

DOI 10.51558/2490-3647.2024.9.1.65

UDK 821.163.4(497.6).09 Musabegović J.

Primljeno: 11. 03. 2024.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Šeherzada Džafić

ANAGNORIZAM TOPOSA I ATOPOSA U OPUSU JASMINE MUSABEGOVIĆ

Mali je broj autorica koje su uspjele donijeti ginokritički habitus prepoznavanja kakav je onaj kod Jasmine Musabegović. Žena kao naučnica, spisateljica, interpretatorka, inovatorka – kako u kontekstu književne kritike, tako i samoga književnoga teksta – bile bi samo neke od ključnih odrednica stvaralačke biografije ove autorice. Iskustvo akribično-naučnog pregnuća, poetsko-esejističkog ženskog pisma, umijeće dekonstrukcije patrijarhalnih kodova te profili-ranje i rekonstrukcija ženskih narativnih identiteta preokupacije su koje Musabegoviću vode do anagnorizama. U književno-kritičkom radu, esejističkom opusu, u romanima – od prvog *Snopisa* pa do *Žene. Glasovi* – identiteti, autorski i protagonističā, upisuju se kroz određene topose (tipično ženskih rekognitivnih intimnih prostora) i atopose (sna, aporija tijela, umjetnosti, fantazmagorije), dosežući tekstulani, a preko njega i životni anagnorizam. Pod hipotezom da se anagnorizmi žene dešavaju upravo preko i između toposa i atoposa, rad propituje načine na koji se oni ispoljavaju i šta reflektiraju. Istraživanje vodi ka zaključku da se motivi prepoznavanja kreću od senzualnih ženskih preko geografskih i historijskih, utkanih u vlastite asocijacije podložene prethodnim iskustvima.

Ključne riječi: topos; atpos; anagnorizam; abjekcija; identitet; reprezentacija ženskosti; identitet

1. UVOD: ANAGNORIZAM ANAGNORIZAMA

*Odgonetanje ko si i šta si znači, najšire uzevši,
koordinatno rješenje sebe samog, smisla ovog
svijeta i vlastitog mjesta u njemu... domisliti sebe,
znači ostvariti sebe.*

(Musabegović 1999: 19)

Trenutak spoznaje o bitnosti prepoznavanja, trenutak je koji je obilježio same početke književnosti, no čini se da svoje književno-teorijsko *prepoznavanje* dobiva tek kada nastupa “nova povijesna kultura mimeze i prepoznavanja” (Oraić-Tolić 1990: 209). Dokaz tome je knjiga o anagnorizmu¹ italijanskog teoretičara književnosti Piera Boitanija *Anagnorisis: secene i teme prepoznavanja u zapadnoj književnosti* (2021). Refleksije o prepoznavanju nalazimo i u studijama strukturalizma, kao što su knjige Terence Cavea *Prepoznavanja: studija iz poetike* (1988)² i Julie Kristeve *Moći užasa. Ogled o zazornosti* (1989)³, kao i u esejima Rolanda Barthesa⁴ i Umberta Eca⁵, koji se partikularno naslanjaju na filozofska promišljanja o *tu-bitku* i spoznaji putem znanja⁶ uz konzistentno i ustrajno pozivanje na Aristotela, koji je, po mišljenju Piera

- 1 Anagnorizam, *anagnorisis* pojam je koji se ustaljeno koristi za prepoznavanje. U istom značenju upotrebljava se i termin *rekognicija*. U ovome radu analogno se koriste pojmovi anagnorizam i prepoznavanje utemeljeno na Aristotelovoj (1968: 148) definiciji *anagnorisisa* kao tačke prepoznavanja kada se dešava „(...) prelazak iz neznanja u znanje”.
- 2 Proučavajući anagnorizam u različitim tekstovima Terence Cavea ističe kako se povezivanjem sa strukturama iracionalnog i racionalnog znanja dobiva ogledalna slika same književnosti tako da „prepoznavanje predstavlja u minijaturi skandal književnosti kao cjeline“ (1988: 3).
- 3 U knjizi *Moći užasa* (1989) pojavljuju se svi u prethodnim radovima razrađeni elementi autoričine misli, i to primijenjeni na dva glavna modela drugoga: Žensko kao drugo i Istok kao drugo. Zašto postoji to “nešto” što nije ni subjekt ni objekt, ali se stalno vraća, buni, fascinira? To naziremo u fobiji, psihozi. To je eksplozija koju je Freud dosegnuo, ali je i izbjegao, a po Kristevoj psihoanalizi bi je trebala biti sve željnija čuti (1989: 3).
- 4 U eseju *Odlomci ljubavnog govora* (o bestidnosti, odsutnosti, atoposu, tijelu drugoga, razgovoru i posveti), Barthes progovara o mogućnosti spoznaje sebe preko prepoznavanja ili pak neprepoznavanja Drugog. Njegov esej dao je važan doprinos poimanju anagnorizma. Vidjeti više u *Goropadni eros* (1982).
- 5 Umberto Eco u svome eseju o prepoznavanju posebnu pažnju posvećuje prepoznavanju koje predstavlja najnapetiji trenutak književnog teksta. Po njegovu mišljenju, pri samome čitanju književni svijet dopunjujemo zaključivanjem, pri čemu se oslanjamo na znanje o realnom svijetu, na znanje iz enciklopedija, medija, historiografije pa i na sopstveno doživljeno iskustvo. Eco se također naslanja na Aristotelov koncept anagnorizma, uvodeći i neke nove momente, posebno one vezane za čitatelje, koji „sami tekst shvaćaju kao prostor prepoznavanja svojih strasti koje mogu biti i izvan djela, ali ih samo djelo potiče“ (Eco 2013: 172).
- 6 Nizu autora koji su se posvetili temi prepoznavanja pridružuju su oni koji su po provenijenciji filozofi kao što su Fridrich Nietzsche (*Radosna znanost*, 1882), Martin Heidegger (*Bitak i vrijeme*, 1927), a najznačajniji doprinos dao je Immanuel Kant (*Kritika čistog uma*, 1784), čija su stanovišta izazvala velike polemike, no s druge strane i mnoga razrješenja u pitanjima spoznaje.

Boitanija, najviše pažnje posvetio prepoznavanju, ali se književna kritika i teorija više bavila s drugim temama, „od mimezisa, preko rodova i žanrova“ (2021: 32), ostavljajući temu prepoznavanja ili baveći se njome sporadično (makar u odnosu na ono koliko se toj temi posvećuje sam Aristotel).

Boitani svoju knjigu započinje motivima tjelesnog prepoznavanja žene u Perraultovoj bajci *Pepeljuga* gdje se „prepoznavanje“ prave princeze dešava u pokušaju prevare (od strane sestara i maćehe, koje radi prepoznavanja „prave“ noge, čak i unatoč boli oskvrnjuju dijelove stopala), sve do momenta dok se ne prepozna cipelica kao „stvarni znak prepoznavanja“ (2023: 41). U tom kontekstu, slučajno ili ne, prva scena *Snopisa*, prve knjige Jasmine Musabegović, donosi sliku prepoznavanja žene odnosno djevojčice preko crnih lakiranih cipelica pa do artikuliranja tipično ženskih motiva – neizravnog bola zbog urezane tijesne trake na nozi, prekrajanja odjeće, obreda oblačenja, topota štikli – što se motivski proteže kroz djelo, sve u cilju prepoznavanja uloge odnosno ulogâ žene. Na tom tragu cilj je istražiti uolikoj mjeri se oni podudaraju s Boitanijevom kategorizacijom, nastalom na osnovu Aristotelove podjele prepoznavanja (25. paragraf *Poetike*): prepoznavanje po tjelesnim znacima (od poroda i stečeni); neumjetnička prepoznavanja; od pjesnika udešena; po sjećanju; po zaključivanju; složeno prepoznavanje po krivom zaključivanju te prepoznavanje koje nastaje iz samih događaja, donoseći i nove načine koji „uključuju razum i intuiciju“ (2021: 10).

Kod Musabegovićeve pripovjedačice i protagonistice implicitno se prepoznaju i spoznaju u romanima *Snopis* i *Skretnice*, a potom eksplicitno u romanima *Most* i *Žene. Glasovi*, kada motivi prepoznavanja žene više postaju u funkciji (angažiranih) uloga u društvu. Naša primarna hipoteza je da se prepoznavanje i spoznaja, odnosno zazornost i nemogućnost prepoznavanja, dešavaju preko toposa i atoposa, te seknudarna hipoteza da se preko ustaljenih motiva cijeli opus autorice može shvatiti kao jedinstvena romaneskna cjelina. Preplitanjem interpretacija romana i eseja nastojat ćemo uključiti ključne mehanizme anagnorizma, propitati motive prepoznavanja, kao i ishode spoznaje. Inicijalni koncept istraživanja sadržan je u opservaciji Hanife Kapidžić-Osmanagić i Enesa Durakovića da „do jezgra pisanja Jasmine Musabegović, pa onda i do njene implicitne poetike, može se dospjeti suočenjem *Snopisa* i *Skretnica*, s određenim referencama na njeno esejističko pisanje“ (1991/1999: 18)⁷. K tome, prateći hronološki slijed objavljivanja esejističkog i ro-

7 S obzirom da se predgovor izdanja *Skretnica* iz 1999. godine koje uređuje Enes Duraković podudara s predgovorom izdanja iz 1991. godine koje potpisuje Hanifa Kapidžić-Osmanagić, autorica rada daje prednost prvom, tj. starijem tekstu, koji je objavljen kao predgovor za isti roman.

maneskog opusa osporit ćemo uvriježeno mišljenje da romani *Skretnice*, *Most* i *Žene*. *Glasovi* čine trilogiju, jer izostavljanje *Snopisa* iz tog niza uskraćuje nas za neke ključne postavke cjelokupnog opusa uspostavljene kako u prvom romanu, tako i u esejističkom opusu koji prethodi, a sam po sebi predstavlja anagnorizam protegnut kroz sve romane i eseje ove autorice.

2. ANAGNORIZAM KROZ ESEJE I KNJIŽEVNO-KRITIČKE OSVRTE

Uloga intelektualca općenito je da rastvori i razbistri kontekst, da ospori i porazi nametnutu šutnju i normalizirani spokoj nevidljive sile, gdje god i kad god je to moguće.

Edward Said

Rijetki pisci su uspjeli svoj opus uokviriti kroz anagnorizam⁸ kao što je to pošlo za rukom Jasmini Musabegović. Iz biografskih crtica ovu autoricu je obilježilo djetinjstvo i odrastanje u Mostaru, studij književnosti i zrelije godine u Sarajevu te rat(ovi) kao (post)traumatski generacijski biljeg, koji je u velikoj mjeri preusmjerio i stvaralački opus ove autorice. U prvoj fazi stvaralaštva autorica piše eruditne eseje o piscima južnoslavenskih književnosti. Potom njena ključna preokupacija postaje potraga za najistančanijim životnim detaljima i ulogama žene. Motiv prepoznavanja žene provlači se kroz cijeli opus, kod protagonistica koje su umjetnice (koje spoznaju svoje mogućnosti), do onih koje pokušavaju dekonstruisati patrijarhat i rekonstruirati ženske identitete. U tom smislu u prvi plan izbijaju pitanja: U kojoj mjeri iskustvo bavljenja naučno-istraživačkim radom utječe na fikcionalno stvaralaštvo? U kojoj su mjeri teme (a samim time i protagonistice) proizašle iz iskustva, a koliko su (do)građene maštom? Na koji način se spajaju ustaljeni motivi s maštom, otvarajući nove puteve saznanja i spoznaje? Odgovore na ova pitanja potražiti ćemo u ranoj stvaralačkoj fazi kada se autorica profilira kroz esejističko pisanje, a nastavlja angažiranim romansijerskim pismom.

8 U bosanskohercegovačkoj književnosti anagnorizam se kao ključni motiv prepoznaje u opusu Irfana Horozovića, a primjetni su i neki ustaljeni motivi prepoznavanja i u opusu Jasmine Musabegović, npr. prepoznavanje preko prostora kuće, motiva vode, sna, drveća (zbog čega je i sama naslovnica knjige s motivom drveta koje izrasta, zrije i postaje sam papir). Vidjeti više u Džafić (2019). Motiv prepoznavanja prisutan je i kod Tvrtka Kulenovića, što je uočila i Jasmina Musabegović u svome eseju o ovome piscu (1999).

Uvid u književnokritički i esejistički rad pokazuje rani interes Jasmine Musabegović za anagorizam, a iskazala je kroz monografiju o Rastku Petroviću⁹. Nadalje, u knjizi *Tajna i smisao književnog djela* (1977) autorica kroz niz značajnih studija i eseja o bosanskohercegovačkim piscima nastoji za svakog posebno odrediti kognitivni fokus¹⁰. Iako respektuje književno-kritičku metodologiju, autorica u interpretacijama ne guši stvaralačku slobodu. Određene kadence i opservacije, kao i motivi, mogu se pronaći u njenom kasnijem, književnom stvaralaštvu, što primjećuje i Hanifa Kapidžić-Osmanagić iznoseći mišljenje kako je esej Jasmine Musabegović uvijek „jedan ugao gledanja, jedan ključ i mogući pristup djelu (1991: 9). Tako se unutar esejističkog opusa Musabegovićeve uočavaju konstante prepoznavanja kao svojevrsni mapirani toposi¹¹ koji često prelaze u atopose¹², najčešće u kontekstu porodičnih (patrijarhalnih) i ratnih (post)trauma, prenoseći se iz književno-teorijskog u književni diskurs. Primjerice, propitivanje vlastitih utisaka, osjećaja, ali i znanja i iskustava u ogledalu Humina stvaralaštva otkriva nam znamenitog pisca kao „pripovjedača stanja, a ne bogaćenja, pjesnika širokih i slobodnih uzleta fantazije koja se prije svega ogledala u slobodnim komunikacijama s kosmički osmišljanjem čovjekovog bitisanja“ (Musabegović 1999: 52). S druge strane, život ispunjava i spoznaja da sve ljepote (zavičaja, materinstva...) uzmiču ljudskoj prirodi, iako bi pripovjedačica najradije pripadala tom pejzažu, onako kako je podvukla u empatičnom eseju *Zamirisaće opet majčina pogača*: „Sanjajte raznoliki pejzaž Bosne,

- 9 Monografiju o Rastku Petroviću (1976) Musabegovićeva dijeli u dva dijela: prvi dio predstavlja životni i teorijski kontekst, a drugi je posvećen stvaralaštvu ovog autora, gdje nalazi i motive anagorizma (ispoljeni kroz život, ali i ubjeđenja o umjetnostima, poeziji i slikarstvu kao podlozi za djelo).
- 10 Kod Nedžada Ibrišimovića npr. to je obraćanje „prošlosti kao korijenu nacionalnog, kulturnog i svakog drugog bića čovjeka“ (1977: 7), kod Vitomira Lukića u atmosferi željezničkih stanica „skupljanje prošlosti i budućnosti u jedno: zaustavljeno vrijeme predaha, vlastitog sabiranja“ (37), kod Mirka Marjanovića „jedinствeni način prihvatanja svijeta“ (59) pri čemu „umjetnost više polaže na istinitost, na katarzičnost istine“ (69), kod Maka Dizdara to što je „cijelom stigmatizovanom čovječanstvu protivstavio treperavu suštinu čovjeka“ (74), kod Dare Sekulić „tjeskoba životne materije“ te jezik i stil prepoznatljivi u kolektivnom duhu koji je „ponijela sa svojim prvim spoznajama svijeta“ (79), kod Ivana Kodrića „smireni cjeloviti svijet oslobođen drame unutarnjeg cijepanja“ (95), kod Stanislava Bašića „metafizika svijeta koja se ogleda u predmetima, odnosno tijelima“ (102).
- 11 Pojam „topos“ koristi se u različitim značenjima i konotacijama, a porijeklo vodi od grčke riječi *tópos* što znači mjesto. Nekada se vezao isključivo za retoriku. Tako je u okviru pronalaženja argumenata i dokaza topos predstavljao sredstvo dokazivanja, ali i kao nalazište argumenata za određeni govor. Vremenom značenja riječi topos su se širila. Godine 1948. E. Curtius objavljuje studiju *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje* u kojoj iznosi mišljenje da su toposi utvrđeni obrasci mišljenja, sa standardiziranim opisima i metaforama. S druge strane, topos se definira i kao opće mjesto, tipizirani motiv u književnom djelu.
- 12 Pojam atopos poznat je još od Sokrata, a Roland Barthes (1982) ukazuje kako atopos nastaje „u nedostajanju“, konkretno kada „subjekt priznaje [voljeno] biće kao atopos“. Barthes se poziva i na Ničea po kojemu je atopos „izvanredna slika koja je nekim čudom došla da odgovori na posebnost moje želje“ (prema Barthes 1982: 237). Kasnije će Barthes pojam atopos upotrebljavati i za artefakte.

ona ne može stati ni u jedan oblik, kao ni u jedan jedini običaj. Raznolikost je njeno jedinstvo“ (Ibid. 1999: 88). Esej, pak, *Žena u slikarstvu* donosi figuru žene „kao kosmičke roditeljice, odnosno općeg simbola stvaranja i rađanja“ (1999: 78), što će se protegnuti kroz cijeli njen opus. Žena kao takva bit će tema njena prva dva romana, da bi u trećem žena preuzela i ulogu svjedoka zlokobne sudbine vlastitog naroda. U napomeni na početku knjige eseja *Naličje historije* (1999: 7) autorica naglašava kako eseji „nisu nastali iz stvaralačkog erosa već iz nužde“ da se iskustvo (nijemi krik) iznese kroz književno stvaralaštvo. Postupkom *intratekstualnosti* od dnevničkih zapisa potom i eseja određeni će dijelovi u cijelosti (ili djelimično) naći svoje mjesto u kasnijem stvaralaštvu. Tako npr. esej *Ubijeni most*, koji se nastavlja pod nazivom *Žena*, potom *Dnevnik*¹³, te poema *Tarih za Stari most u Mostaru Skendera Kulenovića*, tranzitiraju kroz *Skretnice* (1986), *Most* (1994) i *Žene. Glasovi* (2005).

3. ABJEKCIJA ŽENSKOG IDENTITETA PUTEM SPOZNAJE

Ključni aspekt stvaralaštva Jasmine Musabegović sadržan je u uspostavljanju toposa preko kojih se dolazi do prepoznavanja. Kada se to prepoznavanje događa u negativnom kontekstu topos postaje atoposom ili pak prepoznavanje omogućuje i dodatnu spoznaju što vodi kreiranju novih toposa. S obzirom na to da je Musabegovićki cilj izraziti nijemi krik izazvan, prije svega patrijarhalnim ustrojem društva, ograničenjima koja su nametnuta ženi u toku njenog razvoja, a potom događanjima u njenoj ratom zahvaćenoj domovini, pretpostavka je da prepoznavanje toposa i atoposa možemo iščitati u kontekstu abjekcije¹⁴ identiteta. Naime, od samoga početka autorica razbija patrijarhalni kod dajući prednost matrijarhatu – inicijalno unutar zatečene društvene strukture, a kasnije u kontekstu ratova. Abjekcija je prisutna i kroz odbacivanje nametnutih identiteta. Abjektivni motivi se prepoznaju kao ključni toposi i atoposi preko kojih se opet dešava prepoznavanje i spoznaja identiteta, štaviše smisla ljudske egzistencije. U prvome romanu abjekcija preko tjelesne boli tranzitivno prohoditi kroz djetinjstvo, mladalaštvo, majčinstvo i zrelost, a takva preslagivanja

13 Uz interpretacije opusa Marka Vešovića, Hadžema Hajdarevića, Hamza Hume, a tom nizu pridružuju se i kasniji tekstovi o djelima Tvrtka Kulenovića i Nikole Šopa.

14 Abjekcija (abjection) je termin koji uvodi Julija Kristeva, a u sebi sadrži brojna značenja poput odbojnosti i zazornosti. Kristeva ga razvija u knjizi *Užas: ogled o zazornosti* (*Powers of Horror*, Columbia University Press, New York, 1982). Izvor abjekcije je npr. moć majčinske zaštite koja drži prededipalni subjekt vezan za sopstvenu pasivnost. Pisanje je jedan od načina na koji subjekt ponovo izranja iz abjekcije: moć da se odbija, dijeli i ponavlja kroz imenovanje, pomaže subjektu da zamisli *abjekt* i da ga pomjeri kroz jezik. Koncept abjekcije se zasniva na tradicionalnim psihoanalitičkim teorijama Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana, čije su se studije često sužavale na iskustvo dezintegracije ličnih razlika kroz neurozu kod Freuda i psihozu kod Lacana.

toposa i atoposa dešavat će se i u romanima *Skretnice* i *Most*, dok će abjekcija, odnosno identitetski zazor usljed uništavanja svakog dobra, biti uspostavljena kao univerzalni atopos zla, a jedini smisao i jedini topos biti sačuvan putem pisanja, tj. svjedočenja.

3.1. *Snopis* – identitetski tranzicijski topos

Ni cipelice nisu mogle proći bez „pendžeta“ na vrhovima.

(Musabegović, *Snopis* (S) 1980: 5)

Vidjeli smo kako prvu veliku scenu prepoznavanja u svojoj knjizi Boitani donosi kroz motiv cipele¹⁵, koja ima ulogu i u neprepoznavanju i u prepoznavanju. Maćeha tjera kćerke da sijeku petu ili u drugom slučaju prste kako bi im pristala cipela, međutim, unatoč tim očajnim potezima tome nailaze na neprepoznavanje, dok, s druge strane, preko cipelice se prepoznaje ona kojoj i pripada¹⁶. Prva scena u romanu *Snopis* predstavlja tjelesno prepoznavanje preko crnih lakiranih cipelica i štipajuće boli ispod koljena, koja pripovjedačicu vodi u djetinjstvo kada se abjekтивna bol dočarava kroz cipelice i tijesne dokoljenice na kojima je insistirala majka kako bi time iskazala identitet i potvrdila status u društvu, ali i uspostavila identitet svoje kćerke¹⁷. Bez obzira na bol djevojčici je bitno samo da na cipelicama oстане lakirani sjaj i da se ne isprljaju. Slično je i s dokoljenicama – bitno je da stoje kako treba, bez obzira na krvavi trag koji ostavljaju na nozi. Jedan od vidova anagorizma koji spominje još i Aristotel, a prenosi Boitani, upravo je „prepoznavanje preko tjelesnih biljega/oznaka“ (Boitani 2021: 4). Za razliku od tih jednostavnih oznaka za prepoznavanje, Musabegovićeva je sklonija dubljem prepoznavanju jer bol izazvana cipelama i dokoljenicama predstavlja dekonstrukciju i preusmjeravanje patrijarhalnog ustroja uz svu oskudicu koja se krila ili makar nije trebala biti „prepoznata“. Dakle, prva spoznaja dešava se upravo između konkretnih (cipele i dokoljenice)¹⁸ i apstraktnih

15 Unatoč tome što Pepeljuga ima umazanu odjeću i pepeo na licu zbog kojeg ju je teško prepoznati, stopalo koje odgovara cipeli predstavlja ključni motiv prepoznavanja. Boitani ističe kako su mnogi autori obratili posebnu pažnju na izgled cipele. Tako u verziji C. Perraulta cipela je staklena, a slijedi ga i W. Disney u svojim ekraniziranim verzijama gdje je cipelica ili zlatna ili staklena (Boitani 2021: 3).

16 Kroz književnost stopalo postojano igra ključnu ulogu u prepoznavanju (Boitani podsjeća na stare Grke i Ahilovu petu), a XVI stoljeće obilježila je priča o obučenju koji se vraća iz rata nakon nekoliko godina ali mu cipele ne pristaju, ili slučaj raspoznavanja koji se dešava preko otisaka prsta koji se vremenom promijenio – u svim tim slučajevima prepoznavanje se dešava preko tjelesnih oznaka.

17 „Štipaju i zveckaju crno lakovane dječje cipelice“ (Musabegović 1980).

18 Iako cipele i nove bijele dokoljenice štipaju djevojčicu i pričinjavu bol, ipak je bitnije to kako se ona prezentira, jer iznad svega je potreba, što je i razlogom čestog saginjanja, da „rukom otare prašinu skupljenu na vrhovima cipela ili da počee obamrlo meso ispod novih gumenih uzica na dokoljenicama“ (S: 8).

toposa (košmar i bol) pri čemu onaj konkretni vodi do apstraktnog: „I u tami crne lakovane cipelice djevojčice što, iako lake, grubo odjekuju svojim „pendžetima“ (S: 5). Iza i iznad svega toga nalazi se majka koja je prikazana kao veliki autoritet u želji da po strogim pravilima odgoji kćerku¹⁹. Za razliku od patrijarhalnog, do tada dominantnog društvenog ustroja, sada se uspostavlja matrahijat, pri čemu ja majka spremna na sve da ostvari ulogu autoritativne majke, a preko toga vrati ili sačuva ugled porodice²⁰. Tvrdoća cipela, toplina ruke i nepodnošljivi bol-svrbež ispod koljena, unutarjni odjek riječi i daleka slika što se lijepila na ulicu prislonjenu na okno abjektivni su toposi koji vode od zazora do jasnih slika bezbrižnog djetinjstva. A bit abjekcije jeste upravo to da se cijela ta slika vraća, a ono što je vidjela je slika djevojčice i majke dok se lagano i pod bijelim usijanjem prvog popodneva uspinju, što je bio znak da se toga samo sjeća: „Ipak je razaznavala da je štipanje pod koljenima stvarno, da nije došlo iz ove po zvukovima i po slici, povratne stvarnosti u sjećanju“ (S: 6). Bolno mjesto i zacrvenjelo, tek bi ovlaš uspjela da dotakne vrhovima noktiju kako bi ga smirila i oslobodila, kako bola tako i mogućeg urušavanja „savršenog“ izgleda koji je majka nametnula²¹. I u nastavku, kroz sedam cjelina ovoga prilično atemporalnog romana, spoznaja žene dešava se kroz topose sjećanja na proživljeno djetinjstvo, pri čemu proživljene slike života dolaze u atopos sna, pa san postaje nerazumljiv, i u snu počinje osjećati dokoljenice naglašavajući kako ih je obukla samo „da bi prešla iz kuće u kuću“ (S: 7). I toliki bol je nebitan u odnosu na status. Tako bol dobiva dvostruko značenje – on je odraz unutarnjega stanja radi vanjske svrhe. Bol iz sna i sjećanja, postaje stvarniji jer se dešava u stvarnom toposu: „Bol peče, i bunovno češanje više ne pomaže. Budi se. Budi se u drugom vremenu i prostoru. Škrtom vremena borbe... škrtost sobe umjesto razigranosti i ljepote avlije. Samo bol koja štipa ispod koljena i dalje ostaje. Iz sna se izvukla ali on štipa i ovu stvarnost“ (S: 21) Sve drugo nestaje – toposi djetinjstva zamijenjeni su stvarnošću, dešava se „prepoznavanje kroz osjetila, pamćenje i razum“ (Boitani 2021: 415).

Pored fizičkog bola, spoznaja se dešava preko detaljnih prisjećanja dugih razgovora kod teta Zejne, povučene i nesretne tetke koja se samokažnjava zbog „kćeri

19 „Vodi je sigurna ruka majke koja ide pola koraka ispred nje“ (Musabegović 1980).

20 „Djeca su tu i sve se moglo onda podnijeti. Biće svoji ljudi, naročito djevojke. Bogatstvo nije važno, ali samostalnost i ugled moraju se vratiti njenoj porodici. Djeca će ih imati pa time i ona“ (S: 8).

21 „Da krv slobodno proteče. Na vrhovima lakovanih cipelica opet se nakupila prašina. Nije se više smjela saginjati da je očisti dlanom. Već su ionako blizu. Uradiće to brzo kad joj majka oslobodi ruku da bi se pozdravila. Mora to uraditi prije nego što iko primijeti da ima nove cipele. Mogu pomisliti za onako prašnjave da su stare. Neće se sijati. Neće im možda ni pasti u oči“ (S:10).

rođene pod pogrešnom zvijezdom“ (S: 10) odnosno nepravilno odgojene kćeri. Da je Musabegovićevoj u prvome planu ukazati na unutarnja preobraženja svojih junakinja govore i psihička stanja rezonantna s ambijentom obitavanja. U tom kontekstu upoznajemo teta Zejnu i Minu kao dva suprotna psihološka profila, koja se uklapaju u ambijent „svojih“ prostora:

„Avlija i kuća teta-Zejne nikada je nisu veselile. Bilo je vlage, zapuštenosti i prekomjerne hladovine u bašti. Jednom riječju, nije bila njegovana. I kuća, šćućurena, kao da se i ona skrivala, iako je u njoj sve bilo čisto, zategnuto i na svome mjestu. Jer teta Zejna se skrivala od svijeta. Od svog svijeta. Bježala je posramljena lica i pogleda“ (S: 12).

„(...) njena hladna i pusta kuća, kao okužena, njen muž, koji se nije mogao vidjeti jer je i sam bježao, bili su strašna opomena svoj maminoj ženskoj djeci“ (S: 13).

Teta Mine je suprotna od Zejne, ali i ona svoj identitet pokazuje kroz izgled kuće jer nigdje nije bilo „ljepšeg cvijeća, ruža, odrine, mirisa do u nje! To su njene ruke činile: I ovu kafu, i kolače i ovu sjajnu i prostranu kuću punu muzike i smijeha“ (S: 18). Međutim, u tako uspostavljenom toposu javlja se duboki atopos – iako je sve blistalo unutra se dešava rasap: „Jedino je jedan veliki blistavi privjesak kao neotuđiva uspomena na njenu bivšu ljepotu, ženstvenost koju je ugrađivala u sve oko sebe: u kuću, djecu, jelo, ruže, prijateljstvo, život“ (S: 18).

Pored frojdovskih motiva neshvaćenog sna u kojima Kristeva vidi abjekciju, san predstavlja i nesvjesno ispunjenje želje koja je potisnuta pa se ovdje dešava i abjekcija prema načinu na koji se uspostavlja prepoznavanje. Posebno je to bitno u prepoznavanju žene kroz tjelesne izlučevine nakon (zamišljenog, a nikad ostvarenog) porođaja²² i želje za sjedinjenjem, koja je konstanta Marijinog razmišljanja. U ovome slučaju „želje su skrivene od svjesne strane, a što služi narativnoj reprezentaciji ženskog iskustva“ (Kurtović 2015: 29), dakle sâmo prepoznavanje nailazi na otpor i nastoji se pronaći nove puteve spoznaje²³. To pokazuje kako „prepoznavanje nije ponavaljanje; ono se odnosi ne samo na prethodno poznato, nego i na ono što postaje poznato“ (Felski 2016: 41). Žensko se u romanu pojavljuje kao senzualno, emotiv-

22 U ovome romanu voda je jedan od motiva koji predstavlja metaforički prikaz uživanja žene sa svojim tijelom, pri čemu voda, znoj i žeđ izrastaju u simbole. Marija sanja vodu. Svaki dio tijela se znoji. Hvata je žeđ. San i bunilo opsjedaju stvarnost, pa se samim time premješta svjesno i nesvjesno. Užitek je u prirodi i u ženi – roditeljicama života (zemlja i majka). San izjednačava živo ljudsko tijelo sa prirodom, i slast sna je općenje sa samom prirodom.

23 Ovome problemu posebnu pažnju je posvetila Rita Felski govoreći u ugodi, ali i o neugodnostima prepoznavanja: „... u isti mah smirujuće i onespokojavajuće, ono jednim odlučnim potezom povezuje sličnost i različitost“ (Felski 2026: 40), a sami zazor putem prepoznavanja uvodi Julija Kristeva esejem *Moći užasa*.

no, u ponoći življenja. Dok leži u bolnici, pod abjekcijom zabrane, Mariju opsjeđa erotičnost njezina tijela, a vizije iz prošlosti izazivaju još izraženije emocije. Protagonistica doživljava „zagrljaj sa samom sobom“, „vođenje ljubavi“ sa vlastitom ženskosti: „To je čulna strast. Bezgranična“ (S: 26). Taj uspostavljeni topos strasti pripovjedačica želi da zadrži „da se nikada ne prekine“ (S: 26) pri čemu opet imamo smjenu uspostavljenog toposa i atoposa strasti: „Valjda onog što nadire iz mene. Ja i želim i ne želim da već jednom izađe iz mene i da sve to prestane. A i da ostane... Da se produži...“ (S: 26). San izjednačava živo ljudsko tijelo s prirodom, sklad sna je abjekcija s toposom prirode. U nastavku fragmenti sjećanja vode junakinju do atoposa djetinjstva pogonjeni heterotopijom bolnice i bolničkog kreveta. Ta su sjećanja došla nakon što se ona ostvaruje u ulozi majke, dok je u *Snopisu* prisutno upisivanje tjelesnosti u tekst romana, odnosno inskripcija fizičkoga doživljaja. Identitet se ispisuje ženskim tijelom, na način ginokritičkog poimanja žene kao „proizvođača smisla“²⁴.

Ženski identitet se u ovome romanu ispoljava i kroz motiv tijesta koji se javlja kao topos tipično ženskog/materinskog senzibiliteta: „To fino i sitno zrno, zamućeno u blato tijesta, sada se razastire u perversiji sve finijeg rada. Od zelenog polja vlati trave do prozornog, svjetlucavog vela. Sa blagim talasanjem kao oznakom sjećanja na početak“ (S: 83). Jufka je također kolektivno-identitetski topos, štaviše svojevrsna vertikala životne dinamike i uspona porodice: „Na njoj se raslo. Uz nju se život provodio. Ona je kao iz neba, držala svojom snagom i određivala hod naraštaja. Kao konac njeno vijugavo tijelo išlo je unedogled. One suhe i rijetke pite gurale su čitave buljuke mladosti u pokret za onom boljom i sigurnijom, za većom i jačom, vezani za život njome kao pupčanom vrpcom“ (S: 85).

Jačina doživljaja i ispoljavanje ženstvenosti vezano je za jufku: „(...) osjećalo se da u tom masnom i raširenom ogledalu uživa, potvrđujući svoju životnu sigurnost“ (S: 86) pri čemu i sama jufka postaje živa: „Diše. Pogledaj, kao da je živa. Teže će takva izgorjeti i ne uspjeti“ (S: 86). I dok je „zelenilo rijeke i granja kupalo kuću“ (S: 85) potvrda ženskog identiteta dešava se u tom „crnkastom tijestu začaranog kruga jufke“ (S: 86). Iako je roman *Snopis* fragmentaran, neki provlačeći

24 Ginokritika je termin koji je uvela Elaine Showalter (1979) kako bi označila onu vrstu feminističke kritike koja proučava “ženu kao proizvođača smisla teksta, istoriju, teme, žanrove i strukturu književnosti koju su pisale žene”. Suštinska odlika ginokritike je ginocentričnost – na ženu usmjerena analiza. Osnovna pretpostavka ovog pristupa jeste poimanje roda kao skupa društvenih i psihičkih uslova u kojima su žene stvarale i koji su utjecali na njihovu književnost.

tivi učvršćuju ga kao skladnu cjelinu. Tu ulogu ima, između ostalog, upravo tijesto²⁵. Ritual izrade tijesta i pravljenja jufke bit će i ponovna spona između majke i kćerke. Pri ponovnom susretu, nepomične, dugo su jedna drugoj govorile očima. Dva tijela su govorila dugu i tešku historiju rađanja i izrastanja iz utrobe²⁶ zaokružujući generacijsku, životnu, romanesknu cjelinu²⁷. Na istome je fonu i središnja misao romana *Snopis* da „u svakom čovjeku postoji neka mala lijeha sumnje u svoje postojanje koja svako sjeme, slučajno i besmisleno bačeno, prima i kao stvarno hrani i ono điklja kao korov“ (S: 48), k tome produbljena atoposom da „kasnije će izgubiti taj svoj naivni oblik i postati nešto drugo, neka druga sumnja u sebe, identitet, ali neće ništa izgubiti u snazi i postojanosti“ (S: 49).

3.2. Apercepcija žene na životnim skretnicama

U svojim žilama prepoznavala je podneblje, a u muzici i podneblje i sebe

(Musabegović, *Skretnice* (SK), 1999: 83).

Dok roman *Snopis* donosi unutarnje prepoznavanje žene putem sna, *Skretnice* su u većoj mjeri okrenute vanjskim toposima i apercepciji žene između društvenog statusa i uloga, u kojima primat ima uloga majke, a potom supruge i kćerke. Duhovna stanja junakinja ukazuju na složenost pozicije žene i njenih udjela u svakoj navedenoj ulozi, od nositeljice porodice do stuba domovine. Protagonistica Fatima Malić kao majka, kćerka, supruga i uopće žena opterećena historijskim kontekstom rata i poraća bdi je nad sudbinom svoje djece, kako onih rođenih tako i onoga još nerođenog (što nosi u utrobi). Roman u tom smislu možemo kategorisati kao historijski, ali i kao moderan realistički roman, a to bi značilo da anagnorizam u ovome romanu nije vezan samo

25 Tijesto je ovdje simbol žene i njene moći da rada, posebno ako se uzme u obzir da Musabegovićeva polazi od zemlje iz koje izrasta zrno pšenice na kojem odrastaju generacije... a kroz ostale romane ovaj motiv se po navlja – žena, kao i zemlja i more, daje život, kao izvor krvi i mlijeka, kao ona koja poklanja ljubav, hranu, toplinu, zagrljaj.

26 „Dugo su tako nepomične ostale usred jufke, sa komadima koji su se lelujali po njima. Umotane u taj neprimjetni zagrljaj zemljanog vela, one su se splele kao dva korijena istog stabla što su se konačno našla u rastresitoj vlazi podatne hraniteljke zemlje, u prerađenom zrnu pšenice“ (S: 91)

27 Motiv s početka romana – odlazak kćerke usljed narušavanja društvenih konvencija – zaokružuje se praštanjem i, na koncu, njenim povratkom. Pri svemu tome na djelu je i dekonstrukcija određenih konvencija romana, ali i njihova, sigurno, uspješna nadogradnja. Naime, neke kategorije se nadopunjuju, a neke u potpunosti gube. Pozicina pripovjedača u tom predočavanju *unutarnje spoznaje* je cijelo vrijeme u odnosu prema onome o čemu govori. Pri toj intradijegetičkoj poziciji s homodijegetičkim odnosom gotovo se gubi svaka sumnja da progovara žena s jakim iskustvom (bilo da je riječ o dijelovima koji se odnose na djetinjstvo, rađanje ili, pak, slaganje jufki). Kao da se nadograđuje osnovno životno izlaganje postupcima oblikovanja, ali i razgradnje.

za prepoznavanje, već i spoznavanje. U tom kontekstu važno je ukazati na studije koje u središtu zanimanja imaju spoznaju, a predvodi ih Kant koji, uz uvažavanje Aristotela, put do anagorizma i same spoznaje vidi kao angažman tri izvora spoznaje: osjetilnost, uobrazilju i apercepciju.²⁸ Kant to naziva sintezom pod kojom podrazumijeva “radnju potrebnu da se sastave različne predodžbe i da se njihova raznolikost obuhvati u jednoj spoznaji” (1984: 60). Kako to, u kontekstu svega navedenog, čini Jasmina Musabegović? Sudeći po romanu *Skretnice* i načinu kako se putem sna uvezuju apstraktni i konkretni toposi, Musabegovićeva prolazi kroz sve navedene faze koje naposljetku dovode do spoznaje.²⁹ Tako se i Fatima Malić, smještena u *skretničarske topose* (Pirić 2014, Berbić-Imširović 2015), ukazuje kao ženu tranzicije pri čemu topos skretnica ima višestruko značenje: žena na granici, nacija na granici – generalno, ljudski život na skretnici između zla (ratova) i privremenog dobra (do sljedećeg rata).

Za razliku od *Snopisa* gdje se transfer iz toposa jave u atopos sna, i obrnuto, dešavao putem boli, u *Skretnicama* se javlja „snohvatica“ koja uvijek eksplicitno najavi da slijedi san služeći kao kanal do prepoznavanja. Na samome početku Fatima u bezbrižnosti doma, dok mijesi tijesto za kruh, razmišlja o djetinjstvu kao zaštitničkom toposu³⁰ koji je uvod u atopos straha za sudbinu djece, braće i oca³¹. Strah se iz sna prenosi na javu jer predstavlja predskazanje nekog zlehudog događaja.

28 U svojoj *Kritici čistoga uma* Immanuel Kant objašnjava taj proces ovako: “... osjetilnost predočuje pojave empirijski u opažanju... donesene kroz sjećanja, b) uobrazilja u asocijaciji (i reprodukciji): i c) apercepcija u empirijskoj svijesti o identitetu ovih reproduktivnih predodžbi s pojavama koje su bile dane, dakle u rekogniciji” (1984: 78). Prema Kantu opća logika apstrahira od svega sadržaje spoznaje pa očekuje da će joj odnekud drugdje dati predodžbe, da bi ove najprije pretvorila u pojmove, a to se zbiva analitički. Raznolikost osjetilnosti potrebna je da bi čistim razumskim pojmovima dala materiju, jer bi bez nje bili bez ikakvoga sadržaja, dakle potpuno prazni. Prostor i vrijeme odražavaju raznolikost čistoga zrenja a priori, ali pripadaju ipak uvjetima receptiteta duše pod kojima se jedino mogu dobiti predodžbe o predmetima koji je prema tome moraju aficirati. No, spontanitet našega mišljenja zahtijeva da se „ova raznolikost na stanovit način najprije prođe, primi i poveže, da bi se od toga napravila spoznaja” (Kant 1984: 60).

29 Musabegovićeva svoje pripovjedačice (najčešće putem sna) vraća u vrijeme začetaka određenih pojava (uzroka i posljedica), pusti da se odvijaju procesi prepoznavanja, selektiranja, dopunjavanja i sažimanja (*sinteza*) prije uspostave konačnih toposa (spoznaje).

30 „Sad joj je jasno što se tako rado podvlačila pod podmostovlje skladno isklesanog mosta nad rječicom – utokom snažne rijeke što je grad polovila na dvoje. Vrelina je okomito padala na kamenje i rijeku, na plodne baščenske parcele. Ta borba sunca i vode oplodavala je zemlju maštovito i bogato. Pod ovim podmostovljem teklo je i u kovitlacu se točilo tajno vrijeme prvog djetinjstva, sakriveno od nadzora odraslih. Možda su to prvi temelji njihovih kasnijih vlastitih skloništa.“ (SK:78).

31 „Ulazila je u san: veliki vir rijeke ispod mosta okretao se, opasan i prijeteći za njene nevješte udove... ona ne može u slici sna da razabere da li to pliva u časi razmućenog sirćeta ili u riječnom viru. Da li to u rukama iznosi samo riječni vir, a pliva u sirćetu! Ili je obrnuto, pliva u viru, iznosi sirće. I jedno i drugo... stiže je neka jeza i predskazanje, od čega se trzajem probudi. Bojala se tog vira, tog amidžinog ljutog napitka, i bilo kakvog sjećanja na nj“ (SK: 86).

Zapravo san ima višestruke uloge: prepoznavanje, nagovještavanje, a katkad i spoznaja. Tako san ponekad iz atoposa pređe u topos. Naime, načini na koje se Fatima prepoznaje uvijek uključuju sjećanje (najčešće prije samog sna), kada se javljaju scene iz djetinjstva. Jedan od češćih motiva jeste voda, koja se javlja kao topos spoznaje, što se eksplicitno i navodi: „Prepoznavala su se dva oblika beskrajnih, bezobličnih voda: žena i rijeka. Dva izliva napuklih tijela“ (SK: 104), pri čemu, pored spoznaje, voda ima iscjetiteljsku ulogu:

„Stajala je više nje i neosjetno počela da joj se moli. Prirodno, uvijek se sabirala nad ljeskanjem vode. Tražila je pogledom u svim oblicima, da je, tako sveobuhvatna, spere i sastavi. Blago, izlječiteljski. Vodeni lakat odgovarao joj je tišinom i dubinom. Vir je uvirao u njeno tijelo, ne samo preko očiju već kroz svaku osvježenu boru kože“ (SK: 104),

Voda ne samo da predstavlja katalizator prepoznavanja i vraćanja doživljaja iz mladalaštva, već omogućuje i obnovu snage: „Unaprijed se radovala vodi i njenom žuboru, njenoj usplahirenosti i ljutini s kojom se obrušavala na točkove. Kao vrisak snage“ (SK: 120). Kroz sjećanje se doseže prepoznavanje i (samo)spoznaja istovremeno: „Silazila je niz podzemne žile svojih sokova, zaustavljala se na zaboravljenim talozima davnih naplava“. Prepoznavanje se dešava osjetilno: „Kroz samu sebe, dugo i sretno je putovala, pribirajući se i skupljajući u svakom ćošku. Pribirala svoje dijelove, vraćala svoj oblik“. A tijelo postaje više od zaštite: „Tijelo je pobjeđivalo u vlastitoj borbi, u zaboravu na onu vanjsku borbu, opštu i opasniju, u kojoj je i ona za tren mogla opet biti pobijeđena“ (SK: 190). Odmah nakon uspostavljenog toposa uslijedio bi atopos, jer: „Bojala se ovog sna, on je bio davno prepoznat znak“ (SK: 193). Prepoznavanje na taj način postaje i ritual obnavljanja:

„U onaj bezrazložan smijeh kojim se moje tijelo oslobađa viška sunca i prevrlih sokova. Ceptila sam, razigrana. Tu slast, eto, tijelo je pamtilo iako već Bog zna koliko puta izmijenjeno, obnovljeno, a u isto vrijeme i ostarjelo, izrođeno i izmučeno (...) to je valjda njegova najdublja tajna, po kojoj je samo sebe uvijek prepoznavalo“ (SK: 251).

Uz topose prepoznavanja djetinjstva i mladalaštva pripovjedačica evocira drugaricu koja ju je uvodila u život čula: „Pokrila se tim slikama i toplo se opušila po sećiji. Čini se da lik crnomanjaste i maštovite drugarice izbija iz pozadine svake slike sjećanja. Sve čari igre ona joj je otkrivala“ (SK: 79). U opisu njihovoga odnosa slijedi niz opservacija koje ukazuju na spoznaju ženskosti: „Bile su među prvim koje su se usudile uopšte zaplivati i okupati se u rijeci: skinuti se i predati suncu, vodi i vazduhu“ (SK: 81). No, uz uspostavljeni topos, javlja se i atopos izazvan

fragmentarnim sjećanjima: „Osjećala je svoje tijelo, uspokojeno muzikom, kako se proteže u trku pri povratku, preko bašča, voćnjaka, rijeke, do još uvijek tihe kuće sa usnulim djetetom. Spokojem su joj tijelo natapala sjećanja koja više nije mogla čulima dozvati. Nastavljao se mimohod neoslikanog sna“ (SK: 84). Iz izdvojenih segmenata vidno je da je diskurs spoznaja žene čulan, necjelovit, snažno metaforiziran, diskontinuiran. Na sličan način dešavat će se prepoznavanje i ostalih uloga, posebno u vanrednim okolnostima kada će se pokazati snaga majke, ali i supruge, koja će hrabro podnijeti svoju sudbinu uprkos različitim atoposima: od muževog pijančenja do ratnih stradanja, što će u većoj mjeri tematizirati roman *Žene Glasovi*.

3.3. Ekfraz: slikanje mosta riječima

Kako se kazati samoj sebi?

(Musabegović, Most (M), 25)

Roman *Most* toposom mosta³² prati pripovjedačko iskustvo prepoznavanja. Naraciju karakterizira difuzni oblik, decentriranost, fragmentarnost tekstualnog tkiva, a jedino što možemo uzeti kao konstantnu pripovjedačku nit jeste asocijativni niz motiva kojima je svrha prepoznavanje. Pored anagnorisisa same pripovjedačice, koja postavlja pitanje *Kako se kazati samoj sebi?*, do spoznaje da *iz ovih sokova moje slikarstvo iskače*, razotkriva se priča žene koja se prepoznaje kroz identitet umjetnice, pri čemu je sama umjetnost topos spoznaje: „Sve moje slike su kazivanje samoj sebi“ (M: 25). Pripovjedačica svijet oko sebe poima na senzualan način, a i kada se suočava s njim čini to preko slika (uključujući i stvarne slike mosta kao artefakta). Slike iz djetinjstva i odrastanje pored mosta a posteriori grade njenu ličnost odrasle žene.

Prepoznavanje se ostvaruje pomoću jakih integracijskih sila usmjerenih k rasutim mislima, sjećanjima, halucinacijama, ali i predmetima koji pripadaju prošlosti. Sama spoznaja toposa mladalaštva dešava se kroz „prepoznavanje intuicije“ (Boitani 2021:173). Prvi topos sjećanja jeste sjećanje na majku kao glavni glas (iako suprotan od njenog nahodenja) koji utiče na izgradnju njenoga identiteta. Kroz sjećanja na mnogobrojne detalje iz prošlosti protagonistica pokušava dati smisao sadašnjosti. To je i razlogom što ne samo da ispisuje sjećanje na djetinjstvo već ga nastoji i naslikati, pri čemu se pripovjedne i slikovne opservacije oblikuju kao svojevrsna struja svijesti,

32 Motiv mosta kao toposa prepoznavanja prisutan je već u eseju o mostu: „Most pulsira, vibrira i ujedno otjelotvoruje perpetuum mobile sveukupnog postojanja. Zato je on biće, i zato se za njega kaže da je ubijen, a ne srušen. I zato i ja pokušavam da slijedim skoro svim književnim izrazima tu njegovu sveopću otvorenu metaforu: evo esejom, pjesmom, proznim izrazom i slikom, imaginarnom slikom nastalom iz palete moje junakinje u romanu *Most*“ (Musabegović 1999: 27).

a most predstavlja i stvarni objekat u prostoru posredstvom kojeg se evocira djetinjstvo i odrastanje, ali i apstraktni artefakt preko kojeg se artikulira atopos prepoznavanja i spoznaja smisla: „Ni ja se nikom neću kazati, tiha sa stvarima u sebi i oko sebe. Zajedno dišemo i brujimo. Tišinu stvari ne diraj kada se bojama i ritmom kazuju. Ispuštaju iz sebe arabeske, nepoznate, ali iz poznatih obrisa izašle. Nije li novo slikarstvo, upravo to, iz poznatih obrisa nepoznato izlijeće?“ (M: 48). Spoznaja se događa preko prepoznavanja već poznatog. Iskustva proživljenog djetinjstva i mladalaštva podloga su ekfraz³³, dakle postupka kojime se umjetnost uvodi u umjetnost, u umjetnosti progovara o umjetnosti, što pripovjedačici omogućuje potragu za identitetom, ili štaviše prepoznavanje kroz poistovjećivanje: „Bruji energija u ovom času između svojih boja, šara i oblika. Sveti čas samoslikana. Ja sam u slici samoj. Ne slikam i ne gledam, već u slici živim“ (M: 48). Nizom slika predstavljaju portrete – i mosta³⁴ i pripovjedačice koja prepoznaje svoj i majčin put koji se razilaze³⁵, makar do momenta dok ih ne poveže kobna sudbina rata³⁶.

Pored mosta koji je ključni topos prepoznavanja, ono se vrši i preko pejzaža koji uključuje topose neba, vode i mediteranski kolorit: „To ovaj korak što škripi i od neprikladnih štikli nije šunjanje samo u vlastito sjećanje, u svoje slike, šunja se on, ovaj korak, i u sjećanje ovog neba što je puklo kao zvono, u opojno preplitanje obeharalih grana i šuma vode?“ (M: 10). Duboka povezanost s opisanim čest je element ekfraz; vizualno moćan opis mosta isijava energiju koja most čini vidljivijim i opipljivijim. Identitet pripovjedačice i umjetnice su jedno, a nemogućnost njihovog ispoljavanja ujedno je uskraćenost uspostave spoznajnog toposa, dok prostor zauzima atopos praznine:

„Ne vide se ni konture mog crteža ni licitarskog srca: jedini ukrasi kojima sam razbila bjelinu zida. Kad svane, na te šumove neću više misliti. A uspavljivala sam se odgonetajući njihovu tajnu“ Da slikam bjelinu? Bijeli paravan i bjelinu u sebi. Ja u svojim slikama ništa drugo i ne radim već razlistavam bjelinu“ (M: 136).

33 Ekfrazom kao vrstom živopisnog opisa u *Retorici* Aristotel označava „oživljavanje neživih stvari“ živim opisom, dok Richard Meek (2009) zapaža da je izraz unatoč zvučnom imenu „suštinski moderna kovanica“ i ističe da je tek u proteklom godinama ekfraz postala ustaljen naziv za opis djela skulpture i vizuelne umjetnosti u okviru književnih rodova.

34 „Ovaj neimar je uspio, a kako ću ja to uhvatiti? Cijelim životom i bićem osjećam a nikako iz mene na platno da iscure. Čovjek se diže, a sve ga vuče zemlji. I u letu je zemlja u nama“ (M: 11).

35 Julija Kristeva (1989) će posebno pisati o odnosu majke i kćeri koje se „razilaze“ jer se majka pretvara u zazorno kojega se subjekt pokušava osloboditi.

36 „Moj put do mosta je iznutra, odozdo. Od rijeke i vode, do luka. Moj put do mosta nije ovaj kojim hodim. To je put na most. Izvanjski, tudinski. To je majkin put na most. Dvije ruke i dva mosta se sudaraju u našim tijelima, iskustvu i pričama. Majkine i moje ruke. Mamin i moj most.“ (M:12).

Upustiti se u tu potragu znači putovanje svim čulima, znači prepoznavati se, na koncu, i prepoznati – i duh i tijelo³⁷. Svaki pokušaj nadomještanja moguće praznine izazvane spoznajom da se odlazi, završava još dubljim jazom i atoposom. Nepripadnost, odnosno pripadnost nekom drugom prostoru, istovremeno je i pronalaženje izlaza. Atopos podrazumijeva nemjesnost, atopos je nemogućnost nadomještanja praznine usljed nedostajanja druge osobe ili pak mjesta, baš onako kako tvrdi John Hillis Miller u studiji *Topografies* (1995: 51): „Nemjesnost je u drugoj osobi koju svako teži lišiti nečeg kako bi popunio prazninu, ali ne uspijeva jer su ‘ona’ ili ‘on’ tek utjelovljenje više ‘praznine’ u krajoliku što ga personificiraju pripovjedač ili likovi“.

Kao i u prethodnim, i u ovome romanu prepoznavanje se javlja u odnosu sa drugim. Atopos počiva, kako Boitani objašnjava, u likovima koji „ne žele biti prepoznati“ (2021: 316). Ovdje se atopos uspostavlja kroz lik Hatidže koja predstavlja naizgled suprotnost ali i mogućnost prepoznavanja „Prepuštala je meni da se odlučim, kao što mi je prepustila i odluku da je prepoznam“ (M: 134). Prvi stepen atoposa ispoljio se kroz indirektni susret s njom kada poziva brata da bude paravan između njih dvije: „Da me ni slučajni prolaznici ni na prvi pogled ne poistovjete sa njom. Utoliko je bilo sve to perfidnije u mojoj iskrenoj radosti što sam Hatidžu ponovo vidjela“ (M: 134) pri čemu paravan predstavlja i neslaganje s načinom života koje vodi Hatidža:

„Uvijek sam je se plašila, i nikada otvoreno i srdačno nisam joj prišla u ovim susretima u gradu. Ni ona meni. Riječi nisu značile ono što znače, istine su bile ili potpuno lažne ili dobrim dijelom. Svako je bilo na svoj način nelagodno. I voljele bismo da se ne susrećemo. Ali nam je ipak bilo drago kada se sretnemo. Nismo željele jedna u drugoj da se prepoznamo. A toliko smo bile bliske u lječilištu. Valjda smo jedan drugoj neispunjena mogućnost“ (M: 137).

Atopos se ispoljava i kroz strah da bi mogli prepoznati onaj dio identiteta koji pripovjedačica poistovjećuje sa Hatidžom: „Prepoznali bi možda, moje drugo lice, koje je moglo biti stalno moje“. Međutim, prepoznavanje se ne uspostavlja jer je na Hatidžinom mjestu mogla biti i ona sama. Iz istog tog razloga Hatidžu ne prepoznaju ni drugi. „Moglo je biti i njihovo, zato joj dijele sadaku, sretni i zahvalni što ona taj pad podnosi umjesto njih. Nesvjesno“. Ali dok drugi sve to čine nesvjesno, „... ja svjesno i doživljeno. U tome je razlika. Samo je ne prepoznaju“. Ta bojazan uništila

37 Prvo načelo spoznavanja spoznatljivo je u paroli: jedna osoba, jedno tijelo; jedan um. Ono što definira osobu, zahtijeva tijelo, a tijelo (ljudsko tijelo), zahtijeva um. (usp. Damasio 2005). Tako protagonisticu promatramo kroz njeno tjelesno ostvarenje: „Štogod se zbiva u vašem umu, zbiva se u vremenu i prostoru u kojem se vaše tijelo nalazi i onaj dio prostora što ga vaše tijelo zauzima“ (Damasio 2005: 144).

je želju da Hatidži pomogne i da joj se zahvali. „Prošla bih pored nje, bojeći se da neko našu vezu ne otkrije i ne objelodani“ (M: 139).

Kroz roman pripovjedačica iskazuje atopose u vidu transgeneracijske traume iz II svjetskog rata kroz sjećanje na hapšenje brata Bećira i majčinu bol dok sudbinu pokušava prozrijeti gatajući u grah. Nemogućnost prepoznavanja i spoznaje sudbine prazno je mjesto i atopos nedostajanja, boli i smrti koja je konstantni biljeg tijela u ratu: „To prvo je bilo prisutno u meni kao minerali što biljka isiše iz zemlje“ (M: 68). Jedan od načina prepoznavanja jeste i uvođenje motiva iz mitologije, koji se isprepliću sa prezentom donoseći moguću spoznaju:

„U koju god kuću bih ušla, osmatrala sam gdje bi se u njoj mogla skriti zmija. I onda sam postepeno shvatila: Zmija nije zmija, zmija je najdublja tajna što se krije u njedrima kuće. Po toj tajni skrojena je porodica, svi ljudi koji u njoj i sa njom žive. Duboko, u njedrima zakopan, zmija drži tajnu.

Da kažem tajnu svoje kuće? Ne, neću. Neću da se sruši moja kuća i moja porodica. Neka se nasluti. Jer šutnja u porodici i najviše i najbolje govori o tajni. Ona je putokaz omeđene praznine u kojoj se sklopčala ta zmija” (142).

U mitologiji, religiji i znanosti zmije simboliziraju plodnost, besmrtnost, obnavljanje, liječenje, ali i zlo. Introjekcija identifikovanja se zbiva preko atoposa neizrecivog jer individue se osjećaju decentrirano. Lik zmije „oduvijek je korišten za prikazivanje i najboljeg i najgoreg: stvaranja, obnove i besmrtnosti, ali i dvoličnosti, apsolutnog zla i smrti. Motiv zmije uza se najčešće ne veže pozitivni topos“ (Piskač 2013: 12).

Za Musabegovićevu pisanje podrazumijeva proces kojem prethode snovi, distanca između jave i sna. Sve to slaže se s procesom spoznaje u kantovskom ključu: „... sinteza raznolikosti proizvodi najprije spoznaju, koja je isprva doduše još sirova i nejasna, pa joj je dakle potrebna analiza; ali sinteza je ipak ono što zapravo sabira elemente spoznaje, sjedinjujući ih u određen sadržaj. Ona je dakle ono prvo na što imamo paziti kad hoćemo da sudimo o prvome postanju naše spoznaje” (...) sinteza uopće i jest jednostavno djelovanje uobrazilje, slijepe premda neophodne funkcije duše, bez koje mi uopće ne bismo imali nikakve spoznaje, ali koje smo samo rijetko kada svjesni” (Kant 1984: 61). U svemu tome počiva i uvjerljivost i/skaza koji je takav što zbog velikog znanja, što snage vlastitog doživljaja određenih toposa. Rezultat su hipotipotičke topografske slike prizora koji daju osjećaj istovremenog boravka na dva mjesta, ali i mogućnost anagnorisisa odnosno **prepoznavanja** naših vlastitih spoznaja o određenom prostoru/mjestu.

3.4. Konceptualna majeutika u romanu *Žene. Glasovi*

Mrzila sam, ustvari, te znakove koje je prepoznavala na putu i diskretno ih naglas čitala.

(Musabegović, *Žene. Glasovi* (ŽG), 2005: 186)

Za razliku od prethodnih romana gdje se spoznaja dešavala između toposa i atoposa, roman *Žene. Glasovi* je cijeli zasnovan na etičkom imperativu izgradnje toposa usred sveopćeg atoposa. Naime, roman *Žene. Glasovi* „karakterizira etički angažman bez ostatka u svjedočenju i osudi zločina, ali ne u ime ideje, kolektiva ili epskog apsolutizma, nego u ime ljudskosti i humanističke misije čovjeka na zemlji“ (Pirić 2010: 248). Strukturno roman je ostvaren kao skup ispovijesti o ratnom trenutku uz povremena vraćanja u prošlost porodice Malić. Naime, Fatimine kćeri, Nizama slikarka i Selma književnica, progovaraju o ratu iz svojih gradova (Mostar i Sarajevo) povezujući svoju uobičajenu percepciju grada s doživljajem atoposa grada u ratu (vidjeti Hadžizukić 2014). Pripovjedačice progovaraju o zlu koje je kontinuirano i koje je (bilo) nužno prepoznati prije nego se ponovi. Način na koji to čine – postavljanjem pitanja, asocijacijama vezanim za nemile događaje, po principu konceptualne majeutike,³⁸ nastoji se razotkriti zlo, a posebno ono zlo koje se ponavlja – ubijanje, klanje, silovanje³⁹. Jedini modus koji se može usprotiviti tom zlu jeste svjedočenje što se simbolički ostvaruje preko čempresa kao mogućeg toposa pamćenja (vidjeti Žujo-Marić 2011), ali samim time i toposa svjedočenja: „Nizama, polahko, neka san u tebe uđe, ne boj se. Ti već umiješ spavati i visit na ovom čempresu“⁴⁰, a to se može postići poistovjećivanjem sa čempresom: „Pusti se i

38 Istraživačka majeutika oblik je sokratovskog obrazovanja koje se temelji na postavljanju pitanja. Svako pitanje otvara novo i dijalog ne dostiže do cilja u smislu kompletnog rješavanja problema, ali se problem dublje razumije. To je zajednička potraga za istinom, za dubljim uvidom. Vještina postavljanja pitanja koja potpomaže porađanju ideja u sugovornikovo glavi (Brun 2007).

39 U eseju „Rat, žena, kultura“ unutar knjige *Naličje historije* Musabegović piše da je u ratu silovanje jedan od popratnih fenomena opće destrukcije. Ono je bilo planirano i dešavalo se „(...) u cilju brisanja drugoga, u cilju etničkog čišćenja, što je samo eufemizam za stvarni genocid“ (1999: 72). Po Musabegovićevoj silovanje je bilo planirano iz dubljih, dalekosežnijih razloga. Naime, strateški cilj neprijatelja bile su žene kao nositeljke kulture i porodici. Neprijatelj koji uništava kulturna dobra jednog naroda kao što su biblioteke, škole, groblja, zna da će žene po uvijek sačuvati nešto od toga. Tako, umjesto biblioteke izgorjele u ratu, one će djecu naučiti prvim pričama i pjesmama, umjesto srušene džamije ili crkve one će ih naučiti molitvama, u srušenim kućama ili u egzilu one će pripremati nacionalna jela. Ali silovanjem „cilj neprijatelja je da uništi, ponizi i zatre žene kao sjemenke jedne kulture i civilizacije“ (1999: 72). Dakle, dubinski razlog silovanja leži u širokom programu genocida i poniženja jednog naroda napadajući njegovo biološko sjeme.

40 Drvo čempresa se u različitim kulturama pojavljuje kao simbol smrti, ali istovremeno besmrtni duše i boli. U staroj Grčkoj su od drveta čempresa pravljene urne u kojima se čuvao pepo umrlih. I Platonov zakonik je pisan na ploči čempresa (vidjeti Šilić 1990).

zaboravi se... Eto te. Ušla si i stopila se u taj, kako ti kažeš, čarobni protok života iz jednog, mrtvog, u živući što izrasta u nebo⁴¹. Jedino još drvo može pobijediti zlo:

„Tu mudrost samo biljka ima. Sada si već u korijenu. Ne napreži se da analiziraš, pusti da sva osjetiš kako korijen, tonu rekli mi smrtnici i sa one i sa ove strane, mrtvu zemlju u živu biljku pretvara. Upij tu tajnu i znaj je, ali je ne analiziraj. Izgubićeš je. Ponijećeš je u svojim rukama kao zaboravljeno sjećanje, i to isto raditi, kao korijen, iz ništa, nepostojećeg, vaditi živi svijet. Znala si da je otvorena ruka na stećcima to. Ta tajna. Nosi je sa sobom i čuvaj. Ali ne reci nikom, šuti, do svijetu koji si stvorila na platnu i papiru. Taj svijet će se blagorodno osmjehnuti tvojoj ruci i prepoznati je kao svoju tajnu nastanka“ (ŽG: 29).

Pored pisanja i kuća se javlja kao utočišni topos, ali i on je urušen:

– „Ali su zidovi ipak mirisali na našu kuću. Na zemlju u koju je postavljen kamen i na sunce koje ju je grijalo i od kojeg se skrivala u krošnjama. (...) I tako ofucana i izmijenjena bila je kuća naša. Šta te dvije riječi znače, to samo beskućnik i izbjeglica znaju. (...) Doticaj sa svojim dijelom zemlje i neba, i bilja, to je kuća i snaga“ (ŽG: 19).

Prepoznavanje se dešava kroz „vanjski znak“ (Boitani 2021: 414) za razliku od dotadašnjih unutarnjih. Vedad Spahić (2016: 105) kult doma u bošnjačkoj književnosti povezuje upravo s Jasminom Musabegović ističući kako njena predstava doma predstavlja „vješto internaliziran u mitopoetski viktimološki (meta)narativ o destrukciji bošnjačkog identitetskog jezgra“. Sinestezijski pobuđene i u sjećanju obnovljene mentalne slike doma i porušene kuće te njima pobuđena emocionalna stanja imaju ulogu kohezivnih sila koje drže na okupu cjelovitost bića u koje autorica (slično kao i u *Skretnicama*) upisuje traumu⁴² i u tom upisivanju atopose zamjenjuje maštom, nadomjestkom onoga što fizički nedostaje. Znanje koje nudi fikcija takvo je da pritom ne podriva ključni topos romana – topos svjedočenja.

⁴¹ Gaston Bachelard u *Poetici prostora* govori o stablu i njegovoj ulozi u književnosti pri čemu ga vidi i kao bitnu sastavnicu pri određivanju identiteta: „(...) stablo je poput pravog bića shvaćeno u svom biću bez granica. Te su granice samo nespretnosti. Protiv tih nespretnih granica, ti trebaš tom stablu podariti svoje obilje slika, hranjenih unutar tvojeg intimnog prostora, 'tog prostora koji svoje biće sadrži u tebi'. Tada će se i stablo i njegov sanjar zajedno smjestiti, rasti našavši mjesto“ (2000: 198).

⁴² Cathy Caruth (1996: 11) definira traumu kao „doživljaj iznenadnog ili katastrofalnog događaja u kojem je odgovor na događaj odgođen, a nekontrolirano se javljaju halucinacije i drugi nametljivi fenomeni“. Izvor traume ne možemo uvijek jednostavno pronaći u nasilnom događaju iz prošlosti, ona se javlja naknadno, baš kao lovac koji nakon lova lovi preživjeloga (ibid.).

4. ZAKLJUČAK

Književni opus Jasmine Musabegović prostor je anagnorizma u kojem se profilira pripovjedački duh sublimirajućim naporednim djelovanjem triju silnica: poetsko-esejističkog dara, znanstvene akribičnosti i umijeća mimetičkog projiciranja stvarnosti. Minuciozni opsevatorski dar i bogatstvo imaginacije omogućili su autorici da prepozna socijalne i psihološke topose individualnih i kolektivnih sjećanja, odnosa, snova, halucinacija... Isti toposi i atoposi povezuju eseje i romane: motivi sna, vode, tijesta, pisanja... pojavljuju se konstanto kao i dramatizacija ženskog senzibiliteta, svijest o ljudskoj prolaznosti i zlu i topos zazornosti.

Napravimo provizorij tranzitornih i podudarnih mjesta unutar opusa:

- koncept senzualno-intimističke invokacije a/toposa ženske duše / spoznaja ženskosti;
- teret ne/ugledne porodice (propast begovata);
- neukrotiva ženskost / samopotcjenjivanje;
- topos kolektiva nadređen potčinjenom atoposu individue;
- ustaljeni motivi: sna, vode, jufke, zmiје, kuće, čempresa...

Ključni toposi pamćenja i prepoznavanja prikazani su u obliku onih opipljivih kao što su obuća (štikle, cipele), tijesto, zemlja, voda, nebo, drvo ali i apstraktnih kao što su san, strah, halucinacija i sumnja. Prepoznavanje i spoznaja najčešće se dešavaju između toposa i atoposa. Musabegovićeva izgrađuje određene obrasce kojima prilazi detektiranom toposu (predmetu, motivu, mitološkom artefaktu, konkretnom mjestu) dajući mu značenja u idejnim horizontima vlastitog stvaralaštva omeđenim erosom i etosom života.

Prilog: Toposi i atoposi spoznaje u opusu Jasmine Musabegović

djelo			Topos	atopos	spoznaja
<i>a) Snopis</i>			Java	san	spoznaja žene (kćerke, majke)
			cipele/dokoljenice	doživljaji boli	sazrijevanje
			bolnica	bolnički krevet	transfer u druge prostore
			bjelina svijesti	narkoza	stanje košmara
			doživljaj tijela	opredmećenje tijela	priroda (zemlja, voda)
			tijesto / jufka	meso	spoznaja žene
<i>b) Skretnice</i>			tijesto / kruh	čergarska tkanina	sumnja u identitet
			emancipirana žena	ograničenja sredine	jedino izvjesno majčinstvo
			porodično porijeklo	oslabljeni begovat	deprivacija identiteta
			željeznička stanica	tranzicijski identitet	borba za preživljavanje
		<i>c) Most</i>	topos mosta	mladalaštvo	spoznaja, strast
			miran život	rat	borba za život
			materijalni svijet	čulni svijet	samoprepoznavanje
	<i>d) Žene.Glasovi</i>		smrt/život	zmija/čempres	topos pisanja
			unutarnji svijet	topos kuće	spoznaja pripadnosti
			ponavljajući motivi	voda, zemlja, nebo	prediskazivanje zla
			život	bliskost smrti	prolaznost života

IZVORI

1. Musabegović, Jasmina (1977), *Tajna i smisao književnog djela*, Svjetlost, Sarajevo
2. Musabegović, Jasmina (1980), *Snopis*, Veselin Masleša, Sarajevo
3. Musabegović, Jasmina (1986), *Skretnice*, Veselin Masleša, Sarajevo
4. Musabegović, Jasmina (1994), *Most*, Bosanska knjiga, Sarajevo
5. Musabegović, Jasmina (1999), *Naličje historije*, OKO, Sarajevo.
6. Musabegović, Jasmina (2005), *Žene. Glasovi*, Svjetlost, Sarajevo

LITERATURA:

1. Aristotel (1983), *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb
2. Barthes, Roland (1982), "Atopos, odlomci ljubavnog govora", u: Milan Komnenić (ur.), *Goropadni Eros*, Prosveta, Beograd
3. Bachelard, Gaston (2000), *Poetika prostora*, Ceres, Zagreb
4. Berbić-Imširović, Mirela (2015), "Skretnice Jasmine Musabegović – retorika hetero-povijesti u Povijesti: politika/etika preživljavanja i (ne)moguće kodiranje doma", *Knjiženstvo: Časopis za studije književnosti, roda i kulture*, 5(5), dostupno na: <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2015/zenska-knjizevnost-i-kultura/skretnice-jasmine-musabegovic-retorika-hetero-povijesti-u-povijesti-politika-etika-prezivljavanja-i-ne-moguce-kodiranje-doma#gsc.tab=0>
5. Boitani, Piero (2021), *Anagnorisis: Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature*, Brill Rodopi, Leiden - Boston
6. Brun, Jean (2007), *Sokrat*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
7. Caruth, Cathy (1996), *Unclaimed Experience; Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, London
8. Čedmil, Šilić (1990), *Atlas drveća i grmlja*, Sarajevo, Svjetlost.
9. Damasio, Antonio (2005), *Osjećaj zbivanja. Tijelo, emocije i postanak svijesti*, Algoritam, Zagreb
10. Džafić, Šeherzada (2015), *Post/modernistička poetika Irfana Horozovića*, Centar Samouprava, Sarajevo
11. Džafić, Šeherzada (2020), "Narratives to Fight Trauma – Post-Yugoslav Society in the Third Space", u: *Trauma, Generation – Erzählen*, Frank and Timme, Berlin, 455-469.
12. Eco, Umberto (2013), *Inventing the Enemy*, HarperVia, London

13. Felski, Rita (2016), *Namjene književnosti*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
14. Hadžizukić, Dijana (2014), *Književna Hercegovina*, Dobra knjiga, Sarajevo
15. Kant, Immanuel (1984), *Kritika čistoga uma*, Matica hrvatska, Zagreb
16. Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (1991), "Romansijer i esejist Jasmina Musabegović", u: *Skretnice*, predgovor, Svjetlost, Sarajevo
17. Kristeva, Julija (1989), *Moći užasa. Ogledi o zazornosti*, Naprijed, Zagreb
18. Kundera, Milan (1990), *Umjetnost romana*, Svjetlost, Sarajevo
19. Kurtović, Rajla (2015), "Žensko pismo u romanu *Snopis* Jasmine Musabegović", *Post Scriptum*, 4/5, 29-36.
20. MacFarlane, John (2000), "Aristotle's definition of anagnorisis", *American Journal of Philology*, 121, 367-383.
21. Meek, Richard (2009), *Narrating the Visual in Shakespeare*, Ashgate Publishing
22. Miler, John Hillis (1995), *Topografies*, Stanford University Press, United States
23. Oraić-Tolić, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
24. Preston, Clarie (2007), "Ekphrasis: painting in words", u: Sylvia Adamson (ed.), *Renaissance Figures of Speech*, Cambridge University press
25. Pirić, Alija (2010): *Arheologija teksta*, Dobra knjiga, Sarajevo
26. Piskač, Davor (2013), "Od rajske ptice do snahe guje: Književna životinja", *Vijenac*, 504; dostupno na: <https://www.matica.hr/vijenac/504/karneval-zivotinja-u-knjizevnosti-21908/>
27. Showalter, Elaine (1997), "Towards a Feminist Poetics", u: K. M. Newton (ed.), *Twentieth-century Literary Theory: A Reader*, Macmillian
28. Spahić, Vedad (2016), *Književnost i identitet: Književnost kao prostor izazova u reprezentaciji/konstrukciji bošnjačkog kulturnog identiteta*, Lijepa riječ - BZK "Preporod", Tuzla
29. Zlatar, Andrea (2004), *Tekst, tijelo, trauma*, Naklada Ljevak, Zagreb
30. Žujo-Marić, Lejla (2011), "Čempres kao prostor pamćenja u romanu *Žene. Glasovi* Jasmine Musabegović", *Istraživanja*, 6, 157-162.

ANAGNORISM OF TOPOI AND ATOPOI IN THE WORKS OF JASMINA MUSABEGOVIĆ

Summary:

Few female authors have managed to bring about a gynocritical habitus of recognition like that of Jasmina Musabegović. A woman as a scholar, writer, and interpreter – both in the context of literary criticism and the literary text itself – would be just some of the key determinants of this author's creative biography. The experience of meticulous scholarly effort, poetic-essayistic feminine writing, the skill of deconstructing patriarchal codes, and the profiling and reconstruction of female narrative identities are preoccupations that lead Musabegović towards anachronisms. In her literary-critical work, essayistic oeuvre, in novels – from the first *Snopis* to *Žene. Glasovi* – identities, both authorial and protagonistic, inscribe themselves through certain topoi (typically female cognitive intimate spaces) and atopoi (dreams, the body's aporia, arts, phantasmagoria), reaching textual, and through it, an existential anachronism. Under the hypothesis that women's anachronisms occur precisely through and between topoi and atopoi, the work examines how they manifest and what they reflect. The research leads to the conclusion that the motifs of recognition range from sensual feminine to geographical and historical, woven into their associations subject to previous experiences.

Keywords: topos; atopus; anachronism; abjection; identity; representation of femininity; identity;

Adresa autorice
Author's address

Šeherzada Džafić
Univerzitet u Bihaću
Pedagoški fakultet
seherzada.dzafic@unbi.ba