Postsocijalistička nostalgija u suvremenom bugarskom romanu

Ćaćić, Paula

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:208151

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-05-13**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Književno-interkulturni smjer

POSTSOCIJALISTIČKA NOSTALGIJA U SUVREMENOM BUGARSKOM ROMANU

MAGISTARSKI RAD

15 ECTS bodova

Studentica: Paula Ćaćić

Mentorica: dr.sc. Marijana Bijelić

Zagreb, rujan 2020.

Student/ica: Paula Ćaćić

Mentor/ica: dr. sc. Marijana Bijelić

U Zagrebu, 1.9. 2020.

Izjava o neplagiranju

Ja, Paula Ćaćić, kandidat/kinja za magistra/u južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija.

Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Paula Ćaćić

POTPIS

Sažetak

Ovaj se rad bavi prikazom postsocijalističke nostalgije u bugarskom romanu. U tu svrhu odabrana su tri romana: *Propast* Vladimira Zareva, *18% sivo* Zaharija Karabašlieva i *Fizika tuge* Georgija Gospodinova. Prvi dio rada posvećen je teoriji, odnosno postsocijalizmu, postsocijalističkoj književnosti, bugarskoj književnosti nakon 1989. godine te nostalgiji i njezinom poimanju unutar suvremenog konteksta. Drugi dio rada sastoji se od tri poglavlja koja sadrže kratko predstavljanje autora i djela te analizu djela za svaki od tri romana. U svakome romanu nostalgija je usmjerena prema nečemu drugome iz prošlosti likova. Najčešći pokretač nostalgije u romanima je gubitak, bilo financijski ili emotivni. Nostalgija je u svakom od tri romana refleksivna, budući da o prošlosti likova saznajemo preko njihovih intimnih sjećanja. Često je pojava nostalgije posljedica neke vrste izmještenosti likova u njihovoj tranzicijskoj sadašnjosti.

Ključne riječi**:** nostalgija, postsocijalizam, suvremena književnost, bugarska književnost, tranzicija

Post-socialist nostalgia in the contemporary Bulgarian novel

Summary

This thesis deals with the presentation of post-socialist nostalgia in the contemporary Bulgarian novel. For this purpose, three novels were selected: *The Ruin* from Vladimir Zarev, *18% gray* from Zachary Karabashliev, and *The Physics of sorrow* from Georgi Gospodinov. The first part of the thesis is dedicated to theory regarding postsocialism, post-socialist literature, Bulgarian literature after 1989 and nostalgia and its conception within a contemporary context. The second part of the thesis consists of three chapters that contain a brief presentation of the authors and their novels and an analysis for each of the three novels. In each novel, nostalgia is directed toward something different from the characters' past. The most common trigger of nostalgia in novels is loss, either financial or emotional. Nostalgia is reflective in each of the three novels, as we learn about the characters' past through their intimate memories. Often the appearance of nostalgia is the result of some kind of displacement of the characters in their transitional present.

Key words: nostalgia, postsocialism, contemporary literature, Bulgarian literature, transition

Sadržaj

Sažetak ... 3

1. Uvod ... 5

2. Postsocijalizam ili što nakon kraja ... 6

3. Postsocijalistička književnost? ... 10

3.1 Bugarska književnost nakon 1989. godine ... 11

4. Nostalgija – od bolesti do fenomena ... 14

5. Propast (V. Zarev) ... 16

5.1 O autoru ... 16

5.2 (Ne)mogućnost povratka ili osuđenost na propast ... 17

5.3 Muškarci znaju zašto – maskulinost i (im)potentnost ... 18

5.4 Devalvacija obitelji ... 23

5.5 Sozopol – izgubljena oaza kroz kaleidoskop ... 25

6. 18% sivo (Z. Karabašliev) ... 30

6.1 O autoru ... 30

6.2 Američka java i bugarska sjećanja ... 31

6.3 Dvostruka ekspozicija prostora i vremena ... 32

7. Fizika tuge (G. Gospodinov) ... 38

7.1 O autoru ... 38

7.2 Izgubljeno u labirintu ... 39

7.3 Inventar besmrtnog djetinjstva ... 40

8. Zaključak ... 46

9. Literatura ... 47

1. Uvod

Rad se bavi prikazom postsocijalističke nostalgije u odabranim proznim djelima suvremene bugarske književnosti. Riječ je o trima romana triju različita autora koja bi se tematski i vremenski mogla svrstati u tzv. tranzicijsku ili postsocijalističku književnost. To su kronološkim redom izdavanja *Propast* (2003.) Vladimira Zareva, *18% sivo* (2008.) Zaharija Karabašlieva i *Fizika tuge* (2011.) Georgija Gospodinova.

Prvi dio rada bit će posvećen teorijskoj razradi – pojma postsocijalizma, postsocijalističke književnosti i bugarske književnosti nakon 1989. godine, nostalgije i njezine pozicije u suvremenom kontekstu, pri čemu se ponajviše oslanja na podjelu nostalgije prema Svetlani Bojm (2005). Bojm (2005), naime, dijeli nostalgiju na refleksivnu i restaurativnu. U odabranim djelima bugarske suvremene književnosti, koji su objavljeni na hrvatskom jeziku u prijevodu Ksenije Banović, prisutan je refleksivni vid nostalgije.

Drugi dio rada, ujedno i glavni, obuhvaćat će tri poglavlja u kojima su zasebno predstavljeni autori i njihovi romani te će biti analizirani aspekti nostalgije u njima. Sva tri djela se referiraju u određenom pogledu na bugarsku socijalističku prošlost kroz prisjećanja svojih likova. Svrha rada je otkriti u kakvim se sve oblicima pojavljuje postsocijalistička nostalgija u odabranim djelima, koji su njezini pokretači te što govori ona o odnosu likova prema socijalističkoj prošlosti.

Rad završava zaključkom te popisom literature.

2. Postsocijalizam ili što nakon kraja

Godina 1989. smatra se prijelomnom godinom novije povijest, pa čak i svojevrsnim krajem povijesti. Te godine srušen je Berlinski zid, a za njim otrgnuta je i Željezna zavjesa. Činilo se da su metaforičke i fizičke pregrade koje su razdvajale Europu skupa sa socijalističkim režimima u potpunosti svrgnute. Kraj socijalizma ujedno označava početak razdoblja koje se naziva postsocijalizam, odnosno „ono što slijedi nakon socijalizma". O problematičnosti naziva novog razdoblja Ozren Pupovac piše sljedeće (2010: 275-276):

> *Kako i njeno vlastito ime već pokazuje, postsocijalistička situacija nosi bremenit žig povijesti. Žig kraja. Početak postsocijalizma, njegovo historijsko započinjanje, u isti mah predstavlja se kao kraj, kao početak u kraju, i kroz kraj: kraj socijalizma, kraj komunizma. Riječ je o kraju koji bi trebao donijeti oduševljenje: kao kraj navodne katastrofe, kao oslobođenje od patnje i užasa jedne «ubojite iluzije» kojoj je hladnoratovska ideologija pridjenula kriminalizirajuće ime «totalitarizma». No da li je ova projekcija kraja, ova negativnost, sve što tu nalazimo? Da li je postsocijalizam jednostavno obznanjenje nečega što je završilo, nečega što je prošlo?*

Dakle, sam naziv razdoblja priziva prethodnu epohu te sugerira njezinu nedovršenost. Takva percepcija postsocijalizma je vrlo izražena u društvima, koji prolaze kroz tzv. tranziciju. Tranzicija „prvenstveno označava prakse političko-ekonomskog vladanja nekim prostorom" (Sorel 2017: 97), odnosno transformaciju iz socijalizma u kapitalizam. Tranzicija ili tranzicijsko razdoblje često služi kao sinonim za postsocijalizam, kao što je slučaj i s izvedenicom „postkomunizam". Pridjev „postkomunistički" učestaliji je u literaturi negoli pridjev „postsocijalistički"[1], no u kontekstu bivših socijalističkih republika bilo bi prikladnije koristiti potonji s obzirom da socijalizam predstavlja društveno uređenje, a komunizam političku ideologiju. Postsocijalizam nije samo svojim nazivom okrenut prema prošlosti. Njegova glavna značajka je neprestano osvrtanje za prošlošću, jer mu nedostaje perspektiva budućnosti koja se isticala u socijalizmu (Buden 2012: 180). Umjesto perspektive budućnosti postsocijalizam u fokus stavlja „život u retrospektivi" (Buden 2012: 180), te tako djeluje kao negativ prospektivnog socijalizma. Radi boljeg razumijevanja druge polovice 20. stoljeća važno je govoriti o još jednom post-izmu. Postmodernizam (stilski pojam u angloameričkoj tradiciji) ili postmoderna (epoha, razdoblje ili povijesna kultura u europskoj tradiciji) pojmovi su koje najčešće koristimo u kontekstu suvremene književnosti i kulture (Oraić Tolić 1997:

[1] Uz navedene pridjeve, valjalo bi spomenuti i „postjugoslavenski", koji se odnosi na ono što se pojavilo poslije raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije, čime je još uže preciziran neki postsocijalistički prostor ili pojava.

139). Postmodernizam u širem smislu označava razdoblje druge polovice 20. stoljeća, a užem neke od aspekata mišljenja i stvaranja tog razdoblja, te se odnosi na kritiku apsolutnih istina i tzv. velikih priča.[2] Milivoj Solar (1997: 35) o problematici naziva postmodernizam piše:

> *Naziv „postmodernizam" nastao je na temelju uvjerenja da je epoha modernizma završila, ali da se nova epoha tek nazire, pa se ne može točno odrediti, čak ni imenovati: može se jedino reći da nastupa nešto novo, što dolazi „nakon modernizma".*

Osim što postsocijalizam i postmodernizam dijele problematiku naziva, imaju i istu značajku – retrospektivnost. Za razliku od avangarde koja je svojom poetikom osporavanja devalorizirala prošlost, postmodernizam crpi iz prošlosti:

> *(...) iako preuzimaju neke teme prošlosti (otuda privid vraćanja unatrag), post-moderni umjetnici ne poništavaju tekovine modernog iskustva, ne „zaboravljaju" to iskustvo. Svojim uvažavanjem prošlosti oni uspostavljaju kontinuitet tamo gdje je bio prekinut, ponovo uvode pamćenje umjesto bijele stranice. Jednostavno uvode historizaciju tamo gdje je vladao suprotni imperativ – imperativ de-historizacije.*
>
> (Torres 1988: 164)

Uz početak postsocijalizma i postmodernizma osim „kraja povijesti" vezuje se i kraj utopije:

> *Jedno od opštih mesta postkomunističkog diskursa je i takozvani kraj utopije – taj kraj je u čvrstoj vezi sa „gubitkom budućnosti" i „krajem istorije". Prema tezi o kraju, sa socijalizmom je nestala i utopija. Međutim, nestanak utopije ne može se svesti na propast isključivo komunističke utopije, koju su pokušale da ostvare zemlje realnog socijalizma.*
>
> (Buden 2012: 185)

Utopija predstavlja vjeru u budućnost, boljitak i izgradnju boljega društva, a sve je to stubokom poljuljano rušenjem socijalističkih režima. Boris Buden (2012) pojavu postsocijalističke „opsjednutosti" prošlošću naziva „retroutopizam" prema pojmu „retroutopija", koji je skovala Inke Arns (isto 2012: 188). Retroutopizam predstavlja zaokret utopije prema prošlosti s idejom da bolji svijet nije ostvariv bez retrospektive (Buden 2012: 187-8). Postsocijalistička nostalgija ima sličan *modus operandi* budući da je prije svega – retrospektivna.

I prije nego što su se krenuli rušiti socijalistički režimi diljem Europe, postmoderno doba se karakteriziralo kao krajnja točka ljudske povijesti (Vattimo 1988: 72). Godine 1989. u časopisu *The National Interest* objavljen je kontroverzni članak *The End of History?* („*Kraj povijesti?*") Francisa Fukuyame, koji je „najavio trijumf liberalne demokracije i dolazak

[2] *Hrvatska enciklopedija*. https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=49698 (pristupljeno 20. travnja 2020.)

postideološkog svijeta“.[3] Povodom dvadesete obljetnice pada Berlinskog zida, u svojem eseju *Gdje smo nakon „kraja povijesti“?* Srećko Horvat (2010: 305) kritizira europske političare zbog sklonosti komemorativnosti, kada s druge strane žmire na novoizgrađene zidove:

> *Pad Berlinskog zida upravo u tom smislu valja shvatiti kao još jednu igru neoliberalizma: s jedne se strane, dakle, 20 godina poslije, veliča pad totalitarnih režima, dok se s druge strane ljudska prava i dalje kontinuirano krše, samo sada zbog ideologije tržišta, a ne više ideologije komunizma.*

Postideološki svijet još nismo dočekali, a „trijumf“ kojem svjedočimo nauštrb je većine. Okončanje socijalističkih vladavina, mnogim je društvima donijelo korjenite promjene. Ne samo da se čitava politička i društvena struktura izmijenila već i ona nevidljiva struktura – „struktura osjećaja“ kako je naziva Raymond Williams (Kolanović 2011: 87):

> *Navedene promjene tako nisu ostavile duboke tragove samo u političko-ekonomskoj sferi, već su snažno obilježile umjetnost, svakodnevicu i općenito emotivni život postsocijalističke Europe, pri čemu se od 90-ih intenzivno i ubrzano stvara nova struktura osjećaja, radikalno drugačija od one kakvu su njezini živući građani poznavali do posljednjeg desetljeća XX. st. O tim različitim emocionalnim tonalitetima nakon raspada socijalizma piše i Maruška Svašek u uvodu zbornika Postsocialism: Politics and Emotions in Central and Eastern Europe, iznoseći tezu kako politički procesi sa sobom nužno nose i specifičnu emocionalnu vrijednost. Kako ističe Svašek (2006: 2), o problemima tranzicije i postsocijalizma obično se govori u ekonomskom, političkom i društvenom kontekstu, ali se malo pozornosti posvećuje njihovoj emotivnoj dinamici.*

Promjene duboko zahvaćaju svakodnevicu nekadašnjih socijalističkih društava. Brojni radnici ostaju bez posla zbog privatizacija tvornica. Javni prostor doživljava preobrazbu koju Kolanović (2011: 87) naziva „inventurom socijalizma“, riječ je o promjeni naziva ulica, trgova, ustanova, rušenju spomenika i dr.

Pojavljuju se različite reakcije na svrgavanje socijalističkih režima – od početne euforičnosti, do izrazitog antikomunizma i nacionalizma koji preko noći mijenjaju jedne simbole drugima ili *zloglasne* nostalgije, koja oplakuje minula vremena uz neizostavno „kako je nekad bilo bolje“. Uz spomenute reakcije, treba spomenuti i (samo)egzotizaciju, koja je često povezana s mračnim turizmom (npr. Buzludža, Černobil…). Materijalna ostavština nekadašnje socijalističke svakodnevice postaje suvenir s putovanja ili pak muzejski eksponat:

> *Diljem gradova nekoć socijalističke Europe također niču muzeji, izložbe i memorijalni centri, u čemu svakako prednjači Berlin, postsocijalistička kulturna industrija kojeg se dominantno temelji na*

[3] Glaser, Eliane. *Bring back ideology: Fukuyama's 'end of history' 25 years on*. https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/bring-back-ideology-fukuyama-end-history-25-years-on (pristupljeno 25. svibnja 2020.)

simboličkom kapitalu povijesnih tragova socijalizma: od muzeja Zida, muzeja DDR-a, zatvora i zgrade Stasija pretvorenih u muzejske prostore, sve do komercijalnih turističkih atrakcija kao što su DDR hotel, suveniri komadića Zida, ruske šubare, značke i dr.

(Kolanović 2011: 87)

(Samo)egzotizacija prisutna je i u umjetnosti. Pavičić (2011) koristi termin samobalkanizacije u kontekstu postjugoslavenskog filma kao jednu od njegove tri značajne pojave. I u postsocijalističkoj književnosti ili književnosti tranzicije može se detektirati pojava samoegzotizacije.

Sve nabrojene reakcije u nekoj mjeri okuplja postsocijalistička nostalgija. Prema Svetlani Bojm (2005: 19) riječ je o *historijskoj emociji*, *simptomu našega doba*, koja više nije povezana samo s izmještenošću u prostoru, već i izmještenošću u vremenu. To može biti nostalgija za predmodernim razdobljem usidrena u postsocijalističkoj stvarnosti ili pak za onim bližim, socijalističkim, ili jednostavnije prema Bojmovoj (2005) – ona može biti restaurativna ili refleksivna. Nije više riječ o epidemiji puke čeznutljivosti, već o ambivalentnom fenomenu koji ima ili poriv za unazađivanjem ili emancipacijski potencijal. Postsocijalistička nostalgija obuhvaća sav spektar „oboljenja“ postsocijalističkog društva, koje se osvrće za svojom prošlošću kao Orfej za Euridikom, svjesno da bi ona trebala biti iza njega, ali ne vjerujući u to u potpunosti.

3. Postsocijalistička književnost?

Iako ne postoji konsenzus o tome što bi bila postsocijalistička književnost, ta sintagma se ponegdje koristi kao pojam koji objedinjuje različite književnosti nekadašnjih socijalističkih tvorevina. Prije je riječ o nekoj vrsti vremenske odrednice, a ne i o književnom pravcu, jedinstvenoj poetici ili stilu književnosti nekadašnjih socijalističkih republika. Postoje primjeri suženijeg područja zanimanja poput knjige *Postjugoslavenska književnost?* Borisa Postnikova ili *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma* Andrewa Barucha Wachtela. Prva je knjiga kritika, dok je druga pregled pojedinih pojava u književnosti Istočne Europe. Wachtel (2006) u svojoj knjizi primjećuje nekoliko pojava u postsoc. književnosti poput pisaca političara, nacionalizma, internacionalizma i pisaca novinara. Obje se knjige dotiču i tranzicije. Često se postsocijalistička književnost izjednačava s književnošću tranzicije, koja se bavi procesom što je uslijedio slomom socijalističkih režima te njegovim posljedicama. Ipak, postsocijalistička književnost je širok pojam, s obzirom da se odnosi na književnosti mnogih društava koji su imali različito iskustvo socijalizma. Stoga bi trebala okupljati različite odgovore na proživljena iskustva. Wachtel (2006) u svojoj knjizi uključuje i književnost sklonu nacionalnim mitovima i povijesnom revizionizmu kao nerijetku pojavu postsocijalističke književnosti. Tu bismo književnu pojavu mogli povezati s onim što Bojm (2005) prepoznaje kao restaurativnu nostalgiju, odnosno želju za obnovom određenog sustava ili ideologije, želju za zadiranjem i interveniranjem u prošlost. Ono što Wachtel zastupa u poglavlju posvećenom internacionalizmu mogli bismo donekle povezati s onim što Bojm naziva refleksivnom nostalgijom (povratkom kroz sjećanja, osjećaje i relikte). Restaurativna nostalgija je u službi kolektiviteta, dok refleksivna nostalgija opisuje individualna stanja.

U ovom radu bavim se suvremenom bugarskom književnošću, koja se, unatoč specifičnom bugarskom iskustvu socijalizma, bavi sličnim temama poput književnosti bivših jugoslavenskih država. U sljedećem poglavlju iznijet ću kratki pregled bugarskog postmodernizma te ukratko predstaviti tri odabrana romana kojima ću se baviti u ovome radu.

3.1 Bugarska književnost nakon 1989. godine

U Bugarskoj do 1989. godine nije bilo puno prijevoda djela zapadnih književnih teoretičara, kao ni istraživanja postmodernizma (Simeonova-Konah 2011: 249). Prema Galji Simeonovoj-Konah (2011: 250), bugarski autori razdobljem postmodernizma u bugarskoj književnosti smatraju kraj osamdesetih i devedesetih godina 20. stoljeća. Postmodernizam u Bugarskoj javlja se dva desetljeća poslije njegove pojave u svjetskoj kulturi, uključujući i neke balkanske i srednjoeuropske kulture, kao reakcija na totalitaristički sustav (Igov 2009).

Velike promjene koje su zadesile bugarsko društvo u političko-ekonomskom smislu, obuhvatile su i kulturu i umjetnost:

> *Най-важните цели на промените след 1989 година бяха преход от еднопартийна политическа диктатура към политически плурализъм, осъществяван чрез свободни избори; в икономиката – преход от централизирана планова държавна икономика към пазарно стопанство и частна собственост; в областта на културата и духовното творчество – от идеологически монополизъм и строг контрол върху културата към идеен и естетически плурализъм и свобода на творческите изяви. Обществените, политически и икономически промени силно рефлектираха и върху културния и литературен живот – най-вече чрез промяна във финансирането на културата според законите на пазарната икономика, но и чрез освобождаване от държавния и идеологически контрол върху творчеството.*
>
> (Igov 2009)

> *Najvažniji ciljevi promjena nakon 1989. godine bili su prijelaz iz jednopartijske političke diktature u politički pluralizam, koji je ostvaren slobodnim izborima; u ekonomiji – prijelaz iz centralizirane planske državne ekonomije u tržišno gospodarstvo i privatno vlasništvo; u području kulture i kreativnog stvaralaštva – iz ideološkog monopolizma i strogog nadzora kulture u idejni i estetski pluralizam i slobodu umjetničkog izražavanja. Društvene, političke i ekonomske promjene snažno su se odrazile i na kulturni i književni život – najviše zbog promjene financiranja kulture prema zakonima tržišne ekonomije, ali i zbog oslobođenja od državne i ideološke kontrole stvaralaštva.*
>
> (Igov 2009, moj prijevod)

Unutar književne scene se također događaju promjene. Ideološka razilaženja unutar Saveza bugarskih pisaca rezultiraju novim Udruženjem bugarskih pisaca (Igov 2009). Pojedini književni časopisi mijenjaju nazive. Primjerice, *Литературен фронт* („*Književni front*“) postaje *Литературен форум* („*Književni forum*“), a *Народна култура* („*Narodna kultura*“)

postaje *Култура* („*Kultura*“) (Igov 2009). Bitne promjene odvijale su se i na književnom polju pojavom nove generacije postmodernističkih proznih pisaca u devedesetima (Simeonova-Konah 2011: 251). Te su se promjene ponajprije odrazile na jezik, tematiku, poetiku, žanr i formu (2011: 258). Svetlozar Igov (2009) o utjecaju promjena na bugarsku književnost piše sljedeće:

> *Крахът на комунистическия режим доведе до падането на някои идеологически, политически и морални табута, благодарение на което в литературата навлязоха забранени, премълчавани или полуизказвани области на историческия и социален живот и на човешкото съществуване. В новата литература те намериха своя израз не само в художествени творби, но и в интензивното развитие на цели жанрови и тематични области. Обилната вълна на мемоарна, автобиографична, документална и историческа литература е пряко свързана с това "отваряне" на публичното внимание към забраненото и незабелязваното преди – към премълчавани или идеологизирано подбирани и тълкувани събития, периоди и личности из националната обществена, политическа и културна история. В този контекст се осъществява и "новият прочит" на литературната традиция и българския литературен канон.*
>
> *Krah komunističkog režima doveo je do rušenja nekih ideoloških, političkih i moralnih tabua, što je omogućilo ulazak zabranjenih, prešućenih ili poluizgovorenih dijelova povijesnog i društvenog života te ljudskog postojanja u književnost. U novoj književnosti oni su pronašli svoj izraz ne samo u umjetničkim djelima, već i u intenzivnom razvoju čitavih žanrova i tematskih područja. Veliki val memoarske, autobiografske, dokumentarne i povijesne književnosti izravno je povezan s tim „otvaranjem“ pozornosti javnosti prema onom što je prije bilo zabranjeno i nezabilježeno – prema prešućenim ili ideološko odabranim i interpretiranim događajima, razdobljima i ličnostima nacionalne društvene, političke i kulturne povijesti. U tom se kontekstu ostvaruje se "novo čitanje" književne tradicije i bugarskog književnog kanona.*
>
> (Igov 2009, moj prijevod)

Bugarski pisci u devedesetima možda ne strepe zbog cenzure u istoj mjeri kao nekad, no njihov položaj u društvu je postao nepovoljniji negoli u prošlom sustavu. Novi ekonomski sustav vrši sličan pritisak na njih kao što je to nekoć činio režim. Kao posljedica tog novog sustava pojavljuju se trendovi određenih vrsta književnosti.

Stankov (2011) i Igov (2009) kao ključne figure bugarskog postmodernizma ističu tzv. četvorku (Bojko Penčev, Georgi Gospodinov, Plamen Dojnov i Jordan Eftimov). Sva četvorica bili su urednici književnog časopisa *Литературен вестник („Književni vjesnik“)*, koji je pridonio stvaranju novih umjetničkih tendencija (Igov 2009). Četvorka je i svojim autorskim

djelovanjem dodatno doprinijela razvoju bugarskog postmodernizma. Najistaknutiji među njima je Georgi Gospodinov, koji se nametnuo najprije svojom poezijom, a potom i prozom. Njegov *Prirodni roman* (objavljen 1998. godine) postao je najprevođeniji bugarski roman, te je privukao veliku pozornost europske književne scene.

U svrhu svojega rada odabrala sam tri romana u kojima je prošlost bitan dio radnje. Sva tri romana su nastala nakon devedesetih – *Propast* (2003.) Vladimira Zareva, *18% sivo* (2008.) Zaharija Karabašlieva i *Fizika tuge* (2011.) Georgija Gospodinova.

Radnja romana *Propast* smještena je uglavnom u Sofiji, dok se kraj romana odvija u Sozopolu, na Crnom moru. Roman je usredotočen na tranzicijsku svakodnevicu dvaju likova na različitim društvenim pozicijama. Martin Sestrimski je pisac romana u kojem je glavni lik tajkun Bojan Tilev. U početku je Martinovo osiromašenje recipročno je Bojanovom bogaćenju. Ipak, pokretač nostalgičnosti kod obojice je gubitak. Simbol te nostalgičnosti je Sozopol, kao grad u kojem su provodili ljeta sa svojom obitelji. Oba lika imaju ambivalentan pogled na prošlost, no usprkos tome ona predstavlja važan dio njihove sadašnjosti.

Roman *18% sivo* pogled na prošlost donosi iz emigrantske perspektive Bugarina Zaharija. Želja za američkim snom, odvela je njega i njegovu suprugu Stelu iz postsocijalističke Bugarske u kapitalističku meku. *18% sivo* je prije svega ljubavni, a zatim pustolovni roman koji govori o suočavanju s ljubavnim krahom. Prisjećanje čini važan dio strukture romana. Početak ljubavnog odnosa, a s njim i lijepe mladenačke uspomene, vezani su uz Bugarsku. Taj početak suprotstavlja se kasnijem životu Stele i Zaharija u Americi, gdje su suočeni s drugim poteškoćama. Zahvaljujući prisjećanjima u mogućnosti smo rekonstruirati jedan ljubavni odnos koji je okončao. Prošlost Zahariju isprva pomaže kao oslonac, a s vremenom zahvaljujući njoj uspijeva preispitati vlastite postupke, kao i svoj odnos sa Stelom.

Za razliku od prethodno navedena dva romana, *Fizika tuge* postmodernistički je roman, koji funkcionira po principu labirinta u kojemu susrećemo različite slike prošlosti. On je ujedno i posljednji roman, vremenska kapsula u kojoj su skupljeni različiti podaci i predmeti. U analizi ovoga romana fokusirat ću se na dijelove romana koji se odnose na djetinjstvo i mladost u socijalizmu.

4. Nostalgija – od bolesti do fenomena

Padom Berlinskog zida 1989. godine uslijedio je domino efekt, koji se odrazio i na druge socijalističke zemlje koje su mirnim putem ili ratom tijekom devedesetih okončale socijalističke režime. S vremenom se, kao simptom naprasnog prekida nekadašnjih socijalističkih sustava te tranzicije iz jednoga političko-ekonomskog sustava u drugi, pojavio fenomen nostalgije. Marija Todorova (2015: 135-136) o fenomenu postsocijalističke[4] nostalgije piše sljedeće:

> *Možda nije odviše smiono ustvrditi da postoji širok konsenzus u vezi s činjenicom da taj fenomen postoji. I dok praktički sva istraživanja te nostalgije kreću od kratkih prikaza njegove povijesti i etimologije, jasno je da je kao pojam još davno prešao granice medicinske struke i ušao na područje pisaca i pjesnika. Tako se povezuje s pamćenjem, poviješću, afektom, pripisuje političkim pripadnostima i konzumerističkim modelima. Što je još važnije, nostalgiju se više ne smatra programatskim pandanom lošeg pamćenja, ili kakve društvene bolesti, odbacivanjem pamćenja. Ali što je s tim konkretnim slučajem postkomunističke nostalgije? Razlikuje li se baš toliko od "normalne" nostalgije u slobodnome svijetu? Po medijskim izvještajima moglo bi se zaključiti da je upravo tako. U njima se taj fenomen dosljedno i ustrajno prikazuje kao nekakva bolest.*

Prema Todorovoj (2015: 136), mediji su odgovorni za stvaranje slike postsocijalističke nostalgije kao bolesti. Sam pojam *nostalgija* nastao je kao medicinski termin za novu bolest. Naime, skovao ga je švicarski liječnik Johannes Hofer u 17. stoljeću od grčkih riječi *nostos* („*povratak u zavičaj*“) i *algia* („*bol*“), da bi objasnio boljku švicarskih vojnika, koji su na fronti čeznuli za svojim zavičajem:

> *Među prvim žrtvama ove novootkrivene bolesti bila su razna raseljena lica iz sedamnaestog veka – slobodoljubivi studenti iz Bernske republike koji su studirali u Bazelu, kućne pomoćnice i sluškinje na radu u Francuskoj i Nemačkoj, kao i švajcarski vojnici koji su se borili u inostranstvu. Tvrdilo se da nostalgija stvara „pogrešne predstave“ usled kojih bolesnici gube dodir sa sadašnjicom. Čežnja za domovinom postaje njihova jedina opsesija. Pacijenti poprimaju „beživotan i izmučen izraz lica“ i postaju „ravnodušni prema svemu“, brkajući prošlost i sadašnjost, stvarne i imaginarne događaje. Navodno, jedan od ranih simptoma nostalgije jeste sposobnost da se čuju glasovi ili vide duhovi.*
>
> (Bojm 2005: 30)

Ubrzo nakon što je nova bolest imenovana, proširila se poput epidemije među europskim stanovništvom. Simptomi te bolesti obuhvaćali su širok spektar oboljenja – od čežnje pa sve do

[4] U daljnjem tekstu (kao što je i u naslovu rada) koristit ću pridjev „postsocijalistički“ a ne „postkomunistički“ s obzirom da se nostalgija, o kojoj je ovdje riječ, odnosi na razdoblje nakon socijalističkog režima, dakle na socijalizam kao društveno uređenje, a ne na komunizam, odnosno političku ideologiju. Pridjev „postkomunistički“ pojavit će se isključivo u citatima autora koji ga koriste namjesto „postsocijalistički“ iako se referiraju na socijalističke sustave.

bolesti pluća. Usprkos tome što se pojam nostalgija najprije pojavio u medicini, dakle u znanosti, kroz stoljeća je postao jedan od središnjih motiva i/li pitanja u umjetnosti. Bojm (2005: 16) nostalgiju definira na sljedeći način:

> *Nostalgija (od grčkih reči nostos – povratak u zavičaj, i algia – bol) čežnja je za domom koji više ne postoji, ili nikada nije ni postojao. Nostalgija je osećanje gubitka i raseljenosti, ali i romansa sa sopstvenom uobraziljom. Nostalgična ljubav može da opstane samo u vezi u kojoj su razdvojeni ljubavnici prostorno udaljeni. Filmska slika nostalgije jeste dupla ekspozicija ili montaža dveju slika – otadžbine i inostranstva, prošlosti i sadašnjosti, sna i svakodnevnog života.*

Nostalgija je tako tijekom vremena preživjela preinake koje se tiču njezina značenja, ali i terminološkog obuhvaćanja – iako je po svojoj prvotnoj definiciji okrenuta prema prošlosti, ona se tiče i budućnosti, a da ne govorimo kakav teret sa sobom nosi kada ju upotrebljavamo u kontekstu suvremenoga društva. Prema Bojm (2005: 16) nostalgija ima utopističku dimenziju, iako nije usmjerena prema budućnosti, a katkad ni prema prošlosti, nego u stranu.

Za razliku od socijalističkih sustava, koji su stremili ka (boljoj) budućnosti, tranzicijska društva okreću se prošlosti zahvaljujući očuvanim reliktima i/li krnjim sjećanjima. Valja naglasiti da se nostalgija najčešće povezuje s pozitivnim pogledom na prošlost ili barem na neke njezine segmente, no to nužno nije uvijek tako.

Bojm (2005: 22-23) nostalgiju dijeli na restaurativnu i refleksivnu. Restaurativna nostalgija počiva na želji za obnovom ili ponovnom izgradnjom prošlih društvenih struktura, sustava ili vrijednosti stavljajući pritom naglasak na *nostos*. Suprotno njoj, refleksivna počiva na *algiji*, ona neprestano zaziva povratak u prošlost preispitujući moderno doba.

U romanima kojima ću se u sljedećim poglavljima baviti, pojavljuje se isključivo refleksivna nostalgija, koja je usmjerena na mjesta i/li životna razdoblja.

5. Propast (Vladimir Zarev)

5.1 O autoru

Vladimir Zarev (1947.) ubraja se među najpoznatije suvremene bugarske pisce. Objavio je ukupno jedanaest romana, kojima pripada i trilogija *Битието* („*Porijeklo*“) prema kojoj je 2013. godine snimljena dramska serija *Дървото на живота* („*Drvo života*“). Djela su mu prevedena na ruski, ukrajinski, turski i njemački. Roman *Разруха* („*Propast*“) prvi put je objavljen 2003. godine u Bugarskoj, a nakon toga izašlo je još devet izdanja. Upravo ga je taj roman proslavio na njemačkom govornom području. Naime, roman se našao u užem izboru za *Nagradu Sajma knjiga u Leipzigu*, te je postao najprodavanijom bugarskom knjigom u povijesti Njemačke.

Zarev je diplomirao bugarsku književnost na Sveučilištu u Sofiji. Od 1989. godine glavni je urednik časopisa za književnost *Съвременник* („*Suvremenik*“).

5.2 (Ne)mogućnost povratka ili osuđenost na propast

Roman *Propast* Vladimira Zareva čine dvije narativne linije, odnosno dva lika – pisac Martin Sestrimski i protagonist njegova romana, novopečeni tajkun Bojan Tilev. Obje radnje odvijaju se u Sofiji, a okvirno vrijeme je druga polovica devedesetih godina prošlog stoljeća, nakon završetka bugarskog socijalističkog režima te rane 2000-te. Nagli zaokret iz jednoga političkoga sustava u drugi iz korijena mijenja živote dvojice likova. Sestrimski je u prijašnjem sustavu uživao privilegiranu poziciju kao intelektualac, dok je Tilev bio u zaposlen kao fotograf u ministarstvu. Nakon smjene sustava, Sestrimski gubi svoj utjecaj u društvu, a Tilev preko noći postaje moćan muškarac, koji je umiješan u mutne poslove. Oba lika postupno propadaju kako to nagovješćuje i sami naslov romana, okrećući se porocima kako bi na najlakši način opstali. Prošlost im tako postaje jedini oslonac u nesigurnoj svakodnevici. Ta se prošlost manifestira kroz sjećanja vezana uz crnomorski grad Sozopol, sretnija razdoblja ljubavnih i obiteljskih odnosa, ali i na donekle bolji društveni i ekonomski status (u slučaju Sestrimskog).

Propast kojoj se približavaju glavni likovi romana, svaki u zasebnom narativu, posljedica je brojnih gubitaka, ali i loših odluka. Riječ je o intimnim (obiteljski), socijalnim (statusni) i ekonomskim gubitcima, koji su u nekoj mjeri potaknuti političkim promjenama kao i njihovim ulogama i ulozima u njima. Tjeskobnost, osjećaj bezizlaznosti i neprestano projiciranje segmenata prošlosti u sadašnjost, neki su od simptoma tzv. postsocijalističke nostalgije, koja sve više prožima glavne protagoniste te ih vodi prema krajnjoj propasti. Sljedeća poglavlja posvetit ću prikazu i analizi tih različitih gubitaka, koji postaju pokretači nostalgije. Prvo poglavlje bit će posvećeno gubitku kreativne i biološke potentnosti, a pritom ću se osvrnuti i na muško-ženske odnose u romanu te rodne uloge. Drugo poglavlje bit će posvećeno intimnim gubitcima potaknutim ekonomskom politikom, koji se u romanu događaju unutar kruga obitelji. U slučaju Sestrimskog prvenstveno je riječ o gubitcima bližnjih osoba, odnosno smrti roditelja, ekonomskoj migraciji kćeri te Veronikinom napuštanju (prekid braka). Treće, ujedno i zaključno poglavlje posvećeno je Sozopolu, gradu-simbolu koji povezuje sve prethodne vrste gubitaka, predstavljajući izgubljenu oazu koju oba protagonista na neki način žele obnoviti i tako vratiti prošlost, koja im se doima podnošljivijom od sadašnjosti.

5.3 Muškarci znaju zašto – maskulinost i (im)potentnost

Na samom početku romana ironizira se stereotipna slika braka, gdje muškarac (Martin) prikovan za kauč ispija pivo, koje je obilježeno ne svojim nazivom već stvarnim prepoznatljivim sloganom „Muškarci znaju zašto“[5], dok je žena (Veronika) uvijek prikazana kao aktivni pol odnosa, bilo u privatnoj sferi, gdje kuha ili javnoj, gdje radi nekoliko poslova, kako bi prehranila obitelj. Martin je, „nakon što je buknula demokracija“ kako se u romanu signalizira početak tranzicijskog doba, izgubio svoj društveni status intelektualca i uspješna književnika, a posljedično i onaj „hranitelja obitelji“. Dihotomija privatnog i javnog prostora jedna je od središnjih tema feminističkog pokreta (Pateman 1998: 112). Kroz povijest stupanje u javnu sferu ženama je bilo dozvoljeno tek u iznimnim situacijama poput rata i kriza, kada su u biti preuzimale mnoge muške uloge (Stanković i Markov 2011: 321), a s razvitkom kapitalizma pripala su im „statusno niža područja rada ili posve izvan ekonomskog života“ u obiteljskoj sferi (Pateman 1998: 117) gdje su obavljale nepriznati i neplaćeni rad. U *Propasti* zamijenjene rodne uloge[6] prikazane su kao rezultat političkog i ekonomskog prevrata, nakon kojega Veronika obavlja nekoliko poslova kako bi njezina obitelj financijski opstala, a Martin pokušava pronaći ili zadržati posao.

Surovoj svakodnevici suprotstavljaju se sjećanja na mladost, vitalnost, pa i na autorsku kreativnost. Martin, osim što ne uspijeva pisati svoj roman, ne uspijeva ni vratiti nekadašnju strast u svoj brak:

> *Редките ни опити завършват с моето поражение. Вече не зная дали съм мъж, а бях страхотен мъж. Откакто съм безработен, нещо у мен се прекърши, дълбоко в подсъзнанието ми се появи съпротивата, че трябва да ѝ се отблагодарявам с насилието на моите ласки, с най-ниското у себе си. Почувствах се като жиголо.*
>
> (Zarev 2014: 20)

> *Naši rijetki pokušaji završavali su mojim porazom. Ne znam više jesam li muškarac, a bio sam strašan muškarac. Otkako sam nezaposlen, nešto se u meni prelomilo, duboko u mojoj podsvijesti pojavio se otpor, da joj se moram oduživati mojim grubim nježnostima, onim najnižim u sebi. Osjećao sam se kao žigolo.*
>
> (Zarev 2015: 22)

---

[5] Riječ o Kamenici, najstarijem bugarskom pivu.

[6] Rodne uloge su „društvena pravila i pravila ponašanja koja se unutar određene kulture smatraju društveno prikladnima za pojedince određenog spola.“ https://eige.europa.eu/hr/taxonomy/term/1209 (pristupljeno 25. svibnja 2020.)

Prikazan je poput groteskno oronulog muškarca s velikim trbuhom, zbog kojeg ne može vidjeti svoju muškost (1), dok je Veronikina zrelost prikazana privlačnom (2):

(1)

Изпитвах удоволствие от собствената си натежалост и отпуснатост, всъщност от погнусата, която предизвикваше във Вероника голотата ми. Някога „страхотното“ ми тяло се беше обезформило, биренят корем пречеше да видя под пъпа си оная най-мъжка гордост, която ми бе донесла толкова изненади, радост, но главно неприятности в утрепания ми живот.

(Zarev 2014: 12)

Osjećao sam zadovoljstvo vlastitom otežalošću i opuštenošću, zapravo gađenjem koju je kod Veronike izazivala moja golotinja. Moje nekad „strašno“ tijelo obezobličilo se, pivski trbuh sprječavao me da pod pupkom vidim onaj najmuževniji ponos, koji mi je donio toliko iznenađenja, radosti, ali uglavnom neprijatnosti u tom upropaštenom životu.[7]

(Zarev 2015: 13)

(2)

Колкото повече затъвахме в омерзението, в омърсената си обич, толкова повече Вероника се разхубавяваше, сякаш красотата и презрението ѝ към мен бяха скачени съдове. Дребничка, семпло миловидна преди тридесет години, тя бе наедряла, безличието ѝ се беше оживило, постоянният недоимък и неразбирателството ни ѝ придаваха нещо хищно, което мамеше мъжете. Преди тридесет години никой не я забелязваше, жените гледаха мен. Сега мъжките погледи се лепяха по предизвикателно увисналите ѝ гърди, заничаха под късите ѝ поли, утаяваха се в бримката на черния ѝ чорапогащник.

(Zarev 2014: 12-13)

Što smo više tonuli u odvratnost, prljavu ljubav, to se Veronika više proljepšavala, kao da su ljepota i prezir prema meni bili spojeni sudovi. Sićušna, prije trideset godina jednostavno simpatična, okrupnjala je, a njezina bezličnost oživjela je, stalna oskudica i međusobno nerazumijevanje pridavali su joj nešto zvjersko što je mamilo muškarce. Prije trideset godina nitko je nije zamjećivao, žene su gledale mene. Sad su se muški pogledi lijepili po njezinim izazovno obješenim grudima, zavirivali joj pod kratke suknje, pritajivali se u puknutim očicama njezinih crnih hulahupki.

(Zarev 2015: 14)

Suprotno uvriježenim standardima patrijarhalnog društva, Veronikina zrelost prikazana je privlačnom, štoviše privlačnijom negoli njezin izgled u mladosti. Što je Martin svjesniji svojeg, pa i Veronikinog trenutnog izgleda, to je sumnjičaviji prema Veroniki, za koju misli da ima

[7] Svi citati romana preuzeti su iz hrvatskog izdanja, koje je s bugarskoga jezika prevela Ksenija Banović.

ljubavnika ili ljubavnicu. Slično uspoređivanje ženskoga i muškoga tijela prikazano je i u pripovijetci *Kradljivac bresaka* Emilijana Staneva, gdje se lik žene proljepšava što se više muški lik prikazuje neprivlačnim. Kao i u *Kradljivcu bresaka*, i ovdje je u tjelesnost upisana dvostruka simbolika. Oba muška lika postupno gubeći maskulinost, gube i kontrolu nad seksualnošću svojih žena. U jednom trenutku Martin se na Veroniku referira kao na „živo vlasništvo“:

> *А може би все още обичах жена си и колкото тя се отдалечаваше от мен, моята привързаност към нея се усилваше? Или беше наранена мъжката ми гордост, бе засегнато низкото ми чувство за притежание, за изплъзваща се жива собственост, от която имах полза, защото Вероника ме понасяше и хранеше?*
>
> (Zarev 2014: 17)

> *A možda sam još uvijek volio svoju ženu i što se više udaljavala od mene, moja privrženost prema njoj bivala je sve veća? Ili je moj muški ponos bio povrijeđen, kao i moj niski osjećaj posjedovanja jednog živog vlasništva koje mi izmiče, od kojega sam imao koristi, jer me Veronika podnosila i hranila?*
>
> (Zarev 2015: 19)

Nezaposlenost, nemogućnost književnog stvaranja i financijska ovisnost o Veroniki odražavaju se kao gubitak Martinove maskulinosti. Kriza maskuliniteta povezana je s izmicanjem žena iz subordiranog položaja (Giddens prema Škokić 2011: 442). Prema Škokić, uzrok tome nisu samo feministička nastojanja, već i globalizacijske promjene u kojima žene postaju važan ekonomski čimbenik (2011: 422).

Epizodama iz Martinovih mladenačkih ljubavnih osvajanja suprotstavlja se slika kastriranog ljubavnika, kako sam sebe naziva Martin nakon pokušaja prevare. Martin je sebe u mladosti doživljavao privlačnijim od Veronike, ali intelektualno i kreativno nadmoćnijim:

> *Преди трийсет години Вероника ме сравняваше с Мартин Идън, попиваше всяка моя дума, сякаш я улавяше с вечно учудените си очи, надвесваше се над редовете, излезли изпод старата ми пишеща машина и докато четеше, се усмихваше.*
>
> (Zarev 2014: 17)

> *Prije trideset godina Veronika me je uspoređivala s Martinom Edenom, upijala svaku moju riječ, kao da ju je hvatala svojim vječno začuđenim očima, nadnosila se nad redovima koji su izlazili iz moje stare pisaće mašine i osmjehivala dok je čitala.*
>
> (Zarev 2015: 18)

Staru mašinu zamijenio je polovni laptop koji je dobio od Veronike. Martin od nekadašnjeg mladog pisca pred kojim je svijetla budućnost postaje čovjek koji pokušava na razne načine zaraditi – od pisanja tabloidskih članaka i osmrtnica, rada na telefonskoj liniji za pomoć, tovljenja gusaka, pa do kupnje dijamanta. Da bi platio trošak majčine operacije, morao je prodati staru ladu. Potpuno drugačiji životni stil vodi lik Martinovog romana, Bojan Tilev. On je novopečeni oligarh, čija se moć i položaj u društvu temelje na novcu. Sukladno tome, u njegovu svijetu je sve moguće, jer je sve potkupljivo. Kada mu se učini da se Magdalina, supruga njegova tjelohranitelja Krivog, neće tek tako upustiti u odnos, on razmišlja o silovanju:

> *Тя предчувстваше жестокостта му, беше я разгадала, а толкова дълго и сложно я беше обмислял, бе решил да я изнасилят заедно с мъжа ѝ някъде из витошките ливади. Това щеше да бъде чудесно утешение за наранената му мъжественост, за времето, което беше загубил с нея в зала „България“ и скучните изложби, затова че бе препрочел заради нея „Престъпление и наказание“. Но тя го предусети и това разваляше насладата, смаляваше го в собствените му очи, отнемаше му възможността да изживее своето надмощие.*
>
> (Zarev 2014: 31-32)

> *Predosjećala je njegovu žestinu, odgonetnula je, a on ju je toliko dugo i složeno proučavao i odlučio silovati skupa s njezinim mužem, negdje na vitoškim livadama. To je trebala biti prekrasna utjeha za njegovu povrijeđenu muškost, za vrijeme koje je s njom izgubio u dvorani „Bugarska“ i dosadnim izložbama, jer je zbog nje pročitao „Zločin i kaznu“. Ali ona je to predosjetila i to je kvarilo užitak, umanjivalo ga je u vlastitim očima, oduzimalo mu je mogućnost da doživi svoju nadmoć.*
>
> (Zarev 2015: 33)

Za razliku od Martina, koji je u višestruko nepovoljnom položaju te svoju maskulinost oživljava sentimentom za mladošću i nekadašnjim tijelom, Tilev živi u svijetu, u kojem pomoću novca dobije sve što zaželi pa tako i ženu svojeg zaštitara. Žene u Bojanovom svijetu najčešće su prikazane kao žrtve muškaraca i okolnosti tranzicijske stvarnosti. One su polugole folk pjevačice ili seksualne radnice[8], najčešće neimenovane. Objektivizirane do krajnosti, one postaju još jedna vrsta roba kojom se trguje na zadovoljštinu moćnih tajkuna. Bojanova se moć dodatno podcrtava kada u automobil pusti Romkinju da ga oralno zadovolji, pritom tjerajući Magdalinu da sve to promatra. Seksualnost Romkinje je demonizirana, ona je „topla i rasipna

[8] Ovdje, kao i u daljnjem dijelu ovoga poglavlja koristim termin „seksualna radnica“ za ženu koja obavlja seksualni rad. Termin „seksualni rad“ (eng. *sex work*) skovala je seksualna radnica i aktivistica Carol Leigh, iz čega proizlazi sintagma „seksualna radnica“ koja se odnosi na žene koji prodaju ili razmjenjuju svoj seksualni rad u zamjenu za resurs (Smith i Mac 2018: 1). S obzirom da u romanu ne postoji potpuna karakterizacija seksualnih radnica, smatram taj naziv najpogodnijim, jer se time ukazuje na njihov ekonomski položaj, odnosno da je ono što obavljaju rad, koji može ali i ne mora biti eksploativan i opresivan kao i bilo koja druga vrsta rada.

poput čitave čerge“ (2015: 34). Tilev demonstrira svoj moć pred Magdalinom kada ošamari Romkinju nakon čina i zatim joj gurne novčanicu od sto dolara u usta. Romkinja je prikazana kao krajnje Drugo u odnosu na Tileva zbog svoje etničke pripadnosti, ali i zato što je žena: – *Nije pošteno – kaza Magdalina, – onim plastičnim lutkama u Sheratonu plaćaš po petsto, bez batina. Ova će barem nahraniti svoje Cigančiće.* (2015: 42). Prema Radi Iveković, binarne opozicije koje su temeljene na rodnim pretpostavkama čine paradigmatičan model razlike u patrijarhatu, koji utvrđuje i sve druge razlike (1997: 94) poput rasnih ili klasnih.

Dekadentno ponašanje tajkuna prikazano je i u epizodi kada Krasi Dionov natjera seksualnu radnicu da opći s dogom. Seksualnost tajkuna, koji ne prežu ni pred čime poprima predatorska obilježja. Njihova seksualna potentnost je razarajuća, pokvarena, okrutna i teritorijalna. Znakovito je koliko je Martinova impotentnost povezana s njegovim ekonomskim položajem, ali i stvaralačkim stanjem. Seksualno predatorstvo u romanu rezervirano je za novonastale bogataše. Tranzicijska ekonomija ostavlja loše posljedice na sve žene u romanu izuzev generalove žene i Valje. Žene su najčešće visokoobrazovane i nezaposlene ili prekarne radnice poput Veronike ili pozicionirane kao stalne žrtve mafijaškog podzemlja poput Magdaline.

5.4 Devalvacija obitelji

Za razliku od socijalizma koji je na društvenom i ekonomskom planu počivao na idealu kolektivizma, tranzicijsko doba obilježeno je zaokretom prema individualizmu. Obitelj kao temeljna društvena zajednica u romanu *Propast* predstavlja mikrosliku bugarskog postsocijalističkog društva. Zbog financijskih poteškoća uzrokovanih političko-ekonomskim promjenama u društvu, na kušnju bivaju stavljeni i odnosi unutar obitelji Martina Sestrimskog.

Zbog nepovoljne financijske situacije, Martin utjehu pronalazi u alkoholu kao bijegu od nelagodne stvarnosti. Veronika najviše novčano doprinosi obitelji, te tako ruši tradicionalnu sliku obitelji u kojoj je muškarac „hranitelj obitelji", a žena kućanica. Veronika i Martin razilaze se i oko političkih stavova, zbog kojih neki brakovi okončavaju:

> *Жадуваната промяна се оказа трудна дреха, тя обличаше всички, но по различен начин, оглупели, половината от нашите приятели се разведоха по политическа несъвместимост. Тези, които се бяха обичали, имаха деца и общо минало, се разделяха като врагове. И досега се дивя как след романтичните месеци на всеобщо единение политиците успяха да поделят хората, […]*
>
> (Zarev 2014: 159)

> *Žuđena promjena pokazala se teškom odjećom, ona jest odijevala sve, ali na različit način, polovica naših otupjelih prijatelja razvela se zbog političkih nesuglasica. Oni koji su se voljeli, imali djecu i zajedničku prošlost rastajali su se poput neprijatelja. I dan danas se divim kako su nakon romantičnih mjeseci sveopćega jedinstva političari uspjeli podijeliti ljude,[…]*
>
> (Zarev 2015: 166)

Prije razlaza s Veronikom, Martin je suočen sa smrću oca, zatim majke. Njegove kćeri, Mila i Katarina migriraju u Ameriku u potrazi za boljim životom.

Kroz čitav romana naglašava se uloga novca u međuljudskim odnosima, a to povijesno-politički okvir teksta i opravdava. Neminovno sunovraćivanje protagonista romana prema propasti kritika je okrutnog kapitalističkog sustava u kojem novac i profit imaju prednost pred ljudskim životom. To se najbolje očituje kroz prikaz zdravstvenog sustava: *Prije nego je „izbila demokracija", pregledi kod profesorice su bili besplatni, ali nije bilo istanjenih plastičnih stakala.* (Zarev 2015: 65). Martin mora plaćati skupa liječenja svojih roditelja, a svojoj kćeri želi platiti operaciju očiju kako bi joj olakšao život. Poneka kontrastiranja su anegdotalna:

Преди да „избухне демокрацията“, болниците бяха безплатни, но нямаше банани, бях помолил един колега да ми го донесе специално от Финландия. Жена ми дооблизваше безценния, може би единствен банан в България, трябваше й време да помисли.

(Zarev 2014: 61)

Prije nego je „izbila demokracija“, bolnice su bile besplatne, ali nije bilo banana, pa sam zamolio jednog kolegu da mi ih donese posebno iz Finske. Moja žena je oblizivala neprocjenjivu, možda i jedinu bananu u Bugarskoj, trebalo joj je vremena da to shvati.

(Zarev 2015: 64)

Ambivalentni odnos prema prošlosti najviše se očituje u usporedbi segmenata svakidašnjeg života u dvama različitim sustavima:

[о]ще не беше „избухнала демокрацията“ и старият ни хладилник беше пълен с вкусотии, не бяхме си купили нов, защото тогава за хладилниците, за леките коли, за апартаментите, за всичко нужно и нормално се чакаше ред, цял живот се чакаше, за да си го платиш […]

(Zarev 2014: 63)

[j]oš nije bila „buknula demokracija“, pa je naš stari hladnjak bio pun delikatesa, a nismo si kupili novi jer se tada za hladnjake, za automobile, za stanove, za sve čekao red, čitav život se čekalo da ga platiš[…]

(Zarev 2015: 66)

Čitav roman prožet je sviješću o prednostima i nedostatcima obaju sustava, a likovi ipak utjehu pronalaze u prošlosti. Taj sentiment prema prošlosti ponajviše je upisan u crnomorski grad Sozopol. Ljetovanje kao simbol obiteljske idile priziva obitelj na okupu i stabilnost, koja je Martinu i Bojanu neophodno potrebna.

5.5 Sozopol – izgubljena oaza kroz kaleidoskop

Sjećanja na Sozopol prizivaju obitelj na okupu, stabilne ljubavne odnose, bezbrižna ljetovanja, sve ono što je u njihovoj sadašnjosti neostvarivo ili ugroženo, odnosno neponovljivo. Nostalgija je u *Propasti* usmjerena prema prošlosti, ali i prema određenom toposu kao njezinom simbolu. Stoga možemo govoriti o dvostrukoj izmještenosti likova – vremenskoj i prostornoj. U prvom dijelu romana, Sozopol je prisutan u sjećanjima, snovima, ali i dijalozima likova, koji pobuđeni uspomenama imaju neprestanu želju napustiti Sofiju i otići u Sozopol. U tom kontekstu, Sozopol djeluje utopijskim – kao mjesto, koje se posjećuje isključivo prisjećanjem. Sozopol dobiva svojstva bezvremenskog utočišta, u kojem ono što se već dogodilo još traje ili odlaskom onamo može ponovo zaživjeti:

> *Ако има нещо, което никога не ме е разочаровало, това е Созопол, лятото в зашеметяващия Созопол. Някои се прехласват пред Париж, други предпочитат Рим или Венеция, аз обожавам Созопол, свободата на морето и въздуха, която никога не преминава в демокрация. Интимността на моя живот е вглъбена в този град и още по-важно, той е винаги очакване.*
>
> (Zarev 2014: 24)

> *Ako postoji nešto što me nikad nije razočaralo, to je Sozopol, ljeto u omamljujućem Sozopolu. Neki se zanose Parizom, drugi više vole Rim ili Veneciju, ja obožavam Sozopol, slobodu mora i zraka koja nikad ne prelazi u demokraciju. Intimnost moga života uglavljena je u taj grad i što je još važnije, on je uvijek u iščekivanju.*
>
> (Zarev 2015: 26)

Kada govorimo o prošlosti i sjećanjima neizostavno je suočavanje s određenim gubitkom. Prema Budenu, za Skribner fundamentalno iskustvo gubitka je to što povezuje kapitalizam i socijalizam, a prepoznaje se u „kolektivnom žaljenju“ za socijalističkim idealom (Buden 2012: 181). Gubitak socijalističkog ideala predstavlja i svojevrsni kraj utopije, odnosno vjere u izgradnju boljeg društva i budućnosti. Stoga je iskustvo gubitka za pripadnike postsocijalističkog društva dvostruko – osobno i kolektivno. Nestankom socijalističkog uređenja društva, na neki način nestaje i budućnost na kojoj se ono temeljilo, što je uostalom i uzrok postsocijalističke nostalgije.

Това се случи през юли предното лято. Тогава също беше горещо и душно. Мама бе отделила от спестяванията за погребението си, беше ми дала петстотин лева. „Имате нужда от почивка – каза ми кротко тя, – а може би имате нужда да бъдете заедно. Зная колко обичаш Созопол…, вземи ги, няма да умирам скоро.“ Не отидохме в Созопол. Така започна и завърши за мен миналата година в Созопол…

(Zarev 2014: 66)

To se dogodilo u srpnju prošle godine. I tada je bilo vruće i sparno. Majka je odvojila od svoje ušteđevine za svoj pogreb i dala mi petsto leva. „Treba vam odmor . reče mi mirno, – a možda biste trebali biti malo zajedno. Znam koliko voliš Sozopol… uzmi ih, neću ja još skoro umrijeti.“ Nismo otišli u Sozopol. Tako je za mene počela i završila prošla godina u Sozopolu…

(Zarev 2015: 69)

Martin tijekom romana postupno gubi sve: najprije, majku i oca, zatim kćeri i suprugu, a uz to se cijelo vrijeme bori da financijski opstane te održi svoju književnu karijeru. Nedaće, koje snalaze Martina, poput stalne financijske neizvjesnosti, manipulacije šarlatana Borislava, prevare i inog, odraz su kolektivnog gubitka (gubitka nekadašnjih ideala). Vratimo li se ponovo političkim i povijesnim okolnostima koje uvelike olakšavaju razumijevanje romana, možemo uočiti da utopistička obilježja koja se pridaju Sozopolu iz prošlosti djelomično odražavaju i cjelokupni odnos likova prema prošlosti. Na tragu toga je retroutopizam koji predstavlja zaokret utopije prema prošlosti i to ne zbog toga što je bolji svijet moguć samo u prošlosti, nego njegovo poboljšanje nije ostvarivo bez nje, stoga do boljega svijeta možemo jedino iz utopijske retrospektive (Buden 2012: 187-8). Ta retrospektiva u romanu se manifestira prvenstveno preko sozopolskih sjećanja.

U prvom dijelu romana, Sozopol se pojavljuje kroz intimna sjećanja i snove dvojice likova, te povremeno u dijalozima. Pobuđeni lijepim uspomenama, likovi u romanu imaju neprestanu želju napustiti Sofiju i otići u Sozopol. Sozopol djeluje kao idilično mjesto, koje u sadašnjosti nije ostvarivo i ponovljivo, već ga se "posjećuje" isključivo prisjećanjem. Neprestana želja za Sozopolom, želja je za povratkom prošlosti, sretne obitelji, naizgled idiličnog razdoblja. Sestrimski i svoj roman započinje sa snom o Sozopolu:

Беше сънувал Созопол, тесните улички, притиснати от сянката на надвисналите веранди. Приклекналите къщи, обшити с дърво, дърво изпито от слънцето и попило солта на вятъра. Още усещаше оня упойващ мирис на водорасли и смокини, на нещо извечно, тънкото ухание на плътско продължение, на разляна сперма, на разплод. Старият град, обиколен отвсякъде със синевина, с

морето, което го рушеше и пораждаше, а в маранята – островът и фарът.

(Zarev 2014: 24)

Sanjao je Sozopol, uske uličice, pritisnute sjenom isturenih verandi. Pokleknule kuće, obložene drvetom, drvo ispijeno suncem, upilo sol vjetra. Još je osjećao onaj opijajući miris algi i smokava, nečeg iskonskog, tanki dah putenog produženja, prolivene sperme, rasploda. Stari grad, okružen sa svih strana plavetnilom, morem, koje ga je rušilo i porađalo, a u jari – otok i svjetionik.
Tamo, u onim ljetima koja su mu sada izgledala nepovratno daleka, odrasle su njegove dvije kćeri, tamo kao da je ostala i Marija, žena koju je oduvijek volio – njezine pričljive i nasmijane oči,(…)

(2015: 26)

Osim toga što Tilev u svom snu jasno rekonstruira ulice, obilježja grada i mirise, on rekonstruira i svoj nekadašnji (obiteljski) život, koji svodi na ljeta u Sozopolu. Konačni odlazak u Sozopol za protagoniste je značio suočavanje s promjenama:

Калейдоскопът е пълен с измама, с нещо, което е същото, но се променя.
– Като очите ти? – попита той.
– Навсякъде в Созопол морето е различно – прекъсна го Магдалина и безпричинно се засмя, – тук нищо не можеш да задържиш, същото е, но се променя.
– Защо ми го казваш? – попита той.
– Созопол…, точно така, Созопол е като калейдоскоп. Тук и ти си различен – изрече тя с престъпна нежност.

(Zarev 2014: 68)

Kaleidoskop je pun prevara, nečega što je isto, ali se mijenja.
– Kao i tvoje oči? – upitao je.
– More je posvuda u Sozopolu drugačije – prekinula ga je Magdalina i bezrazložno se nasmijala, – ovdje ništa ne možeš zadržati, isto je, ali se mijenja.
– Zašto mi to govoriš? – upitao je.
– Sozopol… točno tako, Sozopol je poput kaleidoskopa. Ovdje si i ti drugačiji – rekla je s nježnošću prijestupnice.

(2015: 71)

Ponovno ljetovanje u Sozopolu u Sestrimskome pojačava nostalgiju za nekadašnjim vremenom, te pobuđuje osjećaj izmještenosti i nepripadnosti u sadašnjosti. Naime, ljetno kino

je zatvoreno, amfiteatar gdje se održavao festival Apolonija pretvoren je u diskoteku, u odmaralištu pisaca se ne osjeća kao prije:

> *Станцията на Съюза на писателите вече не беше моя, не ме викаше и сякаш не ме приютяваше. Преди години я усещах като обиталище, бях написал много страници в нея, сега я възприемах като място за преспиване. Бяха отдали стола под наем и превърнат в ресторант, той беше пълен с нещо несвое и чуждо. С нахалство. С мириса на скара и простащина, нямаше да стъпя в него.*
>
> (Zarev 2014: 392)

> *Odmarište Saveza pisaca više nije bilo moje, nije me pozivalo i kao da me nije udomljavalo. Dugi niz godina osjećao sam ga kao svoje obitavalište, tu sam napisao mnogo stranica, a sada sam ga doživljavao kao mjesto za prespavati. Blagovaonica, koju su dali u najam, pretvorena je u restoran, bila je puna nečega neautentičnog i stranog. Puna drskosti. Mirisa roštilja i prostakluka, nisam htio u nju ni kročiti.*
>
> (Zarev 2015: 405)

> *Спуснах се към бившето лятно кино и през детската площадка навлязох в градината. Навсякъде продаваха ядки, сладолед, сребърни бижута, захаросани картини, замъци и кораби, направени от миди и рапани. Продаваха всичко.*
>
> (Zarev 2014: 394)

> *Spustio sam se u bivše ljetno kino i kroz dječje igralište ušao u park. Posvuda su prodavali grickalice, sladoled, srebrni nakit, kandirane slike, zamke i brodove, napravljene od školjaka i morskih puževa. Prodavali su sve.*
>
> (Zarev 2015: 407)

Tilev, suprotno od Sestrimskog osjeća da posjeduje prividnu moć da mijenja, a ne da samo promatra promjene. U Sozopolu on razmišlja o dodatnoj eksploataciji mjesta u svrhu vlastitog profitiranja:

> *И Боян изведнъж си помисли, че с Лора, само и единствено с нея, той би могъл да се върне в себе си, да започне отначало, да наеме например кафене. За няколко месеца бе в състояние да го разработи и разцъфти, да го превърне в клуб, в интимно и спокойно място, предпочитано от хората с пари.*
>
> (Zarev 2014: 386)

I Bojan odjednom pomisli da bi se s Lorom, samo i jedino s njom, mogao vratiti u sebe, početi ispočetka, unajmiti, recimo, kafić. Za nekoliko mjeseci bio bi već u stanju da ga uhoda, i potom pretvori u klub, intimno i mirno mjesto, koje preferiraju ljudi s novcem.

(Zarev 2015: 399)

Около Созопол свободните земи бяха земеделски, за да ги легализира, трябваше да даде повече рушвети, отколкото щеше да му струва самият курорт.

(Zarev 2014: 290)

Oko Sozopola slobodna su zemljišta bila poljoprivredna, za njihovu prenamjenu bi trebao dati više mita nego što bi ga stajao čitav resort.

(Zarev 2015: 301)

Ipak, Sozopol za obojicu protagonista postaje kraj, oslobođenje od svega – konačni pad. Fatalne Lore koje upoznaju u Sozopolu nakratko ih čine sretnima, stvarajući nove uspomene na grad, no ispostavi se da nijednoga ništa ne može izbaviti, pa ni Sozopol.

6. 18% sivo (Zaharij Karabašliev)

6.1 O autoru

Zaharij Karabašliev (1968.) bugarski je pisac i dramaturg, koji je živio u Kaliforniji. Njegov prvi i ujedno najuspješniji roman *18% сиво* („*18% sivo*“) objavljen je 2008. godine i doživio je deset izdanja. Fondacija Edward Vick je isti roman proglasila bugarskim romanom godine, a bugarski lanac knjižara Helikon dodijelio mu je nagradu *Цветето на читателите* („*Cvijet čitatelja*“) za uspjeh na književnom tržištu. Godine 2009. njegova drama *Неделя вечер* („*Nedjelja uvečer*“) osvojila je *Askeer*, najprestižniju kazališnu nagradu u Bugarskoj. Ostala djela su mu zbirka drama *Откат* („*Trzaj*“), zbirke kratkih priča *Кратка история на самолета* („*Kratka povijest zrakoplova*“) i *Симетрия* („*Simetrija*“), romani *Хавра* i *Жажда* („*Žeđ*“). Godine 2020. objavljen je film *18% sivo* redatelja Viktora Čučkova snimljen prema istoimenom romanu.

6.2 Američka java i bugarska sjećanja

Roman *18% sivo* Zaharija Karabašlieva žanrovski bi se mogao odrediti kao ljubavni, pustolovni ili pak roman ceste. Roman prati Bugarina Zacka, nadzornika farmaceutskih testiranja koji se, ne mogavši se pomiriti s odlaskom svoje supruge Stele, odluči upustiti u eskapističku pustolovinu. Roman se sastoji od tri razine teksta – radnja smještena u sadašnjosti (digresivna naracija), prisjećanje (odlomci u kurzivu) te dijalozi između Stele i Zacka. Radnja smještena u sadašnjost odvija se u SAD-u, dok se prisjećanje odnosi na život u Bugarskoj nešto prije te netom poslije pada socijalističkog režima. Iako je u središtu romana suočavanje s traumom gubitka voljene osobe, valja istaknuti i živopisne epizode proputovanja Amerikom koje pridonose stvaranju određene atmosferičnosti. Američkoj zbilji suprotstavljaju se bugarska sjećanja u kojima je Amerika[9] „sveti teritorij snova“ (Karabašliev 2016: 227) glavnoga protagonista, odnosno tek njegova tlapnja. Obrisi socijalističke svakodnevice naziru se u opisima industrijskog grada, neimaštine, cenzure i mladenačkog bunta, te služe kao kulise ljubavnog odnosa Stele i Zacka. Slika Amerike je iscrtana referencama na popularnu kulturu, nazivima proizvoda, silnih franšiza prehrane i trgovinskih lanaca, dakle svime onim što je prikazuje kao kapitalističko grotlo, čiji je najintrigantniji proizvod – priča o „američkom snu“.

Nostalgija se u ovome romanu pojavljuje u svojem klasičnom obliku – iz perspektive onoga tko je prostorno izmješten iz svoje domovine, ali svakako treba u obzir uzeti i druge vrste izmještenosti poput kulturne i/li vremenske. Prema Bojm, pojava nostalgije povezana je i s izmijenjenim shvaćanjem vremena (2005: 35) i različitim društvenim procesima poput industrijalizacije i modernizacije (2005: 50). Društveni procesi koje bi valjalo uzeti u obzir prilikom analize ovoga romana jesu tranzicija i migracija. U sljedećem poglavlju bavit ću se trima vrstama izmještenosti (prostorna, vremenska i kulturna) koje postaju katalizatori nostalgije u romanu.

[9] U romanu se koristi naziv Amerika, no pritom se misli isključivo na Sjevernu Ameriku, točnije na Sjedinjene Američke države. Nadalje ću slijediti praksu autora romana, kako bi tekst bio protočniji i jasniji, ali uzimajući u obzir mogućnost da je riječ o svjesnoj namjeri autora da se poigrava tradicionalnom predodžbom SAD-a kao označitelja Zapada i zemljopisne metonimije.

6.3 Dvostruka ekspozicija prostora i vremena

Zackova prisjećanja vezana su uglavnom uz Bugarsku, tj. crnomorski grad Varnu te djelomično na boravak u Americi, točnije u Ohiju i San Diegu. Tijekom putovanja kroz Ameriku, Zack se suočava s raspadom braka preispitujući svoj odnos sa Stelom. Pritom Zack preispituje i svoj život u Americi, odnosno vlastiti američki san. Američki san jest vjerovanje da svaki pojedinac bez obzira na porijeklo, religiju ili rasu može radom ostvariti svoj san o sreći (Kolanović 2013: 180). Narativ o „američkom snu" doživljava svoj vrhunac u doba Hladnoga rata zahvaljujući propagandi američke popularne kulture (ibid 2013: 181). Prije dolaska u Ameriku, Zackova vizija te zemlje bila je temeljena na popularnoj kulturi, koja je predstavljala opreku socijalističkoj antizapadnoj orijentaciji:

> *Американският Запад обаче беше митът, който откривах сам за себе си в книгите, после във филмите, митът, който включваше всички останали митове. В моя американски Запад имаше място и за Олд Файърхенд и Винету, за Левски и Джеси Джеймс, за апачите и за хвърковатата чета на Бенковски, за Седящия Бик, Иванко, Крал Артур, Крали Марко, Ботев, Ричард Лъвското сърце, Будьони... В моя Запад имаше място за всички тези конници. В моя Запад всички бяха Синове на Великата мечка. Като дете фантазирах, че ордите на Аспарух са близки роднини на ирокезите.*
>
> (Karabašliev 2014: 198)

> *No, američki Zapad bio je mit koji sam otkrivao sam za sebe u knjigama, potom u filmovima – mit koji je uključivao sve ostale mitove. U mojemu američkom Zapadu bilo je mjesta i za Old Firehanda i Winnetoua, za Levskog i Jassie Jamesa, za Apače i leteću četu Benkovskog, za Bika Koji Sjedi, Ivanka, Kralja Arthura, Kraljevića Marka, Boteva, Ričarda lavljeg srca, Buđonija… U mome Zapadu bilo je mjesta za sve te konjanike. U mome Zapadu svi su bili sinovi Velikoga Medvjeda. Još kao dijete maštao sam da su Asparuhove horde bili bliski rođaci Irokeza.*
>
> (Karabašliev 2016: 226)

Čitajući romane Karla Maya i *Zapise* Zaharija Stojanova, Zack još kao dječak konstruira svoj imaginarni Zapad u kojem se, kao što se vidi u gore navedenom citatu, susreću Indijanci i bugarski narodni junaci i revolucionari. Ipak, Zackova dječja utopija se rasplinjuje konačnim dolaskom u Ameriku. Stela i Zack u sklopu nastavka studija odlaze u Ohio, gdje uz studij rade nekoliko poslova:

> *Стела ходеше на лекции сутрин. Следобед работеше в библиотека, а вечер рисуваше в една от мансардите на стара промишлена сграда, която бе узурпирана от няколко студенти художници*

като нея. Дните си прекарвах в колежа и във фотолабораторията. Намерих работа и като барман. Започнах да печеля прилични пари, с които си плащах образованието, освен това започнах да снимам тук-там и фотографията взе да носи някакви доходи. Единствените свободни часове – от полунощ до 8 сутринта, прекарвах с 63 униформата на пазач в бирен завод и дремех между силозите, замаян от хмела на американска бира и мащаба на собствените ми планове. Не помня някога да съм бил по-зает. Със Стела почти не се виждахме.

(Karabašliev 2014: 74-75)

Stela je išla na predavanja rano ujutro. Popodne je radila u knjižnici, a navečer slikala u potkrovlju stare industrijske zgrade koju je uzurpiralo nekoliko prijatelja umjetnika. Dane sam provodio u koledžu i fotolaboratoriju. Onda sam pukom srećom našao posao i kao barmen. Počeo sam pristojno zarađivati, čime sam plaćao studij, a osim toga počeo sam tu i tamo snimati, pa mi je fotografija počela donositi nekakve prihode. Jedine slobodne sate, od ponoći do osam ujutro, provodio sam u uniformi čuvara tvornice piva i drijemao između silosa, opijen hmeljem iz američkog piva i razmjerima svojih vlastitih planova. Ne pamtim da sam ikad bio više zauzet. Sa Stelom se gotovo nisam ni viđao.

(Karabašliev 2016: 88)

U tom razdoblju njihova života Stela i Zack su razdvojeni zbog obaveza koje će s vremenom sve više opterećivati njihov odnos te ih emocionalno udaljiti. Sjećanja na Bugarsku su ustvari sjećanja na Stelu, njihov početak veze, općenito sretnije razdoblje njihova odnosa, ali i na tadašnju nesigurnu ekonomsku situaciju:

Живеехме бедно. Макар че не преставах да измислям начини откъде да спечеля поредния лев, живеехме бедно – постоянно на ръба, а понякога отвъд него. Между сесии и изпити купувах и препродавах дънки с циганите на пазара, пренасях контрабандно кафе от Румъния, касетофони от Македония, хавлии от Гърция, якета от Турция. Едно лято закъсахме дотам, че крадох царевица от общинските поля, варих я зад блока в казан върху огън от задигнати щайги и я продавах на плажа във Варна.

(Karabašliev 2014: 52)

Bili smo siromašni. Iako nisam prestajao smišljati kako da zaradim još koju kintu, bili smo siromašni – stalno na granici, a ponekad i ispod nje. Između semestara i ispita preprodavao sam traperice sa Ciganima na tržnici, švercao kavu iz Rumunjske, kasetofone iz Makedonije, ručnike iz Grčke, jakne iz Turske. Jednog ljeta toliko smo zglajzali, da sam krao kukuruz iz nekih polja, kuhao ga iza zgrade u loncu na vatri od ukradenih gajbi i prodavao po plaži u Varni.

(Karabašliev 2016: 62)

Nakon završetka studija u Ohiju, Stela i Zack odlaze živjeti u Kaliforniju kako bi se bavili svojim najvećim strastima – slikarstvom i fotografijom. Prvotna slika Kalifornije je idilična filmska scena:

> *Когато пристигнахме в Лос Анджелиз, над Тихия Океан залязваше мътночервено слънце, а иззад хълмовете изгряваше невиждано голяма луна. Целувахме се дълго между двете. Бяхме като на снимачна площадка.*
>
> (Karabašliev 2014: 84)

> *Kad smo stigli u Los Angeles, tamnocrveno sunce zalazilo je iza Tihog oceana, dok je iza brda izlazio neviđeno veliki mjesec. Dugo smo se ljubili između njih dvoje. Osjećali smo se kao na filmskom setu.*
>
> (Karabašliev 2016: 99)

Kalifornija utjelovljuje sveamerički izvozni proizvod, moderni Olimp u kojem ljudi postaju „zvijezde“. No, san o velikim mogućnostima u Kaliforniji u jednom periodu postaje noćna mora. Stela i Zack isprva teško pronalaze poslove, zatim se zapošljavaju na radnim mjestima za koja su prekvalificirani polako odustajući od svojih snova:

> *Продадох още един „Carl Zeiss“ и едно „Nikon“-тяло. Калифорния поглъщаше всичко, което бях събирал с години – техника, планове, мечти, идеи. Калифорния изстудяваше ентусиазма ми, изцеждаше енергията ми и за броени месеци ме оголваше до отчаяние. 0/1 Калифорния, ставаше ми все по-ясно, нямаше нужда от мен и от моите снимки. Калифорния имаше нужда от поредното лекарство.*
>
> (Karabašliev 2014: 102-103)

> *Prodao sam još jedan Carl-Zeiss i jedno Nikon-tijelo. Kalifornija je gutala jedno po jedno – moju opremu, planove, snove i ideje. Kalifornija je topila moj entuzijazam, sisala moju energiju i u samo nekoliko mjeseci dovela me do očaja. Kalifornija, postajalo mi je sve jasnije, nije imala potrebu ni za mnom, ni mojom fotografijom. Kalifornija je trebala još jedan lijek.*
>
> (Karabašliev 2016: 119)

Uvidjevši da ima više oglasa za posao u farmaceutskoj industriji nego za posao fotografa, Zack u očaju krivotvori diplomu i životopis i na neko vrijeme sasvim odustaje od fotografije, dok se Stela nastavlja baviti slikarstvom:

Реших да опитам да прекарам поне една година от живота си отдаден на работа, финансова стабилност, телевизия. Отбягвах всякакви по-сериозни разговори със Стела. С времето изработих механизми, с които да го правя. Не ми се говореше за работата ми (тя все още не бе наясно точно какво правя), не исках да отварям приказка за изкуство, а от думата „бъдеще“ ми се повдигаше. Отношението ми към Стела не се промени, просто го освободих от няколко непродуктивни измерения.

(Karabašliev 2014: 127)

Odlučio sam provesti barem godinu dana života predan poslu, financijskoj stabilnosti, televiziji. Izbjegavao sam bilo kakve ozbiljnije razgovore sa Stelom. S vremenom sam razradio mehanizam pomoću kojeg sam to činio. Nije mi se razgovaralo o mom poslu (njoj još uvijek nije bilo jasno što zapravo radim), a svakako nisam htio otvarati temu umjetnosti. Od riječi „budućnost“ mi se povraćalo. Moj odnos prema Steli nije se promijenio, jednostavno sam ga oslobodio od nekoliko neproduktivnih aspekata.

(Karabašliev 2016: 145)

Prilagodba Zackovih snova i planova potražnji kapitalističkog tržišta, pozitivno se odražava na njegovo materijalno stanje, ali negativno na njegovo mentalno stanje i odnos sa Stelom. Dok im je u Bugarskoj bila ugrožena egzistencija, u Kaliforniji biva ugrožen njihov brak, što dodatno ruši mit o Americi. Kao student, Zack ostavlja po strani svoje mladenačke ideale kako bi bio sa Stelom:

Стела беше моята нежна революция. Реших да не пропускам нощ до топлото є тяло. Зарекох се също никога да не си губя времето с измислени преврати и нагласени бунтове. Така или иначе истинските промени са невидими, останалите просто не си заслужават лишенията.

(Karabašliev 2014: 48)

Stela je bila moja baršunasta revolucija. Odlučio sam ne propustiti noć do njezina toplog tijela. Zarekao sam se isto tako da neću gubiti vrijeme na izmišljene prevrate i namještene bune. Prave su promjene ionako nevidljive, a sve druge jednostavno nisu vrijedne muke.

(Karabašliev 2016: 58)

U Americi pak, on napušta svoje ideale, ali i gubi Stelu radi veće zarade u bešćutnoj industriji. Ipak, nakon Stelinog odlaska i niza filmskih dogodovština u Meksiku i po rubnim američkim gradićima, Amerika postaje perspektiva iz koje Zack razmatra vlastitu prošlost i odnos sa Stelom koji su neodvojivi od nekadašnje bugarske socijalističke svakodnevice. André Aciman „dijasporom sjećanja“ naziva pojavu kada sjećanje „nema jedno sidrište u rodnom gradu već se

otkriva slaganjem rodne i tuđe zemlje“ (Aciman prema Bojm 2005: 379). Upravo tako Zack (re)konstruira svoju vezu sa Stelom. Ona je prisutna u njegovu sjećanju na Bugarsku, ali i u njegovoj američkoj stvarnosti. Bojm kao glavno obilježje izgnanstva ističe dvostruku svijest, odnosno dvostruku ekspoziciju različitih vremena i prostora (2005: 376), koju Zack proživljava iz pozicije ekonomskog migranta. Dvostruka ekspozicija u romanu najčešće se pojavljuje u obliku isprekidanog pripovijedanja, odnosno u smjenjivanju triju razina teksta. Kao primjer dvostruke ekspozicije dvaju prostora može se istaknuti prijenos iskustva jednog prostora na drugi:

> *Аз продължавам да бухам вълните, докато изтощението изпразни главата ми. По някое време спирам, отпускам се по гръб, затварям очи, опитвам да освободя тялото си от умората замалко, но не успявам, както го правех в морето, с което съм израснал.*
>
> (Karabašliev 2014: 34)

> *Ja nastavljam udarati valove, dok mi iscrpljenost ne isprazni glavu. U jednom trenutku se zaustavljam, opuštam se na leđima, zatvaram oči, pokušavam nakratko osloboditi svoje tijelo od umora, kao što sam to znao činiti u moru s kojim sam odrastao, ali ne uspijevam.*
>
> (Karabašliev 2016: 41-42)

Tihi ocean kao mjesto susreta s domovinom, odnosno s Crnim morem pojavljuje se još jedanput: *Tihi oceanu, što ja tražim ovdje kraj tvojih kratkih nježnosti, dok mi Crno more o glavu razbija svoje valove?!* (2016: 75). Dvostruka ekspozicija se očituje i u Zackovom iskustvu Amerike, odnosno u suprotstavljanju dječjeg konstrukta s doživljajem stvarne zemlje. Dvostruka ekspozicija u fotografiji označava postupak preklapanja dviju ili više cijelih slika prizora u istome kadru.[10] Fotografija se u romanu provlači kao lajtmotiv, ali i metafora. Sam naslov romana označava točnu sredinu između crnog i bijelog. Zack Steli to pojašnjava na sljedeći način: *crna i bijela jednostavno su krajnosti bez kojih i najzanimljiviji negativ izgleda kao da mu nedostaje kontrast. Život fotografija zapravo je u njihovim polutonovima.* (2016: 98) U kontekstu romana to možemo tumačiti kao uvjerenje da ne postoji apsolutno loše i apsolutno dobro u životu, već da je sve u nekom smislu podvojeno, kao što je i Zackov stav prema prošlosti ili sadašnjosti, životu u Bugarskoj i Americi – ambivalentan. Prema Bojm, za razliku od restaurativnih nostalgičara koji priznaju samo pozitivne aspekte domaćeg, refleksivni su svjesni nesavršenih odraza doma i s time pokušavaju živjeti (2005: 370).

[10] *Hrvatska enciklopedija*. http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=47804 (pristupljeno 20. lipnja 2020.)

Shvativši da nikada u potpunosti nije uspio razumjeti Stelu, Zack pokušava shvatiti Ameriku fotografirajući njezinu manje vidljivu stranu starim analognim fotoaparatom:

> *Тъжен, самотен и недоверчив е този „Nikon“. Сякаш разбира, че никак не е на мястото си тук. Нещо повече – дори и да не е в този затвор, вече не знае къде му е мястото навън, в света на нови дигитални апарати, пълни автоматични програми, пластмасови оптически технологии и компютъризирани светломери. В тази силиконово задвижвана фотовселена с безброй автоматични функции той е един остаряващ аналогов модел с най-обикновен обектив и ръчна настройка. Много история и тъжно настояще. Никакво бъдеще.*
>
> (Karabašliev 2014: 87)

> *Tužan, usamljen i nepovjerljiv je taj Nikon. Kao da shvaća da mu nikako nije mjesto ovdje. Čak i da nije u ovom zatvoru, ne bi mu se našlo mjesta ni vani, u ovom silikonom pokretanom, digitalnom fotouniverzumu s bezbroj automatskih funkcija. On je jedan ostarjeli analogni model s najobičnijim objektivom i ručnim podešavanjem. Puno povijesti i tužne sadašnjosti. Bez ikakve budućnosti.*
>
> (Karabašliev 2016: 101-102)

Analogni fotoaparat koji Zack kupuje u zalagaonici suprotstavlja se njegovom dotadašnjem načinu života, kao i digitalnom shvaćanju vremena i masovnoj proizvodnji. Analogna fotografija zahtjeva strpljenje, predanost dugotrajnom procesu, ali uključuje i rizik prilikom procesa razvijanja filma.

Povratak fotografiji Zacku pomaže da prebrodi Stelin odlazak, ali i da obnovi samoga sebe: *Fotografija je kao neki memento mori, inventar smrtnosti koji neizbežno sentimentalizuje prošlost i sadašnjost.* (Bojm 2005: 388) Fotografije nas suočavaju s prolaznošću istodobno oživljavajući naše uspomene. Kada Zack vidi na televiziji da su požari što ih širi vjetar Santa Ana nadomak njegova doma, on postaje svjestan ne samo gubitka svog američkog doma, već i gubitka Stelinih slika i fotografija. Tada sjećanja u potpunosti preuzimaju ulogu konzervatora zbog gubitka materijalnih stvari, odnosno medija.

7. Fizika tuge (Georgi Gospodinov)

7.1 O autoru

Georgi Gospodinov (1968.) je višestruko nagrađivani bugarski pjesnik, pisac i dramaturg. Smatra se najprevođenijim bugarskim piscem nakon pada komunizma. Njegov prvi roman *Естествен роман* („*Prirodni roman*“) objavljen je 1999. godine, a nakon toga doživio je još deset izdanja u Bugarskoj te je preveden na dvadeset jezika. Za svoj drugi roman *Физика на тъгата* („*Fizika tuge*“) koji je objavljen 2012. godine, osvojio je tri nagrade za najbolji roman. Ostala njegova djela uključuju zbirke pjesama *Лапидариум* („*Lapidarij*“), *Черешата на един народ* („*Trešnja jednoga naroda*“), *Писма до Гаустин* („*Pisma Gaustinu*“), *Балади и разпади* („*Balade i raspadi*“) i *Там, където не сме* („*Tamo gdje nismo*“) te zbirke priča *И други истории* („*I druge priče*“) i *И всичко стана луна* („*I sve je postalo Mjesec*“) , *О, Хенри: 3 коледни истории с илюстрации* („*O, Henry: 3 božićne priče s ilustrijacijama*“), grafički roman *Вечната муха* („*Vječna muha*“), knjiga eseja *Невидимите кризи* („*Nevidljive krize*“) te zbirka mikro priča *Всичките наши тела* („*Sva naša tijela*“). Urednik je *Аз живях социализма* („*Živio sam socijalizam*“), zbirke uspomena običnih ljudi koji su živjeli u socijalizmu te kataloga predmeta iz bugarske svakodnevice *Инвентарна книга на социализма* („*Inventarna knjiga socijalizma*“) skupa s Janom Genovom. Prema njegovoj priči *Slijepa Vajša* napravljen je istoimeni animirani film, koji je 2017. godine bio u najužem izboru za nagradu Oscar.

Diplomirao je bugarsku filologiju na Sveučilištu u Sofiji, gdje je kasnije doktorirao s temom *Poezija i mediji: kino, radio i reklame u djelima Nikole Vapcarova i pjesnika iz 40-ih*. Radi kao istraživač u Institutu za književnost Bugarske akademije znanosti.

7.2 Izgubljeno u labirintu

Drugi Gospodinovljev roman sastoji se od devet poglavlja sačinjenih od pripovjednih fragmenata, pseudoznanstvenih članaka, bilješki, popisa, ilustracija i fotografija. U mnogome taj roman podsjeća na piščev prvijenac. Također se radi o postmodernističkoj igri, u kojoj se ponovno isprepliće znanstveni diskurs s elementima dokufikcije i pseudo autobiografije. *Fizika tuge* je zakučasti roman s bezbroj rukavaca, koji funkcionira po principu labirinta, čije je polazište rođenje različitih bića, uključujući Minotaura, a završetak upravo njihove smrti koje nas ponovo vraćaju na početnu točku. *Fizika tuge* na neki način je „posljednji roman“ , vremenska kapsula, koju treba otvoriti nakon kraja svijeta, u kojoj su prikupljeni ostaci prošlosti, katalozi, različiti predmeti i priče. Ulogu pripovjedača naizmjence preuzimaju dječak koji odrasta u socijalizmu, zatim njegovog djed, neutvrđeni Gaustin kao i mnoga druga bića. Prolog roman završava rečenicom „Ja smo“, a epilog „Ja smo bili“. Svi oni čine zasebne hodnike, odnosno narative u vijugavom labirintu romana.

U svrhu ovoga rada usredotočit ću se na umetnute priče, odnosno sjećanja na odrastanje u socijalizmu, koja čine tek jedan od mnogo aspekata *Fizike tuge*. Djetinjstvo kao bitno i formativno razdoblje čovjekova života česta je tema u književnosti, ali i predmet istraživanja mnogih znanosti poput psihologije, sociologije i dr. Gospodinov u romanu polazi od grčkog mita o Minotauru, polubiku polučovjeku, ističući pritom njegovu infantilnost, ranjivost i napuštenost. Minotaur postaje simbol osamljenosti – on je cirkuska nakaza, ali i netko s kime se suosjeća dječak koji odrasta u socijalizmu. Minotaur je zatočen u Dedalovom labirintu, dječakov djed kao ranjenik u podrumu jedne Mađarice tijekom Drugog svjetskog rata, a njegov unuk u stanu u suterenu dok su mu oba roditelja na poslu. Ta tri lika povezuju osjećaji osamljenosti i bespomoćnosti, kao i izolirani, tamni prostori u kojima se nalaze. Kao i u svojem prvijencu, Gospodinov se ponovo poigrava autobiografskim detaljima nazivajući lika svojim imenom, ističući godinu rođenja (1968.), književna gostovanja i sl. Čak i njegova svojevrsna opsjednutost inventarizacijom socijalističkog iskustva provlači se još iz *Prirodnog romana* u kojem postoji nekoliko poglavlja posvećenih popisima zadovoljstava iz 60-ih, 70-ih i 80-ih. Predmeti u *Fizici tuge* predstavljaju okoštale uspomene koje prizivaju doba djetinjstva. Oni su u svojstvu nostalgije za djetinjstvom kao bezbrižnijim razdobljem: *Na prvi pogled, nostalgija predstavlja čežnju za određenim mestom, ali ona je u stvari žudnja za nekim drugim vremenom – za vremenom našeg detinjstva i sporijim ritmom naših snova.* (Bojm 2005: 18)

7.3 Inventar besmrtnog djetinjstva

Relikti djetinjstva i svakodnevnog života u socijalizmu mogu se pronaći na buvljacima, ali i u muzejima. Prema Svetli I. Kazalarskoj (2017: 4) upravo tema djetinjstva zauzima posebno mjesto u muzejskim prikazima nekadašnjih socijalizama, a s njom i predmeti koje vezujemo uz djetinjstvo, a koje javnost percipira kao nevine, naizgled apolitične i ideološki autonomne. Nadalje, djecu se većinom tretira kao podložnu utjecajima i manipulaciji:

> *Vrlo malo muzeja odstupa od stereotipne priče o djetinjstvu i mladosti u komunizmu kao o potpuno kontroliranim i ideologiziranim „odozgo“. Čini se da čak i priče o manjim činovima otpora protiv režima potkrepljuju ovaj stereotip.*
>
> (Kazalarska 2017: 5, moj prijevod)

Gospodinov stavlja fokus na položaj djeteta kao pripadnika društva koji sazrijeva i oblikuje svoj identitet opterećen brojnim utjecajima – od roditelja, političkog sustava pa do popularne kulture:

> *Когато гледахме “Винету”, всички се превръщахме във Винету. След “Оцеола”, махалата се пълнеше с Оцеоли. Същото се повтаряше с Текумзе, Токайто, Северино, Чингачук – Голямата Змия…*
>
> (Gospodinov 2015: 115)

> *Kada smo gledali Winnetoua, svi smo se pretvarali u Winnetoua. Nakon Osceole, kvart je bio pun Osceola. Isto se ponavljalo s Tecumsehom, Tokei-Ihtom, Severinom, Chingachgookom – Velikom zmijom…*
>
> (Gospodinov 2018: 92)

Uz neizostavnu ironiju i anegdotalnost problematizira se ondašnji odgoj i društvo:

> *Също като в античността децата на соца бяха невидими. Хлапета (лáпета), които се мотаеха в краката на възрастните. Подготвяни за живота, без съвсем да са част от него.*
> *Беж в мазето за кисели краставички! Айде в другата стая да си играете, че си говорим с гостите! Марш оттука, че имам работа сега! Да не пусна шамарената фабрика... Патриархат и индустриализация. Всяко лято три месеца на село, при бабите, на чист въздух и слънце, да се закалят, да пият мляко от овцете, да ядат сурови яйца. Вземаш още топлото яйце изпод кокошката, баба ти го търсва в престилката, пробива дупчица с една подебела игла, сипва малко сол и смучеш през дупката с все сила пред умилените й очи.*

(Gospodinov 2015: 98-99)

Jednako kao i u antici djeca socijalizma bila su nevidljiva. Klinci koji se odraslima motaju pod nogama. Pripremani za život, a da pritom nisu posve dio njega. Trk u podrum po kisele krastavce! Ajde, igrajte se u sobi da možemo razgovarati s gostima! Brišite odavde, imam sad posla. Nemoj da počne raditi tvornica šamara… Patrijarhat i industrijalizacija. Svakoga ljeta tri mjeseca na selu, kod baka, na čistome zraku i suncu, da se čeliče, piju ovčje mlijeko, jedu sirova jaja. Uzimaš još toplo jaje ispod koke, baka ti ga obriše o pregaču, probija rupicu debljom iglom, sipa malo soli i sišeš kroz rupicu svom snagom pod njezinim raznježenim pogledom.

(Gospodinov 2018: 79)

Središnje figure pripovjedačeva sjećanja su članovi obitelji, napose njegov otac i baka. Njihovi postupci i uvjerenja najčešće se kose s političkim sustavom, te kod njega izazivaju osjećaj ponosa i strahopoštovanja:

Когато майка ми и баща ми се караха, баща ми отиваше да спи там, на масата. Там слушаше радио „Свободна Европа“,тайно, на старата и облепена с тиксо „Селена“. Бях много горд, че баща ми слуша това радио, защото знаех, че е забранено. Всъщност бях горд, че съм част от конспирацията.

(Gospodinov 2015: 55)

Kad su se mama i tata svađali, tata bi spavao tamo, za stolom. Tamo je slušao radio Slobodnu Europu, potajice, na starom i selotejpom oblijepljenom radiju Selena. Bio sam jako ponosan što moj otac sluša taj radio jer sam znao da je zabranjen. Zapravo bio sam ponosan jer sam dio te konspiracije.

(Gospodinov 2018: 43)

Otac koji potajno sluša zabranjenu radio stanicu i baka koja potajno čita Bibliju (vidi Gospodinov 2018: 51-52), kao uostalom i filmski junaci, neki su od utjecaja koje sam gore navela. Ipak, najčešća je analogija dječaka s Minotaurom:

1970-те. Майките ни бяха млади, следваха – първи, втори, трети курс, работеха – първа, втора, трета смяна. Ние в празните квартири, приземни етажи, мазета, изгубени в скуката и страха, залутани в неясни безпокойства на оставения сам на себе си. Има ли синдром на Минотавъра?

(Gospodinov 2015: 100)

Sedamdesete. Naše majke bile su mlade, studirale su – prva, druga, treća godina, radile su – prva, druga, treća smjena. Mi u praznim stanovima, u prizemljima, podrumima, izgubljeni u dosadi i strahu, zalutali u mutnim nemirima, prepušteni sami sebi. Postoji li sindrom Minotaura?

(Gospodinov 2018: 80)

U liku Minotaura dječak prepoznaje ono što i sam proživljava dok je sam u stanu – tugu, strah i usamljenost. No, iz perspektive odrasloga pripovjedača djetinjstvo je neoskvrnjeno razdoblje, doba bezbrižnosti, naivnosti i nevinosti. Giustina Selvelli tvrdi da se melankolija iz Gospodinovljevih djela očituje kao specifično emocionalno stanje usmjereno prema izgubljenom djetinjstvu, a ne kao vrsta žala za socijalističkim režimom (2019: 254). U knjizi *Pričanja o djetinjstvu* Jelena Marković, primjenjujući podjelu nostalgije S. Bojm na usmeno pripovijedanje o djetinjstvu, govori o dva diskursa – refleksivnom i obnavljajućem (2018: 320). Prema Marković, refleksivni je ironijski, fragmentiran, nedovršen, većinom ideološki neutralan, dok je restaurativni utemeljen ponajprije na kolektivnim predodžbama o djeci i djetinjstvu, te ideološki obojen (2018: 320). U slučaju ovoga romana očito je da je riječ o refleksivnoj nostalgiji, budući da pripovjedač ne donosi konkretni sud o vremenu svojega djetinjstva, već se prisjeća određenih događaja i to iz dječje perspektive:

Светът беше прост и устроен, просто устроен. В сряда – риба, в петък – руска телевизия.

В гедерейските каубойски филми червенокожите бяха добрите, пролетариатът, така да се каже, те бяха червените.

(Gospodinov 2015: 102)

Svijet je bio jednostavan i uređen, jednostavno uređen. Srijedom – riba, petkom – ruska televizija.

U istočnonjemačkim kaubojskim filmovima crvenokošci su bili pozitivci, proletarijat, kako se veli, to su bili crveni.

(Gospodinov 2018: 82)

Djetinjstvo postaje na neki način sigurna niša iz koje pripovjedač može progovoriti ne samo o vlastitoj već i o kolektivnoj prošlosti. Ono je „nedostižni objekt nostalgije kao „zlatno doba“ našega života“ (Marković 2018: 316). Ipak, Gospodinov u ovome romanu donekle dovodi u

pitanje zapadnjački koncept djetinjstva kao bezbrižnog razdoblja ističući podložnost djece utjecaju odraslih i sustava u kojemu odrastaju, ali dječji strah zbog samoće i predosjećanja nadolazećeg kraja svijeta što se uočava najbolje u prisjećanju na školsku vremensku kapsulu:

> *Манията с капсулите се оказа заразна. Всички се надпреварваха да заравят послания към бъдещето. Дойде ред и на нашето училище. Капсулата приличаше на голяма стъклена епруветка. Стори ми се, че съм я виждал в кабинета по химия. Директорът прочете пред цялото училище посланието към бъдещия пионер, който ще живее при комунизма, и го напъха вътре. Добавиха три рисунки и три съчинения на ученици. Имаше конкурс на тема "Как виждам себе си през 2000 година?" Виждахме се, казано накъсо, като изпуснати комунисти в космоса. Комунизмът беше победил по цялото земно кълбо и вече го изнасяха на близките планети. Рисувахме космонавти в скафандри с петолъчка отгоре, привързани за кораба майка с нещо като пъпна връв или канап и с букет маргаритки в едната ръка. По-често с макове. Маковете вървяха повече, защото бяха "поникнали от кръвта на загиналите герои".*

(Gospodinov 2015: 160)

> *Manija s kapsulama ispostavila se zaraznom. Svi su se utrkivali da pohrane poruku za budućnost. Došao je tako red i na našu školu. Kapsula je bila nalik velikoj staklenoj epruveti. Učinilo mi se da sam je viđao u kabinetu za kemiju. Direktor je pročitao pred cijelim razredom poruku budućem pioniru koji će živjeti u komunizmu i ugurao je unutra. Dodali su još tri crteža i tri učenička sastava. Bio je raspisan natječaj na temu „Kako vidim sebe u 2000. godini". Vidjeli smo se, ukratko rečeno, kao komunisti ispušteni u svemiru. Komunizam je pobijedio na čitavoj zemaljskoj kugli i već su ga izvozili na obližnje planete. Crtali smo astronaute u skafanderima s petokrakom, privezane za matični brod nečim poput pupčane vrpce ili užeta i s buketom ivančica u jednoj ruci. Češće s makovima. Makovi su više odgovarali jer su „iznikli iz prolivene krvi palih heroja".*

(Gospodinov 2018: 131)

U poluironičnom i polunostalgičnom tonu pripovjedač prisjeća se socijalizma kao dječjeg imaginarija punog nade u budućnost i hiperbolični napredak. Kada otkrije da je napisao u sastavu da se ne vidi u budućnosti, jer će tada već svijet okončati, biva pozvan na razgovor kod ravnateljice. Time pokazuje ne samo začuđujuću pesimističnost za jedno dijete, već i, unatoč brojnim utjecajima, vlastito promišljanje koje odudara od dominantnog socijalističkog diskursa. Za razliku od socijalističkog diskursa koji stremi ka budućnosti, napretku i tehnološkim dostignućima, postsocijalistički diskurs okrenut je prema prošlosti, jer kraj socijalizma predstavlja i kraj povijesti, odnosno kraj utopije (usp. Buden 2012: 185). Vremenska kapsula predstavlja vjeru u budućnost i nadu da će sadržaj možda biti otvoren. U postsocijalizmu

socijalnu utopiju zamjenjuje kulturna utopija, stoga je bolji svijet moguć samo iz retrospektive (Buden 2012: 188). U nekom pogledu predmeti i igračke funkcioniraju kao vremenska kapsula koja, vraćajući u prošlost ustvari vraća u razdoblje kada se iščekivalo svijetlu budućnost. Kulturna utopija na neki način predstavlja nadomjestak za izgubljenu prošlost, a s njom i budućnost:

> *Prošlost se može retroutopijski dosegnuti samo u formi kulturnog prevođenja. Formula retroutopije kojom ona veruje da može sadašnjost otvoriti prema budućnosti, dakle, glasi: tamo gdje je bilo društvo trebalo bi da bude kulturna prošlost. Tako budućnost postaje kategorija prošlosti, ali ne u postutopijskom, već u postsocijalnom smislu. Drugim rečima, društveno iskustvo budućnosti moguće je samo u kulturnoj retrospektivi.*
>
> (Buden 2012: 198)

Pripovjedač u jednom trenutku kazuje: *Samo je u djetinjstvu besmrtnost moguća.* (Gospodinov 2018: 79) Besmrtnosti uspomene na djetinjstvo pridonose predmeti poput igračaka ili uređaja koji više nisu u uporabi, ali i određeni prehrambeni proizvodi. Prema Marković, u diskursu, koji je obilježen nostalgičnim osobnim pripovijestima ili pripovijestima o osobnom iskustvu, brandovi funkcioniraju kao podobjekt ili pseudobjekt nostalgije (2018: 313-314). U *Fizici tuge* najčešće kao podobjekti postsocijalističke nostalgije funkcioniraju uvozni proizvodi:

> *Ето го първият ми касетофон, Хитачи, моно, купихме го от едни виетнамци срещу старото магаре на дядо ми. Дядо ми докрая си мислеше, че тази размяна е малко кон за кокошка. Конят на магарето срещу кокошката на касетофона.*
>
> (Gospodinov 2015: 102)

> *Evo i moga prvog kasetofona, Hitachi, mono, kupili smo ga od jednog Vijetnamca za starog djedovog magarca. Moj djed je do kraja mislio da je ta razmjena pomalo kao konj za kokoš. Konj magarac za kokoš kasetofon.*
>
> (Gospodinov 2018: 82)

> *Само тук можеха да се видят всички иначе заключени съкровища на чужбините (сега вече знам, че идвали от Югославия). Тази пещера на Али Баба с цигарени дъвки, цветни картички с Гойко Митич, Клаудия Кардинале, Бриджит Бардо, календарчета с разголени жени, тесте карти, снимка на намигаща жена според ъгъла, от който я погледнеш, химикал с плуваща лодка в него, […]*

(Gospodinov 2015: 116)

Samo su se tu mogla vidjeti sva, inače zaključana, blaga iz inozemstva (sada već znam da su dolazila iz Jugoslavije). Ta Ali Babina pećina s cigaretama-žvakaćim gumama, sličicama u boji Gojka Mitića, Claudije Cardinale, Brigitte Bardot, kalendarčićima s razgolićenim ženama, špilom karata, sličicom žene koja namiguje ovisno o kutu iz kojeg je gledaš, kemijskom olovkom s čamcem koji pluta u njoj, […]

(Gospodinov 2018: 93)

Prema Selvelli, kao posljedica male mogućnosti potrošačkog izbora danas se u Bugarskoj javlja snažno kolektivno pamćenje vezano uz ograničenu količinu proizvoda (2019: 260). Teška dostupnost pojedinih proizvoda dodatno im daje vrijednost i neku vrstu ekskluzivnosti, što je povezano i s predodžbom o bogatom i blještavom Zapadu koji je izvan dohvata. U romanu se kao simbol prosperitetnog i dalekog inozemstva pojavljuje Finska:

Финландия, така да се каже, живееше в нашия хол – шест финландски чаши от здраво бледозелено стъкло, които вадехме за гости. Тяхното слагане на масата винаги отключваше разказа на баща ми. За нас беше като приказка, северна сага и приключенски роман едновременно […] Финландия беше страната на моето детство, доближаваща се най-много до митичната държава, наречена Чужбина. Държавата на баща ми. На бащите.

(Gospodinov 2015: 272)

Finska je, tako reći, živjela u našem dnevnom boravku – šest finskih čaša od čvrstog blijedozelenog stakla, koje smo vadili za goste. Njihovo postavljanje na stol uvijek je otključavalo očevu priču. Za nas je to bilo poput priče, sjeverne sage i avanturističkog romana u isto vrijeme. […] Finska je bila zemlja moga djetinjstva, zemlja koja se najviše približila mitskoj državi zvanoj Inozemstvo. Državi moga oca. Očeva.

(Gospodinov 221-222)

Predmeti iz djetinjstva u socijalizmu ne samo da evociraju uspomene, nego u službi nostalgije postaju instrumenti preko kojih je ostvarivo putovanje u prošlost i/li mirenje s neminovnom prolaznošću. Ujedno, predmeti mogu postati sredstvo preko kojeg se ostvaruje kulturna utopija.

8. Zaključak

Tri romana kojima se bavim u ovome radu u nekoj mjeri predstavljaju različite odgovore na blisku prošlost. U sva tri romana spominje se pad ili najava pada Berlinskog zida kao ključni povijesni događaj koji će utjecati i na protagoniste romana. Glavni protagonisti romana su muškarci koji se pokušavaju nositi sa sadašnjošću s mislima u prošlosti. Sva tri protagonista su umjetnici – Sestrimski i Georgi su pisci, a Zack je fotograf. Sestrimski i Zack prolaze slične probleme pri potrazi posla, te obojica doživljavaju krah braka. Zack uz pomoć fotografije i avanturizma uspije donekle prebroditi odlazak supruge, dok Sestrimski ne uspijeva napisati roman i spasiti brak. Životne poteškoće i gubitci članova obitelji i kod Sestrimskog i Zacka postaju pokretači nostalgije. Nostalgija u *Propasti* i *18% sivo* čežnja je za određenim prostorom i vremenom u prošlosti. U slučaju Sestrimskog, taj prostor je Sozopol, a kod Zacka to je Bugarska, dok vrijeme obuhvaća uglavnom mladenaštvo. U *Fizici tuge* postsocijalistička nostalgija je usmjerena isključivo na vrijeme, na razdoblje djetinjstva.

Povijesno-politički kontekst izuzetno je bitan za razumijevanje svih triju romana koja se u nejednakoj mjeri referiraju na socijalističko razdoblje u Bugarskoj. Tvrdnja o kraju socijalizma kao kraju povijesti problematizira se i ironizira u *Fizici tuge* i *Propasti* kroz anegdotalne flešbekove i prikaze bezizlazne svakodnevice. U romanima općenito je malo riječi o budućnosti. Sva tri romana u različitim omjerima prikazuju retroutopijska nastojanja svojih junaka.

Zarev u *Propasti* u najvećoj mjeri progovara o socijalističkom sustavu i tranziciji koja je uslijedila. Ekonomski položaj Tileva i Sestrimskog, glavna dva protagonista romana, središnji je problem koji se ne razrješava, već ih vuče prema dnu. Financijska (ne)stabilnost i bešćutno tržište rada obrađeni su i u *18% sivo* gdje Zack na koncu ima mogućnost uspjeti, ali pod cijenu gubitka umjetničkog integriteta. U *Fizici tuge* socijalističko razdoblje tek je jedan od mnogih hodnika labirinta, stoga prisjećanja na djetinjstvo u socijalizmu čini tek mali dio romana. Ekonomska situacija je prikazana na bitno drugačiji način od prethodna dva romana – kroz djetinju fascinaciju uvoznim proizvodima, te doticanjem stambenog pitanja.

Postsocijalistička nostalgija u romanima pojavljuje se u različitim oblicima, iz različitih perspektiva, ali uvijek kao refleksivna. Ona posjeduje emancipacijski potencijal – suočavanje ili oslobađanje od tereta prošlosti. Nostalgija se u ovim romanima pojavljuje kao prigovor sadašnjosti koja tapka u mjestu – bez povratka u prošlost, bez osvrtanja za sobom nije moguć pogled u budućnost.

9. Literatura

Primarna literatura:

Gospodinov, Georgi. 2018. *Fizika tuge*. Zagreb: Fraktura

Господинов, Георги. 2015. *Физика на тъгата*. Пловдив: Жанет 45

Karabašliev, Zaharij. 2016. *18% sivo*. Zagreb: Hena com

Карабашлиев, Захари. 2014. *18% Сиво*. София: Сиела

Zarev, Vladimir. 2015. *Propast*. Zagreb: Edicije Božičević

Зарев, Владимир. 2014. *Разруха*. Пловдив: Хермес

Sekundarna literatura:

Bojm, Svetlana. 2005. *Budućnost nostalgije*. Beograd: Geopoetika.

Buden, Boris. 2012. *Zona prelaska – o kraju postkomunizma*. Beograd: Fabrika knjiga.

European Institute for Gender Equality https://eige.europa.eu/hr/taxonomy/term/1209) (pristupljeno 25. svibnja 2020.)

Glaser, Eliane. *Bring back ideology: Fukuyama's 'end of history' 25 years on*. https://www.theguardian.com/books/2014/mar/21/bring-back-ideology-fukuyama-end-history-25-years-on (pristupljeno 25. svibnja 2020.)

Horvat, Srećko. 2010. *Gdje smo nakon 'kraja povijesti'? Uz dvadesetu obljetnicu pada Berlinskog zida*, *Sarajevske sveske* 27/28. 301-309

Hrvatska enciklopedija http://enciklopedija.lzmk.hr/clanak.aspx?id=47804 (pristupljeno 20. travnja i 20. lipnja 2020.)

Игов, Светлозар. 2009. *Българската литература след 1989 година*. LiterNet 6 (115). https://liternet.bg/publish/sigov/1989.htm (pristupljeno 10. svibnja 2020.)

Iveković, Rada.1997. *Žene, politika, mir*. U: *Žene i politika mira : Prilozi ženskoj kulturi otpora*. Biljana Kašić et al (ur.). Zagreb: Centar za ženske studije. 92-105

Kazalarska, Svetla I. *Remembering Childhood in the Museum: Notes on Post-Communist Nostalgia*.https://www.academia.edu/37628734/Remembering_Childhood_in_the_Museum_Notes_on_Post_Communist_Nostalgia (pristupljeno 29. svibnja 2020.)

Kolanović, Maša. 2011. *»Naš« obračun sa socijalizmom Postsocijalistička književna artikulacija (europskoga) socijalizma*, Studia lexicographica 8. 86-102

Kolanović, Maša. 2013. *Utopija pod upitnikom. Predodžba "Amerike" u stihovima dekadentnog socijalizma*. U: *Socijalizam na klupi: jugoslavensko društvo očima nove postjugoslavenske humanistike*. Duraković, L., Matošević, A. (ur.). Zagreb : Pula: Srednja Europa; Sa(n)jam knjige u Istri; CKPIS: Sveučilište Jurja Dobrile. 177-216.

Marković, Jelena. 2018. *Pričanja o djetinjstvu. Život priča u svakodnevnoj komunikaciji*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku (e-knjiga)

Oraić Tolić, Dubravka. 1997. *Vrata u postmoderni*. U: *Paradigme 20. stoljeća: avangarda i postmoderna*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. 139-151

Pateman, Carole. 1998. *Ženski nered : demokracija, feminizam i politička teorija*. Zagreb: Ženska infoteka

Pavičić, Jurica. 2011. *Postjugoslavenski film: stil i ideologija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez

Postnikov, Boris. 2012. *Postjugoslavenska književnost?*. Zagreb: Sandorf

Pupovac, Ozren. 2010. *Prezent perfekt ili vrijeme postsocijalizma*, *Sarajevske sveske* 27/28. 275 – 285

Selvelli, Giustina. 2019. *Reflections of a vanished time. The melancholy of objects in Georgi Gospodinov's and Orhan Pamuk's works*. U: *Philologica Jassyensia* 1 (15). 253-268

Симеонова-Конах, Галя. 2011. Постмодернизъм: Българският случай. Sofija: Факел: Изток-Запад

Smith, Molly; Mac, Juno. 2018. *Revolting Prostitutes: The Fight for Sex Workers' Rights*. London: Verso

Solar, Milivoj. 1997. *Postmodernizam*. U: *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga. 35-39

Sorel, Sanjin. 2017. *Tranzicija, trauma duhovne obnove*. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Karlić, V. et al (ur.). Zagreb: Srednja Europa. 95-103

Станков, Иван. 2011. *Принос към прочита на българския постмодернизъм*. LiterNet 11 (144). https://liternet.bg/publish2/istankov/postmodernizym.htm (pristupljeno 14. svibnja 2020.)

Stanković, Fuada; Markov, Slobodanka. 2011. *Rod i ekonomija*. U: *Uvod u rodne teorije*. Milojević, I., Markov, S. (ur.). Novi Sad: Mediterran Publishing. 321-337

Škokić, Tea. 2011. *Što su brkovi bez muškarca? Društvene konstrukcije muškosti postsocijalističkog razdoblja*. U: *Horror-porno-ennui. Kulturne prakse postsocijalizma*. Prica, I., Škokić, T. (ur.). Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 439-457

Todorova, Maria. 2015. *Reimaginacija Balkana*. U: *Dobro došli u pustinju postsocijalizma*. Horvat, S., Štiks, I. (ur.). Zaprešić: Fraktura. 123-145

Torres, Felix. 1988. *Post? Oblici i suština novog spora starih i modernih*. U: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*. Kuvačić, I., Flego, G. (ur.). Zagreb: Naprijed. 159-174

Vahtel, Endru Baruh. 2006. *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma: uloga pisca u Istočnoj Evropi*. Beograd: Stubovi kulture.

Vattimo, Gianni. 1988. *Postmoderno doba i kraj povijesti*. U: *Postmoderna: nova epoha ili zabluda*. Kuvačić, I., Flego, G. (ur.). Zagreb: Naprijed. 72-83