

# Krajolici djetinjstva i mladosti: Madrid u djelu Artura Baree

## UVOD

Arturo Barea slovi kao jedan od najistaknutijih predstavnika španjolskog egzila. Usprkos tome, različiti aspekti njegovoga književnog stvaralaštva nisu dovoljno istraženi, iako njegovo djelo to zasigurno zaslužuje. Višestranost narativizacije prostora i njegove funkcije u *La forja*, prvom dijelu trilogije autobiografskog karaktera *La forja de un rebelde*, središnja su tema ovog istraživanja. Cilj je rada objasniti na koji način se iz očišta glavnog lika, ujedno i pripovjedača, konstruiraju prva poimanja Madrida i društvenih nejednakosti u njemu koje će obilježiti piščev kasniji svjetonazor. Polazeći od mišljenja Francisca Caudeta, koji je na primjeru analize prvog prizora opisanog u djelu skrenuo pozornost na dualnost prostora i Bareino viđenje grada kroz polariziranost društva, ovaj rad proučava prikaz različitih madridskih lokaliteta promatrajući ih kroz prizmu društvenih nepravdi. Osim toga, namjera je obraditi i afektivno obojene iskaze prostora u kojem je Arturo Barea odrastao. Istražuje se uporaba osjetilnih efekata, kao i pjesničkog izričaja, kojima autor konstruira prostor i pretače u riječi svoju vezu prema njemu. Osim afektivnog aspekta, analizira se i ideološka i didaktička narativizacija prostora na temelju osvrta o nakladničkoj djelatnosti renomiranoga španjolskog pisca Vicentea Blásca Ibáñeza. Tematizacija osobnog razvoja u simbiozi s prostorom proučava se u posljednjem poglavlju ovog rada u kojem se promišlja o prikazu madridskih parkova kao prostora samoće i introspekcije. Za ovaj dio rada od osobitog je značaja istraživanje Enriquea Serrana Asenja koji je analizirao liminalne prostore kao intimne Bareine prostore poput tavanškog stančića Bareine majke, balkona njegovih skrbnika, naselja Lavapiés te područja Moncloe u opoziciji s obližnjim Parque del Oeste.

Budući da u Hrvatskoj nije prevedeno ni jedno djelo Artura Barea, u uvodnom dijelu ovog članka se putem mnogobrojnih referenci nastoje predstaviti osobitosti književnog opusa Artura Barea i mjesto koje zauzima u španjolskoj književnosti.

## ARTURO BAREA: ŽIVOTNI I KNJIŽEVNI PUT

Književni i životni put Artura Baree Ogazóna (1897–1957) obilježen je nizom osobitosti zbog kojih ga se može smatrati iznimnom pojavom unutar vrlo heterogene skupine pisaca koji su tijekom Građanskog rata i s dolaskom Francisca Franca na vlast zbog političke nepodobnosti bili prisiljeni napustiti Španjolsku. Nobelovac Juan Ramón Jiménez, mnogobrojni pjesnici Generacije 27 (Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda) kao i romanopisci poput Ramóna J. Sendera, Maxa Auba i Francisca Ayale samo su neki od renomiranih autora koji su svoj književni rad morali nastaviti u prognostvu. Za razliku od mnogih od njih, Arturo Barea nije pripadao književnim krugovima, a prije odlaska u egzil objavio je tek jednu zbirku pripovijetki. Teške okolnosti odrastanja Artura Baree u Madridu<sup>1</sup> urodile su izrazito bogatim iskustvom i razvijenom socijalnom inteligencijom koje, zajedno s istančanom sposobnosti opažanja i intuicijom, predstavljaju njegove glavne narativne adute u kasnijim godinama. Vrijeme provedeno u Španjolskoj postat će okosnica njegovog književnog djela. Stoga podaci iz Bareina osobnog života nisu puke biografske crtice nego jedno od mogućih polazišta za razumijevanje i kontekstualizaciju njegova pripovjedačkog svijeta.

Rođen u Badajozu, Arturo Barea provodi djetinjstvo u Madridu u koji se nakon očeve smrti i tek s dva mjeseca seli s majkom, braćom i sestrom (Townson, 2008: 7). U njemu će s povremenim prekidima, poput služenja vojske u Maroku, boraviti sve do egzila. Godine u Madridu proći će u ozračju stalne opreke dvaju svjetova kojima pripada. Naime, pored majke, pralje na rijeci Manzanares i služavke, o njemu se brine dobrostojeći bračni par bez vlastite djece koji je u rodbinskoj vezi s Bareinom obitelji. Arturo Barea će tako odrasti između Avapiésa (današnji Lavapiés)<sup>2</sup>, u kojem stanuje njegova majka, i

<sup>1</sup> Arturo Bareu često su smatrali piscem radničke klase (Townson, 2000: XIII).

<sup>2</sup> Zbog usklađenosti s parafraziranim dijelovima Bareinog teksta u ovom članku koristit će se uglavnom stari naziv za Lavapiés, Avapiés.

središta grada u blizini Kraljevske palače, u kojem žive bogati rođaci. Ta dualnost ostavlja dubok trag na njemu i oblikuje njegov svjetonazor<sup>3</sup>. Aktivno djelovanje u općem radničkom sindikatu UGT (Sindicato Unión General de Trabajadores) omogućuje mu politički angažman tijekom Druge Republike u kojoj obavlja dužnosti u Uredu za cenzuru stranog tiska Državnog ministarstva republikanske Vlade (*ibid.* 8). Tada se i počinje baviti književnim radom. Objavljuje zbirku pripovijetki *Valor y miedo*<sup>4</sup> (1938) i sudjeluje u radijskim emisijama u kojima govori o književnosti i političkim pitanjima (*ibid.*). Nakon što je 1937. podnio ostavku na mjesto glavnog cenzora, 1938. odlazi u Francusku, a godinu dana poslije u Englesku u kojoj će ostati do kraja života (*ibid.* 8–9).

Arturo Barea tek se u progonstvu u potpunosti posvećuje književnom stvaralaštvu i književnoj kritici. Objavljuje tekstove o Ernestu Hemingwayu (*Not Spain but Hemingway*, 1941), Federicu Garciji Lorci (*Lorca; The Poet and His People*, 1944), o Miguelu de Unamunu (1952)<sup>5</sup>, voditelj je na radiju BBC te pozvani predavač u Argentini, Čileu, Urugvaju i na Državnom sveučilištu u Pennsylvaniji. Osim spomenutih tekstova, dio njegova opusa su također roman *The Broken Root* (1951)<sup>6</sup>, posthumna zbirka pripovijetki *El centro de la pista* (1960)<sup>7</sup> i njegovo najznačajnije djelo, trilogija *La forja de un rebelde* (*The Forging of a Rebel*)<sup>8</sup> (*ibid.* 9).

Izuzetno je zanimljiva izdavačka povijest trilogije. Njezin prvi dio preveo je Sir Peter Chalmers-Mitchell 1940. godine<sup>9</sup>. Rukopis je uništen u njemačkom bombardiranju tiskare koju je izdavačka kuća Secker & Warburg imala u Plymouthu. Izdavač Fred Warburg tražio je od Baree da mu pošalje kopiju rukopisa, ali ju Barea više nije imao, već samo pojedine zapise. Zahvaljujući njima ponovo je

napisao knjigu. Godine 1943. nakladnik Faber & Faber objavio je drugi dio trilogije *The Track* (*La ruta*), koji je prevela piščeva supruga, Ilsa Barea. Ona također potpisuje prijevod na engleski novog izdanja prvog dijela *The Forge* (1944), kao i prijevode svih njegovih budućih tekstova. Njujorški izdavač Reynal & Hitchcock objavio je 1946. godine cijelu trilogiju u jednom svesku, *The Forging of a Rebel* (Caudet, 2019: 89). Španjolsko izdanje ugledat će svjetlo dana tek 1951. u Argentini, zahvaljujući izdavačkoj kući Losada koju su utemeljili Španjolci u egzilu (Townson, 2008: 11).

Prema riječima Fernanda Larraza, samo četiri mjeseca nakon argentinskog izdanja, Joaquín de Oteya traži dopuštenje da se u Španjolsku uveze cijela trilogija (Larraz, 2014: 285). Cenzor odbija objavljivanje prvog dijela *La forja* jer ga smatra nereligioznim, nemoralnim i antirežimskim. Prema njegovu mišljenju, drugi dio, *La ruta*, napada državu, moral i režim, a o posljednjem dijelu trilogije naslovljenom *La llama* samo je napisao da se ne može tiskati u Španjolskoj (*ibid.*)<sup>10</sup>. Do 1977. godine ni jedan uvoznik ni izdavač nije tražio dozvolu da se trilogija distribuira za vrijeme frankizma (*ibid.* 286). Godine 1977. nakladnik Turner iz Madrida objavljuje sva tri dijela trilogije, trideset i šest godina nakon prvog izdanja na engleskom jeziku (Townson, 2008: 11–12).

Naslov trilogije i njezinih zasebnih dijelova simbolički upućuju na njezinu koncepciju svojevrsnog *Bildungsromana* jednog nekonformista u jeku društvenih previranja. Prvi dio *La forja*<sup>11</sup> opisuje Bareino djetinjstvo i ranu mladost (od 1907. do 1914. godine), *La ruta*<sup>12</sup> sudjelovanje u španjolskoj vojsci u ratu u Maroku (od 1920. do 1925. godine) i *La llama*<sup>13</sup> razdoblje tijekom Španjolskog građanskog rata (od 1935. do 1939. godine) (Caudet, 2019: 25)<sup>14</sup>. Sva tri dijela izlažu piščeva sjećanja ne samo na vlastitu prošlost, nego i na prošlost španjolskog društva.

<sup>3</sup> Barea već s trinaest godina napušta školovanje i započinje obavljati raznorazne poslove zahvaljujući kojima upoznaje različite društvene slojeve, ljudske profile i dijelove Madrida koji se odražavaju u njegovoj prozi. Bio je, između ostalog, vježbenik u trgovini, a potom i službenik u banci Crédit Lyonnais. Kratko je bio zaposlen u agenciji za patente. Osim toga, radio je za njemačkog trgovca dijamantima, a s osamnaest godina osnovao je vlastitu tvornicu igračaka, koja je kasnije propala (Townson, 2008: 7).

<sup>4</sup> *Hrabrost i strah*. Svi prijevodi sa španjolskog na hrvatski jezik autoričini su radni prijevodi oblikovani za potrebe ovog rada.

<sup>5</sup> *Hemingway y su España; Lorca, el poeta y el pueblo; Unamuno*. Gotovo sva Bareina djela objavljena su prvo na engleskom, a ne na španjolskom jeziku (Townson, 2000: XIII).

<sup>6</sup> Španjolska verzija tiskana je četiri godine kasnije pod naslovom *La raíz rota* (*Slomljeni korijen*) (Townson, 2008: 9).

<sup>7</sup> *El centro de la pista* (*Sredina ceste*) prva je Bareina knjiga objavljena u Španjolskoj nakon 1938. godine (Marqués, 2018: 18).

<sup>8</sup> *Kovanje buntovnika*.

<sup>9</sup> Prvo izdanje romana *La forja* (*The Forge*) objavljeno je na engleskom jeziku u Velikoj Britaniji 1941. godine (Townson, 2008: 10).

<sup>10</sup> Cenzori su u svojim izvješćima o primljenim rukopisima trebali odgovoriti na sljedeća pitanja o tekstovima koje su čitali: „1. Napada li dogmu, 2) moral, 3) Crkvu i njezine ministre, 4) režim i njegove institucije, 5) osobe koje surađuju ili su surađivale s režimom, 6) predstavljaju li takvi neprihvatljivi ulomci sadržaj cijelog djela i 7) izvješće i druga opažanja“ / *¿Ataca al dogma?*, 2) *¿a la moral?*, 3) *¿a la iglesia o a sus ministros?*, 4) *¿al régimen y a sus instituciones?*, 5) *¿a las personas que colaboran o han colaborado con el régimen?*, 6) *los pasajes censurables ¿califican el contenido total de la obra?*, y 7) *informe y otras observaciones* (Abellán: 1980, 19).

<sup>11</sup> *Kovanje*.

<sup>12</sup> *Put*.

<sup>13</sup> *Plamen*.

<sup>14</sup> 2000. godine u Španjolskoj se objavljuje knjiga *Palabras recobradas* (*Izbavljene riječi*) koja sadrži Bareine tekstove poput pisama i eseja koji dotada nisu bili objavljeni u Španjolskoj.

Sklonost književnika u izgnanstvu pisanju svjedočanstava postoji još od davnina, što pokazuje primjer Publija Ovidija Nazona i njegovih *Tužaljki* (Sánchez Zapatero, 2009). Razlozi su višestruki. Emigrant je prepun prošlosti, smatra Boris Hazanov, koju mora potvrditi u progonstvu nakon što je njegov prijašnji život završen (Hazanov, 2000: 43). Početkom egzila okončava se jedan životni ciklus oblikovan prema obrascu: zaplet, kulminacija, rasplet (Sánchez Zapatero, 2009); što olakšava autorima da sagledaju svoj prethodni život i pišu o njemu. Kroz sjećanja, objašnjava Javier Sánchez Zapatero, prognanici mogu ne samo zaroniti u prostor i vrijeme iz snova, nego i dati smisao situaciji u kojoj se nalaze prisjećajući se okolnosti koje su ih do nje dovele (*ibid.*). Neizvjesnost kao posljedica udaljenosti od načina života u zemlji porijekla potiče ih da osnaže identitet kroz pisanje o svojoj prošlosti (*ibid.*). Povratak korijenima izgnanih romanopisaca manje je izraz nostalgije, a više htijenja da dopru do uzroka sukoba ne bi li svojim svjedočanstvima uklonili vlastitu opsjednutost (Soldevila Durante, 2002: 72–73).

U književnosti španjolskog egzila dolazi do procvata autobiografske proze (Soldevila Durante, 2002: 72). Rafael Alberti (*La arboleda perdida*<sup>15</sup>), María Teresa León (*Memoria de la melancolía*<sup>16</sup>), Francisco Ayala (*Recuerdos y olvidos*<sup>17</sup>), Rosa Chacel (*Autobiografía de mis primeros años*<sup>18</sup>) i Max Aub dokaz su rasprostranjenosti svjedočanstava među republikanskom dijasporom (Sánchez Zapatero, 2009). Kako navodi Ignacio Soldevila Durante, u književnosti egzila dolazi do procvata književnosti autobiografskog karaktera s čestim evokacijama na djetinjstvo (*ibid.*). To je slučaj djela poput *Memorias de Leticia Valle*<sup>19</sup> i *Desde el amanecer*<sup>20</sup> već spomenute Rose Chacel, *Crónica del alba*<sup>21</sup> Ramóna J. Sendera, kao i prvog dijela trilogije *La forja de un rebelde* Artura Barea (Soldevila Durante, 2002: 72).

Žanrovska klasifikacija trilogije, u kojoj možemo utvrditi identičnost autora, pripovjedača i lika (*cf.* Lejeune, 1999: 203), nazvanog Arturo Barea, izuzetno je raznovrsna. U studijama je denominirana kao autofikcija (Alberca, 2007: 143), književna autobiografija, roman na granici romanesknog i autobiografskog (Gracia, 1993: 26), biografski roman ili biografija u obliku romana (Larraz, 2014: 285), autobiografski roman (Townson, 2008: 9; Ponce de

León, 1966: 64) i roman (Caudet, 2019: 25). Sam Barea potvrdio je autobiografski pečat trilogije. Njegova namjera, kako je sam potvrdio, bila je istovremeno opisati život onako kako ga je nekoć vidio, živio i osjećao te ispripravljati svoju prilagodbu tom životu (Barea, 2000: 17)<sup>22</sup>. Dječak u prvom dijelu trilogije, a mladić u drugom više ne postoje, objašnjava Barea (*ibid.*). Nastojao ih je prikazati kakvi su nekad bili, kao da mu je namjera bila istinito pisati o drugoj osobi (*ibid.*). Pokušavši uskrsnuti sebe kao dječaka i mladića, tvrdi, želio je otkriti na koji način i zbog čega je izrastao u čovjeka kakav jest te spoznati sile i emocije koje stoje iza njegovih osjećaja i postupaka u zrelosti (*ibid.*). Međutim, nije ih pokušao spoznati putem psihološke analize, nego prisjećajući se slika i osjećaja iz prošlosti (*ibid.*).

Barea je, osim toga, kako sam ističe, imao i jedan općeniti cilj. Istraživanjem svojeg nekadašnjeg „ja“, koje pripada generaciji Španjolaca koji su bili jezgra Građanskog rata, nadao se da će izložiti neke od uzroka tog sukoba (Barea, 2000: 17). Te dvije dimenzije, individualna i društvena, isprepliću se u cijeljoj trilogiji. Svjedočanstvo odrastanja poprima povijesnu i političku dimenziju zadirući u bit španjolskog društva prve polovice prošlog stoljeća. Povjesničari književnosti poput Juana Luisa Alborga prepoznali su u Bareinoj prozi dva ključna elementa: transcendentnost teme koju obrađuje i ljudsku, strastvenu i intimnu toplinu osobe koja se u potpunosti predaje onome o čemu piše (Alborg 1962: 214). Slika Španjolske koju prikazuje uvjetovana je njegovim stilom i osobitim kutom gledanja (*ibid.* 215). Političko-društveni događaji o kojima pripovijeda ne predstavljaju objektivnu ni željeno objektivnu stvarnost, nego stvarnost kakvom ju je vidio, tumačio i zbog koje je patio (*ibid.* 215–216). Alborg je mišljenja da vrijednost ovog djela počiva na tome što nije povijesni roman jer nije povijest ono što je još život i strast (*ibid.* 217–218). Istovremeno Barea zna da svjedočenje o sebi znači svjedočenje o društvenoj zbilji koja nas je kovala (*ibid.* 217).

## PRVA POIMANJA PROSTORA I DRUŠTVA

Boris Hazanov u eseju „Sreća – biti stranac“ tvrdi da „[k]njiževnost ne živi toliko od životnih sokova, nego više od sjećanja. Sjećanje je humus koji je hrani“ (Hazanov, 2000: 44).

Ako je pisac napustio zlu domovinu, on joj ostaje vjeran u svojim djelima, ali ne upravlja njegovim perom nostalgija, nego njegovo sjećanje. Da, on je vjeran domovini, ali to je domovina koju više nema. (*Ibid.* 45)

<sup>22</sup> Pripovjedač je jednako star kao Barea tijekom životnog razdoblja koje opisuje u djelu.

<sup>15</sup> *Izgubljeni drvored.*

<sup>16</sup> *Sjećanje na sjetu.*

<sup>17</sup> *Sjećanja i zaboravi.*

<sup>18</sup> *Autobiografija mojih prvih godina.*

<sup>19</sup> *Sjećanja Leticije Valle.*

<sup>20</sup> *Od svitanja.*

<sup>21</sup> *Kronika zore.*

Upravo je sjećanje na život u domovini koju više nema temelj Bareine proze. Pišući o Madridu, Barea oživljava i ovjekovječuje zauvijek iščezlo vrijeme i prostor. Njegova namjera da dozove u sjećanje itinerare odrastanja i prve doživljaje prostora koji ga je okruživao može se shvatiti i kao izvjesna želja za samospoznajom jer „[z]a poznavanje naše intime od većeg je značenja smjestiti našu intimu u prostore nego određivati datume“ (Bachelard, 2000: 33).

Intrinzična veza između prostora i razvoja glavnog lika odražava se i u naslovima poglavlja Bareine knjige *La forja*. Poglavlja prvog dijela naslovljena su prema prostorima koji se u njima prikazuju<sup>23</sup>: „Kavana Español“, „Putevi Kastilje“, „Zemlja kruha“, „Zemlja vina“, „Predvorje Madrida“, „Madrid“, „Škola“, „Kraljevsko kazalište“, „Crkva“<sup>24</sup>. Naslovi poglavlja drugog dijela knjige upućuju na Bareino odrastanje nakon smrti staratelja: „Smrt“, „Inicijacija“, „Povratak u školu“, „Posao“, „Oporuka“, „Budućnost“, „Kapitalist“, „Proleter“, „Revizija djetinjstva“, „Buntovnik“<sup>25</sup>. Evociraju se ključne godine piščeva odrastanja, kao i povijesne prilike Španjolske toga doba, u kojima se perspektiva i artikuliranost misli glavnog lika mijenjaju i sazrijevaju. Dok u prvim opisima prevladavaju djetinje asocijacije i usporedbe, u kasnijima pripovjedač logički strukturira svoju percepciju prostora te istovremeno promišlja kako o vlastitom životu, tako i o političkim i društvenim pitanjima.

*La forja* započinje prizorom kraj rijeke Manzanares u kojoj piščeva majka zajedno s drugim ženama pere rublje za Kraljevsku stražu. Hlače koje se suše i koje je vjetar napuhao podsjećaju mladog protagonista-pripovjedača na debele, bezglave muškarce (Barea, 2008: 19). Djeca trče među bijelim hlačama i pljeskaju ih. Skrivaju se u labirintu ulica sazdanom od četiri stotine vlažnih, bijelih plahiti. Neki bacaju blato na hlače na kojima ostaju mrlje kao da su ih isprljali njihovi vlasnici (*ibid.*). Iako je naizgled riječ o razigranim, kolorističnim anegdota iz djetinjstva, ove slike, prema riječima Francisca Caudeta, iznose kasniji stav Artura Baree o monarhiji (Caudet, 2019: 59). Naime, hlače koje se suše i podsjećaju na bezglave muškarce aludiraju na šupljoglavost vojnika koji stražare ispred Kraljevske palače, ali i kraljevske obitelji u njoj (*ibid.*). Bacanje blata na hlače i udaranje po njima je, prema riječima

Francisca Caudeta, revolucionarna i karnevalska zabava, namijenjena prvenstveno članovima kraljevske obitelji, a manje običnim vojnicima (*ibid.*).

U skladu s navođenjem Muricea Blanchota da „[i]stinitost dnevnika nije u zanimljivim, književnim opažanjima koja se u njemu nalaze već u beznačajnim detaljima vezanima za stvarnost svakodnevice“ (Blanchot, 2005: 19), u *La forji* upravo prizori iz svakodnevice, u kojima se iščitava neposrednost, iskrenost, jednostavnost i poetičnost Bareina književnog izričaja, sadrže vrijedno svjedočanstvo o odrastanju u španjolskom društvu početkom prošlog stoljeća. Sam Barea je u djelu *Lorca, el poeta y el pueblo* opisao da je njegova generacija odrasla u zemlji koja se borila protiv bijede, unutar nje društvene truleži i međunarodne inferiornosti (Barea, 2018: 29). Kad su došli do adolescencije, zaključuje, gorčina i nemir postali su još dublji, životni temelji su se još više smanjili, a djelo i kritika starih pobunjenika nisu bili dovoljni da popune nastalu prazninu (*ibid.* 30). Nestabilnost razdoblja Bareina odrastanja u Madridu potvrđuje i podatak da su između prosinca 1902. godine i lipnja 1905. na čelu vlade bila četiri konzervativca, jedan od njih dva puta, a od 1905. do 1907. zabilježeno je čak šest promjena vlade i četiri liberalna predsjednika vlade. Ukupno, u pet godina smijenilo se jedanaest vlada i osam predsjednika vlade (Juliá, 2008: 478). Atentat na Joséa Canalejasa, kojega je 1912. ubio anarhist, predstavlja kraj perioda u kojem je funkcionirala smjena konzervativaca i liberala na vlasti prema pravilu dogovorenom 1885. godine (*ibid.* 482). Političke i socijalne napetosti reflektiraju se u štrajkovima poput „tragičnog tjedna“ u Barceloni 1909. godine, a problemi i porazi u Maroku, u kojem je Španjolska nakon gubitka posljednjih prekomorskih kolonija 1898. nastojala nastaviti kolonijalnu politiku, otežavaju ionako već turbulentno stanje u zemlji.

Prozu Artura Baree, prepunu društvenih i političkih konotacija, karakterizira pjesnički izričaj. Sam Barea sebe ponajprije smatra pjesnikom (Barea, 2000: 674). Mišljenja je da umjetnik treba biti gotovo patološki osjetljiv i sposoban, intenzivnije od drugih, osjetiti u sebi svu bijedu i svu radost svijeta i prenijeti ih čitatelju ili gledatelju svoga djela (*ibid.* 675). Izražena empatija i sposobnost percepcije iščitavaju se i na samom početku *La forje*. Prve slike prostora iz vizure dječaka, mladog pripovjedača, popraćene su spoznajom o socijalnim podijeljenostima. Takav antitetičan prikaz Madrida vidljiv je u konfrontaciji Kraljevske palače i praonica uz rijeku Manzanares (*cf.* Caudet, 2019: 59). Dvojnost prostora i društva prisutna je u cijelom tekstu. Jedno od inicijalnih pripovjedačevih zapažanja lokaliteta u kontekstu različitih položaja i uloga vezano je uz Kraljev most. Preko njega svako jutro prelazi mladi princ, a ponekad i kraljica, s pratnjom. Iz sigurnosnih razloga, vojnici prvo tjeraju sve ljude s mosta osim djece jer ona, zamjećuje pripovjedač, ne mogu

<sup>23</sup> U španjolskoj verziji knjige prvo poglavlje ne nosi naslov. Međutim, u engleskog verziji iz 1941. godine naslov prvog poglavlja glasilo je „The River and the Garret“. Ilse Barea prevela je knjigu 1943. U tom izdanju naslov je „River and Atic“ (Caudet, 2019: 373).

<sup>24</sup> „El Café Español“, „Rutas de Castilla“, „Tierras de pan“, „Tierras de vino“, „Antesala de Madrid“, „Madrid“, „El colegio“, „El Teatro Real“, „La Iglesia“.

<sup>25</sup> „La muerte“, „Iniciación al hombre“, „Retorno al colegio“, „Trabajo“, „El testamento“, „Futuro“, „Capitalista“, „Proletario“, „Revisión de la infancia“, „Rebelde“.

biti anarhisti<sup>26</sup>. Most time postaje svjedokom dvaju svjetova. Jednom pripadaju djeca pralja, a drugom plavooki princ, za kojeg se priča da je nijem i koji svaki dan šeta parkom Casa de Campo, u posjedu kraljevske obitelji sve do Druge Republike kada je pripao gradu i postao javna površina (*ibid.* 374–375). Društvo mu prave jedan svećenik i jedan general, iako bi mu, zaključuje dječak Barea, bilo bolje kad bi se igrao s ostalom djecom kraj rijeke (Barea, 2008: 20). I dok za kraljeva sina most predstavlja kontinuitet kraljevskog posjeda (jer povezuje Kraljevsku palaču s parkom Casa de Campo), za djecu pralja od većeg je značaja kanalizacija koja izbija u njegovoj neposrednoj blizini. Njihov „lov“ na šarene lopte koje su izgubila druga djeca u Madridu i koje završe u „crnoj rijeci“ ispod mosta kojim svakodnevno prolazi princ (*ibid.* 21) ilustriraju segmentiranu i hijerarhijsku strukturu tadašnjeg španjolskog društva. Opozicije poput gore-dolje, sa značenjem, primjerice, povoljan-nepovoljan, zapadna književnost naslijedila je od biblijske koncepcije raja i pakla i od grčke i rimske mitologije (Bal, 2009: 52). Tako možemo protumačiti i suprotstavljanje prostornih dimenzija (gore – Kraljev most, dolje – kanalizacija) kao svojevrsnu opreku zemaljskog raja i pakla u okvirima društvenih nejednakosti.

Kako bi se u tekstu zadržao pogled dječaka kakav je nekad bio, Barea temelji dualnost prostora i na oprečnosti svijeta djece i odraslih. Čak su i takva zapažanja uvertira za promišljanje o društvenim razlikama. S jedne strane, dječak Barea prepričava doživljaje vezane uz automobilsku utrku Pariz – Madrid koja je završavala na Mostu Francuza. S druge, opisuje kako s ostalim dječacima organizira utrke s kutijom na četiri kotača, od kojih se dvama prednjima upravlja pomoću konopca. Ruta je slična, počinje od trga Plaza de Oriente na kojem se nalazi Kraljevska palača i završava na rijeci Manzanares (Barea, 2008: 24–25). Spomenuta opozicija gore-dolje prisutna je i u ovim opisima u svjetlu tumačenja Mieke Bal. Utrke uvode čitatelja u madridski prostor uz rijeku smješten niže od trga Plaza Oriente, Paseo de la Virgen del Puerto, u kojem mladi pripovjedač stječe nove spoznaje o društveno ugroženim skupinama i putem kojeg se anticipira budući Barein racionalizirani stav o klasnoj nepravdi. Pritom se strategija oslikavanja prostora često ponavlja. Barea počinje s najjednostavnijim, svakidašnjim detaljima prepunima bezazlenih dječjih opažanja. Tako se, primjerice,

područje uz rijeku, Paseo de la Virgen del Puerto, opisuje kao livada puna trave, topola i divljih kestena, čiji plodovi Barei i njegovim prijateljima služe za vragolije. Nakon opisa dječjih igara fokus prelazi na onomastičke zanimljivosti čiji je krajnji cilj upoznati čitatelja s društvenom podijeljenosti i ranjivosti marginaliziranih skupina. Pripovjedača zanima porijeklo naziva Gospa od Luke, čiji se lik nalazi u obližnjoj kapeli, jer u rijeci Manzanares nema ni plovila ni ribara, a na njezinu najdubljem dijelu voda mu doseže tek do polovice struka. Gospa od Luke nalazi se tu zbog svih Galježana kojih ima u Madridu i koji se u kolovozu skupa s Asturcima okupljaju kako bi sudjelovali u procesiji s Gospinim likom uz pratnju svirke gajdi. Procesiji se također pridružuju i djeca iz sirotišta (*ibid.* 25–26).

Socijalna osviještenost pripovjedača u ovom slučaju uzrokovana je, između ostalog, susretom s vršnjacima koji žive u drugačijim okolnostima od njega. Pažnju mu privlači činjenica da djecu izoliranu u sirotištu podučavaju glazbi kako bi svirali na procesijama. Međutim, novce zadržavaju njihovi učitelji, a šticecima daju tek juhu od češnjaka. Pripovjedač primjećuje, osim toga, da djeca iz sirotišta imaju uši, trahom, kraste na glavi zbog kojih im otpada kosa (*ibid.* 26). Nije slučajno da Barea dovodi u vezu upravo Gaželjane i Asturce s djecom iz sirotišta. Emigracija sa sjevera Španjolske prema glavnom gradu ima dugu tradiciju. Carbajo Isla, pozivajući se na Carmela Viñasa y Meyu, navodi da su u 16. i 17. stoljeću većinom Asturici i Galježani radili kao posluga u glavnom gradu (Carbajo Isla, 1985: 94). Ilustrativan primjer o statusu emigranata sa sjevera nalazimo i u književnosti Josúa Cadalsa koji je u svom epistolarnom djelu s kraja 18. stoljeća *Cartas marruecas (Marokanska pisma, 1789)* opisao da su Galježani od silnog siromaštva svoje zemlje grubi te da se rasprostranjuju po cijelom Poluotoku i obavljaju najteže poslove (Cadalso, 1997: 87). Asturaca je pak previše za jednu usku i oskudnu zemlju zbog čega u velikom broju odlaze u Madrid, gdje rade kao sluge nižeg reda (*ibid.*). Prva je desetljeća prošlog stoljeća u Španjolskoj obilježila unutarnja migracija prema velikim gradovima poput Barcelone, Bilbao i Madrida (Juliá, 2008: 471). Stoga, naizgled beznačajna referencija na migrante i siročad postaje društveno obojena i ukazuje na dublju socijalnu problematiku. Time pitoreskni opisi i zanimljivosti vezane uz određeni prostor i toponim raskrinkavaju društvene podijeljenosti. Polarizacija društva ponovno je prikazana prostornim prilozima: gore (Plaza de Oriente na kojoj se nalazi Kraljevska palača) i dolje (Paseo de la Virgen del Puerto u čijoj blizini pišćeva majka radi kao pralja).

Siromaštvo kao izvor osjećaja beznađa i otuđenosti nije samo izraz dječakova promatranja. I odrasli kad objašnjavaju tragične događaje vezane uz pojedine lokalitete progovaraju o neimaštini. Primjerice, kad se pripovjedač s majkom nakon nje-

<sup>26</sup> Francisco Caudet navodi najznačajnije atentate toga vremena. 1878. i 1879. bio je napadnut kralj Alfonso XII. Talijanski anarhist Michele Angiolillo usmrtio je 1897. predsjednika španjolske Vlade, Antonija Cánovasa del Castilla. José Canalejas također je podlegao atentatu 1912. godine koji je izveo anarhist Manuel Pardiñas. Predsjednika Vlade, Eduarda Datu, ubila su tri anarhista 1921. godine (Caudet, 2019: 374).

zina posla na rijeci vraća kući uzbrdicom Cuesta de la Vega, prolazi ispod vijadukta koji definira kao željezni most iznad ulice Segovia. Kao i u već spomenutim primjerima, društvenoj problematici pretihode dječji, maštoviti osvrti pripovjedača. Zbog materijala od kojeg je napravljen, vijadukt ga potiče na razmišljanja o Eiffelovu tornju i njegovoj povijesti. Osim toga, pripovjedač opisuje svoj strah da bi se vijadukt mogao urušiti, zato što se treske kad preko njega prelaze vojnici na konjima, i istodobnu želju da tomu nazoči. Dječakove fantazije popraćene su prisjećanjem na šalu koju je godinu prije objavio dnevni list *ABC* na dan Nevine dječice<sup>27</sup> o navodnom urušavanju vijadukta. Tema koja ga najviše zaokuplja su samoubojstva s vijadukta zbog kojih se na njemu nalaze stražari kako bi ih spriječili. Majka mu objašnjava da se ljudi ubijaju jer nemaju što jesti (*ibid.* 29). Strategija opisa prostora se ponavlja. Dojmovi dječaka Baree o građevinama ili zelenim površinama Madrida, obogaćeni njegovim bezbrižnim komentarima, dobivaju socijalnu dimenziju koja sazrijeva s godinama. Time Bareina sjećanja na prostor Madrida nisu samo niz emotivnih deskripcija grada njegova djetinjstva i mladosti, nego sredstvo spoznaje nejednakosti u društvu.

## LJUDSKI KRAJOLICI MADRIDA

Mihail M. Bahtin ističe da je kronotop duboko antropocentričan (Bahtin, 2019: 290).

U njegovu se središtu nalazi čovjek i ljudski odnosi, u njemu se i kroz njega osmišljavaju i ujedinjuju prostor i vrijeme. (...) Čovjek ujedinjuje „cjelovit svijet objekata“ u prostoru i u vremenu. (*Ibid.*)

Naglašena antropocentričnost vremensko-prostorne dimenzije primjećuje se najviše u opisima mjesta Bareina odrastanja, koja čine naselje njegovih skrbnika u blizini Kraljevske palače te Avapiés, u kojem živi njegova majka. U tim opisima apostrofa se oprečnost različitih društvenih slojeva i dualnost Madrida putem mnogobrojnih referencija na stanovnike grada i njihove sudbine. Opisi obiluju i lirskim prikazima dječjeg opažanja lokaliteta, naročito onih u blizini Kraljevske palače. Slikovite asocijacije, zabavne metafore i komparacije prožete su nevinim pogledom dječaka koji osjeća i počinje spoznavati prostor koji ga okružuje. Tako pripovjedač plamen plinske svjetiljke uspoređuje s malenom kriškom dinje, a zbog nove rasvjete čini mu se da je ulica Arenal puna mjeseca (Barea, 2008: 37). Njegova bogata mašta i viđenje svijeta zrcale se u prizorima druženja s drugim dječakom, prodavačem novina Ángelom. Pred njima iskaču mačke i kao meci pretrčavaju ulicu, dok mljekari, poput

američkih kaubojaa, galopiraju na konjima (*ibid.* 39). Barea se ne zadržava samo na pjesničkim opisima prostora. Antropocentričnost kronotopa dolazi do izražaja u interakciji mladog pripovjedača s drugim ljudima s jasnom društveno angažiranom namjerom. Dinamični opisi prostora popraćeni su i percepcijom klasnih podvojenosti. Zbog njih Bareino „ortaštvo“ s malim prodavačem novina nailazi na negodovanje njegove skrbnice, ali i na čuđenje služavki što jedan dječak s uštirkanom kragmom, mornarskom majicom sa zlatnim uvezom, lakiranim cipelama i svilenim šalom prodaje novine (*ibid.* 38). Zapažanje društvenih nejednakosti, koje će s godinama izrasti u argumentirani kritički stav, očituje se u siromaštvu i bijedi koje proizlaze iz slika ljudskog krajobraza središta Madrida. Na ulazu u crkvu sv. Jakova muškarci koriste kazališne plakate kao madrac. Tu kartaju, a ponekad na podu u novinskom papiru drže udijeljenu hranu (*ibid.* 39). Također prodaju ostatke svijeća kojih se domognu kad se nekom susjedu daje posljednji sakrament, kao i drvo koje krađu s ograda (*ibid.* 40). Tako isprva ludički i pjesnički intonirani prikazi prostora obogaćeni viđenjima ljudskog krajolika prerastaju u socijalnu osviještenost.

Opisi unutarnjih, javnih lokaliteta i ljudi u njima također ukazuju na stratificiranost španjolskog društva. U kavani Español, u blizini palače, kružok, među ostalima, čine dobro pozicionirani predstavnici društva (arhitekt, gospodin Rafael, direktor gradskog orkestra Madrida, gospodin Ricardo i don Emilio, župnik crkve Svetog Jakova). S njima dijele prostor slijepi pijanist i violinist. Nadareni i nagrađeni, ovi slijepi glazbenici, koji dječaka Bareu podsjećaju na Don Quijota i Sancha Panzu i čija različitost budi u njemu zanimanje, sviraju u kavani tek za nešto novca, večeru i kavu s mljekom (*ibid.* 41–42). Ta nam prva uočavanja drugosti pokazuju da opisi prostora u djelu *La forja* izlažu kako se gradio Barein senzibilitet prema osjetljivim društvenim skupinama. Istovremeno, dekoracija kavane, crveni baršun, zrcala, divani, prostor za bilijar i veliki prozori smještaju ovaj interijer u određene društvene okvire (*ibid.* 43–44), koji pripovjedaču također služi za igru i fantaziranje.

Drugu krajnost predstavlja Avapiés i kavana koju mladi pripovjedač zove kavana Sakatog u ulici Mesón de Paredes. Lavapiés je staro madridsko naselje čije su se prve ulice urbanizirale u 16. stoljeću (Osorio, 2022: 19). U 18. stoljeću otvaraju se u njemu prve tvornice (*ibid.*). Stoljeće kasnije u njega se naseljavaju brojni imigranti iz svih krajeva Španjolske (*ibid.* 22). U naselju se nalazila tvornica rakije i karata, koja kasnije postaje tvornica duhana, te tvornice salitre, kočija i piva. Zbog nedostatka prostora u Lavapiésu 19. stoljeća obiluju takozvane kuće za spavanje, u kojima se tiskaju deseci ljudi u prostorijama bez ventilacije, i kreveti za iznajmljivanje (*ibid.*). Santos Juliá opisuje Madrid tog vremena kao siromašan grad, kako navodi, u najdoslov-

<sup>27</sup> Dan u Španjolskoj rezerviran za šalu, poput 1. travnja.

nijem smislu te riječi, s mnoštvom siromašnih (Juliá, 1998: 278). U 20. stoljeću, Lavapiés je i dalje radnička četvrt (Osorio, 2022: 22).

Takozvana „kavana Sakatog“ ilustrativan je primjer Avapiésa Bareina doba. U njoj pripovjedačevu prisustvo izaziva čuđenje drugih gostiju jer pozdravlja gospođu Segundu, prosjakinju narušenog zdravlja i izgleda. Tu se kava priprema od taloga iz drugih kavana u Madridu, a slastice koje se prodaju zapravo su raspali kolači iz susjedne slastičarnice, a ni mlijeko zasigurno nije mlijeko. Prosjaci i Galježani koji povremeno rade kao nosači voća, uobičajavaju večerati „kavu“ i komade *churrosa* kod „Sakatog“. Na stolu prebrojavaju zarađeni sitniš te skidaju preostali papir s prikupljenih opušaka kako bi ostao sami duhan. Beskućnici piju rakiju koju zovu nafta, a vlasnik ih pušta da spavaju na mramornim stolovima (*ibid.* 151–152). Ljudski krajolici Avapiésa odražavaju se u referiranjima na skromni tavanski stančić pripovjedačeve majke u Calle de las Urosas (danas ulica Luis Vélez de Guevara) i susjedstvo: na gospođu Franciscu, siromašnu udovicu koja na ulici prodaje tričarije za djecu, na susjedu za koju se govori da zna proizvoditi bombe i na prosjakinju Antoniju koja priča sama sa sobom kad se pijana od rakije navečer vraća doma (*ibid.* 32–34). Osim susjeda, „stanovnici“ zgrade su i žohari i štakori (*ibid.* 35). Ponovno primjećujemo kontrast u Bareinim prikazima grada. Jedan od njih je prisutnost već spomenute prostorne reference gore-dolje, jer je Avapiés geografski niže od prostora nedaleko od Kraljevske palače i Opere. U skladu s njom oprečni su opisi vanjskih i unutarnjih prostora zbog konfrontacije društvenih slojeva, kako na kolektivnoj tako i na individualnoj razini.

Osim antropocentričnosti kronotopa, Bahtin naglašava da kronotop, jer određuje umjetničko jedinstvo književnog djela u njegovu odnosu prema stvarnosti, uvijek u sebi uključuje i vrijednosni element (Bajtin, 2019: 507). „Sva vremensko-prostorna određenja u umjetnosti i u književnosti međusobno su neodvojiva i uvijek su emocionalno-vrijednosno obojena“ (*ibid.* 507). Pri opisu prostora Avapiésa, i Madrida općenito, osim socijalnog aspekta trebamo uzeti u obzir i njegovu afektivnu vrijednost u životu Artura Baree. Ona se manifestira putem lirskog izričaja postignutog dijelom u skladu s tezom Federica Garcíje Lorce, koju i sam citira u djelu *Lorca, el poeta y el pueblo*, da pjesnik mora biti učitelj pet osjetila prema sljedećem redosljedu: vid, dodir, sluh, njuh i okus (García Lorca, 1967: 67). Upravo ta pjesnička nota Bareinog izričaja daje čitatelju mogućnost da dopre do njegovih intimnih kutaka jer „[p]jesnička slika“, smatra Gaston Bachelard, „vraća nas iskonu bića koje govori“ (Bachelard, 2000: 11).

## AFEKTIVNOST I PROSTOR

Gaston Bachelard u *Poetici prostora* naznačuje da prave blagodati imaju prošlost (Bachelard, 2000: 29). Stari izričaj je da „[s]vako biće sa sobom nosi svoje lare“ (*ibid.*). I sjećanje i mašta, objašnjava Bachelard, u sustavu vrijednosti, stvaraju zajedništvo uspomene i slike (*ibid.*).

Evocirajući uspomene na kuću zbrajamo vrijednosti snova; u tome nikada nismo poput pravih povjesničara, uvijek smo pomalo poput pjesnika, a naša ganutost možda je samo izraz izgubljene poezije. (*Ibid.*)

Bareini pjesnički nadahnuti opisi Madrida pretaču u riječi i slike njegovu emocionalnu povezanost s gradom odrastanja što ga doziva u sjećanje. To posebice primjećujemo u sedmom poglavlju prvog dijela knjige naslovljenom „Madrid“ koje započinje povratkom pripovjedača u glavni grad nakon ljetnih praznika u kastiljskim mjestima Brunete i Navalcarnero. Ti doživljaji Madrida rekreirani su putem različitih osjetilnih efekata. Među njima su naglašeni brojni olfaktivni elementi. Nakon boravka na selu, pripovjedač uvida da Madrid miriše bolje. Ne miriše na mazge, na znoj, na kokoši i gnojivo. Madrid ujutro miriše na sunce (Barea, 2008: 120). Do balkona njegovih skrbnika dopiru razni mirisi: svježi miris mokre zemlje nakon pranja ulice i miris drveća iz Casa de Campo kad zapuše sjeverac. Kad ne puše vjetar i kad kvart miruje, mirišu drvo i vapno starih kuća, oprana odjeća izvješena na balkonima, bosiljak u teglicama. Dok žene čiste, kroz otvorene balkone osjeti se miris starog namještaja od mahagonija i orahova drveta. Ispod kuće je garaža za skupe kočije koje mirišu svako jutro kada ih peru i ribaju. Također mirišu bijeli i smeđi konji koje izvode van prekrivene dekom. U blizini se nalazi trg Plaza de Oriente s brončanim konjem i kamenim statuama kraljeva poredanima uokolo. Cijeli trg miriše na stabla, na vodu, kamen i broncu (*ibid.* 120–121). Mirisi Madrida izazivaju u mladom pripovjedaču ugodne emocije i upućuju na osnovne, vitalne, prirodne elemente: sunce, zemlju i vodu, između ostalog. Njihovo isticanje u svjetlu piščeve želje da iz daljine egzila rekonstruira i ponovo oživi prostore iz prošlosti možemo dovesti u vezu s Bachelardovom tezom da „pjesnik stavlja jezik u stanje nicanja“ (Bachelard, 2000: 14). Barein pjesnički izričaj pritom je sredstvo prijenosa emotivne vrijednosti prostora i obilježava iznova novo rađanje slika iz prošlosti. „Koliko je zanosa u jeziku“, smatra Bachelard, „toliko u njemu ima života“ (*ibid.*). Stoga, „[t]i lingvistički poleti, koji iskaču iz uobičajenog pravca pragmatičkog jezika, predstavljaju minijature životnog poleta“ (Bachelard, 2000: 14). Samim time simboliziraju i Bareinu afektivnu vezu s gradom njegova odrastanja koju oživljava iz proginstva.

Olfaktivne reference nadopunjuju kromatične i auditivne. Preko puta trga Plaza de Oriente je Kraljevska palača sa svojom četverokutnom esplanadom prekrivenom pijeskom, bez ijednog stabla, takozvanom Plaza de Armas. Usred trga caruje Sunce od izlaska do zalaska zbog čega se esplanada doima poput plaže bez mora. Okrepljujući zrak iz parkova Campo del Moro i Casa de Campo prodire kroz balkone kako bi pijesku na trgu donio dašak svježine. S jedne strane, pogled puca na zelenilo, s druge, na žutilo. Zelena su polja i šume, žuta su zrna pijeska i kameni blokovi. Iznad glava stražara čavrljaju lastavice. Ima ih na tisuće. U ljetnim predvečerjima, kad zađe Sunce, polijeću i po tisuću puta vraćaju se do gnijezda u kojem kriče mladi otvorena kljuna (*ibid.* 121). Ove čuvstvene slike prepune su čežnje za izgubljenim vremenom i želje da se ponovo vrate krajolici iz prošlosti kroz rekreaciju svih senzornih polja. Društvena konotacija brojnih Bareinih opisa grada iščezava u ovim prizorima. Njihov cilj je vratiti ljepotu nekad svakodnevnih slika i skicirati predjele djetinjstva kako ne bi zauvijek nestali. Naglasak u drugom dijelu poglavlja „Madrid“ upravo je na Avapiésu koji autor uvodi tekстом napisanim u kurzivu iz kojeg izdva-jamo:

*Stari je Madrid, Madrid mog djetinjstva, poput bujica od oblaka i valova. Ne znam. Ali ponad sve te bjeline i plavetnila, površ svakog pjeva, zvuka, površ svakog vala, jedan je lajtmotiv: AVAPIÉS. (Ibid. 137)<sup>28</sup>*

Enrique Serrano Asenjo upućuje na značaj uporabe posvojne zamjenice u prvom licu jednine. U taj osobni Madrid spada upravo naselje u kojem živi njegova majka. Kad pripovijeda o dijelu grada u kojem žive njegovi skrbnici, od trga Plaza de Oriente do ulice Mayor, koristi prvo lice množine koje implicira grupu prijatelja (Serrano Asenjo, 2015: 346). Pozivajući se na radove Joséa Blanca Amora i Francisca Ynduráina, Enrique Serrano Asenjo navodi da ta četvrt „zabavne socijalizacije“ gubi prevlast od Avapiésa kad je riječ o osobnom Madridu (*ibid.*). I posvojna zamjenica u prvom licu jednine kraj imena grada upućuje da nije riječ o skupini prijatelja i „našoj četvrti“, već o ključu Bareine intime u obliku geografske reference (*ibid.*).

Iako je Avapiés duboko intiman i afektivno nabijen prostor, Arturo Barea opisuje ga i kroz društvenu stratificiranost, kao najnižu točku društvene ljestvice koja je počinjala na trgu Plaza de Oriente s Kraljevskom palačom i završavala na Avapiésu koji bi pak ispljunuo krajnji detritus u drugi svijet, u marginalne dijelove „Américas“ i

„Mundo Nuevo“ (Barea, 2008: 138). U daljnjem opisu čitamo da je Avapiés s početka prošlog stoljeća predstavljao ključnu točku između biti ili ne biti. Do njega se dolazilo odozgo i odozdo, primjećuje pripovjedač (*ibid.*). Tko je dolazio odozgora došao bi do najniže stepenice prije nego što bi skroz potonuo. A tko je dolazio odozdo popeo bi se na prvu stepenicu kako bi došao do svega (*ibid.*). Milijunaši su prošli kroz Avapiés prije konačnog pada u bezdan prosjaštva. Skupljači opušaka i izgaženih papira uspeli bi se do Avapiésa i postali milijunaši. Ti valovi nikad se ne sudaraju. Među njima se priječi čvrsta i mirna obala koja upija ove dvije sile i pretvara ih u struje koje teku (*ibid.*). Barea se kao dijete godinama spuštao od vrata Kraljevske palače do vrata „Mundo Nuevo“ i penjao u suprotnom smjeru (*ibid.* 139). Ova opaska ukazuje na „put“, sličan onom po kojem je drugi dio trilogije dobio ime, ali i na „kovanje“ lika na koje se aludira u naslovu prvog dijela i cijele trilogije uopće (Serrano Asenjo, 2015: 347). Glagoli „spuštati“ i „penjati“ upotrebljavaju se s dvostrukim značenjem: geografskim i društvenim (*ibid.*).

Zaključne pripovjedačeve misli na kraju poglavlja razotkrivaju krucijalnu ulogu koju je Avapiés odigrao u njegovom životu. Ako zvoni Avapiés u meni, priznaje Barea, kao prizvuk svih drugih zvukova, to je iz dvaju razloga (Barea, 2008: 139). Avapiés predstavlja Bareinu životnu školu, mjesto učenja i razvoja njegove ličnosti. U njemu su se izoštrile njegove kognitivne sposobnosti i inteligencija. Tamo je, navodi, naučio sve što zna, dobro i zlo, da se moli Bogu i da ga proklinje, da mrzi i da voli, da vidi život onakav kakav jest, da osjeća beskrajnu želju da se popne i pomogne svima da se popnu na stepenicu više (*ibid.*). Poglavlje završava riječima koje odaju intimnu stranu Avapiésa u njegovom životu: „Drugi razlog je što je ondje živjela moja majka. Ali taj je razlog moj“<sup>29</sup> (*ibid.*). Još jednom, ističe Serrano Asenjo, prvo lice jednine u posvojnem značenju sadržava pripovjedačevu afektivnost (Serrano Asenjo, 2015: 348).

Vrijednost grada odrastanja može se protumačiti kao vrijednost kuće o kojoj Gaston Bachelard opširno progovara u *Poetici prostora*. „Kuće uporno zahtijevaju da u nama opet ožive, kao da očekuju od nas neko dodatno postojanje“ (Bachelard, 2000: 71), smatra. I rekonstrukcija madridskih prostora u *La forji*, a posebice Avapiésa, koji ima najizraženiju afektivnu vrijednost kuće jer je upravo u njemu živjela Bareina majka, izranja iz piščeve želje da oživi prostor iz prošlosti koji s vremenske i prostorne distance poprima osobine izgubljenog raja, ne zbog blagostanja, u kojem zasigurno nije uživao, nego jer je ga je oživio u sjećanju. A kako na-

<sup>28</sup> *Madrid viejo, mi Madrid de niño, es una oleada de nubes y de ondas. No sé. Pero, sobre todos los blancos y los azules, sobre todos los cantos, sobre todos los sonos, sobre todas las ondas, hay un leit motiv: AVAPIÉS.*

<sup>29</sup> La otra razón es que allí vivió mi madre. Pero esta razón es mía.



vodi Bachelard, „[t]reba izgubiti zemaljski raj da bismo doista u njemu stvarno živjeli, da bismo ga doživjeli u stvarnosti svojih slika“ (*ibid.* 53). Osim afektivne dimenzije prostora iz prošlosti, u prvom dijelu trilogije zamjećujemo i didaktičnu i ideološku komponentu u narativnom pristupu određenim lokalitetima.

## DIDAKTIČNI I IDEOLOŠKI ASPEKTI NARATIVIZACIJE PROSTORA

Opisi prostora također upućuju na kulturni život nekadašnjeg Madrida. Kao lokaliteti širenja i razmjene pisane riječi navode se trg Callao i Paseo del Prado, gdje su se nalazili štandovi s knjigama, te ulice Mesonero Romanos, Luna i Abada i knjižare u njima. Itinerari nakladničke djelatnosti Madrida ujedno su i sentimentalni itinerari Bareinog sazrijevanja, i kao čovjeka i kao književnika, te njegova političkoga opredjeljenja. Sjećanja na kupovinu školskih knjiga, na knjižare smještene u drvenim barakama, na prodavače i njihovu susretljivost, dio su emocionalne rekonstrukcije prostora. Međutim, uz evociranje određenih mjesta veže se i didaktička i ideološka namjera Artura Baree: sačuvati od zaborava djelatnost intelektualaca koje režim nije odobravao i upoznati čitatelja s njihovim doprinosom španjolskoj kulturi.

To je slučaj valencijskog pisca Vicentea Blasca Ibáñeza i njegovog projekta da knjige učini pristupačnima svim Španjolcima (Barea, 2008: 128–129). Predstavljanje rada Blasca Ibáñeza istovremeno označava i ranu Bareinu distanciranost od određenog političkog diskursa. Naime, mladi pripovjedač kontrastira nakladnički angažman valencijskog književnika i stav svećenika, njegovih učitelja, koji ga nazivaju zlim anarhistom, tvrdnja u koju mladi pripovjedač ne vjeruje (*ibid.* 128). Blasco Ibáñez se uspoređo sa svojim političkim, novinarskim i književnim radom bavio izdavaštvom. U studenom 1894. godine utemeljio je u Valenciji dnevni list *El Pueblo* (Lluchs-Prats, 2008: 5). U političkom smislu, novine *El Pueblo* slovile su kao republikanska i antiklerikalna publikacija (Alvar, Mainer i Navarro, 2007: 554). U književnom, značajno je istaknuti rubriku „Pripovijetka dana“ (naslov se mijenjao) u kojoj su se objavljivale priče Emilije Pardo Bazán, Ramira de Maeztua, ali i Maksima Gorkog, Gustava Flauberta, Victora Hugoa i Émila Zole (Lluchs-Prats, 2008: 5). Kasnije je Blasco Ibáñez pokrenuo zbirku *Biblioteca de El Pueblo* koja je objavljivala djela Balzaca, Dumasa, Hugoa, Chateaubrianda, ali i njegove vlastite romane (*ibid.*). Zbirka *La Novela Ilustrada* počinje izlaziti 1905. u Madridu s namjerom da u Španjolskoj učini poznatim djela moderne europske kulture (*ibid.* 10).

Vicente Blasco Ibáñez je, prisjeća se Barea, otvorio knjižaru u Madridu u ulici Mesonero Roma-

nos i počeo tiskati i prodavati jeftine knjige. Zahvaljujući preprodaji već korištenih knjiga na štandovima, na kojima su kupovali djeca i siromašni, i sam je pročitao djela autora poput Dickensa, Tolstoja, Dostojevskog, Dumasa i Hugoa, između ostalih (Barea, 2008: 128–129). Izdavačka kuća *Casa Calleja*<sup>30</sup>, koja je tiskala udžbenike za školu i knjige za djecu, vođena primjerom Blasca Ibáñeza, inicirala je novu kolekciju s djelima španjolskih klasika i postala konkurencija tiskari valencijskog autora. Ova dva izdavača objavila su isto Balzacovo djelo, ali pod drugim naslovom: *Eugenia Grandet (La Novela Ilustrada)* i *Los avaros de provincias*<sup>31</sup> (*Casa Calleja*). Zаметак buntovnika iz naslova trilogije prepoznaje se u Bareinoj kritici određenih društvenih predstavnika. Kritika je još uvijek izrečena na razini opažanja dječaka koji već samostalno promišlja o autoritetima. Tako pripovjedač vidi nelogičnosti u naredbi učitelja, svećenika, da, za razliku od izdanja edicija *Casa Calleje*, ne kupuju knjige u izdanju Blasca Ibáñeza te da ih poderu ako ih vide u roditeljskoj kući (*ibid.* 129–130). Određeno političko simpatiziranje razvidno je i u njegovu spomenu na zidare koji su počeli zarađivati više otkako je Pablo Iglesias, za kojega kaže da je revolucionar kao Blasco Ibáñez, organizirao štrajk (*ibid.* 129). Naime, Pablo Iglesias utemeljitelj je Španjolske socijalističke radničke stranke (Partido Socialista Obrero Español) kojoj je 1888. pridružen opći radnički sindikat (Unión General de Trabajadores) (Vilar, 2004: 108), čiji je član kasnije, kako je prethodno navedeno, bio i sam Barea.

U parafraziranim Bareinim recima nagoviješta se buduća politička orijentacija Artura Baree kao i njegov sindikalni angažman. Na taj način, isprva nepovezano i nesustavno, autor uvodi kompleksnu tematiku španjolskih političko-društvenih okolnosti koja će doseći vrhunac u posljednjem dijelu trilogije. Time prostorne reference, u ovom slučaju na ulice u kojima se prodaju knjige i njihova kontekstualizacija, imaju za cilj iznijeti ideje suprotne frankističkom režimu. Naime, osim obvezne cenzure koju su trebala proći sva djela koja su se objavljivala u Španjolskoj, postojao je i popis zabranjenih knjiga, *Índice de Libros Prohibidos* (Abella, 1978: 152). Na popisu „nemoralnih ili štetnih djela koja se ne smiju čitati“ nalazili su se i romani Blasca Ibáñeza (Urbán Fernández, 1979: 361), ali nalazila su se i djela španjolskih pisaca u egzilu (Abella, 1978: 152). Poput mnogih drugih prognanih pisaca, Arturo Barea koristi književnost kao otpor frankističkoj propagandi i službenoj verziji španjolske kulturne baštine.

Neki opisi prostora i kulturnog života u njemu početkom 20. stoljeća nemaju tako naglašenu poli-

<sup>30</sup> Saturnino Calleja bio je jedan od najznačajnijih izdavača u Madridu (Laguna Platero, 2016/2017: 140).

<sup>31</sup> *Škrzi iz provincije*.

tičku konotaciju. Oni predstavljaju kockice u mozaiku koji prikazuje Madrid Bareina odrastanja. Trg Callao ne spominje se samo kao lokacija na kojoj su se prodavale knjige. Na njemu se nalazilo kino opisano kao velika baraka od drveta i sukna u kojoj se nalaze drvene klupe, platno za projekciju i takozvani tumač, prema riječima pripovjedača, šaljivi čovjek koji objašnjava film i pripovijeda doskočice vezane uz film koji se prikazuje (*ibid.* 135). Živopisne crtice popraćene su opažanjima društvenih razlika putem primjera o djeci koja nemaju novca za ulaznice (*ibid.* 135–136). Pripovjedač nadopunjuje svoje kulturne aktivnosti i odlascima u park El Retiro gdje se izvodi glazba i svako ljeto dolazi cirkus sa životinjama (*ibid.* 136). El Retiro je samo jedan od parkova čiji je pejzaž predmet Bareinih razmišljanja. U drugom dijelu knjige madridski parkovi dolaze posebice do izražaja. Oni upućuju ponajprije na Barein unutarnji svijet i izgradnju njegove ličnosti.

#### PARKOVI MADRIDA: INTIMNI PROSTORI SAMOĆE I ODRASTANJA

Intimni kuci Bareinog odrastanja vezuju se uz njegove prostore prošlih samoća, kako ih Gaston Bachelard naziva u *Poetici prostora*. Ti prostori „u kojima smo patili od samoće, uživali u njoj, željeli samoću, smanjivali samoću, u nama ostaju neizbrisivi“ (Bachelard, 2000: 33). Biće instinktivno zna da su prostori njegove samoće bitni i ne želi ih izbrisati (*ibid.*). Pa i „kada su ti prostori zauvijek odstranjeni iz sadašnjosti, i kada im time više nema mjesta u budućnosti“ (*ibid.*), ostaje činjenica da smo ih voljeli. Zbog toga se njima vraćamo u snovima (*ibid.*). Prostori samoće kojima se Arturo Barea vraća u egzilu su parkovi Madrida, mjesta introspekcije i simbioze vanjskog i njegova unutarnjeg svijeta. To prožimanje prirode i pripovjedačeve nutrine pretkazuje se u sedmom poglavlju prvog dijela knjige naslovljene „Madrid“. Predmet je pripovjedačeve pažnje zapušteni vrt na koji gleda ured njegova skrbnika u crkvi Svetog Martina u ulici Luna. Prekrasna slika vrta tijekom sva četiri godišnja doba odaje Barein istančani narativni senzibilitet i moć opažanja, ali i razvoj njegova afektivnog i vrijednosnog sustava. Raskoši i spontanosti vrta pridonose neobične biljke koje rastu među travom i pužu uz drveće, bijeli i ljubičasti zvončiči tučaka žute boje, crveni i narančasti makovi, jarko crvene ruže, gomile puževa nakon kiše, zeleni gušteri i štakori veličine mačića, žuto lišće u jesen koje opada, trune i zbog kojeg je tlo vrta meko poput tepiha, stotine ptica u krošnjama, na sigurnom od djece, jer u vrt zalaze samo on i jedan vremešni svećenik koji u njemu moli (Barea, 2008: 131–132). Upravo zbog anarhičnosti prirode taj park dječaku Barei čini se najboljim parkom na svijetu jer se u

njemu može hodati po travi i brati cvijeće, za razliku od parka El Retiro s podrežanim stablima u kojem je to zabranjeno i u kojem čuvar dijete, ako je samo, može kazniti udarcem po rebrima, a ako je u pratnji odrasle osobe novčanom kaznom (*ibid.* 133). Zbog toga samo voli ići u vrt crkve Svetog Martina i u područje Moncloe gdje također može trčati po travi i gdje ima cvijeća i češera (*ibid.*). Izraženi kromatski efekti neobuzdanog bilja i nepravilni oblici vrta doprinose da pripovjedač u njemu vidi, i preferira, slobodu koja je u opreci s autoritetom koji simbolizira uređeni prostor javnog parka El Retiro sa strogim normama. Istovremeno, u skladu s dobi pripovjedača opisi se usredotočuju pretežno na opažanja detalja vanjskog prostora, uslijed čega obiluju kromatski elementi i dječakove maštovite asocijacije. I priroda Moncloe, koja će poslije postati prostor unutarnjeg odrastanja, u ovoj se fazi veže uz slobodu igre.

Konfrontacija prostora u svjetlu odrastanja, osobnih želja i stremljenja glavnog lika kulminira u drugom dijelu knjige, u poglavlju „Budućnost“. Indikativan je sam početak poglavlja u kojem pripovjedač ispovijeda da osjeća želju za nečim, ali ne zna za čim. Želju da trči, da skače, da baca kamenje, da se penje na drveće (Barea, 2008: 284). Želi gledati u daljinu, gledati i ne razmišljati. Napuniti glavu prirodom (*ibid.*). Upravo netaknuta priroda Moncloe postat će mjesto u koje se Barea povlači u sebe i promišlja o vlastitoj budućnosti. O njoj piše već u ranoj mladosti, nakon smrti staratelja i ostavinske rasprave. Taj tranzicijski prostor između grada i okolne prirode na sjeverozapadu Madrida, zaključuje Serrano Asenjo, obilježava njegovu promjenu dobi i njegove razdore (Serrano Asenjo 2015: 349). Borova šuma Moncloe mjesto je njegove samoće i samospoznaje za kojom mladi pripovjedač ima potrebu koju još uvijek nije u stanju racionalizirati, kako se iščitava iz prvih redaka poglavlja. Kao i u prethodnim primjerima vrta crkve Svetog Martina i parka El Retiro, pri rekonstrukciji prostora i njegove uloge u nastajanju i formiranju osobnosti Arturo Barea služi se binarnom opozicijom. U ovom slučaju čine je Parque del Oeste i borova šuma Moncloe (*cf. ibid.* 350). Napomena da ljudi, za razliku od njega, više vole Parque del Oeste, engleski park s podrežanom travom i sitnim pijeskom, upućuje na osjećaj otuđenosti i nepripadnosti adolescenta Baree. Daljnji opisi parka samo potkrepljuju ovu tezu. Park je tako uredan da izgleda kao da brijači njeguju travu pomoću aparata za šišanje i kao da su mu napravili i razdjeljak: rječicu obrubljenu šupljikavom stijenom u koritu od cementa sa slapovima koji su zapravo stepenice (Barea, 2008: 284). Upravo zbog tog ustrojenog, umjetnog krajobraza, pripovjedač uvjerava da mrzi Parque del Oeste. Mrzi njegove simetrične livadice, njegove uske, pješćane i šljunčane puteljke, rustične kućice, drvene mostiće, potočić, njegov zdenac s otvorom

od lijevanog željeza i reljefnim natpisom: „Canal de Isabel II“ (*ibid.* 285), koji se odnosi na vodovod u Madridu, inauguriran 1858. godine (Baquero Franco, 2019: 127) i nazvan po kraljici Izabeli Drugoj. Iskaz mržnje prema, između ostalog, reljefnom natpisu s imenom kraljice još bi se jednom mogao protumačiti kao indirektno izražena distanca prema monarhiji. Parque del Oeste predstavlja suprotnost prirodi Moncloe u kojoj raste trava i među njom kopriva. Ondje su prirodni izvori, tu i tamo koje stablo, tisuće raspršenih stabala, neka su na vrhu brda, iskrivljena od vjetra, druga su uspravna i jaka. Tamo je i tepih od borovih iglica po kojima je lako otklizati nizbrdo i pasti. Borovi se smiju (Barea, 2008: 285–286). Izraženo bogatstvo kromatskih elemenata, kao i netaknutost i asimetričnost krajobraza Moncloe stoji u opreci s pretjeranom pravilnošću Parque del Oeste u čiju je prirodu intervenirala ljudska ruka. Kroz kontrastivne opise lokaliteta Barea suprotstavlja umjetno i prirodno, ukroćeno i neobuzdano, patvoreno i istinsko te uspostavlja sustav vrijednosti kojim će se voditi i kasnije. Dok već spomenuta prostorna opozicije gore-dolje odgovara društvenim razlikama, kroz oprimjerene opreke madridskih parkova (vodovod – prirodni izvor; simetrične livade – slobodno polje; podšišana trava – tepih od borovih iglica [Barea, 2008: 284–286]) naglašava se unutarnji sukob pripovjedača i oblikovanje njegove ličnosti koje se odvija u interakciji s prostorom.

Enrique Serrano Asenjo u evokacijama prostora Moncloe zamjećuje osobnu identifikaciju lika i sudioništvo s prostorom, kao što je bio slučaj s Avapiésom (Serrano Asenjo: 2015: 350). Među borove Moncloe idu „polumuškarci, poludjeca“ kao što je i on sam. Gledaju mladiće i djevojke kako skaču. Žele biti s njima, ali ih oni još uvijek ne primaju u društvo. Mladići ih zovu balavcima, a djevojke ih odbijaju jer su djeca (Barea, 2008: 287). Ističući ovaj opis, Serrano Asenjo zaključuje da *La forja* gradi priču o izoliranom i neshvaćenom pojedincu koji je u sukobu s okolinom i samim time u procesu transformacije (Serrano Asenjo, 2015: 350). Unutarnji konflikt lika u vezi je s geografijom jer sam pripovjedač navodi da zato što se ne može čitati zbog prizora koji ga ometaju, on razmišlja. Nedjeljom u Moncloi razmišlja. Ponekad toliko mrzi razmišljati da sljedeće nedjelje ne ide u Monclou (*ibid.* 350–351; Barea, 2008: 288). Prostor je svjedok pripovjedačevih unutarnjih previranja. Glagol „razmišljati“, upotrijebljen u uskoj vezi s područjem Moncloe, kao mjestom kontemplacije i sazrijevanja, obilježava Barein trenutak na raskrižju, pred početak nove faze životnog puta. Stoga je i vrlo znakovito da se drugi dio trilogije naziva upravo *La ruta* (*Put*).

Diversifikacija narativnih prikaza Madrida izraz je Bareine želje da se u egzilu vrati zauvijek iščezlim lokalitetima u svim razvojnim etapama svoga suživota s njima, ali i potrebe da iza sebe ostavi

svjedočanstvo i pokuša prodrijeti u srž kako svoga bića tako i španjolskog društva. U skladu s tim i njegov pristup prostoru se mijenjao. Prvi djetinji doživljaji Madrida, intuitivne asocijacije i komentari prelaze u elaborirane opise prepune čuvstvenih efekata kojima se izražava afektivna povezanost s gradom. Kroz ljudske krajolike i prilike s početka prošlog stoljeća Barea artikulira početak izgradnje svog ideološkog stava, ali i problematiku polariziranoga španjolskog društva predstavljenu kroz oprečnost različitih lokaliteta. Tako se Kraljev most i ulice oko Kraljevske palače pozicioniraju u ovom djelu naspram rijeke Manzanares i takozvane „crne rijeke“ ispod mosta i Avapiésa, između ostalih. Za razliku od navedenih primjera, opreke izražene kroz prirodne površine poput vrta crkve Svetog Martina naspram parka El Retiro ili borova Moncloe naspram Parque del Oeste ukazuju na unutarnje odrastanje lika u suživotu s okruženjem te upućuju na njegov budući životni stav, kao i emocionalni vrijednosni sustav i stalnu potrebu za slobodom. Bogatstvo slika prostora – minucioznih, kolorističnih, senzornih, socijalno osviještenih, empatičnih, kritičkih, samospoznajnih – čine prvi dio trilogije vrijednim emocionalno obojenim štivom o Madridu i odrastanju u stalnoj korelaciji individualne i društvene dimenzije.

## LITERATURA

- Abella, Rafael 1978. *Por el Imperio hacia Dios. Crónica de una Posguerra (1939–1955)*. Barcelona: Planeta.
- Abellán, Manuel L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Ediciones Península.
- Alberca, Manuel 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alborg, Juan Luis 1962. *Hora actual de la novela española II*. Madrid: Taurus.
- Alvar, Carlos; Mainer, José-Carlos i Navarro, Rosa 2007. *Breve historia de la literatura española*. Madrid: Alianza.
- Bachelard, Gaston 2000. *Poetika prostora*. Zagreb: Ceres.
- Bahtin, Mihail M. 2019. *Teorija romana*. Zagreb. Edicije Božičević.
- Bal, Mieke 2009. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
- Barea, Arturo 2008. *La forja*. Barcelona: Debolsillo.
- Barea, Arturo 2019. *La forja de un rebelde*. Madrid: Cátedra.
- Barea, Arturo 2018. *Lorca, el poeta y su pueblo*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Barea, Arturo 2000. *Palabras recobradas: textos inéditos*, Madrid: Debate.
- Baquero Franco, José 2019. *Historia de Madrid. Cronología y evolución de la ciudad*. Madrid: Ediciones JC.

Blanchot, Maurice 2015. *Književni prostor*. Zagreb: Litteris.

Cadalso, José 1997. *Cartas marruecas*. Madrid: ALBA.

Carbajo Isla, María F. 1985. „La inmigración a Madrid (1600–1850)“, u: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 32, str. 67–100.

Caudet, Francisco 2019. „Introducción“, u: Barea, Arturo, *La forja de un rebelde*, Madrid: Cátedra, str. 19–365.

Carr, Raymond *España: de la Restauración a la democracia, 1875–1980*, Ariel, Barcelona, 1980.

Eaude, Michel 2001. *Arturo Barea. Triunfo en la medianoche del siglo*. Badajoz: Editorial Regional de Extremadura.

Fernández Gutiérrez, José María; Herrera, Rodrigo 1998. *La narrativa de la guerra civil: Arturo Barea*. Barcelona: PPU, Barcelona.

García Lorca, Federico 1967. „La imagen poética de Don Luis de Góngora“, u: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, str. 62–85.

Gracia, Jordi 1993. „La autobiografía como invención y literatura: Bryce Echenique, C.J. Cela y M. Vargas Llosa“, u: *El Ciervo*, svibanj 506, str. 25–28.

Hazanov, Boris 2000. „Sreća – biti stranac“, u: *Tvrđa*, 1-2, str. 41–45.

Juliá, Santos 1998. „Madrid, capital del Estado (1833–1993)“, u: Juliá, Santos; Ringrose, David; Cristina Segura. *Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Alianza, str. 255–469.

Juliá, Santos 2007. „Política y sociedad“, u: Juliá, Santos; García Delgado, José Luis; Jiménez, Juan Carlos; Fusi, Juan Pablo, *La España del siglo XX*. Madrid: Marcial Pons, str. 330.

Juliá, Santos 2008. „Edad contemporánea“, u: Valedéon, Julio; Pérez, Joseph; Juliá, Santos. *Historia de España*. Madrid: Austral, str. 367–578.

Kristeva, Julia 2000. „Toccata i fuga za strance“, u: *Tvrđa*, 1-2, str. 55–63.

Laguna Platero, Antonio 2016/2017. „La Novela Ilustrada de Blasco Ibáñez: el negocio de popularizar la cultura“. U: *Revista de Estudios sobre Blasco Ibáñez. Journal of Blasco Ibáñez Studies*. 4, str. 133–145. Dostupno na: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/vicente\\_blasco\\_ibanez/obra/revista-de-estudios-sobre-blasco-ibanez-journal-of-blasco-ibanez-studies-num-4-2016-2017-1051630/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/vicente_blasco_ibanez/obra/revista-de-estudios-sobre-blasco-ibanez-journal-of-blasco-ibanez-studies-num-4-2016-2017-1051630/), pristup 25. siječnja 2022.

Larraz, Fernando 2012. „El lugar de la narrativa del exilio en la literatura española“, u: *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad. Notas. Reseñas iberoamericanas*, 12 (47), str. 101–114. Dostupno na: <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/459>, pristup 24. veljače 2021.

Larraz, Fernando 2014. *Letricidio español. Censura y novela durante el franquismo*. Somonte-Cenaro. Gijón: Ediciones Trea.

Lejeune, Philippe 1999. „Autobiografski sporazum“. U: Milanja, Cvjetko (ur.). *Autor, lik, pripovjedač*. Osijek: Svjetla grada: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, str. 201–236.

Lluchs-Prats, Javier 2008. „Los trabajos y los días de un editor *rocambolésco*: Vicente Blasco Ibáñez“, u: *Siglos XX y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Buenos

Aires: Universidad Nacional de La Plata. Dostupno na: <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev406>, pristup 25. siječnja 2022.

Marqués, Juan 2018. „Introducción“, u: Barea, Arturo, *Lorca, el poeta y su pueblo*, Madrid: Instituto Cervantes, str. 17–23.

Osori, Carlos *Lavapiés. El Rastro*. Madrid: Tempora, 2022.

Ponce de León Luis Sierra 1966. *Cuatro novelistas de la guerra civil de España (1936–1939)*. Michigan: Stanford University, University Microfilms.

Said, Edward 2000. „Intelektualni egzil. Izgnanici i marginalci“, u: *Tvrđa*, 1-2, str. 25–32.

Sánchez Zapatero, Javier 2009. „La predisposición al testimonio en la literatura del exilio“, u: *Tonos Digital. Revista Digital de Estudios Filológicos*, 18. Dostupno na: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/359/258>, pristup 12. rujna 2013.

Serrano Asenjo, Enrique 2015. „Espacios entre espacios en *La forja*: una cartografía íntima de Arturo Barea“, u: *Hispanic Review*, 83 (3), str. 337–355.

Soldevila Durante, Ignacio 2002. „El lugar del exilio en la historia de la literatura“, u: *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos*, 3, str. 69–75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2326770>, pristup 24. veljače 2021.

Torres Nebrera, Gregorio 2002. *Las anudadas raíces de Arturo Barea*. Badajoz: Diputación de Badajoz.

Townson, Nigel 2008. „Introducción“, u: Barea, Arturo, *La forja*, Barcelona: Debolsillo.

Townson, Nigel 2000. „Introducción“, u: Barea, Arturo, *Palabras recobradas: textos inéditos*. Madrid: Debate, str. XIII–XXXII.

Urbán Fernández, Francisco 1979. „La calificación moral de las novelas en los años cincuenta“, u: *Cauce*, 2, str. 357–374. Dostupno na: <https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/cauce02.htm>, pristup 20. siječnja 2022.

Vilar, Pierre 2004. *Historia de España*. Barcelona: Crítica.

## SUMMARY

### THE LANDSCAPES OF CHILDHOOD AND YOUTH: MADRID IN THE WORK OF ARTURO BAREA

This article analyses the narrativization of the space of the city of Madrid in *La forja* (*The Forge*), the first part of the trilogy *The Forging of a Rebel* by Arturo Barea (Badajoz, 1897 – Faringdon, 1957), a prominent representative of literature of the Spanish republican exile. Special attention is given to correlation of the perception of space and understanding of the social conditions in early twentieth-century Spain, the affective and ideological aspect of the description of space, as well as places of growing up and self-awareness evoked by Arturo Barea from a temporal and geographical distance.

Key words: Madrid, Arturo Barea, *The Forge*, exile, memory