

Burleska i satira u djelima Boğdana Źoldaka

Boğdan Źoldak istaknuti je predstavnik ukrajinske knjiŹevnosti devedesetih godina 20. stoljeća i prvih desetljeća 21. stoljeća. Uz rad na području drame, scenarija i knjiŹevnosti za djecu, u prvom redu treba istaknuti njegovu prozu: zbirke pripovijetki *Spokusy* (*Iskušenja*, 1991), *Antyklmaks* (*Antiklimaks*, 2001), *Topinambur, synu* (*Čičoke, sine* 2002), *Ĝal'manah* (2007), *Jabluka z rajs'koğo sadu* (*Jabuka iz rajskog vrta*, 2013), *Nestjama* (*Obeznanjenost*, 2017) i filmska priča *Ukry* (2015). Većina Źoldakovih knjiŹevnih tekstova sadrŹi elemente komičnoga, čime su se u svojim istraŹivanjima bavili ukrajinski znanstvenici poput Tamare Ĝundorove (2005), Tarasa Koznars'kog (1998, 1999), Maksyma Strihe (1999). Cilj nam je u ovome istraŹivanju analizirati spektar Źoldakove komike, kao i uklopiti autora u širi kontekst humoristične proze na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće.

Analiza oblika komike u autorskom djelu vaŹna je za razumijevanje autorovih ideja iz sfere politike, društvenog Źivota, umjetnosti itd. Analizirajući prirodno komičnoga, možemo govoriti o autorovu svjetonazoru, njegovu identitetu, ideološkim stavovima. VaŹno je ismijava li autor nekoga ili nešto određeno, koliki je intenzitet toga ismijavanja, prikriva li komični efekt ili se otvoreno smije, kakvu reakciju očekuje od svojih čitatelja. Prilikom karakterizacije komičnoga u autorovu opusu možemo ući u širi kontekst – razmotriti ideje i ideološke sklonosti cijele njegove generacije, čak i cijele knjiŹevnosti toga doba.

Glavni oblici komičnoga, unatoč složenosti njihove potonje klasifikacije, funkcioniraju u prilično jasnim, razumljivim suprotnostima, strukturiranima prema nekoliko komunikacijskih kriterija. Etički modalitet komičnoga, odnosno stupanj poricanja neke pojave, omogućuje razlikovanje humora i satire. Ovo je dosta kompliciran kriterij, jer “podrugljivost” jednog ili drugog iskaza nije nešto objektivno, već je u prvom redu stvar namjere samog autora, ali i recepcije Źrtve satiričnog napada, kao i recepcije publike kojoj se autor obraća. U skladu s tim, po intenciji satirični / humoristični iskazi mogu se različito tumačiti, ovisno o kontekstu. Promjena recepcijskog okruŹenja gotovo uvijek dovodi do slabljenja ili ujednačavanja komičnog učinka.

Utvrđivanje usmjerenosti komike omogućuje nam razlikovanje satire i burleske, ako se potonja percipira kao sastavnica karnevalske kulture, kako čitamo kod

Mihaila Bahtina (1989: 42). Karnevalski burleskni smijeh, za razliku od jednosmjerne satire, usmjeren je u svim pravcima i nema za cilj ismijavanje nekoga ili nećeg određenog, već iskazivanje Źivotne radosti sudionika:

Uočimo vaŹnu značajku narodnoga blagdanskoga smijeha: ovaj smijeh je usmjeren i prema onima koji se smiju. Narod ne isključuje sebe iz cjelovitoga svijeta koji prebiva u procesu formiranja. On također nije završen, on se umirući rađa i obnavlja. Ovo je jedna od bitnih razlika između narodnog smijeha i čisto satiričnog smijeha modernog doba. Čisti satiričar, koji poznaje samo negativan smijeh, izlazi izvan granica ismijavane pojave, suprotstavlja sebe njoj – uništava cjelovitost komičnog aspekta svijeta, smiješno (negativno) postaje djelomična pojava. Umjesto toga, pučki ambivalentni smijeh izražava gledište cjelovitog svijeta koji je u nastajanju i kojem pripada onaj koji se smije. (Bahtin, 1989: 17)

Kriterij otvorenosti / prikrivenosti komičnoga suprotstavlja svim gore navedenim oblicima ironiju i njezin intenzivniji oblik – sarkazam. Međutim, nakon ere romantizma, ironija se više ne promatra samo kao trop neslaganja, već proširuje svoje značenje na suvereno obilježje svjetonazora zasnovanoga na ideji relativnosti bilo kakvih uvjerenja i kriterija. Upravo takvom osnovom moderne civilizacije postaje ironija u Richarda Rortyja (1996). Kontekst predodŹbi u određenom povijesnom razdoblju značajno utječe na specifičnosti komike i, sukladno tome, na korištenje njezinih određenih oblika u knjiŹevnosti. Źoldakovo djelo prilično zorno ilustrira relevantne procese u ukrajinskoj knjiŹevnosti na prijelomu 20. i 21. stoljeća.

KOMIKA U UKRAJINSKOJ KNJIŹEVNOSTI S KRAJA 20. I POČETKA 21. STOLJEĆA.

Devedesetih godina 20. stoljeća u političkom smislu započinje novo doba u ukrajinskoj povijesti – doba neovisnosti. Međutim, promjene u svjetonazoru, kao i u društvenom i kulturnom Źivotu Ukrajinaca počele su se događati još ranije. Tijekom osamdesetih godina rastao je skepticizam prema službenoj sovjetskoj ideologiji, što je, među ostalim manifestacijama oprečnog raspoloŹenja, dovelo do pojave *de facto* ilegalne humoristične literature, u rasponu od gorke

ironije do sve oštrijih satiričnih napada. Tekstovi Jurija Vynnyčuka, Volodymyra Dibrove, Lesja Podervjanskoga, kao uostalom i Boždana Žoldaka, bili su čitateljima poznati, iako se većina njih u tisku pojavila tek početkom 1990-ih. Stoga se stvaralaštvo zadnje trojice autora ubraja u kijevski *underground* 1970-ih i 1980-ih (Ġundurova, 2005: 115).

Obnovljena knjiŹevnost, koja se legalno proširila zajedno s osamostaljenjem, odmah je manifestirala prisutnost snaŹne komike, koja ju je odjednom i potpuno razlikovala od knjiŹevnosti kasnoga sovjetskog doba, u kojem se humor “satiričara-humorista” objavljivao u za to određenim časopisima, bio strogo kontroliran, a “ozbiljno” pisanje moglo je pribjeći samo prokrijumčarenoj ironiji. S druge strane, najpoznatija pjesnička skupina od ranih devedesetih, Bu-Ba-Bu (Burleska-BalaŹan-Bufonada), već u svom imenu sadrŹi najavu potpunog lakrdijanjanja, nesputanoga ikakvom svrhovitošću ili moralnom obavezom. Članovi grupe – Jurij Andruhovyč, Oleksandr Irvanec', Viktor Neborak – proglasili su izravnu vezu sa životopotvrđujućim karnevalskim smijehom koji potvrđuje život, unutar kojeg sve oko njih i oni sami također postaju smiješni:

Karneval spaja nespojivo, Źonglira hijerarhijom vrijednosti, okreće svijet naglavačke, provocira najsvetije ideje kako bi ih spasio od okamenjenja i smrti. Karneval je rat sa Smrću. Dok je karneval s nama, mi smo besmrtni. Jer mi uopće nećemo umrijeti. (Andruhovyč, 2009: 318)

Takvo otvoreno lakrdijanjanje je upravo suprotno službenoj satiri sovjetskog doba čiji autori moraju odgovorno ismijavati negativne pojave u stvarnosti. Pri čemu satira ismijava da bi zaniĵekala, uništila. Nasuprot tomu, karnevalska burleska, kako se tvrdi i u navedenom citatu, zapravo “provocira” kako bi “spasila”: to jest, ima za cilj obnovu, dekonstrukciju, a ne destrukciju.

Osim u pjesničkom djelovanju grupe, burleskno je vidljivo u prozi J. Andruhovyča (romani *Rekreacije*, 1993, *Moskovijada*, 1995, *Perverzija*, 1996) i drami O. Irvanec'a. Štoviše, čak i suvremeni tekstovi ovih autora ne samo da sadrŹe snaŹnu struju komičnoga, već su potpuno proŹeti istim burlesknim impulsom – porivom da veselo okrenu naglavačke bliŹu ili dalju povijest na lakrdijaški naćin. Andruhovyčev roman strukturiran kao ciklus novela *Kohanci Justyciji* (*Ljubavnici Justicije*, 2017) sastoji se od mistificiranih biografskih eseja, punih opscenosti i grube komike – svega što je potrebno za zabavnu karnevalsku predstavu. Anti-antiutopija O. Irvanec'a *Harkiv. 1938.* (2017) prikazuje snaŹno promijenjenu alternativnu Ukrajinu tridesetih godina, koja se osamostalila i vodila neovisnu politiku. Međutim, potencijalno ozbiljna radnja ostvarena je maksimalno burleskno: stvarne povijesne osobe stjeću komična obiljeŹja, a da biste postali duŹnosnik obnovljene drŹave, morate jeŹa zadaviti golom zadnjicom.

Slična anfilada opsceno degradiranih slika moŹe se primijetiti u Vynnyčukovom stvaralaštvu, prije svega u njegovom romanu *Mal'va Landa* (2000). Ovaj autor započeo je krajem osamdesetih godina gotičkim pripovijestima, avanturističko-erotskim romanom *Divy noći* (*Noćne djeve*, 1991) i sarkastičnom antiutopijom *Laskavo prosymo v Šćurograd* (*Dobrodošli u Štakorgrad*, 1992), međutim istodobno je pisao satirične minijature za kazalište *Ne Źyrys'* (*Ne tuguji*) i u istoj maniri političke kritike za novine *Postup* pod pseudonimom Juzio Observator. Roman *Mal'va Landa* prića je o egzistencijalno nabijenom putovanju glavnog lika, samo što je on – Bumbljakevyč – parodija znanstvenika te svoju potragu za spoznajom provodi u alternativnoj stvarnosti velikog odlagališta smeća. Na sličan naćin, iako ne tako globalno, ali također vrlo aktivno, svi sljedeći tekstovi ovog autora ukljućuju element komičnoga. Osobito je kontrastna komika kada se radi o pokušaju rekonstrukcije 17. stoljeća, kao u romanu *Aptekar* (*Ljekarnik*, 2015) ili tragićnom vremenu nacistićke okupacije, kao u *Tangu smrti* (2012) ili *Cenzoru snova* (2016).

Komika spomenutih autora, kao i knjiŹevnika mlađe generacije Myhajla Brynyha, Serĵija Źadana, Oleksandra Uškalova, koji debitiraju u knjiŹevnosti tijekom druge polovice 1990-ih i početkom 2000-ih, nije agresivna. Nije toliko usmjerena na ismijavanje društvenih nedostataka koliko pokazuje autorov veseli i razigrani stav prema sebi i ostatku svijeta. Nasuprot tomu, drama Podervjanskog, izrastajući iz iste karnevalske-burleskne pozadine, razvija se u zlu i razornu satiru usmjerenu protiv klišeja bivše sovjetske ideologije i estetike. Crta nedvosmislenosti i jasnoće jest ono što razlikuje naćin stvaranja komičnog učinka kojim se koristi Podervjansk'kyj od onoga ostalih spomenutih autora. Većina njih koristi: 1) logićku i semantićku nedosljednost u prikazu događaja ili likova; 2) jezićnu i stilsku nedosljednost: neoćekivanu upotrebu kolokvijalnog vokabulara, dijalektizama, Źargon ili slenga. Posebna uloga u slućaju jezićne igre pripada *surŹyku* – mješavini ukrajinskog i ruskog – koji je specifićno naslijeđe carske prošlosti, zapravo kreolski jezik, ako se posluŹimo rjećnikom Benedicta Andersona (2001). U stvaralaštvu autora iz zapadne Ukrajine (Andruhovyč, Vynnyćuk) susreće se poljsko-ukrajinska makaronština. Stvaranje komičnog učinka uz pomoć elemenata *surŹyka* karakteristićno je, zapravo, za sve spomenute autore.

SurŹyk je “svojevrsni antiĵezik s obzirom na jezićne norme” (Ġundurova, 2005: 120). Obavlja subverzivnu funkciju u odnosu na službenu kulturu. Źargon, sleng, opsceni jezik varijante su takvog antiĵezika. Pišući o Źargonu, Lesja Stavyc'ka primjećuje da je on “inherentno svojstven karnevalskoj kulturi smijeha (...) [i] sastavni je dio kulture kao takve, a posebno nacionalne kulture smijeha” (Stavyc'ka, 2005: 11). Veza s karnevalom, burleskom, zapravo, potiskuje satirićku intenciju. Međutim, Podervjansk'kyj je, osim *surŹyka*, pribjegao i najradikalnijem naćinu

izražavanja – vulgarnom jeziku koji iskaz odmah pretvara u pogrdno ismijavanje. Stavyc'ka ovu vrstu uporabe riječi povezuje s nadilaženjem društvenih zabrana, “iskušenje da se nadvladaju snažni tabui stvara moralnu katarzu iza koje stoji intencija da se uvrijedi adresata” (Stavyc'ka, 2008: 14). Taj se sloj vokabulara (psovka) još uvijek poistovjećuje s jezikom brutalnog sovjetskog načina upravljanja, a i s jezikom vojske, propalica, kriminala i zatvora. I ako je u Andruhovyča ili Žadana te drugih autora i autorica upotreba takvog vokabulara povremena, onda je u Podervjanskoga ona totalna. Kako bismo izdvojili ovu tehniku, predlažem da se ovaj način postizanja komičnog efekta nazove “brutaleskom”. Opsceni jezik uništava veseli učinak komičnog teksta, čini smijeh zlobnim, a izraz satiričnim.

Zanimljivo je da istaknutije autorice koje su se u književnost uključile osamdesetih (Oksana Zabužko) i devedesetih godina (Irena Karpa, Natalka Snjadanko) stvaraju uglavnom izvan kruga opisane literarne komike. U svojim tekstovima, počevši od najpoznatijeg romana O. Zabužko *Poljovi doslidžennja ukrajins'kožo seksu (Terenska istraživanja ukrajinskog seksa, 1996)*, sa samo nekoliko naglašeno satiričnih ispada – gotovo nikada ne koriste opsceni jezik za stvaranje komičnog učinka, ali njihov je smijeh uvijek razotkrivajući i jasno usmjeren.

BURLESKNO-HUMORISTIČNA TRADICIJA UKRAJINSKE KNJIŽEVNOSTI

Ukrajinska humoristična književnost devedesetih godina 20. stoljeća i početka 21. stoljeća nastavak je bogate nacionalne tradicije takve književnosti, osobito snažne tijekom posljednja dva stoljeća. Spektar komičnoga u različitim nacionalnim književnostima u različitim povijesnim razdobljima razvija se na drugačiji način. Prema našem mišljenju, pretežna upotreba određenih oblika komike u stvaralaštvu određenog autora ili autorice i unutar određenog povijesnog razdoblja općenito ovisi o općim kulturnim konvencijama o prikladnosti i dopuštenosti smijeha, koje su formirane ideološkim načelima i uvriježene u određenoj zajednici.

Tako će liberalno-demokratske zajednice tolerirati funkcioniranje svih vrsta komike uključujući i oštru satiru, čak i u paradoksalnom slučaju gdje je ta komika usmjerena protiv samih načela postojanja takve zajednice. Umjesto toga, konzervativno-autoritarna društva najprije će podržati satiru, koja će braniti njihove vrijednosti ismijavajući odstupanja od njih, ali će eliminirati satirične opaske koje im se suprotstavljaju, dok će se s nepovjerenjem gledati na ironiziranje zbog njegove neutilitarne dvosmislenosti. Humor se u takvim zajednicama javlja kao blaža verzija satire, a burleska, osim ako ne preraste u ciljanu satiru i djeluje u okvirima “neodgovornoga” karnevalskog diskursa, bit će marginalizirana i proglašena

opscenom. Totalitarna društva općenito će nastojati radikalno suziti raspon komičnoga: u njihovom službenom kulturnom diskursu postojat će samo kontrolirana satira usmjerena protiv “neprijatelja” takvog društva; drugi oblici komičnog funkcionirat će nezakonito ili uopće neće funkcionirati. Naprotiv, slom sustava totalitarne kontrole dovodi do oslobađanja prethodno potisnute energije smijeha, što za posljedicu ima, u prvom redu, eksplozivno širenje karnevalske burleske i postupno otkrivanje čitavog spektra oblika komičnoga. Upravo time možemo objasniti neviđenu eksploziju komičnoga u ukrajinskoj književnosti prijelaza s 20. na 21. stoljeće, o čemu smo govorili ranije. Postkolonijalna književnost sklona je komičnome.

S druge strane, kolonijalne književnosti zapravo nemaju pravo na suverenu satiru. Smijeh, kao i druge izraze kulture, kontrolira metropola, a ona nameće vlastite kriterije o tome čemu se vrijedno i dopušteno smijati, a čemu pak ne, istodobno uklanjajući suprotstavljenu joj satiru zajedno s onima koji je izriču. U tom je egzemplarna sudbina najmoćnijeg ukrajinskog romantičara i, ujedno, još uvijek našeg najsnažnijeg satiričara Tarasa Ševčenka: okrutna presuda koju je pjesniku osobno izrekao ruski car Nikola I. uzrokovana je Ševčenkovom satiričnom poemom “San”, u kojoj su zajedljivo ismijani sam car, njegov dvor i tadašnja stvarnost carstva. Izričitiya satira u ukrajinskoj književnosti razdoblja carske Rusije počela se pojavljivati tek u drugoj polovici 19. stoljeća (Ivan Karpenko-Karyj, Volodymyr Samijlenko), kada carstvo postaje liberalnije.

Umjesto toga, područje smijeha u koloniji sastoji se od “neozbiljnih” oblika komičnoga – humora i burleske. Moj je stav o tome da su – gurnuti na marginu kulturnoga života metropole, u usporedbi sa satikom “blaži” humor i “opscena” karnevalska burleska – također doslovno istisnuti na zemljopisne margine carstva. U kolonijama su ti oblici komike dopušteni jer na prvi pogled ne predstavljaju prijetnju kao svrhovita protucarska satira. Budući da su u metropoli prema humoru i burleski popustljivo skeptični, oni su jedini oblici komičnoga kojima je dopušteno cirkulirati u kolonijalnim književnostima. Tako metropola formira vlastiti pretežno satirični diskurs, ostavljajući kolonije da njeguju burleskno-humoristični koji se čini manje opasnim. O povezanosti društvenih ideologija i dijapazonu komičnoga u njima detaljnije se govori u zasebnim člancima (Semkiv, 2014; 2017).

U povijesti ukrajinske književnosti 19. i 20. stoljeća vidimo zornu ilustraciju onoga što je rečeno: većinu autora u čijim je djelima težište na komici teško možemo nazvati satiričarima – njihov je smijeh raspršen i općenito nije usmjeren na određene žrtve. Metropola ismijava, dok se kolonija samo smije.

Prividna jednostavnost ove dihotomije – zli smijeh / veseli smijeh – zapravo je varljiva. Jer burleskno-humoristična komedija nije samo proglašena primitivnom – nju takvom percipiraju i sami

glasnogovornici kolonijalne kulture. Postoji prava "čežnja za satirom" koja se jedina doživljava kao istinska manifestacija komičnoga. Indikativna je u tom smislu transformacija stvaralaštva drugog ukrajinskog romantičara – Nikolaja Gogolja. Dok pisanje temelji na ukrajinskom materijalu, njegov smijeh nije toliko satiričan koliko prožet dobrohotnim humorom i pun prave karnevalske burleske. Zbog toga se rani siže često doživljavaju kao nezreli i primitivni. Sam Gogolj pati zbog "neučinkovitosti" svog smijeha i pokušava razviti vlastitu satiru prelaskom na "ozbiljnu" tematiku iz ruske stvarnosti. On piše: "Ako se smijete, bolje je da se smijte snažno i onome što je zaista vrijedno općeg ismijavanja" (Mann, 2012: 15). Tako je Gogolj od autora "primitivnih" maloruskih burleski postao vodeći ruski satiričar. Međutim, Bahtin smatra da je Gogoljev rani smijeh autentičan: "pozitivni", "svijetli", "visoki" Gogoljev smijeh koji je izrastao na temelju narodne kulture smijeha, nije shvaćen (u mnogim aspektima ne razumiju ga ni do danas). Ovaj smijeh, koji je nespojiv sa smijehom satiričara, označava ono najvažnije u Gogoljevu stvaralaštvu" (Bahtin, 2020).

Ukrajinska književnost, dakle, ima snažnu burleskno-humorističnu tradiciju, unutar koje se ne smiju toliko "nekome" koliko se jednostavno smiju. Izuzetno je teško dokazati satiričnu usmjerenost *Eneide* Ivana Kotljarevskog, jer ne samo da ne ismijava Vergilijev izvornik, nego nema na meti nijednog od autorovih suvremenika. Štoviše, vesela burleska Kotljarevskog, u potpunosti u duhu Bahtinove karnevalske teorije, potvrđuje neuništivost ukrajinskih Kozaka i same ideje ukrajinske državnosti. Grygorij Grabovyč u svom temeljnom djelu "Semantika Kotljarevščyne" napominje da je "jedna od glavnih funkcija ovoga humora samopotvrđivanje i potvrđivanje života" (Grabovyč, 1997: 323).

S druge strane, Grabovyč naglašava obrambeni i razorni potencijal parodijske poeme prema kulturi metropole, napominjući da je glavna funkcija Kotljarevščyne: ismijavati arogantni, samodopadni, umjetni, hladni i na kraju "neljudski" svijet normativnog, carskog društva i normativne, kanonske književnosti" (Grabovyč, 1997: 324).

Moćna karnevalsko-burleskna tradicija doslovno prožima cijeli korpus ukrajinske književnosti; ne postoji razdoblje unutar kojega ne bi bilo blistavog autora ove vrste: Ivan Kotljarevskij, Grygorij Kvitka-Osnovjanenko, Nikolaj Gogolj, Stepan Rudanskij, Myhajlo Staryckij, Ivan Nečuj-Levyckij, Ostap Vyšnja, Vasyl' Zemljak, Pavlo Glazovj te već spomenuti autori prijelaza s 20. na 21. stoljeće oblikuju tradiciju ukrajinske humoristične književnosti. Moćne da je upravo postojanje ove tradicije, koja je karnevalski optimistična u pogledu sadašnjih i budućih iskušenja, zapravo omogućilo opstanak nacionalne kulture u cijelosti.

Žoldakovo djelo u potpunosti se uklapa u burleskno-humorističku tradiciju ukrajinske književnosti, iako ima svoja neponovljiva obilježja. Zapravo, u svim Žoldakovim pripovijetkama, od onih najranijih, objavljenih 1991. u zbirci *Iskušenja*, do onih posljednjih, koje su 2017. uvrštene u knjigu *Obeznanjenost*, prisutno je raspoloženje dobrohotnog humora i lagane ironije. Zasebno se može razmatrati istaknutu, štoviše, majstorsku kino-pripovijest *Ukry*, na koju ćemo se osvrnuti na kraju istraživanja – u njoj se spektar komičnoga znatno razlikuje.

Većinom su to priče iz kijevske svakodnevice, iako se pojavljuju i ruralni, prilično pastoralno prikazani prizori. Glavni su likovi, opet većinom, inteligentni: uglavnom su za njih bitni ljubav i kreativnost ili neke čudne umjetničke geste, poput skupljanja šalica kave, kao u pripovijetki "Struktura kave". Čak i ako se radi o likovima nižeg društvenog podrijetla, ipak su prikazani delikatno, s određenim elementom suptilnog očuđenja, iza kojeg osjećamo životnu, iako ponekad prilično gorku, ironiju. Evo, na primjer, žena koju pokušava silovati stranac, polijeva ga kiselinom pripremljenom za nevjernog ljubavnika:

Život je postao brzim, brzim – i da ne bude tako, odgurnula je staklenku od sebe kako ne bi skliznula i otkinula poklopac. A onda je, napola se okrenuvši, oprezno zapljusnula iza sebe – nije imala vremena ni požaliti što je tekućina pripremljena za Kostjučenka potrošena na tako glup način. Zagrljali su se odmah odkočili.

Na trenutak je zavladao tišina. A kako bi duže trajala, Olja je prvo posrnula. Raširivši noge kako bi bila sigurna, ispružila je kiselinu ispred sebe. Nekoliko kapi pogodilo je papimati paket koji je zasiktao, pridodajući svoj smrad udaljenom mirisu gredice.

Neznanic se pario, a pod svjetlom prigušene lampe moglo se vidjeti kako kiselinski duh dimi iz njega.

Tek je počeo shvaćati nešto i odlučio je kriknuti o tome. Međutim, sljedeći pljusak kiseline pogodio ga je u usta. Nije poznato je li izazvao navalu krvi. (Žoldak, 2002: 152)

Žoldakova ironija dešifrira se u lagani humor ili balansira na rubu crnog humora, kao što vidimo u navedenom odlomku. Ironični pripovjedač sa strane promatra nesavršenost svijeta: žali svoje likove, ali istodobno su mu i smiješni. Uzaludne su im nade, snovi su im smiješni, a pokušaji da se nešto promijeni u životu obično završe na neki paradoksalan način. Ovo je svijet koji se kotrlja u neshvatljivom smjeru i, kako Inna Dolženková piše u predgovoru citirane knjige, "sastoji se od mnogih fragmenata i ulomaka pa ga je nemoguće ugurati u logičku shemu" (Dolženková, 2002: 4–5).

Drugačiji oblik komike svojstvene Žoldaku jest burleska. Upravo karnevalska burleska koja ne pre-

rasta u satiru. Ako satira treba izazvati odbijanje, to u tekstovima ovoga autora ne vidimo. Taj se učinak najjasnije opaža u slučajevima korištenja *suržyka* uobičajenog kod Žoldaka. Kao i kod Ostapa Vyšnje, ovaj narodni neprosvijeceni jezik ne izaziva prezir prema njegovim govornicima, već učinkovito izaziva komični učinak, služeći kao prepoznatljiva verzija Bahtinovog “jezika trga”:

Jer on je bio načitan na takvim knjigama, koje sam ja osobno vidio. Bili su toliko pametni da su ih čak u cijelosti i potpuno prepisali rukom. Eto, zanimljivo, koja se knjiga može pohvaliti time da je ponovno napisana?

Dakle, unatoč tome, imao ih je podosta... I sve u debelim bilježnicama, debljima od samih knjiga. Takvih u kojima je sve zapisano o životu i kako ga živjeti.

I tako, kako bi njemu, Matveju, to bilo lakše činiti, on je počeo učiti borilačke vještine. Tako da postiže u njima rezultate kakve je u početku postigao u sovjetskom boksu, a zatim u kineskom, juanskom i tajvanskom. I od čega je postao tako žilav i krepak koliko god je to bilo moguće. Da su mu na koncu trebale ove knjige koje će mu objasniti zašto je on takav samome sebi potreban. (Žoldak, 2013: 6)

U pravilu, pojava *suržyka* signalizira u Žoldakovim tekstovima sudar inteligentnog lika sa “stvarnim” svijetom sela ili grada izvan njegovih uobičajenih ruta. Taj će sudar obavezno biti komičan, premda, u pravilu, završava bezbolno i sretno. Junak dospijeva u situaciju ovozemaljskog karnevala, na što ukazuje eksplozija burlesknog govora, a u finalu se vraća svom uobičajenom načinu života, doživjevši ironičan uvid u njegovu konvencionalnost. Znakovito je da Žoldak takve tekstove spaja u ciklus *Zbogom, suržyk!* Naslov je ironičan, jer se priče iz ciklusa pojavljuju u gotovo svim njegovim knjigama, pa je nemoguće oprostiti se od samog *suržyka* – ovo je tek jedan od autorovih brojnih sredstava gradnje komičnoga.

S druge strane, “ukrajinski *suržyk*, bjeloruska trasjanka, oblici su jezične hibridnosti koji svojom neformalnošću, sniženim iskazom i kolokvijalnošću potkopavaju autoritarnost službenog jezika” (Ġundo-rova, 2005: 121). Na isti način kao i u slučaju *Eneide* Kotljarevskog, opažamo dvostruki komični učinak: na čitatelje koji *suržyk* prihvaćaju kao danost, uobičajenu pojavu na koju reaguju neutralno, neće imati satirični učinak, za njih je to samo jednostavni burleskni komizam. Dok će čitatelji skloni jezičnom purizmu obratiti pozornost na upotrebu *suržyka* kao na protestnu gestu protiv normativnog vokabulara. U najopćenitijem smislu, ova tehnika doista potkopava svaku ozbiljnost i upravo je sredstvo za izražavanje drugosti kolonijalne / postkolonijalne književnosti u odnosu na književnost metropole.

Još jedna Žoldakova burleskna gesta, koja izaziva specifični karnevalski smijeh, stalno je kompromitiranje seksualne tematike. Seks je u Žoldaka uvijek smiješan, čak i ako je njegov kontekst vrlo dramatičan.

To se jasno vidi u ciklusu pripovijetki “Eno eto ga”, “Eno evo njega” i “Evo onaj tamo” i “Eto ga tu”:

Tako su jedna po jedna djevojke i snaše počele hođočastiti za vrijeme ručka po livadi noseći hranu u zavežljajima, no dečko se pokazao neočekivano snažan. Tako da su u susjednim selima, gdje nije bilo muškaraca, saznali za siročepastira. I već su u pustarama djeca zakmečala, i to obilno! I svi Dmitrovyči. Iako je regija pomno čuvala ovu tajnu jer je u to vrijeme bio na snazi Kazneni zakon, a nijedna od njih nekoliko tisuća nije željela tamnovati u poslijeratnim godinama zbog iskorištavanja maloljetnika. Kolosalni harem koji je srušio sve svjetske rekorde kralja Solomona, svetog Volodymyra – a nitko za to nije saznao – nijedna legenda, mit, apokrifi nisu sačuvali ovaj svjetski događaj, kada je jedan dječak obnovio čitavo jedno etničko područje. (Žoldak, 2002. : 69)

Naravno, seksualno postaje komičnim jer je dio karnevalskog diskursa, unutar kojega ono označava, prije svega, plodnost i potkopavanje, rušenje i preokretanje smrtnosti. Istodobno, to je i sredstvo potkopavanja službenog kanona. Dakle, budući da je početkom devedesetih skinut tabu s erotike i pornografije, filmska i književna umjetnost u trendu postmodernog poricanja totalitarnog službenog diskursa nadmašile su same sebe uvođenjem opscenog leksika i prikazivanjem erotskih scena (Stavyc'ka, 2008: 12). Žoldakov je burleskni kôd sveprisutan, što naglašavaju naslovi njegovih knjiga: *Iskušnja*, *Antiklimaks*, *Čičoke*, *sine*, *Galmanah* i dr.

Znakovita je u tom smislu autorova interpretacija žanra apokrifa: u nekim pričama Žoldak stvara epski karakter “legende”, poput one o fantastičnom mladiću oploditelju ili čak alternativne priče iz života istaknutih osoba. Na primjer, u pripovijetki “Grudi Gertrude Stein” javljaju se likovi poput Thomasa Eliota, Jorgea Borgesa, pa čak i Sergija Paradžanova. Naravno, svi oni prolaze kroz proces karnevalizacije: Borges postaje “krohoborges”, a Joyce postaje “indžojs”.

Grudi same Gertrude Stein postaju opscena metafora, istodobno njegovanja znanstvenog osmišljavanja i skolastičke stereotipizacije stvaralaštva autora – simbol hranjenja i ugnjetavanja. Autor književničin salon degradira u “Steininu staju”.

Međutim, čak ni u najvećim, reklo bi se, ekstremnim poniženjima ne vidimo objekt odlučnog žigosanja, već komičan, operetni lik. Hitler, koji u priči “Fakerland” isporučuje spermu za oživljavanje arijske rase, izaziva smijeh, ali ne izaziva prezir neophodan za satiru. To je jednostavno još jedna lutka lakrdijaškog interludija. Isto se može reći i za alternativnu povijest o rođenju Petra I. u *Nema potrebe za suzama*, gdje Lomonosov (Lomonos) nagovara kijevskog redovnika Ġrygorija da oplodi rusku caricu. Naravno, autorov glavni cilj ovdje prilično je satiričan: to je tipični “oproštaj od carstva”, tako da upravo “utjecaj građanske, neformalne kulture, utjelovljen u obliku karnevala, omogućuje demontažu dekora službene, visoke kulture, razotkrivajući je i otkrivajući njezinu

pravu bit” (Hnatjuk, 2005: 301–302). Međutim, čak i ovdje opća inertnost burlesknog elementa komičnog nivelira usmjerenu porugu: svi postaju smiješni, ne ostaje mjesta tipičnoj satiričnoj opoziciji: *mi smo normalni – oni su smiješni*. Samo je u *Ukrima* situacija radikalno drugačija, zbog čega ih je potrebno zasebno razmotriti.

UKRY: BURLESKNI RAT I POVRATAK SATIRI

Rat među narodima odmah polarizira njihove kulture, kao i kulture njihovih saveznika. Zapravo, neprijateljstva niču i u humanističkoj sferi, unutar koje se grade uzvišena slika vlastitoga heroja i unazađena slika neprijatelja. Potonji poprima obilježja prijetećeg, odvratnog, ali ga se na kraju svrgava pomoću satire, metaforički uništava smijehom. Sve dok traje ratna ili poslijeratna trauma, poimanje slika neprijateljske kulture bit će konsolidirano omalovažavajuće. Poraženi neprijatelj prestaje predstavljati ugrozu i pojavljuje se, u pravilu, samo na satiričan način. Treba proći mnogo godina prije nego što se situacija normalizira i slike nekada neprijateljske nacionalne kulture postanu neutralne. Međutim, posebno zlokobne slike, poput nacističkih, nikada ne gube obilježja prijeteće i stoga funkcioniraju u dva oblika: kao zločinci i kao podli idioti koji izazivaju smijeh.

Aktualni rat na istoku Ukrajine nije iznimka. Društvene mreže, koje sada najbrže i najoštrije reagiraju na vanjske čimbenike, pune su karikatura (memova) s ukrajinske i ruske strane, koje ismijavaju ne samo neprijateljske vojnike ili njihove vođe, već i drugu kulturu općenito. U takvim uvjetima promatramo situaciju koja je suprotna od gore opisane: ako tradicija veselog burlesknog smijeha, koja je osobito snažna u ukrajinskoj književnosti, obično rastvara u sebi i uklanja satirične napade, sada situacija općeg neprijateljstva preokreće svaki komični tekst o neprijatelju u satiru. Upravo u tom kontekstu treba sagledati filmsku Žoldakovu pripovijest *Ukry* (žanr je definirao sam autor i jest poprilično uvjetan jer je pred nama, zapravo, još jedna zbirka piščevih pripovijetki). Kao prvo, obratimo pozornost da je gotovo svaka epizoda ovdje izgrađena na burlesknom preokretanju: radar, umjesto da prima signal, emitira ga i uništava okupatore, jučerašnji vlasnik starog automobila presjeda u Alfa Romeo, kao rezultat varljivog manevra rusko topništvo tuče po svojima, mali Kyrylko oslobađa svoju kuću od dvojice vojnika, uplašivši ih laserom, a zatim izgradivši ogromnu praćku sruši separatistički helikopter, vojnici pljuju na svog saborca kako bi mogao izaći kroz uski šaht i dovesti pomoć, oklopni automobil postaje vjenčani dar, borci izazivaju protivničku vatru po šumi kako bi se dokopali nalomljenih drva za ogrjev, talentirana djevojka izumiteljica ubija provokatora bespilotnom letjelicom koju je sama izradila, a borac na rehabilitaciji u Austriji izrađuje samostrel od skija i ubija neprijateljskog sadističkog časnika.

Potpuna karnevalizacija teksta može se pratiti i u čestom prerašavanju likova: borci se odijevaju u kazališne rekvizite pretvarajući se da su Kozaci i izazivaju sukob između separatista, poručnik i njegova voljena protuobavještajka pretvaraju se da su djed i baka kako bi digli u zrak neprijateljski kontrolni punkt, djeca prurušena u životinje izbjegavaju minobacačku vatru. Konačno, glavni likovi djela djeluju pod izmišljenim ratnim imenima-nadimcima. Bojište im doslovno daje novi identitet – zaodijeva u različite egzotične likove: Mičurin, Čupakabra, Zvirobij, Hanter i sl. Maskiranje i pretvaranje rašireni su i s druge strane fronte: mnogi prikazani “mješteni” pokazuju hinjene simpatije prema ukrajinskim vojnicima, ali pokazuju se špijunima i neprijateljskim diverzantima. Iz epizode u epizodu raste osjećaj apsolutne krhkosti svijeta uokolo, gdje se svatko koga susretnete može pretvoriti i u neprijatelja i u prijatelja. Međutim, ovaj u biti karnevalski učinak ne izaziva za burlesku uobičajenu intenzivnu komiku; karneval se smije, a ovdje će, s obzirom na kontekst, taj smijeh biti ublažen ili blokiran.

Unatoč takvom fijasku smijeha, karnevalski kôd u knjizi ostaje sveprisutan: nailazite na groteskno-svečane epizode, kada, recimo, časnik s cijelom svojom jedinicom nakon uspješne operacije pleše *ġopak* na parapetu utvrda, i na demonstrativno degradirane prizore – pa vrane masovno gađaju nespretnog vojnika. Općenito, karnevalski prikaz fizioloških radnji također se javlja, ako ne u svim, onda u većini priča u knjizi. Na primjeru takvih epizoda, inače, najbolje se vidi kako burleska izlazi iz svoje prirodne vedrine i pretvara se u sredstvo ubojitog poniženja – satiru. Neprijateljske vojnike napada proljev, neprijateljski špijun koji je planirao zasjedu, na kraju se od straha uneredio. Defekacija i mokrenje prestaju ukazivati na “produktivno dno”, kao u Bahtina. Fiziologizam postaje sredstvo za naglašavanje niskosti neprijatelja.

Isto se može reći i za vulgarni i opsceni jezik. Kao i dosad, Žoldak aktivno koristi *suržyk* i za nas je to vidljiv marker burleske, ali u ovom kontekstu, kao sredstvo komike, on, zapravo, ne funkcionira. Dalje, autor dosljedno transliterira ruski jezik i komični učinak se zaoštrava. Konačno, knjiga sadrži cijeli sloj opscenog leksika, koji, opet, ne samo da markira karnevalski topos, već je i sredstvo ponižavanja neprijatelja. Stoga u tekstu susrećemo “kacape”, “hapcape”, “lugandone”, “deenerate” itd.

Uz aktualnoga neprijatelja, Žoldak ismijava njegova ideološkog prethodnika, sovjetski poredak. Uglavnom se to događa rijetko jer to nije izravni književnikov cilj. Međutim, čak i kratki ispadi iscrpno razjašnjavaju autorov stav prema ovoj satiričnoj meti:

To je već bila cijela jumjava za humanitarkom, Kyrylko se ovdje pokazao posebno lukavim. Zgrabio je neke vrećice, nije ih odmah nosio kući, već ih je prvo sakrio u grmlje iza autobusnog stajališta jer su na putu bili stariji dječaci:

“Hej, šmrkljo”, zaustavljali su ga, “dođi ovamo.”

I oduzimali.

“Lenjin je rekao da treba dijeliti”, poučili su ga.

Kyrilko je bio još mlad i nije znao tko je Lenjin, međutim, izgubivši hranu nekoliko puta, pokušao ga je izbjeći. (Žoldak, 2015: 42)

Navedeni primjeri jasno pokazuju dominaciju satiričkog koda u djelu *Ukry*. Ovo nije baš tipična vrsta komike za autora, nego više primorana uslijed političkih i ideoloških okolnosti. Na sličan način mladi aviomodelar iz posljednje epizode filmske pripovijesti, umjesto mirnih projekata, stvara kiberdrozda, koji će u sebi diktatoru neprijateljske zemlje donijeti smrt. Burleska u kino-pripovijesti *Ukry* razvija se u jetku morbidnu satiru.

Općenito, Žoldakovo pismo sadrži širok raspon komičnih oblika. Međutim, ako je njegovo stvaralaštvo započelo laganim humorom i dobrodušnom ironijom, kasnije pak primjećujemo sve aktivniji burleskni element u njegovim tekstovima, da bi se na kraju autorove karijere, osobito u pripovijesti *Ukry*, burleska i ironija pretvorili u sredstva izgradnje cjelovitog satiričkog izraza. Transformacija burleske iz samosvrhovitog oblika komike u satirično sredstvo za nas znači napuštanje kolonijalne tradicije i istodobno prevladavanje kolonijalnog kompleksa predodžbi.

S ukrajinskog, po rukopisu, preveo
Damir PEŠORDA

BIBLIOGRAFIJA

- Anderson, Benedict 2001. *Ujavleni spil'noty*, Kyjiv: Krytyka.
- Andruhovyč, Jurij 2009. “Apologija blazenady”, u: *Ukrajins'ki školy ta grupy 60–90-h rr. XX. st, Antologija vybranoji poeziji ta esejistyky*, ur. Vasyľ Ğabor, L'viv: LA “Piramida”, str. 317–318.
- Bahtin, Mihail [1940] 1970. *Rable i Gogolj (Iskusstvo slova i narodnaja smehovaja kul'tura)*. URL: <http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/bah/bah-484-.htm>, pristup 16. rujna 2020.
- Bahtin, Mihail 1989. *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednjevekovja i Rennsansa*. Moskva: Izdatel'stvo hudožestvennoj literatury.
- Dolženková, Inna 2002. “Haos na imja Žoldak”, u: *Toplinambur, sine: Extra drive stories*, ur. Inna Dolženková, L'viv: Kal'varija, str. 4–6.
- Ğabor, Vasyľ (ur.) 2009. *Ukrajins'ki školy ta grupy 60–90-h rr. XX st.: Antologija vybranoji poeziji ta esjistyky*. L'viv: LA “Piramida”.
- Hnatjuk, Olja 2005. *Proščannja z imperijeju: Ukrajin's'ki dyskusiji pro identyčnist'*. Kyjiv: Krytyka.

Ğrabovyč, Ğrygorij 1997. “Semantyka Kotljarevščyny”, u: *Do istoriji ukrajins'koji literatury: Doslidžennja, ese, polemika*. Kyjiv: Osnovy.

Ğundorova, Tamara 2005. *Pisljačornobyl's'ka biblioteka: Ukrajins'kyj literaturnyj postmodern*. Kyjiv: Krytyka.

Koznars'kyj, Taras 1998. “Notatky na bereğah makabresok (Boğdan Žoldak. *Jalovyčyna*. Kyjiv: NKVC ‘Ros’, 1991.)”, u: *Krytyka*, br. 5, str. 24–29.

Koznars'kyj, Taras 1999. “Iz suržykyady”, u: Boğdan Žoldak. *Boğ buvaje*. Kyjiv: Fakt.

Mann, Jurij 2012. *Gogolj. Na veršine. 1835–1845*. Moskva: RGGU.

Rorty, Richard 1996. *Slučajnost', ironija i solidarnost'*. Moskva: Russkoje fenomenologičeskoje obščestvo.

Stavyc'ka, Lesja 2005. *Ukrajins'kyj žargon. Slovnyk*. Kyjiv: Krytyka.

Stavyc'ka, Lesja 2008. *Ukrajins'ka mova bez tabu. Slovnyk necenzurnoji leksyky ta jiji vidpovidnykiv*. Kyjiv: Krytyka.

Striha, Maksym 1999. “Voskresinnja Burdyka”, u: Volodymyr Dibrova, *Zbiğovys'ka*, Kyjiv: Krytyka, str. 1–2.

Žoldak, Boğdan 2002. *Toplinambur, synu: Extra drive stories*, ur. Inna Dolženková. L'viv: Kal'varija.

Žoldak, Boğdan 2013. *Jabluka z rajs'koğo sadu. Opovidannja i minipovisti*. Kyjiv: Presa Ukrajinu.

Žoldak, Boğdan 2015. *Ukry: kinopovist'*. Kyjiv: A-BA-BA-GA-LA-MA-GA.

Žoldak, Boğdan 2017. *Nestjama: zbirka opovidan'*. L'viv: Vydavnyctvo Staroğo Leva.

SUMMARY

BURLESQUE AND SATIRE IN THE WORKS OF BOHDAN ZHOLDAK

The article analyses modes of humor in the prose of Bohdan Zholdak, who is quite recognizable author in Ukrainian literature in the end of the 20th and the beginning of the 21st century. The broader literary context comprehended in the article demonstrates a wide application of different comic forms in the said period. B. Zholdak is seen as the successor of Ukrainian humoristic tradition that has been developing since the latest three centuries. The article proposes the hypothesis that burlesque and humor dominate in colonial / postcolonial literature, while metropolis develops a satirical tradition. In his prose B. Zholdak moves from humor and sporadic burlesque of his early stories towards satire in his late cinematic short novel “Ukry”. This transformation testifies to the overcoming of the colonial complex by the author.

Key words: Ukrainian contemporary prose, humor, burlesque, satire