinu ni Slobodu ni Republiku Srpsku. Taj je iskaz moralni imperativ kojim Kočić sebe opisuje i sebe obavezuje. Zato je teško odvojiti njegov književni rad od političkog. I zato se ni jedan ni drugi ne mogu ograničiti ili svesti na nacionalno. Kočić je političar u svojoj književnosti i književnik u svojoj politici.

Govoreći u Saboru o servitutskom pravu on kaže: „Visoki Sabore! Potrebnom čovjeku govoriti da čuva šumu! To je isto tako kad bih ja skuvao pogaču i zaklonio rukom od gladna čovjeka i rekao: nemoj ti dirati, ovo ja čuvam za tvoju unučad.“ (Kočić 1967a: 51) Malo kasnije kritikuje lošu upravu čitajući stihovano pismo šumara (koje je njegovo) i ponovo izaziva buran smijeh i dobija aplauz (isto: 51).

Kritikujući austrijsku upravu u Bosni i govoreći o budžetu, nastupa kao književni lik: „Odmah na početku, na prvi pogled, moram izjaviti da ja ovog budžeta ne mogu primiti, nego da ću iskreno i od srca glasati protiv njega. I to na početku izjavljujem zato jer bih se mogao popišmaniti kasnije i glasati za budžet.“ (Kočić 1967b: 53)

Pojedine stavke kritikuje čistom satirom: „Ja znam iz bečkog đaćkog života da te gospode nema nikada u uredu, a ima ih 63 komada, a na ta 63 gospodina dolazi 19 podvornika. Da nije ovo ozbiljan forum, ja bih predložio da još namjeste 2 podvornika, pa da na svaka 3 besposlenjaka dođe po jedan podvornik.“ (Isto: 54)

Jednako je raspoložen i u vezi s okružnim oblastima:

„Što se tiče četvrtog odjeljenja ovoga proračuna, to mogu reći da sam potpuno protiv okružnih oblasti. To je jedan ostatak od starog vremena. To je jedna starinska ustanova, a košta naš narod 282.430 kruna. Ja sam ne znam zašto je ta uprava. Koliko nam je ta ustanova potrebna znademo sami, ali ja ću reći kako je potrebu tih okružnih oblasti karakterisao jedan činovnik, koji je kazao: „One su ustanovljene zato da zaustave spis koji ide od kotarskog ureda zemaljskoj vladi za 14 dana, i obratno, kada se spis vrati od zemaljske vlade da ga opet zadrže 14 dana dok dođe kotarskom uredu“. (smijeh). Ako ove oblasti nijesu zato, onda ja ne znam zašto su.“ (Isto: 58)

A ovdje kao da je David Štrbac ušao u Sabor:

„Ljudi koji su nekad s pašama i vezirima na divanu vodili mudre i duboke eglene, danas tijem ljudima zastaje riječ u grlu kad počnu bešjediti dolje u sudu s onim golobradim vuzletom, na kome sve trepti i cepti od grdnog švapskog uvijanja. (smijeh). Sudi mi, kažem ja, po pravdi božjoj i ljudskoj. – Ne sudi se, veli, u naše carevine po pravdi, već po paligrapu. Kad bi ona sudila po pravdi, ne bi tolike stotine godina vladali nad devetnaest mileta i sedam osam vjera i zakona! – Na te bešjede meni se jezik zaveže, pa ni makac. Vidim istinu govori, i onako je, drukčije ne mere biti.“ (Isto: 64)

5. Zaključak

Iz uvida u aktuelni nastavni plan i program za osnovne i srednje škole i neke prateće internetske sadržaje, a nakon pregleda jednog svježeg zbornika naučnih radova, na pitanje čemu vladajući nacionalizam u Republici Srpskoj daje prednost, nacionalnom ili socijalnom angažmanu Petra Kočića, odgovor je očekivan: nacionalnom. Međutim, osim u jednom analiziranom slučaju, takvo opredjeljenje ne poprima formu političke vulgarnosti. *Jazavac pred sudom* zadržava se u kanonu i interpretira pretežno *sinbronijски*, često u kosovskom ili epskom ključu, pri čemu se uglavnom ignoriše ili previđa kritika otuđenosti srpske ekonomske elite od narodnih interesa i očigledna ironija u službi takve kritike. Zaključak se može uzeti i kao radna hipoteza za istraživanje koje bi obuhvatilo detaljnu komparativnu analizu tri zbornika naučnih radova o Kočiću (Sarajevo 1979, Banja Luka 2009 i Višegrad 2017). Rezultati takvog istraživanja značajno bi rasvijetlili ulogu nauke u oblikovanju (nacionalnog) identiteta.

Literatura

- Ćorović, Vladimir. 1920. *Jazavac pred sudom* u *Zori*. U idem, *Pokreti i dela*, 131–138. Beograd.
 Ćorović, Vladimir. 1939. *Političke prilike u Bosni i Hercegovini*. Beograd.

- Dragomirović, Dragan. 2017. Petar Kočić kao (post)kolonijalni pisac – problem pristupa. U Vraneš, Aleksandra (ur.), *O Petru Kočiću: Zbornik radova*, 159–178. Višegrad.
- Đoković, Milorad. 2017. Aktuelnost simbolike slobode i otpora u liku Davida Štrpca. U Vraneš, Aleksandra (ur.), *O Petru Kočiću: Zbornik radova*, 215–230. Višegrad.
- Gimnazija „Petar Kočić“, Novi Grad. 2019. <http://gimnograd.com/index.php/s-li/p-ru-cicu> (pristupljeno 07.02.2020).
- Kočić, Petar. 1967a. Šumsko servitutsko pravo. U Tošović, Risto (ur.), *Sabrana djela III*, 47–52. Sarajevo.
- Kočić, Petar. 1967b. Kritika austrijske uprave u Bosni (Rasprava o budžetu za 1910. godinu). U Tošović, Risto (ur.), *Sabrana djela III*, 53–65. Sarajevo.
- Kočić, Petar. 1972. *Pripovijetke*. Sarajevo.
- Kurtović, Todo. 1979. Mi i Kočić u svom vremenu. U Đuričković, Dejan (ur.), *Zbornik radova o Petru Kočiću*, 35–111. Sarajevo.
- Kuzmanović, Rajko (ur.). 2009. *Petar Kočić danas* (Naučni skupovi, XV. Odjeljenje za književnost i umjetnost, 6). Banja Luka.
- Obradović, Goran. 2018. Davor Dragičević kao David Štrbac: Otac ubijenog mladića odbio saradnju sa prijedorskim tužilaštvom. *Srpska Info*. <http://srpskainfo.com/davor-dragicevic-kao-david-strbac-otac-ubijenog-mladica-odbio-saradnju-sa-prijedorskim-tuzilastvom-foto/> (pristupljeno 07.02.2020).
- Plamenac, Žarko. 1977. Jauci sa Zmijanja. U Palavestra, Predrag (ur.), *Kritičari iz pokreta socijalne literature* (Srpska književna kritika, 21), 124–133. Novi Sad.
- Pravda za Davida*. facebook.com/pravdazadavidadragicevica/ (pristupljeno 07.02.2020).
- Republički pedagoški zavod. 2012. Nastavni program za gimnaziju: Srpski jezik i književnost: Društveno-jezički smijer: Treći razred. <http://rpz-rs.org/352/rpz-rs/Nastavni/plan/i/program/za/treci/razred/svih/smjerova/novi> (pristupljeno 07.02.2020).
- Republički pedagoški zavod. 2018. Modernizovani program za Srpski jezik za 6., 7., 8. i 9. razred. http://rpz-rs.org/sajt/doc/file/web_portal/05/5.2/Srpski%20jezik%206,7,8.%20%20i%209.%20razred.pdf (pristupljeno 07.02.2020).
- Samo opušteno*. Kolekcija prepričanih lektira: III razred srednje škole. *Jazavac pred sudom*. [http://samo-opusteno.info/forum/lektire-knjige/3-razred-srednje-skole-\(kolekcija-lektira\)/](http://samo-opusteno.info/forum/lektire-knjige/3-razred-srednje-skole-(kolekcija-lektira)/) (pristupljeno 07.02.2020).
- Savez sindikata Republike Srpske. 2019. Sindikalna potrošačka korpa za januar 2019. <http://savezsindikatars.org/sindikalna-potrosacka-korpa-za-januar-2019-godine-189384-km/> (pristupljeno 07.02.2020).
- Sekulić, Isidora. 1941. *Petar Kočić: Sve zbirke – Knjige – Rukopisi Isidore Sekulić*. <http://arhiva.unilib.rs/latinica/zbirka/knjiga/rukopisi-isidore-sekulic> (pristupljeno 07.02.2020).
- Sekulić, Isidora. 1977. Petar Kočić. U Leovac, Slavko (ur.), *Kritički radovi Isidore Sekulić* (Srpska književna kritika, 14), 163–179. Novi Sad.
- Stefanović, Stevan et al. (ur.). 2005. *Čitanka za sedmi razred osnovne škole*. Istočno Sarajevo.
- Tutnjević, Staniša. 2017. *Pretvaranje Petra Kočića*. Istočno Sarajevo.
- Vlatković, Dragoljub. 1977. Izvođenje *Jazavca pred sudom* za Kočićeva života. *Pozorište* 5–6. 391–402.
- Vlatković, Dragoljub. 1979. *Jazavac pred sudom* kao povod i podsticaj za političko raslojavanje i grupisanje bosanskohercegovačke omladine. U Đuričković, Dejan (ur.), *Zbornik radova o Petru Kočiću*, 331–343. Sarajevo.
- Zrelec, Martin. 1956. *Petar Kočić i radnički pokret*. Banja Luka.

Трансформация «комизма нормы» в литературе русской эмиграции

Столкновение культурных идентичностей в произведениях Н.А. Тэффи 1920 г.

Дмитрий Д. Николаев

On the transformation of humor in Russian emigrée literature: Cultural identities in the works of Nadežda Téffi in the 1920s

Nadežda Téffi's pre-revolutionary works are based on humor in the generally accepted "humor of the norm". In the act of emigrating, the cultural norms of the Russian diaspora take on a new meaning, connected with the desire of emigrants to maintain their cultural identity. At the same time, other rules emerge that are determined by the host country. The coexistence and interaction of the two societal norms receive different variants of humoristic interpretation in Téffi's 1920s stories, published in Russian newspapers in Paris.

Keywords: Nadežda Téffi, Russian emigration, humor, satire

Nikolaev, Dmitrij, A.M. Gorky Institute of World Literature at the Russian Academy of Sciences; ddnikolaev@mail.ru

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 171–188.

1. Введение

Творчество Надежды Александровны Тэффи (1872–1952) являет собой ярчайший пример транскультурализма в литературе, обусловленного той сменной исторических эпох, что пришлось пережить автору.

Тэффи прославилась как писательница еще до революции 1917 г. Первая же книга ее *Юмористических рассказов*, выпущенная в 1910 г. в Санкт-Петербурге издательством Шиповник имела «блестящий успех, так как на них отозвались сердца читателей от восьми до восьмидесяти лет» (Ковалевский 1957: 32).

Собственные слова Тэффи подтверждаются цифрами: книга неоднократно переиздавалась в России до 1917 г., а подготовленное мною после длительного перерыва новое издание первых двух сборников *Юмористических рассказов* вышло в 1990 г. тиражом в 500 000 экземпляров (Тэффи 1990),

которые были моментально раскуплены и на следующий год тираж пришлось допечатывать.

Тэффи регулярно публиковала рассказы и фельетоны в крупнейших российских газетах, среди которых нужно в первую очередь выделить московское «Русское Слово», расхитившееся тиражом в более чем миллион экземпляров. Журналы «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», где она сотрудничала, являлись самыми популярными русскими сатирико-юмористическими изданиями начала XX в., открывшими новую эпоху в развитии русской комической литературы.

Тэффи покинула Петроград, после того как большевики в 1918 г. в числе других периодических изданий закрыли журнал «Новый Сатирикон» и успевшую к тому времени сменить уже несколько названий газету «Русское Слово» (Тэффи 2002: 216). В 1920 г. она поселилась в Париже и прожила во Франции (лишь ненадолго покидая эту страну) вплоть до своей смерти, т.е. свыше 30 лет. Таким образом, большая часть творческого пути знаменитой русской писательницы приходится не на Россию, а на Францию.

Тэффи оказалась во Франции раньше многих других беженцев из России и могла наблюдать за тем, как складывалась русская эмиграция, как русские эмигранты воспринимали Париж и как Париж воспринимал русских эмигрантов. В своих произведениях 1920 г. Тэффи отразила сам процесс становления эмиграции, показала, как постепенно происходило осознание своего нового, изменившегося статуса (уже не «русских», а «русских эмигрантов») и какие переживания этому сопутствовали.

2. «Комизм нормы» в дореволюционных рассказах Тэффи

Дореволюционные произведения Тэффи строятся на выявлении комизма общепринятого, «комизма нормы» (Николаев 1990, 1993а, 1993б, 1997). В эмиграции эта норма обретает новое значение, связанное со стремлением беженцев сохранять свою культурную идентичность. В то же время появляется другая норма, определяемая устоями страны пребывания. Сосуществование и взаимодействие нескольких норм получает различные варианты комической интерпретации в рассказах Тэффи.

В отличие от другого выдающегося русского юмориста начала XX в., А.Т. Аверченко, строившего свои произведения чаще всего на резком нарушении нормы, Тэффи предпочитала изображать «обычность»:

«Темою ее неистощимых по мягкому, всегда незлобивому, почти элегическому юмору, тонко-наблюдательных и по существу остроумных рассказов, служит всегда — не личность, но обычность, обыденность, повседневность серой, будничной жизни, жалкой в своей неизбежной повторности, драматичной в основе своей, — an und für sich» (Чеботаревская 1912: 256–257).

Однако Тэффи не просто «фиксировала» в жизни смешное, как это делали в своих ориентированных на натуралистически-бытописательскую модель сценках и рассказах Н.А. Лейкин и И.И. Мясницкий. Определяющим у Тэффи становится отличающийся от стандартной точки зрения авторский взгляд, которым она смотрит на привычные вещи, ситуации, типы. Тэффи показывает незначительность того, что представлялось значительным, смешотворность казавшегося серьезным, вскрывает мнимость и тем самым утверждает подлинность, очищая настоящую жизнь от наслоившейся на нее шелухи привычек, заслонивших для людей суть.

Комизм одних рассказов связан с ироническим переосмыслением оценок, пересмотром содержания номинаций, над которым не принято задумываться, в других — обнаруживается скрытый смысл, подтекст алгоритмизированных ситуаций, в третьих непривычная для типа индивидуализация показывает, что понимаемое как тип на самом деле давно является устойчивым стереотипом.

Тип нормы, комизм которой вскрывается в рассказе, у Тэффи может быть разной: от универсалий до частных. К примеру, в рассказах «Лень» и «Сокровище земли» пересматриваются «общечеловеческие» представления о сущностных человеческих качествах. Тэффи утверждает, что «лень — мать всей культуры» (Тэффи 1997: 295), а «вранье отличается от лжи, с которой многие профаны во вральном деле его смешивают, тем, что,нося в себе ни причины, ни цели, в большинстве случаев приносит изобретателю своему только огорчение и позор — словом, чистый убыток» (ibid.: 315).

Важным источником комизма становятся нормы гендерного поведения, причем Тэффи, описывая модели поведения с дамской точки зрения и давая «женские советы», часто добивается комического эффекта именно за счет «стандартизации» ситуаций, которые относятся к области личных взаимоотношений и которые принято воспринимать как сугубо индивидуальные (см., например, рассказ «К теории флирта»).

Когда речь идет об общечеловеческих или гендерных нормах, конфликт различных культурных идентичностей писательницей не предполагается, даже если она использует подчеркнуто российские реалии («Арена „флирта мертвого сезона“ — преимущественно Летний сад» (Тэффи 1990: 145)). Если же рассказы строятся на комизме возрастных, социальных, профессиональных норм, то там возможны и конфликт внутренний (между культурно идентичными типами), и конфликт внешний (с другим типом). При этом необходимо подчеркнуть, что в большинстве случаев речь не идет о национальных особенностях русской или любой иной культуры. Наличие нескольких норм определяется многослойностью, свойственной для любого общества, в том числе и российского, а не специфическими российскими чертами.

В то же время норма, которая является общероссийской, отражает, естественно, особенности национальной культуры, поскольку и автор, и читатели, для которых пишутся рассказы, являются ее носителями. Тэффи, в частности, в соответствии с устоявшейся юмористической традицией создает произведения, тематика и комизм которых обусловлены спецификой «сезонно-бытового круговорота» жизни в России. Это рассказы на пасхальную, рождественскую, масленичную, дачную и другие подобные темы.

3. «Ке фер?»: русские за границей до революции и после

Столкновение русского и иностранного не относится к числу часто встречающихся приемов в дореволюционном творчестве Тэффи. Даже в основе ее произведений, написанных на основе впечатлений от зарубежных путешествий, чаще выявлялся комизм типичного поведения русских за границей, нежели комизм собственно зарубежной нормы.

Цикл «На чужбине», вошедший в сборник *Дым без огня* (Санкт-Петербург, 1914), открывается рассказом «Тоска по родине», который был написан во Флоренции и впервые опубликован в газете «Русское Слово» 1 (14) октября 1913 г. В этом рассказе выстраивается сложная для рассказа-миниатюры многоступенчатая система сопоставлений различных культурных норм поведения.

Рассказ начинается с ориентированного на нормативную модель туристического восприятия «заграницы» описания вечерней Флоренции и поющего флорентийца с гитарой. Здесь, с одной стороны, высмеивается типичное поведение русских туристов: «Наши русские снобы бегают смотреть и слушать Карамелло, причем для приличия приходится делать пожертвования на монастырь» (Тэффи 2000: 292). С другой — показывается несоответствие нормативных туристических ожиданий действительности: певцом является «толстый старик», а «молодой итальянец с томными глазами» не поет, а рассказывает о песне (ibid.: 293).

Во второй части рассказа вводится комический персонаж Васюка Пономарев, новгородский купеческий сын, чье поведение совершенно не соответствует норме поведения туриста — не русского туриста, а туриста вообще. Васюка «вздыхал и, повернувшись спиной ко всем флорентийским красотам, колупал стену ногтем», вспоминая, как сегодня, в субботу, в его родном городе к всенощной звонят, как «головиха Мавра Федотовна через мост идет в монастырь», «небось, ватную кофту надела, в калошах, все как следует» (ibid.: 294).

Васюка не интересуют итальянские красоты, он целиком поглощен воспоминаниями о своем родном городе, куда он мечтает вернуться. В ответ на предложение отведать винограда, Васюка начинает рассказывать, что «у нас-то теперь в городе клюква поспела», бабы ее в кошельках по городу раз-

носят и за шесть гривен можно целый кошелек купить, а исправничиха клюкву с корицей и с лимоном варит:

«Он даже оживился слегка тем грустным оживлением, с каким родители говорят о талантах умершего ребенка. [...]

— У нас теперь хорошо!

И он снова поник и погас.

— Дурень ты несчастный, — думала я, — ну, как мне тебя утешить?» (Тэффи 2000: 295)

Показанное как комическое и построенное на нарушении нормы поведение купеческого «недоросля» неожиданным образом интерпретируется в заключительной части рассказа, после того как Васюка объясняет свои чувства:

«Он как-то по-бабы улыбнулся и сказал:

— Э, что там! Флоренцию просто любить» (ibid.: 295).

Эта простая истина, сказанная «устахми младенца», меняет отношение к происходящему повествователя, определяющее и читательское восприятие. Поведение купеческого сына, получающее «глубинное» обоснование, начинает уже восприниматься как правильное, которое и должно быть нормой, а туристическое любование чужими красотами кажется отклонением:

«Я вспомнила осеннее болотце, унылое, с проступившей водой, с желто-ржавой зеленью. И на нем, на мокрой кочке — березку-недоросль, маленькую, тонкую, бледную, как выдержанная без света и пищи святая мученица старинной иконы. Стоит — дрожит, тянется к солнцу чуть живая, а будет жить. Будет жить.

— Как глупо думать об этом! — вдруг спохватилась я. — Почему-то — мое, а это — не мое, — этот вечер, эта гора, эта песня. Весь мир — мой в равной степени. Вся земля моя, и где я, там мое.

И вдруг почудился мне простой скрипучий голос, каким говорят у нас в России захудалые извозчики да корявые мужичонки.

— Ан вот и вре-ешь! — сказал голос. — Ан вот и не твое. И не родное. И город не твой, и вечер не твой, и на виноград этот смотришь ты с таким чувством, будто он по-русски не понимает. Вот комар тебя давеча укусил. Дома закричала бы на него непосредственно „ах, проклятый!“, а здесь, небось, не закричала так, потому что вся душа твоя чувствует, что здесь этот самый комар — не комар, а „занзара“, и кричать на него надо не непосредственно, а подумавши. „Mamma mia maladetta“ или что-то в этом роде. Вот с края у стены пальма растет — ствол сочный, упитанный, верхушка расфрантилась, распушилась, раскрахмалилась. Чужая, противная, несерьезная» (ibid.: 296–297).

Обратим внимание не только на появляющееся в тексте противопоставление «мое» — «не мое», но и на то, какие слова Тэффи выбирает для этого противопоставления. Хотя слово «чужая» и используется при характеристике пальмы, определяющей у Тэффи является не оппозиция «свое — чужое», которая имеет в ее творчестве иную интерпретацию (Николаев 2018).

Тэффи противопоставляет «родное» и «не родное», и это «родное» тесно связано с названием рассказа «Тоска по родине». Родное можно любить, им можно восхищаться, но родное может вызывать и отторжение и непонимание, его можно ругать, над ним можно смеяться. Оно вызывает те или иные эмоции, именно потому что оно родное, что его принимаешь близко к сердцу, чувствуешь, понимаешь, переживаешь за него. Родное связано генетической связью, которую практически невозможно разорвать, не потеряв при этом себя, свое естество.

Когда Тэффи в 1920 г. начинает писать рассказы о приехавших в Париж русских беженцах, к которым, естественно, относится и она сама как человек и как повествователь, окружающая русских иная жизнь интерпретируется ей именно как «не родная». Зафиксированная уже в рассказе 1913 г. ошибочность формулы «Вся земля моя, и где я, там мое» — проявляется с особой остротой во Франции, когда «там» оказываешься не по своей воле. Теперь путь назад перекрыт, и «родное», куда и Тэффи, и Васюка в 1913 г. могли вернуться не только в воспоминаниях, но и непосредственно, отделено непреодолимым барьером — надолго, если не навсегда.

27 апреля 1920 г. в первом номере новой эмигрантской газеты «Последние Новости» печатается сразу ставший знаменитым рассказ Тэффи «Ке фер?». Не останавливаясь здесь подробно на истории рассказа и созданных там образах (Николаев 1998а и 1998б), подчеркнем, что Тэффи в первом же из опубликованных в 1920 г. в парижской эмигрантской прессе рассказов, во-первых, обращается к теме русской эмиграции, и, во-вторых, использует в тексте противоположение, столкновение русского и французского:

«Рассказывали мне: вышел русский генерал-беженец на Плас де ла Конкорд, посмотрел по сторонам, глянул на небо, на площадь, на дома, на магазины, на пеструю говорливую толпу, почесал переносицу и сказал с чувством:

— Все это, конечно, хорошо, господа. Очень даже все это хорошо. А вот... ке фер? Фер-то ке?» (Тэффи 1998: 126)

Столкновение разных культурных идентичностей заложено уже в названии рассказа. Вопрос, звучащий обыденно на французском, при переводе на русский сразу отсылает к знаменитому роману Н.Г. Чернышевского *Что делать?*. Показывая в этом рассказе столкновение русского и французского, Тэффи сразу определяет, что изображает не конфликт людей, а конфликт восприятий, причем речь идет о восприятии взаимном, «с двух сторон», а не только о восприятии русскими Парижа и французов.

Определение «лерюссы», которое дается героям рассказа, не имеет обозначенного в тексте авторства. Тэффи не говорит, кто и кого так называет, тем самым переводя идентификацию типа в план восприятия: «Живем мы, так называемые лерюссы, самой странной, на другие жизни не похожей жизнью» (Тэффи 1998: 126). Одновременно она оставляет читателю возмож-

ность и отождествлять себя с «мы» рассказа, и отделяться от «лерюссов», так что на созданные образы можно смотреть и изнутри, и со стороны.

Эта возможная двойственность читательской интерпретации и до революции являлась одним из важнейших приемов, на которых Тэффи строила рассказы, раскрывающие комизм нормы. И в целом в «Ке фер?» Тэффи использует комизм нормы в привычном для своих дореволюционных произведений ключе: меняется сфера применения приема, но не сам прием. Тэффи выделяет типы русских эмигрантов, характеризует их обычную манеру поведения и раскрывает комизм обычно кажущихся немаркированными с точки зрения комического высказываний и поступков:

«Соединенные взаимным отталкиванием, лерюссы определенно разделяются на две категории: на продающих Россию и спасающих ее.

Продающие живут весело. Ездят по театрам, танцуют фокстроты, держат русских поваров, едят русские борщи и угощают ими спасающих Россию. Среди всех этих ерундовых занятий совсем не брезгают своим главным делом, и если вы захотите у них справиться, почему теперь и на каких условиях продается Россия, вряд ли смогут дать толковый ответ.

Совсем другую картину представляют из себя спасающие: они хлопочут день и ночь, бьются в тенетах политических интриг, куда-то ездят и разоблачают друг друга.

К „продающим“ относятся добродушно и берут с них деньги на спасение России. Друг друга ненавидят белокаленной ненавистью» (Тэффи 1998: 127–128).

Сатирическая классификация «лерюссов» в данном случае основана на их нормативном отношении к России, а не ко Франции. Новая, создающаяся в эмиграции норма здесь обусловлена отношением русских к покинутой ими стране, а не к стране пребывания. Та же схема использована и во втором из парижских рассказов Тэффи — «Тонкие письма», напечатанном на страницах «Последних Новостей» 3 мая 1920 г. В нем речь идет о письмах, получаемых в эмиграции из России, которая теперь, впрочем, и не Россия, а Совдепия, и о том, как правильно писать ответные письма.

Противопоставление ожиданий русских эмигрантов и французской действительности лежит в основе появившегося на страницах «Последних Новостей» 9 мая рассказа «Наш май», в котором рассказывается о прошедших первомайских забастовках. В этом произведении происходящее в Совдепии рассматривается изначально как аномалия. Комическое изображение поведения в Париже беженцев, «воспитанных серьезными советскими порядками», — это «нормативное» поведение в аномальной среде, перенесенное в страну, где все нормально или даже более, чем нормально: парижские забастовщики «наобещали много и не сделали ровно ничего» (Тэффи 2000: 113).

4. «Ностальгия»: комическое и трагическое

В опубликованном 13 мая рассказе «В мировом пространстве» Тэффи пишет о невероятных подробностях жизни в Совдепии, которыми делятся вновь приехавшие беженцы. А спустя три дня, 16 мая, «Последние Новости» печатают первое из эмигрантских произведений Тэффи, построенных на прямом столкновении усвоенной в России нормы с несоответствующей ей французской действительностью. И вновь показательное само название рассказа — «Ностальгия».

Тэффи не просто пишет рассказ на новую тему или использует новую модель конфликта. Она фиксирует в тексте происходящие в среде русских эмигрантов изменения, отражающие процесс осознания и прочувствования своего нового статуса. На смену запечатленным в первых рассказах Тэффи, опубликованных в «Последних Новостях», эмоциям человека, *вырвавшегося* из Совдепии, приходит чувство *оторванности* от Родины:

«Вчера друг мой был какой-то тихий, все думал о чем-то, а потом усмехнулся и сказал:

— Боюсь, что к довершению всего у меня еще начнется ностальгия.

Не надо бояться. То, чего вы боитесь, уже пришло» (Тэффи 1998: 37).

Тэффи подчеркивает, что рассматривает конфликт как столкновение различных культурных идентичностей (притом что культуру мы трактуем в максимально широком смысле, включая туда и бытовую культуру, и культуру поведения и т.д.). Ностальгия появляется не как результат отвлеченного размышления, а вследствие конкретной невозможности реализации привычных поведенческих моделей в ином социуме:

«Конечно, и здесь есть трава. И очень даже хорошая. Но ведь это ихняя l'herbe, а не наша травка-муравка.

И деревья у них, может быть, очень даже хороши, да чужие, по-русски не понимают.

У нас каждая баба знает — если горе большое и надо попричитать — иди в лес, обними березоньку, крепко, двумя руками, грудью прижмись, и качайся вместе с нею, и голоси голосом; словами, слезами, изойди вся вместе с нею, с белою, со своею, с русской березонькой!

А попробуйте здесь.

— Allons au Bois de Boulogne embrasser le bouleau !

Переведите русскую душу на французский язык... Что? Веселее стало?» (Тэффи 1998: 38)

Сначала Тэффи использует тот же прием, что и в дореволюционном рассказе «Тоска по родине», а затем художественный образ — перевод души на французский язык — материализуется в диалоге русской няньки и французской кухарки. Нянька — один из любимых типов в творчестве писатель-

ницы. Создавая образы «нянечек» в своих ранних произведениях, Тэффи одновременно высмеивала и самих героинь, и стереотип восприятия няни как воплощения народной мудрости и народного творчества, восходящий к поэтизации няни Пушкина Арины Родионовны.

В дореволюционных текстах Тэффи сосредоточенность няньки на своих привычках, замкнутость в своем маленьком мире и убежденность в собственной правоте показывалась как проявление косности, ограниченности и воспринималась соответствующе (см., например, рассказы «Покаянное», «Нянькина сказка про кобылью голову»).

Вывезенная из Москвы в Париж старая нянька вроде бы вполне соответствует прежним образам: «Плавна, самая настоящая – толстая, сердитая, новых порядков не любит, старые блюдет, умеет ватрушку печь и весь дом в страхе держит» (Тэффи 1998: 38). Но поскольку норма, выразителем которой является нянька, связана с прежней ушедшей Россией, то и поведение героини интерпретируется иначе. «Новые порядки» теперь воспринимаются как эмигрантские, а няня становится воплощением своего, родного. Ее тоска по благовесту, собакам, клюкве рассматривается как тоска не по маленькому миру «няньки», из которого она вдруг вынуждена вырваться в большой мир, а как тоска по Родине. Потери няньки теперь являются общими для русских потерями и воспринимаются так и автором, и читателями.

Когда в рассказе «Покаянное» Тэффи сталкивает старуху няньку и горничную, обе они существуют в рамках одной культурно-бытовой традиции. В рассказе «Ностальгия» сам тип конфликта сохраняется, но няня разговаривает уже с французской кухаркой. Этот диалог на разных языках отражает не только комизм, но и драматизм ситуации.

Путаница и непонимание традиционно являются важнейшим средством создания комической ситуации и развития комедийной интриги, поскольку отражают самую суть комического конфликта как конфликта мнимого. Но у Тэффи за «мнимым» обнаруживается «подлинное»: за непониманием языковым — непонимание сущностное. Кроме того, диалог в интерпретации Тэффи практически сразу трансформируется в монолог:

«Нянька долго стоит у дверей у притолки. Долго рассказывает о лесах, полях, о монашенках, о соленых груздях, о черных тараканах, о крестном ходе с водосвятием, чтобы дождик был, зерно напоил.

Наговорится, напечалится, съжится, будто меньше станет и пойдет в детскую к ночным думкам, к старушьям снам — все о том же» (Тэффи 1998: 39).

Эпизод с нянькой в этом рассказе встроен у Тэффи в общий «ностальгический» контекст. Он служит примером того, что русских в эмиграции объединяет прежде всего ностальгия, хотя и выражают они это чувство по-разному. На первый план выходит сама потеря. Ее масштаб — утрата Родины — таков, что любые частные проявления воспринимаются как отражение

общего. Этот переход Тэффи подчеркивает перечислением утраченного, в котором потери комические («черные тараканы») и бытовые («соленые грузди») объединены с глобальными, составляющими основу культурной идентичности.

За комическими проявлениями столкновения норм у Тэффи лежит трагическое по сути противоречие: «Я знаю, что значит, когда люди, смеясь, говорят о большом горе. Это значит, что они плачут» (Тэффи 1998: 37). В первых рассказах на данную тему противоречие рассматривается именно как трагическое, а не драматическое, поскольку оно выглядит неразрешимым. Трагическое в рассказе доминирует: и в начале, и в конце произведения разрешением конфликта является гибель — если не физическая смерть, то смерть духовная русского человека, русской души:

«Приезжают наши беженцы, изможденные, почерневшие от голода и страха, отъедаются, успокаиваются, осматриваются, как бы наладить новую жизнь, и вдруг гаснут.

Тускнеют глаза, опускаются вялые руки и вянет душа — душа, обращенная на восток.

Ни во что не верим, ничего не ждем, ничего не хотим. Умерли.

Боялись смерти большевистской — и умерли смертью здесь.

Вот мы — смертью смерть поправшие. [...]

Приехал с юга России аптекарь. Говорит, что ровно через два месяца большевизму конец.

Слушают аптекаря. И бледные, обращенные на восток души чуть розовеют.

— Ну, конечно, через два месяца. Неужели же дольше? Ведь этого же не может быть!

Привыкла к „пределам“ человеческая душа и верит, что у страдания есть предел. Раненый умирал в страшных мучениях, все возраставших. И никогда не забуду, как повторял все одно и то же, словно изумляясь:

— Что же это? Ведь этого *не может* быть!

Может» (Тэффи 1998: 40).

В рассказе «Ностальгия» Тэффи фиксирует тот момент, когда различие культурных идентичностей начинает ежедневно, ежеминутно остро напоминать русским, что они оторваны от Родины и живут во Франции как эмигранты.

5. Столкновение «норм» и образ автора

В дальнейшем столкновение «норм» лежит в основе многих произведений Тэффи. Это может быть столкновение привычного русского нормативного восприятия и французской «среды», противопоставление русской эмигрантской и французской парижской норм на уровне системы персонажей, столкновение эмигрантской нормы и русской дореволюционной нормы как внутренний конфликт героя. Есть столкновение норм и на уровне образа автора

или повествователя, поскольку авторское «я» у Тэффи постоянно включено в текст и выступает в качестве носителя и выразителя определенной позиции. При этом Тэффи говорит не только от своего имени: в рассказах постоянно используются местоимения «мы», «нас» и пр.

Образ автора в произведениях Тэффи играет разную роль. Иногда автор включается в повествование в качестве действующего лица, иногда смотрит на происходящее со стороны. Но в любом случае в рассказах и фельетонах 1920 г. регулярно подчеркивается, что автор принадлежит к числу эмигрантов. Столкновение культурных идентичностей не просто показывается на уровне системы персонажей, но и осознается на уровне повествователя, который ни на секунду не забывает, что является эмигрантом.

Постоянно обнаруживающая себя дистанция между русскими и окружающей их средой не требует объяснений, рассматривается как само собой разумеющееся. Эта дистанция, а часто и разрыв — то, что отличает эмигранта от неэмигранта, сущностная черта, которая становится неотъемлемой частью мировосприятия и одной из определяющих характеристик нормативного поведения.

Русский взгляд на Париж лежит в основе рассказа «Воскресенье», опубликованного в «Последних Новостях» 6 июня 1920 г. Сам по себе подход к изображению парижской нормы в 1920 г. схож с дореволюционным: комизм выявляется за счет взгляда со стороны, за счет того, что привычное для парижан оценивается с точки зрения русского. Однако образ русского как оценивающего меняется принципиально: прежде это был взгляд путешественника, причем путешественника обеспеченного, привычного к комфорту, осматривающего достопримечательности и интересующегося «специалитетами», проявлениями национального своеобразия тех стран, куда он прибывает. Это был взгляд человека, ищущего впечатлений для того, чтобы потом поделиться ими с теми, кто не был в местах и странах, о которых идет речь. И, естественно, это был взгляд человека, сознающего, что он приехал в другую страну всего на несколько дней, что он «в гостях» и что скоро он вернется домой. Все сказанное определяло как характер отбора явлений, так и тональность оценок.

В рассказах 1920 г. оценивающий русский — эмигрант, который делится своими впечатлениями и переживаниями с другими эмигрантами. И, соответственно, предметом изображения становятся уже не Юнгфрау и Шильонский замок, как в рассказах 1912 г. (Тэффи 1912), а «ресторанчики с определенным обедом», как их называет по-русски Тэффи:

«Это спасение для человека с дурно направленной фантазией, выбирающего то, чего нет.

В ресторане с определенным обедом вам дадут две редиски, потом пустую тарелку, сбоку которой, по самому бордюру, ползет подсаленный (для того, чтобы

полз) огрызок говядины. Подается он под различными псевдонимами — *côtelette d'agneau*, *bœuf frit*, *chateaubriant*, *lapin*, *gigot*, *poulet*. Отвечает за быка, зайца, курицу и голубя. Не пахнет ни тем, ни другим, ни третьим. Пахнет теплой мочалой. Потом подадут пустую тарелку.

— Отчего она рыбой пахнет?

— *Saumon suprême*.

— Ага!

Но ее совсем не видно, этой *saumon suprême*. Верно кто-нибудь раньше вас съел. Потом вам дают облизать тарелку из-под шпината (в ресторанах лучше музыка при этом играет что-нибудь из „Тоски“).

Потом вы облизываете невымытое блюдечко из-под варенья и торопитесь на улицу, чтобы успеть, пока не закрылись магазины, купить чего-нибудь съедобного» (Тэффи 1998: 52).

Как правило, Тэффи показывает столкновения русских беженцев не с конкретными французами, поведение которых может определяться исключительно их индивидуальными качествами характера и обстоятельствами личной жизни, а с новым для русских общим контекстом парижской жизни, отражающим типичные различия.

В фельетоне «Театры», опубликованном 11 июня, определяющим является образ автора. Это точка зрения на французские театры не рядового зрителя, но человека, тесно связанного с драматическим искусством. С одной стороны, Тэффи признает, что «потребность в театрах у французов огромная» и едва ли не на каждой улице есть «битком набитый театр или театрик», и восхищается тем как великолепно играют французские актеры, которые «репетируют пьесу бесконечно и доводят ансамбль любой „Ки-Ки“ до концертного совершенства» (Тэффи 1998: 306). С другой, ее поражает, насколько пустое содержание кроется за доведенной до совершенства формой:

«Наших русских „исканий“ в области театра нет никаких. Все давно нашли. [...] За четыре месяца моего пребывания в Париже я видела не менее двадцати пьес и — честно скажу — из тех, что я видела, ни одну нельзя было бы поставить в серьезном русском драматическом театре. Лучшие из них едва достигают высоты Суворинского.

Никаких „исканий“, никаких стремлений, студий, споров о театре — ничего» (Тэффи 1998: 307–308).

6. Комическое как механизм адаптации

24 июня 1920 г. Тэффи печатает в «Последних Новостях» рассказ, в название которого вновь вынесен вопрос — «Как быть?» На этот раз его задает сама писательница, в адрес которой постоянно раздаются упреки. Причем обвиняют ее в абсолютно противоположном: одни — в том, что она берет печальные темы, когда русским и без того на чужбине грустно живется, другие — в том, что она смеется «в тот самый момент, когда наша родина

страдает» (Тэффи 1998: 124). Ответ советчикам и критикам Тэффи в этом тексте не дает, но целый ряд следующих ее рассказов показывают, что она считает главной задачей писателя летом 1920 г. Рассказы и фельетоны Тэффи становятся важным механизмом адаптации русских эмигрантов — причем речь идет об адаптации не только психологической, но и бытовой.

Для дореволюционной русской сатирико-юмористической литературы в ежедневной и еженедельной прессе была характерна устоявшаяся сезонная модель (Николаев 1998в). В 1910-х гг. она уже воспринималась как анахронизм, но летом 1920 г. в Париже Тэффи фактически возрождает существовавшую прежде устойчивую схему. Обращение к ней связано не с нехваткой тем или авторским стереотипом: Тэффи таким образом помогает читателям встроиться в новую для них парижскую жизнь. Французская культурно-бытовая модель в ее произведениях совмещается с русской. Контраст вызывает комический эффект, и одновременно юмористическое осмысление возникающего конфликта снимает его остроту. Открывается этот своеобразный цикл рассказ «Птичий день», опубликованный в «Последних Новостях» 3 июля 1920 г.:

«В прошлую пятницу был самый модный день в Париже.

Разыгрывался большой приз на скачках. Весь Париж был на ипподроме. Лучшие „maisons“ лансировали новые модели, устанавливали моду на весь будущий сезон» (Тэффи 1998: 63).

В рассказе «Птичий день» Тэффи словно забывает об эмигрантском положении русских — и просто показывает, как комично «нормативное» поведение французов:

«Сколько было хлопот, приготовлений, разговоров, стараний, сколько было пролито настоящих, человеческих слез и потрачено человеческого труда, чтобы к этому великому моменту, к этому самому модному дню Парижа переделать человеческую самку в птичью» (Тэффи 1998: 65).

До революции читатели Тэффи не замечали комизм своего «нормативного» поведения, и она обращала их внимание на мнимость того, что казалось важным и нужным. Теперь Тэффи под тем же углом зрения предлагает взглянуть на жизнь настоящих парижан. Ее читатели должны понять, что не стоит преувеличивать серьезность принятых в новом окружающем их мире установлений, что люди по сути своей одинаковы, и что они — русские беженцы — ничем не хуже хозяев, французов.

В изображении Тэффи окружающее предстает не враждебной средой, а миром иных условностей, в основе своей столь же комичных, что и условности русские. Однако различие этих условностей отражает и глубинные национальные культурно-бытовые различия, так что через комическое изоб-

ражение иной нормы и конфликта двух норм Тэффи показывает процесс взаимопознания русских и французов.

Ключевые различия между русскими и парижскими сезонами Тэффи обозначает в самом начале опубликованного 15 июля рассказа «Дачный сезон»:

«В Париже наблюдается удивительное для нас, иностранцев, явление — в Париже нет природных сезонов.

В России, как известно каждому, существует четыре времени года, или сезона: весна, лето, осень и зима.

Весной носят калоши, драповое пальто, держат экзамены и ищут дачу.

Летом живут на даче, носят соломенные шляпы и батистовые платья, дают мух и купаются.

Осенью носят калоши и драповое пальто, держат переэкзаменовки, ищут квартиры и шьют новые платья.

Зимой носят новые платья, меховые шубы, топят печи, отмораживают носы, катаются на коньках и простуживаются.

В Париже все навыворот.

В феврале носят соломенные шляпы, в июле — бархатные.

В январе — легкие манто, в июне — мех.

В июле дачу ищут и экзамены держат. В декабре ходят голые.

Ничего не разберешь!» (Тэффи 1998: 45)

В этом рассказе Тэффи, с одной стороны, уходит от определения русских как эмигрантов, с другой — определяет новое качество парижских сезонов, понять которые можно только наблюдая за французами:

«Есть какие-то странные: сезон тафты, сезон тюля, сезон бархата, сезон тальеров, сезон вышивки, сезон крепа, сезон скачек. Выдумывают эти сезоны портнихи, и длятся они неравно. Иной два месяца, иной три недели — никак его не ухватишь и не подладишься.

По погоде тоже ничего заметить нельзя. В феврале бывают такие дни, которые июньским не уступят.

И приходится жить не своим разумом, а смотреть, что люди делают» (Тэффи 1998: 45–46).

Рассказы из этого формально никак не обозначенного цикла печатаются в «Последних Новостях» до конца сентября. В новом для русских сезонно-бытовом круговороте свое место занимают и национальный французский праздник — День взятия Бастилии («Как мы праздновали»), и «Файфоклоки», и начинающийся в августе в Париже «Мертвый сезон», и время, когда в город «возвращаются купальщики и водоглотальщики с гор, из долин, из лесов и с морских берегов» («Наука и жизнь»). (Тэффи 1998: 67)

7. Юмор как объединяющий фактор

В эмиграции в произведениях Тэффи складывается система из трех норм. Это, во-первых, дореволюционная норма, оставшаяся в памяти эмигрантов, сохранившаяся в их привычках. Она устойчиво зафиксирована эмоционально и сознательно, а потому изменение обстоятельств, окружающей действительности не приводит к ее исчезновению. Собственно говоря, сохранение нормы в иных обстоятельствах именно подчеркивает ее нормативность, показывает, что взгляды, поступки, высказывания героям являются не реактивными, а нормативными.

Вторая норма — норма страны пребывания. В случае с произведениями 1920 г. — это норма парижская. Обратим внимание на то, что Тэффи пишет именно о парижанах, а не о французах в целом. Она художественно осваивает и обобщает то, что каждый день видит перед глазами.

И, наконец, третья норма — норма эмигрантская, которая начинает формироваться в 1920 г. Тэффи выступает своего рода летописцем, показывая, как постепенно складывается эта норма, как она меняется и трансформируется.

Сама формула «русские эмигранты» уже включает в себе столкновение двух идентичностей — страны бывшей и страны нынешней. И осмыслить это столкновение можно по-разному, в том числе и в комических произведениях. В 1920 г. эмигрантское состояние еще воспринимается русскими как временное, и необходимости в укоренении нет. Можно смеяться над теми, кто оказывается абсолютно невосприимчив к иной норме, не способен адаптироваться к новому. Можно, напротив, дистанцироваться за границей от чужой нормы и начать смеяться над ней со стороны.

Тэффи показывает как, не отказываясь от своих национальных традиций и привычек, беженцы постепенно начинают усваивать и перенимать обычаи страны пребывания. В первую очередь речь идет о бытовых нормативных установлениях, причем их освоение и адаптация к ним происходит даже в том случае, если они изначально воспринимаются как комические.

В основе ряда рассказов и фельетонов Тэффи 1920 г. лежит адаптивный механизм, обратный тому, что являлся преимущественным источником комического в ее дореволюционных произведениях. Прежде она — как и ее герои — шла от нормы к комизму, теперь часто это движение от комизма к норме. Примирение с отражавшими иную национально-культурную модель установлениями происходит во многом за счет комической интерпретации конфликта как мнимого, которая снимает его остроту, переводит из сущностного противостояния в категорию внешних различий. Юмор выступает как важнейший объединяющий фактор, помогающий преодолевать противоречия.

Постоянное нарушение нормы могло стать практически неиссякаемым источником комических ситуаций, но Тэффи строит свои рассказы иначе. Она не выделяет какую-то одну норму как источник комического, а строит рассказы на сравнении, сопоставлении норм. Ее тексты позволяют через комическое адаптироваться к чужой норме, воспринимая ее так же юмористически, как и свою.

Если мы празднуем свой Новый год, то почему бы нам не отпраздновать и чужой, если мы начинаем праздновать чужой, зачем нам отказываться от своего? Условность нормы позволяет воспринять иную идентичность, не отказываясь от своей — и одновременно не относиться преувеличено серьезно к тому, что нельзя перенять или, наоборот, сохранить. Это приятие как нормативная установка будет выражено спустя несколько лет в формуле, которой завершается новогодний фельетон Тэффи из цикла «Из фиолетовой тетради», опубликованный 2 января 1927 г. («Возрождение», № 579):

«Вот и Новый год!

Положим, не наш, а стиль нуво.

Но мы, русские, — народ сговорчивый. Мы и стиль нуво отпразднуем, и своего не забудем. Даже жалеем, что мало Новых годов. Мы бы и наш, и ваш, и ихний, и своный, и сйный» (Тэффи 1998: 324).

Надежда А. Тэффи, «Последние Новости» 1920 г. (Библиография)

- Тэффи, Надежда А. Ке фер? *Последние Новости*. 1920. 27 апреля. № 1. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Тонкие письма. *Последние Новости*. 1920. 3 мая. № 5. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Наш май. *Последние Новости*. 1920. 9 мая. № 10. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. В мировом пространстве. *Последние Новости*. 1920. 13 мая. № 14. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Ностальгия. *Последние Новости*. 1920. 16 мая. № 17. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Защитный цвет. *Последние Новости*. 1920. 23 мая. № 23. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Дети. *Последние Новости*. 1920. 25 мая. № 24. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Карандаш. *Последние Новости*. 1920. 28 мая. № 27. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Анекдот. *Последние Новости*. 1920. 30 мая. № 29. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Закон. *Последние Новости*. 1920. 3 июня. № 32. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Воскресенье. *Последние Новости*. 1920. 6 июня. № 35. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Театры. *Последние Новости*. 1920. 11 июня. № 39. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Старуха. *Последние Новости*. 1920. 13 июня. № 41. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Смешное в печальном. *Последние Новости*. 1920. 17 июня. № 44. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Летчик. *Последние Новости*. 1920. 20 июня. № 47. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Как быть? *Последние Новости*. 1920. 24 июня. № 50. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Мещанский роман. *Последние Новости*. 1920. 27 июня. № 53. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Птичий день. *Последние Новости*. 1920. 3 июля. № 57. С. 2.
 Тэффи, Надежда А. Le Ridicule. *Последние Новости*. 1920. 4 июля. № 59. С. 2.

- Тэффи, Надежда А. Счастье (Рассказ Петербургской дамы). *Последние Новости*. 1920. 9 июля. № 62. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Сырьё. *Последние Новости*. 1920. 11 июля. № 65. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Дачный сезон. *Последние Новости*. 1920. 15 июля. № 68. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Как мы праздновали. *Последние Новости*. 1920. 18 июля. № 71. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Файфоклоки. *Последние Новости*. 1920. 22 июля. № 74. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Визы, каюты и валюты. *Последние Новости*. 1920. 25 июля. № 77. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Вдвоем. *Последние Новости*. 1920. 29 июля. № 80. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Без предрассудков. *Последние Новости*. 1920. 2 августа. № 83. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Вспоминаем. *Последние Новости*. 1920. 5 августа. № 86. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Башня. *Последние Новости*. 1920. 8 августа. № 89. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Работают. *Последние Новости*. 1920. 12 августа. № 92. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Золотые легенды. *Последние Новости*. 1920. 15 августа. № 95. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Мертвый сезон. *Последние Новости*. 1920. 19 августа. № 98. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Свои и чужие. *Последние Новости*. 1920. 24 августа. № 102. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Наука и жизнь. *Последние Новости*. 1920. 26 сентября. № 131. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Америка. *Последние Новости*. 1920. 7 октября. № 140. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Квартирка. *Последние Новости*. 1920. 17 октября. № 149. С. 3.
- Тэффи, Надежда А. Политика и мыло. *Последние Новости*. 1920. 28 октября. № 158. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Контр. *Последние Новости*. 1920. 31 октября. № 161. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Легкий арбалет. *Последние Новости*. 1920. 9 ноября. № 168. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Мой первый Толстой. *Последние Новости*. 1920. 21 ноября. № 179. С. 3.
- Тэффи, Надежда А. Чудесная жизнь. *Последние Новости*. 1920. 12 декабря. № 197. С. 2.
- Тэффи, Надежда А. Серебряный чайник. *Последние Новости*. 1920. 19 декабря. № 203. С. 2.

Список литературы

- Ковалевский, Пётр Е. 1957. Зарубежные писатели о самих себя. *Возрождение*. Тетр. 70. Октябрь. 22–32.
- Николаев, Дмитрий Д. 1990. Жемчужина русского юмора. // Тэффи, Надежда А. *Юмористические рассказы; Из «Всеобщей истории», обработанной «Сатириконеом»*. [Вступит. статья, составление, подготовка текстов и комментарии Д.Д. Николаева]. 3–18. Москва.
- Николаев, Дмитрий Д. 1993а. *Творчество Н.А. Тэффи и А.Т. Аверченко: Две тенденции развития русской юмористики*. [Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук]. Москва.
- Николаев, Дмитрий Д. 1993б. *Творчество Н.А. Тэффи и А.Т. Аверченко: Две тенденции развития русской юмористики*. [Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук]. Москва.

- Николаев, Дмитрий Д. 1997. Юмористическая проза Тэффи. // Тэффи, Надежда А. *Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 1: И стало так...* [Составление и подготовка текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой. Вступит. статья и комментарии Д.Д. Николаева]. 30–40. Москва.
- Николаев, Дмитрий Д. 1998а. История одного городка. // Тэффи, Надежда А. *Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Городок*. [Составление и подготовка текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой. Вступит. статья и комментарии Д.Д. Николаева]. 5–16. Москва.
- Николаев, Дмитрий Д. 1998б. Комментарии. // Тэффи, Надежда А. *Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Городок*. [Составление и подготовка текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой. Вступит. статья и комментарии Д.Д. Николаева]. 366–367. Москва.
- Николаев, Дмитрий Д. 1998в. М.Е. Салтыков-Щедрин и русские сатирико-юмористические журналы 1901–1917 гг. // Николаев, Дмитрий П. (ред.). *М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков*. 239–267. Москва.
- Николаев, Дмитрий Д. 2018. «Свои и чужие» в творчестве Н.А. Тэффи до революции и в эмиграции // Данилевский, Александр А. & Доценко, Сергей Н. (ред.). *«Свой» vs «Другой» в культуре эмиграции: сб. ст.* 24–44. Москва.
- Спиридонова, Лидия А. 1999. *Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья*. Москва.
- Трубилова, Елена М. 2016. Тэффи // Гачева, Анастасия Г. et al. (ред.). *Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты прозаиков: в 3 тт. Т. 1. Кн. 1*. 818–881. Москва
- Тэффи, Надежда А. 1912. *Заметки путевые и непутевые: В карманной Швейцарии; Венеция; Швейцария; Юнгфрау; Шильонский замок*. Санкт-Петербург.
- Тэффи, Надежда А. 1927. Из фиолетовой тетради. *Возрождение*. 2 января. № 579. 2.
- Тэффи, Надежда А. 1990. *Юмористические рассказы; Из «Всеобщей истории», обработанной «Сатификоном»*. [Вступит. статья, составление, подготовка текстов и комментарии Д.Д. Николаева]. Москва.
- Тэффи, Надежда А. 1997. *Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 1: И стало так...* [Составление и подготовка текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой. Вступит. статья и комментарии Д.Д. Николаева]. Москва.
- Тэффи, Надежда А. 1998. *Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 3: Городок*. [Составление и подготовка текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой. Вступит. статья и комментарии Д.Д. Николаева]. Москва.
- Тэффи, Надежда А. 2000. *Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 5: Карусель*. [Составление и подготовка текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой. Вступит. статья и комментарии Д.Д. Николаева]. Москва.
- Тэффи, Надежда А. 2002. *Так жили*. [Вступит. статья, составление, подготовка текстов и комментарии Д.Д. Николаева]. Москва.
- Чеботаревская, Анастасия Н. 1912. [Рец. на:] Тэффи, Надежда А. *И стало так...* *Юмористические рассказы*. Санкт-Петербург. 1912 г. *Новая Жизнь*. № 7. 256–257.
- Haber, Edythe. 2019. *Teffi: A Life of Letters and of Laughter*. London.
- Ndiaye, Iwona A. 2019. «Pod maską Talii...» *O tożsamości poetyckiej Nadziezdy Teffi*. Olsztyn.

„Čudovišta u suknjama“ i nove Antigone

Ženski likovi i rodne uloge kod Ranka Marinkovića

Goran Lazičić

“Monsters in Skirts” and modern Antigones: Female characters and gender roles in the works of Ranko Marinković

Viewed from a gender perspective, Ranko Marinković's fiction and plays focus primarily on male artistic, bohemian characters in urban Zagreb and patriarchal, conservative small towns of the Adriatic islands, in addition to intertextually drawing from the *male* canon of Western philosophy and art. Female characters are episodic and portrayed as objects in relation to male ones, either as obstacles to their destinies or as benefactors and comforters. However, it is also a world of thwarted, parodied masculinity, where the *toxic* patriarchy and hypocrisy of the church are unmasked. Due to the comical and satirical impulses of the narration, as well as to the carnivalesque re-rendering of social hierarchies, Marinković deviates from patriarchal gender politics and, ultimately, ironically evades the reproduction of its stereotypes. In this context, the paper primarily analyzes the characters of Vivijana (*The Cyclops*), Oliva (the novella “Skirt”), Magdalena (*Gloria*) and Ita (*Never more*).

Keywords: gender roles, female characters, *femme fatale*, parody of patriarchy, carnivalization of literature

Lazičić, Goran, University of Graz; goran.lazicic@uni-graz.at

The author is a DOC-Fellow of the Austrian Academy of Sciences (ÖAW).

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 189–213.

1. Uvod

Proza i drame Ranka Marinkovića (1913–2001) fokusirani su prevashodno na muške umetničko-boemske zagrebačke sudbine i patrijarhalno-konzervativni malovaroški milje jadranskih ostrva. Osim toga njegova dela izrastaju gotovo bez ostatka iz *muškog* kanona zapadne umetnosti i književnosti. Ženske figure po pravilu su epizodne i oblikovane isključivo iz *objekatske* perspektive unutar odnosa prema muškim likovima, bilo kao prepreke na njihovom životnom putu i izvor patnje, kao otelotvorenje erotskih ideala ili kao dobrotvorke i utešiteljke.

Od tri Marinkovićeva romana, jedino *Zajednička kupka: Što da se priča: Anti-roman* (1980), nema kao glavnog junaka i pripovednog fokalizatora mladog intelektualca nastanjenog u hrvatskoj prestonici. *Kiklop* (1965) i *Never more: Roman fuga*

(1993) povezuje ne samo takav tip protagonista te Zagreb kao glavna scenografija fabule, već je i vreme odigravanja radnje identično – predvečerje i sam početak Drugog svetskog rata (zima 1940 i proleće 1941).

Poeta doctus i poeta ludens – to su dve glavne Marinkovićeve autorske *maske*, dva temeljna pogleda na književnost i literarni postupak u njegovom opusu (up. Nemec 2003: 248). Druga maska ogleda se u prevlasti ironije, parodije i groteske, dok je za prvu ključna intertekstualnost. Marinkovićevu romanesknu poetiku Krešimir Nemec naziva *novim manirizmom* (isto: 243–244). Pod time se najpre razumeva prevlast autoreferencijalnosti i metaliterarnosti književnog teksta. To se može označiti i kao proces intelektualizacije književnosti, tipičan za prelaz iz moderne u postmodernu. Autorski fokus pomera se ka jeziku, stilu i književnom postupku, naglašena je svest o literarnosti tj. artifizijelnosti književnog teksta (up. Hansen-Kokoruš 2002: 10–11).

Radioje Mikić (1988), koji Marinkovićevo delo analizira u ključu Bahtinove teorije o smehovnoj kulturi srednjeg veka i menipejske satire, kao okosnicu autorove poetike vidi to što su ozbiljni i tragični sadržaji života predstavljeni veselo-ironičnim i groteskno-komičnim narativnim sredstvima. Kada je o intertekstualnosti reč, bazična studija je habilitacijski rad Renate Hansen-Kokoruš *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković* (2002, Intertekstualnost u delu Ranka Marinkovića). Karnevalizovana intertekstualnost – to bi mogao biti sintetički termin koji obuhvata oba lica (i naličja) piščevog opusa, termin koji u sebi sadrži i *učene* i *ludičke* aspekte njegove poetike i estetike.

Iz tih temeljnih koordinata ne mogu se izuzeti ni principi oblikovanja ženskih likova i rodna dinamika unutar Marinkovićeve prozne i dramske umetnosti. Oni su takođe posredovani i preosmišljeni kroz intertekstualne naslage književne tradicije na kojima implicitno ili eksplicitno počivaju i podležu punom spektru autorovih razigrano-ironičnih, komičko-parodijskih i groteskno-satiričnih narativnih modusa.

U naznačenom kontekstu u radu se analiziraju likovi glumice Vivijane kao parodične figure *femme fatale* iz *Kiklopa*, gospoje Olive iz novele „Suknja“, monahinje Magdalene, tj. cirkuske akrobatkinje Glorije iz istoimene drame, kao i lik Ite, devojke tragične sudbine iz romana *Never more*. Cilj analize je pokušaj da se utvrdi kako ženski likovi i rodna dinamika utiču na dominantne narative i simboličke forme patrijarhata u Marinkovićevom delu.

2. Karnevalska maska *femme fatale*: Vivijana

Protagonista *Kiklopa*, Melkior Tresić, tumačen je s pravom kao „nedorečen i psihološki amorfan“ karakter koji pripada tradiciji „neurotičnih i umornih intelektualaca“ iz hrvatskog romana 19. i 20. veka (Nemec 2003: 246–247). Stoga ne čudi da je razumevan prevashodno kao antijunak, a ne junak romana (Hansen-Kokoruš 2002: 284). Činjenica da je njegova glavna odlika naoko besciljno lutanje gradom,

beg od stvarnosti i aktivnog učestvovanja u njoj (up. Pavličić 2014: 99–109), pre svega je manifestacija njegove karakterske nestabilnosti i nestalnosti. S jedne strane se može tvrditi da je celokupni svet *Kiklopa* zapravo eksternalizacija Melkiorovog unutrašnjeg života ili neki aspekt njegovog karaktera, a sa druge da on postoji samo kao projekcijska površina za svet i figure koji ga okružuju.

Lik Vivijane može se stoga tumačiti kao jedna od narativnih emanacija Melkiorovog lika, kao jedan od njegovih komično-grotesknih atributa. Pošto je njegova figura ironično-parodijski izgrađena na matricama tipa mladog umetnika idealiste u sudaru sa surovom realnošću i pomahnitalom istorijom, Vivijana predstavlja grotesknim crtama oslikani tip *femme fatale* ali istovremeno i parodiju arhetipske figure *idealne drage*. To je figura izgrađena na podlozi oštre antinomije između Melkiorovog ideala i stvarnosti i plod je junakove „narcistički nedozrele fantazije“ (Brajić 2020: 256).¹ Ali provučena kroz pripovedni mehanizam Marinkovićeve poetike karnevalizacije, ona se ukazuje kao farsično parodijska obrada književnog klišea *fatalne žene*. Ime Vivijana, koje izvorno potiče iz staroevropske folklorne fantastike, Marinković preuzima od Tina Ujevića, ali osim imena, iz opusa tog pesnika preuzet je i model nedostižne *femme fatale*, kao i elementi tipa zagonetne žene (Hansen-Kokoruš 2002: 154–156).

Simptomatičan je već način na koji je ta figura uvedena u pripovedanje. Narator je prvi put pominje asocijativno povezujući u Melkiorovoj svesti njeno ime sa popularnom glumicom tog vremena:

„Lijepa Viviane Romance igra razvratne zavodnice.² S tugom je gledao njene filmove. A u njemu srce treperi zbog Vivijane, one kojoj je dao to ime zbog pročišćenja svoje ljubavi, tužne i beznadne...“ (Marinković 1982/V: 30)³

Na delu je dakle višestruko parodijsko posredovanje u konstituisanju lika: ime Marinkovićeve *femme fatale*, koje najpre u svojim fantazijama koristi samo Melkior, a kasnije ga u razgovorima sa njim preuzimaju i drugi, izvedeno je od umetničkog pseudonima glumice koja se proslavila u ulogama *femme fatale*. Marinkovićev ironični narator oblikuje lik Melkiora kao parodiju tipa zanesenog, depresiji i melanholiji sklonog mladog intelektualca-boema, neutešno zaljubljenog u idealizovanu dragu. Tu se jasno mogu razlučiti dve tradicije ženskih književnih proto-

¹ Tihomir Brajić (2020: 246–276) *Kiklop* tumači kao jedan od poznih, donekle zakasnelih primera bildungsromana u hrvatskoj književnosti i zaključuje da se u liku Melkiora može pratiti epohalno dokidanje ideala prosvetiteljstva u predvečerje Drugog svetskog rata.

² Viviane Romance (1912–1991, pravo ime Pauline Arlette Ortmans) proslavila se od sredine 1930ih brojnim ulogama *femme fatale*, kurtizana i razvratnih žena (up. IMDb autori 1990–2020). Rodonačelnicom figure *žene-vampira* u istoriji filma smatra se Theda Bara (Theodosia Burr Goodman, 1885–1955) ulogom u nemom filmu *A Fool There Was* iz 1915. (up. Dijkstra 1996: 9–47 i 261–285)

³ Svi navodi iz romana dati su prema tom izdanju i u nastavku teksta biće označeni skraćenicom K i brojem strane.

tipova koji su ugrađeni u Vivijanin lik. Aspekt nedostižnosti povezuje ga sa tipom idealne drage, dok se junakova patnja i stradanje odnose na topos fatalne žene.

Na početku romana uspostavljen je paralelizam između Vivijane i glumca Fredija, njenog aktuelnog *kavaljera*. On je karikatura zavodnika i „idealnog mladog ljubavnika“ (K: 33), kao što je ona karikatura zavodnice i parodija tipa idealne drage:

„Melkiorova ideal(izova)na draga pojavljuje se, s druge strane, kao sasvim putena i profana, takoreći nimfomanski promiskuitetna i ne odveć inteligentna zavodnica u pijanom boemskom miljeu [...]. To, u osnovi ironično snižavanje i svođenje junakove eterične, bezmalo adolescentski zazorne 'trubadurske' uobrazilje na čulno-telesno i seksualno ispoljavanje idealizovane Drage ima, dakako, očevidan parodijski prizvuk“ (Brajović 2020: 256–257).

Simptomatično je da Melkior odbija Maestrovu ponudu da ga upozna sa njom, kao i detalj da, kada Ugo uputi zajedljivu aluziju na račun njegove zaljubljenosti, Melkior „osjeti onanistički stid“ (K: 36f.). Ludističko ismevanje književnih konvencija i klišeja u gradnji protagoniste tu ustupa mesto psihološkom uvidu u strukturu tog karaktera i njegove seksualnosti.⁴

Astrolog Atma, pritajeni fašista, manipuliše Melkiorovom patnjom i strateški nastoji da ga deziluzioniše. On mu skreće pažnju na to da je „njejina naobrazba minimalna“, oslikava Vivijanu kao priprostu koketu, koja se kreće u buržoasko-umetničkim krugovima dok je po ukusu i pogledu na svet prosečan malograđanski duh. Upoznavanje koje je Atma upriličio u svom stanu, inscenirano je istovremeno kao razbijanje ali i kao učvršćivanje Melkiorovih iluzija o njoj:

„Melkior se već osjećao nemoćnim u magnetskom polju ove žene. Ni imena joj još ne zna. Prokletstvo – ugodnost prepuštanja, nerazumno tovljenje taštine. Riječi što se po najbanalnijim zvučnim šablonima otiskuju u prostor iz ovih lijepih usta dobivaju osobito značenje u našoj zamršeno poremećenoj svijesti.“ (K: 116)

Iako je nakon upoznavanja svestan njenog stvarnog karaktera, pogleda na svet i ukusa („Ona je primitivna.“ – K: 138), Melkior sve više upada u beznadnu, gotovo paranoičnu zaljubljenost („To je njegova sudbina. Stella Viviana.“ – K: 159).

Prauzor lika Vivijane može se prepoznati u figuri Lilit kao službenice metafizičkog i političkog zla, koja glumljenom naivnošću zavodi muškarce (up. Hansen-Kokoruš 2002: 78–79). Motivski kompleks Salome – gde se muškarac pokazuje kao dvostruka žrtva: ili pogubljeni ili slepi izvođač tuđe volje – može se takođe na paradigmatiskom nivou dovesti u vezu sa Melkiorovim odnosom prema Vivijani s jedne, i Enki, sa druge strane. Preko poezije Tina Ujevića, a posredno od Matoša i Bodlera, Marinković se naslanja na sliku idealne drage – u nekim aspektima i astralne drage – u tradiciji danteovskog i petrarkističkog ljubavnog

⁴ Ovde bi se mogla preokrenuti perspektiva i tvrditi da na tom mestu Melkior postaje atribut i funkcija u parodijskoj (de)konstrukciji Vivijaninog lika.

ideala. Ali Marinkovićev fokus u tom intertekstualnom preuzimanju je pre svega demistifikacija ideala koja završava u komičkom i satiričkom registru (isto: 151–152). Aspekt stalnog izmicanja i nedostižnosti koji lik Vivijane ima za Melkiora, preklapa se sa figurom nepoznate, tj. nestvarne drage, jednim od toposa evropske moderne čiji se poznati primeri u slovenskim književnostima mogu naći kod Matoša i Andrića ili kod ruskog simboliste Aleksandra Bloka. Apstraktni lik žene zapravo je projekcija muške žudnje u spoljašnji svet i može se dovesti u vezu sa Jungovim konceptom *anime* kao *ženskog* aspekta ličnosti (up. Jandl 2016).⁵

Lista preteča figure fatalne žene seže u antiku i antičku mitologiju, i obuhvata mitološka čudovišta Gorgonu i Meduzu, mitološke zavodnice (Helena, Medeja) i političke moćnice (Kleopatra), ali tu takođe spadaju i biblijski likovi poput Salome, Judite i Dalile (ali i Adamove Eve), zatim istorijske ličnosti (Lukrecija Bordžija, Marija Stjuart), kao i figure veštica iz reakcionarnog imaginarija crkve od 15. do 17. veka. Nastanak modernog umetničkog prototipa *femme fatale* može se locirati u objedinjujuću prelaznu tačku folklorne i građanske umetnosti, odnosno mitološkog i društveno-istorijskog simboličkog koda (npr. romantičarska obrada legende o vodenoj vili Undini). Ta dvogubost, nepotpuna ali neotklonjiva Drugost, ostaje pohranjena u tipu fatalne žene kao simboličkom okviru u koji se od prelaza iz 19. u 20. vek upisuju i sublimno materijalizuju različiti muški strahovi, traume i kompleksi, od fizioloških do metafizičkih (up. Stein 1985: 11–12). To je osnova pretećeg, demonskog karaktera te figure, a istovremeno izvor njene neumitne privlačnosti i neodoljivosti.

Kako obrazlaže Mario Prac u klasičnoj studiji o toposima dekadencije i moralne transgresije u evropskim književnostima romantizma, karakterne crte Kleopatre kao singularnog istorijskog karaktera postale su s vremenom odlike umetničkog klišea *belle dame sans merci*:

„Prema ovoj koncepciji fatalne žene zaljubljeni je obično mladić i zadržava pasivan stav; nejasan je, inferioran je prema ženi po položaju ili fizičkoj razvijenosti, a ona prema njemu stoji u istom odnosu kao pauk ženka, bogomoljka itd. pred svojim mužjakom: seksualni kanibalizam ovde je monopol žene.“ (Prac 1974: 172)

Glavni atributi *femme fatale* su prvo seksualno a onda potpuno potčinjavanje muškarca, nezasita ljubavna pohota koja vodi u promiskuitet i prostituciju, dok je beskrupulozna proračunatost vođena neutaživom voljom za moć. (Blänsdorf 1999: 10) Seksualnost i erotsko potčinjavanje tu prestaju da budu samosvrhoviti i postaju instrument za dostizanje ekonomskog bogatstva i društvene moći. U tom kontekstu fatalna žena je „biološki terorista“ koji iscrpljuje kreativnu energiju civilizovanog muškarca, dihotomija muško – žensko preslikava se u opoziciju priroda/telesnost

⁵ U Matoševoj novelistici može se istovremeno pratiti proces ironiziranja i pervertiranja toposa romantične ljubavi (up. Katušić 2018), što u dijahronijskoj optici predstavlja utiranje puta za Marinkovićevu radikalnu destabilizaciju tih umetničkih kodova.

– kultura/intelekt. Ženska seksualnost poprima status degenerativne bolesti i smrtnosti, a kanibalizam kao ključna odlika ženske prirode upravljena je protiv uzvišenog arijeuskog kulta muškosti. Iz toga se razvija topos žene-vampira, kao glavnog iskušenja muškarca na putu prema vrlini. (Dijkstra 1996: 3–7)

Navedene odlike klišeja *femme fatale* prepoznaju se u odnosu Melkior – Vivijana, ali transponovani u kontekst parodijsko-karnevalskog poetičkog ključa. Marinkovićeva poetika karnevalizacije počiva na performativnom izokretanju čvrstih socijalnih hijerarhija, u duhu koji Bahtin naziva „veselom relativnošću“ (up. Mikić 2004: 551–554). U tom smislu, Ugo je klovn, on nosi masku lude koja razobličava javni svet i govori mudrost, dok je Maestro karnevalski kralj. U takvom okviru *femme fatale* postaje relacionalna funkcija, takoreći još jedna od karnevalskih maski.⁶ Za Maestra, Vivijana je tipična *femme fatale* i vodi junaka u tragediju (iako je ta tragedija oblikovana kao vodvilj); za Melkiora ona ima prelazni oblik između fatalne i nedostižne drage, izvor je patnje, ali ga ne vodi u smrt; dok je za Uga *profana* ljubavnica, otprilike ono što je za Melkiora Enka.

„Melkior's Grundkonflikt gegenüber Vivijana besteht darin, dass er sie zwar begehrt, gleichzeitig aber nichts zur Annäherung unternimmt. Für alle anderen aber (Fred, Ugo, Atma, sogar Maestro) ist sie nicht unerreichbar. Ihre Figur wird systematisch entmystifiziert [...]. Da sie im Roman durch ständigen Rollentausch und Vertrauensbruch ausgezeichnet ist, kann man bei dieser Figur tatsächlich von einer Art ‚dämonischer Frau‘ im Sinne von Ujević sprechen.“ (Hansen-Kokoruš 2002: 155)⁷

Opisana deesencijalizacija i raslojavanje figure *femme fatale* može se tumačiti kao još jedan aspekt Marinkovićevog metaliterarnog ukazivanja na artificijelnost književnih figura kao i sveta književnog teksta uopšte. To je takođe rezultat piščevog manira u građenju likova koji detektuje Nemec (2003: 249), shodno kojem „jedno tijelo može biti (i najčešće jest) stanište više osoba od kojih svaka igra svoju ulogu“. Pomeranost Vivijane od klišeja *femme fatale* ogleda se i u tome što za razliku od tipičnih primera te figure u književnosti moderne ona svojim delovanjem ne utiče na razvoj fabule (up. Hansen-Kokoruš 2017: 284–285). Drugim rečima, ona je smeštena u poetički kontekst razgradnje fabule gde takve osobine tipa fatalne žene već unapred ne mogu da dođu do izražaja.

Kanibalizam, koji se ogleda u „seksualnom kanibalizmu“ *femme fatale*, ključni je motiv i tema romana u različitim simboličko-metaforičkim značenjima. Kristali-

⁶ S tim u vezi je indikativna scena susreta u gradu, gde se još jednom ironijski podriva junakova romantično idealistična predstava o nedostižnoj ženi: Melkior se naime zagleda u izlog modnog salona i tada „odjednom iz lutke izroni Vivijana“ (K: 192).

⁷ „Osnova Melkiorovog sukoba s Vivijanom leži u tome što je on njome zanesen, ali istovremeno ne čini ništa da joj se približi. Za sve ostale (Fred, Ugo, Atma, čak i Maestro) ona nije nedostižna. Njen lik se temeljno demistifikuje [...]. Budući da ona u romanu neprestano menja uloge i gubi junakovu privrženost, može se u tom smislu govoriti o figuri bliskoj Ujevićevoj ‚demonskoj ženi‘.“ (Prevod: G. L.)

zacijska tačka tog tematsko-motivskog kompleksa, koji je alegorijska predstava ne samo nadolazeće apokalipse svetskog rata,⁸ nego i slika aktualnog trenutka civilizacije, jeste mitološki lik kiklopa-ljudoždera Polifema.⁹ Melkiorov *autokanibalizam* u vidu paranoične opsesije telesnom težinom pre svega je strategija preživljavanja, odnosno izbegavanja mobilizacije. U osnovi toga stoji jedna od ključnih filozofsko-pojmovnih opozicija ne samo u *Kiklopu* već i u drugim piščevim delima, pre svega u drami *Glorija*, a to je kontrast telesno – idealno. Strast prema Vivijani, s obzirom da je ta žena prevashodno junakova *fikcija* koja po njega ima autodestruktivni efekat, takođe se u krajnjoj liniji može nazvati autokanibalizmom. Ljudožderstvo je osim toga i centralni motiv u drami koju Melkior piše.¹⁰

Crte književnog tipa umetnika u sklopu Melkiorovog lika, koje se nadovezuju na tradiciju sličnih likova kod Tomasa Mana ili Krleža, imaju jasne rodne implikacije. Jedna od tipičnih odlika figure umetnika u književnosti moderne je njegova „ženskasta duša“ (Prac 1974: 16). To je kod Praca sinonim za *žensku* nestalnost i *šizoidnost* karaktera. *Umetnik* Melkior mistifikuje i egzotizuje Vivijanu: ona je za njega s jedne strane nedostižna i nedokučiva, ali kao takva je povod i cilj njegovog izmeštanja iz preteće stvarnosti i beg od *ljudožderske* istorije. *Ženskastost* njegove duše je nešto što se od početka ironijski nameće kao temeljna odlika njegovog karaktera, pa se on može označiti kao *homme fragile*. Don Fernando će Melkioru priznati da prema njemu gaji naklonost te da je sa njim odlučio da podeli svoju teoriju o „preventivnoj dehumanizaciji“ (K: 176–188) upravo zbog njegove senzibilnosti i sposobnosti da „može *osjetiti* misao“ (K: 182).¹¹

Kako konstatuje Pavao Pavličić (2014: 112), ženski likovi u *Kiklopu* su ravnodušni prema pretnji rata, prema političkom aspektu života uopšte. Osim što je odraz društveno-istorijske realnosti i podređenog položaja žena, Marinkovićev roman reprodukuje arhetipski okoštalu rodnu podelu sfera interesa i delovanja: svet trga, javnosti, političkog je muški, a svet intime, privatnog i ontološkog – ženski. Pavličić nagoveštava intrigantnu tezu da je upravo ta apolitičnost i rezistentnost na istoriju razlog muške čežnje za ženskim polom, kao i muške identifikacije srećnog

⁸ Aspekti krležijanski inspirisane antimilitarističke satire iz epozode u kasarni (up. Mikić 2004: 548), takođe imaju podrivajući efekat na simboličke temelje *jakog* maskuliniteta i patrijarhata.

⁹ O intertekstualnim vezama Marinkovićevog romana sa *Odisejom* i Euripidovom satirskom igrom *Kiklopi* vidi Hansen-Kokoruš 2002: 81. Za razliku od svog homerskog interfiguralnog uzora koji se nakon rata vraća kući, Melkior se kreće u susret ratu (isto: 82). Što se tiče Vivijane, kako naglašava Nemec (2003: 247), ona je „ironična negacija vjerne Penelope“.

¹⁰ Ta „groteska sa ljudožderskim urlikanjem“ i „simbolična satira“ govori o brodolomnicima sa teretnjaka *Menelaj* koji su završili kao zarobljenici ljudoždera u Polineziji i treba da bude parabola o civilizaciji na ivici samourušavanja (K: 55–57).

¹¹ Ako nije drugačije naznačeno, svi kurzivi u citatima preuzeti su iz originalnog teksta.

života sa ženskim bićem (isto). S druge strane je njegova analiza likova u *Kiklopu* rodno esencijalizacijska i bez otklona prema naturalizovanim patrijarhalnim maticama. One doduše jesu reprodukovane i u Marinkovićevom tekstu, s tim da karnevalizacijski otklon i ironijsko-parodijski impuls pripovedanja relativizuju okoštalost tih pozicija i narativa.

U romanu se između likova vode razgovori gde se na načelnom nivou analiziraju rodne uloge. Oni se dotiču stereotipnih podela na muško i žensko kao na dva nepromenljiva, dijametralna sveta. Te razlike se prenaplašeno esencijalizuju te se tako ismeva i podriva njihova dalekosežnost i međusobna nepomirljivost. U jednoj od Atminih replika Melkioru iz muške perspektive je povučena demarkaciona linija *mi* (muškarci) – *one* (žene), da bi se istakla tobože *prirodna* ograničenost ženskog delokruga na domen kuće i domaćinstva:

„To je njihov svijet [...] i pogled na svijet. [...] A mi se smijemo umno, muški, nas razdiru važne brige. One se smiju važnim brigama i bave se oko našeg rublja, tjeraju nas da se svaki čas presvlačimo, kupamo, režemo nokte. Dosađuju. Uzdišemo mučenički, jer to je u neku ruku teror. Težimo za ma kakvim *oslobođenjem*.“ (K: 66)

Kada se čini izvesnim da je Vivijana započela aferu sa Ugom, Melkior svoj bes proširuje na ceo ženski rod:

„Drolja. To je njihov ukus – brbljavci i pijanice. [...] Gadura! [...] Kako to one lako rade! [...] Bordel. [...] Kokoš. Samo polegne pred prvim kokotom. [...] Žene vole derjavu. Žene uopšte vole glupane.“ (K: 81)

Na taj način niz uopštavajućih negativnih muških stereotipa o ženama biva auto-parodijski podriven. Slično i u odnosu prema ljubavnici Enki, projektujući na nju frustraciju koju doživljava zbog Vivijane, Melkior je prekoreva zbog nevernosti mužu („Koja si ti drolja!“ – K: 82), da bi zbunjenost i nemoć iskazao u generalizaciji o ženskom rodu: „Podla stvorenja.“ (K: 82)

Kao opozicija Vivijani, Enka je tip čulne, dostižne žene, njeno ime može se tumačiti kao aluzija na ženski rod u celini: ž-enka (Hansen-Kokoruš 2002: 156–157). Ali ako se izmesti iz junakovog vidnog polja i oslobodi njegove frustracijom uskraćenosti (ili umišljene uskraćenosti) kontaminirane perspektive, ona se ukazuje kao lik sa visokim rodno-emancipacijskim potencijalom, ne samo u smislu ženske emancipacije postajanja nezavisnim i slobodno delujućim subjektom u ljubavnim i erotskim odnosima, nego i u smislu emancipacije od dvostrukog morala građanskog braka i demistifikovanja monogamije. U tome bi se mogao videti još jedan aspekt dihotomske konstelacije između Vivijane i Enke, jer u slučaju prve o tom potencijalu ne može biti govora.¹²

¹² Hansen-Kokoruš (2017: 286) odriče rodno-emancipacijski potencijal književnog tipa *femme fatale*. Štajn u tom smislu preokreće perspektivu i instruktivno zaključuje da ta figura ne znači žensku emancipaciju već predstavlja simboličku transpoziciju muškog straha od

Za vreme boravka u vojnoj bolnici, u Melkiorovoj ljubavnoj mašti Vivijanino mesto privremeno zauzima bolničarka Acika, ali kada sazna da se ona udala, Melkior je ubrzo zaboravlja i Vivijana se vraća na mesto glavnog predmeta njegove čežnje, kao „svjetionik u brodolomu“ (K: 308). U izmaštanom dijalogu sa Acikom, Melkior još jednom pokazuje seksističko-mizogine stavove, koji su u krajnjem efektu autoparodični. On tu načelno relativizuje (zlo)čin seksualnog zlostavljanja i dokazuje kako silovanje nije uvek jednoznačni odnos silovatelja i žrtve:

„Znaš, mi žene to i želimo: da nam izgleda kao da smo silovane. Mi ‚nikada‘ ne bismo pristale da nismo bile ‚prisiljene‘. Govorimo ‚ne, ne, ne‘, je li tako, ali jao onome koji nam poveruje: to mu nikada ne opraštamo.“ (K: 276)¹³

Po povratku u Zagreb pojavljuje se nagoveštaj Melkiorovog otrežnjenja u odnosu prema Vivijani, u jednom od karakterističnih snova na javi – nakon što je doživeo vodviljski rasplet veze sa Enkom – on zamišlja Vivijanu pred streljačkim vodom. No i ta scena povezana je sa književnim reminiscencijama, sa toposom *mrtve drage* i – tipično za Marinkovića – sa konkretnim asocijacijama iz lektire:

„[M]rtva je bila Vivijana. [...] Pokopao sam svoju mrtvu dragu, reče pjesnik Pandurović Sima... [...] Hladna si mi, hladna, moja djevojko, govorio je Othello kad je zadavio Desdemonu. [...] ustrijelio sam svoju lažnu dragu...“ (K: 340–341)

Od *idealne* se stiže do *mrtve drage*, ali to junakovo otrežnjenje ide korak dalje, pa je Vivijana ne samo odstranjena – barem trenutno – iz Melkiorovog opsesivnog iščekivanja i strepnje, već je proglašena *lažnom* dragom.

Leonardova *Mona Liza*, još jedan primer tipa *femme fatale* iz kanona zapadne umetnosti,¹⁴ služi kao ishodišna tačka Maestru za uopšteno kvazifilozofsko razmatranje muško-ženskih odnosa. Ono se razvija u već opisanoj dvoguboj Marinkovićevoj ironijsko/autoironijskoj narativnoj perspektivi:

„Jer ovo je pakao mog života, a ona se osmjehuje nad paklom, prokleta femina! [...] No što je slika? – tek simbol, dah umjetnosti eto čak stamparski otisak, ali nju, nju samu, feminu, ja nisam objesio, da se smješka tu nad mojim životom! Sama se ušuljala i zaszjela... Svima nam je zaszjela, a smijemo se jedan drugome. [...] Što, da se damo kastrirati, rasni Eustahije, zbog ponosa i plemstva muškog duha? A što ako je cijela naša moć usađena baš dolje u toj mucu, u muškom poniženju? Tko će riskirati, ljupki Eusta-

ženske emancipacije koja od polovine 19. veka postaje sve izvesnijom (Stein 1985: 12). Sličnu interpretaciju nudi i Blänsdorf (1999: 15–16).

¹³ Prethodno sličnu misao iznosi Ugo, ali u kontekstu koji je višestruko ironički i (auto-)parodijski iskošen i kojim se između redova ismeva Melkiorova zavist prema Ugovom uspehu kod Vivijane: „One vole da budu oborene. Njihovo otrcano ‚ne‘ oblik je glagola ‚navali‘.“ (K: 202)

¹⁴ Počev od analize istoričara renesanse Voltera Pejtera iz 1873. rasprostire se interpretacija *Mona Lize* kao vampirskog bića, a njenog osmeha kao metafizički zloslutnog i iskonski osvetničkog (Stein 1985: 14, Prac 1974: 207–208).

hije? Može se sve izgubiti. Eunuh-uh-uh-uh... svestrano besplodno stvorenje, trbuh s karoserijom kostiju i mesa. [...] Zar na toj njuškici udešenoj kao mamac bludnoj pohoti (opažate li, Eustahije, stil šekspirski?) da zatitra takvo objavljeno duha poruge? Tako se smio podsmijevati jedan Voltaire. Ali tko je dao femini to muško pravo podsmijeha? – to je pitanje, veleumni Eustahije! Ona što se sva nadvikuje ovom ili onom stranom svoga mesa (oh, naj-de-li-katnijeg, poklonimo se pred oblinama!) odjednom se umotala, to jest to kliktaivo meso je umotala u neku nedokučivost, u mitski veo *vječitog ženstva*, pa se tamo ruga muškom čovječanstvu. O, Leonardo, to ti ne opraštam! – uzvikne Maestro ogorčeno. – Jedino... jedino ako se i sam nije htio narugati: uzeo njuškicu pa se podsmijehnuo samom sebi... Neka, gospodin genij to sebi može priuštiti.“ (K: 358–359)

Sklonost ka aluzijama iz rezervoara kulturnog nasleđa i ironija – „muško pravo podsmijeha“ – markirani su kao isključivo muške karakteristike, ono što ih čini superiornim u odnosu na *drugi pol*. Žena zadobija oblik i značenje metafizičkog simbola zla i prauzorka muške osujećenosti i patnje. Motiv kastracije, kao strah od gubitka suštine muškosti, ovde se, u psihoanalitičkom ključu, može interpretirati kao strah od razvlašćenja i kulturnog rashodovanja falocentričnog jezika kojim je konstituisana rodna razlika unutar opozicije muško – žensko. Figura *femme fatale* – mogao bi biti zaključak – predstavlja „izraz kolektivne mizoginije“ i simbolička je kompenzacija muške erotske želje i frustracije (Blänsdorf 1999: 12).¹⁵

Farsični finale Maistrovog kvazitraktata o ženskoj prirodi polazi od motiva veštica („đavolske drolje“ – K: 359) i opravdavanja ubistva Dezdemone kao vida „muške preventive“ („Nisi, droljice, ali hoćeš... ako te ne zadavim.“ – K: 360).¹⁶ Kulminacija je ispovest o odnosu sa Vivijanom, koja sadrži vodviljski zaplet („triumf kurvinski“ – K: 369) i Maistrovu konačnu osvetu oblikovanu kao evokacija biblijskog izгона iz raja (K: 370). Ta epizoda deluje dvosmerno: najpre autoparodijski baca svetlo na Maistrov lik, na traumatsku genezu njegove mizoginije koja kao takva ostaje karnevalski *razvlašćena* objektivnog važenja. Ona istovremeno dovršava i kao da nepovratno arhivira Vivijanin portret u Melkiorovoj imaginaciji: „To je gotovo. Ustrijeljeno. Sam je komandirao plotunom. Pali!“ (K: 374)

Prema tumačenju Iva Frangeša (1979: 25), Marinković je klasičnim nosećim stubovima umetnosti – *eros* i *thanatos* – dodao treći, moderni – *phobos*. Reč je o egzistencijalnom strahu pod pretnjom kraja civilizacije. U rekapitulirajućem pogledu na roman, Vivijana se ukazuje kao jedno od lica Zoopolisa, kao jedna od

¹⁵ Iako tačno zapaža da su simboličke forme predodređene društvenim kontekstom, ni Prac ne izmiče mreži kulturno nasleđene ginofobije kada tvrdi da figura *femme fatale* nastaje na osnovu primera takvih žena iz društvene i istorijske realnosti (up. Prac 1974: 157).

¹⁶ Tu se paradoksalno sustiču, hiperbolom dovedeni do apsurd, autoparodični pogledi na svet don Fernanda i Maestra. Zajednička im je nužnost preventivne usmerenosti etičkog delovanja, s tom razlikom da, kako zaključuje Maestro: „On želi spasiti čovječanstvo, ništa manje, a ja, eto, da čovječanstvo *prestane*.“ (K: 360)

maski predapokaliptičnog društvenog i istorijskog karnevala sa kojim Melkior nastoji da se izbori.

3. Štap i svilenom rublje: gospoja Oliva

Novela „Suknja“ – u konačnoj redakciji zbirke *Ruke* iz 1962. – jedna je od četiri novele objedinjene Marinkovićevom zavičajnom tematikom dalmatinskog ostrva koje kreiraju zaokružene ljudske sudbine (up. Popović 1982). Pritom je jedina od preostale tri – „Prah“, „Anđeo“ i „Koštane zvijezde“ – gde je glavni lik žena.

Lik gospoje Olive od početka je razvijen u ironijsko-grotesknom ključu. Sveznajući narator sa superiorne visine ocrtava njen portret. U osnovi se radi o prototipu stare dame-usedelice, iako je tek prešla četrdesetu; udata je za „malog, ćelavog načelnika“, sa kojim nema dece (Marinković 1982/IV: 38).¹⁷ Usamljenost i izolovanost gospoje Olive naglašeni su metafikcijskim iskazom da je muž za njen svakodnevni i intimni život irelevantan, odnosno, „on gotovo i ne sudjeluje u ovoj pripovijesti“ (S: 38).

Fizički opis junakinje ide u smeru prenaplašene, neiživljene seksualnosti, ali dotiče se i mitološki osenčenog profila boginje plodnosti i majčinskog principa: „omašni bokovi“, „ogromne grudi“, „bijela, okrugla koljena“ (S: 37). Neograničenu slobodu koju ima unutar četiri zida opštinskog stana u centru ostrvskog gradića ona usmerava na kompenzacijski uslovljeni fetiš prema svilenom donjem rublju. Erotska neostvarenost i seksualna uskraćenost tu pronalaze svoje autoerotsko, autovoajersko zadovoljenje:

„Kombinei, gaćice, grudnjaci, noćne košulje, sve je to bilo njeno, ne samo kao vlasništvo, već mnogo intimnije, milije, kao vlastito tijelo, grudi, bokovi, bedra, pa kad je dirala i gladila tu ružičastu, nježnu, pjenastu svilu, činilo joj se da je neke pažljive, fine ruke diraju po golom tijelu.“ (S: 37)¹⁸

Voajerizam je opsesivno-kompulzivna strast Olivine *kućne slobode*. Ona na koljenima grafitnom olovkom ispisuje imena mladića koje sa prozora, skrivena iza zatvorenih žaluzina, posmatra u berbernici prekoputa.¹⁹ Izgovarajući imena i nadimke

¹⁷ Svi navodi iz novele „Suknja“ dati su prema tom izdanju i u nastavku teksta biće označeni skraćenicom S i brojem strane.

¹⁸ Ruke, koje su ovde u vezi sa autoerotičkim uživanjem, kao lajtmotiv se provlače kroz zbirku, ne samo u naslovnoj noveli gde zauzimaju centralno mesto. To sa druge strane potvrđuje ključni status autoerotizma u noveli „Suknja“, odnosno u karakterizaciji Olivinog lika. O različitim aspektima motiva ruku u Marinkovićevoj novelistici vidi Hansen-Kokoruš (2002: 67–68) i Glavaš (2017: 245–250), kao i, u kontekstu dihotomije telo – duša i kognitivne teorije, Grzybek (1996).

¹⁹ Muško voajerstvo i onanija pred ključaonicom kupatila – i to kao alegorijska predstava književnog postupka (up. Frangeš 1979: 9) – pojavljuju se u zbirci *Ruke* na početku prološke novele „Samotni život tvoj“. Figura posmatrane žene fizički je identična gospoји

svojih miljenika ona „sanjari kao djevojčica nad šarenim bombonima“ (S: 38). Potencirana je takođe naivno-romantična crta junakinjinog karaktera, naznačena u omiljenoj lektiri koju čine *egzotične* ljubavne intrige i zavere. Propuštena kroz narativni filter grotesknog i karikaturnog, njena sublimirana *ženska* fantazija oscilira između erotskog nagona i seksualne frustracije, s jedne, i majčinskog instinkta i roditeljski zaštitničkog impulsa, s druge strane. To je „žarka čežnja“ i „strah od slatkog, zagušljivog grijeha“ koji se u trenu preobražavaju u „sigurnu i čistu bjelinu materinstva“ (S: 40). Ironično podsmešljivi glas sveznajućeg naratora ublažava frustraciju junakinje, tragika njene erotske patologije oslikana je u krajnjoj liniji sa simpatijom i samilošću.

Kao „ljubomorna mama svim tim mladićima“, Oliva razvija duboki prezir prema ženskom rodu, neku vrstu patološke *automizoginije* kao strasne mržnje prema svemu što njene štićenike odvlači od nje:

„Čudovišta u suknjama, što razbludno miču svojim oblinama pred očima mladića i šire oko sebe sladunjave i zamamne mirise, te se mladiću pamet smuti pa zaglavinja, jadan, kao pijani pjetic, splete se i padne u mračno krilo mekane i ljigave životinje, što ga svega ispije svojim požudnim sisaljkama, kao hobotnica. To su za gospoju Olivu bile žene – monstumi, u suknjama.“ (S: 40)

Metafore zloslutnog zavodništva i ženske fatalnosti razaznaju se u košmarnim strahovima gospoje Olive. Proračunatost i zloslutnost kao tipični atributi klasične figure *femme fatale* izranjaju u metaforama „lukavih životinja“ i „otrovnog cvijeća“, koje junakinja povezuje sa mladim ženama (S: 40). U metaforičnoj slici seksualnog čina predstavljenog „pijanim petlicem“ i „požudnim sisaljkama hobotnice“ (auto-) ginofobija je ispoljena u povlađujućoj dodeli naivno-žrtvene pozicije muškoj strani.²⁰ Istovremeno je ženski segment metafore varijacija metonimskog toposa *vagina dentata*, još jedne iz niza prepoznatljivih *kanibalskih* transfiguracija toposa žene-vampira (up. Dijkstra 1996: 64–67). Ginofobija se tu razotkriva kao sastavni deo patrijarhata: u njegovim temeljima su podčinjavanje žene i naturalizacija tog potčinjavanja.²¹

Olivi i čak je generalizovana pluralnom konstrukcijom: „debele žene četrdesetogodišnje“, „grudi (velike i teške) [...] i dvije planine s druge strane“ (Marinković 1982/IV: 7–8). O autoreferencijalnim i metaliterarnim aspektima te scene vidi Glavaš 2017: 232–233.

²⁰ Navedena metafora primer je karakteristične Marinkovićeve „sklonosti prema animalnim metaforama“ (Frangš 1979: 11), odnosno prema simboličkoj viziji gde namesto alegorijski humanizovanog životinjskog sveta stupa simbolička animalizacija ljudskog sveta (up. Hansen-Kokoruš 2002: 285–286).

²¹ Mizoginu osnovu kanona zapadne kulture s prelaza iz 19. u 20. vek Bram Dijkstra posmatra uporedo sa antisemitskim i orijentalističkim tendencijama, te razvojem eugenike i rasističkih teorija, i u tom kontekstu zaključuje da je simbolički kulturni *ginocid* otvorio vrata za stvarne istorijske *genocide* (Dijkstra 1996: 4).

Grupni identiteti koji predodređuju pogled na svet gospoje Olive konstruisani su u odnosu na dve demarkacione ose: rodnoj i starosnoj. Tako se diferenciraju četiri skupine figura u noveli: (1) mladi muškarci – ljubimci i imaginarni štitenici Olivini; do njih nema pristup u realnosti, oni ostaju izvor potajnog zadovoljstva, ali i frustracije; (2) stari muškarci – Olivini štitenici u socijalnom smislu, kao vid zadovoljenja (nametnute) društvene sujete; njih intimno prezire: analogno mladim ženama, oni su za nju „stara čudovišta“ i „kazna božja“ (S: 43); (3) mlade žene – junakinja ih posmatra sa prezirom, kao „čudovišta u suknjama“ ispod kojih se krije „žalostan i smiješan gad i stid žensketine“ (S: 41); (4) starije žene – oličenje potisnute seksualnosti, pre svega nedoličnosti i moralne neprihvatljivosti aktivne, subjektski usmerene ženske erotske želje i njene javne, društvene realizacije.

To što junakinja samu sebe izuzima i izmešta iz ženskog roda, ne odnosi se samo na mlade žene, nego i na svoje vršnjakinje i koleginice iz gradskog dobrotvornog društva kojim kao načelnikova žena predsedava. Seksualnost i uopšte telesnost starijih udatih žena su tabu u patrijarhalnom (malo)građanskom miljeu kome gospoja Oliva pripada. Iz toga ona, međutim, izvodi osećaj vlastite superiornosti, jer svoju istrajnost u uskraćenosti i zatvorenosti u kući doživljava kao moralni podvig i gradi na osnovu toga osećaj nedodirljivosti: „Sebe je, dakako, isključivala iz svoga prezira [prema ženama – G. L.]. Ona je sebi dala to pravo; ona je bila nešto drugo. [...] Bog vidi i sudi. Ona je bila nevina.“ (S: 41) Lik gospoje Olive transformiše se tako u oličenje paradoksalne *velike mame* patrijarhata: sama se nalazi izvan binarne rodne opozicije muško – žensko, ali ostaje žrtva deprivilegovanja i diskriminacijskog razvlašćivanja žena unutar patrijarhata u kojem živi.

Drugi ključni lik u noveli, Lintro, iz Olivine perspektive je otelovljenje više-struke drugosti: stari hromi muškarac, luralica-beskućnik i varoška luda. On je, drugim rečima, s onu stranu građanskog morala i dostojanstva, uz to pravoslavni *vlač* i došljak iz kontinentalne zaleđine, te u tom smislu – *varvarin*.²² Oličenje gotovo egzotične divlje stranosti, prototip je antičkog satira ali i arhetipski lik lakrdijaša koji govori istinu. Lintro je alegorična figura nepisanog ali opštevažećeg zakona čaršije, koji obuhvata i propisuje kao najviše moralne principe zajednice, tako i raspodelu rodni uloga i delatnih ovlasti, forme ophođenja i rituale svakodnevice, sve do kulinarskih saveta i preporuka za domaćinstvo. Narator navodi da on nema dokumenata niti mu se zna pravo ime. Od ljudskog lika važniji je njegov glas koji se neprekidno razleže gradskim ulicama i trgovima.

²² Kako potvrđuje Frangeš (1979: 12) govoreći o dominantnom kulturnom horizontu dalmatinskih ostrva, „kopneno zaleđe [je] barijera na koju se sa strahom i nepovverenjem gleda još od turskih vremena“. Radi se o razgraničenju složenijem od proste opozicije urbano – ruralno. U osnovi tog konstrukta Drugosti nazire se princip koji Milica Bakić-Hayden (1995) opisuje pojmom *nesting orientalism*, kao prelazna forma između spoljašnjeg/orijentalističkog (Said) i unutrašnjeg/balkanističkog (Todorova) Drugog.

Lintrova figura razlaže se i depersonifikuje na dva glavna atributa: glas i štap. Prvi se može tumačiti kao ideološki, nematerijalni, a drugi kao disciplinarno-kontrolni aspekt društvenog *aparata*. Glas ima oblik i funkciju interpelacijskog zaziva altiserovski shvaćenog ideološkog aparata. „Ima na njemu nešto čisto i svečano, nešto sveto“ (S: 44), čini se gospoји Olivi. Lintrovu figuru stoga treba razumeti više kao antropomorfnu kristalizaciju izaslanika vrhovnog autoriteta (u datom kontekstu: hrišćanskog boga), kao njegovog glasnika. Njegove poruke se ne dovode u pitanje, a i on se sâm prepoznaje kao takav uzvikujući refrenski: „Ljudi, žene, čujte anđela mene!“ Kao takvog će ga, nakon što umre, u košmarnim grizama savesti pamtiti i gospoја Oliva (S: 50–51). Distinkcija upisana u Lintrovom refrenskom uzviku, gde je muški gramatičko-leksički oblik generalizujući (čak i da je u pitanju samo versifikacijska nužda), ili naoko uzgredni iskazi poput „I ne slušaj ženu ludu, ne govorim ti zaludu!“ (S: 42), svedoče o patrijarhalnim odrednicama, a posredno i o mizoginiji, kao metakomunikacijskim, pretkognitivnim obrascima upisanim u strukturu zajednice.

Drugi junakov atribut, štap, kao materijalizacija njegovog glasa, falički je simbol i sinegdoha njegove funkcije u zajednici. Analogno svilenom rublju, koje za gospođu Olivu s vremenom postaje „kao vlastito tijelo“, Lintrov štap više je od njegovog prepoznatljivog *oruđa*. On postaje ne samo sastavni deo, već neodvojivi produžetak njegovog tela, sinegdohska i simbolična suština njegovog bića. Starac kao da nema vlastitog interesa niti motivacije u opsesivno-kompulzivnoj navici da „svojim triumfalnim i slavnim oružjem, kome ima zahvaliti sav svoj ugled“ (S: 42), podiže ženske suknje u javnosti. Štap je autonomni organ koji deluje nezavisno od volje ili namere vlasnika, što se vidi u sceni fatalnog susreta sa gospoјom Olivom. Stoga se Lintro teško može smatrati vlasnikom štapa, moglo bi se tvrditi da je relacija posedovanja obrnuta.

Njegova aktivnost ima društveno-integrativnu funkciju inicijacijskog obreda, „kao sveti Ivan Krstitelj“ (S: 44). On uvodi žene u društveni poredak, kao da im dodeljuje sertifikat o ispravnosti, personalizovani dokaz da nisu veštice.²³ U tom svetlu na Lintra gledaju ne samo niži socijalni slojevi, nego i ugledne starije gospođe, jedna od njih komentariše: „Pak što da joj digne? I ona je žena ‚ispod‘, kao i druge... Kad smo gole, sve smo jednake.“ (S: 45) Ritual inicijacije ima okamenjenu formu, *žrtva* najpre pokazuje užasnutost i posramljenost, ali to je – premda ne lična emancipacija – priznanje o punopravnom članstvu u zajednici. Tako se i mlada udovica, iako glumi uvređenost što je postala žrtvom Lintrovog štapa, potajno oseća „počasćenom“ (S: 42). Štap je sveprisutni i nepogrešivi kontrolni mehanizam patrijarhata koji „kažnjava žensku oholost“: „Ne tuče, nego razotkriva, raz-

²³ Oblici narodnog sujeverja s tim u vezi takođe su rodno markirani kao ženski. O verovanju da su veštice izvan klasične rodne binarnosti – što kao čaršijska sumnja počinje da lebdi oko gospoје Olive povodom njenog pakta sa Lintrom – narator, delimično iz junakinjinog fokusa, govori sa podsmehom kao o „praznovjernim babljim pričama“ (S: 45).

golićuje lažnu svetinju i pokazuje svijetu što je sram i stid. Kuda stiže, suknje diže! Kao vjetar, pravedan i čist!“ (S: 44)

Taj aspekt Lintrovog lika je ono što gospođa Oliva, samo donekle svesno i proračunato a više instinktivno, prepoznaje kao njihov zajednički imenitelj i obostrani interes. Tako nastaje „moralni savez“ (S: 44) među njima, kada Oliva, zahvaljujući svom ugledu i protiv volje drugih gospođa iz dobrotvornog društva, uspeva da obezbedi Lintru mesto u domu za starce. Njemu je tako osiguran *goli život*, a junakinji *gola kolena*, garancija nedodirljivosti njene suknje, odnosno izuzetost iz svakodnevnog javnog poretka koji važi za druge žene. On je miran da se preko zime neće smrznuti na ulici, a ona ostaje „visoko, u tvrđavi njena doma, muža, ugleda“ (S: 44).

Kada su oholost i hibris gospođe Olive kažnjeni i javno ismejani, ona time nije izopštena iz kolektiva, već upravo integrisana u njega. Paralelno sa tom njenom društvenom inkluzijom gubi se potreba za korektivnom funkcijom Lintrovog štapa, tako da on i *fizički* nestaje.

Marinkovićeva novela ne mora se nužno čitati kao još jedna tipično *muška* karikatura ženskih seksualnih neuroza i histerije. Povorka suknji na Lintrovoj sahrani, koja nemo prati štap položen na poklopac mrtvačkog sanduka, na prvi pogled je jasna slika poklonjenja duhu i zakonu patrijarhata. Ali sa druge strane, štap koji je suvereno vladao nad suknjama u gradu završava kao razvlašćeni, disfunkcionalni falus, kastriran i pokopan među svilenim rubljem u ormanu gospođe Olive. Suknja je u noveli sinegdoha pasivnog, objekatskog položaja žene u patrijarhatu, ali sama metafora podizanja (= uklanjanja) suknje može se čitati kao protoemancipacijski gest, kao razbijanje tabua ženske seksualnosti i izmeštanje ženskog tela – iako ono na tom stadijumu još zapravo ne pripada ženi – izvan četiri zida privatnosti i kuće. Čitana u tom ključu „Suknja“ je alegorija o ženskoj seksualnoj inicijaciji koja na svom duplom dnu sadrži karnevalski orkestrirani pokušaj ocrtavanja jedne moguće ženske pozicije izvan okamenjenog patrijarhata.

4. Tri marionete, jedna žena: Glorija

Najpoznatija Marinkovićeva drama, premijerno izvedena u Zagrebu 1955, do sada je prevashodno tumačena u okvirima metaforičkog značenja marionete i maske u vezi sa sudbinom glavne junakinje (up. Frangeš 1979: 31–32). Ovde će analiza nužno delimično ostati u tim okvirima, ali sa naglaskom na rodnim implikacijama.

Crkva i cirkus – dva društvena i kulturna miljea u koje je smeštena radnja Marinkovićeve drame – satirički su razobličeni kao dve različite scenografije, upravo kao dve (pozorišne) kulise koje se razlikuju jedna od druge samo po tradicijski dodeljenoj maski i (lažnoj) reputaciji. Kroz dramu se uspostavlja niz paralelizama između ta dva, u ustaljenim predstavama o njima, dijametralno različita konteksta: performativni i društveno inkluzivni karakter koji u oba slučaja čine izvođači/ce na sceni i publika; atraktivnost i jednog i drugog počiva na želji gleda-

laca/teljki odnosno učesnika/ca za izmeštanjem iz okvira svakodnevnog iskustva. Cirkus je u sklopu Marinkovićeve poetike karnevalizacije jedan od karakterističnih oblika simboličke radikalizacije, odnosno grotesknog potenciranja toposa *theatrum mundi*. Satiričko-subverzivni sloj drame uperen je na crkvenu organizaciju, a ironijsko-polemički na crkvenu dogmu.

Na plan koji stoji u osnovi zapleta – da sestra Magdalena glumi bogorodicu – biskupov sekretar don Jere, koji je plan smislio, gleda kao na „dopušteno sredstvo“ u borbi za opstanak crkve (Marinković 1982/I: 64).²⁴ Njegov cinični kolega, bibliotekar don Zane, ismeva plan kao „miganje očima jedne bivše cirkusantkinje“. Osim kompozicionog okvira teatra u teatru²⁵ i rasprava među dvojicom sveštenika širi se na metateatarski nivo. Zane upozorava mladog kolegu – što je klica propasti naznačena u ekspoziciji – da je Magdalena „privatno lice“, te da se on svojim planom kao „dramski pisac“ izlaže milosti i nemilosti „glumca“, tj. glumice (G: 69).

Don Jere nije moralno besprekoran lik, njegova sujeta i karijerizam, pa i oholost su očigledni. I pored toga se može tvrditi da je on, poput Magdalene/Glorije, tragička žrtva pozicije u kojoj se našao, budući primoran da nešto učini u cilju promocije u narodu poljuljane religioznosti. Za sve u biskupiji Magdalena ostaje „cirkusantkinja“ čiji su glavni motivi i crte karaktera „lakoća“, „šarm“, „koketerija“, „uspjeh kod publike“ (G: 68). Samo za mladog biskupovog sekretara, barem u smislu onoga što želi da o njoj veruje, ona je „čista duša, skrušena u čvrstoj veri“, „najponiznija i najčednija sestra u samostanu“, za koju je cirkus „gorka i zaboravljena prošlost“ (G: 77).

Za Glorijin karakter važna je činjenica da je odrasla s ocem, bez majke (G: 82).²⁶ Njen karakter definišu dve osobine – poniznost i sujeta (Hansen-Kokoruš 1996: 77), ali njena glavna osobina je fizička lepota. Ona je u didaskalijama opisana kao „izvanredna“ (G: 98), don Jere je naziva „nadzemaljskom“ (G: 101), dok je otac, kad prepozna ćerku na oltaru, poredi sa figurom koju predstavlja: „Tu je moja Glorija glavom, živa i lijepa kao Majka Božja.“ (G: 117) Junakinja je svesna svoje lepote i uživa u njoj, ali istovremeno sebe doživljava kao „običnu slabu ženu“ (G: 109), kako je uostalom i svi drugi (muškarci) oko nje doživljavaju. Tu se njen lik pokazuje kao transgresija klišeja *femme fragile* u pravcu *femme fatale*. Jer svest o vlastitoj fizičkoj lepoti povlači sa sobom junakinjino otkriće o mogućnosti njene konverzije u simbolički i društveni kapital. Gledano iz perspektive don Jereove

²⁴ Svi navodi iz drame dati su prema tom izdanju i u nastavku teksta biće označeni skraćenicom G i brojem strane.

²⁵ Morana Čale zaključuje, na primer, da u *Gloriji* tema nije marijanski mit, nego iskušavanje moći njegove izvedbe (cit. prema Čale-Feldman 2004: 187).

²⁶ Karakteristično je da otac ćerku – kada mu je namera da bude nežan i brižan prema njoj – oslovljava u muškom rodu: „Glorija, mali moj! [...] Idemo, sinko, idemo.“ (G: 131) To mesto se najpre može pripisati Marinkovićevom jezičkom *realizmu*, jer se radi o načinu oslovljavanja uobičajenom za balkanski patrijarhat.

sudbine, Magdalena – iako to nije bio njen svesni cilj niti proračunati plan – ima funkciju *femme fatale* koja uspeva da očara odvažnog junaka i povede ga sa sobom na put zabranjenog erotskog uživanja, što je opkoračenje društvenih normi koje junaka vodi u izopštenje i smrt (up. Bronfen 2004: 36). Izvanredna i nesvakidašnja lepota fatalne žene smrtonosna je pre svega za muškarca (žrtvu), ali u konačnom ishodu gotovo izvesno i za ženu (dželata). Tu se ogleda parabolsko naličje ove figure, barem u njenoj klasičnoj formi, što uostalom važi i za figuru *femme fragile*: funkcija oba prototipa je dominantno moralizatorska i cilja na održanje postojećeg patrijarhalnog poretka.²⁷

Niz stereotipnih diskriminišućih predstava o ženama mogu se naći u kvazi-reznerskom komentaru don Zana, kada poverava mladom kolegi da je Magdalena zaljubljena u njega:

„[T]a ženska srca... ha, ne srdite se, ta ona je ipak žena, na koncu konca. I što, što se sve ne nađe u tim srcima. Takva mješavina, takva konfuzija, pa hajte, recite što je od toga vjera, što milosrđe, što poniznost, ljubav...? Zar to itko zna? A znaju li i one same što nose u tim svojim srcima? Čas plaču, čas se smiju, kao da su lude, Bože mi prosti. Plaču od sreće, smiju se od tuge, mrze jer vole i ljube one koje mrze... Paradoksi, paradoksi! [...] Htio sam reći, ona, ona misli da njoj donosite cvijeće i da svirate njoj Bachove fuge... [...] [O]va shvaća cvijeće i Bacha kao udvaranje. Ona, morate shvatiti, don Jere, ona nema tako razvijenih, tako istančanih vjerskih čuvstava kao vi. Ona shvaća sve ovo laički, da ne kažem – vulgarno: vaš čisti vjerski osjećaj ona doživljava – erotički. Zato sam i pomislio da je zaljubljena.“ (G: 110–111)

Lik Marinkovićeve protagonistkinje građen je na prepoznatljivim patrijarhalnim stereotipima o ženi, tako da i ona sama te stereotipe nesvesno internalizuje i živi kroz njih. S druge strane, takva karakterizacija podriivena je na nivou zapleta i konstelacije likova u drami, gde se pokazuje da je Glorija više dramska funkcija nego individualizovani lik, kao što je u oba društvena miljea u kojima se nalazi pre svega maska i funkcija, a ne privatno lice. Njen lik je tačka preseka različitih interesa moći i požude koji je okružuju, kako u crkvi (don Jere), tako i u cirkusu (otac). Unutar biskupije postoje pritom različite sujete i pozicije u borbi za moć koje se takođe prelamaju preko njene sudbine.

Sumarno govoreći, u strukturi zapleta postoje tri maske, tri lutke kojima se odvija igra aktera unutar polja moći, ljubavi i požude: Magdalena/kip Bogorodice – mehanički kip Isusa – Jagoda/cirkuzantkinja Glorija. To su tri marionete na koje je borba između (muških) dramskih figura delegirana i preko kojih se ona vodi uvek na dvostrukom planu bukvalnog i prenesenog značenja. Kozlovićev kip Isusa je prelazni stupanj jer pripada istovremeno prostoru crkve i cirkusa.

²⁷ Stoga se tvrdnja da je čak i do krajnosti demonski i beskrupulozni lik *femme fatale* uvek prevashodno žrtva svog okruženja (up. Blänsdorf 1999: 10) ne odnosi na primere tih likova u umetničkom delu, već je rezultat analitičkog uvida i dekonstruisanja patrijarhalne paradigme unutar koje je taj prototip formiran.

Opozicija telesno – idealno, telo – duša, bitna za značenjski potencijal *Kiklopa*, ključna je za semantičku strukturu *Glorije*. Ona se preslikava na pomenutu dihotomiju crkva – cirkus, i to tako da podriva njenu održivost. Osnovni životni i religijsko-filozofski stav don Jerea sažet je u uskliku: „To je obmana naših osjetila! Nema tijela! Nema!“ (G: 124) Potiskivanje i odricanje ovozemaljskog, telesnog aspekta života – ma kako iskreno don Jere verovao u taj ideal – u kontekstu odnosa sa Magdalenom postaje maska za njegovu požudu, ali i mehanizam kontrole kojim nastoji da potčini junakinju i stavi je pod svoju neograničenu kontrolu. To je očigledno u njegovim primedbama u vezi sa načinom na koji ona *igra* ulogu koju joj je namenio:

„Vaše su oči odviše *oči*, vaše oči odviše profano – i konkretno! – blude po zemlji, tražeći sasvim prostu hranu za jednu dušu koja se ne zna uzvisiti do osjećanja božanskog nadahnuća u sebi.“ (G: 101)

Erotska požuda koju sam sebi ne priznaje i nastoji da je potisne, isplivava na površinu njegovog samonametnutog platonskog odnosa prema mladoj monahinji, i tu je klica njegove tragičke krivice:

„Jer bih vas uvijek htio gledati čistu, čistu, neokaljanu bilo kakvim niskim, nedostojnim željama! Onakvu kakva ste na oltaru: daleku, nedostižnu, nepojmljivu mom umu, uzvišenu iznad mojih slabosti, lijepu i svetu kao što je Madonna!“ (G: 124)

Razočarenje zbog neuspjeha i frustracija uskraćenosti prerastaju u prekoran ton, koji završava u infantilno autoparodičnim optužbama nemoćnog gubitnika: „Ja sam o vama maštao, a, u stvari, što ste vi? Jedna lijepa, mlada koketna žena koja jedino misli na to kako bi se dopala. To ste vi.“ (G: 127) On se pritom ograđuje kako namerno bira reči, pa junakinja sama sebe naziva onako kako bi on to hteo: „bludnica“ (G: 128). Niz Marinkovićevih likova, pre svega mladih intelektualaca, pošto ne ostvare svoje žudnje ili se nađu na nepoznatom terenu ravnopravnog odnosa sa ženama koje su izvor njihove frustracije, posežu za rečju „drolja“ ili „bludnica“, što ima povratni autoparodični efekat na karakterizaciju tih figura. Na taj način su satirički ismejani licemerje i diskriminišuća osnova okoštale patrijarhalne i seksističke društvene matrice na kojoj tematizovani muško-ženski odnosi počivaju.

U završnom sučeljenju dvoje protagonista, pre nego što ona napusti biskupiju i vrati se u cirkus, Magdalena iz pasivne, podređene pozicije nedoraslog sagovornika prelazi u ulogu moralno i intelektualno superiornog, rezonerskog subjekta:

„Ja nisam Gospa, vi rajski kavaliru s ružama. [...] Vi ste u zabludi, časni oče! Ja nisam vaša lutka kojom se hoćete igrati Majke Božje! Svršila je igra, don Jere. [...] U meni gledate samo glupaču koja plače i koja vam kvari poslove... [...] Htjeli ste da budem marioneta kojom ćete izvoditi čuda. Kao onaj izum moga oca... Pa ja sam to i bila! [...] Nisam ja nikakva sestra Magdalena. Ja sam Glorija! Glorija Flèche, cirkusantkinja! [...] Kako ste žarko lagali mom ocu da sam kip! Pa ja vas sada ne nazivam lažljivcem! I sami

ste tada vjerovali da sam kip. A kada ste mene uvjeravali da ja nisam ja, nego nadzemaljska pojava, i u to ste vjerovali i zaljubili se u svoju utvaru... [...] Bili ste i ljubomorni. Ali ostavimo sada to. Ionako je vaša ljubav sastavljena od straha i dječje okrutnosti. Vi ste okrutno dijete koje razbija igračku kada mu je najmilija. Poslije za njom plače. Vi ćete još plakati za mnom.“ (G: 126–129)

Međutim ni Glorija u svom novom-starom okruženju i novom-starom pozivu ne nalazi ostvarenje i mir, već stiže do uvida koji deli sa klovnom Tonijem: „Svi smo mi tu dresirani. [...] Bez mašte, bez srca, kao navinute lutke... ah!“ (G: 136) To je vodi ka neotklonjivom osećaju promašenosti i uzaludnosti, razdražena ona praktično odustaje od života i pre fatalnog nastupa na trapezu. U poslednjoj osudi upućenoj svetu koji ju dotle doveo, taj svet je nedvosmisleno patrijarhalno-muški kodiran, jer junakinja pre svega na umu ima oca i don Jerea: „Đavo da vas nosi, s vašim vjerama i ljubavima! Vi, mučitelji! (*Prkosno*) A ja nemam više ni vjere ni ljubavi, eto!“ (G: 136)

Preobražaj koji don Jere zahteva od Magdalene, u vidu odricanja od ovozemaljskog sveta radi dostizanja isključivo religijski shvaćenog onostranog, ispostavlja se kao poduhvat koji ni on sam ne uspeva da izvede. On prebacuje junakinji: „Vaše se srce odupire onome za čim vaša duša čezne.“ (G: 102) Srce je tu markirano ženski, a duša, premda rodno neutralno, prevashodno ne-ženski, s obzirom da podrazumeva transcendentnost. Paradoksalnost i neizvodivost takve transformacije – potpunog ukidanja *srca* na račun *duše* – razrešena je na nivou tragičnog raspleta drame. Junakov ideal, nametnut crkvenom dogmom – ukidanje ovozemaljskog, telesnog aspekta života: „Nema tijela!“ – u drami se obelodanjuje kao nemoguć i neostvariv. Susret sa Magdalenom zapravo je paradoksalni sudar sa otelovljenjem tog ideala, i u tom smislu istovremeno i njegov kraj. Magdalenina/Glorijina (svesno odabrana) tragedija označava sunovrat i simboličnu smrt kako don Jerea, tako i oca, a istovremeno sa tim simbolički je podriven i temelj patrijarhalne matrice koja je predodredila junakinjin život.

5. Antigona iz 1941: Ita

Narativna struktura poslednjeg Marinkovićevog romana *Never more* (1993) je dvodelna, što opravdava muzičko poreklo žanrovske odrednice „roman fuga“. Prvi tok obuhvata sećanje glavnog junaka Matea Bartola Svilića na život u Zagrebu neposredno pred i na početku Drugog svetskog rata u Kraljevini Jugoslaviji (zima 1940/41 i proleće 1941). Druga linija fabule odvija se u prvim mesecima nakon uspostavljanja marionetske Nezavisne države Hrvatske (leto 1941) i prikazuje junakov beg iz Zagreba na rodno dalmatinsko ostrvo i njegovu smrt. Iako formalno u trećem licu, pripovedanje teče najvećim delom iz Bartolove perspektive, tako je i lik devojke Ita dat pre svega onako kako je glavni junak vidi, odnosno pamti.

Zajedno sa majkom, sestrom i bratom, Ita se doseljava u susedstvo Bartola i njegovog sustanara Longa. S obzirom da shodno tadašnjem građanskom patrijar-

hatu nisu humanistički obrazovane – za Itu se doznaje da je učila „strojopis i stenografiju“ (Marinković 1993: 86)²⁸ – devojke se oduševljavaju *učenim* pričama mladića, pre svega onima iz klasične mitologije i umetnosti. Tako, između ostalog, od Bartola slušaju o Trojanskom ratu, ali i o tragičnoj sudbini Antigone:

„I drugim joj je ‚ženskim‘ pričama ‚rastvarao dušu‘. [...] [N]ad sudbinom hrabre Antigone, koja je žrtvovala život da bi, uprkos kraljevoj zabrani, pokopala svoga mrtvog brata, Ita je zaplakala. Mislila je na svog Matea (koji se smeteno smješкао sa strane) kako mrtav leži, a neki tamo kralj joj ne da da ga oplakuje i sahrani u zemlju koju će dok živi natapati suzama.“ (NM: 38)

Marinkovićev ironijsko-parodični pripovedni impuls tu obuhvata tri različita nivoa. Prvi je ironija Bartola kao kazivača, koji prilagođava priču pretpostavljenom (*ženski* niskom) intelektualnom i obrazovnom nivou svojih slušateljki, kao i njihovoj naklonosti ka tragičnim ljubavnim pričama punim emocija: *ženske priče za rastvaranje duše*. Drugi nivo su naivni komentari devojaka – mada i oni potencijalno sa duplim dnom – koji podsećaju na dečije reakcije pri čitanju bajki: „I sve je to istina? Dogodilo se tako? – pitala je Ita, za svaki slučaj. Nije želela da žali ‚izmišljene ljude‘.“ (NM: 37) Na kraju Mateo, mladić blizak socijalističkim idejama, s nipo-daštavajućom ironijom i prezirom komentariše Bartolove priče: „Javna kuća robovlasničkog društva!“ (NM: 37) Kada se kasnije stidi svojih suza povodom Antigone sudbine, Ita brani Mateovo *komunističko* ismevanje i odbacivanje mitologije. Na Bartolovu odbranu egzistencijalno-ontološkog nivoa mitoloških sižea i klasične tragedije, Ita iznenađujuće prelazi na politički nivo konflikta u Sofoklovoj tragediji i zauzima poziciju kolektiva i javnog interesa, a protiv Antigone pozicije porodice i *srca*, nazivajući brata „izdajicom“ (NM: 49).

Kada je videla Mateovo ime na javno obznanjenom spisku pogubljenih komunističkih aktivista, Ita potpuno gubi prisebnost te ubrzo i sama biva obešena:

„Vikala je, kažu, tamo, pred policijom, ‚vratite mi brata, ubojice, dajte mi brata moga da ga ja ukopam‘. I odmah su je... [...] Kažu, vikala je tamo, kao da je luda [...] ‚živio‘ i ‚dole‘ i za ‚njih dole‘, pak opet ‚živio‘. Najopasnije stvari...“ (NM: 171)

U Bartolovoj svesti Ita se izjednačava sa Antigonom, a odmah potom i sa Lusil Demulen, tragičnom junakinjom *Dantonove smrti* (*Dantons Tod*, 1835) Georga Bihnera (NM: 171). Tako se višestruko prepliće i zatvara krug intertekstualne i (meta)fiksijske identifikacije Marinkovićeve junakinje: Antigona – mitološka figura i *izmišljena* junakinja tragedije; Lusil Demulen – istorijska ličnost i *izmišljena* junakinja drame; Ita – *stvarna* ličnost u svetu Marinkovićevog romana, ali u tom smislu i ona *izmišljena* osoba. Stvarnost se pokazuje kao efekat teksta, ontološko je bez ostatka zarobljeno u tekstualnim rešetkama, ali tekst se unutar sebe još jednom

²⁸ Svi navodi iz romana dati su prema tom izdanju i u nastavku će biti označeni skraćenicom NM i brojem strane.

zakrivljuje i usmerava prema vlastitoj tekstualnosti, tj. nestvarnosti. Bartolova griža savesti zbog eventualne odgovornosti za Itino stradanje zapravo je metatekstualne prirode.²⁹ Njeno je mesto s onu stranu performativne funkcije teksta (up. Hansen-Kokoruš 2002: 292), prvo u smislu kreiranja sudbine književnih junaka (*unutar* teksta), a potom u vidu zazivanja intelektualnih i emocionalnih reakcija čitalaca i katarze (*izvan* teksta):

„Oblio ga svega val osjećaja krivnje. ‚Tragičke krivnje‘ na kojoj su se sebično napajale njegove emocije iz lijepih suznih očiju Antigone-Ite. On, izazivač suza, ljubitelj, estetskoga plača, tvorac patetične veličine! [...] Prezreo je sada i sebe i proklete svoje asocijacije. Dodavola, nije ovo povijest! Ni teatar ovo nije! Suptilno uživanje u priči! Lijepa suza zbog patnje i smrti tamo nekih izmišljenih ljudi! A tu je, eto, posljednji uzdah i oproštajna slika (možda) rumenog oblacića na nebu. Posljednja misao: ‚zar zbilja, nikad, nikad više?...‘ Dječak Mateo i sestra Ita (Ita!)... i svi oni drugi... mrtvi, mrtvi, mrtvi!“ (NM: 171)³⁰

Ovde se dolazi do tačke u kojoj Bartol – za čiji se život može tvrditi da je konstantni *beg* od stvarnosti, prvo fizički od preteče istorije, a drugo u svet kulturnog nasleđa, u književnost i fikciju (up. Pavličić 2014: 188–193) – uviđa ne samo nemogućnost bega, već i moralnu problematičnost želje za takvim izbjavljenjem.

Na kraju odeljka koji govori o Itinoj smrti Marinkovićev pripovedač pravi završni zaokret prema *tekstu*, kada opisuje Bartolov gubitak prisebnosti i poistovećuje ga sa Poovim gavranom i njegovim antologijskim uzvikom: „Odlazeći graktao je muklo i zloguko ‚never more, never more‘... kao Poeov poludjeli gavran.“ (NM: 172) Posredno je ta činjenica – da se naslovna sintagma u tekstu romana direktno vezuje za Itinu smrt – dodatna potpora za argument da njen lik (i njena smrt) imaju centralno značenje u romanu, odnosno da su ključni za dešifrovanje njegovog smisaonog potencijala. Nakon toga, Ita se ponovo pominje tek u završnim rečenicama romana, u trenucima kada se gasi svest fokalizatora pripovedanja, utopljenika Bartola.

Da bi se osvetlile rodne implikacije Itinog lika, potrebno je vratiti se pretekstu. Kod Sofokla je u osnovi dramskog sukoba između Kreonta i Antigone jasno upi-

²⁹ Poslednji put tu patetično-autoparodičnu grižu savesti Bartol pominje Longu u svom roditeljskom domu, kada mu otkriva kakva je sudbina u Zagrebu zadesila Itu i Matea: „Umesto tragedije tuđih, izmišljenih ljudi, našla se u istinskoj, strašnoj, svojoj vlastitoj tragediji... Otkrila u sebi Antigonu... htjela je pokopati brata. Vikala je ‚tamo‘: ‚Vratite mi brata, ubojice! Dajte mi brata moga da ga ja ukopam! Ubojice, krvnici prokleti!‘ Imao si pravo kad si me nazvao ‚širiteljem tuge‘... Da sam te barem tada poslušao... možda bi Ita danas bila... [...] da nisam razbudio taj ideal sestrinske ljubavi... Osjećam, nosim tu krivnju u sebi...“ (NM: 214)

³⁰ Up. takođe: „Ali u Antigoni, u Antigoni kao da joj je baš on otkrio njenu vlastitu sudbinu! I zalio otkriće njezinim suzama. A on, podlac, uživao u ljepoti suza! Ljepota suza u dragim očima! Sadizam!“ (NM: 193)

sana okoštala distribucija rodnih uloga između ženskog-ontološkog i muškog-političkog delokruga, između ženskog privatnog prostora osećajnosti i doma nasuprot muškog javnog prostora trga i političkih institucija (up. Segal 2003: 4). Briga o mrtvima, o preminulim članovima porodice, takođe je ženski markirana uloga (isto: 5). Do poslednjeg trenutka života, Sofoklova Antigona pokazuje oba lica svog rodno transgresivnog, hibridnog karaktera, gde se (muška) mržnja i odlučnost mešaju i stapaju sa (ženskom) intimnom privrženosti i ljubavlju prema porodici (isto: 20).

Antigonina sudbina je arhetipski obrazac raskola između države i pojedinca, između javnog zakona i privatne/porodične privrženosti. Sa druge strane, može se argumentovati da je upravo Kreontova odluka partikularna i proizvoljna, te da ona zapravo izneverava apstraktni i objektivni ideal države, koji Antigona nastoji da nanovo uspostavi. Kako primećuje Čarls Sigal, ona Kreontovom ličnom vladarskom autoritetu suprotstavlja tradicionalni aristokratski autoritet porodične časti koji je nadličan i transsubjektivan (isto: 4). Osim što je individualni izazov državnoj sili, njen gest je takođe ženski izazov *muškom* poretku društva i države. Prostor politike je u atinskom polisu klasičnog doba ekskluzivno muški prostor iz koga su žene isključene. Antigonino suprotstavljanje Kreontovoj odluci je tako dvostruko opkoračenje nametnute delatne ovlasti i rušenje tabua, prvo kao suprotstavljanje pojedinca kolektivu/polisu, a drugo kao ženski aktivni upliv u ekskluzivno muški prostor. Kreont brani polis od porodice i privatnog, a Antigona obrnuto, brani porodicu od polisa.

Itin lik u sebi obuhvata i zatvara luk od naivne i neuke, ali moralno besprekorne devojke, kao tipske figure romantično-sentimentalne književnosti *femme fragile*, do tragične ženske figure koja nepravdom gubi brata i potom, nastojeći da toj nepravdi uđe u trag, i sama strada. Prvi aspekt odnosi se na pojam *eros* (erotska ljubav), a drugi počiva na pojmu *philia* (porodična ljubav):

„Ita je proplakala na njegove antičke teme, ali to je bilo od sestrinske ljubavi prema mrtvom bratu. Nepokopanom, neoplakanom, a sve zbog nekog tamo kralja. (Zamrzila je onog časa sve kraljeve na svijetu.) No ljubav ,ona druga‘, prava, ženska – je li se mogla začeti u onim suzama koje su potekle iz njegovih priča?“ (NM: 43)

U sferi *erosa*, Marinkovićeve junakinja je naivna i komična, u sferi *phillie* naprotiv, neustrašiva i tragična. Okolnost da je Mateo junakinji zapravo polubrat dodatno potcrtava kulturnu konstruisanost i *fikciju* sestrinstva i destabilizuje podrazumevanu esencijalnost porodične privrženosti i ljubavi. Itin čin, upravo kao kod Sofoklove junakinje, iako je motivisan porodičnim i ličnim razlozima, na kraju se pokazuje kao politički čin pobune i otpora mnogo više nego što će to biti Bartolovo i Longovo intelektualno osvešćeno, *filozofsko* izbegavanje suočenja sa izazovom istorije pred kojim su se našli. Tako je u krajnjem efektu satirički razobličeni samozamljivi stav Bartola da njegov *muški genij* interpelira Itu u ulogu Antigone, što je odvodi u smrt. Taj stav koji stoji iza njegovog patetičnog osećaja odgovornosti i

griže savesti zbog junakinjine sudbine sa podsmehom razvejava Longo, kada *milosrdno*-ironično dobacuje prijatelju: „Pa valjda ne umišljaš da si ti nekakav Sofoklo!“ (NM: 214)

Od takvog oblika kulturno nasleđenog muškog egocentrizma i podrazumevanog osećaja nadmoći nad ženama Bartol nije u stanju da se oslobodi, kao ni većina Marinkovićevih muških likova.

6. Zaključak

U eseju o Čarliju Čaplinu, Marinković tvrdi da taj velikan ranog filma „preobražava nepodnošljivo surovu stvarnost oko sebe u komičan i podnošljiv besmisao“ (cit. prema Nemec 2003: 246). Prema Nemecovom viđenju navedeni umetnički postupak može se preneti na Marinkovićevo književno delo (isto). Ta ocena, koja možda ne važi za celinu piščevog opusa, odlično opisuje način na koji je u većini njegovih dela tretiran patrijarhat. Moglo bi se dakle tvrditi da Marinković u delima analiziranim u ovom radu nepodnošljivo surovu stvarnost patrijarhata oko sebe parodijskim i komičkim sredstvima čini podnošljivim. Ti tekstovi prikazuju svet osujećenog, parodiranog maskuliniteta, gde okamenjeni zakoni patrijarhata, iako ne dekonstruisani i odbačeni, bivaju razobličeni i ismejani. Zahvaljujući komičkom i satiričkom impulsu pripovedanja, kao i karnevalski preosmišljenim socijalnim hijerarhijama, Marinković čini otklon od rodne politike patrijarhalnog sveta koji prikazuje i, u krajnoj liniji, ironijski izmiče neosvešćenom reprodukovanju rodних stereotipa.

Poznati je piščev manir da reference na umetnička i književna dela u svojim tekstovima s jedne strane afirmiše, a sa druge ironijski podriva i parodira. Kako primećuje Pavličić (2014: 179), ta „ironija nikad nije usmjerena na književni predložak s kojim se uspostavlja intertekstualna veza, nego redovito na junake o kojima Marinković piše, a onda nerijetko i na pisca samoga“. Radi se pre svega o autoironiji i autoparodiji, kako u pogledu književnih figura tako i na nivou naratorske/autorске instance u tekstu. A to je ujedno podrivanje patrijarhalnih matrica i okamenjenog maskulinog identiteta praktično celokupnog nasleđa zapadne kulture i umetnosti.

S tim u vezi je, kako obrazlaže Hansen-Kokoruš, važno imati na umu sledeće:

„Marinković wählt nicht den Weg der Anlehnung der kleinen (kroatischen) Literatur an eine große, er emanzipiert sich vielmehr durch Dialog und Polemik von den literarischen Vorlagen, die er beliebig miteinander kombiniert und, auch hinsichtlich außerliterarischer Quellen, dehierarchisiert. Intertextualität dient ihm somit auch als Mittel der Relativierung zwischen einzelnen Literaturen, als postulierte Forderung nach Aufwertung und Anerkennung der eigenen Literatur. Regionale Elemente führen ihn nicht in die Randzonen der kroatischen Literatur, sondern ermöglichen ihm die Aktualisierung solcher Traditionslinien, die einst die Blüte der kroatischen Literatur darstell-

ten und eng in den europäischen Kontext eingewoben waren.“ (Hansen-Kokoruš 2002: 313)³¹

Regionalizam u njegovom delu ne znači zatvaranje u *palanački* kontekst, već donosi otvoreni i (proto)transkulturni duh Mediterana.

Iako Marinkovićevo delo u krajnjoj liniji ostaje zatvoreno unutar granica modernistički shvaćene autonomije književnog teksta i na taj način odsečeno od klasično shvaćenog društvenog angažmana kao polemički zasnovane kritike ili nuđenja alternative postojećem poretku, ono barem u svojim autoreferencijalnim granicama ne reprodukuje hegemonijalane narative koji ga okružuju, naročito kad se ima u vidu da glavnina tog opusa nastaje u kontekstu jugoslovenskog socijalizma, i to u razdoblju kada paradigma tzv. socijalističkog estetizma još uvek nadvladava preostale krhotine socrealizma. Ili kako zapaža Ivo Vidan, u *Kiklopu* je katarza sa predmetnog premeštena na nivo umetničkog postupka (cit. prema Nemec 2003: 248). Interpretacija *Kiklopa* kao istorijski utemeljene umetničke opomene da socijalna neosvešćenost i politička pasivnost pojedinca prizivaju transformisanje *kosmopolisa* mira u *zoopolis* rata i uništenja civilizacije (Frangeš 1979: 26), može se preformulisati u tvrdnju da Marinkovićevo *pantekstualna* utopija (trans)kulturnog kosmopolisa predstavlja kontrapunkt zoopolisu restriktivnih nacionalnih koncepata kulture i književnih kanona, kao i patrijarhalnih, heteronormativnih rodni uloga.

Literatura

- Bakić-Hayden, Milica. 1995. Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia. *Slavic Review* 54(4). 917–931.
- Blänsdorf, Jürgen. 1999. Begriff und Umfang des Themas *femme fatale*. U isti *Die Femme Fatale im Drama: Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel* (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 21), 7–17. Tübingen.
- Brajić, Tihomir. 2020. *Pedagoška fikcija: Bildungsnaracija i novija hrvatska književnost*. Zagreb.
- Bronfen, Elisabeth. 2004. *Liebestod und Femme Fatale: Der Austausch Sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film* (Edition Suhrkamp, 2229). Frankfurt/Main.

³¹ „Marinković ne bira put oslanjanja male (hrvatske) na neku veliku književnost, već se kroz dijalog i polemiku emancipuje od književnih predložaka koje slobodno kombinuje, a kada su u pitanju izvanknjiževni izvori, i dehijerarhizuje. Intertekstualnost mu stoga služi i kao sredstvo posredovanja između pojedinih književnosti, kao svesna potpora poboljšanju statusa i ugleda vlastite književnosti. Regionalni elementi ne vode ga prema rubovima hrvatske književnosti, već mu omogućavaju da aktualizuje one tradicije koje su nekada predstavljale vrhunac hrvatske književnosti i usko bile upletene u evropski kontekst.“ (Prevod: G. L.)

- Čale-Feldman, Lada. 2004. Glorija i Gloriana. U Tomasović, Mirko & Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.), *Komparativna povijest brvatske književnosti: (Zbornik radova VI)*, 182–195. Split.
- Dijkstra, Bram. 1996. *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*. New York.
- Frangeš, Ivo. 1979. Ranko Marinković. *Croatica: Časopis za brvatski jezik, književnost i kulturu* 10 (13–14). 7–32.
- Glavaš, Zvonimir. 2017. Möbiusovom vrpcom između cvrčaka i bubnjeva: Autoreferencijalnost u „Samotnom životu tvom“ Ranka Marinkovića. *Umjetnost riječi* LXI (3–4). 221–261.
- Grzybek, Peter. 1996. Ranko Marinković’ „Hände“ und die Links-Rechts-Problematik. U Burkhart, Dagmar & Biti, Vladimir (ur.), *Diskurs der Schwelle: Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur*, 43–69. Frankfurt/Main.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 1996. Menschliche Existenz zwischen Tragik und Farce: Zur Poetik des Dramatikers Ranko Marinković. U Burkhart, Dagmar & Biti, Vladimir (ur.), *Diskurs der Schwelle: Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur*, 71–86. Frankfurt/Main.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2002. *Intertextualität im Werk von Ranko Marinković* (Beiträge zur Slavistik, 48). Frankfurt/Main.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2017. Zwischen Kind und Dämon: Weiblichkeitskonstruktionen in der Literatur der Moderne. In Kowollik, Eva et al. (ur.), *(Südost-)Europa: Narrative der Bewegtheit*, 277–288. Berlin.
- IMDb autori. 1990–2020. Viviane Romance. *IMDb*, imdb.com/name/nm0738780/ (pristupljeno 14.05.2020).
- Jandl, Ingeborg. 2016. Ženski likovi kao orijentir u vanjskom svijetu i ogledalo duše. Nepoznata ljepotica u umjetničkom diskursu moderne: A. G. Matoš, Ivo Andrić, Aleksandr Blok i Oscar Wilde. U Botica, Stipe et al. (ur.), *Zbornik radova Šestoga brvatskoga slavističkoga kongresa (Prvi svezak)*, 493–503. Zagreb.
- Katušić, Bernarda. 2018. Matoš’ subtile Ironisierung des romantischen Liebescodes. U Hansen-Kokoruš, Renate et al. (ur.), *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur*, 103–121. Hamburg.
- Marinković, Ranko. 1982. *Sabrana djela Ranka Marinkovića (I–VI)*. Zagreb.
- Marinković, Ranko. 1993. *Never More: Roman fuga*. Zagreb.
- Mikić, Radivoje. 1988. *Postupak karnevalizacije: Uvod u poetiku Ranka Marinkovića* (Biblioteka Albatros, 26). Beograd.
- Mikić, Radivoje. 2004. Vodvilj i rat. U Marinković, Ranko, *Kiklop*, 539–554. Beograd.
- Nemec, Krešimir. 2003. *Povijest brvatskog romana od 1945. do 2000. godine*. Zagreb.
- Pavličić, Pavao. 2014. *Uvod u Marinkovićevu prozu*. Zagreb.
- Popović, Bruno. 1982. Glosa IV. U Marinković, Ranko, *Ruke: Novele: Sabrana djela Ranka Marinkovića IV*, 165–166. Zagreb.
- Prac, Mario. 1974. *Agonija romantizma*. (Prevod: Cvijeta Jakšić.) Beograd.
- Segal, Charles. 2003. Introduction. U Sophocles, *Antigone* (Prevod: Reginald Gibbons & Charles Segal), 3–35. Oxford.
- Stein, Gerd. 1985. *Kulturfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jabrbunderts: Band 3. Femme Fatale – Vamp – Blaustrumpf: Sexualität und Herrschaft*. Frankfurt/Main.

Künstleridentität, Geschlecht und Gesellschaft

Umbruchssituationen aus weiblicher Sicht

Eine Re-Lektüre des Romans *Kroz Ničiju Zemlju* von Vera Obrenović-Delibašić

Angela Richter

Situations of upheaval from the female perspective: A re-reading of the novel *Kroz Ničiju Zemlju* by Vera Obrenović-Delibašić

Taking into consideration the abundance of works on the anti-fascist struggle in Yugoslavia written before 1989, the lack of literary texts on the history of female experiences – despite women's involvement in the war – becomes apparent. In the context of rethinking socialist Yugoslav cultural history, the text is devoted to Vera Obrenović-Delibašić's novel *Kroz Ničiju Zemlju* (1948/50, Through No Man's Land). It is argued that the novel should be taken into account as a document of the culture of remembrance, since it offers a female perspective of the events with women as "silent heroines" – not only as partisans, but in various everyday situations. The representation of the female characters and the novel's finale tell of optimism and indicate women's desire to participate in future politics. Finally, even if we cannot locate the female dimension of authorship in the context of the *écriture féminine*, it is necessary to rescue it from the *recycling bin* (Kolanović) of the Yugoslav post-war literature.

Keywords: Vera Obrenović-Delibašić, Yugoslavia, Second World War, female experiences, emancipation

Richter, Angela, Martin Luther University of Halle-Wittenberg, Germany; angela.richter@slavistik.uni-halle.de

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 217–230.

1. Positionierung

Die Geschichte Jugoslawiens möge wieder von ihrem Anfang her erzählt werden, anstatt immer und immer wieder von ihrem Ende, schrieb vor nicht allzu langer Zeit die Historikerin Sabine Rutar (2015: 159). Ich beziehe diesen Wunsch fortan auf das Zweite Jugoslawien, also die FNRJ bzw. spätere SFRJ. Dazu gehört auch die Geschichte seiner Literatur oder seiner Literaturen, je nachdem, aus welchem

Blickwinkel eine Historisierung versucht wird.¹ Nun ist es in der Literatur- und Kulturwissenschaft in den letzten Jahren besonders attraktiv geworden, sich mit der Gegenwartsliteratur zu befassen und viele, wenn auch nicht alle Fragen, politisch-kulturelle wie spezieller fachbezogene, von dieser Warte aus zu erklären. Wenn man die auffällige Konzentration auf das Post-Jugoslawische, die Untersuchungen zur Transition in ihren differenzierten Erscheinungsformen hier einordnet, muss eingestanden werden, dass die Anfänge der Entwicklungen nach der mit dem Zweiten Weltkrieg erfolgten historischen Zäsur ein wenig aus dem Blick geraten scheinen. Es wurde m. E. zu wenig nach Leerstellen in wissenschaftlichen Zugängen gesucht bzw. zumindest zutreffende Fragen formuliert, die Lösungsansätze auf den Weg bringen könnten. Umso mehr trifft das für die Geschichte weiblichen Schreibens zu.²

Das Anliegen meines Aufsatzes möchte ich folgendermaßen verorten:

1. Im Jahr 2020 wird sich zum 75. Mal das Ende des Zweiten Weltkriegs jähren. In den Erinnerungspolitiken aller der in ihn involvierten Länder spielt dieser Krieg nach wie vor eine gewichtige Rolle, ungeachtet der Tatsache, dass sich die jeweiligen staatlichen Erinnerungspolitiken unterscheiden und auch innerhalb einzelner nationaler Kontexte das Erinnern nicht einheitlichen Kriterien folgt.³

2. Für den gesellschaftlichen und kulturellen Kontext des sog. Zweiten Jugoslawien, in dessen Rahmen hier die weiteren Betrachtungen erfolgen, ist die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg verbunden mit einem opferreichen bewaffneten Kampf gegen die faschistische Besatzungsherrschaft jeglicher Couleur. Dieser Widerstandskampf war nicht nur ein supranationaler und multiethnischer Partisanenkrieg, sondern er trug auch den Charakter eines Bürgerkriegs. Spätestens seit Ende 1943 schienen auch die Konturen eines künftigen sozialistischen Gesellschaftsmodells auf.⁴

¹ Siehe dazu auch die 2018 von den Universitäten Nottingham, Belgrad und Novi Sad organisierte Konferenz *Was There Ever a Yugoslav Literature? Debating the Histories of Yugoslav Literature(s)*, deren Materialien nunmehr erschienen sind (Marčetić et al. 2019).

² Ende 2015 haben wir während einer Konferenz Positionen postjugoslawischen Schreibens aus weiblicher Perspektive im Hinblick auf Krieg, Nachkriegszeit und Transition erörtert und seinen Beitrag zur Enttabuisierung der gesellschaftlichen Realität ausgelotet (Richter et al. 2018). Dabei wurde klar, dass wir zwar das kulturgeschichtliche Vorfeld kennen, doch gleichwohl sich viele Fragen auftun, die eben gerade weibliches Schaffen betreffen.

³ Ähnliches haben wir auch für die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts, den Ersten Weltkrieg, festgestellt, dessen erinnerungsgeschichtliche Dimensionen lange Zeit durch den Zweiten Weltkrieg überdeckt wurden. Vgl. dazu z. B. den in Halle auf den Weg gebrachten Band *Der Erste Weltkrieg – La Grande Guerre – The Great War – Veliki rat. Erinnerungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart* (Richter et al. 2016), der kultureller Produktion und Kunst besonderes Augenmerk widmete.

⁴ Das ist u. a. aus den Dokumenten der zweiten Sitzung des Antifaschistischen Rates

3. Zur zentralen Legitimationsinstanz, zur Basiserzählung, wurde der Antifaschismus, „gewissermaßen der Gipfelpunkt aller Befreiungskriege und der zentrale Inhalt der auf dem Topos der Befreiung aufbauenden Erinnerungskultur der Kommunisten. Er stützte sich auf ein stark dualistisches Bild des Krieges, das einen starren Gegensatz zwischen positiven und negativen Helden, zwischen Opfern und Tätern, zwischen Gut und Böse konstruierte“ (Kuljić 2010: 122).

4. Erinnerung wird nicht zuletzt auch durch kulturelle Produkte und durch Kunst (re-)kreiert und (re-)interpretiert. Es gab im sozialistischen Jugoslawien kein Genre, das den Kanon antifaschistischer Selbstrepräsentation stärker repräsentiert hätte als die Literatur (mit besonderem Gewicht der Roman), der Film und auch die Denkmalkunst.⁵ Für die Belletristik sei angemerkt, dass sich ungeachtet der Tendenzen zur Idealisierung und Vereinseitigung des Widerstands und des bewaffneten Kampfes durch Autoren, die zumeist selbst aus den Reihen der Partisanen kamen, also über ein biographisches Erfahrungsgedächtnis verfügten, in wachsender Zahl auch literarische Entwürfe einen Weg in die Öffentlichkeit bahnten, die gängige Narrative und Mythen aufbrachen. Letztere konnten verdeutlichen, dass die Evolution der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg mehr als nur die Erinnerung an den Kampf der Partisanen bedeutet. Ungeachtet der differenzierten Akzeptanz so mancher Texte im öffentlichen Diskurs der jugoslawischen Gesellschaft führten diese zu einer erheblichen Entkrampfung und vor allem auch Pluralisierung in den Auffassungen.⁶

der Volksbefreiung (AVNOJ) von Ende November 1943 ersichtlich. Bei dem Historiker Holm Sundhaussen (2012: 49) heißt es: „1. Als der Zweite Weltkrieg im April 1941 Jugoslawien mit dem Überfall der ‚Achsenmächte‘ erreichte, konnte niemand ahnen, dass das Land am Ende des Krieges kommunistisch sein würde. Jugoslawien war der einzige sozialistische Staat Europas, der den Systemwechsel im Verlauf und Gefolge des Zweiten Weltkriegs – von einer kurzen Zusammenarbeit mit der Roten Armee im Herbst 1944 bei der Befreiung Belgrads und der Wojwodina abgesehen – aus eigener Kraft vollzog. Der jugoslawische ‚Sonderweg‘ begann also nicht erst mit dem Ausbau eines überaus eigensinnigen Sozialismusmodells zwischen 1950 und 1976, sondern bereits während des Krieges. 2. Der Weltkrieg auf dem Boden Jugoslawiens war ein vielschichtiger Krieg: ein Krieg zwischen den Besatzungsmächten und Widerstandsbewegungen, ein ideologischer Krieg zwischen Kommunisten und Antikommunisten, zwischen ‚Faschisten‘ und ‚Antifaschisten‘ und – last, but not least – ein ethnischer Krieg.“

⁵ Zusammengeführt wurden diese Werke zur Thematik des Zweiten Weltkriegs vor allem unter dem Begriffskonstrukt antifaschistischer Volksbefreiungskampf und sozialistische Revolution, als Verbindung von Widerstandskampf und sozialer Befreiung, nationaler und sozialer Erneuerung; dergestalt findet es als zentrale didaktische und historiographische Kategorie der Darstellung des Krieges seinen Ausdruck (vgl. Höpken 1996: 169).

⁶ Vgl. dazu u. a. Colombi (2014). Ich selbst habe zu diesen Fragen im Rahmen einer Betrachtung zum Erinnerungsort Antifaschismus Stellung genommen (Richter 2016).

5. Wenn es um das Partisanennarrativ geht bzw. um das Phänomen des Volksbefreiungskampfes (NOB), das in der Kunst nicht nur eine nachhaltige Wirkung hatte, sondern lange Zeit zu den bevorzugten Narrativen in der sozialistischen jugoslawischen Kultur gehörte, wird im Hinblick auf die Urheber einschlägiger Texte sogleich ein Desiderat offensichtlich. Literarische Entwürfe weiblicher Autorinnen sind kaum Gegenstand der Erinnerungspolitik, geschweige denn literaturwissenschaftlicher Studien. Das mag zwar zunächst wenig Verwunderung hervorrufen, ist es doch leider insgesamt in den europäischen Gesellschaften eine Tatsache, dass die Berücksichtigung von Texten schreibender Frauen in Studien zu kultur- und literarhistorischen Prozessen so manche Lücke aufweist. Im Besonderen wird im Hinblick auf Jugoslawien zumindest in mehreren Studien außerhalb der Literaturwissenschaft inzwischen glaubhaft versichert, was in der sozialistischen Historiographie kaum eine Rolle spielte, nämlich dass Frauen in vielfältiger Weise und in erheblichem Ausmaß in den antifaschistischen Widerstand, der mit der Idee der sozialistischen Revolution verknüpft wurde, eingebunden waren.⁷ „No other antifascist movement in occupied Europe managed to mobilize so many women and deploy so many female combatants“, schreibt die Historikerin Jelena Batinić (2015: 266) in ihrem Buch *Women and Yugoslav Partisans: A History of World War II Resistance*. Und sofort fügt sie hinzu: „In what seems a universal trend, women of practically all World War II belligerents were either excluded from combat duty or released from service shortly after the war.“ (Ebd.)

Ist es denn tatsächlich so, dass Frauen, die während der Jahre von Krieg und Widerstand ihren Platz in einem von Männern dominierten Krieg behauptet haben, die weibliche Erfahrungswelt des Krieges nicht zu vermitteln vermochten? Oder anders: Warum haben Frauen selbst ihr Erfahrungswissen, ihre Gefühlswelt so wenig in Geschichten verarbeitet? Angesichts der Fülle kanonisierter Werke zum antifaschistischen Narrativ bzw. genauer zum Partisanennarrativ in literarhistorischen Studien, in Literaturgeschichten und als filmischer *master plot* bis 1989 fällt die Diskrepanz zwischen der Anzahl der am Widerstand beteiligten Frauen und der von ihnen selbst öffentlich gemachten vielgestaltigen Erfahrungswelt besonders ins Auge. Es entsteht der Eindruck, dass – wenn überhaupt – nur männliche Autoren Heroismus und Opferbereitschaft von Frauen und die Figur der Partisanin literarisch und filmisch gestaltet haben. Für die frühe Zeit erinnere ich exemplarisch an Vladimir Nazors *Partizanka Mara* (1946, Die Partisanin

⁷ Man kann nicht ganz von der Hand weisen, dass solchen Fragen eher aus einer Außenperspektive nachgegangen wurde. Exemplarisch sei die Studie *Partisaninnen* von Barbara N. Wiesinger erwähnt, in welcher versucht wird, Aspekte des zivilen, bewaffneten und politischen Widerstands im Hinblick auf das besondere Engagement von Frauen zu bewerten (Wiesinger 2008, Jancar-Webster 1990). Vom wachsenden Interesse junger Leute für die Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Antifaschismus und Feminismus zeugen die in Sarajevo herausgegebenen Bände Dugandžić & Okić (2016 und 2018).

Mara), an Skender Kulenovićs bereits 1942 entstandenes Poem *Stojanka majka Knežopoljka* (*Stojanka Mutter aus dem Knežopolje*, 1953) mit seiner Anknüpfung an die volksliterarische Mythologie und natürlich an den in letzter Zeit im Interesse der Historisierung sozialistischer Kulturgeschichte erneut besprochenen ersten jugoslawischen Nachkriegsspielfilm *Slavica* (1947, Regie: Vjekoslav Afrić).⁸ Wenn ansonsten von den frühen Romanen über jenen Krieg die Rede war, die zum festen Bestandteil sozialistischer Symbolpolitik gehörten, dann ging es um Werke wie *Svadba* (1950, *Die Hochzeit*, 1972) von Mihailo Lalić, um *Daleko je sunce* (1951, *Die Sonne ist fern*, 1957) von Dobrica Ćosić, um *Prolom* (1952, *Freunde, Feinde und Verräter*, 1964) von Branko Ćopić und *Pesma* (1952, *Die Libelle*, 1958) von Oskar Davičo, *Divota prašine* (1954, *Die tanzende Sonne*, 1965) von Vjekoslav Kaleb und um *Sedmina* (1957, *Ein Gruß für Maria*, 1965) von Beno Zupančič, um nur einige zu nennen. Ihre Gedächtnisnarrative gingen zwar differenziert, aber dennoch in die jugoslawische sozialistische Erinnerungskultur ein. Gänzlich anders verhielt es sich bekanntlich mit dem prominenten slowenischen Intellektuellen Edvard Kocbek, dessen literarisch gestaltetes Partisanentum im Novellenband *Strah in pogum* (1951, *Angst und Mut*) sowohl Partisan*innen mit ihren inneren Zweifeln zeigte als auch dem Gegner menschliche Züge zugestand und ihn nicht a priori als unmenschliche Bestie verunglimpfte (Inkret 2013, Richter 2016).

Inzwischen wird der Konsens darüber größer, dass es im Kontext der Aufarbeitung sozialistischer jugoslawischer (Kultur-)Geschichte und deren *retbinking* wichtig ist, sich auch literarischen Texten der Anfangsphase sozialistischer Kultur erneut zu nähern. Die Einschränkung auf das Nationale als selbstverständlichen Bezugspunkt mag bei einem gesamtjugoslawisch auszumachenden Narrativ wie dem antifaschistischen nicht befriedigen, doch schließt das nicht aus, die in der Forschung der Nachfolgestaaten Jugoslawiens erstellten Einzelbefunde eines Tages in ein aussagefähiges Ganzes zum Thema zu fügen. Wie dem auch sei: Egal, welche Texte des Kriegs-, Partisanen-, antifaschistischen Narrativs erneut bevorzugt befragt werden, sie gehören zu den Dokumenten der Literaturentwicklung im Sozialismus, auch wenn sie nicht alle zu den bevorzugten Objekten sozialistischer Erinnerungskultur wurden, ganz zu schweigen von ihrer Sichtbarkeit in den heutigen Kulturen.

Maša Kolanović aus Kroatien hat sich unlängst Josip Barković (1918–2011) zugewandt, dessen Roman *Sinovi slobode* (1946, *Söhne der Freiheit*) als Paradigma des immer wieder versicherten kurzlebigen sozialistischen Realismus und der Literarisierung politischer Propaganda in Jugoslawien interpretiert wurde (Nemec 2005). Kolanović schreibt, dass der Roman als ein „repository of ideological,

⁸ Dass der Film zwischen mediterranem Melodrama und revolutionärer Romantik oszilliert und vieles mehr, war schon 1983 zu lesen (vgl. Volk 1983: 127–135). Relektüren s. u. a. bei Vittorelli (2015) und neuere Wertungen u. a. in Goulding (2002) und Gilić (2010).

cultural and literary codes that participate in the creation of an ideological image of the world made by socialist realism's recipe“ betrachtet werden könne (Kolanović 2015: 110).

Meine Aufmerksamkeit gilt einer Autorin, die offenbar bisher durch jegliches Untersuchungsrastrer gefallen ist und die erst in allerneuester Zeit, im Kontext der Bemühungen um eine (Re-)Kanonisierung von Schriftstellerinnen und gesellschaftlichen Akteurinnen in Bosnien und Herzegowina langsam sichtbar zu werden scheint.⁹ Vera Obrenović-Delibašić (1906–1992), gebürtig aus Livno (Bosnien), die zunächst in Sarajevo und danach in Belgrad lebte, debütierte in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen als Lyrikerin, war Mitglied der Autor*innen-gruppe „Silvije Strahimir Kranjčević“ in Sarajevo, unterrichtete am dortigen Pädagogikum, spielte in der Philharmonie Sarajevo die erste Geige, war Mitglied des Plenums der Antifaschistischen Frauenfront.¹⁰ Obwohl sie auch in späteren Jahrzehnten publizierte, war sie im öffentlichen Diskurs der Gesellschaft nicht präsent.¹¹

Einzig in Jovan Deretićs Monographie *Srpski roman 1800–1950* (1981, Der serbische Roman 1800–1950) findet sich eine Bemerkung zum Roman *Kroz ničiju zemlju*. Dieser verdiene es, als erster Versuch zur Kenntnis genommen zu werden, eine Romanchronik zu Krieg und Revolution zu verfassen, und zwar in einem der dynamischsten Terrains des Volksbefreiungskampfes (Deretić 1981: 339–340). Ansonsten sind bis auf wenige Daten in Schriftsteller*innenlexika die Informationen rar und ich musste zur Kenntnis nehmen, dass zum gegenwärtigen Zeitpunkt längst nicht alle Widersprüche aufgelöst werden können.

Gleichsam als Pendant zu Barkovićs Roman *Sinovi slobode*, den Maša Kolanović „from the recycling bin of Croatian literature“ (Kolanović 2015: 110) gerettet hat,

⁹ Hinweise verdanke ich den Informationen des Museums für Literatur und Theaterkunst in Sarajevo, das der Autorin anlässlich des Weltfrauentags 2015 eine Ausstellung widmete (Šehabović & Delić 2015) sowie unserem Halleschen Doktoranden Zlatan Delić, der sich der Aufarbeitung des emanzipatorischen Potentials von Autorinnen in Bosnien und Herzegowina verschrieben hat.

¹⁰ Sie ist die Mutter des Filmregisseurs, Schauspielers und Hochschullehrers Predrag Delibašić (1928–2016), der zu den 16.101 auf Goli otok internierten Gefangenen gehörte. Delibašićs *Gotovo zaboravljena istorija: Sećanja na rane dane jugoslovenskog filma* (2015, Fast vergessene Geschichte: Erinnerungen an die frühen Jahre des jugoslawischen Films) beinhalten ein seltenes Foto, auf dem Mutter und Sohn im befreiten Belgrad abgelichtet sind. Die selbstbewusst dahinschreitende schöne Frau machte mich zusätzlich neugierig.

¹¹ In seinem Buch *Paralelna strana istorije* (Die parallele Seite der Geschichte) erwähnt Ratko Peković die Autorin im Kontext des Disputs um die Rolle von Satire im Sozialismus, der im Dezember 1955 in der serbischen Schriftstellervereinigung stattfand. Hier polemisierte Vera Obrenović-Delibašić gegen Branko Štambuk u. a. und verteidigte Branko Ćopićs außerordentliches satirisches Talent bei der Aufdeckung von Unzulänglichkeiten im Sozialismus (vgl. Peković 2009: 53–55).

gilt mein Interesse Obrenović-Delibašićs umfangreichem Roman *Kroz ničiju zemlju* (Durch das Niemandsland; in der Erstausgabe: *Kroz Ničiju Zemlju*), publiziert in zwei Teilen (1948 und 1950),¹² der mit seinen eintausendachtzehn Seiten ein gehöriges Maß an Ausdauer bei der Lektüre einfordert.¹³

Vorangestellt sei ein Zitat von Astrid Erll, das die breite Palette der literarischen Kriegserzählungen treffend zusammenfasst:

„Kriegsliteratur ist ein Hybrid. Sie rangiert zumeist irgendwo zwischen Dokumentation und Fiktion, zwischen nüchterner Bestandsaufnahme und deutlicher literarischer Überformung, zwischen schlichtem Erfahrungsbericht und (z. T.) kruder Ideologie. Sie eignet sich Elemente des historischen Romans, des Abenteuer- und des Reiseromans ebenso an wie die des Bildungsromans, der Pikareske oder der Tragödie. Schilderungen von Kampf, Kriegsgrauen, Verwundung und Tod weisen häufig satirische, groteske oder phantastische Züge auf. Mythische Visionen stehen neben dem militärisch-sachlichen Bericht.“ (Erll 2005: 60)

Alle Komponenten dieses *Hybrids* lassen sich in einschlägigen literarischen Texten über den Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien nachweisen. Meine Überlegungen beziehen sich nicht so sehr auf die Bestimmung des Genres, sondern auf einzelne Aspekte im funktionsgeschichtlichen Zusammenhang früher zum antifaschistischen Narrativ gehörender literarischer Texte.

2. Das Niemandsland als Labyrinth

Das *Niemandsland* lässt sich zunächst geographisch bestimmen: Es geht um bosnisch-serbisches Grenzgebiet, dessen zentraler Ort im Roman das Dorf Drvarevo ist. Im Erzählauftritt ist zu erfahren, dass Angehörige der serbischen Mittelschicht dort in der Zwischenkriegszeit gern ihren Urlaub verbringen und die Natur genießen. Dieses Dorf ist der Ausgangspunkt des Sujets.

Dieses *Niemandsland* erfährt im Roman zusätzlich eine symbolische Aufladung, als ein Terrain, in dem verschiedene Armeen agieren, deren Wege sich kreuzen und Spuren der Gewalt hinterlassen, wo die Zivilbevölkerung Mühe hat, sich zu orientieren, und der Eindruck entsteht, es handle sich um „svačija zemlja“ (NZ1: 283, „jedermanns Land“).¹⁴ Radovan, ein anerkannter Dorfbewohner, formuliert das so:

¹² In weiterer Folge wird die Abkürzung NZ1 für den 1948 sowie NZ2 für den 1950 veröffentlichten Teil verwendet.

¹³ Zu ihrem Opus gehören weiterhin: die Gedichtbände *Nemiri mladosti* (1927, Ruhe-losigkeit der Jugend), *Pjesme* (1930, 1940, 1946, Gedichte), die Erzählungssammlung *Zore nad mabalama* (1955, Morgendämmerungen über den Stadtvierteln), die Monographie *Od kolijevke do Sutjeske* (1961, Von der Wiege bis zur Sutjeska) und der Roman *Višnja iz ničije zemlje* (1971, Višnja aus dem Niemandsland).

¹⁴ Die Übersetzungen stammen von A. R.

„Od rođenja ne pamtim da se promijenilo ovoliko vladavina, k'o za ovo kratko vrijeme. Iza kapitulacije mi kuća pripade Nezavisnoj Rvatskoj, pa Nedićevoj Srbiji, pa partizansko-četničkoj teritoriji, a probudiš se u ničijoj zemlji, pa omrkneš na – pitaj boga čijoj.“ (NZI: 372)¹⁵

Die Handlung des Romans ist zeitlich gerahmt durch die Bombardierung Belgrads im April 1941 und den Ersten Kongress der Antifaschistischen Frauenfront (AFŽ) von Bosnien und Herzegowina 1945 in Sarajevo. Die Referenzialität ist also in diesem Roman wie auch in anderen Werken ähnlichen Zuschnitts auf jeden Fall weniger eingeschränkt als ansonsten in literarischen Texten.

Aufgeboten wird ein großes Figurenensemble, das nicht nur durch Partisanen und deren verschiedene Gegner (deutsche und italienische Okkupanten, Ustaše und Četnici) repräsentiert wird, sondern gerade auch Angehörige der gemischten Bevölkerungsstruktur einschließlich der dorthin Geflüchteten an exemplarischen Figuren abbildet. Recht ungewöhnlich ist im Rahmen der Gestaltung des antifaschistischen Narrativs das Finale des Romans. Im Vordergrund stehen dort die unmittelbaren Vorbereitungen auf den erwähnten AFŽ-Regionalkongress in Sarajevo.¹⁶ Die Protagonistin Olga Petrović ist eine der Delegierten zu diesem Kongress. Sie ist eine der wichtigsten Stimmen, die Vera Obrenović-Delibašić zu Wort kommen bzw. als Figur nachhaltig agieren lässt. Ich werde daher einige Überlegungen zu diesem komplexen Roman um diese Figur gruppieren. Mit dem Roman liegt einer der seltenen Fälle vor, dass eine weibliche Autorin weibliche Figuren im Roman prominent positioniert, was jedoch nicht so zu verstehen ist, dass die weibliche Dimension von Autorschaft sofort im Rahmen einer *écriture féminine* verortet werden soll und kann.

3. Olgas Weg – weibliche Literarisierung des Krieges

Bevor die eigentliche Romanhandlung einsetzt, gibt es zu Olga und weiteren Personen Informationen, die für das sich chronologisch entwickelnde Sujet relevant sind. Die junge Frau entstammt einer vielköpfigen Lehrerfamilie und ist die Gattin des Belgrader Arztes Dušan Petrović. Zu erfahren ist von ihr noch, dass sie eigentlich Musik studieren wollte, dann aber erkrankte und widerwillig dem Werben des älteren Mannes Dušan nachgab. Ihr Leben in einer bürgerlichen Ver-

¹⁵ „Seit ich auf der Welt bin, erinnere ich mich nicht an derart viele Herrschaftswechsel wie in dieser kurzen Zeit. Seit der Kapitulation gehörte mein Haus zum Unabhängigen Kroatien, dann zu Nedićs Serbien, dann zum Territorium der Partisanen und Četnici, und dann wachst du im Niemandsland auf, und die Nacht überrascht dich Gott weiß wo.“

¹⁶ Egal, wie unterschiedlich heutige Bewertungen sein mögen, es kann nicht bestritten werden, dass die Antifaschistische Frauenfront einen beachtlichen institutionellen Beitrag zur Frauenemanzipation geleistet hat. Eine kurze Zusammenfassung dazu s. z. B. bei Gudac Dodić (2018), Jambrešić-Kirin (2006).

sorgungsehe macht es ihr möglich, die Ferien gemeinsam mit ihrem Adoptivsohn Nenad in der landschaftlich schönen Umgebung des Dorfes Drvarevo zu verbringen. Genervt von der Eintönigkeit ihres bürgerlichen Lebens gewinnt sie während der Ferien in Gesprächen mit ortsansässigen jungen Leuten neue und andere Einblicke. Als Belgrad von der deutschen Luftwaffe bombardiert wird, flüchtet sie und wird mit Nenad von der Familie Višnja und Radovan Jovičić im *Niemandland* aufgenommen. Sie versucht allmählich, sich in der für sie ungewohnten dörflichen Gemeinschaft nützlich zu machen, um nicht mehr als Fremde zu gelten. Ob ihrer immer ernster werdenden Affäre mit dem jungen Piloten Boško gerät sie in einen Gewissenskonflikt, in den die Tätigkeit ihres Noch-Ehemannes als Arzt im medizinischen Dienst der deutschen Okkupanten zusätzlich hineinspielt. Ihr Geständnis an den Geliebten führt vom Privaten ins Politische:

„A, opet, sve je u meni govorilo da ne mogu bez tebe. Uz njega nikada nisam osjećala sreću, a sada sam je spoznala. Dosada mi je sva sreća bila muzika, a sada vidim da je to bila nepotpuna životna radost. Čini mi se da me je odvojio od ljudi, da je od mene stvorio lutku. [...] Ti govoriš da je sramota služiti okupatora, a on će to sigurno učiniti. Vratio se da im služi! Nisam htjela da ti sve to prije govorim, jer sam se stidjela.“ (NZ1: 108)¹⁷

Für ihre Liebe und gegen den Vorwurf, die Kommunisten seien Ehebrecher und betrachten Frauen als Gemeineigentum, argumentiert Olga mit Vehemenz und weiblichem Selbstbewusstsein, behauptet ihre Position (NZ1: 190) und verweigert die Rückkehr in ihr altes Leben.

Gegen die Liebesbeziehung zwischen Olga und Boško wird so manches Argument ins Feld geführt. Dabei kommen unterschiedliche Auffassungen zu Partnerbeziehungen zur Sprache, auch der Vorwurf der Verweichlichung des Männlichen. Der Kommunist Velimir hat letztlich die *Sache* im Auge, für die das Paar gebraucht wird: „Ne treba dozvoliti da mrlja padne na vas. Narod je strog sudija i on ima pravo da pita kakav je onaj ko hoće da ga vodi.“ (NZ1: 151 – „Man darf nicht zulassen, dass euch ein Makel angehängt wird. Das Volk ist ein gestrenger Richter und es hat das Recht zu fragen, was für einer der ist, der es führen soll.“) Und er ergänzt: „Ljubav, u ovom slučaju može da škodi i tebi i njoj, a najviše opštoj stvari.“ (NZ1: 152 – „Liebe kann in diesem Fall sowohl dir als auch ihr schaden, am meisten aber der allgemeinen Sache.“)

¹⁷ „Und wieder sagte alles in mir, dass ich nicht ohne dich sein kann. An seiner Seite habe ich kein Glück gespürt, doch jetzt habe ich es gefühlt. Bisher war mein ganzes Glück die Musik, doch jetzt sehe ich, dass das eine unvollkommene Lebensfreude war. Mir scheint, dass er mich von den Menschen ferngehalten hat, dass er aus mir eine Puppe gemacht hat. [...] Du sagst, es sei eine Schande, dem Okkupator zu dienen, doch er wird das sicherlich tun. Er ist zurückgekehrt, um in dessen Dienst zu treten! Ich wollte dir das früher alles nicht sagen, denn ich habe mich geschämt.“

Die Furcht vor den Blicken des Kollektivs („narod“) wird also politisch begründet und erschwert den Widerspruch. Zu ergänzen ist der Fakt, dass das, was von der Autorin in die Waagschale geworfen wird, als situative Figurenrede in Form von Disputen erscheint. Sexualität wird übrigens im gesamten Roman wenig thematisiert, aber das Begehren ist zumindest nicht durchgängig männlich konnotiert.

In Drvarevo taucht Boško noch einmal als verwundeter Partisan auf, um dann allmählich in Olgas Traumwelt hinüber zu gleiten. Die Sehnsucht der jungen Frau erwidert er in zwei Briefen mit dem Eingeständnis, dass auch er sie nur im Kampf kurz vergessen könne (NZ1: 263). Ein letztes zufälliges Zusammentreffen in einer Marschpause wird von einem auktorialen Kommentar begleitet, der den ideologischen Rahmen jener Liebe endgültig absteckt:

„Krenuće i Olga i Boško, svako sa svojom jedinicom istome cilju. Poslije susreta i viđenja još čvršći, riješeni da istraju u ovim teškoćama do velikog dana pobjede.“ (NZ2: 265)¹⁸

Das Rätsel um Boškos endgültiges Schicksal wird übrigens im Roman nicht gelöst.

Olga, die sich in verschiedenerlei Weise, allerdings nicht mit der Waffe in der Hand, im Widerstand, für die Befreiungsbewegung nützlich gemacht hat,¹⁹ erlebt das Kriegsende als gereifte und politisch aktive Frau. Die politischen Umbruchsituationen haben ihr Leben endgültig in andere Bahnen gelenkt. Individuellen Schmerz um den Verlust des als Kurier der Partisanen tätigen jugendlichen Adoptivsohnes überwindet sie mit Unterstützung der Gemeinschaft von Gleichgesinnten. Diese Gemeinschaft ist im Romanfinale weiblich konnotiert, enthalten in einem Bild, das wie eine filmische Sequenz anmutet: „Iz svih krajeva Bosne i Hercegovine idu žene u svečanoj povorci na svoj Prvi kongres.“ (NZ2: 598 – „Aus allen Teilen Bosniens laufen Frauen in einem Festzug zu ihrem Ersten Kongress.“) Dieser sich ins Zentrum von Sarajevo ergießende Strom repräsentiert die in den zurückliegenden Jahren des Widerstands gewachsene Gemeinschaft, die nicht an sozialen, religiösen und ethnischen Grenzen Halt macht,²⁰ die auch die Toten nicht vergisst²¹ und somit den künftigen jugoslawischen sozialistischen Staat imaginiert, ohne dass der Losung von Brüderlichkeit und Einheit hier verbal Ausdruck verliehen wird. Damit hat sich die Autorin im schwierigen kulturpolitischen

¹⁸ „Sowohl Olga als auch Boško bewegen sich mit ihrer Einheit demselben Ziel entgegen. Nach ihrer Begegnung noch gefestigter, entschlossen, in diesem Mühsal bis zum großen Tag des Sieges durchzuhalten.“

¹⁹ Sie ist Erntehelferin, Nachrichtensammlerin, Sanitäterin, betreut die Kinder im Dorf, später engagiert sie sich bei den Partisanen im kulturellen Bereich.

²⁰ Vgl. die Charakterisierung der zum Kongress eilenden Frauen (NZ2: 598 und 599).

²¹ Das Andenken gilt hier entgegen dem männlichen Heldenmythos ausschließlich Frauen. Olga imaginiert im Festzug auch „žive i mrtve drvarevčanke“ (NZ2: 599 – „die lebenden und die toten Frauen aus Drvarevo“).

Klima der 1940er Jahre entsprechend *ideologisch korrekt* positioniert, waren doch die kulturpolitischen Präferenzen nach dem Zweiten Weltkrieg in Jugoslawien im Interesse der gesellschaftspolitischen Umwälzungen stark auf das Gemeinschaftsbildende gerichtet. Das bunte Profil der im Roman auftretenden Frauenfiguren und vor allem das Romanfinale sprechen für Geschichtsoptimismus, können m. E. aber auch die intuitiv vorhandene Lust der Frauen auf Teilhabe an der künftigen politischen Macht andeuten.

Der Krieg ist also auch von Vera Obrenović-Delibašić als Umbruch und ideologischer Einschnitt gewertet worden. Gezeigt wird aber auch, dass längst nicht alle den Prozess ideologisch verstanden haben. Die gütige, lebenserfahrene Višnja etwa bleibt in ihrem angestammten Rollenmuster als treusorgende Ehefrau und Mutter in einem patriarchalen familiären Milieu verhaftet. Die Autorin stellt sie mit großer Empathie – in all ihrer Einfachheit und Gottesfurcht – als wichtige Vertrauensperson der Frauen im Dorf dar, die im Angesicht der zunehmenden antifaschistischen Aktionen im zivilen Bereich Unterstützung leistet.²² Die Muslima Fatima, die Olga erzählt, dass ihr Bruder, als er zu den Partisanen ging, ihr die Option einer „freien Frau“ (NZ2: 597) in Aussicht gestellt habe, verspricht, den Schleier abzulegen – „čim uštedim za haljine“ (ebd. – „sobald ich das Geld für Kleider zusammengespart habe“). Das ist nun wahrlich kein politisches Argument für die persönliche Änderung der Kleiderordnung. Im Gegenteil: Zumindest ironisiert es das damalige Ringen der neuen politischen Eliten um ein Schleierverbot, das 1950 endgültig in ein Gesetz gegossen wurde.

4. Erfahrungsgeschichte literarisch: antifaschistisch, sozialistisch-realistisch und weiblich

Vera Obrenović-Delibašić hat ohne große zeitliche Distanz (ihre) weibliche Erfahrungsgeschichte zum antifaschistischen Widerstand literarisch fixiert. Sie hat in den dargestellten gemischtgeschlechtlichen Alltag der Kriegsjahre zahlreiche *stille Heldinnen* eingeschrieben, und zwar nicht nur Partisaninnen mit den von Svetlana Slapšak beschriebenen Attributen (vgl. Slapšak 2001: 206–210). Daneben hat sie so manchen thematischen Aspekt berührt, der für die Nachkriegszeit und noch dazu im aufgeheizten Klima des Konflikts zwischen Stalin und Tito nicht unbedingt sonderlich populär war: die Frage der Facettenhaftigkeit des Widerstandskampfes, das Verhältnis der Ethnien und deren jeweilige Heterostereotype, die aus der Sozialstruktur eines Dorfes resultierenden Konsequenzen für widerständiges Handeln, unterschiedliche Ansichten selbst innerhalb einer Familie, das Problem der Zögernden, Unentschlossenen und Unsicheren auf allen Seiten, der

²² Sie wird z. B. eingeteilt zum Stricken von wärmenden Bekleidungsstücken (vgl. NZ2: 122).

Kriegsprofiteure u. a. Das konkrete Soldatische ist wie überall in den Literaturen männlich konnotiert, daran gibt es keinen Zweifel.

Was die Attribuierung „sozialistisch“ angeht (Slapšak 2007), lassen sich so manche Auffälligkeiten²³ anführen, die neben dem strukturell vorhandenen Geschichtsoptimismus und Fortschrittsglauben evident sind. Ich erwähne nur zwei: die Präsenz der sowjetischen Kultur in Zitaten (durch Lieder, durch die Erwähnung von Führern wie Stalin und Lenin, durch Kurznachrichten vom Stand der Kämpfe an der russischen Front) und die Einblicke in das Liedgut der Partisanen, in welchem den Helden²⁴ gehuldigt wird. Als besonders kitschiges Identifikationsutensil fällt der fünfzackige rote Stern auf, was zumindest im konkreten Kontext seiner Erwähnung auch als übertriebene Identifizierung gelesen werden kann.²⁵

Deutungen von Ereignissen und Erscheinungen waren und sind immer vom aktuellen Diskurs in der Gesellschaft geprägt. Bezogen auf die Literatur gibt es Texte, die nachhaltig rezipiert und gewürdigt werden, und andere, die dem Vergessen anheimfallen, was immer auch der Grund sein mag. Wenn wir aber vom antifaschistischen Narrativ schreiben, dann gehört auch dieser frühe Roman von Vera Obrenović-Delibašić als Dokument der Erinnerungskultur unbedingt in das Korpus zu berücksichtigender Texte, nicht nur, aber auch, weil hier eine weibliche Perspektive erfahrbar wird, die nicht zwangsläufig eine militarisierte und maskuline Geschichte, physisches Heldentum und die Loyalität gegenüber militärischen Führern herausstellt (vgl. Jambrešić Kirin 2006: 160). Und noch etwas: Wenn man das *Niemandland* im Titel als Signum der Unentschiedenheit zwischen den Fronten auslegt, dann ist hier auch ein Denken des Dazwischen möglich oder zumindest, trotz der Euphorie im Romanfinale, emotionale Ambivalenz, denn die individuell erfahrenen und zu verkraftenden Umbrüche betrafen sowohl das politische System wie die Wiedererrichtung des jugoslawischen Staates, und das war bekanntlich kein leichtes Unterfangen.

Literatur

- Batinić, Jelena. 2015. *Women and Yugoslav Partisans: A History of World War II Resistance*. New York.
- Colombi, Matteo. 2014. Andere Geschichten: Das Nachleben der Partisanen in der slowenischen Kunst und Literatur. In Götz, Christine & Kliems, Alfrun (Hg.), *Spielplätze der Verweigerung: Gegenkulturen im östlichen Europa, 174–201*. Wien.

²³ Ich lehne mich an das Grundlagenwerk von Hans Günther (1984) an.

²⁴ Hier geht es auch um Tito, der ansonsten kaum im Text auftaucht.

²⁵ Es heißt dort genau: „I poslao joj je [Boško, A. R.] malu petokraku zvijezdu sa srpom i čekićem, koju je osjetila pod prstima prevlačeći rukom po lijevoj strani bluze.“ (NZ1: 263 – „Und er schickte ihr einen kleinen fünfzackigen Stern mit Hammer und Sichel, den sie unter ihren Fingern spürte, wenn sie mit der Hand über die linke Seite ihrer Bluse strich.“)

- Delibašić, Predrag. 2015. *Gotovo zaboravljena istorija: Sećanja na rane dane jugoslovenskog filma*. Beograd.
- Dugandžić, Andreja & Okić, Tijana (Hg.). 2016. *Izgubljena revolucija: AFŽ između mita i zaborava*. Sarajevo.
- Dugandžić, Andreja & Okić, Tijana (Hg.). 2018. *The Lost Revolution: Women's Antifascist Front between Myth and Forgetting*. Sarajevo.
- Erl, Astrid. 2005. Augenzeugenbericht und kulturelle Paradigmen: Zugänge zur Spanienkriegsliteratur. In Bannasch, Bettina & Holm, Christine (Hg.), *Erinnern und Erzählen: Der Spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, 59–75. Tübingen.
- Gilić, Nikica. 2010. *Uvod u povijest brvatskog igranog filma*. Zagreb.
- Goulding, Daniel J. 2002. *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience 1945–2001*. Bloomington.
- Gudac Dodić, Vera. 2018. Frauen im Sozialismus: Von der Antifaschistischen Frauenfront Jugoslawiens zu feministischen Organisationen. In Richter, Angela et al. (Hg.), *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext* (Slavica Varia Halensia, 13), 27–52. Berlin.
- Günther, Hans. 1984. *Die Verstaatlichung der Literatur*. Stuttgart.
- Höpken, Wolfgang. 1996. Der Zweite Weltkrieg in den jugoslawischen und post-jugoslawischen Schulbüchern. In idem (Hg.), *Öl ins Feuer? / Oil on Fire? Schulbücher, ethnische Stereotypen und Gewalt in Südosteuropa*, 159–176. Hannover.
- Inkret, Andrej. 2013. Edvard Kocbeks Selige Schuld: Bruchstücke aus seiner Biographie und seinem Werk. In Hafner, Fabjan & Strutz, Johann (Hg.), *Krieg, Widerstand, Befreiung: Ihr Nachball in den Kulturen und Literaturen des Alpen-Adria-Raums*, 89–106. Klagenfurt.
- Jakiša, Miranda & Gilić, Nikica (Hg.). 2015. *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld.
- Jambrešić Kirin, Renata. 2006. Politika sjećanja na Drugi svetski rat u doba medijske reprodukcije socijalističke kulture. In Čale Feldman, Lada & Prica, Ines (Hg.), *Devijacije i promašaji: Etnografija domaćeg socijalizma*, 149–177. Zagreb.
- Jancar Webster, Barbara. 1990. *Women & Revolution in Yugoslavia 1941–1945*. (Women and Modern Revolution Series). Denver.
- Kolanović, Maša. 2015. Partisan Star Wars: Aesthetics of Ideology, Ideology of Aesthetics in Croatian Partisan Novels. In Jakiša, Miranda & Gilić, Nikica (Hg.), *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*, 91–116. Bielefeld.
- Kuljić, Todor. 2010. *Umkämpfte Vergangenheiten: Die Kultur der Erinnerung im postjugoslawischen Raum*. Bonn.
- Marčetić, Adrijana et al. (Hg.). (2019). *Yugoslav Literature: The Past, Present and Future of a Contested Notion*. Beograd.
- Nemec, Krešimir. 2005. Sozialistischer Realismus und der kroatische Roman. In Lauer, Reinhard (Hg.), *Kroatien: Kultur – Sprache – Literatur*, 187–204. Göttingen.
- Obrenović-Delibašić, Vera. 1948. *Kroz Ničiju Zemlju*. Sarajevo.
- Obrenović-Delibašić, Vera. 1950. *Kroz Ničiju Zemlju*. 2. deo. Sarajevo.
- Peković, Ratko. 2009. *Paralelna strana istorije: Sporovi o jeziku, naciji, literaturi 1945–1990*. Beograd.

- Richter, Angela et al. (Hg.). 2016. *Der Erste Weltkrieg – La Grande Guerre – The Great War – Veliki rat: Erinnerungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart* (Trenn-Striche/Binde-Striche. Beiträge zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 6). Berlin.
- Richter, Angela. 2016. Erinnerungsort Antifaschismus: Konfigurationen in künstlerischen Texten im Zweiten Jugoslawien. In Mäder, Marie-Therese et al. (Hg.), *Brücken bauen: Kulturwissenschaft aus interkultureller und multidisziplinärer Perspektive*, 501–517. Bielefeld.
- Richter, Angela et al. (Hg.). 2018. *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext* (Slavica Varia Halensia, 13). Berlin.
- Rutar, Sabine. 2015. Versponnene Fäden: Kriegsnarrative im jugoslawischen Raum. In Previšić, Boris & Vidulić, Svjetlan Lacko (Hg.), *Traumata der Transition: Erfahrung und Reflexion des jugoslawischen Zerfalls*. Tübingen.
- Šehabović, Šejla & Delić, Zlatan. 2015. *Ničija zemlja – Vera Obrenović Delibašić: (Re)konstrukcija nepostojećeg kanona bosanskobercegovačke književnosti* (Begleitmaterial zur Ausstellung). Sarajevo.
- Slapšak, Svetlana. 2001. Partizanka. In idem, *Ženske ikone XX veka* (Biblioteka XX vek, 122), 206–210. Beograd.
- Slapšak, Svetlana. 2007. Strategije zaborava i rod. *Danas*. <http://danas.rs/kultura/strategije-zaborava-i-rod/> (abgerufen am 16.12.2019).
- Sundhaussen, Holm. 2012. *Jugoslawien und seine Nachfolgestaaten 1943–2011: Eine ungewöhnliche Geschichte des Gewöhnlichen*. Wien.
- Vittorelli, Natascha. 2015. With or Without Gun: Staging Female Partisans in Socialist Yugoslavia. In Jakiša, Miranda & Gilić, Nikica (Hg.), *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*, 117–135. Bielefeld.
- Volk, Petar. 1983. *Savremeni jugoslovenski film*. Beograd.
- Wiesinger, Barbara N. 2008. *Partisaninnen: Widerstand in Jugoslawien 1941–1945*. Wien.

Spatial and cultural migration, memory in exile

The example of Oliver Frlić

Darko Lukić

Based on a case study of the work of Oliver Frlić, the Croatian contemporary theatre director and author, this paper reflects on the topic of migration and memory. Bearing in mind that Frlić personally epitomizes spatial migration (physically migrating to several different countries) while at the same time his work stands as an example of cultural migration (existing in different cultural environments), his work can be utilized as an example of transcultural narratives and memory in exile(s). Confronted with collective memories and national(ist) mythologies, performances staged by Frlić provoke various reactions that surpass the aesthetics or theatrical reception. This paper examines how performing art manages to access the collective memory by way of individual reminiscence and questions which representational strategies are available in theatre to deconstruct the dominant cultural narratives within a theatre of recollection.

Keywords: static migration, inner exile, collective memory, transculturality, performance, otherness, ethics, theatre

Lukić, Darko, University of Zagreb; darkolukic1407@gmail.com

Jandl, Ingeborg et al. (eds.). 2020. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 231–245.

1. Introduction

Until now (December 2018), the Croatian theatre director Oliver Frlić (born 1976) has directed roughly 50 different performances in 10 European countries. As one of the most interesting and successful directors in the history of Croatian theatre with unparalleled international visibility, he is also known as an artist and cultural activist whose performances – almost without exception – provoke powerful disturbances in the social arena. For that very reason, Frlić was recognized as “one of the continent’s most controversial theatre directors – and one of its most necessary” (Trueman 2018). Such a status robs him of the ability to make his own choices and unintentionally puts him in the position of an involuntary outcast rejected by mainstream society wherever he goes, pushing him into a displaced position even when his residency is permanent. This kind of position, which I describe here as a static migration and inner exile, results from the dynamics of his creative decisions. In a way, his status as an outsider is voluntary in the world which he finds

so deeply corrupted and repugnant that it should be constantly dissected and confronted with an excruciating theatrical analysis.

Defined by his artistic and intellectual choices, Frlić remains on the borderline between cultural integration and cultural displacement. By immersing himself into the problem with his artistic and intellectual potential, he necessarily opts for a high level of integration, yet expresses his strong opposition to various oppressive practices of dominant mythologies that restrain outsider perspectives. However, this duality has led him to face the position of a static migrant in an inner exile, which is the very topic of this paper. This is also a consequence of the way the artist transcends the concepts of monoculturalism but also the outdated concepts of interculturalism or multiculturalism, as Wolfgang Welsch (1999: 194) defines the concept of transculturality.

Quite often, Frlić has not only been faced with aggressive rejection but also with open censorship. This paper intends to present such cases as these in Croatia, Bosnia and Herzegovina, Serbia, Poland and the Czech Republic. The problem with the reception generally arises when Frlić's choice and treatment of topics – invariably found in the repository of many unpleasant events erased from memory and the silenced histories of a concrete community where he stages the performance – clashes with the governing mythologies and dominant narratives which that particular community has cultivated throughout its process of constructing its collective memory. The artist seeks such memory archives, which from the beginning are “too complex, too awkward to fit into the simplifying schemas of myth” or which “directly contradict such mythology(s) [sic!]” (Bell 2003: 77). The result of that, as Frlić assumes and anticipates precisely, are vigorous responses coming from the guardians of collective memories not only at the institutional level but also at the informal level. As Boris Buden points out, those protests were triggered much more by the discomfort produced by the collective confrontation with the theatrical “mirror” than by the political radicalism of the protesters (Buden 2016: 17).

2. Countries, Exiles, Shelters, Battlefields, Cultural Wars

Oliver Frlić started and has continued his migration from very concrete, real migrations and exiles to those symbolic and metaphoric ones. After the war in his native Bosnia and Herzegovina started, he emigrated to Croatia in 1992. During the war in Croatia, he completed his high school education and studied philosophy, religious culture and theatre direction. Undoubtedly, during the ethnic conflicts his ethnically mixed family background (a Serbian mother and a Croatian father) was an unpleasant burden for him. He commented on these traumatic experiences in many interviews and in his *autobiographical* project *Mrzim istinu* (2011, I Hate the Truth). His personal refusal to agree to the monocultural ethnic definition and affiliation as well as his voluntary exclusion and absence from the closed

ethnic communities made him unfit for social acceptance during the war period, defined as it was by ethnic conflicts and nationalist agendas.

Since the summer of 2008, Frljić has gained the reputation of an unconventional and inventive theatre director after having successfully directing ten performances for adult and child audiences based on classical plays in various Croatian cities and theatres. When the production of *The Bacchae* by Euripides was initially banned because it contained documentary materials from the Croatian political scene. Later, after media pressure, it finally presented at the Split Summer Festival, after which the mainstream media and right-wing politicians began labelling the artist as a “national enemy” and his position in the Croatian cultural establishment increasingly became one of an outsider and unwanted intruder.

Frljić responded with the next two highly controversial performances, *Aleksandra Zec*¹ (2014) and *Hrvatsko glumište*² (2014, Croatian Theatre), both produced in the city of Rijeka. These performances, which he later defined as his *Trilogija o hrvatskom fašizmu* (Trilogy on Croatian Fascism), revealed on stage the morbid anatomy of Croatian society at specifically chosen hidden events and in suppressed histories as the most direct, or even first performative events of the kind in Croatian theatre (Židek 2016). By using an incredibly intense and brutally auto-reflexive approach to contemporary Croatian nationalism, historical revisionism and the revival of quisling past sentiments dating from World War II, Frljić confronted Croatian society and the guardians of governing mythologies and dominant narratives with a self-analysis they never wanted. Following such a theatrical dissection of the most offensive personal and collective histories, the outraged institutions and individuals responded with a boisterous mix of disqualifications, insults, threats and deterrence. The attacks culminated in 2014 after Oliver Frljić was appointed as general manager and artistic director of the Croatian National Theatre in Rijeka. From this position, he institutionalized ethical aspects of aesthetical productions, providing a completely altered general concept for one of the constitutive institutions of Croatian culture. “Fully aware of the symbolic capital that such an institution brings,” Nina Gojić precisely emphasizes, “Frljić decided to confront the Croatian theatre scene by denouncing people he found responsible for sparkling nationalist hysteria by abusing the public positions in the early nineties” (Gojić 2017: 11–12).

The response from denounced institutions, organizations and individuals ranged from constant media attacks and orchestrated demonstrations of aggressive protesters, generally consisting of war veterans, football hooligans, far-right groups and religious zealots, to unexplained and uninvestigated break-ins into his and his

¹ The performance is named after an innocent ethnic Serb girl who was brutally killed by Croatian soldiers in Zagreb during the war.

² The performance is named after the prominent institutional theatre award in Croatia, established in 1992 (*Nagrada hrvatskog glumišta*).

girlfriend's apartments. After a media campaign of rare proportions in the Croatian cultural sphere, Frljić left his position in Rijeka and dedicated his time to directing across Europe. He literally described that period as his second exile, also the title of a self-reflective performance he produced in Germany for the National Theatre Mannheim in 2017. Although still formally a Croatian citizen, the artist was forced to migrate and change the countries and cultural environments since it was practically impossible for him to work in Croatia.³ Nevertheless, this involuntary exile failed to calm the wrath directed at him.

After the incident with protesters in Rijeka, a very similar attack happened again in 2017 in Split when Frljić's production *Naše nasilje i vaše nasilje* (2016, Our Violence, Your Violence) appeared on the programme of the festival named *Marulićevi dani* (Marulić's Days; HRT 2017). Produced as an international co-production of theatres and festivals from Croatia, Germany, Austria, Bosnia and Herzegovina, Slovenia and Switzerland, the performance, based on *The Aesthetics of Resistance* by Peter Weiss, broached the delicate topic of cultural wars, racism, the immigrant crisis in Europe and Christian fundamentalism's response to Islamic fundamentalist challenges. As Jan Assmann (2005: 186) reminds, the religion is the most efficient agency to grant permanency to ethnic identity, and Oliver Frljić explicitly presents toxic and dangerous abuses of religious symbols and beliefs in the proliferation of violence.

The same performance produced, as will be subsequently argued in this paper, the same or a very similar reaction in Poland, Bosnia and Herzegovina and the Czech Republic. In the above-mentioned situations, there were no signs of spontaneous, individual reactions of offended spectators. Probably for the very reason which Kai van Eikels suspects: "[T]he problem is that the spontaneous violence usually has no form of collective organization that would be politically promising" (Eikels 2018: 10), the protests were always collective and had the characteristics of well-orchestrated events. Frljić has no doubts about the background of such protests, explicitly pointing out that all of them "were orchestrated by the Catholic Church and its political attendants" (Glavač 2018). In the same interview, he notes that his 2009 Zagreb performance based on Frank Wedekind's *Spring Awakening* raised questions about a series of highly problematic bilateral agreements that the Republic of Croatia concluded with the Vatican and the shameful topics of child abuse in the Catholic Church. In that production Frljić opened the topic of the Church's institutional inability to properly face its own historical sins, from the Crusades through Inquisition to open support for the Croatian pro-Nazi regime during the Second World War. However, the performance did not provoke organized protests.

³ The only exception was his production of Pirandello's *Six Characters in Search of an Author* in Kerempuh Theatre in Zagreb (2018).

Later, when Frljić revisited the traumas of almost all taboo topics in Croatian society, including its clericalism, in the process Nebojša Blanuša recognizes as de-tabooization, the Church and conservative politicians reacted in concert with angry war veterans, anonymous *concerned citizens* and *patriots*. He suggests that

“it is possible to discern several clear lines of collective relationships towards Croatia’s cultural traumas. First, the cultural victim trauma related to the Homeland War is sanctified and frozen. Furthermore, narratives built from this period have been increasingly applied to the period during the Second World War in order to show the quisling Independent State of Croatia in a more positive light.” (Blanuša 2017: 193)

And Frljić challenged them all. By his own words,

“Domovinski rat, kao događaj koji u hrvatskom kontekstu može isključivo biti predmet nekritičke adoracije, bio je i ostao ultimativni argument kojim se prekida svaka rasprava o svinjarijama koje je Hrvatska napravila u zadnjih 25 godina. Pokušati kritički govoriti o tim stvarima znači biti predmet različitih diskvalifikacija – kako onih političkih tako i onih ‘estetskih’.” (Svirčić 2018)⁴

The moment he opened a theatrical dialogue about these topics or taboos, Croatia, as his *second homeland*, appeared to be a gravely unpleasant and even insecure environment for Frljić’s existence and art.

During his first professional engagement in his *first homeland* of Bosnia and Herzegovina in 2011, the situation was not significantly better either. Frljić worked on the performance based on the short story titled “Pismo iz 1920.” (1946, *A Letter from 1920*, 1983) by Ivo Andrić, the Nobel Prize-winning Bosnian author, addressing the problem of ethnic intolerance between Serbs, Croats and Bosniaks. He reflected on Andrić’s short story from the perspective of the recent wars in Bosnia, using straightforward documentary audio materials found in media archives. A few days before the premiere, one prominent Bosnian actor and the former minister of culture reacted very fiercely, and after the premiere several theatre directors, critics and journalists followed with similar reactions. Their accusations and disqualifications were the same as in Croatia. The deeply tabooed zones of collective memories were problematized on the stage, together with personal images of key individuals (B. Z. 2011). However, the resistance was limited to media and cultural circles until the production *Our Violence, Your Violence* came out in 2016 at the important theatre festival *MESS* in Sarajevo. In order to prevent the performance on stage, Catholic and Muslim cultural and religious institutions, including some high-ranking clerical authorities, requested a ban on the grounds of offending the

⁴ “The Homeland War in the Croatian context is an event which can exclusively be the subject of non-critical adoration, an ultimate argument, which ends any discussion about any of the nastiness committed in Croatia in the last 25 years. Attempting to speak about it critically implies becoming a subject of various disqualifications – both political and ‘aesthetic’ ones.” (The English translations are mine, D. L.)

religious feelings of both the Christian and Muslim citizens of Sarajevo. Under such aggressive pressure, the festival management tried to find a compromise and finally (quite clumsily) decided to show the performance only to the jury, excluding the audience. But the audience itself gathered in front of the National Theatre in Sarajevo, demanded access and finally attended the performance (HINA 2016).

The Republic of Serbia, which could be symbolically considered as Frlić's ethnic motherland, did not show more sympathy for his performative dialogues on cultural traumas and did not have any mercy on his work and artistic integrity. His first project in Serbia took place in the city of Subotica, burdened with a history of Serb-Hungarian ethnic tensions. Beside such ethnic problems, the Serbian public and its society at the time also remained completely silent and officially oblivious to the genocide in Srebrenica, as well as the war atrocities committed by the Serb army during the war in Bosnia and Herzegovina in the 1990s, condemned by the international community. And Frlić, as expected, addressed both topics in the performance bearing the significant title *Kukavičluk* (2011, The Cowardliness). Except for numerous individual walkouts of the spectators during the performances, and a certain level of criticism in the media, the production did not cause a stir, likely because it was produced in a small town, away from the Serbian mainstream cultural scene.

The next project, by contrast, was staged in a very respectable theatre in the Serbian capital Belgrade in 2012. Named after the assassinated Serbian prime minister, *Zoran Đinđić*, the production confronted the audience with the legacy of Serbian nationalism and its atrocities during the recent post-Yugoslav wars in the 1990s since it dealt with important national taboos in a very heated performance. In this case, the reaction was much more intense, better orchestrated and persistent. After the premiere and several shows, despite the strong support of fans in the audience, critics, intellectuals and some important festival awards, the project was removed from the repertory, and the artistic director who invited Frlić in the first place was soon forced to leave the theatre (Mihailović 2012, Ožegović 2013, Ružić 2013). Such was Frlić's reception in his former homeland(s) – in the region divided into seven independent countries after the 1990s, particularly in the three that have played a pivotal role in the director's personal history. Nevertheless, the rest of Central and Eastern Europe seems to follow the same path and reacts according to the same pattern. Although in Poland and the Czech Republic the scenario for the institutional, ideological, and political attack took almost the same form, it is important to stress that the reaction of theatre community and professionals proved to be significantly more supportive, serious and much better self-organized than any of the reactions in the theatrical scenes in Croatia, Bosnia and Herzegovina, and Serbia.⁵

⁵ An exception is the Croatian Center of the International Theatre Institute, which commissioned an extensive review of Frlić's work for their publication *Croatian Theatre*

3. The Projects in Poland and the Czech Republic

Frljić's first project in Poland resulted in an unfinished performance when the production of *Nieboska komedia* (2013, Non-divine Comedy) at the Stary Teatr in Krakow did not get an opportunity to be presented to the audience: "[T]he performance was banned because it dealt with the Polish responsibility in the WW2 holocaust" (Gojić 2017: 15 [sic!]). His subsequent project in Poland, *Klątwa* (2017, The Curse) for Teatr Powszechny in Warsaw, as well as its later appearance at the Festival *Dialog* in Wrocław, gained the status of a performance that Nina Gojić calls "probably the most famous example of censorship to happen in a contemporary European theatre context" (ibid.). Such reception in Poland was accompanied the same year by the arrival of the aforementioned *Our Violence, Your Violence* at the Bydgoszcz Prapremier Theatre Festival. The reception of those three performances in the Polish media and public surprised and even shocked the Polish cultural scene and theatre scholars to the extent that Piotr Dobrowolski, while writing on *The Curse*, raised the following question: "Has any theatre performance ever during the last quarter of a century caused such interest?" (Dobrowolski 2017: 82)

As the audience was resolute and very determined to attend the performances and confront organized protesters in front and even inside of the theatres, Polish critics' and intellectuals' responses contained a high level of theoretical reflection and professionalism. The theatre journal *Didaskalia* (Vol. 3, Issue 138) dedicated a chapter to *The Curse*. Such publications help in understanding the intensity and aggressiveness of the attacks on Frljić. Agata Luksza cites vulgar offenses by Catholic activists labeling the performance as a "cloaca" (probably a version of a tabloid term describing "vomitous performances or movies") and their requests that the funding of such performances should be immediately stopped (Luksza 2017: 2). Another Polish theatre magazine, *Notatnik teatralny*, dedicated a double issue (84–85, 2017) to the various analyses of *The Curse* and its impact and implications on Polish culture and society.

When the project *Our Violence, Your Violence* was scheduled on the program of the International Festival *Divadelní svět* (Theatre World) in Brno in 2018, the city authorities first sent a proposal to the festival director to remove it from the program. After he refused it and instantly informed the media about the political pressure, the Czech theatre community jointly supported him, the festival, artistic liberty and the basic democratic values. After the reaction, the festival faced pressure from some politicians, the top echelon of the Catholic Church and many political and civil organizations on the conservative or far-right side of the social arena. After the previous cases, the festival and its curators should at least have considered that some sort of provocative situations could happen. Pavel Schreiber

(Vol. 10/11, 2016/2017), and continuously kept nominating the director for the *Europe Theatre Prize*.

(2016: 107) concludes that each of Frljić's performances necessarily brings about conflict situations and provokes disturbances. In a way, the festival management in Brno probably did anticipate some irritation. The attack even included the physical intervention of protesters who climbed onto the stage during the performance to prevent the play from continuing. The group called themselves *Slušni lidé* (The Decent People). The members of the organization physically stood in the middle of the stage provoking the audience to protest. The Czech police did nothing, under the cynical excuse that no violence happened in the confrontation (BETA 2018, Svoboda 2018).

In the case of the Czech Republic, Bosnia and Herzegovina and Croatia, religious condemnation was not left to the lower ranks of the Catholic hierarchy. On the contrary, the Cardinal Archbishop of Sarajevo and the Cardinal Archbishop of Prague personally entered the political fray regarding theatre festival programs. In Croatia, the public appeal merely came from an Archbishop without a cardinal's hat, but from the position of the president of the Croatian Bishops' Conference. For an extremely well organized structure with two thousand years of experience in sophisticated diplomacy and subtle channels of influence, such direct intervention of cardinals and archbishops themselves in such trivial cases and ephemeral secular events is so rare that it simply must attract interest (Kordić 2018, Pavičić 2018, Štrunc 2018, V. I. 2016). If one wanted to speculate about their reasons, a few possibilities should be examined. Either it was simply the use of the heaviest weapons in a cultural war, or it was an expression of the church's great nervousness toward this open cultural provocation, or simply disorientation and clumsiness in dealing with the artistic challenge. Or simply, a feeling that they are entitled to do literally anything they want within post-communist societies where religious institutions gained the special status of state religions as well as a level of political relevance and influence quite unusual and barely legal in the contemporary democratic world. Even more interesting is the sudden and grotesquely absurd *alliance* of politically and ideologically incompatible social groups. The unity of right-wing extremists, radical communists, atheists and Catholic fundamentalists in their aggressive attack on Frljić in the Czech Republic under the excuse of the "defense of Christian values", the "European way of life", and even "Western culture" outbalanced every exaggeration from the director's provocative repertoire focusing on strong symbols and extravagant metaphors (Kordić 2018).

It is necessary to note that the roles in the protests are astonishingly similar in Croatia, Poland and the Czech Republic. As the "spontaneous" protesters – ranging from "the common people" to different civil activists, from neo-fascist extremists to communists, from Christian organizations to war veterans and victims as well as skinheads and football hooligans – generally use insults, threats and deterrence on the verge of violence, the politicians and "intellectuals", on the other hand, operate on an ostensibly democratic level of discussion, such as the question

about public funding and financing of the “problematic” theatre performances with taxpayers’ money, which, in their opinion, should be directed toward far more useful purposes, such as “fine” and “nice” pieces of art, or for financing their supporters and “decent” civil organizations. But all of them generally exploited the situation which Kai van Eikels describes as the following paradox:

“Aesthetic appreciation of art plays a pivotal role in the bourgeois project, because it tries to reconcile conflicting convictions – namely, a belief that all humans are equal and all citizens should have the right to participate in politics, on the one side; and, on the other side, a terrible fear of exactly those humans, as soon as there are many of them and the collective dynamics seems to define the situation and not the virtues ascribed to the individual.” (Eikels 2018: 7)

In Bosnia and Herzegovina and in Serbia, the angry crowd in front of the theatres was not mobilized, but instead conservative politicians, concerned intellectuals and religious authorities adopted the same model of “protecting” public morality and interest in order to express their concern about the way taxpayers’ money was being spent (Zajović 2018, Barbarić 2018, Jakoniuk 2018, Herman 2018, Dobrowolski 2017, Borić 2017, HINA 2016, Mihajlović 2012). Ultimately, civil society’s cursory adherence to this kind of narrative barely conceals genuinely chauvinistic credentials where public resources exclusively belong to the majority and where any public support to any kind of Others or Otherness should be prohibited. Furthermore, the request to exclude someone or something from public funding implies an appeal for banishment or, at least, public exclusion of the “labelled” persons and/or their activities. In Croatia, angry crowds in Split and Rijeka suggested the eviction of “those who dislike Croatia” – in this concrete case – of “the Satan” called Oliver Frlić (HRT 2017).⁶

Their vulgar calls for his ouster is nothing but a manifestation of what the president of Croatia almost simultaneously said in an interview with the Austrian press, speaking quite cynically about the freedom of movement in the European Union. Perverting the very idea of freedom, Kolinda Grabar-Kitarović literary said that whoever does not feel comfortable in Croatia has the freedom to leave (Klauški 2017). Threats of being excluded from public funding are nothing but an ostensibly democratic form of rigid censorship, banishment and deportation – they are even more brutal punishments, conducted in a formally democratic environment of illiberal regimes under which more drastic measures and actions would not (yet) be legally acceptable.⁷

⁶ In the Croatian town of Vinkovci, furthermore, one graffiti demanded “Death to Frlić” (Trueman 2018).

⁷ In this context, it is important to remember that in post-communist countries with weak democracies, public funds are generally treated, used and even called “the government’s money” or “the state’s money”. Therefore, these resources are not understood as

In such a situation of organized harassment, it is more than evident that a simple change of country, place or nation does not provide an adequate shelter for Oliver Frljić's constant migration and permanent exile. *Second Exile* is one of his performances that address and problematizes precisely this problem through the lense of his own experience.

4. Migration and Exile in the Context of Ideological Taboos

The question that should be discussed in this case is how theatre, memory – and the theatre of memories – could be utilized as a performative tool for cultural migration and finding artistic asylum, as well as how they can trigger cultural and literal exile. Oliver Frljić's ethnic background⁸ adds even more complexity to his understanding and sense of the concept of ethnic identity. By contrast, this effectively fueled his attackers in their nationalist worldviews. For the Croatian nationalists, Frljić is a Serb, and according to their logic, that fact should diminish his right to analyze Croatian atrocities. For the Serbian nationalists, he is a Croat brazen enough to mock things Serbs hold sacred. And for the Bosniak nationalists, he is a Bosnian Serbo-Croat biased towards Bosniak victims (Zajović 2018). None of these critics ever questioned the completely illogical situation that a single person simply cannot personify all these things at the same time. Speaking about such accusations in Belgrade, Frljić made it clear:

“Opet je dio kolega, kao i u slučaju *Bakbi* ili *Pisma iz 1920*, pripadnost ili nepripadnost određenom nacionalnom korpusu smatrao *conditio sine qua non* da bi se govorilo o određenoj temi. Na njihovu nesreću, nemam nikakve nacionalne pripadnosti, pa si uzimam za pravo da govorim o svemu o čemu nalazim za shodno govoriti. Međutim, logika tih kuloarskih priča našla je put u predstavu *Zoran Đinđić* kao dokument jedne posebne vrste šovinizma koji bi vam zbog toga što jest ili nije, oduzeo pravo da o nekim stvarima govorite.” (Živković 2012)⁹

taxpayers' money which should be distributed for the common benefit and social purposes but rather as the private treasury of politicians in power in order to reward obedient followers and attract hesitant subjects.

⁸ As described, he has a Croat father and a Serb mother and was born in Bosnia and Herzegovina. He grew up during the period of turbulent ethnic relationships in ex-Yugoslavia, a region with a long history of brutal conflicts between Serbs, Croats and Bosniaks.

⁹ “And again, for some colleagues, just as it was the case with *The Bacchae* or *A Letter from 1920*, the affiliation or non-affiliation to a certain ethnic group is *conditio sine qua non* one can speak about a particular topic. To their misfortune, I don't have any national affiliation, so I take the freedom to speak about everything I myself find important to speak about. But the logic of such intrigues behind the scenes found its way into the performance titled *Zoran Đinđić*, documenting a special kind of chauvinism that pretends to deprive one of the right to speak about some topics based on what you are or you are not.” (This text was translated by Mirna Hermann Baletić and me, D. L.)

For all these reasons, Oliver Frlić has found himself in a position that can be described as static migration or inner exile. Or perhaps he has deliberately accepted that such a difficult position is a necessary cost to be paid for him to complete his artistic mission. His outsider's position, exile and status as an unwanted immigrant are the result of his cultural Otherness in which the spatial dimension makes no difference. His case raises the question of whether physical presence or absence, movement or sedentariness, completely define migration in its complex cultural meaning.

Formally and legally, Frlić's physical migration from Bosnia and Herzegovina to Croatia in 1992 was not a cultural one. He was just one of the hundreds of thousands of ethnic Croats or Bosniaks escaping the war. According to his father's ethnicity he was entitled to Croatian citizenship and all the citizens' rights and privileges. So technically, besides all the traumas that a wartime migration necessarily produces, that displacement and exile were nothing but a change of physical space of residence. Except, it was necessitated by war and the nationalist campaigns on the Balkans. On the contrary, after gaining citizenship, residence, an education and a career in Croatia, the recent banishment and *deportation* from the national theatre and cultural mainstream is something immense and significant, not to mention a traumatic aspect of the case. The additional burden is the constant and continuous accusation of a "national treason" repeated by anonymous internet trolls as well as high-ranking Croatian politicians. Even in the context in which the industry of creating the enemies is a constituent part of the transformation of the national identity (Jović 2017: 28), for an individual artist it implies extreme repression.

5. Static Migration and Inner Exile – Spaces Beyond Mythscapes

In his *Manifesto* of mobility studies, Stephen Greenblatt (2010) scrutinizes the interactions between movement and statics, focusing particularly on "the tension between an individual agency and structural constraint". His insight that "structures of power seek to mobilize some individuals and immobilize others" seems in this case very useful for our understanding of the concept of static migrations and inner exiles. Addressing the "moments in which the social structure applies the fiercest pressure on the individual", which are, in fact, "precisely those moments in which individuals are exercising the most stubborn will to autonomous movement", Greenblatt points out that "mobility studies should analyze the sensation of rootedness". He concludes that the paradox "is only apparent: it is impossible to understand mobility without also understanding the glacial weight of what appears bounded and static" (Greenblatt 2010: 251–252). That very "sensation of rootedness" causes Frlić's position as specific kind of immigrant and asylum-seeker not only in his own homeland (whichever state that may be in his case) but also in a broader space of ideological structures that constitute main-

stream narratives in different memory cultures. By actively devising and investigating the borders and structures of identity in his performances, he attracts suspicion and often even aggressive attacks coming from the institutions whose purpose or *raison d'être* is to build, rebuild and represent mainstream identities, governing narratives and dominant mythologies. As the concept of creative identity management could be jeopardized and abused by gatekeepers and their institutional gatekeeping, which his performances are challenging, I believe that creative identity interpretation is a more appropriate description for what Oliver Frlić is doing in theatre and in society.

Standing for such individual decisions, artistic choices and directing strategies, Frlić has inevitably condemned himself to continuously repeat and undergo his physical (geographic, spatial) or social (political, ideological, cultural) migratory experiences. However, such deliberate and useful exclusion from the mainstream of governing narratives and hegemonic mythologies opens free space for critical engagement and committed creation. It also necessarily increases the marginalized position of Otherness and augments the depth of the exile and exclusion. As Dejan Jović pointed out, the Other is produced in order to be excluded (Jović 2017: 27).

6. Conclusion

The choice of static migrations and inner exile in societies with illiberal tendencies and lack of democracy can represent an act of civil disobedience and deliberate artistic freedom in conflict with the dominant narratives and collective mythologies. Staying within their societies, artists can ignore their borders and limitations, both spatial and symbolic.

Discussing the construction process of the nation and reshaping the concept of citizenship, Igor Štiks admonishes that in the post-communist transition

“nacionalistički argumenti utemeljeni u identitarnoj politici išli [su] ruku pod ruku s proliferacijom multikulturalističkih diskursa i s općim pomakom prema politici priznavanja specifičnih kulturnih identiteta i njihova daljnjeg jačanja putem raznih oblika autonomije.” (Štiks 2016: 198)¹⁰

In this conceptual muddle, the construction of the *Other* is mostly identical to the construction of the *Stranger*, which often means the *Enemy*. In order to appeal to transitional justice in his production apparatus, the artist Oliver Frlić found himself in the position of inner exile and in the static transition often labelled as an “enemy”. In such an asylum – which is not a shelter – from the point of view of

¹⁰ “nationalist arguments grounded in identitarian politics go hand-in-hand with the proliferation of multiculturalist discourses and with a general shift toward the politics of recognition of the specific cultural identities and their further empowerment through different forms of autonomy.”

the performing artist, he rethinks and reconceptualizes topics such as memory, remembrance and forgetting, and challenges the collective memory by individual reminiscences. He also creates and permanently (re)constructs his cultural identity as a transcultural identity, which “is not to be equated with national identity” because “wherever an individual is cast by differing cultural interests, the linking of such transcultural components with one another becomes a specific task in identity-forming” (Welsch 1999: 198).

Negotiating between memory, history and social forgetting, Frljić targets the collective mythologies and challenges dominant cultural narratives at the high price of his exclusion and permanent marginal position, which constitutes the space of inner exile. In his performative renegotiating of different truths through theatrical witnessing, as well as by addressing various hybrid identities in monocultural societies, resulting in rearranged collective and individual memories in the complex dynamics of representation and participation, he is inevitably in a permanent clash with hegemonic structures. His social activism often causes political confrontation, but that is the result of his artistic credo which Frljić himself defines very precisely: “Nemoguće je kreirati određenu estetiku ako u njoj ne postoji vrlo jasna etička platforma. Tu je za mene početak i kraj priče.” (Svirčić 2018) [“It is impossible to create certain aesthetics if there is no clear ethical platform already inscribed in it. That is, for me, the beginning and the end of the story”.] Between such a beginning and such an end, the space of memory is the space of asylum and the space of exile.

Bibliography

- Assmann, Jan. 2005. *Kulturno pamćenje*. (Translation: Vahidin Preljević). Zenica.
- B. Z. 2011. Kulturni skandal u Sarajevu. *Index*. <http://index.hr/black/clanak/kulturni-skandal-u-sarajevu-redatelj-oliver-frljic-tvr-di-da-mu-prijeti-emir-hadzihafizbegovic/575367.aspx> (retrieved 07 Feb 2020).
- BETA. 2018. Kaos u Češkoj: Demonstranti upali na Frljićevu predstavu. *Nr*. <http://hr.n1info.com/a305386/Vijesti/VIDEO/Kaos-na-Frljicevoj-predstavi-u-Ceskoj-na-pozornicu-upalo-vise-desetaka-demonstranata.html> (retrieved 07 Feb 2020).
- Barbarić, Tina. 2018. Burne reakcije na komentare Ane Lederer: Njene izjave nepojmljive su i skandalozne. *tportal*. <http://www.tportal.hr/kultura/clanak/burne-reakcije-na-komentare-ane-lederer-njene-izjave-nepojmljive-su-i-skandalozne-foto-20180611> (retrieved 07 Feb 2020).
- Bell, Duncan S. A. 2003. Mythscapes: memory, mythology and national identity. *The British Journal of Sociology* 54(1). 63–81.
- Blanuša, Nebojša. 2017. Trauma and Taboo: Forbidden Political Questions in Croatia. *Croatian Political Science Review* 54(1–2). 170–196.

- Borić, Tamara. 2017. Interview: Oliver Frlić: Sve što se događalo u Splitu križ je na U funkcioniranja hrvatskih institucija. *NACIONAL*. <http://www.nacional.hr/interview-oliver-frljic-sve-sto-se-dogadalo-u-splitu-kriz-je-na-u-funkcioniranja-hrvatskih-institucija/> (retrieved 07 Feb 2020).
- Buden, Boris. 2016. Performer po teatrze. *Didaskalia* 3(132). 15–18.
- Dobrowolski, Piotr. 2017. Kłatwa na wroga. *Notatnik teatralny* 84–85. 82–87.
- Eikels, Kai van. 2018. From Audience Aggression to Participatory Destruction in 3 Easy Steps. *Academia*. http://academia.edu/36647931/From_Audience_Aggression_to_Participatory_Destruction_in_3_Easy_Steps (retrieved 07 Feb 2020).
- Glavač, Klara. 2018. Frlić: Kurbašinu krunicu bih poklonio Markići. *Express*. <http://www.express.hr/kultura/frljic-kurbasinu-krunicu-bih-poklonio-markicki-15914> (retrieved 07 Feb 2020).
- Gojić, Nina. 2017. Damned Be the Traitor of His Homeland. *Croatian Theatre* 10/11. 6–17.
- Greenblatt, Stephen. 2010. A Mobility Studies Manifesto. In Greenblatt, Stephen et al., (eds.), *Cultural Mobility: A Manifesto*, 250–253. Cambridge.
- Herman, Josef. 2018. Ježíš znásilňuje muslimku? *Divadelní noviny*. <http://www.divadelnynoviny.cz/jezis-znasilnuje-muslimku> (retrieved 07 Feb 2020).
- HINA. 2016. Publika se u Sarajevu izborila za ulazak na Frlićevu predstavu. *Večernji list*. <http://vecernji.hr/kultura/zbog-prijetnji-predstava-olivera-frljica-prikazuje-se-bez-gledatelja-1119778> (retrieved 07 Feb 2020).
- HRT. 2017. U Splitu prosvjed ispred HNK zbog Frlićeve predstave. <http://vijesti.hrt.hr/384968/branitelji-podnijeli-kaznenu-prijavu-protiv-frljica> (retrieved 07 Feb 2020).
- Jakoniuk, Magdalena. 2018. Profanacija za publiczne pienądze. *E-Teatr*. <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/228971.html> (retrieved 03 Feb 2020).
- Jović, Dejan. 2017. *Rat i mit: Politika identiteta u suvremenoj Hrvatskoj*. Zagreb.
- Kordić, Sofija. 2018. Bura u Češkoj: Neonacisti i komunisti brane kršćanstvo od Olivera Frlića. *Lupiga*. <http://lupiga.com/vijesti/bura-u-ceskoj-neonacisti-i-komunisti-brane-krscanstvo-od-olivera-frljica> (retrieved 03 Feb 2020).
- Klauški, Tomislav. 2017. Kolinda prelomila: Tko smatra da ovdje nije dobro, može otići. *24sata*. <http://24sata.hr/kolumne/kolinda-prelomila-tko-smatra-da-ovdje-nije-dobro-moze-otici-507625> (retrieved 07 Feb 2020).
- Luksza, Agata. 2017. Dialogu nie będzie. *Didaskalia* 3(138). 2–5.
- M. A. 2014. Prosvjedi prije premijere kazališne predstave “Aleksandra Zec” u Rijeci. *Dnevnik*. <http://dnevnik.hr/vijesti/hrvatska/foto-prosvjedi-prije-premijere-kazalisne-predstave-aleksandra-zec-u-rijeci---331990.html> (retrieved 01 Feb 2020).
- Mihajlović, Branka. 2012. Predstava o ubistvu Zorana Đinđića uzburkala Srbiju. *Radio Slobodna Europa*. <http://slobodnaeuropa.org/a/zoran-djindjic-ponovo-medju-srbima/24590435.html> (retrieved 01 Feb 2020).
- Ožegović, Nina. 2013. Frlić je hrabar i ne može ga se optuživati po nacionalnoj osnovi. *tportal*. <http://tportal.hr/kultura/clanak/frljic-je-hrabar-i-ne-moze-ga-se-optuzivati-po-nacionalnoj-osnovi-20130208> (retrieved 01 Feb 2020).
- Pavičić, Darko. 2018. Nadbiskup Želimir Puljić: Zaustavite ovu blasfemiju. *Večernji list*. <http://vecernji.hr/vijesti/nadbiskup-zelimir-puljic-zaustavite-ovu-blasfemiju-1222380> (retrieved 07 Feb 2020).

- RSE. 2011. Oliver Frljić: Negiranje odgovornosti je kukavičluk. *Autonomija*. <http://autonomija.info/oliver-frljic-negiranje-odgovornosti-je-kukavicluk.html> (retrieved 07 Feb 2020).
- Ružić, Igor. 2013. Oliver Frljić predstavom o Zoranu Đinđiću osvojio Beograd. *tportal*. <http://tportal.hr/kultura/clanak/oliver-frljic-predstavom-o-zoranu-dindicu-osvojio-beograd-20131002> (retrieved 17 Feb 2020).
- Schreiber, Pavel. 2016. Europu. *Didaskalia* 3(136). 107–110.
- Svirčić, Jelena. 2018. Oliver Frljić: „Noćima nisam spavao razmišljajući kako li se osjećaju Markić, Hasanbegović i ostali Bujančevi svatovi“. *Lupiga*. <http://lupiga.com/intervju/oliver-frljic-nocima-nisam-spavao-razmisljajuci-kako-li-se-osjecaju-markic-hasanbegovic-i-ostali-bujancevi-svatovi> (retrieved 07 Feb 2020).
- Svoboda, Tomáš. 2018. Dovnitř vtrhla „lůza“: Šéf brněnského festivalu kritizuje politiky i policii. *Seznam Zprávy*. <http://seznamzpravy.cz/clanek/dovnitř-vtrhla-luza-sef-brnenske-ho-divadla-kritizuje-politiky-i-policii-47973> (retrieved 17 Feb 2020).
- Štikš, Igor. 2016. *Državljanin, građanin, stranac, neprijatelj*. Zagreb.
- Štrunc, Pavel. 2018. Kardinál Duka: Menšiny tu vytvářejí totalitu, to si netroufli ani nacisté, jsme v nehlubší krizi. *Info*. <http://video.info.cz/strunc/kardinal-duka-mensiny-tu-vytvareji-totalitu-to-si-netroufli-ani-naciste-jsme-v-nejhlubsi-krizi-30281.html> (retrieved 07 Feb 2020).
- Trueman, Matt. 2018. Move over Ivo van Howe: Europe's hottest theatre directors. *The Guardian*. <http://theguardian.com/stage/2018/sep/03/move-over-ivo-van-hove-europe-hottest-theatre-directors> (retrieved 07 Feb 2020).
- V. I. 2016. Frljić ponovo šokira, predstava će biti izvedena bez publike. *tportal*. <http://tportal.hr/kultura/clanak/frljic-ponovo-sokira-predstava-ce-bit-izvedena-bez-publike-20161009> (retrieved 07 Feb 2020).
- Welsch, Wolfgang. 1999. Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today. In Featherstone, Mike & Lash, Scott (eds.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, 194–213. London.
- Zajović, Milena. 2018. Oliver Frljić: Lederer je pozvala na moj linč onako kako su to činili i u Srbiji i BiH. *Večernji list*. <http://vecernji.hr/kultura/lederer-je-pozvala-na-moj-linc-onako-kako-su-to-cinili-i-u-srbiji-i-bih-1253110> (retrieved 12 Feb 2020).
- Židek, Nikolina. 2016. Theatre as a platform of Human Rights Education: Raising awareness about dark episodes of Croatian history during the Homeland War (1991–1995). *7th International Conference on Human Rights Education (IHREC): Addressing the Challenges of the Civil Society: Santiago de Chile, 12–15th December*. <http://formu.info/vii-ihrec-2016-vii-conferencia-internacional-de-educacin-en-de.html> (retrieved 16 Feb 2020).
- Živković, Doris. 2012. Oliver Frljić: Govorim o onom što svi znaju, a o čemu šute. *Novi list*. <http://novolist.hr/Kultura/Kazaliste/Oliver-Frljic-Govorim-o-onome-sto-svi-znaju-a-o-cemu-sute> (retrieved 12 Feb 2020).

Archetypen des Männlichen und Weiblichen bei Ach Astachova und Božo Vrećo

Entwicklungslinien von ‚Ich‘ und ‚Dichter‘ seit der Kindheit

Ingeborg Jandl

Archetypes of the masculine and feminine in Ax Astachova and Božo Vrećo: On the development of the 'self' and the 'poet' since childhood

Gender concepts are highlighted in Russian poetry by Ax Astachova as well as in the lyrics of the Bosnian Sevdah singer Božo Vrećo. Both of them hybridise their lyrical subjects. While bestselling Astachova divides the lyrical communication situation into 'male' and 'female' acts and exposes gender stereotypes, Vrećo claims a plurality of genders for himself and thereby polarises the public in his home country. The focus of the paper is on the development of gender identity in childhood and on the intersection between gender and poetic self-concepts. In their poems both aspects can be found to be closely intertwined and crucial for the lyrical identity of the two contemporary poets.

Keywords: gender identity, artistic identity, poetic self-concept

Jandl, Ingeborg. University of Vienna; ingeborg.jandl@univie.ac.at

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 247–289.

1. Einleitung

Пусть сердце, как стих:
Не сбивается с ритма.¹
(Ах Астахова)

Die prominente Rolle von Geschlecht im Schaffen der russischen Internet-Lyrikerin Irina Astachova und des bosnischen Sevdah-Dichters Božo Vrećo hat jeweils unterschiedliche Gründe und zeigt sich in ebenso unterschiedlicher Form: Während Astachova die Dualität zweier gegeneinander ankämpfender und schwer zu vereinbarender Pole ins Zentrum rückt, betont Vrećo die ihm innewohnende untrennbare Dualität einer gleichermaßen männlichen wie weiblichen Identität, welche er in seinem autobiografischen Selbstkonzept erkennt und in seinen Texten reflektiert.

¹ Möge das Herz, wie ein Vers: / Nicht aus dem Rhythmus kommen.

Astachova unterteilt ihre Gedichte in *Ženskaja lirika* (Weibliche Lyrik) und *Mušskaja lirika* (Männliche Lyrik), mit denen sie ihrem Buch zwei Anfänge zuweist; beide Cover-Illustrationen sind als Vorderseite konzipiert und zeigen die Autorin einmal besonders weiblich, mit dezentem Perlenschmuck, Dekolleté und üppigen Rosen im Haar, sowie einmal männlicher mit Sakko, straff zurückgekämmten Haaren, Brille und Büchern auf dem Kopf. Das Cover von Vrećos autobiografischem Band *Mila* (2016, benannt nach seiner Mutter), in dem die Lyrics seiner Sevdalinka-Lieder in Kombination mit einer Sammlung autobiografischer Skizzen abgedruckt sind, zeigt Gesicht und Arme des Autors und legt dabei, ebenfalls visuell, seine androgyne Identität offen; die Kombination von Bart, Hochsteckfrisur, starkem Augen-Make-up gemäß dem Schminktrend Smokey Eyes, schwarz-lackierten Fingernägeln sowie Tätowierungen traditioneller Muster und breiten modernen Ringen prägt seine männlich-weibliche Erscheinung.

Vor dem Hintergrund der starken medialen Präsenz beider Autor*innen wurden ihre Gedichtbände umgehend breit rezipiert. Astachovas *Mušskaja i ženskaja lirika* (2017, Männliche und weibliche Lyrik) erschien trotz hoher Auflage bereits 2018 in einer zweiten, erweiterten Ausgabe. Vrećos Liedtexte stießen ebenfalls auf eine große Leserschaft; die erste Auflage seines Buches ist bereits ausverkauft.

Im Folgenden wird die archetypische Verankerung der Kategorie Geschlecht im künstlerischen Schaffen von Astachova und Vrećo untersucht, wo sie jeweils als ästhetische Kategorie und als durch die Familie geprägtes transgenerationales Konzept deutlich wird. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Ursprüngen von Geschlechter-Archetypen in der Kindheit und auf einem durch sie charakterisierten Dichterkonzept. In dem vorangestellten Theoriekapitel werden die angenommenen Zusammenhänge unter Bezugnahme auf Konzepte aus Psychoanalyse und Gender Studies erläutert.

2. Theoretische Ausgangspunkte

Gerade der oft selbstreflexive Charakter von Lyrik bietet für die Reflexion über Geschlechteridentität gute Grundvoraussetzungen. Im Folgenden wird diese als wichtiger Teilaspekt der individuellen Identität betrachtet, der am lyrischen Ich untersucht werden kann und bei verschiedenen Autor*innen unterschiedliche Ausprägungen annimmt. In Anschluss an meine bei Renate Hansen-Kokoruš verfasste Dissertation, wo primäre Sinneswahrnehmungen und Emotionen auf textimmanenter Ebene als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild untersucht wurden (vgl. Jandl 2019), stehen im Folgenden Merkmale geschlechtsbezogener Selbstidentifikation als individuell geprägte, sinnlich-emotionale (Selbst-)Wahrnehmungen im Zentrum. Im Sinne eines ‚offenen Strukturalismus‘ (vgl. Genette 2007: 423–424) werden für das Textkorpus relevante Kategorien von Geschlechteridentität ausgewählt, wobei sie, ebenfalls in

Anschluss an diese Arbeit, als in Entwicklung begriffen und veränderlich verstanden werden.

Geschlechtsidentität in der Lyrik untersuchte bereits Dubravka Đurić, die am Beispiel dreier Dichterinnen Signifikanten weiblicher Heterosexualität vor und nach dem Zerfall Jugoslawiens mit Markierungen einer homosexuellen Sprecherin vergleicht. Die Beispiele zeigen, wie unterschiedlich marginalisierte weibliche Identität positioniert sein kann: Katalin Ladiks körperbezogene avantgardistische Lyrik-Performances sind als Weiblichkeitskonzept im jugoslawischen Kontext unüblich und entsprechen in der selbstbewussten Einnahme eines männlichen Blicks auf den weiblichen Körper dem Kunstschaffen der westlichen Avantgarde (vgl. Djuric 2006: 178). Dagegen ist Radmila Lazićs Position ab den 90er Jahren eine feministische. Sie sieht sich als selbstbewusste Sprecherin aller Frauen und zudem als Bindeglied zwischen Sprachen und Ethnien (ebd.: 180–181). Aida Bagićs homosexuelles lyrisches Subjekt wendet sich durch männliches Sprechen an eine weibliche Instanz, Đurić sieht darin ein Aufbrechen der heteronormativen Sprechsituation (ebd.: 184).

Ekaterina Friedrichs-Evgraškina untersuchte Geschlechtsidentität in der Lyrik anhand der Kategorien Geschlecht, Gender, sexuelle Orientierung und romantische Anziehung bei vier russischen Dichterinnen, die Heteronormativität explizit ablehnen (vgl. Friedrichs-Evgraškina 2019: 113). Sie kommt zu dem Schluss, dass homosexuelle Subjekte dazu neigen, ihre Zugehörigkeit zum eigenen oder anderen Geschlecht verstärkt zu inszenieren, was sie als Travestie der binären Opposition von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ liest. Des Weiteren beschreibt sie androgyne Subjekte, die ihre Bisexualität anhand von männlichen und weiblichen Attributen kennzeichnen und (asexuelle) Subjekte, die sich als geschlechtslos markieren, indem sie geschlechtsneutrale Formulierungen für die Selbstbezeichnung verwenden oder (wie in dem von ihr untersuchten Beispiel) grammatikalisch die männliche statt der weiblichen Form wählen. Alle drei Konstellationen verortet sie als Strategien weiblichen Schreibens (ebd.: 124).

Für den vorliegenden Beitrag sind diese Kategorien ebenfalls relevant: Vrećos androgyne Identität entspricht dem von Friedrichs-Evgraškina entworfenen Konstrukt. Astachovas Nicht-Zuordenbarkeit im Rahmen dieser Kategorien kann im Folgenden durch ihr, trotz des scheinbaren Bruches mit Geschlechternormen, letztendlich heteronormatives Weltbild erklärt werden. Beide nehmen die Lyrik zum Anlass, um authentisch oder inszeniert als Verkörperung einer marginalisierten Position in Erscheinung zu treten. Anders als in den beiden zitierten Beiträgen liegt im Folgenden der Fokus auf der Entwicklung von Geschlechtsidentität als Konstante der Individuation sowie auf der Schnittstelle zu einer damit verbundenen Entwicklung der poetischen Identität.

Der Ursprung von Geschlechtsidentität wird mit Julia Kristeva in Zusammenhang mit dem Spiegelstadium angenommen. Anknüpfend an Jacques Lacan, der

in *Le stade du miroir comme fondateur de la fonction du Je* (1949, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*) die konzeptuelle Loslösung des Kindes von seiner Mutter reflektiert, beschäftigt sich Kristeva mit geschlechtsbezogenen Aspekten dieses Vorgangs. Lacan beschreibt die Entwicklung eines subjektspezifischen Selbstverständnisses als Abgrenzung, die zugleich die Grundlage bildet für das ‚Begehren‘ eines Liebesobjekts, welches er mit *objet a* bezeichnet (vgl. Lacan 1949: 96–97).

In *Pouvoirs de l'Horreur* (1980) ergänzt Kristeva Lacans Persönlichkeitsmodell durch den Begriff des *abject* (Abjekt), mit dem sie fremdkörperartige Anteile eines Objekts bezeichnet, die aufgrund unvollständiger Abgrenzung im Subjekt verbleiben. Sie interessiert sich insbesondere deshalb für das Spiegelstadium, da hier außerdem der Erwerb der symbolischen Sprachfähigkeit angenommen wird; in diesem Zusammenhang konzentriert sie sich auf die Entwicklung von einem vorsprachlichen körperbezogenen Gefühlsempfinden zu sprachlich fassbaren Emotionen. Die Erfahrung eines *abject* erinnert an die entgrenzte Gefühlswelt des Kindes vor dem Spiegelstadium; allerdings in einem negativen Sinne und zu einem Zeitpunkt, zu dem die kognitive Abgrenzung von anderen Menschen längst vollzogen ist (vgl. Kristeva 2005: 325). Mit den Kategorien von Lacan und Kristeva stehen außerdem die von Carl Gustav Jung beforschten Archetypen in Verbindung, wobei dem *objet a* die Anima bzw. der Animus entsprechen (vgl. Jung 2015: 34–35), während das *abject* einen Aspekt seines Konzepts des Schattens näher beschreibt (vgl. ebd.: 27–28).

Im zweiten Kapitel werden Zugehörigkeit und Abgrenzung der lyrischen Subjekte zu Geschlechtskategorien ins Blickfeld gerückt. Das nicht-binäre Subjektverständnis verlangt hier nach der Möglichkeit zu mehrfachen Zuordnungen oder Distanzierungen. Dabei sind außerdem die Hinwendung zu Liebesobjekten (*objet a*) und der Umgang mit gefühlten Fremdeinflüssen (*abject*) von Interesse; diese Kategorien bleiben auch in den darauffolgenden Kapiteln relevant. Um Geschlechtsidentität in ihrer Entwicklung zu untersuchen, wird der Fokus im dritten Kapitel auf die Beziehung zu den Eltern gelegt, wo sich die Ursprünge von Liebesobjekten und unangenehmer Fremdbestimmtheit abzeichnen. Im vierten Kapitel wird schließlich die Kategorie der Künstleridentität einbezogen, da Kunstschaffen oft eine Selbstermächtigung gegenüber Erlerntem und Tradiertem bedeutet; anhand des dichterischen Selbstkonzepts gilt es zu überprüfen, inwiefern die zuvor herausgestellten Archetypen bei der Konstruktion einer Künstleridentität zurückgelassen werden, bzw. ob sie auch in diesem Bereich dieselbe Gültigkeit behalten.

3. Selbstreflexion und Geschlecht

Astachova und Vrećo lassen in ihren Gedichten sowohl männliche als auch weibliche Sprecherinstanzen zu Wort kommen. Die von Renate Hansen-Kokoruš für

die südslawische Lyrik der Moderne formulierte Annahme einer Vorherrschaft des Typus der *Femme fragile* im Gegensatz zu der in der Prosa häufigeren *Femme fatale* (vgl. Hansen-Kokoruš 2017: 288) lässt sich für die weiblichen Sprecherinstanzen dieser beiden späteren, zeitgenössischen Autor*innen in ähnlicher Form nicht (mehr) feststellen; vielmehr scheinen die Opposition zwischen Stärke und Schwäche sowie der Kontrast zwischen Verführung und Hingabe hier im Zentrum zu stehen.

Trotz der Gemeinsamkeit eines lyrischen Ich, das nicht auf ein einziges Geschlecht festgelegt ist, weist die durch dieses vermittelte Genderidentität bei den beiden Autor*innen deutliche Unterschiede auf. Bei Vrećo werden männliche und weibliche Anteile des Selbst als zwei konträre Pole erkennbar, die gleichwertig mit demselben Ich verbunden sind. Das lyrische Subjekt betrachtet sie als einander ergänzende, notwendige Bestandteile seiner Ganzheit und versucht daher, sie zu verbinden sowie in Einklang zu bringen. Bei Astachova unterstreicht die bereits durch Titel und Form des Bandes vollzogene Aufspaltung in männliche und weibliche Komponenten dagegen eine Einteilung in klar getrennte Rollen: Das weibliche Ich wird hier als fühlende, liebende, abhängige und an der Zurückweisung durch ein Liebesobjekt leidende Instanz erkennbar. Das männliche Ich hingegen spricht meist aus der Perspektive des desinteressierten Geliebten und wird dafür (auf einer übergeordneten Kommunikationsebene) durch sarkastische Exponierung seiner Schwächen gestraft. In beiden Perspektivierungen tritt so ein weibliches Subjekt in den Vordergrund, dem die männlichen Instanzen zugeordnet sind und für das sie gleichzeitig Animus sowie Abjekt darstellen. Dem steht bei Vrećo der Wunsch nach Dualität, sein Streben nach Vereinigung der männlichen und weiblichen Anteile seiner Identität gegenüber.

3.1 Božo Vrećo: Männlich-weibliche Ganzheit

Obwohl das Männliche und das Weibliche in Vrećos Lyrik jeweils für sich angesprochen werden, führt gerade dies nicht zu einer kontrastiven Abgrenzung, sondern zur Lösung einer Gleichung, in der sich beide Seiten als spiegelbildlich, zusammengehörig oder ident herausstellen. Das Männliche ist das Weibliche, und beide stellen eine untrennbare Einheit dar, die nur in Summe die Ganzheit des lyrischen Subjekts begreifen lässt. Diese Einheit ist oft intuitiv präsent, doch so unterschwellig, dass sie nicht reflektiert oder erst Schritt für Schritt erschlossen wird. Besonders deutlich wird dies in *Okupaj me Alidun rosom* (Bade mich an Alidun im Tau). Titel und Setting beziehen sich auf das heidnische, christliche und muslimische Fest des heiligen Elijah (Elias) *Alidun* oder *Ilindan*, zu dem sich manche Sarajevoer Muslime traditionell in der Dämmerung zum Tanz auf den Berg Trebević begeben (vgl. Mackenzie/Irby 1877: 8; zit. n.: Hadžimuhamedović 2018: 18, 53).

Wie in vielen anderen Liedern Vrećos adressiert hier zunächst ein weibliches Ich ein männliches Du:

Okupaj me Aliđun rosom i sjeti se, mili moj,
onog dana kad sam te na brdu uzdahe sve do noći čekala
da kasabu krišom napustiš
i pobjegneš mi u zagrljaj (V: 33)²

Gemessen an der Tradition des Sevdah, der in der südslawischen Folklore im heroischen ‚männlichen‘ und im lyrischen ‚weiblichen‘ Lied parallel verortet wird und wo bereits in alten Liedern queere Liebeskonstellationen zu verzeichnen sind, ist dies nichts Ungewöhnliches (vgl. Kapetanović 2014; zit. n. Hadziristic 2015). Allerdings erweist sich in diesem Lied die Geschlechtsidentität der Instanzen als fluid, denn das lyrische Ich erkennt im Angesprochenen sein früheres Selbst als betende Frau:

I u svakom tvom toplom pogledu,
ja vidjeh ženu sklopljenih ruku kao u molitvi,
i ne poznah sebe, a bijah to ja,
samo godinama unaprijed. (V: 33)³

Der Blick auf dieses Du eines früheren Selbst schafft einen Raum der Selbsterfahrung und gestaltet sich damit als Ich-Du-Beziehung im Sinne Martin Bubers (vgl. Buber 1995: 3–9). Es ist bezeichnend, dass das Du in Vrećos lyrischem Dialog außerdem ein Kontinuum zu dem für ihn typischen Mutter-Archetypus darstellt. Der bzw. die Angesprochene ist Spiegel seiner weiblichen Seele und trägt jenen Ring, dem die Mutter in einer quasi-magischen Handlung wegweisende Kräfte zusprach, wonach sie sich sowie später den Sohn seiner schicksalhaften Entscheidungsgewalt über die Zukunft anvertraute.

I sjetih se kako ti onog dana na brijegu ispružih ruku
i kako mi reče da je to prsten tvoje majke,
koji je progutala kad su u ratu došli da ih vode,
i koji ti je dala za nevjestu tvoju,
onu što ti srce odabere,
i nije važno kako se zove,

² In den Verweisen auf die Primärtexte werden folgende Siglen verwendet: V für Vrećo 2016: *Mila*; AM für Astachova 2018: *Mužskaja lirika*; AŽ für Astachova 2018: *Ženskaja lirika*. Alle Übersetzungen der Zitate stammen von der Verfasserin I. J. Für die sorgfältige Überprüfung meiner Übersetzungen aus dem Bosnischen danke ich Marizela Reithofer Bektić und Dijana Simić. Bade mich an Aliđun / im Tau und erinnere dich, mein Lieber, / an den Tag, als ich bis zur Nacht seufzend auf dem Berg auf dich gewartet habe, / dass du heimlich die Stadt verlässt / und mir in die Arme läufst

³ Und in jedem deiner warmen Blicke, / sah ich eine Frau mit gefalteten Händen wie im Gebet, / und ich erkannte mich selbst nicht, und doch war ich es, / nur Jahre früher.

i nije važno od kojeg je roda,
samo nek je poštena i nek joj lice sija dobrotom (V: 33).⁴

Der erwähnte Ring erhält mehrfach die Bedeutung eines Bindeglieds: Er symbolisiert die Kontinuität der Generationen, den liebevollen Zusammenhalt zwischen Mutter und Sohn sowie jenen zwischen dem Sohn und seiner zukünftigen Partnerin.

Die Bedeutung des Mutter-Archetypus für die weibliche Komponente der androgynen Identität in Vrećos Werk zeigt sich in diesem Lied deutlich. Als früheres Alter Ego wird sie als Teil des Selbst erlebt. Zugleich schafft dieses Mutter-Konzept eine schicksalhafte Verankerung in der Vergangenheit und in der Zukunft, wo es jeweils das Geschick des Sohnes lenkt und bestätigt. Neben der zärtlich begehrten Präsenz der Mutter übernimmt dieses Konzept im Sinne von Carl Gustav Jungs Anima damit auch abstraktere Funktionen eines Weiblichkeits-Archetypus, in dem sich die idealisierte Repräsentation der Mutter, der Geliebten und des weiblichen Seelenanteils einer männlichen Ich-Instanz verbinden (vgl. Jung 1936b: 92f.).

Jung beschäftigt sich in zweierlei Kontexten mit der ungetrennten Einheit einer männlich-weiblichen Identität: Zum einen konstatiert er eine solche bei homosexuellen Männern, die sich aufgrund einer starken Bindung und Faszination für ihre Mutter gegen eine einseitige Geschlechtsidentität entscheiden; besonders häufig finde sich eine solche Konstellation bei Künstlern (vgl. ebd.). Ähnliche Aspekte verhandelt Vrećo, der neben seiner Bisexualität seine enge Bindung zu seiner Mutter thematisiert, die in seinem Leben unterschiedliche weibliche Rollen verkörpert (vgl. Kap. 3.2). Zugleich ist für ihn die Kunst jenes Medium, in dem er seine androgyn und auch ansonsten vielseitige Identität am besten zu fassen und auszudrücken vermag: „[S]evdah je sloboda, sva moja dualnost i muško-ženska priroda su pronašle potpuno smiraj u svemu što sevdah jeste i što nosi u sebi, potpuna sinhronizacija svega što ja jesam, što osjećam i mogu dati“ (V: 101).⁵

Der zweite zentrale Kontext, in dem Jung Verkörperungen einer männlich-weiblichen Einheit untersucht, betrifft die Syzygien – archaische Urgottheiten, die beide Geschlechter vereinen (vgl. Jung 2015: 77–78). Vrećo inszeniert eine solche Dualität einerseits durch seine äußere Erscheinung, doch auch durch seine aus

⁴ Und ich erinnerte mich, wie du an jenem Tag im Gebirge die Arme ausstrecktest / und wie du mir sagtest, dass das der Ring deiner Mutter ist, / den sie verschluckte, als sie im Krieg kamen, um sie wegzuführen, / und den sie dir für deine Braut vermachte, / für jene, die dein Herz wählen mag, / und es ist nicht wichtig, wie sie heißt, / und es ist nicht wichtig, aus welchem Geschlecht sie stammt, / wenn sie nur ehrlich ist und ihr Gesicht vor Güte glänzt.

⁵ [...] Sevdah ist Freiheit, meine ganze Dualität und männlich-weibliche Natur haben vollkommene Ruhe gefunden in allem, was Sevdah ist und in sich trägt, die vollkommene Synchronisierung von allem, was ich bin, fühle und zu geben vermag.

patriarchaler Sicht weiblich assoziierten Interessen wie Nähen, Mode oder Kochen, die seinen männlichen Körper ergänzen. Gerade archaische Einflüsse aus der bosnischen Folklore, aber auch aus unterschiedlichen anderen Kulturen und Religionen, insbesondere aus Judentum und Islam, prägen seine Kunst; die Sehnsucht nach einer geschlechtlichen Ganzheit setzt sich so in jener nach einer transkulturellen Vielheit fort, die demselben pluralistischen Identitätsgedanken folgt.

Die Ich-Instanz in Vrećos Lyrik ist stets schmerzlich darum bemüht, Einheit zu bewahren und gegebenenfalls wiederherzustellen: Im Subjekt verbinden sich so Männliches und Weibliches, die Ganzheit von Selbst und Mutter sowie künstlerische Annäherungen an unterschiedliche archaische Kulturen und Religionen. Die Klagelieder über entzweite Paare bitten um die Vereinigung der vor Kummer Verstorbenen im Tod (vgl. z. B. V, 69) und ein ähnlicher Gedanke der Versöhnung und Wiederherstellung einer zerstörten Ganzheit betrifft die Reflexion über die unglückliche Ehe der Eltern: Auch deren nachträgliche Vereinigung wird im Subjekt angestrebt, das die versehrte Mutter verteidigt und zugleich einen schwachen, doch liebenden Vater zu rekonstruieren versucht (vgl. Kap. 3.3).

3.2 Astachovas ‚weibliche‘ Gedichte: Schmerzempfindlichkeit und Grenzlinien einer symbiotischen Beziehung

Bereits die Einteilung in ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Gedichte verweist auf Astachovas deutlich gegensätzliche Strategie im Umgang mit Geschlechtskomponenten in der Identitätskonstruktion: Das vorliegende Kompositionsprinzip plädiert nicht für deren untrennbare Einheit, sondern rückt stattdessen die Trennlinien zwischen den Geschlechtern ins Blickfeld. Während das Männliche und das Weibliche bei Vrećo stark die aus Familiengeschichte und Tradition abgeleiteten männlich-weiblichen Persönlichkeitsanteile des lyrischen Ich reflektiert, behandeln Astachovas Gedichte meist die Unvereinbarkeit von Liebeskonzepten in Beziehungen heterosexueller Paare. Im Zentrum steht dabei ebenfalls der Wunsch nach absoluter Einheit, die hier jedoch meist am Aufeinanderprallen von zu starker Hingabe und Gefühlskälte zweier disharmonischer Instanzen scheitert.

Die ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Gedichte unterscheiden sich voneinander weniger, als zu erwarten wäre. Eine globale Verschiebung vom Fokus auf der weiblichen Instanz einerseits zu dem auf einer männlichen andererseits zeichnet sich hier zwar ab, doch scheint es, dass das lyrische Subjekt (im Sinne einer dem jeweiligen lyrischen Ich übergeordneten Instanz, die dem abstrakten Autor in der Epik entspricht) in beiden Fällen eine weibliche Sichtweise einnimmt und jeweils kritisch auf gefühlskalte, sentimentale oder selbstverliebte Männer blickt. In anderen Gedichten schenkt es sein Herz einem idealisierten Partner, mit dem jedoch in den jeweils folgenden Texten empört abgerechnet wird. Neben sentimental Settings finden sich auch satirische; letztere sind unter den ‚männlichen‘ Gedich-

ten häufiger, was deren charakteristische Form offenlegt: die Entlarvung eines früheren Ideals als erbärmlicher Wichtigtuer. Dieser Aspekt wird später in Hinblick auf Astachovas Dichterkonzept noch genauer beleuchtet (vgl. Kap. 4.2).

Einige Tendenzen der Grundproblematik von Astachovas Lyrik – die Antinomien zwischen Einheit und Aufspaltung, zwischen Abgrenzung und Festhalten, zwischen Vernunft und Gefühl –, werden im Gedicht *Ja slyšu tebjā v svoich intonacijach...* (Ich höre dich in meinen Intonationen...) auf anschauliche Weise deutlich. Dieses handelt von einer Trennung, die für unumgänglich befunden wird, obwohl das lyrische Ich zugleich das Ende der Beziehung betrauert. Ein solches Festhalten sowie die Faszination am unwiederbringlich verlorenen Partner beschreibt Julia Kristeva als Grundstruktur weiblicher Depression (vgl. Kristeva 1987: 29). Das Insistieren auf dieser Beziehung erklärt sich durch eine starke Verbundenheit, eine – bereits bei Vrečo thematisierte – Ununterscheidbarkeit zwischen Ich und Du. Astachova versinnbildlicht dies anhand von Intonationen des Partners, die sich in das eigene Sprechen mischen, und bringt ihr Missfallen darüber zum Ausdruck; im Unterschied zu Vrečo geht es ihr hier um die Grenz-
ziehung.

Я слышу тебя в своих интонациях,
И это мне очень не нравится.
И, как ни крути, но пора расставаться нам,
И, как ни крути, я должна с этим справиться! (AŽ: 60)⁶

Nicht in allen Gedichten Astachovas verhält es sich so. Wie etwa in *Ja ne ljublju* (Was ich nicht mag) deutlich wird, sehnen sich auch ihre Sprech-Instanzen nach seelisch-geistiger und räumlicher Entgrenzung und fordern diese auch von anderen:

Я не люблю людей, в которых мир
Кончается границей головы,
Кончается границами квартир
И порой книг прочитанных (увы). [...] /
Запомни: нет внутри тебя границ!
Запомни, что тебе границ не нужно! (AŽ: 56f.)⁷

Dass *Ja slyšu tebjā...* dennoch über Grenzen reflektiert, liegt an dem bei Astachova häufig zentralen Moment einer – formal, doch nicht emotional – vollzogenen Trennung. Als Echo gedoppelt drücken die letzten beiden Verse den Schmerz aus,

⁶ Ich höre dich in meinen Intonationen, / Und das missfällt mir sehr. / Und, wie du es auch drehst, es ist Zeit, dass wir uns trennen, / Und, wie du es auch drehst, ich muss damit fertigwerden!

⁷ Ich mag keine Menschen, bei denen die Welt / an der Grenze des Kopfes endet, / an den Grenzen der Wohnung endet / und der wenigen gelesenen Bücher (oje). / [...] / Merke dir: Es gibt keine Grenzen in dir! / Merke dir, dass du keine Grenzen brauchst!

den das Beziehungsende beim lyrischen Ich auslöst. Ebenfalls rhythmisiert – als echohafter Dialog von zweiebigem Amphibrachys und Anapäst – wird das Sehen durch Erblindung negiert, die Erinnerung weicht dem Vergessen, der Glaube verwandelt sich in Gleichgültigkeit. Jeweils als Negation verzweifelter Rufe wird die Entzweiung konstatiert, in der die Bindung der Ich-Instanz an das Du sowie dessen Rückzug fortbestehen.

Я вижу тебя в незнакомых мне улицах.
 «Ты видишь меня?» – «Я ослеп от бессилия!»
 «Ты помнишь меня?» – «Да, но это забудется!»
 «Ты веришь в меня?» – «Я не верю, прости меня». [...]
 Я же все чувствую...
 Я же все чувствую (AŽ: 60).⁸

Ähnliche Trennungskonstellationen in anderen Gedichten Astachovas unterscheiden sich lediglich durch die Perspektive, wenn etwa *Chorošo* (Es ist gut) darauf insistiert, dass das lyrische Ich sich mit dem Ende der Beziehung wohlfühlt. Eine gewisse Ambivalenz bleibt dieser kategorischen Aussage dennoch eingeschrieben, da zum einen die wiederholte Beteuerung Zweifel weckt, und zum anderen die emotionale Reibungslosigkeit der Trennung abschließend doch noch als schlecht beklagt wird.

Хорошо мне без тебя! Честно, без подвоха!
 Без Тебя мне хорошо. Так хорошо, что
 Плохо! (AŽ: 114f.)⁹

Die Tendenz zur Aufspaltung einer bedingungslosen Vereinigung hat stets emotionale Gründe, die meist als gefühlte Gleichgültigkeit eines (häufiger des männlichen) Partners angedeutet sind. In manchen Gedichten wird auch die Ausgangslage dafür erkennbar: Beziehungen nämlich, in denen die Du-Instanz das Ich nur in problemfreien Zeiten des gemeinsamen Glücks anerkennt. So heißt es in *Mne strašno s toboj* (Du machst mir Angst):

... Ты любишь во мне
 веселье
 и громкий смех.
 ... Мне страшно с тобой:

⁸ Ich sehe dich auf mir unbekannten Straßen. / „Siehst du mich?“ – „Vor Kraftlosigkeit wurde ich blind!“ / „Erinnerst du dich an mich?“ – „Ja, doch irgendwann wird das vergessen sein!“ / „Glaubst du an mich?“ – „Nein, ich glaube nicht an dich, verzeih.“ / [...] / Ich fühl' das doch alles... / Ich fühl' das doch alles.

⁹ Es geht mir gut ohne dich! Wirklich, kein Scherz! / Ohne Dich geht es mir gut. So gut, dass / es schlecht ist!

ТЫ ДЕЛИШЬ МЕНЯ
НАДВОЕ (AŽ: 13).¹⁰

Auch in *Ja znaju sliškom mnogo* (Ich kenne zu viel) begehrt das lyrische Ich gegen eine verkürzte Darstellung seiner emotionalen Identität auf, wobei eine ausschließlich positive Erlebensweise zudem als einseitig kritisiert wird:

Я знаю слишком много разных чувств,
Чтоб радоваться в жизни каждый день (AŽ: 53).¹¹

Überhaupt wendet sich dieses Gedicht gegen jede Art von Einseitigkeit und Festlegung; und wieder zeigt sich dabei, dass Astachovas Forderung nach Entgrenzung als ewige Einheit ohne Anfang und Ende zwar im Ansatz Vrećos Streben nach einer absoluten Verbindung liebender Menschen entsprechen würde, dass ihre Darstellung jedoch gerade auf den umgekehrten Schluss abzielt. Bei Astachova ist die Grenzenlosigkeit so absolut, dass in der Beliebigkeit vieler Adressaten zumindest das traditionelle Liebeskonzept von Erkenntnis und Erfahrung des anderen aus den Fugen gerät, und das Selbst im Grunde seines Herzens einsam bleiben muss:

Нет ничему внутри меня границ,
И нет во мне начал, и нет концов;
Я знаю слишком много разных лиц,
Чтоб среди них узнать твое лицо (AŽ: 53).¹²

Bis zu einem gewissen Grad vorgegeben durch die Forderung nach absoluter Selbstentgrenzung, werden in Astachovas Gedichten zahlreiche äußere Referenzpunkte – Menschen, Räume, fremde Weltanschauungen – verhandelt, während das Ich weitgehend verborgen bleibt. Liebe, Schmerz und Zurückweisung der weiblichen Sprecherin sind hauptsächlich reaktiv definiert. Umso wegweisender erscheint das Gedicht *Ja* (Ich), eine Auflistung, die vollständig auf das Wesen der lyrischen Instanz fokussiert ist. Hauptsächlich sind es Metaphern von Einsamkeit, Sinnleere, Trauer, Angst, Verschlossenheit, Unvermögen, Machtlosigkeit, sozialer Ausgrenzung, Endlichkeit, Taktlosigkeit, nicht geglückter Entfaltung, künstlerischem Scheitern und – als abschließendes Dilemma – der Künstlernatur.

Я – маст в колоде битых карт,
Я – страст, погрязшая в азарт,

¹⁰ ... Du liebst an mir / die Fröhlichkeit / und das laute Lachen. / ... Du machst mir Angst: / Du spaltest mich auf / in zwei Teile.

¹¹ Ich kenne zu viele unterschiedliche Gefühle, / als dass ich jeden Tag im Leben glücklich sein könnte.

¹² In mir gibt es keine Grenzen, / und auch keine Anfänge, keine Enden; / Ich kenne zu viele unterschiedliche Gesichter, / um zwischen ihnen dein Gesicht zu erkennen.

Я – стол без права на банкет,
 Я – смысл скомканных бесед,
 Я – не начавшийся рассвет,
 Я – на вопрос немой ответ, [...]
 Я – человек из слов и строк! (AŽ: 115)¹³

Ja ist eines der wenigen Gedichte, in denen kein lyrisches Du angesprochen wird; eine vage angedeutete Er-Instanz ist präsent, doch lediglich dadurch charakterisiert, dass sie nicht kommen wird. In diesem Gedicht über das vergebliche Warten ist das lyrische Ich mit seinen Gefühlen alleine und wird daher greifbarer. Dennoch handelt auch dieses Gedicht von der Grenzenlosigkeit eines Ich, dem es nicht gelingt, sich von seinem unsichtbaren Gegenüber abzugrenzen: nicht von dem vergeblich Erwarteten und auch nicht von der abschätzigen Beurteilung durch die Gesellschaft oder ein Publikum.

3.3 Astachovas ‚männliche‘ Gedichte: *Reenactment* einer schmerzhaften Zurückweisung

Alle bisher behandelten Auszüge entstammen dem Abschnitt der ‚weiblichen‘ Gedichte. Deutlich wurde an diesen die häufige Konstellation einer Sprecherin, die voll Melancholie auf einen Partner blickt, der entweder unerreichbar ist, sie im Stich gelassen hat oder sich nur oberflächlich für sie interessiert. Das von ihr gelebte Ideal der Entgrenzung ist dem in den Gedichten deutlich werdenden geradlinig-rationalen Männlichkeits-Archetypus fremd, sodass die damit verbundene einseitige Verletzlichkeit zu andauerndem Leiden führt. Der Abschnitt der ‚männlichen‘ Gedichte enthält mehrere satirische Auseinandersetzungen mit dieser Konstellation sowie eine Reihe konzeptueller Spiegel-Gedichte, die auf solche aus dem ‚weiblichen‘ Teil Bezug nehmen: So bildet etwa das Gedicht *Ty* (Du) eine Entsprechung zu *Ja*.

Die insistierende anaphorische Wiederholung des *Ty* erinnert hier zunächst an das erste Gedicht (1916) aus Marina Cvetaevas¹⁴ Aleksandr Blok gewidmetem

¹³ Ich bin die Farbe im Stapel der gestochenen Spielkarten, / Ich bin die Leidenschaft, versunken im Eifer, / Ich bin ein Stuhl ohne Recht auf das Bankett, / Ich bin der Sinn zerknüllter Gespräche, / Ich bin ein nicht angebrochener Sonnenaufgang, / Ich bin die stumme Antwort auf eine Frage, / [...] / Ich bin ein Mensch aus Wörtern und Versen!

¹⁴ Verbindungen zu Cvetaevas lyrischem Werk lassen sich auch auf der Rhythmus-Ebene feststellen, da Astachova Vers- und Strophenlogaöd in ähnlicher Form als Mittel der semantischen Strukturierung einsetzt. Obwohl hier nicht detaillierter darauf eingegangen werden kann, betrifft dies besonders konsequente Anaphern wie in den Gedichten *Ja* und *Ty*, wo das Wort am Versbeginn eine jeweils durch die nachfolgende Pause markierte Initialbetonung erzeugt und zugleich auch den semantischen Fokus bestimmt; typisch für beide Dichterinnen sind zudem komplexe und quasi-mimetische rhythmische

Zyklus *Stichi k Bloku* (Gedichte an Blok), in dem mehrere Verse mit „Imja tvoe –“ (Dein Name) beginnen (vgl. Cvetaeva 1997 I/1: 303). Das lyrische Du wird mit liebevollen Metaphern angesprochen, die Nähe ausdrücken und teilweise die bei Astachova anzutreffenden vorwegnehmen. Eine wichtige Parallele liegt in der jeweils markanten Betonung einzelner Signifikanten vor: Cvetaeva hebt die einzelnen Laute, die Bloks Namen bilden, hervor (vgl. dazu ausführlicher Jandl 2013b: 110–111), Astachova analysiert stattdessen direkt das Pronomen *Ty* (Du) anhand seiner graphemischen, phonetischen und prosodischen Eigenschaften, um schließlich seine Position im russischen Alphabet mit jener von *Ja* zu kontrastieren – dem letzten Buchstaben, der zugleich ‚Ich‘ bedeutet.

Die Ähnlichkeiten mit Cvetaevas Gedicht an Block konstruieren zugleich den globalen semantischen Gegensatz: Auf für sie typische Weise bringt Cvetaeva durch die Metapher von tiefem Schlaf bzw. Traum ihre Dichterliebe für Blok zum Ausdruck, während sie mit Kühle, Schnee und Eis die Themen ihres Adressaten aufgreift (aus Zyklen wie *Stichi o prekrasnoj dame*, ‚Verse von der schönen Dame‘ oder *Snežnaja maska*, ‚Schneemaske‘). Während Cvetaeva Hingabe, poetische Zweisamkeit und die dadurch erreichten Gefühle von Glück und Transzendenz ausdrückt (vgl. ebd.), erhalten ihre Metaphern bei Astachova eine geradezu gegensätzliche Bedeutung: Der Schnee (ebenfalls auf den Adressaten bezogen) trifft ihr lyrisches Ich hart am Kopf und anstelle von Cvetaevas dichterischem Traum/Schlaf wird die Sprecherin von Schlaflosigkeit und nächtlicher Trauer geplagt. Die in Cvetaevas Widmungsgedichten kompromisslos vollzogene Entgrenzung als Selbstauflösung im Anderen wird bei Astachova zwar auf ähnliche Weise angestrebt, doch – wie schon an den ‚weiblichen‘ Gedichten deutlich wurde – oft im letzten Moment unterbunden, weil die weibliche Instanz (entgegen der bei Cvetaeva anzutreffenden Verblendung) erkennt, dass ihre Gefühle einseitig sind.

Nur am Beginn des Gedichts *Ty* rückt daher Astachova den adressierten Geliebten ins Zentrum; bzw. bringt sie ihren Gram über dessen Unerreichbarkeit zum Ausdruck. Anders als in *Ja*, das sich durchgehend auf die weibliche Sprecherin bezieht, unternimmt das lyrische Ich hier in der zweiten Strophe, d. h. etwa in der Mitte des Gedichts, den unerwarteten Versuch einer Selbstermächtigung: Es weist das schmerzhaft Du als ‚unbetont‘ in die Schranken, um so gleichsam zu konstatieren, dass das Ich das letzte Wort behält. Dieses sei ‚betont‘, der letzte Buchstabe im Alphabet und Symbol von Präsenz und Gegenwart.

Ты – две буквы без сна, ты – слово в статичности времени.
Ты – чужая весна,
Ты – в голову бьющий снег.
Ты – живешь от меня совершенно
в другом измерении.

Gefüge, wie in der oben erwähnten Redesituation im Gedicht *Ja slyšu tebjja...* Zum argumentativen Einsatz von Rhythmus bei Cvetaeva vgl. Jandl (2013a: 131f).

Ты – мой самый чужой и самый родной человек
 Ты – ночная тоска,
 Две буквы без препинания.
 Безударное слово, ударное слово – я! [...]
 Я – последний из букв!
 Я – здесь! В настоящем времени!
 «Ты» не сложится с «Я» – [...]
 Но я знаю одно: коли нет у нас встреч,
 то не будет разлук (АМ: 128).¹⁵

Ty handelt gleichsam von demselben weiblichen Ich wie *Ja*, das hier versucht, sich vor der übermächtigen männlichen Instanz loszureißen. Auf den ersten Blick gelingt dies zumindest emotional eher als im ersten Gedicht. Dennoch bleibt das wiederholte Element – dass das Du und das Ich in einer jeweils ‚anderen Dimension‘ leben – unverändert und mündet im Hinweis, dass es ohne Begegnung keine Trennung geben kann. Diese Feststellung erklärt den archetypischen Charakter des unnahbaren Du bei Astachova, das mit dem lyrischen Ich untrennbar verwoben ist, gleichsam als Animus dieser weiblichen Sprecherinstanz, und als definiert durch ihr Unbewusstes. Wie auch die abstrakten, grammatikbezogenen Metaphern nahezulegen scheinen, bezieht sich das Gedicht nicht unbedingt auf ein konkretes Du, sondern auf einen Typus als eine in unterschiedlichen Kontexten wirksame Projektion.

Ähnlich wie *Ty* rücken auch andere ‚männliche‘ Gedichte diesen spezifischen Animus stärker ins Blickfeld und formulieren dabei die von der weiblichen Instanz beklagte Kühle mitunter aus der Ich-Perspektive einer männlichen Sprecherinstanz. Wie im folgenden Beispiel von *Priznanie v cholođnosti* (Geständnis von Kälte) führt dies meist zu einer überspitzt-ironischen Darstellung.

Я, кажется, тебе не говорил,
 Что для меня скучнее нет на свете
 Твоих ресниц рассыпанных чернил
 И грустных разговоров при рассвете – [...]
 Прощай!
 Мы рождены не для обид.
 Не ешь меня перегоревшим взглядом.

¹⁵ Du bist zwei Buchstaben ohne Schlaf, du bist das Wort in der Statik der Zeit. / Du bist ein fremder Frühling, / Du bist gegen den Kopf prallender Schnee. / Du lebst in einer vollkommen / anderen Dimension als ich. / Du bist mir der fremdeste und nächste Mensch. / Du bist die nächtliche Sehnsucht, / Zwei Buchstaben ohne Interpunktion. / Ein unbetontes Wort, das betonte Wort ist „Ich“! / [...] / Ich bin der letzte Buchstabe! / Ich bin hier! In der Gegenwart! / „Du“ passt nicht zu „Ich“ – / [...] / Doch eines weiß ich: Da wir uns nicht begegnen, / wird es auch keine Trennung geben.

Ты, может, и красивая на вид,
Но кажется, что мне тебя не надо (АМ: 129).¹⁶

Obleich der Sprecher männlich ist, handelt es sich bei der ausgesprochenen Botschaft angesichts dieser ungewöhnlich offenen Taktlosigkeit eher um eine Projektion, d. h. um Gedanken, die ihm die verletzte weibliche Instanz gleichsam in den Mund legt. Das Gedicht kann, wie andere der zitierten Beispiele, als *Reenactment* einer Zurückweisung gedeutet werden.

Die Aufspaltung der Liebenden in einen gefühllosen und einen leidenden Part zieht sich wie ein roter Faden durch Astachovas lyrisches Werk und zeugt von einer engen emotionalen Verkettung des Männlichen und des Weiblichen in der archetypischen Repräsentation der Geschlechter-Beziehungen. Die Instanzen in diesen Gedichten sind auffällig wenig personalisiert und treffen eher als Allegorien aufeinander, von denen Liebe, Gefühllosigkeit und Schmerz am häufigsten auftreten. Gerade im Gegensatz zu der konzeptuellen Pluralität eines Ich, das unterschiedliche Geschlechtsanteile und interkulturelle Elemente in sich vereint, sind bei Astachova die klar abgegrenzten Konzepte einer weiblichen und einer männlichen Instanz zentral; meistens in Form einer Liebenden und eines Geliebten wird an ihnen wiederholt der scheiternde Versuch von Verbindung und Zweisamkeit rekapituliert.

4. Ursprünge der Geschlechteridentifikation in der Kindheit

Sowohl der von Astachovas weiblichem Ich beehrte und zugleich missachtete Archetypus des Männlichen als auch das für Vrećos lyrisches Ich bezeichnende Streben nach androgyner Ganzheit können mit Konstellationen in Verbindung gebracht werden, die sich seit der Kindheit reproduzieren. So kann Astachovas klare Trennung zwischen männlichen und weiblichen Blickwinkeln aus den traditionell geprägten Geschlechterrollen im Familienkonstrukt erklärt werden, das in ihren Gedichten vorliegt. In Relation zu den Familienmitgliedern zeichnet sich ihr Selbstkonzept durch große Vorbehalte aus: Die Mutter wird aufgrund ihrer fürsorglichen Ängstlichkeit zurückgewiesen, der Vater, weil seine jugendliche Abenteuerlust bürgerlichem Regelbewusstsein Platz gemacht hat. Während sich die mütterliche Angst als Abjekt auf das weibliche Ich zu übertragen scheint, kann der entzauberte Heldenvater als Parallele zu den idealisiert-verachteten männlichen Adressaten von Astachovas Schreiben betrachtet werden. Die Vorbehalte gegen beide Eltern stehen in scharfem Kontrast zu der umfassenden Liebe, die

¹⁶ Ich habe, so scheint es, dir nicht gesagt, / Dass es für mich nichts Langweiligeres auf der Welt gibt / als deine tuscheverklebten Wimpern / Und die traurigen Gespräche bei Sonnenaufgang – / [...] / Adieu! / Wir sind nicht für Beleidigungen geboren. / Friss mich nicht mit deinem ausgebrannten Blick. / Vielleicht bist du sogar schön anzusehen, / Doch scheint es, dass ich dich nicht brauche.

Vrećos Ich-Instanzen für Vater und Mutter ausdrücken. Das androgyne Konzept einer Ganzheit des Selbst scheint eng mit dessen Aufnahmebereitschaft für fremdes Leid zusammenzuhängen: Die Wunden der Mutter und die Verletzungen des aggressiven Vaters fließen im Subjekt des Sohnes zusammen und verschmelzen untrennbar mit diesem.

4.1 Heldenvater und Kontinuität der Frauen bei Ach Astachova

Während bei Vrećo die Vorfahren – besonders konkrete Personen aus der Eltern- und Großelterngeneration – durchwegs als Ursprünge der Geschlechts-Archetypen deutlich werden, spielen sie bei Astachova insgesamt nur eine untergeordnete Rolle. Dennoch werden Väter und Mütter sowie Großeltern auch von ihr thematisiert und legen den Grundstein für ein traditionelles Geschlechterverständnis. Besonders auffällig ist die deutlich unterschiedliche Perspektive auf beide Elternteile aus ‚männlicher‘ bzw. ‚weiblicher‘ Perspektive in den entsprechenden Teilen des Buches: Das lyrische Ich wird hier jeweils als ‚Sohn‘ bzw. ‚Tochter‘ erkennbar, wobei sich die Markierung der Kategorie Geschlecht sowohl in der Selbstpositionierung der jeweiligen Sprecherinstanz als auch in deren Perspektive auf Mutter und Vater abzeichnet.

Astachovas männliches ‚Ich‘ hat ein deutlich unkomplizierteres und vielleicht auch weniger komplexes Verhältnis zu den Eltern: Es versteht sich als ‚Nachfolger‘ des Vaters und findet in der Mutter eine trostspendende Schutzinstanz. So heißt es in *Otec* (Vater):

Мой отец, я большой, я как ты,
Лишь немного моложе (АМ: 70).¹⁷

Betont werden die Ähnlichkeiten sowie der schwindende Unterschied im Erwachsenenalter, wo der Sohn sich allmählich in der früheren Rolle des Vaters wiedererkennt. Bezeichnenderweise behandelt dieses Gedicht die eigene bevorstehende Vaterschaft des Sprechers, und dieses Motiv bietet den Anlass, Kontinuitäten und Brüche zu reflektieren. Der Blick auf den eigenen Vater ist hier durchgehend affirmativ und konfliktfrei gezeichnet, was sichtlich mit dem Wunsch des Sprechers in Verbindung steht, auch zum eigenen Sohn ein langfristig positives Verhältnis zu etablieren, während zugleich bedacht wird, dass dieser Beziehung ebensolche Prozesse von Verbindung und Abgrenzung bevorstehen.

Кем он [сын] станет, отец?
Продолжением нас?
Или все же
Разобьет это зеркало,
Свой

¹⁷ Mein Vater, ich bin groß, ich bin wie du, / Nur ein bisschen jünger.

Сочиняя

Портрет (АМ: 71).¹⁸

Das männliche Ich scheint hier erwachsen und selbstständig; es blickt gefasst auf die Aufgabe, seine traditionell definierte Rolle als Familienvater zu übernehmen. Weniger selbstsicher erscheint eine vergleichbare männliche lyrische Instanz dagegen im Gedicht *Мама*, wo es über schwer zu fassende depressionsähnliche Unsicherheiten im Alltag klagt. Die Mutter tritt hier als trostspendende Schutzinstanz auf:

Плачет мама и шепчет мне ласковым голосом, [...]

«Знаешь, сын, в этой жизни бывают и светлые полосы...» –

И святая улыбка ее озарила лицо! (АМ: 27)¹⁹

Obgleich die sanften Worte ihre tröstende Wirkung entfalten, wird die Mutter als Repräsentantin der weiblichen Rolle zugleich als eine sehr passive und schwache Instanz deutlich, da sie vor Mitgefühl in Tränen ausbricht und keine handlungsorientierten Ratschläge gibt; damit einhergehend wird sie nicht, wie der Vater, als Rollenmodell betrachtet. Stattdessen bietet sie einen geschützten Raum, in dem Schwäche und Verzweiflung thematisiert werden können, die der zuvor unter Bezugnahme auf den Vater konstruierten, nach außen repräsentierten selbstsicheren Rolle zu widersprechen scheinen. Die nahezu symbiotische Einheit von liebender Mutter und schutzsuchendem Sohn gestaltet sich gänzlich konträr zu der ambivalenten Mutter-Tochter-Beziehung in Astachovas ‚weiblichen‘ Gedichten.

Während im zuvor behandelten Ausschnitt die Schutzbedürftigkeit des Sohnes und die Mutterliebe einander konstruktiv ergänzen, reagiert Astachovas weibliche Sprecherin wiederholt mit Zurückweisung auf die wohlgemeinten Ratschläge der Mutter. Bezeichnend ist außerdem, dass die ‚weibliche‘ Sammlung kein Gedicht enthält, das mit ‚Mutter‘ betitelt ist, während beide Abschnitte je eines aufweisen, das sich im Titel explizit auf eine Vaterfigur bezieht. Obgleich die Mutter sogar in mehreren Gedichten vorkommt, scheint sie aus dem aktiven Interesse der Tochter-Instanz ausgeblendet. Wo die Mutter thematisiert wird, steht sie der Tochter im Weg, wenn sie diese etwa, wie in *Rjukzak* (Der Rucksack), zur Vorsicht gemahnt. (vgl. AŽ: 26).

Die Weitergabe gewisser Verhaltensmuster einer traditionell weiblichen Identität, wie Vorsicht in Hinblick auf das Fremde, wird hier ebenfalls versucht, stößt jedoch bei der emanzipierten Tochter auf Grenzen. Nicht zuletzt scheint hier ein Generationenkonflikt zutage zu treten, der sich für die weibliche Rolle brisanter

¹⁸ Was wird aus ihm [meinem Sohn] werden, Vater? / Wird er unsere Fortsetzung? / Oder / Zerschlägt er diesen Spiegel, / Gestaltet / Sein eigenes / Portrait.

¹⁹ Die Mutter weint und flüstert mir mit zärtlicher Stimme zu, / [...] / „Weißt du, Sohn, es gibt in diesem Leben auch schöne Seiten...“ – / Und ein heiliges Lächeln erhellte ihr Gesicht.

gestaltet, weil hier eine größere Veränderung im jeweiligen Rollenverständnis vorliegt. Das Tochter-Ich sucht nicht nach Schutz und Sicherheit und strebt auch nicht primär danach, ihr Liebesbedürfnis zu stillen, sondern sehnt sich v. a. nach Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung. Genau betrachtet ist es daher nicht so, dass die Tochter unvernünftiger handelt als ihre Mutter: Obgleich sie sich in die Fremde wagt, tut sie dies voller Distanz und Selbstgewahrsein, ohne Abhängigkeiten einzugehen. (vgl. AŽ: 27).

Die Abkehr vom schwachen Frauenbild und dem durch die Mutter repräsentierten altmodischen Regelverständnis wird auch beibehalten, wo dies tatsächlich Verletzungen zu begünstigen scheint. Das weibliche Ich in *Vse prošlo* (Es ist vorbei) löst seine Verzweiflung über die Verspätung des Erwarteten nicht konfliktfrei durch Verzeihen, sondern macht durch Stolz und Abkehr die Konfliktsituation als solche erst sichtbar. Die argumentative Abfolge des Gedichts zeigt, dass die Lehre der Mutter durch die eigenen Lebenserfahrungen revidiert werden muss:

Все прошло: я ложусь в кровать.
Хорошо, что пришел! И да:
Так меня научила мать:
«Лучше поздно, чем никогда».

Так что смело снимай пальто,
Или хочешь – хоть в нем ложись:
«Опоздавшие мне – никто»,
Так меня научила жизнь (AŽ: 33).²⁰

Interessanterweise gilt die kritische Distanz von Astachovas weiblichem lyrischen Ich nicht nur der vorsichtigen Mutter, sondern auch dem Vater, der hier weder idealisiert noch bewundert zu werden scheint, wie es einem traditionellen Frauenstereotyp entsprechen würde. Stattdessen bemerkt und fokussiert der kritische Blick der Tochter erbarmungslos sein Altern, das zum einen physisch festgestellt wird, v. a. jedoch in Hinblick auf seine Lebensgewohnheiten und sein Weltbild: Vorwurfsvoll und voll Unverständnis blickt das weibliche Ich in *Papa* auf diesen Vater, der frühere Visionen und Interessen, wie das Reisen und die Musik, eingestellt hat. So kommt es auch, dass der Vater in der letzten Strophe schließlich nicht mehr mit ‚Papa‘, sondern mit ‚Vater‘ bezeichnet wird, um seinen Sinneswandel bzw. seine nun gleichsam neu definierte Identität durch die größere sprachliche Distanz zu unterstreichen.

Но вот мне однажды отец сказал,
Что в жизни важнее любых морей

²⁰ Alles vorbei: Ich liege im Bett. / Gut, dass du gekommen bist! Und ja: / Das hat mich die Mutter gelehrt: / „Besser spät als nie“. // Zieh also mutig deinen Mantel aus, / Oder leg dich darin schlafen, wenn du willst: / „Zu-spät-Gekommene sind für mich Luft“, / Das hat mich das Leben gelehrt.

Найти в своем доме родной причал
И песни играть лишь в кругу друзей (AŽ: 131).²¹

Während die Mutter dem Sohn Halt gibt und aus Tochter-Perspektive im Weg steht, wird der Vater aus männlicher Perspektive als Vorgänger akzeptiert und aus der weiblichen für seine Schwächen kritisiert. Die Abkehr von beiden Elternteilen gleicht jeweils einer als Wut zum Ausdruck gebrachten Enttäuschung, die für die weibliche Sprecherin spezifisch erscheint. Charakteristisch ist außerdem, dass das Tochter-Ich im Gegensatz zu jenem des Sohnes den Gedanken an eigene Kinder nicht mit den Eltern in Zusammenhang bringt. Auch an sich ist der Kinderwunsch in der Reihe der weiblichen Gedichte nicht sehr präsent. Seine vage Erwähnung in *Pariž* (Paris) manifestiert sich als gemeinsame Zukunft mit einem Partner im Ausland und impliziert daher eine familiäre sowie räumliche Abgrenzung von den Eltern.

У нас с тобой будут дети
И маленький сад на крыше (AŽ: 90)²²

Dennoch verortet sich auch Astachovas ‚weibliches‘ Ich in der Kontinuität der Ursprungsfamilie und wählt, analog zur männlichen Identifikation mit den männlichen Vorfahren, seinen Platz in der Reihe der Frauen. In *Ščastlivoe detstvo* (Glückliche Kindheit) bietet der Tod der Großmutter den Anlass für die Reflexion dieser Verbindungen. Die eigene Kindheit steht hier im Zentrum der Erinnerungen, wobei erkennbar wird, dass der kritische weibliche Blick auf die Eltern ein erst im frühen Erwachsenenalter entstandenes Konstrukt darstellt, was auch den situativen Kontexten entspricht, in denen Freiheitsdrang eine wichtige Rolle spielt.

Память мне шлет приветы,
Сердцу велит – согреться.
Пахнут счастливым летом
Воспоминанья детства. [...]
Мама берет на ручки,
Бабушка возле печки
Что-то готовит внучкам (AŽ: 30f.).²³

Die hier beschriebenen Alltagssituationen auf der Datscha werden im ersten Schritt glücklich erinnert und im zweiten nostalgisch beklagt, da der Tod der Großmutter seinen Schatten auf sie wirft. Außer in *Ščastlivoe detstvo* gibt es wenig

²¹ Und so sagte eines Tages der Vater zu mir, / Dass es im Leben wichtiger ist als irgendwelche Meere / Dass man in seinem Haus einen Heimathafen findet / Und Lieder nur im Kreis der Freunde spielt.

²² Wir werden gemeinsame Kinder haben / Und einen kleinen Garten auf dem Dach

²³ Das Gedächtnis sendet mir Grüße, / Es gemahnt das Herz, sich zu wärmen. / Kindheitserinnerungen / riechen nach einem glücklichen Sommer / [...] / Mama nimmt [mich] in die Arme, / Großmutter steht am Herd / Sie kocht etwas für die Enkel.

Anhaltspunkte über die Beziehung des weiblichen Ich zu den Eltern vor seinen energischen Abgrenzungsversuchen. Da sich das Konstrukt der Kontinuität hier hauptsächlich auf die Vergangenheit bezieht, wird auch in anderen Kontexten das Ende der Kindheit als Anzeichen für dessen Verlust beklagt.

Wie etwa *Ne daj mne vzroslet'* (Lass mich nicht erwachsen werden) zeigt, erkennt auch die weibliche Sprecherinstanz ihre durch selbstgewählte Distanz geprägten Beziehungen im Erwachsenenalter als brüchig und beklagt, dass mit der in anderen Texten formulierten Forderung nach kritischer Selbstbestimmtheit auch ein Verlust von Harmonie und Einheit verbunden ist:

В детстве все проще, честней и понятнее;
 Нет перехода от черного к белому.
 Не дай мне взрослеть: мне намного приятнее
 Верить в тебя как в единое целое! [...]
 Все оттого, что в сомненье и взрослости
 Падают люди и уменьшаются истины,
 Не дай мне взрослеть: я боюсь одиночества.
 Взрослость души, как и гибель, – бессмысленны (AŽ: 84).²⁴

Deutlich wird hier auch, dass die distanzierte Haltung des weiblichen Ich, die an anderer Stelle herablassend wirken mag, v. a. einer tiefschürfenden Enttäuschung von Menschen im Allgemeinen geschuldet ist, die den eigentlichen Verlust einer vertrauensvollen und vertrauensfähigen Kindersicht ausmacht.

Zahlreiche weitere Gedichte, wie *Ja choču byt' rebenkom* (Ich möchte ein Kind sein), schüren eine ähnliche Nostalgie nach der Kindheit. Letztere erscheint bei Astachova als Utopie der Geborgenheit und als Existenzform, die der späteren Rastlosigkeit vorhergeht. Während ab dem frühen Erwachsenenalter alte und neue Geschlechterstereotype, die den Gedichtband formal und inhaltlich prägen, eine wesentliche Rolle spielen, scheint die Kindheit von diesen Konflikten gegensätzlicher Positionen und der Abgrenzung eines im Kern fragilen Selbst verschont. Wie in dem oben zitierten Beispiel, wo die Großmutter ohne Geschlechterdifferenzierung für die ‚Enkel‘ kocht, deuten auch andere Gedichte darauf hin, dass die bei Astachova vorliegenden Geschlechts-Archetypen erst später relevant bzw. erworben werden. Die Kindheit erscheint daher als glückliche Imagination, in der die oben aufgeschlüsselten Generationenkonflikte noch nicht wirksam sind; dasselbe gilt für die spätere Antinomie zwischen Annäherung und Distanz, die harmonischen Liebesbeziehungen in Astachovas Gedichten so oft im Wege steht.

²⁴ In der Kindheit ist alles einfacher, ehrlicher und verständlicher; / Es gibt keinen Übergang von Schwarz zu Weiß. / Lass mich nicht erwachsen werden: viel lieber / Glaube ich an dich als einheitliches Ganzes! / [...] / Alles kommt daher, dass in Zweifel und Erwachsensein / Die Menschen fallen und die Wahrheiten kleiner werden, / Lass mich nicht erwachsen werden: ich fürchte die Einsamkeit. / Erwachsensein der Seele ist, wie der Tod, – sinnlos.

Wie bereits für die Liebesbeziehungen festgestellt werden konnte, nimmt das globale Weltbild sowohl der männlichen als auch der weiblichen Gedichte in Hinblick auf die Beziehungen zwischen den Generationen bei genauer Betrachtung ebenfalls einen weiblichen Blickwinkel ein. Dies scheint zum einen die unproblematische Beziehung des männlichen Ich zu beiden Elternteilen zu erklären, das das rührselige Verhalten der Mutter nicht ablehnt – zumal es sich mit dieser nicht identifiziert – und sich zugleich ohne inneren Zwiespalt dafür entscheiden kann, selbst die männliche Linie des Vaters fortzusetzen.

Für Astachovas weibliches Ich, das sich in Hinblick auf Beziehungen mit seiner eigenen Sensibilität konfrontiert sieht und die häufig auf seine innere Öffnung folgende Verletzung durch heftige Gegenreaktionen wie entgegnete Zurückweisung und Hohn zu quittieren versucht, besteht ebenfalls eine Parallele zu dem hier umso stärkeren Abgrenzungskonflikt mit den Eltern. Die Nachgiebigkeit und Milde der Mutter muss zum Schutz des sich seiner eigenen Sensibilität bewussten Ich zurückgewiesen werden. Dass dagegen der mit den Jahren konservativer werdende Vater aus der emanzipierten weiblichen Sicht, die Astachova für sich beansprucht, ebenfalls nicht angenommen werden kann, mag damit zusammenhängen, dass durch seine neuen Ansichten auch er sein Identifikationspotential für sie verliert. Seine Interessen der Jugend – wie Rockmusik und Reisen – entsprechen nämlich jenen von Astachovas ‚weiblichem‘ Ich.

4.2 Božo Vrećo: Liebender Sohn und weibliche Solidarität

Eine ebensolche Entsprechung zwischen der Qualität partnerschaftlicher Bindungen und der Beziehung zu den Eltern lässt sich bei Božo Vrećo feststellen. Während die archetypischen Ursprünge von Astachovas zwiespältigem Blick auf Partnerschaften in der ambivalenten Beziehung des ‚weiblichen‘ Ich zu Mutter und Vater verwurzelt scheinen, ist das bei Vrećo anzutreffende gegenteilige Streben nach Ganzheit und Harmonie ebenfalls kongruent mit seiner hingebungsvollen Liebe zu beiden Eltern. Obgleich schwache, alkoholranke und gewalttätige Männer im generationenübergreifenden Gesamtkontext der Familie an mehreren Stellen als destruktive Kraft hervortreten, begegnet das sensible autobiografische Ich diesem Umstand mit nichts anderem als Liebe. Zugleich erklärt jedoch dieser familiäre Hintergrund auch, warum Vrećos Selbstverortung nicht unter seinen männlichen Vorfahren, sondern im Kreis der Frauen stattfindet.

Insbesondere seine Mutter Mila bildet jenes Zentrum im Familienkonstrukt, auf das Vrećo in unterschiedlichen Kontexten zurückkommt; und nicht zufällig widmet er ihr den gleichnamigen autobiografischen Band. Die Mutter ist in Vrećos Entwurf weit mehr als nur seine engste Bezugsperson und sein Lebensmittelpunkt, denn anhand assoziativer Verbindungen umgibt er sie in seiner Imagination mit archaischen Konstrukten: Gleichsam etymologisch gestützt übersetzt er

ihren Namen im Sinne von „lieb, lieblich“ als „Liebe“ und erklärt ihn zudem als chiffrierten Verweis auf das Göttliche.

[I] uvijek sam se vraćao na jedno, ime moje majke, Mila.
A i osobi koju volimo mi tepamo mila moja,
a opet, kad sam počeo odgonetati,
spoznao sam da je pročitano otpozadi
njeno ime El-Alim,
jedno od uzvišenih Allahovih imena,
Onaj koji sve zna (V: 5).²⁵

Vrećos Verhältnis zur Mutter, in dem sich zärtliche Nähe und überhöhende Verehrung verbinden, beruht zum einen auf der liebevollen Fürsorge, die ihm ihrerseits zuteilwird und ihrer Toleranz hinsichtlich seiner insbesondere für den bosnischen Kontext unüblichen Geschlechtsidentität. Zum anderen spielt das schwere Schicksal der Mutter hier ebenfalls eine Rolle, das nämlich ihre Stilisierung zur Heiligenfigur mit gleichsam göttlichem Glanz hauptsächlich zu begründen scheint.

Die von Vrećo beschriebenen Verletzungen seiner Mutter reichen weit und betreffen vorwiegend ihre Kindheit und Jugend: den lieblosen Umgang in ihrem Elternhaus, das Scheitern ihrer ersten großen Liebe aufgrund eines Missverständnisses und die aus Verzweiflung eingegangene Ehe mit einem gewalttätigen Partner. Die Heiligenaura der Mutter scheint dadurch befördert, dass sie das Leid stets schweigend hinnimmt und ihre Schmerzen in Liebe umwandelt: „Nije mojoj majčici bilo lako živjeti s mojim ocem – pio je i često bio grub. [...] ‚Al’ ipak sam ga voljela‘, uvijek na kraju doda“ (V: 8).²⁶ Gerade hierin zeichnet sich die größte Ähnlichkeit der Persönlichkeiten von Mutter und Sohn ab.

Darüber hinaus scheint Vrećos weibliche Ich-Komponente aus seiner starken Identifikation mit der Mutter zu resultieren, die außerdem mit seinem häufig thematisierten Wunsch zusammenhängt, kompensatorisch einzugreifen und die Schmerzen seiner Mutter zu lindern. Carl Gustav Jung nimmt, wie erwähnt, einen Zusammenhang zwischen vergleichbaren Mutter-Sohn-Konstellationen und homosexueller Neigung an. Vrećo erklärt in einem der autobiografischen Fragmente in *Mila*, dass er sich in der Pubertät gleichermaßen in Männer und Frauen verliebt habe (vgl. V, 17), und erwähnt seine homoerotische Beziehung zu einem älteren Mann (vgl. V, 20). Das vertrauensvolle Verhältnis zu den Frauen in seiner Familie

²⁵ [U]nd immer kam ich auf dasselbe zurück, den Namen meiner Mutter, Mila. / Denn auch die Menschen, die wir lieben, nennen wir zärtlich meine Liebe [Mila], / und wiederum, als ich begann, das Rätsel zu entwirren, / stellte ich fest, dass ihr Name, rückwärts gelesen, / El-Alim ist, / einer der erhabenen Namen Allahs, / Jener, der alles weiß.

²⁶ Das Leben mit meinem Vater war für meine Mutter nicht leicht – er hat getrunken und war oft grob. [...] ‚Aber dennoch habe ich ihn geliebt‘, fügte sie am Ende immer hinzu.

ermöglicht ihm einen offenen Umgang mit seiner androgynen Identität, woraufhin die Mutter drei Frauenkleider kauft: für Vrećo, seine Schwester und für sich selbst; sie stehen als Zeichen dafür, dass die Mutter die Identität ihres Sohnes akzeptiert: „Ove sam nam kupila da nosamo po kući, dok ne dođe vrijeme da ih poneseš i vani...“ (V: 17).²⁷

Im Zuge dessen wird außerdem ihre Einschätzung der männlich-weiblichen Identität ihres Sohnes als angeboren und natürlich deutlich: „Nije tebe, lane, društvo takvim učinilo, majka te tvoja takvog rodila. I ponosim se, ne zaboravi to i kad me ne bude. A sad dođi da ti skinem te metalne viklere, od jučer su ti na glavi. Biće ti glava ko u merino ovce“ (V: 17).²⁸

Vrećos männlich-weibliche Identität, die in seiner Familie keine Konflikte auslöst, scheint sogar im Gegenteil deren Zusammenhalt zu verstärken. Zumal nach dem Tod des Vaters außer ihm selbst keine männlichen Mitglieder thematisiert werden, betrifft dieser besondere Zusammenhalt die generationenübergreifende Einheit der Frauen, die ihn in ihre Mitte aufnehmen. Dies bekräftigen später noch insbesondere die letzten Worte der Großmutter vor ihrem Tod, mit denen sie die Tochter anweist, Vrećos besondere Identität stets zu schützen: „Mila moja, nemoj mu zvijezdu gasiti, vidiš da mu je tak'a, sa dva lica, uvijek će se i muško i žensko za njim okretati. Pa ako mu je tak'a ćehra, nek ode i za čo'eka, samo nek bude dobar musliman“ (V: 53).²⁹

Gerade an dieser Stelle zeigt sich außerdem ein sehr freies Verständnis von muslimischer Frömmigkeit, die in Vrećos Familie insgesamt einen hohen Stellenwert erhält: Während erotische Beziehungen zwischen Männern (nicht nur) im Islam als unrein zurückgewiesen und als Bruch mit Gott interpretiert werden (vgl. Bauer 2013), manifestiert sich die ländliche und vielleicht daher weniger durch dogmatische Lehren geprägte, ursprünglichere Glaubensausübung offensichtlich als Beziehung zu Gott, die hauptsächlich im altruistischen Handeln deutlich wird (siehe Kap. 5.1). Überhaupt lassen einige Erzählungen in Vrećos Buch Verschmelzungen zwischen Religion, Kult und archaischen Traditionen erkennen; sie zeugen von einem Weltbild zwischen Aberglauben und kulturellem Erbe. Zu diesem

²⁷ Die habe ich uns gekauft, damit wir sie zuhause tragen können, bis die Zeit kommt, wo du sie auch draußen tragen wirst...

²⁸ Nicht die Gesellschaft hat dich so gemacht, Lane [mein Rehkitz], deine Mutter hat dich so geboren. Und ich bin stolz darauf, vergiss das nicht, auch wenn ich einmal nicht mehr sein werde. Und nun komm her, lass dir diese metallenen Lockenwickler herunternehmen, seit gestern trägst du sie auf dem Kopf. Du wirst einen Kopf wie ein Merinoschaf haben.

²⁹ Mila, meine Liebe, lösche seinen Stern nicht aus, du siehst, dass es ihm so vorbestimmt ist, mit zwei Gesichtern, immer werden sich sowohl Männer als auch Frauen nach ihm umdrehen. Wenn es so sein soll, soll er doch einen Mann heiraten, solange er nur ein guter Moslem ist.

zählt letztendlich auch Vrećos Wahl des Sevdah als künstlerisches Genre, wenngleich er dieses mit modernen Einflüssen verbindet.

Alte Bräuche sind im Familiengefüge insbesondere an die Großmutter gebunden und werden von ihr als gleichsam weibliches Erbe an die Folgegenerationen weitergegeben. Der Tod der Großmutter ist eines jener einschneidenden Ereignisse, die Vrećo durch eine gewissermaßen magische Handlung verarbeitet, indem er symbolisch ihr weißes Kleid beisetzt und die Gegenstände in ihrer alten Truhe betrachtet; zusätzlich verewigt er diese Ritualhandlung im Lied *Sabtiĵan* (Die Truhe). Anhand der Gegenstände in ihrer Truhe reflektiert er Leben und Tod der Großmutter, denn sie beinhaltet nach traditionellem Brauch ihre Mitgift und umschließt den intimen Bereich ihres persönlichen Besitzes und ihrer weiblichen Geheimnisse. Diese Auseinandersetzung mit dem, was die Großmutter zu Lebzeiten beschäftigte, wird zugleich als Abschiedsritual erkennbar, als am Ende, in Vrećos letztem Vers, alles außer dem Brief an den Geliebten zu verblassen scheint.

Kad je umrla moja baka Jelka,
otišao sam u njeno selo [...],
spustio sam njenu bijelu haljinu od beza sadeluka
kao da njeno tijelo bogobojazno spuštam, i zaplakao.
Sjetio sam se da u njenoj bauli
sem te haljine i
jednog jedinog pisma njenom suđeniku
sve drugo bilo je samo lišće (V: 30).³⁰

Vrećo widmet viele seiner Lieder dem Andenken jener, die gelitten haben. So hält er in einem weiteren die Schmerzen fest, die seiner Mutter in der Kindheit von ihren Eltern zugefügt wurden. Eingebettet in eine spätere Krankengeschichte, die ihre Zerbrechlichkeit stärker in die Gegenwart rückt, wird das frühe Leid erzählt und in der lyrischen Verdichtung transgenerational betrauert. Besonders am Ende wird deutlich, dass Vrećos künstlerische Intention hier der Befreiung der Mutter von den irreversiblen Verletzungen gilt und dass er auch im Alltagsleben versucht, ihre anhaltenden Schmerzen durch besondere Umsicht zu lindern.

Ležala je majčica skoro pola godine nepokretna, [...]
A svaki put kad sam dolazio da je posjetim,
pričala bi mi priče svoga djetinjstva.
I onu kako je, kad je imala 6 godina,
maćeha na njene noge prosula
dvadeset litara vrele vode sa šporeta, [...]
I onu kako ju je otac tukao teškim lovačkim remenom [...]

³⁰ Als meine Oma Jelka starb, / ging ich in ihr Dorf [...], / ich setzte ihr einfaches weißes Leinenkleid bei, / als würde ich gottesfürchtig ihren Körper beerdigen, und weinte. / Ich erinnerte mich, dass in ihrer Truhe / außer diesem Kleid und / ihrem einzigen Brief an den für sie Vorbestimmten, / nur Laub war.

Pa ja sada kad dođem sve hoću da joj ugodim,
namažem joj noktiće, stavim šnale u kosu, namirišem je (V: 57)³¹

Gleichsam therapeutisch unterstützt dieses Lied das leise Sprechen der kranken Mutter und überführt ihr lange unterdrücktes Sprechen in die archaische Form des klingenden Sevdah-Gesangs, der von vielen gehört werden wird. Während das alltägliche Sprechen in Kunst überführt wird, wirken die konkreten trostspendenden Handlungen durch Körperpflege nahezu profan. Zugleich betonen sie jedoch den Stolz selbstbewusster Weiblichkeit, die durch die traumatischen Ereignisse gewissermaßen gebrochen wurde, sodass die besondere Sorgfalt als Symbol gelesen werden kann, das Zerbrechlichkeit und Schönheit zu vereinen vermag.

Vrećo reflektiert diese lieblos verbrachte Kindheit auch in anderen Liedern und erhöht seine Mutter anhand von Vergleichen mit archaischen Konzepten aus alten Bräuchen zu einer archetypischen Gestalt der Reinheit und Unbeflecktheit; in *Virdžina* besingt er sie als Jungfrau oder *tobelija*, d. h. als eine jener als Mann großgezogenen Frauen, die in manchen südslawischen und muslimischen Ländern den fehlenden männlichen Erben ersetzen.

Moja majka je od onih Tobelija, ostajnica i virdžina,
što ih izrana odgajaju ko muško i stežu im grudi i sijeku kose
i što imaju oca i majku al' bolje da nemaju (V: 58)³²

Die starke emotionale Einfühlung Vrećos und seine hohe Liebesbereitschaft bedeuten eine Entgrenzung und Abhängigkeit mit mehrerer Implikationen: Zum einen geht damit eine größere Verletzlichkeit hinsichtlich transgenerationaler Traumata einher, die am eigenen Leib erlitten und ertragen werden müssen (dazu ausführlich Kap. 4.3), zum anderen existiert diese enge Verbindung zwischen Mutter und Sohn in beide Richtungen und der gespendete Trost erfährt eine Erwidern in der nicht minder grenzenlosen und tröstenden Liebe der Mutter.

Kad je pitam: „Koliko me majčice voliš?“ – taj najdraži odgovor je: „Do zvijezde Danice jer ona je Majka svim zvijezdama.“

³¹ Beinahe ein halbes Jahr lang lag die Mutter unbeweglich [im Bett], / [...] / Und jedes Mal, wenn ich sie besuchte, / erzählte sie mir Geschichten aus ihrer Kindheit. / Darunter jene, als ihr mit sechs Jahren / die Stiefmutter die Beine mit / zwanzig Liter kochendem Wasser vom Herd übergoss, / [...] / Und jene, als der Vater sie mit dem schweren Gewehriemen schlug / [...] / Und wenn ich jetzt komme, möchte ich ihr alles recht machen / ich lackiere ihr die Nägel, schmücke ihr Haar mit Spangen und parfümiere sie

³² Meine Mutter gehört zu jenen Eingeschworenen, Unverheirateten und Jungfrauen, / die frühzeitig als Mann erzogen werden und denen man die Brüste abschnürt und die Haare schneidet / und die Vater und Mutter haben, doch besser wäre es für sie, sie hätten sie nicht

To je sav moj svijet,
Njene oči kad me ljube (V: 90).³³

Der Mutter-Archetypus bei Vrećo ist eine Projektion, die das Selbst völlig umschließt und bis zur Ununterscheidbarkeit mit ihm verschwimmt. Das transzendierte Mutterbild scheint absolute emotionale Sicherheit zu bieten, zugleich spiegelt sich darin auch die hohe Liebesbedürftigkeit und Abhängigkeit des Sohnes wider. Mithilfe dieser Entgrenzung lässt Vrećo mitunter auch die Mutter sprechen, woraus sich eine Verkehrung der Perspektiven ergibt, in der sich das lyrische Ich als seine Mutter an Vrećo selbst wendet.

Lane,
majčica te puno poželjela.
Nešto mi se jutros skupilo pa plakala, plakala,
dušu svoju isplakala.
Bojim se da ti zli ljudi ne naude,
a znam da ima puno više onih što te vole,
pa me to umiri, utješi [...]
Majka bi, ipak, voljela da ne odeš nikad iz Sarajeva,
a ako jednom i bude sudbina da odeš,
lane,
majka će doći i biti tu uz tebe, ne brini.
Ko će ako neću ja (V: 118–119).³⁴

Die Mutter wird hier als gütige Instanz erkennbar, die sich selbstaufopfernd um ihren Sohn kümmert; zugleich scheint ihre vereinnahmende Liebe seine mangelnde Loslösung von ihr zu bedingen. Ihre ständige Angst um den Sohn und ihre Abhängigkeit von seiner Liebe binden ihn so stark, dass die Liebe zur Mutter Vrećos wichtigste emotionale Bindung darstellt und alle Beziehungen zu unterschiedlichen Partner*innen überstrahlt.

³³ Wenn ich sie frage: „Wie sehr, liebe Mutter, liebst du mich?“ – ist mir die liebste Antwort folgende: „Bis zum Morgenstern, denn das ist die Mutter aller Sterne.“ // Das ist meine ganze Welt, / Ihre Augen, wenn sie mich liebkosen.

³⁴ Lane [Mein Rehkitz], / die liebe Mutter vermisst dich sehr. / Etwas hat mich heute Morgen aufgewühlt und ich habe geweint, geweint, / mir die Seele aus dem Leib geweint. / Ich habe Angst, dass dir böse Menschen etwas antun könnten, / doch weiß ich, dass es viel mehr gibt, die dich lieben, / und das beruhigt, tröstet mich / [...]. / Dennoch hätte deine Mutter lieber, dass du Sarajevo nie verlässt, / doch wenn einmal dieses Schicksal eintrifft, dass du gehst, / lane [mein Rehkitz], / wird deine Mutter kommen und dort bei dir sein, hab' keine Angst. / Wer, wenn nicht ich.

4.3 Vaterliebe und transgenerationales Trauma bei Božo Vrećo

Komplementär zu dem vereinnahmend liebenden Mutter-Archetypus ist in Vrećos Biografie der früh verstorbene Vater, der sich das Leben nahm. Verlustschmerz und frühkindliche Schockerfahrung fließen hier notwendigerweise ineinander. Der Vater-Archetypus bezieht sich folglich auf Projektionen über einen Abwesenden, der schwerer greifbar ist als die äußerst präsente Mutter; doch ist dieser fehlende Elternteil nicht minder zentral für die Vervollständigung der Familie, die Vrećos Textsammlung anzustreben scheint. Dabei kann eine Differenzierung zwischen zwei Vater-Bildern festgestellt werden, die jenes des Lebenden von dem des Verstorbenen trennt.

Wie im vorangegangenen Kapitel über Mutter Mila deutlich wurde, ist ersteres v. a. negativ konnotiert. Es speist sich – durch den frühen Tod des Vaters mitbedingt – nicht zuletzt aus den Erfahrungen der Mutter, die an dessen Alkoholkonsum und groben Verhaltensweisen am meisten zu leiden hatte und für die die Verbindung mit ihm außerdem bedeutete, ihre große Liebe nicht realisieren zu können. Obgleich sie diese Erlebnisse in der erzählerischen Weitergabe durch Verzeihen abmildert, bleibt ein Rest an Bitterkeit in diesem Konstrukt bestehen, den zumindest Vrećos Wiedergabe des Gehörten nicht aufzulösen vermag. Zugleich stellt er dem in anderen Texten gewissermaßen einen Archetypus des verlorenen Vaters entgegen, in denen er sich mit seinem Vater als einem von der Mutter unabhängigen Menschen beschäftigt, der seinen Sohn liebt, wenngleich er dies nur selten direkt zum Ausdruck bringt. Grund für die Aufspaltung in zwei konträre Konzepte scheint der plötzliche Tod zu sein, nach dem Verlusterfahrung und Trauer zur Suche nach einem verborgenen, zweiten Vaterkonzept zu drängen scheinen.

In einem seiner Erinnerungstexte schildert Vrećo jene Situation, in der er als Fünfjähriger mit seiner Mutter den toten Vater auffand: „I vidjeli smo ga iza ormara – njegovo beživotno tijelo visilo je ukočeno. Te noći se oprostio od nas u tišini i objesio se. Svud po njegovom licu bijeli leptiri su umrli zajedno s njim“ (V: 13).³⁵ Das Fragment trägt den Namen *Mome ocu* (Meinem Vater) und scheint daher nicht in erster Linie der Wiedergabe des traumatisierenden Kindheitserlebnisses zu gelten, sondern der Bewahrung eines würdevollen Andenkens an den Vater. Die Geschichte gibt sehr unmittelbar die Perspektive des Kindes wieder, in der das Ereignis literarisch verdichtet erscheint – durch Details wie den Regen in dieser Nacht und ‚weiße Schmetterlinge‘ auf dem Gesicht des Vaters, die dort gemeinsam mit ihm verstorben seien. Erzählerisch in den Vordergrund gestellt wird

³⁵ Und wir sahen ihn hinter dem Schrank – sein lebloser Körper hing reglos. In dieser Nacht hatte er sich still von uns verabschiedet und erhängt. Überall auf seinem Gesicht starben weiße Schmetterlinge gemeinsam mit ihm.

dabei nicht die Schockerfahrung, sondern der Trennungsschmerz; Vrećo erzählt, er habe sich an die Beine des Vaters geklammert, bis man ihn weggebracht habe.

Schmetterlinge werden für den Archetypus des verlorenen Vaters zu einem wichtigen Symbol, das von einer Kindheitserinnerung gespeist wird: „[N]a moj dlan spustio [otac] najvećeg šećernog leptira da ne pomislim da me zaboravio. To je bio prvi i posljednji put da je otac nešto kupio za mene [...]. Meni je taj leptir bio znak da me otac voli“ (V: 41).³⁶ An diese Erinnerung anknüpfend enthält die Textsammlung mehrere Situationen, in denen Schmetterlinge in einem mit dieser Episode nicht ursächlich verbundenen Kontext zum Anlass der unwillkürlichen Erinnerung an den Vater werden. Wie Marcel Prousts Madeleine oder Roland Barthes' Kindheitsfoto seiner Mutter in einem Wintergarten verfestigt sich dieses Symbol des Schmetterlings als schmerzhaft-schöne Erinnerung an den verlorenen und vermissten liebenden Vater.

Gleich nach der Schilderung über den Suizid des Vaters ist der Text von Vrećos *Sevdalinka Jalab / Bože pomози* (Für Gott / Gott hilf mir) abgedruckt, die sich an den Vater richtet und im Rahmen der Textsammlung als Gebet für den Verstorbenen verstanden werden kann. Auch in diesem Lied kommen Schmetterlinge vor: ein weißer, tröstender – dieser steht, wie der Zuckerschmetterling für die Liebe – und ein schwarzer, der den Tod repräsentiert. Vrećos persönliche Symbolik des Schmetterlings knüpft dabei an jene von archaischen Kulturen an, wo Schmetterlinge als Symbol einer Verbindung zwischen Dies- und Jenseits verstanden wurden.

Babo, što su mi po kosi pa'nuli
bijeli leptiri, ko rosa kanuli,
suze piju mi,
lice miju mi. [...]

Babo, što su mi tijelo oknili
svojim krilima crni leptiri,
oči ljube mi,
dragog bude mi.
Znam da došli su
da me odvedu,
tamo gdje je on (V: 15).³⁷

³⁶ [A]uf meine Handfläche legte er [der Vater] den allergrößten Zuckerschmetterling, damit ich nicht dachte, er hätte mich vergessen. Das war das erste und letzte Mal, dass Vater etwas für mich gekauft hat [...]. Für mich war dieser Schmetterling ein Zeichen, dass Vater mich liebte.

³⁷ Papa, warum sind weiße Schmetterlinge / wie Tautropfen auf mein Haar gefallen, / sie trinken meine Tränen, / waschen mir das Gesicht. / [...] / Papa, warum verdunkeln schwarze Schmetterlinge / meinen Körper mit ihren Flügeln, / sie küssen meine Augen, /

Neben dem Symbol des Schmetterlings, das den traumatisierenden Anblick des erhängten Vaters umwandelt in einen sanft in das Totenreich überführten Verstorbenen, dem in Vrećos Kunst ein liebevolles Andenken zuteilwird, scheint außerdem das Gedicht *Ganga* als Grundlage für den Archetypus des liebenden Vaters von Bedeutung.

Dieses ist nach dem besonders in der Herzegowina verbreiteten traurigen Liedgenre *Ganga* benannt und beschäftigt sich mit der Vorgeschichte des Vaters, d. h. mit dessen Leben vor seiner Eheschließung und folglich bevor sich um ihn jener erste Archetypus als wenig glückbringender Partner der Mutter verfestigte. Der aus einfachen Verhältnissen stammende Vater wird hier als melancholischer, gleichsam von Jugend an dem Tod nahestehender Mensch skizziert.

Moj otac je od onih što dolaze pjevajuć gangu,
odnekud iz Hercegovine, [...].
[A] oči mu nekakve tužne, zgasle i mrke,
poput onog suknja teškog majčinog,
u koje su je umotali za onaj svijet,
pa kao da i sam nije sa ovog svijeta,
kad grleno zapjeva da i ona čuje... (V: 84)³⁸

Die ständige Todesnähe zu Lebzeiten als Attribut scheint den Schrecken seines tatsächlichen Ablebens abzumildern, das so gleichsam als Einlösung eines lange vorhergesehenen, vorbestimmten Schicksals betrachtet werden kann.

Des Weiteren skizziert das Gedicht die tragische frühe Kindheit des Vaters, die von Trennungen, Einsamkeit und fehlender Fürsorge geprägt ist.

I moj otac je imao brata, razdvojili ih,
jednog ostavili na imanju da radi,
a drugog poslali u dom,
otac im poginuo, a majka im se preudala
pa ni jednog nije sa sobom povel,
a obojica su je dozivali, kažu, danima
udala se blizu, tamo preko rijeke,

sie wecken meinen Liebsten. / Ich weiß, dass sie gekommen sind, / um mich fortzubringen,
/ dorthin, wo er ist.

³⁸ Mein Vater zählt zu jenen, die mit traurigen *Ganga*-Liedern auf den Lippen ankommen, / irgendwo aus der Herzegowina, / [...]. / [U]nd seine Augen sind irgendwie traurig, erloschen und finster, / wie jener schwere Rock der Mutter, / in den sie sie eingewickelt haben, für jene Welt, / und so als wäre auch er selbst nicht von dieser Welt, / wenn er kehlig singt, dass auch sie es hört...

pa odjekuje koliko je zovu.
Majko, Majko! (V: 85)³⁹

Anhand der Trennung vom Bruder, des Todes des Vaters und der an die Hasan-aginica gemahnenden Trennung von der Mutter nach deren Neuvermählung verortet Vrećo seinen Vater in einer Konstellation, die noch tragischer erscheint als seine eigene. Besonders deutlich wird dies in dem ihm in den Mund gelegten Ruf nach der abwesenden Mutter, jener wichtigsten Bezugsperson für Vrećo selbst, die er im Leben seines Vaters als schmerzende Leerstelle ausmacht. Indirekt wird hier eine transgenerationale Verbindung erkennbar, die zwischen den Männern ebenfalls vorliegt: Vrećo fühlt nicht nur das Leid seiner Mutter so stark mit, dass er geradezu mit ihr zu verschmelzen scheint, sondern ebenso jenes seines Vaters, und er tritt auch in dessen Nachfolge sein traumatisches Erbe an.⁴⁰

Da Vrećo sein künstlerisches Schaffen stets in den Dienst der Verletzten, Schwachen und Trost-Suchenden stellt, um gleichsam als Sprachrohr ihre Schmerzen auszudrücken, lässt er auch dieses Gedicht versöhnlich enden, indem er an das symbolische Erbe erinnert, das die beiden zurückgelassenen Kinder mit auf den Weg bekamen: eine wärmende Pelzmütze und ein Tuch mit besonderer Symbolik, das für die ewige, wenngleich unsichtbare Liebe des Vaters von Božos Vater zu seiner Frau sowie für deren Liebe zu ihren Kindern steht.

Jednog odveli u dom sa očevom šubarom,
a drugi ostao sa majčinom maramicom ašikljiom,
i prvo što je moj otac unio u taj iznajmljeni sobičak
kad se oženio
bila je ta maramica sa tri zlatna listića izvezena,
jedan da sjeća kad ga majka u snu miluje,
drugi kad ljubi,
a treći, treći kad se odazove,
tamo s one strane rijeke (V: 85).⁴¹

³⁹ Auch mein Vater hatte einen Bruder, man trennte die beiden, / den einen behielt man zum Arbeiten am Hof, / den anderen schickten sie in ein Kinderheim, / ihr Vater starb, ihre Mutter heiratete wieder / und sie nahm keinen der beiden mit, / auch wenn sie nach ihr riefen, so heißt es, tagelang / sie hat ganz in die Nähe geheiratet, dort über den Fluss, / aber soviel sie auch riefen, es kam nur Echo. / Mutter, Mutter!

⁴⁰ In der historisch anders eingebetteten, jedoch ebenfalls tragischen, autofiktional geschilderten Familiengeschichte von Abdulah Sidran *Otkup sirove kože* (2012, *Verkauf roher Haut*) stellt Renate Hansen-Kokoruš eine sehr ähnliche Konstellation heraus, in der der Vater „Sehnsuchtsfigur und Fremder zugleich“ ist (Hansen-Kokoruš 2019: 130).

⁴¹ Einen brachten sie ins Kinderheim mit der Pelzmütze des Vaters, / der andere blieb mit dem Verlobungstüchlein der Mutter zurück, / das Erste, was mein Vater in das kleine Mietzimmer gebracht hat, / als er geheiratet hat / war dieses Tüchlein, das mit drei goldenen Blättern bestickt ist, / das erste zur Erinnerung daran, wie ihn seine Mutter im Schlaf

Vrećos doppelter Vater-Archetypus erweist sich so als ebenso komplex und allgegenwärtig wie jener der absolut gesetzten, liebenden Mutter. Während er diese zum Zentrum auch seines eigenen Lebens werden lässt, indem er ihre Schmerzen absorbiert und sich in die Abhängigkeit ihrer Liebe begibt, (re-)konstruiert er den schwerer zu fassenden, abwesenden Vater als brüchiges Konstrukt, dessen zwiespältige Anteile er ebenfalls in sich selbst, und besonders in seiner Kunst, zu vereinen und zu binden versucht.

Wenn der auf den ersten Blick ausschließlich konstruktive Mutter-Archetypus aufgrund seiner starken Vereinnahmung des Sohnes, zumindest aus einer Außensicht, auch als ambivalent gedeutet werden kann, lässt sich für die Vaterfigur gerade das Gegenteil feststellen: Der als Hauptverantwortlicher für ihr Leid zunächst offensichtlich destruktiv gezeichnete Vater wird durch Vrećos künstlerische Auseinandersetzung schrittweise aus dieser Rolle befreit. Der schwache, verlorene Vater tritt so stärker ins Licht. Anhand seiner Biografie rückt Vrećo dessen Wunden und Verletzlichkeit ins Zentrum. Um diesen zweiten, zerbrechlichen Vater konstruiert er anhand der Schmetterlings-Symbolik einen Mythos, in dem er eine transzendente Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits annimmt und versöhnlich einen Beweis für die Liebe seines Vaters zu ihm erkennt.

5. Dichterseelen

Das künstlerische Selbstkonzept bildet ebenfalls einen Bereich der individuellen Identität, den Astachova und Vrećo regelmäßig reflektieren, wobei die bereits herausgestellten Geschlechterkategorien weiterhin relevant bleiben. Astachova spitzt den Konflikt zwischen männlicher und weiblicher Seele noch weiter zu und verbindet ihr Dichterbild unmissverständlich mit dem weiblichen Ich ihrer Gedichte, während sie männliche Dichter als rührselig, selbstverliebt, plump oder ungeschickt vom Dichterthron stößt. Bei Vrećo setzt sich auch in den Überlegungen zur Kunst sein starkes Einheitsstreben fort. Wie schon seine Rollen im Familienkonstrukt als Beschützer der verletzten Mutter und verständnisvoller Sohn, der die ambivalente Vaterfigur rehabilitiert, wählt er sich für die Kunst einen Platz als Sänger der Schwachen; als Ausdrucksmedium kollektiver Trauer setzt er abermals auf die verbindende Kraft der Liebe, mit der er Generationen, Ethnien und Religionen zu vereinen sucht. Anders als bei Astachova zeichnet sich in seinem Wirken so auch eine starke transkulturelle Komponente ab.

5.1 Ewiges Kind, glamouröse Diva, transkulturelle*r Sänger*in

Vrećos dichterisches Selbstbild vereint seine zuvor aufgezeigten Facetten: das ewige Kind, das seine schwachen Eltern verbindet, und das Identitätskonzept

liebkost, / das zweite, wie sie ihn küsst, / und das dritte, das dritte, wie sie ihm antwortet, / dort, von der anderen Seite des Flusses.

einer männlich-weiblichen Ganzheit. Es zeigt sich hier die von Carl Gustav Jung angenommene Verbindung des Kinder-Archetypus mit den Syzygien als doppelgeschlechtlichen Urgottheiten (vgl. Jung 2015: 162). Besonders die weibliche Seele tut sich in seinem künstlerischen Selbstkonzept hervor, prägt sie doch sein extravaganter, feminines Aussehen; doch mehr als nur äußerlich verortet sich Vrečo auch unter den Frauen von Srebrenica, wenn er sich in der Erinnerungsarbeit engagiert. Zudem kann festgehalten werden, dass sein Streben nach Einheit, Ganzheit und Harmonie über die Bereiche seiner androgynen Identität und seiner persönlichen Beziehungen hinausgeht und sein Interesse für die Pluralität der neben- und miteinander existierenden Kulturen Bosniens und der Herzegowina einschließt. Seine Erläuterung des bosnischen Sevdah verortet dessen Ursprünge in allen damit verbundenen Kulturen und Religionen, die sich so in dieser Liedform zu einer Einheit verbinden.

Hinsichtlich der „simultanen Ost-West und Orient-Okzident-Zugehörigkeit“ (Jakiša 2009: 14), an deren Verhandlung Miranda Jakiša literarische Positionierungen Bosniens beschreibt, ist dies ein aussagekräftiges Statement. Zudem trifft Jakišas auf Ivo Andrić bezogene Feststellung, seine Glossare seien „nicht nur Wörterbücher für Nicht-Bosnier oder gar für Nicht-Muslime“ (ebd.: 82) in besonderer Weise auch auf Vrečos unkommentierte Verwendung bereits wenig bekannter Konzepte und Ausdrücke zu, die seine Texte als „Archive verlorener Information“ und „Kulturkommentar“ auszeichnen, die hier jedoch gerade nicht als „Abgrenzungsvorschlag“ oder „Ausgrenzungsmaßnahme“ gedacht sind. (vgl. ebd.)

„Bitno je istaći da je upravo sevdalinka pjesma svih naroda Bosne i Hercegovine, koji su se slivali, doseljivali i živjeli skupa. Sefardske molitvene, obredne i svadbene pjesme dosta su uticale na sevdalinku, kao i sakralno vizantijsko pojanje pravoslavaca, te muslimansko oblikovanje mekama svojstvenog ezanu i melizmima koji su jako bliski onim perzijskim i turskim“ (V: 101).⁴²

Wie in den bisherigen Kapiteln anhand persönlicher Beziehungskonzepte herausgestellt wurde, ist Vrečos inneres Streben stark darauf ausgerichtet, heterogene Antriebe in sich zu vereinen. Auf die Entscheidung, die individuelle Identität, konsequent den Gefühlen folgend, als männlich-weibliche Ganzheit zu leben, trifft dies ebenso zu wie auf die harmonisierende Kraft, die er den Streitigkeiten in seiner Familie entgegenstellt. Dasselbe Streben nach pluraler Selbstentgrenzung und nach der versöhnenden Linderung fremder Wunden prägt auf unter-

⁴² Es ist wichtig zu betonen, dass gerade die Sevdalinka eine Liedform aller Völker Bosniens und der Herzegowina ist, die sich vermischt haben, zugewandert sind und gemeinsam gelebt haben. Sephardische Gebete, Rituals- und Hochzeitslieder haben die Sevdalinka stark geprägt, wie auch die sakralen byzantinischen Gesänge der Orthodoxen sowie die muslimische Gesangsgestaltung durch melodische Verzierungen, die charakteristisch für den Gebetsruf und die Melismen sind und jenen in der persischen und türkischen Tradition sehr ähneln.

schiedlichen Ebenen auch seine Kunst. Die eigene Identität als Künstler verortet Vrećo in einem archaisch-religiösen Sinne; er erkennt seine Ähnlichkeit zu den Derwischen, die durch ihre Tänze das Selbst zu transzendieren und kosmische Ganzheit herzustellen vermögen.

Ja sam od onih derviša što crninu nose
i imaju na tijelu
svih devedeset i devet imena Svevišnjeg [...]
I od onih sam što ne govore,
već nasuho pjesmom cjelivaju Mu ime,
i poput vjetra oni se okreću
s dlanom prema zemlji
i dlanom prema nebu (V: 103).⁴³

Stets stellt Vrećo sich und seine Kunst auf die Seite der Schwachen; zwischen Trauer und Gebet nimmt er fremdes Leid auf sich und versucht mit seinen Liedern, Kraft und Liebe zu spenden. Als Beschützer der verletzten Mutter tritt er die Nachfolge der Frauen in seiner Familie an, wobei er zugleich die Schwächen seines Vaters zu akzeptieren vermag und sich auch an diesen ohne Groll erinnert. Seine besondere Verbindung zur Mutter wird an den häufig an sie gerichteten Widmungen deutlich: „*Lejlja* je posvećena mojoj majci i sestra mi je pričala da je mama cijelu noć plakala kad ju je prvi put gledala. Kaže da joj je to najljepši poklon koji je mogla dobiti u svom životu“ (V: 133).⁴⁴ Es zeigt sich, dass Vrećos Mutter diese sichtbaren Zeichen der Liebe dankbar annimmt.

Auch in anderen Kontexten tritt des Öfteren Vrećos weibliches Ich als lyrische Instanz in den Vordergrund. So etwa in dem bekannten Lied *Osman*, das für den Film *The fog of Srebrenica* (2015) produziert wurde; dieser handelt vom Genozid an muslimischen Männern, der im Bosnienkrieg in dieser Stadt verübt wurde, und von der Trauer der ‚Frauen von Srebrenica‘. Die weibliche Sprecherinstanz verortet sich hier unter den öffentlich Trauernden: „[S]vaki put kad pomislim na Srebrenicu, budem jedna od onih žena koje u dimijama koračaju uplašeno i nijemo, poput srna u krdu skrivaju svoju lanad unutar kolone od pogleda koji ih može raniti“ (V: 148).⁴⁵

⁴³ Ich gehöre zu jenen Derwischen, die Schwarz tragen / und am Körper / alle neun-undneunzig Namen des Allmächtigen [...] / Und zu jenen, die nicht sprechen, / sondern ohne einen Tropfen Wasser durch das Lied Seinen Namen küssen, / und sich drehen wie der Wind / mit einer Handfläche zur Erde / und der anderen zum Himmel.

⁴⁴ *Lejlja* ist meiner Mutter gewidmet und meine Schwester hat mir erzählt, dass Mama die ganze Nacht weinte, nachdem sie es [das Video] zum ersten Mal angesehen hatte. Sie sagt, es sei das schönste Geschenk, das sie im Leben je hätte bekommen können.

⁴⁵ [J]edes Mal, wenn ich an Srebrenica denke, bin ich eine jener Frauen, die verschreckt und stumm in ihren Pumphosen schreiten, wie ein Reh in einer Herde, das sein Kitz in der Karawane vor Blicken verbirgt, die es verletzen könnten.

Während Vrećo hier als Sprecher einer großen Gruppe auftritt, um der kollektiven Trauer nach dem Genozid in Srebrenica Ausdruck zu verleihen, gelten andere Lieder persönlichen Verlusten: Das Lied *Elma* ist nach seiner Kindheitsfreundin benannt, die gemeinsam mit ihrer Familie dem Krieg zum Opfer fiel.

Neka spava, ne budite, [...]
Nek mi oči nikad više sunca ne vide,
samo nek se mojoj Elmi dženet otkrije (V: 52).⁴⁶

Auch hier bettet Vrećo Trauer und Melancholie, die für den Sevdah typisch sind, in ein Narrativ der Versöhnung. „Moja pjesma nikad nije samo pjesma, ona je krik moje duše i šapat mojih suza, i rijeka moje boli i uzdah moje ljubavi“ (V: 26).⁴⁷ Zugleich führen die Motive des liebevollen Abschiednehmens und die Bitte um ihre Erlösung zurück zu den rituellen Wurzeln dieser musikalischen Gattung.

Obgleich Vrećos künstlerische Intention und sein Schaffen sich durch sensible Gefühle, Präzision sowie durch die häufige Wahl ernster Themen auszeichnen, erreicht sein Wirken nicht zuletzt auch die Popkultur. Dass ihm Popularität und die Anerkennung durch eine breite Öffentlichkeit wichtig sind, wird in *Mila* mehrmals thematisiert. Für Vrećo bedeuten sie einen wichtigen Ausgleich für die Anfeindungen, mit denen er aufgrund seines kontroversiellen Auftretens immer wieder zu kämpfen hat.

„[...] idemo mi posebno kod frizera,
pa nova haljina, tašnica, pa minduše, sve smo dame
i doći ćemo ti najljepše da nas vidiš kako smo se sredile.“
I sve one čekaju, i po sat vremena, da se poslije koncerta
uslikaju sa mnom, i ne smeta nam blic (V: 122).⁴⁸

Gerne fühlt er sich in die Gemeinschaft weiblicher Fans aufgenommen, und es gefällt ihm, wenn sie ihn in Sachen Schönheit wie ihresgleichen behandeln. Ein besonderes Verhältnis hat Vrećo außerdem zu Kindern, denn gerade ihre Akzeptanz seiner androgynen Identität stützt sein Gefühl gesellschaftlicher Zugehörigkeit.

⁴⁶ Mag sie schlafen, weckt sie nicht auf, / [...] / Sollen meine Augen nie wieder die Sonne sehen, / möge sich nur meiner Elma das Paradies öffnen.

⁴⁷ Mein Lied ist nie nur Lied, es ist der Aufschrei meiner Seele und das Flüstern meiner Tränen, der Fluss meines Schmerzes und der Seufzer meiner Liebe.

⁴⁸ „[...] wir gehen extra zum Friseur, / ein neues Kleid, eine Tasche und Ohrringe, wir sind ja Damen, / und dann kommen wir wunderschön zu dir, damit du siehst, wie wir uns zurechtgemacht haben.“ / Und sie alle warten darauf, sogar stundenweise, sich nach dem Konzert / mit mir zu fotografieren, und der Blitz stört uns nicht.

„Pišu mi mnogi kako svoju djecu uspavljaju *Lejlijom* i *Aladžom*,
kako djeca razumiju moju dualnost i kako im nije strana“ (V: 123).⁴⁹

Mit dem Streben nach öffentlicher Popularität verfolgt Vrećo jedoch keine rein egoistischen Interessen. Viel wichtiger ist ihm das Anliegen, in seinem Land eine größere Toleranz für Diversität zu erreichen. Darüber hinaus spendet er des Öfteren größere Geldbeträge für wohltätige Zwecke. In *Žuta haljina* (Das gelbe Kleid) berichtet er über ein selbstgenähtes neongelbes Kleid, mit dem er auf dem internationalen Filmfestival in Sarajevo großes Aufsehen erregte, wobei er in den Medien v. a. viel Spott und Håme geerntet habe. Dies habe den Wert des Kleides gesteigert, welches er zwei Tage später um tausend Mark verkaufte, um das Geld an das Sarajevoer Museum zu spenden, in dem die Haggada aufbewahrt wird (V: 157–158). Literarisch überformt findet sich eine ähnliche Episode in *Koncerti suza i ruža* (Konzerte der Trånen und Rosen), wo Vrećo über seine Position als Künstler reflektiert.

Majčica pita: „Šta bi, bogati, sa onom
divnom zelenom haljinom s koncerta?“
Rekoh: „Ma staviću je na aukciju,
pa novce odnijeti djeci sa posebnim potrebama.
To se tako radi, jedino tako je ispravno“ (V: 123).⁵⁰

Die Vielfalt seiner künstlerischen Rollen – als weiblicher Mann, elegante Frau, *Outcast* und authentischer Künstler – behandelt Vrećo außerdem in *Šlafruk* (Der Schlafrock). Dieses Gedicht ist formal interessant, da es zwischen Vers und Prosa wechselt, wobei etwa die folgende Passage über die Angst, ständig exponiert zu sein, in Alltagssprache wiedergegeben ist: „I sad će oni najgori pljuvači, jer će takvi upravo prvi čitati moju knjigu kako bi mogli sve ismijavati, reći: ‚Operisaće se nakaza‘, ‚Hermafrodit‘, ‚Ubiti, Božu, ubiti‘“ (V: 186).⁵¹

Da Vrećos künstlerisches Auftreten die Gesellschaft polarisiert, reflektiert er ständig seine Rezeption, antizipiert besorgt mögliche Reaktionen und entscheidet sich zugleich ein um das andere Mal für Ehrlichkeit in der Kunst: dafür, um die

⁴⁹ „Viele schrieben mir, dass sie ihre Kinder mit *Lejlja* und *Aladža* in den Schlaf wiegen, / wie die Kinder meine Dualität verstehen, und sie ihnen nicht seltsam vorkommt.“

⁵⁰ Die Mutter fragt: „Was wird nur, meine Güte, mit dem / wunderschönen grünen Kleid vom Konzert? / Ich sagte: „Ich werde es zu einer Auktion bringen, / und das Geld werde ich an Kinder mit besonderen Bedürfnissen spenden / So wird es gemacht, nur so ist es richtig.“

⁵¹ Und jetzt werden die schlimmsten Verächter, denn diese werden mein Buch sicherlich zuerst lesen, sagen: ‚Die Missgeburt wird sich operieren lassen‘, ‚Hermaphrodit‘, ‚Töten, Božo, töten‘.

öffentliche Anerkennung seiner Identität zu kämpfen und zugleich selbstlos, voll Respekt und Liebe alles hinzugeben, was er in sich trägt.

Bez laži i pretvaranja dati im cijelog sebe,
pjevati im,
pjevati im srcem,
onim koje osjeća i kuca za oboje (V: 187).⁵²

5.2 Dichterinnen-Ich und Dichter-Du bei Ach Astachova

Dass Gedichte sich aus Intuition und starken Gefühlen speisen, verbindet Astachovas Dichterbild mit Vrećos. Im Gegensatz zu Vrećos männlich-weiblicher Dichterinstanz wird jedoch in Astachovas poetischer Reflexion das ‚weibliche‘ Ich als wichtigstes Zentrum erkennbar; dieses liegt ihrem Selbstkonzept als Dichterin zugrunde. Astachovas poetische Selbstreflexion erinnert stark an jene von Marina Cvetaeva, da sie, wie diese, der klanglich-rhythmischen Intuition einen hohen Stellenwert beimisst. Ebenfalls wie Cvetaeva beschreibt Astachova Konstellationen der Entgrenzung infolge heftiger Gefühle, mit denen ihr lyrisches Ich das angesprochene Du völlig vereinnahmt; beide Dichterinnen stellen ihre lyrisch erdachte Realität über tatsächliche Beziehungen.

Ритм в моей голове рождает слово,
Я живу на износ, не жалея сердца, –
Я боюсь тишины, значит, мир мой снова
На одном человеке готов вертеться! [...]

У тебя есть Я – у меня есть Сердце,
И оно давно ко всему готово;

И тебе теперь никуда не деться:
Я беру тебя за основу слова! (AŽ: 87–88)⁵³

Neben der Einsicht, auch ohne bewusste Entscheidung dichten zu ‚müssen‘, wird hier die Abhängigkeit deutlich, in die Astachovas ‚weibliches‘ Ich sich dabei ständig begibt; das Dichten steht in enger Verbindung zu dessen bereits festgestellter Schutzlosigkeit in Liebesbeziehungen aufgrund einer zu starken Entgrenzung. Selbstanalytisch genau zeigt dieses Gedicht außerdem, dass das lyrische Ich sein Herz nicht einfach nur zur Verfügung stellt, sondern dies außerdem mit der

⁵² Sich ihnen ohne Lügen und Heuchelei ganz hingeben, / für sie singen, / für sie von Herzen singen, / jenem, das fühlt und schlägt für beide.

⁵³ Der Rhythmus in meinem Kopf gebiert das Wort, / Ich lebe im Verschleiß, ohne mein Herz zu schonen – / Ich fürchte die Stille, das bedeutet, dass meine Welt erneut / Bereit ist, sich um einen Menschen zu drehen! // [...] // Du hast Mich – ich habe ein Herz, / Und dieses ist schon lang zu allem bereit; // Und du kannst nun nirgendwohin mehr entkommen: / Ich nehme dich als Ursprung des Wortes!

Forderung verbindet, der Angesprochene möge sich diesen Gefühlen und der damit verbundenen erdachten poetischen Realität unterwerfen.

In *Počemu pišu stichi* (Warum ich Gedichte schreibe) spürt Astachovas weibliches Ich der Entwicklung seiner Schreibmotivation seit der Kindheit nach. Strophe für Strophe zeichnet sich ein starker Wunsch nach Aufmerksamkeit ab: Die kindlichen Tränen verwandeln sich in der Jugend in Liebeskummer, beide werden zum Schreibmotiv, da die Qualen nach öffentlicher Aussprache und Trost verlangen.

И из крика в своей душе
Научилась писать стихи.

И пусть кончатся все листы,
Пока разум не станет тих,
Я хочу, чтобы даже ты
Говорил о стихах моих (AŽ: 97).⁵⁴

In anderen Gedichten zeigt sich das ‚weibliche‘ Ich selbstkritischer, und diese Kritik wird auch in Bezug auf den starken Schreibdrang geäußert. *Nedostatki* (Unzulänglichkeiten) zeigt auf, dass Schreiben in diesem Sinne auch das Grübeln über Unvermeidliches bedeutet und damit als destruktiv und sinnlos hinterfragt werden kann.

Не люблю размышлений о неизбежном:
Сколько их накопилось в страницах тетрадок!
И теперь, даже громко и как-то небрежно,
Я признаюсь: и это, увы, недостаток! (AŽ: 86)⁵⁵

Dass neben dem Schreiben so auch das Nicht-Schreiben zu einer relevanten Kategorie wird, zeigt die im Gedicht *V moich stichach ne budet Vas!..* (In meinen Versen werden Sie nicht vorkommen!..) (AŽ: 32) formulierte Weigerung. Während Astachovas ‚weibliches‘ Ich an anderer Stelle beklagt, in den eigenen Intonationen eine fremde Stimme zu hören (vgl. Kap. 3.2), wird hier offensichtlich ein Weg der Abgrenzung gefunden. Das Nicht-Schreiben bedeutet Verzicht und Zurücknahme der absoluten Hingabe in Bezug auf Astachovas Konzept einer besitzergreifenden Liebe.

Geschlechterkategorien hinterlassen im Dichterbild der Autorin ebenfalls ihre Spuren. Alle bisher zitierten Texte entstammen ihren ‚weiblichen‘ Gedichten,

⁵⁴ Und aus dem Schrei in meiner Seele / Lernte ich, Gedichte zu schreiben. // Und mögen alle Blätter zu Ende gehen, / Solange der Verstand nicht verstummt, / Will ich, dass sogar Du / Über meine Verse sprichst.

⁵⁵ Ich mag Gedanken über Unvermeidliches nicht: / Wie viele sich angesammelt haben auf den Seiten der Heftchen! / Und jetzt, laut sogar und irgendwie leichthin, / Bekenne ich: auch das, o weh, ist ein Fehler.

doch die Verhandlung des Dichterbildes betrifft auch die ‚männlichen‘, unter denen sich insbesondere sarkastische Konzepte der Abgrenzung finden. So parodiert *Ja – stichi* (Ich bin Poesie) einen männlichen Sprecher, der alle Charaktereigenschaften und Einstellungen in sich zu vereinen scheint, die Astachova nicht nur in Hinblick auf ihr Dichterbild, sondern auch auf persönlich-menschlicher Ebene zurückweist:

Я – стихи! Ты знаешь цену им? [...]
 Ты чужая стала! Вот понять –
 Я поэт и сумасшедший гений! –
 Снова вывалилось на тетрадь
 Тридцать семь моих стихотворений!
 «Ты была у вечности в гостях!..» –
 Разве я не глас всего народа?
 Это ничего, что я – дурак, [...]
 А когда пройдут десятки лет,
 ты в моих стихах найдешь спасенье! (AM: 79–80)⁵⁶

Selbstverliebtheit, Rührseligkeit, Anhänglichkeit, Beliebigkeit, schlechter Geschmack und vorwurfsvolle Fremdzuschreibungen an ein Gegenüber sind nur einige Merkmale, die Astachova diesem ‚männlichen‘ Sprecher in den Mund legt, um aufzuzeigen, dass er sie – oder ihr implizit die Perspektive vorgebendes ‚weibliches‘ Ich – weder menschlich noch künstlerisch interessiert. Auf diese Weise bringt sie seinen Versuch der Vereinnahmung, der dem künstlerisch-emotionalen Konstrukt ihres ‚weiblichen‘ Dichter-Ichs gar nicht unähnlich ist, voll Håme zum Scheitern.

Gerade angesichts Astachovas eigener Popularität ist es bemerkenswert, dass sie Ruhmesrausch und Beliebigkeit in ihrem Kunst-Konzept zurückweist. Abermals als Projektion auf einen Mann beschreibt sie in *Poslednij poet* (Der letzte Dichter) einen öffentlich vielgelobten Poeten, dem sie Vergänglichkeit und künstlerisches Scheitern prophezeit.

Писал Поэт не в Вечность – для толпы!
 Пустыми наслаждаясь похвалами,
 И Вечность насмехалась над Словами,
 И славили его пустые лбы! (AM: 104)⁵⁷

⁵⁶ Ich bin Poesie! Kennst du ihren Preis? / [...] / Du hast dich verändert! So versteh doch – / Ich bin Dichter und ein verrücktes Genie! / Schon wieder sind auf mein Heft Siebenunddreißig Gedichte gefallen! // „Warst bei der Ewigkeit zu Gast!..“ – / Bin nicht ich die Stimme des ganzen Volkes? / Macht nichts, dass ich ein Dummkopf bin, / [...] // In einigen Jahrzehnten, / Wirst du in meinen Versen Rettung finden!

⁵⁷ Ein Dichter schrieb nicht in die Ewigkeit – für die Menge! / Genoss das leere Lob, / Und die Ewigkeit verlachte die Worte, / Und ihn bejubelten leere Stirnen.

Die ‚männliche‘ Komponente wird in Astachovas Dichterbild besonders deutlich als das ‚Andere‘ erkennbar, als Instanz, die das ‚weibliche‘ Ich, das emotionale Zentrum aller Texte, achtlos behandelt und verletzt, während es sich selbst über Gebühr Raum und Ruhm verschafft. Allen selbsternannten ‚Dichtern‘ in ihrem Oeuvre spricht Astachova das Recht auf diese Bezeichnung ab.

Gerade umgekehrt zu ihrem liebesbereiten ‚weiblichen‘ Dichter-Ich verlangt die männliche Instanz mit ihren Gedichten dreist nach Anerkennung. *Ja poslednij* (Ich bin der Letzte) umreißt ebenfalls einen entlarvten selbsternannten Dichter, der sich zur Schau stellt, ohne sein Gegenüber emotional wahrzunehmen. Astachova kritisiert hier das Fehlen von Gefühlen und erklärt seine Dichtung als sinnlos; in einem zweideutigen Schlussvers – *ljuboj* (‚jeder [beliebige]‘) kann sich hier grammatikalisch sowohl auf die Angesprochene als auch auf den Sprecher beziehen – die gegenseitige Bedeutung der Beteiligten für beliebig.

Я тебе написал стих бессмысленный – стих обо мне.

Не прочтешь его, знаю. Да, право, и не читай! [...]

Я последний из тех, кто любит тебя до слез,

Я последний из тех, кто любит тебя – любой (AM: 95).⁵⁸

Die letzten beiden Gedichte führen besonders deutlich vor Augen, dass Astachovas Einteilung in ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Gedichte nicht bedeutet, sie würde, wie Vrećo, beide Kategorien für sich beanspruchen. Vielmehr ist Astachovas Dichteridentität eine ausschließlich weibliche.

Abermals einen männlichen Dichter kritisierend, steht am Ende von *O poeziji* (Über Lyrik) eine Forderung nach Gefühlen.

Кричи, ругайся и души!

– Нет силы в слове без души (AM: 88).⁵⁹

Wie hier sehr deutlich wird, meint Astachova damit nicht nur Liebesfähigkeit, sondern eine mit Emotionen verbundene Lebendigkeit. Auch die ‚weiblichen‘ Gedichte, die als Astachovas Programm zu lesen sind, verdeutlichen, dass neben liebevoller Hinwendung auch destruktive Gefühle Teil ihres Repertoires und ihrer Dichterpoetik sind. *Poslednij stich* (Der letzte Vers), über das Ende einer Beziehung, endet mit dem ausdrücklichen Wunsch, den Adressaten zum Abschied noch zu verletzen.

И как будто уже затих

Голос мой, уходящий вдаль.

⁵⁸ Ich schrieb dir einen sinnlosen Vers – einen Vers über mich. // Du wirst ihn nicht lesen, ich weiß. Ja, recht so, lies ihn besser nicht! / [...] // Ich bin der Letzte derer, die dich bis zu den Tränen lieben, / Ich bin der Letzte derer, die dich lieben – in jeder Hinsicht.

⁵⁹ Schrei, schimpf und würg! / – Es gibt keine Kraft in einem Wort ohne Seele.

Вот тебе мой последний стих:
Пусть он дарит тебе печаль (AŽ: 96).⁶⁰

Eine weitere wichtige künstlerische Forderung Astachovas ist Aufrichtigkeit; sie schließt eng an jene nach emotionaler Lebendigkeit an. Wie in *Bud', požalujsta, nastojašćim* (Sei, bitte, wahrhaftig) deutlich wird, stellt das ‚weibliche‘ Ich die Liebe über die Kunst und ist bereit, das Schreiben – das, wie oben dargelegt, auch das Abdriften in Scheinwelten bedeuten kann – für eine geglückte Beziehung aufzugeben (AŽ: 111).

An den Schnittstellen zwischen Wahrheit, Liebe und Kunst ergeben sich so mehrere Widersprüche und Unvereinbarkeiten, da Astachova alle drei als sehr wichtig betrachtet. Dennoch scheint es in Summe so, dass sie, wie Vrečo, die Liebe in ihrem Kunst-Konzept an erster Stelle platziert. In *Iskusstvo* (Kunst) erklärt sie diese zur Voraussetzung für die Kunst, ebenso wie sie den Gefühlen Wahrheit zuspricht. Eine mögliche Prioritätenfrage scheint sich hier insofern aufzulösen, als Liebe eine absolute Kategorie ist, die nur dann vorliegt, wenn sie zugleich ‚wahr‘ ist.

Понять это сложно, конечно,
Потому слушай.
Чувствуй –

Одно лишь искусствоечно.
Одна лишь любовь –
Искусство (AM: 36).⁶¹

6. Schluss: Identität, Geschlecht, ‚Ich‘ und ‚Dichter‘

Geschlechts-Archetypen sind am lyrischen Ich im dichterischen Werk von Astachova und Vrečo klar erkennbar. Auch die Unterschiede einer jeweils spezifischen Geschlechtsidentität können dabei präzise eingegrenzt werden. Während das geschlechtsspezifische Selbstkonzept bei Vrečo als androgyne Ganzheit zu verstehen ist, kristallisiert sich bei Astachova die Überlegenheit eines ‚weiblichen‘ Ich heraus. Das bei ihr ebenfalls zentrale, jedoch getrennt zu denkende ‚männliche‘ Ich wird dabei zugleich als Animus und als Abjekt deutlich, denn es repräsentiert das begehrte Liebesobjekt, dem gegenüber jedoch eine so große Abhängigkeit entsteht, dass es als im Selbstkonzept verankerter, nicht abgrenzbarer Fremdkörper abgelehnt wird.

Auch bei Vrečo fallen Anima und Abjekt bei genauer Betrachtung zusammen: Die enge liebevolle Beziehung zur Mutter lässt diese als primäres Liebesobjekt

⁶⁰ Und als wäre schon verstummt / Meine Stimme, die sich entfernt. / Hier ist für dich mein letzter Vers: / Möge er dir Kummer bereiten.

⁶¹ Das ist schwer zu verstehen, natürlich, / Deshalb hör zu. / Fühle – // Nur die Kunst ist ewig. / Nur die Liebe ist / Kunst.

deutlich werden, während ihre vereinnahmende Liebe eine Abgrenzung zwischen den beiden erschwert. Obgleich die Mutter hier nicht destruktiv gedeutet wird, bildet diese Konstellation eine der Grundlagen für Vrećos Identität des ‚ewigen Kindes‘, die auf eine Lebensphase verweist, in der die Geschlechtsidentifikation weniger stark ausgeprägt ist als im Erwachsenenalter. Das starke Bindungsbestreben von Vrećos lyrischem Ich betrifft beide Elternteile; es zeichnet sich auch ein Festhalten an der ambivalenten Vaterfigur ab, das insbesondere deren Rehabilitation gilt. Die starke transgenerationale Bindung zeichnet sich hier als Folge zahlreicher Traumata ab, die das Subjekt zur Entlastung der Eltern auf sich nimmt; seine künstlerische Identität als Sängers der Trauer und der Liebe nimmt ebenfalls hier ihren Anfang.

Das poetische Selbstkonzept von Vrećo und Astachova bestätigt jeweils Aspekte, die in deren spezifischen Vorstellungen über Beziehungen zu Partner*innen und zu den Eltern bereits anklingen. In beiden Fällen spielt Entgrenzung eine wesentliche Rolle: Während Vrećo diese als Ganzheit seines männlich-weiblichen Selbst, seiner transgenerational gedachten Familie und als Verbindung auseinanderdriftender Gesellschaftsgruppen durch seine Kunst anstrebt, konzentriert sich Astachova auf die Begrenzung des auch bei ihr schutzlos-entgrenzt auftretenden Ich: Diese Grenzen schützen vor dem Einfluss all jener, die vereinnahmend und einschränkend aufzutreten versuchen: distanzierte Partner, ängstliche oder konservative Eltern und selbsternannte ‚männliche‘ Dichter. Dennoch ist Astachova und Vrećo letztendlich gemein, dass sie Kunst und Authentizität in enger Verbindung sehen und die Liebe als ihre höchste Priorität anerkennen.

Weder in Russland noch in Bosnien scheint die in Hinblick auf die Kategorie Geschlecht jeweils konservative Gesellschaft eine breite Rezeption androgyner Lyrik erwarten zu lassen. Obwohl beide Künstler*innen dennoch stark rezipiert werden, gilt es festzuhalten, dass Astachovas öffentliche Popularität sich von Vrećos künstlerischem Erfolg unterscheidet. So heißt es über sie im Klappentext ihres Buches:

„На сегодняшний день Ирина Астахова активно гастролирует и дала более 400 концертов в 130 городах и 15 странах, которые посетили более 150.000 человек [...]. Аккаунты поэтессы в социальных сетях насчитывают более миллиона подписчиков [...]“ (M, Klappentext).⁶²

Astachova ist ein beliebter Pop-Star; sie erhält auch auf *Youtube* für ihre musikalisch unterlegten Gedichte von der überwiegenden Mehrheit ihres breiten Publikums höchst positives Feedback. Vrećos Auftritte polarisieren hingegen stärker; während ihm ebenfalls im In- und Ausland großes Aufsehen und eine umfang-

⁶² Irina Astachova ist heute regelmäßig auf Tournee, sie hatte über 400 Auftritte in 130 Städten und 15 Ländern, die von mehr als 150.000 Menschen besucht wurden [...]. In den sozialen Netzwerken zählen die Accounts der Dichterin über eine Million Follower.

reiche Anhängerschaft gewiss sind, gibt es gerade in seiner bosnischen Heimat auch Menschen, die sich öffentlich von seiner äußeren Erscheinung und dem damit verbundenen Programm distanzieren. Etwa in *Mila* thematisiert er diesen Widerstand sowie seinen persönlichen konstruktiven Umgang mit Verletzungen und öffentlichen Bloßstellungen, den er sich erst erarbeiten musste.

Gerade diese Unterschiede in der Rezeption zeigen deutlich, dass Vrećos androgyne Erscheinung zwar von vielen als künstlerisches Konzept und alternative Lebensform akzeptiert wird, dass sie jedoch nicht als mögliche Identifikationsgrundlage in die kollektive Identität einer breiten Masse integriert wird. Trotz Astachovas kritischem Ton verhält es sich bei ihr gerade umgekehrt: Sie kann sowohl als kämpferische Aktivistin als auch als sensible und verletzte Poetin gelesen werden, womit sie für das weibliche Publikum ein breites und nicht vorwiegend kritisch ausgerichtetes Identifikationsangebot bereithält. Wenn sie ihre äußere Erscheinung den unterschiedlichen Typen ihrer weiblichen Sprecherinnen angleicht, so geschieht dies durchwegs in einem mainstream-verträglichen Sinne ästhetisch ansprechend: damit scheint sie auch die männliche Zuhörerschaft zumindest nicht vor den Kopf zu stoßen.

Betrachtet man Astachovas und Vrećos performative Strategien und einige Komponenten der darin verankerten Identitätskonzepte nebeneinander, so ergeben sich Schnittmengen v. a. in der starken Thematisierung geschlechtlicher Zugehörigkeit, im performativen Bruch mit stereotypen Normen sowie im universalen Charakter, den beide der Kunst zusprechen. Von Grund auf unterschiedlich scheinen jedoch die jeweils unterschwellig konstant mitschwingenden Selbstverortungen der lyrischen Subjekte sowie ihre davon abzuleitenden Weltbilder zu sein: Vrećos queere Pluralität steht für entgrenzte Ganzheit des Ich und die kompromisslose Vereinbarkeit von Widersprüchen. Astachovas auch in den ‚männlichen‘ Gedichten durchwegs weiblich auftretendes Subjekt verortet sich dagegen in den Kategorien eines heteronormativen Schemas und nimmt innerhalb desselben letztendlich eine traditionelle Position ein; bei genauerer Betrachtung widerspricht ihr Identitätskonstrukt hegemonial geprägten Diskursen nicht so stark, wie es an der Oberfläche den Anschein erwecken mag.

Literatur

- Astachova, Ach [Irina]. 2018 [2017]. *Mušskaja i ženskaja lirika* (Knigi, kotorye vse ždali). 2-e izdanje, dopolnennoe. Moskva.
- Bauer, Thomas. 2013. *Religion und Homosexualität: Aktuelle Positionen*. Göttingen.
- Buber, Martin. 1995. *Ich und Du: Nachwort von Bernhard Casper*. Stuttgart.
- Cvetaeva, Marina. 1997. *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Moskva.
- Djuric, Dubravka. 2006. The Construction of Heterosexual and Lesbian Identity in Poetry. In Blagojevic, Jelisaveta et al. (Hg.), *Gender and Identity: Theories from and/or on South-eastern Europe*, 175–190. Belgrade.

- Friedrichs-Evgraškina, Ekaterina. 2019. Gender i pol: O poëtičeskom sub"ekte v tekstach Jaški Kazanovy, Naili Jamakovoj, Gily Loran i Marianny Gejde. *Russian Literature* 109/110. 109–135.
- Genette, Gérard. 2007. Nouveau discours du récit. In ders. *Discours du récit*, 291–435. Paris.
- Hadžimuhamedović, Safet. 2018. *Waiting for Elijah: Time and Encounter in a Bosnian Landscape* (Articulating Journeys. Festivals, Memorials and Homecomings, 1). New York.
- Hadziristic, Tea. 2015. Queering Sevdah with Božo Vrećo. *Balkanist*. <https://balkanist.net/queering-sevdah-with-bozo-vreco/> (abgerufen am 07.02.2020).
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2019. Entwurf, Selbstentwurf und Korrektur: Abdulah Sidran in Film, Drama und Autofiktion. In Howanitz, Gernot & Jandl, Ingeborg (Hg.), *Ich-Splitter: (Cross-)Mediale Selbstentwürfe in den Slavischen Kulturen* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 96), 121–138. Berlin.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2017. Zwischen Kind und Dämon: Weiblichkeitskonstruktionen in der Literatur der Moderne. In Kowollik, Eva et al. (Hg.), *(Südost-)Europa: Narrative der Bewegtheit: Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter*, 277–288. Berlin.
- Jakiša, Miranda. 2009. *Bosnientexte: Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt/Main.
- Jandl, Ingeborg. 2019. *Textimmanente Wahrnehmung bei Gajto Gazdanov: Sinne und Emotion als motivische und strukturelle Schnittstelle zwischen Subjekt und Weltbild* (Slavische Literaturen, 52). Berlin.
- Jandl, Ingeborg. 2013a. *Rhythmik und Lautstrukturen in Marina Cvetaevas Versdramen Ariadna und Fedra* (Grazer Studien zur Slawistik, 4). Hamburg.
- Jandl, Ingeborg. 2013b. Zur Verbindung zwischen Name und Wesen: Integration und Funktion von Eigennamen in Marina Cvetaevas Lyrik. *Ostblicke* 4. 99–113.
- Lacan, Jacques. 1966 [1949]. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique. In ders. *Écrits*. Paris. 93–100.
- Jung, Carl Gustav. 2015 [1940]. Zur Psychologie des Kinderarchetypus. In ders., *Archetypen*. 2. Ausgabe, 135–171. München.
- Jung, Carl Gustav. 2015 [1936]. Über den Archetypus mit besonderer Berücksichtigung des Animabegriffes. In ders., *Archetypen*. 2. Ausgabe, 71–93. München.
- Kapetanović, Milorad. 2014. A što ćemo ljubav kriti: Jugoslovensko muzičko naslijeđe i postjugoslovenski kvir. In Blagojević, Jelizaveta & Dimitrijević, Olga (Hg.), *Među Nama: Neispričane priče gej i lezbejskih života*, 238–251. Beograd.
- Kristeva, Julia. 2015. *La beine et le pardon: Pouvoirs et limites de la psychanalyse III: Texte établi, présenté et annoté par Pierre-Louis Fort*. Paris.
- Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir: Dépression et mélancolie*. Paris.
- Kristeva, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'Abjection*. Paris.
- Mackenzie, Georgina Muir & Irby, Adeline Paulina. 1877 [1866]. *Travels in the Slavonic Provinces of Turkey-in-Europe*. New York.
- Vrećo, Božo. 2016. *Mila*. Sarajevo.

Transkulturalität, Familie und Männlichkeit

Geschichte im Familiengedächtnis

Das erzählte Selbst auf der Suche nach kultureller Identität

Gudrun Goes

History in family memories: The narrated self in search of cultural identity

The paper discusses the literary creativity of Nino Haratischvili, a Georgian writer born in Tbilisi in 1983, who lives in Germany and writes in German. In the novel *Das achte Leben* (2014, *The Eighth Life*, 2019), the reader becomes acquainted with Niza, who tells the story of her family. She does not condemn the Red Century, rather, she integrates herself into the family history and searches for its beginnings, thereby letting family members speak whose voices have thus far remained unheard. In this way, a hybrid form of representation, composed of fictive memories and documentation, is created. Technically, the smell of hot chocolate – a family secret – forms the thread that allows Niza to connect individual parts of the family story throughout the century. Her life is embedded in three cultures, the Georgian, the Russian and the German. Her own identity is, however, determined by the Georgian history of her family.

Keywords: Nino Haratischvili, the self, identity, memories

Goes, Gudrun, Otto von Guericke University Magdeburg; gudrun.goes@ovgu.de

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 293–305.

1. Einleitung

„Ich verdanke diese Zeilen mir selber, die die Heimat verließ, um sich zu finden, und sich doch zunehmend verlor“, lässt die in Deutschland lebende georgische Schriftstellerin Nino Haratischvili in ihrem Roman *Das achte Leben*, erschienen 2008, ihre Erzählerin Niza sagen (Haratischvili 2014: 10). Nino Haratischvili verfasst ihre Texte in deutscher Sprache; schon in der Schule in Georgien hatte sie Deutsch gelernt, aber sie verließ das Land und wurde zur „Grenzgängerin“.

Sie wurde nicht nur mit dem Giwi-Margwelaschwili-Kulturpreis des Deutschen Volkshochschulverbandes dafür ausgezeichnet, dass sie „Georgien auf die innere Landkarte der deutschen Leserschaft“ gesetzt hat, sondern erhielt auch das Grenzgänger-Stipendium der Robert-Bosch-Stiftung (Weiß 2016).

2. Familien-/Geschichte, Erinnerung und Identität

Der genannte Roman beginnt mit einem georgischen Sprichwort – „Es sind die Zeiten, die herrschen, nicht die Könige“ – und drei Widmungen: „Für meine

Großmutter, die mir 1000 Geschichten und ein Gedicht schenkte. Für meinen Vater, der mir eine Tasche voller Fragen hinterließ. Und für meine Mutter, die mir sagte, wo ich die Antworten suchen soll“. Nino Haratischwilis *Alter Ego*, die Erzählerin Niza, lebt nun in einem fremden Land, hat den Kontakt zu ihrer Heimat abgebrochen, kann diese aber weder vergessen noch ersetzen und soll und will die Antworten auf die indirekten Fragen des Vaters finden.

Die Erinnerungen der Erzählerin setzen nach dem Fall des Eisernen Vorhangs und mit der Unabhängigkeit Georgiens ein, die stark durch die Sezessionskriege in Abchasien und Südossetien beeinflusst wurde. Diese Geschichte, die Niza über ihre Familie, die Jaschis, erzählen will, ist eingebettet in die historischen Kontexte der vorrevolutionären, sowjetischen und postsowjetischen Zeit, daraus werden eigene Geschichten entwickelt, manches bleibt skizziert und deshalb als Rahmen oft auch plakativ. Ihre Erinnerungen reichen dazu nicht aus, denn ihr Gedächtnis, das lebendige Leben ihrer Familie, ist begrenzt. Sie muss in die Geschichte eindringen, um durch deren Wiederbelebung ihre eigene Identität neu zu definieren, denn „die Identifikation über die Geschichte ist ein anderer Modus der Selbstfindung als die Verständigung über Lebensentwürfe, Normen und Ideale“ (Angehrn 2017: 26).

Die Lebensbeschreibung der Familie hält Vergangenes für die Gegenwart fest, muss dazu rekonstruieren, was im Gedächtnis der Erzählerin, der einzelnen Familienmitglieder und in Dokumenten bewahrt wurde.

Der Roman setzt vor jedes Kapitel literarische Zitate sowie Gedichtzeilen.¹ Die in Sprache und Form unterschiedlichen Kommentare spiegeln die Geschichte der jeweils folgenden Kapitel wider, interpretieren sie und machen größere kulturelle Zusammenhänge sichtbar. Dabei fällt auf, dass Nino Haratischwili den Zugang zu der Familiengeschichte vor allem über Lyriker aus der Zeit der Moderne sucht, die ganz sensibel auf die politischen und kulturellen Veränderungen in der vorrevolutionären russischen, georgischen und in der sowjetischen Gesellschaft rea-

¹ Achmatowa: „Nein, unter fremde Sterne entweichen – kann’s nicht. Fremder Fittich wärmt nicht lang. Damals war ich unter meinesgleichen. Dort, wo mein Volk ins Unglück sank.“ (Haratischwili 2014: 37); Zwetajewa: „Es war ein Schloss: / rosarot wie die Morgenröte / Groß wie die Welt, alt wie der Wind. / Wir waren Töchter fast eines Zaren, / fast Zarentöchter...“ (Ebd.: 941); Pasternak: „Bin am End, ein Tier im Netz. / Fern gibt’s Menschen, Freiheit, Licht. / Hinter mir der Lärm der Hetze, / Und nach draußen kann ich nicht.“ (Ebd.: 421); Parnok: „Und beständig unbedacht / Spreche ich mit bösen Lippen / Deinen Namen – leise bittend, / Dass die Liebe neu erwacht.“ (Ebd.: 579); Brodsky: „Die Scharfsichtigkeit dieser Zeit ist der Zweckmühlen Enge. / Die alte Zeit zu durchdringen, / der Verstand schafft’s nicht länger, / Nur den Rotz an der Wand. / Der Fürst ist ein Dino von gestern.“ (Ebd.: 89); Plakatlosungen aus der sowjetischen Zeit: „Wir dürfen keine Gnade der Natur erwarten, das Benötigte zu nehmen – ist unsere Aufgabe.“ (Ebd.: 187); Lenin: „Der russischen Masse muss man etwas sehr Einfaches und ihren Köpfen Zugängliches zeigen und der Kommunismus – ist einfach.“ (Ebd.: 79)

gieren; sie bilden einen sehr großen Kontrast zu den zitierten Aussprüchen vor allem sowjetischer Politiker*innen.

Hervorzuheben ist auch ein Auszug aus der Zeitschrift *Der kaukasische Bote*:

„Das georgische Leben ist genau in dem Moment abgesoffen, als Georgien sich Russland anschloss. Nach ebendiesem Anschluss und nachdem man sich recht nebulös über den Erhalt der eigenen Identität geeinigt hatte, haben die Georgier ihre eigenen politischen Ideen zur Seite geworfen und sind gänzlich im Strudel des russischen Lebens eingetaucht.“ (Haratischwili 2014: 70)

Dieser Auszug macht deutlich, dass die Identifikation der Menschen mit ihrer Heimat, deren kulturellem Gedächtnis, noch zusätzlich durch die Auseinandersetzung mit der russischen Kultur und ihrem Gesellschaftsmodell gespalten wurde.

Längst hatte also Niza die georgische Heimat – physisch, aber nicht mental – verlassen, um in ihrer Suche zu begreifen, dass scheinbar Vergessenes Bestandteil ihrer Geschichte, ihrer ehemaligen Heimat und ihrer Identität geworden ist.

„Ich kämpfe gegen mein persönliches, absolut subjektives Gedächtnis an. Seit ich für dich unsere Geschichte aufschreibe, dieses Wo, Wie und Warum – bin ich allein. Aber darüber erzähle ich dir später mehr, wenn mein Leben an der Reihe ist, wenn ich endlich geboren sein werde, in diesem Reich der Worte lebendig geworden bin. [...] Es ist meine Reise. Es ist eine Art Reinigung, in der ich mich verändere – und ich weiß nicht einmal, welche endgültige Form ich danach haben werde.“ (Ebd.: 522)

Nizas Suchen und Finden werden durch ihre Entscheidung unterstützt, Geschichte zu studieren.

Eine wichtige Dimension der persönlichen Identität, bei der der Mensch seine „biologische Natur“ transzendiert, ist nach Thomas Luckmann erstens die Konstruktion eines Vergangenheits, Gegenwart und Zukunft verbindenden Deutungsrahmens und zweitens die „Integration des subjektiven Vorgangs der Erinnerung und des Zukunftsentwurfs in die moralische Einheit einer Biographie“ (Luckmann 1991: 84f.). Niza hat eine neue „Zuflucht“ in Deutschland gefunden. Sie hat Zweifel, ob das Land schon Heimat, ihr Eigen sein könne. Und zu Besuch in Georgien ist sie eine Fremde im Eigenen. Ausgangspunkt ihres Erinnerns an die georgische Heimat ist ihre Großnichte Brilka, die sich minderjährig von Amsterdam aus auf eine Suche nach den Liedmanuskripten ihrer verstorbenen Tante Kitty in Wien begibt, das sie „sich als Wahlheimat ausgemalt hatte, als ihre persönliche Utopie, und alles aus Verbundenheit mit einer toten Frau“ (Haratischwili 2014: 11). Diese tote Frau ist Nizas Großtante und somit Brilkas Urgroßtante, „diese hatte sie in ihrer Fantasie zu ihrer Heldin gemacht. Sie plante, in Wien die Rechte für die Lieder ihrer Urgroßtante zu bekommen“ (ebd.). Die Familie in Georgien

beauftragt Niza, sie zu finden. Mit der ganz konkreten Suche nach dem Mädchen verbindet sich die Suche nach dem Eigenen.²

Niza will durch ihre Recherchen, durch ihre mentale Suche auch auf Erlösung hoffen. Sie stimmt eine „Partitur des Vergessens“ dabei an, fragt immer wieder, wo die Vergessenen bleiben und sie weiß, dass diese eines Tages kommen werden, um sich über ihre Worte zu beugen und um festzustellen, dass sie ihre Geschichten noch nicht zu Ende erzählt hat. Sie hat verstanden, dass ihr nicht die Worte fehlen, alles zu notieren, sondern es sind die Leerstellen, die noch nicht in Worte gefasst werden konnten, es sind die Geheimnisse der Familie und die politischen Tabus (vgl. Haratischwili 2014: 522).

3. Erzähltes Familiengedächtnis, erzähltes Selbst

Der Roman ist in acht Bücher aufgeteilt, die jeweils die Lebensgeschichte einer Person in das Zentrum rücken: 1. Stasia, 2. ihre Schwester Christine, 3. Stasias Sohn Kostja, 4. Kitty, seine Schwester, 5. Elene, die Tochter von Kostja, 6. Daria, die Tochter von Elene, 7. Niza, die Schwester von Daria, und 8. Brilka, die Tochter von Daria. Dieses Buch über sie bleibt ungeschrieben, denn die Lebensgeschichte der Familie Jaschi ist Brilka gewidmet. Die Erzählerin wendet sich an einigen Stellen des Romans an ihre Adressatin Brilka, um ihre Fragen, Zweifel und Absichten darzulegen:

„Wir entscheiden uns dafür, an was wir uns erinnern wollen und an was nicht. Die Zeit hat damit nichts zu tun. Der Zeit ist das egal. Aber an unserer Geschichte ist es das Ungerechte, Brilka, dass weder mir noch dir die Möglichkeit gegeben ist, an alles erinnern zu können, eben auch an alle Vergessenen, dass auch ich – für dich – auswählen muss, entscheiden, was erzählenswert ist und was nicht, eine bisweilen unmögliche Aufgabe, scheint mir.“ (Ebd.: 522)

Und die Zweifel begleiten das Schreiben: „Ich weiß nicht, Brilka, und ich werde es auch nie mit Gewissheit wissen. Aber was macht das schon? Die Vermutung ist das, was erzählenswert ist, nicht die Gewissheit.“ (Ebd.: 255)

Die Chronologie des Zu-Erzählenden zu wahren, ist Niza wichtig, weil es nicht möglich ist, narrativ die Gleichzeitigkeit der Welt zu erfassen.

Niza erweist sich als eine Dirigentin, die den einzelnen Stimmen der Vergangenheit Gehör verschaffen will, dabei ist ihr Klang ganz unterschiedlich ausgeprägt; es entsteht eine gewisse hybride Form von fiktiv präsentiertem Erinnern mit Dokumentarischem. In einem Interview erklärt die Autorin:

² Zum Erinnern gehört darüber hinaus der konstitutive Bezug zum Subjekt, für welches die Vergegenwärtigung des Vergangenen ihr bestimmtes Profil und ihre lebensweltliche Relevanz gewinnt (vgl. Angehrn 2017: 51).

„Ich habe lange überlegt, welche Form ich für die Erzählung wähle. Es sollte wie ein Brief wirken, der an eine andere Person adressiert ist. Darum habe ich im Titel erkennbar gemacht: ‚Für Brilka‘ heißt es dort in der Unterzeile. Diese Form hat mir als Autorin sehr viele Freiheiten ermöglicht, ich konnte sagen: Ich stelle mir vor... das machte mich freier, ich muss keinen angestregten Realismus behaupten, es gibt zwar auch die dokumentarischen Einblendungen, der Hintergrund ist faktisch, doch dann gibt es Szenen, wo erkennbar wird, dass die Fakten mit Hilfe der eigenen Vorstellungskraft ausgemalt werden. So sagt die Erzählerin, als Brilka geboren wird, zu der Nichte im Roman: Brilka, sorry, ich muss dich zu meiner Figur machen, muss dich für meine Geschichte ausleihen.“ (Haratischwili in Pollmeier 2014)

Hier wird auch das angestrebte Prinzip der Dialogizität erkennbar; diese verweist „zunächst auf ein Verschmelzen mehrere Zeitebenen während des Erinnerungsprozesses. In die Jetztzeit, den Zeitpunkt des Erinnerns, drängt eine vergangene Zeit, der Moment des ursprünglichen Erlebnisses: Die Zeitebenen beginnen einen komplexen Dialog“ (Schulte & Barone 2015: 15).

Dieser lange Faden erinnert an das Weben eines Teppichs, der eine Geschichte darstellt. „In ihr verbergen sich wiederum unzählige andere Geschichten. [...] [W]ir sind da auch eingewebt, auch wenn wir das nie geahnt haben“, meint Nizas Urgroßmutter Stasia (Haratischwili 2014: 30f.). Die Reise durch ein Jahrhundert aufzunehmen wird auch durch den Duft von Heißer Schokolade (im Roman immer großgeschrieben) möglich, die ein Familiengeheimnis bildet. Das Rezept sollte nicht weitergegeben werden, aber Stasia, die Tochter des Schokoladenfabrikanten, erhielt es. Diese Schokolade verursachte einen verlockenden, intensiven Geruch mit magischer Nebenwirkung. Stasia versuchte immer zu verhindern, dass ihre Kinder und auch andere Menschen zu viel von der Schokolade tranken, weil die Menschen durch den Duft die Welt um sich herum vergaßen, und das führte zu verhängnisvollen Lebenssituationen. Ihr Vater hatte ihr geraten:

„Zu viel des Guten kann Schlechtes hervorbringen. Und ich habe noch keinen Menschen gesehen, der diese Schokolade gekostet und der danach nicht nach mehr verlangt und ja: nach mehr gegiert hätte. Aber Gier in der Kombination mit Genuss kann zum Verhängnis werden. [...] Diese Schokolade kann nur in kleinen Mengen verzehrt werden, [...] aber in der puren Form, in dieser Form, Stasia, kann sie Unheil anrichten.“ (Ebd.: 77)

Stasias Enkelin Elene sollte beispielsweise in Moskau zur Schule gehen. Stasia wollte dies verhindern und kochte nach langer Zeit wieder Heiße Schokolade für deren Mutter, um das Unglück, das Kind zu verlieren, es ihrer georgischen Heimat zu entfremden, abzuwenden. Dann kam aber Elene, vom Duft der Schokolade angelockt, und steckte den Finger in die Tasse der Mutter. Stasia konnte nur nachts die Götter anflehen, das Kind vom Fluch der Schokolade verschont zu lassen. Von Unheil ist die Familie ohnehin in großem Maße betroffen, durch poli-

tischen Eifer, Unterdrückung anderer Meinungen, durch Liebe, die keine Grenzen kennt.

Die Schokolade war eine Erinnerung an die Vergangenheit, denn „ohne Schokolade vergaß man die Süße und ohne Süßes vergaß man die Kindheit und ohne Kindheit vergaß man den Anfang und ohne den Anfang erkannte man nicht das Ende“ (ebd.: 281). Mit dieser Heißen Schokolade wurde eine Spur ausgelegt, der man folgen konnte, um die Familiengeschichte zu erfahren.

Die Erzählerin Niza ist auch auf diese Spurensuche gegangen, dabei haben sich fast alle Familienmitglieder in ihr Gedächtnis eingebrannt. Sie findet auch Kostjas alten Freund Alania in Großbritannien. Dorthin ist er nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion gezogen, nachdem er vorher als sowjetischer Agent tätig war:

„Ich bin Kostjas Enkeltochter. Ich bin wegen Kostja hier, wegen ihm und wegen Kitty. Und ich bin wegen Ihnen hier. Ich bin wegen meiner Urgroßmutter hier und meiner Großmutter und ich bin wegen meiner Schwester hier und ich... [...] Und bereitwillig gab er Antwort auf meine Fragen. [...] Er erzählte mir Dinge über Menschen, von denen ich angenommen hatte, sie zu kennen, und von denen ich nach diesen Erzählungen nicht mehr annehmen konnte, sie zu kennen. Er öffnete sich mir wie ein Buch und ich durfte in ihm lesen.“ (Haratischwili 2014: 1196–1198).

Alanias Frage, warum sie nicht auch ihretwegen hier sei, verwirrte Niza; sie musste die in ihrem Kopf versammelten Gespenster vertreiben, am Teppich weiter weben. Aber ihr blieb die Angst vor weiteren Entdeckungen, die das Schicksal, die Geheimnisse ihrer Familie ausmachten, doch ahnte sie, dass hier alles am Ende einen Sinn ergeben würde. Die Erzählungen ihrer Urgroßmutter wirkten auf sie, als kämen sie aus der Welt der Märchen, dagegen waren Alanias Erinnerungen voller brutaler Fakten. Sie wusste aber, dass er sie davor bewahren würde, unter der Last der Erinnerungen gänzlich verschüttet zu werden (vgl. ebd.: 835).

Die Wege der Familie Jaschi und Eristawi kreuzen sich auf verhängnisvolle Weise. Es sind die Frauen der Familie, die deren Schicksal bestimmen. Alle Frauen der Familie stehen in Beziehung zu den Nachfahren von Stasias Freundin Sopio Eristawi, deren Sohn und Enkel das Leben von Kitty, Elene und Niza beeinflussen.

Für Niza hat die Geschichte ihrer Familie mehrere Anfänge, aber sie entscheidet sich für die ursprüngliche Herkunft ihrer Vorfahren aus Kutassi. Die Familie um den Schokoladenfabrikanten bestimmt also den Verlauf der Handlung, die sich auch vor allem in Tbilissi, Moskau, Leningrad und in Berlin, Amsterdam etabliert. Ein ganzes Jahrhundert wie bei Márquez und bei Allende wird durchschritten und immer dabei ist Stasia, die 99 Jahre alt wird.

Stasia, geboren 1900, heiratet zu Beginn der Romanhandlung den Oberleutnant Simon Jaschi. Sie wird nicht glücklich, sieht seine Arbeit für den sowjetischen Staat als Verrat am Vaterland an. Auf einer Silvesterfeier im Haus ihrer Schwester

im Jahre 1927 in Tbilissi trifft sie auf Sopio Eristawi, intelligent, androgyn, kämpferisch. Während sie diese Begegnung als schicksalhaft ansieht, passiert das Gleiche bei ihrer Schwester Christine; ihr wird der Vorgesetzte ihres Mannes Rama vorgestellt, hinter ihm verbirgt sich der sog. Kleine Große Mann:³

„Aber neben dem Glück, das wie goldenes Konfetti auf Stasia niederprasselte, ging in jenem Augenblick eine kleine Tür auf. Es war eine Tür jenseits der Zeit und jenseits des Schicksals, jenseits aller Gesetzmäßigkeiten. Die Welt der Gespenster erwachte für einen Augenblick, der Mond wurde grünlich blass, der Schnee, die Eiszapfen im Garten verglühten und im Champagner explodierten kleine Partikel. Alles geriet durcheinander, die Welt bekam für einen Bruchteil einer Sekunde Schluckauf. [...] Es war nur eine falsche Tür, die für einen kaum fühlbaren Zeitraum aufgerissen und wieder zugeklappt wurde, aber die Zeit hatte ausgereicht, dass etwas Schwarzes herauskroch, vielleicht war es auch gar nicht schwarz, vielleicht war es farblos und unmerklich zart – aber es war grausam und eisig und gierte nach Untergang. Es war der Verrat, der in jenem Augenblick geboren wurde.“ (Ebd.: 148)

Stasia beobachtet, wie der Kleine Große Mann mit seinen Augen Christine „verschlang“:

„Spätestens da wusste Stasia, dass die Haut der Welt rissig werden würde. Sie wusste, dass die Erde sich übergeben und die Ruinen sichtbar werden würden, dass ein abgrundtiefer Spalt durch all die Jahrhunderte gehen würde, sich in der Erde öffnen und einen blutigen Abgrund freigeben würde.“ (Ebd.: 166)

Die schöne Christine büßt die Hälfte ihres Gesichts in einer Säureattacke durch ihren Mann Rama ein, als er von der Affäre seiner Frau mit dem Kleinen Großen Mann erfahren hatte. Anschließend tötete er sich selbst. Christine lebte von nun an mit einem schwarzen Schleier über der zerstörten Gesichtshälfte fast ein normales Leben, passiv wie in einer Parallelwelt, bis sie Rache an dem Kleinen Großen Mann nimmt, der ihre Maske nicht ertragen konnte. Sie kochte ihm Heiße Schokolade, am nächsten Tag wurde er verhaftet, es begann die Zeit der Abrechnungen nach Stalins Tod: „Christine empfand zum ersten Male in ihrem Leben eine grausame Dankbarkeit dafür, dass in ihrem Gesicht dieser Alptraum festgehalten worden war.“ (Ebd.: 511) Und der Kleine Große Mann musste jetzt ihren Anblick ertragen.

4. Familien-/Gedächtnis und Literatur

Längst ist bekannt, dass an die Stelle der sog. Väterliteratur vor allem in der deutschen Literatur mit zunehmendem zeitlichen Abstand von Weltkrieg und Holo-

³ Im Roman wird mit dieser Bezeichnung die historische Figur von Lavrentij P. Berija umschrieben, ohne diese zu benennen. Zur Zeit der erwähnten Romanhandlung war er Leiter der GPU in Georgien, dann Vorsitzender der Transkaukasischen Republik und ab 1938 Leiter des NKWD unter Stalin. Er wurde 1953 hingerichtet.

caust in den 1990er Jahren die Generationen- und Familienromane getreten sind, deren Konjunktur auch nach der Millenniumswende noch weiter anhält.

„Gemeinsames Thema beider Gattungen ist die Fokussierung auf ein fiktives oder biographisches Ich, das sich seiner/ihrer Identität gegenüber der eigenen Familie und der (deutschen) Geschichte vergewissert. [...] Der Familienroman steht eher im Zeichen der Kontinuität. Hier geht es um Integration des eigenen Ichs in einem größeren Familien- und Geschichtszusammenhang.“ (Assmann 2007: 73)

Man geht davon aus, dass die Identitätssuche der schreibenden Person damit eine historische Tiefe und Komplexität gewinne, die in der Väterliteratur so noch nicht angelegt war. Das schlage sich auch in der Schreibweise der Texte nieder, die im Falle des Familienromans stärker von Recherchen angetrieben und mit Materialien aus dem Familienarchiv und anderen Dokumenten durchsetzt sei. Diese Mischung von Stimmen und Textsorten sei ein neues literarisches Moment, das den Familienroman zu einer hybriden Gattung mache, welche die klaren Grenzen von Fiktion und Dokumentation unterlaufe. Während die Figur des Ich-Erzählers in der Väterliteratur von einem starken Abgrenzungswillen bestimmt sei, stelle sie sich im Familienroman eher als eine suchende, erleidende, deutende und lernende dar. Entscheidend an diesen Erzählerfiguren sei, dass sie erkennen, dass ein wichtiger Teil ihrer Identität mit der nicht selbst erlebten Geschichte ihrer Familie verbunden sei (vgl. ebd.).

Zaal Andronikashvili hebt in seiner Untersuchung „Dichtung zwecks Wahrheit“ hervor, dass die georgische Literatur auch mit einem neuen Geschichtsbild operiere. Zuvor sei Geschichte stets mythisch und verschlossen zwischen Vergangenheit und Gegenwart gewesen und es habe keinen Zusammenhang gegeben. Nun stelle die neue Prosa die Kontinuität der Zeiten wieder her, deshalb seien die georgischen Gegenwartsromane viel historischer als die historischen Romane zur sowjetischen Zeit (vgl. Andronikashvili 2018: 92). Und weiterhin führt er aus, und damit ist die Verortung von Nino Haratischwilis Roman in der georgischen Literatur angezeigt, dass das Schicksal der Familie das Sinnbild der georgischen Geschichte sei. Die Autorin erzählt ihre Geschichte für das deutsche Lesepublikum, aber sie würde diese nicht anders für die Leser*innen in ihrer georgischen Heimat ausführen.

Niza fängt sogar an – und das wurde bereits auch hervorgehoben –, im Einklang mit ihrer Familie und ihren Ereignissen zu leben:

„Ich verdanke diese Zeilen einem Jahrhundert, das alle betrogen und hintergangen hat, alle, die hofften. Ich verdanke diese Zeilen einem langen Verrat, der sich wie ein Fluch über meine Familie gelegt hatte. Ich verdanke diese Zeilen meiner Schwester, der ich nicht verzeihen konnte, dass sie in jener Nacht ohne Flügel losgefliegen ist, meinem Großvater, dem meine Schwester das Herz herausgerissen hat, meiner Urgroßmutter, die mit mir den Pas de deux tanzte, als sie dreiundachtzig war, meiner Mutter, die Gott suchte. Ich verdanke diese Zeilen Miro, der mich mit Liebe wie mit einem Gift infi-

zierte, ich verdanke diese Zeilen meinem Vater, den ich nie wirklich kennenlernen durfte, ich verdanke diese Zeilen einem Schokoladenfabrikanten und einem weiß-roten Oberleutnant, einer Gefängniszelle, aber auch einem Operationstisch mitten in einem Klassenraum, einem Buch, das ich nie geschrieben hätte, wenn... Ich verdanke diese Zeilen unendlich vielen vergossenen Tränen, [...] ich verdanke aber diese Zeilen vor allem dir, Brilka. Ich verdanke sie dir, weil du das achte Leben verdienst. Weil man sagt, dass die Zahl Acht gleichgesetzt ist mit der Ewigkeit, mit dem wiederkehrenden Fluss. Ich schenke dir meine Acht.“ (Haratischwili 2014: 16)

Obwohl Niza und Stasia fast 80 Jahre trennten, hat beim Schokoladenfabrikanten begonnen, was die Suche nach ihrem Gewordensein ausmacht. Nur von dort konnte sie zu Brilka gelangen. Stasias Sätze waren für sie Zauberformeln, mit denen sie in eine andere Welt eintauchen konnte, in eine Welt, die sie nicht kannte; sie lag in einer Epoche, zu der nur Stasia den Schlüssel besaß, „in verteilten Rollen und mit verstellter Stimme ließ sie Vergangenes wieder zur Gegenwart werden“ (ebd.: 871).

Die Kindheitserinnerung ist eine Urform von Erinnerung. Wenn man an die Kindheit zurückdenkt, ist das immer mehr, als nur Ereignisse aufzuzählen. Es meint, zu einem Anfang zurückkehren (vgl. Angehrn 2017: 189). Erinnert wird Kindheit als Heimat und Geborgenheit (vgl. Haratischwili 2014: 196). Für Niza war die Sowjetunion die Kindheit, die sie mit ihrer Schwester teilte (vgl. ebd.: 864), für Daria und Niza war in erster Linie die Familie die Sowjetunion (vgl. ebd.: 866).

„Wie Vergangenheit überhaupt, gewinnen Kindheit und Heimat ihre lebensweltlichen Konturen im Medium der nachträglichen Präsenz. [...] Hier verschränkt sich die Kindheitserinnerung mit der eigenartigen Figur eines Vergangenen, das nie gegenwärtig war. Erinnerung, wie sie hier ins Auge gefasst ist, gilt nicht vergangenen Fakten, welche registriert und festgehalten werden, sondern demjenigen, was im Vergangenen (noch) nicht real geworden ist, was in ihm nicht festgeschrieben, sondern offen, möglich war.“ (Angehrn 2017: 199f.)

Aber Nizas Erinnerung geht über ihre eigene Kindheit hinaus; sie will ergründen, was im kommunikativen und was im kulturellen Gedächtnis der Familie Jaschi verblieben ist bzw. ihr unverrückbarer Bestandteil wurde: „Ich hatte eine Vergangenheit haben wollen, die verwertbar war.“ (Haratischwili 2014: 1199) Sie will sich also zum einen auf den aus Alltagserzählungen begrenzten zeitlichen Horizont beziehen und zum anderen an fest gefügte, durch Generationen weiter getragene Traditionen. Nach Jan Assmann unterscheiden wir aber auch zwischen kalter und heißer Erinnerung (vgl. Assmann 1999: 68–87). Er spricht von kalter Erinnerung im Kommunismus, d. h. die Gesellschaft verhindert das Eindringen der Geschichte in die gesellschaftliche Entwicklung; heiße Erinnerung meint ein erinnerungskulturelles Kraftfeld, das zum Motor der Entwicklung wird. Während Stasia das Eindringen des vergangenen Erlebten in die Gegenwart eher verhindern will, sie

spricht von Fluch und Tabus, nutzt die Erzählerin dieses heiße Kraftfeld und durchbricht den kalten Widerstand; sie kann die Geschichte ihrer Familie nie ohne diese beiden Dimensionen betrachten. So war ihre Großtante Christine mit einem hohen Funktionär der Kommunistischen Partei Georgiens verheiratet und wurde dadurch in eine schicksalsschwere Verbindung zu BeriJa gebracht:

„Vielleicht hatte Stasia recht, so Christine, und die Gespenster würden eines Tages aus ihren Verstecken kriechen. Die falsche Vergangenheit hatte ihre Untoten hinterlassen, sie hatten alle noch ihr letztes Wörtchen zu sagen. Sie konnten niemanden sonst anklagen, nur die Lebenden.“ (Haratischwili 2014: 698)

Die Familie Jaschi ist durch Kostja nicht nur am intensivsten mit dem sowjetischen System verbunden, sondern er wurde auch zu dessen Handlanger. Er, Bruder, Vater, Großvater, ist der auf das sowjetische System Eingeschworene, davon Profitierende und mit dem unkalkulierbaren Leben seiner Tochter und Enkelinnen Hadernde. Er kann seine Familie nicht verstehen, er klagt sie an, er hasst sie. Dieser Hass zerreißt alle. Kostja klammerte sich krankhaft an jede einzelne Erinnerung seiner Vergangenheit und gerade deswegen forderte er immer das Vergessen ein.

Nicht nur Kostja will vergessen. Vielfach soll das Geschehene verschwiegen werden, so die Ermordung von Kittys ungeborenem Kind. Sie und Andro wollten heiraten und nach Wien reisen, aber er wurde von georgischen Partisan*innen angeworben, im Krieg gegen Stalin zu kämpfen. Nun galt er als Verräter und sein von Kitty erwartetes Kind ebenso. Man erpresste sie, Andros Aufenthalt zu verraten, das Kind wird im Mutterleib getötet; das ist die Antwort der Partei auf Andros Verrat. 1945 wurde Andro, im Ausland in Gefangenschaft geraten, den sowjetischen Behörden übergeben. Er hatte kaum noch einen Willen zum Leben, er spürte nichts mehr.

Kitty beginnt eine Karriere als Sängerin. Als Kittys Bruder Kostja sich auf eine Affäre mit Alla einlässt, die an der Ermordung von Kittys Kind beteiligt war, und er sich eigentlich mit Mariam verlobt hatte, planen beide, Rache zu nehmen. Sie spüren den Verrat von Kostja. Alla wird durch unglückliche Umstände getötet, Mariam wird als Täterin verhaftet und später hingerichtet. Kostja, der inzwischen für das NKWD arbeitet, rettet Kitty, indem sie mit Alanias Hilfe ins Ausland gebracht wird. Kitty fühlt sich von sich selbst getrennt:

„Wenn sie daran dachte, die Vergangenheit zu amputieren, so dachte sie keineswegs nur an das Klassenzimmer, an das, was ihr dort angetan wurde. Das zu vergessen, das zu unterdrücken stand außerhalb ihrer Macht, denn es würde bedeuten, auch ihr verlorenes Kind aus ihrer Erinnerung zu tilgen. Anders als Kostja, der seinen Verlust – was und wer auch immer es gewesen sein mochte – so gut verbarg und der immer weiter hinter einer Maske der Ignoranz, der Gleichgültigkeit und Stärke verschwand, würde sie sich jeden Tag daran erinnern, was geschehen war. Aber alles, was vor diesem Tag

lag, vor dem Klassenzimmer, vor den Gurten – all das musste verschwinden. All das würde sie verabschieden müssen.“ (Haratischwili 2014: 375)

Sie wusste, dass Andro, der Mann, den sie geliebt hatte, nicht fähig war, über das Grauen zu sprechen. Kitty hatte so gehofft, dass er sie fragen würde, dass er sich an das Unausprechbare herantasten würde, aber er tat es nicht und sie schaffte es auch nicht, das Aufgesparte auszusprechen: „Sie wurden genauso vom Schweigen verschluckt, wie alle anderen Familienmitglieder, sie wurden vom Schweigen aufgefressen, als wäre es ein großer Wal, in dessen Bauch sie, einer nach dem anderen, gelandet waren.“ (Ebd.: 382)

Hier wird deutlich, dass der Blick auf die Vergangenheit Gegenstand der Freude und des Stolzes, aber auch der Scham und der Trauer sein kann. Sie kann uns Angst machen und sichtbar, aber auch verborgen bleiben und so das Erinnern erschweren. Nicht alle Mitglieder der Familie sind glücklich, sie finden bzw. haben keinen Platz in diesem Leben. Stasia zu ihrem Mann Simon Jaschi:

„Und so wurde die Schokoladentorte ihre erste Opfergabe, die sie dem Henker darbot. Zum Verzehr. So, wie sie all ihre Zukunftsversprechen, die ihr das Leben Nacht für Nacht ins Ohr geflüstert hatte, diesem Vollstrecker zur Tötung würde anbieten müssen, indem sie anfang, sein Leben zu leben, in dem sie keinen Platz finden, in dem sie fremd sein, in dem sie nirgends ankommen würde.“ (Ebd.: 39)

Stasia liebte das Tanzen, erst am Ende ihres Lebens konnte sie sich diesen Traum wirklich erfüllen. Sopio wurde verraten, sie wurde hingerichtet wegen ihrer Gedichte, ihrer unangepassten Art zu leben, sie war aber glücklich. Die Erzählerin Niza spürt auf ihrer Suche viele verloren gegangene Lebensgeschichten auf, wie die von Stasias Tante Thekla, die bewusst aus dem Leben ging, als die Revolution Petrograd erfasste, sie fand keinen Platz mehr in dieser neuen Zeit, oder die von Ida im belagerten Leningrad, die Kostja leidenschaftlich liebte und die ihren Passierschein zum Verlassen der Stadt ihrer Namensvetterin, einem blinden Mädchen, einer späteren Pianistin, übergab. Und Niza zeigt auf, wie ihre Familie mit der über Jahre „angesammelten“ Schuld gegenüber anderen umging, wie sie daraus Verzweiflung oder auch Hoffnung ableitet. Kostja musste erkennen, dass er einen Krieg gegen die Menschen geführt hatte, die er liebte:

„Vielleicht war seine [Kostjas] Disziplin, seine Sehnsucht nach der Macht nichts weiter als ein stetiger Versuch, diese Angst auszublenden. Die Angst vor den Fehlern, die Angst, dass sich alles um ihn herum eines Tages als sinnlos entpuppen könnte. Eines Tages, wenn er etwas verlor, etwas, das er nicht würde halten können.“ (Ebd.: 374)

Immer wieder stellte sich für alle Familienmitglieder die Frage, wer sie sind, wohin sie gehören. Kitty glaubte, bei Andro etwas Vertrautes wiederzufinden, sie sah ihn an, bis sie nichts mehr sah (vgl. ebd.: 433). Andro, der Invalide, weiß, dass sie überlebt haben, und nicht mit der Lüge leben können. Aber er möchte, dass sie alles vergessen, doch sie wissen nicht, dass das nicht möglich ist. Aus „ihrer Welt“,

an die sie geglaubt haben, an der sie aber auch verzweifelten, weil die Verwurzelung nicht tief genug war, verabschieden sich Kitty, die ins Wasser geht, Daria, die vom Dach springt, Mariam, die erschossen wird, weil sie sich gerächt hat, Kostja, der an Leukämie stirbt, nachdem er bei einem U-Boot-Unfall verstrahlt wurde, Christine, die gewaltsam bei einer Demonstration ums Leben kommt: „Die Erinnerungen machten das Herz weich und durchsichtig; mit einem durchsichtigen Herzen kann man nicht gut schießen, Brilka, man verfehlt das Ziel und wird selbst zur Zielscheibe.“ (Ebd.: 341) Das Erbe der Jaschis und Eristawis zu verweigern, gelingt nicht, Illusionen brauchen Pfade.

5. Die Suche nach kultureller Identität

Niza ist am Ende ihrer Geschichte, die aber nicht zu Ende erzählt werden kann. Sie hat den Vergessenen, den Leidenden Stimmen gegeben, hat das Unausgesprochene in Worte gekleidet, die Opfer beklagt, die Täter entlarvt und hat in Brilka eine Protagonistin gefunden, die keine Schokolade mag und hat damit den Bann gebrochen und eine Projektionsfläche geschaffen, was ihre Heimat, ihre eigene Geschichte bedeuten. Sie kann nun ihr Leben, das ihrer Familie mit dem kulturellen Gedächtnis ihrer Heimat verbinden, um einmal die Frage beantworten zu können, wer sie ist. Die erzählte Geschichte ihrer Familie ist also gleichzeitig die Geschichte ihrer georgischen Heimat. Und dafür ist das Nabokov-Zitat am Ende des Romans wesentlich: „Stelle dir mich vor; ich werde nicht existieren, wenn du mich dir nicht vorstellst.“ (Ebd.: 1188) Seine kulturelle Identität zu finden ist nur in Auseinandersetzung mit dem Anderen, Fremden möglich. Niza lebte und lebt in drei Kulturen, der georgischen, der russischen und der deutschen, aber ihre georgische Familiengeschichte wurde zu einer heißen Erinnerung und deshalb identitätsstiftend.

Die georgische Heimat bleibt für die Schriftstellerin Nino Haratischwili ihr auserwähltes Thema, die Frage nach ihrer Heimat kann sie im Gegensatz zu ihrer Protagonistin noch nicht eindeutig beantworten.

Literatur

- Andronikashvili, Zaal. 2015. Glaubensbrüder oder Reich des Bösen: Russlandbilder der georgischen Literatur. *Osteuropa* 7–10. 531–548.
- Andronikashvili, Zaal. 2018. Dichtung zwecks Wahrheit: Georgien: Eine literarische Biographie 1988–2018. *Osteuropa* 7. 79–102.
- Angehrn, Emil. 2017. *Sein Leben schreiben: Wege der Erinnerung*. Frankfurt/Main.
- Assmann, Aleida. 2007. *Geschichte im Gedächtnis*. München.
- Assmann, Aleida. 2016. *Formen des Vergessens*. Göttingen.
- Assmann, Jan. 1999. *Das kulturelle Gedächtnis*. München.
- Haratischwili, Nino. 2014. *Das achte Leben*. Frankfurt/Main.

- Heise, Katrin. 2017. Nino Haratischwili: „Heimat ist immer etwas Ambivalentes“. *Deutschlandfunk Kultur*. http://deutschlandfunkkultur.de/nino-haratischwili-heimat-ist-immer-etwas-ambivalentes.970.de.html?dram:article_id=389730 (abgerufen am 07.10.2019).
- Luckmann, Thomas. 1991. *Die unsichtbare Religion*. Frankfurt/Main.
- Polianski, Igor J. 2009. Eisbrecher der Geschichte: „Heiße“, „kalte“ und „warme“ Erinnerung in der post-sowjetischen Geschichtskultur. Karl, Lars & Polianski, Igor J. (Hg.), *Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im neuen Russland*, 65–83. Göttingen.
- Pollmeier, Andrea. 2014. Gespräch mit Nino Haratischwili. *Faust-Kultur*. <http://faustkultur.de/1912-0-Gespraech-mit-Nino-Haratischwili---2014.html> (abgerufen am 07.09.2019).
- Schulte, Susanne & Barone, Heng. 2015. Über das Erschreiben und Erfinden von Erinnerungen. In Schulte, Susanne (Hg.), *Erschriebene Erinnerung*, 10–18. Köln.
- Weiß, Felix. 2016. „Ich schreibe nur auf Deutsch“ – Interview mit Nino Haratischwili. *Europerspektive*. <http://europerspektive.net/2016/10/25/ich-schreibe-nur-auf-deutsch-interview-mit-nino-haratischwili/> (abgerufen am 07.09.2019).
- Zink, Dominik. 2017. *Interkulturelles Gedächtnis*. Würzburg.

Fürsorgliche Männlichkeit in David Albaharis *Danas je sreda*

Marizela Reithofer Bektić

Caring masculinity in David Albahari's *Danas je sreda*

This article addresses aspects of caring masculinity in David Albahari's novel *Danas je sreda* (2017, Today is Wednesday). The theoretical framework for the literary analysis is based on Karla Elliott's "Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept", which classifies caring not only as a female task, but also as the *emotional labor* of the male gender. The subject of analysis is the son's caring for his sick father. Looking after his father, Albahari's protagonist can be read as an example of male commitment to gender equality. His involvement in caring can thus effectively change common gender roles, with the result that caring masculinities and caring femininities merge into male and female caring on an individual and general level.

Keywords: David Albahari, caring masculinity, emotional labor, gender equality

Reithofer Bektić, Marizela, University of Graz; marizela.reithofer-bektic@edu.uni-graz.at

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 307–324.

1. Einführung

Die binäre Geschlechterordnung reduziert seit jeher Männlichkeit und Weiblichkeit auf bestimmte emotionale Qualitäten. Während *natürliche (angeborene) Mütterlichkeit* als genuin weiblich betrachtet wurde und damit die gängige Rollenverteilung in der traditionellen Familie prägte, schloss sie zugleich erfolgreich Väter von der Zuständigkeit für das emotionale Wohlergehen der Kinder und anderer Familienmitglieder aus (vgl. Schlicht 2016: 109). Diese gesellschaftlich verankerten Geschlechterstereotype, die das männliche und das weibliche Geschlecht insbesondere als biologische Norm und nicht als soziales Konstrukt postulieren (vgl. Bergmann et al. 2012: 10), trugen in Bezug auf Mütterlichkeit und Kindeswohl dazu bei, Frauen in den Bereich des Häuslich-Privaten zu verbannen, und entzogen zugleich Männern die Möglichkeit, Männlichkeit mit Eigenschaften wie Zärtlichkeit und Fürsorglichkeit zu leben (vgl. Schneider 2012: 117).

Dieses Bild der Geschlechter ist klar durch deskriptive und präskriptive Aspekte gekennzeichnet, wonach Frauen verständnisvoll, emotional und einfühlsam, Männer hingegen zielstrebig und dominant sein sollen (vgl. Eckes 2010: 178). Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen unterschiedlicher Disziplinen versu-

chen, mit diesem Bild zu brechen, sich unterschiedlichen Lebensverläufen von weiblichem und männlichem Geschlecht anzunähern und so einen offeneren Umgang mit familienpolitischen Fragen zu ermöglichen (vgl. Schlicht 2016: 109). Insbesondere die Kategorie der Fürsorgepflicht erscheint nicht mehr allein als frauenpolitische Frage, sondern wird auch für Männer relevant und demnach umfassend geschlechterpolitisch gedacht. Dies wird von der Idee geleitet, dass vor allem die Pflege und Erziehung der Kinder nicht zuallererst eine gesellschaftspolitische Forderung an das weibliche Geschlecht ist, sondern auch das männliche Geschlecht einbezieht, wobei sich Väter vom Typus des Ernährers zum Typus des Erziehers wandeln und sich ihrer sog. *fürsorglichen Männlichkeit* (*caring masculinity*) bewusst werden können (vgl. Schneider 2012: 117).

Die hier vorgenommene literaturwissenschaftliche Untersuchung, deren theoretischen Rahmen Karla Elliotts sozialwissenschaftlicher Artikel „Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept“¹ aus dem Jahre 2016 bildet, soll zeigen, dass Männlichkeiten auch im Plural und insbesondere im Kontext von Fürsorge betrachtet werden können. Die Analyse wird von der These geleitet, dass Fürsorge nicht weiblich oder männlich, sondern geschlechtslos sein sollte und grundsätzlich als *emotionale Arbeit* betrachtet werden kann. Anhand des Romans *Danas je sredo* (2017, *Heute ist Mittwoch*, 2020), in dem David Albahari berührend, ironisch, familienorientiert und experimentierfreudig das Funktionieren der menschlichen Psyche hinterfragt (vgl. Hueck 2003), soll die fürsorgliche Männlichkeit der literarischen Hauptfigur im Hinblick auf die Elternpflege, insbesondere des an Parkinson erkrankten Vaters, näher untersucht werden. Vor der Analyse des literarischen Textes sollen im Folgenden zunächst theoretische Sichtweisen auf Männlichkeiten skizziert werden.

2. Fürsorgliche und mitfühlende Männlichkeitskonzepte als Leitprinzipien einer nachhaltigen Veränderung bestehender Geschlechterverhältnisse

In den letzten Jahrzehnten versuchten sozialpolitische Initiativen das vorherrschende Geschlechterverhältnis (neu) zu interpretieren. Dabei fanden das Spannungsfeld zwischen Mensch und Arbeit sowie Fragen der Verteilungsgerechtigkeit wenig Berücksichtigung, ferner auch nicht die Probleme der Globalisierung sowie die mit ihr einhergehende Veränderung der Erwerbsverhältnisse, die geradezu

¹ Ich bedanke mich bei Dijana Simić für den Hinweis auf den Artikel und den darin dargestellten theoretischen Zugang. Wir diskutierten ihn gemeinsam mit Kolleg*innen aus dem deutschsprachigen und ex-jugoslawischen Raum beim südslawistischen Doktorand*innen-Kolloquium, das Prof. Renate Hansen-Kokoruš im Frühsommer 2019 an der Grazer Slawistik organisiert hat.

eine gegenläufige Bewegung zu sozialstaatlichen Regulationsversuchen mit sich brachte (vgl. Böhnisch 2004: 263).

All dies trug dazu bei, innerhalb des geschlechterdemokratischen Diskurses die sozioökonomische Einbettung der Geschlechter verstärkt in den Blick zu rücken und neue Möglichkeiten einer konstruktiven Weiterentwicklung von fürsorglichen Männlichkeitskonzepten zu fördern. Insbesondere sahen die an der Debatte beteiligten Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen eine erweiterte Perspektive auf sog. Care-Arbeit, also Fürsorge- und Pflegearbeit, die auch Männer berücksichtigt, als eine Möglichkeit zur tiefgreifenden Transformation der Geschlechterverhältnisse, welche dazu führte, dass die für moderne Gesellschaften stereotype Auffassung von Fürsorgearbeit als ausschließlich Frauenarbeit (vgl. Elliott 2016: 253) brüchig wurde.

Dies ergab sich einerseits aus der Falsifizierung des männlichen Ernährer-Modells, indem die Normalarbeitsverhältnisse schrittweise abgebaut wurden. Andererseits wurde im Erwerbssystem immer mehr das geschlechterpolitische Leitbild des *Adult Worker* präsent. Demzufolge kann und soll jede erwerbsfähige Person auch erwerbstätig sein (vgl. Heilmann & Scholz 2017: 347). Mit dem Leitbild des *Adult Worker* übernahm laut Meuser (2016: 165) die Erwerbszentriertheit die geschlechterübergreifende Norm der Lebensführung, die jedoch „keine Sorgeverantwortung für andere zu kennen“ scheint (vgl. Walgenbach 2015: 35). Ausgehend davon, dass die Pflegearbeit als reproduktive Arbeit die notwendige Grundlage kapitalistischer Produktion bildet und auch bleibt, sollte sie unter beiden Geschlechtern neu verteilt werden. Außerdem kommen veränderte Ansprüche an eine gleichberechtigte Partnerschaft sowie an eine gemeinsame Sorgeverantwortung den Kindern gegenüber hinzu, was dazu führt, dass Fürsorge allmählich auch zu Männerarbeit wird (vgl. Heilmann & Scholz 2017: 347f.).

Dass Fürsorge auch eine Aufgabe der Männer ist, sehen Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen wie Gärtner, Schwerma, Beier, Hanlon, Scambor sowie Elliott, indem sie sich seit den späten 2000er Jahren in den Männlichkeitsstudien der Care-Thematik zuwenden (vgl. ebd.: 347). Fürsorgliche Männlichkeiten werden an der Schnittstelle der wissenschaftlichen Männlichkeitsforschung und der männerzentrierten Geschlechterpolitik² thematisiert, die sich auch für eine gerechte Verteilung bezahlter (produktiver) und unbezahlter bzw. schlecht bezahlter (reproduktiver) Arbeit zwischen den Geschlechtern einsetzen und gesellschaftliche Anerkennung sowie materielle Aufwertung von Fürsorgearbeit fordern. Jedoch bleibt der Zusammenhang von Männlichkeit und Fürsorge in deren geschlechterpolitischen Initiativen theoretisch weitgehend unbestimmt (vgl. ebd.: 348).

² Die *International Conference on Men and Equal Opportunities* im Oktober 2016 in Luxemburg behandelte fürsorgliche Männlichkeit als „fachliches Konzept, strategische Perspektive und politisches Leitbild“ (Theunert 2016: 2).

Aus diesem Grund plädiert Karla Elliott in ihrem Artikel „Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept“ für eine stärkere Theoretisierung fürsorglicher Männlichkeiten, indem sie auf die kritische Männlichkeitsforschung und die feministische Pflgetheorie zurückgreift, um einen praxisorientierten Rahmen für fürsorgliche Männlichkeiten zu erarbeiten (vgl. Elliott 2016: 240). Darunter versteht sie „masculine identities that reject domination and its associated traits and embrace values of care such as positive emotion, interdependence, and relationality“ (ebd.). Ausgehend von dieser Definition, die neue theoretische und empirische Perspektiven eröffnet, können fürsorgliche Männlichkeiten auf zwei Ebenen betrachtet werden.

Einerseits wenden sich fürsorgliche Männlichkeiten gegen die hegemoniale Männlichkeit im Sinne von Raewyn Connell (1999), die sich für sie durch eine doppelte Relation konstituiert, nämlich in Bezug auf Weiblichkeit und auf andere Männlichkeiten. Die erste Relation ist durch männliche Dominanz- und Herrschaftsansprüche gegenüber dem weiblichen Geschlecht bestimmt. Die zweite Relation ist durch ein hierarchisch strukturiertes Über- und Unterordnungsverhältnis zwischen verschiedenen Männlichkeiten gekennzeichnet (vgl. Scholz 2003: 3). Elliott (2016: 258) weist in ihren Überlegungen die Ausübung des hegemonialen Musters männlicher Dominanz, die eine Ungleichheit der Geschlechter einbezieht, zurück. Sie assoziiert Männer mit Werten wie Empathie und Zugewandtheit, Interdependenz und emotionaler Beziehungen, die aus dem Bereich der Fürsorge stammen. Somit schließen fürsorgliche Männlichkeiten hegemoniale Männlichkeit, Herrschaft, Gewalt und den Gedanken aus, dass Männer männlicher sind, wenn sie ihre Gefühle nicht zeigen. Fürsorgliche Männlichkeitskonzepte lassen affektive, relationale, emotionale und voneinander abhängige Eigenschaften der Fürsorge zu (vgl. hooks 2004: 5f.).

Andererseits konzipiert Elliott fürsorgliche Männlichkeiten als fürsorgende Praxen (*caring for*) von Männern. Diese werden im Zusammenhang männlicher Lebensentwürfe als umfassende und fürsorgliche Position des männlichen Geschlechts in grundlegenden gesellschaftlichen Zusammenhängen wie beispielsweise in der Ökonomie oder Arbeitsteilung verstanden, indem sie sich den entgrenzten und destruktiven Prozessen in diesen Bereichen entgegenzusetzen versuchen. Somit fungieren fürsorgende Praxen als ein mögliches zusätzliches Leitprinzip einer Gleichstellungspolitik, die Männer und Männlichkeiten in den Mittelpunkt stellt. Zentrales Anliegen ist dabei die Etablierung und Adaptierung von Strukturen und Rahmenbedingungen, die neue Formen des Zusammenlebens anregen. Hierbei ist es nicht notwendig, dass Männer eine fürsorgliche Einstellung und affektive Zugewandtheit (*caring about*) von Beginn an aufweisen müssen, sondern ihre eigene Care-Perspektive nach und nach erwerben (vgl. Elliott 2016: 248f.). In ihr soll ein Selbstbild mit der Gewissheit integriert werden können, dass man als Mann nicht sozial gefährdet ist, wenn man Empathie und

Emotionen zeigt. Dies bedingt eine gesellschaftliche Anerkennung dieses *männlichen Zustandes* ohne die Gefahr einer ökonomisch-technologischen Diskriminierung (vgl. Böhnisch 2004: 263).

In Zusammenhang mit fürsorglichen Männlichkeiten stehen somit insbesondere positive Emotionen, da sie traditionell männliche Werte in voneinander abhängige und fürsorgeorientierte *mitfühlende* Männlichkeiten umwandeln. So wird *Zuständigkeit* beispielsweise nicht als *Beherrschung* der Familie verstanden, sondern als *Fähigkeit*, sich um die eigene Familie, Kinder oder Eltern zu kümmern. *Respekt* tritt gegenüber *Liebe* und *Verantwortung* anderen gegenüber in den Hintergrund. Daraus resultiert schließlich das Gefühl, geliebt und geachtet zu werden, emotionale Intimität zu erfahren und letztendlich die Stärkung des Selbstwertgefühles. Mitfühlende Männlichkeiten, die positive Emotionen wertschätzen, bereichern daher das Leben von Männern auf vielfältige Weise – emotional, psychisch und physisch. Fürsorgliche Männlichkeiten werden positiv gesehen und lassen erkennen, dass die Fürsorge eine menschliche Notwendigkeit ist, die für das menschliche Überleben unerlässlich ist (vgl. Elliott 2016: 253).

Darüber hinaus greift der Ansatz individuelle Handlungspraktiken wie aktive Vaterschaft oder Pflege von Eltern auf. Zentral ist hierbei, dass männliche Identitäten in fürsorgliche Identitäten umgewandelt werden können (vgl. ebd.: 255), wobei das familiäre Feld eines väterlichen Fürsorge-Engagements nicht als Ort erneuter männlicher Distinktion zu verstehen ist. Vielmehr soll es als „Zeit oder Raum für eine ganz andere Variante männlicher Strukturübung“ (Heilmann & Scholz 2017: 349) betrachtet werden, in der Männer die Möglichkeit haben einen solidarischen Weltbezug einzuüben (vgl. Elliott 2016: 254).

Abschließend hebt Elliott hervor, dass Fürsorge trotz zahlreicher Bemühungen weiterhin als weiblich definiert und daher in der Gesellschaft als untergeordnet angesehen wird (vgl. ebd.: 253). Während Fürsorge eine freie Entscheidung für Männer ist, bleibt sie für Frauen eine moralische und soziale Notwendigkeit. Darüber hinaus bilden Konzepte fürsorglicher Männlichkeiten eine „critical form of men’s engagement in gender equality“ (ebd.: 254), indem Angehörige des männlichen Geschlechts bei der Ausübung von Pflegearbeit der hegemonialen Männlichkeit widerstehen und Werte und Eigenschaften der Fürsorge annehmen. Mit den fürsorglichen Männlichkeiten beginnt ein Prozess der Reformation des männlichen Geschlechtes, indem es Sensibilitäten aufbaut und sich mit seinen Ängsten in Bezug auf Verletzlichkeit auseinandersetzt. Außerdem ermöglicht es, die Belastungen von Frauen durch Pflegearbeit zu identifizieren und insbesondere zu sehen, wie schwierig, komplex und unterschätzt Pflegearbeit ist (vgl. Hanlon 2012: 203). Hanlon hält fest (2012: 202), „Pflege zu verrichten ist mit einer flexibleren Definition von Männlichkeit, Männerrollen und Männerpflegefähigkeiten verbunden“, was nun anhand der Beziehung des literarischen Ich-Erzählers zu seinem Vater in Albaharis Roman *Danas je sreda* beleuchtet werden soll.

3. Familienstruktur, Männlichkeit und Fürsorge in *Danas je sreda*

Im Roman aus dem Jahre 2017 beschreibt ein monologischer Ich-Erzähler in einer dichten Erzählstruktur das Leben seines Vaters vor und während dessen Krankheit. Das *Davor* bezieht sich auf die jungen Jahre des Vaters, in denen er als Parteifunktionär und Geheimdienstmitarbeiter gewaltsam den Kommunismus durchsetzte. Dabei ging er gegen Großbauern und Kirchenvertreter vor, die er demütigte, folterte und ermordete. Schließlich wurde er selbst zum Opfer, als Josip Broz Tito eine Säuberung der Partei von Stalin-Anhängern, den Kominformisten, unternahm. Dabei wurden tausende der früheren Genossen entweder liquidiert oder in die neue politische Situation integriert, während der Vater des Ich-Erzählers in das berüchtigte Arbeits- und Umerziehungslager auf der Adria-Insel Goli otok verbannt wurde (vgl. Babić 2017: 140). Die Zeit während der Krankheit wird mit dem *Heute* im Titel des Romans angedeutet. Es steht für die Parkinson-Krankheit des Vaters, der diese mit dem Autor David Albahari gemeinsam hat. Die Figur des Vaters enthält demnach autobiografische Züge des Autors, sodass ein Dreieck zwischen dem Autor, dem Sohn als Erzähler und der Figur des Vaters entsteht. Auf diese Weise betrachtet und reflektiert der Autor seine Krankheit gewissermaßen durch die Augen eines anderen.

Nach der Lagerhaft steht das Leben des Vaters weiterhin im Bann der Gewalt. Er lebt sie innerhalb der Familie aus. Insbesondere die Stimme seiner Ehefrau, die seinem Willen widerspricht, erträgt er nicht. Ihre Ehe begleitet ein wildes Wett-eifern von Schreien, Auftrumpfen und Verwünschungen. Zum Lebensende seiner Frau nimmt er regelrecht tyrannische Züge an. Seine im Sterben liegende, krebserkrankte Frau traktiert er mit Kopfnüssen, verlangt von ihr das Licht am Nachtkästchen auszuschalten, um ungestört schlafen zu können. Er zwingt sie, auf einem Bein zu stehen und dabei den Gleichgewichtssinn zu üben. Sie weigert sich nicht und tut, was er von ihr verlangte. Am Ich-Erzähler und an seiner Schwester geht die Tyrannei ihres Vaters nicht spurlos vorüber. Sie sind jedoch nicht in der Lage, etwas dagegen zu unternehmen:

„Majka je, na neki čudan način, takođe bila na njegovoj strani, verovatno kao izdanak društva u kojem žena nije praktično imala nikakvu drugu ulogu osim da rađa decu, muze krave, mesi hleb i, na kraju, da umre. Čitala je i trnula od svog raka kao sveća koja umire kap po kap, što sporije, to bolje.“ (Albahari 2017: 43)³

Obwohl der Vater die Mutter ihr Leben lang tyrannisierte, blieben die Kinder von physischer Gewalt verschont. Er erhob nie die Hand gegen seine Kinder, er schrie sie nie an, auch verprügelte oder ohrfeigte er sie nie: „Zapravo, on je bio dobar

³ „Mutter war seltsamerweise auf seiner Seite, wohl weil sie das Produkt einer Gesellschaft war, in der die Frau praktisch keine andere Rolle hatte, als Kinder zu kriegen, Kühe zu melken, Brot zu backen und am Ende zu sterben. Sie schwieg und flackerte infolge ihrer Krebskrankheit wie eine Kerze, die tropfenweise erlischt.“ (Albahari 2020: 57)

otac.“ (Albahari 2017: 35)⁴ Psychisch hinterließ sein Verhalten jedoch Spuren bei den Kindern. Insbesondere die Beziehung zu seiner Tochter, die ihm bereits zuvor nicht nahestand, verschlechterte sich und schlug in Hass um. Nach dem Tod der Mutter lehnt sie jede körperliche Nähe zu ihrem achtzigjährigen Vater ab. Für sie ist er derjenige, der nicht nur sein Leben vernichtet hat, sondern auch das der gesamten Familie. Der Sohn, der Ich-Erzähler, will ihn hingegen verstehen und versucht sich ihm anzunähern (vgl. Lazović 2018: 180).

Die Gelegenheit kommt mit der Krankheit des Vaters. Diese stellt sich nach einigen fachärztlichen Untersuchungen und Analysen als Parkinson-Krankheit heraus, die ein zwiespältiges Gefühl mit sich bringt. Der Vater, nach dem Tod der Mutter unbestrittenes Oberhaupt und Beschützer der Familie, ist verurteilt zu einem langsamen Siechtum. Mit ihm leidet der Ich-Erzähler und auch seine Schwester, die angesichts der Krankheit versucht, den Kontakt zum Vater zu erneuern. Für beide ist dies eine große Herausforderung:

„Sve što smo smišljali, planirali i nameravali morali smo da sagledamo naspram njega i njegove bolesti; on je sada bio naš glavni filter kroz koji smo posmatrali svet, odnosno svet nas. On je bio bolesnik, a mi smo predstavljali malu bolnicu, stanicu za hitnu pomoć, dežurne lekare: ortopeda, ginekologa, psihijatra, stomatologa. Otac je smatrao da je to normalno, da je sasvim prirodno da porodica brine o svojim članovima, i onda dodavao umiljatim glasom kako za nas važi onaj poklik: svi za jednog, jedan za sve!“ (Albahari 2017: 21f.)⁵

Die erwähnte Losung trifft weniger auf die Schwester zu. Während sie zwar die Pflege der in stillem Elend zugrunde gehenden Mutter übernimmt, zieht sie sich nämlich von der Fürsorge gegenüber dem Vater zurück. Diese überlässt sie ihrem Bruder. Er hingegen stimmt dem Vater zu, denn „zar to ne bi svaki sin uradio za svog oca“ (Albahari 2017: 6).⁶ Jedoch holt ihn allmählich die dunkle Vergangenheit des Vaters ein, die durch grausame Verbrechen gekennzeichnet ist, von denen Sohn und Tochter erst von der Mutter, nicht vom Vater selbst erfahren. Der Ich-Erzähler muss nun entscheiden, wie er mit der Bösartigkeit umgeht, die das Leben seines Vaters begleitet hat. Einerseits sei der Vater keineswegs ein Ungeheuer gewesen. Andererseits erkennt der Protagonist durchaus an und vertritt seiner

⁴ „Im Grunde war er ein guter Vater.“ (Albahari 2020: 46)

⁵ „Alles, was wir uns ausdachten, was wir planten und vorhatten, mussten wir im Lichte seiner Krankheit sehen; er war jetzt der Filter, durch den wir die Welt sahen oder, besser gesagt, durch den die Welt uns sah. Er war der Kranke, wir stellten ein kleines Krankenhaus dar, eine Notaufnahmestelle mit diensthabenden Ärzten: einem Orthopäden, einem Gynäkologen, einem Psychiater, einem Zahnarzt. Vater fand das normal, für ihn war es selbstverständlich, dass die Familie sich um ihre Mitglieder kümmert, und er fügte mit schmeichelnder Stimme hinzu, für uns gelte die bekannte Losung: Alle für einen, einer für alle!“ (Albahari 2020: 28)

⁶ „[D]as würde doch jeder für seinen Vater tun.“ (Albahari 2020: 8)

Schwester gegenüber vehement, dass der Vater übelste Taten begangen habe. Ein anderes Mal versteht er die Krankheit als Strafe für die Verbrechen des Vaters. Dann tut er wiederum auch diese Interpretation als Aberglaube ab (vgl. Spreckelsen 2020). Der Ich-Erzähler ist zwischen seiner familiären Verbundenheit und ethischen Bedenken hin- und hergerissen. Letztendlich misst er der Vergangenheit des Vaters – im Gegensatz zu seiner Gegenwart – nicht so viel Bedeutung bei. Diese Vernachlässigung der väterlichen Gräueltaten kann als *Entpolitisierung* seiner Sicht auf die Welt betrachtet werden, was wiederum als weiteres Merkmal seiner Fürsorge gelesen werden und eine mögliche Auflösung traditioneller Männlichkeitsprinzipien darstellen kann. Somit macht der Ich-Erzähler das *Heute* zum Anlass für die fürsorgliche Pflege des Vaters.⁷

Nun gilt es zu zeigen, wie der Vater, der aufgrund der Krankheit und des Alters seine traditionelle Vaterrolle ablegt, sich der Fürsorgearbeit seines Sohnes, des Protagonisten, hingibt und wie dieser dabei fürsorgliche Männlichkeit entwickelt.

4. Die Pflege des Vaters als Aspekt fürsorglicher Männlichkeit

Während in der modernen Gesellschaft, insbesondere der industriegesellschaftlichen Moderne, die kulturelle Konstruktion von Männlichkeiten eng mit Erwerbstätigkeit und beruflichem Aufstieg verbunden wird, werden schrittweise im Bereich der Familie kleinere Fortschritte in der Etablierung fürsorglicher Männlichkeitskonzepte spürbar. Ein solcher Wandel zeigt sich vor allem im Pflegebereich, wo nun auch Männer für eine geschlechtsneutrale Care-Arbeit rekrutiert werden. Diese Care-Arbeit, die nicht mehr nur als weibliche Arbeit verstanden wird (vgl. Klenner et al. 2010: 246), wird als Thema literarischer Werke aufgegriffen und darin – mehr oder weniger geschlechterpolitisch reflektiert – verhandelt.

In *Danas je sreda* erschafft David Albahari mit dem Ich-Erzähler eine männliche Figur, die Care-Arbeit als eine Verpflichtung gegenüber dem Vater sieht, obwohl dieser in der Erziehung vieles schuldig geblieben ist.

„Ja sam bio sa njim jer mi je tako nalagao nezapisani porodični kodeks, koji je stavljao naglasak na osećanje brige. Dete treba da oseća brigu za svoje roditelje, istu onu brigu

⁷ In der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur etablierten sich die Genres der sog. Väter- und Enkelliteratur, in denen die NS-Vergangenheit der Väter und Großväter jeweils durch das Prisma der Vater-Sohn- sowie Großvater-Enkelsohn-Beziehung behandelt wird. Eine ähnliche Entwicklung konstatiert Simić für die postjugoslawischen Literaturen im Hinblick auf die literarische Aufarbeitung des Zweiten Weltkriegs sowie der Jugoslawienkriege der 1990er Jahre (vgl. Simić 2018). Das kritische Potenzial einer derartigen Lektüre von Albaharis *Danas je sreda* kann im gegebenen Kontext nur angedeutet werden.

koju su roditelji osećali za njega. Briga je dvostrani proces i podrazumeva odsustvo sebičnosti.“ (Albahari 2017: 37)⁸

Fürsorgliche Männlichkeit hingegen entwickelt der Erzähler erst durch die tatsächliche Pflege seines kranken Vaters, die vielmehr als nur reine Gewissensarbeit verlangt.

„Uostalom, otkako sam preuzeo brigu nad njim, sve više sam uviđao da sam sebi dodelio zadatak koji mi je ispunjavao ceo dan, svaki dan, subota, petak, nedelja, sve je to bilo isto. Ujutru sam mu pomogao da se izvuče iz izgužvane pidžame i obuče odeću za po kući: donji deo trenerke i majicu sa kratkim ili dugim rukavima, u zavisnosti od spoljašnjih vremenskih uslova. Zvuči jednostavno, ali bilo je mnogo komplikovanije nego što bi neko pomislio. Pidžama mu je često bila vlažna od znoja i lepila se za kožu leđa i trbuha; cimao sam je svom snagom, uveren da ću mu otkinuti glavu.“ (Albahari 2017: 54)⁹

Ein Verantwortungsgefühl entsteht beim Protagonisten in dem Augenblick, als er die Diagnose seines Vaters erfährt. Dies geschieht an einem Mittwoch.

„Danas je sreda, dvanaesti jun, sedam sati ujutru. Ležim, potpuno obučen, na krevetu i osluškujem zvukove koji dopiru iz susedne sobe. Tamo se nalazi moj otac. Moj otac ima Parkinsonovu bolest.“ (Albahari 2017: 5)¹⁰

Wiederum an einem Mittwoch wartet er in seinem Zimmer auf den Vater. Seit ihm der Neurologe den Verlauf der Parkinson-Krankheit näher geschildert hat, weiß er, wie sehr der Vater auf fremde Hilfe angewiesen sein wird. Dr. Stanković beschrieb Parkinson als eine sich langsam entwickelnde Krankheit, die sich in Rigor, Tremor sowie einer zunehmenden Krümmung der Wirbelsäule äußert und wies auf die Notwendigkeit der Fürsorge hin, die der Vater wegen der kommenden Gleichgewichtsstörungen dringend brauchen wird. Daraufhin entscheidet

⁸ „Ich stand ihm bei, weil das der ungeschriebene Familienkodex von mir verlangte, dessen Schwerpunkt auf der Fürsorge lag. Das Kind hatte sich Sorgen um seine Eltern zu machen, dieselben Sorgen, die seine Eltern sich früher um es machten. Die Sorge beruht auf Gegenseitigkeit und setzt die Abwesenheit von Egoismus voraus.“ (Albahari 2020: 48)

⁹ „Übrigens, seit ich mich um ihn kümmerte, sah ich immer mehr ein, dass ich eine Aufgabe übernommen hatte, die den ganzen Tag in Anspruch nahm, jeden Tag, gleich ob es ein Samstag, ein Freitag oder ein Sonntag war. Morgens half ich ihm, sich aus dem zerknautschten Schlafanzug herauszuschälen und die Hauskleidung anzuziehen: die Hose eines Trainingsanzugs und ein Hemd mit kurzen oder langen Ärmeln, je nach dem Wetter draußen. Das klingt einfach, war aber viel komplizierter, als man es sich vorstellt. Sein Schlafanzug war oft feucht vom Schweiß und klebte am Rücken und am Bauch; ich zerrte daran mit aller Kraft, als wollte ich ihm den Kopf abreißen.“ (Albahari 2020: 70f.)

¹⁰ „Heute ist Mittwoch, der zwölfte Juni, sieben Uhr morgens. Ich liege vollständig angezogen auf dem Bett und lausche den Geräuschen aus dem Nebenzimmer. Dort ist mein Vater. Mein Vater hat die Parkinson'sche Krankheit.“ (Albahari 2020: 7)

sich der Sohn, zu seinem Vater nach Zemun, einem Vorort der serbischen Hauptstadt Belgrad, zu ziehen und die Pflege seines Vaters zu übernehmen. Das gemeinsame Leben erweist sich bald als sehr schwierig. Der Vater ist trotzig und lehnt wiederholt seine Hilfe ab.

„[H]iljadu puta sam mu rekao da sedne kada presvlači donji veš i hiljadu puta je on obećao da će to učiniti. Naravno, hiljadu puta to nije učinio i onda bih ga nalazio izvrnutog na patosu, bespomoćnog i besnog, kao da sam u najmanju ruku ja kriv za stanje u kojem se nalazi. Bilo kako bilo, kada bi mu se to desilo, on bi inadžijski ćutao i čekao da ga pronađem. Nikada nije priznao da je on krivac, već je za sve tvrdio da je proizvod delovanja nekih nama još neznanih kosmičkih sila. Ništa nije smešnije od golog punačkog postarijeg muškarca koji, nogu zapetljanih u izbledele gaće, pompežno objašnjava sudbinu svemira. Za to vreme on se njiše, migolji i čini uzaludne pokrete ne bi li uspeo da se okrene i načini svoju tiradu ozbiljnijom. Na kraju se predaje, prepušta se mojim rukama i savetima, ali čim se uspravi, znam, pokušaće na svaki način da umanjim moju pomoć.“ (Albahari 2017: 5)¹¹

Die Ablehnung der Hilfe ist auf ein mit traditioneller Männlichkeit verbundenes Machtgefühl zurückzuführen; eine Vorstellung, die, wie Hearn (2001: 10) argumentiert, für manche Männer schwer zu akzeptieren ist, da sie ihnen das Gefühl der Dominanz wegnimmt. Um diese zu erhalten, versucht der Vater sich immer wieder allein vom Boden zu erheben, obwohl er dabei Schmerzen verspürt. Die Erkenntnis, die Macht, die er einst hatte, an den Sohn weitergeben zu müssen, macht den Vater wütend. Der Ansicht des Vaters nach entsteht somit eine Form der Dominanz seines Sohnes über ihn, da dieser nun Entscheidungen über seinen Körper zu treffen hat. Der vom Vater gefühlte Machtverlust erweist sich jedoch mit der Hilfestellung des Ich-Erzählers als ein Machtgleichgewicht. Kittay (1999: 31) kommentiert dies folgendermaßen: „[T]he dependency worker who is in charge of the dependent must have the power and authority necessary to meet the responsibilities of the work.“ Allmählich erkennt der Vater die Zwangsläufigkeit des Machtverlustes in der Fürsorgebeziehung zwischen fürsorgender und fürsor-

¹¹ „Tausendmal habe ich ihm gesagt, er solle sich beim Anziehen der Unterwäsche hinsetzen, und er hat tausendmal versprochen, es zu tun. Das hat er natürlich tausendmal nicht getan, und ich traf ihn dann am Boden liegend an, hilflos und wütend, als sei ich an seinem Zustand schuld. Wie auch immer, wenn das geschieht, schweigt er trotzig und wartet darauf, dass ich ihn finde. Nie gibt er zu, selbst schuld zu sein, vielmehr behauptet er, alles sei die Folge uns noch unbekannter kosmischer Kräfte. Nichts wirkt lächerlicher, als wenn ein nackter, beleibter alter Mann mit in einer verblichenen Unterhose verhedderten Beinen großspurig das Schicksal des Weltalls erklärt und schaukelt, strampelt und vergebliche Verrenkungen macht beim Versuch, sich umzudrehen und seiner Tirade mehr Ernst zu verleihen. Am Ende ergibt er sich und überlässt sich meinen Händen und Ratschlägen, aber ich weiß, dass ihm, sobald er wieder auf den Beinen ist, jedes Mittel recht sein wird, um meine Hilfe als unbedeutend abzutun.“ (Albahari 2020: 7f.)

gebedürftiger Person. Der Ich-Erzähler hingegen empfindet keinen Machtkampf zwischen sich und seinem Vater, denn er ist und bleibt für ihn „veliki otac iz mog detinjstva čija je senka bila jača od žarke vrelina sunca i čija me je samo jedna reč zaustavljala u mestu“ (Albahari 2017: 100).¹²

5. Fürsorge, Mitgefühl und emotionale Arbeit

Der Ich-Erzähler versucht emotionale Nähe zu seinem Vater aufzubauen. Neben der körperlichen Arbeit, welche die Fürsorge mit sich bringt, möchte er ihn besser kennen lernen. Daher unternimmt er mit ihm täglich Spaziergänge am Donauufer, die schließlich auch die Gleichgewichtsstörungen des Vaters mildern:

„U prvi mah nije mu se dopala ideja da izlazi svakog dana napolje, ponajviše zbog toga što je to zahtevalo presvlačenje, prvo u odeću za izlazak, a potom, po povratku iz šetnje, u kućnu odeću. Oblačenje mu je zadavalo sve više teškoća, što je on pokušavao da prikrije nezainteresovanost, tvrdeći da je video sve što napolju ima da se vidi, ali prsti na rukama bili su odavno prestali da ga slušaju i izgubili su sposobnost obavljanja malih, finih pokreta kao što su zakopčavanje ili otkopčavanje dugmeta na košulji i vezivanje pertli na cipelama. U isto vreme, ruke su mu oslabile i nije mogao dovoljno da zategne kaiš na pantalonama. Dok je pokušavao da obuče neku majicu preko glave, ona se pretvarala u mračni lavirint koji ga je dovodio na rub panike. Ali ja sam bio uporan i zahtevao sam da se za izlazak obuče kao – govorio je on – da idemo u crkvu.“ (Albahari 2017: 53f.)¹³

Obwohl sich die Spaziergänge als herausfordernd erweisen, erleichtern sie die väterliche Krankheit. Aus ihnen erwächst eine nie zuvor gespürte Nähe zwischen dem Vater und dem Sohn. Sie lässt die Fremdheit und Hierarchie zwischen ihnen schwinden. Stattdessen entsteht ein mitfühlender Umgang zwischen den beiden

¹² „[...] der große Vater seiner Kindheit, dessen Schatten stärker war als die Hitze der Sonne und der ihn mit einem einzigen Wort zu Gehorsam verdonnerte.“ (Albahari 2020: 129)

¹³ „Im ersten Augenblick gefiel ihm der Gedanke, jeden Tag auszugehen gar nicht, vor allem, weil das ein mehrmaliges Umziehen erforderte, denn zuerst musste er die Straßenkleidung und nach dem Spaziergang die Hauskleidung anziehen. Das Anziehen bereitete ihm immer mehr Probleme. Er versuchte das mit Interesselosigkeit zu kaschieren und behauptete, er habe alles gesehen, was es draußen zu sehen gebe, aber seine Finger hatten in Wirklichkeit schon längst aufgehört ihm zu gehorchen und verloren die Fähigkeit, kleine, feine Bewegungen zu vollziehen wie Hemdknöpfe auf- und zumachen oder die Schnürsenkel an den Schuhen zu binden. Gleichzeitig wurden seine Hände schwach, er schaffte es nicht mehr, den Hosengürtel festzuschnallen. Wenn er versuchte, ein Hemdchen über den Kopf zu ziehen, verwandelte dieses sich in ein dunkles Labyrinth, das ihn an den Rand der Panik trieb. Aber ich blieb hart und verlangte von ihm, sich so zu kleiden, als gingen wir – wie er sagte – in die Kirche.“ (Albahari 2020: 69f.)

Männern. Dieses neue Männlichkeitsprinzip spiegelt sich im Beschützerinstinkt des Ich-Erzählers wider.

„Samo jednom se desilo da je i mene san savladao na klupi na Zemunskom keju. Najgore je bilo to što uopšte nisam mogao da prizovem trenutak kada se to desilo, jednostavno sam zatvorio oči i utonuo u tako dubok san da je neko, samo da je hteo, mogao da nas odnese sa klupe. Umesto da mu pružaš zaštitu i budeš njegov čuvar, korio sam sebe, ti si ga učinio još ranjivijim, još dostupnijim mračnim silama sveta.“ (Albahari 2017: 18)¹⁴

Der Beschützerinstinkt wird schließlich zum Motor der eigenen emotionalen Arbeit des Ich-Erzählers. Sie erweckt in ihm eine Art *morality of responsibility*, die Merkmale wie Fürsorge und gegenseitige Abhängigkeit umfasst und positive Emotionen integriert (vgl. Elliott 2016: 249).

„Ponekad, kada bi on osetio umor, sedali smo na klupu. On bi zatvorio oči, protrljao lice dlanom i odmah bi utonuo u san. Disanje mu je postajalo mirno i duboko; glava bi mu ubrzo pala na grudi; usta su mu se otvarala; pljuvačka je curila sa ugla usana i padala mu, kap po kap, na pantalone. Za to vreme, ja nisam skidao pogled sa njega, pomišljajući da je bilo potrebno da se on tako teško razboli da bi se između nas uspostavilo osećanje bliskosti. Petnaestak minuta kasnije, otac bi otvorio oči i zagledao se u mene kao da me ne poznaje. Onda bi mu se suve usne razvukle u osmeh, a ja bih, takođe uz osmeh, vadio iz džepa svojih pantalona plastičnu žućkastu kutijicu. Bilo je vreme da otac popije svoj lek.“ (Albahari 2017: 18)¹⁵

Die Integration von positiven Werten, die Sensibilität, Sympathie und Empathie gegenüber anderen umfassen, lässt auch der Vater zu. Diese mitfühlende Männlichkeit äußert sich gegenüber seinem Sohn, indem er ihm das Gefühl der Dank-

¹⁴ „Nur einmal überwältigte auch mich der Schlaf auf einer Bank auf der Zemunser Uferpromenade. Das Schlimmste daran war, dass ich überhaupt nicht merkte, wann und wie das geschah, ich hatte einfach die Augen geschlossen und war in einen so tiefen Schlaf gesunken, dass uns jemand, wenn er es nur gewollt hätte, beide von der Bank hätte wegtragen können. Statt ihn zu beschützen und auf ihn aufzupassen, so warf ich mir vor, machte ich ihn noch verletzlicher, den dunklen Mächten der Welt noch zugänglicher.“ (Albahari 2020: 23f.)

¹⁵ „Manchmal, wenn er müde wurde, setzten wir uns auf eine Bank. Er schloss dann die Augen, rieb mit den Händen über sein Gesicht und versank sofort in Schlaf. Seine Atmung wurde ruhig und tief; bald sank sein Kopf auf die Brust; sein Mund ging auf; die Spucke rann ihm aus dem Mundwinkel und fiel Tropfen um Tropfen auf seine Hose. Während dieser Zeit ließ ich meinen Blick nicht von ihm ab. Ich dachte, er musste erst so schwer krank werden, damit zwischen uns ein Gefühl der Nähe entsteht. Ein Viertelstündchen später öffnete Vater dann die Augen und blickte mich intensiv an, als kenne er mich nicht. Dann verzogen sich seine trockenen Lippen zu einem Lächeln, und ich holte, ebenfalls lächelnd, aus meiner Hosentasche ein gelbes Plastikdöschen. Es war an der Zeit, dass Vater sein Medikament nahm.“ (Albahari 2020: 23)

barkeit vermittelt und die Fürsorge nicht nur als praktisch, sondern auch als relational, emotional, intim und affektiv betrachtet. Die fürsorgliche Arbeit des Ich-Erzählers trägt zum Verzicht des Vaters auf die sog. *morality of rights* bei, nach Elliott (2016: 249) jene Eigenschaften, die traditionell mit Männlichkeit verbunden sind. Der Sohn genießt sogar die emotionale Nähe zum Vater und will darauf nicht mehr verzichten.

„Osećao sam da se između nas nešto otvorilo i nisam nikako smeo da dozvolim da se to zatvori. Pružio sam ruku i dotakao mu obraz.“ (Albahari 2017: 111)¹⁶

Prinzipien mitfühlender Männlichkeit veranlassen den Ich-Erzähler dazu, die körperliche Annäherung als wichtiges Element der Fürsorge zu betrachten und zu praktizieren. Sie unterbindet männliche Aggression (vgl. Eckes 2010: 178) und gibt unterschiedlichsten, auch traditionell mit Weiblichkeit konnotierten Emotionen Raum ohne emotionalen Stoizismus, der Gefühle als unmännlich ablehnt und verlangt, allfällige Emotionen auszublenden oder zu unterdrücken (vgl. Elliott 2016: 253). So schätzt der Ich-Erzähler jeglichen emotionalen Zustand, da ihm dieser eine Nähe zu seinem Vater vermittelt.

„Jednostavnije rečeno, niko nije mogao da vidi mog oca onako kako sam ga ja video, kao što niko ne može mene da vidi onako kako me je video moj otac.“ (Albahari 2017: 21)¹⁷

In dieser emotionalen Bindung identifiziert sich der Ich-Erzähler mit dem Körper seines Vaters.

„Ali ja sam ga znao, bio mi je otac, njegovo telo bilo je moje, kao što je moje bilo njegovo, i tu nije mogla da postoji nikakva prevara, ćelija ne laže drugu ćeliju, protoplazme se prepoznaju, srce i srce udaraju u jednakom ritmu.“ (Albahari 2017: 62)¹⁸

Der Radius der täglichen Spaziergänge am Donauufer wird mit fortschreitender Parkinson-Krankheit immer kleiner, die Bindung zwischen dem Sohn und seinem Vater bleibt stark. Die Streitigkeiten mit dem Vater ignoriert der Ich-Erzähler geduldig. Stattdessen setzt er sich mit den seelischen Störungen seines Vaters auseinander. Insbesondere die Schlaflosigkeit, welche die Aggressivität des Vaters fördert, und seine zunehmende Vergesslichkeit erschweren den Alltag.

¹⁶ „Ich spürte, dass sich zwischen uns etwas geöffnet hatte, und wollte auf keinen Fall zulassen, dass es sich wieder schloss. Ich streckte den Arm aus und berührte seine Wange.“ (Albahari 2020: 144)

¹⁷ „Einfacher gesagt, niemand konnte meinen Vater so sehen, wie ich ihn sah, und keiner konnte mich so sehen, wie es mein Vater tat.“ (Albahari 2020: 27)

¹⁸ „Aber ich kannte ihn, er war mein Vater, sein Körper war auch meiner, so wie mein Körper seiner war, da war keine Täuschung möglich, eine Körperzelle belügt die andere nicht, die Protoplasmen erkennen einander, die beiden Herzen schlagen im gleichen Rhythmus.“ (Albahari 2020: 81)

„Odjednom je počeo da viče, bolje rečeno: da urla, da besno hoda iz sobe u sobu, iz kuhinje u kupatilo, ne obazirući se pritom na moja upozorenja da će se sve završiti padom, kao što se nekoliko minuta kasnije završavalo, uz prevrtanje neke stolice, guranje trepezarijskog stola, prasak šolje ili čaše. I, dok sam ja žurio prema njemu, on je prolazio kroz volšebni preobražaj, pretvarao se u ucveljenu osobu koja je cmizdrila nad svojom sudbinom i plačnim glasom obećavala da više nikada, nikada neće biti takva kakva je bila nekoliko trenutaka pre toga.“ (Albahari 2017: 112)¹⁹

Die einsetzende Vergesslichkeit des Vaters erschwert die Fürsorge. Er findet sich in Zeit und Raum nicht mehr zurecht, sodass dem Ich-Erzähler klar wird, dass er den Vater Schritt für Schritt verliert. Ängstlichkeit prägt verstärkt seine Sorge um das Wohl des Vaters. Durch diese Belastung durch die Pflegearbeit drängen sich dem Ich-Erzähler vermehrt Vergleiche seiner fürsorglichen Männlichkeit mit jener Fürsorge auf, die seine Schwester der Mutter entgegenbringt.

„Ja nisam sedeo uz oca, ali sam podjednako brinuo o njemu, isto kao sestra nad našom majkom. Ona je, dakle, sedela uz nju, a ja sam hodao pored oca, prenosio ga preko bara, pomagao mu da se obuče, okupa i obrije, i ponekad, ne često, pevušio sam mu na uvo njegove omiljene pesme: ‚Trojku‘ i ‚Podmoskovske večeri‘.“ (Albahari 2017: 48)²⁰

Der Ich-Erzähler reflektiert seine Fürsorge als eigene emotionale Erfahrung. Emotionales Chaos und Schamgefühl empfindet er angesichts der Verletzungen, die sein Vater nach einem Sturz ertragen muss.

„Ja sam pak šetač. Znam sve o očevom geganju, o povlačenju stopala po tlu, o povijenim kolenima i još povijenijoj kičmi, o trenucima kada gubi ravnotežu i pada pravo napred, na nos, koji mu, posle svih tih padova, izgleda kao baburast nos neotesanog pijanca, živa rana, prepuna gnoja i krvavih krasta. Stojim pred njim sa vlažnom maramicom u ruci, ali ne znam odakle da počnem da ga sređujem. A ima i drugih padova, padova

¹⁹ „Manchmal begann er plötzlich zu schreien, besser gesagt zu brüllen, wütend von einem Zimmer zum anderen, von der Küche zum Bad zu hasten, ohne auf meine Warnungen zu achten, alles drohe mit einem Sturz zu enden, was Minuten später auch geschah, begleitet vom Umwerfen eines Stuhls, dem Rammen des Esstisches, dem Zerschlagen einer Tasse oder eines Glases. Aber während ich dann zu ihm eilte, erfuhr er eine wundersame Veränderung, er verwandelte sich in eine zerknirschte Person, die über ihr Schicksal flennte und mit tränenerstickter Stimme beteuerte, nie, nie wieder so zu sein wie wenige Augenblicke zuvor.“ (Albahari 2020: 145)

²⁰ „Ich saß nicht an Vaters Bett, kümmerte mich aber genauso um ihn, wie es meine Schwester um unsere Mutter getan hatte. Während sie also neben Mutter gesessen hatte, ging ich neben Vater, half ihm, über Pfützen zu springen, zu baden, sich anzuziehen und sich zu rasieren. Manchmal, doch nicht sehr oft, summte ich ihm seine Lieblingslieder ‚Troika‘ und ‚Moskauer Nächte‘ ins Ohr.“ (Albahari 2020: 62)

koji ne ostavljaju krvave podsetnike, već ljubičaste modrice, kao i padova koji se odslikavaju samo u dubini srca, tamo gdje počinje stid.“ (Albahari 2017: 49)²¹

Die Scham, die den Ich-Erzähler besonders traurig macht, resultiert aus der Erkenntnis, dass er nicht mehr imstande ist, sich allein um den Vater zu kümmern. So behält der Neurologe den Vater für ein paar Tage im Krankenhaus. An einem Mittwoch, vier Tage nachdem der Vater aus dem Krankenhaus abgängig ist und die Polizei den Fall übernommen hat, liegt der Sohn in der Wohnung seines Vaters und lauscht. Der Vater war nicht da, dennoch fühlte sich der Ich-Erzähler dem Vater ganz nahe: „Ako se dobro usredsredim, mogu lepo da čujem: moj otac diše, moj otac jeca.“ (Albahari 2017: 155)²²

Nun bestimmt alles, was der Ich-Erzähler mit seinem Vater durchlebte, jenes *Heute*, das im Romantitel angesprochen wird. Ein Mittwoch, erinnert er sich, war es, als seine männliche Fürsorge mit der Pflege des Vaters zu wachsen begann, daraus eine fürsorgliche Variante von Männlichkeit entstand und ihn mit Stolz und Liebe zum Vater erfüllte.

6. Schluss und Ausblick

Die hier vorgenommene literaturwissenschaftliche Analyse untersuchte Männlichkeitskonzepte unter besonderer Berücksichtigung der fürsorglichen Männlichkeit in David Albaharis Roman *Danas je sreda*. Die darin verhandelte fürsorgliche Männlichkeit des Ich-Erzählers kann aus zwei Perspektiven betrachtet werden.

Zum einen stellt sie die von ihm verrichtete Care-Arbeit als emotionale Verpflichtung im Familienleben dar. Sie hilft ihm dabei, mitfühlende Fähigkeiten zu erwerben und fürsorgliche Arbeit gegenüber dem Vater zu leisten. Diese wiederum stellt eine seelische Selbsthilfe für den Ich-Erzähler dar, der sich durch die körperliche Annäherung zum Vater seiner Emotionalität verstärkt bewusst wird. Daraus kristallisiert sich ein Gefühl der Verantwortlichkeit heraus, die sich infolge der psychischen und physischen Belastungen der Fürsorge entwickelt. Sie veranlasst den Ich-Erzähler schließlich dazu, seine Tätigkeiten als pflegende Person als emotionale Arbeit wahrzunehmen.

²¹ „Ich dagegen bin ein Spaziergänger. Ich weiß alles über Vaters Torkeln, über das Schlurfen seiner Füße über den Boden, über seine einknickenden Knie und die krumme Wirbelsäule, über die Augenblicke, in denen er das Gleichgewicht verliert und nach vorne, direkt auf die Nase fällt, die infolge dieser Stürze wie die Knollennase eines primitiven Säufers aussieht, wund, eitrig und voller Blutkrusten. Ich stehe dann vor ihm mit einem feuchten Taschentuch in der Hand, will ihn versorgen und weiß nicht, womit ich anfangen soll. Es gibt aber auch andere Stürze, solche, die keine blutigen Merkmaltel, sondern blaue Flecken hinterlassen, sowie solche, deren Spuren nur im tiefsten Herzen aufgezeichnet bleiben, dort, wo die Scham einsetzt.“ (Albahari 2020: 64)

²² „Wenn ich mich gut konzentriere, höre ich deutlich: Mein Vater atmet, mein Vater schluchzt.“ (Albahari 2020: 201)

Zum anderen bricht der Ich-Erzähler das Klischee, dass Fürsorge ausschließlich weiblich sei. Er lehnt diese Annahme ab, indem er nicht die erwartete männliche Geschlechterrolle weiterführt. Für den Ich-Erzähler wird erkennbar, dass die Attribute der Fürsorge nicht weiblich oder männlich, sondern geschlechtslos verhandelt werden sollen. Denn sie verschmelzen auf individueller sowie allgemeiner Ebene in eine geschlechtslose menschliche Notwendigkeit, die für ein menschliches Miteinander unerlässlich ist.

Außer in *Danas je sreda* werden auch in Albaharis Familienromanen *Cink* (1988, Zink) und *Mamac* (1996, Mutterland, 2002) teilweise Aspekte der fürsorglichen Männlichkeit thematisiert. Sie zählt jedoch nicht zu ihren Hauptthemen. In *Cink* sorgt sich der Ich-Erzähler unmittelbar um seinen Vater. Er verrichtet keine körperliche Pflegearbeit, ist jedoch stets an seiner Seite und begleitet ihn bei allen seinen Krankenhausaufenthalten. Dies zeugt von der Nähe und der emotionalen Bindung des Ich-Erzählers dem Vater gegenüber (vgl. Avramović 2014: 529). In *Mamac* hingegen äußert sich die fürsorgliche Männlichkeit gegenüber der Mutter mittelbar. Der Ich-Erzähler verrichtet emotional belastende körperliche Arbeit. Er sieht die Mutter entblößt, trägt sie, wäscht sie, berührt ihre welken Brüste, wenn er sie nachts auszieht, um das von Schweiß und Urin getränkte Nachthemd zu wechseln (ebd.: 535).

Die Romane *Cink* und *Mamac*, aber insbesondere *Danas je sreda* sind als literarische Beispiele zu betrachten, die Vorstellungen von fürsorglicher Männlichkeit entwerfen, die sich von Konzepten traditioneller, hegemonialer Männlichkeit durch die Aufwertung von Emotionalität und Pflegearbeit abheben. Im Zuge einer auf Männlichkeitskonzepte konzentrierten, gender-orientierten Lektüre können Albaharis Romane dazu beitragen, vorherrschende gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse zu hinterfragen und sie in weiterer Folge zu transformieren.

Literatur

- Albahari, David. 2020. *Heute ist Mittwoch*. (Übersetzung: Mirjana Wittmann & Klaus Wittmann.) Frankfurt/Main.
- Albahari, David. 2017. *Danas je sreda*. Beograd.
- Albahari, David. 2005. *Mamac*. Beograd.
- Albahari, David. 1996. *Cink*. Beograd.
- Avramović, Marko. 2014. Knjige ogledala: *Cink* i *Mamac* Davida Albaharija. *Književna istorija* 46. <http://knjizevnaistorija.rs/editions/153Avramovic.pdf525-546> (abgerufen am 07.02.2020).
- Babić, Dragan. 2017. Nikada neću videti Rio. *Polja* 507. 139-141. <http://polja.rs/wp-content/uploads/2017/11/Polja-507-sajt-139-141.pdf> (abgerufen am 07.02.2020).
- Bergmann, Franziska et al. 2012. Vorwort. In idem (Hg.), *Gender Studies* (Basis-Skripte, 2), 9-18. Bielefeld.
- Böhnisch, Lothar. 2004. *Männliche Sozialisation: Eine Einführung* (Geschlechterforschung). Weinheim.

- Eckes, Thomas. 2010. Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In Becker, Ruth & Kortendiek, Beate (Hg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie* (Geschlecht & Gesellschaft, 35), 178–189. Wiesbaden.
- Elliott, Karla. 2016. Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. *Men and Masculinities* 19(3). 240–259.
- Hanlon, Niall. 2012. *Masculinities, Care and Equality: Identity and Nurture in Men's Lives*. Basingstoke.
- Hearn, Jeff. 2001. Men and Gender Equality: Resistance, Responsibilities and Reaching Out. *Keynote at the Conference Men and Gender Equality: Örebro, Sweden, March 15th–16th*. http://cdn.atria.nl/epublications/2001/Men_and_gender_equality.pdf (abgerufen am 07.02.2020).
- Heilmann, Andreas & Scholz, Sylka. 2017. Caring Masculinities – gesellschaftliche Transformationspotentiale fürsorglicher Männlichkeiten? *Feministische Studien*. 345–353.
- hooks, bell. 2004. *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York.
- Hueck, Carsten. 2003. Als dem Saurer die Hinterachse brach. *Frankfurter Rundschau*. <http://fr.de/kultur/literatur/saurer-hinterachse-brach-11724417.html> (abgerufen am 07.02.2020).
- Kittay, Eva Feder. 1999. *Love's Labor: Essays on Women, Equality, and Dependency* (Thinking gender). New York.
- Klenner, Christina & Kohaut, Susanne & Höyng, Stephan. 2010. Vollzeit, Teilzeit, Mini-jobs: Mit einem Exkurs „Männer zwischen Beruf und privatem Leben“. In Achatz, Juliane et al. (Hg.), *Geschlechterungleichheiten im Betrieb: Arbeit, Entlohnung und Gleichstellung in der Privatwirtschaft*, 191–270. Berlin.
- Lazović, Milica M. 2018. *Metaproza u romanima Davida Albaharija*. Dissertation. Beograd.
- Meuser, Michael. 2016. Entgrenzungen von Erwerbsarbeit und Familie: Neubestimmung des Mannes in der Familie? In Lengersdorf, Diana & Meuser, Michael (Hg.), *Männlichkeiten und der Strukturwandel von Erwerbsarbeit in globalisierten Gesellschaften: Diagnosen und Perspektiven* (Arbeitsgesellschaft im Wandel), 159–179. Weinheim.
- Schlicht, Corinna. 2016. Das Narrativ ‚natürlicher‘ Mutterliebe und Mütterlichkeit in Literatur und Film. *Gender* 1. 108–123.
- Schneider, Norbert F. 2012. Familie. Zwischen traditioneller Institution und individuell gestalteter Lebensform. In Hradil, Stefan (Hg.), *Deutsche Verhältnisse: Eine Sozialkunde*, 95–120. Frankfurt/Main.
- Scholz, Sylka. 2003. „Hegemoniale Männlichkeit“ – Innovatives Konzept oder Leerformel? In Hertzfeldt, Hella et al. (Hg.), *Geschlechterverhältnisse: Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis* (Texte der Rosa-Luxemburg-Stiftung, 18), 33–45. Berlin.
- Simić, Dijana. 2018. Über Väter und Söhne, Mütter und Töchter: Gedächtnis, Generationenverhältnisse und Gender in der postjugoslawischen Prosa (Karakaš, Vojnović, Stupar Trifunović). *Wiener Slawistischer Almanach* 81. 257–281.
- Spreckelsen, Tilman. 2020. Das elastische Gewissen. *Bücher*. http://buecher.de/shop/familie/heute-ist-mittwoch/albahari-david/products_products/detail/prod_id/58276146/#reviews (abgerufen am 21.06.2020).
- Theunert, Markus. 2015. Grundlagen-Papier. 3. *Internationale Konferenz Männer und Gleichstellungspolitik (ICMEO): Esch an der Alzette, Belval, Luxemburg, 17.–18. Oktober*. <http://mega.public.lu/dam-assets/fr/actualites/2016/10/icmeo/grundlagendokument-DE.pdf> (abgerufen am 07.02.2020).

- Walgenbach, Katharina. 2015. Geschlecht in gesellschaftlichen Transformationsprozessen. In Walgenbach, Katharina & Stach, Anna (Hg.), *Geschlecht in gesellschaftlichen Transformationsprozessen* (Schriftenreihe der Sektion Frauen- und Geschlechterforschung in der Deutschen Gesellschaft für Erziehungswissenschaft, 4), 21–50. Opladen.

Männlichkeit, Empfindsamkeit und Intimität in der bosnisch-herzegowinischen Prosa nach 2000

Goran Samardžić, Faruk Šehić, Nenad Veličković

Dijana Simić

Masculinity, sensibility, and intimacy in Bosnian-Herzegovinian prose after 2000: Goran Samardžić, Faruk Šehić, Nenad Veličković

In their texts associated with the literary trend of New Sensibility, contemporary Bosnian-Herzegovinian authors describe personal emotions as well as intimate interpersonal relationships from men's perspectives. Although the deconstruction of soldierly heroism (common in literature from the 1990s and early 2000s) has aroused keen interest among researchers, within South Slavic Literary Studies, it has scarcely been examined through a gender theoretical lens focused on questions of masculinity. Drawing on discussions about the pluralization and interdependence of men's identities within Men's Studies, the present article examines men and masculinities in the novels *Šumski duh* (2004, *Forest Spirit*) by Goran Samardžić, *Knjiga o Uni* (2011, *Quiet Flows the Una*, 2016) by Faruk Šehić and *Otac moje kćeri* (2002, *My Daughter's Father*) by Nenad Veličković. In the process, it affirms the importance of Men's Studies for the field of Slavic Studies.

Keywords: masculinity, sensibility, intimacy, Bosnian-Herzegovinian literature

Dijana Simić, University of Graz; dijana.simic@uni-graz.at

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 325–339.

1. Einleitung

„[...] But I tell you, when it comes to this matter, it is an excess of belief that I suffer from.' ,Belief in what?' ,In the possibility of intimacy. In love.“
(Kureishi 2017: 133)

Im Sommer 2017 war der britische Autor Hanif Kureishi beim internationalen Literatur-Festival *Bookstan* in Sarajevo zu Gast und stellte seine Texte in Interviews und Lesungen dem interessierten bosnisch-herzegowinischen Publikum vor.¹ Einen Schwerpunkt seiner literarischen Tätigkeit bildet die Beschäftigung

¹ In der bosnisch-herzegowinischen Kultur- und Lifestyle-Zeitschrift *Urban Magazin* findet sich ein Portrait des Autors, indem er seine poetischen und politischen Leitprinzipien darlegt (vgl. Zablocki 2017). Kureishis gleichermaßen empfindsam und scharfsinnig dargebotene Überlegungen veranlassten mich dazu, den Begriff der Intimität näher zu

mit zwischenmenschlichen Beziehungen, insbesondere Partnerschaft und Sexualität, was sich in seinem auch filmisch adaptierten Roman *Intimacy* (1998, *Rastlose Nähe*, 1999) widerspiegelt. Darin setzt sich der Protagonist, der im Begriff ist, seine langjährige Partnerin samt ihrer gemeinsamen Söhne zu verlassen, in Form des inneren Monologs aus männlicher Perspektive mit den Gefühlen, Erwartungen und Enttäuschungen auseinander, die partnerschaftliche sowie elterliche Beziehungen mit sich bringen. Eine Beschäftigung mit derart intimen Themen lässt sich auch in der zeitgenössischen bosnisch-herzegowinischen Literatur verzeichnen, in der sie in den Texten der sog. Neuen Empfindsamkeit Niederschlag findet.

2. Männlichkeit und Neue Empfindsamkeit in der bosnisch-herzegowinischen Prosa

In der zeitgenössischen Literatur aus Bosnien-Herzegowina,² insbesondere in der Prosa, etabliert sich nach der neorealistischen Anti-/Kriegsliteratur der 1990er Jahre spätestens seit der Jahrtausendwende ein literarischer Trend, den der Sarajevoer Literaturhistoriker Enver Kazaz – in Anlehnung an Michail N. Ėpštejn – als Neue Empfindsamkeit bezeichnet (vgl. Ėpštejn 1998: 135, Kazaz 2004a: 40).³ Die ihm zugehörigen, häufig autobiographischen Texte weisen Bekenntnischarakter auf und zeichnen sich durch eine Art flackernde Ästhetik im Ėpštejn'schen Sinne aus, die sich aus dem wechselseitigen Zusammenspiel von Autorenerfahrung und Zitathaftigkeit konstituiert und in angemessener Einfühlsamkeit äußert. Neben den nun zahlreich erscheinenden, traditionell mit Empfindsamkeit in Verbindung gebrachten Texten weiblicher Autorschaft bringen Kazaz zufolge gerade auch die literarischen Werke männlicher Literaturschaffender eine neue männliche Sensibilität hervor. Sie erinnern an die avantgardistischen Texte nach dem Ersten Weltkrieg, welche die Figur des Soldaten als Helden durch die Darstellun-

beleuchten und in seiner affekttheoretischen Definition als Schlüsselbegriff meiner Dissertation zu Intimitätsnarrativen als literarischen Gegenöffentlichkeiten zu wählen. In derselben Nummer der genannten Zeitschrift wird im Übrigen auch der erste Prosa-Band von Adisa Bašić, einer weiteren Doktorandin von Renate Hansen-Kokoruš, vorgestellt, der mittlerweile einen Teil des Untersuchungskorpus meiner Doktorarbeit darstellt.

² Hier wird synonym von bosnisch-herzegowinischer Literatur und Literatur aus Bosnien-Herzegowina gesprochen, um das Werk von Autor*innen mit biographischem Bezug zu Bosnien-Herzegowina zu kennzeichnen – unabhängig von Erst- und Literatursprache, ethnonationaler Zugehörigkeit sowie Staatsbürgerschaft.

³ Kazaz formuliert seinen Begriff in Anlehnung an Michail N. Ėpštejn, der eine Neue Sentimentalität („novaja sentimental'nost“, Ėpštejn 2005: 437) in der post-postmodernen russischsprachigen Literatur ausmacht. Davon ausgehend spricht Kazaz von „[e]lementi poetike nove osjećajnosti“ (Kazaz 2004a: 40) in den postjugoslawischen Literaturen und definiert diese nach Aleksandar Flaker als Stilformation. Die Übertragung des Begriffs ins Deutsche stammt von mir, D. S., und orientiert sich terminologisch – wie bei Ėpštejn – an der Literaturepoche der Empfindsamkeit des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

gen seines durch die Kriegserfahrung zerrütteten Gemütszustandes dekonstruierten (vgl. Kazaz 2011: 22).⁴

Obgleich sie allmählich in der südslawistischen Forschungslandschaft Fuß fassen, verortet Kazaz seine männerzentrierten Überlegungen nicht im Rahmen der sog. Men's Studies,⁵ die sich der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Männern und Männlichkeit/en durch das Prisma ihres Geschlechts nähern. Exemplarisch zu nennen ist im gegebenen Zusammenhang die von Tatjana Rosić herausgegebene Nummer der Zeitschrift *Sarajevske sveske* zur Frage *Da li je Balkan muškog roda?* (2012, Ist der Balkan männlich?). Rosić zufolge zeigt sich die durch die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche der 1990er Jahre verursachte Krise der Männlichkeit im ex-jugoslawischen Raum gerade im Versuch ihrer Rehabilitierung im Zuge der seither herrschenden Repatriarchalisierungsprozesse. Vor diesem Hintergrund scheinen Analysen aus Sicht der Men's Studies, die auch männliche Befindlichkeiten als vergeschlechtlichte („gendered“) Phänomene berücksichtigen, von besonderer Relevanz.

3. Men's Studies als Teilbereich der Geschlechterforschung

Aufbauend auf den Erkenntnissen der Frauenforschung sowie der sich langsam etablierenden Gay and Lesbian Studies affirmiert sich ab Mitte der 1970er Jahre mit den akademischen Men's Studies das Feld der Männer- und Männlichkeitsforschung zunächst an US-amerikanischen Universitäten. Als Prämisse der Men's Studies gilt, dass – trotz gesellschaftlich vorherrschender Generalisierung des Männlichen in unterschiedlichen Diskursen (wie der Geschichte, Politik, Kultur, Medizin etc.) – männliche Erfahrungen (ebenso wie weibliche) vergeschlechtlicht und Männer daher als solche zu untersuchen sind. In diesem Sinne formulieren Michael S. Kimmel und Michael A. Messner in der Einleitung zu ihrer Aufsatzsammlung *Men's Lives* (1989): „This book is about men. But unlike other books about men, which line countless library shelves, this is a book about men *as men*.“ (Kimmel & Messner 2007: XV; Hervorhebung: Kimmel & Messner).

⁴ Im Artikel „Heroik und ihre Subversion“ (2018) zeichnen Renate Hansen-Kokoruš und ich Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts nach. Vor dem Hintergrund von Gesemanns These über die dem Balkan-Menschen – in diesem Falle ist Mann gemeint – eigene Heroik untersuchten wir literarische Strategien der Deheroisierung und gingen dabei u. a. auf Texte der zeitgenössischen Frontprosa ein.

⁵ Folgende Arbeiten beschäftigen sich mit Kriegsheldentum in den Anti-/Kriegstexten der bosnisch-herzegowinischen Literatur der 1990er Jahre: z. B. Beganović (2009b), Kazaz (2004b, 2006). Da sie gender-relevante Aspekte – wenn überhaupt – lediglich andeuten, dient der vorliegende Beitrag der Affirmation der bisher innerhalb der südslawistischen – auch gender-orientierten – Forschung wenig beachteten Men's Studies.

Dass Männer – in Willi Walters Worten – „als Geschlechtswesen“ (Walter 2006: 92; Hervorhebung: Walter) in der heteropatriarchal geprägten Gesellschaft nicht nur privilegiert sind, sondern gleichermaßen am sog. Geschlechterrollendruck leiden, der ihnen in dieser auferlegt wird, offenbart Joseph Plecks Abhandlung *The Myth of Masculinity* (1981). Seine Überlegungen spiegeln sich in Jeff Hearn's *The Gender of Oppression* (1987) wider und werden in vielfältiger Weise von Männer- und Männlichkeitsforscher*innen aufgegriffen, die mittlerweile von Männlichkeiten im Plural sprechen, um die Erfahrungen unterschiedlicher Männer und deren damit zusammenhängende Geschlechtsidentitäten unter Berücksichtigung weiterer Differenzkategorien wie *race* bzw. Ethnie, Klasse, Sexualität, Alter u. a. zu kennzeichnen. Das wohl am stärksten rezipierte männertheoretische Instrumentarium legte Raewyn Connell mit dem von Antonio Gramsci beeinflussten Konzept der sog. hegemonialen Männlichkeit und den von diesem abweichenden Kategorien der männlichen Komplizenschaft, Marginalisierung und Unterordnung vor. In ihrer Studie *Masculinities* (1995) beschreibt sie Männlichkeit nämlich nicht nur in Relation zu Weiblichkeit, sondern deckt auch das Verhältnis unterschiedlicher Formen von Männlichkeit untereinander auf, um die gesellschaftliche Dominanz bestimmter Männer sowie die damit einhergehende Unterordnung von Frauen und anderen Männern⁶ differenzierter zu erklären (vgl. Walter 2006: 91–110, Kimmel & Messner 2007: XV–XXIII, Connell 2015: 76–81).⁷

Ausgehend von den bisherigen Überlegungen möchte die vorliegende literaturwissenschaftliche Untersuchung einige Tendenzen narrativer Konstruktionen von Männlichkeit in den Texten *Šumski dub* (2004, Waldgeist) von Goran Samarđžić, *Knjiga o Uni* (2011, Buch über die Una) von Faruk Šehić und *Otac moje kćeri* (2002, Der Vater meiner Tochter, 2016) von Nenad Veličković in den Fokus rücken. Dabei steht die Frage im Vordergrund, welche Formen von Männlichkeit in den ausgewählten Texten der bosnisch-herzegowinischen Prosa nach 2000 literarisch verhandelt werden und inwiefern Empfindsamkeit und Intimität bei der

⁶ Connells Überlegungen sind von Geschlechterbinarität geprägt, sodass an dieser Stelle auch die gesellschaftliche Unterordnung anderer nicht-männlicher Personen ergänzt werden soll.

⁷ In seinem Artikel bietet Walter (2006) eine übersichtliche Einführung in die Männer- und Männlichkeitsforschung, welche die Entstehung des Forschungsfelds, dessen Benennung sowie zentrale Forschungsschwerpunkte vorstellt und kritisch reflektiert. Dabei hebt er die 1987 von Harry Brod, Michael Kaufman und Michael S. Kimmel veröffentlichten Aufsatzsammlungen hervor, die den Weg in eine neue, antisexistische und profeministische Männerforschung – in Anlehnung an Brod von Walter als New Men's Studies bezeichnet – weisen (vgl. Walter 2006: 92). Standardwerke dieser neuen Men's Studies stellen Michael S. Kimmels und Michael A. Messners (2010 bereits in achter Auflage veröffentlichter) Sammelband *Men's Lives* sowie Michael S. Kimmels, Jeff Hearn's und R. W. (Raewyn) Connells *Handbook of Studies on Men and Masculinities* (2005) dar. Zur Einführung vgl. auch Schößler (2008: 133–144).

narrativen Konstruktion männlicher Figuren sowie ihrer Beziehungen zu anderen Figuren eine Rolle spielen.⁸

4. Heranwachsen und Gewalt: Toxizität als Kehrseite fragiler Männlichkeit

Goran Samardžićs Roman *Šumski dub* beinhaltet die *Coming of Age*-Geschichte seines autobiographisch konzipierten Protagonisten Kosta,⁹ eines selbstverliebten Halbstarken, der in den 1980er Jahren auf dem harten Beton Belgrads aufwächst, um in den 1990er Jahre die bosnisch-herzegowinische Hauptstadt Sarajevo vor ihren serbischen Angreifern zu verteidigen, zu denen auch seine (ehemaligen) Belgrader Freunde zählen. Als Angehörige einer Straßengang bringen sie ihre gemeinsame Jugendzeit in der serbischen Metropole mit pubertären Streichen, gefährlichen Mutproben sowie Alkohol- und Gewaltexzessen zu, die von Diebstählen über Prügeleien bis zu Vergewaltigungen reichen. Unangefochtener Anführer der Gruppe ist Gane, ein Schläger, der sich schnell für den serbischen Nationalismus begeistert und damit ein Exempel statuiert, dem die übrigen Freunde – bis auf Kosta und Danijel – folgen.

Jener Waldgeist, der im Titel des Romans angerufen wird, scheint auf den verrohten Geist der Zeit anzuspielen, der nicht nur in der Mobilisierung, sondern in der schieren Begeisterung zahlreicher junger Männer für die jugoslawischen Kriege Niederschlag findet. Wie eine Vorbereitung auf die spätere Kriegsgewalt muten in diesem Zusammenhang die gewaltvollen Auseinandersetzungen auf den Belgrader Straßen an. Diese dienen zum einen der Konstitution der Gruppenidentität der Gang, in der sich der zeitgenössische nationalistische (und hetero-/sexistische) Identitätsdiskurs widerspiegelt. Zum anderen ist Gewalt auch ein Instrument, um individuelle Identität, insbesondere als heranwachsender Mann, zu verhandeln.

Männlichkeit ist bei Samardžić mit eiserner Stärke gleichgesetzt, die sich insbesondere in Sturheit, Gefühllosigkeit und Gewaltbereitschaft äußert und keinen Raum für Empathie lässt. An diesem im gegebenen Kontext als hegemonial definierten Männlichkeitskonzept, das in der Männer- und Männlichkeitsforschung als toxische bzw. schädliche Männlichkeit bezeichnet wird (vgl. Salam 2019, Salter 2019), stößt sich der Protagonist Kosta zwar, überwindet es jedoch nie vollends, was sich insbesondere an dem Verhältnis zu seiner Partnerin Dijana,

⁸ Die im vorliegenden Artikel angesprochenen Fragen der narrativen Konstruktion von Geschlecht werden in meiner Dissertation durch die Analyse zeitgenössischer Texte männlicher und weiblicher Literaturschaffender aus Bosnien-Herzegowina auf ihre affektiven sowie politischen Implikationen hin genauer untersucht. Die hier behandelten Texte zählen zum Untersuchungskorpus.

⁹ Zur genaueren Diskussion des hybride angelegten Genres des Romans vgl. Kazaz (2007: 207–211).

Danijels Schwester, zeigt. Auf ihre Vergewaltigung reagiert Kosta folgendermaßen:

„Dijana me dočekala u mračnoj sobi s crnim krugovima oko očiju. Usta su joj bila razbijena i modra; podsjećala su na zgaženu lignju. Štetu je uvećao i jedan slomljeni zub. Smatrao sam kako to nije urađeno samo njoj već i meni. Neko se usudio da skrene našu ljubav sa sretnog kursa i usmjeri je ukrivo. Da je nisam volio, bila bi mi ružna. [...] Zbog Dijane sam dobio prvu *potvrdu da sam muško* – nož u leđa [...]. Nakon pola sata [...] presreo sam ga [Dijaninog silovatelja – D. S.] i svom snagom udario u lice. [...] Pao je na koljena i iz te poze, u kojoj se neki mole bogu, ubo me u leđa.“ (Samardžić 2006: 51f.; Hervorhebung: D. S.)¹⁰

Das kurze Textbeispiel verdeutlicht mehrere Aspekte von Kostas toxischer Männlichkeit. So zeigt er keinerlei Empathie mit seiner vergewaltigten Partnerin, vielmehr hält er ihr die Gewalterfahrung implizit vor, indem er auf ihr entstelltes Äußeres sowie den damit für ihn einhergehenden Schönheitsverlust abstellt. Die Vergewaltigung, die er nur selten als solche benennt, bringt er sogar explizit mit einer Minderung ihres Wertes in seinen Augen in Verbindung: „Na Dijanu sam počeo gledati s visine. Činilo mi se da joj je zbog onog što je preživjela opala vrijednost. Volio sam je i dalje, ali ne onoliko kao kad mi je izmicala.“ (Samardžić 2006: 57)¹¹ Zudem zeichnet sich ab, dass Kosta Dijana lediglich als seinen Besitz wahrnimmt, dessen Schädigung nicht nur einen Angriff auf ihre physische und psychische Integrität darstellt, sondern gerade auch eine Verletzung seiner männlichen Ehre.¹² Diese gilt es durch die gewaltsame Auseinandersetzung mit Dijanas Vergewaltiger wiederherzustellen. Die dabei verursachte Verletzung durch das Messer seines Kontrahenten stellt eine Art Abzeichen dar, das der *Bestätigung* der

¹⁰ „Dijana erwartete mich mit schwarzen Augenringen im finsternen Zimmer. Ihre Lippen waren aufgeplatzt und blau; sie erinnerten mich an einen überfahrenen Kalmar. Den Schaden vergrößerte noch ein gebrochener Zahn. Ich war der Ansicht, dass das nicht nur ihr angetan wurde, sondern auch mir. Jemand hatte es gewagt, unsere Liebe vom glücklichen Kurs ab- und auf die schiefe Bahn zu bringen. Hätte ich sie nicht geliebt, hätte ich sie hässlich gefunden. [...] Wegen Dijana bekam ich die erste *Bestätigung meiner Männlichkeit* – ein Messer in den Rücken [...]. Nach einer halben Stunde [...] lauerte ich ihm [Dijanas Vergewaltiger – D. S.] auf und schlug ihm mit voller Kraft ins Gesicht. [...] Er fiel auf die Knie und rammte mir aus dieser Pose, in der manche zu Gott beteten, ein Messer in den Rücken.“ (Hervorhebung: D. S.) Alle nicht anders markierten Übersetzungen stammen hier und im Folgenden von mir, D. S.

¹¹ „Ich begann auf Dijana herabzuschauen. Mir schien, als hätte sie durch das, was sie überlebt hatte, an Wert verloren. Ich liebte sie auch weiterhin, aber nicht so sehr wie zuvor, als sie schwer erreichbar für mich war.“

¹² Dagmar Burkhart hat zu Ehrkonzepten in den slawischen Kulturen geforscht. In ihrem Beitrag für den vorliegenden Band diskutiert sie die für die balkanische Ausprägung des Patriarchats charakteristische Korrelation zwischen männlicher Ehre und weiblicher Scham, die sich auch im Beispiel von Dijanas Vergewaltigung widerspiegelt.

eigenen Männlichkeit dient. Dass die hier beschriebenen Attribute der körperlichen Stärke und des Ehrgefühls auf eine eigentlich fragile Beschaffenheit der betreffenden Männlichkeit hinweisen (vgl. DiMuccio & Knowles 2019: 25), die es ständig zu bestätigen gilt, zeigt sich an Kostas mehrfach angedeuteten moralischen Bedenken. In Situationen, in denen die Gruppe Zwang auf ihn ausübt und bestimmte männlich konnotierte Verhaltensweisen von ihm einfordert, regen sich nämlich Zweifel bei ihm. Kosta wagt es jedoch nicht, diese direkt anzusprechen, da er Angst hat, die Anerkennung seiner Freunde zu verlieren.

„Ustao sam i pošao da je spasim. Prvi put osjetih kako je teško i dosadno činiti nešto što ne izvire iz srca već iz savjesti. Od ove Dijane očekivao sam samo da ode i nikom ne kaže šta joj se moglo dogoditi. [...] Osjećao sam se glupo. Nikad u životu nisam spasavao ružniju djevojku. Strah ju je još više poružnio.“ (Samardžić 2006: 123f.)¹³

Bei einer Party versuchen Kostas Freunde eine Freundin von Dijana, die denselben Namen trägt, zu vergewaltigen. Die Wiederholung des Namens, die sich im Übrigen auf eine weitere Figur – eine Zugpassagierin, der Kosta begegnet – erstreckt, zeigt die Schablonenhaftigkeit der weiblichen Figuren in Samardžićs Text. So wird anhand der vielen *Dijanas* lediglich die Männlichkeit Kostas sowie der anderen männlichen Figuren verhandelt.

Eine vergleichbare Aufgabe kommt Dijanas Bruder Danijel zu, dem Außen-seiter der Straßengang, der als Ausnahme die Regel bestätigt und demnach der Konstitution und Affirmation der Gruppe dient. Vor der versuchten Vergewaltigung von Dijanas Freundin ereignet sich nämlich bereits eine ähnliche Szene unter den männlichen Freunden (vgl. Samardžić 2006: 14f.). In einem Keller vergehen sie sich reihum – bis auf Kosta – am filigranen Danijel, dessen Homosexualität sowie seine damit zusammenhängende untergeordnete Männlichkeit sie zum Anlass nehmen, um ihre heterosexuelle, hegemoniale Männlichkeit zu bestätigen. Homophobie – ebenso wie die Ausgrenzung von Weiblichkeit – bildet nämlich ein konstitutives Element von Männerbünden. Sie dient der Rechtfertigung homosozialer Intimität zwischen jungen Männern, die aus hegemonialer hetero-/sexistischer Perspektive jedoch keineswegs Homoerotik oder Homosexualität sein darf (vgl. Schößler 2008: 139, Sedgwick 1985: 1–5). Auf diese Weise wird eine im Kern fragile Männlichkeit abgesichert, deren Kehrseite die hier hervorgehobene Toxizität darstellt.

Eine hoffnungsvollere Lesart legt der zuvor bereits erwähnte Literaturhistoriker Kazaz (2007: 214) vor. Er deutet an, dass Kosta und Daniel durch ihre Anders-

¹³ „Ich stand auf, um sie zu retten. Das erste Mal spürte ich, wie schwer und langweilig es war, etwas zu tun, was nicht von Herzen kam, sondern aus schlechtem Gewissen. Von dieser Dijana erwartete ich lediglich, dass sie wegging und niemandem erzählte, was ihr hätte passieren können. [...] Ich fühlte mich blöd. Nie im Leben hatte ich ein hässlicheres Mädchen gerettet. Die Angst machte sie nur noch hässlicher.“

artigkeit – Ersterer entstammt einer sog. gemischten Ehe zwischen einem Serben und einer Bosniakin, Zweiterer ist ein homosexueller Cross-Dresser – hegemoniale Vorstellungen von nationaler Zugehörigkeit, sexueller Orientierung und Geschlechtsidentität in Frage stellen. Die hier aus der informierten Perspektive der Men's Studies untersuchten Beispiele verdeutlichen aber – um es gelinde auszudrücken – das bescheidene Ausmaß dieser Transgression.¹⁴

5. Kriegserfahrung und Depression: Auseinandersetzung mit soldatischer Männlichkeit

Faruk Šehić zählt zu den bekanntesten zeitgenössischen Autoren aus Bosnien-Herzegowina.¹⁵ Er wird der als „pregažena generacija“ betitelten *überrollten* ex-jugoslawischen Autoren-Generation zugerechnet, deren prägende Jugendjahre von den kriegesischen Auseinandersetzungen der 1990er Jahre überschattet wurden. Die autobiographische Kriegserfahrung findet in seinem Roman *Knjiga o Uni* Niederschlag, der Elena Messner zufolge der sog. Frontprosa zuzuordnen ist (vgl. Messner 2014: 74).¹⁶ Darin schildert der Protagonist Mustafa Husar – durch die Hypnose eines Jahrmarktsfakirs angeregt – seine Erlebnisse als Soldat im Bosnien-Krieg am titelgebenden Fluss Una im Nordwesten des Landes aus der Ich-Perspektive. Der Nachname Husar, der im Militärjargon einen Angehörigen der leichten Kavallerie meint, gibt die Position und Erfahrung des Protagonisten als Soldaten im Krieg programmatisch vor. Gleichzeitig werden durch die Hervorhebung seiner schriftstellerischen Tätigkeit auch empfindsame Aspekte seiner Persönlichkeit angedeutet. In diesem Sinne wird seine Figur im letzten Romankapitel von einer auktorialen Erzählinstanz folgendermaßen zusammengefasst: „Mustafa Husar, bivši borac Armije BiH i pjesnik u pokušaju [...]“ (Šehić 2011: 217)¹⁷

¹⁴ Gerade in einem Artikel, in dem es um gesellschaftlich konstruierte Männlichkeitskonzepte geht, darf die außertextuelle Wirklichkeit nicht außer Acht gelassen werden. Es gilt deshalb anzumerken, dass die in Goran Samardžićs Text dargestellte toxische Männlichkeit nicht nur als literarischer Entwurf zu lesen ist, sondern durchaus in die Mitte der bosnisch-herzegowinischen Gesellschaft hineinreicht, wie der Übergriff des Autors auf die Journalistin Jelena Kalinić im Frühjahr 2018 offenbart. Dieser Fall kann in den Kontext der globalen #MeToo-Debatte eingegliedert werden, die sexualisierte und geschlechtsbasierte Gewalt nicht nur als übergriffige diskriminierende Handlung angeprangert, sondern auch als Instrument der Machtausübung aufgedeckt hat (vgl. Ćilić 2018).

¹⁵ Im Erscheinungsjahr wurde *Knjiga o Uni* mit dem Meša-Selimović-Preis für den besten Roman in Bosnien-Herzegowina, Kroatien, Montenegro und Serbien ausgezeichnet.

¹⁶ Neben den hier erwähnten ließen sich auch weitere Texte der Frontprosa, etwa jene von Josip Mlakić und Damir Uzunović, im Hinblick auf die darin verhandelten Männlichkeitskonzepte untersuchen.

¹⁷ „Mustafa Husar, ehemaliger Soldat der bosnisch-herzegowinischen Armee und Dichter in Ausbildung [...]“

Interessanterweise finden sich beide Aspekte auch in Kazaz' literaturhistorischen Überlegungen. Er geht nämlich davon aus, dass die Poetik der Zeugenschaft der Anti-/Kriegstexte der 1990er Jahre eine neue Dimension der literarischen Dokumentation der Jugoslawienkriege erreicht, in der die dargestellten Szenen des äußeren Schreckens nun wie eine Art Psychogramm auch den inneren Schrecken widerspiegeln und umgekehrt (vgl. Kazaz 2004b). Šehićs Protagonist bezeichnet seine literarischen Aufzeichnungen in einer autoreferenziellen Überlegung sogar als „lirski dokument“ (Šehić 2011: 213, „lyrisches Dokument“) und benennt damit die von Kazaz angesprochenen Ebenen der Behandlung der Kriegsthematik: einerseits durch die neorealistische Abbildung des äußeren Kriegsschreckens, andererseits durch empfindsame Introspektion. In diesem Schlüssel gelesen, umfasst die sensible Reflexion des Kriegs auch die Deheroisierung der Figur des Soldaten, worauf bereits mehrere Untersuchungen aufmerksam gemacht haben (vgl. Beganović 20009b, Kazaz 2004b, 2006, Hansen-Kokoruš & Simić 2018).

„Svako je želio biti heroj za sebe, usamljeni heroj u teškim vremenima, jer je to ono što pogoni *maštu mladih muškaraca* željnih ratnog uzbuđenja. Zbog toga je konkurencija bila suvišna, na početku rata svaki borac je sebe zamišljao kao budućeg narodnog heroja o kojem će se pisati pjesme.“ (Šehić 2011: 109f.; Hervorhebung: D. S.)¹⁸

In Anlehnung an die anfangs erwähnte Männer- und Männlichkeitsforscherin Rosić lässt sich zudem das hier angesprochene Konzept soldatischer Männlichkeit als eine Spielart lokaler, balkanischer Männlichkeit lesen: „ideja o ‚balkanskom modelu maskuliniteta‘ vezanom za patrijarhalnu tradiciju ratničke kulture“ (Rosić 2012: 52). In dekonstruktivistischer Manier wird der damit einhergehenden Überhöhung des Soldatisch-Heroischen der kräftezehrende, angsteinflößende und triste Alltag an der Kriegsfront – als *äußerer Schrecken* – entgegengehalten. Die introspektive Auseinandersetzung mit der eigenen Befindlichkeit spiegelt den *inneren Schrecken* wider, der die Vorstellung balkanischer, soldatischer Männlichkeit nicht nur um Aspekte der Empfindsamkeit ergänzt, sondern auch tabuisierte Gemütszustände wie Depressionen thematisiert.¹⁹

¹⁸ „Jeder wollte ein Held für sich sein, ein einsamer Held in schweren Zeiten, denn das ist es, was die *Phantasie junger Männer* anregt, die sich nach kriegerischer Aufregung sehnen. Daher war Konkurrenz überflüssig, zu Kriegsbeginn hatte jeder Soldat die Vorstellung von sich als Volkshelden, über den künftig Oden geschrieben werden.“ (Hervorhebung: D. S.)

¹⁹ In ihrem Artikel zu fürsorglicher Männlichkeit zeigt Karla Elliott (2016), inwiefern hegemoniale Konzepte von Männlichkeit traditionell weiblich konnotierte Aspekte wie Emotion, Fürsorge und Pflege ausschließen. Bemerkenswert ist, dass die hier ausgewählten Autoren aber nicht nur Gefühle, sondern insbesondere tabuisierte Gefühlslagen thematisieren: Veličković beschreibt Melancholie (vgl. Beganović 2009a: 238), Šehić Depression und Samardžić einen Aufenthalt in der militärischen Nervenklinik.

„Živjela depresija! Zato sam pokušavao svim silama blokirati oblike i sadržaje ratnih slika, želio sam ih potisnuti dublje kao kada nekog potopiš u vodi, pa mu staneš nogama na ramena i gurneš ga još niže, [...] dok ne ostane bez daha. Želio sam biti poput drugih neoštećenih, uklopljen u društvo, normalan i siv. Ako bih krišom otvorio oči, sa fakirovog turbana zmiје bi siktale i palacale jezicima sve brže i luđe, čime mi je fakir davao do znanja da se moram osloboditi oblika i sadržaja ratnih slika.“ (Šehić 2011: 76)²⁰

Mustafa Husar formuliert hier zwei Möglichkeiten mit der durch den Krieg verursachten Depression umzugehen: Verdrängung oder Konfrontation. Durch die Unterdrückung bzw. das Nicht-Zulassen von Emotion erinnert die erste Option an jene Ausprägung toxischer Männlichkeit, die zuvor am Beispiel von Samardžićs Protagonisten Kosta diskutiert wurde und sich in der geschilderten Entstehung von Aggression bestätigt. Die zweite Option, die Auseinandersetzung mit den schmerzhaften Kriegserinnerungen, hingegen deutet eine mögliche Befreiung von den Geistern der Vergangenheit an, um Samardžićs Geist-Metapher aufzugreifen. Eine vielversprechende Möglichkeit dazu bietet das Schreiben.²¹

6. Fürsorgliche Männlichkeit: Vater-Sein und Mann-Bleiben

Nenad Veličkovićs Roman *Otac moje kćeri* behandelt das Leben seines autobiographischen Ich-Erzählers in der bosnisch-herzegowinischen Nachkriegsgesellschaft. Wie der Titel des Textes verrät, steht die Beziehung des Vaters zu seiner Tochter im Mittelpunkt des Narrativs. Seine Ehe mit Eva, der Mutter des gemeinsamen Kindes, ist im Begriff zu zerbrechen. Auch weitere zwischenmenschliche Beziehungen gestalten sich als unangenehm.²² Einfühlungsvermögen und Verantwor-

²⁰ „Es lebe die Depression! Deswegen versuchte ich mit allen Mitteln die Formen und Inhalte der Kriegsbilder abzublocken, ich wollte sie tiefer unterdrücken, wie wenn man jemanden im Wasser ertränkt und ihm dann mit den Füßen auf die Schultern steigt, um ihn noch weiter zu versenken, [...] bis er keine Luft mehr bekommt. Ich wollte wie die anderen Unversehrten sein, an die Gesellschaft angepasst, normal und grau. Wenn ich heimlich die Augen öffnete, würden mich vom Turban des Fakirs Schlangen anvisieren und ihre Zungen würden sich immer schneller und toller bewegen, womit mir der Fakir zu verstehen gab, dass ich mich von Form und Inhalt der Kriegsbilder zu befreien hatte.“

²¹ Autoreferenzielle Momente, in denen die Praxis des Schreibens sowie ihre psychologische, wenn nicht sogar therapeutische Wirkung reflektiert werden, verbinden die drei hier ausgewählten Texte im Übrigen (vgl. Samardžić 2006: 148, Šehić 2011: 211–213, Veličković 2010: 179, 218).

²² Goran Samardžićs *Zimski zagrljaji* (2015, Winterliche Umarmungen) und Dennis Gratz' *Motivi za knjigu kajanja* (2017, Motive für ein Buch der Reue) behandeln auch, wie die hier erwähnten Texte *Otac moje kćeri* von Veličković und Kureishis *Intimacy*, eine Trennung aus männlicher Perspektive. In ihrer amerikanistischen Doktorarbeit stellt Deborah Marie Sims (2011) fest, dass Scheidungsnarrative als Dekonstruktionen großer Erzählungen gelesen werden können und als solche insbesondere in der postmodernen Literatur

tungsgefühl äußert der Protagonist lediglich seiner Tochter gegenüber, der er als fürsorglicher Vater bei unterschiedlichen Belangen zur Seite steht: Er pflegt und versorgt sie, stimuliert sie intellektuell und unterstützt sie emotional. Ihre Erziehung zu einer selbstbestimmten Frau scheint ihm wichtig zu sein, was eine anfängliche Reflexion bestätigt.

„[D]jevojčica sa slikovnicom oštih korica uvuče se u postelju između nas. – Ko će mi čitati? – Šta? – *Uspavanu ljepoticu*. – To znaš napamet. – Čitaj mi. [...] Ovako ispričana, ova bajka je smeće. Njen zadatak je da mozak moje djevojčice svede na dimenzije Barbikine glave. Ne mogu da učestvujem u tome. [...] Ne želim da moja kćer bude nesretna zato što nema plave uvojke, velike grudi, dugačke noge, mala stopala, ogorčena na mene što ja nisam Matel a ona princeza.“ (Veličković 2010: 9f.; Hervorhebung: Veličković)²³

Der Geschlechterrollendruck wird hier in Form der Barbie-Puppe des Spielzeugkonzerns Mattel mit den politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Transformationsprozessen nach dem Zerfall Jugoslawiens in Verbindung gebracht, denen der Protagonist grundsätzlich skeptisch gegenübersteht. Als Texter einer Werbefirma beobachtet er nämlich die Affirmation neoliberaler, kapitalistischer Strukturen in Bosnien-Herzegowina aus nächster Nähe. Da er sich nicht mehr an den verlogenen Vermarktungsstrategien und mit diesen zusammenhängenden Ausbeutungsverhältnissen beteiligen möchte, beschließt er zu kündigen. Davon erzählt er anfangs aber niemandem, um das Bild des Versorgers nicht zu trüben. So scheint es insgesamt, als könne und wolle er sich nicht in die neue gesellschaftliche Ordnung fügen; anders als sein Freund und Vorgesetzter Bane, der als sich schnell zurechtfindender Managertyp eine Gegenfolie zum idealistischen Protagonisten darstellt.

An anderer Stelle werden vergeschlechtlichte Verhaltensnormen zudem als tradierte Muster aufgedeckt, die sich im Zuge der Repatriarchalisierungsprozesse der 1990er Jahre mit den neu etablierten Geschlechternormen vermengen. So wirkt die Figur der Mutter des Erzählers in ihrer Rolle als Großmutter wie eine Art patriarchale Kontrollinstanz, die ihrer Enkelin beibringt, wie sie sich als Mädchen zu verhalten habe: „*Djevojčice ne sjede tako. Ispravi ramena. Sporije žvači. Ne tim*

vorkommen. Diesen Zusammenhängen gilt es im Rahmen einer weiterführenden Analyse nachzugehen.

²³ „[D]as Mädchen schlüpft, das Bilderbuch mit den scharfen Rändern in der Hand, zwischen uns unter die Decke. ‚Wer liest mir vor?‘ ‚Was?‘ ‚*Dornröschen*.‘ ‚Das kannst du doch schon auswendig.‘ ‚Vorlesen.‘ [...] Von ihm [Disney – D. S.] erzählt, ist die Geschichte Schrott. Das Gehirn meines Mädchens soll auf die Größe eines Barbiekopfes schrumpfen? Nein, das lasse ich nicht zu. [...] Ich will nicht, dass meine Tochter unglücklich wird, weil sie keine blonden Locken, großen Brüste, langen Beine, kleinen Füße hat, verbittert, weil ich nicht der Barbieproduzent Mattel bin und sie keine Prinzessin ist.“ (Veličković 2016: 9f.; Hervorhebung: Veličković)

nožem! Djevojčice ne lakiraju nokte. Šta kažete? Hvala, molim.“ (Veličković 2010: 53; Hervorhebung: Veličković)²⁴ Auch diesem sozialen Druck gegenüber äußert sich der Protagonist kritisch, sodass seine Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit emanzipatorisch anmuten. Die Art und Weise, wie er sich um seine Tochter kümmert, kann deshalb mit Karla Elliott (2016) als fürsorgliches Männlichkeitskonzept beschrieben werden, das sich im Vater-Sein manifestiert.

Der Grazer Amerikanist Klaus Rieser (2013: 153f.) bringt am Beispiel zeitgenössischer Filme zum Ausdruck, dass die filmische und literarische Darstellung von Vaterschaft oft mit der Entmännlichung des dargestellten Vaters Hand in Hand geht. Die Frage nach der Männlichkeit des Protagonisten wird auch in Veličkovićs *Otac moje kćeri* implizit durch die Thematisierung eines typisch männlichen Gesundheitsproblems angedeutet. So geht der Protagonist einem unangenehm schmerzenden Gefühl in den Hoden durch mehrere Arztbesuche nach, nur um zu erfahren, dass es sich um ein Leiden handelt, mit dem man lernen kann zu leben (vgl. Veličković 2010: 214). Explizit wird sogar die Frage aufgeworfen, inwiefern verheiratete Männer und Väter, die Rieser zufolge – aus traditioneller Sicht – für Männer untypische Tätigkeiten der Pflege und Fürsorge verrichten, überhaupt noch als Männer gelten können: „Jer oženjen muškarac *nije muškarac*.“ (Veličković 2010: 75; Hervorhebung: D. S.)²⁵

Durch das Verhältnis zu seiner Arbeitskollegin Vanda, einer karriereorientierten jungen Frau, die sich wie Bane ausgezeichnet an die neuen Anforderungen angepasst hat, werden Geschlecht, Sexualität und Attraktivität in ihrer Wechselwirkung thematisiert. Trotz Überwindung traditioneller Vorstellungen von Männlichkeit durch die Fürsorge für die Tochter scheint die zwischen dem Protagonisten und Vanda dargestellte sexuelle Anziehung der Untermauerung seiner Männlichkeit im hegemonialen Sinne zu dienen. Im Verhältnis zu Vanda offenbaren sich nämlich Züge des Alltagssexismus, die im Besonderen auf die objektivierende Beschreibung ihres Äußeren abzielen.

„Njen karmin ostaje na filteru cigarete, na rubu šoljice, na papirnoj maramici. Iste je boje kao lak na noktima, bez zanoktica i ugriza deterdženta za suđe. Oči ogromne, rubovi kapaka jedva dodiruju dužicu. Međutim, nelojalno je porediti nju s Evom. Mlađa je, nema bore, nema celulit. Nema menel!“ (Veličković 2010: 73)²⁶

²⁴ „Mädchen sitzen nicht so. Schultern zurück. Brust raus. Nicht dieses Messer! Mädchen lackieren sich nicht die Nägel. Wie sagt man? Danke, bitte.“ (Veličković 2016: 50; Hervorhebung: Veličković)

²⁵ „Weil ein verheirateter Mann *kein Mann* ist.“ (Veličković 2016: 71; Hervorhebung: D. S.)

²⁶ „Auf dem Zigarettenfilter, am Rand der kleinen Tasse und auf dem Papiertaschentuch sind ihre Lippenstiftspuren. Sie haben die gleiche Farbe wie ihre Nägel, an denen weder Nagelhaut noch Spülmittelbisse zu sehen sind. Die Augen riesig, die Ränder der Lider berühren kaum die Iris. Trotzdem, es ist nicht loyal, sie mit Eva zu vergleichen. Sie ist jünger, hat keine Falten, keine Cellulite. Sie hat auch mich nicht!“ (Veličković 2016: 69)

Vanda stellt eine Art Gegenentwurf zur Ehefrau des Protagonisten dar, die ebenso über ihre äußerlichen Merkmale erschlossen wird. Bei der Beschreibung der älteren Eva werden aber – anders als bei Vanda – körperliche Makel wie Falten und Cellulite hervorgehoben. Die Anspielung auf das Geschirrwaschen steht zudem mit traditioneller Arbeitsaufteilung in Verbindung, der zufolge Frauen für den Haushalt zuständig sind. Dass der Protagonist die beiden Frauen ausschließlich über ihr Äußeres sowie ihre jeweilige Arbeitstätigkeit und damit in Verbindung stehende Geschlechterrolle erschließt, dient der Untermauerung seiner Männlichkeit.

Während Šehićs Text durch die Hervorhebung der empfindsamen Reflexionen des Protagonisten als Schriftstellers mit der Vorstellung harter soldatischer Männlichkeit bricht, bietet auch Veličković mit der Darstellung eines liebenden Vaters zunächst eine Art Transgression im Hinblick auf hegemoniale Männlichkeitskonzepte. Bei näherer Betrachtung offenbaren sich aber gerade im Verhältnis zu den erwachsenen Frauenfiguren patriarchale, sexistische Züge des Protagonisten, die der Bestätigung seines Mann-Seins dienen.

7. Schluss und Ausblick: Männlichkeit, Empfindsamkeit und Intimität

Die hier untersuchten Textbeispiele von Goran Samardžić, Faruk Šehić und Nenad Veličković zeigen unterschiedliche Männlichkeitsentwürfe, die vor dem Hintergrund der in der bosnisch-herzegowinischen Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft vorherrschenden hegemonialen Vorstellungen von Männlichkeit u. a. mit Konzepten der toxischen, fragilen, soldatischen und fürsorglichen Männlichkeit kritisch beleuchtet werden können.

Einerseits bieten die ausgewählten Autorentexte literarische Männlichkeitsentwürfe im Sinne pluralistisch gedachter Alternativen an, zeigen andererseits aber auch ihre Korrelationen sowie Widersprüche auf. Letztere zeigen sich insbesondere in den intimen Beziehungen der heterosexuellen Protagonisten zu ihren Partnerinnen. So nehmen die männlichen Figuren zu Fragen des Nationalismus, Kapitalismus und Sexismus zwar grundsätzlich emanzipatorische Positionen ein, folgen jedoch gerade in ihren Paarbeziehungen durchaus traditionellen, patriarchalen sowie sexistischen Mustern. Von Intimität als Liebe, wie sie der anfangs zitierte britische Autor Kureishi postuliert, kann daher in den untersuchten Beispielen – außer der bei Veličković beschriebenen Vaterliebe – nicht die Rede sein. Empfindsamkeit hingegen, die sich in der Reflexion des Mann-Seins äußert, wird in allen drei Beispielen angedeutet; besonders bei Šehić ist sie festzustellen.

Von den bisherigen Überlegungen ausgehend, möchte der vorliegende Beitrag weiterführende, sich auf die Erkenntnisse der Men's Studies stützende Untersuchungen der bosnisch-herzegowinischen sowie anderer post-/jugoslawischer Literaturen anregen. Dieser Impuls ist nicht nur vom Glauben an die Möglichkeit von Intimität im Sinne Kureishis getragen, sondern auch vom Glauben an die

Produktivität ihrer männerzentrierten und gender-theoretisch fundierten literaturwissenschaftlichen Analyse.

Literatur

- Beganović, Davor. 2009a. Polifonijska Kulturkritik: Ratno-tranzicijska trilogija Nenada Veličkovića. In ders., *Poetika melankolije: Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*, 218–254. Sarajevo.
- Beganović, Davor. 2009b. Trauma ratnika: *Kad magle stanu* Josipa Mlakića i *Pod pritiskom* Faruka Šehića. In ders., *Poetika melankolije: Na tragovima suvremene bosansko-hercegovačke književnosti*, 358–386. Sarajevo.
- Connell, R. W. 2015. *Masculinities*. Cambridge.
- Čilić, Una. 2018. Seksualno uznemirivanje kao bosanski „šarm“. *Radio Slobodna Evropa*. <http://slobodnaevropa.org/a/seksualno-uznemiravanje/29080060.html> (abgerufen am 07.02.2020).
- DiMuccio, Sarah H. & Knowles, Eric D. 2019. The political significance of fragile masculinity. *Current Opinion in Behavioral Sciences* 34. 25–28.
- Elliott, Karla. 2016. Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept. *Men and Masculinities* 19(3). 240–259.
- Ėpštejn, Michail Naumovič. 2005. *Postmodern v ruskoj literature*. Moskva.
- Gratz, Dennis. 2017. *Motivi za knjigu kajanja*. Sarajevo.
- Hansen-Kokoruš, Renate & Simić, Dijana. 2018. Heroik und ihre Subversion: Entwicklungslinien des Antiheroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur. In Rolshoven, Johanna et al. (Hg.), *Heroes – Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag* (Edition Kulturwissenschaft, 156), 407–423. Bielefeld.
- Hearn, Jeff. 1987. *The Gender of Oppression. Men, Masculinity, and the Critique of Marxism*. Brighton, Sussex.
- Kazaz, Enver. 2004a. *Bošnjački roman XX vijeka*. Sarajevo.
- Kazaz, Enver. 2004b. Prizori uhodanog užasa. *Sarajevske sveske* 5. 137–166.
- Kazaz, Enver. 2006. Nova pripovjedačka Bosna: Nacrt pripovijednih modela. *Sarajevske sveske* 14. 271–286.
- Kazaz, Enver. 2007. Roman ispunjen poezijom tijela. *Diman* 21–22. 207–216.
- Kazaz, Enver. 2011. The Universe of Intimacy. *Sarajevske sveske* 34. 21–26.
- Kimmel, Michael S. & Messner, Michael A. (Hg.). 2007. *Men's Lives*. Boston.
- Kimmel, Michael S. et al. (Hg.). 2004. *Handbook of Studies on Men and Masculinities*. Thousand Oaks.
- Kureishi, Hanif. 2017. *Intimacy*. London.
- Kusturica, Nazif. 2002. Roman koji kritika ne smije mimoići: Nenad Veličković: *Otac moje kćeri*: Bosanska knjiga: Sarajevo 2000. *Novi izraz*. 182–186.
- Messner, Elena. 2014. *Postjugoslavische Antikriegsprosa: Eine Einführung*. Wien.
- Mlakić, Josip. 2007. *Kad magle stanu: Roman u 24 slike* (Tridvajedan, 72). Zagreb.
- Nagy, Simon. 2017. Poetik in Trümmern: Historiografie und Poetologie in Nenad Veličković's *Der Vater meiner Tochter*. *Medienimpulse*. <http://medienimpulse.at/articles/view/1066> (abgerufen am 07.02.2020).
- Pleck, Joseph. 1981. *The Myth of Masculinity*. Cambridge, Mass.

- Rieser, Klaus. 2013. Männer, Väter, Töchter: Gender und Familien im Film. In Rolshoven, Johanna & Friedl, Christian (Hg.), *Spannungen: Beiträge von Vortragenden der Montagsakademie 2012/13*, 145–166. Graz.
- Rosić, Tatjana. 2012. Panika u redovima tj. Balkan, zemlja s one strane ogledala. *Sarajevske sveske* 39–40. 49–71.
- Salam, Maya. 2019. What is Toxic Masculinity? *The New York Times*. <http://nytimes.com/2019/01/22/us/toxic-masculinity.html> (abgerufen am 07.02.2020).
- Salter, Michael. 2019. The Problem With a Fight Against Toxic Masculinity. *The Atlantic*. <http://theatlantic.com/health/archive/2019/02/toxic-masculinity-history/583411/> (abgerufen am 07.02.2020).
- Samardžić, Goran. 2006. *Šumski dub*. Beograd.
- Samardžić, Goran. 2015. *Zimski zagrljaji* (Ambrozija, 414). Zagreb.
- Schößler, Franziska. 2008. *Einführung in die Gender Studies* (Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft). Berlin.
- Sedgwick, Eve K. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York.
- Sims, Deborah Marie. 2011. *The Postdomestic Woman: Divorce and the Ex-Wife in American Literature, Film, and Culture*. Riverside. <http://escholarship.org/uc/item/3xr084ss> (abgerufen am 07.02.2020).
- Šehić, Faruk. 2011. *Knjiga o Uni*. Sarajevo.
- Veličković, Nenad. 2010. *Otac moje kćeri* (Nova biblioteka, 016). Sarajevo.
- Veličković, Nenad. 2016. *Der Vater meiner Tochter*. (Übersetzung: Marija Ivanović.) Klagenfurt.
- Walter, Willi. 2006. Gender, Geschlecht und Männerforschung. In von Braun, Christina & Stephan, Inge (Hg.), *Gender Studien: Eine Einführung*, 91–110. Stuttgart.
- Zablocki, Tamara. 2017. Hanif Kureishi, pisac: Pišite ono što će vaši roditelji mrziti. *Urban Magazin*. <http://urbanmagazin.ba/hanif-kureishi-pisac-pisite-ono-sto-ce-vasi-roditelji-mrziti/> (abgerufen am 07.02.2020).

Renate Hansen-Kokoruš
im Spiegel ihres transkulturellen Wirkens

«Своя» и «чужая» Сибирь в научных проектах томских филологов

Татьяна А. Демешкина & Дарья А. Олицкая

The "own" and "other" Siberia in philological research projects at Tomsk State University

This paper focuses on the research projects of the Faculty of Philology at Tomsk State University which aim at systematic comprehension of Siberian culture and its intercultural dialogue with central Russia and Europe. The studies of Siberian culture are important for identifying the unique cultural models of Siberia and aim to become the basis for maintaining and reinforcing regional identity in the context of modern globalization.

Keywords: Siberian culture, philology, Tomsk State University

Demeshkina, Tatiana, National Research Tomsk State University; demeta@rambler.ru

Olitskaya, Daria, National Research Tomsk State University; d.olitskaya@mail.ru

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 343–351.

1. Введение

На фоне глобализационных процессов современного мира в исследовательской гуманитарной сфере повышается интерес к региональной культуре, направленный на переосмысление значения геокультуры вообще и Сибири в частности, занимающей обширную часть мирового пространства. В русле этой тенденции в Томском государственном университете был создан исследовательский центр, специализирующийся на изучении Сибири (Trans-Siberian Scientific Way, TSSW).¹ Его основная задача — консолидация исследовательской, образовательной, просветительской деятельности в области изучения Сибири с целью интеграции ее в мировое пространство, а также вовлечение мира в развитие Сибири. Центр призван стать, с одной стороны, единым информационным ресурсом — аккумулятором и источником информации о Сибири по самым разным направлениям науки, с другой стороны — объединяющей площадкой для отечественных и зарубежных исследователей.

Томской филологической школой за сто лет ее существования был создан и осмыслен корпус уникальных текстов, отражающих специфику сибир-

¹ Центр исследований Сибири «Транссибирский научный путь»: <http://tssw.ru/>.

ского региона в вербальных формах, в различные периоды функционирующих на его территории: записи устной разговорной речи сибиряков, фольклорные, эпистолярные тексты, тексты личных и официальных документов, материалы сибирской периодики, сибирской и общерусской литературы, материалы книгоиздания и книжной культуры Томска и Томской губернии XIX–XXI вв. и т. д.

Данный материал характеризует Сибирь как территорию особого геокультурного типа, которая, во-первых, исторически является полиэтничной, многоконфессиональной, со сложным сочетанием образов жизни, укладов, языков и говоров, которые до сих пор представляют собой не до конца сложившуюся, трансформирующуюся систему; во-вторых, удаленную от столичных центров и поэтому воспринимаемую сквозь призму доминант провинциальности и локальности, но в то же время претендующую на статус самостоятельного культурно значимого локуса в общероссийском и мировом культурном пространстве и отражающую локализацию фактов общерусской (в том числе — вербальной) культуры в аспекте осознания сибирской идентичности; в третьих, охваченную современными процессами пространственно-экономической, социально-политической и социокультурной интеграции и, наконец, в четвёртых, существующую в условиях историко-политически обусловленной национально-культурной синтетики и сохраняющей традиционные культурные доминанты как факты презентации национальной самобытности.

Основанное на данных предпосылках системное и комплексное осмысление региональной специфики сибирской словесной культуры и ее межкультурного диалога с центральной Россией и Европой стало основной задачей масштабного научного проекта «Словесная культура Сибири в общероссийском и европейском контекстах», осуществлённого учёными филологического факультета Томского государственного государственного университета в 2016–2018 гг. под руководством профессоров Т.А. Демешкиной и И.А. Айзиковой и при поддержке Российского фонда фундаментальных исследований,² а также Научного фонда им. Д.И. Менделеева (ТГУ).³ Проект базируется на традиции исследования сибирской словесности, заложенной основателями томской филологической школы и продолженной их учениками (И.А. Айзикова, О.И. Блинова, Т.А. Демешкина, Е.В. Иванцова, В.В. Палагина, А.П. Казаркин, Ф.З. Канунова, О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич и др.). Результаты выполнения проекта дали возможность ввести в научный оборот материалы, ранее не исследованные (включая архивные, экспедиционные и впервые из-

² Грант РФФИ и Администрации Томской области № 17-14-70006 ОГН СИБ-А.

³ Программа повышения конкурентоспособности ТГУ («Фонд им. Д.И. Менделеева», проект № 8.1.17.2018).

влеченные из периодики Сибири и центральной России), выработать новые методологические подходы.

2. Межкультурный диалог австрийских и сибирских филологов

Кроме того, появление подобного проекта стало возможным, благодаря научному сотрудничеству филологического факультета ТГУ с Институтом славистики грацкого университета им. Карла и Франца. Инициатором, идейным вдохновителем и организатором этого партнёрства стала профессор и руководитель института (2011–2018 гг.) Ренате Ханзен-Кокоруш, в трудах которой *сибирскому вопросу* уделяется значительное внимание (Hansen-Kokoruš 2013b: 161–171). При её активном участии в 2011 г. в Граце состоялся австрийско-российский научный семинар «Sibirien — Russland — Europa. Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache» (Hansen-Kokoruš 2013a).

Межкультурный и междисциплинарный характер диалога австрийских и сибирских филологов способствовал взаимному обогащению подходов к изучению различных форм влияния и взаимодействия «своего» и «чужого» — факторов, сыгравших ключевую роль в формировании культурной специфики сибирского региона. В 2013 г. профессор Ренате Ханзен-Кокоруш и её коллеги из Института славистики стали участниками второго научного семинара по сибирской проблематике, проходившего в Томском государственном университете. В центре внимания участников семинара находились категории пространства и времени, рассмотренные во многих докладах на материале текстов сибирской словесной культуры.

3. Проекты томских филологов

Существенным импульсом для разработки концепции проекта томских филологов послужил организованный на базе ТГУ в 2016 г. научный семинар с международным участием «Словесная культура в Сибири», на котором профессор Ренате Ханзен-Кокоруш выступила не только в роли докладчика, но и эксперта.

Проект имеет ярко выраженный междисциплинарный характер. В нем представлены различные аспекты изучения словесной культуры Сибири: зарождение текстов, анализ их специфики, публикация и бытование в различных формах: от устной, рукописной до собственно издания (как в периодической, так и в неперiodической форме). Междисциплинарность исследования потребовала обращения к методологии и методике различных наук и дисциплин: филологии, истории, лингвистики, литературоведения, палеографии и обусловила необходимость привлечения в проект сотрудников Научной библиотеки ТГУ и Томского областного краеведческого музея.

На первом этапе реализации проекта основные усилия его исполнителей были направлены на разработку методологического подхода к анализу ключевых понятий — *словесная культура региона / словесная культура Сибири*, который включает, с одной стороны, создание номенклатуры разнообразных вербальных форм, а, с другой, выявление их обусловленности спецификой культурного сегмента и его контекстов. «Культура территории/региона» рассматривается как вариант реализации национальной культуры, специфика которого определяется особенностями процессов регионального развития на фоне и во взаимодействии с общенациональным, европейским и, шире, мировым контекстом. В частности, как уже отмечалось, специфика культурного пространства Сибири детерминирована такими внешними факторами, как природные условия, полиэтнический характер региона, определяющий формирование особых форм межкультурной адаптации; степень удаленности от государственных культурных центров, характеризующаяся как высокая и также активизирующая восприятие региона как провинциального. К внутренним факторам относятся осознание территории Сибири как места политических ссылок; как значимого пространства медиации восток/запад; как локуса — *хранителя*, способного накапливать и консервировать факты русской и мировой культуры. Все эти факторы обеспечивают содержание сибирского культурного контента и его внутреннюю организацию, определяют специфику его вербального культурного контента, представляющего совокупность текстов, созданных на сибирской территории (например, литературные произведения сибирских авторов, речь рядовых сибиряков и т. д.) или получивших на данной территории особую рецепцию (например, материалы общероссийской и мировой словесности из частных сибирских библиотек, памятники русской и мировой литературы, воспринимавшиеся сибиряками сквозь зеркало региональной периодики и издательского дела и т. п.).

Следующий этап работы над проектом был посвящён изучению основных периодов, форм создания и бытования текстов, составляющих сибирскую словесную культуру для того, чтобы системно и многоаспектно представить их во взаимосвязи с мировосприятием и миропониманием сибиряков, своеобразием материальной и духовной культуры региона, а также показать процессы формирования региональной словесности и ее включенность в общероссийский и европейский контекст XIX–XXI вв. Дадим краткую характеристику основных направлений проекта.

1) Исследование жанрово-дискурсивного представления речевой сферы рядового жителя Сибири (анализ различных дискурсивных практик сибиряка), включающих как формы обыденного текстопорождения (устные и письменные), так и фольклорные (в том числе — обрядовые) практики — с привлечением к описанию материалов картотек и текстового архива, храня-

щихся в Лаборатории общей и сибирской лексикографии филологического факультета Томского государственного университета,⁴ в Государственном архиве Томской области, архивах томских университетов, а также опубликованных диалектных словарей Томской диалектологической школы.⁵ Так, в исследовании С.В. Волошиной (2017 и 2018) был изучен сибирский автобиографический дискурс, при этом материалом послужили около 300 делопроизводственных автобиографий, написанных жителями г. Томска (томичей или людей, для которых Томск стал городом временного или постоянного проживания) в конце 1920-х–1990-е гг., и 140 устных автобиографических рассказов сибирских старожилов, записанных на территории Томской области с 1940 по 2008 г. В разделе коллективной монографии «Портреты речевых жанров: разные дискурсивные практики» под редакцией Т.А. Демешкиной, изданной в рамках проекта «Культура русского народа в языке и тексте: константы и трансформация» при поддержке Российского научного фонда описаны речевые жанры диалектной речи (Демешкина 2016). В работах Л.Г. Гынгазовой и Е.В. Иванцовой (2017а и 2017б) получили освещение ключевые концепты выявленные при анализе уникальных записей естественной речи сибирской крестьянки В.П. Вершининой, собранных в ходе экспедиций сотрудниками филологического факультета. Они позволили выделить не только мировоззренческие константы носителя диалектной языковой личности, но и транслируемые ею типологические черты традиционной народной культуры Сибири в целом. Своеобразие сибирской лингвокультуры в различных аспектах проанализировано в статьях Т.А. Демешкиной, Г.В. Калиткиной, М.А. Толстовой (Демешкина 2018 и Демешкина & Толстова 2017).

2) Исследование журналистики и литературной критики Сибири как фундамента сибирского литературного процесса потребовало введения в научный оборот новых материалов о сибирских газетах и журналах Томской губернии, Барнаула, Бийска, Новониколаевска, Каинска и др. сибирских городов, в которых зародилась журналистика до революции 1917 г. Полученные результаты позволили сделать вывод о том, что понятие *словесная культура территории* имеет комплексный характер, включая в себя, в частности, произведения художественной литературы и тексты периодической печати, публицистические и журналистские. Словесная культура Сибири, образ сибирского писателя формировались во многом благодаря местной

⁴ Лаборатория общей и сибирской лексикографии при кафедре русского языка Национального исследовательского Томского государственного университета: <http://losl.tsu.ru/?q=node/1>.

⁵ Наиболее крупные словарные труды членов кафедры русского языка ТГУ см. на сайте лаборатории: <http://losl.tsu.ru/?q=node/6>.

журналистике, альманахам, газетам и журналам, которые стали базой литературного и литературно-критического процессов региона, объединили вокруг себя писательские круги, позволили сформировать читательскую аудиторию. Это убедительно показано в работе И.А. Айзиковой, объектом анализа которой стал образ сибирского писателя, созданный в трудах областников Г.Н. Потанина и Н.М. Ядринцева 1870–1900-х гг. С помощью этого образа они «производили переворот в сибирском и общерусском общественном сознании, в региональной и отечественной словесности, утверждая новый, региональный подход к пониманию литературы и писательского творчества» (Айзикова 2017: 83). Исследование, проведённое Н.В. Жиликовой, свидетельствует о значительном вкладе «Сибирской газеты» как первого частного издания дореволюционного Томска в развитие словесной культуры Сибири: *литературоцентричность* газеты способствовала развитию местных авторов, активизируя процесс становления региональной литературы (Жиликова 2017).

3) Исследование словесной культуры Сибири в пространстве межкультурного взаимодействия осуществлялось в рамках проекта также на материале сибирской периодики 1880–1910-х гг., из которой в результате фронтального просмотра изданий был извлечён внушительный корпус текстов, включающий в себя не менее 1000 переводов произведений зарубежных авторов, в том числе выполненных специально для сибирских изданий (Никонова 2016а, Никонова 2016б, Никонова 2016в и Никонова 2018), а также рецензии на театральные постановки, критические заметки и т. д. Проведённый анализ, во-первых, позволил в значительной степени дополнить картину восприятия в сибирском регионе иноязычной литературы, во-вторых, он показал, что рецепция культурных событий Запада являлась важным фактором формирования самосознания сибиряков, неслучайно её пик пришёлся главным образом на 1880–1910-е гг. — один из самых репрезентативных периодов в плане оформления регионального культурного сознания, формируемого в особых условиях ссылки, миграции, смешения культур разных народов. Рецепция служила целям реализации общей установки на развитие словесной культуры территории, восходящей к идеям сибирского областничества, характеризовалась стремлением преодолеть сознание собственной периферийности. По результатам анализа наиболее востребованными у сибиряков оказались немецкая (Серягина 2018 и Олицкая 2017), польская (Никонова 2018в) и итальянская литературы (Никонова 2018б), в восприятии которых отмечаются как общие, так и различные рецептивные стратегии. В ходе выполнения проекта также была предпринята попытка изучения обратного вектора восприятия, в частности, того образа Сибири, который возникает в произведениях словесной культуры зарубежных писателей и литературном наследии русской эмиграции.

4) **Исследование отражения словесной культуры Сибири в региональной издательской продукции**, в способах формирования и функционирования библиотечной сети. Обнаруженный и введенный в научный оборот новый архивно-документальный материал (ряд документов, отложившихся в региональных книгохранилищах — среди них, напр., рукописный сборник XVIII в., принадлежавший представителю западнорусского духовенства, А.Ю. Бодаковскому, корпус памятников, связанных с расцветом регионального православного книгоиздания, и др.), позволил реконструировать контент словесной культуры Сибири и важнейшие контексты ее истории. В частности, в исследовании Т.П. Карташовой (2018) прослеживается процесс формирования корпуса наиболее читаемых и цитируемых местных текстов в Томске на рубеже XIX–XX вв., создание «пантеона» сибирских классиков (И.В. Фёдоров-Омулевский, Н.И. Наумов, Г.Н. Потанин, Н.М. Ядринцев), в который автоматически включались русские писатели, в определенный период своей жизни жившие и писавшие в Сибири и Томске (К.М. Станюкович, Г.И. Успенский, В.Г. Короленко). О своеобразии книжного репертуара частных издательств г. Томска конца XIX–XX вв., выпускавших большую часть томских книг, даёт обширное представление личная библиотека красведа, педагога, типичного представителя томской интеллигенции рубежа веков Г.К. Тюменцева, изученная в исследовании И.А. Айзиковой (2016).

4. Заключение

В заключение хотелось бы отметить, что научный проект томских филологов «Словесная культура Сибири в общероссийском и европейском контекстах» получил свою реализацию не только в фундаментальном, но и в прикладном аспекте. В значительном объёме результаты исследования сибирского текстового контента представлены в открытом формате электронной энциклопедии «Словесная культура Сибири» (Wikipedia authors 2017), пилотная версия которой разработана сотрудниками филологического факультета при поддержке Научного фонда им. Д.И. Менделеева (ТГУ). Основополагающей для создания энциклопедии стала идея открытости и доступности научного знания. Её главная цель — популяризация социально значимых сведений о теоретических и экспериментальных исследованиях в области сибирской словесной культуры, изложенных в доступной форме и адресованных гуманитарной научной общественности, а также всем, кто интересуется Сибирью как значимым локусом мирового геокультурного пространства.

Список литературы

- Hansen-Kokoruš, Renate (ред.). 2013a. *Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache*. Hamburg.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2013b. Sibirien als utopisches Anderes, als seine Desillusionierung und Antiutopie. // Idem (ред.). *Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache*. 161–171. Hamburg.
- Wikipedia authors. 2017. Словесная культура Сибири. *Научная Библиотека Томского государственного университета*. http://wiki.lib.tsu.ru/wiki/Категория:Словесная_культура_Сибири. (дата обращения 28 Jan 2020).
- Айзикова, Ирина А. 2016. Художественная литература в книжной коллекции Г. К. Тюменцева (статья вторая). *Текст. Книга. Книгоиздание*. № 2(11). 68–95.
- Айзикова, Ирина А. 2017. Образ сибирского писателя в литературной критике и публицистике Г.Н. Потанина и Н.М. Ядринцева (1870–1900-е гг.). *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. № 49. 83–97.
- Волошина, Светлана В. 2017. Репрезентация концепта «Сибирь» в автобиографических рассказах томских крестьян. *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. № 47. 28–38.
- Волошина, Светлана В. 2018. Автобиографические практики в контексте словесной культуры Сибири. *Текст. Книга. Книгоиздание*. № 16. 35–51.
- Гынгазова, Людмила Г. & Иванцова, Екатерина В. 2017а. Муж и жена как константы традиционной народной культуры в речи диалектной языковой личности. *Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Диалектология*. 12. 271–282.
- Гынгазова, Людмила Г. & Иванцова, Екатерина В. 2017б. Трансформация сибирской пищевой традиции в дискурсе диалектной языковой личности: напитки. *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. № 50. 17–35.
- Демешкина, Татьяна А. (ред.). 2016. *Портреты речевых жанров: разные дискурсивные практики*. Томск.
- Демешкина, Татьяна А. 2018. Ссылка как феномен сибирской лингвокультуры. *Вестн. Том. гос. ун-та. Филология*. № 56. 34–46.
- Демешкина, Татьяна А. & Толстова, Мария А. 2017. Гендерная диалектология и словари как ее источник. *Вопросы лексикографии*. №12. 83–105.
- Жилякова, Наталья В. 2017. «Читайте Пушкина...»: работа журналистов с авторами стихотворений в «Сибирской газете» (Томск, 1881–1888 гг.) // Полонский, Андрей В. et al. (ред.) *Дискурсология и медиакритика средств массовой информации: Сборник научных работ*. 8–13. Белгород.
- Карташова, Татьяна П. 2018. Отражение словесной культуры Сибири в региональной издательской продукции рубежа XIX–XX вв. *Текст. Книга. Книгоиздание*. № 52. 52–71.
- Никонова, Наталья Е. et al. (ред.). 2016а. *Переводы французской литературы в дореволюционной периодике Сибири: хрестоматия*. Томск.
- Никонова, Наталья Е. et al. (ред.). 2016б. *Переводы немецкой литературы в дореволюционной периодике Сибири: хрестоматия*. Томск.
- Никонова, Наталья Е. et al. (ред.). 2016в. *Переводы английской и американской литературы в дореволюционной периодике Сибири: хрестоматия*. Томск.

- Никонова, Наталья Е. et al. (ред.). 2018а. *Переводы итальянской литературы в периодике Сибири: хрестоматия*. Томск.
- Никонова, Наталья Е. 2018б. Итальянский текст в периодике Сибири 1890–1910-х гг. // Idem et al. (ред.). *Переводы итальянской литературы в периодике Сибири: хрестоматия*. 8–28. Томск.
- Никонова, Наталья Е. 2018в. Польская литература на страницах периодики Сибири 1880–1910-х гг. *Сибирский филологический журнал*. Вып.1. 119–133.
- Олицкая, Дарья А. 2017. Герман Зудерман на страницах сибирской периодики рубежа XIX–XX вв.: пьеса «Честь». *Текст. Книга. Книгоиздание*. № 15. 41–55
- Серягина, Юлия С. 2018. *Немецкая литература в сибирской периодике рубежа XIX–XX вв.: критика, переводы, театральные рецензии*. Автореферат дис. кандидата филол. наук. Томск.

Od kulturalizma do transkulturalizma

U potrazi za identitetom

Divna Mrdeža Antonina

From culturalism to transculturalism: In search of identity

Two Zadar-based writers of early modern Croatian literature, Petar Zoranić and Juraj Baraković, were my first associative starting points for the following completely ahistorical reflection. Namely, it appears that there are unexpected similarities between their humanistic quests for meaning, realized and presented by means of travel and encounters in different cultural landscapes, and the journey of the modern university instructor and scientist. These similarities could be defined perhaps, to borrow a syntagma, as a neohumanist journey from culturalism to transculturalism in search of identity.

Keywords: Renate Hansen-Kokoruš, transculturalism, identity, travel

Mrdeža Antonina, Divna, University of Zadar; divna_antonina@net.hr

Jandl, Ingeborg et al. (Hg.). 2021. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht* (Die Welt der Slaven: Sammelbände/Sborniki 66). Wiesbaden: Harrassowitz. 353–356.

Renati Hansen-Kokoruš sa zahvalnošću na znanstvenom interesu za hrvatsku književnu povijest, u povodu 65. rođendana.

Pisci iz hrvatske književne tradicije koji su u ranom novovjekovlju djelovali u Zadru, Petar Zoranić i Juraj Baraković, bili su moje prvo asocijativno polazište za ovo, posve ahistorično razmišljanje. Naime, čini se da postoje neočekivane sličnosti u njihovoj humanističkoj potrazi za Smislom ostvarenoj i prezentiranoj putovanjem i susretima u različitim zavičajnim kulturnim pejzažima, s putovanjem suvremene sveučilišne didaktičarke i znanstvenice koje bismo mogli posuđenom sintagmom definirati kao neohumanističko putovanje od kulturalizma do transkulturalizma u potrazi za identitetom.

Renate Hansen-Kokoruš bavi se dugo slavenskim književnostima, filmom i kulturama. Kontinuirano je prisutna, od ranijih faza znanstvenoga istraživanja do danas, u okvirima njezina zanimanja za južnu slavistiku, i hrvatska književnost. Česta je tema njezina, naročito novijega, transkulturalnog bavljenja književnošću i filmom, osobito tema roda, imagologije i naratologije. U središtu joj je interesa književnost modernizma, poglavito postmodernizma, dok u književno-povijes-

nom bavljenju hrvatskom književnošću predmoderna razdoblja ne zauzimaju mnogo prostora.

Ipak, u nekoliko se navrata, u sklopu suradnje na projektima koje sam vodila na Sveučilištu u Zadru, u obzoru njezine pažnje našao i književni rani novi vijek. U tom kratkom stručnom izletu intrigantnim se doima autoričin pogled na dvojicu poznatih zadarskih pisaca koji su žanrovski tematizirali putovanje kao konvencionalnu humanističku potragu za Smislom, a zbog mogućnosti da se njezino zanimanje za takvu vrstu traganja uvede u svijet metaforike jednog cjeloživotnog putovanja moderne znanstvenice.

Rekla bih da dva autora kojima se slavljenica bavila, Petar Zoranić i Juraj Baraković, kanonski pisci, prvi s početka 16., a drugi s prijelaza 16. i 17. stoljeća, nisu samo prigodno i slučajno potakli njezinu znanstvenu znatiželju (usp. Hansen-Kokoruš 2009 i 2017). Naime, obojica se autora eksplicitno upisuju kao naratori u vijatorsku potragu za Smislom, što je plod čestog zanimanja ranonovovjekovnog pisca zainteresirana: „za odnos između zbilje i književnosti, za književnu građu, „materijal“, likove i događaje, ali i za zadatke književnosti“ (Hansen-Kokoruš 2017: 75) – kako autorica ističe u radu o Barakoviću, objavljenom u zborniku radova posvećenom 400. obljetnici tiskanja *Vile Slovinke*. Obojica pisaca stvaraju tekst „koji kroz putove i putovanja glavnoga lika prikazuju ujedno i vlastiti razvojni put“ (isto). Humanističko viđenje svijeta ukorijenjeno je ne samo u potrazi za artikuliranjem sličnih interesa njihova političko-kulturnog prostora egzistencije, nego i u podlozi zajedničkih vrijednosti koje su se prelijevale i stapale preko kulturnih i nacionalnih granica. Autori su se kretali od znanja i predodžbi o izvorima-uzorima antičke kulture i književnosti, preko talijanske recepcije iste, da bi kreirali zajedničke poetičke modele i nove svjetonazorne obrasce te ih primjenjivali u vlastitoj kulturnoj sredini.

Rekla bih da je univerzalna dimenzija humanističkog putovanja kao mobilnosti, susreta i potrage podudarna na razini svjesnog i nesvjesnog u određenim relacijama sa slavljeničnim nastavničkim, didaktičkim putem i razvojnim putem znanstvenice. Vjerojatno nije slučajno da se preko „transkulturalnog putovanja“ znanstvenice-slavistice odvijala i njezina razvojna potraga od „kulturalizma do transkulturalizma“ – za ovu prigodu pretvaram u deskriptivne termine naslove Richarda Slimbacha (2005) i Jeffa Lewisa (2002): „The Transcultural Journey“ i „From Culturalism to Transculturalism“.

Uvijek je u stanju kretanja i u potrazi za novim područjima znanja i postojanja, preko primjerice, identitetskih narativa u ruskoj i u južnoslavenskim književnostima. Ali i same putanje stvarnih kretanja slavljenice oblikovale su transkulturalni obrazac aktivnog djelovanja u dužim boravcima (primjerice, godina boravka u Rusiji i u Kanadi, četiri godine u Bosni i Hercegovini, dvije godine u Hrvatskoj).

Znanstvena razmjena ostvarena je kao eksplicitan prostor transkulturnih praksi, na primjer, među slavistima u Kanadi gdje se nastavnom tematizacijom poput

intertekstualnih relacija u djelu Ranka Marinkovića predstavlja novi svijet, između ostalih, i publici koja Marinkovićev kulturni prostor doživljava kao prostor svoje domovine viđen okom promatračice znanstvenice, a s kojim nerijetko slušatelj/slušateljice nisu ostvarili stvarni dodir, nego su ga u predznanstvenom iskustvu doživjeli jedino kao prostor sjećanja u priči vlastitih predaka. Kroz šumu različitih recipijentskih iskustava isto tako uspješno je prezentirala i problematizirala, na primjer, metamorfozu i identitet u ruskoj književnosti u Berlinu, Waterloo, Torontu i Tomsu, a studenticama i studentima u Zadru zanimljive teme iz teorije književnosti.

U takvoj humanističkoj praksi manifestira se ideja transkulturalizma koju Lamberto Tassinari vidi kao „novi oblik humanizma koji se temelji na ideji odustajanja od jakih tradicionalnih identiteta i kultura koje su, u mnogim slučajevima, bile proizvodi imperijalističkih carstava“.¹ Disperzija novijih, aktualnih, modela sveučilišne aktivnosti oprimjeruje važnost rušenja granica umjesto njihova učvršćivanja na temelju prošlih kulturnih nasljeđa. Didaktična aktivnost u otvorenoj akademskoj zajednici na različite načine implementira ciljeve transkulturalnih studija, a ujedno pomaže ostvarivanju ravnopravnog supostojanja kulturnih individua u stvarnosti. Razvija se u svjetlu hibridne razmjene, onako kako Dagmar Reichardt (2017), primjerice, promišlja model frankofono-romanskih studija na germanskom govornom području:

„Transcultural Studies have developed from a critical consideration of multi- and especially intercultural processes, and which position they have taken in current theoretical debates. Their didactic relevance is demonstrated in the example of Romance Language Studies which, by definition, are a transcultural model par excellence. As shown by the case-study of Franco-Romance Studies in German-speaking areas, it appears to be overdue, in terms of curriculum, to have an extensive critical look at the world-wide transcultural project of international Francophony as well as at the paradigm of hybrid exchange processes between heterogeneous cultures.“² (Reichardt 2017: 40)

Prezentirani je tip didaktičkog djelovanja paradigmatski pomak interakcije kultura u akademskoj zajednici kroz transkulturalne studije.

¹ „[W]e can imagine and envision transculturalism as a new form of humanism, based on the idea of relinquishing the strong traditional identities and cultures which in many cases were products of imperialistic empires.“ (Cit. prema: Cuccioletta 2001/2002: 8)

² „Transkulturalne studije razvile su se iz kritičkog razmatranja multikulturoloških, posebno interkulturalnih procesa i pozicije koju zauzimaju u trenutnim teorijskim raspravama. Njihova didaktička relevantnost pokazala se na primjeru romanskih jezičnih studija koje su, po definiciji, transkulturni model *par excellence*. Kao što pokazuje studija slučaja franko-romanskih studija na njemačkim govornim područjima, čini se da je u pogledu nastavnog programa krajnje vrijeme za ekstenzivan kritički pogled na svjetski transkulturni projekt međunarodne frankofonije, kao i na samu paradigmu procesa hibridne razmjene između heterogenih kultura.“ (prev. D. M. A.)

Kao sudionice i sudionici koji smo sukreirali atmosferu na takvim skupovima, uvijek u potrazi za definiranjem zajedničkih vrijednosti, izmjenjivali smo se u mentalnim izlascima „izvan okvira svojih domovina“³ i mapiranjima viđenja mnogih strana svakog pitanja. I naravno, skupa sa slavljenicom dolazili smo do spoznaja da je kultura uvijek u stanju kretanja i uvijek traži nova područja znanja i postojanja.

A da je naša slavljenica prilagodljiva kulturama i usvajanjima različitih diskursa (a mislim da nikada nije ni nastojala na razlikama, što je pak svojstveno multikulturalizmu, već je upravo *transkulturalistički* prezentirala neujednačenu raspršenost Razlika i Jednakosti), svjedoči jedna simpatična opaska zajedničkog kolege i prijatelja izrečena usputno dok smo sjedili u neformalnom druženju poslije ručka na terasi restorana u Kukljici na Ugljanu, za vrijeme održavanja znanstvenog skupa Zadarski filološki dani 2007. Renati je zazvonio telefon i nakon njezina završenog kratkog razgovora na njemačkom, kolega Boris Pavlovski je, vješto hineći čuđenje, komentirao: „Vidi, vidi, pa Renate sasvim dobro govori i njemački. Nisam ni znao.“

Literatura

- Cuccioletta, Donald. 2001/2002. Multiculturalism or Transculturalism: Towards a Cosmopolitan Citizenship. *London Journal of Canadian Studies* 17. 1–11.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2009. Intertekstualnost u *Planinama* Petra Zoranića. U Mrdeža Antonina, Divna (ur.), *Zadarski filološki dani II: Petar Zoranić i njegovi suvremenici: Slaven-ski prostori u putopisnoj literaturi i književnosti: Znanstveni rad akademika Dalibora Brozovića*, 39–50. Zadar.
- Hansen-Kokoruš, Renate. 2017. Motiv puta i povratka u *Vili Slovinci* Jurja Barakovića. U Mrdeža Antonina, Divna (ur.), *Vila, Pisnik i Čatnici: Zbornik radova sa Znanstvenog skupa „Vila Slovinke Jurja Barakovića (1614–2014)“*, 65–78. Zadar.
- Lewis, Jeff. 2002.: From Culturalism to Transculturalism. *Iowa Journal of Cultural Studies* 1. 14–32. <https://ir.uiowa.edu/ijcs/vol1/iss1/4/> (pristupljeno 17.02.2020).
- Reichardt, Dagmar. 2017. On the Theory of a Transcultural Francophony: The Concept of Wolfgang Welsch and its Didactic Interest. *Transnational '900: Novecento transnazionale: Letterature, arti e culture: Transnational 20th Century: Literatures, Arts and Cultures* I (1). 40–56. <http://ojs.uniroma1.it/index.php/900Transnazionale/article/view/13821/13588> (pristupljeno 17.02.2020).
- Slimbach, Richard. 2005. The Transcultural Journey. *Frontiers* XI. 205–230. <http://frontiersjournal.org/past-volumes/vol-xi/> (pristupljeno 17.02.2020).

³ Sintagma izvučena iz Slimbachova definiranja zadatke transkulturalizma: „The test of transculturalism is to think outside the box of one’s motherland, seeing many sides of every question without abandoning conviction, and allowing for a chameleon sense of self without losing one’s cultural center.“ (Slimbach 2005: 211)

Publikationsverzeichnis

Univ.-Prof. Dr. Renate Hansen-Kokoruš

1. Monographien

1982

[mit Wolfgang Eismann, Brigitte Greiner, Jürgen Petermann, Martina Steiger.] *Literatur im Russischunterricht: Bestandsaufnahme, Empfehlungen und Bibliographie für den Russischlehrer* (Specimina philologiae Slavicae, 45). München.

1992

Die Poetik der Prosawerke Bulat Okudžavas (Slavistische Beiträge, 282). München.

2002

Intertextualität im Werk von Ranko Marinković (Beiträge zur Slavistik, 48). Frankfurt/Main.

2. Herausgegebene Bände

2004

[mit Angela Richter.] *Mundus narratus: Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/Main.

2012

[mit Beate Henn-Memmesheimer, Gislinde Seybert.] *Sprachbilder und kulturelle Kontexte: Eine deutsch-russische Fachtagung* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 50). St. Ingbert.

2013

[mit Elena Popovska.] *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens* (Grazer Studien zur Slawistik, 1). Hamburg.

Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache (Grazer Studien zur Slawistik, 3). Hamburg.

2014

Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia: The Artists' View (Grazer Studien zur Slawistik, 6). Hamburg.

2018

[mit Darko Lukić, Boris Senker.] *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur* (Grazer Studien zur Slawistik, 10). Hamburg.

3. Artikel in Zeitschriften

1996

„Magarac“ i „konj“ u svjetlu svojih frazeoloških osobina (Na ruskoj, hrvatskoj i njemačkoj građi). *Filologija* 27. 43–52.

Mikrotekst i ustanovljenje smysla u Nabokova. *Russian Studies* 2(3). 222–233.

2001

Letzte Zeugnisse der bosnischen Sephardim: Isak Samokovlijas Prosafragment „Beharin krik“. *Wiener Slavistischer Almanach* 52. 115–131.

2002

Das Wolfsmotiv im Autorenlied Vladimir Vysockijs. *Zeitschrift für Slawistik* 1. 24–33.

2003

Zur Frage jüdischer Identität in der jüngeren serbischen Literatur: Filip Davids *Hodočasnici neba i zemlje*. *Die Welt der Slaven* 2. 239–250.

2007

Bosnien und der Westen: Kolonialismus und Identität im Roman *Sabib* von Nenad Veličković. *Die Welt der Slaven* 52(2). 372–385.

Marinkovićev otočki kozmos. *Forum* 78(10/12). 1321–1332.

Bosna i Zapad: Kolonijalizam i identitet u romanu *Sabib* Nenada Veličkovića. *Novi izraz* 37–38. 82–92.

2009

Natur, Identität und Literatur: Die Darstellung des Frühlings in russischen Gedichten. *Anzeiger für Slavische Philologie* XXXVII. 9–31.

2011

Das Auto, der Raum und die Zeit: Miljenko Jergović' Romantrilogie *Buick Rivera*, *Freelander* und *Volga, Volga*. *Anzeiger für Slavische Philologie* XXXIX. 75–93.

2013

Strategii perevoda romana F.M. Dostoevskogo *Besy* na nemeckij jazyk. (Übersetzung: E.K. Rahsin & Svetlana Geier.) *Tekst: Kniga: Knigoizdanie* 1(3). 18–29.

Fedor Dostoevskijs *Petersburger Chronik*: Ein literarisches Laboratorium. *Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft* 19. 97–108.

2015

Rodne imaginacije u dramama Ahmeda Muradbegovića. *Pismo: Časopis za jezik i književnost: Journal for Linguistics and Literary Studies* 12. 175–185.

Prostranstvo i vremena v romane Evgenija Evtušenko *Jagodne mesta. Tekst: Kniga: Knigoizdanie* 8(1). 58–72.

2016

Predodžbe o ženskim identitetima u filmovima Jasmile Žbanić i Aide Begić. *Knjiženstvo*. <http://doi.org/10.18485/knjiz.2016.1.6> (abgerufen am 07.02.2020).

Geschichte und Erinnerungsmodellierung: *Otkup sirove kože* von Abdulah Sidran. *Anzeiger für Slavische Philologie* XLIII. 101–115.

2017

The Image of the Stranger in Post-Yugoslav Films. *Contemporary Southeastern Europe* 4(2). 141–151.

2018

Der Fremde in der Heimat: Die Darstellung der Deutschen in der neueren kroatischen Literatur. *Wiener Slavistischer Almanach* 81. 183–197.

4. Artikel in Sammelbänden

1992

Der Rhythmus in der Prosa Bulat Okudžavas. In Eismann, Wolfgang & Petermann, Jürgen (Hg.), *Studia phraseologica et alia: Festschrift für Josip Matešić zum 65. Geburtstag* (Specimina philologiae Slavicae, 31), 219–232. München.

1995

Frauengestalt und Frauenbild in den Erzählungen von Ivo Andrić. In Thiergen, Peter (Hg.), *Ivo Andrić 1892–1992: Beiträge des Zentenarsymposiums an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Oktober 1992* (Vorträge und Abhandlungen zur Slavistik, 25), 23–39. München.

1996

Menschliche Existenz zwischen Tragik und Farce: Zur Poetik des Dramatikers Ranko Marinković. In Burkhart, Dagmar & Biti, Vladimir (Hg.), *Diskurs der Schwelle: Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur* (Heidelberger Publikationen zur Slavistik, 4), 71–86. Frankfurt/Main.

Ranko Marinković: *Politeia ili Inspektorove spletki i Pustinja*. In Hećimović, Branko & Senker, Boris (Hg.), *Krležini dani u Osijeku 1995.: Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas*, 12–17. Zagreb.

1999

Vladimir Nazors Versepos *Abasver* als mythologischer Intertext. In Richter, Angela & Muščenko, Ekaterina G. (Hg.), *Das XX. Jahrhundert: Slavische Literaturen im Dialog mit dem Mythos* (Poetica, 36), 205–218. Hamburg.

Intertekstualnost u djelima Ranka Marinkovića. In Badurina-Stipčević, Vesna (Hg.), *Prvi brvatski slavistički kongres: Pula, 19.–23. rujna 1995.*, 11–19. Zagreb.

2000

Marijan Matković und seine Dramenzyklen *Igra oko smrti* und *I bogovi pate*. In Ibler, Reinhard (Hg.), *Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen: Beiträge zur Internationalen Konferenz, Magdeburg, 18.–20. März 1997* (Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen, 5), 177–188. Frankfurt/Main.

2002

Essen und Trinken als Gogol'sche Textpräsenz in V. Nabokovs Roman *Dar*. In Grewe-Volpp, Christa & Reinhart, Werner (Hg.), *Erlesenes Essen: Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sätttheit und Genuss: Für Ulrich Halfmann* (Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, 55), 348–369. Tübingen.

Mythos im zeitgenössischen südslawischen Drama. In Jekutsch, Ulrike & Steltner, Ulrich (Hg.), *Slavica litteraria: Festschrift für Gerhard Giesemann zum 65. Geburtstag* (Opera Slavica: Neue Folge, 43), 139–153. Wiesbaden.

Das deutsch-kroatische Wörterbuch und Probleme des Sprachwandels. In Kunzmann-Müller, Barbara & Zielinski, Monika (Hg.), *Sprachwandel und Lexikographie: Beispiele aus slavischen Sprachen, dem Ungarischen und Albanischen* (Berliner Slawistische Arbeiten, 18), 103–111. Frankfurt/Main.

2003

Der Metamorphose-Diskurs in Pelevins *Das Leben der Insekten*. In Henn-Memmesheimer, Beate & John, David G. (Hg.), *Cultural Link: Kanada – Deutschland: Festschrift zum dreißigjährigen Bestehen eines akademischen Austauschs* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 31), 279–294. St. Ingbert.

2004

Der Utopiediskurs in Nabokovs *Dar*. In Hansen-Kokoruš, Renate & Richter, Angela (Hg.), *Mundus narratus: Festschrift für Dagmar Burkbart zum 65. Geburtstag*, 73–88. Frankfurt/Main.

Platonov und das „Pianino“: Die Čechov-Verfilmung Michalkovs. In Okuka, Miloš & Schweier, Ulrich (Hg.), *Germano-slavistische Beiträge: Festschrift für Peter Rehder zum 65. Geburtstag* (Die Welt der Slaven, 21), 391–402. München.

Poetičke strategije pod uvjetima globalizacije. In Stamać, Ante & Mirić, Milan & Pavešković, Antun & Hoelbling Matković, Lara (Hg.), *Razine književne globa-*

lizacije: XXVI: Zagrebački književni razgovori, 2.-5. listopada 2003. god., 64-73. Zagreb.

Avangardni preteksti u Marinkovićevu djelu. In Tomasović, Mirko & Glunčić-Bužančić, Vinka (Hg.), *Komparativna povijest brvatske književnosti: Zbornik radova VI. (Europski obzori Marinkovićeva opusa) sa znanstvenog skupa održanog 28. i 29. rujna 1999. godine u Splitu* (Biblioteka Knjiga Mediterana, 33), 77-87. Split.

Politeia ili Inspektorove spletke - Farsa u dijalogu s teatrom apsurda: Mrožek, Genet, Fo. In Hećimović, Branko (Hg.), *Krležini dani u Osijeku 2003.: Hrvatska dramska književnost i kazalište u svjetlu estetskih i povijesnih mjerila*, 312-320. Zagreb.

2005

Dostoevskij v *Dare V. Nabokova*. In Fund Dostoevskogo (Hg.), *Russkaja slovesnost' v mirovom kul'turnom kontekste: Sbornik kongressa 14.-19.12.2004*, 239-244. Moskva.

Die Darstellung des Eigenen und des Westlichen/Fremden im Roman *Sabib* von Nenad Veličković. In Sedakova, Irina A. & Civ'jan, Tat'jana V. (Hg.), *Balkanske čtenija 8: V poiskach „zapadnogo“ na Balkanach: Predvaritel'nye materialy*, 190-198. Moskva.

Povsednevnoe zaklinanie zla u Bulgakova. In Osipova, Nina O. et al. (Hg.), *Povsednevnost' kak tekst kul'tury: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii 27.-29.4.2005*, 284-293. Kirov.

2006

Zeitgeschichte und individuelle Geschichtsrekonstruktion am Beispiel von *Dvori od oraba* von Miljenko Jergović. In Richter, Angela & Beyer, Barbara (Hg.), *Geschichte (ge-)brauchen: Literatur und Geschichtskultur im Staatssozialismus: Jugoslawien und Bulgarien* (Slawistik, 1), 445-458. Berlin.

Metamorfoze likova i teatarski metatekst u Gavranovim dramama. In Hećimović, Branko (Hg.), *Krležini dani u Osijeku 2005.: Riječ, tijelo i prostor u brvatskoj drami i kazalištu*, 301-308. Zagreb.

Deutsch-russische Literatur- und Kulturbeziehungen in der Zeit der Romantik. In Kafanova, Ol'ga B. (Hg.), *Evropejskij Interlingvizm v Zerkale Literatury: Kartina Mira v Nemeckojazyčnoj Poézii i ee Russkich Perevodach: Ot Romantizma k Modernizmu*, 159-172. Tomsk.

2007

Ljubavni siže u Milana Begovića: Norme i njihovo razbijanje. In Hodel, Robert (Hg.), *Darstellung der Liebe in bosnischer, kroatischer und serbischer Literatur: Von der Renaissance ins 21. Jahrhundert: Prikazi ljubavi u bosanskoj, brvatskoj i srpskoj književnosti: Od renesanse do danas* (Slavische Literaturen, 38), 283-292. Frankfurt/Main.

„Gore“ und „dolje“: Kognitive, semantische und kulturelle Bedeutungsdimensionen. In Deutschmann, Peter & Grzybek, Peter & Karničar, Ludwig & Pfandl, Heinrich (Hg.), *Kritik und Phrase: Festschrift für Wolfgang Eismann zum 65. Geburtstag*, 303–320. Wien.

2008

Dostoevsky in Nabokov's *The Gift*. In Jaccard, Jean-Philippe & Schmid, Ulrich (Hg.), *Dostoevskij i russkoe zarubež'e XX veka* (Dostoevsky monographs, 1), 247–259. Sankt-Peterburg.

Dimensionen räumlicher Orientierung im Bosnischen/Kroatischen/Serbischen. In Berger, Tilman & Golubović, Biljana (Hg.), *Morphologie – Mündlichkeit – Medien: Festschrift für Jochen Raecke* (Studien zur Slavistik, 15), 123–134. Hamburg.

Sprache im Internet und Sprachnormierung. In Tošović, Branko (Hg.), *Die Unterschiede zwischen dem Bosnischen/Bosniakischen, Kroatischen und Serbischen: Razlike između bosanskog/bošnjačkog, hrvatskog i srpskog jezika* (Slawische Sprachkorrelationen, 1), 62–73. Wien.

Marinkovićev otočki kozmos. In Fiamengo, Jakša (Hg.), *Ranko Marinković danas: Zbornik radova sa 3. Dana Ranka Marinkovića u Komizi, 15. do 17. rujna 2006. godine*, 7–16. Komiza.

Narration und Interferenz: Zum Problem der Übersetzung erzählerischer Verfahren. In Golubović, Biljana & Raecke, Jochen (Hg.), *Bosnisch, Kroatisch und Serbisch: B-K-S als Fremdsprachen an den Universitäten der Welt: Internationale Beiträge* (Die Welt der Slaven, 31), 65–73. München.

2009

Leksička značenja i pragmatičke konvencije kod glagola mišljenja. In Badurina, Lada & Pranjković, Ivo & Silić, Josip (Hg.), *Jezični varijeteti i nacionalni identiteti: Prilozi proučavanju standardnih jezika utemeljenih na štokavštini* (Suvremena lingvistika, 35), 389–398. Zagreb.

Planine Petra Zoranića. In Mrdeža Antonina, Divna (Hg.), *Zadarski filološki dani II: Zbornik radova: Petar Zoranić i njegovi suvremenici: Slavenski prostori u putopisnoj literaturi i književnost: Znanstveni rad akademika Dalibora Brozovića* (Filologija, 52.), 39–49. Zadar.

Raum und Perspektive in Ivo Andrić's *Travnička bronika*: Prostor i perspektiva u *Travničkoj bronici* I. Andrića. In Tošović, Branko (Hg.), *Ivo Andrić: Grač – Österreich – Europa: Ivo Andrić: Grac – Austrija – Evropa* (Andrić-Initiative, 2), 77–91. Graz.

Dostoevskij in der kroatischen Literatur: Ulderiko Donadini. In Kroó, Katlin & Szabó, Tünde (Hg.), *F.M. Dostoevsky in the Context of Cultural Dialogues: F.M. Dostoevskij v kontekste dialogičeskogo vzaimodejstvija kul'tur: A Collection of Articles*

Based on the Papers Presented at the 13th Symposium of the International Dostoevsky Society, 183–195. Budapest.

Krležini Glembejevi i Donadini. In Hećimović, Branko (Hg.), *Krležini dani u Osijeku 2008.: Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, 71–77. Zagreb.

Govor uz polaganje vijenca na Krležin spomenik u Osijeku. In Hećimović, Branko (Hg.), *Krležini dani u Osijeku 2008.: Tekst, podtekst i intertekst u hrvatskoj drami i kazalištu*, 277–278. Zagreb.

2010

Identitätskonstrukt und -dekonstruktion am Beispiel von „Mustafa Madžar“, oder: Die Demontage des Heldentums: Konstrukcija i dekonstrukcija identiteta na primjeru „Mustafe Madžara“, ili: Demontaža junaštva. In Tošović, Branko (Hg.), *Das Grazer Opus von Ivo Andrić (1923–1924): Grački opus Iva Andrića (1923–1924)* (Andrić-Initiative, 3), 61–76. Graz.

Ranko Marinković i ekspresionizam. In Fiamengo, Jakša (Hg.), *Suvremenost Ranka Marinkovića: Zbornik radova sa 4. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 13. i 14. rujna 2008. godine*, 19–29. Komiža.

Teufelsfiguren im Märchen. In Biti, Valdimir & Katušić, Bernarda (Hg.), *Märchen in den südslawischen Literaturen*, 143–158. Frankfurt/Main.

2011

Geschlechterverhältnisse in den frühen Erzählungen von Ivo Andrić. In Tošović, Branko (Hg.), *Die k. u. k. Periode in Leben und Schaffen von Ivo Andrić (1892–1922): Austrougarischer period u životu i djelu Iva Andrića (1892–1922)* (Andrić-Initiative, 4), 165–182. Graz.

„Bijedni ljudi“ Ranka Marinkovića. In Fiamengo, Jakša (Hg.), *Poetika Ranka Marinkovića: Zbornik radova sa 5. Dana Ranka Marinkovića u Komiži, 10.–12. rujna 2010. godine*, 27–37. Komiža.

2012

Putositnice Antuna Nemčića i romantična orientacija. In Pavlović, Cvijeta & Glunčić-Bužančić, Vinka & Meyer-Fraatz, Andrea (Hg.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti: Zbornik radova XIV. Romantizam – ilirizam – preporod* (Biblioteka Knjiga Mediterana, 71), 244–253. Split.

Semantika puta i povratka. In Turk, Marija & Srdoč-Konestra, Ines (Hg.), *Peti hrvatski slavistički kongres: Zbornik radova*, 773–780. Rijeka.

Literarische Figur und Geschlecht: Zur Typologisierung in ausgewählten Erzählungen von Ivo Andrić. In Tošović, Branko (Hg.), *Ivo Andrić: Literat und Diplomat im Schatten zweier Weltkriege (1925–1941): Ivo Andrić: Književnik i diplomata u sjeni dvaju svjetskih ratova (1925–1941)* (Andrić-Initiative, 5), 163–175. Graz.

Sprachbilder und kulturelle Kontexte. Vorwort. In Hansen-Kokoruš, Renate & Henn-Memmesheimer, Beate & Seybert, Gislinde (Hg.), *Sprachbilder und kulturelle Kontexte: Eine deutsch-russische Fachtagung* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 50), 11–17. St. Ingbert.

Raummetaphorik bei Vladimir Nabokov. In Hansen-Kokoruš, Renate & Henn-Memmesheimer, Beate & Seybert, Gislinde (Hg.), *Sprachbilder und kulturelle Kontexte: Eine deutsch-russische Fachtagung* (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 50), 313–324. St. Ingbert.

Eine Kosmopolitin im Kreuzfeuer der Kritik: Isidora Sekulić als Film- und Dramenfigur. In Richter, Angela & Petzer, Tatjana (Hg.), *„Isobiminen“: Kultur und Raum im Werk von Isidora Sekulić* (Die Welt der Slaven, 45), 249–257. München.

2013

Prostor, zavičaj i tuđina u romanu *Na Drini ćuprija*. In Gazetić, Edisa (Hg.), *Zbornik radova: Prva međunarodna znanstvena konferencija u oblasti književnosti i jezika: Travnik, 8.–9. novembar/studen 2012.*, 145–153. Travnik.

Hunger und Askese in der russischen und kroatischen Literatur. In Franz, Norbert (Hg.), *Russische Küche und kulturelle Identität*, 321–336. Potsdam.

Einleitung. In Hansen-Kokoruš, Renate (Hg.), *Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache* (Grazer Studien zur Slawistik, 3), 7–11. Hamburg.

Sibirien als utopisches Anderes, als seine Desillusionierung und Antiutopie. In Hansen-Kokoruš, Renate (Hg.), *Sibirien – Russland – Europa: Fremd- und Eigenwahrnehmung in Literatur und Sprache* (Grazer Studien zur Slawistik, 3), 161–171. Hamburg.

[mit Elena Popovska.] Einleitung. In Hansen-Kokoruš, Renate & Popovska, Elena (Hg.), *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens* (Grazer Studien zur Slawistik, 1), 9–15. Hamburg.

Formen adoleszenter Infantilität und ihre Funktionen. In Hansen-Kokoruš, Renate & Popovska, Elena (Hg.), *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens* (Grazer Studien zur Slawistik, 1), 17–36. Hamburg.

2014

Introduction: War and its Representation in the Arts: Rat i njegovo prikazivanje u umjetnosti. In Hansen-Kokoruš, Renate (Hg.), *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia: The Artists' View* (Grazer Studien zur Slawistik, 6), 7–8. Hamburg.

Ne/pripadnost: Pitanje identiteta u novijim postjugoslavenskim filmovima. In Hansen-Kokoruš, Renate (Hg.), *Facing the Present: Transition in Post-Yugoslavia: The Artists' View* (Grazer Studien zur Slawistik, 6), 199–216. Hamburg.

Komičeskie strategii v p'esach M.A. Bulgakova. In Nikolaev, Dmitrij (Hg.), *Komičeskoe v russkoj literature XX veka*, 245–254. Moskva.

2015

Slike djetinjstva i mladosti: Naratološko oblikovanje sjećanja. In Marković, Jelena & Marks, Ljiljana (Hg.), *O pričama i pričanju danas*, 309–320. Zagreb.

Fluide Identitäten bei Aleksandar Hemon und Miljenko Jergović. In Blažević, Zrinka & Brković, Ivana & Dukić, Davor (Hg.), *History as a Foreign Country: Historical Imagery in the South-Eastern Europe: Geschichte als ein fremdes Land: Historische Bilder in Süd-Ost Europa* (Aachener Beiträge zur Komparatistik, 11), 409–421. Bonn.

2016

Predodžbe o strancu u postjugoslavenskim filmovima. In Živančević-Sekeruš, Ivana & Šimunović Bešlin, Biljana (Hg.), *Osmi međunarodni interdisciplinarni simpozijum „Susret kultura“*, 21–34. Novi Sad.

Hrvatski kazališni komadi na scenama Graza. In Hećimović, Branko (Hg.), *Krležini dani u Osijeku 2016.: Hrvatska drama i kazalište u inozemstvu: Drugi dio*, 268–276. Zagreb.

Weiblichkeitsentwürfe in den serbischen Liedern. In Marinelli-König, Gertraud & Hofeneder, Philipp (Hg.), *„Neue Bienen fremder Literaturen“: Der literarische Transfer zwischen den slawischen Kulturen und dem deutschsprachigen Raum im Zeitalter der Weltliteratur (1770–1850)* (Buchforschung, 8), 125–136. Wiesbaden.

2017

Motiv puta i povratka u *Vili Slovinki* Jurja Barakovića. In: Mrdeža Antonina, Divna (Hg.), *Vila, pisnik i čatnici: Zbornik radova sa znanstvenog skupa „Vila Slovinka Jurja Barakovića (1614–2014)“, održanog u Zadru i Šibeniku od 29. do 31. svibnja 2014.*, 65–78. Zadar.

Zwischen Kind und Dämon: Weiblichkeitskonstruktionen in der Literatur der Moderne. In Kowollik, Eva & Lehmann-Carli, Gabriela & Petzer, Tatjana (Hg.), *(Südost-)Europa: Narrative der Bewegtheit: Festschrift zum 65. Geburtstag von Angela Richter* (Ost-West-Express, 29), 277–288. Berlin.

2018

Jüdische Themen aus weiblicher Sicht heute: Daša Drndić' *Sonnenschein* und Gordana Kuić' *Miris kiše na Balkanu*. In: Richter, Angela & Matijević, Tijana

& Kowollik, Eva (Hg.): *Schwimmen gegen den Strom? Diskurse weiblicher Autorschaft im postjugoslawischen Kontext* (Slavica Varia Halensia, 13), 133–151. Münster.

Mali oblici erotske književnosti u Milana Begovića. In Pavlović, Cvijeta & Glunčić-Buzančić, Vinka & Meyer-Fraatz, Andrea (Hg.), *Književni kanon: Zbornik radova s XX. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 28. do 29. rujna 2017. u Splitu* (Komparativna povijest hrvatske književnosti, 20), 128–137. Split.

[mit Dijana Simić.] Heroik und ihre Subversion: Entwicklungslinien des Anti-heroischen in der bosnischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur. In Rolshoven, Johanna & Krause, Toni Janosch & Winkler, Justin (Hg.), *Heroes: Repräsentationen des Heroischen in Geschichte, Literatur und Alltag* (Edition Kulturwissenschaft, 156), 407–423. Bielefeld.

Kriegsalltag in literarischer Darstellung bei Zoran Ferić und Boris Dežulović. In Uvanović, Željko (Hg.), *Slawisch-deutsche Kontakte in Literatur: Erster Teil: Festschrift für Professor Josip Babić und Professor Vlado Obad* (Osijeker Studien zu slawisch-deutschen Kontakten in Geschichte, Sprache, Literatur und Kultur, 3), 374–387. Aachen.

Introduction. In Hansen-Kokoruš, Renate & Lukić, Darko & Senker, Boris (Hg.), *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur* (Grazer Studien zur Slawistik, 10), 7–10. Hamburg.

Formen der (politischen) Satire bei Ante Tomić. In Hansen-Kokoruš, Renate & Lukić, Darko & Senker, Boris (Hg.), *Satire und Komik in der bosnisch-herzegowinischen, kroatischen, montenegrinischen und serbischen Literatur* (Grazer Studien zur Slawistik, 10), 235–250. Hamburg.

2019

Wieviel Phantastik verträgt der Krimi? In Frieß, Nina & Huber, Angela (Hg.), *Investigation – Rekonstruktion – Narration: Geschichten und Geschichte im Krimi der Slavia*, 247–262. Potsdam.

Povijest i modeliranje sjećanja: *Otkup sirove kože* Abdulaha Sidrana. In Čirić-Fazlija, Ifeta & Hadžizukić, Dijana & Ibrišimović-Šabić, Adijata & Lešić, Andrea & Mulalić, Lejla & Murtić, Edina (Hg.), *Bosanskobercegovački slavistički kongres: Zbornik radova*, 436–446. Sarajevo.

Intertextuality as a strategy to explore the Yugoslav cultural relationship. In Marčetić, Adrijana & Stojanović-Pantović, Bojana & Zorić, Vladimir & Dušanić, Dunja (Hg.), *Jugoslovenska književnost: Prošlost, sadašnjost i budućnost jednog spornog pojma: Yugoslav Literature: The Past, Present and Future of a Contested Notion*, 141–150. Beograd.

Entwurf, Selbstentwurf und Korrektur: Abdulah Sidran in Film, Drama und Autofiktion. In Howanitz, Gernot & Jandl, Ingeborg (Hg.), *Ich-Splitter: (Cross-)*

Mediale Selbstentwürfe in den Slavischen Kulturen (Wiener Slawistischer Almanach, 96), 121–138.

5. Rezensionen

1996

Frangeš, Ivo. Geschichte der kroatischen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe A, Slavistische Forschungen: Neue Folge, 15). *Südosteuropa-Mitteilungen* 3. 265–268.

2003

Richter, Angela (Hg.). Entgrenzte Repräsentationen/Gebrochene Realitäten: Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik: Materialien der internationalen Konferenz vom 4. bis 6. Juli 1999 an der Martin-Luther-Universität, Halle-Wittenberg (Die Welt der Slaven, 10). *Zeitschrift für Slavische Philologie* 62(1). 235–241.

2005

Parnell, Christina (Hg.). Ich und der/die Andere in der russischen Literatur: Zum Problem von Identität und Alterität in den Selbst- und Fremdbildern des 20. Jahrhunderts. *Kritikon Litterarum* 32(1/2). 50–53.

Schuchart, Christiane: Intertextualität in Vladimir Makanins *Andergrund, ili Geroj našego vremena*. Harrassowitz 2004. *Kritikon Litterarum* 32(3/4). 120–123.

2006

Göbler, Frank (Hg.). Don Juan – Don Giovanni – Don Žuan: Europäische Deutungen einer theatralen Figur (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, 30). *Kritikon Litterarum* 33(3/4). 110–112.

2008

Stagl, Natalia. Muse und Antimuse: Die Poetik Vladimir Nabokovs. *Kritikon Litterarum* 35(1/2). 50–53.

Loster-Schneider, Gudrun & Pailer, Gaby (Hg.). Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900). *Kritikon Litterarum* 35(3/4). 144–148.

2015

[mit Florian Bieber.] Himstedt-Vaid, Petra & Hinrichs, Uwe & Kahl, Thede (Hg.). Handbuch Balkan (Slavistische Studienbücher: Neue Folge, 23). *Anzeiger für Slavische Philologie* XLII. 165–175.

Vojvoda, Gabriela. Raum und Identitätskonstruktion im Erzählen Dževad Karahasans: Der Dritte Raum als Verhandlungsinstanz für eine bosnische kulturelle Identität (Slavica Varia Halensia, 11). *Anzeiger für Slavische Philologie* XLII. 191–195.

Scholz, Nora. „... essence has been revealed to me“: Umkreisungen des Non-dualen im Prosawerk von Vladimir Nabokov. *Anzeiger für Slavische Philologie* XLII. 185–190.

2016

Gerigk, Horst-Jürgen. Turgenjew: Eine Einführung für den Leser von heute (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, 338). *Anzeiger für Slavische Philologie* XLIII. 211–215.

2017

Puchner, Walter. Die Literaturen Südosteuropas: 15. bis frühes 20. Jahrhundert: Ein Vergleich. *Anzeiger für Slavische Philologie* XLIV. 175–182.

2018

Meyer-Fraatz, Andrea & Sazontchik, Olga (Hg.). Krizis utopii? Smeny epoch i ich otrazhenie v slavyanskich literaturach 20-go i 21-go stoletij: Utopie in der Krise? Zeitenwenden und ihre Verarbeitung in slavischen Literaturen des 20. und 21. Jahrhunderts (Die Welt der Slaven, 58). *Anzeiger für Slavische Philologie* XLV. 181–185.

Schubert, Gabriella (Hg.). Serben und Deutsche im 20. Jahrhundert – im Schatten offizieller Politik (Forschungen zu Südosteuropa, 12). *Anzeiger für Slavische Philologie* XLV. 187–196.

2019

Guski, Andreas. Dostojewskij: Eine Biographie. *Anzeiger für slavische Philologie* XLVI. 249–255.

6. Übersetzungen

1981

Žmegač, Viktor & Škreb, Zdenko & Sekulić, Ljerka. *Kleine Geschichte der deutschen Literatur: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Kapitel: „Romantik“, 138–170; „Zwischen Romantik und Realismus“, 171–198; „Bürgerlicher Realismus“, 199–219. Königstein.

1987

Kučukalić, Zija. *Die Struktur des Kunstwerks mit besonderer Berücksichtigung der Musik: Mit einem Geleitwort von Jan Aler*. Amsterdam.

Basler, Đuro & Begić, Azra & Čelić, Džemal & Kajmaković, Zdravko. *Die Kunstschatze Bosniens und der Herzegowina*. Sarajevo.

1999

Ćosić, Bora. *Das Tuch der Veronika*. *Neue Zürcher Zeitung* 15. April. 65.

2001

Biti, Vladimir. *Literatur- und Kulturtheorie: Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe* (Rowohlts Enzyklopädie, 55631). Artikel: „Dialog“, „Ellipse“, „Erzähler“, „Fabel“, „Figur“, „Intertextualität“, „Karneval“, „Leser“, „Paralepse/Paralipse“, „Polyphonie“, „Prolepse“, „Rede“, „Rezeption“, „Verfahren“. Reinbek.

7. Wörterbücher

1982

[mit Antonija Drilo, Wolfgang Eismann, Josip Matešić, Jürgen Petermann, Dragutin Raguž, Stefan Rittgasser, Vlasta Schmidt, Irena Zimanji.] *Frazeološki rječnik brvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb.

1988

[mit Josip Matešić, Jürgen Petermann, Stefan Rittgasser, Martina Steiger, Irena Zimanji-Hofer.] *Hrvatsko-njemački frazeološki rječnik: Kroatisch-deutsches phraseologisches Wörterbuch*. Zagreb.

1995

[mit Tamara Bill, Jürgen Petermann.] *Russisch-deutsches phraseologisches Wörterbuch*. Leipzig.

2005

[mit Josip Matešić, Zrinka Pečur-Medinger, Marija Znika.] *Deutsch-kroatisches Universalwörterbuch: Njemačko-brvatski univerzalni rječnik*. Zagreb.

8. Literaturlexika

2008

Ulderiko Donadini: *Kroz šibe*. In Detoni-Dujmić, Dunja (Hg.), *Leksikon brvatske književnosti: Djela*, 244–245. Zagreb.

Ulderiko Donadini: *Lude priče*. In Detoni-Dujmić, Dunja (Hg.), *Leksikon brvatske književnosti: Djela*, 377–378. Zagreb.

Slobodan Šnajder: *Hrvatski Faust*. In Detoni-Dujmić, Dunja (Hg.), *Leksikon brvatske književnosti: Djela*, 416–417. Zagreb.

Tin Ujević: *Skalpel kaosa*. In Detoni-Dujmić, Dunja (Hg.), *Leksikon brvatske književnosti: Djela*, 798–799. Zagreb.

2013

Dževad Karahasan – Essay. *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KLFg)*. <http://www.nachschlage.net/search/document?id=18000000698&type=text/html> (abgerufen am 07.02.2020).

South Slavic languages. In Gouws, Rufus Hjalmar & Heid, Ulrich & Schweickard, Wolfgang & Wiegand, Herbert Ernst (Hg), *Dictionaries: An International Encyclopedia of Lexicography: Supplementary Volume: Recent Developments with Focus on Electronic and Computational Lexicography* (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft: Handbooks of Linguistics and Communication Science, 5/4), 853–861. Berlin.

2015

Zoran Ferić: *Kalendar Maja*. Kindlers Literatur Lexikon.

Ivana Simić Bodrožić: *Hotel Zagorje*. Kindlers Literatur Lexikon.

2017

Ludwig Bauer: *Biogramm*. Kindlers Literatur Lexikon.

Ludwig Bauer: *Zavičaj, zaborav*. Kindlers Literatur Lexikon.

Dževad Karahasan: *Što pepeo priča*. Kindlers Literatur Lexikon.

Slobodan Šnajder: *Biogramm*. Kindlers Literatur Lexikon.

Slobodan Šnajder: *Doba mjedi*. Kindlers Literatur Lexikon.

Erstellt von Marizela Reithofer Bektić



Die Teilnehmer*innen und Gäste der Festkonferenz: (von links nach rechts) Татьяна Демешкина, Дарья Олицкая, Ольга Кафанова, Валерий Доманский, Дмитрий Николаев, Marina Protrka Štimec, Divna Mrdeža Antonina, Angela Richter (mit Partner), Renate Hansen-Kokoruš (mit Partner), Darko Lukić, Nenad Veličković, Olaf Terpitz, Walter Kroll; (im Hintergrund) Boban Arsenijević, Andrej Šurla. 31. Mai 2019, Karl-Franzens-Universität Graz.



Das Organisationsteam der Festkonferenz: (vorne) Marizela Reithofer Bektić, Ingeborg Jandl, Dijana Simić, Judith Enzenhofer; (hinten) Andrea Halić, Ana-Marija Mihaljević, Goran Lazčić, Diana Brunthaler; (nicht abgebildet) Andrea Jerković. 31. Mai 2019, Karl-Franzens-Universität Graz.



Angela Richter und Renate Hansen-Kokoruš. 31. Mai 2019, Karl-Franzens-Universität Graz.



Ansprache von Renate Hansen-Kokoruš auf ihrer privaten Geburtstagsfeier. 1. Juni 2019, Langegg an der Schilcherstraße.