

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za južnoslavenske jezike i književnost
Književno-interkulturni smjer

MELANKOLIJA U ROMANIMA GOCE SMILEVSKOG
(na primjerima romana *Razgovor sa Spinozom* i *Sestra Sigmunda*
***Freuda*)**
15 ECTS bodova

Studentica: Dora Moćan
Mentor: dr. sc. Ivica Baković, doc.

Ja, Dora Moćan, kandidat/kinja za magistra/u južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Dora Moćan

Table of Contents

UVOD.....	1
SADRŽAJ.....	2
O POVIJESTI MELANKOLIJE.....	2
O TEORIJI MELANKOLIJE.....	8
DVA LICA MELANKOLIJA U ROMANIMA GOCE SMILEVSKOG.....	12
PRVO LICE MELANKOLIJE: Razgovor sa Spinozom.....	14
DRUGO LICE MELANKOLIJE: Sestra Sigmunda Freuda.....	28
ZAKLJUČAK.....	39
SUMMARY.....	Error! Bookmark not defined.
POPIS LITERATURE:.....	43

UVOD

Melankolija je kroz povijest prolazila razne statuse, od boljke izazvane manjkom ili viškom crne žuči, preko privlačnog stanja duha koje krase umjetnike i pjesnike do stanja koje se ne razlikuje uvelike od depresije ili nostalgije. Premda je nekadašnje mišljenje da melankolija zahvaća samo istaknute ljude – filozofe, slikare i pjesnike bilo pogrešno, ona je bila i još uvijek jest jedan od omiljenih motiva koji se mogu pronaći u mnogobrojnim slikama, pjesmama i romanima.

Goce Smilevski je postmodernistički makedonski književnik čiji su romani preplavljeni melankolijom. Njegovi se likovi čase bore s melankolijom, čas je njeguju, a svi su oni u nezavidnom položaju u koje ih je stavilo društvo njihova vremena. Dok se Spinoza bori sa strastima koje nikako ne mogu naći mjesto u njegovu svijetu zbog oštećenosti uzorokovane gubitkom majke, Adolfina gura kroz život dok je njeni suputnici gaze, omalovažavaju, podcjenjuju što je rezultiralo time da je njen glas utihnuo i našao svoje mjesto u ludnici. Smilevski nam tumači i približava melankoliju umetanjem citata autora koji su se njome bavili te slikama čiji su lajtmotivi tuga, melankolija, rađanje i umiranje.

U radu se sagledava melankolija kroz povijest, analiziraju se prepreke na koje su nailazili oni koji su bili melankolici te kako određena okolina i kultura uvjetuje status nečijeg gubitka i vrednuje ga kao opravdan ili izmišljen. Taj su svijet osude na svojoj koži najbolje iskusile žene koje su, u vrijeme kada je živjela Adolfina, bile stavljene na stup srama ako bi ostale neudane i bez djece.

Smilevski svojim melankoličnim likovima daje glas stavljajući ih u svijet fikcije dok je u pozadini stvarno povijesno razdoblje te se u njegovim romanima ispisuju one životne priče koje su ostale izgubljene u vremenu.

SADRŽAJ

O POVIJESTI MELANKOLIJE

Prvi koji je upotrijebio riječ *melankolija* bio je Hipokrat, „otac medicine“, krajem 5. st. stare ere, u spisu *O zraku, vodi i mjestima*. Izjavio je da je to bolest koja pogađa tzv. „žučne tipove“ ljudi. On bolest ne opisuje niti joj nudi lijek, već samo kao uzrok navodi zadebljanje žuči i sušenje vlažnih sastojaka. Sinan Godžević u svome tekstu *Ljubavna melankolija kao bolest na bolest* tvrdi da iz Hipokratova viđenja melankolije možemo zaključiti da ju je on smatrao isključivo bolešću koja napada tijelo, no ne i um. Filolozi su kasnije razjasnili da u njegovim spisima ne postoji tzv. crna žuč, nego jetrena koja kasnije postaje crnom, a to se otkriva u urinu bolesnika, njegovoj stolici i sl. On je razvio teoriju da sokovi u tijelu određuju temperament ljudi, a ti su sokovi žuta žuč, crna žuč, krv i flegma. Onaj sok koji prevladava u organizmu čovjeka određuje njegov karakter. Prema tome, on je ljudske temperamente podijelio na četiri tipa: sangvinike (određuje ih količina krvi), kolerike (određuje ih žuta žuč), melankolike (određuje ih crna žuč) i flegmatike (određuje ih flegma - sluz). Sangvinici su u suštini veseli i optimistični ljudi s naglim promjenama raspoloženja. Kolerici su ljudi agresivnog karaktera, nagli su i pesimistični. Flegmatici su optimistični, no nisu pretjerano vedri i srčani, nego hladni, apatični i mirni ljudi koji se ne uzbuđuju lako. Oni nama važni, melankolici, ljudi su koje obilježava tuga, depresija, povučenost u sebe i pesimizam. Galen je slijedio Hipokratovu teoriju o četiri soka te nastavio njegovu potragu pitajući se koji su to faktori koji uzrokuju promjenu u ljudskom ponašanju. Zaključio je da te promjene, osim količine zastupljenosti određenog soka, uzrokuje i temperatura tih sokova, odnosno koliko su oni topli ili hladni te suhi ili vlažni.

Detaljniju studiju utjecaja crne žuči na ljudsko ponašanje ponudio je Aristotel u spisu *Problem XXX* iz 4. st. stare ere, a za taj se spis sumnja da ga je zapravo napisao Teofrast, njegov učenik. U spisu se objašnjava razlika između crne žuči koju tijelo proizvodi prirodno i one žuči

koja se unosi u tijelo prehranom ili se stvara pod utjecajem stresa i/ili straha. Dok se ova zadnja vrsta crne žuči rješava promjenama u prehrani, višak ili manjak one prve, prema Aristotelu, uzrokuje melankoliju. No ne spominje samo negativne posljedice poremećaja crne žuči, smatra da melankolija može imati i pozitivan ishod što je izrazio početnim rečenicama svoga spisa u kojem se pita „Zašto su svi istaknuti ljudi, da li filozofi, državnici, pjesnici ili umjetnici, očigledno bili melankolici“?¹. Ovim pitanjem je započeo ono što će se tek u suvremenijim danima bolje razviti, a to je uzdizanje melankolije kao „božanskog ludila“, preduvjeta za genijalnost ili sjete koju imaju samo najveći mislioci. Količina crne žuči, kao i njezina temperatura, određuje kako će se melankolija manifestirati kod ljudi. Njezin manjak će izazvati umrtvljenost, emocionalnu nedostupnost i nezainteresiranost, tupost, a njezin višak će ljude učiniti agresivnima, pretjerano energičnima, hiperaktivnima. Ovo drugo stanje Platon je zvao „manija“, a spis *Problem XXX* ga uspoređuje s pijanstvom od vina ili neke druge droge.²

Teorija o utjecaju planeta na ljudsko ponašanje, odnosno pripisivanje melankoličnog ponašanja Saturnu, datira u 9. stoljeće. Teorija tvrdi da se elementi čovjeka vežu za elemente svijeta, odnosno sokovi u čovjeku imaju sebi pripadajući sok u svemiru. Krv se, kao jedan od sokova, veže za zrak, žuta žuč za vatru, flegma za vodu, a crna žuč za zemlju. Tada je astrologija sparila melankolike s Kronosom, odnosno Saturnom. Kronos je bio buntovnik koji se pobunio protiv svoga oca, svrgnuo ga i zavladao tijekom zlatnog doba. Prema tome, melankolici su ljudi koji vječno pamte neko ljepše, bolje, pozlaćeno doba te se nikako ne mogu zadovoljiti sadašnjošću, koja je za njih, u najmanju ruku, prosječna. Vezu melankolika sa Saturnom opisao je Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim u knjizi *De occulta philosophia*: „... A kako je on, osim toga, uzrok promatranja u tišini, okrenut od svih javnih stvari i najviši među planetima, on ne poziva dušu samo na okretanje od vanjskih prema

¹ Karahasan 2011: 69

² Ibidem: 70

unutrašnjim poslovima, nego je uzdiže od zemaljskih stvari, penjući je do najviših i darujući joj znanje i sposobnost da vidi unaprijed. Na to misli Aristoteles, kad u svojem spisu o Problemima kaže: na temelju svoje melankolične prirode neki su postali upravo božanski ljudi i proricali su budućnost.“³ No ne možemo kriviti Saturn, kao ni tjelesne sokove, za svoju sudbinu, samoću i ostale nedaće. Tog su stava bili platonisti koji su mišljenja da zvijezde mogu „predložiti“ nečiju sudbinu, ali je ne mogu definitivno i bespovratno odrediti. S obzirom da je Saturn najdalji od planeta, najbliži je Bogu i kao takav, najbožanskiji od svih planeta.

Time se vodio Marsilio Ficino, talijanski astrolog, filozof i svećenik iz 15. stoljeća. Za njega Saturn postaje „simbol samospoznaje, a njegova platonistička Akademija mjesto gdje će pravi filozofi spoznati svog Saturna i kontemplirati tajne nebesa. Ficino kaže kako u intelektu sklonom kontemplaciji (kakav je bio njegov kao i intelekt ostalih učenih ljudi), postoji jaka tendencija da zapadne u melankoliju, budući da takav čovjek većinu vremena provodi čitajući u osami, odvaja se od svijeta te mu je um preaktivan, a tijelo inertno.“⁴ On, dakle, smatra da su zbog Saturnova utjecaja ljudi podložni detaljnom proučavanju sebe i drugih, za što je potrebna samoća i zadiranje u sebe sama. Prema njemu, ljudi koji najviše pate od melankolije su ljudi koji „svoj um usmjere na nematerijalne istine stoga se on počinje odvajati od tijela koje postaje umrtvljeno i melankolično. Duša tada postaje toliko snažna da se proširi izvan granica tijela, iznad granice koju tjelesna priroda može podnijeti, te može i odletjeti.“⁵

Dva stoljeća nakon Ficina, utjecajan pogled na melankoliju imao je Robert Burton, engleski učenjak najpoznatiji po svojoj knjizi *Anatomija melankolije* koja mu je donijela veliki uspjeh. Jedan od razloga za pisanje ove knjige bio je pokušaj izliječenja vlastite melankolije. On je smatrao da se melankolici moraju okupirati radom kako bi izbjegli dosadu i višak vremena u

³ Ibidem: 72

⁴ Marić 2015

⁵ Ibidem

kojem samo još više potonu u svoju negativnost, osamljenost, tugu i tupost. U knjizi je opisao melankoliju kroz stoljeća te kakav je odnos prema njoj imala medicina u starijim i njemu suvremenijim danima. Smatrao je da su glavni simptomi melankolije tuga i strah. Opširno je opisao ljubavnu i religijsku melankoliju. Još se od davnih dana erotska ljubav povezivala s ludilom. Smatralo se da osjećaji prema drugoj osobi u nekim slučajevima mogu biti toliko jaki i strastveni da kvare percepciju, osjećaj za zbilju i sposobnost zaključivanja. Religijska, s druge strane, stavlja melankolika u stanje stalne brige i očaja u kojem se pita zašto su određeni ljudi izabrani da budu spašeni, dok drugi nisu. Nažalost, nije uspio pronaći rješenje za druge melankolike i za samoga sebe, stoga si je presudio krajem tipičnim za melankolika - samoubojstvom.

U 14. stoljeću melankolija počinje biti slatka tuga, osjećaj životnog tereta koji svi potajno priželjkuju jer ih stvara kompleksnijima i dubokoumnijima. Takvu vrstu tuge utjelovljuju u svojim djelima pisci poput Boccaccia, Petrarce, Dantea i drugi te melankolija postaje zaštitnica umjetnosti. Prema Sinanu Gudževiću, u Danteovu sonetu melankoliju donose Bol, Srdžba i Amor koji donosi tužnu vijest o skoroj smrti njegove drage. Boccaccio melankoliju predstavlja kao tugu koja se može odagnati pjesmom ili čitanjem neke novele, a za Petrarca je ona „zlokobna kuga duha“ koju su tadašnji teolozi smatrali jednim od sedam smrtnih grijeha.⁶ U renesansi melankolija dobiva spol - ženski. Ženska se melankolija često povezivala s histerijom i bezrazložnim napadajima panike. Za razliku od žena, kad bi muškarca dohvatila melankolija, on ne bi bio viđen kao slabić, nego kao heroj, genijalac i veliki mislilac. Nadalje, dolaskom baroka i strahova koje je on iznjedrio, „kao da je cijela civilizacija koja se predavala baroku patila od noćnih strahova, pa se melankolija odjednom *širi na mase*“.⁷ Tada su svi narodi, ubrajajući žene i muškarce, visoke i niske staleže, zapali u kolektivno stanje melankolije. Iako

⁶ Gudžević 2011: 183

⁷ Šnajder 2011: 103

možda nije svaki čovjek baroka bio melankolik, on je živio u *melankoličnom dobu*. Osim doba, melankolične mogu biti i životinje i krajolici jer su i oni, poput ljudi, podređeni Saturnu, planetu koji je najbliži Bogu. Stoga, zaključuje Karahasan u tekstu *Boravak u ogledalu*, „javor ili žaba nisu 'sami po sebi' božanski, ali 'oni koji imaju oči da vide' itekako dobro vide i znaju da se božanstvo objavljuje i u njima, tako da i oni sobom upućuju na sveprisutno božanstvo. Analogno tome, gavran sigurno 'sam po sebi' nije melankoličan, ali on je sigurno jedan od elemenata, jedan od znakova, melankolije u svijetu... Svaki oblik postojanja može biti melankoličan ako se iz njega može naslutiti Saturnovo djelovanje ili ako svojim osobinama upućuje na crnu žuč i melankolično stanje.“⁸

U 19. stoljeću ženska se melankolija počinje vezati uz menstruaciju zbog koje se smatralo da žene postaju nervozne i histerične. Kršćanska mističarka Hildegard von Bingen napisala je da „žene koje pogodi melankolija obilno krvare u vrijeme menstruacije, i da je za njih najbolje da se povuku iz društva, jer zbog odveć uske maternice ionako nisu providenjem određene za rađanje.“⁹ Poznati njemački psihijatar, Emil Kraepelin, podijelio je mentalne bolesti na 3 vrste: manično-depresivna psihoza, *dementia preacox* i melankolija. Prema njemu su melankolici imali koliko-toliko normalnu mladost, no njihovo se stanje pogoršavalo s godinama. Liječnici nisu pridavali važnost simptomima, nego su dijagnozu povezivali sa životnim stadijem u kojem se pacijent nalazio. Kraepelin u 20. stoljeću izbacuje melankoliju iz svojih spisa kao jednu od tri bolesti uma te s njim završava tretiranje melankolije kao medicinskog pojma. Sedamdestih godina, s razvojem feminističkog pokreta, prestaje se na melankolične žene gledati kao na iznervirane domaćice u menopauzi.

U 20. stoljeću melankolija, kao stanje intenzivne tuge, postaje sinonim za depresiju. No za razliku od depresije, melankolija nije mentalni poremećaj. Depresija uzrokuje patnju u gotovo

⁸ Karahasan 2011: 77

⁹ Šnajder 2011: 104

svemu što onaj koji pati od depresije radi ili pokušava napraviti. Za razliku od depresije, melankolija nije u tolikoj mjeri mukotrpano raspoloženje. Štoviše, donosi svojevrsnu ugodu u tome što je melankolik osamljen i što usmjerava pozornost na samoga sebe, svoje doživljaje i misli. Ilma Rakusa u tekstu *Druga moja melankolija* tu ugodu opisuje pišući da je „malenkolija zadnja stanica prolaznosti, zadnji, ama baš zadnji med u životu. Zadnji užitak i zadnje znanje. Ta slatka tuga zadnji je izazov života i zadnje čovjekovo ushićenje, zadnja sigurnost i zadnja opasnost. Za opće shvatanje je strana i zastrašujuća, za nauku je patološka, a za umjetnost sakralno čudo. Ali za sve troje nedokučiva... Cijeli život umočen u zadnju kap meda. Znaš, više nema, to je zadnje. To nas mrt sigurno znanje da je zadnje, to je melankolija.“¹⁰ U refleksiji melankolik spoznaje što je izgubio i za čime žudi, zbog čega mnogi ljudi priželjkuju melankoliju jer smatraju da bi na taj način više spoznali sebe same. Refleksija je prisutna kod melankolika jer se u samom melankoliku nalazi objekt, a ne negdje vani, negdje gdje je dostupan. Stoga melankolik, da bi bio povezan s objektom, zalazi u samoga sebe, u svoja sjećanja, misli i fantazije kako bi povezanost održao živom.

Osim tuge i depresije, melankoliju često zamjenjuju s nostalgijom. Nostalgija je čežnja za određenim vremenom ili mjestom iz prošlosti pojedinca. Melankolična osoba ne mora nužno biti nostalgična jer melankoliju uzrokuju druge stvari osim mjesta i vremena iz prošlosti te često mogu biti i imaginarne. Shodno tome, nostalgija ne mora uvijek imati melankoličnu notu jer se prošlosti možemo prisjećati i bez tuge. Nostalgiju mogu prouzrokovati razne stvari, bilo što što nas vraća na prošla vremena - slika, miris, zvuk ili okus.

Čini mi se da ni danas, u našem 21. stoljeću, melankolija nije u potpunosti izgubila svoju privlačnost. Nema, dakako, nekadašnji šarm i nije obavijena velom misterije zbog čega je toliko dugo bila predmet proučavanja. Danas je, naime, privlačna u smislu privlačnosti koju

¹⁰ Rakusa 2011: 151

posjeduju nedokučivi ljudi, nama nejasni, povučeni sanjari za koje smatramo da imaju uvid u nešto više. Ne shvaćajući je u potpunosti, često i mi sami želimo ponešto od njezine ljupkosti u nadi da će nam pružiti, kako Freud kaže, dozu genijalnosti i dubine.

O TEORIJI MELANKOLIJE

Tijekom 20. stoljeća, dakle, melankolija prelazi iz statusa bolesti u vrstu raspoloženja. Jedna od najpoznatijih ličnosti koja se u ovom periodu bavila melankolijom bio je Sigmund Freud, utemeljitelj psihoanalize. Jedna od njegovih najpoznatijih ideja je koncept nazvan Edipov kompleks kojim opisuje ljubomoru dječaka prema očevima zbog osjećaja koje gaje prema majci. Freud je tvrdio da su prve seksualne želje koje imaju djeca one prema roditeljima. Njegovo najznačajnije djelo je *Tumačenje snova*, gdje se ljudski um tumači kroz nesvjesno, predsvjesno i svjesno stanje dok se ovo prvo smatra najbitnijim. U svome tekstu *Žalovanje i melankolija* razjašnjava što je to uopće melankolija te zašto je često miješamo s običnom tugom. Freud tvrdi da je tugovanje posljedica koja se javlja zbog gubitka nečeg do čega nam je bilo stalo - osobe, krajolika, osjećaja slobode i sl. Na tugu se gleda kao na nešto prolazno premda ima simptome slične melankoliji i može imati iste uzroke. U tugovanju, kao i melankoliji, čovjek se povlači u sebe, odvaja se od svijeta i na određeni se period čini da nije sposoban obavljati svakodnevne zadatke, no upravo zbog preduvjeta prolaznosti, tuga ne stvara zabrinutost kod promatrača. Druga razlika između tuge i melankolije, i ona najbitnija, je ta što se u melankoliji stvara poremećaj u percipiranju samog sebe i u osjećaju o vlastitoj ličnosti. U melankoliji koja je prouzrokovana gubitkom neke osobe, prema Freudu, taj gubitak je idealistički i uzvišeniji zbog same dugotrajnosti melankolije. Iako osoba zna *koga* je izgubila, Freud tvrdi da često ne može znati *što* je time izgubila. Štoviše, često nije ni svjesna toga gubitka, nego samo osjećaja koji je njegova posljedica. Melankolija stvara poremećaj u čovjekovu egu jer melankolik sebe smatra bezvrijednim i nedostojnim, dok je s tugovanjem

slučaj da se čovjek ne okreće protiv sebe, nego protiv svijeta. Čovjek sebe smatra jadnim i vrijednim žaljenja te često zbog toga sam sebe želi kazniti. No često kriveći samoga sebe, zapravo tu krivnju neizravno upućuje upravo uzroku svoga stanja. Freud u tekstu približe objašnjava tu naviku tvrdeći da je „samokritika kritika prema voljenom subjektu koji je otuđen od pacijentova ega.“¹¹ Kao primjer za ovu izjavu uzeo je ženu koja, dok žali svoga muža jer je zaglibio s nesposobnom ženom kao što je ona, zapravo time tvrdi da je zbog toga upravo njezin muž taj koji je nesposoban. Stid kod melankolika nije prisutan upravo zbog toga što sve što kažu o sebi samima, zapravo govore o nekom drugom. U melankoliji su, kako Freud navodi, prisutni i ljubav i mržnja prema objektu. Kada ljubav zbog gubitka objekta nestane te se sakrije u narcizmu, tada nastupa mržnja prema tom objektu jer je i ona jedan od načina da se taj objekt sačuva. Freud navodi i drugi odraz melankolije - maniju, no ona se ne ispoljava u svakoj melankoliji. Za razliku od melankolije, manija uspijeva potisnuti spomenuti ego, čime potiskuje i osjećaj za gubitak. Freud pretpostavlja da melankolija nestaje kad se izgubi bijes ili kada objekt koji je izazvao ljubav i/ili mržnju izgubi svoju vrijednost.

Za drugog velikog psihoanalitičara, Jacquesa Lacana, gubitak nečega, bio to objekt ili pred-objekt, povezan je sa željom. Lacan tvrdi da dijete tijekom svojih prvih godina pokušava utjeloviti majčinu želju. Lorraine Markotic ovu tvrdnju objašnjava u svome tekstu *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer* u kojem stoji da „dijete želi biti jedini objekt njezine (majčine) želje, želi biti sve za nju, ono što Lacan naziva *imaginarnim falusom*.“¹² Dijete želi upotpuniti majku, biti ono što njoj nedostaje. Spoznajom svoga oca, ako ga ima, dijete uviđa da ne može biti sve za majku, ispuniti sve njezine želje i potrebe te time doživljava „kastaciju“. Lorraine Markotic, prema ovome, zaključuje da ono što je u melankoliji

¹¹ Freud 1917: 248

¹² Markotic 2008: 74

izgubljeno je želja sama po sebi. Uzrok melankolije, prema njoj, nije Freudovski objekt, ni pred-objekt Julije Kristeve, pa niti želja za nekim od njih, nego nestanak želje uopće.

Na Freudovu se teoriju o gubitku objekta nadovezala Julia Kristeva, psihoanalitičarka najpoznatija po svojoj knjizi *Crno sunce* u kojoj tumači depresiju i melankoliju. Dok Freud tvrdi da melankolija nastaje zbog gubitka nekog objekta, Kristeva smatra da je za melankoliju zaslužan *pred-objekt*. Smatra da melankolija nastaje zbog neke stare traume, nekog ranijeg gubitka koji nikad nismo mogli preboljeti. Melankoliju može potaknuti nešto drugo, nešto sadašnje, no ono što je produbljuje i vodi dalje je upravo ono što je davno zaboravljeno i potisnuto. U *Crnom suncu* taj stav objašnjava govoreći da „prethodnike svog sadašnjeg sloma melankolici mogu pronaći u gubitku, smrti ili žalosti za nekim ili nečim što su nekoć voljeli. Nestanak tog nužnog bića nastavlja ih lišavati najvrednijeg dijela njih samih: proživljavaju ih kao ranu ili gubitak da bi na kraju otkrili kako je njihova patnja samo odgađanje mržnje koju njeguju za onoga ili onu koja ih je prevarila ili napustila.“¹³ Agresivnost koju melankolici osjećaju prema izgubljenom objektu proizlazi iz ljubavi i mržnje, te zbog straha da ne izgube voljeni objekt, oni ga smještaju u sebe. Mržnju koju osjećaju prema njemu, osjećaju prema sebi jer je taj objekt u njima samima, stoga melankolici, prema Kristevoj, imaju stav „taj drugi u meni moj je loš Ja, ja sam loš, ja ne vrijedim, ja se ubijam.“¹⁴

Melankolika, objasnila je, možemo prepoznati po verbalnoj usporenosti: „njihovi su govori spori, šutnje su duge i učestale, ritam usporen, a intonacija jednolična.“¹⁵ Njihov je govor nejasan, nemaran i nesiguran, a razlog tomu je taj što su oni govore već uvjereni da je taj govor lažan, oni sami ne vjeruju u ono što govore. Melankolici žive u prošlosti premda je „sve prošlo, no oni su toj prošlosti vjerni, prikovani su za nju, gibanje nije moguće, a budućnost ne

¹³ Kristeva 2014: 8

¹⁴ Ibidem: 13

¹⁵ Ibidem: 32

postoji“.¹⁶ No ta je prošlost, vjeruje Kristeva, ovisnija o *vremenu* nego o *mjestu*, a taj stav objašnjava Kant tvrdeći kako „nostalgična osoba ne žudi za mjestom svoje mladosti, već za samom svojom mladosti, kako je njezina žudnja u potrazi za vraćanjem *vremena*, a ne *stvari*.“¹⁷

Kristeva, u svojoj knjizi *Crno sunce*, opisuje melankoliju i depresiju na dva načina: tako što dijeli knjigu na dva dijela te se u prvom bavi melankolijom opisujući njezine simptome te prepričavajući probleme svojih pacijenata, a u drugom tumači melankoliju kroz djela četvero umjetnika (Hansa Holbeina, Gerarda de Nerval, Fjodora Mihajloviča Dostojevskog i Marguerite Duras). U prvom dijelu opisuje gubitak majke te kako on utječe na žene koje potom prema majkama osjećaju mržnju. Kristeva prepričava razgovore s pacijenticom koja sebe opisuje kao promatrača, koja „tumači živote drugih, no nje ondje nema, a čak i onda kada joj govori o svojem, čini joj se kao da govori o strancu.“¹⁸

Tumači Holbeinovu sliku *Mrtvi Krist*, tvrdi da zbog neuljepšanog prikaza ljudske smrti, „gledateljima prenosi nepodnošljiv strah spram smrti Boga koja se ovdje miješa s našom vlastitom smrću.“¹⁹ Detaljno secira Nervalove stihove pomoću kojih tumači vlastiti identitet, kršćanstvo i Djevicu Mariju te cvijet kao glavni motiv, a s Dostojevskijevim *Idiotom* i *Poniženima i uvrijeđenima* analizira ljude sklone tugi, patnju i njezin užitak te oprost.

Kristeva se u knjizi, osim navedenog, bavi i ljepotom (koja je uvelike bitna za romane Smilevskoga, a pogotovo za *Sestru Sigmunda Freuda*), pitajući se može li lijepo biti i tužno te je li ljepota „neodvojiva od prolaznog, pa prema tome, i od tugovanja.“, a o njoj na kraju zaključuje da je umjetna i imaginarna.²⁰

Teoretičarka Juliana Schiesari tvrdi kako žene nisu prepoznate kao „veliki“ melankoličari, nema ženskog ekvivalenta za Hamleta ili Roberta Burtona, jedino su muškarci oni kojima je

¹⁶ Ibidem: 52

¹⁷ Ibidem: 53

¹⁸ Ibidem: 47

¹⁹ Ibidem: 85

²⁰ Ibidem: 77

kulturno omogućena ova plemenita patnja. Judith Butler uspoređuje vrednovanje ženskih gubitaka s gubitkom homoseksualnog dijela kod heteroseksualaca. Tvrdi da heteroseksualci poriču svoju homoseksualnost, stoga ne mogu oplakivati taj gubitak, te to naziva „nikad – nikad“ u melankoliji, koju objašnjava izjava „Nikad ga nisam volio i nikad ga nisam izgubio.“ Usporedno s tim, tvrdi da melankolične žene izjavljuju obrnuto: „Izgubila sam, no ono što sam izgubila nije kulturološki vrijedno prepoznavanja.“²¹

DVA LICA MELANKOLIJE U ROMANIMA GOCE SMILEVSKOG

Goce Smilevski je suvremeni makedonski pisac koji se predstavio makedonskoj književnoj sceni 2000. godine romanom *Planet neiskustva* (*Планетата на неискуството*). Dvije godine kasnije, objavljen je njegov roman *Razgovor sa Spinozom* (*Разговор со Спиноза*) za koji je dobio nagradu *Roman godine* skopskog *Jutarnjeg lista* (*Утрински весник*), a za roman *Sestra Sigmunda Freuda* (*Сестрата на Зигмунд Фројд*, 2010.) dobio je Nagradu za književnost Europske Unije i Nagradu za mediteransku kulturu. Njegov četvrti roman, *Heloiza ili povratak riječi*, objavljen je 2015. Romani su prevedeni na mnoge jezike, a tri posljednja romana objavljena su u hrvatskom prijevodu Borislava Pavlovskog.

Smilevski je autor koji pripada razdoblju postmodernizma, iako on svoje romane odbija nazvati postmodernističkim, te tvrdi da su „čisti romantizam“²²: Premda priče u njegovim romanima jesu tipične za romantizam (naglasak na senzibilitetu, izoliranom pripovjedaču, isticanju osjećaja nasuprot razumu), sam postupak pisanja je postmodernistički (intertekstualnost). Smilevski daje drugačiji pogled na povijesne ličnosti te, ulazeći u samu intimu njihova života, stavlja naglasak na osobnom. On „daje glas“ povijesnim ličnostima koje su bile (ako ne one,

²¹ L. Smith 2008: 101

²² Smilevski 2007: 167

onda oni dijelovi života koji se opisuju u romanima) zakopane u vremenu. Ovi se povijesni romani, premda smješteni u važna povijesna razdoblja, ne bave velikim povijesnim temama, kako opisuje Ivana Latković slovenske povijesne romane u svojoj knjizi *Rebusi prošlosti, izazovi sadašnjosti*, „već prije nekim čimbenicima koji su sudjelovali u procesu osobne identifikacije“. U skladu s time, nastavlja, za (post)moderni roman povijesne tematike kao da je „važnije što on čini nego što on govori, odnosno kao da je učinak ispriповijedanog važniji od njegove istinitosti“.²³

Romani Smilevskoga po vrsti spadaju u historiografsku metafikciju, a to je, prema Ivani Latković, „vrsta pripovjedne proze koja naracijom o povijesti preispituje vlastiti iskaz i stoga se konstituira kao splet književne teorije, povijesti i pripovijedanja, pa u skladu s time uvijek potvrđuje da je njen svijet i odlučno fiktivan i neosporno historijski.“²⁴ Prikazivanje teksta kao fiktivnog u ovim se romanima najviše postiže ubacivanjem citata iz drugih tekstova (intertekstualnost i citatnost), ali i autorovim bilješkama na kraju romana („Je li etički pisati dijelove iz njegova života koji se možda nisu dogodili? Je li etički pisati o nečijoj strasti, očaju, nadi, koji možda nisu ni postojali?“²⁵).

Smilevskijevi su likovi stvarne povijesne ličnosti smještene u stvarno povijesno vrijeme, no naglasak nije na povijesnim događajima koliko na njihovim privatnim životima. Oni su smješteni u okvir vremena koji trpi velike promjene te ugroženost u koje ih to vrijeme stavlja čini likove, riječima Ivana Latković, „uvijek problematičnima, obilježenima konfliktom, kako sa sredinom kojoj pripadaju, tako i sa samima sobom“.²⁶

²³ Latković 2017: 19

²⁴ Ibidem: 39

²⁵ Smilevski 2007: 170

²⁶ Latković 2017: 31

PRVO LICE MELANKOLIJE: Razgovor sa Spinozom

Razlog zašto se odlučio pitati o Spinozi, Smilevski objašnjava na kraju romana, umjesto pogovora. Uvelike su mu pomogla Deleuzeova tumačenja Spinozine filozofije, jer je on tvrdio da je Spinoza *Etiku* pisao dvaputa: u njezinim prvim dijelovima prevladava razum, a u drugim „diskontinuirana vulkanska linija“ koja „izražava sav bijes srca.“²⁷ Stoga je Smilevski zaključio da tomu mora biti razlog i sama podvojenost pisca toga djela, a kao dokaz nije imao ništa osim portreta u kojem je i više no očit njegov očaj koji se zrcali u nekom prošlom samopouzdanju i prošloj odlučnosti. Razlog zašto je napisao ovaj roman, tvrdi Smilevski, leži u Spinozinoj samoći. I ne samo njegovoj, s obzirom na to da Smilevski (poput Roberta Burtona koji je napisao *Anatomiju melankolije* da bi izliječio vlastitu melankoliju) u pogovoru daje naslutiti da je i sam bio osamljen u vrijeme pisanja romana, što se može zaključiti iz njegova razgovora s Dimom T. u kojem ga je Dime upitao „Zašto si bio tako osamljen, Goce?“²⁸ Smilevski je, međutim, citirajući Vladimira Nabokova, smatrao da se svaki pisac rađa u samoći te da u njoj i postoji. Pisanje je, poput čitanja, samotnički čin u kojem se skriva potreba za razgovorom, zbog čega se upravo odlučio za razgovor sa Spinozom.²⁹

Smilevski, u podnaslovu, određuje *Razgovor sa Spinozom* kao *roman paučina* koji je podijeljen, poput paukove mreže, po nitima - njih šest i središte paučine. Na samom početku, Smilevski daje uputu čime od čitatelja čini sugovornika u dijalogu sa Spinozom: „Niti ovoga romana istkane su od razgovora između Tebe i Spinoze. Stoga svugdje gdje je prazno mjesto u Spinozinom govoru, izgovori i upiši svoje ime.“³⁰ Upisivanjem svoga imena, sugovornik ulazi u mrežu romana, zajedno sa Spinozom sudjeluje u tkanju teksta (lat. *textus* = tkanje) te

²⁷ Smilevski 2007: 165

²⁸ Ibidem: 171

²⁹ Ibidem: 171

³⁰ Ibidem: 6

dobiva sporednu ulogu u pripovijedanju. No to nije u potpunosti tako jer su sugovornikove misli već unaprijed određene, njegovi argumenti su tuđi, a pitanja nemaju svrhu da čitatelju razjasne ono što ga zanima, već je taj dijalog, kako tvrdi Srđan Laterza, „prije razračunavanje filozofa sa samim sobom, studiozni pogled u ogledalo.“³¹

Roman se počinje tkati od njegova središta, Spinozine smrti, baš kao što pauk svoju mrežu započinje od njezine središnje točke prema rubovima, čineći Spinozina sugovornika svojim plijenom. Već se u prvim redovima javlja prvi od mnogih simbola koji se protežu cijelim romanom - crveni krevet s baldahinom, krevet na kojem je Spinoza začet i na kojem će, 45 godina kasnije, umrijeti. S prvim nitima paučine otkriva se kakav je bio Spinozin život te kako ga je uzaludno potrošio, s obzirom da sada, u trenutku smrti „leži na golemu crvenom krevetu s nebnicom, jednoj stvari što je posjedovao u životu, a sada više ne posjeduje niti tijelo položeno na nj, tijelo koje možda nije posjedovao niti dok je bio živ, dok je bio u njemu.“³² Zatim se niti paučine počinju tkati vodeći nas na sam Spinozin početak, njegovo začće. Trenutak njegova začća odvija se u isto vrijeme kada Rembrandt slika svoju poznatu sliku *Sat anatomije profesora Tulpa* na kojoj se prikazuje seciranje mrtvog tijela. Ona povezuje Spinozino začće s njegovim rođenjem jer se, kako piše Ivica Baković u svom tekstu *Izvan okvira*, „u tom trenutku, trenutku smrti, rađa umjetnina: slika i novi život, Spinoza. Rađa se i roman.“³³ Krv, koja predstavlja esenciju života, Rembrandt ostavlja za kraj, nju će naslikati zadnju. Crvena boja baldahina, kao i crvena boja krvi, simbol je koji će se još pojavljivati među nitima ovoga romana. Ona će, u trenucima Spinozine melankolije, kao i u trenucima njegove smrti (a melankolik je, prema Karahasanu, jednak mrtvacu), biti podsjetnik da je u Spinozi ipak bilo života, kao što ga je bilo i u Arisu Kindtu, mrtvacu s Rembrandtove slike.

³¹ Laterza 2011

³² Smilevski 2007: 9

³³ Baković 2010

Same slike igraju veliku ulogu u interpretaciji melankolije. One beznadnim melankolicima pružaju ljepotu koje za njih ima toliko malo na ovom svijetu, no također utjehu i spokoj prikazujući nešto što se ne mijenja, što će uvijek ostati isto, koliko god bilo pozitivno ili negativno. Za pojam melankolije, najznačajnija i najpoznatija slika je bakrotisak *Melankolija I* njemačkog slikara Albrechta Dürera iz 16. st. o kojoj Šečerović piše: „*Melankolija I* bi se mogla protumačiti kao umjetnica koja sumnja u smisao svoje umjetnosti budući da joj je u moderni oduzet onaj smisao koji je imala u srednjem vijeku ili antici, gdje je ispunjavala točno određenu društvenu funkciju...“³⁴

Rođen u židovskoj obitelji, od oca Michela Spinoze i majke Mor Alvares, naš Spinoza dobiva tri imena - Bento, Baruch i Benediktus, koja na tri jezika, portugalskom, hebrejskom i latinskom, znače *blagoslov*. Raznovrsnošću imena može se pretpostaviti Spinozina višeslojnost pa i podijeljenost njegove osobnosti koja će se otkriti kasnije u romanu. Spinozu će, osim kreveta s baldahinom, očarati kvadrati s kojima se prvi put susreo gledajući kroz prozor. Oni mu daju odmak od stvarnog svijeta, pružaju mu mogućnost da ga promatra, a da u njemu ne sudjeluje. Ovaj će se običaj sjedenja pokraj prozora učestaliti nakon majčine smrti, šest godina nakon Spinozina rođenja, čime počinje njegova melankolija. Za melankolika nije neuobičajeno da provodi život ponajviše gledajući u sebe, a zatim u druge. Odmak od tog svijeta, kao što je prozorsko okno, omogućava promatraču da bude prisutan, a u isto vrijeme distanciran. Tada je prvi put imao doticaj s prolaznošću, a budući da mu ona nije donijela ništa osim boli, odlučio joj je okrenuti leđa, praviti se da ne postoji. Spinoza smatra da je pridavanje osobina vječnog i beskonačnog prolaznim i konačnim stvarima naizgled bezopasna, no smrtonosna bolest. Premda ga ona nije u doslovnom smislu riječi usmrtila, donijela mu je odsustvo života u njegovu životu, što je dovoljno (a i previše) slično samoj smrti. Nakon smrti majke, umjesto da pođe za rabina, otac ga zbog neimaštine zapošljava u svojoj prodavaonici u Amsterdamu

³⁴ Šečerović 2011: 207

gdje upoznaje čovjeka koji će na njega ostaviti veliki utisak, Franciscusa van den Endena. U njegovoj kući upoznaje svestrane ljude koji će mu kasnije biti poticaj da se okrene filozofiji, no upravo je Fransova dvanaestogodišnja kći, Clara Maria, ona koja će ga se najviše dojmiti, oni će se postupno zbližavati provodeći vrijeme u njezinoj kući gdje će mu ona svirati lutnju ili u šetnjama Amsterdamom. U jednoj od tih šetnji, nakon smrti majke Clare Marie, upuštaju se u igru potrage za identitetom pitajući se više puta „Tko sam ja?“ dok ne bi došli do potpunog zaborava, gdje su se, čini se, htjeli zadržati što duže. Clara Maria je stavljala svoje promrzle prste na Spinozine obraze kako bi osjetio koliko su hladni, a njezine su ruke samo jedne od mnogih ruku koje su lajtmotiv romana - od ruku koje seciraju tijelo, režu pupčanu vrpcu pri rođenju, oslikavaju platno do onih koje sviraju lutnju ili čembalo. No Spinoza ne želi promrzle prste Clare Marie na svome licu, ne želi njezinu kratkotrajnost, njezinu ograničenost; jedino njemu vrijedno su atributi i supstancije (koje, kao i ostatak Spinozine filozofije, ne moramo u potpunosti razumijeti jer nisu ključni element u shvaćaju Spinozine esencije - samoće). Tada se Spinozin sugovornik, koji vjeruje i uživa u kratkotrajnosti, uzaludno suprotstavlja Spinozi: „Pa zar nije taj tren u kojem će nestati i njezini prsti, i tvoji obrazi, zar nije ta kratkotrajnost još jedan razlog više da se zastane pokraj prolaznih stvari, usuprot posvećivanju vječnosti koja je, i bez razmišljanja prolaznih bića o njoj, vječna? Ne misliš li da je važnije provesti život razmišljajući o prstima Clare Marie, nego o vječnosti supstancije?“³⁵

Spinozin najveći neprijatelj je nerazumijevanje, no još više nezainteresiranost. Njegovo nepripadanje i neprilagođenost svijetu u kojem se nalazi ogleda se u Karahasanovu tumačenju melankolika: „Ono što vidi i razumije, on ne može dodirnuti i omirisati, a ono što dodiruje i gleda svojim očima, ne može razumijeti i usvojiti duhom. On nije dio svijeta u kojem se odvija njegov duhovni život, tako da u stvari ne sudjeluje u svom životu; a jednako malo je dio svijeta

³⁵ Smilevski 2007: 33

u kojem tjelesno boravi, jer od tog svijeta on niti šta razumije, niti šta može zadržati u svom duhu. On kao da je okružen staklenim pregradama, kao da je zatočen unutar ogledala.“³⁶

Među ostalima, Spinoza u Fransovoj kući upoznaje i Accipitera Bigla koji predstavlja Spinozi *zabranjena znanja*. Ime ovoga lika na latinskom znači *jastreb*, a njegovo prezime je identično imenu Darwinova broda kojim je putovao. Njegova se učenja, logično, tiču evolucije; tvrdi da su prvi ljudi nastali od majmuna. Spinoza se slaže s Accipiterovim tumačenjima, a i sam dalje širi njegove tvrdnje, zbog čega ga rabini izbacuju iz židovske zajednice te mora napustiti Amsterdam. Posljednje noći u Amsterdamu Spinoza s Clare Marijom raspravlja o tome mogu li se stvari spoznati preko dodira, okusa ili zvuka. Ovu ćemo raspravu bolje upoznati u drugom dijelu romana jer se ovdje taj razgovor može otkriti samo pomoću pretpostavki što bi bilo i što je moglo biti, a krut i odrješit Spinoza iz prvog dijela romana ionako ne daje previše informacija. Čak i u ovoj intimnoj ispovijesti, on nema povjerenja da nam odmah otkrije navedene događaje, već inzistira da ih ogoli tek pri zadnjim stranicama romana. Kao što, na kraju krajeva, i priliči melankoliku. Ne vjeruje drugima, a ponajmanje sebi, stoga nas ostavlja da sami nagađamo i sami krojimo ishode njihove zadnje zajedničke noći. On se čvrsto odlučio odsjeći od svijeta, Clare Marie, sebe, čak i svoga sugovornika drži na distanci dok pokušava prodrijeti u njegove okrnjene osjećaje. Dževad Karahasan ovo odcjepljenje objašnjava tvrdeći da je „melankoličan čovjek odvojen od svijeta, a njegov doživljaj svijeta, pa čak i sebe samoga, lišen neposrednosti. On se od svijeta krije ili ga napada, on mu nudi premalo ili previše, on je, kako Romano Guardini lijepo reče, nesposoban da pristane na postojanje onakvo kakvo jeste.“³⁷

Spinoza, nakon preseljenja u Rhijnsburg, radi na filozofskim tekstovima baveći se esencijom stvari te pokušava otkriti zašto su takve kakve jesu. Tamo, nakon Clare Marie, upoznaje drugu

³⁶ Karahasan 2011: 65

³⁷ Ibidem: 73

ličnost koja će u njegovom životu ostaviti trag kao propust iz prošlosti, neproživljena prolaznost i neiskušena kratkotrajnost. To će iskusiti (ili bolje rečeno, neće iskusiti) s Johannesom Caseariusom, deset godina mlađim studentom filozofije koji se uselio kod njega. Čim se upoznamo s Johannesom, već na istoj stranici saznajemo da mu je Spinoza predložio da napusti njegov dom. Isto kao i u slučaju Clare Marie, slijedi dijalog između sugovornika i Spinoze u kojem pretpostavljamo koji su se razgovori i koja neslaganja između njih dvojice morala zbiti da bi rezultirali ovakvim ishodom. Za Spinozu je Johannes svojevrsan prostak, mladić koji se ne bavi uzvišenim stvarima, već pokušava sve božansko svesti na tjelesno te koji, prema Spinozi, shvaća stvari na prejednostavan način. Kada sugovornik predlaže Spinozi da se upusti u fantaziju u kojoj mu Johannes govori da se pravi mrtav te ga počinje svlačiti, Spinoza sugovornika oštro zaustavlja. Gotovo dovoljno oštro i grubo da sugovornik pretpostavi da mu je sva ta priča o mrtvim tijelima i Johannesovu golom tijelu odbojna i gadljiva.

Spinozi, zbog toga što smatra da ga ne mogu razumijeti, Clara Maria i Johannes postaju dosadni, plitki, naivni, što su zapravo i oduvijek bili za njega. S obzirom da mu ni u jednom trenutku odnos s njima nije prioritet, on se više trudi da oni shvate njegovu filozofiju nego što ih pokušava pobliže upoznati. Osjećao je prazninu tamo gdje praznine nije bilo. Dosađivala mu je praznina svijeta, no ona nije bila tamo vani, on ju je iz sebe preslikao na sve ono što je bilo pred njim. Prazninu i melankoliju povezuje Karahasan pišući da je „praznina točka u kojoj se melankolija povezuje s dosadom. I to s jednom određenom vrstom dosade, kakvu doživljavaju samo određene prirode. Ona ne znači da čovjek ne radi ništa ozbiljno, da se vuče besposlen. Ona se može provlačiti kroz cijeli jedan život ispunjen radom.“³⁸

³⁸ Ibidem: 72

Nakon epizode s Johannesom, Spinoza se seli u Voorburg pa zatim u Den Haag kod slikara Hendrika van der Spuycka, a između selidbi dovršava svoju poznatu knjigu *Etika i Teološku-političku raspravu*, zbog čega ga optužuju da širi ateizam.

Kakvo će od ovog trenutka biti Spinozino pripovijedanje i kakva je ta njegova već spomenuta podvojenost, najbolje možemo pretpostaviti na temelju dvaju njegovih portreta (portret mladog filozofa i portret s mutnim pogledom). Prvi je portret napravljen u njegovim dvadesetima, a drugi je naslikan godinu dana prije njegove smrti, a između njih stoji Spinoza na dan svoje smrti, *uramljen u prozor*.³⁹ Lica na portretima odražavaju njegovo tadašnje stanje, mladenačku nepokolebljivost i nadmoć te kasniju nemoć. „Na prvom je portretu čelo glatko i otvoreno za ono što predstoji, obrve su izvijene u pravilni luk – njihov početak kod korijena nosa ostavlja utisak odlučnosti, a završetak kod sljepoočnica krotkost, ukroćeni smiješak na usnama izražava svijest o osobnoj intelektualnoj nadmoći i uzdržanosti koja u ovisnosti od situacije može biti narušena suosjećanjem ili ciničnošću. Oči ne gledaju izravno u onog tko promatra portret, kao da se želi izbjeći bliskost. Na drugom portretu, napravljenom samo dvadesetak godina poslije prvog, kao da je neki drugi čovjek. Oštrina nosa, koja je na prethodnom portretu ukazivala na spremnost za suočavanje s protivnicima, sada je izgubljena, luk u koji se izvijaju obrve jedva je opazajno svijen, njihov početak kod korijena nosa sada ne ostavlja utisak odlučnosti, već zbunjenog uzmicanja, a završetak kod sljepoočnica više nije krotak, nego dramatičan. Ako na prvom portretu oči gledaju izravno u onog koji promatra portret, što ostavlja utisak izbjegavanja bliskosti, sada je pogled neuhvatljiv – uspostavljanje bliskosti je nemoguće.“⁴⁰ Tuga, koja je također strast, (a sa strastima se borio i pokušavao ih izbjeći cijeloga života) vidljiva je na njegovu licu, licu koje je naslikano „u trenutku shvaćanja da je izgubio baš ono čega se najviše bojao izgubiti - život.“⁴¹ Tada se roman dijeli na dva dijela te Spinoza nastavlja

³⁹ Smilevski 2007: 70

⁴⁰ Ibidem: 70

⁴¹ Ibidem: 71

pripovijedati svoju priču kroz oči drugog portreta te se poput odraza u ogledalu sukobljavaju iste situacije prikazane od strane prvog - homo intellectualis i drugog - homo sentimentalis. U drugom dijelu njegov glas postaje jeka osobe iz prvog - glas osobe koja je svjesna očaja i tuge, te osobe, kako opisuje Dimiškovska-Trajanoska, „čija se zaštitnička čahura pretvorila u štit koji guši.“⁴²

Spinoza u drugom dijelu potanko opisuje svoje djetinjstvo, odbojnost koju je osjećao prema druženju s drugom djecom i privlačnost koju je osjećao prema kutevima i što je zapravo od njih priželjkivao: „Želio sam da su otvori kroz koje se može ući u neko drugo nebo i otamo, s vrha tog drugog neba, vidjeti neki drugi grad i nekog drugog Benta koji kroz prozor svoje sobe želi stići do neke zvijezde.“⁴³ Ljubav prema majci, do sad površno opisana, sada, pripovijedanjem portreta s mutnim pogledom, poprima drugi oblik. S njezinom bolešću i strahom od spavanja (jer bi mogla zaboraviti disati), nestala je za Spinozu sva ljupkost sanjanja. Njezina smrt započela je (simbolično) iskašljavanjem krvi, a završila (također simbolično) ukrućenjem desne ruke oko Spinozina dlana. Spinoza je sačuvala maramicu natopljenju majčinom krvlju i od tada ju je stalno nosio sa sobom. Upravo je Spinozin gubitak majke situacija koja savršeno opisuje uzrok melankolije prema Kristevoj – gubitak pred-objekta. To je ona osoba (ili bilo koji drugi objekt) koja je naizgled već prežaljena, koja je oplakana već davnih dana i koja, na prvi pogled, nema utjecaj na subjekt. No upravo je ona vječni suputnik onom koji ju je izgubio te prati svaku iduću radost i tugu te svaki doživljaj čini manje vrijednim. Tako je i kod Spinoze gubitak Clare Marie i Johannesesa predstavljao gubitak objekta no do tih gubitaka možda ne bi ni došlo da nekoć davno nije izgubio majku, pred-objekt koji je melankolijom zapečatio ostatak njegova života. Nakon majčine smrti ponekad posjećuje *Theatrum Anatomicum* gdje gleda seciranje mrtvih tijela. Ovdje se prvi put susrećemo sa

⁴² Dimiškovska-Trajanoska 2004

⁴³ Smilevski 2007: 75

Spinozom kao nekroseksualnim subjektom, on priznaje da su mrtva tijela prva koja su kod njega budila uzbuđenje. Unatoč nekrofiliji kao njegovoj krajnjoj izopačenosti, ona služi da se zbog toga sažalimo nad njim jer su mrtva tijela sinonim za nemogućnost gubitka. Od mrtvoga nema dalje, to je krajnja točka gubitka te se od njega ništa dalje ne može izgubiti - s mrtvim zna na čemu je. Nekrofilija i uzdizanje mrtvih tijela općenito započelo je u 17. st. raspravama o moći relikvija. Rasprave su problematizirale koliku moć ima klanjanje ostacima svetaca te koliko su njihova mrtva tijela uopće sveta. Tada su se tijela mrtvacu (osobito svetih ljudi) počela štovati pa na kraju i voljeti. U svome tekstu *Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century*, autor Scott Dudley tvrdi da u nekrofiliji ima nostalgije i melankolije te da je ona „više kulturalna opsesija nego što je osobna jer se društvo tada osjećalo odsječeno od svete prošlosti koja im je nekoć davala smisao te čije su institucije i tradicije uspostavljale red“⁴⁴.

Spinoza bliskost s Clarom Mariom, u prvom dijelu tek površno opisana, u drugom dijelu romana dobiva sasvim novo značenje. Nisu bili tek poznanici koji su se usput pozdravljali u Fransovoj kući, nego su „bliski kao krpa i zakrpa.“⁴⁵ Već pri prvom opisivanju njihova odnosa, iščitavamo prave razloge Spinozine distanciranosti prema njoj, a to je strah od pretjeranog približavanja nečemu što će ionako proći i ne samo to, ostavit će trag na već ionako oštećenoj osobi. Spinoza priznaje da je „možda osjećao nekakav čudan strah od nje, nekakav strah koji se ne može objasniti njegovom definicijom straha kasnije zapisanog u *Etici*, bio je to strah od prevelikog približavanja jednom drugom biću i stapanja s njim, onako kao što postoji opasnost da bi pri prevelikoj blizini između zemlje i Sunca bio spaljen sav živi svijet; a sigurno je osjećao strah od samoga sebe, strah koji je bio prvotan i lako objašnjiv definicijama, strah koji je objašnjavao i njegov strah od Clare Marie.“⁴⁶ U njihovim se dijalozima i igrama provlače

⁴⁴ Dudley 1999: 291

⁴⁵ Smilevski 2007: 91

⁴⁶ Ibidem: 92

Vergilijevi citati kao i citati mnogih drugih autora, a svaka od tih igara završila bi citiranjem Ovidijevih stihova iz *Metamorfoza*. Clara Maria godi njegovu egu jer predstavlja prazan papir spreman da bude ispisan Spinozinim mislima. Naivnošću i zapitnošću predstavlja ono djetinjstvo u njegovu životu, onu zadivljenost životom koju je on još kao dječak izgubio. Premda se nikad izravno ne suprotstavlja njegovim tumačenjima, kroz pitanja možemo dokučiti da je ona ta koja zapravo njega smatra naivnim. Iz razloga što njihovo prijateljstvo ne može biti vječno, za Spinozu nije dostojno nastavljanje. Zadnju noć kod Van den Endenovih provodi s Clarom Mariom, koja mu citira *Anatomiju melankolije*. Citat o melankoliji pripisan Burtonu zapravo pripada Juliji Kristevoj i njezinom djelu *Crno sunce*. Ovim postupkom, kao i ubacivanjem biografskih činjenica o Spinozi te prikazivanjem poznatih slika, Smilevski se služi intertekstualnošću, pojmom koji je, značajno, uvela upravo Julia Kristeva. Citiranje dijela o Narcisu i Echo zapravo je metafora za njezin odnos sa Spinozom (kao što su, na kraju krajeva, svi citati metafore za psihičko stanje likova), jer je on, poput Narcisa, posve uronjen u sebe, svoje misli i filozofiju i ne uspijeva se fokusirati ni na što mimo toga. Osim citata velikih djela i stručnih tumačenja, „specifična se dinamičnost postiže i raznovrsnošću narativnih formi kombinirajući elemente prepiske, ispovijesti, dijaloške rasprave, te snova i vizije“, kao što tvrdi Milica Mirković u tekstu *U mreži samoće*.⁴⁷ Detaljni opisi Spinoze kao heteroseksualnog, homoseksualnog, nekroseksualnog, pa u svemu tome i aseksualnog, prema Markovskom, odaju dojam da čitamo nečiju osobnu i intimnu ispovijest, a ne biografiju punu fikcije (kako priliči postmodernističkom stilu)⁴⁸.

Spinoza, izmoren osamljenim životom, nastavlja sa svojim priznanjima, a u idućim nam govori o odnosu s Johannesom koji je „na pravi način prolazio kroz stvari, nastojeći doživjeti ono o čemu je Spinoza pokušavao razmišljati.“⁴⁹ Cvijet, koji bi se mogao shvatiti kao simbol

⁴⁷ Mirković 2008

⁴⁸ Markovski

⁴⁹ Smilevski 2007: 108

nade, pojavljuje se u ovom romanu vezući se za lik majke i Johannesesa. Dok je cvijet bagrema označavao beznađe Spinozine majke koja je umrla žudeći vidjeti njegov cvat, „Johannesov“ je cvijet označavao nadu. Johannes, u šetnji sa Spinozom tijekom zime, pretpostavlja da će ispod njegove cipele pod snijegom biti cvijet. Motivi koji se učestalo ponavljaju uvelike doprinose cjelokupnom osjećaju melankolije tijekom čitanja. Na primjer, crveni krevet s baldahinom koji se spominje pred kraj romana može stvoriti osjećaj sjete kod čitatelja koji će se prisjetiti ovog motiva s početka romana.

Sve ono što je Spinozi potrebno, od nježnosti, slobode, opuštenosti pa do dječjeg nadanja (a sve to posjeduje Johannes), upravo je ono od čega uporno bježi. Spinoza čak i živu osobu zamišlja mrtvom, ne uzbuđuje ga toliko život u Johannesu koliko pomisao na njegovu mrtvu, hladnu kožu, modre usne i ukočeno tijelo. Živ Johannes predstavlja Spinozine propuste, nešto što on nikad, pa čak i ovako mlad, neće moći nadoknaditi. Nakon njihove zadnje noći, Spinoza ga šalje kući rekavši da mu više neće održavati predavanja. Nije ga odgurnuo od sebe zbog straha da će ga strasti obuzeti i spriječiti da se u potpunosti posveti ljubavi prema Bogu, nego zbog straha od kraja. Kraj, koji ga je u djetinjstvu dohvatio nenadano i prerano, nagnao ga je da okonča stvari prije no što su one uopće započele.

Nakon Johannesova odlaska, melankolija našeg protagonista doživljava vrhunac. Dok je nakon smrti majke imao filozofiju o kojoj je često raspravljao u Fransovoj kući, zatim Claru Mariu te nakon nje Johannesesa i ostale učenike, sada više nema ništa. Kako živi nakon gubitka troje najbitnijih ljudi u svom životu, a svo troje je mogao, ali nije prepoznao kao blagoslov (baš kao što i trojstvo njegova imena znači blagoslov), najbolje opisuje sljedećim riječima: „To više nije bilo življenje života, to je bilo ispisivanje filozofije, to je bilo kao objašnjenje oštine oštricom umjesto doživljaja te oštine na vlastitim venama.“⁵⁰

⁵⁰ Ibidem: 119

Tijekom ponovnog susreta s Clarom Mariom, još uvijek ne posustaje pred strastima, odbija osjećati tugu zbog mogućeg posljednjeg pozdrava.⁵¹ Shvaćamo, kao što smo pretpostavljali u prvom dijelu romana, da je Spinoza nikad uistinu nije razumio. Kad bi ga ona, u razgovorima o filozofiji, upitala „a što zatim?“, on je mislio da se pitanje odnosi na razum, a ona mu priznaje na jednom od zadnjih njihovih susreta da ga je pitala što dalje sa životom. Čini se da je u njoj ipak bilo više mudrosti od onoga što je Spinoza pretpostavljao, no on to nije mogao otkriti jer je u cijelom njihovom odnosu fokus bio na njemu, njegovim mislima i njegovim tumačenjima. Ona se pokušavala izboriti da se i njezin glas čuje, pitanjima se trudila prodrijeti kroz njegovu čahuru, no on je i dalje stremio spoznaji onoga što je vječno „da ga jednog dana ne boli kad nešto izgubi; zato se odlučio zaljubiti u Boga, a ne u ljudsko biće.“⁵² Spinozina je egzistencijalna situacija postala izrazito paradoksalna, egzistencija melankolika kako ga opisuje Karahasan: „on zna sve o svome dosadašnjem svijetu, ali nije više njegov dio, on ima informacije o životu koji se odvija u njegovom svijetu, ali ne može sudjelovati u tom životu. Umjesto života, on ima znanje i razumijevanje. Kao da svijet u kojem se odvijao njegov život, jedini svijet koji bi za njega mogao biti stvaran, gleda kroz staklenu pregradu.“⁵³

Ono što (ponovno) oživljava dušu Spinoze s drugog portreta je susret s onim što je započelo njegovu samoću i melankoliju – susret s majčinom smrću. Posjećuje grob svojih roditelja i braće, grob koji je sada već obrastao do neprepoznatljivosti, baš poput i njegove duše, a oboje je već prestaro za obnavljanje. Tada mu se, poput bumeranga, vraćaju svi zatomljeni osjećaji koje je gomilao pod maskom ravnodušnosti. „To nije bila ni tuga, ni očaj, ni bijes, bio je to neki među-osjećaj, neka među-strast, bio je to neki prijelaz – činilo mu se da čak i osjeća okus nepovratne prolaznosti, okus koji je tada osjetio prvi put poslije toliko vremena, dok mu se

⁵¹ Odnos Spinoze s lijevog portreta prema strastima najbolje opisuje Ljermontov: *Želje? Zalud i vječno željet – čemu to služi? / A ljeta idu – ljeta najbolja! / Voljeti... al koga? nakratko... truda ne vrijedi... / A vječno – zar iko volio je? / A strasti? Tu slatku bolest, prije il kasnije, Riječ je uma razagnala.* Gudžević 2011: 193

⁵² Smilevski 2007: 152

⁵³ Karahasan 2011: 63

pričinjalo da ta prolaznost poprima oblik svega oko njega i da joj jedino on ne pripada, iako se taj oblik upravo u tom trenutku proširivao prodirući u njega, gutajući njegovo tijelo i njegovo postojanje te tjerajući ga plakati poslije toliko godina, prvi put poslije majčine smrti.“⁵⁴ Kao što je tipično za melankolika, sada provodi vrijeme razmišljajući o prošlosti, o majčinoj smrti, Clari Mariji i Johannesu, dok je u mladosti imao pogled uzdignut prema budućnosti. Melankolici imaju poremećen odnos prema vremenu, što rezultira nebivanjem u sadašnjosti, promatranjem sadašnjosti izdaleka, odbijajući u njoj sudjelovati jer je nedostojna. To potvrđuje Karahasan opisujući kako je melankoliku „znanje oduzelo život, razumijevanje mu je pošlo osjetilni doživljaj i samu sposobnost za njega, njegova osjećanja dolaze iz njega, pa ne mogu uspostaviti vezu između njega i svijeta koji ga okružuje, ona ga, naprotiv, samo još više odvajaju od svijeta. Aristotel je vjerovao da sadašnjosti nema jer je trenutak, koji je do mene došao iz budućnosti na svom putu u prošlost, postao prošlost prije nego što sam ja uspio pomisliti 's' od 'sada'. Zato postoje, logički gledano, samo budućnost i prošlost, sadašnjosti nema, ali je mi možemo misliti jer je logički moguća.“⁵⁵

Samoća, koja je rezultat Spinozine dosadašnje ravnodušnosti prema ljudima i životu općenito, sada je poprimila oblik manije. Do sada je, kako najčešće i biva kod melankolika, inertnost bila naglašena budući da melankolik u sebi proživljava sve doživljaje (pa i one koji su namijenjeni vanjskom svijetu), dok je tijelo zanemareno. Do promjene dolazi kada ga obuzme strah od prošlih stvari, onih koje su prošle pored njega, okrnule ga, no nikad ga nisu uistinu prožele. Sve što je htio sačuvati, sada može samo pomoću sjećanja, stoga gomila sitnice iz prošlosti, neke točne, neke izmišljene, napreže se vidjeti pramen kose Clare Marie i čuti Johannesov smijeh. Ono što ne može vidjeti, jer je odavno izgubljeno, popunjava fantazijama u kojima u kuhinji doživljava intimne trenutke s Clarom Marijom. Melankolija je u fantaziji

⁵⁴ Smilevski 2007: 127

⁵⁵ Karahasan 2011: 74

pronašla utočište još u renesansi, a to se razvuklo i do melankoličnih pjesama Nietzschea gdje je melankolija, kako opisuje Heinz Günter Schmitz u tekstu *Melanholija kao nekritička svijest*, „zaštitnica umjetnosti, muza i boginja koja nameće sjetu, patnju zbog stvarnosti, ali zato čovjeka daruje i blagoslovom inspiracije. Fantazija je – prema Freudu – rezultat procesa sublimacije koji je nametnut principom realnosti, ona dovodi do iluzionističkog zadovoljstva koje je obeštećenje za ono što uskraćuje realnost i za bezvoljnost (melankoliju) koja iz svega ovog proizlazi.“⁵⁶

Spinoza zadnje dana provodi kod obitelji Spyck gdje mu je jednog jutra u posjetu došla Clara Maria koja mu je citirala citat o melankoliji napisan u Burtonovoj, odnosno Kristevinoj knjizi. S izjavom da želi imati dijete (a s Theodorom ne može), zapravo mu upućuje molbu koju on, u svojem tadašnjem stanju, ne može (i da želi) ispuniti. Nakon toga su joj dani ispunjeni nostalgijom, sjetom, tugom, samoćom i melankolijom. Ono što je odmalena priželjkivala – ljubav i posvećenost, nije dobila ni od koga, a ponajmanje od Spinoze od kojeg je to najviše htjela. Spinoza je zaokupio njezin um pričama o vječnosti u ovim kasnijim godinama čak više nego svoj, a ona će svoje zadnje dane simbolično provesti u Rimu – gradu vječnosti dok joj u rukama vene tek ubrani žuti cvijet (motiv koji se također provlači kroz cijeli roman kao simbol nade u beznađu, uzaludnog nadanja i gorkog završetka). Kada je Clara Maria čula vijest o Spinozinoj smrti, odgovorila je riječima: „Nije moguće da je mrtav. On je vječan.“⁵⁷

U središtu paučine, koja predstavlja smrt, Spinoza slomljenih krila (koja se ionako nikad nisu u potpunosti raširila) i mutnog pogleda s tugom i očajanjem opisuje svoju smrt i sve ono što je mislio da će se tada dogoditi no nije. Napokon shvaća da su „vječnost i beskonačnost premali da bi objasnili cijelu dušu, a duša je premala da bi obuhvatila vječnost i beskonačnost.“⁵⁸

⁵⁶ Günter Schmitz 2011: 311

⁵⁷ Smilevski 2007: 148

⁵⁸ Ibidem: 158

Ova precizno osmišljena mreža završava Spinozinim rađanjem, kružno se vraća na sam njezin početak u trenutak kada Rembrandt završava svoju sliku s kapi krvi, s djelićem duše koji je jedini ostao živ u tom mrtvom tijelu. Tako i čitatelj, Spinozin „sugovornik“, unatoč tome što zna njegov život i kraj, ipak mu na kraju, pun nade unatoč melankoliji i samoći kojima je natopljen ovaj roman, priželjkuje sretan život.

DRUGO LICE MELANKOLIJE: Sestra Sigmunda Freuda

Činilo da će melankolija nakon 17. stoljeća, kada se prestalo vjerovati u crnu žuč kao njezinog uzročnika, postati, ako već ne stanje umjesto bolesti, barem ona bolest koja se liječi pravilno, poznavajući prave uzroke, simptome i načine liječenja. No dva duga stoljeća nakon Burtonove *Anatomije melankolije* i mnogih drugih slikara i pisaca koji su se njome bavili, zbog čega se dalo pretpostaviti da će zbog tolike zainteresiranosti melankolijom ona biti bolje shvaćena, žene su se našle u nezavidnom položaju. Početkom dvadesetog stoljeća se na njihovu melankoliju/depresiju/tugu gledalo kao na hirovito i bezrazložno cviljenje besposličarki koje nisu ispunile svoju ulogu supruge i majke, te zbog viška vremena zapadaju u stanje hysterije.

Smilevski je za svoj novi roman izabrao junakinju koja je živjela baš u tom, za žene nepogodnom razdoblju, i na koju je okolina upravo tako gledala. No taj odabir možda ne bi bio toliko neobičan da ta žena nije sestra slavnog Sigmunda Freuda, koji je najpoznatiji član svoje obitelji. Freud, poput Spinoze, dolazi iz židovske obitelji od čije su se vjere obojica udaljila. O njegovim su se interpretacijama nevjesnoga, seksualnim teorijama, oceubojstvu, Mojsiju i Edipovom mitu, odnosu ljubavi i mržnje prema Beču te ravnodušnosti prema ženskom spolu napisali mnogi tekstovi, kako tvrdi Zdravko Zima u tekstu *Ljepota je jedina utjeha*, no Smilevski svoje pero smješta u Adolfinine ruke.⁵⁹ Smilevski je, postavljajući radnju romana u

⁵⁹ Zima 2013

drugu polovicu devetnaestog stoljeća i početak dvadesetog, smjestio likove u vrijeme koje trpi velike promjene, od borbe za ženska prava, Prvog svjetskog rata, raspada Monarhije, Drugog svjetskog rata, do boemskog svijeta umjetnosti. Razlog zašto je uzeo Adolfinu kao centar svoga romana ležao je u tome što je ona član obitelji o kojem nitko ništa nije znao i koji je bio najpotlačeniji u obitelji Freud. O njezinim sestrama se zna gdje i kada su se udale te s koliko su godina rodile djecu, a o Sigmundu čak trivijalne stvari poput mjesta gdje je kupovao cigare i u koje vrijeme. Adolfinin je život, kako je izjavio Smilevski, obavijen šutnjom⁶⁰, stoga joj je on odlučio *dati glas*, čime ga je dao ne samo njoj nego i svim zaboravljenim ljudima koji su živjeli u nečijoj sjeni i čiji životi nisu ostavili trag u godinama koje slijede.

Roman, slično kao i prijašnji, počinje s kraja, kada četiri sestre traže pomoć svoga utjecajnog brata od nacističkih progona, no on je uvjeren da takvo što nije potrebno smatrajući da će pomračenje Hitlerova uma kratko trajati. Nedugo nakon toga saznaju da Sigmund s cijelom svitom putuje u London na nagovor svojih prijatelja, što ne bi ostavilo osjećaj velike izdaje da sa sobom ne vodi, osim svoje žene i djece te njihovih obitelji, i kućnu pomoćnicu, osobnog liječnika i psa. On je, naime, uvjeren da će njemački duh, nakon kratkotrajnog ludila, ponovo zasjati jer je, premda je po krvi bio Židov, odlučio pripadati njemačkoj kulturi. Židove krivi da su ubili Mojsija te time postali sami krivi za svoje patnje, što je opisao u svome djelu *Čovjek Mojsije i monoteistička religija*, a srž je te knjige, kao i ovog romana, krivnja. Tvrdi je da je „esencija ljudskoga roda krivnja: svatko je bio krivac jer je svatko nekad bio dijete, a svako dijete koje se natječe za ljubav svoje majke poželjelo je smrt svoga protivnika – oca.“⁶¹ Sestre su uskoro poslone u konclogor Terezin, a svaka nosi ono najpotrebnije, dok Adolfinu sa sobom uzima samo kapicu za bebu. Adolfinu u kampu upoznaje Ottlu, još jednu sestru poznatoga brata – Franza Kafke, koja svojevrijedno odlazi s djecom u kamp te ih tješi govoreći im da idu

⁶⁰ Potežica 2016

⁶¹ Smilevski 2013: 27

na putovanje. Ona, kao i mnogi drugi ljudi koji su iskusili holokaust, prolazi kroz mučenja i maltretiranja. Prema Lucy Brisley, kasno 20. stoljeće je sinonim za „društvo žrtava“ jer mnogi od ljudi tadašnjeg vremena osjećaju posljedice svih strahota koje su se događale početkom i sredinom 20. stoljeća te koje su na njih ostavile teške traume. Svjedočanstva onih koji su poginuli u ovakvim događajima ostaju živa preko ljudi koji danas pričaju njihove tragične priče i koji su na taj način svjedoci njihovih nedaća. Ljudi koji govore u ime žrtava okreću se melankoliji kao sredstvu svjedočenja jer ona nudi „etički okvir“ kroz koji zaboravljene žrtve imaju priliku govoriti o svojim gubitcima. Brisley navodi primjer jednog od teoretičara traume, Dorija Lauba, koji je još kaj dječak preživio holokaust: „Preživjeli nisu samo trebali preživjeti da bi pričali svoje priče; trebali su također ispričati svoje priče da bi preživjeli.“⁶²

Adolfinu njezin kraj dočekuje u prostoriji za tuširanje s tri uspomene u glavi, sve vezane za njezinog brata Sigmunda, od kuda kreće priča njezinog života od onog dijela kojeg se prvog sjeća ili se pokušava sjetiti.

Prvi trenuci koji su joj se urezali u sjećanje vezani su za majku i brata, dvije najbitnije osobe u njezinu životu i one koje se najviše bojala izgubiti: „Moj najveći strah u djetinjstvu bijaše da ću izgubiti majku i brata. Ta misao proganjala me kad sam bila budna, a mučila me i u snu.“⁶³

Ovaj roman, za one koji pažljivo čitaju, u sebi sadrži mnogo poveznica i zajedničkih motiva s romanom *Razgovor sa Spinozom*. Adolfina je, poput njega, bila povučeno dijete, odmalena ju je više privlačila kuća nego ulica, a majčino društvo bilo joj je primamljivije od društva njezinih vršnjaka. Stoga se, također poput Spinoze, kretala unutar svoja četiri zida, „a kad bi izašla iz kuće, kao da je nije bilo, u njoj je postojao samo strah od nepoznatog prostora i nepoznatih ljudi. Ona se bojala ići čak i u stražnje dvorište gdje su se njezine sestre igrale s djecom iz susjedstva, i zato je ostajala pokraj prozora. Adolfina je željela da za nju svijet

⁶² Brisley 2013: 56

⁶³ Smilevski 2013: 56

završava ondje gdje je završavao njihov dom, i da se u tom svijetu nikada ne pojavi nepoznati lik.⁶⁴ I ona i Spinoza su bili „melankolici prije melankolije“, milije im je bilo promatrati svijet nego u njemu sudjelovati, a „uloga promatrača“, kao što smo pokazali, nerijetko se pojavljuje kod melankolika.

Adolfina je s bratom imala neobičan odnos, više no prijateljski i više no bratsko-sestrinski. Nasamo bi zajedno ležali u krevetu, s plahtom preko glava dok joj je Sigmund pričao priče, a ona je uživala u njihovoj bliskosti. U razgovoru sa sestrama o rođakinji koja se udala za stranca, upitala ih je „A zašto se nije udala za svoga brata?“⁶⁵ To pitanje vjerojatno nije proizašlo iz toga što je imala incestuozne osjećaje prema njemu, nego zbog toga što sebe nije gledala kao ženu, a Sigmunda kao muškarca, no to se promijenilo kada ga je kroz odškrinuta vrata njegove sobe ugledala kako masturbira. Bolio ju je predosjećaj da se ona i brat razdvajaju, bila je to prva spoznaja da će krenuti odvojenim putevima, a ta ju je misao boljela.⁶⁶ Smilevski je ovaj incident o njihovom otuđenju izmislio te ga iskoristio kao početnu točku Freudova tumačenja o zavisti zbog penisa. Adolfina kasnije čita njegovu studiju u kojoj Freud objašnjava da djevojčica postaje ženom kada „prvi put vidi genitalije osobe drugoga spola. Takvim opažanjem svaka djevojčica osjeća da je teško prikraćena i zato postaje žrtva zavisti zbog penisa.“⁶⁷ No nije bila zavist ta zbog koje su krenuli odvojenim putevima, nego strah i tuga da neće više moći biti bliski kao nekada, a to su dva osnovna razloga za nastanak melankolije prema Robertu Burtonu.

Adolfina gubitak majke doživljava kada Sigmund majci prenosi njezinu želju da nauči crtati. Tada, jednako naglo kao što je iz njezina uma iščeznula idelna slika o bliskosti s bratom, iz majke nestaje ona toplina koju je imala prema njoj. Majci je nakon toga jedini cilj poniziti

⁶⁴ Ibidem: 57

⁶⁵ Ibidem: 60

⁶⁶ Ibidem: 65

⁶⁷ Ibidem: 67

Adolfinu i učiniti da se osjeća bezvrijednom, stoga joj mnogo puta izjavljuje „Bilo bi bolje da te nisam rodila.“⁶⁸ Adolfina joj se ne uspijeva suprotstaviti, niti to želi, izmorena je zbog iznenadnih gubitaka, a ljudima koji su tome uzrok nema snage ništa reći. To se može povezati s tekstom Tvrтка Kulenovića, u kojem izjavljuje da je melankolija „ljutnja zbog toga što nemamo zube da zagrizemo, nemamo prste da se propnemo, čežnja za nečim što nikad nismo imali i što ne zaslužujemo, što ne možemo dosegnuti, nešto što u osnovi ne postoji, ali mi ga hoćemo.“⁶⁹

Adolfina nalazi utjehu u ateljeu profesora sa Sigmundova fakulteta, gdje nakon tri godine učenja crtanja i dalje ostaje provoditi vrijeme u razgovoru s intelektualcima koji tamo dolaze. Brat joj često prepričava knjige poznatih autora, svoja vjerovanja u Darwinovu teoriju, govori joj o religiji kao najvećoj od svih iluzija, a sve to zaključuju svojim zajedničkim maštanjima o posjetu Veneciji. Adolfina se u ateljeu druži s Gustavom Klimtom, slikarom *bez dlake na jeziku* kojem se često suprotstavlja njegova sestra Klara, širokoumna i hrabra zagovarateljica ženskih prava. Klara tvrdi kako ženama nisu potrebni ideali koje su izmislili muškarci, već sloboda i ravnopravnost, ona posjećuje ludnice i ulazi u rasprave s liječnicima koji joj citiraju Nietzschea: „Ako se previše zagledaš u bezdan, i bezdan će se zagledati u tebe.“⁷⁰

Završni udarac već ionako nestabilnom odnosu Adolfine s bratom zadaje Martha Bernays, nova Sigmundova ljubav koja će mu ubrzo postati suprugom. Adolfina se osjeća tužnom, nebitnom, jadnom i ranjivom, nekadašnji nemar prema majčinoj grubosti sada postaje otvorena rana, dok majka tu priliku objeručke prihvaća kako bi u nju još više usadila svoju mržnju. Zbog toga što joj sestre odlaze u Pariz, Adolfina ostaje s majkom u Beču, lišena svake nježnosti te uskraćena za bilo kakvu pomoć. Djevojčice, prema Victoriji L. Smith, kao prvi objekt kojeg

⁶⁸ Ibidem: 78

⁶⁹ Kulenović 2011: 143

⁷⁰ Smilevski 2013: 139

vole i kojem se dive, imaju majku. „Kada izgube majku, ne gube samo nju, već i s njom (svoj identitet) jer je majka ujedno objekt želje i identifikacija. Na taj način, one usvajaju u sebe izgubljen objekt što rezultira gubitkom prvog voljenog objekta, no ujedno i oštećenjem ega koji se u osnovi razvija kao melankoličan.“⁷¹

Smilevski u ovom romanu, kao i u *Razgovoru sa Spinozom*, koristi slike poznatih slikara kao metaforu za situacije u kojima se likovi romana nalaze. U ovom slučaju, to su dvije slike Giovannija Bellinija – *Bogorodica i dijete Isus* i *Raspeće*. Prva prikazuje Isusa koji je još kao dijete osjećao nemir zbog nekog budućeg gubitka, a jednako je tako i Adolfina odmalena osjećala izniman strah zbog mogućeg gubitka majke i brata. Na slici, Bogorodičino je lice mirno i bezizražajno, no one emocije koje manjkaju u licu, Bellini nadoknađuje u njezinim rukama koje nježno i zaštitnički pridržavaju Isusa. Iza nje je platno, a s lijeve strane u pozadini je pejzaž, prikaz grada čiji puteljak vodi prema uspavanoj prirodi, golim i uvenulim stablima. Put koji vodi od grada do pustog prednjeg plana predstavlja putovanje duše u životu, te je metafora za smrt i uskrsnuće. *Raspeće* prikazuje blijedog Isusa na križu, a njegova majka, koja je na prvoj slici bila mirnog lica i nježnih ruku, sada ima mučenički pogled uperen prema podu. Pogled koji je na prvoj slici bio mirno usmjeren prema ravno, sada je očajem pritisnut za zemlju, a ruke koje su bile mirne, sada su u grču skupljene jedna u drugoj. Ova slika, kao i prijašnja, u prvi plan stavlja Isusa i Mariju, dok je iza njih krajolik naslikan zemljanim bojama. Motiv majčinstva povezuje Bellinijeve slike s likom Adolfine jer joj taj pojam, iako nikad nije postala majkom, nikad nije bio stran. Odmalena je proučavala svoju majku i njezin odnos prema „zlatnom Zigiju“, kako je njega i sestre pratila pogledom punim nježnosti i ljubavi, a kasnije je prema Adolfini svoju plahu posvećenost preobrazila u grubo podbadaње riječima. Kao što je Marija na slici *Bogorodica i dijete Isus* u licu prikazana bezosjećajno, dok je u rukama sadržana pažnja i nježnost prema onome koga čuvaju, tako je i Adolfina, preuzimajući

⁷¹ Smith 2008: 101

ulogu majke dok čuva svoju bespomoćnu majku, ravnodušno pazila na nju, no ipak bez nekadašnje želje da joj se osveti. Slike su Adolfini i Sigmundu otvarale teme o zagrobnom životu, besmrtnosti te ljepoti, za koju zaključuju da je jedina utjeha.

Čovjek koji u Adolfinin život unosi nadu i sreću je Rainer Mendelssohn koji proučava melankoliju, no ta sreća ne uspijeva dugo potrajati. Kada Adolfinina ostaje trudna, Rainer joj preporučuje da *očisti vlastito tijelo* te izjavljuje da on ne može ponoviti istu pogrešku. Tada doživljava najveći životni udarac, ne samo zbog toga što joj je Rainer uskratio da započne svoj život iznova dajući novi, nego i zbog majčine pakosti koja se potom samo povećava te bratove izjave da putuje u Veneciju bez nje. Adolfinina time gubi sve što je imala, svu svoju egzistencijalnu radost, sve što je od njezine nekadašnje sreće ostalo bio je krvavi trag na zidu, ostatak njezina nerođenog djeteta. Majka primjećuje njezinu tugu, svoju mržnju pretvara u žaljenje („Jadna moja Adolfinina, ostala si sama“), što Adolfini još teže pada.⁷² Adolfinina tada odluči otići u novootvorenu psihijatrijsku kliniku „Gnijezdo“, gdje je već odavno otišla Klara Klimt, koja je osjećala nepripadanje tadašnjem „normalnom“ društvu, u kojoj pacijente liječi doktor Goethe koji smatra da sve ono što tamošnje ljude muči su čiste budalaštine.

Klara i Adolfinina u Gnijezdu svjedoče lošem odnosu stručnjaka prema psihičkim bolestima. Tamošnji psihijatri smatraju da je život u ludilu greška ili izgubljen ulog prirode i Boga.⁷³ One upoznaju mnoge ljude i njihove običaje u ludnici, žive među vriskovima u noći, lupanjima glavom o zid tokom dana, no i dalje su zadovoljnije tamo nego vani. Adolfinina i Klara postaju promatračice pacijenata u Gnijezdu. Ilma Rakusa u tekstu *Druga moja melankolija* opisuje melankolika i njegov običaj promatranja svijeta: „Lucidnost opažanja boli jednako kao i pasivnost stanja. Ne pripadaš tu, šapuće nešto u tebi, i dok razmišljaš o tome, prolazi vrijeme,

⁷² Smilevski 2013: 164

⁷³ Ibidem: 175

prolazi jedini život koji si dobila na poklon.“⁷⁴ No u svom tom ludilu možemo vidjeti i prednosti melankolije, a to je da ona „osvještava težinu egzistencije, a za razliku od lakoće, težina ne obmanjuje“, kako nadalje razjašnjava Rakusa.⁷⁵ Melankoliju, stoga, ne treba odgurivati ili negirati, već prigrliti kao što je učinio i sam Nietzsche koji je u svojoj pjesmi *Melankoliji* napisao „Ne krivi me, Melankolijo / Što oštrim svoje pero da bih te veličao / Sada kad s glavom pognutom na koljenima / Sjedim poput pustinjaka na deblu drveta“.⁷⁶ U Gnijezdu svatko svoju tugu prihvaća kao takvu i nosi se s njom kako zna i umije. Svi oni prihvaćaju melankoliju jer ona zapravo nije isključivo negativan osjećaj, ona ipak nosi lagano zadovoljstvo u toj tuzi. Ona je, kako je rekao francuski pjesnik Victor Hugo, radost da se bude tužan.⁷⁷

Karneval koji je organiziran u Gnijezdu služi, kako tvrdi doktor Goethe, da bi pacijenti postali ono što žele biti, da ne bi bili ono što ne žele, a jesu. Tada, nakratko, svi oni uspijevaju pobjeći od svojih muka pretvarajući se u ono što ih udaljava od njihovih „nježnih supstancija nagriženih kiselinom postojanja“.⁷⁸ Karneval im daje mogućnost da se ispušu, on je njihov ventil koji im omogućuje da se opuste i da postanu bilo što, od onoga što zaista žele biti do onoga što samo žele iskusiti no ne mogu izvan tih maski. Prerušeni i odvojeni maskama od svojih lica koja svakodnevno pokazuju svijetu, od karvenala rade *raspašoj*, deru se i divljaju, skaču i plaču. Julia Kristeva u *Crnom suncu* tvrdi da se „ja“ potvrđuje na području umjetnosti: mjesta za 'ja' ima samo u glumi, kazalištu, pod maskom mogućih identiteta, ujedno i ekstravagantnih, prestižnih, mitskih, epskih, povijesnih, ezoteričnih, ali i nevjerojatnih. Pobjedonosnih, ali i nesigurnih.“⁷⁹ Sigmund, na nagovor Adolfine, stavlja odjeću najžarkijih

⁷⁴ Rakusa 2011: 151

⁷⁵ Ibidem: 156

⁷⁶ Nietzsche 1871

⁷⁷ Karahasan 2011: 80

⁷⁸ Smilevski 2013: 191

⁷⁹ Kristeva 2014: 113

boja, radeći od sebe ludu i neozbiljnu osobu, no lice mu se ne uspjeva prilagoditi masci, ono je i dalje izrazito ozbiljno jer mu je ta maska ozbiljnosti, kako on tvrdi „odavno srasla za lice.“ Adolfina, premda ne želi sudjelovati u maskiranju, pod majicu stavlja sklupčanu haljinu koja predstavlja trudnički trbuh te komentira svoj i Sugmundov kostim: „Eto, sada smo takvi kakvi trebamo biti.“⁸⁰ On i Adolfina, u šetnji bolnicom, utvrđuju svoj nekadašnji zaključak, da je ljepota utjeha ovog svijeta. No to povlači za sobom jednu drugu činjenicu, a ta je da istovremeno ima mnogo boli, jer se utjeha uvijek pojavljuje s razlogom.

Tijekom boravka u Gnijezdu, Klara i Adolfina proturječu doktoru Goetheu, koji ih optužuje da glume poluludilo te da je njihov boravak tamo zapravo jedan dugi odmor. One su, za većinu ljudi u kasnom 19. stoljeću u Beču, jedne od beskorisnijih članova društva – neudane žene bez djece. Za njih je melankolija nedostižna bolest, tadašnje žene nisu mogle uživati status „istaknutog melankolika“, kao što je to dva stoljeća prije mogao Spinoza. Melankolija je postala spolna privilegija, a žene su bile prikazane kao poluljudi. Tako se u romanu problematizira odnos prema ženama kroz povijest te se navodi da je za Aristotela žena „greška prirode“, za Bibliju nositeljica grijeha, za Tertulijana su žene „vrata vraga“, a Toma Akvinski naziva ženu „nesavršenim muškarcem.“⁸¹

Nedugo nakon samoubojstva jednog voljenog pacijenta Gnijezda, Klara i Adolfina vraćaju se svaka svojoj kući. Sada, kada Adolfina sreće Klaru na ulici, viđa ju s četrnaest malih Gustava, zanemarenom djecom njezina brata. Klara se kasnije vraća u Gnijezdo, a brigu o Gustavima preuzima Adolfina. Osim brige o Gustavima, dani su joj ispunjeni razgovorima sa sestrama i nećacima, a nedugo nakon toga slijede bolesti i smrti, te majčina staračka nemoć. Premda je majka sada bespomoćna bez Adolfinine pomoći, Adolfina joj ne želi vratiti za prijašnja izživljavanja jer je majka koju je tada znala ionako već iščeznula.

⁸⁰ Smilevski 2013: 213

⁸¹ Ibidem: 107

Napokon, kada je Sigmundova kći već u trideset i osmoj godini, Adolfina dočekuje put u Veneciju. Adolfina u Veneciju, osim sa Sigmundom, putuje i s njegovom kćeri Annom koja osjeća veliku privrženost i divljenje prema ocu. Adolfina i Sigmund odlaze u muzej gdje su Bellinijeve slike koje su prije mnogo godina proučavali kada su bile izložene u Beču. Roman ne završava slučajno u Veneciji; ipak je to grad koji je sinonim za ljepotu, a ona je, kao što su više puta zaključili Sigmund i Adolfina, jedina utjeha. Ljepotu i njen utjecaj na melankoliju opisuje Ilma Rakusa tvrdeći da „ljepota uvijek mami, pitanje je samo što budi veću melankoliju: to što je često isuviše prolazna ili to što – u trenutačnom savršenstvu – nudi slutnju transcendentnog koje nam je trajno uskraćeno. Umjetnički lijepo i prirodno lijepo (poput zalaska sunca) mogu nas po tom pitanju šokirati: nepodnošljiva je njihove perfekcija. To važi i za trenutke sreće koji – samo što su prošli – za sobom ostavljaju prazninu, kao da smo upravo protjerani iz raja. Unatoč urođenoj deziluzioniranosti, i melanoličar traga za intenzitetom sreće, no on će joj veću šansu pružiti na području sublimnog odnosno sublimacije, na primjer u umjetnosti.“⁸²

Gubitci, i Spinozini, a pogotovo Adolfinini, nisu prihvaćeni kao takvi jer oni ovise o rasi, spolu, seksualnoj orijentaciji. Prema Freudu, svi mi živimo u nekoj „zajedničkoj ljudskoj nesreći“ jer kao pojedinci nemamo pravo glasa kada je riječ o smrti ili gubitku. Kako god, ova sveobuhvatna nesreća pogađa jače kada se isprepliće sa seksizmom, rasizmom ili homofobijom. Tada se gubitak doživljava ovisno o tome kako određena kultura vrednuje izgubljeni objekt. Kultura određenog vremena određuje tko ima pravo tugovati te što se uopće prepoznaje kao gubitak. Ako gubitak, kako tvrdi Freud, gradi karakter, a gubitci doživljeni od osobe ženskog spola nisu prepoznati, tada se njezin ego smatra manje vrijednim.

⁸² Rakusa 2011: 153

Smilevski je u *Sestri Sigmunda Freuda* opisao krivnju, mržnju, ljubav i melankoliju, a raspravama između likova bacio nas je u razmišljanje o religiji, besmrtnosti, ludilu i zavisti zbog penisa. Česti su Freudovi i Nietzscheovi citati, a mnoga poznata imena (neka od kojih su Darwin, Kafka, Aristotel, Toma Akvinski, Bellini...) katkad stvaraju dojam da se ne radi o beletrističkom nego znanstvenom tekstu. Smilevski je dijalozima između Adolfine i Klare s doktorom Goetheom otvorio raspravu o ludilu, a opisima atmosfere u Gnjezdu potvrdio je teoriju Thomasa Szasa da je ludilo mit, kako zamjećuje Zdravko Zima.⁸³ Na kraju, roman nas oduševljava ironijom, a ona je u tome da Adolfina, iako u svom vremenu ne ispunjava ulogu žene i ne postaje majkom, na kraju ipak preuzima tu ulogu te nadomještala majku Klimtovim sinovima, svojoj majci pa čak i bratu.

Na kraju, razlog zašto je Adolfina vrlo zahvalan protagonist za roman, najbolje opisuje sam Smilevski: „Adolfina je metafora za ljude koji su zaboravljeni, one čiji su životi bili, kada ne bi bilo ništa osim materijalnog, manji nego tragovi u pijesku vremena. Njezin glas je jeka glasova ljudi koji su vodili život sličan njezinom te koji su nestali sa zemlje ne ostavivši ništa što bi svjedočilo njihovom postojanju.“⁸⁴

⁸³ Zima 2013

⁸⁴ Schalit 2014

ZAKLJUČAK

Goce Smilevski je u svojim romanima problematizirao melankoliju prikazujući je iz različitih kuteva na način da čini melankoličnima osobe različitog spola, iz različitog vremena te koje su zahvatile različite povijesne nepogode. Stoga su romani *Razgovor sa Spinozom* i *Sestra Sigmunda Freuda* dva lica melankolije: dok je Spinoza prestižan u svojim filozofskim tumačenjima i iznimno predan svome poslu, ona dane provodi u kući te čak odbija školovati se u školi kao druga djeca. Nadalje, on je, bivajući smješten u kontekst 17. stoljeća, suočavan s izbacivanjem iz židovske zajednice jer je govorio suprotno tadašnjim uvriježenim vjerovanjima, dok Adolfina prolazi kroz sve nesreće 20. stoljeća, od ratova do nedostojanstvenog odnosa prema ženama. Premda naizgled ne mogu biti različiti likovi, oboje su ranjeni gubitkom majke, svojim neprežaljenim pred-objektom, nakon čijeg su gubitka buduće ljubavi samo produbljivale tu ranu. *Razgovor sa Spinozom* pisan je u prvom i drugom licu, ona se izmjenjuju za potrebe „razgovora“ između Spinoze i sugovornika, dok pripovjedač u romanu *Sestra Sigmunda Freuda* pripovijeda u prvom licu. Iz toga možemo zaključiti i odnos pripovjedača prema melankoliji i životu općenito. Spinoza se skriva od svojih osjećaja, teško ih izražava, te u trenucima nelagode, glavnu riječ u „razgovoru“ prepušta svom sugovorniku. Adolfina je, za razliku od Spinoze, iskrena sama sa sobom i svjesna svoje melankolije i tuge, prihvaća ju i pokušava ju razriješiti, a taj dojam uvelike dobivamo iz pripovjedne situacije u romanu *Sestra Sigmunda Freuda*. Smilevski oba romana piše na sličan način, kreće s kraja prema početku, uvodi citate drugih autora, a slikama se služi kako bi objasnio psihičko stanje likova. Izvrsno balansira između fikcije i faksije, što je karakteristično za sva njegova djela. Ovim je odavanjem priznanja melankoliji uspio prikazati neizrecive i neprepoznate gubitke, *dignuo je spomenik* ženskom gubitku koji je predugo bio skriven pod maskom „ženske histerije“. U intervjuu na Festivalu svjetske književnosti, Smilevski objašnjava zašto za likove uzima osobe čiji su životi bili nerazjašnjeni i zaboravljeni, te koji nisu utisnuli svoj trag u ono

što ostaje: „Historiografija pamti, ali i zaboravlja. Ona bilježi, ali pisac daje osjećaj.“⁸⁵

Razočarava ga što na Zapadu neki smatraju čudnim što se jedan makedonski pisac bavi svjetskim temama, te objašnjava da je „cijeli svijet naša baština, a svi mi to dobro i zlo nasljeđujemo.“⁸⁶

Svojim romanima, u kojima često ubacuje citate drugih autora o melankoliji, ne pridaje važnost melankoliji isključivo kao dijelu fiktivnog svijeta, nego stavlja fokus i na stvarni problem i način na koji se melankolija predstavlja u sadašnjem društvu. Smilevski kao autor koji se dotiče melankolije, samoće, gubitka i neshvaćenosti od strane društva, započinje razgovor o melankoliji koja, premda već naširoko opisana, protumačena i opjevana, i dalje ostaje pod velom misterije, uvijek napola neshvaćena.

⁸⁵ Potežica 2016

⁸⁶ Ibidem

MELANCHOLY IN THE NOVELS OF GOCE SMILEVSKI

(Conversation with Spinoza and Freud's Sister)

Melancholia and how it affected people changed throughout the history. In 5th century BC, it was considered as a disease caused by an excess of black bile. Shortly after, it was a state in which people succumbed who were under Saturn's impact which was then considered as the most godly of all planets.

After a while, many theoreticians and psychoanalysts started offering their views and conclusions about this condition. Among the most recognized are Freud, Lacan and Julia Kristeva all of which observed how loss affects people and tried to understand which loss is so deep that instead of being experienced through grief, turns into melancholia.

Although melancholia is seen as a heavy and burdensome condition, it found its place in art: poems, novels and paintings and is often interpreted as sweet sorrow that is embraced in life of tortured artists.

One of those who used melancholia as a motif in his novels is a Macedonian writer Goce Smilevski who addressed melancholia through fictional lives of Baruch Spinoza and Adolfinia Freud. He places non-fictional characters in historical time in which they actually belonged to, but he fills out empty pages of their lives with fictional situations as to commemorate those who weren't able to speak for themselves and whose stories were buried with time. In his novels, Smilevski inserts quotes from Kristeva's book *Black Sun*, Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* and interposes famous paintings such as Rembrandt's *The Anatomy Lesson of Dr. Nicolaes Tulp* and Bellini's *Madonna and Child and Crucifixion*. This concept of placing other people's quotes in his novel and referencing to other forms of arts, such as mentioned paintings, is called intertextuality which Smilevski inserts in all his books balancing successfully between fiction and reality.

keywords: melancholy, motherhood, sadness, paintings, victims

POPIS LITERATURE:

1. Baković, Ivica. 2010. *Izvan okvira*. U *Vijenac*. Matica hrvatska. URL: <http://www.matica.hr/vijenac/430/Izvan%20okvira/> (pristupljeno 18. 04. 2018.)
2. Brisley, Lucy. 2013. *Melancholia and Victimhood in Boualem Sansal's Le Village de l'Allemand: Ou Le journal des freres Schiller*. *Research in African Literatures*, 44/1. 55-74. URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/10.2979/reseafritelite.44.1.55.pdf?refreqid=excelsior%3A2729ebdf56302232d97df2d3b52df330> (pristupljeno 24. 04. 2018.)
3. Dimiškovska-Trajanoska, Ana. 2004. *In the spider's web of the conversation*. URL: www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=618&str=1# (pristupljeno 22. 04. 2018.)
4. Dudley, Scott. 1999. *Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century*. *ELH*. 66/2. 277-294. URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/30032074.pdf?refreqid=search%3A74120818a9cf839aac540f334e41dcb6> (pristupljeno 24. 04. 2018.)
5. Freud, S. (1917). *Mourning and Melancholia*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works. 237-258 str. URL: www.arch.mcgill.ca/prof/bressani/arch653/winter2010/Freud_Mourningandmelancholia.pdf (pristupljeno 17. 04. 2018.)
6. Gudžević, Sinan. 2011. *Ljubavna melanholija kao bolest na bolest*. U *Sarajevske Sveske br 29/30*.
7. Günter Schmitz, Heinz. 2011. *Melanholija kao nekritička svijest*. U *Sarajevske Sveske br 29/30*.
8. Karahasan, Dževad. 2011. *Boravak u ogledalu*. U *Sarajevske Sveske br 29/30*.
9. Kristeva, Julia. 2014. *Crno sunce*. Zagreb: Naklada Jurčić d.o.o.
10. Kulenović, Tvrtko. 2011. *Melanholija šibicarnja*. U *Sarajevske Sveske br 29/30*.
11. L. Smith, Victoria. 2008. *Generative Melancholy Women's Loss and Literary Representation*. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 41/4. 95-110. URL: <https://www.jstor.org/stable/pdf/90007855.pdf?refreqid=excelsior%3A209d1d8840e828d2869ce1aa041c42a1>
12. Laterza, Srđan. 2011. *Začitavanje: „Razgovor sa Spinozom“*. URL: www.booksa.hr/kolumne/zacitavanje/zacitavanje-razgovor-sa-spinozom (pristupljeno 18. 04.

2018.)

13. Latković, Ivana. 2017. *Rebusi prošlosti, izazovi sadašnjosti*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

14. Lucić, Predrag. 2011. *VESELA SVESKA – Melankolija Mediterana*. U *Sarajevske Sveske* br 29/30.

15. Marić, Sanja. 2015. *Astro medicina u renesansi (3. dio) - Saturn i melankolija*. U *Astro portal*. URL: <https://astroportal.in/astro-medicina-u-renesansi-3-dio-saturn-i-melankolija/17427> (pristupljeno 16. 04. 2018.)

16. Markotic, Lorraine. 2008. *Melancholy and Lost Desire in the Work of Marlen Haushofer*. *Modern Austrian Literature*. 41/1. 65-93. URL: <http://www.jstor.org/stable/pdf/43855227.pdf?refreqid=search:c18ef2ef205a9b68594b686c24bf6517> (pristupljeno 17. 04. 2018.)

17. Markovski, Stefan. *Kniževan omaž kon dva romani na Goce Smilevski – Kristina Dimovska*. URL: <http://zenica.mk/2013/01/23/книжевен-омаж-кон-два-романи-на-гоце-см/> (pristupljeno 14. 05. 2018.)

18. Mirković, Milica. 2008. *U mreži samoće*. URL: <https://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/457-26.pdf> (pristupljeno 04. 05. 2018.)

19. Nietzsche, Friedrich. 1871. *To Melancholy*. URL: <http://www.thenietzschechannel.com/poetry/poetry-dual.htm#tomelancholy> (pristupljeno 18. 06. 2018.)

20. Potežica, Narcisa. 2016. „*Sestra Sigmunda Freuda*“, *autor romana Goce Smilevski i odgovornost pojedinca u povijesnom trenutku*. URL: <http://www.casopiskvaka.com.hr/2016/04/narcisa-potezica-goce-smilevski-sestra.html> (pristupljeno 22. 05. 2018.)

21. Rakusa, Ilma. 2011. *Druga moja melankolija*. U *Sarajevske sveske* br 29/30.

22. Schalit, Joel. 2014. *Adolfina is a metaphor for the people that are forgotten*. URL: <https://www.euractiv.com/section/languages-culture/interview/smilevski-adolfina-is-a-metaphor-for-the-people-that-are-forgotten/> (pristupljeno 18. 06. 2018.)

23. Smilevski, Goce. 2007. *Razgovor sa Spinozom*. Zagreb: Edicije Božičević

24. Smilevski, Goce. 2013. *Sestra Sigmunda Freuda*. Zagreb: Fraktura

25. Šečerović, Naser. *Smrt melankolika*. U *Sarajevske sveske* br 29/30.

26. Šnajder, Slobodan. 2011. *Sunt enim quattuor humores in homine...* U *Sarajevske sveske* br 29/30.

27. Zima, Zdravko. 2013. *Ljepota je jedina utjeha*. URL: <http://www.autograf.hr/ljepota-je-jedina-utjeha/> (pristupljeno 22. 05. 2018.)