

Milka Car

University of Zagreb

mcar@m.ffzg.hr

ORCID: 0000-0001-5404-009X

POZNAŃSKIE STUDIA SLAWISTYCZNE

NR 28 (2025)

DOI: 10.14746/pss.2025.28.4

Data przesłania tekstu do redakcji: 08.07.2024

Data przyjęcia tekstu do druku: 25.11.2024

Transgresija u romanima Esther Kinsky *Rijeka i Rombo*^{*}

ABSTRACT: Car Milka, *Transgression in the novels of Esther Kinsky River and Rombo*, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 28. Poznań 2025. Wydawnictwo "Poznańskie Studia Polonistyczne," Adam Mickiewicz University, Poznań, pp. 83–98. ISSN 2084-3011.

The writing of transnational border spaces marks the literary works of German author and Slavist Esther Kinsky, also a translator from Polish, Russian and English. Her novels *River* (*Am Fluss*, 2014) and *Rombo* (2022) will be analysed as atypical travel prose dedicated to descriptions of nature, especially humans' influence on it. Kinsky's texts will be read as novels and essays, marked by multiple transgressions of narrative boundaries, not only in terms of genre, in the interweaving of the traditional form of travel writing with fiction, reminiscences and reflections, but also in the questioning of materiality and subjectivity in the representation of post-industrial landscapes. The transgressive gesture of multiple transgressions as nature writing will be interpreted in accordance with ecocritical theory and principles of cultural topography.

KEYWORDS: nature writing; cultural topography; disturbed lands; liminality

^{*} Rad je nastao u sklopu Hera Crisis projekta *Liminal Waterway Countercultures*, CHANSE-CR-132.



1.

Polazeći od pojma transgresije s uzbibanim shvaćanjem polja nape-
tosti kulturnih reprezentacija i prirodnih prostora u osloncu na načela
kulturne topografije,¹ tematizirat će se višestruko prekoračivanje grani-
ca u prozi *Rijeka*² i *Rombo* njemačke autorice Esther Kinsky. Kao metafo-
rički pojam, granica se tumači kao pukotina simboličkoga koja zbiljsko,
odnosno ono što Edmund Husserl naziva „Lebenswelt“ uvlači u knji-
ževni tekst, ne razgraničavajući se pritom od svoje empirijske podloge
jer je „svijet uvijek »već tu«, prije refleksije, kao neotuđiva prisutnost“
(Merleau-Ponty, 1978, 5). Tako shvaćen pojam granice upućuje na ra-
stvaranje referencijalnoga i fiktivnoga s propitivanjem materijalnosti
stvarnih, opisanih predjela njihovim prevođenjem u imaginarno. Na-
glasak je pritom na fenomenološki postavljenome propitivanju osjetil-
noga u osloncu na teze Merleau-Pontyja o protezanju granice na kojoj se
susreću predmet, tj. opisani predjeli i sam prikaz predmeta. Percepciju
određuju osjeti, tj. „način kako sam aficiran i iskušavanje nekog stanja
samoga sebe“ (Merleau-Ponty, 1978, 21). Jednako tako su svijest, tijelo
i zbilja nerazdvojno povezani u romanu *Rijeka*: „Gledala sam i osluški-
vala i tragala za uspomenama“ (AF, 38). Prema Merleau-Pontyju mate-
rija je prožeta umom, a tijelo ostvaruje subjektivnost te „iskustvo pro-
stornosti izražava naše učvršćenje u svijetu“ (Merleau-Ponty, 1978, 308),
tj. prostor je egzistencijalan i egzistencija je prostorna. U tome suposto-
janju višestruko se prepliću granice percepcije i svijeta s pitanjem o na-
činima promišljanja, imaginiranja i predočivanja granica. Polazeći od
materijalnosti tijela i percepcije pokazat će se da „percepcija prostora
i percepcija stvari, prostornost stvari i njezin bitak stvari ne čine dva

1 „Natuknica topografija čini se prikladnom za kritičko propitivanje kreta-
nja razlike i identiteta te suodnosa kulturnih jedinica što se uspostavlja u diferen-
cijalnoj dinamici stvaranja prostora i njegovih mjesta i procedura“. Das Stichwort
Topographie scheint geeignet zu sein, die Bewegung von Differenz und Identität,
das sich in differentieller Bewegung konstituierende Verhältnis zwischen kultu-
rellen Einheiten, die Entstehung des Raumes und seiner Orte sowie die Prozedur-
en ihrer Verteilung kritisch zu befragen (Görling, 1999, 24).

2 Roman *Rijeka* (orig. 2014., prijevod 2021.) citirat će se kraticom AF, a *Rombo*
(2022.) R.

različita problema“ (Merleau-Ponty, 1978, 163), nego se oni daleko prije pretapaju i dokidaju.

Pojam granice ovdje je shvaćen procesualno, kao transgresija, tj. dinamična i promjenjiva veličina povezana s neprestanim premještanjem i kretanjem u taloženju i bilježenju sjećanja i prostora, materijalnoga i temporalnoga, dakle kao rezultat složenih kulturnih i društvenih procesa. Promatra se kao fluidna razdjelnica teksta i zbilje, odnosno čovjeka i prirode, određena svojom topološkom ulogom predočavanja kulture, što autorica u razgovoru s Carlom Wilhelmom Mackeom povezuje sa svojim zanimanjem za liminalne prostore: „Oduvijek su me zanimali rubovi, odrasla sam na rijeci, rijeka je određena svojom obalom, svojim rubom, prvenstveno nestalnošću toga ruba, vodostaj pada, raste, otkriva ili guta, to je dinamika koja se ne može kontrolirati“ (Kinsky, 2018b).³ Fascinaciju liminalnim ne povezuje samo s biografskim nego sa samom prirodom rijeke, određenom svojom obalom, tj. nestalnošću granica uslijed stalne i nepredvidive interferencije s kopnom. Takvo shvaćanje nestalne, promjenjive i nepredvidive granice upućuje na neodrživost kartezijanskih dvojnih, kulturno uvjetovanih distinkcija jer neprestano uvlači materijalnost prostora u tekst, ne samo kao statičan prostor nego i prostor koji se, ovisno o perspektivi, neprestano mijenja te time određuje percepciju i smješta čovjeka u svijet. Pri svojim putovanjima i šetnjama – u romanu *Rijeka* prati tok rijeke Lee na istoku Londona, a u romanu *Rombo* opisuje julijske Alpe u talijanskoj Furlaniji i dva teška potresa koja su ih pogodila 1976. godine – istodobno zahvaća u povijest doživljenih i opisanih predjela te u tekst uvlači višeslojnost posredovanja prostora, vremena i ljudi – u pravilu ljudi s margine, poput pojavljivanja čudnovatoga, sirotinjskog Kralja⁴ koje uokviruje pripovijedanje u *Rijeci*, ili jugoslavenskih gastarbajtera u romanu *Rombo* – sve na temelju kartografiranja prehodanih predjela. Romani Esther Kinsky zapisi su nastali kao potraga za

3 Navodim original, prijevod u tekstu: „Ränder haben mich immer interessiert, ich bin an einem Fluss aufgewachsen, der Fluss ist durch Ufer, durch Rand definiert, vor allem durch die Unstetigkeit von Rand, der Wasserspiegel sinkt, steigt, legt frei, verschlingt, das ist eine Dynamik, die sich der Kontrolle entzieht“ (Kinsky, 2018b).

4 Za analizu toga lika kao liminalne figure povezane s mitološkim usp. (Pestell, 2020, 13).

tragovima čovjeka u cjelokupnom sustavu prirode i posreduju zorno osjećanje svijeta, od hidrologije rijeka do planinskih vrhova krških masiva, npr. Nunatak od preporskih sedimenata iz pleistocena (R, 168). Proza je u pravilu nošena ritmom koraka, stoga spora i temeljita u otkrivanju graničnih, često zanemarenih predjela poput postindustrijskog krajoлика na istoku Londona i samotnih krških predjela na razmeđu Italije i Slovenije. Svojim strogim prostornim strukturiranjem *Rijeka* i *Rombo* razmataju se u mentalne karte prikazanih prostora s višestrukim prekoračenjima granica u gustoj mreži intertekstualnih, intermedijalnih, transnacionalnih i transgeneracijskih (Druxes, 2018, 125–150) referenci.

2.

U tom će se smislu ta dva prozna teksta promatrati kao produkt kognitivnoga kartografitiranja što se dodiruje na načela kulturne geografije. Premda se ona temelji na tradicionalnim geografskim pojmovima, ne upućuje samo na kulturno specifične konvencije kartografitiranja, shvaćene kao „kognitivna usuglasivanja kognitivnih subjekata i materijalnih prostora“, nego istodobno na „imaginativne i estetske aspekte ljudske prostornosti“ (Cosgrove, 2008, 58), što je tradicionalna domena književnosti. Stoga se proza Esther Kinsky promatra u svjetlu kritike antimimetičkih pristupa, naime „činjenica da književnost govori o književnosti ne prijeći je da govori i o svijetu“ (Compagnon, 2008, 145). Sama autrica tvrdi kako se njezina tema bavi „čitanjem svijeta, onoga vidljivoga“ (Kinsky, 2018b). U istome razgovoru⁵ ističe kako ju prvenstveno zanimaju „oštećeni predjeli“⁶ (njem. *gestörtes Gelände*, engl. *disturbed lands*). Taj pojam posuđuje iz prirodoslovlja i njime obuhvaća predjele u velikoj mjeri obilježene ljudskim djelovanjem, odnosno tragovima ljudske

5 „Das ‚gestörte Gelände‘ geworden, eigentlich ein Begriff aus der Naturkunde, der Gelände bezeichnet, das ‚menschlich überprägt‘ ist, also Spuren menschlicher Interferenz trägt, aber mit diesen Spuren ringt, während sich eine ganz bestimmte Flora und Fauna auf einem Boden etabliert“ (Kinsky, 2018b).

6 U svojem eseju *Störungen* (*Smetnje*) navodi latinsku etimologiju *disturbare* za njem. *stören*, tj. procese narušavanja postojećega reda (Kinsky, 2023, 8).

interferencije. Oštećeni predjeli ne odražavaju harmoničan odnos čovjeka i okoliša, nego su izbrazdani ožiljcima i premreženi specifičnim oblicima flore i faune, nastalima međudjelovanjem čovjeka i prirode. Time se ograđuje od inače često korištenoga pojma krajolika (*Landschaft*), nudeći daleko skromniju riječ predio ili teren (*Gelände*), „jer je tako neutralna. Ne odnosi se isključivo na prirodu, kao ni na urbano, nazovimo to tako, nego okoliš određuje kao prostor koji tek treba otkriti“.⁷ Radi se o prostorima koji nisu zaposjednuti prethodnim upisivanjem značenja, nego ih ispisuje lišene konotacija povezanih s često mitiziranim pojmom krajolika iz doba romantizma te njezina estetika prkosi kanonu prirodno lijepoga (Pastuszka, 2022, 144). Pored pomnog opisa izbrazdanih predjela, ispunjava ih „pronađenim predmetima“ (*Fundstück*, R, 195), često fotografijama⁸ te nastaje „zbirka potrošenih predmeta“ (AF, 309), čime se udvostručuju predmet i njegov prikaz, odnosno dokidaju njihove granice.⁹ U *Rombu* nakon čudovišnog potresa „tlo svakodnevnoga života postaje oštećeni predio u kojem svatko traži izgubljene, probijajući se, gledajući i osluškujući“¹⁰ (R, 77) te je čovjek postavljen prema prirodnoj katastrofi. Suodnos višestruke povezanosti može se povezati s tezama Jakoba von Uexüllä (1864–1944), utemeljitelja znanosti o okolišu (*Umweltlehre*), obilježenih antikartezijanskom autonomijom biološkoga bitka i isticanjem međuovisnosti živih bića i njihova okoliša.

7 Zum Wort, ich liebe dieses Wort, weil es so neutral ist. Es legt einen weder fest auf Natur noch auf, sagen wir mal, Urbanes, es definiert das Umfeld erst mal einfach nur als die zu erkundende Fläche (Kinsky, Teutsch, 2018).

8 To je slučaj i u *Rijeci*: „neupadljivo bih se sagnula i vrškom stopala zastrugala po tankom sloju zemlje koji se slegao preko ruševina i ostataka. Ali moji su pronalasci bili oskudni. Morala sam se zadovoljiti krhotinom jeftine šalice za čaj ili izgužvanom fotografijom. (...) bila mi je odbojna ideja da među ono malo stvari koje sam posjedovala imam dokaze tako velikog uništenja“ (AF, 71).

9 „Fotografija, u boji, sjajna, pravokutna, srednje veličine, pejzažni format. Dvoje djece, staro osam, devet, deset godina, stoje na obali rijeke. U pozadini se vidi drvored topola, na drugoj obali ravnica, tvornički dimnjak“ (Fotografie, Farbe, glänzend, rechteckig, mittelgroß, Querformat. Zwei Kinder, acht, neun, zehn Jahre alt, stehen am Ufer eines Flusses. Im Hintergrund ist eine Reihe Pappeln zu sehen, am anderen Ufer flaches Land, ein Fabrikschornstein., R, 203).

10 „Der Boden des täglichen Lebens wird zum gestörten Gelände, auf dem ein jeder nach Verlorenem sucht, tastend, schauend, horchend“ (R, 77).

Stoga se također valja osloniti na načela ekokritike, točnije kulturne ekologije kao transdisciplinarne paradigme znanosti o književnosti vodene uvidom da je čovjek integralni dio prirode i ne može se izuzeti iz njezine materijalnosti kao dionik cjelovitoga, narušenog ekosustava u kojem „granica prirode i kulture, prirodne i kulturne evolucije tvori važan element književnih tekstova“ (Zapf, 2008, 23). Tekstovi Esther Kinsky povezuju se s oblicima *nature writinga*, tj. pisma o prirodi te nude nove modele pripovijedanja¹¹ za ispisivanje svakodnevce u postindustrijskome dobu (Clark, 2019, 17–38), sasvim lišene romantiziranja prirode kao antiurbane idile, što je bio slučaj na počecima pisma o prirodi u anglofonom prostoru, još od pitanja Henryja Davida Thoreaua „Gdje je literatura koja Prirodi daje izražaj?“ (Thoreau, 2019, 51) ili eseja o prirodi Ralphi Walda Emersona (Emerson 2022). Kinsky je prevoditeljica filozofa prirode Thoreaua i ističe njegove dnevničke zapise (*Journals*) (Kinsky, Teutsch 2018), pozivajući se na njihovu žanrovsku otvorenost. U kontekstu pisanja o prirodi posebno se oslanja na austrijskoga književnika Adalberta Stiftera iz razdoblja bidermajera kao uzor za pisanje u modusu prekoračenja granica s prožimanjem čovjekova utjecaja i prirodnih zakonitosti te njegove tekstove promatra kao „scenografiju za film bez radnje“ (Kinsky, Teutsch 2018).

U njezinoj fragmentarnoj prozi, lišenoj tradicionalnoga sižeya, linearne naracije, karakterizacije likova i njihovih sudbina, nastaju sedimenti života usporedivi s naplavinama na obalama rijekâ. U *Rombu* se opisi planinske flore bešavno povezuju sa sjećanjima sugovornika u stalnoj izmjeni fragmenata te svojom prividnom nasumičnošću svjedoče o dodirima kulture i prirode, civilizacije i organskoga života. Proza Esther Kinsky ne ogoljuje samo proces nastanka teksta u pomnim opisima i sporom pripovijedanju s brojnim digresijama nego također pronalazi

11 U književnosti njemačkoga govornog područja 2018. utemeljena je nagrada za *nature writing*, 2020. dodijeljena U. Draesner te E. Kinsky, potonjoj za zbirku poezije *FlussLand Tagliamento*. U obrazloženju se pojam oštećenih prostora (*gestörtes Gelände*) povezuje s probom u nepoznate prostore (*Neugelände*) kao transgresivna gesta otvaranja jezika dinamici i višeslojnosti prostora divljine te omâž suživotu čovjeka i prirode. Nadalje, dobitnica iz 2019. Marion Poschmann objavila je zbirku poezije *Posudeni krajolici* (*Geliehene Landschaften*, 2016) te tematizira načete prostore prirode.

način da prikaže „naš odbjegli svijet“ (Giddens, 2005, 28) i indeksira opsežne izmjene „u prirodi našeg svakodnevnog iskustva“ (Giddens, 2005, 33). Na taj način nastaje jezik za opisivanje zbilje antropocena, istodobno duboko zagledan u posebno i individualno, kao i u prirodno i kolektivno. Pojam antropocena odražava antropogenu transformativnu silu na okoliš i geološke slojeve (Menley, Taylor 2017, 3), tj. čovjekov opsežan i često fatalan otisak na Zemlju i polazi od pitanja o odnosu čovjeka i prirode (Kinsky, Teutsch 2018). U humanoj geografiji riječ je o „re-teritorizaciji“ društva u doba kada „vodoravni, omeđeni i regulirani prostori moderne (materijalizirani, primjerice, u fordističkim proizvodnim prostorima ili nacionalnoj državi) ustupaju mjesto prostorima kojima su svojstveni interaktivna čvorišta, fluidne veze, umreženi spojevi, kulturna hibridnost i preinačena marginalnost“ (Cosgrove, 2008, 60). S liminalnim prostorima transgresije, prostornoga i temporalnoga prekoračenja humanoga korespondiraju opisi prostora oko rijeke i krških planina. Naplavine krajolika i sjećanja razgraničavaju se kad skuplja „uspomene s mojih ekspedicija u čudan svijet što poput svake tuđine priziva izgubljena sjećanja“ te prerastaju u „nepronični arhiv moje bezavičajnosti“ (AF, 150).

Topografija ispisana u romanu *Rijeka* odvija se u kraćim etapama opisujući zapuštene postindustrijske predjele poput Horse Shoe Pointa, Hackney Wicka ili močvarnih predjela Walthamstow Marshes, Leyton Marsh ili Hackney Marsh, predjele obilježene čovjekovim djelovanjem. Pažnju pridaje inače zanemarenome, zapuštenom postindustrijskom krajoliku na periferiji Londona koji poput palimpsesta konzervira elemente prošlosti. Roman Esther Kinsky *Rijeka* meandrira iz iscrpnih opisa prirode u sjećanja homodijegetske pripovjedne instance¹² te time transfigurira granice faktografskog opisa predjela, toka rijeke i putovanja u skladu s motom iz romana *Ghost Milk* (2012) suvremenoga velškoga pisca Iaina Sinclaira: „The ultimate condition of everything is river“ (AF, 4). On je također dokumentirao svoje šetnje uz rijeku, a posebno odnos prema radničkoj klasi. Ovdje zapisi nastaju kao fragmentarne

12 Pozicioniranje narativne instance razlog je što L. K. Hammarfelt *Rijeku* proučava kao autofikcionalni roman. Usp. Hammarfelt, 2020, 27–42.

bilješke dugih šetnji, popraćene fotografijama¹³ močvarnih predjela između Temze i neugledne rječice, zapravo kanala Lee, pri čemu je pojam granice obuhvatan:

Svaka je rijeka granica, to je jedna od stvari koje sam u djetinjstvu naučila. Proširuje nam pogled da obuhvati drugoga, prisiljava nas da se zaustavimo i zamislimo sebe na suprotnoj strani. Rijeka je pokretna pozornica pred kojom se stvara mirna slika onoga što je prijeko, slika pozadine koja nam se utiskuje u sjećanje (AF, 167).

Kartografiranjem riječnih predjela nastaje specifična poetologija riječnoga krajolika i poetika granice na kojoj se prepliću uređeno i urbano s prirodnim i divljim, odnosno, kako ona precizira, podivljalim (Kinsky, Teutsch 2018). Primjerice Lee se vijugajući spušta sa sjevera prema istočnome dijelu grada kao „povratak iz krajolika prepuštena svim mogućim divljinama natrag u grad“ (AF, 18), no nije „jedina rijeka koja je označavala granicu iznad koje tlo postaje nestabilno, promjenjivo, nepodesno za gradske svrhe, bila je tu i Channelsea River, pa Three Mills Wall River, City Mill River, Bow Creek“ (AF, 273). Hodanje se pokazuje kao iskustvo liminalnosti, stapanje s okolišem i potraga za prisutnošću u sadašnjosti: „U nadi da ću steći mirnoću lokalnih stanovnika, pribje gla sam hodanju“ (AF, 38). Pripovjedna instanca bavi se modusima reprezentacije, tj. predočavanja viđenoga, granicama jezika i medija kada se upisivanjem tijela u prostor otvaraju sjećanja na prijatelje i događaje iz djetinjstva. Ben Pestell, primjerice, analizira pojavnost mitološkoga u književnim reprezentacijama hodanja (Pestell, 2020, 1–18). O dinamici hodanja kao iskustvu prisutnosti piše filozof Frédéric Gross: „Kad hodamo, ništa se zapravo ne pomiče: prije je riječ o tome da prisutnost polako nastanjuje naše tijelo. Kad hodamo, nije toliko riječ o približavanju, nego o tome da ono prema čemu idemo sve više obuzima naše tijelo. Pejzaž je pregršt okusa, boja, mirisa koje tijelo upija“ (Gross, 2021, 33). Percepcija je izoštrena, a opisi prirode teže geografskoj preciznosti. Istodobno se rastvaraju prema osobnim sjećanjima i povijesti prehodanih

13 U tome se naslanja na poetiku Winfrieda Georga Sebald.

prostora te Edgar Platen piše o kulturnim „biografijama rijeka“ (Platen, 2016, 77), kakva je ispisana u *Rijeci*.

Intermedijalnu dimenziju teksta nosi osam nasumično, ispred pojedinih poglavlja umetnutih crno-bijelih fotografija krajolika, nastalih starim polaroid-fotoaparatom kojim homodijegetska pripovjedačica bilježi svoja hodanja. Na samom početku romana pojavljuje se posveta slijepoj djevojčici s mutnom fotografijom djevojčice s buketom cvijeća pred ogradom podivljalog vrta. Fotografije su interaktivni element pripovijedanja jer se preklapaju s tekstom u potrazi za pitanjem je li „tajna te neugledne plastične kutije možda u tome da njezine slike više govore o onome koji gleda, nego o onome što se vidi“ (AF, 26). Takva uporaba fotografija postavlja Barthesovsko pitanje: „Nije li i sam krajolik neka vrsta posudbe od vlasnika zemljišta?“ (Barthes, 2003, 22), pitanja u kojem se empirijsko isprepliće s unutarnjim svijetom zamišljaja te postaju „blizanačke granice rijeke i fotografije“¹⁴ (Pestell, 2020, 14). U svojim zapisima o fotografiji *Svijetla komora* Roland Barthes piše o prolaznosti i kontingenciji zbilje polazeći od snimki koje „vidim posvuda, kao svatko od nas u današnje vrijeme; one iz svijeta dolaze k meni a da ih ne tražim; to su samo »slike«, način na koji se pojavljuju jest naplavina (ili otplavina)“ (Barthes, 2003, 22). U romanu *Rijeka* pojavljuju se kao „Oproštajne fotografije površina, pronalazaka, slučajnih susreta“ (AF, 313).

Kao asocijativni nanosi sjećanja nastaju opisi zapuštenoga, london-skoga predgrađa napućenoga likovima s margine, od hasidskih ortodoksnih Židova, do „tankoustog Hrvata“ (AF, 202), izbjeglice i prodavača u dućanu rabljene odjeće, spomenutoga Kralja ptičjega carstva, crnkinje s mnoštvom djece, posjeta „teatru Baithakkane“ (AF, 286) i drugih. Posebno lik razgovorljivog Hrvata bilježi prolaznost materijalnoga u svojem dućanu pretrpanom stvarima i predmetima kojima nitko ne zna točnu svrhu te se pokazuju kao nanosi prošloga. Iz svojega stana u Stamford Hillu, smještenoga iza parka Springfield, „na otrcanom i siromašnom istoku grada i u siromaštvom okrljaštenim urbanim traktovima uz rijeku Lee“ (AF, 202), homodijegetska pripovjedačica promatra pobožne Židove i male ljude, poput piljara Katza, pri svojem poslu, sanja „mrtve,

14 „[T]he twin borderlands of river and photograph“ (Pestell, 2020, 14).

svoga oca, baku i djeda, poznanike“ (AF, 15) i upoznaje svjetlost – kao uvjet fotografije i prizore koji se reorganiziraju „dajući zadovoljštinu mome neodređenom očekivanju“ (Merleau-Ponty, 1978, 35) te se tako prilagođava provizornom životu putnika i prolaznika. Uz Lee i Temzu, u tekstu se pojavljuju autorefleksivne reminiscencije na druge rijeke, poput njemačke, simbolički snažno obilježene rijeke Rajne, u kojoj se autorica odmiče od nacionalne mitologije s jukstapozicijom autobiografskih motiva što vode duboko u potisnuta traumatična kolektivna sjećanja (Druxes, 2018, 142), rijeka je „značila kretanje, nered i nepredvidivost u svijetu koji je težio redu“ (AF, 29).

Kao riječne granice i istodobno otonci prema prostorima sjećanja prikazane su rijeke istoka i jugoistoka Europe: Odra, Neretva i Tisa, njihov tijek ispisuje se iz sjećanja na davna putovanja u kojima prirodni krajolik prerasta u prostor obilježen ljudskim djelovanjem. Njezina opsesija hidrološkim vodi do socijalnoga, a sjećanja prerastaju u reportaže, primjerice u slučaju Neretve obilježene poslijeratnim stanjem: „Kroz prozor autobusa krišom sam tragala za ostacima rata, spremna da cijelu hrvatsku obalu vidim kao polje ruševina“ (AF, 203). U Mostaru, gradu u kojem je „Neretva razdvajala grad kojemu pogranične kontrole nisu bile potrebne, stranci su bili jedini koji su prelazili s jedne na drugu stranu da zadovolje znatiželju“ (AF, 208), fokus usmjerava na Neretvu, rijeku koja „je iz planina donijela čistoću, uzdisaje vode u službi zaborava“ (AF, 213). Time ističe ambivalentnost rijeke kao simbola razdvajanja i nasilja uz istodobno prisjećanje na idilične prostore sjećanja (usp. Hammarfelt, 2020, 27–42). Završno poglavlje oproštaj je od bivanja na periferiji Londona, premda ostaje želja „da popunim svaku točku karte koja je u vječnom pokretu, koja se njiše i teče i na svojim plećima vuče cijenu takvog jednog nemira: a to je da ništa ne ostaje isto“ (AF, 341). Takvo poetsko otkrivanje krajolika poziva na oblike nelinearnoga čitanja u kojima se tekstu vraćamo oslobođeni okova klasične naracije i prepustamo se melankoliji trenutka i meditativnom ritmu hodanja kao budnim sanjarijama (usp. Gross, 2023, 53–66), odnosno načinima predočavanja vremena, prostora i svijeta lišenim racionalnih ograničenja. Radi se o pokušaju reintegracije čovjeka i prirode pripovijedanjem u kojem ljudska perspektiva i neutralno, ravnodušno postojanje prirode zadobivaju jednake udjele. Ispisana kulturna povijest divljine u srcu Londona

istodobno je izdvojena i neodvojiva¹⁵ od urbanih prostora. Time se udvajaju i isprepliću perspektive kulturne geografije i ekokritike.

Za razliku od romana *Rijeka*, njezin roman *Rombo* iz 2022. godine objavljen je bez žanrovske oznake te posjeduje obilježja putopisa, dnevnika ili zbirke kratkih priča, jednako kao i reportaže, botaničke studije ili novele, ne samo zbog snažno izražene poetike fragmentarnosti nego jer se ljudske priče dopunjavaju i prepliću s opisima i doživljajima krajolika. U svojoj recenziji engleskoga prijevoda Kayle Esther Ciardi ipak navodi žanrovsku oznaku romana, tumačeći ga kao tekst-sediment (Ciardi, 2023, 70). Poput njezina romana *Lug* (*Hain*, 2018.) i *Rombo* se povezuje sa žanrovskom oznakom *romana terena* (njem. *Geländerroman*, engl. *terrain novel*) s upisivanjem toka rijeka Piave, Tilment i Soče u krški krajolik Dolomita u Furlaniji-Julijskoj Krajini, na granici kontinentalne i mediteranske klime i „dvaju polja migracije prema kopnu i prema moru“ (R, 13). Kao kohezivni faktor u sedam poglavlja, razlomljenih u niz fragmentarnih, etnografski obuhvatnih zapisa o kršu i njegovim seizmološkim osobitostima pokazuje se pripovijedanje o prirodnoj katastrofi, odnosno o potresima iz lipnja 1976. Oblikovano je preplitanjem svjedočanstava lokalnih sugovornika i minucioznih zapažanja o krškome krajoliku, od flore do njegovih geoloških i historiografskih osobitosti. Ispred svakoga poglavlja postavljen je citat iz starijih prirodoslovnih ili geografskih izvora koji se diskurzivno nadovezuje na izvještaje svjedočaka i ispisivanje krajolika u svojevrsnoj „slikovnici“ (*Bilderbuch*, R, 260) i rekonstrukciji krških planina.

Intermedijalnost teksta ovdje je sasvim prigušena opetovanim pojavljivanjem slične, zamućene crno-bijele fotografije s nečitim natpisom koja vodi od naslovnice i, uz varijacije osnovnog motiva, ponavlja se na početku svakoga poglavlja. Provodni se motiv poklapa s Barthesovom idejom o fotografiji koja izmiče: „Snimka je uvijek nevidljiva: što se vidi, nije ona“ (Barthes, 2003, 11), odnosno referent priliježe. Jednako kao

15 „Veliki grad London sagrađen je na mreži bezbrojnih rijeka čija je starost različita. Izviru u predjelima za koje su karakteristične različite stijene i teku prema moru noseći sedimente svih tih stijena sa sobom. Blato svih tih podzemnih rijeka različite je boje i nosi neku svoju priču. Zbog toga cigle u Londonu imaju toliko različitih boja, kao u nijednom drugom gradu na svijetu“ (AF, 308).

u *Rijeci*, fotografija se isprepliće s tekstom propitujući moduse posredovanja zbilje. Tek u petom poglavlju otkriva se porijeklo lajtmotivski korištene fotografije, radi se o reprodukciji najstarije fotografije prirode francuskoga kemičara Nicéphorea Niépcea postupkom heliografije, nastale sto pedeset godina prije potresa (R, 199), nakon neuspjeloga pokušaja sa srebrnom soli, nazvanoga *Retina* (R, 208), koji ga je doveo do uvida da „svjetlost razgrađuje kiselinu“ te „nevidljivi procesi djelovanjem svjetla“ omogućuju nastanak slike (R, 215). Fragmenti iz povijesti fotografije kao medija ujedno vode do spoznaje o književnosti kao mediju što prelazi granicu zbiljskoga i vodi ispod površine stvari, izravno u sjećanja, povijest ili kolektivne čežnje i strahove. Jednako tako povezivanje prirode potresa i ljudskih reakcija vodi do antropomorfiziranja toga prirodnog fenomena (R, 254) te potres nije tek katastrofa, sjećanje i legenda iz prošlosti o kojem pripovijedaju stanovnici zabačenoga talijanskoga sela u Val Resiji Anselmo, Gigi, Olga, Silvia, Lina, Toni, Mara i Lino, nego također mitsko biće ili čudovište nazvano „Orcolat“ (R, 27). Time dolazi do potiranja granica humanoga i prirodnoga. Ta transgresivna gesta prekoračenja upućuje ne samo na snažnu, premda dugo racionaliziranu i time potiskivanu međuovisnost čovjeka i elemenata kao što su voda i tlo, nego istodobno na činjenicu da je ta međuigra preduvjet postojanja s temeljnom ulogom u organizaciji i strukturiranju društvenih odnosa i kulturne imaginacije. U tom smislu distinkcija se imaginarnog i zbiljskog dokida jer je „svijet ono što percipiramo“ (Merleau-Ponty, 1978, 13).

Dokidanje granica teksta i tijela, opisanoga i doživljenoga te ulogu oprostorenog jezika autorica zamišlja kao čin potpunog poistovjećivanja, što opisuje u svojoj idealnoj lektiri tekstova Giorgia Bassanija kada ju prožima osjećaj da cijela delta buja kroz nju,¹⁶ odnosno refleksije uviru u vrijeme i mjesto u husserlovskom prepuštanju neiscrpivome svijetu (*sich einströmen*). Jednak osjećaj posreduje u opisu krša:

Canin je krška planina. Krš je u svojoj trajnoj mijeni pojmljeni dokaz nadmoći vode nad stijenom. Krš sa svojom oskudnošću zahtijeva vodu

16 „Ich habe als LeserIn das Gefühl, dieses ganze Delta schwemmt durch mich hindurch“ (Kinsky, 2018b).

koja ga pak neprestano odnosi i potire sve što je odnijela. Vrtare i provalije i šupljine koje ostavlja za sobom trag su lišen sjećanja¹⁷ (R, 52).

Istodobno takvo prožimanje prirodnoga i humanoga umnaža perspektivu na viđeno te krš čas opisuje iz očišta seljana, čas iz očišta turista ili mitske sirene Ribe Faronike „koja je spavala na dnu mora i probudilo ju je božje zrno pijeska“ (R, 139) s popisivanjem legendi i vjerovanja¹⁸ o nastajanju planina i kozmoloških odnosa, tj. smještanja ljudi s transnacionalno isprepletenog prostora granice Italije, Slovenije i Hrvatske u prostor prirodnih sila ispod kojih tutnji strahotni zvuk potresa (*rombo*).

3.

Rombo Esther Kinsky sa svojom potragom za tragovima rastakanja krških vrleti, jednako kao ispisivanje toka rijeke Lee u *Rijeci*, pokazuje se kao transgresivno preispitivanje mogućnosti žanra, i to ne tek genološki, u preplitanju tradicionalnog oblika putopisnog pisanja s fikcijom, reminiscencijama i refleksijama prošlosti, nego daleko prije u temeljnom dokidanju granice ljudskoga i neljudskoga s indeksiranjem njihove međusobne uvjetovanosti u nerazlučivome odnosu prožimanja okoliša i čovjeka. Zbilja se pokazuje kao mreža suodnosa, a hodanje i opisivanje kao kartografitiranje višestrukih povezanosti. Transgresivna gesta prekoračenja granica odnosi se na fluktuaciju iz faktografije u fikciju teksta, kao i na uvlačenje čovjeka u neispisane predjele s transgresijom pripovjednih granica što vode iz „humaniziranih pejzaža“ (Fučić, 1990, 23) do ispisivanja divljine toka rijeke, odnosno krškoga krajolika u holističkoj

17 „Der Canin ist ein Karstberg. Der Karst ist ein in steter Wandlung begriffenes Zeugnis der Unterlegenheit von Stein unter die Macht des Wassers. Der Karst verlangt in seiner Kargheit nach dem Wasser, das ihn unablässig abträgt und das Abgetragene vergisst. Die Scharten und Klüfte und Höhlungen, die das Wasser hinterlässt, sind seine gedächtnislose Spur“ (Kinsky, 2022, 52).

18 Primjerice u zapisu br. 2: „Planine su posljedica moćnih propadanja zemljine kore koja, prateći duboke potrese, popušta snazi magnetizma u dubini zemlje“ (Gebirge sind die Folge gewaltiger Einstürze von Erdkruste, die, tiefen Erschütterungen folgend, dem Zug des Magnetismus im Erdinnern nachgibt. R, 181).

i antihijerarhijskoj viziji zajedničkoga bitka živih bića i krajolika prirode. U tekstu dolazi do preoblikovanja kulturnoga i prirodnoga prostora, tj. do „pomicanja granica u odnosu kulture i prirode“¹⁹ u procesu umjetničke imaginacije prehodanih prostora. Transgresija umnaža mogućnosti poetskoga jezika, među ostalim oslanjanjem na prirodoslovne pojmove, intermedijalne montaže fotografija u prozni tekst ili pozivanjem na antropološku konstantu hodanja. Prekoračenje diskurzivnih granica pokazuje se kao preduvjet za posredovanje sveobuhvatnosti suživota čovjeka i okoliša za reprezentacije prostora u književnom tekstu, kao proširivanje granica zapažanja s posljedičnim klizanjem iz osjetilnoga u materijalno te iz prostornoga u vremensko u fenomenološkom pokušaju povratka „samim stvarima“.²⁰ Ne radi se tek o granicama teksta i konteksta, nego propitivanju humanoga utemeljenog u sjećanju mjesta (R, 265). Pismo o prirodi smješta se na granicu: „Ponekad nema druge, nego reducirati se na minimum, kako bi možda uspjela postaviti pitanje o humanome i time propitala granice humanoga.“²¹ Prozni tekstovi *Rijeka* i *Rombo* tvore gustu mrežu ispunjenu povijesnim preispisivanjima i nataloženim značenjima u kojem prekoračenje granica oblikuje tekst i proizvodi znanje o kompleksnim interakcijama ljudskoga i prirodnoga. Transgresija je istodobno tekstualna i prostorna strategija izvedena iz hodanja i opisivanja kao nadilaženja granica, prostornih i vremen-skih.²² Shvaćena u modusu transgresije, granica nije razdjelnica, nego poveznica kulturnoga i prirodnoga.

19 „Überformung von Kulturraum durch Naturraum“, „Grenzverschiebung im Verhältnis von Kultur und Natur“ (Weiland 2018: 13).

20 „Vratiti se samim stvarima znači vratiti se ovome svijetu prije spoznaje, o kojem spoznaja uvijek govori i s obzirom na koji je svako znanstveno određenje apstraktno, znakovno i zavisno, kao geografija s obzirom na krajolik gdje smo naj-prije naučili što je šuma, livada ili rijeka“ (Merleau-Ponty, 1978, 7).

21 „Man kann manchmal nicht anders, als sich auf so ein Minimum reduzieren, um einfach vielleicht Fragen der Menschlichkeit und der Grenzen von Menschlichkeit auch zu erkunden“ (Kinsky, Teutsch, 2018).

22 Pestell transgresiju povezuje s mitopoetskim elementima: „The river walk becomes a branch of magic, as time becomes akin to mythic time: past, present, and future collapsing into a single moment“ (Pestell, 2020, 16).

Literatura

- Barthes, R. (2003). *Svijetla komora*. Prev. Ž. Čorak. Zagreb: Antibarbarus.
- Böhme, H. (1991). *Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur*. U: *Entdecken – Verdecken. Eine Nomadologie der Neunziger*. Ur. H.G. Haberl i dr. Graz: Droschl, str. 15–36.
- Ciard, K. E. (2023). *E. Kinsky: Rombo*. „World Literature Today“, br. 97/1, str. 70. <https://doi.org/10.1353/wlt.2023.0044>
- Clark, T. (2019). *The Value of Ecocriticism*. Cambridge: Cambridge UP. <https://doi.org/10.1017/9781316155073>
- Compagnon, A. (2008). *Demon teorije*. Prev. M. Čale. Zagreb: AGM.
- Cosgrove, D. (2008). *Kartiranje/kartografija*. U: *Kulturna geografija. Kritički rječnik ključnih pojmova*. Ur. D. Atkinson i dr. Zagreb: Disput, str. 55–62.
- Druxes, H. (2018). *Transgenerational Holocaust Memory in Anne Weber's Ahnen and Esther Kinsky's Am Fluß*. „Feminist German Studies“, br. 34, str. 125–150. <https://doi.org/10.1353/fgs.2018.0007>
- Emerson, R. W. (2022) *O prirodi*. Prev. V. Šindolić. Zagreb: Planetopija.
- Fučić, B. (1990). *Apsyrtides*. Mali Lošinj: Narodno sveučilište.
- Giddens, A. (2005). *Odbjegli svijet. Kako globalizacija oblikuje naše živote*. Prev. A. Milčević. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Gross, F. (2021). *Filozofija hodanja*. Prev. M. Brabec, V. Mirković-Blažević. Zagreb: VBZ.
- Görling, R. (1999). *Heterotopia. Lektüren einer interkulturellen Literaturwissenschaft*. München: Esselborn.
- Hammarfelt, L. K. (2020). *River writing and „the tyranny of beginnings“: Autobiographies along rivers*. „Moderna språk“, br. 114/4, str. 27–42. <https://doi.org/10.58221/mosp.v114i4.7321>
- Kinsky, E. (2016). „*Wir zählen auf was zurückliegt*“. U: *All dies hier, Majestät, ist deins. Lyrik im Anthropozän*. Ur. A. Bayer, D. Seel. Berlin/München: kookbooks, str. 56–62.
- Kinsky, E. (2018a). *Hain. Geländeroman*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kinsky, E. (2018b). „*Mich interessiert der Rand mehr als das Zentrum*“. Razgovor s Carlom Wilhelmom Mackeom. <https://cluverius.com/mich-interessiert-der-rand-mehr-als-das-zentrum/>. 6.12.2023.
- Kinsky, E., Teutsch K. (2018). „Über Natur schreiben heißt über den Menschen schreiben.“ <https://www.deutschlandfunk.de/nature-writing-ueber-natur-schreiben-heisst-ueber-den-100.html>. 7.12.2023.
- Kinsky, E. *Rijeka*. (2021). Prev. A. Bukvić Pažin, Zagreb: Sandorf.
- Kinsky, E. *Rombo*. (2022). Frankfurt: Suhrkamp.
- Kinsky, E. *Störungen*. (2023). Beč: Residenz.
- Menley, T., Taylor, J. O. (2017). *Anthropocene Reading. Literary History in Geologic Times*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP. <https://doi.org/10.1515/9780271080390>
- Merleau-Ponty, M. (1978). *Fenomenologija percepcije*. Prev. A. Habazin. Sarajevo: V. Masleša.

- Pastuszka, A. (2022). *Die Kunst des Sehens und das Naturschreiben. Die Landschafts- und Naturdarstellung im Roman Am Fluss von Esther Kinsky*. „Porównania“, br. 31/1, str. 143–158. <https://doi.org/10.14746/por.2022.19>
- Pestell, B. (2020). *A Branch of Magic, or the Possibility of Myth in Esther Kinsky's Am Fluß*. „Studies in 20th & 21st century literature“, br. 44/1, str. 1–18. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2116>
- Platen, E. (2016). *Transkulturelles Fließen und die Kulturgeschichtsschreibung. Nina Burtons Flodernas bok (Buch der Flüsse) im Kontext anderer „Flussbiographien“*. U: Ur. S. Lavorano, C. Mehnert, A. Larrat. *Grenzen der Überschreitung*. Bielefeld: transcript, str. 77–90. <https://doi.org/10.14361/9783839434444-004>
- Poschmann, M. (2016). *Geliebte Landschaften*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Thoreau, H. D. (2019). *Hodanje*. Prev. S. Popović. Zagreb: Što čitaš.
- Weiland, M. (2018). *Topografische Leerstellen*. U: *Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften*. Ur. M. Ehrler, M. Weiland, Bielefeld: Transcript, str. 11–49. <https://doi.org/10.1515/9783839440513-002>
- Zapf, H. (2008). *Kulturökologie und Literatur. Beiträge zu einem transdisziplinären Paradigma der Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Winter.

- **MILKA CAR** studied Comparative Literature and German Studies at the Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb. Currently, she is a Full Professor at the Department of German Studies at the same institution. Her research focuses on contemporary German literature, cultural transfer, theatrical reception, and documentary literature. The author is publishing literary, scholarly, and cultural studies and contribute reviews to the Third Programme of Croatian Radio. Actively engaged in various research projects and international academic conferences, she is also a member of the editorial boards of the scholarly journals *Zagreber Germanistische Beiträge* and *Umjetnost riječi*.