

DOI 10.51558/2490-3647.2024.9.1.451

UDK 821.512.161.09 Tanpinar A.H.

Primljeno: 03. 02. 2024.

Izvorni naučni rad

Original scientific paper

Melinda Botalić, Nadira Žunić

**PSIHOANALITIČKI PRISTUP PRIPOVIJETKAMA
VLASNICA KUĆE, LJETNA NOĆ I PUTOVANJE VOZOM
AHMETA HAMDIIJA TANPINARA**

Problemi vrijednosti književnog djela i užitka u njemu leže otprilike ondje gdje se dodiruju psihoanaliza, lingvistika i ideologija, a to je područje dosad nedovoljno istraženo.

Terry Eagleton

Rad se temelji na psihoanalitičkom pristupu snovima i nesvjesnom u trima pripovijetkama turskog autora Ahmeta Hamdija Tanpinara. Teorijska polazišta uvida u prirodu ljudske psihe i jezika kao medija njenog iskaza u našem istraživanju su radovi Sigmunda Freuda i Jacquesa Lacana. Ovo psihoanalitičko čitanje pripovjedaka *Vlasnica kuće, Ljetna noć i Putovanje vozom* naglasak stavlja na elemente kao što su vrijeme, prošlost, snovi, *nesvjesno, drugo*, odnosno lična historija likova u odnosu na svijet koji oni grade unutar sebe. Krize identiteta koje proživljavaju glavni junaci analiziranih pripovjedaka svoje korijene imaju u traumama iz djetinjstva, a snovi predstavljaju ključ otkrivanja nesvjesnog. Primjenom Freudove psihoanalize na tekst nastojali su se otkriti simptomi teksta i nesvjesni mehanizmi čije se značenje krije u slikama, simbolima i metaforama. U njegovim pripovijetkama zatičemo priču o slomu unutrašnjeg svijeta junaka, o njihovom bijegu od stvarnosti i neprekidnom traganju, a sami subjekt(i) teksta konstruiraju se kroz vlastitu prošlost, tačnije, definira ga/ih splet događaja i ljudi iz prošlosti.

Ključne riječi: Ahmet Hamdi Tanpinar; pripovijetke; *nesvjesno*; snovi; *drugo*

UVOD

Kompleksnost ljudske psihe, prema Freudu, temelji se prije svega na nesvjesnom. Dinamika nesvjesnog, po njegovom mišljenju, rezultat je bioloških poriva ili trauma koje je čovjek ranije doživio, najvjerovatnije u djetinjstvu. „Dijete u ranom razdoblju života nije ujedinjeni subjekt nasuprot stalnom objektu koji priželjkuje; ono je složeno, promjenjivo polje nagonskih energija u koje je subjekt (dijete) uhvaćen i raspršen, u kojemu još nema središta identiteta i gdje su granice između subjekta i vanjskog svijeta neodređene“ (Eagleton 1987: 103). Do formiranja identiteta („ega“) odnosno osobe u doslovnom smislu riječi dolazi tek nadilaženjem edipovskog kompleksa. Nakon toga slijedi faza formiranja savjesti kroz usvajanje moralnih uzusa, i po Freudu to se naziva „superego“. Međutim, sve to ne potire nagonsku stranu ličnosti odnosno „id“ koja se kao takva izjednačava sa nesvjesnim (Burzyńska, Markowski 2009: 55). Na tom tragu, kod Lacana, u analizi književnog teksta, dominira primjena teze o pojedincu, odnosno subjektu i njegovom razvoju kroz faze simboličkog i imaginarnog. Po njemu, ego je dio imaginarnog poretka, a subjekt simboličkog (v. Peternai Andrić 2012). „Ego nije samostalni i samosvjesni subjekt koji točno zna što hoće i što želi i koji svoja htijenja i želje artikulira kako sam hoće i želi. On gleda na druge i u odnosu na njih nalazi svoj identitet“ (Lešić 2003: 97). Shodno navedenom, dijete/subjekt u *drugom* traži ovjeru samog sebe i na taj način tvori cjelovitu sliku o sebi. Dijete, potom, iz imaginarnog stadija prelazi u stanje simboličkog poretka, a to podrazumijeva i određene nametnute društvene i spolne uloge. Tada nastupa problem, jer dijete postaje podijeljeni subjekt koji se nalazi između svjesnog i nesvjesnog, što Lacana vodi do jezika koji za njega predstavlja beskrajni proces razlike i odsutnosti, „metaforički svijet zrcala, ustupa mjesto metonimijskom svijetu jezika“ (Eagleton 1987: 111). Lacan kao dokaz tezi da jezik predstavlja neovisno područje izvan stvarnosti dodaje Freudovo tumačenje sna, te mu pridružuje mehanizme sažimanja i premještanja koji su poistovjeđeni s jezikom.

U čitanju pripovjedaka *Vlasnica kuće, Ljetna noć i Putovanje vozom Ahmeta Hamdija Tanpinara* naglasak će biti na elementima kao što su vrijeme, prošlost, snovi, nesvjesno odnosno lična historija likova s obzirom na svijet koji unutar sebe grade. Bez obzira da li se one promatraju kao priče o ljudima i njihovim sudbinama ili kao alegorijski prikazi opće situacije određenog doba i mjesta, unutar njih sve može imati funkciju subjekta/centralnog identiteta, odnosno *drugog*/marginaliziranog. Zapravo, apstraktni pojmovi materijalizirani su u svrhu nečijeg samjeravanja s njima, ogledanja

u njima i preuzimanja, pounutrenja određenih karakteristika, stavova ili predodžbi. Brojna pitanja koja će se otvoriti u tumačenju ovih pripovjedaka, iziskuju odgovore u kontekstu psihoanalitičkog pristupa književnom tekstu, ali i samom autoru.

Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) savremeni je turski autor i ličnost koja je svojim djelima obilježila dvadeseto stoljeće turske književnosti. Kao historičar književnosti i kritičar podjednako je vrednovao i staru i novu književnost, dok je kao umjetnik uvijek tragao za novim. Tako je stasao pisac “moderne” koji je ostao vjeran nacionalnoj historiji i tradicionalnom stilu. U fokusu njegovih proza su unutrašnje borbe, zamjene svjesnog i nesvjesnog, sna i jave, sadašnjosti i prošlosti, realnosti i uobrazilje, prisebnosti i raznih psihotičnih stanja. Analiza tri Tanpınarove pripovijetke *Vlasnica kuće*, *Ljetna noć* i *Putovanje vozom* dat će nam uvid i u to koliko je psihoanaliza imala utjecaja na samog autora.

ČITANJE PRIPOVJEDAKA *VLASNICA KUĆE*, *LJETNA NOĆ* I *PUTOVANJE VOZOM* IZ PERSPEKTIVE PSIHOANALIZE

Teza postojanja nesvjesnog u ljudskoj psihi i utjecaj potisnutih sjećanja na nju, tačnije utjecaj nesvjesnog na svjesno, u fokusu je Freudovih teorija ljudske ličnosti, što vidimo i u analiziranim pripovijetkama. Prva među pripovijetkama iz odabrane grupe *Evin Sahibi*¹ odnosno *Vlasnica kuće* nudi mogućnost dvojakog shvatanja onoga o čemu pripovijeda. Vlasnik/vlasnica je riječ koja se koristi za osobu koja posjeduje nešto. Kuću kao objekt može posjedovati i osoba muškog i ženskog roda, međutim, kada je riječ o konceptu kuće koji podrazumijeva i posjedovanje svega što se s njom dovodi u vezu, situacija je malo drugačija i postaje upitno da li ijedno od navedenih značenja mogu doći u obzir. U konkretnom slučaju, vlasnica kuće (života svih koji su u njoj živjeli) jeste zmija. Osim što u mitologiji simbolizira besmrtnost, zbog njene osobine da uvijek iznova mijenja kožu, odbacuje staru da bi se presvukla novom, u psihoanalizi generalno simbolizira muškost. Sam Freud pristupa mitovima iz perspektive proučavanja sna kao hermetične kreacije čiji mehanizam i simbolika zavise od psihe autora, a što svoje temelje opet ima u nesvjesnom. Zmija (njen materijalizirani koncept) utječe od početka do kraja na život jednog čovjeka,

1 Budući da u turskom jeziku nema formalne oznake roda određene imenice za muški rod se koriste i za ženski. Na osnovi provedene analize pripovijetke, odlučeno je da se u prevodu koristi imenica ženskog roda, tj. vlasnica. Prijevod je održiv i s obzirom na tematiku, a i zbog Tanpınarove sklonosti zamjene riječi u odnosu na njihovo primarno značenje u smjeru rodnih konotacija..

pripovijedača, čiji se glas čuje *s onu stranu života*.² Zmija je bila razlogom smrti njegovog oca, majke, djeda, pa i njega samoga – da umre, u figurativnom smislu, prije biološke smrti. Kroz cijelu pripovijetku se provlače motivi zmije i sna. Prema Freudu postoje dva vida teme sna: hermeneutička tema (shvaćanje sna) i fenomenološka tema (otkrivanje suštine sna). Nadalje, Freud smatra da se „snovi javljaju pod pritiskom složenog psihičkog života, u procesu tzv. kondenzacije, u kojem se zbijaju različiti i često protivrječni sadržaji psihe“ (Lešić 2005: 45). Što se, pak, sadržaja sna tiče, tu razlikuje manifestni i latentni sadržaj, pri čemu je prvi onaj koji je očit, dok je drugi onaj koji je temeljni sadržaj i koji je prognan u nesvjesno.

U snovima koje sanjaju likovi u pripovijeci *Vlasnica kuće* predviđaju se mnoge stvari, najprije majka predvidi svoju smrt, potom snovi djetetu, kasnije čovjeku najavljuju da će izgubiti nekog/nešto. Snovi, isto kao i književnost komuniciraju indirektno (v. Barry 2020) i ne daju eksplicitne iskaze, stoga je bitno prodrijeti u suštinu onoga prikazanog na površini. S tim u vezi Freud je u knjizi *Tumačenje snova* ukazao da su slike i prizori koje čovjek sanja zapravo „... posredan, simbolički izraz nekih dubokih, u nesvjesno potisnutih čovjekovih težnji i poriva, briga i strahova, kompleksa i trauma. U procesu koji je on nazvao „simbolizacijom“ ti se nesvjesni sadržaji čovjekove psihe prerađuju u slike koje se očituju u snu, a da čovjek koji sanja nije svjestan što one znače“ (Lešić 2005: 51).

Pripovijetka *Vlasnica kuće*, freudovski kazano, govori o čovjeku poremećene psihe koji se ne uspijeva ostvariti u životu ni na jednom planu. Razloge za to treba tražiti u djetinjstvu – izgubio je i majku i oca kao vrlo mali, a s trinaest godina i djeda koji se poslije smrti roditelja brinuo za njega. Iz priče se može zaključiti da su kao porodica bili drukčiji, najprije što su živjeli u stranoj zemlji, a potom i što nisu živjeli u klasičnom tipu porodice: dva roditelja, djeca, pa tek onda drugi članovi, već su imali zajednicu tri generacije – otac, kći i unuk. Njih troje međusobno je povezivala – zmija. Živio je okružen smrću i navikao se na njeno prisustvo, dok je ona njega izbjegavala. Već vrlo rano se prepoznao kao *drugo*, ne zbog toga što su bili stranci, već upravo zbog načina života koji su vodili. Ta predodređenost mu se nikako nije sviđala, želio je da se ne razlikuje od većine, da ga ne gledaju kao *drugo*: „Šta je moglo biti strašnije od toga da ne ličim na druge ljude?“ (Tanpinar 1999: 286) Tek kad se udaljio od nje, zaboravljajući je u zagrljaju voljene žene, smrt mu se najavila kroz bolest, koja ga je odvojila od žene, kažnjavajući ga tako zbog toga što je prestao

2 Cijela pripovijetka je u formi dnevnika bolesnika koji leži u bolnici svjestan da iz nje neće izaći živ. Izbor upravo ovakve forme (linearnoj) narativnoj ravni omogućuje *nadgradnju*, odnosno transformaciju u jednu vrstu cikličnog pripovijedanja, gdje je nakon konačne tačke, smrti, moguć povratak u život.

misлити na nju. Prisilila ga je da se pomiri sa saznanjem da ga je izabrala da svaki dan života provede iščekujući je, te predviđa da će ona na kraju doći utjelovljena u zmiji.

Sama pripovijetka počinje rečenicom kojom se priči donekle želi dati historioografski predznak: „Iz bilježnice pronađene u nekoj bolnici“ (Tanpinar 1999: 263). Pripovjedač čiji se glas čuje u prvom je licu i koordinira pažnjom čitatelja vodeći ga kroz svoja sjećanja. U priči se stalno poseže za simboličkom materijalizacijom, odnosno personifikacijom različitih pojmova, kojima se daje mjesto učesnika u događajima. Tako je bolest glavnog lika njegov vječiti saputnik od malih nogu, prisutan u svim mogućim situacijama u kojima se našao. Zatičemo je kako leži kraj njega u bolesničkom krevetu, „nekad čak u zagrljaju s njim“ (Tanpinar 1999: 263). Temperatura koju mu bolest uzrokuje je mali crni pas sklupčan kraj njegovih nogu, koji mu svojim vrelin, ljepljivim jezikom liže najprije ruke, a onda i cijelo tijelo. Brkovi su repovi malih škorpija, a bolnica je košnica. Smrt je, i to najstrašniji njen oblik, bila poput zraka koji je udisao, odnosno stalni čudnovati gost njihove porodice. Strah je bio poput mora što se uliva svake noći u njihovu kuću. Kako priča odmiče, uvode se i likovi koji će obilježiti njegov život, najprije majka, koja je umrla mlada, a onda i njen otac, djed glavnog lika. Djed je dječaku bio jedini čvrst oslonac, figura oca (koji se u tekstu spominje tek na jednom mjestu, i to samo da se kaže kako je umro pod prilično nerazjašnjenim okolnostima nekoliko mjeseci nakon što se dječak rodio), ali koja ne prelazi u figuru Zakona u psihoanalitičkom smislu. Djed se, štaviše, na jednom mjestu demaskira kao dječakov sapatnik koji nakon smrti svoje kćeri traži izlaz iz boli u neprekidnom tumananju kućom po noći, dakle, suprotno oličenju zabrana. Sjećanje na zvuk djedovih koraka kao odraslom čovjeku značilo mu je kartu za vožnju u prošlost, pružalo mu radost jer je tamo nalazio sjećanje na ono čega je ostao željan:

„I danas se sjećam zvuka njegovih koraka... Tad lica koja se grče u bolu smjenjuju ona koja su moje djetinjstvo činila sretnim; samoća što me godinama stezala poput obruča popušta i ja kroz suze koje lagano teku ugledam majku, koje se sjećam uvijek blijede, poput bijele vile i mladu, lijepu ženu koja mi je na kratko otvorila bašču ljepote.“ (Tanpinar 1999: 271)

Kako majku nikad nije vidio, od malih nogu zamišljao ju je na osnovu opisa koje su mu davali. Ona je bila glavni lik njegovih snova i maštanja. U njima su očiti upisi Edipovog kompleksa, koji se mogao i dalje razvijati s obzirom na odsustvo Zakona (oca) koji prijete kastracijom. Tako je majka uvijek bila zatočena princeza koja čeka njega da je spasi. Psihoanalitički gledano, ovako predstavljen glavni lik i nema druge izgleda nego da ne uspije ostvariti zdrav odnos sa nekom ženom kad odraste. U tom

smislu uvjerljivosti pripovijetke doprinosi funkciju sugestivnog pripovjedača, koji se preklapa sa impliciranim autorom. Snovi, mašta i sjećanje su njegov/njihov način bijega od stvarnosti u nešto ljepše i pokušaj nadomještanja gubitka.

Oko figure majke se u priči plete cijela legenda o tome kako ju je od malih nogu pa sve do smrti opsjedala zmija i u snu i na javi. Nisu pomogle ni selidbe u drugu kuću, ni putovanja na koja su je slali. A doktorima i hodžama koje su angažovali da joj pomognu ruke su, također, bile svezane. Zmija je vremenom postala poput njene sjenke, a kad su odlučili, opet, ne bi li ozdravila, da je udaju, transformirala se u tamnoputog mladića. Ton fantastike, nadnaravni događaji i navodi da zmija nije utjecala samo na majku glavnog lika, već i na sve ukućane, čak i životinje, u priču su ukomponirali tako da zapravo služe za odvratanje čitatelja od eventualnog zaključka da je jednostavno riječ o priči o duševno bolesnoj osobi. U tom smislu rad teksta je usmjeren da govori o svemu, samo ne o onome o čemu se da naslutiti. Zato se i priča o majci završava opisom njene smrti, kad je glavnom liku bilo tri godine. Rečeno je da je umrla od ujeda crne zmije, kakvu su ukućani često mogli vidjeti oko kuće, u dvorištu, a jednom prilikom i u samom krevetu žene. Tako tekst do kraja ostaje vjeran svojoj nakani.

Najveća promjena u životu glavnog lika nastala je poslije smrti djeda, nakon što je promijenio sredinu i otišao živjeti kod tetke njegove majke u Istanbul. Tamo je saznao da je djed bio lud, odnosno da su djeda smatrali ludim. To saznanje je doprinijelo da se ponovno prepozna kao *drugi*, ali ovoga puta jer je on tako želio:

„Ove riječi su mi odjednom djelovale kao zastrašujući sažetak proteklih godina. Osjetio sam da se nešto strano u meni odlomilo. Znači djed je bio lud?... Svjetlost koju su unosili u moj život je bila toliko blještava i surova, da sam im (rodacima) želio postati neprijatelj. Dobro, moj život je bio zastrašujući i pomalo ludački, svi događaji jesu bili teški. Ali ja sam se navikao na njega, u takvom okviru sam rastao... Pronašao sam se u tim mračnim elementima. Sad mi ovu noć rasplinjuju okrutnom svjetlošću koja ionako ne razjašnjava ništa... I najmanji me razlog mogao potaknuti da pobjegnem iz njihovog svijeta.“ (Tanpinar 1999: 291-292)

Uspio je ostvariti dobar odnos s tetkom i polako se navići na novi život, mada je uvijek i svugdje osjećao prisustvo smrti i prepoznavao njene oblike. U jednom trenutku glavni lik pountruje ono što ga je cijelog života pratilo i prihvata ga kao sastavni dio sebe: „Sad shvatam, dok pišem ove redove i razmišljam o svom životu, da on ustvari nije ništa drugo do pripovijest o smrti“ (Tanpinar 1999: 292). U ovom dijelu analize moramo se osvrnuti na onaj aspekt psihoanalitičke teorije koji govori o *nagonu smrti* odnosno *erosu* i *thanatosu*. Prema Freudu, *thanatos* nije suprotstavljen

erosu, već, naprotiv, *eros* je povezan s nagonom smrti u okviru razvijanja *libida*. Tekst potvrđuje ovaj stav i predstavlja smrt kao latentnu, ali i stalnu *sjenku* života, naročito kad je riječ o ljubavi i *erosu*. Uz to, *thanatos* se poslije određenog vremena počeo javljati kao imanentna konstanta (Skledar 2007: 204) života glavnog lika, a *eros*, koji je svojevrsno dramatično opiranje smrti služio mu je za prevladavanje pojedinačne smrtnosti i vraćanje u iskon (Ibidem: 204). Freud je u razradi ove teorije, tj. teorije *nagona smrti* kao glavne značajke izdvojio destruktivnost i prisilu ponavljanja potisnutih sadržaja pomoću kojih se život održava. Ako se vratimo na tekst, možemo vidjeti da upravo ova dva načela upravljaju glavnim likom/pripovjedačem. Njegova destruktivnost je najprije usmjerena prema voljenoj ženi, a poslije i prema njemu samome. Inače, cijeli njegov život usklađen je u odnosu na razne vrste straha, u smislu reakcije na dešavanja u kojima je sudjelovao, a čije je efekte mogao osjetiti. Tako je njegovo djetinjstvo prožeto strepnjom, stanjem očekivanja i pripreme za neku nepoznatu opasnost, poslije i kao odrastao čovjek stalno je anksiozan, u stanju nepripremljenosti za iznenadnu opasnost, u njegovom slučaju, opasnost od ludila, koje ga je obuzelo i dovelo do nesvjesnog pokušaja da ubije vlastitu ženu, da bi se na kraju navikao na strah koji proizišao iz stvarnoga susreta s opasnošću ludila. Međutim, kad je prošao period u kome je bio pod okriljem osjećaja sigurnosti i izgubio ono što se suprotstavlja smrti, ljubavni zagrljaj, sve njegove odbrambene mjere ostale su bespomoćne u odnosu na snagu nagona smrti, koji je postao jači od nagona za životom. Rezultat je bio upravo ono na čemu Freud insistira kada upoređuje ova dva nagona: želja iz nesvjesnog je doprla do svijesti – cilj svakog života jeste smrt. Na kraju se prepušta čekanju ostvarenja želje koja je bila prisutna cijelog života. *Eros* i *thanatos* nisu, dakle, međusobno nepovezani. *Thanatos* nije puka suprotnost *erosu* i *biosu*, smrt nije samo puka negacija života, nego i njegovo oslobađanje za povratak u nevremeni/svevremeni iskon svekolikoga bića. Život i smrt trajno su jedinstvo u razlici i mijeni, vječno vraćanje jednakoga (v. Skledar 2007).

Zanimljivo je kako u cijelom tekstu događaji koji se tiču direktno glavnog lika, koji bi mu mogli donijeti sreću ili tugu (smrt bližnjih ili njegovo vjenčanje), zauzimaju manje mjesta, štaviše, predstavljeni su u jednoj ili dvije rečenice, dok njegova razmišljanja o ljudskoj sudbini ili muzici zauzimaju i po nekoliko stranica. I to se može razumjeti kao rad teksta, i kao idealan oblik konvenira dekonstrukcijskom/psihoanalitičkom pristupu analize, gdje se najprije mora utvrditi ono bitno u tekstu, jer to je nerijetko samo usput spomenuto, a nakon toga kroz odabrani ključ i dešifrirati. Tako između ostalog, imamo motiv *slabog* muškarca, koji zbog nedostatka samopouzdanja gubi povjerenje u ženu koju voli i priređuje joj ljubomorne scene.

Pažnju privlači i prstenasta struktura pripovjedanja (koja je odlika svih pripovijetki ove grupe) gdje je okvirni prsten priča o bolesniku i njegovom životu, drugi prsten je priča o djetinjstvu u stranoj državi, s djedom, bez oca i majke. Treći prsten je priča o majci, a četvrti, o voljenoj ženi. Posljednji, peti prsten zatvara niz vraćajući se ponovno na bolest. Na kraju se priča ipak dokodira kao alegorija apsurda, uzaludnosti borbe glavnog lika za zdrav razum, ali i kao transfer realnog poretka gdje glavni lik predstavlja Turke kao narod, a djed i majka osmansku državu s čijim nestankom ljudi gube orijentaciju i ne mogu se snaći. Zamjena povijesne podloge sasvim drugom rezultira identitetskim krahom, subjekti se fragmentiraju, što za rezultat ima poljuljane identitete. Subjekt asimilira jedan vid drugoga i transformira se, u cijelosti ili djelomično, prema modelu koji mu daje drugi. Osobnost ili jastvo ustanovljava se nizom identifikacija (v. Culler 2001).

Ljetna noć jedna je od rijetkih pripovjedaka ovog autora koju žanrovski možemo svrstati u kratke priče. Uprkos tome u njoj je na jednom mjestu skoncentrisano sve po čemu je Tanpinarovo prozno stvaralaštvo prepoznatljivo: od glavnog lika, muškarca srednjih godina koji je rasijan i čudan, preko organizacije pripovjedanja unutrašnjim monolozima i sjećanjima, preklapanja sna i jave, simbolike, a unutar nje i zamjene muških i ženskih simbola, do višeznačnih navoda. Ne treba zanemariti ni priličan broj nedoumica koje nastaju usljed nezavršenih rečenica ili njihovog neuobičajenog smjenjivanja. U tom smislu ova pripovijetka je najsličnija snu jer upravo poput sna prelazi s jedne slike na drugu, a interpretacija (treba da) popunjava te elipse, ili odsustva u datom snu (v. Lešić 2002). Pripovijedanje zapravo ima strukturu arabeske. Fabuliranje nije linearno u smislu filozofije linearnog poimanja vremena gdje svijest o vremenu kao takvom zahtijeva brže kretanje od početka prema kraju (Duraković 2007: 19). Prije se može reći da je raspršeno u određenom prostoru. Dodirna tačka ove pripovijetke sa strukturom arabeske jeste i ponavljanje odnosno povlačenje elemenata, kako ćemo pokazati nešto kasnije, u smislu ovladavanja prostorom/vremenom. Ono što je, pak, odvaja od arabeske jeste da se ne osjeća prisustvo stanja smirenosti, lagodnosti ili relaksiranosti, već nemir i napregnutost, iako ne u smislu žudnje koja bi se uvećavala kako se pripovijedanje bliži raspletu, već prije u izostanku samog raspleta. Radnja je smještena u kuću u jednoj istanbulskoj četvrti (Goztepe), dok je vremenska odrednica ljeto, ali, što je za psihoanalitičku analizu još znakovitije, sve se dešava noću. Dvije žene (sestre) i jedan čovjek nalaze se u spavaćoj sobi. Dok su žene zauzete pripremanjem kreveta, čovjek je utonuo u misli i gleda krevet. Rad teksta usmjeren je tako da povlači paralele između čovjekove prošlosti, dešavanja i odnosa u njoj, te trenutne situacije i mjesta na kome se nalazi.

U suštini stiče se dojam da je situacija u prezentu priče postavljena na taj način samo iz razloga kako bi se pomoću paralela i drugih narativnih sredstava ispričala čovjekova prošlost i objasnio događaj koji ga je obilježio za cijeli život. Međutim, rečenice koje opisuju taj događaj/iskustvo više skrivaju nego što otkrivaju, neodređene su i smislom nepotpune, mada na kraju svake od njih stoji tačka, kao da je riječ o kompletnom iskazu. Što se tiče sredstava upotrebljenih da se razjasni situacija, ona su tu da, namjerno ili ne, zbune čitatelja do te mjere da mu često nije jasno ko, kad, šta govori/misli. Čovjek, očito psihički opterećen, poslije trideset pet godina ponovno se našao u kući, i u sobi, gdje je ležao *bolesnik*. Pri pomisli na *bolesnika* miješaju mu se osjećaji straha, radoznalosti i privlačnosti: „Pitam se da li znaju da su me ugostili na najčudnijem mjestu mog djetinjstva? Bolesnik je ležao u ovoj sobi... Noćima sam se budio u strahu zbog krikova tog čovjeka. Kadgod bih čuo njegov glas mislio sam da me zove sebi... Čovjek je bio veoma lijep, zar ne?“ (Tanpinar 1999: 149)

Prisutno je i sjećanje na bolesnikovu usvojenu služavku s kojom je čovjek kao dječak od petnaest godina imao nejasan odnos, a za koju se pričalo/znalo da je imala pobačaj nakon odnosa s gazdom. Žena je bila starija od njega i s njom je u dvorištu, pored bunara, doživio drhtaje uzbuđenja za koje nije kako treba ni znao šta predstavljaju. Nakon što čovjek prizna (u sebi) da se poslije tog iskustva počeo još više plašiti *bolesnika*, jer se osjećao kao stvar koja mu pripada, kao što mu je i ona pripadala, postaje izvjesno da je s tom ženom imao seksualne odnose. Međutim, postavlja se pitanje da se nije nešto slično desilo i između njega i *bolesnika*, jer je, kako smo istakli, osjećao da mu na neki način pripada, a s obzirom na to da kasnije nikad više nije bio ni s jednom ženom, niti se ikada oženio. Na tom tragu ovu pripovijetku možemo uporediti s Joyceovom pripovijetkom *Sestre* (v. Oğuzertem 2000). Naime, u obje pripovijetke postoji čovjek koji je paralisiran zbog grijeha koje je počinio. Kod Joycea je to svećenik, dok je kod Tanpinara neimenovani susjed, *bolesnik*. Kako se u Joyceovom tekstu naslućuje da postoji nekakva (erotska) veza dječaka/pripovjedača i starog svećenika, tako se, kako smo skrenuli pažnju, isto dešava i u *Ljetnoj noći*. Svi simboli i simbolička značenja su u funkciji aluzija, koje opet prilično jasno ukazuju na ono što je latentna razina teksta. Sasvim je jasno da ovaj dječak, *frojdoski* rečeno, nije potisnuo grešne želje u prostor nesvjesnog, te shodno tome nije uspio ni zauzeti očekivano mjesto u seksualnim, ali ni u porodičnim i društvenim odnosima. Ono o čemu priča šuti i način na koji šuti mogu biti jednako važni kao i ono o čemu govori; u onome što je odsutno, naizgled sporedno ili ambivalentno može se skrivati ključ njenog značenja (v. Eagleton 1987).

Noć, pripremanje za počinak, ali uz odgađanje, kao i razmišljanje jedne od žena kako se život za neimenovanog čovjeka završava, jer se nije oženio i nema djece, dok sestra i ona nastavljaju život, jer imaju po nekoliko djece, može se shvatiti kao neprekidna konfrontacija binarizama, borba *erosa/biosa* i *thanatosa*, muških i ženskih elemenata, dobra i zla i, u krajnjoj liniji, sučeljavanje linearnog vremena, koje ima svoj početak i kraj, i cikličnog, čiji je kraj ujedno i početak.

U trećoj pripovijeci *Putovanje vozom* željeznička stanica predstavlja svojevrsni granični topos postavljen na početak i kraj okvirne priče unutar koje se smješta priča o sudbini/sudbinama ljudi. Tekst kroz kompariranje/kontrastiranje na manifestnom pripovjednom planu pokazuje da je svaki pojam sadržan u svom opozitu, odnosno, daje poruku da su naizgled suprotne stvari više slične nego bi se to pomislilo. Kao što je željeznička stanica mjesto na kome se zatvara krug, tako se počinje i završava opisima pripadnika putujuće trupe glumaca, da bi se pokazalo kako (ni)su bili na početku. Naime, grupa od pet umornih i promrzlih ljudi, stapala se s ostalim putnicima koji su čekali voz i zajedno s njima obrazovali skoro jedinstvenu plastičnu masu. Međutim, i pored toga svaki od njih je imao neku osobinu koja ga je izdvajala iz mase na peronu. Vođa njihove grupe bio je stariji, zapušteni muškarac koji je odavao dojam intelektualca, neuspješnog u svom okršaju s usudom i bez svijesti da nosi svoj jad (Tanpinar 1999: 137). Ovdje, prije svega, nailazimo na samjerevanje/prepoznavanje na koje pripovjedač / implicirani autor potencira u pripovijeci. On generalno nema dodirnih tačaka s ljudima s kojima dijeli vagon i koje promatra, mada njegovo pozicioniranje među njih simbolički ukazuje da s njima dijeli istu sudbinu. Sama simbolika naslova, putovanje, može imati više značenja, kao što je npr. psihoanalitičko, gdje predstavlja smrt, ili putovanje u figurativnom smislu iz prošlosti u budućnost, odnosno, iz neznanja ka znanju/spoznaji. Pripovjedač je rezoner, daje svoje mišljenje, ali nije sugestivan.

Nakon kratke napomene da je u grupi i mlađi atletski razvijen čovjek prelazi se na tri žene. Iz nekog razloga su predstavljene u odnosu spram dvije žene sa sela čija su lica od nosa prema dolje bila prekrivena i koje su sjedile na svojim ogromnim pletenim torbama. Tako nasuprot veličanstvenog spokoja ovih žena imamo užurbanost i očiti umor glumica iz trupe, koje na sebi imaju fabričke čarape i stare, pohabane cipele (Tanpinar 1999: 138). Na vannarativnoj ravni sugerira se susret i različitost dva svijeta, odnosno sve promjene koje je Istanbul/Turska doživljava od kraja Osmanske države i utemeljenja republike s ljudim koji su zaglavljani između prošlosti i sadašnjosti, tj. Istoka i Zapada. Kad su se putnici ukrcali i kada je voz krenuo, pripovjedač obraća pažnju na ponašanje članova trupe u novom okruženju.

Tako saznajemo da je glumica koja ima dijete veoma razgovorna, da najmlađa od njih traži inspiraciju za svoje ponašanje prema suprotnom spolu u filmovima i ljubavnim romanima, a da najljepša od njih koristi svoje najjače adute, krupne crne oči, da provjeri kakav utjecaj ima na ljude oko sebe. Pripovjedač pokazuje određenu dozu čuđenja kada razmišlja kako žvoti različitih ljudi brzo nađu načina da se uklope/preklope sa životima sebi sličnih, kao da ne misli na konkretnu situaciju već promišlja o generalnom poretku stvari: „Svako je odabrao u skladu sa svojim mogućnostima i situacijom. U stvari, kao da su ove uzajamne pozicije radile selekciju, kao da su odmakle godine, opala kosa, ostarjelo tijelo, sami od sebe privlačili neku drugu vrstu ljubavi, veću skromnost i manju izbirljivost“ (Tanpinar 1999: 139).

Putovanje vozom osim pređenih kilometara predstavlja vraćanje žene, glavne junakinje umetnute priče, kroz ličnu historiju. Cijeli jedan životni put stao je u putovanje vozom. Put koji je Zejnep, glumica putujuće trupe, prevalila od svog rođenja u Istanbulu i djetinjstva koje je poput *Pepeljuge* provodila uz zlu maćehu. Razlika je bila u tome što je ona umjesto vile sa čarobnim štapićem sklopila pakt s „dobrim i pravičnim đavolčićem plesa“ (Tanpinar 1999: 142). Pošto je taj đavolčić tjerao njene noge i sve druge dijelove tijela u pokret, mlada žena se nije smirivala, plesala je, imitirala, glumila. Nije pomoglo ni što su je udali za nekakvog obučara koji je dobro zarađivao, ali je bio okrutan, pa ju je to samo još više učvrstilo u želji da slijedi put koji njene noge odaberu. Išla je od pozorišta do društava i putujućih trupa, a kad nije bilo tog posla, radila bi po noćnim klubovima. Na kraju se skrasila među njima, čak je zapala za oko nekom bogatašu koji ju je zaprosio. I baš kad je trebalo da umiri đavolčića u svojim nogama, desi se nesreća u kojoj poginu i ona i njen budući muž. Kroz priču koju mu stari glumac priča o sudbini Zejnep, pripovjedač uviđa da su „neki ljudi rođeni da bi bili žrtve ljudi istog soja“ (Tanpinar 1999: 146).

Potom se, i drugi put, život(i) samjerava(ju), ovoga puta u odnosu na djevojku: „Ljudski životi nisu toliko različiti koliko nam se čini. Uzmite svoje iskustvo u važnim trenucima i bez mijenjanja ga unesite u okvir određenih okolnosti, ono što će iz toga proizići je da ste popunili jedan potpuno drugi život“ (Tanpinar 1999: 144). Ovdje je ponovo evidentan upis mišljenja stvarnog autora, koji je sa svoje strane, poput djevojke Zejnep, bio poseban u onome što radi, toga je bio svjestan, ali je isto tako smatrao da mu ljudi oko njega nisu baš uvijek naklonjeni. Kraj priče mogući je početak druge, jer se ponovno nalaze na željezničkoj stanici. Objekti pripovjedačeve pažnje su ostali isti, ali su na vidjelo izašle neke nove njihove karakteristike tako da mogu ući u novo okruženje i zauzeti nove/stare pozicije. Za razliku od prethodne priče ovdje se povlače jasne granice između razmišljanja i govora, prošlosti i sadašnjosti kao da se želi iskazati

i jasnije uvjerenje iznesene stavove i njihovu univerzalnost. S druge strane, sama simbolika putovanja podrazumijeva i traganje za svojim jastvom, koje, premda obitava u nespvesnom, omogućava likovima da iz jednog drugog ugla sagledaju svoje postojanje. Uzmemo li u obzir i transformaciju koju je domovina prošla, od tradicionalnog ka modernom, onda sa sigurnošću možemo ustvrditi da individualne krize svoje uzroke imaju u rasapu tradicija i različitim životnim shvatanjima i oprečnim svjetovima umjetnika/umjetnica i društva.

ZAKLJUČAK

Glavni likovi u analiziranim pripovijetkama proživljavaju krize identiteta čiji uzroci uglavnom leže u traumama iz djetinjstva, a slaganje mozaika kroz snove ili sjećanja ključno je u otkrivanju nespvesnog. Komunikacija nespvesnog dijela psihe sa sviješću, odnosno nespvesno kao tvorbeno ishodište sna, prema Freudu, predstavlja potisnute želje koje se iz nespvesnog probijaju u svijest što se potvrdilo u analiziranim pripovijetkama. Također, pokazalo se da primjenom Freudove psihoanalize na književni tekst otkrivamo simptome teksta i nespvesne mehanizme koji imaju svoje značenje, a koje se krije u slikama, simbolima i metaforama. S druge strane, od koristi je bio i Lacanov doprinos intepretaciji književnosti koji se ogleda u tezi da je „nspvesno stukturirano u jezik“ i kao takvo određuje mjesto subjekta u društvu i njegov odnos prema jeziku. Upravo u pripovijetkama *Vlasnica kuće, Ljetna noć i Putovanje vozom* sve navedeno možemo pronaći u nizu tematsko-motivskih jedinica koje obrađuju, od snova, bolnih sjećanja i trauma djetinjstva, podsvjesnih reakcija glavnih likova, Edipovog kompleksa, nagona smrti, problema seksualnosti, do traganja za identitetom. Tanpinar je uvijek preferirao traženje, odnosno i razmišljanje iznova prije donošenja konačnih i nepromjenjivih sudova. U njegovim pripovijetkama zatičemo priču o slomu unutrašnjeg svijeta junaka, o njihovom bijegu od stvarnosti i neprekidnom traganju, a sami subjekt(i) teksta konstruira(ju) se kroz vlastitu prošlost, tačnije, definira ga/ih splet događaja i ljudi iz prošlosti. Kroz transformacije pripovjedača od neutralnog rezonera događaja, do unesenijeg fokalizatora, održava se privid „samopostojanja“ teksta. Bez obzira da li se radilo o sveznajućem pripovjedaču linearne priče, ili je u pitanju skup različitih pripovjednih vizura, on kazuje *iznutra*, iz same priče. Tako se i svijet pripovijetki razvija ili linijom naracije: retrospekcijama, epizodama o likovima i njihovom montažom u inicijalni pripovjedni tok, ili je priča privremeno potisnuta, kako bi u prvi plan došao pripovjedač/promatrač ili neki njegov komentar.

IZVOR:

1. Tanpınar, Ahmet Hamdi (1999), *Hikâyeler*, Dergâh Yayınları, IV. Baskı, İstanbul

LITERATURA:

1. Barry, Peter (2020), *Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory*, Manchester university press. Online edition; dostupno na: <https://staff-new.uny.ac.id/upload/132299491/pendidikan/beginningtheoryanintroductiontoliteraryandculturaltheorysecondedition.pdf>
2. Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica Hrvatska, Zagreb
3. Burzyńska, Anna, Michał Paweł Markowski (2009), *Književne teorije XX. veka*, Službeni glasnik, Beograd
4. Culler, Jonathan (2001), *Književna teorija – vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb
5. Duraković, Esad (2007), *Orijentologija-univerzum sakralnog teksta*, Arhipelag, Sarajevo
6. Kantarcioğlu, Sevim (2004), *Yapıbozumcu ve Semiotik Yaklaşımlar Işığında Tanpınar Hikayeleri*, Akçağ, Ankara
7. Eagleton, Terry (1987), *Književna teorija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb
8. Frojd, Sigmund (1969), *Tumačenje snova, I i II*, Matica srpska, Novi Sad
9. Lakan, Žak (1983), *Spisi*, Prosveta, Beograd
10. Lešić, Zdenko (2003), *Poststrukturalistička čitanka: Nova čitanja*, Buybook, Sarajevo
11. Lešić, Zdenko (2005), *Teorija književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo
12. Oğuzertem, Süha (2000), *Gizemli bir 'Yaz Gecesi'nde Freud, Joyce, Tanpınar*, Kitap-lık 40, İstanbul
13. Oğuzertem, Süha (2004), "Psikanalitik Eleştiri ve Tanpınar'ın Metinleri", *Edebiyat, İlim ve Problemleri Sempozyumu'nda sunduğu makale*, Ankara
14. Peternai Andrić, Kristina (2012), *Ime i identitet u književnoj teoriji*, Antibarbarus, Zagreb
15. Skledar, Nikola (2007), "Freudovo shvaćanje kulture između erosa i thanatosa. Tumačenje Paula Ricoeura", *Sociologija i prostor*, 45, 176(2), 203-211.

A PSYCHOANALYTICAL APPROACH TO THE SHORT STORIES *THE OWNER OF THE HOUSE, SUMMER NIGHT AND TRAIN JOURNEY* BY AHMET HAMDI TANPINAR

Summary:

The paper deals with the psychoanalytical approach to dreams and the unconscious in three short stories by the Turkish author Ahmet Hamdi Tanpinar. Insight into the nature of the human psyche and language as a medium of expression will be based on the works of Sigmund Freud and Jacques Lacan. The psychoanalytical literature that we will use in this research will represent the fundamental theoretical basis on which we will try to valorize the above-mentioned stories. As part of the reading of the short stories *The Owner of The House, Summer Night* and *Train Journey* by the Turkish author Ahmed Hamdi Tanpinar, the emphasis will be on elements such as time, the past, dreams, the unconscious, the other or the personal history of the characters about the world they build within themselves. The identity crises experienced by the protagonists of the analyzed stories have their roots in childhood traumas, and dreams represent the key to uncovering the unconscious. By applying Freud's psychoanalysis to the text, they tried to reveal the symptoms of the text and the unconscious mechanisms whose meaning is hidden in images, symbols, and metaphors. In his short stories, we find the story of the collapse of the inner world of the hero, of their escape from reality and continuous search, while the subject(s) of the text itself is constructed through its past, or more precisely, it is defined by a complex of events and people from the past.

Keywords: Ahmet Hamdi Tanpinar; short stories; *the unconscious*; dreams; *the other*

Adrese autorica
Authors' address

Melinda Botalić
Univerzitet u Tuzli
Filozofski fakultet
melinda.botalic@untz.ba

Nadira Žunić
samostalna istraživačica, Tuzla
nadiraj@gmail.com