

Patrycja Chajęcka

**PRZEMIANY OBRAZU ZAGRZEBIA W PROZIE  
CHORWACKIEJ PO 1918 ROKU**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Grażyny Szwat-Gyłybowej, prof. IS PAN (promotorka)  
oraz dr Ewy Wróblewskiej-Trochimiuk (promotorka pomocnicza)

INSTYTUT SŁAWISTYKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Warszawa 2025



# SPIS TREŚCI

## WSTĘP

Inspiracje teoretyczne.....	5
Konteksty historyczne. Zagrzeb przed 1918 rokiem.....	20
Konteksty literackie. Zagrzeb w chorwackiej prozie przed 1918 rokiem.....	39

## CZEŚĆ I

### W STRONĘ PERYFERII

Zagrzeb w okresie międzywojennym.....	75
Chorwacka proza międzywojenna. Kilka uwag wstępnych.....	86
Górne Miasto jako przestrzeń zamknięcia. <i>Giga Barićeva</i> Milana Begovicia.....	101
Park Zrinjevac jako przestrzeń kontrastów. <i>Zrinjevac</i> Zlatka Milkovicia.....	121
Ulica jako przestrzeń wykluczenia. <i>Pepić u vremenu i prostoru</i> Vjekoslava Majera oraz <i>Argonauti. Pričanja siromašnih ljudi</i> Slavka Batušicia.....	137

## CZEŚĆ II

### MIASTO JAKO WIĘZIENIE

Zagrzeb w okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego.....	155
Chorwacka proza lat 1941-1945. Kilka uwag wstępnych.....	174
„Ulica jest pusta jak wystrzelony pocisk”. <i>Čahure</i> Ivanki Vujčić Laszowski.....	184
Miasto jako ciało pozbawione życia. <i>Preživjeti u Zagrebu. Dnevnik 1943–1945</i> . Josipa Horvata.....	193

CZEŚĆ III  
W STRONĘ JEDNOSTKI

Zagrzeb w okresie Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii.....	205
Chorwacka proza między 1945–1991. Kilka uwag wstępnych.....	220
Kawiarnia jako scena. <i>Kazališna kavana</i> Sunčany Škrinjarić.....	230
Rozpadające się miasto. <i>Polovnjak</i> oraz <i>Ervin i luđaci</i> Dalibora Cvitana .....	242

CZEŚĆ IV  
W STRONĘ LOKALNOŚCI

Zagrzeb na przełomie XX i XXI wieku .....	254
Chorwacka proza na przełomie XX i XXI wieku. Kilka uwag wstępnych.....	263
Miasto jako metafora rezygnacji. <i>Izlaz Zagreb jug</i> Edo Popovicia.....	271
Miasto jako ciało chore. <i>Metastaze</i> Alena Bovicia.....	277
ZAKOŃCZENIE.....	286
SUMMARY.....	293
ILUSTRACJE.....	296
BIBLIOGRAFIA.....	302

# WSTĘP

## INSPIRACJE TEORETYCZNE

The city always speaks, and with many voices<sup>1</sup>.

Miasto podlega ciągłym przemianom, wynikającym z działalności człowieka, interakcji zachodzących między osobami w nim mieszkającymi oraz między poszczególnymi elementami miejskiego krajobrazu i ludźmi – zauważyła w książce poświęconej antropologicznej analizie przestrzeni Nowego Zagrzebia chorwacka badaczka, Valentina Gulin Zrnić (2009: 225). W spostrzeżeniach antropolożki jak w soczewce skupiają się najważniejsze teorie dotyczące percypowania miasta, szczególnie traktujące je jako społeczno-kulturowy konstrukt (np. Soja 1989, Lefebvre 1991, Hannerz 2006, Low 2016). Powyższe twierdzenie stało się także punktem wyjścia opublikowanej dziesięć lat później pracy *Grad kao susret. Etnografije zagrebačkih trgova*, w której autorki, Valentina Gulin Zrnić oraz Nevena Škrbić Alempijević, poddały interpretacji przestrzeń czterech zagrzebskich placów<sup>2</sup>, czyniąc kluczową kategorią metodologiczno-epistemologiczną koncepcję spotkania. Według antropolożek w pojęciu tym zawierają się zarówno wspomniane na początku interakcje, jak i przypadkowość, procesualność oraz dynamiczność, dzięki czemu daje ono nadzieję na uchwycenie złożoności badanych przez nie obszarów miejskich<sup>3</sup> (Gulin Zrnić, Škrbić Alempijević 2019: 15). Pozwala też myśleć o przestrzeni i będącym jej częścią człowieku w kategoriach sieci, o której już pod koniec lat sześćdziesiątych XX wieku wspomniał podczas wykładu wygłoszonego na konferencji Cercle d'Etudes Architecturales Michel Foucault<sup>4</sup> (Foucault 2006: 7), a która stała się w

---

<sup>1</sup> Zdanie pochodzi z książki Burтона Pike'a *The Image of the City in Modern Literature* (Pike 1981: IX).

<sup>2</sup> Badaczki zajęły się placem Króla Tomislawa, Josipa Juraja Strossmayera, Nikoli Šubicia Zrinskiego (potocznie nazywanym Zrinjevac) i placem Europejskim.

<sup>3</sup> W podobny sposób myśli o przestrzeni miejskiej Ewa Rewers, która w badaniach kulturowych nad miastem odwołuje się do mikrostruktur, relacjonalności, subiektywnego postrzegania oraz doświadczania przestrzeni i w końcu – akcentuje jej procesualność, nieciągłość oraz fragmentaryczność (Rewers 2005).

<sup>4</sup> Por.: „Epoka współczesna będzie być może nade wszystko epoką przestrzeni. Żyjemy w czasach symultaniczności, epoce przemieszczania i zestawienia, epoce bliskości i oddalenia, przybliżenia i rozproszenia. Uważam, iż znajdujemy się w momencie, w którym doświadczamy świata w mniejszym stopniu jako życiowego rozwoju w czasie, a w większym jako **sieci łączącej punkty i przecinającej swoje własne pasma**” (Foucault 2006: 7; podkr. P.Ch.).

pewnym momencie jedną z chętniej wykorzystywanych koncepcji służących do opisu rzeczywistości, zwłaszcza od czasu rozwoju Internetu (np. Castells 2007, Latour 2010).

Przywołanie kategorii sieci w kontekście analizy przestrzeni miejskiej nie jest bezpodstawne, ponieważ sieć stanowi podstawę morfologiczną miasta, będącego systemem krzyżujących się dróg, ulic i placów (Filip 2015: 99–101). Sieciowość miasta przejawia się także w przenikaniu się na jego obszarze różnych porządków. W tym, że jest ono „jednoczesnością różnorodności” (chorw. *simultanost različitosti*, Gulin Zrnić 2009: 225) – czasu, w którym powstawały poszczególne części przestrzeni miejskiej, wizji politycznych, urbanistycznych, społecznych, kulturowych i narodowych, jakie miały wpływ na ich wygląd, oraz doświadczeń tych, którzy je zamieszkują (Lefebvre 1996: 122–139, 147–174). Miasto jest więc przestrzenią wieloaspektową i wielowymiarową, skomplikowanym palimpsestem. W warstwach uwidaczniających się w architekturze, w miejskiej infrastrukturze i związanych z nią artefaktach ukryta jest historia, ludzkie losy oraz przemiany, które zachodziły na danym obszarze przez lata. Niektóre warstwy przykrywają poprzednie, inne przenikają się, tworząc nowe sensy. O niektórych zapomina się z premedytacją, ponieważ nie pasują do aktualnie dominującej ideologii, przypominają o niewygodnej przeszłości lub domagają się przepracowania, tak jak w przypadku Chorwacji kwestie związane z istnieniem Niezależnego Państwa Chorwackiego (1941–1945). Wszystkie te warstwy kształtują tożsamość miasta i sprawiają, że składa się ono z wielu poziomów znaczeń. Trudno więc sprowadzać przestrzeń miejską do pojedynczej opowieści, prawdy oraz sensu. Jeśli ktoś jednak takiego uproszczenia dokona, trzeba pamiętać, że jest to tylko jedno z wielu możliwych i równorzędnych ujęć, mówiące o części, a nie całości (Gulin Zrnić 2009: 225).

Tadeusz Sławek zauważył wręcz, że miasto „należy postrzegać [...] tak, jakby znajdowało się dopiero w »drodze« do siebie, niegotowe, a jego pozornie najtrwalsze konstrukcje są w istocie najbardziej kruchymi i zwodniczymi” (Sławek 2010: 20). Przestrzeń miejska nie została więc dana nam jako w pełni ukształtowany byt, nabiera ona raczej charakteru „heraklitejskiego”, „przeptywowego” (Sławek 2010: 32). Gdy piszę „nam”, myślę o osobach użytkujących miejskie przestrzenie, które codziennie przemierzają drogę z domu do pracy, sklepu, kawiarni, które idą na spacer, do biblioteki lub parku, które przestrzeń, w jakiej żyją, dostosowują do swoich potrzeb czy też, używając słów Michela de Certeau, „praktykują” ją, przekształcając w sobie bliskie miejsca (Certeau 2008: 117). Weryfikują też odgórne projekty z lokalnej perspektywy (Gulin Zrnić 2009: 227). Na miasto, gdyby pokusić się o pewne porządkujące uproszczenia, można spojrzeć z punktu

widzenia tych, którzy je wytwarzają, czyli planistów, urbanistów i architektów<sup>5</sup>, oraz z punktu widzenia osób tam mieszkających czy pracujących. Pierwsza perspektywa koncentruje się na architektonicznych, urbanistycznych, ideologicznych, społecznych, technicznych i ekonomicznych czynnikach wytwarzania miasta, druga natomiast na indywidualnym doświadczaniu przestrzeni przez człowieka. Ten zaś traktowany jest jako współtwórca i współtwórczyni znaczeń przypisywanych miastu, a nie pasywna osoba użytkująca (Gulin Zrnić 2009: 24). Obie te perspektywy, opisywane przez de Certeau jako „perspektywa pieszego” i „perspektywa panoramiczna” nie stanowią homogenicznych całości. Według francuskiego badacza widok na panoramę miasta z ostatniego piętra wieżowca pozwala objąć spojrzeniem całą przestrzeń, a patrzący staje się niczym urbanista czy kartograf, który lokalizuje na mapie poszczególne obiekty. To perspektywa odgórna – całościowa i schematyczna. Perspektywa pieszego jest oddolna, opiera się na rozumieniu miasta przez jego użytkowanie, a zatem jest fragmentaryczna, indywidualna oraz subiektywna. Dzięki spacerowaniu, patrzeniu, spędzaniu czasu poszczególne punkty na planie miasta przestają być tylko punktami, stają się rozpoznawalne dla pojedynczych użytkowników przestrzeni miejskiej (Certeau 2008: 93–95).

Na opisanie tych dwóch sposobów doświadczania przestrzeni miejskiej można użyć również nieco bardziej obrazowych określeń, jakimi są „ptasia” i „żabia” perspektywa, nawiązując w ten sposób między innymi do języka fotografii oraz architektury. Ptasia perspektywa wiąże się ze spojrzeniem z góry, pozwala objąć wzrokiem cały obiekt i wykorzystywana jest w tworzeniu map oraz planów. Żabia natomiast to spojrzenie z dołu, które zniekształca obiekt obserwacji, czyniąc go większym niż jest w rzeczywistości (np. Knothe 1977). Niezależnie jednak od tego, w jaki sposób nazwiemy te perspektywy, pamiętać należy, że się uzupełniają. Nie chodzi więc o wartościowanie którejkolwiek z nich, ponieważ każda daje inne, niedostępne tej drugiej, przynajmniej w tym samym momencie, możliwości percypowania miasta.

Koncepcja podwójności przestrzeni miejskiej (wynikającej ze sposobów jej doświadczania) wybrzmiewa również z pracy wspomnianego już Sławka, który stwierdził, że w każdym mieście istnieją niejako dwa miasta. Jedno z nich „odpowiada starannie wyrysowanym na planach przebiegom ulic”, a życie w nim jest precyzyjnie „regulowane

---

<sup>5</sup> Formy rzeczowników lub zaimków w liczbie mnogiej używane w tekście odnoszą się do wszystkich płci. Czasem stosują obok siebie formę żeńską i męską rzeczowników, innym razem formy, które nie sugerują płci, takie jak „osoba”, „osoby”. Zróżnicowane formy językowe mają na celu zachowanie inkluzywności oraz odzwierciedlenie różnorodności płciowej przy jednoczesnym zachowaniu przejrzystości tekstu.

administracyjno-komunikacyjnymi dyrektywami” (Sławek 2010: 23), drugie zaś ujawnia się dopiero czujnemu spojrzeniu, nie obowiązują w nim odgórne regulacje, jest raczej zmienne i płynne. Żadna z tych dwóch form, jak podkreślił literaturoznawca, nie rości sobie prawa do wyłączności. Przestrzeń miejska kształtuje się bowiem „jako system przejść między miastem 1 a miastem 2, zmiennych pasaży i bram utrzymujących przepływy między tymi dwiema formami miasta” (Sławek 2010: 23).

Do podobnych konstatacji na temat doświadczania miasta doszedł również Burton Pike w książce *The Imagine of the City in Modern Literature* (1981), w której zajął się analizą zmian, jakie zachodziły w relacji jednostki i wspólnoty w literaturze miejskiej od XVIII wieku. Badacz zauważył, że człowiek najczęściej doświadcza miasta jako labiryntu, choć – niejako wbrew narzucającym się od razu skojarzeniom – może to być labirynt, który jest mu dobrze znany, do pewnego stopnia oswojony. Słowo to nie implikuje więc w koncepcji Pike’a takich emocji jak zagubienie lub lęk, a przynajmniej nie zawsze. Istota ludzka, poruszając się po miejskim labiryncie, nie może zobaczyć go w całości. Potrzebuje do tego mapy lub znajdującego się na wzniesieniu miejsca, z którego roztaczałby się widok na całość przestrzeni. Dlatego też, wnioskuje badacz, doświadczenie miasta jest fragmentaryczne oraz ograniczone do konkretnych miejsc i obiektów, do przestrzennego i czasowego bycia tu i teraz (Pike 1981: 9).

Pike w swoich badaniach odwołał się do pionierskiej pracy Kevina Lyncha *The Image of the City* (Lynch 1960), amerykańskiego urbanisty, który również poruszył kwestię fragmentaryczności oraz subiektywności ludzkiego postrzegania przestrzeni miejskiej, zauważając, że każdy mieszkaniec jest związany z konkretną częścią miasta, a nie z jego całością. Na odbiór tej części wpływ mają zaś wspomnienia i emocje, jakie wywołuje ona w danym człowieku. Lynch w swojej analizie przestrzeni posłużył się, choć niebezpośrednio<sup>6</sup> metaforą teatru, głoszącą, że życie miejskie to rodzaj spektaklu, w którym uczestniczy każdy mieszkaniec. Człowiek nie jest więc tylko widzem, lecz także aktorem odgrywającym rolę na miejskiej scenie. Czyni go to osobą znaczącą dla całego widowiska, dodaje mu sprawczości, niezależnie od tego, jaką pozycję zajmuje w społeczeństwie (Lynch 1960: 1–2). Podkreślana przez badaczy fragmentaryczność ludzkiego doświadczania przestrzeni miejskiej nie musi więc być wartościowana negatywnie. Nie

---

<sup>6</sup> Lynch posługuje się pojęciami mającymi swoje źródło w języku teatru, ale nie mówi wprost o teatrze. Tłumaczka fragmentu jego książki na język polski, Ewa Janicka, sugeruje w przypisie, że autor inspirował się pracą Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego* (oryginał ukazał się w 1959 roku, rok przed tekstem amerykańskiego urbanisty), wprowadzającą do nauk społecznych perspektywę teatrolologiczną (Lynch 2010: 223).

zawsze wiąże się z izolacją jednostki, poczuciem samotności i wyobcowania – pojęciami, za pomocą których tak chętnie opisywano relacje zachodzące między miastem i jego mieszkańcami w ponowoczesności (np. Bauman 2006, Beck 2002). Bywa również oznaką przynależności do konkretnej dzielnicy, ulicy lub bloku, stanowiących niejako metonimię miasta, co doskonale pokazuje najnowsza proza chorwacka osadzona w realiach Zagrzebia.

Inspirując się koncepcjami wyżej wymienionych badaczy, w swoim opracowaniu, dotyczącym przemian w sposobach konstruowania obrazu Zagrzebia w prozie chorwackiej po 1918 roku, odwołuję się do jednostkowego, indywidualnego doświadczenia przestrzeni miejskiej, prowadzącego do uchwycenia dwustronnych relacji miasta oraz zamieszkujących go ludzi i rzeczy, a zatem do poznania wielopoziomowej struktury przestrzeni i repertuaru ról, jakie człowiek w niej pełni (por. Hannerz 2006). Tym, który nadaje miastu znaczenia, niezależnie od tego, czy robi to, patrząc z perspektywy odgórnej (na przykład architektów lub urbanistów) czy oddolnej (użytkowników), jest właśnie człowiek. Czyni to na różne sposoby i za pomocą rozmaitych środków. Jednym z nich jest literatura, pozwalająca nie tylko przypisać nowe sensy konkretnym przestrzeniom, lecz także utrwalić już dawno istniejące. Jak zauważyli bowiem między innymi Maurice Halbwachs i Jacques Le Goff, literatura nie powstaje w próżni, lecz jest częścią zachodzących w społeczeństwie procesów, odwołuje się do pamięci zbiorowej i utrwalonych sposobów interpretowania przeszłości, osadzając je w kontekście aktualnych doświadczeń. Tworzy w ten sposób pomost między teraźniejszością a historią (Halbwachs 1969, Le Goff 2007).

„Miasto-słowo”, by użyć tu pojęcia Pike’a (ang. *word-city*, Pike 1981: X) oznaczającego miasto zapisane słowami, podobnie jak to rzeczywiste składa się więc z wielu nakładających się na siebie warstw znaczeniowych, co doskonale podsumował Dariusz Czaja, odwołując się do kontekstu włoskiego: „Kto pisze dzisiaj o Wenecji, niemal zawsze pisze na tekście poprzednika, choćby nawet o tym nie wiedział. Palimpsestowość »tekstu weneckiego« należy do istoty weneckiego polilogu. Liczne wątki, frazy, nawet pojedyncze metafory pobrzmiewają tu z reguły echem minionego” (Czaja 2013: 123). Trudno oczywiście porównać rolę, jaką w kulturze europejskiej odgrywała (i do pewnego stopnia wciąż odgrywa) Wenecja do funkcji, którą pełni w niej Zagrzeb, znajdujący się na marginesie europejskiej wyobraźni peregrynacyjnej. „Tekst zagrzebski” jest niewątpliwie skromniejszy od „tekstu weneckiego”, choć nie znaczy to, że nie posiada licznych warstw. Z pewnością jest jednak mniej wyeksploatowany i wciąż otwarty na kolejne dopiski,

komentarze, reinterpretacje oraz aktualizacje, które mogą na nowo wydobywać jego znaczenia oraz splatać przeszłość z teraźniejszością.

Złożone relacje zachodzące między miastem a literaturą opisywano na wiele sposobów i z różnych perspektyw. Jednym z podstawowych ujęć jest to zaproponowane przez Władimira Toporowa. Przedstawiciel tartusko-moskiewskiej szkoły semiotycznej zwrócił uwagę na nierozzerwalną więź istniejącą pomiędzy miastem oraz „jego” tekstem – szczególnie zaś na obustronny wpływ, jaki na siebie wywierają i w wyniku, którego nie da się jednoznacznie określić „[...] co tekst zawdzięcza miastu i – częściej – co w mieście jest z jego tekstu” (Toporow 2000: 85). W ramach semiotycznych odczytań przestrzeni miejskiej badacze tej szkoły skupiali się na symbolicznych kontekstach, takich jak mit założycielski, nazwa miasta, jego morfologia, czyli kształt i struktura, oraz na problematyce związanej z wielojęzycznością i wieloetnicznością (Żyłko 2000: 5–30). Uważali, że miasto można opisać jako spójny system skonstruowany na wzór języka naturalnego i zawierający pulę elementów (słownik) oraz zasady łączenia ich w całości wyższego rzędu (gramatyka). Najbardziej zaś pasującym do języka systemem była właśnie literatura. Samo miasto próbowano zresztą czytać jak książkę<sup>7</sup> (Kolanović 2008: 230, Koschany 2014: 266 i 272). Szybko jednak wśród badaczy pojawiły się wątpliwości dotyczące możliwości semiotycznej analizy miasta. Na początku lat siedemdziesiątych przedstawił je Roland Barthes w krótkim tekście *Semiology and the Urban*, wpisującym się w poststrukturalistyczną fazę badań autora. Francuski filozof odszedł od klasycznych semiotycznych założeń, takich jak binarna struktura znaku: miasto i jego znaki czytał w sposób niearbitralny (Barthes 1997).

Na podobną kwestię zwracał uwagę Raymond Ledrut, reprezentujący opcję semiotyczno-socjologiczną w badaniach nad miastem. Badacz wprowadził pojęcie polisemii, twierdząc, że znakom w mieście nie można przypisać znaczeń w sposób arbitralny, znaczenie może tu być za każdym razem inne. Miasto jest więc raczej pseudotekstem niż tekstem (Ledrut 1986: 115–120). Socjosemiotyka miasta, jak zauważa Rafał Koschany, interesowała się (i wciąż interesuje) zachowaniami miejskimi – na przykład tym, dokąd w danym mieście ludzie chodzą na spacer, w jaki sposób przez

---

<sup>7</sup> Por.: „Miasto składa się z budowli, ale nie jest ich sumą, podobnie jak książka nie jest sumą liter. Miasto można traktować jak książkę, ale książkę szczególną, swoisty pamiętnik pisany przez wieki. Elementy budowli można porównać do liter i słów, budynki do zdań, a miasto do opowieści. Każde pokolenie dodaje coś od siebie, a niekiedy przepisuje po swojemu stare teksty” (Jałowiecki i Łukowski 2008: 7).

miejscowych oprowadzani są turyści, które miejsca sprawiają wrażenie semantycznie pustych, a które znaczących (Koschany 2014: 275).

W latach osiemdziesiątych badacze związani ze szkołą tartuską częściowo przekształcili kierunki swoich zainteresowań badawczych (Żyłko 2009: 192). Jednym z nich był Jurij Łotman, który wprowadzając pojęcie semiosfery, znacząco rozszerzył możliwości analityczne semiotyki. Miasto dla Łotmana stanowiło skomplikowany mechanizm polisemiotyczny, którego cechą charakterystyczną jest wielość języków (Koschany 2014: 279–280):

Miasto jako złożony mechanizm semiotyczny, generator kultury, może spełniać tę funkcję tylko dlatego, że stanowi kocioł tekstów i kodów, rozmaicie zbudowanych i heterogenicznych, należących do różnych języków i poziomów. Właśnie ten zasadniczy poliglotyzm semiotyczny każdego miasta czyni z niego pole różnorodnych i w innych warunkach niemożliwych kolizji semiotycznych. Realizujących styk rozmaitych narodowych, społecznych, stylowych kodów i tekstów, miasto urzeczywistnia wielorakie hybrydyzacje, przekodowania, przekłady semiotyczne, które przemieniają je w potężny generator nowej informacji. Źródłem takich kolizji semiotycznych jest nie tylko synchroniczne współlistnienie różnorodnych towarów semiotycznych, ale również diachronia: budowle architektoniczne, obrzędy miejskie i ceremonie, sam plan miasta, nazwy ulic i tysiące innych reliktyw z minionych epok występują jako programy kodowe, ciągle od nowa generujące teksty z historycznej przeszłości. Miasto jest mechanizmem stale od nowa wytwarzającym swoją przeszłość, która może wchodzić w relacje synchroniczne z teraźniejszością. Pod tym względem miasto, tak jak kultura, jest mechanizmem przeciwstawiającym się czasowi (Łotman 2008: 297–298).

Z wizji miasta rozumianego jako semiosfera również wyłania się przekonanie o jego palimpsestowym i dynamicznym charakterze, a także o konieczności uwzględniania kontekstu społeczno-kulturowego w procesie interpretacji. Kluczową rolę odgrywają tu sami mieszkańcy, którzy przez akty interpretacyjne przyczyniają się do destabilizacji oraz redefinicji struktur miejskich (por. Koschany 2014: 280). Cechy, jakie Łotman przypisał miastu, są więc zbieżne z wcześniej przytoczonymi przeze mnie koncepcjami.

Chociaż semiotyka miasta nie należy dziś do dominujących dyskursów i nie powinna być postrzegana jako wyłączny język opisu przestrzeni, wciąż pozostaje istotnym elementem refleksji nad miastem. Często bowiem stanowi fundament metodologiczny dla nowszych podejść, takich jak psychokartografia czy refleksja nad szatą informacyjną i wizualnością przestrzeni miejskiej (Koschany 2013: 109, Koschany 2014: 280–281). Z tego względu zdecydowałam się szerzej omówić rozważania wybranych przedstawicieli tego nurtu. Istnieje też drugi powód: podejście semiotyczne pozostaje istotnym punktem odniesienia dla dotychczasowych analiz literackich obrazów Zagrzebia (np. Pieniążek-Marković 2005, Miedzielski 2006, Kolanović 2008, Nemeč 2010).

Powyższe spostrzeżenia dotyczyły interpretacji rzeczywistego miasta traktowanego jako tekst, przedmiotem mojej refleksji jest natomiast miasto zapisane, czy też parafrazując słowa Jacka Leociaka: różne sposoby doświadczania miasta, które zostały utrwalone w tekstach literackich (Leociak 1999: 19). Ujęcie to znajduje rozwinięcie w słowach Zoriany Czajkowskiej, podkreślającej wielowymiarowość literackiego obrazu miasta:

Miasto, jako przestrzeń zapisana w tekście literackim, z jednej strony, może stanowić tło przedstawionych w utworze wydarzeń, służyć jako scenografia, z drugiej zaś strony, może być głównym „bohaterem” tekstu. Może wreszcie stanowić przestrzeń całkowicie fikcyjną lub być pewnego rodzaju literacką rekonstrukcją przestrzeni rzeczywistej (Czajkowska 2021: 16).

Ta specyficzna relacja łącząca miasto istniejące fizycznie i miasto wytworzone przez literaturę, opierająca się na nieustannej cyrkulacji między fikcją a rzeczywistością, wybrzmiewała już w pracach Toporowa oraz wspomnianego tu Pike’a (Pike 1981). Badacz ten podkreślał, że miasto pomyślane jako obraz jest zbyt złożone, aby analizować je wyłącznie jako literacki trop. Cechuje je bowiem podwójne odniesienie: do artefaktu istniejącego w świecie rzeczywistym oraz do wyobrażeń i doświadczeń osoby piszącej, a także jej czytelników i czytelniczek. Ta ostatnia grupa, zanim sięgnie po książkę, ma w głowie pewne skojarzenia związane z miastem, którego ona dotyczy. Skojarzenia te wpływają zaś na odczytanie przedstawionych treści. Jak zauważył Pike, istniejący realnie ośrodek miejski może dostarczyć materiału dla mitu literackiego, ale sam w sobie nie jest mitem, wartość mityczna została mu dopiero przypisana przez ludzi (Pike 1981: IX–X).

W podobny sposób relacje zachodzące między przestrzenią miejską i literaturą przedstawił Richard Lehan, który w swojej pracy *The City in Literature: an Intellectual and Cultural History* (1998) wyszedł od stwierdzenia o symbiozie zachodzącej między literaturą a miastem empirycznym. Według badacza z jednej strony zmiany dokonujące się w realnej przestrzeni miejskiej wpływają na transformację tekstu literackiego, z drugiej zaś literatura bierze udział w kreowaniu wyobrażonej struktury miasta. Mówiąc inaczej: sposób podejścia do przestrzeni miejskiej w tekstach literackich zmieniał się nie tylko pod wpływem konwencji literackich, lecz także przemian społeczno-historycznych (Lehan 1998: XIII–XVI). Doskonałą ilustracją tej myśli, jednocześnie odnoszącą się do kontekstu chorwackiego, jest praca historyczki literatury Dunji Fališevac poświęcona Dubrownikowi, w której autorka pokazuje, w jaki sposób na przestrzeni lat przekształcał się obraz literacki tego miasta zależnie od gatunku pisarstwa, sytuacji pozaliterackiej, ale także poglądów samego autora, wynikających z jego przynależności do danej klasy społecznej (Fališevac

2007, Fališevac 2008: 34). Warto w tym miejscu dodać, że na to, „co” i „jak” jest odczytywane wpływać może także płeć, przynależność etniczna, wiek czy profesja odczytującego, a także panujące w danym historycznym momencie sposoby widzenia i reguły organizujące wypowiedzi, które przyporządkowują ich autorów oraz autorki do określonej „wspólnoty dyskursywnej” (Foucault 2002).

Do koncepcji Pike’a i Lehana nawiązała w książce *City Codes. Reading the Modern Urban Novel* (1996) Hana Wirth-Nesher. Badaczka nie rozważa jednak – w przeciwieństwie do wspomnianych autorów – przemian, jakie zaszły w literackich obrazach miasta na przestrzeni wieków, lecz koncentruje się na analizie powieści modernistycznych (omawia dzieła Isaaca Bashevisa Singera, Amosa Oza, Theodore’a Dreisera, Ralpa Ellisona, Henry’ego Jamesa, Henry’ego Rotha, Jamesa Joyce’a i Virginii Woolf), wychodząc od bliskiego mi stwierdzenia, że reprezentacje miasta zależą od kulturowej i społecznej pozycji podmiotu:

The novels that I have chosen represent not only different “real” cities, but also differing representations of the same feature of the city according to social and cultural context. A wall or window in Isaac Bashevis Singer’s Warsaw signifies something entirely different from a wall or window in Joyce’s Dublin. A landmark signifies one thing to a tourist, another to an immigrant; the State of Liberty for Henry Roth’s Jewish immigrants embodies a different set of concepts than it does for James’s tourist of expatriates (Wirth-Nesher 1996: 8).

Kluczowym pojęciem dla rozważań Wirth-Nesher stała się różnorodność. Według badaczki o wiele więcej możemy nauczyć się o tym, w jaki sposób czytamy miasta, poprzez zwrócenie uwagi na poszczególne elementy krajobrazu miejskiego w utworach przedstawiających różne punkty widzenia oraz bohaterów pochodzących z różnych środowisk (Wirth-Nesher 1996: 3). Autorka wyróżniła cztery elementy pejzażu miejskiego, występujące w teksach literackich, choć w różnym natężeniu: „naturalny”, zbudowany, ludzki i werbalny (ang. *the „natural”, the built, the human, the verbal*, Wirth-Nesher 1996: 11). Pierwszy odnosi się do obecności przyrody w przestrzeni miejskiej. Przyroda ta nie jest postrzegana jako obszar otaczający stworzone przez człowieka miasto, lecz pewnego rodzaju udogodnienie, znajdujące się w jego obrębie. Co więc ważne, natura nie stanowi tu przeciwieństwa kultury. Połączone są one nierozzerwalną więzią. Drugi element obejmuje architekturę oraz inne stworzone przez człowieka artefakty, takie jak tramwaje czy samochody. Jak zauważyła Wirth-Nesher, środowisko stworzone przez człowieka w powieści miejskiej jest reprezentacją albo faktycznie istniejących artefaktów w prawdziwych miastach, albo stanowi wymyśloną przez autora konstrukcję. Trzeci element,

ludzki, nie odnosi się do głównych postaci utworu, lecz raczej do tych, które pojawiają się w tle, tworząc obyczajowe sceny zbiorowe (osoby dojeżdżające do pracy, przechodnie, uliczni muzycy i handlarze itp.). Element werbalny dotyczy zarówno języka pisanego, jak i mówionego. Do pisanego zaliczają się nazwy ulic, lokali oraz każdy inny język wtopiony wizualnie w krajobraz miasta – reklamy, ogłoszenia czy graffiti. Język mówiony zaś jest często wskaźnikiem społecznego podziału w mieście, uwidoczniającego się poprzez dialekt czy różnorodność języków (Wirth-Nesher 1996: 11–14).

Szczegółowej analizy relacji zachodzących pomiędzy miastem a literaturą dokonała także polska literaturoznawczyni, Elżbieta Rybicka, która skoncentrowała się na perspektywie badacza i podstawowych możliwościach, jakie otwierają się przed nim podczas analizy dzieła literackiego. Rybicka wyróżniła trzy fundamentalne rodzaje zależności między miastem a literaturą. Po pierwsze, utwór literacki może zostać potraktowany jako źródło wiedzy historycznej lub topograficznej o rzeczywiście istniejącym mieście. Staje się on wtedy pewnego rodzaju dokumentem, mającym służyć „za podstawę wnioskowania o kulturze, obyczajowości i przestrzeni społecznej danego czasu i miejsca” (Rybicka 2003: 7)<sup>8</sup>. W takim podejściu do tekstu „dokumentarny tryb lektury” przeważa nad analizą literackości danego utworu (Rybicka 2003: 7)<sup>9</sup>. Po drugie, podczas analizy tekstu można położyć nacisk na badanie literackich obrazów miasta, a co za tym idzie: próbować zrekonstruować symboliczne sensy i kryteria wartościowania, które zostały wpisane w dzieło. Rybicka podejście to umieszcza w ramach badań tematycznych, gdzie miasto jest traktowane przede wszystkim jako temat, motyw lub obraz. W tym

---

<sup>8</sup> Tego typu podejście ma ugruntowaną pozycję w polskich badaniach literackich. Michał Głowiński, w klasycznej rozprawie *Lektura dzieła a wiedza historyczna*, zauważył, że tekst literacki może być wykorzystywany na różne sposoby. Jednym z nich jest historyczna metoda interpretacji, która „zmierza do odczytania z dzieła literackiego rzeczywistych stanów rzeczy” (Głowiński 1978: 95). Innym – pokrewnym, a zarazem komplementarnym – jest traktowanie utworu jako źródła wiedzy o tym, co i w jaki sposób mówiono w danej epoce (Głowiński 1978: 100). W takim ujęciu tekst staje się zbiorem niepotwierdzonych, lecz niepozbawionych znaczenia informacji o rzeczywistości pozaliterackiej. Jeszcze inny sposób proponowany przez Głowińskiego to próba rekonstrukcji wyobrażeń autorów na temat świata (Głowiński 1978: 105; por. Chutnik 2020: 24–26, Chajęcka 2023: 10).

<sup>9</sup> Na niebezpieczeństwo podejścia do tekstu, które odrzucałoby jego literackość, zwróciła uwagę, choć w odrobinę innym ujęciu, Anna Łebkowska w artykule *Między antropologią literatury i antropologią literacką*. Autorka zadała w nim pytanie, czy „zwrot antropologiczny pozwala uniknąć niebezpieczeństw zaprzepaszczenia literatury w jej wyjątkowości [...] czy temu zaprzepaszczeniu sprzyja?” (Łebkowska 2007: 19). Powołując się na rozpoznania Wolfganga Isera, doszła do nieco paradoksalnego, jak sama stwierdziła, wniosku, że „antropologiczna perspektywa literaturoznawcza winna wydobywać z literatury antropologię literacką”, ponieważ dzięki takiemu podejściu nie sprowadziłaby literatury do „podręcznikowego opisywania rzeczywistości”, lecz podkreśliłaby swoje „funkcje antropologiczne: nakierowanie na rozumienie człowieka, na interpretację świata, podmiotu, inności [...] zdolności przekraczania systemów poznawczych danej kultury” (Łebkowska 2007: 23).

przypadku – odwrotnie niż w poprzednim – tekst literacki zostaje odcięty od historycznej rzeczywistości. Ta ostatnia sprowadzona zostaje jedynie do roli tła. Trzecia perspektywa, popularna szczególnie w kręgu angloamerykańskim, kładzie natomiast nacisk na znaczenie środowiska miejskiego dla modernizmu artystycznego. Bada się tu „formalne i nieformalne instytucje życia artystycznego i literackiego”, wychodząc z założenia, że wraz z pojawieniem się nowoczesnego miasta rozwinęły się nowe sposoby wymiany kulturowej. W ujęciu tym przyjmuje się ponadto, że doświadczenie miasta wpłynęło na ukształtowanie nowych sposobów organizacji wypowiedzi artystycznej (Rybicka 2003: 8–9).

Choć czytanie dzieła literackiego jako świadectwa historycznego i kulturowego ma swoją długą tradycję badawczą, poddaną ponownej refleksji metodologicznej między innymi w ramach zwrotu etycznego i antropologicznego, wciąż wiąże się z wieloma nieścisłościami i wymaga od środowiska badawczego uważności oraz świadomości pułapek, jakie czyhają podczas analizy i interpretacji tekstu. Zwrot etyczny, postulujący odczytywanie literatury w perspektywie odpowiedzialności za przedstawianie Innego i ludzkiego cierpienia, oraz zwrot antropologiczny, traktujący tekst jako zapis doświadczenia kulturowego i społecznego, przesunęły punkt ciężkości z analizy formalnej ku bardziej zaangażowanym sposobom interpretacji. W rezultacie literatura odczytywana jest jako medium uczestniczące w kształtowaniu i przechowywaniu zbiorowej pamięci, a nie jedynie jako struktura językowa (np. Burzyńska 2002, Łebkowska 2023, Nycz 2023). W swoim opracowaniu łączę pierwszą i drugą z wymienionych przez Rybicką perspektyw. Wychodzę bowiem z założenia, o czym pisałam już wcześniej, że przedstawione w literaturze obrazy miasta nie powstają w pustce, lecz są tekstowym ujęciem otaczającej rzeczywistości. Jak zauważyła bowiem Rybicka w podsumowaniu swoich rozważań: relacji między miastem a literaturą nie należy ograniczać do modelu dychotomicznego, oddzielającego tekst literacki od kontekstu historycznoliterackiego oraz społecznego. Sam kontekst, w jakim powstaje dzieło, także powinien być przedmiotem badania (Rybicka 2003: 13).

Zainteresowanie tematyką miejską w literaturze wpisuje się w nurt badań określanych jako *urban studies* i stanowi jeden z przejawów tzw. zwrotu topograficznego (przez niektórych badaczy nazywanego także przestrzennym)<sup>10</sup> w naukach humanistycznych i społecznych. Zwrot ten, szczególnie widoczny od lat

---

<sup>10</sup> Różnice w znaczeniu obu terminów omawia Elżbieta Rybicka w artykule *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich* (Rybicka 2008: 22–23) oraz w książce *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Rybicka 2014: 15–59).

dziewięćdziesiątych XX wieku, charakteryzuje się skupieniem uwagi na kategoriach przestrzeni i miejsca. Zapoczątkowany został jednak dużo wcześniej pracami takich autorów, jak: Henri Lefebvre, Michel Foucault, Michel de Certeau i Edward W. Soja. Na gruncie badań literackich na zainteresowanie przestrzenią miały również wpływ dokonania rosyjskich badaczy, szczególnie Michaiła Bachtina i Władimira Toporowa. Pierwszy z nich, wprowadzając pojęcie chronotopu, zdefiniował nierozzerwalną relację między czasem a przestrzenią w utworze literackim, wskazując, że konkretne konfiguracje czasoprzestrzenne warunkują formę narracji i sposób konstruowania świata przedstawionego. Jego koncepcja stała się kluczowym narzędziem w badaniach nad organizacją przestrzeni w literaturze (Bachtin 1982: 278–488). Z kolei Toporow, działający na styku filologii, semiotyki i mitoznawstwa, analizował miasto – zwłaszcza Petersburg – jako tekst kultury, poddany symbolicznej strukturacji i nasycony znaczeniami. Prace rosyjskiego uczonego, osadzone w ramach szkoły tartusko-moskiewskiej, przyczyniły się do rozwoju semiotycznego ujęcia przestrzeni miejskiej, traktowanej jako nośnik zbiorowej pamięci i tożsamości (Toporow 1991: 247–273).

Wśród inspiratorów refleksji nad miastem we współczesnych tekstach literaturoznawczych oraz kulturoznawczych wymienić należy także badaczy z kręgu niemieckojęzycznego, czyli Georga Simmla, Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera. Prace tych uczonych stanowią fundament nowoczesnego myślenia o mieście jako przestrzeni kulturowej, społecznej i symbolicznej. Georg Simmel, między innymi w eseju *Mentalność mieszkańców wielkich miast* (Simmel 2006: 114–134), zaproponował analizę wpływu życia miejskiego na kształtowanie się nowoczesnej świadomości, wskazując chociażby na konieczność dystansowania się jednostki wobec nadmiaru bodźców typowych dla metropolii. Walter Benjamin w *Pasażach* (Benjamin 2005) dokonał oryginalnej, fragmentarycznej analizy przestrzeni miejskiej XIX-wiecznego Paryża, ukazując miasto jako palimpsest kulturowych znaczeń, w którym centralną rolę odgrywał flâneur — spacerowicz i obserwator nowoczesności. Z kolei Siegfried Kracauer ukazywał przestrzeń miejską jako miejsce społecznego doświadczenia i wizualnej reprezentacji procesów modernizacji (Kracauer 1992).

\*

W kolejnych częściach rozprawy, wykorzystując prezentowane tu narzędzia kulturowych studiów nad miastem i literaturą, przeprowadzam analizę obrazów Zagrzebia

wyłaniających się z prozy chorwackiej XX i początku XXI wieku. Moim celem jest uchwycenie zmian w ich sposobach konstruowania. Główne pytanie badawcze, które stawiam analizowanym utworom, dotyczy czynników społecznych, politycznych i kulturowych warunkujących techniki obrazowania i sposoby reprezentacji przestrzeni miejskiej Zagrzebia w tekstach powstających po 1918 roku. Dokładna analiza wybranych literackich realizacji tego tematu ma umożliwić dokonanie opisu zawartych w nich wizerunków stolicy Chorwacji, dopomóc w wyszczególnieniu powtarzających się motywów oraz ich kontekstów, w końcu – doprowadzić do uchwycenia zmian zachodzących w przedstawianiu miasta.

Rozprawa opiera się na przekonaniu o kulturotwórczej roli tekstów literackich oraz istnieniu sprzężenia zwrotnego, do którego dochodzi między nimi a przestrzenią miejską (Pike: 1981, Lehan: 1998). Wychodząc z powyższego założenia, podkreślam znaczenie kontekstu społeczno-politycznego, w którym powstały omawiane utwory, oraz konieczność odnoszenia literackich obrazów do miasta rzeczywistego. Pytam więc nie tylko o wpływ technik obrazowania na literacki wizerunek przestrzeni miejskiej, lecz także o to, w jaki sposób rozwój miasta realnego wpłynął na wykorzystane środki wyrazu i podejmowane przez autorów tematy. Wreszcie poddaję refleksji kwestie związane z tym, co literatura mówi na temat Zagrzebia oraz jego mieszkańców. W toku analizy szukam również odpowiedzi na pytanie, jaką diagnozę społeczną przynoszą powieściowe fabuły w różnych okresach historycznych, a także jak próbują ją uzasadniać.

Podstawowy materiał badawczy to utwory powstałe po 1918 roku. Cezura początkowa łączy się z rozpadem Austro-Węgier, w wyniku którego powstało Państwo Słoweńców, Chorwatów i Serbów, zastąpione po trzydziestu trzech dniach Królestwem Serbów, Chorwatów i Słoweńców. Data ta ma istotne znaczenie również dla samego Zagrzebia. Rok 1918 wyznacza kres jednego z etapów rozwoju stolicy Chorwacji, określanego przez badaczy jako pierwsza modernizacja (Rogić Nehajev 1997), a jednocześnie inicjuje nową fazę jej przemian społecznych i przestrzennych. Mniej więcej do tego czasu wykształciła się historyczna zabudowa miasta, uznawana za „serce nowoczesnego Zagrzebia” (Czerwiński 2020: 416), znacznie wzrosła liczba ludności oraz w widoczny sposób zmieniła się struktura społeczeństwa (Rogić Nehajev 1997, Gulin Zrnić 2013: 33–34). Cezurę końcową stanowi początek wieku XXI. Wybór ten został podyktowany dwoma czynnikami. Po pierwsze zależało mi na ujęciu analizowanego zagadnienia w jak najszerszym przedziale czasowym, co pozwoliło dokładniej prześledzić rozwój kluczowych sposobów prezentowania Zagrzebia w literaturze i w rezultacie lepiej

je zrozumieć. Po drugie miałam świadomość, że po 1991 roku doszło do kolejnych ważnych przemian politycznych, społecznych i ekonomicznych, które znalazły odbicie w tkance miejskiej oraz praktykach przestrzennych mieszkańców dzisiejszej stolicy Chorwacji, wreszcie w tekstach literackich. By przemiany te znalazły swoje odzwierciedlenie w tekstach kulturowych, szczególnie w prozie, musiało minąć trochę więcej czasu. Jak zauważają bowiem badacze, utwory tematyzujące procesy polityczno-społeczne zapoczątkowane w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęły pojawiać się w literaturze chorwackiej po 1998 roku (Pavičić 2004, Pogačnik 2006, Visković 2006).

Rozprawa składa się z czterech części, które poprzedzone zostały obszernym – ale z pewnością nadal niewyczerpującym tematu – wstępem, poświęconym literackim obrazom Zagrzebia w prozie do 1918 roku. We fragmencie tym analizie poddałam wybrane dzieła takich twórców, jak: Adolfo Veber Tkalčević, August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski, Marija Jurić Zagorka, Eugen Kumičić, Ante Kovačić, Janko Polić Kamov oraz Antun Gustav Matoš. W części pierwszej, dotyczącej prozy międzywojennej (1918–1941), kategorią porządkującą czynię peryferie – rozumiane nie tylko w sensie przestrzennym, lecz także symbolicznym. W części drugiej, poświęconej okresowi istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego (NDH) w latach 1941–1945, analizuję miasto jako przestrzeń więzienną. W części trzeciej, dotyczącej lat 1945–1990 kategorią łączącą omawiane przeze mnie teksty czynię jednostkę. W części czwartej, w której omawiam prozę najnowszą, opublikowaną po 1991 roku, odwołuję się do kategorii lokalności. Kategorie te nie zostały przeze mnie narzucone, lecz stanowią rezultat empirycznego rozpoznania. Wynikają one z samej materii literackiej, z powtarzających się obrazów, strategii narracyjnych oraz sposobów konstruowania przestrzeni i podmiotowości, ujawniających się podczas lektury. Tym samym przyjęty podział nie jest efektem zastosowania zewnętrznej siatki pojęciowej, lecz próbą uchwycenia wewnętrznej logiki badanych tekstów i odpowiadających im kontekstów historyczno-kulturowych. Każda z części poświęconych analizie literackich obrazów poprzedzona jest fragmentem odnoszącym się do miasta rzeczywistego, co pozwala umieścić omawiane teksty w kontekście przemian urbanistycznych, społecznych i historycznych Zagrzebia, a tym samym lepiej uchwycić relacje zachodzące między przestrzenią literacką oraz rzeczywistą, zgodnie z przyjętymi i opisanymi wcześniej założeniami.

Analiza literackich obrazów miasta na przestrzeni ponad stu lat wiąże się z licznymi trudnościami. Przede wszystkim konieczne jest dokonanie selekcji literatury podmiotu. W

pracy uwzględniłam przede wszystkim te utwory, które dostarczają wiarygodnych informacji o mieście rzeczywistym, realistycznie ukazując mieszkające w nim osoby oraz problemy, z jakimi mierzyły się one na co dzień. Omawiane przeze mnie utwory ciążą w kierunku prozy realistycznej (wyjątkiem jest tu dziennik Josipa Horvata). W poszczególnych częściach rozprawy omawiam następujące teksty prozatorskie: Milan Begović, *Giga Barićeva* (1940); Zlatko Milković, *Zrinjevac* (1933); Vjekoslav Majer, *Pepić u vremenu i prostoru* (1935–1938); Slavko Batušić, *Argonauti. Pričanja siromašnih ljudi* (1936); Ivanka Vujčić-Laszowski, *Čahure* (1958); Josip Horvat, *Preživjeti u Zagrebu. Dnevnik 1943–1945.* (1989); Sunčana Škrinjarić, *Kazališna kavana* (1988); Dalibor Cvitan, *Polovnjak* (1984); Dalibor Cvitan, *Ervin i luđaci* (1992); Edo Popović, *Izlaz Zagreb jug* (2003); Alen Bović, *Metastaze* (2006). Nie wszystkie z nich należą do utworów chętnie analizowanych przez badaczy i badaczki, a o ich dokładniejszej recepcji oraz miejscu w literaturze chorwackiej piszę więcej w poświęconych im fragmentach.

Jako kontekst dla wymienionych wyżej utworów przytaczam teksty publicystyczne, eseje, reportaże i inne materiały dedykowane Zagrzebiowi, ponieważ w swoim czasie wyznaczały one kierunek prowadzonych dyskusji, kształtowały społeczną wrażliwość oraz wyobraźnię (m.in. reportaż Franja Fuisa czy eseje Miroslava Krleży). Kontekst ten stanowią także utwory literackie, które uzupełniają poruszane przeze mnie kwestie lub ukazują je w odmiennym świetle, poszerzając spektrum interpretacji. Tego typu podejście pozwala lepiej zrozumieć przypisywane miastu znaczenia, odnaleźć genezę kluczowych tematów i motywów, a także ukazać wieloznaczność i wieloaspektowość opisywanych zjawisk.

W niniejszej rozprawie nie podejmuję próby wyczerpania wszystkich możliwych ścieżek interpretacyjnych. Problematyka literackich przedstawień Zagrzebia otwiera pole dla wielu zróżnicowanych podejść analitycznych. Możliwe byłoby, na przykład, zastosowanie klucza tematycznego, skoncentrowanego na wybranych miejscach – takich jak park Zrinjevac, targ Dolac czy ulica Ilica – i prześledzenie sposobów ich literackiego obrazowania w różnych okresach historycznych. Można by również ograniczyć się do analizy twórczości jednego, dwóch lub trzech autorów reprezentujących odmienne epoki. Już sam dorobek Krleży czy Jurić Zagorki mógłby stanowić podstawę do stworzenia obszernej rozprawy doktorskiej. Innym możliwym kierunkiem byłaby analiza gatunkowa – na przykład badanie, w jaki sposób Zagrzeb funkcjonuje jako przestrzeń w literaturze kryminalnej, chociażby w twórczości wspomnianej Zagorki, Pavao Pavličicia czy Nady Gašić. Możliwości interpretacyjne są liczne – podobnie jak bogactwo materiału. Ponieważ

podjęłam próbę przynajmniej jego częściowego uporządkowania, zdecydowałam się na układ chronologiczny, który – niepozbawiony ograniczeń – umożliwił mi przejrzystą strukturę analizy oraz pozwolił uchwycić zmiany w sposobach przedstawiania Zagrzebia na tle przemian historycznych i społecznych.

Rozprawa wyrasta ze zdziwienia faktem, że miasto to – mimo swojej bogatej historii, złożonej tożsamości oraz istotnej obecności w literaturze chorwackiej – nie doczekało się dotąd opracowania poddającego refleksji jego literackie reprezentacje w sposób przynajmniej częściowo systematyczny i całościowy. Impuls do podjęcia badań stanowiła również ciekawość, w jaki sposób Zagrzeb był konstruowany i rekonstruowany w narracjach literackich na przestrzeni lat oraz jak zmieniała się jego funkcja symboliczna i kulturowa.

## KONTEKSTY HISTORYCZNE. ZAGRZEB PRZED 1918 ROKIEM

*Kažu, da ruski narod zove Moskvu srcem ruske zemlje, a Petrograd okom njezinim. Hrvatima je Zagreb i oko i srce njihovo, mada stoji na periferiji hrvatskih zemalja. I najtiši kucaj toga srca osjeća se i oziva se po svoj Hrvatiji [...] Hrvatima je Zagreb još i više: on mu je sve i sva. Sravni Zagreb sa zemljom, pa je nestalo i Hrvatstva za sve vijeke [...] Njemu je tijelo i duša jedino Zagreb, gdje no su pohranjene sve predaje i isprave njegove (Klaić 1918: 3).*

Szczegółowe zreferowanie sytuacji Zagrzebia od momentu urbanistyczno-politycznego zjednoczenia jego dwóch części, które nastąpiło w 1850 roku, do zakończenia pierwszej wojny światowej, to zadanie wykraczające poza możliwość oraz objętość tego rozdziału. W analizowanym okresie miasto przechodziło kolejne etapy transformacji: od prowincjonalnego ośrodka istniejącego w ramach Habsburskiej Chorwacji, przez czas wzrastającej autonomii i napięć narodowych, aż po moment, w którym stało się jednym z ważnych centrów nowo powstałego państwa południowosłowiańskiego, czyli Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców (Kraljevstvo Srba, Hrvata i Slovenaca do 1921, Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca od 1921 do 1929). W tym okresie wydarzenia o różnej skali – lokalnej, narodowej oraz imperialnej – przenikały się w przestrzeni Zagrzebia, czyniąc zeń soczewkę dla przemian politycznych regionu.

Na temat omawianego tu zagadnienie istnieje kilka wartościowych opracowań (np. Klaić 1918, Szabo 1971: 87–178<sup>11</sup>, Kampuš i Karaman 1984: 150–183, Buntak 1996: 751–784, Perić 2006: 15–198, Holjevac 2012: 298–349, Grijak i Goldstein 2012: 353–411). Moim celem było jedynie uchwycenie najważniejszych wydarzeń oraz procesów, które ułatwią zrozumienie kontekstu, w jakim powstały publikowane w tym czasie dzieła prozatorskie, i które miały decydujący wpływ na dzisiejszy wygląd Zagrzebia oraz miejsce zajmowane przez to miasto na rzeczywistej i wyobrażonej mapie Chorwacji. Skupiłam się na takich kwestiach, jak zjednoczenie Zagrzebia, kreowanie go na polityczne i kulturowe centrum wybitnie zregionalizowanego społeczeństwa oraz wynikające z tego problemy, rozwój urbanistyczny, a także relacje z ośrodkami zewnętrznymi, czyli Wiedniem i Pesztem (od 1873 roku Budapesztem). Nawiązując do koncepcji Ivana Rogicia Nehajeva dotyczących procesów modernizacyjnych Zagrzebia i Chorwacji, a przedstawionych przez niego w książce *Tko je Zagreb? Prinosi sociološkoj analizi identiteta grada Zagreba* (1997) i rozwiniętych w pracy *Tehnika i samostalnost. Okviri za sliku treće hrvatske modernizacije* (2000), opisałam również trzy symboliczne gesty, mające na celu wytworzenie w mieszkańcach wszystkich regionów chorwackich poczucia wspólnotowości z Agramem<sup>12</sup>.

Rozwój nowoczesnego Zagrzebia to długi proces, który obejmuje szereg działań, zmierzających do uczynienia z prowincjonalnego miasteczka centrum życia całego narodu chorwackiego. Dzisiejsza stolica Chorwacji powstała z połączenia dwóch sąsiadujących ze sobą średniowiecznych grodów, Kaptolu i Gradeca. Ośrodki te do połowy XIX wieku stanowiły pod względem prawnym i terytorialnym odrębne podmioty. Gradec był miastem wolnym i królewskim, co gwarantowała mu Złota Bulla króla Beli IV z 1242 roku, a Kaptol podlegał władzy kościelnej (Dobronić 1986: 3–5). Nazwa Zagrzeb pierwotnie odnosiła się przede wszystkim do siedziby biskupiej, mniej zaś do Gradeca. Formalne zjednoczenie obu ośrodków nastąpiło 7 września 1850 roku na mocy cesarskiego patentu Franciszka Józefa

---

<sup>11</sup> Książka ukazała się po raz pierwszy w 1941 roku. Korzystałam z późniejszego wydania, poprzedzonego wstępem Franja Buntaka, chorwackiego historyka sztuki i muzealnika, również zajmującego się historią Zagrzebia. Napisana przez Gjura Szabo praca jest ciekawa nie tylko ze względu na zawarte w niej informacje dotyczące przeszłości dzisiejszej stolicy Chorwacji, lecz także wplecione w całość poglądy badacza na temat przemian zachodzących w mieście. Josip Horvat, chorwacki dziennikarz i historyk, słusznie zauważył, że książka ta czasem więcej mówi o samym autorze niż o Zagrzebiu (Horvat 1989: 187). Stanowi tym samym interesujące świadectwo epoki.

<sup>12</sup> Tak brzmi historyczna nazwa miasta w języku niemieckim. Nazwy tej używano do końca pierwszej wojny światowej w administracji habsburskiej i, choć po 1918 roku wyparła ją nazwa Zagrzeb, w tekstach historycznych, kartografii oraz turystyce funkcjonowała aż do drugiej wojny światowej (Pavličević 2000: 250, Bilić, Ivanković 2006: 2–3).

I. Zagrzeb był wówczas niewielkim, położonym na dalekich peryferiach Cesarstwa Austrii miasteczkiem, liczącym nieco ponad 15 tysięcy mieszkańców (Szabo 1971: 87, Perić 2006: 15–27, Holjevac 2012: 300), w dodatku silnie zgermanizowanym: działały w nim niemieckie księgarnie, ukazywały się niemieckojęzyczne czasopisma, niemieckim językiem posługiwała się znaczna część lokalnej inteligencji (zarówno mężczyźni, jak i lepiej wykształcone kobiety)<sup>13</sup> (Deželić 1901, Barac 1954: 22–23). Ówczesny Zagrzeb nie należał również – podobnie jak wiele innych ośrodków miejskich w połowie XIX wieku – do przestrzeni przyjaznych ludziom. Niedomagała miejska infrastruktura i organizacja życia: ulice były pełne śmieci i brudu, w porze deszczu zaś błota, na placach rosła trawa i chwasty, swobodnie biegały tu zwierzęta hodowlane, a przepływający przez Agram potok Medveščak (dziś ulica Tkalčičeva) służył mieszkańcom jako miejsce odprowadzania ścieków, więc nad miasteczkiem unosił się dotkliwy fetor. Potok często wylewał, zanieczyszczając okolicę (Buntak 1996: 752, Holjevac 2012: 304).

Świeżo scalony Zagrzeb ograniczał się w zasadzie do Górnego Miasta, gdzie znajdowała się siedziba bana<sup>14</sup> i parlamentu, teatr, muzeum, szkoły, kościoły, drukarnie, najważniejsze sklepy i warsztaty rzemieślnicze. Centrum Górnego Miasta stanowił plac św. Marka, po którym obecnie poruszają się głównie turyści i – ze względu na mieszczącą się przy nim siedzibę chorwackiego parlamentu oraz kancelarię prezydenta – politycy oraz dziennikarze<sup>15</sup>. Z kolei Dolne Miasto, będące w połowie XIX wieku przedmieściem Agramu, to przede wszystkim Harmica, w 1848 roku przemianowana na plac Bana Josipa Jelačića, do którego prowadziła z Górnego Miasta ulica Duga (dziś Pavla Radicia), Ilica od północnej strony sięgająca mniej więcej do dzisiejszej Vinogradskiej, a od południowej

---

<sup>13</sup> Chorwacki literat Antun Nemčić zauważył w połowie XIX wieku, że Zagrzeb odwiedzającemu go cudzoziemcowi przypomina typowe niemieckie miasteczko: „Jošte je jedno što prekuhati ne mogu. Da koji inostranac u Zagreb dođe pa razgleda napise vrh dućanâ i cimera zanatlija, to bi prijeto mislio da se u kakvom njemačkom gradu nalazi negoli u stolnoj varoši Hrvatske” (Nemčić 1965: 57). Należy pamiętać, że niemieckie wpływy na kulturę Zagrzebia były w istocie ściśle związane z oddziaływaniem kultury austriackiej.

<sup>14</sup> Ban to tytuł urzędniczy występujący w środkowej i południowo-wschodniej Europie od VII do XX wieku, odnoszący się do wysokiego dostojnika państwowego lub wojskowego. Początkowo używany wśród lokalnej ludności Bośni, z czasem przyjęty również w Chorwacji, na Węgrzech, Wołoszczyźnie (do 1831 roku), w średniowiecznej Mołdawii, Serbii, a w XX wieku także w Królestwie Jugosławii (1929–1941). W monarchii habsburskiej, zwłaszcza w Chorwacji i Sławonii, ban pełnił funkcję najwyższego przedstawiciela władzy królewskiej do 1921 roku. Obszar pod jego administracją określano mianem banatu lub Banowiny (hasło: *Ban* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://enciklopedija.hr/clanak/ban> [dostęp: 3.06. 2025]).

<sup>15</sup> Od października 2020 roku większa część placu ogrodzona jest metalowymi płotami, co znacząco utrudnia nieupoważnionym swobodne poruszanie się po tej przestrzeni. Ogrodzenia zostały postawione po strzelaninie, która miała miejsce 12 października 2020 roku (ranny został policjant, a napastnik zbiegł i popełnił samobójstwo). Bariereki mają więc chronić polityków przed ewentualnymi kolejnymi napadami. Choć zagrzebianie i zagrzebianki protestują przeciwko tej barykadzie, władze wciąż nie chcą jej usunąć. Interpretuje się to jako symboliczną izolację władzy od obywateli (Gavrilović 2023).

do Krajiškiej, czyli okolic obecnego placu Doktora Franja Tuđmana. Ilica nie była wtedy zabudowana tak jak dziś: tylko gdzieniegdzie stały domy, a między nimi znajdowały się duże połacie wolnej przestrzeni. Nie wyznaczono wtedy jeszcze ulic prowadzących w kierunku południowym, ponieważ obszar ten był niemal niezabudowany. Nie istniała więc ku temu potrzeba. Z Górnego Miasta na Ilicę można było zejść również ulicą Mesničką. Na topografię ówczesnego Zagrzebia składały się także znajdujące się na Dolnym Mieście ulica Frankopanska (wówczas nazywana Savską), Petrinjska oraz Vlaška o dość rzadkiej zabudowie. Na południe od placu Bana Jelačića i Ilicy nie istniał żaden większy obiekt architektoniczny, oprócz klasztoru przy dzisiejszej Frankopanskiej (wybudowany został w 1845 roku) i budynku, w którym obecnie mieści się siedziba Rektoratu Uniwersytetu Zagrzebskiego (zbudowany w 1856 roku)<sup>16</sup>. Dalej na południe znajdowały się ogrody, łąki i pastwiska poprzecinane polnymi drogami (Buntak 1996: 752–753, Holjevac 2012: 304). Park Maksimir<sup>17</sup>, który powstał w 1794 roku z inicjatywy biskupa Maksymiliana Vrhovaca, a w 1839 urządzony został w stylu angielskim przez biskupa Juraja Haulika, w ówczesnej perspektywie mieścił się bardzo daleko na wschód od miasta. Dostanie się do niego wymagało więc czasu i możliwości opłacenia podróży powozem, na co nie każdego mieszkańca było stać. Dopiero po wprowadzeniu w 1891 roku tramwaju konnego – wygodniejszego i przede wszystkim tańszego od powozu – park stał się dostępny dla większej liczby osób zamieszkujących Zagrzeb (Perić 2006: 158). Dziś park Maksimir, oddalony niecałe dwadzieścia minut podróży tramwajem od placu Bana Jelačića, należy do jednego z ulubionych miejsc spacerowych w stolicy.

Zjednoczenie Kaptolu i Gradeca dawało ówczesnej elicie intelektualnej nadzieję na dalszy rozwój miasta, co miało tym większe znaczenie, że pragnęła ona wykreować Zagrzeb na polityczny, społeczny i symboliczny ośrodek wszystkich Chorwatów. Zadanie to nie było jednak łatwe ze względu na wspomniane tu wcześniej silne zróżnicowanie regionalne ziem chorwackich, w tym dialektalne i kulturowe<sup>18</sup>. W natychmiastowym

---

<sup>16</sup> Budynek powstał z myślą o utworzeniu w nim szpitala, ale szybko okazało się, że nie spełnia odpowiednich do tego warunków. Przez lata stał pusty, a w 1868 roku swoją siedzibę znalazła w nim fabryka tytoniu, później przeniesiona na ulicę Klačićevą (Szabo 1971: 96–97, Buntak 1996: 759). Szabo powstanie tego budynku uważa za doskonały dowód na rozrzutność i brak kompetencji rządzących (Szabo 1971: 96).

<sup>17</sup> Do 1880 roku nosił nazwę Jurjevac na cześć świętego Jerzego (*sveti Juraj*), którego pomnik stał na początku parku do 1867 roku. Współcześni mieszkańcy Zagrzebia byli jednak przekonani, że nazwa pochodzi od imienia biskupa Haulika (Perić 2006: 157).

<sup>18</sup> W pierwszej połowie XIX wieku ziemie etnicznie chorwackie były obszarem wielojęzycznym. Chorwaci mieszkający na terenach należących do korony św. Stefana używali łaciny, niemieckiego oraz węgierskiego. Między sobą porozumiewali się zaś w dialekcie kajkawsko-chorwackim. W Dalmacji natomiast dialekt czakawski i sztokawski (Dubrownik) funkcjonował obok języka włoskiego i łaciny, stanowiącej tak

podjęciu jakichkolwiek działań, mających na celu rozbudowę miasta i jego popularyzację wśród mieszkańców pozostałych regionów, nie pomagała sytuacja polityczna. Chorwacja wkroczyła w XIX wiek okrojona pod względem terytorialnym. Chorwacki ban, parlament i urzędy państwowe sprawowały władzę jedynie nad Chorwacją właściwą, czyli Bańską Chorwacją (Banska Hrvatska) oraz częścią Pogranicza Wojskowego<sup>19</sup>, nazywanego Bańskim Pograniczem. Ten pierwszy twór był niewielkim państwem składającym się z kilku żupanii z Zagrzebiem jako ośrodkiem władzy politycznej na czele<sup>20</sup>. Bańskie Pogranicze zaś to zaledwie dwie jednostki wojskowo-terytorialne odpowiadające regimentom w Petrinji i Glinie, oddalonym około sześćdziesięciu kilometrów na południe od Zagrzebia. Ponadto tzw. Bańska Chorwacja oraz Sławonia znajdowały się pod administracją węgierską, a pozostała część Pogranicza Wojskowego, Istria i Dalmacja (oficjalnie od 1815 roku po ustaleniach kongresu wiedeńskiego) pod bezpośrednią kontrolą Austrii (Pavličević 2000: 273, Perić 2005a: 345–346, Perić 2005b: 353–354). W 1848 roku Bańska Chorwacja ogłosiła niezależność od Węgier, ale wciąż pozostawała pod zwierzchnictwem monarchii habsburskiej (Pavličević 2000: 265). Pod wpływem węgierskiej jako część składowa Trójjedynego Królestwa Chorwacji, Sławonii i Dalmacji (Trojedna Kraljevina Hrvatska, Slavonija i Dalmacija)<sup>21</sup> dostała się ponownie w 1867 roku w wyniku utworzenia dualistycznej monarchii austro-węgierskiej. Organizm ten istniał do 1918 roku (Pavličević 2000: 271–273).

Lata pięćdziesiąte XIX wieku, na początek których przypadło zjednoczenie Kaptolu i Gradeca, to także okres neoabsolutyzmu bachowskiego, czyli rządów premiera Aleksandra von Bacha<sup>22</sup> (1852–1859). Austriacki polityk – w odpowiedzi na wydarzenia

---

naprawdę jedyny język porozumienia większości Chorwatów (łacina do 1847 roku była językiem administracji w Bańskiej Chorwacji) (Bobrownicka 1995: 54, Pavličević 2000: 244, Oczkova 2006: 171–172).

<sup>19</sup> Pas buforowy utworzony między monarchią habsburską a osmańską Turcją.

<sup>20</sup> Poza komitatem zagrzebskim w skład Bańskiej Chorwacji wchodził komitat kriżewczyński (križevački) i varaždński (varaždinski) (Gross 1985: 61, Pavličević 2000: 224).

<sup>21</sup> Trójjedynego Królestwo Chorwacji, Sławonii i Dalmacji – oficjalna nazwa Królestwa Chorwacji i Sławonii istniejącego od 1868 do 1918 roku i będącego, obok Królestwa Węgier i miasta Rijeka, jednym z krajów Korony św. Stefana. Wbrew formalnej nazwie Dalmacja nie wchodziła w skład państwa. Stanowiła oddzielny kraj koronny Cesarstwa Austriackiego. Ponadto w Chorwacji (tj. Bańskiej Chorwacji) i Sławonii jeszcze przez kilka lat (formalnie do 1881 roku) istniały wydzielone obszary, czyli Pogranicze Wojskowe, którymi Zagrzeb w dużej mierze nie zarządzał. W 1881 roku większą część Pogranicza włączono do Bańskiej Chorwacji (Pavličević 2000: 271–273).

<sup>22</sup> Aleksander von Bach (1813–1893) – polityk austriacki, jako minister sprawiedliwości (1848–1849) walczył z węgierskimi aspiracjami separatystycznymi, uważając, że monarchia habsburska powinna zostać przekształcona w państwo scentralizowane, zjednoczone demokratyczną konstytucją. W latach 1849–1859 pełnił funkcję ministra spraw wewnętrznych. Po 1851 roku był jednym z głównych twórców neoabsolutystycznego systemu rządów w monarchii. Okres do upadku jego rządów nazywany jest wiekiem

związane z Wiosną Ludów – zlikwidował chorwacki parlament, zniósł autonomię władz lokalnych, zakazał publicznego używania chorwackiej flagi, znacznie ograniczył wolność słowa oraz możliwość używania języków narodowych na rzecz niemieckiego, obowiązującego w administracji i szkolnictwie<sup>23</sup>. Chorwatom udawało się jednak mimo wszystko wydawać w tym czasie czasopismo w swoim języku. Nosiło ono nazwę „Neven” (1852–1858) i było jedynym pismem o charakterze literackim publikowanym za rządów von Bacha<sup>24</sup>. Nie ominęła go jednak ostra cenzura, którą powszechnie wtedy stosowano (Barac 1960: 34–38, Szabo 1971: 91–98, Pavličević 2000: 265–266, Perić 2006: 30–38). Fatalna sytuacja polityczna i ekonomiczna oraz wynikający z niej brak inwestycji miały wpływ także na architekturę miasta (Gross 1985: 17). W latach pięćdziesiątych XIX wieku, choć powstał nowy statut dotyczący budownictwa, wzniesiono jedynie dwa obiekty architektoniczne – wspomnianą już obecną siedzibę rektoratu Uniwersytetu Zagrzebskiego oraz wybudowany w tym samym czasie (czyli 1856 roku) budynek przy ulicy Vlaškiej, w którym mieścił się szpital<sup>25</sup> (Perić 2006: 38–42, Buntak 1996: 754). W rezultacie Zagrzeb zmagał się z brakiem obiektów mieszkalnych (Holjevac 2012: 304). Na większe przedsięwzięcia budowlane trzeba było poczekać do lat sześćdziesiątych XIX wieku, do czasu upadku bachowskiego absolutyzmu oraz pierwszych austriackich inwestycji w tym obszarze, które mimo swojego kolonialnego charakteru przyczyniły się do rozwoju miasta (Buntak 1996: 754). Obiektów przeznaczonych na mieszkania wciąż powstawało jednak zbyt mało w porównaniu z intensywnie rosnącą liczbą nowo przybyłych mieszkańców. Konsekwencją tego stało się spontaniczne, nielegalne budownictwo, które znacznie zmieniło tkankę miejską, doprowadzając do nieoczekiwanych sąsiedztw architektonicznych, czego pozostałości nadal można zauważyć w przestrzeni miasta (Holjevac 2012: 329). Problem niewystarczającej liczby mieszkań towarzyszyć będzie

---

absolutyzmu Bacha. W latach 1859–1867 pełnił funkcję ambasadora Austrii w Stolicy Apostolskiej (hasło: *Bach, Alexandr* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=5080> [dostęp: 1.12.2023]).

<sup>23</sup> Jak słusznie zauważył Maciej Czerwiński, moment ten stanowi ważny „topos wiktymologiczny w chorwackim dyskursie historycznym i historyczno-literackim”: Chorwaci podczas Wiosny Ludów stanęli po stronie Austrii (ban Jelačić tłumił powstanie węgierskie), mając nadzieję na zmianę swojej pozycji w monarchii, ale ich lojalność nie została nagrodzona. Poddani zostali, tak samo jak społeczeństwo węgierskie, ostrej polityce germanizacyjnej (Czerwiński 2005: 12). Obecność języka niemieckiego była silnie odczuwalna nie tylko w urzędach czy szkołach, lecz także w przestrzeni wizualnej miasta, chociażby dlatego, że ulice nosiły niemieckie nazwy. Pamięć o tym fakcie została zachowana do dziś: na Górnym Mieście obok chorwackich widnieją nazwy ulic w języku niemieckim (Buntak 1996: 751).

<sup>24</sup> Czasopismo wydawane było w Zagrzebiu.

<sup>25</sup> Dla porównania w 1873 roku w Zagrzebiu wybudowano 53 nowe obiekty architektoniczne, a w 1878 aż 77 (Iveljić 2007: 31).

Zagrzebiowi jeszcze przez długie dziesięciolecia, a punkt kulminacyjny osiągnie po drugiej wojnie światowej.

Należy pamiętać, że rolę politycznego centrum przypisali Zagrzebiowi już w latach trzydziestych XIX wieku, czyli jeszcze przed formalnym zjednoczeniem miasta, zwolennicy ruchu iliryjskiego<sup>26</sup> (Dąbrowska-Partyka 2003: 74, Kravar 2005: 65, Perić 2006: 16). O ile wybór Zagrzebia na główny ośrodek polityczny wydaje się zrozumiały<sup>27</sup>, o tyle zastanawiać mogą, szczególnie w kontekście wyboru tego miasta, decyzje ilirystów dotyczące dialektu, na którym oparli oni język literacki. Podczas gdy Zagrzeb posługiwał się dialektem kajkawskim, używanym przez ilirystów, będących „rdzennymi kajkawcami”<sup>28</sup> (Stadnikiewicz-Kerep 1992: 231), za podstawę języka literackiego uznali oni sztokawski, odrzucając w ten sposób kulturową tradycję miasta i nawiązując do językowych praktyk innych regionów (Marković 2005: 86–87). Dla zrozumienia takiego rozstrzygnięcia warto przypomnieć, że na początku XIX wieku terminem „jezik hrvatski” określano dialekt kajkawski, a pojęcie Chorwacja, które przez wieki utraciło swoje

---

<sup>26</sup> Popularność ruchu iliryjskiego (inaczej iliryzmu, ruchu narodowego, chorwackiego odrodzenia narodowego lub po prostu odrodzenia narodowego) datowana jest najczęściej na lata 1835–1848 (wydanie czasopisma „Novine horvatzke” i Wiosna Ludów), czasem podaje się daty 1815–1860 (kongres wiedeński i koniec absolutyzmu bachowskiego). Dążenia ilirystów były ambiwalentne i w taki też sposób są dziś oceniane przez badaczy. Przedstawiciele ruchu iliryjskiego (m.in. Ljudevit Gaj, Vjekoslav Babukić, Dragutin Rakovac, Ljudevit Vukotinović, Pavao Štoos, Antun Mihanović, Janko Drašković, Ivan Kukuljević Sakcinski, Petar Preradović, Ivan Mažuranić, Antun Mažuranić, Adolfo Veber Tkalčević) pragnęli z jednej strony zjednoczenia wszystkich Chorwatów i utworzenia chorwackiego języka standardowego, który pomógłby porozumieć się mieszkańcom różnych chorwackich regionów, a z drugiej chcieli, aby powstała wspólnota południowosłowiańska, posługująca się językiem iliryjskim i zamieszkująca Wielką Ilirię (nazwa nawiązuje do starożytnej Ilirii, o której pamięć ożywiły utworzone przez Napoleona w 1809 roku Prowincje Iliryjskie, obejmujące Dalmację, Chorwację właściwą i większą część dzisiejszej Słowenii). Przy czym, jak zauważają badacze, choć z dzisiejszej perspektywy poglądy ilirystów są wewnętrznie sprzeczne, nie wskazuje na to, aby oni sami za takie je uważali. Warto też pamiętać, że iliryzm nie był ruchem niepodległościowym. Do głównych celów jego przedstawiciele należało stworzenie fundamentów pod zjednoczenie narodu chorwackiego (iliryjskiego), ujednoczenie grafii, skodyfikowanie języka literackiego oraz zapewnienie Chorwatom jak najlepszej pozycji w monarchii habsburskiej. To ostanie sprawiło, że iliryści byli, słusznie zresztą, uważani za austrofilów. Wybór dialektu sztokawskiego jako podstawy języka narodowego był ryzykowny, ponieważ dialektem tym, będącym osnową języka literackiego, posługiwali się również Serbowie. Wybór ten uwikłał więc Chorwatów w konflikty językowe, kulturowe i polityczne z Serbami. Dziedzictwo iliryzmu do dziś wywołuje kontrowersje wśród badaczy. Współcześni historycy najczęściej podkreślają jego chorwacki charakter (Ivo Perić, Ivo Goldstein, Dragutin Pavličević), przed rozpadem Jugosławii zwracano natomiast uwagę na południowosłowiańskie cechy ruchu. Szerzej na temat iliryzmu z różnych perspektyw piszą m.in. Antun Barac (1954, szczególnie strony 36–50), Zrinka Blažević (2008) Maciej Czerwiński (2020: 318–334), Ivo Perić (2005c: 366–378, Perić 2005d: 384–393) oraz Joanna Rapacka (1997).

<sup>27</sup> Po wielkim pożarze, który wybuchł w 1776 roku w Varaždinie (będącym stolicą administracyjną w latach 1756–1776) chorwackie instytucje polityczne zostały przeniesione do Zagrzebia, dzięki czemu ośrodek ten zyskiwał coraz ważniejsze znaczenie w Bańskiej Chorwacji. Poza tym wielu ilirystów pochodziło właśnie z Zagrzebia lub jego okolic, więc miasto to było niejako naturalnym ośrodkiem ich działalności intelektualnej. Na początku XIX wieku w świadomości elity funkcjonowało przekonanie, że Agram nie ma konkurencji w walce o tytuł najważniejszego miasta chorwackiego (Rogić 2003: 19).

<sup>28</sup> Ljudevit Gaj na przykład w rodzinnym domu, który znajdował się w Krapinie, posługiwał się językiem niemieckim oraz dialektem kajkawskim (Perić 2005c: 373).

średniowieczne konotacje, odnosiło się przede wszystkim do Bańskiej Chorwacji. Dopiero z czasem znaczenia tych słów uległy zmianie (Gross 1985: 371, Czerwiński 2020: 326). Wybór dialektu nie był przy tym decyzją, którą podjęto natychmiast, o czym świadczyć może fakt, że najważniejsze czasopismo ruchu iliryjskiego, założone przez Ljudevita Gaja, „Novine horvatzke”<sup>29</sup> początkowo publikowano w dialekcie kajkawskim, dopiero po kilku numerach narzecze kajkawskie zostało zastąpione sztokawskim, a tytuł pisma zmieniono na „Ilirske narodne novine”<sup>30</sup>. Nie bez znaczenia była tu oczywiście chęć przyciągnięcia do pisma czytelników z Zagrzebia i okolic, ponieważ tytuł, aby w ogóle mógł się ukazywać, potrzebował prenumeratorów. Tych najłatwiej zaś było pozyskać, posługując się bliskim im dialektem (Pavličević 2000: 248, 250, Perić 2005c: 377–378, Perić 2005d: 384–385).

Nie wszyscy jednak zgadzali się z decyzją Gaja. Przez niektórych współczesnych mu intelektualistów odejście od kajkawszczyzny interpretowane było jako zamach na chorwacką tożsamość narodową. W taki sposób odbierał to na przykład Ignac Kristijanović (1796–1884), rzymskokatolicki duchowny, pisarz i tłumacz, twórca kajkawskiej gramatyki (Stadnikiewicz-Kerep 1992: 230). Decyzję o porzuceniu kajkawszczyzny na rzecz sztokawszczyzny w wydany w 1936 roku utworze *Balade Petrice Kerempuha* skrytykował także Miroslav Krleža, obwiniając ilirystów za to, że „svoju poplivali reč” oraz „pokapali su paradno starinsku reč Kaj” (Krleža 1963: 126, 127). Kilkanaście lat wcześniej, a dokładniej w 1919 roku, pisarz krytyce poddał całą iliryjską tradycję. Uczynił to w eseju *Hrvatska književna laž*, wychodząc od słów:

Vreme je da se spali i uništi i razbije najveća laž sviju naših sakrosanktnih laži, legendarna laž nad lažima, laž hrvatske književnosti [...] Gomile su knjiga napisane o tom famoznom preporodu, samo najveća istin nije rečena ni na jednom mestu: da to uopće nije bio preporod i da nije ništa preporodio. I govoriti danas o tom preporodu znači pre svega govoriti o grobnici i o mrtvacima (Krleža 1919: 32).

Powód decyzji podjętej przez Ljudevita Gaja i skupionych wokół niego intelektualistów, choć sprawiający wrażenie paradoksalnego, szczególnie w kontekście uznania Zagrzebia za główny ośrodek polityczno-kulturalny, był tak naprawdę dość pragmatyczny, nawet jeśli wynikał z romantycznych i utopijnych pobudek związanych z

---

<sup>29</sup> „Novine horvatzke” ukazują się do dziś pod nazwą „Narodne novine” i stanowią oficjalne pismo Republiki Chorwacji, w którym publikowane są m.in. ustawy oraz inne rozporządzenia (Pavličević 2000:253).

<sup>30</sup> Miało to miejsce w 1836 roku. Pierwszy numer pisma ukazał się 6 stycznia 1835 roku. Dołączany do niego od drugiego numeru dodatek, poświęcony literaturze i kulturze, „Danicza Horvatzka, Slavonzka y Dalmatinska” (potem „Danica horvatska, slavonska i dalmatinska” i od 1836 roku „Danica ilirska”) od początku publikowano w dwóch dialektach, by w połowie 1835 roku przejść na dialekt sztokawski. Na przykładzie pisma widać też bardzo dobrze, w jaki sposób kształtował się zapis graficzny języka chorwackiego (Pavličević 2000: 247–248).

ideą kulturowego zjednoczenia wszystkich Słowian południowych (Rapacka 1997: 75–76). Sztokawszczyzną posługiwało się bowiem najwięcej Chorwatów, co – jak słusznie zauważyła Joanna Rapacka – zapewniało „objęcie procesem integracyjnym Sławonii, Pogranicza Wojskowego, dużej części Dalmacji z Dubrownikiem oraz bośniackich katolików” (Rapacka 1997: 76). Ponadto sztokawszczyzna – w przeciwieństwie do kajkawskiego i czakawskiego<sup>31</sup> – była literacko aktywnym dialektem o ogromnej i różnorodnej tradycji piśmienniczej (wysokiej w Dubrowniku, ludowej w Dalmacji kontynentalnej i Bośni oraz oświeceniowej w Sławonii)<sup>32</sup>. Posiadała więc kapitał symboliczny dający nadzieję na integrację zróżnicowanych językowo i kulturowo ziem chorwackich, ale także południowosłowiańskich (Wielka Iliria), co – choć z dzisiejszej perspektywy wydaje się sprzeczne – stanowiło najważniejsze cele ruchu iliryjskiego (Perić 2005c: 374, Perić 2005d: 386).

Dialekt kajkawski ograniczał się natomiast do Zagrzebia oraz obszaru znajdującego się wokół miasta (Hraste 1958: 124, Oczkova 2006: 83). Zdaniem Dalibora Brozovicia kajkawski już w XVI wieku posiadał cechy kwalifikujące go do rangi języka standardowego: wyróżniał się bogatym zasobem leksykalnym, rozbudowanym systemem gramatycznym, a w XIX wieku mógł się pochwalić trzystuletnim dorobkiem literackim, zarówno oryginalnym, jak i translatorskim (Brozović 1988: 97, Stadnikiewicz-Kerep 1992: 227). Iliryści uważali jednak, że literacki język kajkawski nie ma geograficznych warunków do przejścia funkcji powszechnego języka Chorwatów, gdyż posługiwało się nim w XIX wieku zaledwie dwieście tysięcy osób (Stadnikiewicz-Kerep 1992: 229). Z kolei tworzona w nim literatura, która swój najlepszy czas przeżyła w wieku XVIII, miała przede wszystkim charakter religijny. Piśmiennictwo to obejmowało także prywatną korespondencję, dokumenty lokalnej administracji, rękopiśmienne zbiory pieśni ludowych, tłumaczeń dzieł obcych, kroniki, słowniki oraz gramatyki, a tworzone było przeważnie przez duchownych (Oczkova 2006: 143, 145, 170). Kajkawski niósł ze sobą ponadto negatywne konotacje między innymi dlatego, że używali go zwolennicy ścisłej współpracy z Węgrami, nazywani madziaronami<sup>33</sup>. Węgry zaś przez część chorwackich

---

<sup>31</sup> Piśmiennictwo w dialekcie czakawskim przeżywa okres świetności w XVI wieku. Funkcję języka literackiego przestaje pełnić w XVIII wieku (Stadnikiewicz-Kerep 1992: 227, Oczkova 2006: 160).

<sup>32</sup> Znamienny jest fakt, że pierwszymi dziełami literackimi, które wydała Matica ilirska (Macierz Iliryjska), potem nosząca nazwę Matica hrvatska (Macierz Chorwacka), były *Kristiada* Julija Palmoticia oraz *Osman* Ivana Gundulicia – teksty starych dubrownickich pisarzy (Perić 2006: 33).

<sup>33</sup> Madziaronami (chorw. *Mađaroni*) nazywano zwolenników i działaczy Partii Unionistycznej (na początku noszącej nazwę Partii Chorwacko-Węgierskiej), która istniała w Chorwacji w latach 1841–1849 oraz od 1860

intelektualistów uważane były za jedno z największych zagrożeń dla ich rodzącej się tożsamości narodowej. Dialekt ten stanowił zatem wyróżnik światopoglądowy, ale także pokazywał przynależność klasową, ponieważ współpracę z Węgry popierała szlachta, chcąc w ten sposób zachować swoje przywileje stanowe. Zwolennikami iliryzmu byli natomiast reprezentanci kształtującej się dopiero klasy mieszczańskiej (Czerwiński 2005: 6).

Uznanie dialektu sztokawskiego za podstawę języka literackiego doprowadziło zatem do weryfikacji kajkawskiej tradycji Zagrzebia i – choć kajkawska literatura i poezja ludowa były nadal tworzone – stopniowo dominantą stawała się mowa regionów, będących z perspektywy Agramu prowincjami<sup>34</sup> (Czerwiński 2010: 160–161). W przypadku Chorwacji, jak zauważyła Maria Bobrownicka, doszło bowiem do „historycznego rozminięcia się tradycji kulturowej (Dalmacja) z tradycją państwową (Zagrzeb), toteż wiek XIX stanowi tu okres daleko idącej transformacji świadomości narodowej, a zatem i formowania od nowa pojęcia własnego centrum” (Bobrownicka 1995: 60). Właśnie z tego powodu Zagrzeb stawał się przestrzenią wchłaniania stylu życia, języków i osiągnięć kulturowych regionów, którym próbował narzucić swoją centralną pozycję. Dopiero z czasem, dzięki procesom urbanizacyjnym, wielkomiejskim aspiracjom i związkom z innymi europejskimi metropoliami, sam zaczął kreować wartości kulturowe, które w przyszłości będą stanowić wzorce dla innych obszarów (Kravar 2005: 65, 68, Czerwiński 2020: 359–360). Wizja Zagrzebia jako oka i serca wszystkich Chorwatów, a także duszy i ciała, przechowującego chorwackie tradycje i dokumenty, którą roztoczył w przytoczonym na początku rozdziału fragmencie Vjekoslav Klaić (tekst pochodzi z 1918 roku), więcej ma zatem wspólnego z wyobrażonym czy też pożądanym obrazem Zagrzebia niż

---

do 1872 roku. Przedstawiciele partii dążyli do umocnienia związków Królestwa Chorwacji z Królestwem Węgierskim. Partia powstała jako odpowiedź na organizowanie się ruchu iliryjskiego, oskarżanego przez jej członków o panslawizm. Do jej głównych działaczy zaliczyć należy Levina Raucha i Aleksandra Draškovića. Partia zawiesiła swoją działalność po wybuchu Wiosny Ludów, by na arenę polityczną wrócić w 1860 roku po upadku neoabsolutystycznych rządów Bacha. Do jej głównych zwolenników należeli arystokraci ze Slawonii, opowiadający się za związkiem z Węgry (unią realną), mając nadzieję, że pozwoli im to zachować przywileje stanowe. W grudniu 1867 roku zawarta została umowa austriacko-węgierska, która czyniła Chorwację częścią Węgier, co było korzystne dla unionistów. Rauch został powołany na bana Chorwacji (1867–1871) i doprowadził do zmiany ordynacji wyborczej do saboru (sejmu chorwackiego), dzięki czemu unioniści odnieśli zwycięstwo w wyborach. Zdominowany przez unionistów sabor doprowadził do zatwierdzenia ugody węgiersko-chorwackiej w 1868 roku. To przyczyniło się do spadku popularności unionistów. W 1871 roku Rauch został zdymisjonowany, dzięki zabiegom przedstawicieli Partii Narodowej, założonej przez zwolenników ruchu iliryjskiego w 1841 roku. Unioniści odnieśli też porażkę podczas wyborów do saboru. Do ich ostatecznego upadku przyczyniły się negocjacje z Węgry dotyczące rewizji umowy z 1868 roku (hasło: *madžaroni* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/37946> [dostęp: 8.01.2024]).

<sup>34</sup> Z drugiej strony, z perspektywy Dubrownika, to Zagrzeb stanowił prowincję.

rzeczywistymi jego możliwościami spajania całego narodu. To uda się Zagrzebiowi dopiero po 1945 roku, gdy w skład Chorwacji wejdą wszystkie jej historyczne obszary (Brozović 1958: 18).

Szczególnie ważnym momentem w rozwoju dzisiejszej stolicy Chorwacji był przełom XIX i XX wieku. Ówczesna elita stawiała przed Zagrzebiem wiele wyzwań. Według chorwackiego socjologa, Ivana Rogicia Nehajeva, do najważniejszych z nich należało pełnienie funkcji symbolu narodowego, skarbnicy dziedzictwa narodowego oraz centralnego miejsca w narodowej historii. Zadania te podporządkowane były zaś jednemu, nadrzędnemu celowi – integracji społeczeństwa. Z tego powodu budowanie wizerunku Zagrzebia jako centrum wszystkich Chorwatów badacz porównał do budowania całego państwa<sup>35</sup> (Rogić Nehajev 1997: 112). By wymagać od miasta, że stanie się ono reprezentantem społeczeństwa, należało mu to najpierw umożliwić, tworząc nowoczesną sieć miejską, czyli budynki, drogi, szlaki kolejowe oraz wszelkie, potrzebne do spełnienia narzucanej funkcji instytucje (Matyja 2021: 9). Zagrzeb trzeba było więc zbudować i jednocześnie uczynić widocznym oraz ważnym dla mieszkańców okolicy oraz dalszych części Trójjedynego Królestwa Chorwacji, Sławonii i Dalmacji. Przypisywane mu role miały zatem wpływ na jego wygląd, przynajmniej w stopniu, na jaki pozwalały ówczesne warunki polityczne i finansowe.

W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku Zagrzeb zaczął przeistaczać się w jeden z większych i ważniejszych ośrodków miejskich regionu (Buntak 1996: 754). W tym czasie wykształciła się historyczna zabudowa Dolnego Miasta, która do dziś uważana jest za najbardziej reprezentatywną część stolicy Chorwacji, i wraz z rozbudową której Górne Miasto stopniowo traciło swoje znaczenie (Holjevac 2012: 308). Powstało też wiele obiektów o istotnym politycznym, społecznym i kulturowym znaczeniu. Podam tu tylko kilka wybranych przykładów, aby zilustrować ogrom podjętych wówczas działań. W 1874 roku otworzony został nowoczesny Uniwersytet Zagrzebski, posiadający w tym czasie cztery wydziały: prawniczy, filozoficzny, teologiczny i medyczny. W 1876 roku założono cmentarz Mirogoj, przyczyniając się tym samym do likwidacji dotychczasowych, już dawno przepelnionych miejsc pochówków w pobliżu centrum miasta. W 1879 roku wybudowano Muzeum Archeologiczne na Zrinjevacu, a całą okolicę parku oddano w ręce najbogatszych mieszkańców miasta, którzy zabudowali je kamienicami (Knežević 1996:

---

<sup>35</sup> W taki sposób rolę Agramu rozpatrywał ponad sto lat wcześniej August Šenoa, pisarz uznawany za jednego z najwybitniejszych twórców dziewiętnastowiecznej literatury chorwackiej.

51–77). Wkrótce potem obszar ten zaczęto kojarzyć z luksusem, co znacząco wpływało na koszt ziemi i zwiększało prestiż tej części miasta. W 1880 roku ukończono budynek Jugosłowiańskiej Akademii Nauki i Sztuki<sup>36</sup>, do 1885 roku zrealizowany został projekt zagospodarowania szeregu terenów parkowych, czyli tzw. zielona podkowa Lenuciego (od nazwiska projektanta, Milana Lenuci), a w 1888 roku skończono budynek, do którego przeniesiono z ulicy Praskiej Muzeum Sztuki i Rzemiosła (znajduje się w tym miejscu do dziś). W 1890 roku powstała Uspinjača (kolej liniowo-terenowa łącząca Ilicę z Górnym Miastem), stanowiąca obecnie jeden z głównych symboli Zagrzebia, obok niebieskich tramwajów, czerwonych parasoli i wieżyczek Katedry Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny, nazwanej po prostu zagrzebską katedrą. W 1892 roku wybudowano Dworzec Główny (wtedy Dworzec Narodowy). Trzy lata później powstał zaś Chorwacki Teatr Narodowy (Perić 2006: 141–148, Iveljić 2007: 18–35).

W drugiej połowie XIX wieku na terenie Zagrzebia otworzono także wiele fabryk, między innymi papierosów, papieru, zapalek, piwa i kawy (Spehnjak 2003: 51, Kolar-Dimitrijević 2005: 551, Grijak i Goldstein 2012: 352). W efekcie znacznie wzrosła liczba mieszkańców. W 1851 roku w Zagrzebiu mieszkało 15 235 osób, w 1869 roku – 19 857, w 1880 – 30 830, w 1890 roku było ich już 40 268, a w 1910 roku liczba ta sięgnęła niemal 80 tysięcy (Perić 2006: 27, 148, 231; Grijak i Goldstein 2012: 353)<sup>37</sup>. W wyniku napływu ludności ze wsi i mniejszych miast, szukającej zatrudnienia w rozwijających się fabrykach, powoli zmieniała się także struktura społeczna Agramu (Holjevac 2012: 342, Grijak i Goldstein 2012: 353). Co ciekawe, w intensywnym rozwoju Zagrzebia nie przeszkodziło nawet trzęsienie ziemi, które miało miejsce w 1880 roku, i które naruszyło około 80% obiektów architektonicznych. Paradoksalnie doszło wtedy do przyśpieszenia procesu budowy miasta, a także w dużym stopniu zmieniło jego wygląd, ponieważ wiele starych obiektów zburzono, by na ich miejsce postawić nowe. Takiej ogromnej przemianie uległ chociażby plac Bana Jelačića, zyskując dzisiejszy wygląd i stając się sercem miasta z licznymi bankami, sklepami i kawiarniami (Szabo 1971: 131–132, Buntak 1996: 773–774, Radović Mahečić 2003: 67, Perić 2006: 88–92, Marković 2006: 360–364, Holjevac 2012: 300, Damjanović 2020: 9–28, Kaniecka 2021: 107–110).

---

<sup>36</sup> Akademia została założona w 1867 roku i do roku 1991 nosiła nazwę Jugosłowiańska Akademia Nauki i Sztuki. Przymiotnik „jugosłowiańska” wynika z tego, że założyciele instytucji pragnęli, aby miała ona wpływ na rozwój nauki i sztuki na całym słowiańskim południu (Holjevac 2012: 320).

<sup>37</sup> Dla porównania w zbliżonym tempie rosła liczba mieszkańców Rijeki. Inne miasta, które około 1869 roku miały podobną liczbę ludności do Zagrzebia, np. Osijek, z czasem pozostały daleko w tyle (Grijak i Goldstein 2012: 353).

Opisywany przez mnie okres rozwoju Zagrzebia (a także całej Chorwacji) Rogić Nehajev określił mianem pierwszej modernizacji<sup>38</sup>. Według badacza rozpoczęła się ona już między XVII i XIX wiekiem, ale jako konkretny model przemian społecznych umocniła się po ugodzie węgiersko-chorwackiej (*hrvatsko-ugarska nagodba*) z 1868 roku<sup>39</sup>, i trwała mniej więcej do końca pierwszej wojny światowej (Rogić Nehajev 1997: 83). Etap ten charakteryzuje według socjologa brak państwowej niezależności oraz „paradoks podwójnej peryferyjności”, wynikającej z tego, że Trójjedynne Królestwo Chorwacji, Sławonii i Dalmacji znajdowało się na rubieżach Austro-Węgier, te zaś lokowały się na peryferiach zachodzących w Europie procesów modernizacyjnych (Rogić Nehajev 2000: 613). Kluczem dla zrozumienia przyczyn chorwackiej peryferyjności był zdaniem Rogicia istniejący między Królestwem Chorwacji a Cesarstwem Austriackim konflikt interesów. Drugie z wymienionych państw dążyło bowiem do osłabienia pozycji pierwszego, zaznaczenia swej politycznej i symbolicznej dominacji (Rogić Nehajev 2000: 403). Największy wpływ na rozwój Zagrzebia i kierunek zmian zachodzących w mieście, oprócz władzy habsburskiej, miała wówczas oczywiście także węgierska, traktująca Chorwację jako swoiste peryferie, przestrzeń prowadzącą do miasta Rijeki, rynek zbytu dla produktów oraz źródło surowców i taniej siły roboczej (Spehnjak 2003: 41, Kolar-Dimitrijević 2005: 547). O dyskryminacyjnym podejściu Węgier wobec Chorwacji, które nasiliło się za rządów bana Károlya Khuena-Hédervaryego (1883—1903)<sup>40</sup>, świadczyć może chociażby

---

<sup>38</sup> Rogić pojęcie modernizacji rozumie dwojako. Z jednej strony jest to według niego „proces rekonstrukcji społecznej rzeczywistości, która opiera się na uniwersalizacji wytworów i wynalazków *miejskiej inteligencji*”. Z drugiej zaś badacz traktuje modernizację jako „*zbiór szczególnych procesów*, które strukturalnie zmieniają społeczną rzeczywistość” (Rogić Nehajev 1997: 87). Socjolog odchodzi zatem od stosunkowo popularnego w naukach społecznych pojęcia „transformacja”, które jego zdaniem nie jest w stanie pokazać całkowitej przemiany współczesnego chorwackiego społeczeństwa, ponieważ odnosi się jedynie do demokratyzacji, prywatyzacji i powstania społeczeństwa obywatelskiego. Nie obejmuje natomiast zdaniem badacza tak ważnych kwestii, jak urbanizacja i industrializacja (Rogić Nehajev 1997: 87–88, Rogić Nehajev 2000: 616). Więcej na temat sposobu, w jaki chorwacki socjolog rozumie pojęcie modernizacji, pisze między innymi Gordan Črpić (2011). Dla porządku warto dodać, że drugi etap modernizacji w koncepcji Rogicia Nehajeva rozpoczął się w 1945 roku i zakończył w 1990 roku. Za początek trzeciego etapu badacz uznał rok 1991 (Rogić Nehajev 1997: 83).

<sup>39</sup> Umowa chorwacko-węgierska (*hrvatsko-ugarska nagodba*) to dokument z 1868 roku, który regulował położenie Trójjedynnego Królestwa Chorwacji, Sławonii i Dalmacji w ramach monarchii austro-węgierskiej. Na jego mocy Trójjedynne Królestwo stało się w istocie częścią Węgier, choć obdarzoną pewnymi prawami wewnętrznymi. Rząd w Zagrzebiu decydować miał o kwestiach związanych z oświatą i wyznaniem, sądownictwem oraz administracją krajową. Faktycznie jednak rząd węgierski stale łamał i ograniczał autonomię Chorwacji (Pavličević 2000: 271–273, Szabo 2005: 460–462 i 463–466, Falski 2008: 65–66).

<sup>40</sup> Károly Khen-Hédervary prowadził politykę madziaryzacyjną: ograniczył prawa wyborcze, autonomię uniwersytetu w Zagrzebiu, niezależność sądów, wolność prasy oraz działalność Jugosłowiańskiej Akademii Nauki i Sztuki. Jego rządy spotkały się z ogromnym sprzeciwem części społeczeństwa, szczególnie reprezentującej poglądy prawicowe i socjalistyczne. W 1895 roku na znak sprzeciwu wobec madziaryzacji kraju studenci spalili na placu Jelačicia węgierską flagę, a osiem lat później odbyły się masowe protesty, które doprowadziły do usunięcia bana z zajmowanego stanowiska (Pavličević 2000: 288–295).

fakt, że towary z Budapesztu o wiele taniej było przewieźć pociągiem do Rijeki niż bliżej położonego Zagrzebia (Pavličević 2000: 301).

Stosunek Austrii i Węgier do Zagrzebia bodajże najlepiej oddawała właśnie polityka władz centralnych w odniesieniu do budowy linii kolejowych (Szabo 1971: 106–107, Buntak 1996: 754–755, Kolar-Dimitrijević 2005: 543–544). Zarówno z punktu widzenia Wiednia, jaki i Budapesztu Zagrzeb był prowincją, miejscem tranzytowym, które umożliwiało dotarcie do innych – ważniejszych z powodów ekonomicznych lub politycznych – zakątków monarchii<sup>41</sup>. I tak z perspektywy Węgier położenie miasta pozwalało na ekspansję w stronę wybrzeża, a konkretniej w kierunku Rijeki<sup>42</sup>. Austria dążyła natomiast do połączenia Wiednia z Triestem, który miał stać się najważniejszym habsburskim portem. Pierwsza linia kolejowa (Zidani Most – Zagrzeb – Sisak) została otwarta dla ruchu w 1862 roku i łączyła się z linią Wiedeń – Lublana – Triest. W 1863 roku wybudowano linię kolejową łączącą Zagrzeb i Karlovac, która dziesięć lat później przedłużona została do Rijeki, w 1870 roku powstała linia łącząca Zagrzeb z Koprivnicą, a w 1885 roku linia kolejowa łącząca dzisiejszą stolicę Chorwacji z Varaždinem (Spehnyak 2003: 56, Kolar-Dimitrijević 2005: 543–544). Mimo że żaden z ówczesnych ośrodków władzy nie postrzegał rozwoju Agramu jako celu samego w sobie, modernizacyjne dążenia monarchii w znaczącym stopniu przyczyniły się do powstania infrastruktury miasta. Główne drogi nie mogły bowiem – lub mogły jedynie w niewielkim stopniu – ominąć Zagrzeb (Rogić Nehajev 1997: 90). W ten sposób dzisiejsza stolica stała się najlepiej skomunikowanym chorwackim miastem, co zdecydowanie pomagało ówczesnym elitom w kreowaniu jej wizerunku jako centralnego ośrodka Chorwatów. Powstanie połączeń kolejowych przyczyniło się także do rozwoju przemysłu. Od końca lat sześćdziesiątych XIX wieku zakładano coraz więcej fabryk, a wiele z nich zlokalizowanych było w okolicach torów kolejowych (Holjevac 2012: 315).

Nakłonienie społeczeństwa chorwackiego do postrzegania Zagrzebia jako centrum państwa nie było zadaniem łatwym w silnie zregionalizowanym Królestwie Chorwacji. Według Rogicia Nehajeva właśnie z tego powodu okres ten pełen był symbolicznych gestów, które miały doprowadzić do wytworzenia w mieszkańcach różnych ośrodków

---

<sup>41</sup> Jak zauważyła Rapacka „[...] kolej Zagrzeb – Wiedeń (a właściwie Sisak – Zagrzeb) to w istocie tylko odgałęzienie głównej linii Wiedeń – Triest, natomiast kolej Zagrzeb – Budapeszt to jedynie część linii Budapeszt – Rijeka. Ani w jednym, ani w drugim przypadku linie kolejowe nie istnieją ze względu na Zagrzeb. Zagrzeb jest tylko po drodze” (Rapacka 2002: 401–402).

<sup>42</sup> Miasto to było punktem spornym między Węgrami a Chorwacją. Według zawartej w 1868 roku umowy obie strony miały się wspólnie porozumieć co do jego przyszłości. W efekcie Austria „przyzwoliła”, aby to Budapeszt administrował miastem jako obszarem wydzielonym.

poczucia wspólnotowości (Rogić Nehajev 1997: 90–91). Badacz wymienia trzy takie gesty. Pierwszy, poniekąd założycielski, datuje na rok 1850, a więc czasy przed faktycznym początkiem pierwszej modernizacji. Było to wspomniane przeze mnie połączenie Kaptolu i Gradeca w jeden organizm, noszący odtąd formalnie nazwę Zagrzeb. Temu symbolicznemu gestowi towarzyszył kolejny, a mianowicie postawienie w 1866 roku pomnika bana Josipa Jelačića na placu noszącym od 1848 roku jego imię<sup>43</sup>. Monument, uroczyscie odsłonięty zaledwie siedem lat po śmierci bohatera, przedstawia siedzącego na koniu mężczyznę z mieczem w prawej, wyciągniętej ręce i z twarzą skierowaną na północ (zob. ilustracja 1). W społecznej świadomości utrwaliło się przekonanie, że Jelačić wymierza miecz w stronę Węgier, co miało rzekomo odzwierciedlać ówczesny stosunek Chorwatów do tego państwa. Najpewniej był on jednak skierowany w stronę najbardziej wówczas zaludnionego obszaru Zagrzebia, czyli Górnego Miasta<sup>44</sup>.

Trzecim ważnym wydarzeniem – przywołującym czasy sprzed pierwszej modernizacji – była dalmatyńsko-chorwacko-slawońska wystawa gospodarcza, która odbyła się w 1864 roku w dzisiejszej siedzibie Rektoratu Uniwersytetu Zagrzebskiego oraz na znajdującym się przed nim placu. Przybyło na nią prawie cztery tysiące wystawców ze wszystkich ziem chorwackich oraz z innych części monarchii (Buntak 1996: 758–759, Rogić Nehajev 1997: 88–89). Wystawa z jednej strony zwróciła uwagę zagranicznych środowisk na istnienie Zagrzebia (przybyli też wystawcy z Wiednia, Grazu, Budapesztu, Pragi, a nawet z Anglii), z drugiej zaś symbolicznie zjednoczyła mieszkańców Dalmacji, Sławonii i środkowej Chorwacji, którzy przyjechali do miasta, by przedstawić swoje produkty (Buntak 1996: 758–759, Kolar-Dimitrijević 2005: 544–555, Perić 2006: 58–60). Co ważne – wystawa miała nie tylko charakter gospodarczy, lecz towarzyszył jej także program kulturalny, wskazujący na rozwój naukowy i artystyczny kraju. Podczas jej trwania swoje dzieła zaprezentowali między innymi Šime Ljubić, Franjo Rački i Adolfo Veber Tkalčević. Wystawione zostały również projekty budynków autorstwa ówczesnych

---

<sup>43</sup> W 1848 roku Jelačić został mianowany banem. Funkcję tę sprawował do 1859 roku, czyli do swojej śmierci.

<sup>44</sup> Pomysł postawienia pomnika pojawił się już w 1854 roku, a zatem na początku tzw. bachowskiego absolutyzmu, który tłumił wszelkie chorwackie marzenia o odrodzeniu narodowym. Chciano w ten sposób uhonorować bana za jego zasługi dla narodu chorwackiego. W ówczesnej opinii uchodził on bowiem za człowieka, który jako pierwszy po wielu stuleciach – przynajmniej formalnie – zjednoczył ziemie chorwackie oraz wyraźnie sprzeciwiał się węgierskiej polityce. Środki finansowe zbierano poprzez dobrowolne składki, co zdecydowanie wydłużyło proces stawiania pomnika. Przyczyną była nie tylko słaba sytuacja finansowa mieszkańców, lecz także zmęczenie wynikające z sytuacji politycznej (relacje z Węgrami). Szabo pisze w swojej pracy, że po uzbieraniu odpowiedniej sumy pomnik został postawiony w pośpiechu. Zdawano sobie bowiem sprawę, iż wkrótce nie będzie to możliwe ze względów politycznych (ponowne zacieśnienie więzi z Królestwem Węgier) (Szabo 1971: 116, Rihtman-Auguštin 2000: 60–97, Perić 2006: 60–62).

architektów Janka Jambrišaka, Franja Kleina i Ivana Plochbergera oraz pierwsza chorwacka opera autorstwa Vatroslava Lisinskiego, *Ljubav i zloba* z 1846 roku (Buntak 1996: 759). Z okazji wystawy wydano ponadto album zawierający fotografie Zagrzebia autorstwa Ludviga Schweissera (Szabo 1971: 107, Buntak 1996: 762)<sup>45</sup>.

Z pewnym zastrzeżeniem można więc za Rogiciem Nehajevem uznać, że Zagrzeb przełomu XIX i XX wieku funkcjonował przede wszystkim jako symbol i projekt ideowy, fizycznie obecny, lecz jeszcze nieukształtowany jako rzeczywiste centrum życia społecznego i politycznego. Zastrzeżenie to dotyczy głównie tego, że wizja Zagrzebia, którą prezentuje badacz, odnosi się wyłącznie do elity intelektualnej, dążącej do wykreowania Agramu na „centrum wszystkich Chorwatów”. Tymczasem dla wielu ówczesnych mieszkańców i mieszkanki był on po prostu miejscem codziennego życia i pracy – nie zaś symbolem idei narodowej. Za taki sposób rozumienia miasta Rogić Nehajev był zresztą krytykowany przez Dušicę Seferagić. Socjolożka stwierdziła, że dokonał on w swojej pracy niemalże apoteozy Zagrzebia, zapominając przy tym, iż przestrzeń miejska to organizm składający się nie tylko z elit, lecz także warstw niższych (np. ludzi w kryzysie bezdomności, słabo opłacanych pracowników i pracownic fabryk itp.), mówiąc inaczej warstw, które są wytwarzane przez sam Zagrzeb i z którymi on jako taki nie potrafi sobie poradzić. Choć trudno się nie zgodzić z uwagami autorki, należy też pamiętać, że badacze ci patrzą na przestrzeń miejską z dwóch różnych perspektyw: socjologa miasta i rozwoju oraz socjolożki wsi (Seferagić 1998: 161–167).

O symbolicznym charakterze ówczesnego Zagrzebia świadczą także reprezentacyjne kamienice budowane wokół Zrinjevaca, a nawet sam park, nie przypadkiem – jak twierdzi Rogić Nehajev – zwieńczony budynkiem Jugosłowiańskiej Akademii Nauki i Sztuki, instytucji o dużym znaczeniu reprezentacyjnym. Tego typu budowle wmacniały symboliczną ekspansję miasta, odzwierciedlały jego aspiracje, podkreślały także perswazyjną – i faktyczną – skuteczność władzy (Rogić Nehajev 1997: 93). Śladów owej skuteczności autor doszukuje się także w tym, w jaki sposób Zagrzeb poszerzał swoje granice. Pierwsza modernizacja zdołała je rozciągnąć do znajdujących się na południe od historycznego centrum torów kolejowych, które dawały nadzieję na dalsze rozprzestrzenienie się miasta (Rogić Nehajev 1997: 95). Ślady te można również znaleźć w geście nadania nazw bezimiennym do tej pory ulicom, schodom czy przejściom oraz w

---

<sup>45</sup> Takich manifestacji do 1918 roku odbyło się jeszcze kilka, między innymi w 1885 roku z okazji pięćdziesięciolecia powstania ruchu iliryskiego i w 1891 roku z okazji pięćdziesięciolecia założenia Towarzystwa Gospodarczego (Perić 2006: 151–153, Grijak i Goldstein 2012: 390–391).

zmianie dotychczasowych nazw niektórych ulic, co nastąpiło w 1878 roku (np. część Savskiej stała się Frankopanską, Bolnička zmieniła się w Gajevă, Vrtlarska w Palmoticievă, a Puževa w Jurišicievă). W tym samym roku zdecydowano się ponadto wprowadzić nowy system numeracji budynków, ponieważ wymagał tego rozwój przestrzenny miasta (Perić 2006: 86–88, Holjevac 2012: 345).

Dalszy rozwój Zagrzebia zatrzymał na kilka lat wybuch pierwszej wojny światowej. Co prawda miasto nie zostało bezpośrednio dotknięte operacjami wojskowymi, ale skutki konfliktu były silnie odczuwane także na jego obszarze, chociażby poprzez napływ rannych żołnierzy z frontu, gromadzących się przede wszystkim na placu Bana Jelačicia<sup>46</sup> oraz w okolicach Kaptolu (Jurić 2009: 127, Vukičević 2014: 99–100), utworzenie tymczasowych szpitali w budynkach użyteczności publicznej czy intensywne mobilizacje mężczyzn, które sprawiły, że już w pierwszym roku wojny około czterech tysięcy rodzin pozostało bez pracującego na ich utrzymanie mężczyzny. Niedobór męskiej siły roboczej przyczynił się do wzrostu zatrudnienia kobiet, zwłaszcza w nisko opłacanych zawodach (Kolar-Dimitrijević 1968: 125–126, Jurić 2009: 138, Grijak i Goldstein 2012: 408). Wojnę dało się odczuć również dzięki przepisom tymczasowo regulującym porządek w mieście i ograniczającym wolność jego mieszkańców. Wśród nich znalazł się między innymi zakaz gromadzenia się na ulicach oraz zakaz bezczynności, a także – w późniejszych latach – obowiązek zamykania na klucz drzwi między godziną 21 a 5 rano, spowodowany ucieczkami żołnierzy ze służby i ukrywaniem się w okolicznych domach. Ponadto panowała cenzura prasy oraz kontrolowane były wszystkie przesyłki pocztowe (Jurić 2009: 126, Grijak i Goldstein 2012: 408–409).

Życie społeczne warstw wyższych na początku wojny skupiało się między innymi wokół licznych zabaw dobroczynnych urządzanych dla żołnierzy, rannych, rodzin zmobilizowanych żołnierzy, wdów lub sierot wojennych. Z czasem jednak – chociażby ze względu na pogarszającą się sytuację finansową mieszkańców – organizowano ich coraz mniej. Coraz mniej zagrzebian i zagrzebianek spędzało także czas w kawiarniach i karczmach. Miasto wydawało się mieszkańcom przestrzenią niebezpieczną, do czego przyczyniła się mobilizacja ogromnej liczby strażników. Sprawiała ona, że z ulic zniknęło niemal sześćdziesiąt procent wykonujących ten zawód mężczyzn. Za szczególnie

---

<sup>46</sup> Plac Bana Jelčicia był w czasie pierwszej wojny światowej gwarnym (i uważanym za niebezpieczne) miejscem nie tylko ze względu na obecność żołnierzy, lecz także z powodu przebywających tam handlarzy artykułami spożywczymi oraz osób, których sytuacja materialna znacznie pogorszyła się w wyniku wojny (Jurić 2009: 127).

niebezpieczne ulice uchodziły Vlačka, Petrinjska, Palmoticieva, Ilica oraz okolica Dworca Głównego. Ulicę Gundulicievą nazywano „ulicą żebraków” ze względu na liczbę osób, która zbierała się tam, by prosić przechodniów o pomoc (Jurić 2009: 130). Wojenny Zagrzeb opisywany był jako miasto, w którym zapanował nieporządek, ponieważ nie czyszczono ulic, zimą ich nie odśnieżano, nie usuwano błota oraz nie wywożono śmieci, tłumacząc się brakiem pracowników (Jurić 2009: 127–128). W czasie wojny odczuwalnie wzrosły też koszty utrzymania, czemu próbowano przeciwdziałać, wprowadzając odpowiednie rozporządzenia o maksymalnych cenach poszczególnych towarów, ale z reguły niewiele to pomagało (Jurić 2009: 129). Dość szybko zaczęło również brakować podstawowych produktów spożywczych. Już pod koniec pierwszego roku wojny zabrakło chleba, w 1915 roku wprowadzono ograniczenia w spożyciu mięsa, a w 1916 roku niedobory objęły także kawę (Perić 2006: 195, Dugački i Regan 2015: 114–115). Miasto ograniczało również wydatki na ogrzewanie i oświetlenie ulic, co sprzyjało wzrostowi kradzieży i wzmocniało ponury wizerunek przestrzeni miejskiej w oczach mieszkańców (Perić 2006: 193–194).

Pod koniec pierwszej wojny światowej, gdy było już wiadomo, że Austro-Węgry nie przetrwają w dotychczasowej postaci, Zagrzeb stał się centrum politycznych wydarzeń, przesądzających o przyszłym losie regionu. Na początku października 1918 roku odbyło się w tym mieście spotkanie przedstawicieli Słoweńców, Chorwatów i Serbów z terenów austro-węgierskich (dzisiejsza Słowenia, Chorwacja, Bośnia i Hercegowina oraz Wojwodina), którzy powołali Radę Narodową (Narodno vijeće), mającą stanowić ich polityczną reprezentację w monarchii austro-węgierskiej. Podczas spotkania stworzono także program zjednoczenia wszystkim Słoweńców, Chorwatów i Serbów (z obszaru monarchii habsburskiej) w ramach niepodległego i demokratycznego państwa – Państwa Słoweńców, Chorwatów i Serbów (Hutinec i Goldstein 2013: 5). Dyskusje toczyły się na temat sposobu połączenia utworzonego 29 października 1918 roku państwa SHS ze stolicą w Zagrzebiu z Królestwem Serbii. Ostatecznie zdecydowano, że organizacja ustroju nowego tworu politycznego zostanie pozostawiona Zgromadzeniu Konstytucyjnemu (Ustavotvorna skupština), a do momentu podjęcia przez nie decyzji władcą będzie książę-regent Aleksander I Karađorđević. 1 grudnia 1918 roku ogłosił on powstanie Królestwa Serbii, Chorwacji i Słowenii (Hutinec i Goldstein 2013: 7).

Nie wszyscy mieszkańcy Zagrzebia przyjęli wiadomość o utworzeniu nowego państwa z zadowoleniem. Oczekiwano bowiem, że będzie ono miało charakter republiki, a nie monarchii, tak jak Austro-Węgry. Eskalacja niezadowolenia nastąpiła 5 grudnia 1918

roku. Tego dnia na placu Bana Josipa Jelačića doszło do starcia zbrojnego. Aby zmanifestować poparcie mieszkańców Zagrzebia dla utworzenia nowego państwa – Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców – w mieście zorganizowano wiece jedności oraz uroczystą mszę w zagrzebskiej katedrze. W tym samym czasie, co zwolennicy zjednoczenia, pochód rozpoczęli jego przeciwnicy na czele z członkami 25. i 53. pułku piechoty. Wykrzykiwali oni hasła poparcia dla Republiki Chorwacji, takie jak: „Niech żyje Republika Chorwacka!” i „Niech żyje Republika Bolszewicka!” (Hutinec i Goldstein 2013: 8). Członkowie sił rządowych zareagowali bardzo szybko, strzelając z okolicznych domów. W konflikcie zginęło piętnaście osób, a dwadzieścia zostało rannych. Wydarzenie to nazwano „krwawym czwartkiem” lub „krwawym intermezzo”. Do historii przeszło natomiast jako „ofiary grudniowe” (chorw. *prosinačke žrtve*). Zaraz po tym zdarzeniu sytuacja w mieście uległa pogorszeniu – zapanował wielki strach i niepewność. Władze nakazały także rozbrownienie i likwidację 25. i 53. pułku piechoty. Ich funkcje przejęły jednostki armii rządowej w Zagrzebiu. Oprócz wspomnianych już rygorystycznych środków policyjnych władze miasta zakazały zgromadzeń oraz ograniczyły godziny otwarcia lokali, co na krótko uspokoiło niezadowolonych mieszkańców Zagrzebia (Hutinec i Goldstein 2013: 7–8, Wróblewska-Trochimiuk 2024: 205–207).

Warto podkreślić, że choć opisane wyżej procesy modernizacyjne w znacznym stopniu odmieniły oblicze Zagrzebia, pozostały ostatecznie projektem niedokończonym. Miastu nie udało się wówczas rozszerzyć swoich granic zgodnie z pierwotnymi założeniami – poza rzekę Sawę. Cel ten zrealizowano dopiero po 1945 roku, za kadencji burmistrza Većeslava Holjevaca (Rogić Nehajev 1997: 99). Nie zmienia to jednak faktu, że w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku wygląd Zagrzebia uległ ogromnej przemianie. Z niewielkiego, peryferyjnego miasta, odciętego od głównych szlaków komunikacyjnych, błotniste, zaśmiecone i odstraszone fetorem z nadpotoku, przekształcił się w nowoczesny ośrodek z kanalizacją, oświetleniem, komunikacją miejską (najpierw tramwajem konnym, a od 1910 roku elektrycznym), licznymi kawiarniami, kinami, hotelami, stowarzyszeniami, parkami, a także rozwijającym się przemysłem. Stał się siedzibą najważniejszych chorwackich instytucji i zyskał połączenie z innymi ważnymi ośrodkami, jako nowoczesne, choć wciąż zachowującym swój prowincjonalny charakter, miasto środkowoeuropejskie (Buntak 1996: 778, Kaniecka 2021: 104–106).

## KONTEKSTY LITERACKIE. ZAGRZEB W CHORWACKIEJ PROZIE PRZED 1918 ROKIEM

Choć głównym przedmiotem moich badań pozostaje chorwacka proza po 1918 roku, dla pełniejszego zrozumienia genezy literackich reprezentacji Zagrzebia, pracę rozpoczynam od krótkiej analizy najważniejszych zagadnień związanych z tym miastem, pojawiających się w wybranych utworach takich autorów, jak: Adolfo Veber Tkalčević, August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski, Ante Kovačić, Evgenij Kumičić, Antun Gustav Matoš, Janko Polić Kamov i Marija Jurić Zagorka. Fragment ten – podobnie jak miało to miejsce w przypadku poprzedzającej go części – nie stanowi całościowego ujęcia omawianej problematyki. Zdaję sobie sprawę, że na temat Zagrzebia w prozie przełomu XIX i XX wieku można by napisać osobną, i to całkiem obszerną, dysertację. Obraz Agramu wyłaniający się z dzieł ówczesnych twórców stał się już zresztą przedmiotem namysłu niektórych badaczy i badaczek, by wspomnieć tylko Dubravka Jelčicia (1984, 1984a), Patrycjusza Pająka (2003), Krystynę Pieniążek-Marković (2008), Macieja Falskiego (2008), Krešimira Nemeca (2010), Dominikę Kaniecką (2008, 2014), Dubravkę Oraić Tolić (2013) i Mirę Kolar-Dimitrijević (2014). Warto zaznaczyć, że wymienione prace nie wyczerpują w pełni podejmowanej przeze mnie problematyki, gdyż koncentrują się głównie na analizie pojedynczych tekstów literackich, twórczości konkretnego autora bądź traktują temat Zagrzebia jedynie marginalnie. Niemniej jednak refleksje wspomnianych badaczy okazały się inspirującym punktem wyjścia i ważnym odniesieniem w prowadzonych analizach.

Autorzy, których utwory omawiam w tej części, należą do kanonu literatury chorwackiej, a ich dzieła w różny sposób podejmują tematykę zagrzebską, ukazując miasto jako przestrzeń symboliczną, społeczną i kulturową.

\*

Zagrzeb pojawił się w chorwackiej prozie w drugiej połowie XIX wieku. Choć początki jego istnienia w literaturze łączone są najczęściej z twórczością Augusta Šenoi, uważanego za jednego z największych piewców obecnej stolicy Chorwacji (Jelčić 1984: 75), warto zauważyć, że już w latach pięćdziesiątych XIX wieku zagrzebską codzienność

przedstawił Adolfo Veber Tkalčević w utworze *Zagrepskinja* (1855)<sup>47</sup> (por. Chajęcka 2024: 264). Tkalčević, uznawany przez badaczy za prekursora chorwackiej noweli realistycznej lub przedstawiciela prozy przedrealistycznej (Flaker 1968: 82, Posavac 1970: 281–282, Šicel 1989: 118–119), niemal z fotograficzną dokładnością opisał poszczególne punkty na mapie ówczesnego miasta, a także związane z nimi praktyki miejskie: spotkania w kawiarniach i karczmach, niedzielną wycieczkę do parku Maksimir (wtedy znajdującego się poza granicami Zagrzebia) czy wizytę w teatrze mieszczącym się w jednej z kamienic na placu św. Marka. Bohaterowie noweli poruszają się konkretnymi ulicami i placami (Savska, plac Bana Josipa Jelačića, Ilica, Mesnička, Gjurgjevska<sup>48</sup>, Pivarska<sup>49</sup>), przechodzą obok rozpoznawalnych obiektów architektonicznych (budynek Keglevicia<sup>50</sup>, hotel Pruckner<sup>51</sup>, pałac Stankovicia<sup>52</sup>, budynek Ante Muževicia<sup>53</sup>, kościół św. Marka) i spotykają się w lokalach, które łatwo odnaleźć w przestrzeni współczesnego pisarzowi miasta (kawiarnia na placu Bana Jelačića czy karczma Pott Vrboj na obrzeżach Agramu). Wyraźne osadzenie akcji w realiach ówczesnego Zagrzebia sprawiało, że utwór Tkalčevicia silniej oddziaływał na wyobraźnię czytelników, odwołując się do ich codziennych doświadczeń i znanej im przestrzeni. Było to też zjawiskiem nowym, ponieważ publikowane do tej pory nowele z reguły opowiadały o czasach historycznych, a autorzy wykorzystywali w nich motywy hajducko-tureckie (Šicel 1989: 122, 127).

Tkalčević nie tylko dokładnie scharakteryzował przestrzeń zewnętrzną, lecz także poświęcił obszerny fragment wyglądowi wnętrza jednego z domów. Co istotne, opisy zarówno eksterioru, jak i interioru nie pełnią w utworze wyłącznie funkcji dekoratywnej. Służą one również budowaniu atmosfery czy też wskazywaniu pochodzenia i społecznej pozycji postaci. Przykładowo, tuż przed tajnym spotkaniem bohaterów utworu Milicy i Vojka, które doprowadziło do zdrady oraz ostatecznie tragedii, krajobraz miasta zostaje opisany w następujący sposób:

---

<sup>47</sup> Nowela po raz pierwszy opublikowana została w czasopiśmie „Neven, Zabavni i poučni list” w 1855 roku w numerach 1–3. Czasopismo ukazywało się w latach 1852–1858 w Zagrzebiu i było jedynym pismem o charakterze literackim wydawanym w okresie rządów Aleksandra von Bacha (1852–1859).

<sup>48</sup> Dziś ulica Jurjevska.

<sup>49</sup> Dziś ulica Basaričekova na Górnym Mieście.

<sup>50</sup> Jednopiętrowy budynek wybudowany w 1830 roku przez grafa Toma Keglevicia Bužimskiego na rogu Ilicy i Frankopanskiej. Stoi w tym miejscu do dziś (Damjanović 2014: 130–131).

<sup>51</sup> Najstarszy zagrzebski hotel zbudowany w 1844 roku przy Ilicy 44 na podstawie projektu Bartola Felbingera, potem zmieniony na Hotel Royal. Budynek wciąż stoi podobnie jak dwa wymienione poniżej (Damjanović 2014: 132–133).

<sup>52</sup> Znajduje się na rogu placu Bana Jelačića i Ilicy (Damjanović 2014: 116).

<sup>53</sup> Jednopiętrowa kamienica na rogu Ilicy i ulicy Mesničkij.

„[...] Polak devet sati odbilo na zvoniku svetoga Kralja. Po ulicah se je slegla tmina; nebo je naoblačeno, crno kano pakao, te nije vidjeti ni prsta pred nosom; al u kalendaru stoji da danas ima biti mjesečina, te ne gori nijedna svjetiljka [...] Ulicom je sve mirno, tiho, mrtvo. Kadšto samo vidi se tkogod, tko prebrusi pločnikom kući” (Tkalčević 1965: 88).

Na uwagę w tym opisie zasługuje brak sztucznego oświetlenia ulic, co wynika z ciągłego jeszcze posługiwania się kalendarzem przyrodniczym: nadchodząca pełnia zapewnić powinna Zagrzebiowi naturalne światło. Czas w noweli odmierzają zaś kościelne zegary i dzwony<sup>54</sup>. Panująca ciemność, pochmurne niebo oraz cisza, w której wybrzmiewa każdy krok, zapowiadają (w czym słychać echa romantyzmu) nadchodzące nieszczęście.

W kontekście późniejszej o kilkanaście lat twórczości Šenoi nie bez znaczenia jest również to, że Tkalčević nie idealizuje Zagrzebia. Miroslav Šicel, autor artykułu poświęconego omawianej tu noweli, podkreśla, iż pisarz urodził się w znajdującym się niedaleko Rijeki Bakarze i z tego powodu patrzył na zagrzebską przestrzeń z dystansem charakterystycznym dla osoby przyjezdnej (Šicel 1989: 120)<sup>55</sup>. Równie przekonujące wyjaśnienie przynosi sposób prowadzenia narracji. Utwór nie został bowiem podporządkowany celom ideologicznym, choć Tkalčević porusza kwestie społeczne i tożsamościowe ówczesnego Zagrzebia, na przykład ukazując scenę, w której matka nie może porozumieć się z córką po chorwacku, bo ta o wiele lepiej i chętniej mówi w języku niemieckim, gdyż uczyła się go w szkole. Przypomnę, że w latach pięćdziesiątych XIX wieku w Cesarstwie Austrii prowadzono intensywną politykę germanizacji, wymierzoną w mniejszości narodowe, w tym również w społeczność chorwacką. Te kwestie nie stają się jednak głównym tematem noweli<sup>56</sup>, lecz pozostaje nim miłosny trójkąt. Nowela ciąży w kierunku zagadnień psychologiczno-społecznych oraz ma moralizatorską wymowę. Nie znaczy to oczywiście, że Tkalčevićowi (notabene zwolennikowi ruchu iliryjskiego [Barac 1960: 111]) udało się uniknąć akcentów dydaktyczno-patriotycznych. Występują one chociażby wtedy, gdy Vinko poleca Milicy książki w języku chorwackim, mające zastąpić

---

<sup>54</sup> Na dźwięk zagrzebskich dzwonów pomagający ustalić porę dnia zwraca uwagę również bohater opowiadania Ivana Trnskigo *Iz Nove Vesi* (utwór opublikowany został w 1877 roku), którego akcja rozgrywa się mniej więcej w połowie XIX wieku. Chłopak pisze w liście z Zurychu do swojego opiekuna: „Ne mogu Vam se dosta nažaliti što se ovdje zvonom ne javlja dnevno doba, kao što u Zagrebu. Svaki dan jutrom mislim da nije još osma, jer neće da zaciniče ono jasno najviše zvono na Svetom kralju. Al' da – i ovdje zvone, počamši od prvoga ponedjeljka poslije proljetnoga ravnonoćja, al' samo jedanput, i to u šest sati svaki večer, kako mi kažu, sve do kraja ljeta (Trnski 2017: 338).

<sup>55</sup> W nowelach, których akcja rozgrywa się w rodzinnym Bakarze, taka idealizacja jest już obecna (Šicel 1989: 120).

<sup>56</sup> Pojawienie się języka niemieckiego w twórczości Tkalčevicia Šicel tłumaczy również względami osobistymi – ojciec pisarza był Niemcem. Tkalčević zajmował się również przekładem z języka niemieckiego na chorwacki (Šicel 1989: 124).

tak chętnie czytane przez nią niemieckie lektury<sup>57</sup>, lub gdy przytłoczony zdradą bohater wiąże swoje osobiste nieszczęście z uczuciami wobec ojczyzny. Wątki te są jednak drugoplanowe. Na taki rozkład akcentów wpływ mogła mieć również obowiązująca wówczas cenzura.

Zagrzeb Tkalčevicia to miasto niewielkie, ograniczone do kilku ulic, ale nazywane przez bohaterów „małym Paryżem” ze względu na rozgrywające się w nim afery miłosne („ – Pa neka tko reče – zaintačit će Batalović, da nije Zagreb mali Pariz, ven ni onde nema lepših scenah”, Tkalčević 1965: 89) (por. Chajęcka 2024: 264). Ten autoironiczny epitet, odzwierciedlający aspiracje kulturowe, ujawnia także mechanizmy kompensacyjne typowe dla prowincjonalnych ośrodków, które – nie mogąc konkurować z metropoliami skalą – starają się im dorównać intensywnością życia towarzyskiego i obyczajowego. Motyw podobieństwa do stolicy Francji ze względu na podróż do tego miasta rozwinie w swojej twórczości Antun Gustav Matoš, kolejny po Šenoi wielki piewca Zagrzebia, choć niekiedy o wiele bardziej surowy niż autor powieści *Zlatarovo zlato*. Porównanie Agramu do Paryża pojawi się również w powieści Mariji Jurić Zagorki *Tajna Krvavog mosta* (1912), przynosząc – podobnie jak miało to miejsce u Tkalčevicia – negatywne konotacje. Agram przyrównany do stolicy Francji stanie się w utworze pisarki „salonem wiecznych orgii” („dvorana vječnih orgija”, Zagorka 1987: 70) z powodu ludycznych obyczajów szlachty. Pamiętać jednak należy, że Zagorka nie opisała zachowania współczesnych jej zagrzebian i zagrzebianek, lecz arystokracji z drugiej połowy XVIII wieku, czyniąc ją negatywnym przykładem dla odbiorców. Agram Tkalčevicia to zatem przestrzeń tętniąca życiem, zamieszkała przez ludzi o podwójnej moralności i posługujących się językiem niemieckim. Pozbawione moralności oblicze miasta opisze trzydzieści lat później w powieści *Gospođa Sabina* Evgenij Kumičić (1883). W jego interpretacji Zagrzeb będzie jednak jeszcze bardziej amoralny niż w nowelce Tkalčevicia.

Zauważalną od drugiej połowy XIX wieku obecność Zagrzebia w chorwackiej prozie należy wiązać z realnym rozwojem urbanistycznym, rozwojem kultury miejskiej, a także rosnącą popularnością mieszczańskich gatunków literackich (Pieniążek-Marković

---

<sup>57</sup> Pisarz ciekawie, bo inaczej, wykorzystał typowy dla ówczesnej literatury odrodzeniowej motyw zmiany charakteru i przyzwyczajzeń kobiety pod wpływem kochającego swoją ojczyznę i jej język partnera. Tytułowa zagrzebianka, nauczona w szkole niemieckiego i przyzwyczajona do czytania utworów literackich w tym języku, dzięki mężowi sięga po lektury przełożone na chorwacki oraz krytykuje nazbyt wystawny styl życia niektórych mieszkańców Agramu. Zmiana ta nie jest jednak trwała, a taka powinna być w modelowej wersji utworu wykorzystującego ten motyw. Po pewnym czasie bohaterka wraca do dawnych nawyków lekturowych oraz namawia męża do wystawnego stylu życia, co w końcu wpędza go w długi (por. Barac 1960: 118, Frangeš 1975: 144).

2005: 34, Kravar 2005: 68, Nemeč 2010: 5–6). To zaś nieuchronnie odsyła nas do twórczości wspomnianego już Augusta Šenoi, który nie tyle wprowadził Zagrzeb do literatury, co uczynił go jednym z ważniejszych tematów swoich dzieł oraz próbował zapoczątkować nowy sposób postrzegania Agramu w kulturze chorwackiej (Kaniecka 2014: 21, Falski 2008: 169)<sup>58</sup>. Urodzony w 1838 roku literat z jednej strony romantyzował miasto (np. *Zlatarovo zlato*, 1871, *Diogenes*, 1878, *Kletva*, 1880–1881), z drugiej potrafił dostrzec jego wady i pokusić się o krytykę mieszkańców i mieszkanek (np. *Zagrebulje*, 1866–1867, 1877–1880, *Vječni Žid u Zagrebu*, 1862, *Ljubica*, 1866). Zagrzeb dla Šenoi to metonimia narodu chorwackiego, stąd też w jego tekstach historia miasta utożsamiana jest z dziejami całego społeczeństwa, a sposób opisywania przestrzeni miejskiej podporządkowany sprawie narodowej oraz dydaktycznym i ideologicznym celom (Šicel 1982: 83, Nemeč 1998: 91). Jak trafnie zauważyła bowiem Dominika Kaniecka, „u Šenoi miasto pojawia się jako temat, ważny motyw, bohater, niejednokrotnie czytelny symbol”, a „wszelkie przejawy jego obecności składają się na wykreowany przez autora mit o Zagrzebiu” (Kaniecka 2014: 19). Najważniejszą funkcją tego mitu było zaś stworzenie – posłużę się tu kategorią wprowadzoną przez Benedicta Andersona – „wspólnoty wyobrażonej” (Anderson 1997), w której Zagrzebiowi i jego historii przypadać miało miejsce centralne (por. Kaniecka 2014: 18). Kaniecka zauważa, iż celem pisarza było budowanie poczucia więzi czytelników z miastem, utrwalenie wyboru dokonanego kilkadziesiąt lat wcześniej przez działaczy ruchu odrodzeniowego, a tym samym zatarcie śladów tego, jak bardzo niedawno została podjęta przez nich decyzja o uczynieniu z Zagrzebia centrum chorwackiego państwa (Kaniecka 2014: 23). Do tego Šenoa potrzebował pozytywnego wizerunku miasta, któremu można by przypisać takie cechy, jak szlachetność oraz waleczność, i które mogłoby pochwalić się długą, sięgającą przynajmniej średniowiecza tradycją. Stąd też pisarz najczęściej określał je jako „stary Zagrzeb”, „stare miasto królewskie”, „wolne miasto królewskie”, „szlachetny gród” lub „miasto na wzgórzu Grič” (*stari Zagreb*, *stari kraljevski grad*, *slobodni kraljevski grad*, *plemeniti varoš*, *grad na Griču brdu*) oraz odwoływał się do kluczowych momentów z jego historii, takich jak

---

<sup>58</sup> W niezwykle trafny sposób (a zarazem bliski twierdzeniom Antuna Gustava Matoša) to, co Šenoa zrobił dla Zagrzebia, opisuje Maciej Falski, dlatego pozwolę sobie przytoczyć odpowiedni fragment: „Przed Šenoą chorwacka stolica była po prostu miastem, dzięki jego tekstom stała się miastem znaczącym w chorwackiej przestrzeni wyobrażonej: symbolem niepodległości, równości społecznej, współdziałania klas w imię obrony narodu. Šenoa tchnął życie w martwe mury, objawił mieszkańcom ich istotę, wpisał je w wyobrażone dziedzictwo narodowe” (Falski 2008: 169). Nie bez znaczenia będzie tu być może podanie informacji, że pisarz pełnił od 1873 roku funkcję radnego miejskiego, co pokazuje także jego pozaliterackie zaangażowanie w problemy miasta.

nadanie mu statusu wolnego królewskiego miasta, konflikt między Kaptolem i Gričem, wynikające z feudalnego porządku problemy społeczne, odrodzenie narodowe, reakcja miasta na wydarzenia z 1848 roku, absolutyzm Bacha oraz późniejsze rządy bana Ivana Mažurancica (1873–1880), pierwszego bana pochodzącego z ludu (por. Kaniecka 2014: 198).

Aby dokładniej przedstawić sposób myślenia Šenoi, przyjrę się obrazowi Zagrzebia, wyłaniającemu się z jego felietonów, ponieważ autor odnosi się w nich do współczesnego mu Agramu oraz – co ważniejsze – nie pozostaje wobec niego bezkrytyczny. Felietony te odzwierciedlają tym samym złożony stosunek pisarza do rodzinnego miasta. *Zagrebulje*, bo o nich tu mowa, Šenoa zaczął publikować w 1866 roku w dzienniku „Pozor”, gdzie ukazywały się podpisane pseudonimem „Petrica Kerempuh” jeszcze w roku następnym, aż do likwidacji gazety. Po dziewięcioletniej przerwie pisarz publikował je w czasopiśmie „Vijenac” (1877–1880), sygnowane inicjałami autora lub jego iminiem (Nemec 2010: 36–37). Cel, jaki mu przyświecał podczas pisania felietonów, Šenoa wyjaśnił swym czytelniczkom (a one tu dominowały<sup>59</sup>) i czytelnikom już w pierwszym z tekstów, gdzie zaznaczył, że chodzi mu o dostarczenie im za pomocą tych „zagrzebinek”, czyli okruszków z życia Zagrzebia, odrobiny radości w nienastrajającym do pozytywnego myślenia świecie. Pamiętać jednak należy, że *Zagrebulje*, podobnie jak pozostałe utwory Šenoi, łączą funkcję ludyczną z dydaktyczną (Jelčić 1984: 78).

Przypomnę, że *Zagrebulje* przez pierwsze dwa lata ukazywały się w trudnym dla mieszkańców Bańskiej Chorwacji okresie: po bachowskim absolutyzmie, który przyczynił się do ponownej germanizacji Zagrzebia, uspił życie polityczne i kulturalne oraz wywołał marazm w społeczeństwie, nadchodził czas powtórnej madziaryzacji, przypieczętowanej utworzeniem w 1867 roku Austro-Węgier i podpisaniem rok później ugody węgiersko-chorwackiej. Felietony, publikowane w latach 1877–1880, powstawały zaś w momencie, gdy proces madziaryzacji uległ nasileniu, a Chorwacja traktowana była przez węgierską władzę utylitarnie – jako źródło surowców i taniej siły roboczej<sup>60</sup>. Z drugiej strony są to

---

<sup>59</sup> Świadczą o tym takie zwroty, jak: „lijepe moje Zagrepčanke“, „moje ljepotice“, „draga hrvatska čitateljice“ (Šenoa 1980: 166, 209, 263). Uczynienie kobiet adresatkami tekstów wiązało się z rolą, jaką autor przypisywał kobietom. Sądził bowiem, że w czasach panującej cenzury to one właśnie powinny uczyć patriotyzmu kolejne pokolenia.

<sup>60</sup> Šenoa obserwował wpływ tych polityczno-społecznych zmian na życie mieszkańców Zagrzebia: „Nemar staroga municipalizma, ushit ilirizma, ropstvo bahovanja, podlost i licumjerstvo kašnje dobe, pterificirano mađaronstvo, sloga i bijes, opozicija i puzavost, ljepota i rugota, ženska čistoća i razvraćenost, filistarizam i bećarstvo, poštenje i kukavština, sve su one plemenite i otrovne trave koje je sudbina bacila na stari grad na brdu Griču da se skuha ono što dan-danas zagrebačkim životom zovemo. Taj život kipi, buji, taj se život

także lata, w których Agram w zauważalny sposób rozwinął się pod względem urbanistycznym, mogąc powoli pretendować do roli politycznego i kulturowego centrum Chorwatów, ale nawet Šenoa w jednym z felietonów stwierdził nieco przewrotnie, że nie wie, czy miasto to zasłużyło, by nosić miano chorwackiego centrum. Tym bardziej, iż ośrodkiem najbardziej „rodzimy” w sensie narodowości jego mieszkańców, był wówczas Karlovac<sup>61</sup> (Šenoa 1980: 256–257). W innym tekście, napisanym w 1877 roku, pisarz dodał zaś, że Zagrzeb wymyka się jasnym klasyfikacjom społecznym, ponieważ żadna z zamieszkujących go warstw nie stała się dominującą, nie pozostawiła wyraźnego śladu w przestrzeni miasta. I tak, Sisak ma swoich baronów, Primorje – kapitanów, Samobor i Krapina – ślady dawnego patrycjatu. Tego rodzaju tradycji brakuje natomiast według autora w Zagrzebiu. Urzędnicy, wojsko, arystokracja, inteligencja oraz młodzież żyją obok siebie lub przeciwko sobie, nie przejmując sterów (Šenoa 1980: 258). Zagrzeb jest więc zbiorem jednostek, które nigdy się nie spotykają, co należy rozumieć jako krytykę zagrzebskiego społeczeństwa i jego atomizacji. Pisarz w felietonach demaskował również konformizm i pozorantwo młodzieży, krytykował ulotny patriotyzm zagrzebianek.

Zdaniem Šenoi jedynym sposobem na zapomnienie o nędzy, złości i wewnętrznej pustce niektórych mieszkańców Zagrzebia jest ucieczka poza miasto, na łono przyrody, gdzie można zaznać odrobiny wolności. O ile bowiem Šenoa podziwiał Zagrzeb, o tyle niezadowolony był z zachowania części jego mieszkańców i wyglądu tych przestrzeni miasta, które odzwierciedlają rozrzutność elit (por. Jelčić 1984: 77). W jednym z felietonów z 1866 roku, opisującym wyprawę w okolice szczytu Okić, gdzie znajdują się ruiny twierdzy wspomnianej w źródłach po raz pierwszy w XII wieku, stwierdził, że bardziej ceni stare, drewniane rezydencje od zagrzebskich pałaców, przypuszczając, iż więcej w nich prawdy oraz uczciwości; bardziej podobają mu się stare zdjęcia ważnych dla historii Chorwacji osób niż fotografie najlepszych urzędników umieszczone na Ilicy (Šenoa 1980: 152, 159). Pisarz często też wyrażał tęsknotę za starym, znikającym powoli Zagrzebiem, który w jego oczach był synonimem szczerości i prawdziwej chorwackości:

Mnogo ljepši bijaše u staro doba onaj marvinski trg, kad je na onom mjestu gdje luđaci grade danas galeriju praskala »i po prahu i po kalu« svinjska pečenica. A spomenik ilirskoga bana na Jelačićevom trgu! Gdje si, stara mila Harmico! Gdje tvoji ulični kotlovi u kojima su kobasice

---

kristalizuje. Pojedine čestice titraju, lete da se sljube i razljube. A među tim ima mulja, ima taloga. O tom mulju, o tom talogu pisat ću vam sada” (Šenoa 1980: 240).

<sup>61</sup> W pierwszej połowie XIX wieku do Karlovaca przeprowadzali się mieszkańcy okolicznych wsi serbskich i chorwackich, czyniąc to miasto bardziej słowiańskim niż niemiecki Zagrzeb czy niemiecko-węgierski Osijek (Barac 1954: 23).

piskutale divnu pjesmicu o zlatnoj dobi, gdje su namjesto Jelačićeva spomenika u mlaki plavucali tusti racmani i valjali se obli odojci (Šenoa 1980: 292).

Takie fragmenty pokazuju sentiment, jakim autor darzył dawny Zagrzeb, ale odzwierciedlają też zmiany zachodzące w mieście za jego życia: plac Marvinski, na którym niegdyś sprzedawano zwierzęta i produkty pochodzenia zwierzęcego, zamienił się najpierw w Nowy Plac (Novi Trg), by w 1866 roku otrzymać swoją dzisiejszą nazwę Zrinjevac, dokładniej plac Nikoli Šubicia Zrinskiego, a wraz z nią nową funkcję – przestrzeni spacerowej. Harmica zmieniła się zaś w plac Bana Jelačića. Tam, gdzie kiedyś pały się zwierzęta hodowlane, stanął pomnik Jelačića. Postawy Šenoj wobec zmian nie należy jednak odczytywać jako krytyki modernizacji, lecz raczej jako tęsknotę za społeczeństwem, które w przeszłości cechowało się większą autentycznością, solidarnością, przywiązaniem do wartości narodowych i powinno stanowić wzór dla współczesnych.

Ponieważ Šenoa najwięcej miejsca w felietonach poświęcił mieszkańcom i mieszkankom, ich zachowaniu oraz praktykom miejskim, czyli społecznemu i antropologicznemu obrazowi miasta, mniej w nich Zagrzebia rozumianego jako przestrzeń topograficzna (por. Nemeč 2010: 37). Pisarz zarysował granice Agramu („od Sv. Duha do Maksimira, od parnog mlina do Sv. Ivana”, Šenoa 1980: 245), wielokrotnie podkreślając, że choć Zagrzeb jest mały, dużo się w nim dzieje. Łączył też niektóre części miasta z konkretnymi grupami społecznymi, na przykład promenada Południowa (czyli promenada Strossmayera), z której roztaczał się wówczas widok na rzekę Sawę, zakwalifikowana została przez niego do ulubionych przestrzeni zagrzebskiej elity posługującej się językiem niemieckim. Z tego powodu autor starał się unikać spacerów po tej okolicy (Šenoa 1980: 171). W podobnym tonie przestrzeń tę scharakteryzował Ksaver Šandor Gjalski w powieści *U noći. Svagdašnja povijest iz hrvatskoga života* (1887). Dopiero ulica Petrinjska, Vlaška i Nova Ves zamieszkiwane były zdaniem Šenoj przez prawdziwych „purgarów”, jak określano z języka niemieckiego mieszkańców Zagrzebia, szczególnie w okresie średniowiecza<sup>62</sup>. Pisarz zaliczał do tej grupy szewców, krawców i innych rzemieślników.

Sposób, w jaki Šenoa opisywał Zagrzeb zmienił się po trzęsieniu ziemi, które nawiedziło miasto 9 listopada 1880 roku. Zmiana ta była bezpośrednio związana z pełnioną przez pisarza funkcją urzędnika odpowiedzialnego za ocenę szkód, jakie spowodował

---

<sup>62</sup> Z czasem nazwa ta nabrała pejoratywnego znaczenia, zmieniła też formę na „purgeri“ (hasło: *Purger (Purgar)* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. <https://www.enciklopedija.hr/clanak/purger> [dostęp: 2.02.2024]).

kataklizm. Zniszczenia miasta stały się centralnym tematem jego felietonów pisanych od teraz z perspektywy bardziej dokumentalnej i analitycznej, ale także nostalgicznej. W wyniku emocji spowodowanych tragedią, Šenoa wracał bowiem pamięcią do Zagrzebia swoich lat dziecięcych, podkreślając rolę, jaką w krajobrazie miasta, również dźwiękowym, odgrywały kościelne dzwony, z których każdy miał swój unikalny ton. Panująca po trzęsieniu cisza nie jest więc zwyczajna – to cisza dotkliwa, niepokojąca, uwypuklająca wymiar tragedii, jaka nawiedziła miasto (por. Šenoa 1980: 316).

Z pisarstwa Šenoi wyłaniają się dwa przeciwstawne obrazy Zagrzebia. Pierwszy z nich odnosi się do realnej sytuacji współczesnego pisarzowi miasta, drugi zaś stanowi jego wyidealizowaną wizję. Ten drugi nie może jednak istnieć bez pierwszego. Wymiar topograficzny jest tu mniej istotny. Pierwszy z obrazów, widoczny szczególnie w felietonistyce pisarza, przedstawia Zagrzeb jako miasto zgermanizowane, nieczułe na kwestie narodowe, naśladowujące w bezmyślny sposób zagraniczne mody, prowincjonalne, pełne kompleksów, wiecznie porównujące się do innych ośrodków, szczególnie wspomnianego już Wiednia<sup>63</sup>, będącego najważniejszym punktem orientacyjnym dla Chorwatów pod koniec XIX wieku, i w końcu – miasto niepotrafiące docenić własnego języka oraz rodzimej kultury (por. Kaniecka 2014: 211, Nemeč 2010: 35–46). Drugi obraz Zagrzebia, który wyłania się z twórczości Šenoi, ukazuje go jako miasto najważniejsze w Królestwie Chorwacji, Sławonii i Dalmacji zarówno pod względem politycznym, jak i kulturowym; ośrodek, z którym powinien się identyfikować cały naród chorwacki; miasto posiadające szczególną przeszłość, świadczącą o jego odwadze oraz umiejętności stawienia czoła zewnętrznemu zagrożeniu. Zagrzeb w tej idealistycznej wizji utożsamiany jest z wolnością, poszanowaniem praw i mieszczańskimi cnotami (por. Kaniecka 2014: 214).

Na obecność języka niemieckiego w zagrzebskiej przestrzeni zwracał uwagę również wspomniany już Ksaver Šandor Gjalski w opublikowanej w 1887 roku powieści *U noći. Svagdašnja povijest iz hrvatskoga života*<sup>64</sup>, opisującej sytuację polityczną lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku z perspektywy młodej zagrzebskiej inteligencji, przede wszystkim środowiska prawniczego. Znamienna jest tu scena, w której jeden z bohaterów, Ivan Jelenčić o wyraźnie narodowych poglądach, zbliżonych do tych,

---

<sup>63</sup> Por.: „U urbanoj topografiji hrvatske književnosti Beču pripada istaknuto mjesto, što je obilno argumentirano i u dosadašnjoj kritičkoj literaturi [...] Literarna reprezentacija Beča varira u rasponu između fascinacije i odbojnosti, pa čak i katastrofizma, no ipak se kao *locus* Beč najčešće javlja u ulozi negativnog junaka i neželjenog Drugog: kao antiteza prirodi, selu, idili, Hrvatskoj, sreći u domaćem kraju. U takvoj su artikulaciji politički motivi zasigurno igrali ključnu ulogu“ (Nemeč 2010: 9).

<sup>64</sup> Powieść ukazywała się pierwotnie w czasopiśmie „Vijenac” w 1886 roku (Nemeč 1999: 208).

jakie głosili wówczas prawasze (*pravaši*)<sup>65</sup>, buntuje się wobec zamieszczania na słupach przy promenadzie Strossmayera ogłoszeń w języku niemieckim (Gjalski 1962: 17). Wspomniana promenada to ta sama przestrzeń, której starał się unikać Šenoa ze względu na jej niemiecki charakter. O ile jednak tamto wrażenie niemieckości ulicy wynikało jedynie z języka, jakim posługiwały się spacerujące tędy osoby, o tyle u Gjalskiego wiąże się ono także z wymiarem wizualnym. Niemiecki jest oczywiście zauważalny w powieści również w sferze dźwiękowej miasta; gdy bohaterowie znajdują się na ulicy Dugiej (dziś ulica Pavla Radicia) ich uwagę przykuwa sposób wysławiania się przechodniów. Szczególnie wyczuleni są na obecność języka niemieckiego oraz kajkawszczyzny, stanowiących w ich odczuciu elementy obce i zagrażające kulturze chorwackiej.

Zagrzebska kajkawszczyzna (*zagrebačka kajkavština*), czyli mieszanka dialektu kajkawskiego i zapożyczeń z języka niemieckiego, opisana została w powieści jako idiom, którym posługują się osoby aspirujące do podniesienia swojego statusu społecznego, chcące upodobnić się do arystokracji (por. Gjalski 1962: 42–43). W utworze używają jej także madziaroni, pragnący zacieśnienia związków między Chorwacją a Królestwem Węgierskim. Uosobieniem takich poglądów jest w powieści Krnjetić, sąsiad ojca głównego bohatera, Petra Krešimira Kačića. Jego znajomość języka oraz kultury uwielbianych przezeń Węgier jest jednak powierzchowna, ogranicza się do kilku zwrotów oraz umiejętności wymienienia z nazwiska paru pisarzy, co narrator podkreślił z charakterystyczną dla siebie ironią. Krnjetić posługuje się kajkawskim, a jego sposób wysławiania zmienia, przynajmniej na moment, przekonania Kačića na temat tego dialektu – przestaje on postrzegać kajkawski jako wstydlivy i nieprzyjemny dla ucha.

Przedstawiony w powieści obraz zagrzebskiego społeczeństwa jest pesymistyczny. Cechuje je korupcja oraz brak skrupułów w osiągnięciu celów materialnych (Gjalski 1962: 28–29). Destrukcyjny wpływ zagrzebskiej atmosfery na los jednostki autor ukazał na przykładzie głównego bohatera, Petra Krešimira Kačića – studenta prawa, którego imiona przywodzą na myśl średniowiecznego władcę Królestwa Chorwacji, Petra Krešimira IV z dynastii Trpimirowiciów. Imię to nie tylko ironicznie kontrastuje z faktyczną pozycją i losem bohatera, ale również służy jako środek demaskujący rozdźwięk między narodową mitologią a rzeczywistością młodego pokolenia. Bohater, wychowany przez ojca w duchu

---

<sup>65</sup> Prawasze to zwolennicy prawicowej orientacji politycznej, organizujący się od 1861 roku w partie polityczne i głoszący niepodległość i niezależność polityczną Chorwacji (hasło: *pravaši* [w:] Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/pravasi> [dostęp: 8.02.2024]).

ideologii iliryjskiej, po przybyciu do Zagrzebia<sup>66</sup> wkracza w kręgi opozycyjne, skupione wokół Bolicia i jego zwolenników, którzy swoimi poglądami przypominają Starčevicia i Partię Prawa (Stranka prava), czyli wspomnianych wcześniej prawaszy<sup>67</sup>. Od nich bohater uczy się nienawiści do wszystkiego, co serbskie i niemieckie. Pod ich wpływem zaczyna także aktywnie uczestniczyć w życiu politycznym, zaniedbując naukę. W końcu jednak rozczarowuje się postępowaniem kolegów, porzucających swoje poglądy polityczne, gdy tylko ktoś zaoferuje im stanowisko w państwowych instytucjach. Kačić pragnie pozostać wierny ojczyźnie i walczyć o dobro narodu jako adwokat, ale brak dyscypliny stoi na przeszkodzie w ukończeniu studiów. To z kolei wpędza go w coraz większe kłopoty. Fatalną sytuację materialną bohatera wykorzystuje jego przeciwnik polityczny, Petar Hojkic<sup>68</sup>: oferuje mu pracę urzędnika państwowego bez konieczności wcześniejszego zdania odpowiednich egzaminów pod warunkiem, że publicznie wyrzeknie się dawnych poglądów oraz poprze jego kandydaturę w wyborach do parlamentu. Kačić ostatecznie więc porzuca swoje ideały, a jego los nie różni się od losu wielu młodych ludzi w tym okresie.

Choć Gjalski najwięcej miejsca poświęcił środowisku studentów prawa, charakterystyce poddał także arystokrację oraz osoby pragnące się do niej zbliżyć. Kluczowa jest tu scena balu, na którym pojawiło się „sve što je Zagreb brojio otmjeno i znamenito [...]. I aristokracija, i generalija, i visoka birokracija, i književnost, i odvjetništvo, i trgovina” (Gjalski 1980: 69), by zaprezentować zamówione z Paryża kreacje, choć tych według szlachty w Zagrzebiu niewiele osób jest w stanie docenić. Arystokracja, poprzez import dóbr z Paryża i Londynu buduje swoją tożsamość klasową oraz symbolicznie odcina się od lokalności. Zachód – jako źródło mody – pełni tu funkcję nie tylko estetyczną, lecz aksjologiczną. Środowisko to nazywa Zagrzeb pogardliwie

---

<sup>66</sup> Bohater przyjeżdża do Zagrzebia z Wiednia, by tu kontynuować naukę. Z pobytu w Wiedniu musiał zrezygnować ze względów finansowych. Swoją decyzję pod wpływem przyjaciela, Živka Narančicia, tłumaczył także miłością do ojczyzny.

<sup>67</sup> Jednocześnie autor w *U noći...* krytykuje radykalne poglądy prawicy utożsamiane z partią Ante Starčevicia, która w latach siedemdziesiątych i szczególnie osiemdziesiątych zyskiwała coraz większą popularność wśród młodej inteligencji (również mieszkańców mniejszych ośrodków miejskich i wsi). Podstawą poglądów politycznych Starčevicia była niezależność państwa chorwackiego oraz zdecydowany sprzeciw wobec polityki węgierskiej i samej idei monarchii. Z czasem jego poglądy nabrały skrajnie radykalnego, ekskluzywnego i z dzisiejszej perspektywy nacjonalistycznego charakteru. Prawasze wykluczali wszystko, co nie jest chorwackie – wyraźną niechęcią darzyli szczególnie wpływy serbskie i niemieckie. Krytykowali więc Khuena, ale i Strossmayera, Šenoę, Kaptol jako symbol kościoła, literaturę niemieckojęzyczną i węgierską oraz wszelką tradycję (Flaker 1968: 200–223, Gross 1973, Nemeč 1999: 137–139).

<sup>68</sup> Kačić nienawidzi Hojkicia również ze względów osobistych – mężczyzna uwiódł ukochaną bohatera, a następnie ożenił się z inną kobietą, córką prawnika, która była dla niego korzystniejszą partią. Tinka zaś z rozpaczy chciała popełnić samobójstwo. Ostatecznie umarła w wyniku zapalenia płuc, jakiego się nabawiła, chodząc zrozpaczona nocnymi ulicami miasta.

„gniazdem” (Gjalski 1962: 70), przypisując mu prowincjonalizm, zacofanie, zamknięcie na pochodzące z Paryża i Londynu mody, niezdolność do „lotu” czy większych aspiracji. Choć gniazdo może być rozumiane jako bezpieczna przestrzeń, miejsce intymne, dom, w wypowiedziach arystokracji zyskuje wyłącznie deprecjonujący wydźwięk. Miasto staje się w tym ujęciu co najwyżej sceną dla społecznego performansu klasy wyższej.

Gjalski ściśle osadził akcję powieści w krajobrazie Zagrzebia. Bohaterowie poruszają się konkretnymi ulicami, głównie Mesničką, Dugą (tu wynajmuje pokój Kačić) oraz Ilicą (gdzie w jej dolnej części mieszka Tinka, pierwsza miłość Kačića), pojawiają się też w utworze przestrzenie Górnego Miasta, takie jak plac św. Katarzyny, plac św. Marka i promenada Strossmayera, częściej nazywana promenadą Południową. Wspomniane zostały również konkretne lokale: karczma K veselom Zagorcu, Narodna kavana znajdująca się na rogu placu Bana Jelačića i dzisiejszej ulicy Praškiej. Była ona wówczas miejscem spotkań inteligencji oraz polityków o różnych zapatrywaniach (Maruševski 2006: 271). Rzadziej w powieści wspomniana jest Velika kavana mieszcząca się zaraz obok wcześniej wspomnianej kawiarni, na rogu placu Jelačića i ulicy Bolničkij (dziś Gajeva) do 1929 roku, gdy zburzona została kamienica Pavla Hatza, w której się mieściła. Na tym miejscu stanął hotel Milinov, a w 1937 roku otwarto w nim kawiarnię. W 1942 roku cały obiekt został przebudowany przez nowego właściciela i powstały w nim hotel Dubrovnik oraz kawiarnia Dubrovnik istniejące do dziś (Maruševski 2006: 279, 282).

Szczegółowe opisy miejskiego krajobrazu pojawiają się w powieści sporadycznie. Jednym z ciekawszych przykładów jest obraz Zagrzebia przedstawiony przy okazji wieczornego spaceru Kačića:

Ulice su gotovo bez sjene poplavljene mjesečinom. Bijele ceste i čisti trotoari pričinjaju se kao daleki plateni komadi, a žuti plamenovi plinskih svjetionika i svjetiljaka malone iščezavaju. Od kolodvora dopire zviždanje i štopot posljednjih vlakova, među zidovima kuća ori se brzi topot kočijâ tamo negdje iz Ilice i težak rogobor hotelskih omnibusa. Iz gornjih spratova nekih stanova šume kroz otvorene prozore akordi glasovira, iz jedne kuće domnijeva plačni cilik gusala, a odanle negdje iz Gornjeg grada razliježu se puni slađani glasovi frule. Iz velikih kavana na Jelačićevu trgu javljaju se kreštave riječi konobara, udaranje žlica po sudu i staklu, a iz uskih pokrajnih uličica – bogzna iz kojih – dolazi vika i pjevaju prevesele neke čete. Ljudstvo navrvjelo odasvuda želeći naužiti se krasne noći, te se je Kačić na Jelačićevu trgu i u Ilici jedva ugibao. U svakoga prolaznika točno bi pogledao, nadajući se da će spaziti Tinku (Gjalski 1962: 116).

We fragmencie tym szczególny nacisk położono na dźwiękowy pejzaż miasta. Do uszu bohatera docierają rozmaite odgłosy: stukot pociągów, turkot powozów przemierzających Ilicę, ciężki łoskot hotelowych omnibusów. Z otwartych okien mieszkań

wydobywają się dźwięki muzyki – w jednym słycać fortepian, w innym zawodzą skrzypce, a z Górnego Miasta dolatuje słodka melodia fletu. Z kawiarni przy placu Jelačića dobiegają głosy kelnerów, stukot łyżek o szkło i naczynia, a z bocznych ulic – śmiechy, okrzyki i śpiewy wesołych grup. Zagrzeb tętni życiem. Ulice pełne są ludzi, którzy wyszli z domów uwiedzeni nocnym pulsem miasta. To tętniące życiem miasto nie jest jednak jednorodne ani niewinne. Zagrzeb w powieści Gjalskiego to przede wszystkim przestrzeń walki – głęboko podzielona i pełna napięć, w której ścierają się różne języki, klasy społeczne, ideologie i aspiracje. To miasto pełne sprzeczności: z jednej strony coraz bardziej nowoczesne, wielogłosowe, z drugiej skażone politycznym oportunizmem, społeczną obojętnością i moralnym relatywizmem. Nie jest ono przestrzenią emancypacji, lecz raczej pułapką, w której jednostka, by przeżyć, zmuszona jest do kompromisów.

Gjalski miał zbliżone do Šenoi poglądy na temat roli literatury w życiu społeczeństwa. Uważał, że twórca ma być zarazem artystą i pedagogiem, propagatorem i patriotą, literatura powinna zaś naród uczyć oraz wychowywać, eksponował zatem jej utylitarny charakter (por. Nemeč 1999: 198). Idee dotyczące dydaktycznej roli literatury, głoszone przez Šenoę i podzielane przez Gjalskiego, popierała także Marija Jurić Zagorka (Barac 1954: 17, Donat 1990: 86–98, Detoni Dujmić 1998: 153–167), która została upamiętniona jako autorka literatury popularnej, nazywanej za jej życia trywialną, kiczowatą, przeznaczoną dla pasterek lub nieco szerzej – niewydukuwanego ludu (*šund-literatura, literatura za kravarice, pučka književnost*) (Hergešić 1987: XXII). Określenia te odzwierciedlają negatywne podejście większości ówczesnych krytyków do twórczości pisarki. Oskarżano ją między innymi o fałszowanie wydarzeń historycznych oraz słaby warsztat (Đorđević 1979: 136, Lasić 1986: 63). Sama autorka w odpowiedzi na tego typu zarzuty podkreślała, że jest przede wszystkim dziennikarką (lub raczej dziennikarzem), a nie osobą zajmującą się literaturą (Đorđević 1979: 157)<sup>69</sup>. Opinie o znikomej wartości twórczości pisarki podważyli dopiero najnowsi badacze jej spuścizny<sup>70</sup>. Zagorka zapamiętana została również jako „kronikarz starego Zagrzebia“ (Đorđević 1979), głównie dzięki powieściom historycznym, do których zaliczyć należy pierwszy chorwacki kryminał

---

<sup>69</sup> Na krytykę Antuna Gustava Matoša Zagorka odpowiadała, że jej powieści to jedynie dziennikarski materiał przeznaczony dla ludu, dlatego nie należy ich traktować jak literatury wysokiej. Nie wiadomo jednak, czy naprawdę tak sądziła, czy był to wyłącznie mechanizm obronny (Oklopčić, Posavec 2013: 22).

<sup>70</sup> Zagorka uznana ze strony badaczy literatury zyskała dopiero po śmierci (Jelčić 1997: 216). Od początku XXI wieku twórczość pisarki odczytywana jest na nowo, między innymi z perspektywy gender studies i kulturoznawstwa (np. Coħa 2008). Pamięcią o autorce i jej spuściznie zajmuje się Mermorijalni stan Marije Jurić Zagorki, który organizuje wystawy, spotkania oraz działania edukacyjne mające na celu przywrócenie jej należnego miejsca w historii literatury chorwackiej.

*Kneginja iz Petrinjske ulice* (1910), składający się z siedmiu tomów cykl *Grička vještica* (ukazywał się od 1912 roku) oraz wydane po wojnie teksty: *Kći Lotrščaka – Čarobna priča o Manduši zlatokosoj i postanku slavnog kraljevskog grada na sedam kula* (1921–1922), *Gordana* (1934–1935), *Kamen na cesti* (1937), *Kraljica Hrvatâ* (1937–1939) (Hergešić 1987: XVIII–XIX, Nemeć 2006: 149).

W swojej powieści historycznej, a dokładniej pierwszej częścią cyklu *Grička vještica*, noszącej tytuł *Tajna Krvavog mosta* (1912) Zagorka sięgnęła po maskę historyczną, by przedstawić szeroką panoramę chorwackiego społeczeństwa, którego problemy powiązane zostały z problemami współczesnej autorce epoki. Pisarka podejmuje krytykę rządów bana Khuena-Héderváryego (1883–1903), porusza kwestie walki o niezależność państwową. Podobnie jak jej poprzednicy – Šenoa i Gjalski – wyraża niezadowolenie z bezrefleksyjnego podążania za zachodnimi modami oraz zaniedbywania rodzimej kultury. Nowymi elementami wyłaniającymi się z jej twórczości są kwestie nierówności społecznych oraz dyskryminacji kobiet (por. Nemeć 2006: 150–151).

Zagorka sięgnęła zresztą po powieść historyczną za namową biskupa Josipa Juraja Strossmayera, jej mecenasa (Đorđević 1979: 129, Nemeć 2006: 149). Uczyniła to, aby uniknąć ingerencji cenzorów w kolejne dzieła: dwie pierwsze książki, *Roblje* (1899) oraz *Vlatko Šaterić* (1903), zostały mocno ocenzurowane, a policja próbowała utrudnić czytelnikom do nich dostęp. Zagorka pragnęła odciągnąć czytelników od lektury powieści niemieckich, oferując utwory pisane w języku chorwackim i podejmujące tematykę rodzimej przeszłości (Đorđević 1979: 129). Strossmayer, świadom faktu, że istotną część odbiorców powieści publikowanych w odcinkach w czasopiśmie stanowiły kobiety, dostrzegał w nich potencjalne propagatorki idei patriotycznych – zwłaszcza w okresie rządów bana Khuena, naznaczonym silną cenzurą. W jego przekonaniu to właśnie na kobietach spoczął obowiązek szerzenia miłości do ojczyzny. W związku z tym zasugerował Zagorce, by jako temat swojego kolejnego dzieła podjęła motyw prześladowań czarownic. W ten sposób mogłaby nie tylko nawiązać do szerszego problemu społecznego, jakim było piętnowanie kobiet, lecz także twórczo wykorzystać własne feministyczne przekonania (Đorđević 1979: 129–131, Nemeć 2006: 149).

Jak wiadomo, dzieła literackie w owym czasie wciąż jeszcze publikowano w odcinkach w formie felietonów prasowych. Dopiero jeśli odniosły sukces, przekształcano je w książki. Taki model sprzyjał bezpośredniemu kontaktowi z czytelnikiem i czynił z literatury istotne narzędzie oddziaływania społecznego (Nemeć 1998: 68, Nemeć 2006: 146). Utwór *Tajna Krvavog mosta* zaczęto publikować w piśmie „Male novine” w 1912

roku, a ponieważ tekst cieszył się ogromnym zainteresowaniem czytelników, zdecydowano się wydać go jako książkę, informując odbiorców bez zgody autorki, że jest to pierwsza część większego cyklu. Zagorka została zatem niejako zmuszona do pracy nad dalszymi odcinkami. Do wybuchu pierwszej wojny światowej napisała jeszcze dwie powieści z cyklu *Kontesa Nera* i *Malleus maleficarum*, a po wojnie kolejne – *Suparnica Marije Terzije I i II*, *Dvorska kamarilla* i *Buntovnik na prijestolju*, które ukazywały się w czasopismach „Novosti” i „Večer” (Hergešić 1987: XVIII, Nemeč 2006: 150).

Utwory składające się na cykl *Grička vještica* przenoszą czytelników do drugiej połowy XVIII wieku. Dzięki poszczególnym wydarzeniom, które autorka zaczerpnęła z rzeczywistości, można ustalić, że akcja powieści *Tajna Krvavog mosta* rozpoczyna się około 1775 roku<sup>71</sup>, a ostatniego utworu z serii kończy się w 1791 roku. W powieściach wspomniane zostały ponadto rzeczywiste przestrzenie Zagrzebia, takie jak: Krwawy Most (Krvavi most), plac św. Marka i kościół, który na nim stoi, znajdujące się na Griču katakumby, Kaptol, Medvednica, ulica Mesnička, Tuškanac, Manduševac, Wieża Lotrščak, oraz miejsca znajdujące się poza Zagrzebiem, między innymi zamek Trakošćan, pałac Patačić w Varaždinie, carska rezydencja w Wiedniu, w Sisaku, Karlovacu i Belgradzie. Wybór znanych, ale i ważnych historycznie obszarów oraz obiektów miał wpływ na przyciągnięcie publiczności do lektury tekstów. Odbiorcy czytali bowiem o znanej im przestrzeni, w której rzeczywiste wydarzenia historyczne przeplatały się z legendami. Do jednej z takich legend, opowieści o zagrzebskich czarownicach, nawiązuje tytuł cyklu – *Grička vještica*. Jak zauważyła Ljiljana Marks, postać czarownicy oraz motyw jej prześladowań stanowią nieodłączny element lokalnego folkloru, co nie powinno dziwić, zważywszy na fakt, że to właśnie w Zagrzebiu odbyła się największa liczba procesów o czary na terenie Chorwacji<sup>72</sup> (Marks 2020: 164).

Przyjrzyjmy się obrazowi Zagrzebia, jaki wyłania się z powieści *Tajna Krvavog mosta*, otwierającej cały cykl. W utworze tym Zagorka przedstawiła dwa wyraźnie skonstrastowane środowiska – purgarów i szlachtę. Purgarzy postrzegają arystokrację jako

---

<sup>71</sup> W tym samym roku w Varaždinie wybuchł wielki pożar, który doszczętnie zniszczył miasto. W jego następstwie wszystkie instytucje administracyjne zostały przeniesione do Zagrzebia. Zagorka nawiązuje do tego wydarzenia w pierwszej części cyklu, interpretując je zgodnie z ideologicznym przesłaniem powieści – jako formę kary za niemoralne postępowanie szlachty.

<sup>72</sup> Do tematu prześladowań zagrzebskich czarownic nawiązuje również Nada Gašić w najnowszej powieści *Četiri plamena, led* (2024), stanowiącej część tetralogii poświęconej Zagrzebiowi. Pozostałe utwory tego cyklu to: *Mirna ulica, drvored* (2007), *Voda, paučina* (2010) oraz *Devet života gospođe Adele* (2020).

pasżytniczą grupę, żyjącą ponad stan<sup>73</sup>. Twierdzą oni, że najbogatsi uczynili z Zagrzebia „mały Paryż”, za co w końcu spadnie na miasto boża kara. Dawne bohaterstwo elit kontrastuje w ich przekonaniu z habitusem obecnej, „bezczynej” generacji, która – pozbawiona wyzwań – zatraciła się w pustym naśladownictwie zachodniego stylu życia, czyniąc z Zagrzebia przestrzeń imitacji. Porównanie Agramu do „małego Paryża” stanowi tu ironiczny komentarz do powierzchownego zapatrzenia w obce wzorce i utraty autentyczności, oraz powszechnej degrengolady na wzór biblijnej Sodomy. Obraz miasta jako przestrzeni ekstrawaganckich przyjęć, pogoni za pieniędzmi, luksusem i modą, wskazuje na głęboki kryzys wartości. Zagrzeb jawi się tu więc jako miejsce walki klasowej, obszar konfliktów ekonomicznych, symbolicznych, kulturowych i politycznych.

Utwór Zagorki rozgrywa się w przestrzeniach typowych dla powieści gotyckiej – zamkach, zaciemnionych salach i pokojach, korytarzach, lochach oraz podziemnych tunelach – które potęgują atmosferę grozy i tajemnicy, stanowiąc tło dla dramatycznych wydarzeń oraz wewnętrznych przeżyć bohaterów. Wygląd Zagrzebia pozostaje w tej narracji ledwie zarysowany – miasto funkcjonuje raczej jako tło podkreślające tajemniczą atmosferę niż jako szczegółowo opisana przestrzeń, choć wybrane lokalizacje zostają powiązane z doświadczeniami postaci oraz symboliką wpisaną w miejską topografię. Najczęściej autorka ogranicza się do przywołania nazw ulic, placów i konkretnych budynków (np. ulica Mesnička, plac św. Marka, kościół św. Marka, Kamienna Brama, Krwawy Most, Harmica), służących zakotwiczeniu akcji w określonym miejscu, rzadko jednak oferuje ich rozbudowaną charakterystykę, pozwalającą czytelnikowi „zobaczyć” dane przestrzenie. W jednym z nielicznych fragmentów poświęconych Zagrzebiowi czytamy:

Zagrebačke ulice su i tihe. Zima je umotala cijeli grad u svoje ledeno bijelo ruho. Prozori oniskih purgarskih kućica osvjetljeni su mutnim svjetlom uljanica i lojanica. Iz plemićkih kuća nije prodirala ni jedna svijetla zraka. Željezni kapci na prozorima zaklopljeni su i samo gdje god u prizemlju primjećivalo se da je služinčad kod kuće. Nad gradom leži tiha večer. Sa crkve sv. Marka odzvonilo je pozdravljenje (Zagorka 1987: 297).

Opis ten buduje wrażenie melancholijnego, niemal zamkniętego świata, pozbawionego miejskiego zgiełku czy dynamiki. Zagrzeb pełni tu funkcję przede wszystkim scenografii. Jednak topografia miasta, choć z pozoru stanowi jedynie tło dla

---

<sup>73</sup> Przykład popularności francuskiej mody: Velikaši su se okupili u iskićenoj sjenici oko velikoga i bogato prostrtog stola na kojemu je sjalo najnovije francusko posuđe, a dvorile su ih sluge u francuskim livrejama. Patačić je od svih velikaša u svoju kuću uveo najviše francuštine. Kod njega su sva jela bila francuska, a način dvorbe i običaje kod stola donio je ravno iz Pariza (Zagorka 1987: 47).

wydarzeń, nasycona jest semantyką odnoszącą się do szerszego kontekstu kulturowego oraz historycznego. Przestrzeń Zagrzebia staje się zatem nośnikiem pamięci i emocji, tworząc tym samym złożoną strukturę narracyjną, pozwalającą na adaptację miejskich legend.

Zagorka sięgnęła nie tylko do legendy o czarownicach krążących nocami po ulicach miasta, lecz także przywołała jedną z opowieści ludowych wyjaśniających pochodzenie nazwy Krwawy Most (Zagorka 1987: 8–9). Jeden z purgarów – Matijak, opowiada o brutalnym konflikcie między mieszkańcami Griča i Kaptola oraz stoczonej przez nich na moście krwawej bitwie. Most, niegdyś zwany „kolorowym”, po tych wydarzeniach na zawsze utrwalił się w pamięci zagrzebian i zagrzebianek jako „krwawy” (por. Marks 2020: 131–134). Narracja, utrzymana w tonie emocjonalnym i pełna obrazowych opisów, wzmacnia aurę fatum oraz podkreśla cykliczny charakter przemocy, mogącej – jak sugeruje bohater – w każdej chwili powrócić. W ten sposób Zagorka splata elementy lokalnego folkloru, historii i fikcji, tworząc przestrzeń w warstwie znaczeniowej obciążoną dziedzictwem przemocy.

Stworzony przez Šenoę mit Zagrzebia (szlacheckiego miasta-społeczeństwa walczącego o dobro wspólnoty)<sup>74</sup> został zanegowany już przez niewiele młodszych od niego twórców. Powieści Evgenija Kumičicia *Gospođa Sabina* (1883) i Ante Kovačicia *U registraturi* (1888), jak słusznie zauważyli Pieniążek-Marković oraz Nemeč, stanowią jednoznaczny polemikę z idealistyczną wizją Šenoi wyłaniającą się z części jego dzieł (Pieniążek-Marković 2005: 34, Nemeč 1999: 183, Nemeč 2010: 61, por. Chajęcka 2024: 265). To zaś pozwala sądzić, że już pod koniec XIX wieku istniały przynajmniej dwa podejścia do Agramu uzależnione od polityczno-społecznych zapatrywań poszczególnych autorów i ról, jakie przypisywali oni miastu i literaturze, a także od konwencji literackich (por. Chajęcka 2024: 266–267). I tak Zagrzeb, podobnie jak wiele innych dużych ośrodków europejskich, w dziewiętnastowiecznej prozie realistycznej przedstawiany był przede wszystkim jako miasto-nierządnicza, miasto-potwór, które pożera przybywające do niego jednostki, a korzeni takiego odczytywania przestrzeni miejskiej należy szukać w literaturze antycznej oraz w tradycji biblijnej (np. Pike 1981: 4–7, Toporow 2000: 33–34, Pieniążek-Marković 2005: 35). W tym ujęciu miasto zyskuje zwodnicze oblicze – kusi pozorem

---

<sup>74</sup> Por.: „Wyidealizowany Zagrzeb (miasto-społeczeństwo) Šenoi to niebieska Jerozolima, miasto-dziewica, przemienione i zwyciężające. Wyraźne paralele między dziewicą a Zagrzebiem ujawnia motyw złożenia daniny z nieskalanej córki złotnika. Zagrzeb kreowany jest na miejsce naznaczone przez ofiarę, w którym odbywa się uniwersalna wymiana: to, co najdroższe, najczystsze, niewinne, bezgrzeszne, zostaje oddane w zamian za pomyślność całości – kolektywu, narodu, kraju” (Pieniążek-Marković 2005: 34).

nowoczesności, lecz w istocie okazuje się przestrzenią alienacji, dezintegracji i moralnego upadku. Warto też zauważyć, że większość autorów tejże prozy – w przeciwieństwie do urodzonego w Zagrzebiu Šenoi – pochodziła z ośrodków wiejskich<sup>75</sup>. Swoje rodzinne strony opuszczali oni ze względu na chęć zdobycia wykształcenia. Przyjeżdżali wówczas – często po raz pierwszy – do takich miast, jak Zagrzeb, Praga lub Wiedeń. Pochodzenie na ogół miało więc wpływ na negatywne postrzeganie przestrzeni miejskiej oraz idealizowanie obszarów wiejskich (Nemec 2010: 6). Jak zauważyła bowiem Rybicka, analizując relację miasta i wsi w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej literaturze polskiej, „dychotomia miasto vs. wieś oznacza [...] nie tylko opozycję przestrzenną, ale konflikt dwóch biegunowo odmiennych systemów wartości: cudzoziemszczyzny i swojskości, cywilizacji i natury, modernizacji i tradycji“ (Rybicka 2003: 41). Miasto, byłoby więc w obrębie tej uproszczonej typologii najczęściej utożsamiane z obcością, rozwojem cywilizacyjnym i modernizacją, wieś zaś stawała się synonimem natury, tradycji i bogatej przeszłości.

W kulturze chorwackiej wartości przypisywane elementom tej opozycji nigdy jednak nie były i nie są aż tak jednoznaczne. Dla Šenoi na przykład to właśnie miasto, a nie wieś, stało się ostoją tradycji i kolebką wartości, które należało zaszczerpić Chorwatom. Jeśli nie udało mu się odnaleźć ich we współczesnym Zagrzebiu, sięgał do przeszłości, by stamtąd wydobyć wzorce godne naśladowania. Miasto w koncepcji autora nie stało jednak w opozycji do przyrody, lecz niejako zawłaszczало przypisywane jej znaczenia. Šenoa, szczególnie w powieściach historycznych, bardzo chętnie przywoływał toponimy związane z naturalnym otoczeniem Zagrzebia, takie jak pasmo gór Medvednica, wzgórze Grič czy rzeka Sawa, wskazując w ten sposób na trwały związek miasta z naturą. Co więcej góra czy rzeka stanowiły naturalną barierę ochronną przed zagrożeniem z zewnątrz (por. Pieniążek-Marković 2008: 100).

Nieco inaczej przestrzenie te potraktował Antun Gustav Matoš w felietonie *Vodom i kopnom* dotyczącym letnich kąpiel w rzece Sawie. Pisarz przeciwstawił w nim Ilicę – jedną z najdłuższych zagrzebskich ulic, płynącej mniej więcej równolegle do niej, choć w oddaleniu, Sawie. Ulica symbolizuje tu kulturę, rzeka zaś – naturę, która występuje w proteście przeciwko cywilizacyjnej presji miasta (Matoš 1973h: 267). Zasadniczo jednak z twórczości Matoša wyłania się obraz Zagrzebia jako miasta posiadającego podwójną

---

<sup>75</sup> Ante Kovačić na przykład urodził się w niewielkiej zagorskiej wsi w miejscowości Marija Gorica (hasło: *Kovačić, Ante* [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak/kovacic-ante> [dostęp: 2.08.2024]).

miejsko-wiejską tożsamość. Natura w utworach pisarza współistnieje więc z miastem, tworzy z nim swoistą hybrydę, podważając oświeceniowe przekonanie o ich wzajemnym przeciwieństwie. W tekście *Kod kuće* (1909) Matoš napisał, że Zagrzeb to miasto znajdujące się w fazie początkowej swego istnienia, dzięki czemu ma cechy zdrowej i malowniczej wsi: pachnie sianem, króluje w nim ogrody, świeże powietrze i światło, rosną najpiękniejsze oraz wiekowe już drzewa, które – co bardzo dla pisarza ważne – pamiętają chorwacką przeszłość, a zatem wpisana jest w nie historia kraju. Ponadto Zagrzeb bogaty jest w zalesione przestrzenie, takie jak Tuškanac, Cmrok czy Maksimir, oraz otoczony malowniczymi wioskami. Zagrzeb to więc miasto organicznie związane z naturą. Tuškanac, Maksimir czy Sljeme nie są tu jedynie miejskimi terenami zielonymi, lecz znakami głębokiej tożsamości miasta, osadzonej w lokalnym krajobrazie i tradycji. Matoš nadaje przyrodzie wymiar kulturowy oraz symboliczny – porównując ją z zagranicznymi wzorcami (np. Laskiem Bulońskim) celowo podkreśla wyższość lokalnego pejzażu, czyniąc z niego źródło dumy narodowej. Natura w tym ujęciu nie jest przeciwwagą dla miasta, lecz jego esencją, współtworzącą duchowy i historyczny charakter przestrzeni miejskiej. Jednocześnie autor krytycznie odnosi się do tych mieszkańców, którzy – nie rozumiejąc wartości otaczającego ich krajobrazu – nie dorastają do miasta, w jakim żyją. W ten sposób przyroda staje się nie tylko tłem miejskiej codzienności, lecz także miarą moralną i kulturową, wobec której oceniana jest ludzka postawa.

Zagrzeb Matoša nie jest jednak wolny od pierwiastka obcego. Nie był od niego wolny zresztą także Zagrzeb Šenoi. Obcość przejawiała się chociażby w występowaniu języka niemieckiego i węgierskiego, a mówiąc szerzej we wpływach Austrii i Węgier, które twórcy ci ostro krytykowali. Zagrzebskie pejzaże pozwalały im uciec od tej obcości oraz służalczego postępowania zagrzebian. Podobną strategię odnajdujemy także u Gjalskiego. W powieści *U noći...* spacer po zboczach Medvednicy pozwala bohaterowi odpocząć od zgiełku Zagrzebia i spojrzeć nań z dystansu. Miasto widziane z góry opisane zostaje poprzez kilka charakterystycznych detali: wysokich wież kościołów, dymu unoszącego się z kominów i rzeki Sawy, wijącej się w oddali. Z tej perspektywy Zagrzeb jawi się jako jeszcze piękniejszy – w krajobraz wplatają się żółto-zielone liście, a nad wszystkim unosi się dym, przypominający przezroczystą indyjską zasłonę lub tkaninę, w którą odziane są anioły na starych włoskich obrazach. Dymna zasłona dodaje więc obrazowi romantyzmu, lecz także przysłania prawdę o życiu w mieście (Gjalski 1962: 36–37).

Warto w tym miejscu zauważyć, że w Chorwacji istnieje bardzo długa tradycja określania kultury własnej jako w pozytywnym znaczeniu miejskiej. Nie jest ona jednak

związana z Zagrzebiem, lecz Dubrownikiem i innymi nadmorskimi ośrodkami. Jak zauważyli bowiem Małgorzata Kryska-Mosur oraz Maciej Falski, „miejscami stałymi tej narracji są odwołania do dziedzictwa dubrownickiego, jak również autonomicznych komun miejskich Dalmacji i Przymorza, kontynuujących śródziemnomorskie tradycje municypalne” (Kryska-Mosur, Falski 2008: 7). Również współczesna kultura chorwacka – a przynajmniej jej oficjalny nurt – zdaje się postrzegać samą siebie przede wszystkim jako kulturę miejską. W ten sposób podkreśla swoją odrębność wobec bałkańskiego otoczenia, najczęściej kojarzonego z wiejskością, dzikością, barbarzyństwem, chaosem czy moralnym rozpasaniem. W tej perspektywie miasto staje się nośnikiem ładu i cywilizacyjnej wyższości, a zarazem synonimem kultury oraz utożsamianej z nią ojczyzny (Miedzielski 2014: 149; Duda 2012: 54). Maria Dąbrowska-Partyka zauważa, że taki sposób wartościowania miejskości jest szczególnie widoczny w tekstach literackich lat dziewięćdziesiątych XX wieku, koncentrujących się na problematyce narodowej (Dąbrowska-Partyka 1999: 137).

Przedstawione wyżej podejścia można sprowadzić do dwóch podstawowych tendencji obecnych w literaturze od momentu pojawienia się w niej motywu miasta: urbanizmu i antyurbanizmu. W chorwackiej powieści realistycznej z drugiej połowy XIX wieku mit antyurbanistyczny realizowany był za pomocą określonych środków, popularnych także w literaturach innych krajów, np. w Polsce, Francji czy krajach anglosaskich (por. Rybicka 2003: 46, Jedlicki 2000: 94). Jednym z nich jest wątek wyjazdu wkraczającego w dorosłe życie bohatera ze wsi do miasta, najczęściej w celu dalszego kształcenia oraz dzieje jego upadu, zakończone powrotem w rodzinne strony lub śmiercią. Miasto bowiem na ogół okazywało się przestrzenią, która niszczy bohatera, często nie dając mu nawet szansy na walkę. Motyw ten znalazł swoją kontynuację w prozie międzywojennej, choć w niej bohaterowie z reguły przyjeżdżali do miasta w poszukiwaniu pracy, a nie z myślą o dalszej edukacji.

Z tego typu schematem fabularnym czytelnicy mają do czynienia chociażby w jednym z najlepszych utworów chorwackiego realizmu<sup>76</sup>, jakim jest *U registraturi* Ante Kovačicia, publikowany w odcinkach w czasopiśmie „Vijenac“ w 1888 roku (dopiero w 1911 całość ukazała się w formie książkowej) (Nemec 1999: 177). Powieść ta, za życia autora niedoceniana i mocno krytykowana (Terić 2021: 274), opisuje historię Ivicy

---

<sup>76</sup> Powieść ta zawiera także elementy typowe dla utworów romantycznych. Jednym z nich jest na przykład postać Laury (Flaker 1976: 185, Šicel 1982: 103).

Kičmanovicia, który zostaje wysłany przez swojego ojca, Jožicę Kičmanovicia, do miasta, by tam pobierał nauki, co według opiekuna powinno mu zapewnić lepsze życie. Tym samym stanowi, jak doskonale to określił Matoš, „tip geneze narodne inteligencije” i „metamorfoze seljačke duše u kaputašku (Matoš 1973b: 43), podejmując zarazem temat różnic klasowych oraz społecznych w chorwackich realiach drugiej połowy XIX wieku. W utworze nie pojawia się nazwa ośrodka, do którego bohater przybył, a czytelnik może jedynie przypuszczać, że chodzi o Zagrzeb<sup>77</sup>, ponieważ jest to najbliższe duże miasto w okolicy Zagorja (dosł. Zagórza), z którego chłopak pochodzi (Nemec 2010: 50). Przedmiotem deskrypcji jest bowiem nie tyle konkretna przestrzeń miejska, co miasto uogólnione, ograniczone do typowych na tym terenie obiektów: kościelnych wież, fabrycznych kominów, kolorowych dachów, kawiarni, sklepów i ludzi, ale także obcych mieszkańcom wsi dźwięków oraz zapachów. Przestrzeń ta od samego początku wywołuje w bohaterze silne, lecz ambiwalentne emocje – z jednej strony odczuwa on strach i przygnębienie, z drugiej zaś nadzieję i radość. Miasto przypomina Ivicy baśniową przestrzeń („vilinski grad”, Kovačić 1999: 70), rozświetloną odbijającym się od okien słońcem. Bohater jednocześnie podziwia bogactwo Zagrzebia (szerokość ulic, wielkość domów i okien) oraz dziwi się ogromnej liczbie ludzi. Zauważa również biedę, której oznaką są niezwykle skromnie ubrane i umorusane dzieci. Choć ulica w odczuciu Ivicy tętni życiem, nie należy zapominać, że wciąż mowa o prowincjonalnym ośrodku miejskim monarchii austro-węgierskiej, mogącym wydawać się prawdziwą metropolią tylko osobie przybywającej z jeszcze mniejszej miejscowości.

Bohater podczas pierwszej wizyty w mieście zderza z rzeczywistością swoje wyobrażenia, ukształtowane przez wiejskie opowieści. Nie bez przyczyny więc pojawiają się w tekście porównania do budynku kościelnego czy metafory biblijne<sup>78</sup>. Szybko też okazuje się, że Ivica, przywiązany do swojego habitusu, nie posiada dystynkcji potrzebnych do życia w nowym środowisku: na przykład pozdrawia każdego przechodnia słowami „Hvaljen Isus!”, duchownego chce całować w dłoń, nosi wiejski strój, co czyni go obiektem żartów przechodniów. Podobnie jak w późniejszym opowiadaniu Janka Policia Kamova *Bitanga. Slika iz zagrebačkog života* (1910, wyd. 1911), kontrast między miastem

---

<sup>77</sup> Zagrzeb zostaje wspomniany w powieści tylko raz, ale nie w kontekście miejsca pobytu Ivicy.

<sup>78</sup> Warto zauważyć, że pierwszym miejscem, do którego kieruje kroki po przybyciu do miasta Anica, jest właśnie kościół. Ivica zaś kawiarnianą atmosferę porównuje do wieży Babel: „Činilo mi se po bibličkoj povjestnici, kano da svi ti ljudi grade babilonski toranj ondje. Ja bo ne razumih njihove vike i razgovora, a oni tako kriljahu rukama, sažimahu ramenima i kimahu glavama, da sam držao, da se ni oni sami među sobom ne razumiju“ (Kovačić 1999: 80).

i wsią opiera się przede wszystkim na różnicach wynikających z odmiennych praktyk społecznych i kulturowych charakterystycznych dla obu przestrzeni, a nie na fizycznych cechach krajobrazu (por. Bourdieu 2009: 18). To, w jaki sposób należy się poruszać, ubierać czy mówić, zależy od miejsca – inne reguły obowiązują w środowisku miejskim, inne zaś na wsi. Nie bez powodu już na samym początku pobytu w mieście Ivica udaje się do sklepu, by kupić ubrania pasujące do nowych okoliczności, w czym utwierdza go odnoszący pewien sukces w mieście krewny<sup>79</sup>. Mężczyzna sugeruje chłopcu, że powinien dostosować swój ubiór do miejskich realiów, by lepiej wpisać się w nową przestrzeń społeczną i obyczajową.

W zbliżony sposób na widok miasta reaguje Anica, która przychodzi tu (dosłownie, ponieważ pokonuje drogę pieszo), by odnaleźć Ivicę. Bohaterka także zwraca uwagę na charakterystyczne elementy miejskiego krajobrazu: lśniące wieże, wspaniałe domy, hałas, krzyki mieszkańców, ale odczuwa je jako labirynt oraz kamienny cmentarz, co dobitnie podkreśla zagubienie bohaterki, a także tanatyczną naturę miasta. Niebezpieczeństwo czyha na dziewczynę tuż za rogiem w postaci poznanej w kościele stręczycielki. Podczas wędrówki do jej domu oczom dziewczyny ukazują się najbrudniejsze zaułki miasta, pełne wygłodniałych psów oraz bosonogich dzieci.

W powieści Kovačicia, idącego śladami myśli Jeana-Jacques'a Rousseau<sup>80</sup> (por. Flaker 1976: 187), miasto staje się źródłem zła i wynaturzenia, przyczyną grzechu, deprawacji, kłamstwa, bezbożności, a także obcości, podkreślanej przez dobiegający z ulicy język niemiecki, którego ani Ivica, ani jego ojciec nie znają. Język niemiecki nie skłania jednak bohaterów do refleksji nad procesem odnarodowienia miasta – jak miało to miejsce w felietonach Šenoi czy powieści Gjalskiego – lecz jawi się im jako naturalny składnik miejskiego pejzażu, „język miasta”, z którym nie mają styczności na co dzień i

---

<sup>79</sup> Daleki krewny ojca bohatera, Žorž, jest zresztą postacią niezwykle ciekawą w kontekście relacji zachodzących między przestrzenią wiejską i miejską. Mężczyzna sam bowiem pochodzi ze wsi, ale po przybyciu do Zagrzebia, gdzie pracuje jako kamerdyner, całkowicie zmienia swój sposób bycia. Nie tylko zresztą sposób bycia, bo także strój oraz imię: kamerdyner Žorž przed wyprowadzką do miasta był bowiem po prostu Juriciem. Gdy wraca na święta Bożego Narodzenia na wieś zakłada wytworne ubrania, nosi pierścienie, by roztoczyć wokół siebie aurę powodzenia. Zapomina jednak zaznaczyć, że wszystko, czym się chwali, pożyczył od przełożonego. Mieszkańcy wsi odnoszą się do Žorža z ambiwalencją — z jednej strony drwią z jego odmienności, przejawiającej się zarówno w stroju, jak i w manierach, z drugiej zaś dostrzegają w nim człowieka, któremu udało się odnieść sukces w mieście, co potwierdza ich zdaniem jego ubiór. Nie zdają sobie bowiem sprawy z tego, co kryje się za przybraną maską.

<sup>80</sup> Na początku powieści Ivicia przyznaje się do znajomości *Emila* Rousseau. Bohater zauważa, że choć jego ojciec nigdy nie słyszał o pisarzu nieświadomie kierował się podobnymi zasadami przy wychowaniu syna: „Pa stoga ne bude valjda nitko mogao zaključiti, da je moj otac čitao kakove moderne pedagoge. Ali kada sam u svom životu pročitao Rousseauova *Emila*, držim, da je poput svih inih seljaka najviše u praksi provadao njegova načela, za koga je dakako toliko znao i mario, kano i Rousseau za mog otca Zgubidana (Kovačić 1999: 14).

przez to jest dla nich obcy. Obcość ma więc tu charakter wieloaspektowy: wiąże się z innymi praktykami, ubiorem, językiem oraz wyglądem samej przestrzeni.

Zagrzeb porównany został w powieści do biblijnych Sodomy i Gomory oraz Babilonu, których mieszkańcy wykazali się nieposłuszeństwem wobec Boga:

Ej, mala moja, sitnice moja, golubice moja! Ne znaš, ne znaš ti, što je grad! Jesi li čula kada u crkvi o grješnome Babilonu, o propaloj Sodomi i Gomori, o Lotovoj ženi, koja se je pretvorila u crni i slani kamen samo zato, što se je samo jedared ogledala natrag na propadajući i Bogom upaljeni grad?... Hej, pamti si, pile moje, **ovako ti je svaka varoš na ovome svijetu** (Kovačić 1999: 345; podkr. P.Ch.).

A obima je težak i zadušljiv zrak u tim ulicama i oba jedva izgledaju, da jednom jur uminu iz grada – kano da bježe iz Sodome i Gomore (Kovačić 1999: 280).

Pierwszy z wyżej wymienionych cytatów to fragment wypowiedzi stręczycielki próbującej nakłonić Anicę do nierządu. Motyw tego typu deprawacji kobiet pojawiał się często w prozie realistycznej (Rybicka 2003: 42). Wystąpi on także chociażby w starszej o pięćdziesiąt lat powieści Franja Pavešicia *Podvoda. Romam iz savremenog života* (1937).

Ośrodek miejski całkowicie zmienił Kičmanovicia. Z osoby niewinnej, zdrowej i ciekawej świata stał się człowiekiem wyobcowanym, zagubionym oraz pozbawionym pewności siebie. Zmiana ta znalazła swoje odzwierciedlenie także w narracji. W pierwszej części powieści, rozgrywającej się na wsi, bohater sam opowiada o swoim życiu, w drugiej zaś, gdy wkracza w przestrzeń miasta, głos zabiera wszechwiedzący narrator trzecioosobowy (por. Frangeš 1959: 213, Durić 2009: 94). Bohater nie miał zresztą żadnych szans w konfrontacji z miastem. Pochodzące z miasta zło odnalazło go również na wsi – w osobie Laury, swoistej nierządniczki babilońskiej (por. Frangeš 1959: 216), która przybyła na ślub bohatera i wraz ze swoją bandą zabiła część gości oraz porwała pannę młodą. Ta została odnaleziona dopiero po trzech dniach – martwa, z odrąbanymi piersiami, co stanowiło znak rozpoznawczy wszystkich popełnianych przez Laurę zbrodni i znajdowało uzasadnienie w jej tragicznej przeszłości (Frangeš 1959: 221–222, Nemeč 2010: 52).

Wyłaniający się z kart powieści Zagrzeb nabiera cech uniwersalnych jako źródło zła (Kovačić 1999: 345), doprowadzające człowieka na skraj katastrofy i obłędu. Należy jednak zauważyć, że Kovačić ukazuje także wady społeczności wiejskiej: lęk przed postępowaniem, niechęć do nauki, wiarę w zabobony, konserwatywne zachowanie i zawiść, które naruszają jej idylliczny obraz. Ostatecznie jednak wieś (kraja dzieciństwa, ostoją tradycji, spokoju i czystości moralnej) mimo wszystko jawi się w powieści jako miejsce lepsze niż

miasto, będące niszczycielską siłą, źródłem zła oraz kłamstwa, przyczyną grzechu i deprawacji (Flaker 1976: 187–190, Durić 2009: 85).

Równie ponury obraz Zagrzebia wyłania się z wcześniejszej o kilka lat powieści Evgenija Kumičicia *Gospođa Sabina* (1883), przynoszącej krytykę społeczeństwa miejskiego: żyjącej ponad stan tytułowej bohaterki, która poszukuje dobrze sytuowanego męża dla swojej córki, Iliji Hribara, bezwzględnego lichwiarza, pragnącego poślubić jedną z najbogatszych wdów w okolicy czy Jakova Vojnicia, mężczyzny wstydzącego się swojego wiejskiego pochodzenia i dążącego do zdobycia majątku oraz tytułu szlachcica, co – jak sądzi – zmieniłoby sposób, w jaki ludzie go traktują (i nie myli się w tej kwestii). W utworze pojawia się również wiele innych postaci, usiłujących poprawić swoją pozycję społeczną, które mimo fatalnej sytuacji finansowej starają się prowadzić życie na wzór arystokracji i są gotowe zaciągać dług u każdego napotkanego lichwiarza, byle tylko podtrzymać ten pozór. Doskonałym przykładem może być tu Viktor Ribičević, mężczyzna marzący o poślubieniu Zorki, córki Sabiny, tonący w długach i uważający, że tylko małżeństwo jest w stanie wyleczyć go z miłości do zabawy oraz pijaństwa.

Pisarz przedstawił Zagrzeb jako siedlisko konfliktów społecznych, zła, nałogów, rozpusty, dwulicowości, hipokryzji oraz chciwości (por. Chajęcka 2024: 266). Niemal każdy z bohaterów utworu kłamie na temat swojej sytuacji majątkowej. Jakov Vojnić ubiera się tak, jakby przynależał do zagrzebskiej warstwy wyższej, choć mieszka w małym wilgotnym pokoju z widokiem na podwórze i wstydzi się w ciągu dnia wchodzić do kamienicy w obawie, że ktoś ze znajomych, osób należących do najlepszych zagrzebskich rodzin, mógłby go zobaczyć. W powieści Kumičicia zagrzebianie to ludzie noszący maski, pragnący być kimś innym niż są w rzeczywistości. Nie bez powodu jedna ze scen rozgrywa się podczas balu maskowego. Bohaterowie żyją „na pokaz”, ponieważ dla wielu z nich najważniejsze jest to, jak są postrzegani przez otoczenie, a miasto daje im szansę awansu, choćby inscenizowanego. Kumičić kreśli obraz społeczeństwa miejskiego jako wspólnoty opartej na pozorach. Miasto staje się nie tyle przestrzenią emancypacji, co areną, na której jednostki występują przed wzrokiem innych, nieustannie wystawiając siebie na ocenę. Słowa Šenoi na temat teatru pochodzące z *Zagrebulji* zdają się doskonale podsumowywać tę sytuację: „Znamenito ročište društva kod svakoga je naroda kazalište; ljudi ne dolaze samo u kazalište da gledaju, već i da budu gledani” (Šenoa 1980: 260).

Akcja powieści rozgrywa się głównie w przestrzeniach zamkniętych, w zagrzebskim salonie. Celem autora była bowiem krytyka małomiasteczkowego świata z jego obsesjami – przekładaniem rozrywki nad pracę, poszukiwaniem przyjemności,

kupowaniem tytułów szlacheckich oraz dążeniem do zdobycia pieniędzy w najłatwiejszy z możliwych sposobów. Nemeć stwierdził wręcz, że swoją powieścią Kumičić wprowadził do literatury chorwackiej pierwszą „chronique scandaleuse”<sup>81</sup> (Nemeć 2010: 61). Zagrzeb, rozumiany jako konkretna przestrzeń miejska pojawia się w powieści dość rzadko, choć w przeciwieństwie do utworu Kovačića wymienione zostały nazwy ulic, placów lub parków. Czytelnicy dowiadują się, że Sabina mieszka przy Ilicy. Po tej ulicy właśnie najczęściej poruszają się bohaterowie, podążając w kierunku placu Bana Jelačića lub z niego wracając. Sam plac Jelačića i Ilica przedstawione zostały za pomocą kilku typowych elementów, którymi można by (poza drobnymi wyjątkami) opisać te przestrzenie także obecnie – pomnika bana, kawiarni, sklepów, zapachu kasztanów sprzedawanych tu na specjalnie do tego przeznaczonych stoiskach w porze jesienno-zimowej, a także charakterystycznych dźwięków, takich jak tupot końskich kopyt lub skrzypienie kół przemierzających się po błotnistej drodze. W innym miejscu, ukazującym jeden z ładniejszych wrześnieowych dni, podczas którego mieszkańcy wyszli na zewnątrz, by nacieszyć się słońcem, do słyszalnych w przestrzeni miasta dźwięków dołączyła wojskowa muzyka.

Jako pretekst do pokazania obrzeży miasta posłużył spacer Sabiny, chcącej odpocząć od Ilicy pełnej ludzi. Obszary peryferyjne zajmuje zdegradowana zabudowa: zniszczone domy, szerniałe ściany, błotniste podwórka, zadymione karczmy oraz nierówne drogi i chodniki. Im bardziej bohaterka zbliża się do Sawy, tym zabudowa jest rzadsza i coraz bardziej uderza woń wilgotnej ziemi, kałuż i rzeki. Przestrzenie te są ponure i mroczne, a Sabina nie pasuje do tej okolicy, o czym świadczą spojrzenia mijających ją ludzi. Opisy Zagrzebia pojawiają się więc nielicznie i najczęściej ukazują go jako miasto przygnębiające, ponure i mgliste<sup>82</sup>:

Domala stigne na gornjogradsko šetalište, i tuj stane uz jedno stablo. Prisloni se o deblo i počne zuriti u bliedu zimsku noć [...] a pun je mjeseć sipao svoj tihi sjaj nad grad Zagreb i svu malko maglovitu okolinu. Silna se ravnica gubila daleko preko Save u sivom i srebrnom moru mjesećinom protkane noći. I nad sniegom pokritimi krovovi Zagreba provlačila se prozirna maglica, dižući se iz ulica gdje slabije, gdje jače. U toj maglici razabirahu se plameni plina, a dva ih se dugačka niza vidjelo na širokoj cesti, što vodi k Savskom mostu. Na željezničkom nasipu jurio je vlak od Save prama kolodvoru, te se čuo šum grdnih kola, a dvie žarke crvene točke naglo se približavahu gradu. Jak i oštar zvižduk prodiru zrakom; one crvene točke izčeznu, jer se bio vlak okrenuo na zavoju [...] Tom tjeskobom u srcu naslonio se Jakov na željeznu ogradu šetališta i zagledao se u sbijene hrpe kuća oko crkve sv. Marije i u Opatovini. Kuće, crkve i tornjevi, sve bijaše u mraku sa zapadne strane, gdje još nije sjala mjesećina (Kumičić 1998: 159–160).

<sup>81</sup> Określenie to pojawiło się także w noweli Tkalčevića w odniesieniu do rozgrywających się w Zagrzebiu wydarzeń.

<sup>82</sup> Inaczej dzieje się w tych tekstach autora, w których akcja rozgrywa się w Istrii. Utwory te przepełnione są idyllicznymi obrazami wdzięcznych krajobrazów i morza (Nemeć 2010: 63).

Powyższy fragment przedstawia nocną scenę kontemplacji, w której przestrzeń miasta zostaje ukazana przez pryzmat subiektywnych przeżyć bohatera. Księżycowe światło, mgła oraz dźwięki pociągu tworzą nastrojowy pejzaż, będący jednocześnie odzwierciedleniem wewnętrznego stanu mężczyzny. Kontrast między rozświetloną a pogrążoną w ciemności częścią Zagrzebia symbolicznie obrazuje dualizm emocjonalny postaci – napięcie między światłem i mrokiem, nadzieją i lękiem.

Kumičić nakreślił obraz Zagrzebia pogrążonego w moralnym kryzysie, przede wszystkim jako scenę społecznych i jednostkowych dramatów. To miejsce, w którym autentyczność ustępuje potrzebie nieustannego kreowania wizerunków. Zagrzeb ukazany został z perspektywy klas średnich i wyższych, pełnych hipokryzji, chciwości oraz pragnienia awansu społecznego. Choć topografia pojawia się jedynie fragmentarycznie, opisy zarówno centralnych ulic, jak i peryferyjnych, zaniedbanych dzielnic tworzą konsekwentny obraz przestrzeni zimnej, ponurej i obojętnej – spowitej mgłą, przesiąkniętej chłodem i błotem, wypełnionej dźwiękami odhumanizowanego świata.

Jak zauważył Nemeć w okresie trwania moderny<sup>83</sup> miasto w literaturze chorwackiej po raz pierwszy zaczęło być postrzegane „jako proces, jako jednoczesność różnorodności” (Nemeć 2010: 12). Podczas gdy dla większości twórców dziewiętnastowiecznej prozy realistycznej przestrzeń miejska stanowiła głównie miejsce rozgrywania się akcji utworów, źródło tematów społecznych oraz demoniczną siłę, która destruktywnie oddziaływała na bohaterów, pisarze modernistyczni dostrzegli w niej strukturę złożoną i dynamiczną. Zaczęli oni doświadczać przestrzeni miejskiej wszystkimi zmysłami. Jak dodaje jednak Nemeć temat miasta nieszczególnie przyciągał chorwackich modernistów piszących powieści, stąd też trudno mówić o istnieniu w tym okresie „prawdziwie miejskiej powieści”

---

<sup>83</sup> Moderna to przyjęta powszechnie nazwa kierunku w chorwackiej literaturze, sztuce, muzyce i filozofii, którego popularność datuje się na koniec XIX i początek XX wieku. Dążenie do „nowoczesności” w różnych dziedzinach wiązało się przede wszystkim z próbą nadążania za modami panującymi w kulturze zachodniej. Moderna kładła nacisk na swobodę kreacji artystycznej, subiektywny wybór i współistnienie różnych stylów. Jednocześnie dążyła do jak największej doskonałości formalnej. W literaturze chorwackiej jest to okres niezwykle zróżnicowany stylistycznie, w którym współistniały elementy charakterystyczne dla impresjonizmu, secesji, symbolizmu, realizmu, naturalizmu i neoromantyzmu. Termin ten zakorzenił się w literaturze chorwackiej, pomimo że w wielu literaturach europejskich nie przyjął się jako wyznacznik periodyzacji. Początek moderny w literaturze wiąże się z pojawieniem utworów, które ze względu na poruszaną tematykę oraz stylistykę znacznie odeszły od poetyki realistycznej (Janko Lesković, *Misao na vječnost*, 1891; Antun Gustav Matoš, *Moć savjesti*, 1892). Koniec zaś z wydaniem antologii *Hrvatska mlada lirika* oraz śmiercią Matoša w 1914 roku, a czasem datowany jest na rok 1916, tak jak czyni to na przykład Miroslav Šicel (1982: 118–155). Wtedy bowiem ze swoim programem wystąpili ekspresjoniści (hasło: *Moderna* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=41458> [dostęp: 3.1. 2023]).

(Nemec 2010: 12), której fragmentaryczność i heterogeniczność (formalna i tematyczna) odpowiadałyby sposobowi doświadczania metropolii. Refleksje dotyczące artystycznego przetworzenia miasta oraz jego roli jako elementu strukturalnego utworu literackiego pojawiają się w większym stopniu dopiero w nowelach, dramatach, tekstach podróżniczych czy felietonach (Nemec 2010: 12–14).

Chorwaccy prozaicy tego okresu rzadko dostrzegali w mieście chaotyczną przestrzeń, która wywołuje niepokój, zdenerwowanie czy niechęć i która stanowiłaby odzwierciedlenie wewnętrznego kryzysu jednostki, tak jak miało to miejsce w innych literaturach europejskich (Žmegač 2001: 61–77). W przypadku Zagrzebia taki obraz miasta do pewnego stopnia pojawia się w noweli Janka Policia Kamova *Bitanga. Slika iz zagrebačkog života* (1910, wyd. 1911). Autor sięga w niej po dobrze znany z wcześniejszych tekstów motyw przyjazdu młodego człowieka ze wsi do ośrodka miejskiego, ale zamiast wpisywać się w utrwalone schematy, podejmuje próbę dekonstrukcji stereotypowych znaczeń przypisywanych opozycji miasto – wieś, zakorzenionych w dyskursie ideologiczno-etycznym. Kamov nie tyle powiela więc tradycyjną dychotomię, ile proponuje alternatywne ujęcie tej przestrzennej relacji, koncentrujące się na społecznych i kulturowych praktykach właściwych dla obu obszarów (Nemec 2010: 16). Co istotne, bohater noweli nie został ukazany jako niewinny reprezentant wiejskiego świata, który ulega moralnemu zepsuciu po zetknięciu z miastem, lecz jako jednostka przynosząca do Zagrzebia własne wewnętrzne konflikty i destrukcyjne impulsy.

Utwór podzielić można na dwie części. Pierwsza z nich została podporządkowana regułom racjonalnej logiki i oferuje realistyczny obraz codzienności Zagrzebia. Należy jednak zaznaczyć, że jest to obraz ukształtowany w sposób satyryczny – poprzez szydercze wyostrenie schematów działania i sposobu myślenia głównego bohatera (Pająk 2003: 36). W warstwie tej dominuje ironia, która nie tylko sygnalizuje krytyczny dystans narratora wobec Bitangi, lecz także organizuje relacje między poszczególnymi bohaterami. Druga część podporządkowana została wyobraźni protagonisty i rozgrywa się na pograniczu jawy oraz snu, co nadaje jej wymiar oniryczny i introspektywny.

Tytułowy bohater przybywa do miasta z zamiarem rozpoczęcia nauki na uniwersytecie, a Zagrzeb staje się przestrzenią sprzyjającą kształtowaniu się jego indywidualności. Szczególną rolę w tym kontekście odgrywa kawiarnia, porównana w noweli do znajdującego się w ogrodzie botanicznym kwietnika, gdzie z wyjątkową starannością i troską pielęgnuje się osobliwe okazy roślin. Autor poprzez to porównanie sugeruje więc, że Bitanga należy do grona ludzi wyjątkowych i godnych specjalnego

traktowania. Przeczy temu jednak zarówno jego zachowanie, wyraźnie odbiegające od tego, co czytelnik mógłby uznać za ponadprzeciętne, jak i wygląd oraz podejście do higieny osobistej. Kamov w ten sposób niejako „uprawia [...] groteskę codzienności, za pomocą myślowego i językowego paradoksu wskazuje na tkwiące w codzienności deformacje” (Pająk 2003: 35). Choć Bitanga odniósł pewien sukces – ukończył studia, angażował się w życie publiczne miasta, zyskał rozpoznawalność i był obecny w prasie – bardzo szybko wycofał się z wszelkiej aktywności. Porzucił nie tylko obowiązki, lecz także rozrywki, takie jak pijaństwo, wizyty w teatrach i domach publicznych przy ulicy Kožarskiej, co doskonale unaocznia skalę marazmu, w jaki popadł. Nowym sposobem na życie stało się dla niego bezcelowe przesiadywanie w kawiarni, która przeistoczyła się dlań w główny punkt na mapie Zagrzebia. Miejsce to przestało jednak być przestrzenią poważnych dyskusji o polityce czy kulturze i zaczęło pełnić funkcję towarzyskiego azylu, służącego prowadzeniu rozmów na tak błahe tematy, jak choćby rozpoznawanie statusu społecznego człowieka po sposobie stąpania po błocie. To ostatnie stało się zresztą prawdziwą udręką mieszkańców Zagrzebia, a przy okazji jednym z nielicznych aspektów świata zewnętrznego, który Bitanga i jego towarzysze mogą dostrzec z kawiarnianych okien. Miasto zresztą samo zdaje się zapraszać do takiego spędzania czasu. W utworze Zagrzeb zostaje przyrównany do Siedziska („Zagreb je jednom riječi: Sjedalište”, Polić Kamov 2007: 314) – miejsca stagnacji i bezczynności. To właśnie w mieście bohater ulega lenistwu, na jakie nie mógłby sobie pozwolić na wsi (por. Pieniążek-Marković 2008: 97).

Kamov odnosi się w noweli do popularnej w literaturze realistycznej opozycji miasto – wieś, ale przypisywane tym przestrzeniom wartości wiąże z charakterystycznymi dla nich praktykami, kontynuuje więc niejako spostrzeżenia zawarte w powieści Kovačicia, u którego już chociażby sposób witania się przesądzał o pochodzeniu głównego bohatera. Bitanga, podczas jednej ze swoich kawiarnianych przemów, sugeruje, że mieszkańców miast i wsi różni przede wszystkim sposób postrzegania otaczającej ich rzeczywistości oraz poruszania się w przestrzeni. Jego rozważania można streścić w dwóch obrazowych tezach: miasto spaceruje, prowincja ciężko stąpa; miasto obserwuje, wieś patrzy na świat bezrefleksyjnie, niczym ciele<sup>84</sup>. Porównanie to w satyryczny sposób przeciwstawia miasto i

---

<sup>84</sup> Na różnicę między sposobem poruszania się osoby pochodzącej ze wsi i osoby urodzonej w mieście zwraca uwagę także bohater powieści *Kiklop* Ranka Marinkovića: „Ja cijeli sat pješačim do redakcije. Hodam i mislim. Ljudska misao se i rodila u hodu. Grci se mislili na ulici. Peripatetici su šetali. Ljudi i govore tako kako hodaju, to je moja teorija, ako vam se ne gadi. Neka se lingvisti i... kako se već zovu ti stručnjaci, objese, kad nisu opazili tu najočigledniju činjenicu! Drukčije govori onaj kome opanci upadaju u blato, nego onaj koji hoda po asfaltu. Tvrdi riječ gorštaka kao kamen po kome gazi. Oni što brzaju u hodu – brzo u

provincję jako dwie odrębne formy świadomości: miasto to przestrzeń refleksji, samoświadomości i indywidualizmu. Wieś symbolizuje natomiast bierność, niezgrabność oraz brak refleksji. Bohater definiuje swoją tożsamość przez dystans wobec prowincji – w Zagrzebiu może być „oryginałem”, „krytykiem” i „filozofem”, podczas gdy na wsi, zachowując się tak samo jak w mieście, byłby jedynie kretynem, osobą leniwą i pozbawioną ambicji.

Obraz Zagrzebia wyłaniający się z pierwszej części noweli Kamova przypomina „rajski ogród, w którym wyrastają niezwykle kwiaty” i który staje się „miejszem cudownej przemiany kretyna w filozofa i krytyka, gapia w obserwatora, stawiającego ciężkie kroki w spacerowicza” (Pieniążek-Marković 2008: 98). Zagrzeb staje się wreszcie miejscem, gdzie człowiek z prowincji przeistacza się w obywatela wielkiego miasta, choć – jak zauważa Bitanga – Zagrzeb wielki nie jest. Przemiana ta jest możliwa, dzięki temu, że bohater wyzbywa się prowincjonalnych przesądów o przestrzeni miejskiej i związanymi z nią praktykami (jak zainteresowanie kulturą, literaturą, teatrem).

W drugiej części noweli dominującą rolę odgrywa wyobraźnia protagonisty. Obraz świata zewnętrznego ma charakter halucynacji, co prowadzi do rozmycia granic między rzeczywistością a subiektywnym doświadczeniem. Bohater nagle się budzi, choć nie wiadomo, czy naprawdę spał, i zauważa, że otaczające go domy kołyszą się, spadają z nich cegły oraz tynk. Widok ten zdaje się być efektem trzęsienia ziemi. Czytelnicy nie mogą mieć jednak pewności, czy stanowi ono rezultat faktycznej katastrofy, czy wynika z omamów wzrokowych bohatera. W tej części przeważa wizja rozpadu, pustki oraz śmierci. „Z wszechogarniającego siedziska” – konstatuje Pieniążek-Marković – „Zagrzeb przemienia się w ciało w ruchu: ściany chodzą, skrzypi podłoga, miasto staje się niestabilnym podłożem” (Pieniążek-Marković 2008: 99). W wyobraźni bohatera Zagrzeb na początku zmienia się w statek, dachy przypominają bohaterowi pokład, a wieże maszty. Miasto płynie po wzburzonym morzu i wygląda na to, że wkrótce przykryje je wielka fala. W dalszej części halucynacji miejsca, które przez Šenoę opisywane były jako naturalne mury obronne miasta, stają się zagrażającym mieszkańcom obcym. Nie przynależą już do przestrzeni miejskiej. Sawa jawi się Bitandze jako wielka żmija, która połyka ciele – czyli bohatera i Zagrzeb, Słjeme staje się cieniem miasta, a Zagrzeb cieniem wzgórza. Obie te przestrzenie nie mogą bez siebie funkcjonować. Nad miastem unoszą się zaś złe duchy z

---

govore; oni što vuku noge, vuku i riječi (Marinković 1981: 102). Melkior Tresić sposób chodzenia porównuje jednocześnie do sposobu mówienia, a to odsyła nas do koncepcji Michela de Certeau zestawiającego chodzenie po mieście z czynnością mówienia (Certeau 2003: 162).

Medvedgradu oraz złowrogie ptaki ze szczytu Sljeme. W ten sposób „ze świata percypowanego oczami bohatera noweli Kamova znika sfera przyjazna człowiekowi, znika domena zdarzeń zrozumiałych” (Pieniążek-Marković 2008: 101).

Kamov korzysta również z repertuaru symboli biblijnych, po które tak chętnie sięgali dziewiętnastowieczni pisarze realistyczni. Upadek Zagrzebia przyrównany zostaje w utworze do upadku Sodomy. Aby podkreślić początkowy kontrast panujący między tymi dwoma miastami, każdemu z nich przypisano dodatkowo przymiotnik określający kolor – Zagrzeb jest biały<sup>85</sup>, a Sodoma czarna. Biały, czyli niewinny i czysty Zagrzeb w wizji bohatera ulega rozkładowi niczym zepsuta, rozpustna i niegodziwa, czarna Sodoma. Dzisiejsza stolica Chorwacji zostaje także przyrównana do srebrnego zaskrońca oraz białej mewy latającej nad rzeką Sawą. Unoszą ją zaś parki, będące zielonymi skrzydłami miasta. Bez tych ostatnich – jak zauważa bohater – Zagrzeb nie mógłby oddychać. Następnie miasto przypomina Bitandze dziewczynkę przystępującą do pierwszej komunii z rozpuszczonymi włosami, które pachną zielenią. Dziewczynka ta ubrana jest w białą suknię uroczych domów. Po raz kolejny więc podkreślona została niewinność miasta. Bohater zauważa także, że Zagrzeb nigdy nie będzie nosił długich spódnic, ponieważ cała Chorwacja go rozpieszcza, stał się więc kapryśny i wybredny. Pragnie jedynie nowych sukien, kapeluszy i butów, w których mógłby pokazywać się na paradach. Zagrzeb byłby więc tu utożsamiony z żyjącymi na jego obszarze ludźmi. Podczas wizji rozpadu miasta, Bitanga przypomina sobie dzień przyjazdu do Zagrzebia i towarzyszące mu emocje. Widoki, jakie wówczas mu się ukazały, mają charakter niemal pocztówkowy – ograniczają się do kilku najbardziej rozpoznawalnych miejsc w topografii miasta: wież katedry, dzięki którym ogarnęło bohatera uczucie pobożności, Zrinjevaca, wypełnionego dźwiękiem ćwierkających wróbli, i placu Bana Jelačića, gdzie uwagę Bitangi zwrócił koń witający przybyszy swym ogonem. Dopiero później ktoś poinformował mężczyznę, że kierunek szabli bana ma charakter symboliczny.

---

<sup>85</sup> Zagrzeb (podobnie jak wiele innych miast) nazywany jest często „białym miastem”, co widać chociażby w twórczości Šenoi czy Matoša, ale także w pieśniach ludowych, takich jak *Beži Jankec*. Utwór ten doskonale ukazuje znaczenie tego porównania, opisując podróż mężczyzny z zielonego Zagorja do białego Zagrzebia („Lepe ti je, lepe ti je / Zagorje zelene / Još je lepši beli Zagreb grad“). Kontrast między „zielonym” a „białym” wskazuje na różnice w krajobrazie obu przestrzeni. Miasto wyróżniało się wówczas swoją zabudową na tle zielonego otoczenia. Gdy patrzyło się na nie z oddali, sprawiało wrażenie błyszczącego i jasnego. Później poczucie to wzmocniła liczba nowych obiektów o białych fasadach, które budowały wizerunek Zagrzebia jako miejsca eleganckiego, czystego i dostojnego. Biel wskazuje tu więc przede wszystkim na opozycję miasto – wieś. Kamov nakłada na nią dodatkowe sensory poprzez zestawienie z czarną Sodomą.

Utwór Kamova wyróżnia się na tle wielu wcześniejszych tekstów literackich przedstawiających Zagrzeb tym, że destrukcyjna siła prowadząca do dezintegracji jednostki nie wynika wyłącznie z charakteru przestrzeni miejskiej, lecz ujawnia się również jako efekt wewnętrznych napięć psychicznych bohatera oraz jego specyficznego sposobu postrzegania otaczającej rzeczywistości. Miasto nie jest tu już wyłącznie zewnętrznym źródłem opresji. Staje się przestrzenią współrezonującą z psychicznym rozedrganiem bohatera, wzmacniając jego poczucie alienacji i kryzys tożsamości. Rozpad miasta jest więc tożsamy z rozpadem psychiki Bitangi, który ostatecznie trafia do szpitala psychiatrycznego. I choć w pierwszej części noweli zagrzebski pejzaż kształtowany jest zgodnie z negatywnym wzorcem zagrzebiofobii czy też ogólniej miastofobii, w kontekście drugiej części tekstu należy mówić raczej o ironicznym obnażaniu mitu, aniżeli podporządkowaniu się temu modelowi<sup>86</sup>. Z wizją rozpadającego się miasta utożsamionego z rozkładem ciała bohatera oraz rozpadem jego psychiki, zes woistą „zagrzebiofobią”, czytelnik będzie miał do czynienia także w późniejszej o kilkadziesiąt lat dylogii powieściowej Dalibora Cvitana, na którą składają się utwory *Polovnjak* (1984) i *Ervin i luđaci* (1992).

Doświadczenie miasta jako złożonej, wewnętrznie przeżywanej przestrzeni, obecne w noweli Kamova, znajduje kontynuację – choć w inny sposób – w twórczości Antuna Gustava Matoša. Życie pisarza było głęboko związane z Zagrzebiem, mimo że pisarz nie urodził się w tym mieście oraz nie spędził w nim kluczowego dla swojej twórczości okresu (Jelčić 1984a: 186, Kaniecka 2008: 110, Kolar-Dimitrijević 2014). Matoš w wieku dwóch lat przeniósł się z rodzicami do Zagrzebia ze sremskiego Tovarnika, by pozostać tam do 1894 roku, kiedy to zdecydował się po kilku miesiącach zdezerterować z wojska, najpierw do Belgradu, potem do Genewy i Paryża. Do Zagrzebia na stałe wrócił dopiero po czternastu latach tułaczki<sup>87</sup>. Wyjazd ten nie wiązał się jednak z całkowitą utratą kontaktu z Agramem. Pisarz wysyłał swoje teksty do chorwackich czasopism (m.in. „Obzor“,

---

<sup>86</sup> Pieniążek-Marković pod koniec swoich rozważań na temat noweli Kamova zastanawia się nad związkami pisarza z ekspresjonizmem. Oczywiście ze względu na lata życia twórcy (1886–1910) trudno mówić o wpływach ekspresjonistów na jego dzieło, ale niewątpliwie widać pewne cechy wspólne, takie jak obecność wizji apokaliptycznych i groteskowych czy wykrzywionych obrazów rzeczywistości mających zwrócić uwagę na odczłowieczenie ludzkości oraz piekielny chaos panujący na świecie (Pieniążek-Marković 2008: 104).

<sup>87</sup> Sam Matoš niejednoznacznie określał długość swojej nieobecności w Zagrzebiu – w różnych tekstach wspominał o czternastu lub szesnastu latach. Różnice te wynikają z faktu, że po raz pierwszy opuścił rodzinne miasto w październiku 1891 roku, udając się do Wiednia na studia weterynaryjne. Po rezygnacji z nauki powrócił do Zagrzebia w roku 1892, jednak już w 1893 opuścił je ponownie, tym razem w związku z obowiązkiem odbycia służby wojskowej w Kutjewe. Wkrótce został przeniesiony do jednostki w Zagrzebiu, skąd jednak w sierpniu 1894 roku zdezerterował i udał się do Serbii. (Šakić i Zima 2015: 427).

„Narodne novine“, „Hrvatsko pravo“) oraz cztery razy nielegalnie odwiedził Zagrzeb. Pierwszy raz po dziewięciu (lub jedenastu) latach od ucieczki (Jelčić 1984a: 193, Kaniecka 2008: 110), co opisał w felietonie *Kod kuće* (Matoš: 1973b). Długoletnia rozłąka z miastem oraz niemożność legalnego powrotu do kraju miała ogromny wpływ na sposób postrzegania Zagrzebia i na jego silną obecność w tekstach autora, zwłaszcza w felietonistyce (Kaniecka 2008: 11, Oraić Tolić 2013: 170). Tematyka zagrzebska poruszana przez Matoša cechowała się dużą różnorodnością. Obejmowała zarówno zagadnienia polityczne, takie jak wpływy zewnętrzne kształtujące sytuację miasta i całej Chorwacji, jak i kwestie ekonomiczne, w tym problem wysokich cen. Pisarz nie stronił również od tematów błahych, dotyczących na przykład wyglądu zagrzebianek lub ich sposobu ubierania się (por. Kaniecka 2008: 111).

Za Mirą Kolar-Dimitrijević wyróżnić można trzy etapy relacji Matoša z Zagrzebiem. Na początku jego fascynacja miastem koncentruje się na Górnym Mieście – stopniowo tracącym dawną funkcję przestrzeni centralnej – oraz na ulicy Vlačkiej. W drugim okresie wspomina Zagrzeb z perspektywy przymusowego emigranta, tęskni za nim, idealizuje go, choć dostrzega także jego wady. W tym czasie kilka razy nielegalnie odwiedza miasto. Trzeci okres, obejmujący czas od powrotu pisarza do ojczyzny w 1908 roku aż do śmierci pisarza w 1914 roku, charakteryzuje się najbardziej krytycznym stosunkiem do Zagrzebia i jego mieszkańców. W tych latach Matoš coraz częściej szuka ukojenia poza w okolicznych wioskach (Kolar-Dimitrijević 2014).

Górne Miasto, w którym Matoš mieszkał i zdobywał wykształcenie, stanowiło dla niego przestrzeń o szczególnym znaczeniu emocjonalnym<sup>88</sup>. Za tą częścią Agramu tęsknił najsilniej, choć brakowało mu także pejzaży zagrzebskiej okolicy, dokąd w czasie wczesnej młodości udawał się na wycieczki (por. Kaniecka 2008: 111). Uczucia Matoša wobec Zagrzebia nie były jednoznaczne, zdarzało się, że w tym samym tekście używał w odniesieniu do miasta sprzecznych określeń. Z jednej strony potrafił nazywać je najpiękniejszym miejscem na świecie, a z drugiej największą prowincją, główną chorwacką wsią, tak jak w felietonie *Oko Save*, w którym stwierdził, że: „Da sam sad u Parizu, išao bih na tamošnje ladanje što nije ni toliko ladanje kao glavno hrvatsko selo Zagreb” (Matoš 1973: 264). Porównanie Zagrzebia do wsi także interpretował różnie. Czasem rozumiał je jako wadę i łączył z nudą, szczególnie gdy zestawiał miasto z Paryżem,

---

<sup>88</sup> Nie bez powodu właśnie tu na znak pamięci o pisarzu w 1972 roku wzniesiono pomnik autorstwa Ivana Kožaricia, przedstawiający siedzącego na ławce i obserwującego panoramę Zagrzebia pisarza.

jak w przytoczonym fragmencie. Innym razem, co widać chociażby w tekście *Kod kuće* z 1909 roku, wiejski charakter przestrzeni miejskiej uznawał za zaletę Zagrzebia, której późniejsi mieszkańcy miasta będą mogli jedynie pozazdrościć swoim przodkom (Matoš 1973a: 226).

W równie sprzeczny sposób poeta podchodził zresztą do wielu kwestii, co Jelčić, autor monografii poświęconej Matošowi, tłumaczył skomplikowanymi czasami, w których pisarz żył i sugerował – skądinąd słusznie – by nie wybierać z tej różnorodności jednej nadrzędnej prawdy, lecz traktować je jako całość (Jelčić 1984a: 7–8). Występowanie tych sprzeczności wiązać trzeba także z osobistymi doświadczeniami autora. Uczucia Matoša wobec Zagrzebia oscylowały między nienawiścią i miłością, zmierzały w kierunku paradoksu. Jak sam bowiem napisał w tekście *Kod kuće* z 1905 roku „ljepši od Pariza i jadniji od slobodnog švajcarskog sela [...] dragi i prokleti naš Zagreb, ljubljien tolikom mržnjom i mržen tolikom ljubavlju“ (Matoš 1973b: 28). W innym felietonie niczym Šenoa przyznał, że o wiele bardziej podoba mu się Zagrzeb niż jego mieszkańcy, sprawiający, że miasto jest chorwackie jedynie z nazwy (Matoš 1973a: 228).

W opublikowanym po raz pierwszy w 1905 roku felietonie *Kod kuće* Matoš opisał swoją tajną wizytę w Chorwacji, w trakcie której ukrywał się pod nazwiskiem przywódcy serbskich socjalistów, Dragišy Lapčevića. Tekst składa się z czterech części – czterech lamentacji – i skonstruowany został na wzór utworu Ivana Gundulicia *Suze sina razmetnoga* (1622) (Kolar-Dimitrijević 2014, Šakić i Zima 2015: 428). Matoš zauważył, że od jego ostatniego pobytu, od którego minęło jedenaście lat, Zagrzeb całkowicie się zmienił. Tam, gdzie jeszcze nie tak dawno rosła kapusta, kukurydza, groch i ziemniaki, teraz stoją eleganckie pałace. Zachwyty nad rozwojem Agramu szybko jednak wypiera uczucie rozczarowania obcymi wpływami oraz służalczością i biogoterią jego mieszkańców (por. Matoš 1973b: 29). Tę uderzającą obcość miasta autor szerzej scharakteryzował w późniejszym o cztery lata tekście *Zagreb po danu*, napisanym po powrocie na stałe do kraju. Poeta przyznał w nim, że dopiero gdy może swobodnie poruszać się po Zagrzebiu, dostrzega wszystkie jego „banalności”: węgierskość, szczególnie odczuwalną w okolicach Dworca Głównego, Zrinjevaca i placu Bana Jelačića; niemieckość, która w przeciwieństwie do węgierskiego opanowała miasto już dawno, przez co „Švaba može se u Zagrebu osjećati kod kuće” (Matoš 1973c: 173). Wyrazem tego są również dominujące w księgarniach niemieckie książki oraz publikowane w prasie artykuły, sprawiające, że pisarze pochodzący z innych regionów chorwackich czują się w Zagrzebiu obco. Matoš dostrzegał zmianę charakteru miasta także w wyniku stopniowego,

ale trwałego wpływu serbskiego. Serbowie bowiem otwierają coraz więcej sklepów i zakładają coraz więcej przedsiębiorstw, wykorzystując krótkowzroczność chorwackich partii politycznych. Serbscy Romowie „zalewają” zaś karczmy, a wojskowi, robotnicy i studenci wprowadzają na ulice serbskie pieśni. W rezultacie Zagrzeb staje się miastem, w którym chorwackość Chorwata kompromituje (Matoš 1973c: 175).

Podobne uwagi dotyczące obcości miasta pojawiły się w felietonie *Zagreb i Zagrebi* z 1912 roku, którego początek przypomina ten z wcześniej omawianego utworu, *Zagreb po danu*. Wiele podejmowanych w nim wątków znalazło się zresztą w innych utworach Matoša, ponieważ pisarz dość często powracał do poruszanych już zagadnień, a nawet nadawał różnym tekstom ten sam tytuł, czego przykładem mogą być wspomniane utwory *Kod kuće* z 1905 i *Kod kuće* z 1909 roku. W *Zagreb i Zagrebi* autor wyszedł więc po raz kolejny od nawiązania do Stendhala i anegdoty o zakazanym owocu:

Netko je rekao da je Zagreb ugodan samo kao zabranjeno voće, kao limunada Stendhalove Napuljke. To je živa istina. Kad ne mogah boraviti u tome gradu – bez kojega uostalom ne mogu biti mada on može biti i bez mene – čeznuo sam za Zagrebom kao Hrvat za Hrvatskom, kao vojnik za civilom, kao uznik za slobodom. Sada kada se mogu ovdje kretati kao svaki peštanski agent, kada vidim da sam tuđinac kao toliki Zagrepčani, sada mi je Zagreb dosadan. To je sasvim prirodno. Nakon Pariza, pa i nakon Ženeve i Beograda je Zagreb provincija (Matoš 1973d: 175).

Zagrzeb wydawał się pisarzowi miastem nudnym i prowincjonalnym w porównaniu do Paryża, Genewy czy Belgradu. Miastem, w którym ciągle spotyka się te same osoby i żyje się z przekonaniem, że nudzić będzie się w ich towarzystwie także po śmierci, gdy spocznie się na Mirogoju. Autor pokusił się o charakterystykę poszczególnych części Agramu, stwierdzając, że każdą z nich wyróżnia coś szczególnego. Zdaniem Matoša nie istnieje bowiem jeden Zagrzeb, lecz cztery, a nawet pięć, choć ten ostatni odnaleźć można dopiero w uświadomionych narodowo i niewstydzających się swojej chorwackości mieszkańcach, pracujących, cierpiących, lecz niepogodzonych z losem, wierzących w lepszą przyszłość (Matoš 1973d: 180). To Zagrzeb nadziei, miasto zakorzenione w tradycji i dumne. Górne Miasto zaś, czyli Grič, to przestrzeń martwa, pełniąca funkcję sypialni, pozbawionej dorożek, większych gospód i sklepów; działa tam tylko jedna kawiarnia, a ulice pozostają puste. Architektonicznie to stary, prawdziwy i arystokratyczny Zagrzeb, mimo że arystokracja niemal całkowicie zniknęła. Ze względu na panującą ciszę Matoš porównuje Grič do Wenecji. Według pisarza nie istnieje w Chorwacji drugie tak piękne wzgórze ze starymi domami i urokliwymi zakątkami, szczególnie zyskujące nocą, gdy

między murami spotkać można duchy królów i banów, zdrajców i męczenników opowiadające swoją historię.

Przeciwieństwo Griča stanowi Kaptol, centrum arystokracji kościelnej, wciąż bogatej i silnej, ponieważ rekrutującej się z „narodnih, najviše seljačkih i malograđanskih, iz demokratskih redova” (Matoš 1973d: 177), a więc mniej przywiązanej do pochodzenia niż świecka elita Górnego Miasta. Dolne Miasto natomiast to najbardziej modernistyczna część Zagrzebia, to miasto pracy, edukacji, sklepów, redakcji, demonstracji, fabryk, koszar, banków i robotników. Zdaniem Matoša cały czar Zagrzebia wynika z kontrastów i antagonizmów między wspomnianymi jego częściami oraz czwartym Zagrzebiem, który tworzą przedmieścia i znajdujące się w okolicy wioski. Żaden z tych Zagrzebiów nie jest jednak „czystym” chorwackim miastem, ponieważ Chorwaci nie zarządzają handlem, transportem i szkolnictwem (Matoš 1973d: 178). W ocenie Matoša w Zagrzebiu brak zresztą arystokracji i zamożnego mieszczaństwa, które mogłyby tworzyć niezależną elitę zdolną do przewodzenia narodowi. Dlatego chorwacka myśl narodowa nie rozwija się w stolicy.

Na Matoša sposób postrzegania Zagrzebia wpływ miała nie tylko jego długoletnia nieobecność w mieście i wynikająca z niej tęsknota, lecz także doświadczenia związane z ośrodkami, do których trafił po ucieczce z wojska. Częstym punktem odniesienia w tekstach pisarza staje się Belgrad (Jelčić 1984a: 115). Temu zagadnieniu poświęcił chociażby felieton *Dva grada* (1910), będący swoistym katalogiem różnic między miastami. Z opisu wyłania się obraz Zagrzebia jako przestrzeni o atrakcyjnej architekturze i malowniczym otoczeniu, z bogatą tradycją, lecz zgermanizowanej, politycznie zacofanej i pozbawionej znaczenia w monarchii habsburskiej. Paradoksalnie to jednak w Belgradzie – jak sam twierdzi – Matoš nauczył się być Chorwatem, tam też przyjął idee Starčevića (Matoš 1973f: 235). Do porównania obu miast pisarz powraca również w *Kod kuće* (1909), gdzie wskazuje na wyższość Zagrzebia pod względem czystości, porządku, tradycji i przyrody (Matoš 1973a: 227).

Najbardziej zajadły w swojej krytyce jest Matoš w satyrycznym felietonie z 1909 roku *Silom – budala*, gdzie pisał o Zagrzebiu pod zmyśloną nazwą. Określił miasto Štreberovacem, stolicą Štreberii (*štreber* oznacza w języku chorwackim kujona, tu nazwa użyta została w charakterze prześmiewczym – wskazuje na miejsce zamieszkiwane przez osoby o nadmiernej ambicji). Štreberovac podzielony jest na trzy części, ale pisarz charakterystyce poddaje przede wszystkim dwie z nich: Górny i Dolny Štreberovac, a podział ten nawiązuje do zagrzebskiego Górnego i Dolnego Miasta. W pierwszym

przebywają politycy, którzy swoją pracą jedynie pogarszają trudną sytuację kraju. Panują tu donosicielstwo, kłótnie i nienawiść, rządzi pieniądź. W Dolnym Štreberovacu, będącym centrum nowoczesnego życia, znajdują się kawiarnie, stanowiące centrum polityki „gdje jedni prave moralnim sredstvima nemoralnu, a drugi nemoralnim sredstvima moralnu politiku“ (Matoš: 1973g: 179). Mieszkańcy tej części miasta zachowują się jakby byli kimś innym: gimnazjaliści jak filozofowie a pomocnicy sprzedawców, zegarmistrzowie i stolarze jak przywódcy narodu. Rządzą tu obce wpływy, sami mieszkańcy wstydzą się swojego języka, choć nie znają dobrze innego. Matoš piętnuje także ich inne wady, takie jak: zarozumiałość (są większymi socjalistami od Marksa, bardziej papiescy od papieża), wścibstwo oraz udawany ateizm (Matoš 1973g: 180).

Choć Matoš krytykował Zagrzeb i jego mieszkańców, wypominając im mniej więcej to samo, co w drugiej połowie XIX wieku „najzagrebačkiji zagrebački” syn tego miasta, czyli Šenoa (Matoš 1973b: 35), podobnie jak jego poprzednik wierzył również, że Agram stanie się kiedyś prawdziwie chorwacki. Nie miał też wątpliwości, iż ośrodek ten jest, przynajmniej dla jego mieszkańców, najpiękniejszym miejscem na świecie. Matoš – podobnie jak Šenoa – odbierał Zagrzeb jako metonimię Chorwacji zarówno ze względu na jego pozytywne, jak i negatywne cechy. Miasto to stanowiło dla niego najważniejszy ośrodek chorwacki, centrum ojczyzny i narodu oraz historycznych i kulturowych wartości chorwackich, które przede wszystkim zachowały się w murach Górnego Miasta (por. Šakić i Zima 2015: 427). Zagrzeb jawił się Matošowi także jako przestrzeń, w której natura wnika w strukturę miejską, tworząc z nią nierozzerwalną całość. Miasto to było więc dla niego ośrodkiem zbudowanym z przeciwieństw, przestrzenią paradoksalną, ambiwalentną, przekraczającą binarne opozycje i funkcjonującą jako symboliczna oś nowoczesnej chorwackiej tożsamości<sup>89</sup>.

Zagrzebską tematykę w felietonach i esejach kontynuować będzie Miroslav Krleža, ale także mniej znani, a może nawet zapomniani już literaci Nikola Polić oraz Krešimir Kovačić<sup>90</sup>. Z bardziej zaś współczesnych i rozpoznawalnych twórców Zvonimir Milčec, którego felietony przepełnione są ciepłymi uczuciami do stolicy Chorwacji (Šakić i Zima 2015: 432).

---

<sup>89</sup> Por. Zagreb je ambivalentni imagem metropole kao provincije i provincije kao metropole. Takav imagem koji poništava suprotnost metropole i provincije, grada i sela bitno je obilježio Matoševu geopoeitiku na svim razinama” (Oraić Tolić 2013: 175).

<sup>90</sup> Syn autora *U registraturi* Ante Kovačicia.

# CZEŚĆ I

## W STRONĘ PERYFERII

### ZAGRZEB W OKRESIE MIĘDZYWOJENNYM

W utworzonym w 1918 roku Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców (Królestwo SHS, Kraljevstvo Srba, Hrvata i Slovenaca do 1921, Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca od 1921 do 1929)<sup>91</sup> Zagrzeb, będący za czasów monarchii austro-węgierskiej niewielkim, prowincjonalnym ośrodkiem, został drugim po Belgradzie miastem pod względem liczby ludności<sup>92</sup>. Dla przypomnienia: według spisu powszechnego z 1910 roku liczył niecałe 80 tysięcy mieszkańców (Perić 2006: 189). W 1921 roku żyło w nim już niemal 110 tysięcy osób, dziesięć lat później liczba ta wzrosła do ponad 185 tysięcy, a w 1941 roku do 260 tysięcy (Kampuš i Karaman 1984: 187, Goldstein 2011: 12, Perić 2006: 189, 230). Na ten gwałtowny przyrost liczby mieszkańców wpływ miał oczywiście nie tylko napływ ludności z zewnątrz, lecz także rozszerzanie się terytorium miasta, spowodowane przyłączeniem do niego kolejnych obszarów. W 1890 roku terytorium Agramu obejmowało zaledwie 3 km<sup>2</sup>, a w okresie od 1927 do 1944 roku zwiększyło się do 64 km<sup>2</sup> (Spehnjak 2003: 45).

Po upadku monarchii austro-węgierskiej Zagrzeb zyskał także ekonomiczne znaczenie. Stał się ważnym ośrodkiem finansowym, handlowym, przemysłowym oraz komunikacyjnym, do czego przyczynił się fakt, że pozostałe obszary nowego państwa, zwłaszcza te należące wcześniej do Imperium Osmańskiego, znajdowały się w fatalnej sytuacji gospodarczej. Na ich tle Agram, nawet jeśli plasujący się daleko za europejskimi metropoliami, wypadł o wiele lepiej (Janjatović 1983: 3–4, Kampuš i Karaman 1984: 185, Wasilewski i Felczak 1985: 434–437, Czerwiński 2020: 469–470, Pavličević 2000: 336, Spehnjak 2003: 42). W nowym państwie wzrosło również znaczenie kulturowe Zagrzebia, obok Belgradu jedyne miasto na obszarze Królestwa SHS posiadające uniwersytet o

---

<sup>91</sup> Dla przypomnienia: najpierw, tuż przed zakończeniem I wojny światowej, a dokładniej 29 października 1918 roku, utworzono Państwo Słoweńców, Chorwatów i Serbów (zamieszkujących Bośnię, Dalmację i Sławonię) ze stolicą w Zagrzebiu. Państwo to istniało do 1 grudnia 1918 roku, gdy razem z Serbią utworzyło Królestwo Serbów, Chorwatów i Słoweńców. Królestwo SHS istniało do 3 października 1929 roku. Wtedy zostało przemianowane na, rządzone w sposób autorytarny, Królestwo Jugosławii (Perić 2006: 201–204).

<sup>92</sup> Na początku istnienia Królestwa SHS Belgrad zamieszkiwało o około 20 tysięcy mniej osób niż Zagrzeb. Liczba mieszkańców administracyjnego centrum nowego państwa wzrosła w ciągu kolejnych dziesięciu lat o ponad sto procent (Goldstein i Hutinec 2013: 12).

stosunkowo długiej tradycji (w 1919 roku utworzono Uniwersytet Królestwa SHS w Lublanie, a rok później powstały filie Uniwersytetu Belgradzkiego w Suboticy i Skopju) (Wasilewski i Felczak 1985: 436, Giza i Gmitruk 2002: 40).

Choć Zagrzeb stanowił w międzywojniu drugi po Belgradzie największy ośrodek w Królestwie SHS, był przez niego nieustannie marginalizowany, co ostatecznie potwierdziła konstytucja z 28 czerwca 1921 roku (Konstytucja widowdańska, Vidovdanski ustav<sup>93</sup>), prawnie narzucająca centralistyczny system państwowy, między innymi przez podzielenie kraju na trzydzieści trzy obszary samorządu terytorialnego (*oblasti*), skupione wokół większych miast i podporządkowane Belgradowi. Dla Zagrzebia oznaczało to ograniczenie jego samorządności. Zamiast być głównym miastem chorwackim, stał się jedynie najważniejszym miastem obszaru zagrzebskiego, zarządzanego przez wielkiego żupana, wyznaczanego przez belgradzkie Ministerstwo Spraw Wewnętrznych (Kampuš i Karaman 1984: 184, Pavličević 2000: 347, Matković 2003: 93–100). Ustawa ta obowiązywała do 6 stycznia 1929 roku, gdy z powodu kryzysu politycznego spotęgowanego zabójstwem dwóch posłów Chorwackiej Partii Chłopskiej i ranieniem jej przywódcy, Stjepana Radicia<sup>94</sup>, król Aleksander Karađorđević rozwiązał skupsztinę oraz wszystkie partie polityczne, a także zawiesił konstytucję z 1921 roku, ustanawiając tym samym dyktaturę. W październiku 1929 roku zmienił zaś nazwę państwa na Królestwo Jugosławii (Kraljevina Jugoslavija) oraz wprowadził nowy podział administracyjny na dziewięć banowin. Podział ten likwidował historyczne granice krajów tworzących Królestwo SHS. Banowiny nosiły nazwy pochodzące od przepływających przez nie rzek. Zagrzeb stał się stolicą Banowiny Sawskiej (Savska banovina) (Kampuš i Karaman 1984: 185, Pavličević 2000: 364–365, Matković 2003: 171–178, Perić 2006: 236–239).

Podział ten został zniesiony w 1939 roku, gdy utworzono autonomiczną Banowinę Chorwacką (Banovina Hrvatska), która swoim zasięgiem obejmowała historyczny obszar Chorwacji ze Sławonią i Dalmacją oraz częścią Bośni i Hercegowiny (Srkuļj i Lucić 1996: 101). Banowina mogła sama decydować w kwestiach związanych między innymi z oświatą, gospodarką oraz finansami. Na jej czele stanął ban sprawujący najwyższą władzę wykonawczą. Władzę ustawodawczą posiadał natomiast chorwacki parlament. Banowina

---

<sup>93</sup> Nazwana tak ze względu na dzień, w który została uchwalona – dzień św. Wita. 28 czerwca ma ogromne znaczenie w serbskiej wyobraźni historycznej, ponieważ tego dnia w 1389 roku rozegrała się bitwa na Kosowym Polu (zob. np. Čolović 2019).

<sup>94</sup> W wyniku odniesionych 20 czerwca 1928 roku obrażeń kilka tygodni później, dokładniej 8 sierpnia, Radić zmarł (Goldstein i Hutinec 2013: 43).

przestała istnieć w kwietniu 1941 roku, gdy na jej terytorium utworzono Niezależne Państwo Chorwackie (Pavličević 2000: 380–384, Matković 2003: 205–209).

Trudna sytuacja polityczna nie zahamowała rozwoju miasta, który w latach dwudziestych XX wieku był szczególnie widoczny w sferze gospodarki, kultury oraz architektury. Między 1920 a 1928 rokiem funkcję burmistrza Zagrzebia pełnił Vjekoslav Heinzel<sup>95</sup>. W okresie urzędowania polityka miasto dynamicznie rozwijało się we wszystkich kierunkach, wykraczając również poza linię torów kolejowych, stanowiących dotąd jego południowy limes. W tym czasie powstały nowe ulice i osiedla, a także wiele istotnych i rozpoznawalnych obiektów architektonicznych, które do dziś stanowią ważne elementy miejskiego krajobrazu. Wśród nich warto wymienić chociażby hotel Esplanade (nadal uznawany za jeden z najbardziej prestiżowych w Zagrzebiu)<sup>96</sup> oraz targowisko Dolac, którego budowę rozpoczęto za kadencji Heinzla, a zakończono 1 września 1930 roku, już po jego odejściu ze stanowiska. Warto dodać, że budowa targu wiązała się z koniecznością wyburzenia całej historycznej dzielnicy, zabudowanej niskimi kamienicami, co spotkało się z negatywnym odbiorem społecznym. Decyzję tą szczególnie ostro krytykowali Gjuro Szabo, znany historyk i konserwator zabytków, oraz Petar Knoll, historyk sztuki i jeden z pionierów badań nad architekturą i urbanistyką w Chorwacji (Kampuš i Karaman 1984: 193, Knežević 2015: 6).

W 1925 roku Zagrzeb został połączony linią kolejową ze Splitem, co miało duże znaczenie gospodarcze, szczególnie że Rijeka oraz Zadar pozostawały pod panowaniem włoskim (Goldstein i Hutinec 2013: 18). Doskonałym dowodem, potwierdzającym rozwój miasta w latach dwudziestych, były także wystawy targowe. Pierwsza, po przymusowej przerwie spowodowanej wojną oraz powojennymi perturbacjami, odbyła się w 1922 roku na starej targowej przestrzeni między ulicą Klačoničką (dziś Bauerova) oraz Marticievą. Swoje produkty zaprezentowało na nich 650 wystawców, z czego ponad stu pochodziło z zagranicy. Trzy lata później miały miejsce dwie takie wystawy, rok później trzy, a w kolejnych latach potrafiły odbyć się aż cztery w ciągu jednego roku. W 1926 roku, z powodu intensywnego rozwoju okolicy, w której do tej pory targi były organizowane, przeniesiono je na ulicę Savską, na teren dzisiejszego Centrum Studenckiego (Perić 2006: 218, Goldstein i Hutinec 2013: 17–18). Na dowód dynamicznego rozwoju Zagrzebia w

---

<sup>95</sup> Z powodu zauważalnego urbanistycznego rozwoju lata 1920–1928 bywają nazywane „erą Heinzla” (Perić 2006: 212).

<sup>96</sup> Hotel powstał z myślą o podróżujących pociągiem Orient Express, przemieszczającym się wówczas na linii Paryż–Stambuł. Szybko stał się też miejscem spotkań zagrzebskiej elity (Goldstein i Hutinec 2013: 34).

latach dwudziestych wspomnieć należy również o jego elektryfikacji, asfaltowaniu dróg i intensywnej rozbudowie sieci tramwajowej.

Proces modernizacji kontynuowano także w latach trzydziestych, choć utrudniał to rozwijający się kryzys gospodarczy. Powstały wówczas kolejne fabryki (m.in. skóry, tlenu, farb oraz lakierów), pierwsze wieżowce (np. na rogu ulicy Masarykovej i Gundulicievej w 1933 roku), a także wiele innych obiektów architektonicznych (Goldstein i Hutinec 2013: 50–51). Należy jednak pamiętać, że procesy modernizacyjne nie obejmowały wszystkich dzielnic w równym stopniu. Wiele ulic, w tym także położonych w ścisłym centrum, przez długi jeszcze czas pozostawało bez oświetlenia lub nie miało podłączenia do miejskiej sieci kanalizacyjnej (Goldstein i Hutinec 2013: 22–23).

W okresie międzywojennym najgęściej zaludnioną częścią Zagrzebia było Dolne Miasto, gdzie według spisu z 1931 roku żyła co trzecia osoba. Dominowała tam ludność należąca do klasy średniej i wyższej, chociaż nie było to regułą, zważywszy na dynamiczne przemiany społeczne zachodzące w mieście. Osoby mniej zamożne mieszkaly również w centrum Zagrzebia – jednak najczęściej w bocznych ulicach, takich jak dzisiejsza ulica Augusta Šenoj, położona w bezpośrednim sąsiedztwie parku Zrinjevac. Żyli oni w niewielkich mieszkaniach z oknami wychodzącymi na podwórza kamienic lub w suterrenach (Goldstein i Hutinec 2013: 22). W Dolnym Mieście znajdowało się też najwięcej urzędów oraz sklepów. Środkowa część Dolnego Miasta, czyli obszar od północy wyznaczony przez Ilicę i ulicę Vlašką, od południa ograniczony torami kolejowymi, od wschodu ulicą Draškovicievą, a od zachodu koszarami wojskowymi, swój ówczesny wygląd uzyskała przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Kilka obiektów architektonicznych zbudowano na jej obrzeżach po 1918 roku, ale nie wpłynęły one znacząco na charakter omawianej przestrzeni (Goldstein i Hutinec 2013: 18). Największej zmianie uległa wschodnia część Dolnego Miasta, w okolicach ulicy Draškovicievej, która do końca pierwszej wojny światowej jeszcze nie była zabudowana. Pod koniec lat dwudziestych, a dokładniej w 1927 roku, wzniesiono tam budynek Zagrzebskiej Giełdy (dziś Chorwacki Bank Narodowy). Na początku lat dwudziestych na końcu ulicy Franje Račkoga powstał plac zwany N, w 1927 roku przemianowany na plac Króla Piotra I Wyzwolicielea (trg kralja Petra I Oslobođitelja). Na jego środku stanął w 1938 roku zaprojektowany przez Ivana Meštrovicia Dom Artystów Plastyków (Dom likovnih umjetnika), który pełnić będzie ważną funkcję symboliczną w czasach istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego (1941–1945). Dalej w kierunku wschodnim powstał jeszcze jeden plac – plac Króla Piotra Krešimira IV (trg kralja Petra Krešimira IV). Wokół

obu placów i dalej wzdłuż ulicy Zvonimirovej, w kierunku dzisiejszej ulicy Vjekoslava Heinzla, wybudowano obiekty mieszkalne, w których żyła głównie wyższa i średnia klasa (Goldstein i Hutinec 2013: 19). Ta część miasta w miejskim żargonie lat trzydziestych nazywana była *Judenviertel* (*Judn-firtl* w wersji lokalnej), ponieważ często mieszkania kupowali tam Żydzi (Goldstein 2004: 296).

Wraz z rozwojem przestrzennym miasta następowały istotne zmiany w jego strukturze społecznej. Według spisu powszechnego z 1931 roku większość przebywających w Zagrzebiu osób pracowała w przemyśle i rzemiośle oraz jako pomoc domowa lub biurowa, a w mniejszym stopniu jako państwowi i prywatni urzędnicy, których najwięcej było zatrudnionych w handlu oraz przedsiębiorstwach finansowych (Kampuš i Karaman 1984: 187, Goldstein 2012: 13, Goldstein i Hutinec 2013: 52). Taka struktura zatrudnienia wpłynęła na sytuację miasta w latach trzydziestych. W tym właśnie okresie mieszkańcy Zagrzebia zaczęli bezpośrednio odczuwać skutki światowego kryzysu gospodarczego. Jego symbolicznym początkiem na tym obszarze był upadek Pierwszej Chorwackiej Kasy Oszczędnościowej (Prva hrvatska štedionica) w drugiej połowie 1931 roku – najstarszego chorwackiego banku, finansującego znaczną część przedsiębiorstw przemysłowych (Goldstein 2011: 13–14). To zaś doprowadziło do zamykania zarówno mniejszych zakładów, jak i większych fabryk, co z kolei spowodowało gwałtowny spadek liczby osób zatrudnionych w przemyśle i rzemiośle<sup>97</sup> (Kolar-Dimitrijević 1970: 63, Janjatović 1983: 3–5). Na obszarze Królestwa Jugosławii sytuację dodatkowo komplikował wcześniejszy kryzys agrarny, który przyczynił się do spadku siły nabywczej ludności chłopskiej, ograniczenia sprzedaży dóbr konsumpcyjnych oraz masowych migracji ze wsi do miast, zwłaszcza ludzi młodych, po raz pierwszy poszukujących zatrudnienia. Najszybciej znajdowali oni pracę w przemyśle, gdzie – między innymi z powodów oszczędnościowych – chętnie zatrudniano nisko wykwalifikowanych pracowników. Jak zauważyła Kolar-Dimitrijević, badaczka zajmująca się międzywojennym ruchem robotniczym, dopiero nałożenie się kryzysu agrarnego i gospodarczego doprowadziło do długotrwałego załamania ekonomicznego w kraju (Kolar-Dimitrijević 1970: 63).

---

<sup>97</sup> Według raportów zagrzebskiej Izby Pracy pod koniec 1931 roku, gdy kryzys nie osiągnął jeszcze szczytu, tylko 33 975 pracowników było zatrudnionych na cały etat, 5001 pracowało w niepełnym wymiarze godzin, a bezrobotnych było 16 165 osób. Kryzys najbardziej dotknął pracowników zatrudnionych w przemyśle metalurgicznym oraz w budownictwie. Wcześniej, jeszcze przed skutkami światowego kryzysu, dał się odczuć w przemyśle tekstylnym (Kolar-Dimitrijević 1970: 64).

Choć oficjalnie kryzys gospodarczy w Królestwie Jugosławii zakończył się w 1934 roku, w rzeczywistości jego następstwa były zauważalne jeszcze przez długi czas. Według danych przytoczonych przez Kolar-Dimitrijević w 1933 roku na obszarze Królestwa Jugosławii żyło 300 tysięcy bezrobotnych (Kolar-Dimitrijević 1970: 63). Nie istnieją jednak dokładne i wiarygodne informacje o skali bezrobocia na obszarze chorwackim, ponieważ giełdy pracy zbierały wówczas dane wyłącznie o osobach otrzymujących zasiłek (Kolar-Dimitrijević 1970: 63). Goldstein i Hutinec podają, że do 1933 roku liczba bezrobotnych wzrosła w Zagrzebiu do 16 tysięcy, a potem zaczęła się powoli zmniejszać i w kwietniu 1935 roku było w mieście 10 489 osób pozbawionych pracy. Badacze podobnie jak Kolar-Dimitrijević zauważają jednak, że nie są to dane, którym można zaufać ze względu na sposób, w jaki mierzono poziom bezrobocia. Nie wliczano do statystyk na przykład większości kobiet oraz osób niemających stałego zameldowania w Zagrzebiu, stąd też najprawdopodobniej rzeczywista liczba bezrobotnych była o wiele większa (Goldstein i Hutinec 2013: 52). Zasiłek miał niewielką wysokość, a jego uzyskanie wymagało spełnienia restrykcyjnych warunków. Prawo do świadczenia przysługiwało jedynie osobom, które pozostawały w nieprzerwanym zatrudnieniu co najmniej dwa lata przed utratą pracy. Pełny zasiłek wypłacano przez okres sześciu tygodni. Osoby potrzebujące mogły także liczyć na skromną pomoc dla członków rodziny – przewidziano dzienny dodatek w wysokości 3 dinarów na żonę oraz każde dziecko do piątego roku życia<sup>98</sup>. Pomoc płynąca z giełdy pracy służyła w rzeczywistości zmniejszeniu bezrobocia w miastach poprzez zmuszenie wiejskich proletariuszy do powrotu na wieś<sup>99</sup> (Kolar-Dimitrijević 1970: 63).

Wyraźne zróżnicowanie ekonomiczne mieszkańców Zagrzebia znajdowało swoje odzwierciedlenie w strukturze przestrzennej miasta. Do lat dwudziestych XX wieku najzamożniejsi żyli głównie w centrum, jednak z czasem zaczęli przenosić się na północ – w kierunku Tuškanaca, Šalaty i Pantovčaka. Ostatni obszar był początkowo zamieszkiwany przez ludność uboższą, co dobitnie ilustruje, jak dynamicznie zmieniał się wówczas krajobraz społeczny poszczególnych dzielnic i ulic Zagrzebia. W tych otoczonych lasami okolicach budowano wille, sprawiając tym samym, że nowe dzielnice łączyły się z

---

<sup>98</sup> Jak podaje w swoich reportażach Franjo Fuis za tę kwotę można było zjeść niezbyt obfity posiłek w jednej z zagrzebskich jadłodajni (Fuis 2003: 38).

<sup>99</sup> Zdarzało się, że politycy oskarżali ludność wiejską o psucie rynku pracy. Goldstein i Hutinec przytaczają wypowiedź ministra polityki społecznej i późniejszego premiera, Dragišy Cvetkovicia, który obwinił przybyłych do miasta pracowników za zaistniałą sytuację ekonomiczną: „[...] višak radne snage sa sela silazi u grad, radi periodično, konkurira radnoj snazi profesionalnog radnika, radi uz vrlo nisku plaću. Daje manji radni efekt te unosi time poremećaj u radne odnose” (cytat za: Goldstein i Hutinec 2013: 52).

pobliskimi wioskami, takimi jak Šestine czy Gračani (Kampuš i Karaman 1984: 192, Goldstein 2011: 15, Goldstein i Hutinec 2013: 21–22). Górne Miasto, ulica Tkalčičeva, stara Vlaška, a częściowo także Kaptol – popadały w stagnację, ponieważ większości obiektów nie dało się dostosować do nowoczesnych standardów. Przyczyniał się do tego także brak szybkiego dostępu do transportu publicznego. Górne Miasto stawało się obszarem martwym, zamieszkiwanym w dużym stopniu przez dawną elitę, która po pierwszej wojnie światowej, chociażby w wyniku zmian politycznych, podupadała ekonomicznie (Kampuš i Karaman 1984: 193, Goldstein i Hutinec 2013: 22).

Symboliczną granicę, podkreślającą społeczne różnice między mieszkańcami Zagrzebia, stanowiły tory kolejowe. Na południe od nich powstawały dzielnice peryferyjne, które charakteryzowano jako robotnicze<sup>100</sup> – Trnje (z osiedlami Martinovka, Vrbik, Cvjetno naselje, Kruge, Savica, Kanal), Peščenica na południowym-wschodzie, a na południowym-zachodzie rozwijała się coraz prężniej Trešnjevka (Kampuš i Karaman 1984: 192, Goldstein i Hutinec 2013: 22, Čapo 2020: 53–54). Dzielnice te charakteryzował brak komunalnej infrastruktury oraz pozbawiona planu zabudowa. Jednym z istotnych problemów okresu międzywojennego było nielegalne, spontaniczne budownictwo, szczególnie widoczne na peryferiach miasta<sup>101</sup>. Nielegalnie wznoszone domy pojawiały się niemal z dnia na dzień. Zjawisko to wynikało z jednej strony z poważnego deficytu mieszkań przeznaczonych dla najuboższych, z drugiej zaś z faktu, że kary za budowę niezgodną z przepisami były niższe niż koszty związane z uzyskaniem wszystkich wymaganych pozwoleń (Goldstein i Hutinec 2013: 27, Čapo 2020: 64). Deficyt ten utrzymywał się mimo faktu, że w okresie międzywojennym w Zagrzebiu wzniesiono około piętnastu osiedli mieszkaniowych, przede wszystkim dla ludności o skromnych dochodach, ale także dla klasy średniej (Radović Mahečić 1993: 141). Skala potrzeb mieszkaniowych, zwłaszcza w zakresie tanich lokali, znacząco przewyższała jednak liczbę dostępnych mieszkań. Z czasem władze miejskie zostały zmuszone do uwzględnienia istnienia tych nielegalnie zabudowywanych osiedli, podejmując działania mające na celu ich częściową integrację z miejską infrastrukturą. W tym budowę dróg, zapewnienie oświetlenia ulicznego oraz doprowadzenie sieci wodociągowej. Pod koniec 1928 roku gmina miejska opracowała również regulamin, na mocy którego domy spełniające podstawowe warunki

---

<sup>100</sup> Tomislav Timet w swoim opracowaniu pokazuje, że przekrój społeczny mieszkańców południowych peryferii był o wiele bardziej zróżnicowany (Timet 1961: 138).

<sup>101</sup> Čapo podaje, że na obszarze Trnja w okresie międzywojennym mogło powstać od pięciu do sześciu tysięcy nielegalnie zbudowanych obiektów mieszkalnych (Čapo 2020: 75).

higieniczne mogły otrzymać z mocą wsteczną pozwolenia na budowę i użytkowanie (Radović Mahečić 1993: 141).

Liczba mieszkańców na peryferiach Zagrzebia systematycznie wzrastała. Dla przykładu, na obszarze dzielnicy Trnje w latach 1913–1931 populacja zwiększyła się z 4 572 do 18 123 osób. Osiedlali się tam przede wszystkim ubożsi przybysze z Turopolja oraz z północnej Chorwacji, najczęściej pochodzący ze środowisk wiejskich. Obszar Trnja znajdował się w znacznie gorszym stanie techniczno-infrastrukturalnym niż sąsiednia Trešnjevka, która już w latach trzydziestych XX wieku przyciągała nie tylko robotników, lecz także przedstawicieli niższego szczebla administracji, dzięki powstającym inwestycjom mieszkaniowym i doprowadzeniu linii tramwajowej, podnoszących atrakcyjność dzielnicy i sprzyjających jej integracji z pozostałymi częściami miasta. Trnje natomiast pozostawało w dużej mierze odcięte od Zagrzebia – nie prowadzono tam istotnych inwestycji infrastrukturalnych, szczególnie w zakresie kanalizacji, dróg i zabezpieczeń przeciwpowodziowych (zob. ilustracja 7). Rzeka Sawa wciąż nie była w pełni uregulowana, nie istniały też wszystkie wiadukty łączące dziś ten obszar z Dolnym Miastem, tory kolejowe stanowiły więc realną przeszkodą w dotarciu do Trnja. W rezultacie dzielnica ta była wyjątkowo narażona na regularne i katastrofalne powodzie, które nawiedziły ją w latach 1923, 1925, 1930, 1933 i 1936 (Čapo 2020: 56). Był to więc obszar jeszcze bardziej niż Trešnjevka podmokły, błotnisty, grząski i nieprzyjazny do życia – zarówno ze względu na warunki naturalne, jak i zaniedbanie ze strony władz miejskich. Te zresztą nieszczególnie interesowały się tą częścią miasta<sup>102</sup>. Nie bez znaczenia może być fakt, że Stjepan Srkulj, burmistrz Zagrzebia w latach 1917–1920 oraz 1928–1932, nigdy służbowo nie odwiedził Trnja (Čapo 2020: 66). Mieszkańcy dzielnicy byli przez część elit politycznych i administracyjnych określani mianem „małych ludzi” – takich, którzy dopiero muszą „ucywilizować się” i przyjąć miejskie normy życia, by zasługiwać na miano pełnoprawnych obywateli miasta (Čapo 2020: 69). Peryferie te miały więc charakter swoistego „nie-miasta” (Čapo 2020: 75). Stanowiły one wręcz antytezę miejskiego porządku: były nieuregulowane, chaotyczne, często pozbawione kanalizacji,

---

<sup>102</sup> Należy jednak zauważyć, że ówczesne władze miejskie nie dysponowały znacznymi środkami finansowymi, a ograniczone zasoby musiały być alokowane w sposób możliwie racjonalny, zgodnie z bieżącymi priorytetami administracyjnymi. O podejściu władz do tych obszarów świadczyć mogą również nadawane im nazwy ulic. Podkreślano, że nie powinny one nosić imion wybitnych postaci historycznych ważnych dla chorwackiego dziedzictwa, ponieważ same ulice były nieokazałe i w większości powstały bez odpowiedniego planu urbanistycznego. Część nazw nadanych w 1927 roku na terenach południowych peryferii Zagrzebia odnosiła się do miejscowości z regionu Zagorje, skąd – jak słusznie twierdzono – pochodziła znaczna część nowo napływających mieszkańców miasta (Čapo 2020: 61).

utwardzonych dróg czy instytucji publicznych. W sensie społecznym i politycznym pozostawały marginalizowane, a ich mieszkańcy niejako wykluczani z miejskiej wspólnoty obywatelskiej.

Coraz gorsza sytuacja polityczno-gospodarcza, przyrost klasy robotniczej oraz fatalne warunki pracy, szczególnie w fabrykach, sprawiły, że Zagrzeb w okresie międzywojennym stał się najbardziej lewicującym miastem w Królestwie SHS i późniejszym Królestwie Jugosławii (Janjatović 1983: 1, 11, Kampuš i Karaman 1984: 200). Wyraz temu dały zresztą już lokalne wybory z 1920 roku, w wyniku których burmistrzem został przedstawiciel komunistów, Svetozar Delić. Jego rządy potrwały jednak tylko dwa dni, ponieważ władza w Belgradzie unieważniła wybory i rozpisała kolejne (Kampuš i Karaman 200, Goldstein i Hutinec 2013: 8–9). W 1921 roku Komunistyczna Partia Jugosławii (Komunistička partija Jugoslavije) została zdelegalizowana, co uniemożliwiło jej członkom publiczne głoszenie poglądów politycznych. Mimo to działali oni nielegalnie, odgrywając istotną rolę w strukturach związków zawodowych oraz organizacjach opozycyjnych wobec reżimu (Kampuš i Karaman 1984: 200, 204). Sytuacja pogorszyła się po wprowadzeniu przez króla Aleksandra I Karađorđevicia dyktatury, kiedy to policja prześladowała komunistów i ich zwolenników, wyłapywała ich i niekiedy zabijała, dążąc do usunięcia najważniejszych działaczy (Janjatović 1983: 2, 18, Kampuš i Karaman 1984: 202). Tylko w ciągu 1929 roku w Zagrzebiu złapano ponad stu komunistów i ich zwolenników (Janjatović 1983: 19). Sytuacja zmieniła się na lepsze po zamachu na władzę dokonanym 9 października 1934 roku w Marsylii przez Macedończyka, który współpracował ściśle z Ante Paveliciem i ustaszami. W 1935 roku dopuszczono nawet do wyborów partie opozycyjne, choć nie udało się im wygrać. Komuniści zorganizowali też kilka strajków, będących wyrazem niezgody na istniejące warunki pracy oraz sprzeciwu wobec faszyzmu, który coraz bardziej szerzył się po Europie (Kampuš i Karaman 1984: 204). Pierwszy z nich, choć niezbyt duży, odbył się 6 stycznia 1935 roku. Kolejny, tramwajarzy, miał miejsce rok później i trwał kilka dni. Największą falę demonstracji przyniósł koniec roku 1939, gdy policja zakazała organizowania prokomunistycznych zgromadzeń związkowych. 1 maja 1940 roku komuniści zorganizowali zaś strajk generalny (Kampuš i Karaman 1984: 204–205, Goldstein i Hutinec 2013: 59–63). Zagrzeb stał się w ten sposób areną ideologicznych sporów oraz sceną wielkiej polityki.

Międzywojenny Zagrzeb był również miejscem kilku istotnych wydarzeń, które z czasem przybrały formę manifestacji o charakterze patriotycznym. Do najważniejszych z nich należy zaliczyć przeniesienie w 1919 roku prochów Petra Zrinskiego i Frana Krste

Frankopana z wiedeńskiego cmentarza do zagrzebskiej katedry oraz uroczyste obchody tysiąclecia koronacji króla Tomisława (925), które miały na celu podkreślenie dawności i autochtoniczności chorwackiej tradycji, a zarazem przekonanie społeczeństwa, że Chorwacja posiada dłuższą historię państwowości niż Serbia (Pavličević 2000: 351). Podczas uroczystości historyk Vjekoslav Klaić, znany ze swoich wyraźnie konserwatywnych poglądów, stwierdził w sposób metaforyczny, że postać króla Tomisława „nieustannie unosi się przed Chorwatami” (Goldstein i Hutinec 2013: 37; Pavličević 2000: 351). Położono wtedy także kamień pod upamiętniający władcę pomnik. Ostatecznie monument stanął po drugiej wojnie światowej naprzeciwko Dworca Głównego na placu noszącym imię króla (Perić 2006: 217, Goldstein i Hutinec 2013: 37). Taką manifestacją stał się także pogrzeb zabitych 20 czerwca 1928 roku w Belgradzie posłów, Pavla Radicia (syna starszego brata Stjepana Radicia) i Đure Basaričeka, który odbył się trzy dni później. Według informacji podawanych przez prasę w pogrzebie wzięło udział około sto tysięcy osób, tworzących korytarz prowadzący od parku Zrinjevac do cmentarza Mirogoj. W wielką manifestację polityczną przeciw belgradzkiej hegemonii zamienił się również pogrzeb Stjepana Radicia, mający miejsce 12 sierpnia tego samego roku. W procesji pogrzebowej wzięło udział około sto pięćdziesiąt tysięcy osób, na ulicach i placach wywieszane zostały czarne flagi, a w wielu oknach i witrynach sklepowych umieszczono fotografie Radicia (Perić 2006: 224). Pamięć o politykach wpisano w przestrzeń miasta – plac św. Marka zamieniono na plac Stjepana Radicia, ulicę Dugą nazwano ulicą Pavla Radicia, a Pivarską przemianowano na ulicę Đura Basaričeka (Perić 2006: 222–224, Goldstein i Hutinec 2013: 46). W tym czasie zmiany uległy także inne nazwy ulic. Zdecydowano się nadać im imiona symbolizujące słowiańską jedność (np. ulica Tomaša Masaryka, Varšavska, Praška) lub mające wyrazić przywiązanie do serbskiej dynastii (np. plac Króla Aleksandra Karađorđevicia, ulica Królowej Marii, plac Piotra I Wyzwoliciele). Zmiany nazw ulic miały też na celu usunięcie z przestrzeni miasta pamięci o poprzednim państwie, tj. monarchii austro-węgierskiej (Perić 2006: 213–214, Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 95–97, Goldstein i Hutinec 2013: 37).

W międzywojennym Zagrzebiu zmienił się również sposób spędzania wolnego czasu. Coraz popularniejszą rozrywką stawało się kino. W 1925 roku powstało kino Balkan (w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przemianowane na kino Europa, zamknięte w 2019 roku), a do 1928 roku wybudowano jeszcze sześć tego typu obiektów. W 1931 roku otworzono zaś kino Zagreb, które znajdowało się na dzisiejszym placu Petra Preradovicia, potocznie nazywanym przez mieszkańców placem Kwiatowym (Cvjetni trg). Właściciele

kin od 1920 roku byli zwolnieni z płacenia podatków, ale w zamian miasto żądało od nich bezpłatnego wstępu dla podopiecznych miejskich schronisk dziecięcych oraz biednych dzieci z miejskich szkół ludowych. Do wybuchu drugiej wojny światowej kina powstawały również poza centrum, w tym także przy ulicy Trnjanskej, znajdującej się wówczas na dalekich peryferiach (Goldstein i Hutinec 2013: 37–38). Życie miejskie kwitło również w kawiarniach, których Zagrzeb w okresie międzywojennym miał około dziewiętnastu. Do najpopularniejszych należały Corso i Kawiarnia Teatralna Kavkaz (Kazališna kavana Kavkaz), otworzona w 1929 roku kawiarnia Milinov (dziś Dubrovnik na placu bana Jelačića) oraz powstała w 1931 roku Miejska Kawiarnia (Gradska kavana) (Maruševski 2006: 282, Goldstein i Hutinec 2013: 40). W międzywojniu Zagrzeb zyskał także jeden ze swoich symboli – w 1923 roku jego ulicami zaczęły jeździć niebieskie tramwaje (do tej pory miały kolor żółty) (Perić 2006: 219).

Lata międzywojenne to zatem poza zmianami politycznymi również czas ogromnych przemian społecznych: odchodzenia dawnych elit i pojawiania się nowych, tworzenia się wyraźnych kontrastów między bogatymi i biednymi, a także dalszego kształtowania się zagrzebskich dzielnic i przypisywania im symbolicznych znaczeń. To właśnie w tym momencie Górne Miasto – historyczne centrum Zagrzebia – ostatecznie przekształciło się w „miejsce duchów”, jak określił je na początku XX wieku Antun Gustav Matoš, a Trešnjevka zaczęła kojarzyć się z kolorem czerwonym ze względu na zamieszkujących ją robotników o komunistycznych sympatiach (Goldstein i Hutinec 2013: 23). Lata międzywojenne to także czas zmian w sposobie życia dzięki rozpowszechnieniu się nowych wynalazków, takich jak samochód, telefon czy radio (Goldstein i Hutinec 2013: 41), które jeszcze bardziej uwypuklały różnice między bogatymi a biednymi. Podczas gdy ci pierwsi jeździli samochodami, spędzali czas w kawiarniach i innych licznie otwieranych w tym okresie lokalach, drugim nie było stać na bilet tramwajowy, i to pomimo ciężkiej, całodziennej pracy fizycznej. Z tego między innymi powodu Zagrzeb stał się miejscem częstych i krwawych walk robotników i studentów z siłami reżimu (Kampuš i Karaman 1984: 185). Nic więc dziwnego, że sytuacja społeczna mieszkańców stała się przedmiotem zainteresowania międzywojennych twórców chorwackich. Podobne tendencje widoczne były również w literaturze polskiej, zwłaszcza tej o charakterze niefikcyjnym, coraz częściej podejmującej tematykę bezdomności, bezrobocia, ubóstwa, trudnych warunków życia pracowników fabryk oraz osób żyjących na marginesie społeczeństwa (zob. np. Glensk 2014). Zainteresowania te wpisują się zresztą w ogólnoswiatową tendencję do eksplorowania kwestii społecznych w kontekście miejskim i wychodzą poza ramy jednej

dyscypliny czy tradycji badawczej. Wszak lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku to także rozwój nurtu w socjologii, którego przedstawiciele zajęli się badaniem problemów mieszkańców miasta, myślę tu o tzw. szkole chicagowskiej, mającej ogromny wpływ na rozwój nauk społecznych poza granicami Stanów Zjednoczonych (Jałowiecki i Szczepański 2010: 14–20).

## CHORWACKA PROZA MIĘDZYWOJENNA.

### KILKA UWAG WSTĘPNYCH

Wielu chorwackich pisarzy tworzących w okresie międzywojennym koncentrowało się na przedstawianiu losów jednostek, których codzienność kształtowała się pod wpływem rozwoju miejskich ośrodków oraz praw rządzących przemysłem (Nemec 1998: 115). Dążąc do uchwycenia złożoności egzystencji w warunkach urbanistycznej nowoczesności, autorzy ci chętnie osadzali akcję utworów w Zagrzebiu, ponieważ miasto to, ze względu na swoją skalę, dynamiczny rozwój gospodarczy oraz wynikające z niego przeobrażenia społeczne, jawiło się jako ośrodek najlepiej oddający zachodzące wówczas przemiany. Zagrzeb stanowił jednak nie tylko tło i scenę wydarzeń, lecz także – podobnie jak w prozie dziewiętnastowiecznej – ukazywany był przez zamieszkujących go ludzi (por. Chajęcka 2023: 10). Zmianie uległa przede wszystkim warstwa społeczna przedstawiana w prozie. Głównymi bohaterami utworów stali się przedstawiciele tych grup społecznych i zawodowych, które wcześniej rzadko gościły na kartach literatury lub których obecność wiązała się z rozwojem środowisk miejskich: osoby wykonujące nisko opłacane prace fizyczne – służące, zamiatacze ulic, robotnicy zakładów przemysłowych czy pracownicy tanich lokali gastronomicznych, ale także emeryci, ludzie niemający pracy, bezdomni oraz pracownice seksualne. Często byli to tzw. *došljaci*, wobec których stosowano także określenia *kruhoborac* (*boriti se za kruh* – walczyć o chleb) oraz *kuferaš* (*kufer/kofer* – walizka, słowo to nacechowane jest pejoratywnie), czyli nowo przybyli przyjeżdżający do miasta w poszukiwaniu płatnego zajęcia (por. Chajęcka 2023: 10). Zagrzeb przedstawiany był zaś najczęściej jako przestrzeń wyobcowania, miejsce ludzkiego cierpienia oraz pole nieustannej walki o przetrwanie. Walka ta rzadko kończyła się sukcesem – bieda miała charakter dziedziczny, przenoszona była z pokolenia na pokolenie, a wyrwanie się z niej okazywało się niemożliwe lub niezwykle trudne (por. Chajęcka 2023: 10).

Nieprzychylność miasta podkreślano często także panującymi w nim warunkami atmosferycznymi. Akcja wielu utworów osadzona była w jesienno-zimowej scenerii – podczas opadów deszczu lub śniegu, przy niskich temperaturach i gęstej mgle spowijającej ulice. To właśnie w takich okolicznościach ubóstwo oraz codzienne zmagania bohaterów stawały się najbardziej dotkliwe i widoczne<sup>103</sup>.

Zagrzeb w okresie międzywojennym, mimo że był największym miastem chorwackim i drugim co do wielkości ośrodkiem w Królestwie Serbii, Chorwacji i Słowenii, a później Królestwie Jugosławii, nie należał do europejskich metropolii. Z tego powodu jego literacki obraz znacznie odbiegał od przedstawień Paryża, Berlina czy Wiednia. W krajobrazie Zagrzebia wciąż widoczne były ślady jego wiejskiego charakteru. Wystarczyło oddalić się nieco od centralnych ulic, by usłyszeć pianie kogutów lub natknąć się na pola uprawne. Czasem nawet w okolicach placu bana Josipa Jelačića można było dostrzec stado owiec albo usłyszeć trzodę chlewną (Chajęcka 2023: 11–12). Świadczą o tym między innymi zdjęcia Tošo Dabaca, chorwackiego artysty, dokumentującego w latach trzydziestych XX wieku życie uliczne Zagrzebia, zwłaszcza jego uboższych mieszkańców (zob. ilustracja 4)<sup>104</sup>. Na wspomnianym placu aż do końca lat dwudziestych funkcjonował targ, przyciągający chłopki i chłopów z okolicznych wsi, nadając ścisłemu centrum w godzinach przedpołudniowych wyraźnie małomiasteczkowy charakter (Chajęcka 2023: 12).

Współistnienie elementów wiejskich i miejskich w krajobrazie Zagrzebia znalazło odzwierciedlenie również w tekstach literackich podejmujących temat opozycji miasto–wieś. Opis targowiska na placu Bana Jelačića pojawił się w opublikowanej w 1937 roku powieści *Podvoda* autorstwa Franja Pavešicia. Targowisko to było jednym z pierwszych miejsc, do których trafił główny bohater, Jure Parčić, zaraz po przybyciu do Zagrzebia. Mężczyzna przyjechał do miasta ze wsi (w tekście brak dokładniejszej informacji o jego miejscu pochodzenia), ponieważ otrzymał posadę ślusarza w państwowych zakładach kolejowych (Chajęcka 2023: 12). Stanowi więc przykład typowego dla tych czasów bohatera literackiego, a jednocześnie kilka cech łączy go z protagonistami

---

<sup>103</sup> Widać to chociażby w powieści Ivana Dončevića *Biser i svinje* z 1938 roku: „Na ulici, tu i tam, stoje, trljajući promrzle uši, beskućnici. Pred njima su zabravljena vrata toplih, veselih domova. Ali zato ulice, beskrajne, bijele, ledene ulice stoje im na volju: neka se hrane snijegom, neka piju snijeg, ako ushtjednu neka trče, neka se trljaju snijegom i, štoviše, kad im se prohtije od objesti, neka se grudaju tim bijelim, mekanim snijegom (Dončević 1938: 33). Scena ta oddaje jednocześnie obojętność społeczeństwa wobec osób pozabawionych domu („ofiarowanie” im śniegu jako źródła pożywienia).

<sup>104</sup> Tošo Dabac (1907–1970) – przedstawiciel społecznego nurtu w fotografii, stworzył cykl prac zatytułowanych *Bijeda* oraz *Život ulice*, obejmujących zdjęcia wykonane w Zagrzebiu w latach 1932–1935.

dziewiętnastowiecznych powieści realistycznych, między innymi – poza wspomnianym pochodzeniem – sposób patrzenia na miasto, pełen entuzjazmu, ciekawości oraz wiary, że odmieni ono jego życie na lepsze. Dzieje się oczywiście inaczej. Pod wpływem zdobytych doświadczeń ewoluuje także stosunek bohatera do przestrzeni miejskiej.

Przyjrzyjmy się, jak wyglądało jego pierwsze spotkanie z Zagrzebiem, ponieważ nosi ono cechy znamienne dla literackich przedstawień migranta wewnętrznego w prozie międzywojennej. Najpierw oczom bohatera, jeszcze podczas podróży pociągiem, ukazują się najbardziej charakterystyczne elementy zagrzebskiego krajobrazu – dwie wieże katedry, Medvednica (wtedy częściej nazywana Zagrzebską Górą – *Zagrebačka gora*) oraz czerwone dachy znajdujących się na peryferiach domów. Widok ten wprawia mężczyznę w melancholijny nastrój, skłania do refleksji na temat rodzinnych stron. Po wyjściu z pociągu czar jednak pryska. Uwagę Jury natychmiast przyciągają przenikliwe spojrzenia policjantów obserwujących nowo przybyłych. Przypadkowo stawia swój bagaż na ławce, przy której właśnie dokonywany jest przegląd rzeczy przeznaczonych do przechowalni, co tylko potęguje jego dezorientację. Niepokój i zdziwienie bohatera narastają, gdy zostaje poproszony o otwarcie kosza i pokazanie zawartości. Nabiera wówczas przekonania, że każdy przybysz z zewnątrz traktowany jest w mieście z podejrzliwością i dystansem. Po opuszczeniu dworca jego wzrok przykuwają kolejne elementy miejskiego krajobrazu: reklamy, wystawy, park, spieszący w różnych kierunkach ludzie. Natłok bodźców przytłacza Jurę – sprawia on wrażenie osoby oszołomionej, niemal odurzonej nowym otoczeniem. Gdy w końcu dociera na plac Jelačića, najpierw spostrzega trzymaną przez bana szablę, potem zaś przenosi wzrok ku zgromadzonemu u stóp monumentu tłumowi, składającemu się z ubranych w ludowe stroje wieśniaczek oraz mieszczan dokonujących zakupów.

Dla Jury scena ta ma charakter odświętny, przypomina mu jarmark pielgrzymkowy (por. Chajęcka 2023: 12). Podobnie jak bohaterowie powieści *U registraturi* Ante Kovačića, także i on interpretuje nieznaną mu przestrzeń przez pryzmat obrazów zaczerpniętych z własnego doświadczenia – filtruje miejską rzeczywistość przez wiejski sposób widzenia świata:

Došao je do Jelačićeva trga, na kome se ljeskala sablja desnice, što je prkosno prijetila suncu, koje izlazi, i koje je sve više prekrivalo prostrani trg okolo konja, po kome su lepršali mnogobrojni golubovi; ispod njih nizao se stol do stola, kumica do kumice, kumek do kumeka, i tu se miješali građani sa seljacima, seljaci s građanima; tu je bilo svega što ti srce zaželi, obojeno šarenilom hrvatskih narodnih nošnja.

Vreva oko spomenika ličila je Juri više na proštenjarski vašar, podavala je izgled nekog za njega blagdansko raspoloženja, i on se zadovoljno verao oko stolova i obilazio od jednoga do drugoga, zaustavljao se i razgledavao, pogotovo krasno crvenilo bijelih narodnih nošnja seljakinja iz okolice Zagreba, koje su još uvijek pridolazile sa slatkim jabukama noseći ih u okruglim košarama na glavama (Pavešić 1937: 8–9).

Targowisko przywołuje w pamięci bohatera obraz rodzinnych stron, dzięki czemu czuje się w tej przestrzeni wyjątkowo dobrze. To tutaj poznaje swoją przyszlą żonę, Cvijetę Orešić, sprzedawczynię owoców i warzyw, również pochodzącą ze środowiska wiejskiego. Dla Jury pochodzenie kobiety ma ogromne znaczenie – stanowi dowód jej szczerości i czystości, a także symbol powrotu do znajomego oraz zrozumiałego świata. Cvijeta uosabia prostotę, oznaczającą nie tyle naiwność, ile raczej przejrzyistość intencji oraz prawdę doświadczenia. To właśnie w tej „źródłowości” – rozumianej jako powrót do tego, co pierwotne i wiarygodne (Wróblewska-Trochimiuik 2020: 159) – bohater odnajduje emocjonalne schronienie w miejskim chaosie.

Opis targowiska na placu Bana Jelačića pojawia się również w powieści Vjekoslava Majera *Život puža* (1938). Choć utwór ten, utrzymany w tonie humorystyczno-satyrycznym, wymyka się konwencjom prozy realistycznej – przede wszystkim ze względu na wybór zwierzęcego bohatera, z którego perspektywy ukazany zostaje Zagrzeb – to jednak w sposób trafny i sugestywny odzwierciedla zagrzebską codzienność oraz akcentuje różnice między przestrzenią miejską a wiejską:

Kroz školje vidim glavu i **ramena seljaka i njegove opanke kako koračaju pločnikom** [...] Hodamo, hodamo ulicama, nada mnom je oblačno nebo, a kroz školju na košari vidim kako ljudi žure, po cesti štropoću kola bez konja, a na raskršćima stoji čovjek u visokoj kapi i nešto maše rukama [...] Eto nas na jednom velikom trgu. Tu su same klupice, kraj njih **stoje seljaci i seljakinje**, a na klupicama sir do sira, jaja, grožđe, jabuke, kruške, rajčice i – kelj! [...] Koliko je tu svijeta. Prolaze žene s torbama, stanu pred klupicama, pogađaju se sa seljacima i onda stavljaju sirove, rajčice i voće u svoju torbu (Majer 1938: 78–79; podkr. P.Ch.).

Tytułowy ślimak, który przybywa do miasta na kawałku sałaty, po dotarciu na targowisko na placu Jelačića zwraca uwagę na osoby wyróżniające się znanym mu wiejskim obuwiem (*opanci*), a także na oferowane tam produkty spożywcze. Jedzenie odgrywa szczególnie istotną rolę w narracji – główny bohater jako zwierzę, nieustannie poszukuje pożywienia, co nadaje temu motywowi wyraźne znaczenie symboliczne. Temat ten powraca również w utworze Majera *Pepić u vremenu i prostoru*, zbudowanym na podobnej zasadzie co *Život puža*, choć tutaj głównym bohaterem jest już człowiek. W dalszej części powieści obraz targowiska zostaje rozbudowany przez wprowadzenie dialogów pomiędzy sprzedawcami a kupującymi – zwykle niezadowolonymi z cen – oraz przez głosy sprzedawców nawołujących do zakupu i reklamujących swoje towary. W

powieści zauważalna jest tęsknota za wiejskim życiem, utożsamianym z brakiem pośpiechu, wolnością i czystością. Wsi brakuje nie tylko ślimakowi, lecz także ludziom. Jedną z kobiet, którą bohater spotkał podczas swojej „wędrowki” po mieście, przypomniała narzeczonemu o kupnie domu na podmiejskiej Kustošiji<sup>105</sup>, ponieważ tam można „trzymać krowy”<sup>106</sup>. Fakt ten staje się dla niej największą zaletą mieszkania na obrzeżach miasta.

Chorwacka proza międzywojenna po raz pierwszy na tak szeroką skalę uczyniła peryferie miasta jednym z głównych tematów literackich (por. Chajęcka 2023: 13). Przedmieścia Zagrzebia często przedstawiano w negatywnym świetle, co dobrze ilustruje wspomniana powieść *Pavešicia*. Tytułowa Podvoda, zlokalizowana w rejonie ulicy Zagorskiej na Trešnjevce, ukazana została jako przestrzeń moralnego upadku – miejsce szerzących się plotek i kłamstw, społecznej degrengolady oraz rozwiąźłości, czego uosobieniem staje się postać Reziki Ugrović. Przedmieście w utworze *Pavešicia* przywołuje na myśl kananejskie Sodomę i Gomorę, a królujący w nim nieporządek znajduje wyraz w fizycznym wyglądzie przestrzeni: błotnistym terenie, braku asfaltowych dróg oraz chaotycznej i nielegalnej zabudowie. Degradacja tej przestrzeni stanowi jednocześnie bezpośredni rezultat ludzkich działań – wynika ze skąpstwa, braku solidarności oraz egocentrycznego myślenia mieszkańców, dla których nadrzędną wartością pozostaje własna korzyść. Dopiero śmierć postaci symbolizujących destrukcyjne siły rozbijające wspólnotę od wewnątrz staje się momentem przełomowym. Podvoda bowiem, po tragicznej śmierci Reziki, ulega stopniowej transformacji (Chajęcka 2023: 13). Powstają nowe, tym razem legalnie wznoszone budynki, polna droga zostaje przekształcona w szeroką ulicę, potok przepływający przez dzielnicę zostaje przekierowany, a część dotychczasowych mieszkańców przenosi się jeszcze dalej od centrum miasta, tworząc nowe peryferia. Przestrzeń przypominająca dotąd wiejską enklawę upodabnia się do nowoczesnego, „wielkomiejskiego” Zagrzebia. Proces urbanizacji i przemian społecznych wywołuje jednak w głównym bohaterze uczucie melancholii – jest on świadomy zamykania się pewnego etapu życia i znikania świata, który dotąd był mu bliski:

Tako razmišlja i udaljuje se od drage Podvode, udaljuje se od nje s nekom tugom u srcu, kao da ju već ne će nikada vidjeti, kao da ne će na nju nikada koraknuti. Sve mu se čini da se

---

<sup>105</sup> Obszar ten przed drugą wojną światową stanowił przedmieście Zagrzebia, a dokładniej podmiejską wioskę, która znajdowała się między Vrapčem a Črnomercem i należała do zagrzebskiego Kaptolu. Do miasta włączony został oficjalnie w 1945 roku wraz z dzielnicą Vrapče, choć o jego przyłączeniu pisano w gazetach już w latach trzydziestych poprzedniego wieku.

<sup>106</sup> „Dragi moj, mjesečno je to lijepa svota za koju bi mogli kravu kupiti. Pa ti si rekao, kad se oženimo, **kupit ćemo kuću u Kustošiji, tamo se već smiju krave držati**” (Majer 1938: 14; podkr. P.Ch.).

Podvoda raspala, Podvode nestaje i da više ne će nikada susretati onih ljudi, koje dnevno susretao” (Pavešić 1937: 139).

Podvoda miała dla bohatera szczególne znaczenie, ponieważ przywoływała skojarzenia z wsią – przestrzenią organiczną, podporządkowaną rytmowi natury i cykliczności przyrody. W przeciwieństwie do niej, centrum miasta jawi mu się jako obce oraz nieprzyjazne. Utożsamia je z miejscem pozbawionym naturalnych zapachów, w którym nie dostrzega się zmian zachodzących w przyrodzie, a kontakt z naturą zostaje zastąpiony przez monotonię miejskiego pejzażu. Peryferie natomiast oferują namiastkę wiejskiej atmosfery. Dla mężczyzny to właśnie zakorzenienie w naturalnym rytmie życia stanowiło o wartości Podvody:

Gradski pločnici su tvrdi, to nije periferijska ilovača, to je grad, koji se istina kupa u proljetnom suncu, kao i njegova Podvoda, ali na tim ulicama on ne osjeća proljeće. U zraku mu ništa ne miriše i nema zelenila. To je grad koji izgleda i ljeti i zimi jednako i u kojem Jure ne prepoznaje promjena, osim kad pada kiša ili snijeg (Pavešić 1937: 139–140).

Wyłaniający się z międzywojennej prozy obraz peryferii nie jest więc aksjologicznie jednoznaczny, czego dowodzi nie tylko powieść Pavešicia, lecz także nowela *Mali Štefek s Medveščaka* autorstwa Vladimira Nazora (1942). Narrator, którego bez problemu możemy utożsamić z autorem, po przejściu na emeryturę zamieszkuje przy ulicy Gregorijančevej (dziś ulica Nike Grškovicia; znajduje się za parkiem Ribnjak<sup>107</sup>, a więc na północ od placu Bana Jelačića), którą sam określa mianem peryferii miasta. Codzienne spacerunki po okolicy stają się dla niego źródłem kontemplacji. Z przyjemnością obserwuje „spokojne wille z ogrodami”, które tworzą harmonijny, uporządkowany krajobraz. Opisywana przestrzeń niewiele ma jednak wspólnego z peryferiami przedstawionymi w powieści Pavešicia. To bowiem dzielnica zamieszkiwana przez osoby dysponujące znacznie wyższym kapitałem ekonomicznym, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w estetyce otoczenia, jak i w stylu życia mieszkańców. Znacznie bliższa obszarom ukazany przez Pavešicia jest w twórczości Nazora dopiero okolica rzeki Sawy, czyli teren znajdujący się w dzielnicy Trnje, o której pisałam w części poświęconej sytuacji rzeczywistego miasta. Okolica ta określona została przez narratorkę mianem „dalekich peryferii miasta” (Nazor 1942: 48). To właśnie ten rejon – ukazany w noweli *Penzija pometača Jožine*, również wchodzącej w skład zbioru *Zagrebačke novele* (Nazor 1942) –

---

<sup>107</sup> Park do 1946 roku był własnością archidiecezji zagrzebskiej. Dopiero po drugiej wojnie światowej został otwarty dla mieszkańców miasta i przy okazji rozbudowany (Bilić, Ivanković 2006: 266–267).

nosi cechy społecznej i przestrzennej marginalizacji, przypominając atmosferę Podvody. Peryferyjność w tym przypadku wiąże się nie tylko z geograficznym oddaleniem od centrum, lecz także z odmiennym statusem społecznym mieszkańców oraz ograniczonym dostępem do miejskich zasobów:

Daleka periferija grada; Sava troma i mutna; ravnica polumočvarna, puna rupa i jama u koje bacaju smeće; podegdje daščare; svuda hrpe zarđala gvožđa, razlupana pokućstva i trošnih sanduka, prokisilih prnja, kartona i novinskog papira; neugodan vonj što ti draži grlo, prodire u mozak. Ne vidiš nego nekoliko mršave, bose i odrapane djece. Oveća djevojčica čeprka po stogu otpadaka zeleni i voći; traži – dok štakori bježe – što bi se ipak moglo kuhati ili sirovo pojesti, pa sprema tu »berbu« u košaricu što joj visi o laktu. Tri dječaka sortiraju »materijal« jedva donesena »blaga«: luče grožđe od prnja, slažući ih u dvije hrpe, i često se svađaju sad o probušeni kotlić, sad o kakvu krpetinu, režeći jedan na drugoga kao razbojnici kad dijele plijen (Nazor 1942: 48).

Opisywana przestrzeń, pełniąca funkcję miejskiego wysypiska śmieci, dla części mieszkańców Zagrzebia stanowi jednak źródło utrzymania. Jedna z bohaterek – Karolina, była prostytutka z ulicy Kožarskiej – codziennie przegląda przywożone tu odpady w poszukiwaniu przedmiotów, które zachowały wartość użytkową i mogą zostać sprzedane (por Chajęcka 2023: 14). Gest ich ponownego wykorzystania ma więc „wymiar ekonomiczny i klasowy” (Brylska 2019: 566). Nazor, znany ze swojej wrażliwości na kwestie społecznych nierówności, ukazuje w tym fragmencie realia życia osób znajdujących się na marginesie społeczeństwa. Położone w pobliżu Sawy śmietnisko – będące „naturalnym miejscem wygnania dla tych, których wykorzystać dla swych celów już się nie da albo nie opłaca lub którzy na wykorzystywanie już się nie godzą (Bauman 2015: ebook) – funkcjonuje jako przestrzeń całkowicie wykluczona z symbolicznej mapy miasta; przestrzeń nieobecna w zbiorowym wyobrażeniu niektórych zagrzebian, a zarazem niezwykle realna i znacząca dla tych, którzy są zmuszeni codziennie z niej korzystać. Prawnik, August Kaloper, osoba, przez którą Karolina straciła pracę, aby tam dotrzeć, musiał kupić plan miasta. Bez tej wskazówki nie wiedział, gdzie dokładnie powinien się udać: „Kupio je plan grada Zagreba, potražio je, gdje su smetišta na Savi, i proučio putove, što njima vode” (Nazor 1942: 79). Ten drobny gest staje się znaczący w kontekście rozwarstwienia przestrzeni miejskiej. Ukazuje bowiem, że dla uprzywilejowanych mieszkańców Zagrzebia śmietnisko nad Sawą jest miejscem nie tylko oddalonym, ale wręcz niewidzialnym, wymazanym z codziennej percepcji miasta (Chajęcka 2023: 14). W tym sensie przestrzeń ta staje się „niereczywista” dla tych, którzy nie są zmuszeni do jej odwiedzania – istnieje tylko dla społecznie zmarginalizowanych jednostek, takich jak Karolina. Tego rodzaju niewidzialność społeczna nie ogranicza się jednak wyłącznie do

peryferii – dotyczyła ona również samego centrum miasta. Często bowiem tuż za reprezentacyjnymi pałacami kryły się domy przypominające szopy, zamieszkiwane przez osoby pozbawione dostępu do wystawnego życia<sup>108</sup>. W wydanej w 1933 roku powieści Zlatka Milkovicia *Zrinjevac* przepaść tę symbolizuje tytułowy park, który znajduje się w ścisłym centrum miasta i według bohaterów utworu – pracowników i pracownic fabryki – uwypukla dzielące mieszkańców Zagrzebia różnice klasowe, jednocześnie dając najgorzej sytuowanym złudną nadzieję na możliwość ucieczki od biedy (por. Chajęcka 2023: 15). Choć więc miasto stara się wyrzucić poza swoje ramy wizualne i poznawcze (Brylska 2019: 567) to, co uznaje za niepasujące do „wyobrażenia o ładzie” (Bauman 2015: ebook) lub to, co znajduje się „nie na miejscu” (Douglas 2007: 46), podział na uporządkowane centrum i chaotyczne peryferia jest bardziej postulowany niż rzeczywisty. Elementy wykluczane nadal pozostają integralną częścią miejskiego organizmu i istnieją także w centrum, wpływając na rytm, estetykę i tożsamość przestrzeni miejskiej – nawet jeśli są ukryte za fasadami.

Powyższe stwierdzenie doskonale ilustruje opublikowany w 1926 roku na łamach czasopisma „Književna republika” esej Mirosłava Krležy *O malograđanskoj ljubavi spram hrvatstva*. W tekście tym pisarz – z charakterystyczną dla siebie ironią, sarkazmem oraz wrażliwością na wszelkie przejawy fałszu i mieszczańskiej hipokryzji – reinterpretuje obraz dzielnicy Trnje, przedstawianej kiedyś przez Matoša jako idylliczna wieś lub przedmieście umożliwiające bliski kontakt z naturą. Krleża stwierdził:

To je ta Evropa, o kojoj piše „Večer“ da je velegradska i zapadnjačka. Međutim, sve to je sve kulisa. Dođite, molim Vas, sa mnom prijeko na drugu stranu kolodvora, iza Podvožnjaka, ni dve stotine metara od gradskog centra, slika je obratna: petrolejke, blato do zgloba, prizemnice s provincijalnim plotom, vrtovi s makom i grahom kudravi psi bez marke, štale. Bez građevnog reda, bez plana, sve kuće s vlažnom horizontalom vodene razine od poplave. Race po mlakama, otvoreni zahodi, smrad, malarija. Sve sivo, sve gadno, sve antipatično. Sve: balkanska tužna provincija, gde ljudi stanuju na smeću (Krleža 1926: 357).

Pisarz demaskuje tu przede wszystkim fasadowość miejskiej modernizacji, zestawiając oficjalny wizerunek Zagrzebia jako „wielkowiejskiej i zachodniej” stolicy z rzeczywistością ubogich dzielnic położonych zaledwie kilkaset metrów od centrum. Opis przejścia „na drugą stronę dworca” – za wiadukt, w stronę obszarów powstałych bez planu

---

<sup>108</sup> Na społeczne zróżnicowanie miasta, które odzwierciedla się w jego przestrzeni, zwróciła uwagę także bohaterka powieści *Podvoda*, poruszając przy okazji problem niewystarczającej liczby tanich mieszkań: „U Zagrebu vam je teško s tim stanovima, ali jedna susjeda pokraj kuće, gdje ja stanujem, jučer mi je rekla, da imade stan za samca [...] Tamo već ja dugo stanujem. Nisu baš skupi stanovi. Znate, kako je, **mi bokci ne možemo ovdje stanovati u ovim palaćama**” (Pavešić 1937: 11; podkr. P.Ch.).

urbanistycznego, z domami bez podstawowej infrastruktury, gdzie dominują błoto, smród, choroby i prowizoryczność – ukazuje brutalny kontrast między aspiracjami modernizacyjnymi a materialnym wykluczeniem dużej części mieszkańców. Autor, operując ekspresyjnym, niemal naturalistycznym językiem, unaocznia przestrzenną i symboliczną granicę społeczną, oddzielającą reprezentacyjną część miasta od „balkańskiej smutnej dzielnicy” (podkr. P.Ch.), w której ludzie „mieszkają na śmieciach”. W dalszej części eseju pisarz jeszcze wyraźniej uwypukla istniejące w mieście kontrasty:

Tu ulice asfaltirane, tu velegradska rasvjeta, tu polevanje ulica elektromobilima, a tamo: stambena mizerija najgore vrste; ljudi se pate po otvorenim vagonima, u nekakvim smešnim improvizacijama od daske i katranisanog papira. Tu Botanički vrt sa alpskom florom, tu staklenici sa tropskim biljem, tu kineske glorijske nad umetnim jezerom, tu biblioteka sva u bronci i mramoru, sa nekoliko stotina hiljada svezaka, a stotinu metara od te biblioteke žabokrečina, Azija i bolest. Glavni grad Hrvata leži kao što je poznato na reci Savi i ta reka Sava ne teče u Donicetijevu akore samo kroz „Lepu Našu Domovinu“ od Antuna Mihanovića, nego i kroz naš glavni grad, jer je njeno korito udaljeno od gradskog centra jedva nekoliko stotina metara, i tako ta voda teče svake jeseni i proleća kroz sam glavni grad Hrvata i diže godišnje dva puta najbednijima od najbednijih stolice i ormara po sobama, a sve u centru naše hiljadugodišnje kulture (Krlježa 1926: 358).

Krlježa zestawia reprezentacyjne części miasta – asfaltowane ulice, elektryczne oświetlenie, nowoczesne pojazdy polewające drogi, Botaniczny Ogród z egzotyczną florą, bibliotekę zbudowaną z marmuru i brązu – z obrazami skrajnej nędzy znajdującej się tuż obok: ludźmi mieszkającymi w otwartych wagonach i prowizorycznych barakach z desek i papy, brakiem infrastruktury sanitarnej, chorobami i permanentnym zagrożeniem powodzią. Szczególnie wymowna jest ironiczna figura rzeki Sawy – symbolu obecnego zarówno w hymnie narodowym, jak i w życiu codziennym najuboższych, których dobytek co roku ulega zniszczeniu, ponieważ rzeka wylewa. Tym samym Krlježa kwestionuje retorykę „tysiącletniej kultury” i narodowego patosu, wskazując na przepaść pomiędzy oficjalnym wizerunkiem miasta a jego społeczną rzeczywistością. Fragment ten stanowi nie tylko krytykę powierzchownej urbanizacji, lecz także głęboki komentarz polityczny, unaoczniający, że bez rzeczywistej troski o warunki życia najuboższych, nowoczesność pozostaje jedynie estetyczną fasadą skrywającą strukturalne wykluczenie.

Krlježa stwierdził w eseju, że peryferiom tym bliżej do Azji niż Europy. Porównanie to pełni funkcję silnie nacechowanej metafory marginalizacji (podobnie jak nazwanie ich „balkańską dzielnicą”). Pisarz nie używa tego określenia w sensie geograficznym, lecz jako symbolicznego przeciwieństwa nowoczesnej, europejskiej tożsamości miasta. Przestrzeń Trnja zostaje przedstawiona jako wykluczona z modernizacyjnego porządku – zaniedbana,

chaotyczna i chora. W ten sposób autor demaskuje społeczne napięcia i obłudę mieszczańskiego Zagrzebia, który ignoruje nędzę istniejącą zaledwie kilkaset metrów od reprezentacyjnych instytucji. Azja pełni tu funkcję innego cywilizacyjnego porządku czy raczej nieporządku, który w oczach zagrzebskiej klasy średniej, uznającej siebie za europejską, był ostrzegany jako zacofany. Krleża w eseju krytyce poddaje także małomiasteczkowość Zagrzebia:

Negde sam još kao dete čitao da se gradovi izgrađuju na rekama. Glavni grad Hrvata leži na reci, i između njegovog asfaltiranog centra i te vode, leži kompleks, našeg barbarskog, panonskog problema: mesto da je fasada grada izgrađena nad zrcalom rečnim, tu u sredini grada sva je beda i sav smrad i sva sirotinja, bez kulise gola. Tu je Zagreb još uvek: Trnje. Ova naša opera sa „Parsifalom“ sedamstogodišnja biskupija i stotinu koncertnih sezona, sve to leži dve-tristo metara severnije od panonskog sela Trnja, na obali Save, što teče i poplavljuje grad decenijama (Krleža 1926: 358).

Ako je ovaj Hotel-Esplanad „Evropa“, Trnje to boga mi nije. Centar našeg glavnog grada dakle jeste i nije „Evropa“. Malograđanska formulacija Hrvatsva kaže: Hrvati su kulturani, evropski narod. Pod tim jedinstvenim pojmom Hrvata, malograđanin razumeva Hrvata poplavljenika iz Trnja i Miramarske ulice, isto tako i Hrvata s terase Esplanad-Hotela sa reketom u ruci s nemačkom konzervacijom i automobilom (Krleža 1926: 359).

W przytoczonych fragmentach pisarz pogłębia swoją krytykę społecznych kontrastów Zagrzebia, ukazując Trnje jako przestrzeń symbolicznego wykluczenia, położoną nie na peryferiach, lecz w samym sercu miasta. Zamiast tradycyjnego modelu miasta nad rzeką, Sawa oddziela tu centrum od panońskiej wsi – obszaru pozbawionego fasady, gdzie bieda i chaos istnieją bez upiększeń. Jednocześnie autor demaskuje mieszczańską narrację o „europejskości” Chorwatów, z ironią zestawiając mieszkańca Trnja, którego dobytek zniszczyła powódź, z gośćmi hotelu Esplanade. Wskazuje na niespójność narodowej tożsamości, utrzymującej fikcję jednorodnej, kulturowo zachodniej wspólnoty.

Przedstawione powyżej obrazy peryferii ukazują, że nie każde osiedle położone na obrzeżach Zagrzebia utożsamiane było z nędzą, ubóstwem czy przemocą (Chajęcka 2023: 15). Różnorodność ta wynikała częściowo z faktu, iż w okresie międzywojennym status społeczny wielu dzielnic i ulic dopiero się kształtował, a częściowo z tego, że te same przestrzenie mogły być odmiennie postrzegane w zależności od doświadczeń i perspektywy konkretnych postaci – jak miało to miejsce chociażby w przypadku tytułowej Podvody w powieści Pavešicia. Dla jednych była ona przestrzenią degradacji i społecznego rozkładu, dla innych – enklawą znanego, „wiejskiego” rytmu życia, chroniącego przed anonimowością miasta. Inny status miały też peryferia rozciągające się w kierunku

Medvednicy (na przykład okolice ulicy Gregorijančevej z opowiadania Nazora), a inne te znajdujące się bliżej rzeki Sawy. Z tego względu trudno mówić o jednej czy też jednolitej definicji peryferii – ich znaczenie było płynne, społecznie konstruowane i silnie zróżnicowane klasowo. Do pewnego stopnia<sup>109</sup> proces rozwarstwienia przestrzennego przebiegał wzdłuż wyraźnych linii społecznych: zamożniejsi mieszkańcy kierowali się ku wzniesieniom Medvednicy, gdzie rozwijały się uporządkowane i prestiżowe dzielnice willowe, natomiast uboższe warstwy społeczne zasiedlały równinne tereny wzdłuż Sawy oraz na wschód i zachód od centrum, wybierając obszary nieuregulowane, o niepewnym statusie formalnym i społecznym. Peryferyjność w tym ujęciu staje się nie tyle kategorią geograficzną, co społeczno-symboliczną – wyznaczaną nie przez odległość od centrum, lecz przez dostęp do zasobów, infrastruktury i uznania społecznego. W tym kontekście znamienne są słowa narratora z powieści Pavešicia: „Podvoda će se rastepsti na sve strane grada, počevši od savskih vrba, pa do sljemenskog podnožja” (Pavešić 1937: 139). Cytat ten można odczytać jako metaforyczną zapowiedź rozproszenia peryferyjnego stylu życia po całym mieście – od biedniejszych nizin nad Sawą aż po bardziej prestiżowe rejony u podnóża Medvednicy. Peryferyjność przestaje być tutaj pojęciem ściśle lokalnym, stając się stanem społecznym, który rozlewa się po całym Zagrzebiu, rozmywając jakkolwiek porządek przestrzenny i klasowy. Nabiera cech liminalności, będąc jednocześnie na zewnątrz i wewnątrz społeczeństwa (Turner 2010: 16). W tym ujęciu Podvoda przestaje być jedynie konkretnym miejscem na mapie miasta, stając się metaforą biedy i wykluczenia. Zyskuje wymiar uniwersalny, niemal wszechobecny w strukturze miejskiej tkanki. Posługując się terminologią Krleży, można powiedzieć, że peryferia nie są kulisami, lecz sceną, na której rozgrywa się właściwe życie społeczne. To, co marginalne, ujawnia się więc jako centralne.

W najgorszej sytuacji w okresie międzywojennym znajdowały się jednak osoby bezdomne – ci, którzy nie przynależeli do żadnego obszaru miasta i funkcjonowali poza jakąkolwiek strukturą przestrzenną, zarówno formalną, jak i symboliczną. Ich losy ukazał Franjo Fuis, chorwacki dziennikarz i fotoreporter, w cyklu reportaży *Niz strminu bijede*, publikowanych w latach trzydziestych XX wieku. Teksty pierwotnie ukazywały się w zagrebskim dzienniku „Novosti”. W zimą, na przełomie roku 1935/1936, gdy najbardziej odczuwano skutki kryzysu gospodarczego, reporter ucharakteryzował się na osobę

---

<sup>109</sup> Do pewnego stopnia, ponieważ biedniejsi mieszkańcy Zagrzebia mieszkali także bliżej Medvednicy. Podziały te więc są dość płynne.

bezdonną i przez niecałe dwa tygodnie przebywał z bezrobotnymi, włóczęgami, żebrakami i drobnymi złodziejami. Fuis chciał w ten sposób zrozumieć, jak wygląda ich życie, a następnie opisać to, czego się dowiedział, by otworzyć potencjalnym czytelnikom oczy na trudną sytuację innych (Fuis 2003: 8–9)<sup>110</sup>. Przewodnikiem reportera był przypadkiem poznany uchodźca z Istrii, Mavro Cvek, który, nie mając innego wyboru, stał się „człowiekiem ulicy” (Fuis 2003: 11). Dziennikarz w swoich relacjach przedstawił między innymi wędrówkę po mieście w poszukiwaniu miejsca, gdzie można się ogrzać, spędzić noc, zjeść tani posiłek oraz zarobić parę dinarów na nocleg lub jedzenie. Wśród wymienionych przez niego obiektów znalazła się poczekalnia Okręgowej Kasy (w międzywojniu noszącej nazwę Okręgowy Urząd Ubezpieczeń Pracowniczych w Zagrzebiu, czyli Okružni ured za osiguranje radnika u Zagrebu)<sup>111</sup>, jadłodajnia na ulicy Kukovicевой (dziś Hebrangova), „gdje pet stotina zagrebačkih siromaha dobiva svoj ručak za dinar i po“ (Fuis 2003: 14) oraz jedna z lepszych i droższych na Samostanskiej (dziś Varšavska), dworcowa poczekalnia dla podróżujących trzecią klasą, różne prywatne noclegownie dla najbiedniejszych, giełda pracy, okolice Kaptolu, gdzie chłopci sprzedawali jabłka, bazar na Dolacu, okolice Sawy i Trnjanskej, gdzie zbierają się śmieciarze („oni, što žive od smeća, koje grad izbacuje iz sebe“, Fuis 2003: 44), i wreszcie siano na końcu Maksimirskiej cesty, nazywane przez śpiące w nim z ironią osoby „Hotel slame” (spłonął w kwietniu 1937 roku, Fuis 2003: 65).

Fuis, łącząc obserwację społeczną z empatycznym spojrzeniem na los jednostki, ukazał bezdomnych jako osoby wykluczone nie tylko ekonomicznie, lecz również przestrzennie – pozbawione miejsca w topografii Zagrzebia, niewidoczne i niewpisujące się w żadną z istniejących dzielnic, zarówno tych uznanych za peryferyjne, jak i centralne. W ten sposób bezdomność zostaje przedstawiona jako forma udziału w przestrzennej nicości, najostrzejszy wymiar peryferyjności, w którym zanikają granice między egzystencją a społecznym niebytem.

Z dzisiejszej perspektywy cykl reportaży *Niz strminu bijede* można by określić mianem reportażu wcieleniowego. Współczesna refleksja dziennikarska, jak pokazują Willa McDonald i Bunty Avieson (2020), skłania do zadania pytań o granice etyczne takiej

---

<sup>110</sup> Por. „Ovdje počinje neobična, istinita pripovijest zagrebačkih ulica. Pripovijest, koja me je toliko puta stajala neizmognog bola i toliko puta do suza nasmijala. Ovdje počinju događaji iz svijeta, koji vi ne razumijete, kao što ga nisam shvaćao ni ja, dok se nisam jednom spustio do njega, jeo kruh njegov i dijelio postelju njegovu. To je svijet bijede, svijet beskućnika, skitnica, prosjaka, kradljivaca i prostitutki. Svijet goleme sirotinje, koja iz svih krajeva zemlje bježi pred gladi i krizom” (Fuis 2003: 9).

<sup>111</sup> Instytucja powstała w 1893 roku jako Okręgowa Kasa. Nosila tę nazwę do 1922 roku, ale rozmówcy Fuisa wciąż jej używali.

praktyki, zwłaszcza w kontekście wykorzystania historii osób szczególnie narażonych na marginalizację. Nie ulega jednak wątpliwości, że teksty Fuisa wpisują się w nurt dziennikarstwa zaangażowanego, którego celem było nie tylko dokumentowanie rzeczywistości, lecz także jej zmienianie. Cykl ten wpłynął zresztą na rzeczywistość pozatekstową – po jego publikacji życie niektórych bohaterów uległo poprawie. Cvek otrzymał pracę od pochodzącego z Mariboru mężczyzny, poruszonego historią chłopaka. Najmłodszego z bohaterów, włączę znanego jako „Mali”, przygarnął inżynier, który sam w przeszłości otrzymał pomoc i w ten sposób chciał odwdziżyć się losowi. Reportaż staje się więc tu nie tylko narzędziem opisu, lecz także kanałem sprawczości i solidarności, wywołującym konkretny społeczny skutek.

Proza okresu międzywojennego podejmowała próby uchwycenia głębokiego zróżnicowania społecznego ówczesnego miasta. Z jednej strony pisarze przedstawiali świat ludzi ubogich – tych, którzy jako pierwsi odczuli skutki kryzysu ekonomicznego lat 1929–1933. Ich codzienne życie toczyło się na miejskich chodnikach, w tanich knajpach na peryferiach, wynajmowanych pokojach, jadłodajniach i zaniedbanych dzielnicach na obrzeżach Zagrzebia. Z drugiej strony ówczesna literatura odsłaniała kulisy życia elit – świata, który w swojej przedwojennej postaci odchodził do przeszłości, a największego bodajże krytyka znalazł w Mirosławie Krleży (Nemec 1998: 105).

Wielu ówczesnych pisarzy – jak zauważył Nemec – przyjęło rolę świadków i tłumaczy rzeczywistości, która ich otaczała. Działali niczym socjologowie, psychologowie czy skrupulatni kronikarze, dokumentując i analizując wszystkie aspekty życia społecznego: relacje rodzinne, sytuacje zawodowe, napięcia między klasami społecznymi oraz ugrupowaniami politycznymi. Ich celem nie było wyłącznie rejestrowanie faktów, lecz przede wszystkim naświetlenie i zrozumienie aktualnych problemów politycznych, ideologicznych oraz moralnych – z nadzieją, że literatura może nie tylko odzwierciedlać, ale i aktywnie wpływać na rzeczywistość (Nemec 1998: 103). Starali się być jak najbliżej prawdy, co znalazło odzwierciedlenie w stosowanych przez nich strategiach wyrazu: racjonalizującej narracji, chłodnym przedstawianiu myśli, nieobecności elementów dekoracyjnych (Nemec 1998: 103; Žmegač 1991: 148). Ten ostatni aspekt – stylistyczną powściągliwość – można uznać za jedną z kluczowych przyczyn, dla których proza międzywojenna jest niemal całkowicie pozbawiona rozbudowanych opisów wyglądu miasta. Przedstawienia miejskiej przestrzeni ograniczają się w dużej mierze do przytoczenia nazw ulic, charakterystycznych budynków, a niekiedy nawet konkretnych adresów. Miasto postrzegano wówczas przede wszystkim jako przestrzeń społeczną – tło

dla relacji międzyludzkich, konfliktów klasowych i codziennych dramatów jego mieszkańców. Z tego też względu słuszna wydaje się opinia Nemeca oraz Miroslava Šicela, że na pełnoprawną powieść miejską literatura chorwacka musiała poczekać aż do okresu powojennego. Choć badacze różnili się w identyfikacji momentu przełomowego – Nemeć widział go w *Cyklopie* Ranka Marinkovicia (1965), Šicel zaś już we wcześniejszej powieści *Osamljenici* Petara Šegedina (1947) – zgodni byli co do tego, że dopiero w drugiej połowie XX wieku chorwacka literatura zaczęła traktować miasto jako pełnoprawnego bohatera literackiego (Šicel 1982: 191; Nemeć 2010: 26–27).

Warto zaznaczyć, że przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku to w literaturze chorwackiej okres wyraźnego odrodzenia powieści realistycznej, która wcześniej, w czasie dominacji moderny, utraciła na znaczeniu. Twórcom modernistycznym rzeczywistość codzienna jawiła się jako zbyt trywialna i pozbawiona potencjału estetycznego (Nemeć 2010: 12–13; Pavličić 2015: 182). Powieści realistycznej w międzywojniu przypisywano ściśle określone funkcje poznawcze i ideowe. Miała stać się przestrzenią społecznej analizy, narzędziem krytyki istniejącego porządku, a nierzadko także środkiem walki klasowej (Nemeć 1998: 103). Między twórcami powieści realistycznych istniały jednak spore różnice w podejściu do praktykowanego gatunku, poruszanej tematyki, a także sposobów, w jaki go modyfikowano (Vaupotić 1965: 343, Šicel 1982: 178). Duża grupa powstałych wówczas utworów prozatorskich przynależy do – jak go określił Nemeć – miejskiego realizmu (*urbani realizam*) lub miejskiego realizmu społecznego (*urbani socijalni realizam*), do którego badacz zalicza po prostu utwory, w których miasto odgrywa ważną rolę nie tylko jako miejsce akcji, lecz także temat, głównie społeczny. Wśród autorów piszących o miejskim proletariacie Nemeć wymienił takich twórców i ich teksty, jak: Fedy Martinčić, *Zmijski skot* (1936); Ivan Softa, *Na cesti*; Zlatko Milković, *Zrinjevac* (1933); Franjo Pavešić, *Podvoda* (1937); Ivan Franić, *San jednog sutona. Roman osamljenog radničkog sina*; Vjekoslav Majer, *Pepić u vremenu i prostoru* (1935–1938); Slavko Batušić, *Argonauti* (1936); Ivan Dončević, *Biser i svinje* (1938) oraz Ivan Triplat, *Krug*; Mato Hanžeković, *Bijeli grijesi* (1938); Mile Budak, *Rascvijetana trešnja* (1939). Wśród twórców opisujących świat miejskiej elity społecznej wymienił zaś następujące nazwiska: Slavko Ježić, *Brak male Ra. Roman iz običnog života u veliko doba* (1923); Marin Bego, *Vječna varka. Roman iz splitskog života* (1928); Lav Lović, *Eldorado* (1935); Stanko Tomašić, *Salon milostive Kle. Zagrebačka iz prvih poratnih godina* (1930); Mladen Horvat, *Suncobran moje žene* (1933). Szczególne miejsce w tym ciągu zajmuje, według Nemeca, twórczość Miroslava Krleży, także ze względu na jej walory literackie,

odbiegające znacznie od wspomnianych tekstów, z czym trudno zresztą polemizować (Nemec 1998: 105–106; Nemec 2010: 24–25).

Z prozy międzywojennej wyłania się obraz dwóch skontrastowanych ze sobą miast: Zagrzebia zamieszkiwanego przez ludzi zamożnych – a przynajmniej takich, dla których brak pieniędzy nie stanowi troski egzystencjalnej – oraz Zagrzebia należącego do biednych, zmagających się z trudami codziennego życia. Wymienione grupy często poruszały się tymi samymi ulicami, mijały te same sklepy i kawiarnie lub spacerowały po tych samych parkach, poszukując w nich jednak czegoś innego, a co za tym idzie – inaczej ich doświadczały. Moim celem jest zbadanie tych różnic, ustalenie, jak przebiegały ścieżki bohaterów z poszczególnych grup społecznych, a także jakie wartości przypisywali oni (jeśli w ogóle to czynili) poszczególnym częściom miasta. Do szczegółowej analizy wybrałam cztery powieści, reprezentujące różne aspekty miejskiego krajobrazu tego okresu: *Giga Barićeva. Roman iz zagrebačkog poslijeratnog života* Milana Begovicia (pierwsze fragmenty powieści ukazały się w latach 1930–1931 w zagrebskim czasopiśmie „Novosti”, a pełne wydanie książkowe zostało opublikowane w 1940 roku), *Zrinjevac* Zlatka Milkovicia (1933), *Pepić u vremenu i prostoru* Vjekoslava Majera (1935–1938) oraz *Argonauti. Pričanja siromašnih ljudi* Slavka Batušicia (1936).

Bohaterowie analizowanych utworów wywodzą się z różnych warstw społecznych<sup>112</sup>, co sprawia, że literacki obraz Zagrzebia zostaje ukazany z wielu odmiennych perspektyw. Miasto doświadczane jest zarówno przez mieszkańców Górnego Miasta, jak i przez robotników zatrudnionych w fabrykach, a także przez osoby bezdomne, które codziennie przemierzają jego ulice w poszukiwaniu odpłatnego zajęcia. Również postaci pozbawione pracy, obecne w omawianych tekstach, reprezentują zróżnicowane środowiska społeczne. Bohater powieści Majera spędził niemal całe życie na ulicy, podczas gdy postacie z prozy Batušicia utraciły zatrudnienie stosunkowo niedawno. W przeciwieństwie do Pepicia należą one również do osób z wyższym wykształceniem. Takie zestawienie ukazuje ulicę jako przestrzeń niejednorodną – miejsce styku różnych biografii, statusów społecznych i życiowych trajektorii. Zróżnicowanie doświadczeń i perspektyw umożliwia uchwycenie Zagrzebia jako miasta wewnątrznie złożonego, naznaczonego napięciami, kontrastami oraz społecznymi nieciągłościami.

Wspólnym mianownikiem doświadczeń wszystkich bohaterów pozostaje jednak ich usytuowanie na marginesie życia miejskiego. Kategoria peryferyjności, zawarta w

---

<sup>112</sup> Nadmienić trzeba, że w powieści Begovicia przekrój ten jest szeroki.

tytule tej części pracy odnosi się zatem zarówno do dawnej elity zamieszkującej Górne Miasto, jak i do bezdomnych tułających się po ulicach Dolnego Miasta. Tym samym peryferyjność rozumiana jest tu nie tylko w sensie geograficznym, lecz także społeczno-kulturowym – jako pozycja marginalna wobec dominujących struktur społecznych oraz symbolicznych.

## GÓRNE MIASTO JAKO PRZESTRZEŃ ZAMKNIĘCIA.

### *GIGA BARIĆEVA* MILANA BEGOVICIA

*Giga Barićeva*, druga powieść w dorobku Milana Begovicia, ukazywała się w odcinkach w latach 1930–1931 na łamach czasopisma „Novosti”, by dopiero w 1940 roku zostać opublikowaną w formie książkowej, i to liczącej ponad siedemset stron (Nemec 1998: 225). Choć była chętnie czytana przez ówczesną publikę, nie spotkała się ze szczególnym uznaniem krytyki literackiej i literaturoznawców, najczęściej traktujących dzieło jako drobne poślizgnięcie się autora, które z szacunku do jego dotychczasowego dorobku, zwłaszcza dramaturgicznego, należy przemilczeć lub wręcz przeciwnie: wypominać mu w każdym możliwym momencie jak dowód braku talentu, jeśli tylko nie ceniło się jego pisarstwa<sup>113</sup> (Pavličić 2015: 168). Pavao Pavličić przyczyn takiego stanu rzeczy upatruje właśnie w formie, w jakiej powieść została opublikowana po raz pierwszy (kojarzonej wówczas raczej z literaturą popularną niż twórczością o wysokich walorach artystycznych)<sup>114</sup>, a także w niektórych cechach samego utworu, między innymi frywolnej atmosferze oraz erotycznej pikanterii (Pavličić 2015: 167). Dzieło wciąż zresztą nie cieszy się zainteresowaniem badaczy, a przynajmniej nie takim, na jakie zasługuje, na co pod koniec XX wieku zwracał uwagę Nemec (1998: 229), i co powtórzył ponad piętnaście lat później z nieukrywanym rozczarowaniem Pavličić (2015: 168). Naukowych opracowań

---

<sup>113</sup> Wyjątek stanowił Antun Barac, który w artykule z 1944 roku uznał powieść Begovicia za jedną z najlepszych w literaturze chorwackiej, podkreślając między innymi jej walory kompozycyjne (Barac 1965: 71). Pozytywną ocenę utworu wyrażał również we wcześniejszych publikacjach (Barac 1941), co świadczy o jego trwałym uznaniu dla literackiej wartości dzieła, niezależnego od ówczesnych tendencji krytycznych.

<sup>114</sup> Mniej więcej w tym samym czasie, gdy ukazało się książkowe wydanie powieści, w czasopiśmie „Hrvatica” publikowano w odcinkach powieść Zagorki *Mala revolucionarka* (dokładniej w latach 1939–1940), dzięki której notabene znacząco wzrósł nakład pisma (Donat 1990: 88). Zagorka uchodziła zaś za autorkę literatury popularnej, mniej cenionej przez krytykę literacką i literaturoznawców. Piszę o tym, by zwrócić uwagę na kontekst, w jakim ukazywało się dzieło Begovicia. Nawet jeśli zostało złożone w książkę, wciąż przecież istniała pamięć o jego początkach. Nie są to już zaś czasy Šenoi i nieco późniejszych od niego twórców, którzy publikowali w gazetach codziennych, by dotrzeć do szerszego grona odbiorców, a jednocześnie ich dzieła nie były z tego powodu oceniane negatywnie.

poświęconych powieści jest niewiele, a autorzy tych, które powstały, koncentrują się głównie na strukturze utworu, postaci głównej bohaterki, relacjach romantycznych oraz odniesieniach do mitu o Odyseuszu, gdzie Giga traktowana jest jako współczesna Penelopa (np. Fališevac 1997, Bošnjak 2009, Milanko 2011). Zawężają tym samym pole interpretacyjne do kilku kluczowych według nich kwestii. Na tle tych prac wyróżniają się artykuły Antuna Baraca i wspomnianego Pavličicia. Barac w swoim tekście zwrócił uwagę na zarysowany przez autora obraz społeczeństwa (Barac 1965), natomiast Pavličić skupił się przede wszystkim na kategorii czasu oraz sposobie ujęcia historii, odnosząc się również do koncepcji przestrzeni (Pavličić 2015). W innym artykule podjął także analizę powiązań powieści z pozostałymi gatunkami literackimi i dziedzinami sztuki – takimi jak malarstwo, muzyka czy teatr (Pavličić 1997).

Begović, jak słusznie zauważył Nemeč, nie należał do pisarzy, którzy za pomocą literatury chcieliby rozwiązywać problemy społeczne, czym różnił się od wielu tworzących w międzywojniu autorów. Nie był też skłonny do radykalnych eksperymentów językowych lub strukturalnych (Nemeč 1998: 223). Ze względu na poruszaną tematykę *Giga Barićeva* klasyfikowana jest przez badaczy jako powieść społeczno-psychologiczna (Vaupotić 1965: 262, Nemeč 1998: 226), społeczna (Senker 1996: 15) oraz analityczno-społeczna (Milanko 2011: 166). Vaupotić i Nemeč nazywają ją także jedną z nielicznych powieści-rzek w literaturze chorwackiej (Vaupotić 1965: 263, Nemeč 1998: 226)<sup>115</sup>.

Utwór składa się z dwunastu rozdziałów podzielonych na trzy części: *Sedam prosaca*, *Na ratištu* oraz *Povratak*, a jego siła tkwi w mozaikowej strukturze oraz sposobie, w jaki autor operuje kategorią czasu. Czytelnicy mają tu bowiem do czynienia z kilkoma ząbającymi się planami czasowymi, które współtworzą przemyślnie skonstruowaną całość. Akcja właściwa rozgrywa się w ciągu wtorkowego popołudnia na początku lutego 1925 lub 1926 roku, by pod koniec powieści przeskoczyć o kilka tygodni i zamknąć się w ciągu jednego wieczoru. Wspomniane daty nie zostały wymienione w utworze. Odbiorcy sami muszą je ustalić, dzięki porozrzucanym po tekście informacjom (por. Pavličić 2015: 170–177). Główny wątek fabularny jest dość prosty. Tytułowa bohaterka, Giga Barićeva, od ośmiu lat czeka na powrót męża z wojny. Para pobrała się na froncie, ich noc poślubną przerwał początek ofensywy. Kobieta musiała uciekać, tymczasem mąż, Marko Barić, zniknął w wojennym zamęciu. Fakt, że bohaterka jest mężatką i jednocześnie dziewczyną

---

<sup>115</sup> Jako drugą wskazują *Zastave* Miroslava Krležy. Powieść ta w swojej ostatecznej formie opublikowana została po raz pierwszy w 1976 roku.

wzbudza ogromne zainteresowanie mężczyzn, a tym samym odgrywa ważną rolę w powieści. Gigę poznajemy, gdy pod pretekstem spowiedzi przychodzi do księdza po poradę. Waha się, czy uznać męża za zmarłego i zacząć nowe życie. Z tego samego powodu umawia się na popołudnie z Iriną Aleksandrową, zajmującą się kartomancją Rosjanką. Wieczorem – tak jak w każdy wtorek – przyjść mają konkurujący o rękę Gigi mężczyźni. Tym razem jednak bohaterka obiecała zdecydować, którego z nich wybierze. Przed spotkaniem Giga opowiada Irinie o każdym z siedmiu kandydatów (z wyjątkiem ostatniego, Pera – on zapisał swoją historię w liście). Utwór rozpada się na siedem, mogących stanowić samodzielne części, nowel<sup>116</sup>. Teksty te przenoszą czytelników do czasów przedwojennych i wyjaśniają wiele szczegółów z życia Gigi. Listem ostatniego z kandydatów kończy się pierwsza część utworu. Druga, *Na ratištu*, rozgrywa się w czasie trwania pierwszej wojny światowej. Cofamy się więc o kilka lat, by dowiedzieć się o wspomnianej tu podróży Gigi na front w Galicji. Po powrocie do Zagrzebia bohaterka choruje na tyfus. Od czasu do czasu odwiedza ją teść, którego postać jest pretekstem do opowiedzenia sytuacji społeczno-politycznej Chorwacji w XIX-wieku<sup>117</sup>. Pod koniec drugiej części czas zatacza koło, wracamy więc do wtorkowego popołudnia, kiedy to do

---

<sup>116</sup> Warto dodać, że fragmenty dotyczące trzech starających się o rękę Gigi mężczyzn ukazały się jako osobne teksty: opowieść o Šime opublikowana została pod tytułem *Jane*, ta o Žarku Babiciu jako *Pozorišna karijera Žarka Babića*, a o Perze Sambolcu jako *Pulchra vidua (Istorija jednog puberteta)*. Ostatnia część powieści wywodzi się zaś dramatu *Bez trećega* (Vaupotić 1965: 264–265, Senker 1989: 135–140, Nemeč 1998: 226–227).

<sup>117</sup> Josip Barić, o którym Giga opowiada kapitanowi, to niezwykle barwna, a zarazem tragiczna postać. Jego los doskonale odzwierciedla dramat jednostki uwikłanej w skomplikowane mechanizmy polityczne i społeczne epoki. Mężczyzna za czasów banowania Khuena-Héderváryego pracował jako dziennikarz, propagował idee biskupa Strossmayera, a każdy jego polemiczny artykuł wywoływał dyskusje wśród społeczeństwa. Lata te ze względu na prowadzoną przez Khuena politykę były bardzo trudne: „Bile su onda vrlo teške prilike u Hrvatskoj: ono je bilo vrijeme najjače degradacije narodne i početak klonulosti duhova pod ogorčenom atakom mađarske silovitosti. Spretni i bezobzirni mađarski jedan gentry, Khuen-Hedervary, vlada sve do početka vijeka u Hrvatskoj i malo po malo stvara iz naše zemlje čudnovato područje: na pola koloniju, na pola parodiju neke državnosti, gdje je na rafiniran način nekakva sloboda u kulturnim nastojanjima imala prekriti imperijalističke težnje mađarske politike. Najgore je bilo to, što je Hedervary znao izabrati ljude, kojima je povjerio onu slobodu oko kulturnih nastojanja, uvjeren, da ih ne će iskorištavati na štetu njegovih političkih planova. Bilo je to uistinu jedno vrijeme. Profesori sveučilišta, među njima mnogi veliki i snažni umovi, bili su uz vrlo malo iznimaka najjači njegovi pomagači“ (Begović 1996b: 78). Wiele z artykułów, które Barić napisał, zostało ocenzone negatywnie. Sytuacja polityczna miała także wpływ na jego zarobki, ponieważ czasopisma opozycyjne finansowały się z pieniędzy niewielkiego grona prenumeratorów i darowizn od chorwackich patriotów. Problemy finansowe oraz rodzinne (śmiertelnie chora żona) powoli wpędzały Baricia w alkoholizm. W chwili największej desperacji zdecydował się on potajemnie pracować także dla oficjalnego dziennika, który płacił trzy razy większe honorarium niż pisma opozycyjne. Podwójna działalność mężczyzny wyszła wkrótce na jaw. To zaś wzmogło depresję bohatera i przyczyniło się do jego ostatecznego upadku. Upadek ten znalazł swoje odzwierciedlenie w przestrzeni, ponieważ Barić musiał się przeprowadzić do wilgotnego, jednopokojowego mieszkania: „Napokon je došlo preseljenje u Opatovinu, u onu vlažnu prizemnu sobu, gdje je dostajao samo jedan krevet, jedno pokrivalo, jedan stol, dva stolca, ostaci najjadnijih i najpotrebnijih, od kojih se ne može ništa više oduzeti. Manje od toga samo su one četiri daske, među koje se liježe i počiva za uvijek“ (Begović 1996b: 83). Po pewnym czasie trafił zaś do szpitala psychiatrycznego.

bohaterki przychodzą wspomniani kandydaci, ale Giga decyduje się nie wychodzić za mąż. Natomiast akcja ostatniej części, *Povratak*, rozgrywa się kilka tygodni po wspomnianym wtorku. Do domu bohaterki przybywa jej mąż Marko, ale para nie potrafi się porozumieć. Pojawia się między nimi coraz więcej niedomówień, wynikających z chorobliwej zazdrości mężczyzny. Sytuacja kończy się tragicznie – bohaterka zabija męża.

W analizie odwołuję się do pełnego tytułu powieści, który wskazuje, iż *Giga Barićeva* to utwór ukazujący powojenną rzeczywistość Zagrzebia (*Roman iz zagrebačkog poslijeratnog života*)<sup>118</sup>. Begović kreśli szeroką panoramę społeczeństwa zagrzebskiego, obejmującą nie tylko okres powojenny, jak sugeruje podtytuł, lecz także czasy wcześniejsze, sięgające XIX wieku. Autorowi udało się oddać głębokie przemiany społeczne, polityczne i kulturowe, jakie zaszły w Chorwacji od czasów rządów bana Khuena do lat dwudziestych XX wieku. Proces ten ukazany został poprzez losy konkretnych postaci, które stają się nośnikami szerszych zjawisk historycznych i społecznych. Vaupotić stwierdził wręcz, że powieść Begovicia stanowi jeden z najpełniejszych obrazów miejskiego Zagrzebia w literaturze chorwackiej (Vaupotić 1965: 267), a jego ocena pozostaje aktualna do dziś. Zanim przejdę jednak do tej kwestii, chciałabym poddać analizie wyłaniający się z powieści obraz Zagrzebia rozumiany jako przestrzeń topograficzna, a nie społeczna, ponieważ wydaje mi się, że dopiero naświetlenie sposobu ujęcia obu tych sfer, pozwala dokonać głębszej interpretacji utworu w interesującym mnie tu kontekście.

Topografia miasta ograniczona została w powieści do kilkunastu ulic, kilku parków, kawiarni i innych lokali, często wymienionych z nazwy. Czytelnicy nie znajdą jednak w tekście zbyt wielu passusów poświęconych charakterystyce obiektów architektonicznych, parków czy innych elementów miejskiego krajobrazu. Jeden z wyjątków stanowi kamienica, w której mieszka Giza, ciocia Pera Sambolca, wielbiciela tytułowej bohaterki. Budynek ten ukazany jest oczami mężczyzny wspominającego swoją młodość — opisuje go z dystansu czasowego, w liście skierowanym do Gigi<sup>119</sup>. Wracamy w ten sposób do Zagrzebia z początku XX wieku:

Njezina je kuća bila na Akademskom trgu, moderna jedna zgrada s visokim parterom i prvim katom, velikim prozorima, lijepim portalom, mramornim trijemom i stubama, koje su se pri

---

<sup>118</sup> W wydaniu Macierzy Chorwackiej (Matica hrvatska), z którego korzystałam podczas analizy, a które zostało przygotowane przez Borisa Senkera w ramach serii *Stoljeće hrvatske književnosti* zrezygnowano z tego podtytułu. Nie wyjaśniono jednak powodów tej decyzji.

<sup>119</sup> Pero jest rówieśnikiem Gigi i najpewniej urodził się w 1897 roku.

dnu otvarale, a sa strane imale mramornu balustradu, što je svršavala s dva pijedestala, na kojima su bile dvije zlatne ženske figure s lampama u ruci (Begović 1996a: 265).

Choć Pero zwrócił uwagę na kamienicę, sam opis pozbawiony jest szczegółów. Najważniejszą rolą tej krótkiej charakterystyki zdaje się podkreślenie luksusu oraz nowoczesności budynku co dodatkowo akcentuje status majątkowy Gizy, tak różny od tego, jakim mogli się pochwalić mieszkający w Zagorju rodzice chłopaka. Inną kwestią, odnoszącą się zresztą do sposobu przedstawiania przestrzeni miejskiej w całym utworze, pozostaje pytanie, w jaki sposób odczytywali ją ówczesni czytelnicy. W powieści Begovicia miasto zostało bowiem ukazane tak, jakby odbiorcom nie trzeba było go opisywać. Wystarczy wymienić z nazwy pewne ulice, aby odwołać się do znanego im pozaliterackiego kontekstu. Dla odbiorców współczesnych pochodzących z Zagrzebia lub dobrze znających miasto sensy te także są dość zrozumiałe. Kamienica Gizy znajduje się w okolicy, która na przełomie XIX i XX wieku zyskała status prestiżowej oraz reprezentatywnej i – przynajmniej symbolicznie – ma go także obecnie. Ówczesny plac Akademicki to dzisiejszy plac Josipa Juraja Strossmayera, stanowiący część tzw. zielonej podkowy, nazwanej też podkową Lenuciego. Plac nosi obecną nazwę od 1928 roku, a zatem zmieniona została ona niedługo po roku, w którym rozgrywa się akcja właściwa powieści. Nowa nazwa nadana została na cześć chorwackiego polityka i duchownego rzymskokatolickiego, dzięki któremu w północnej części placu otwarta została w 1866 roku Jugosłowiańska Akademia Nauki i Sztuki (stąd wcześniejsza nazwa – plac Akademicki). W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX wieku po obu stronach placu zaczęły powstawać nowe budowle w duchu modnego wtedy historyzmu. Na środku zaś zaprojektowano park, który ukończono w 1884 roku. Po wybudowaniu Dworca Głównego w latach 1890–1892 oraz rozszerzaniu się Dolnego Miasta na południe plac stał się reprezentatywnym miejscem łączącym nowe obszary miasta z jego starą, historyczną częścią. O znaczeniu komunikacyjnym miejsca świadczyć może także wybudowanie w 1892 roku po jego zachodniej części torów tramwajowych (Knežević 1996: 71–75).

Opis kamienicy, choć oszczędny, nie pojawia się w powieści przypadkowo. Posiada wyraźne uzasadnienie fabularne – z jednej strony podkreśla status majątkowy Gizy, z drugiej zaś uwidacznia dziecięcy zachwyt małego Pera wobec nowo odkrywanej przestrzeni. Należy pamiętać, że bohater nie tylko przyjechał do miasta, w którym nigdy wcześniej nie był, lecz także po raz pierwszy znalazł się w większym ośrodku miejskim. Jego zachwyt zbliżony jest do tego, jaki miasto wywołało na początku w bohaterach

powieści Kovačića i Pavešića, których z Perą łączy zresztą wiejskie pochodzenie (Pero przyjechał do Zagrzebia ze znajdującej się w Zagorju miejscowości Sveti Križ Začretje). Podobnie jak wspomniane tu postaci swoje pierwsze doświadczenie miasta jako świątyni wiązał on z doznaniem religijnym: „Ušao sam u tu kuću kao u kakav hram, s respektom i strahopoštovanjem“ (Begović 1996a: 265).

Drugim istotnym wyjątkiem w sposobie ukazywania przestrzeni miejskiej, na który pragnę zwrócić uwagę, jest opis Opatoviny. To właśnie przy tej ulicy zamieszkuje stary Barić po utracie pracy i nawiązaniu relacji z nową partnerką – pochodzącą z Węgier Pirošką. Informacje o tym miejscu Giga przekazuje kapitanowi podczas ich powrotu z pola walki, a sam opis pełni funkcję obrazowego przedstawienia nędzy, w jakiej żyje jej teść. Opatovina jawi się zatem jako:

[...] siromašna ulica s malim prizemnim starim zgradama, prljavim dvorištima, iza leđa opulentnog franjevačkog samostana, gdje mahom stanuje neimaština, tuberkuloza, nečist, gdje se ne iznajmljuju sobe, nego postelje, gdje sitna okanca ne propuštaju zraka ni sunca, al zato ulaza kroza njih i izlaze u ljetu muhe i prašina, a u zimi led i mračnost (Begović 1996b: 66).

Ulica również w tym miejscu została opisana przede wszystkim po to, by dookreślić sytuację, w jakiej znalazł się bohater. Ma więc swoje uzasadnienie fabularne. Wymogami fabuły tłumaczy pojawianie się w utworze opisów przestrzeni także Pavličić. Chorwacki pisarz i badacz literatury, analizując kategorię czasu w dziele Begovicia, zauważa, że powieść pozbawiona jest fragmentów, które miałyby zwrócić uwagę czytelników swoimi walorami estetycznymi. Opisy – bardzo oszczędne trzeba dodać – występują jedynie wtedy, gdy istnieje dla nich fabularne uzasadnienie. Pavličić stwierdza również, że większa część utworu rozgrywa się w zamkniętych przestrzeniach, co wynika jego zdaniem z tematyki powieści, w której nacisk położony został na relacje międzyludzkie (Pavličić 2015: 191–192). W utworze znaleźć można bodajże jeden tylko opis zagrzebskiego krajobrazu, gdy Giga wychodzi na spacer ze swoim podopiecznym na promenadę Strossmayera:

Nekoliko dana nakon toga izašla je Giga prvi put poslije bolesti iz kuće. Nije to bila nikakva veća šetnja, samo onako, kako je govorila, da isproba noge. Pošla je preko Griča na Strossmayerovo šetalište, a Šljome s njom. Zagreb se gubio u savskoj dolini, zastrt plavosivom tkaninom, kao da ga gleda kroz komad bijelog gaza. Poput smaragda na ispruženom čudnom prstu zeleni se toranj sv. Blaža ističući se upadljiv u monotoniji krovova i kupula modernih kuća. U visinama su gušće maglene naslage branile suncu da se razlije nad pejzažem, a zrak je bio hladan i vlažan. Na šetalištu nije bilo nikoga u doba, – moglo je biti oko deset sati (Begović 1996b: 121–122).

Z promenady roztacza się widok na rzekę Sawę oraz jednolite dachy zagrzebskich budynków, skąpane w gęstej mgle – charakterystycznym elemencie jesienno-zimowego pejzażu miasta. W zestawieniu z wcześniej analizowanymi opisami przestrzeni miejskiej, zaczerpniętymi z felietonów Šenoi czy powieści Gjalskiego, obraz ten nabiera cech niemal pocztówkowego ujęcia Zagrzebia. Podjęta przez Pavličicia kwestia zamkniętości przestrzeni w powieści nie wydaje się jednak, jak sądzę, wynikać wyłącznie z koncentracji na relacjach międzyludzkich, lecz także z sytuacji polityczno-społecznej, w jakiej znaleźli się bohaterowie. Zagadnienie to wymaga pogłębionej analizy, której podejmę się w dalszej części rozdziału, po zebraniu wszystkich niezbędnych do tego elementów.

Choć przestrzeń miejska nie została w powieści ukazana w sposób bezpośredni, bez większego trudu możemy odtworzyć trasy, którymi poruszają się poszczególne postaci, a tym samym zrekonstruować ich praktyki miejskie. To właśnie przy okazji informacji o przemieszczaniu się bohaterów najczęściej wymienione zostają nazwy konkretnych ulic, parków czy lokali, co potwierdza tezę o fabularnych przyczynach pojawiania się elementów topograficznych. I tak, już na samym początku powieści dowiadujemy się, że Giga w godzinach przedpołudniowych zeszła do Dolnego Miasta, aby wstąpić do kilku sklepów, zajrzeć do krawcowej oraz zamówić trochę owoców i napojów na wieczorne spotkanie ze starającymi się o jej rękę mężczyznami. Możemy co prawda jedynie przypuszczać, że ulicą, na której bohaterka robiła zakupy, była Ilica i jej okolice, ponieważ informacja ta nie pojawia się w tekście. Wybór tego miejsca byłby jednak dość prawdopodobny ze względu na targowy charakter ulicy. Potwierdzałyby go także czynność schodzenia w dół, z Górnego do Dolnego Miasta.

Dokładnie poznajemy również trasę, którą pokonuje stary Barić w drodze do Gigi, dzięki czemu nie tylko dowiadujemy się od narratora, że bohater celowo wydłuża swoją wędrówkę, by po drodze odwiedzić liczne lokale i napić się alkoholu, lecz i sami – jeśli tylko dobrze znamy miasto – możemy się o tym przekonać, śledząc przebieg jego marszruty po znanych zagrzebskich ulicach („Kad je dakle išao k njoj izabirao je najdulji put: preko Krvavog Mosta, Duge ulice, Ilice, Mesničke, Demetrove, Mletačke, Markova trga do njezine kuće“, Begović 1996b: 67). Szczegółowo opisana została również trasa spaceru ojca Gigi oraz droga, którą pokonuje jedna z postaci w poszukiwaniu syna. Za każdym razem, gdy autor wyprowadza bohaterów w przestrzeń miasta, czytelnik ma jasność co do kierunku ich wędrówki, celu, a także przebiegu trasy. Postaci najczęściej spacerują w stronę Tuškanaca i Cmroka, które od końca XIX wieku były jednymi z ulubionych miejsc pieszych wypraw mieszkańców Zagrzebia. Przy okazji jednej z takich

przechadzek wymieniona zostaje willa Mileticia znajdująca się przy ulicy Jurjevskiej. Pojawia się jednak tylko dlatego, że bohaterowie obok niej się zatrzymali. Służy więc oznaczeniu miejsca, w jakim się znajdują. Wspomniany został także Zrinjevac, lecz nie jako miejsce spacerów, a obserwacji obecnych tam młodych kobiet oraz spotkań kolegów ze szkoły, o czym Pero pisze nie bez nostalgii za dawnymi czasami (podobny motyw pojawił się także w powieści *Zrinjevac* Zlatka Milkovicia):

Pomišljao sam, kako ćemo nas dva, tri druga iz mog razreda kao obično poslije škole poći na Zrinjevac i stajati tamo pod platanama gledajući svijet što prolazi. Mlade dame i djevojke, koje se sakupe tamo oko podne, na dva tri srka sunca prijete ručka. Kao na aperitiv. Ima ih nekoliko, koje dolaze tamo redovito, gotovo svaki dan. Znao sam, kako su obučene, kako hodaju i kako se smiju. I glasove ih poznajem (Begović 1996a: 271).

Dowiadujemy się, że Giga mieszka w kamienicy przy niedługiej i cichej ulicy Josipa Kuševicia, niedaleko placu św. Marka, czyli w historycznej części Zagrzebia. Z powodu miejsca zamieszkania bohaterki to właśnie topografia Górnego Miasta została w powieści najlepiej zarysowana. W utworze pojawia się kościół św. Marka, a także wspomniane zostają niektóre z sąsiednich ulic czy pobliskich placów (np. plac św. Katarzyny, ulica Kamenita, plac Jezuitski i Gospodska ulica, czyli dzisiejsza Ćirilometodska).

Begović oddaje koloryt Zagrzebia również poprzez przywołanie charakterystycznych dla ówczesnego miasta lokali. Pojawia się między innymi kawiarnia Corso, o której jeden z bohaterów wspomina, że często można tam spotkać pewnego dyrektora banku – sugestia ta pełni funkcję społecznego sygnału, wskazując, jaki typ gości odwiedza tego rodzaju miejsca. Z kolei Bela, adorator Gigi, udaje się do kawiarni Zagreb, położonej w pobliżu Zrinjevaca, by wypić kawę po turecku i przejrzeć prasę (kawiarnia mieściła się tutaj od 1883 do 1954 roku). Wśród innych miejsc, które pojawiają się w powieści, wymienić należy między innymi ostatni przystanek autobusowy na Črnomercu, ulicę Gajevą (tu znajduje się hotel, w którym zamieszkał jeden z bohaterów), ulicę Mesničką (bohaterowie się tu żegnają), Ilicę (gdzie znajduje się tramwaj, do którego wsiada Giga, aby udać się na dworzec), ulicę Nikolicevą (znajduje się tu kancelaria adwokata Miki), Draškovicievą (tu po ślubie zamieszkuje siostra jednego z bohaterów), Jarun (przy okazji przejażdżki konnej Pera i jego ciotki) czy cmentarz Mirogoj (gdzie pochowani są rodzice Gigi). Wszystkie te miejsca pojawiają się w powieści w kontekście przemieszczania się bohaterów z jednego punktu do drugiego i pełnią funkcję lokalizacyjną, osadzając postaci w konkretnej przestrzeni miejskiej. Innymi słowy, ich

obecność nie wynika jedynie z chęci nadania tekstowi walorów estetycznych, lecz pełni określoną funkcję strukturalną i przestrzenną.

Zagrzeb został ukazany w sposób znacznie bardziej precyzyjny poprzez charakterystykę jego mieszkańców oraz opis przemian społeczno-politycznych i kulturowych, jakie zaszły w mieście po zakończeniu pierwszej wojny światowej. Trzej adoratorzy głównej bohaterki – Freddy, Bela Balaško i Anđelo Hervojić – pochodzą właśnie z tego miasta. Reprezentują odmienne środowiska oraz różne drogi życiowe, które doprowadziły ich do osiągnięcia wysokiej pozycji społecznej. To przez pryzmat tych postaci ukazany zostaje Zagrzeb – jako zróżnicowana, wielowarstwowa przestrzeń społeczna, w której splatają się rozmaite ambicje, tożsamości i aspiracje.

Freddy, określany przez Gigę mianem snoba, pochodzi ze starej, zamożnej oraz szanowanej żydowskiej rodziny. Ród ten posiadał domy i fabryki, był odznaczany orderami, angażował się w organizację miejskich bali, finansował instytucje społeczne i kulturalne, a także udzielał pomocy potrzebującym. Kobiety z rodziny bohatera pełniły funkcje przewodniczących komitetów, patronowały przyjęciom, posługiwały się poprawnym językiem chorwackim, uczęszczały do teatrów, kupowały chorwackie książki i ozdabiały swoje domy dziełami lokalnych malarzy, ludowymi kilimami i koronkami. Kiedy tylko nadarzała się okazja, przywdziewały również stroje ludowe. Ich zachowanie zdaniem Gigi (czy może już raczej wszechwiedzącego narratora)<sup>120</sup> było jednak wyważone. Miało zmniejszyć dystans między nimi a chrześcijanami, odwrócić choćby na chwilę uwagę od pochodzenia, które i tak co jakiś czas było zauważane przez przedstawicieli arystokracji, stając się przyczyną drobnych złościwości („Ova tendencija asimilacije ambijentu i priljublivanje njegovim raspoloženjima, pa iako je bila i proračunana, ublaživala je urođene protivštine kršćanskoga življa prema semitskoj rasi”, Begović 1996a: 94). Żydowskie pochodzenie Freddy’ego stanowiło istotną przeszkodę w oczach starej zagrzebskiej arystokracji. Sama Giga wyraziła wprost swoje wątpliwości, mówiąc, że nie sądzi, by mogła wyjść za mąż za Żyda<sup>121</sup>. Freddy od najmłodszych lat dążył do tego, by wyróżniać się spośród rówieśników – zarówno ubiorem, jak i manierami – co umożliwiał mu majątek rodziców. Jednocześnie jego zachowanie często czyniło go obiektem drwin. Pragnienie odmienności zostało przez Gigę trafnie ujęte w słowach: „chciał być czymś

---

<sup>120</sup> Każda z historii opowiadanych przez Gigę w pewnym momencie usamodzielnia się i wykracza poza perspektywę samej bohaterki, zyskując autonomię narracyjną (por. Pavličić 2015: 172).

<sup>121</sup> „Giga mu je primijetila, kako ona ne vjeruje, da bi ikad Giga, rođena pl. Remetinec, pošla za jednog židova“ (Begović 1996a: 107).

ekstra” (Begović 1996a: 94). Gdy nie miał już czym imponować kolegom, roztaczał wokół siebie plotki o licznych podbojach miłosnych, zmieniając się we własnych oczach w Don Juana. Bohater urządził na Górnym Mieście garsonierę, do której zapraszał kobiety:

U gornjem gradu (sic!) u jednoj tijesnoj uličici uredio je sebi garsonieru s dvije sobice i kupaonom, nakrao je foteljima, divanima, ćilimovima, zastorima. Posvuda lampice s raznobojnim žaruljama, vaze sa cvijećem, zdjele za paljenje tamjana, parfemi i još svi mogući kerefeći, koji su povećavali intimitet i davali štimung. Nisu naravno nedostajale ni reprodukcije umjetničkih remek-djela, koje su visjele uokvirene po zidovima, ali ispod njih prema zidu, nalazile su se odvratne opscene slike (Begović 1996a: 99).

Gdy wybuchła wojna, nie poszedł do wojska ze względu na stan zdrowia. Szybko zrobił doktorat – co w tych szczególnych warunkach nie wymagało aż tak dużego nakładu pracy jak przed 1914 rokiem – i przyłączył się do akcji humanitarnych na rzecz osób poszkodowanych przez ówczesną sytuację polityczną. Początkowo zaangażował się w działalność Czerwonego Krzyża, gdzie został wybrany na członka rady. Następnie, w swojej garsonierze, założył biuro ds. pomocy rodzinom poległych żołnierzy, wykorzystując jednak zajmowaną pozycję do realizacji własnych celów – uwodził młode wdowy, które zwracały się do niego po wsparcie. Wraz z końcem wojny przeszła mu jednak chęć niesienia pomocy innym. Dzięki znajomości z Gigą (bohaterka pracowała u niego jako sekretarka) poznał arystokratów z Górnego Miasta. Aspirował do tego, aby stać się jednym z nich, co najszybciej mógł osiągnąć poprzez małżeństwo. Freddy, mimo posiadania majątku rodzinnego, przez przedstawicieli arystokracji postrzegany był jako parweniusz, dorobkiewicz – osoba usiłująca wkupić się w łaski warstwy wyższej poprzez jej nieudolne naśladowanie („Za donjogradske parvenije ekskluzivno društvo gornjeg grada bilo je oduvijek nedostižan krug, u koji bi oni vrlo rado zalazili, da su bili pozivani”, Begović 1996a: 105). Część miasta zamieszkiwana przez osoby podobne do Freddy’ego – przedstawiciele rodzin przemysłowców, zamożnych kupców, adwokatów czy lekarzy – to zazwyczaj Dolne Miasto. Górne Miasto natomiast pozostawało domeną starej, przedwojennej, „prawdziwej” arystokracji. Antagonizm pomiędzy tymi dwiema grupami znajduje zatem odzwierciedlenie nie tylko w strukturze społecznej, lecz także w samej przestrzeni miejskiej, której układ staje się w powieści nośnikiem symbolicznych podziałów:

Nije zagrebačka aristokracija baš tako skrupulozna u svojoj ekskluzivnosti. Niti je baš tako čista od mesalijansa. Znao je vrlo dobro, da u mnogoj onoj modroj krvi ima i dobrih purgarskih krvnih primjesa, a pogdjegdje i židovskih. Znao je također, da bi koja dama iz onih krugova mnogo radije živjela u kakvoj modernoj palači donjega grada s nizom velikih soba, modernim

konfortom, slugama i sobaricama, automobilima, ljetovanjima u Ostendi ili S. Sebastijanu, zimovanjima u S. Moritzu ili Nizzi, toaletama iz Pariza, s krznima i biserima, nego u svojim tużnim baroknim jednokatnicama s tradicionalnim sentimentalitetima, s djevojkom za sve, s toaletama sašivenim od krojačice, koja dolazi u kuću i šije za 75 dinara dnevno, s jednim izletima u donji grad uspinjačom ili oko Cmroka pješice, zimovanjima uz jedinu doduše majsensku peć, a ljetovanjima kod kakve prijateljske familije na ladanju (Begović 1996a: 106–107).

Grupy te różnią się także sposobem spędzania czasu oraz warunkami mieszkaniowymi. Zagrzebska arystokracja, przynajmniej we własnym przekonaniu, ma długą tradycję oraz określone obyczaje. Brakuje jej jednak środków finansowych. Te z kolei posiada druga, mieszczańska elita, stąd niezależnie od swojego ekskluzywnego nastawienia, arystokracja chętnie zawiera małżeństwa z przedstawicielami warstw, które uważa za niższe. Nie jest więc wolna od mezaliansów, choć stara się za taką uchodzić. Wśród jej przedstawicieli bez problemu można znaleźć purgarów (purgerów) oraz osoby żydowskiego pochodzenia. Brak znacznego majątku dotyczy również Gigi, jeśli wierzyć informacjom, jakie na jej temat uzyskał rabin: „Koliko sam mogao doznati – reče rabin, – nije [imućna – przyp. P.Ch.]. Ova kućica i nedaleko grada nešto malo zemlje, što daje u zakup i što joj uz muževu plaću ili penziju, ne znam pravo, dopušta da živi bez briga” (Begović 1996: 307). Na marginesie głównego wątku, jakim jest oczekiwanie na powrót męża, utwór rejestruje zatem proces stopniowego zanikania arystokracji oraz utraty znaczenia zamieszkiwanej przez nią przestrzeni Górnego Miasta – zjawiska, które sygnalizował już kilkanaście lat wcześniej Matoš. Przestrzeń ta, zdominowana przez stare, barokowe i niskie kamienice, położona jest na obrzeżach tętniącego życiem Zagrzebia, przez co staje się peryferyjna wobec dynamicznie rozwijającego się u jej stóp Dolnego Miasta. Peryferyjność Górnego Miasta nie ma wyłącznie wymiaru geograficznego, lecz także symboliczny. W kontekście narracji Begovicia staje się ono przestrzenią wycofania, stagnacji i przeszłości, kontrastującą z Dolnym Miastem – nowym centrum życia społecznego, gospodarczego oraz kulturalnego. Górne Miasto, niegdyś siedziba elity, ulega marginalizacji zarówno fizycznej, jak i społecznej, co odzwierciedla przemiany klasowe oraz przesunięcia w strukturze władzy symbolicznej. Ulice i budynki, które kiedyś świadczyły o prestiżu i wpływach, dziś stają się niemymi świadkami odchodzącego świata, wypieranym przez nową mieszczańsko-inteligencką tożsamość Dolnego Miasta.

Drugi bohater, którego biografia związana jest z Zagrzebiem, to urodzony na Opatovinie Bela Balaško. Mężczyzna w przeciwieństwie do Freddy'ego wywodzi się z rodziny purgarskiej. Dzieciństwo spędził – jak to opisała Irinie Aleksandrovnej Giga – zjeżdżając po balustradzie karczmy Sto stuba lub grając w kulki i okładając się pięściami

z chłopakami z okolic ulicy Kożarskiej (Begović 1996a: 111). Były to okolice w latach dwudziestych poprzedniego wieku zamieszkiwane przede wszystkim przez ludzi mniej zamożnych, często zajmujących się handlem oraz rzemiosłem. W tę charakterystykę do pewnego stopnia wpisuje się ojciec Beli. Do pewnego, ponieważ bohaterowi ostatecznie udaje się wykształcić syna. Mężczyzna prowadzi piekarnię na rogu ulicy Tkalčicievej, którą planował przekazać synowi, jednak ten nie wykazywał zainteresowania kontynuowaniem rodzinnej tradycji. Zamiast tego pieczywo najchętniej rozdawał głodnym dzieciom z okolicy, co ojciec odkrył przypadkiem. Śledztwo, które rodzic przeprowadza w tej sprawie, staje się przyczyną odtworzenia trasy, którą bohater pokonuje. W ten sposób do powieści wprowadzone zostają nowe, biedniejsze obszary miasta: Nova Ves, ulica Mlinarska, Jurjevska, Vrazovo šetalište, ulica Opatička i Duga. Ponieważ Bela nie wykazywał zainteresowania zawodem piekarza, ale dobrze się uczył, ojciec wysłał go do szkoły. Dzięki temu Bela został adwokatem, co umożliwiło mu z kolei awans społeczny<sup>122</sup>. Zabawy na podwórkach przy ulicy Kożarskiej zamienił na modne wówczas lokale, takie jak City czy Pick-bar, do których chętnie zabierał siostrę i ówczesną narzeczoną, by mogły „pokazać się” w liczącym się towarzystwie. Był to zresztą czas, kiedy tego typu lokale – najczęściej o zagranicznych nazwach, sugerujących otwarcie się miasta na Europę – powstawały w dużej liczbie:

Jedan za drugim otvarali se kabareti i razni Palais de danse, Pick-bari, Klub-bari, Paviljoni, Bomboniere, Mascotte, Papilloni, Maximi, gdje su stolovi već unaprijed bili zauzeti i gdje se nije moglo dobiti mjesta sve do pred zoru. Gomila ekvivoknih arivista, malih bankara, svakovrsnih krijumčara, profesionalnih kartaša, berzijanskih agenata, intervencionista, požrtvovanih političara, carinika, posjednika malih bifeta i svih mogućih korupcionista, sjedila je u malim ložama tih lokala s glomaznim lisnicama, poput kakve u safijan ili marokin uvezane knjige, koja je mjesto strana sadržavala same hiljadarke (Begović 1996a: 212–213).

Cytat ilustruje także zmieniający się pejzaż społeczny i kulturalny miasta, które zyskuje charakter kosmopolityczny, powierzchownie nowoczesny, nacechowany ostentacyjnym konsumpcjonizmem oraz chaotyczną mobilnością klasową, a zarazem przesiąknięte jest atmosferą moralnego rozprężenia i społecznej anomii. Wszak w nowej rzeczywistości to właśnie pieniądze i korupcja zdają się odgrywać kluczową rolę.

Trzecim bohaterem urodzonym w Zagrzebiu jest Anđelo Hervojić, nazywany też Angelusem Posthumusem<sup>123</sup>. Opowieść o nim w dużym stopniu poświęcona została jego

---

<sup>122</sup> Świadczy o nim poniekąd także miejsce zamieszkania bohatera w okolicach Kaptolu, w wielkim domu stojącym przy gęsto zaludnionej ulicy, gdzie – jak stwierdza bohater – łatwo o anonimowość.

<sup>123</sup> Nazwała go tak Renata, ponieważ bohater urodził się miesiąc po śmierci swojego ojca.

byłej żonie, Renacie de Wrabetz, kobiecie, dla której liczą się wyłącznie pieniądze. Bohaterka pochodzi ze starej zagrzebskiej rodziny, której członkowie posiadali kiedyś majątek, ale potomstwu zamiast pieniędzy pozostawili jedynie zamiłowanie do luksusu, wygody i przyjemnego życia. Ojciec bohaterki – profesor uniwersytecki – nie jest w stanie zapewnić swojej żonie, studiującym synom, teściowej i córce wszystkiego, czego pragną, ponieważ „u ono je vrijeme novac, kao za inat, tražio najprljavije džepove. Bježao samo od gospodstva, od otmjenosti, od noblesse, od uzdignutih nosova, od ubaštinenih tradicija” (Begović 1996a: 214). Renata, wychowana w rodzinie przywiązującej dużą wagę do oszczędności, wykształciła w sobie przekonanie, że to właśnie pieniądze stanowią najważniejszą wartość w życiu. Choć z nie do końca jasnych powodów zgodziła się poślubić Ivicę – studenta jej ojca, którego najpewniej czeka kariera akademicka, lecz który nie może poszczycić się majątkiem (jego ojciec pochodził z Liki, a po przeprowadzce do Fužine zajmował się handlem drewnem) – równolegle poszukiwała „lepiej”, to znaczy zamożniejszej, partii. W końcu odnalazła ją w popularnym wśród zagrzebian lokalu Maxim. Wnętrze tego miejsca autor maluje za pomocą kilku wyrazistych epitetów, które nie tylko oddają panującą tam atmosferę, lecz także znakomicie charakteryzują bywalców lokalu:

Ušla je ona u taj milieu, zasićen alkoholom, duhanskim dimom, frivolitetom, raskošjem, nametljivim svijetlom, drskom muzikom, obuhvaćena sa svih strana pijanim, brutalnim, glupim, odvratnim muškim pogledima i osjetila se odmah u njemu kao kakav »habituè«. Pošla je sigurnim korakom predvodeći ostalo svoje društvo prema loži, koja je za njih bila rezervirana, i sjela odmah na najvidljivije mjesto, odakle je kao kakav strateg imala pred očima čitavo to poprište (Begović 1996a: 140–141).

Prześląknięta alkoholem i dymem papierosowym przestrzeń, w której „natrętnie” świeci światło, „bezcelnie” gra muzyka i z każdego kąta padają męskie „pijane”, „brutalne” oraz „głupie” spojrzenia, zdaje się miejscem, w jakim bohaterka czuje się najlepiej, jakby było jej naturalnym środowiskiem. Spojrzenia te jej nie peszą, nie wywołują w niej wstrętu – przeciwnie, dodają jej pewności siebie i pozwalają świadomie wejść w określoną rolę. Staje się obserwatorką, która ukryta w mało widocznym dla innych miejscu, rozgląda się po lokalu w poszukiwaniu męskiego łupu, bogatego trofeum, co też w końcu jej się udaje: poznaje Anđela, dyrektora banku.

Innym lokalem, któremu autor poświęca nieco więcej uwagi, a który pozwala lepiej poznać bohaterkę, jest karczma K staroj uri. To właśnie w tym miejscu Ivica i Renata spotykają się, by porozmawiać o przyszłości.

Onaj mali lokal, pun zadaha od vlage, ohlađenog duhanskog mirisa, pljesniva kruha i prolivena vina, s golim prostim stolovima, s naherenom zahrđalom gvozdnom peći, malim uskim prozorima, preko kojih više kratke, bijele zavjese, sve iskaljane od muha, onda pred njima dva špricera u prostim čašama, sad još taj jecavi valcer, a iza svega toga neugodni razgovor, koji tek ima da počne: sve ih je to gušilo, stiskalo, davilo, ganjivalo (Begović 1996a: 231).

Przestrzeń ta idealnie współgra z rozmową bohaterów, stanowiąc jednocześnie kontrast wobec miejsc, w których Renata najbardziej lubi przebywać. Nie jest to już luksusowy lokal o obco brzmiącej nazwie, jak Maxim, lecz wilgotna, podrzędna karczma z prostymi stołami, zardzewiałym żelaznym piecem, wąskimi okienkami, nad którymi wiszą białe, pobrudzone przez muchy firanki. W powietrzu unosi się przykra woń spleśniałego chleba. Karczma ta symbolizuje to, od czego bohaterka pragnie uciec – biedę, brak smaku i elegancji.

Wróćmy jednak na chwilę do Anđela Hervojicia, ponieważ jego kariera zawodowa jest znamienna dla powojennych czasów i warto jej przebiegowi poświęcić kilka słów. Mężczyzna od razu po zakończeniu wojny przyjechał do rodzinnego Zagrzebia z odrobiną gotówki, którą zdobył na spekulacjach (bohater pochodzi z porządnej zagrzebskiej rodziny, ale urodził się po śmierci ojca, więc żył w biedzie). Po przyjeździe udało mu się na czas zamienić korzystnie koronę austro-węgierską na jugosłowiańską walutę. Potem zajął się spekulacją walutową. W końcu otworzył bank na jednej z ruchliwych ulic i dzięki temu się wzbogacił. Zresztą był to czas, w którym tego typu miejsca powstawały bardzo licznie:

U Zagrebu, kao i drugdje u većim gradovima, otvarale se bezbrojne male banke, mjenjačnice, zalagaonice. Neko je imao nekoliko stotina dolara, iznajmio malen lokal, kupio dvije vertajmerice, stavio u izlog nekoliko zdjelica i desetak zlatnih i pedesetak srebrnih moneta, poredao oko njih nekoliko stranih banknota, pribio nad ulazom cimer »Banka i mjenjačnica« a uz ulaz staklenu ploču sa zlatnim natpisom u svjetskim jezicima: »Bureau de Change«, »Cambio Valute«, »Wechselstube«, »Exchange Office« – i gotovo. Pare su dolazile i odlazile, mijenjale se, prodavale, izvrtale, prevrtale, sakupljale, rasle, rađale jedna drugu, rađale jedna deset, deset stotinu, stotinu hiljadu, u jednu riječ legle se, kotile i zbacivale kao kunići, kao štakori, kao stjenice, da ih više nije bilo moguće ni pobrojati (Begović 1996a: 227–228).

Często także upadały, co przydarzyło się również działalności Anđela. Został on zmuszony do ogłoszenia bankructwa i w poszukiwaniu nowych źródeł finansowania udał się za granicę. Ostatecznie udało mu się odzyskać wcześniej zajmowaną pozycję: stał się jednym z ważniejszych zagrzebskich biznesmenów, ponownie zamieszkał w willi i miał służbę. Fragment pokazuje przy okazji, w jaki sposób pieniądź nie tylko przenika tkankę miejską, ale wręcz ją przekształca, redefiniując przestrzeń miejską, jej funkcje i estetykę. Rozmnażające się w błyskawicznym tempie małe banki, kantory i lombardy przejmują miejskie ulice, tworząc nowy krajobraz ekonomiczny – zdominowany przez fasadową

elegancję (złote napisy, obcojęzyczne tablice), która maskują przypadkowość, prowizoryczność i spekulacyjny charakter tych instytucji. Wystarczy bowiem kilkaset dolarów, witryna z monetami, efektowny szyld – i już można brać udział w obiegu pieniądza, który mnoży się w sposób niemal biologiczny, niekontrolowany, porównany wręcz do rozmnażania się królików czy pluskiew. Pieniądz zatem kształtuje nowe praktyki ekonomiczne oraz niejako kolonizuje wyobraźnię miasta, narzucając nowe wartości: przedsiębiorczość opartą na pozorze, łatwy zysk, mobilność i obrotność. Czyni to kosztem stabilnych form pracy, społecznej przejrzystości czy etycznych norm. Miasto zaczyna funkcjonować jak mechanizm obiegu kapitału: wszystko, co w nim istnieje, podlega przeliczeniu, zamianie, spekulacji.

Jak słusznie zauważył Pavličić, akcja powieści najczęściej rozgrywa się w przestrzeniach zamkniętych (Pavličić 2015: 191–192), te zaś zdają się hamować pęd miasta. Już na samym początku utworu zaglądamy do wnętrza kościoła św. Marka, dokąd Giga udała się z nadzieją, że duchowny pomoże jej podjąć decyzję w sprawie zaginionego męża. Kościół widzimy oczami bohaterki („Tako se bar pričinjało Gigi Barićevoj“, Begović 1996a: 9):

Što se više smanjivalo danje svijetlo u predvečernjoj praznini Markove crkve, to su više rasle freske Joze Kljakovića i naduvale se do sablasne glomaznosti. Figure se pretvarahu u nekakve misteriozne orijaše, koji su bili spremni da se svaki čas usprave i razvale zidove i lukove, što su se hvatali negdje gore visoko u tamni (Begović 1996a: 9).

I po chwili, gdy czytelnicy dowiedzą się, co sprowadziło Gigę do kościoła oraz jak spędziła pierwszą część dnia:

Mrak se u crkvi već jako zgusnuo. Ono nešto mrtvog večernjeg svijetla, što se izvana umorno naslanjao na prozorna stakla, pomiješano s odrazom fenjera na trgu, i nemirno treperenje jedne lampice negdje u koru nisu mogli da dadu reljefa stvarima u crkvi. One su stajale naokolo većinom bez kontura kao velike sjene, nepomične, nepokretne. I veliki oltar izgubio je svoj profil: samo su svijeće na srebrnim kandelabrima mutnom svojom bljeloćom izgledale kao apsurdni, glomazni, prsti neke nakazne i misteriozne ruke (Begović 1996a: 14).

Gdy Giga jest jeszcze w kościele, do jej domu przychodzi Irina Aleksandrovna, rosyjska emigrantka, która zbiegiem okoliczności trafiła do Zagrzebia. Aby się utrzymać, wróży bogatym damom z kart. Czekając na bohaterkę, kobieta rozgląda się po pokoju, co pozwala czytelnikowi dowiedzieć się, jakie przedmioty znajdują się w pomieszczeniu. Spis ten, podobnie jak większość innych szczegółów, ma swoje fabularne uzasadnienie. Irina

bacznie ogląda wnętrze w poszukiwaniu drobnych wskazówek, które pozwoliłyby jej odpowiednio pokierować wróżbą:

U sobi je bila potpuna tišina. S mirne, uske ulice nije dopirao nikakav glas. Ni koraci prolaznika ni buka bilo kakvih kola. Na oniskom okruglom stolu uz divan stajala je lampa sa širokim abažurom i prosipala svijetlo po predmetima, koji su tu ležali: telefon, puce za električno zvonce, dvije-tri uvezane knjige, dvije pepelnjače (jedna od oniska, druga od brušena stakla), srebrna kasetna sa cigaretama, jedan mali Budha na čipkastom podstavku, bjelokosna doza sa rokoko-minijaturom i nekakva mala drvena nakaza, jedna od onih crnačkih plastika, koje su poslije rata izazvale pravi delirij kod svih snobova velikih evropskih centara. Ruskinja je pogledala redom svaki od tih predmeta, dohvatila crnačku plastiku i promatrala je s velikim zanimanjem. Vidjela je odmah da je to drastičan opsceni objekt, talisman možda ili fetiš. To je navede, da pogleda na pokušstvo oko sebe i na slike po zidovima. Činilo se tako, kao da traži nekakav objekt, za koji zna da je tu, ili kao da ispituje, jeli tu sve isto onako kao onda, kad je ona ovdje bila posljednji put (Begović 1996a: 20–21).

Nakon nekoliko minuta, što je Irina Aleksandrovna sjedila u Giginu salonu, konstatairala je nekoliko promjena. Sobarica je nova. Muči je nov, crnačka je plastika nova, nov abažur na lampi. Inače je sve kao i prije: široki, veliki divan prekriven perzijskim sagom, po njemu razbacano mnogo različitih jastučića, pred divanom nizak i okrugao sto, uza sto dva-tri antikna fotelja. U kutu velika starinska majsenska peč, a i kraj nje dva fotelja. Biblioteka puna knjiga, po koji stolić, stolica, stalak, naokolo desetak gravura, a na sredini stropa drveni zlatni luster s osam cvijeća (Begović 1996a: 30).

Opis ten nie tylko pogłębia charakterystykę bohaterki, lecz także obfituje w detale informujące o codzienności epoki, współtworzy portret grupy społecznej, do której ona należy. Wnętrza, w których rozgrywa się akcja, pełnią zatem funkcję tła oraz znaczącego nośnika informacji o statusie, aspiracjach czy mentalności postaci. Pavličić stwierdził, że obecność „znaków czasu” (Pavličić 2015: 181) jest w powieści Begovicia szczególnie zauważalna. Chorwacki badacz doszedł wręcz do wniosku, iż nie ma ani jednego przedmiotu lub pojęcia z ówczesnej miejskiej codzienności, którego pisarz nie wspomniałby w swoim dziele (Pavličić 2015: 182). Wśród dostrzeżonych przez Irinę przedmiotów znajduje się między innymi telefon, który nie tylko świadczy o sytuacji materialnej Gigi, lecz również odgrywa istotną rolę w strukturze fabularnej utworu. Bohaterka regularnie używa go do prowadzenia rozmów z mężczyznami ubiegającymi się o jej względy, a w jednym z kluczowych momentów – podczas próby gwałtu ze strony Salfa<sup>124</sup> – telefon staje się narzędziem ratunku: Giga zdoła skontaktować się dzięki niemu

---

<sup>124</sup> Salf jest lokatorem, któremu państwo przydzieliło jeden z pokoi w należącej do Gigi i jej ojca kamienicy. Po wojnie, kiedy w Zagrzebiu brakowało mieszkań, osoby, które miały prawo przebywania w mieście (np. z powodu pracy), a nie miały własnego lokum, mogły ubiegać się o przydział mieszkania. Tych szukano wśród rodzin posiadających więcej pokoi, tj. według władzy za dużo w stosunku do członków rodziny. Salf pracuje jako celnik i reprezentuje sobą wszystko, co w bohaterce wzbudza niesmak: prostactwo, które udaje, że jest czymś więcej, a tak naprawdę znajduje się gdzieś pomiędzy miastem i wsią. Prostactwo, które zdradza sposób mówienia (wulgarny, surowy, nieprzystosowany do osoby, z jaką rozmawia) oraz sposób zachowywania się

z prawnikiem, który przybywa z pomocą i udaremnia atak. Telefon staje się także przyczyną kłótni między bohaterką a jej przybyłym po ośmiu latach do Zagrzebia mężem. Nieustannie dzwoniący jest dla niego dowodem niemoralnego prowadzenia się żony (por. Pavličić 2015: 183). Podobnie zresztą jak jej krótko – zgodnie z ówczesną modą – ścięte włosy. W utworze wspomniana zostaje elektryczność (np. jeden z bohaterów gasi światło) oraz samochód, który staje się symbolem zamożności, więc większość adoratorów bohaterki go posiada. W powieści pojawia się także maszyna do pisania, której przedstawienie na inne miejsce jest powodem wywołania przez ojca Gigi awantury. Wśród przedmiotów znajdujących się w obserwowanym przez Irinę salonie znalazła się „crnačka plastika“ – figurka przypominająca czytelnikowi, że w latach dwudziestych XX wieku popularna była w Europie sztuka afrykańska. Według Pavličića w powieści pojawia się tak dużo elementów z ówczesnej codzienności, ponieważ ogrywały one ważną rolę w życiu przeciętnego mieszkańca Zagrzebia z lat dwudziestych poprzedniego wieku. Begović odwołuje się więc w ten sposób do doświadczenia czytelników, którzy także korzystali ze zdobyczy nowoczesności. Tym sposobem opowiedziana przez autora historia staje się dla nich wiarygodniejsza (Pavličić 2015: 186).

Dla pełniejszego zrozumienia, dlaczego w powieści Begovicia dominują przestrzenie zamknięte, istotna jest scena, w której autor opisuje powojenne zamieszanie na ulicach Zagrzebia. Miasto było wówczas zalewane przez żołnierzy, jeńców, spekulantów, handlarzy, pośredników, poszukiwaczy przygód, aferzystów oraz emigrantów z różnych stron świata, w tym także byłych urzędników państwowych, którzy po rozpadzie Austro-Węgier zostali usunięci ze swoich stanowisk i zmuszeni do poszukiwania nowych źródeł utrzymania. Tłumy te wypełniały ulice, zajmowały hotele,

---

(ręce schowane w kieszeniach itp.): „Robustan, nabijen, bravurozno surov, okrugle glave s vrlo izbočenim ličnim kostima, cecav u hodu, preko pasa povezan kajššem, koji je izvirivao ispod zgužvanog prsluka. Pravi tip polugrađanina i poluseljačkog provincijalca, amalgam prostote i civiliziranosti, opanak i lakovana cipela, što je zaboravilo da hoda po blatnom seoskom sokaku, a na trotoar se nije priviklo. Izlazi na ulicu prebacivši kaput preko ramena, ili kad ga obuče, nikad ga ne zakopčava, nadigne ogrlicu uza zatiljak, a uvijek s rukama u džepovima od hlača. Ali ni u čemu se nije toliko ispoljivala njegova neuglađenost, koliko u govoru [...] njegov govor nije podnosio nikakva nasilja civilizacije. To je ostalo nekompromisno surovo u akcentu, u izrazu, u frazi, pa i onda, kad je govorio sa ženama i kad je nastojao da im se ulaska i svidi. »Boga mi« i »Boga vam«, »oca mu« i »mater mu njegovu« i čitav rječnik drugih riječi, koje se ne pišu, ali zviraju kao muhe kroz naš svagdanji život, prateći nas po lokalima, ulicama, sajmovima, proštenjima, slavama, putovanjima, a onda geste: udarac nogom, ili »bosanski grb« ili pljucanje, sve je to Salf upotrebljavao izdašano i s nasladom” (Begović 1996b: 234). W rezultacie Giga wolałaby gościć w swoim domu biedaka, wieśniaka lub robotnika, a nie prostaka przebranego w „cywilizowany“ strój: „Kad ga je čula, kako odgovara i kad ga je bolje promotrila, zaprepaści se. Radije bi vidjela u svojoj kući i siromaha, i seljaka, i radnika, nego toga klipana. Pa i da je odrpanac kakav, mislila je, samo ne netko ovakav. Ni od čega nije tako bježala kao od prostakluka, koji je okrećen civilizacijom. Kadgod je zinuo, čekala je sa zebnjom, šta će reći. Zato ga je i pitala vrlo malo” (Begović 1996b: 235–236).

szukały noclegów w prywatnych mieszkaniach, a także tłoczyły się w kawiarniach, karczmach i barach. Powodowały hałas i zamęt, od czasu do czasu wzmacniane patriotycznymi manifestacjami. Energii płynącej z ulicy autor przeciwstawił ciszę i smutek domu Gigi, sprawiającego wrażenie jakby szczęście pozostałych go nie dotyczyło:

U tim danima jakih trzavica, nemirnih entuzijazama, nervozne radosti, mala kuća Remetinčevih, u Kuševičevoj ulici, bila je tiha i snuždena, kao da ni u čemu ne sudjeluje. Drugdje su svuda otvoreni prozori, na koja se naginju radoznala lica, vrata raširena, kroz koja ulazi i izlazi svijet, razgovorljiv i užurban, dok ovdje jedva tko zazvoni, a ako tko izađe, izlazi u sumrak i ogledava se plaho na jednu na drugu stranu. Unutra je još tiše i sumornije. Nikakvih razgovora ni koraka ni dozivanja, jedva kratak udarac električnog zvona, a onda nečije tapkanje po kamenim stepenicama ili klizanje papuča (Begović 1996b: 198).

W innych domach okna były otwarte, wyglądali przez nie zaciekawieni mieszkańcy. Otwarte były także drzwi, przez które przechodziły tłumy. W kamienicy Gigi i jej ojca panowała cisza oraz ponura atmosfera. Nikt nie odwiedzał bohaterów, nie słysząc było dźwięku dzwoniącego telefonu, a okna były pozamykane. Właśnie dzięki tej scenie, a także informacjom, dla których stanowi ona poniekąd wstęp, nieco inaczej możemy zinterpretować przeważającą obecność stref zamkniętych w powieści. Zestawienie otwartości ulicy i zamknięcia domu, który pełni funkcję schronu, stanowi wprowadzenie do opisu powojennej sytuacji ojca bohaterki, przed rozpadem Austro-Węgier pełniącego funkcję bańskiego doradcy. W pierwszych dniach po wojnie zmuszony był opuścić zajmowane stanowisko. Zasugerowano mu, aby „rozchorował się” i już więcej nie pojawiał w biurze. Po pewnym czasie zaś dostał list z informacją o przejściu na emeryturę. Choć mężczyzna spodziewał się, że taki los może go spotkać, czuł się wykluczony, zapomniany, jakby wszystkie wydarzenia dotyczącego nowego państwa działy się poza nim, a on sam uważany był za niegodnego zaufania. Sytuacja ta była dla niego szczególnie dotkliwa, ponieważ – pomimo zajmowanej pozycji w monarchii – opowiadał się za chorwackością<sup>125</sup>.

Zamknięcie domu jest nie tylko wynikiem odejścia ojca Gigi z życia publicznego, lecz także symbolicznym wycofaniem się z przestrzeni, która przestała być dla niego bliska

---

<sup>125</sup> Por.: „Stari je savjetnik izgledao naoko pristaša centralnih vlasti i kao visok vladin činovnik bio je vrlo oprezan i korektan u svakoj prilici. Njegova hladna birokratska narav nije poznavala ni entuzijazma ni potištenosti: on je u svim fazama toga historijskog kataklizma bio bez ikakvih uzbuđenja i iskazujući ondje, gdje je trebalo, jedno jedino uvjerenje, a to je, da će tako stara, moćna i velika država, kao što je Austro-Ugarska, odoljeti svim olujama i potresima. Kod kuće, u razgovoru sa svojom kćeri, ljuštilo se pomalo njegovo staro hrvatsko srce. Potomak ilirske porodice nije nikad u svojoj najskrovitijoj nutrini pretao osjećati narodno i u stanovitim časovima previrali su ti osjećaji i skidali s njega onu masku, koju je kao vladin činovnik tako spretno nosio“ (Begović 1996b: 185).

i rozumiała. To gest wyraźnego niedopasowania do nowych realiów społeczno-politycznych, a jednocześnie bycia odrzuconym przez tych, którzy objęli po wojnie władzę. W szerszym ujęciu oznacza to schyłek grupy społecznej, którą ojciec bohaterki reprezentował: starej i tradycyjnej elity miejskiej, ukształtowanej jeszcze w czasach monarchii habsburskiej. Jej świat — wartości, estetyka i sposób życia — odchodzi w zapomnienie, czego materialnym i symbolicznym wyrazem jest właśnie zamknięcie przestrzeni domowej. Nieprzypadkowo dom ten znajduje się w Górnym Mieście, czyli w części Zagrzebia utożsamianej z ciszą, intymnością, porządkiem, ale także ze starym, powoli wypieranym łaodem społecznym: „[...] u Gornjem gradu, gdje je mir, gdje je intimitet, gdje nema svjetine, ni žurbe, ni gramofona, ni švercera” (Begović 1996: 212). Przestrzeń ta staje się, jak już zauważyłam, kontrapunktem dla rozrastającego się i tętniącego życiem Dolnego Miasta, pełnego hałasu, pośpiechu, nowych idei i ludzi gotowych do szybkiego wzbogacenia się — często bez względu na etyczne konsekwencje.

Zamknięcie to ma jednak oczywiście także wymiar psychologiczny i emocjonalny – wynika z koncentracji bohaterów na własnych przeżyciach i osobistych tragediach. Giga na przykład, tuż po zakończeniu wojny (a w istocie już pod jej koniec), całą swoją uwagę poświęca poszukiwaniu informacji o Marku. Codziennie jeździ tramwajem na dworzec, z nadzieją, że wśród powracających do miasta rozpozna swojego męża. Jej świat ogranicza się do bolesnego oczekiwania, które zamyka ją na wszelkie zewnętrzne przemiany – zarówno społeczne, jak i przestrzenne:

Kako je samo mrzila taj ambijenat, napučen gomilama svijeta, prljav, bučan: onaj peron, koji je još iskićen zastavama, zelenilom i prekrivenim ili slabo premaljanim mađarskim natpisima, gdje se vrzu dokoni i zaposleni gurajući te i tiskajući, službujući vojnici i časnici, još u austrijskim uniformama, ali s novim epoletama i čakom bez rozete ili sa znakom SHS, putnici, putnici, putnici, za koje, izgleda, nema na svijetu toliko vlakova, da bi ih mogli odvesti [...] Kad joj se zgadi od onog vonja, bježi u čekaonicu, koja joj je već radi imena odurna, kao i sve što god je u vezi sa čekanjem, od koga eto strada i pogiba. Ni tu nije ništa bolje, i tu svjetina, galama, smrad, i žvakanje, leže i sjede ljudi na zemlji, na klupama, na stolovima. Djeca pište, žene se pravdaju o komadić mjesta, ili je jedna drugoj maknula koferić, ili rad sitnice kakve, jer je sve to ljuto, srdito, nabusito, nasilno: svaki bi htio da nema nikoga na tom svijetu osim njega sama (Begović 1996b: 205–206).

Fragment ten w sposób wyjątkowo sugestywny oddaje atmosferę wojennego chaosu, dezorganizacji i społecznego rozchwiania. Opis zatłoczonego, hałaśliwego i brudnego dworca staje się metaforą ówczesnej rzeczywistości, w której Giga nie potrafi się odnaleźć. Przestrzeń peronu, z jego obcymi symbolami (węgierskie napisy), przypadkowymi ludźmi i zapachem upadku, kontrastuje z potrzebą ładu, estetyki i kontroli

– wartościami, które są bliskie bohaterce i które reprezentowało niegdyś Górne Miasto. Drażliwość Gigi w sytuacji wyczekiwania, która kojarzy się jej z bólem i stratą, ma wymiar egzystencjalny: wojna uczyniła z bohaterki osobę zawieszoną między przeszłością a niepewną przyszłością. Chaos dworca to nie tylko realny tłok, ale również wewnętrzny niepokój kobiety – potęgowany świadomością, że czas oczekiwania może nigdy się nie skończyć, a powrót Marka może nigdy nie nastąpić. W ten sposób fragment wzmacnia obraz psychicznego zamknięcia Gigi oraz jej przynależności do odchodzącego świata, który w nowej rzeczywistości nie ma już swojego miejsca.

Podsumowując wypada stwierdzić, że przedstawienie przestrzeni miejskiej w powieści Begovicia podporządkowane jest przede wszystkim potrzebom fabularnym – pojawia się głównie wówczas, gdy ma wyraźne uzasadnienie narracyjne. Zagrzeb jawi się jako przestrzeń zamknięta, zorganizowana wokół konkretnych punktów, do których zmierzają bohaterowie. To miasto uporządkowane logicznie, przypominające sieć połączeń na mapie, gdzie poszczególne lokalizacje funkcjonują jako przystanki fabularne. Opisy koncentrują się głównie na elementach materialnych – na architekturze trwale wpisanej w miejską przestrzeń oraz na przedmiotach, które ją współtworzą. Topografia Zagrzebia zostaje ograniczona niemal wyłącznie do ścisłego centrum, z wyraźnym akcentem na Górne Miasto, co wynika z usytuowania przestrzeni życiowej głównych postaci. Sporadycznie pojawiają się także odniesienia do ówczesnych peryferii, takich jak Jarun czy Črnomerec. Zamknięty charakter przestrzeni można tłumaczyć – jak zauważył Pavličić – zwróceniem się autora w stronę opisu i analizy relacji międzyludzkich, które stają się osią konstrukcyjną powieści. Jednakże taka perspektywa nie wyczerpuje wszystkich możliwych interpretacji. Ograniczenie przestrzeni może być również odczytywane jako odzwierciedlenie napięć społecznych i kontrastów klasowych, które zintensyfikowały się w okresie powojennym. Skupienie narracji na wybranych punktach miasta podkreśla zatem nie tylko prywatność i intymność doświadczeń bohaterów, lecz także ukazuje ich wyobcowanie (a zatem peryferyjność) wobec gwałtownie zmieniającej się rzeczywistości.

## PARK ZRINJEVAC JAKO PRZESTRZEŃ KONTRASTÓW.

### ZRINJEVAC ZLATKA MILKOVICIA

Zagrzebską klasę robotniczą bodajże po raz pierwszy uczynił bohaterem chorwackiej prozy Vjenceslav Novak. W opublikowanej w 1905 roku noweli *Iz velegradskog podzemlja*, mającej charakter społeczno-psychologiczny, autor opisał dramat, który rozegrał się w rodzinie głównego bohatera: będąc pod wpływem alkoholu, mężczyzna pobił swoją pięcioletnią córkę, w wyniku czego dziewczynka umarła. Nowela ta nie tylko przedstawia tragiczne wydarzenie, lecz także zarysowuje szereg problemów dotyczących klasę robotniczą – takich jak nędza, alkoholizm czy przemoc domowa – wskazując jednocześnie na ich destrukcyjne konsekwencje. Akcja utworu rozgrywa się w zimowym Zagrzebiu, między innymi na placu Iličkim (dziś Britanski trg, czyli plac Brytyjski), zadymionej i przepełnionej hałasem karczmie K Talijanu, a także w mrocznym, chłodnym oraz wilgotnym, ponieważ znajdującym się w piwnicy, mieszkaniu bohatera. Wizerunek miasta wyłaniający się z tekstu Novaka jest pesymistyczny i nacechowany społeczno-egzystencjalnym przygnębieniem. Zagrzeb, choć zaledwie zarysowany, jawi się tutaj jako przestrzeń beznadziei – miejsce, w którym warunki życia najuboższych mieszkańców determinują ich losy, nierzadko prowadząc do tragicznego finału.

Do problematyki życia zagrzebskiej klasy robotniczej nawiązał również Zlatko Milković, czyniąc ją centralnym tematem swojej powieści *Zrinjevac*. W opublikowanym w 1933 roku utworze, jak zauważył Stanko Korać, pisarz przedstawił obraz robotników na kilku płaszczyznach: poprzez ukazanie rodzącej się wśród nich samoświadomości, prowadzącej stopniowo do walki o własne prawa<sup>126</sup>; mechanizację pracy, a w konsekwencji również życia codziennego; oraz upadek moralności jednostki, będący między innymi skutkiem wyzysku charakterystycznego dla kapitalistycznego porządku społecznego

---

<sup>126</sup> W odniesieniu do ziem chorwackich, jak zauważyła Ewa Wróblewska-Trochimiuk, trudno wskazać jednoznaczny moment, który mógłby zostać uznany za bezpośredni impuls do ukształtowania się ruchu robotniczego (Wróblewska-Trochimiuk 2020b: 133). Mirjana Gross podkreśla, że najintensywniejszy rozwój nowoczesnych idei socjalistycznych przypada na okres kryzysu monarchii austro-węgierskiej, obejmujący lata 1904–1914. To właśnie w tym czasie ukształtowały się warunki sprzyjające powstaniu zorganizowanego ruchu socjaldemokratycznego (Gross 1965: 117–129). W okresie międzywojennym Komunistyczna Partia Jugosławii przejęła istniejące wcześniej ugrupowania socjaldemokratyczne i socjalistyczne, włączając również część środowisk chłopskich. Idee socjalistyczne stanowiły w tym kontekście formę sprzeciwu wobec monarchicznego porządku, a ze względu na znaczący udział Chorwatów w strukturach partii – także formę oporu wobec centralistycznej, wielkoserbskiej polityki prowadzonej przez Belgrad. Po ogłoszeniu dyktatury w 1929 roku działalność Komunistycznej Partii Jugosławii została oficjalnie zakazana, a jej struktury zeszyły do podziemia, kontynuując aktywność w warunkach nielegalnych. Więcej na temat rozwoju ruchu robotniczego w Chorwacji zob. m.in. Wróblewska Trochimiuk (2020b: 132–143).

(Korać 1972: 362). Głównym bohaterem powieści jest Vladimir Cvejić, zagrzebianin z ulicy Petrovej, który historię swojego życia postanowił opowiedzieć przypadkowo poznanemu narratorowi. Motywy tej decyzji pozostają niejasne zarówno dla samego słuchacza, jak i czytelników. Narrator – którego można utożsamiać z autorem – zdecydował się przekazać tę opowieść dalej, sugerując tym samym jej autentyczność. W celu zachowania anonimowości bohaterów zmienił jedynie imiona oraz miejsca rozgrywania się niektórych scen. Ulica, przy której znajduje się dom rodzinny Vladimira, może więc mieć przede wszystkim znaczenie symboliczne – sygnalizować społeczne oraz egzystencjalne peryferie.

Najważniejsze miejsce w utworze zajmuje tytułowy tytułowy Zrinjevac – park, który w tekście przyjmuje funkcję synekdochy Zagrzebia. Już na samym początku narrator podkreśla znaczenie tej przestrzeni, wskazując na jej reprezentatywność oraz centralność w życiu miejskim:

[...] cijeli Zagreb nalazi se sažet u toj jednoj jedinoj riječi: Zrinjevac. Svatko tko pozna Zrinjevac, pozna Zagreb, do u dno njegove duše, svaki pokret njegovog glomaznog tijela osjeća se na Zrinjevcu. Što je kazaljka za sat, živa za toplomjer, magnet za buzolu, to je Zrinjevac za Zagreb. Misli Zagreb ovo Zrinjevac pokazuje na ovo; misli li Zagreb ono – Zrinjevac pokazuje ono (Milković 1933: 3–4).

Zdaniem narratora, poznanie wspomnianego parku wystarcza, aby zrozumieć całe miasto. Na Zrinjevacu bowiem najpełniej uwidaczniają się zachodzące w tej przestrzeni przemiany. Jeśli Zagrzeb „coś pomyśli”, park natychmiast to odzwierciedla. Szczególnie wymowna jest tu animizacja: miasto zostaje przedstawione jako olbrzymie ciało, którego każdy ruch znajduje odbicie właśnie na Zrinjevacu. Park pełni w tym ujęciu funkcję analogiczną do wskazówki w zegarze, rtęci w termometrze czy magnesu w busoli. Na zakończenie swojego wywodu narrator stwierdza ponadto, że „Zrinjevac je absurd” (Milković 1933: 4). Do tego przekonania dochodzi jednak dopiero po pewnym czasie. Jak sam przyznaje, wielokrotnie przemierzał park, zastanawiając się, dlaczego przyciąga on tak wielu ludzi: „Ljudi su se šetali Zrinjevcem. Bilo ih je mnogo. Prva aleja bila je tako puna, da se jedva moglo prolaziti. Tramvaji su neprestano zvonili. Automobili uopće nisu mogli prolaziti. Sav Zagreb našao se toga dana na Zrinjevcu” (Milković 1933: 3). Im częściej narrator przechodził przez park, tym wyraźniej zaczynał dostrzegać jego znaczenie: „Ne kažem »gledati«, već kažem »vidjeti«. Gledao sam prije, a vidim tek sada“ (Milković 1933: 3). Nie chodzi zatem jedynie o obserwację, lecz o głębsze zrozumienie. Za główny powód codziennej obecności mieszkańców w parku narrator uznaje przytoczone na początku

porównanie Zrinjevaca do całego Zagrzebia. To porównanie, początkowo niejasne dla odbiorcy, zostaje doprecyzowane przez historię życia znajomego narratora – Vladimira Cvejicia. Według narratora to właśnie Zrinjevac stanowił przeznaczenie tego człowieka: „Njegov usud bio je – Zrinjevac!” (Milković 1933: 6):

Onaj isti Zrinjevac, kojim ste već prošli tisuće i tisuće puta i gdje ste uživali u ljepoti nasada, cvijeća, gdje vas je očaravao golemi vodoskok, iz kojeg prska voda u visinu, gdje ste slušali glazbu, šetali se, sjedili u kavani i gledali komešanje općinstva. Malo čudno, ali je tako. **Mislimo, da mi činimo iz Zrinjevca ono što mi hoćemo, a zapravo on čini iz nas ono, što on hoće. To je taj apsurd, što sam kazao prije** (Milković 1933: 6; podkr. P.Ch).

Zrinjevac był obecny w życiu Cvejicia od najwcześniejszych lat. Jeszcze jako dziecko Vladimir chodził do parku wraz z kolegami ze szkoły, by bawić się w pobliżu pawilonu muzycznego, z zainteresowaniem – i niekiedy z zazdrością – obserwować starszych uczniów spacerujących główną alejką, a także słuchać koncertów odbywających się w niedzielne popołudnia. To właśnie w tym miejscu bohater poznał swoją pierwszą sympatię:

Poslije škole bio sam najsretniji, kada sam mogao uteći od kuće i poći na Zrinjevac. Nas jedno desetak dječaka osnovali smo jedan klub »Divlja patka«, koji smo poslije prekrstili u »Crna rukavica« i sve naše igre bile su usredotočene na Zrinjevcu. Uvijek smo se natjeravali oko glazbenog paviljona, igrali se raubera-pandura, došla majka s kolodvora, pik-as i druge igre. Druga i treća aleja bile su nas pune. Na prvu se nismo usudili poći, jer bi nas uvijek protjerali odonuda (Milković 1933: 10).

Koliko sam puta znao prostajati kod paviljona i gledati masu naroda, kako se valja prvom alejom gore-dolje. Već mali gimnazijalčići iz trećeg, četvrtog razreda naherali koketno svoje šeširiće na glavi i šetali se u hrpi amo tamo ili se opet natiskali njih pet, šest na jednu kłupu i smijali se prolaznicima na sav glas (Milković 1933: 10–11).

Nedjeljom o podne, kada je svirala vojnička glazba nisam manjkao niti jedamputa. Postavio sam se odmah iza leđi dirigenta i slušao [...] ali svaki komad, što su svirali na Zrinjevcu bio je jedan događaj za mene. Sav sam drhtao zanesen glazbom (Milković 1933: 11).

Dla głównego bohatera wizyta w Zrinjevacu stanowiła jedną z największych przyjemności dzieciństwa. Park był dla niego przestrzenią kontaktu z rzeczywistością, która na co dzień pozostawała poza jego zasięgiem: z odświętnie ubranymi przechodniami, muzyką poważną, a także z wystawami okolicznych sklepów, pobudzającymi wyobraźnię młodego chłopca. Warto podkreślić, że okolica ta uchodziła za jedną z bardziej prestiżowych w mieście, a znajdujące się w niej sklepy nie były dostępne cenowo dla każdego. Cvejić szczególnie upodobał sobie witryny agencji turystycznych, w których umieszczano zdjęcia miast, takich jak: Nowy Jork, Hamburg, Genewa, Kair, Triest czy Wenecja. Bohater spędził godziny na

obserwowaniu najdrobniejszych detali każdej z fotografii, ucząc się ich niemal na pamięć (por. Chajęcka 2023: 15):

Zaustavjali smo se pred svakim izlogom i promatrali šarene stvari unutra. Iza svakog stakla bio je za nas jedan novi svijet. U onom šarenilu boja, ona tajanstvena i primamljiva rasvjeta, sve je to pobuđivao u nama misli na svijet, onaj pravi daleki svijet, koji se pruža iza četiriju rampa zagrebačkog okruga. Osobito izlozi na Zrinjercu mamili su nas iznad svega. Zamislite! Kao za inat jedno parobrodarsko društvo kraj drugoga [...] Je li nam trebalo što više? Ne! Mi smo znali sate i sate prostajati pred tim izlozima i gledati slike gradova, zemalja i brodova. New-York, Hamburg, Genova, Kairo, Trst, Carigrad i Venecija. Svaki od tih gradova znao sam na pamet kako izgleda. Isto sam tako poznao i parobrode (Milković 1933: 23).

Zrinjevac był przestrzenią chętnie odwiedzaną przez wielu mieszkańców miasta. Szczególnie w niedzielne przedpołudnia park stawał się miejscem spotkań – przychodzono tu, by porozmawiać, pośmiać się, odpocząć, ale również, by zaprezentować się innym. Do tego ostatniego służyła pierwsza alejka, znajdująca się najbliżej ulicy. Interesującym aspektem tej przestrzeni była jej otwartość: mimo reprezentacyjnego charakteru Zrinjevac pozostawał dostępny dla wszystkich, niezależnie od pochodzenia społecznego czy statusu materialnego. Sam Cvejić nigdy nie doświadczył żadnych nieprzyjemności z powodu swojej obecności w parku. Nawet wówczas, gdy stracił pracę i przez kilka dni z rzędu przesiadywał na ławce, jego obecność w parku nie wzbudzała kontrowersji ani sprzeciwu. Z czasem jednak – gdy bohater przestaje być dzieckiem i zaczyna uważniej obserwować otoczenie – dostrzega istotne różnice między sobą a innymi bywalcami Zrinjevaca. Zauważa, że osoby reprezentujące odmienne środowiska społeczne, zwłaszcza te wywodzące się z wyższych warstw, inaczej zachowują się w tej samej przestrzeni:

Zrinjercem prolazi mnoštvo naroda. Osobito nedjeljom ujutro. Nas je veselio ono mnoštvo ljudi, guranje i turanje, buka i vika naroda. To nas je samo još više prenašalo u svijet, veliki svijet s onu stranu zagrebačkih rampi (Milković 1933: 24).

Zrinjercem ide masa naroda. Sve brblja, sve se smije i sve hihoće. Za njih kao da ne postoji ni život, ni borba na život, ni ništa. Kao da žive sa Zrinjercem, na Zrinjercu i u Zrinjercu. A on je zapravo samo jedno sunčano nedjeljno prije podne u životu i ništa više. Jedna svijetla slika, koja nestaje onim trenom, kada se zakrene u sporednu ulicu [...] Što je vino za pijanca, žene za ženskara, karte za kartaša, to je za nas Zrinjevac. Uđe nam u krv i u meso, stopi se s nama u jednu cijelinu, pripije i prisiše uz nas poput parasita. Ali napokon se ne zna tko parasitira: da li Zrinjevac na nama ili mi na Zrinjercu (Milković 1933: 25).

Z przedstawionej refleksji wyłania się przekonanie, że Zrinjevac pełni funkcję iluzji – przestrzeni, która przysłania codzienne realia i związane z nimi problemy. Park jawi się jako efemeryczne doświadczenie, „jedno słoneczne przedpołudnie”, znikające natychmiast po opuszczeniu jego granic, po skręceniu w którąś z okolicznych ulic. Jednocześnie jednak

staje się dla odwiedzającego czymś więcej – nałogiem przenikającym człowieka, stapiającym się z nim i nie pozwalającym mu się uwolnić. Bohater określa Zrinjevac mianem „pasożyta”, który stopniowo wyniszcza ludzki organizm. Jednocześnie jednak pozostawia tę diagnozę otwartą, sugerując ambiwalentny charakter relacji człowieka z parkiem. Nie wiadomo bowiem, czy to Zrinjevac pasożytuje na człowieku, czy też to człowiek pasożytuje na Zrinjevacu. Jeśli przyjąć – zgodnie z interpretacją znajomego Vladimira przedstawioną na początku utworu – że park stanowi swoistą synekdochę Zagrzebia, a samo miasto rozumieć nie tylko jako przestrzeń materialną, lecz także jako jego mieszkańców, wówczas użyte przez Cvejicia porównanie mogłoby nabrać dodatkowego znaczenia. Termin „pasożytować” należałoby wówczas odczytywać jako życie kosztem cudzych zasobów. Nie sposób zatem jednoznacznie rozstrzygnąć, kto w tej relacji pełni rolę pasożyta: czy są to ludzie odwiedzający Zrinjevac w celach rozrywkowych, pragnący odpoczynku, towarzystwa lub możliwości publicznego zaprezentowania się, a więc potencjalnie korzystający z efektów pracy takich osób jak Cvejić; czy też przeciwnie – to właśnie przedstawiciele środowisk robotniczych, tacy jak bohater, żyją dzięki pracy i bogactwu klas wyższych.

Fragment ten unaocznia istniejące wówczas w Zagrzebiu różnice społeczne, które jeszcze dobitniej charakteryzuje Maria – koleżanka Cvejicia z fabryki drożdży. Kobieta wprost obarcza Zrinjevac odpowiedzialnością za trudną sytuację osób należących do niższych warstw społecznych. Określa park mianem zagrzebskiego Broadwayu, przy czym użycie tego porównania ma na celu nie tyle podkreślenie splendoru czy atrakcyjności miejsca, ile jego sztuczności i teatralności. Zrinjevac jawi się tu jako scena, na której mogą występować różne grupy, ale sposób ich uczestnictwa w przedstawieniu jest inny. Marię utwierdza w przekonaniu o głębokim podziale społecznym również wygląd samego otoczenia Zrinjevaca. W jej odczuciu przepiękne pałace, lśniące witryny sklepowe, eleganckie samochody czy siedziby ambasad nie są jedynie elementami miejskiego pejzażu – pełnią raczej funkcję estetycznego kontrastu, który jeszcze wyraźniej uwidacznia przepaść dzielącą różne grupy społeczne. To, co dla jednych stanowi codzienność lub przestrzeń prestiżu, dla innych staje się symbolem niedostępności i wykluczenia. W ocenie Marii, choć Zrinjevac jest miejscem spotkań wszystkich mieszkańców Zagrzebia, nie służy on zbliżeniu ludzi, lecz przeciwnie – potęgowaniu dystansu i różnic między nimi. Zdaniem bohaterki różnice te są tak głębokie, że nie ma żadnej realnej możliwości, by ludzie znajdujący się po przeciwnych stronach mogli kiedykolwiek podać sobie rękę:

Ulica, ulica je svemu tome kriva. Pa Zrinjevac. Za nas ovdje Zrinjevac. To je naš Broadway. Kadagod prolazim Zrinjevcem, osjećam u grudima kao ubod nožem. Čini mi se, da su sve one raskošne palače, oni blještavi izlozi, ona glazba, auta, konzultanti sa izvješnim zastavama, sve, sve je to učinjeno samo zato, da se još više istakne ona razlika, koja nas dijeli. Razlika između ljudi i ljudi.

Na Zrinjevcu se mi svi sastajemo. I bogati i siromašni i ružni i lijepi. Ali ne sastajemo se zato, da se zblizimo, da osjetimo pod onim krošnjama platana da smo braća, već da još više osjetimo onaj jaz, koji nas dijeli. A taj jaz prolazi baš Zrinjevcem, prolazi svim onim alejama i omeđen je svim onim palačama i izlozima, koji nas dijele. Predubok je taj jaz, predubok, a da si možemo pružiti ruke (Milković 1933: 164).

Podobne stanovisko zauzima Makanec – jedina postać w powieści wyraźnie identyfikująca się z ideologią komunistyczną, mająca duży wpływ na sposób rozumowania Marii, ale i otwierająca oczy Cvejiciowi na kwestię niesprawiedliwości społecznej. Makanec zauważył, że zagrzebska inteligencja, która spędza czas na oglądaniu witryn sklepowych na Ilicy oraz każdego dnia odwiedza Zrinjevac (traktując to poniekąd jako swój obowiązek), żyje w świecie iluzji. Iluzji dobrobytu, stabilizacji i kultury, które przysłaniają rzeczywiste problemy i wykluczenia dotykające znaczną część społeczeństwa:

U iluzijama živi većina svijeta. Svi se oni zavaravaju šarolikim duginim bojama, koje im podražuju živce. Sva ova naša poluinteligencija, koja u lakastim polucipelama putuje od izloga do izloga u Ilici i svaki dan polazi na obligatni Zrinjevac, sva ta naša „inteligencija“ živi u maglama (Milković 1933: 47).

Cvejić do poglądów prezentowanych przez Marię i Makaneca dochodzi stopniowo – ich stanowczość i krytyczny ogląd rzeczywistości nie są mu od razu bliskie. W pełni uświadamia sobie społeczne mechanizmy wykluczenia i niesprawiedliwości dopiero w końcowych partiach powieści. Niemniej jednak, jak wcześniej wspomniałam, proces ten rozpoczyna się znacznie wcześniej – już pierwszego dnia pracy bohater zaczyna dostrzegać, że Zrinjevac nie jest tym miejscem, za jakie uważał je w dzieciństwie. Obraz parku jako przestrzeni neutralnej, otwartej i pełnej harmonii zaczyna się stopniowo kruszyć pod wpływem nowych doświadczeń i obserwacji:

Ja sam se još uvijek nalazio na periferiji, još su uvijek ulice bile puste i prazne, samo se iz nedaleke krčme čula buka i glasovi. Nebo je nad menom bilo obliveno refleksom grada, koji se sjajio u daljini. Bio je daleko od mene, daleko. **Sve i onda, kada sam se nalazio u njegovom središtu, u žili kucavici, kada sam se nalazio na Zrinjevcu i onda sam bio isto tako daleko, daleko od njega. Vidio sam samo refleks grada, ali život, onaj pravi gradski život taj je bio za mene stran i dalek.**

Ovo ovdje bilo mi je mnogo bliže. Ove malene kućice, ove prašnjave ulice, ona buka iz gostionice i žmirkava okanca u noći, to me podsjećalo na mog svetog Petra, na one uličice, kojima sam potrčao cijelu svoju mladost. Osjetio sam, da su ti ljudi moji ljudi i da oni imaju isto takovu sudbinu, kao i ja. Tužnu i pokrivenu maglama.

**Sve je tužno u nama ljudima sa periferije. Tužnije tim više, što na svakom koraku osjetimo refleks grada, koji i samo nebo bojadiše svojom crvenom bojom. Ali nigdje se taj refleks ne osjeća tako jako kao na Zrinjevcu.** Pravo je kazala Marija. **Zrinjevac je jaz**

**koji nas dijeli od njih. Na Zrinjevcu se sastajemo mi svi. I oni dolaze tamo. Prolazimo jedni kraj drugih, dodirujemo se, sudaramo, a opet smo daleko, silno daleko jedni od drugih.**

Dva posvema različita svijeta sastaju se na tom jednom jedinom mjestu. Jedni prolaze pokraj drugih, kao da i jedni i drugi nisu ljudi, a ipak svi smo mi jednako odrasli u sjeni onih platanana. Nije samo jedan Zrinjevac na svijetu. Imade ih na tisuće i tisuće. Toliko, koliko imade gradova. Svaki grad imade svoj Zrinjevac, gdje se sakupljaju ta dva svijeta i istovremeno ih luči jedne od drugih. To je okrutno i zlobno. **Kontrasti, samo kontrasti dolaze ovdje do izražanja** (Milković 1933: 169–170; podkr. P.Ch.).

Ljudi je bilo mnogo, vrlo mnogo. Preko su se sjajili izlozi a pod platanama vladala je prigušena polutama. Pošao sam do jedne klupe i sjeo se [...] Oko mene okreće se ljudi. Okreće se cijeli svijet sa svim tim ljudima, platanama, klupama i rasvijetljenim izlozima. **Sve se to okreće, sve to prolazi mimo mene, ali ne vidi me zapravo nitko. Ja se nalazim na posvema drugom kraju svijeta od svih tih ljudi. Zrinjevac je jaz, koji me dijeli od njih, od cijeloga svijeta** (Milković 1933: 175–176; podkr. P.Ch.)

I Zrinjevac ulazi u mene, ali ne više onaj Zrinjevac sa blještavo rasvijetljenim izlozima parobradskih društava, sa slikama Saturine i Vulkanie, sa svim svojim konzulatima i njihovim šarolikim zastavama, sa glazbenim paviljonom i ouverturom Wilima Tela. **Ne, takav Zrinjevac za mene više ne postoji. Sada je sve to nešto sasvim drugo** (Milković 1933: 186; P.Ch.).

Vjetar je šumio sve jače i platane se šumile sve jače. Oględam se. **Iza mene ostane Zrinjevac**, kojim su se stale povlačiti sive magle jutarnje. Samo su se ljeskale četiri tračnice, paralelne, ocjelne i dugačke, koje iz magle prelaze u maglu.

Išao sam dalje. **Ali sam osjećao, da je iza mene na Zrinjevcu ostao sjediti jedan čovjek, meni posvema stran, koji se isto tako zove, kao i ja i isto tako izgleda, kao i** (Milković 1933: 188; P.Ch.).

Cvejić uświadamia sobie, że autentyczne życie miejskie nigdy nie było dla niego w pełni dostępne – ograniczała go zajmowana pozycja społeczna. Nawet wtedy, gdy przebywał w samym centrum Zagrzebia, w jego „aorcie”, czyli na Zrinjevacu, mógł dostrzec jedynie odbicie miasta – jego powierzchniowy obraz, a nie rzeczywistą istotę. Miasto pozostawało dla niego czymś obcym i odległym, jakby obserwował je z peryferii – zarówno przestrzennych, jak i społecznych (por. Chajęcka 2023: 15). Co więcej, to właśnie na tych peryferiach bohater czuje się najlepiej; jak sam przyznaje, żyją tam ludzie, których losy są mu najbliższe i z którymi łączy go wspólne doświadczenie wykluczenia. Razem tworzą więc swoistą wspólnotę „ludzi z peryferii”, których życie jest naznaczone podobnym smutkiem. Choć mieszkają w Zagrzebiu, miasto pozostaje dla nich niedostępne, a ich doświadczenie przestrzeni miejskiej jest ograniczone do zewnętrznych, peryferyjnych aspektów. Tym samym, mimo fizycznej obecności w Zagrzebiu, nie stanowią jego integralnej części, nie doświadczają go w pełni. W dalszej części swojej refleksji Vladimir powtarza słowa Marii, które teraz stają się dla niego w pełni zrozumiałe. Zrinjevac, jak zauważa, to przepaść, która oddziela jego świat – świat ludzi z peryferii – od reszty miasta. Chociaż wszyscy mieszkańcy Zagrzebia przychodzą do parku, spotykają się w nim, mijają, a czasem nawet przypadkowo zderzają ze sobą, w rzeczywistości pozostają od siebie

oddaleni. Park – jako przestrzeń publiczna – stwarza iluzję wspólnotowości i swobodnego dostępu dla wszystkich, jednak ta dostępność ma charakter jedynie pozorowanego egalitaryzmu. W rzeczywistości jest to scenografia społecznej różnicy. Między odwiedzającymi istnieje bowiem niewidoczna granica, która dzieli dwa odmienne światy. Zrinjevac staje się więc miejscem, w którym wyraźnie ujawniają się te kontrasty, ukazując głębokie społeczne podziały. Bohater dostrzega jednak, że zróżnicowanie społeczne, które obserwuje na Zrinjevacu, nie jest specyficzne jedynie dla Zagrzebia. Według niego, każde miasto posiada swój park lub inne podobne miejsce, w którym nierówności społeczne stają się widoczne. To odkrycie skłania go do porzucenia idealistycznego obrazu parku, który stworzył w swojej dziecięcej wyobraźni. Zastępuje go bardziej realistycznym i krytycznym spojrzeniem na rzeczywistość społeczną.

Zrinjevac, tak jak już zauważyłam, odgrywał ważną rolę nie tylko w dzieciństwie Cvejicia, lecz także w jego młodości. O ile jednak w pierwszych latach życia bohatera stanowił miejsce beztrudnych zabaw z kolegami, o tyle później stał się czymś w rodzaju fatum. Park, jak spostrzegł bowiem mężczyzna, kieruje jego życiem niczym szofer autem (to samo stwierdził zresztą także znajomy bohatera):

Jedina svijetla točka iz mog djetinjstva bio je – Zrinjevac. Čudo. Uvijek se vraćam na tu jednu riječ, koja se poput crvene niti provlači mojim životom. **Zrinjevac je onaj movens, koje pokreće mojim životom i upravlja njime kao i šofer sa autom.** Sada mi tek pada na um, kako je to dobra usporedba. Nisam ni mislio, da ću s tim dvjema riječima karakterizirati tako dobro ovaj odnošaj između Zrinjevca i mene (Milković 1933: 21; podkr. P.Ch.).

Vidio sam samoga sebe u svim mogućim varijantama, kako prolazim svijetom – a taj svijet za mene je zančio samo ona pravokutna ploča zemlje, zasađena starim platanama i cvijetnim rondoima, koja se zove Zrinjavac (Milković 1933: 42).

Proces dorastania bohatera zostaje zatem przedstawiony jako stopniowe uświadamianie sobie bolesnych nierówności społecznych, których katalizatorem jest przestrzeń miejska, a zwierciadłem Zrinjevac.

Park to pierwsze miejsce, do którego Cvejić udaje się po utracie pracy, nie wiedząc, co mógłby dalej zrobić ze swoim życiem. Zrinjevac staje się dla niego przestrzenią, w której szuka schronienia przed niepewnością przyszłości, a zarazem miejscem, które przypomina mu o jego przeszłości i społecznej roli, jaką odgrywa („Evo već tri dana sjedim ovdje na Zrinjevcu, drščem od zime i ne mislim apsolutno ništa”, Milković 1933: 56). Przy okazji tej wizyty czytelnik otrzymuje kilka dodatkowych informacji o parku, który jest nie tylko miejscem, gdzie przychodzą bogaci, lecz także przestrzenią w innych godzinach odwiedzaną przez emerytów, przychodzących tu poczytać gazety:

Zrinjevac je gotovo prazan. Već je prekrasno, da ljudi dolaze amo sjediti, jer sunce nije više tako jako. Tek na gdje kojoj klupi sjedi po koji penzionirac, pritegnuo čvršće oko sebe kaput i čita širom rastvorene novine [...] Domalo se spuštalo veče. Električne žarulje upale se i rasvijetle ulice. Asfalt na protivnoj strani oživi. Ulice uvijek ožive pod veče. Onih pet, šest penzionera, koji su čitali na klupama novine, sa šumom ih sklope, strpaju u džep i odgegaju kući (Milković 1933: 55–56).

Cvejić zvykl spędzac každy wolnų chwilę w parku. Z biegiem czasu jednak uniemożliwiła mu to praca zarobkowa – najpierw w warsztacie elektrycznym, a następnie w fabryce drożdzy, gdzie zatrudniona była również jego siostra. To zresztą ona pomogła mu znaleźć nowe zajęcie. Podczas pracy w warsztacie mógł więc jedynie obserwować przez małe okno buty ludzi zmierzających w kierunku Zrinjevaca. Dzięki godzinom spędzonym w oknie, chłopak nauczył się nawet rozpoznawać po obuwiu status społeczny ich właściciela. Obserwował więc świat z pozycji przyziemnej:

Svijet, taj svijet, koji me najviše mamio od svega u životu, vidio sam samo kroz male, zamazane prozorčiče, jedva dvadeset centimetara visoke, kroz koje smo Mkanec i ja vidjeli tek cipele ljudi, koji su išli cestom. A najgore je bili to, što se u blizini nalazio Zrinjevac. Vidio sam svakog čovjeka – ili bolje reći, svaku cipelu – koji je išao u smjeru spram Zrinjevca (Milković 1933: 51).

Niemogućność odwiedzenia Zrinjevaca jest przez Cvejicia wyraźnie odczuwalna. Szczególnie dotkliwie brakowało mu tego miejsca w okresie, gdy rozpoczął pracę w fabryce. Wówczas uświadomił sobie, jak bardzo oddalił się od dziecięcych marzeń o dalekich światach, obserwowanych kiedyś w okolicznych witrynach sklepowych. Życie wypełnione podróżami oraz pięknymi widokami pozostało za drzwiami, które – inaczej niż w eseju Simmla – nie stanowią już możliwości, nie dają nadziei na przejście do innej sfery, nie oferują w końcu wolności (Simmel 2006: 251–255), lecz pozostają na zawsze zamknięte. Już samo okno, a właściwie niewielkie okienko, przez które bohater spoglądał podczas pracy na świat zewnętrzny, wskazuje na ograniczenie i jednokierunkowość spojrzenia (Simmel 2006: 253).

Poczucie utraty i oddzielenia, tak wyraźne w ograniczonej perspektywie „niewielkiego okienka”, znajduje swoje pełne emocjonalne dopełnienie w osobistym wspomnieniu Zrinjevca, który staje się symbolem minionej wolności, młodości i marzeń:

Ni sam nisam znao kako sam došao na Zrinjevac. Kako dugo već nisam bio na Zrinjevcu! Od one noći, kada sam sjedio ovdje očajan bez posla, bez kruha sa osamdeset dinara u džepu. I onda je došla ona žena i odnijela mi od tih osamdeset dinara pedeset [...] Zacijelo već četrnaest dana. **Četrnaest dana ne biti na Zrinjevcu znači za mene vrlo mnogo.**

Gledao sam one platane kako iz tamne zure na me, a njihova bijela stabla, rasvijetljena lučnim svjetiljkama sablasno se cikle u mraku. Sve je vrvilo od ljudi. Tramvaji su se teškom

mukom probijali među mnoštvom i neprestano zvonili. Bili su rasvijetljeni i zajedno s njima polazio je preko mnoštva odsjev žarulja.

Jedno talijansko parobrodarsko društvo izvjesilo je nove slike i reklame za putovanja u Ameriku i Australiju [...] Sve sam to poznao još od odavna, još od gimnazijskog doba, kada sam dan na dan prostajao ovdje i buljio raširenih očiju u te slike [...]

Još sam uvijek stajao kod izloga i gledao unutra. **Parobrodi, Amerika, svijet, život... Kako je sve to daleko... daleko. Sve to leži s onu stranu onih zelenih, tapeciranih vratiju, koja su se zatvorila iza mene** (Milković 1933: 86; podkr. P.Ch.).

**Bože, kako već dugo nisam bio na Zrinjevcu! Sigurno dva mjeseca, ako ne i više.** Ali još sam uvijek osjećao u sebi, u svakoj svojoj žili onaj komadićak Zrinjevca, koji je ušao u mene i postao sastavnim djelom mogega tijela. Zrinjevac! Čarobna riječ, od koje se odmah otopa led staložem oko moga srca. On me sjeća na moju mladost, koje je sva protekla na onom komadiću asfaltirane zemlje ispod onih visokih bijelih platana [...] **Mladost, zapravo cijeli mój život proveden je na Zrinjevcu, a ovo sada što proživljam je više robovanje nego živovanje** (Milković 1933: 133; podkr. P.Ch.).

Powyższy fragment stanowi poruszające świadectwo emocjonalnej więzi bohatera z przestrzenią miejską, która wykracza poza wymiar topograficzny i nabiera głęboko egzystencjalnego znaczenia. Zrinjevac nie jest tu jedynie parkiem ani tłem wydarzeń, lecz staje się niemal integralną częścią ciała i tożsamości mężczyzny („postao sastavnim dijelom mogega tijela”), zakorzenioną w jego pamięci emocjonalnej i somatycznej. Symbolika tej przestrzeni – określonej jako „čarobna riječ” – przywołuje utraconą młodość, czas niewinności i poczucia sensu. Kontrast między przeszłością („cijeli mój život proveden je na Zrinjevcu”) a terażniejszością („ovo sada što proživljam je više robovanje nego živovanje”) podkreśla dramaturgię postaci: degradację warunków życia, utratę wolności oraz dezintegrację osobowości. W tym sensie Zrinjevac staje się nie tylko synekdochą miasta, lecz także nośnikiem pamięci i utraconego wyobrażenia o świecie.

Zrinjevac nie jest jedynym parkiem wspomnianym w powieści. Pojawia się w niej również Maksimir – miejsce, które bohater odwiedzał w towarzystwie kolegów. Z powodu obowiązków szkolnych i konieczności systematycznego powtarzania materiału, do czego przymuszał go ojciec, Vladimir nie miał w tygodniu czasu, by pójść do Zrinjevaca. Maksimir, ze względu na swoją bliskość, stanowił zatem namiastkę tamtej przestrzeni. Bohater bywał w Maksimirze także z rodzicami w niedzielne popołudnia, jednak z biegiem czasu coraz mniej odpowiadała mu ta forma spędzania wolnego czasu, co może świadczyć o jego stopniowym oddalaniu się zarówno od rodzinnych rytuałów, jak i od dziecięcej niewinności:

To je bio kao mali weekend, ali weekend najdalej do Maksimira. Bili smo svi skupa nesposobni, da se otputimo kuda dalje, recimo na Sljeme ili Ponikve ili Podsused, Samobor, Krško ili bilo kuda dalje. Da su tome bile zapreka novci, ne bih kazao niti jednu riječ. Sačuvaj Bože! Ali koliko puta nas je taj izlet u Maksimir stajao više, nego da smo otišli u Krško ili kuda drugamo. Jer kada se je išlo u Maksimir, onda se redovito polazilo i u zoološki vrt, hranili se majmuni i medvjedi sa Bizjakovim keksima i jabukama, vozili se u čamcu i napokon završili

taj naš izlet u prirodu kod Crvenog nosa ili gdje drugdje. A ako se ubroje ovamo svi sladoledi, ringispili i dr., onda izlazi lijepa svotica. Za taj vikend otac se pripremao cijeli tjedan unaprijed (Milković 1933: 22).

Taj Maksimir me uvijek ubija. Čini mi se, da se pretvaram u psića na uzici, kojeg vode na popodnevnu šetnju, da pusti vodu (Milković 1933: 28).

Poslije mamine smrti svi smo se nekuda rastepli. Ja sam jedini ostao s ocem, ali u Maksimir više nisam htio s njime ići. Nije me ni najmanje zanimalo ono stalno poslijepodnevno hranjenje labudova na jezeru i majmunska dreka i smrad sa otočića (Milković 1933: 52)

Cvejić pochodził z ubogiej rodziny i mieszkał wraz z rodzicami na końcu ulicy Petrovej, a więc na ówczesnych peryferiach Zagrzebia. Dom rodziny znajdował się w jednopiętrowym budynku, który bohater opisuje ze znaczną dokładnością, podkreślając jego skromność i prowizoryczny charakter. Opis ten nie tylko odzwierciedla materialne warunki życia rodziny, lecz także stanowi ważny kontekst dla późniejszych refleksji narratora na temat społecznego wykluczenia i dystansu wobec miejskiego centrum:

Stanovali smo u Petrovoj ulici i to posvema na kraju Petrove ulice. Dakle, ondje, gdje je vrag rekao laku noć. Kuća je bila jednokatna i široka sa bezbroj prozora. Svaki prozor jedna soba, svaka soba jedan stan, svaki stan – jedna obitelj od tri, četiri, pet ili šest članova. Stanara je bilo u toj kući isto toliko, koliko i prozora. Mi smo stanovali prizemno i imalo smo peti prozor od kraja na desnoj strani. Iz prozora smo vidjeli ravno u daljini toranj sv. Petra i čuli smog a zvoniti svako jutro i podne. To je bilo naš sat. Na crkveni sat nismo mogli vidjeti, jer je bio predaleko, ali... da smo i vidjeli, ne bi nam ništa koristilo, jer crkveni sat nije nikada išao. Na drugu stranu zgrade bila je mala, zakađena kuhinja i iz nje smo vidjeli Sljeme (Milković 1933: 18).

W powieści wspomniane zostają także inne elementy zagrzebskiej topografii, na przykład róg ulicy Vlaškiej i Draškovicievej, gdzie tramwaj potrącił i zabił jedenastoletniego brata bohatera; Mirogoj, na którym chłopak został pochowany, ulica Frankopanska, Boškovicieva, Vrapče, gdzie przeprowadziła się jedna z siostr bohatera, druga zaś przeniosła się w bliżej nieokreślone okolice Sawy. Czytelnik dowiaduje się, że Vlado – chłopak, z którym bohater pracował w Elektrolumenie – mieszka na Trešnjevce. O dzielnicy tej wspomina także Mekanec przy okazji opowieści o czasach pierwszej wojny światowej („Tada smo stanovali tamo negdje iza Svetoga Duha, **jer o Trešnjevki onda još nije bilo niti traga**. Sjećam se vrlo dobro toga, jer mi je u pameti ostala živa slika, kako sam svakog zimskog jutra i večera išao kroz maglu i blato u grad i natrag kući“, Milković 1933: 44). Fragment ten odnosi się również do przemian urbanistycznych, jakie zaszły w Zagrzebiu po zakończeniu wojny – w szczególności do powstania robotniczej dzielnicy Trešnjevka. Zmiany te, wpływające na kształt i funkcję przestrzeni miejskiej, zostają dostrzeżone także przez Vladimira:

U ono doba baš je nekako započela velika potražnja zidara, jer se počelo na vrat, na nos izgrađivati Sajmište. Ono što je danas sve posijano samim tro-, četvero- i peterokatnicama onda je još bilo ravno polje sa debelom naslagom blata. Sjećam se, tamo, gdje je danas Trg N, jedan od najvećih i najelegantnijih trgova našega grada sa 200.000 stanovnika, onda je ondje bilo sajmište. Prodavali se volovi, konji, svinje, stara odjela i lonci i ormari i što ja znam što sve ne. Danas je to isto mjesto popločeno bijelim asfaltom i više se ne prodaju tamo volovi i svinje. Sve je to pomaknuto dalje na istok za pola tuceta, a i više tramvajskih stanica. Još neki posljedni ostaci – trgovci sa starim knjigama ostali su u sredini grada i imali su najprije svoje šatore u Račkijevoj ulici, a sada na starom Nadbiskupskom trgu (Milković 1933: 19–20).

Przytoczona wyżej wypowiedź Mkaneca wskazuje wyraźnie na pochodzenie bohaterów utworu – są oni mieszkańcami obrzeży miasta. Sam Mkanec określa siebie mianem „mieszkańca błotnistej i mglistej Trešnjewki” („[...] ja stanownik blatne i maglovite Trešnjewke”, Milković 1933: 46), co stanowi sugestywny obraz peryferyjnej przestrzeni Zagrzebia. Dzielnica ta zostaje wspomniana w powieści jeszcze co najmniej dwukrotnie, za każdym razem w kontekście jej oddalenia od centrum oraz prowincjonalnego, nieco zaniedbanego charakteru. Trešnjewka pełni tym samym funkcję symbolicznego kontrpunktu dla Zrinjevca – przestrzeni reprezentacyjnej, choć iluzorycznej:

Zvao se Mkanec. Stanovao je negdje na Trešnjevki, tamo gdje je vrag rekao laku noć. Vi zacijelo još nikad niste bili na Trešnjevki? To vam je jedan cijeli mali grad, zaista, vjerujte mi, cijeli jedan grad je ta Trešnjevka. Tako se silno razvija (Milković 1933: 71).

Došli smo do njegovog stana. Bio je u jednoj maloj prizemnici. Lijevo i desno od kućnih vratiju bile su trgovine. Na jednom je vratima visio snop sijena. Kao na provinciji. To je periferija. Moguće Trešnjevka, ne znam pravo sada u noći. Ovdje negdje stanuje i Mkanec. Obojica su oni djeca periferije (Milković 1933: 125).

Z uwagi na fakt, że główny bohater unika spędzania czasu w karczmach, miejsca te – z drobnym wyjątkiem – pojawiają się w powieści jedynie jako nazwy (np. Pajtler, Creveni nos). Cvejić tylko raz udaje się do tego typu lokalu, ponieważ przemowę ma tam wygłosić kolega z fabryki. Na spotkanie przybywa znaczna część robotników zatrudnionych w przedsiębiorstwie, jednak – jak zauważa sam bohater – ich obecność niekoniecznie motywowana jest chęcią wysłuchania wystąpienia mężczyzny, lecz raczej potrzebą odpoczynku po pracy przy kuflu piwa:

Navečer se krčma napunila radništvom. Bilo nas je oko šestdeset. Priličan broj za ovakve prilike, kakove vladaju u današnje doba.

Mala prostorija bila je sva zadimljena i zakađena od dima lošega duhana i od isparivanja šestdeset vrućih tjelsa (Milković 1933: 115).

Jeste li bili kada u krčmi? U zakađenoj smradljivoj krčmi sa zahukanim prozorimaizvan kojih urliče vjetar i nosi snijeg sa sobom? Zrak je bio težak, pun isparivanja ljudskih oznojenih tjelsa i razlivenog vina. Stol do stola, klupa do klupe, na zidu se naherila neka stara pendelica i pokazivala potpuno pol sata manje, nego što je bilo. U jednom uglu

smjestila se glomazna peč u kojoj je sukljao plamen kao pred paklenim vratima. Sa stropa je visjela jedna stara svjetiljka, klimala se i žmirkala kroz zakađeni cilindar (Milković 1933: 119).

Wnętrze karczmy przedstawione zostało w sposób typowy dla tego rodzaju przestrzeni – zadymione, przesiąknięte zapachem złej jakości tytoniu, przeпоconych ciał oraz rozlanego wina. Znajdujące się wewnątrz poniszczone stoły, stare lampy i piec budują obraz miejsca ciasnego, przytłaczającego, wręcz dusznego. Atmosfera ta wywołuje w człowieku poczucie klaustrofobii i braku perspektyw. Przestrzeń karczmy okazuje się niewiele różnić od wnętrza fabryki czy warsztatu, w których wcześniej pracował bohater – wszystkie te miejsca wpisują się w podobny schemat: są zamknięte, funkcjonalnie podporządkowane fizycznemu trudowi i nie dają nadziei na odmianę losu. Mimo tematyki powieści, przestrzenie związane z pracą – takie jak fabryka czy warsztat – nie zostały opisane szczegółowo. Fabryka pojawia się właściwie tylko raz, w krótkiej relacji narratora przedstawiającej jej wygląd zewnętrzny: „Tvornica, velike i goleme zgrade sagrađene iz crveno pečene opeke, dva glomazna dimnjaka, ograda, plot, stražarnica – da, baš prava stražarnica – i masa ljudi, koja u kolonama stoji pred vratima i ulazi jedan po jedan na vrata i pruža svoju knjižnicu zbog žiga“ (Milković 1933: 73). Opis ten skupia się na kilku emblematycznych cechach architektury przemysłowej: czerwonej cegle, potężnych kominach, ogrodzeniu odgradzającym teren zakładu od reszty miasta, strażnikach kontrolujących przepływ ludzi oraz kolejkach pracowników ustawiających się przed wejściem. Wszystkie te elementy budują obraz fabryki jako przestrzeni opresyjnej, zamkniętej, funkcjonującej na podobieństwo więzienia – i właśnie w ten sposób odbiera ją bohater.

Zagrzeb w powieści przedstawiony został jako przestrzeń nierówności społecznych, ale także jako miejsce rozwijającego się powoli ruchu robotniczego, a tym samym świadomości klasowej i potrzeby walki o prawa pracownicze. Rodzącą się świadomość klasową doskonale ilustruje postać głównego bohatera, którego doświadczenia zawodowe i życiowe prowadzą do stopniowego uświadomienia sobie mechanizmów wyzysku oraz konieczności sprzeciwu wobec niesprawiedliwego porządku społecznego. Mamy więc do czynienia z bohaterem dojrzewającym ideowo. Cvejić bardzo szczegółowo ukazuje ten proces. Opowieść rozpoczyna od wspomnień ze szkoły podstawowej oraz gimnazjum, do których uczęszczał niechętnie. Edukacji ostatecznie nie ukończył, co zmusiło go do zdobycia zawodu pozwalającego na samodzielne utrzymanie. Pierwszą pracę Cvejić podjął w Elektrolumenie, gdzie miał zdobywać doświadczenie w zawodzie elektryka. Tam poznał dwóch kolegów – Vlaha Petrovicia i Stjepana Makaneca. Pierwszy z nich wydawał się

trafić do pracy przypadkiem, z pewnego rodzaju – niezrozumiałej dla bohatera – przekory. Pochodził bowiem z zamożnej i dobrze sytuowanej rodziny, a dodatkowo biegle posługiwał się językiem niemieckim. Drugi, z którym Cvejić szybko nawiązał bliższą relację, jak już wiemy, mieszkał na Trešnjevce i wywodził się z ubogiego środowiska. Vladimir w pewnym momencie tłumaczy wybór swojego przyjaciela słowami: „Već onda sam osjećao podjelu na kaste” (Milković 1933: 35). Mikanec staje się dla niego uosobieniem typowego przedstawiciela klasy robotniczej – grupy, z którą sam dopiero zaczyna się utożsamiać. Pod koniec powieści będzie już przekonany, że do niej należy:

Svi su oni uvučeni u se, rade kao konji, šute i ne rogobore. Ima u njihovoj naravi nešto, što podsjeća na Krista. Ili da ne idemo tako daleko, to je svojstveno kod svih Slavena. Dok Germani mnogo buče, galame, štrajkuju i ruše stare sisteme, mi Slaveni zgrbimo leđa, vučemo svoj križ i očekujemo spasenje s drugoga svijeta. To prokletstvo trpljenja počiva na nama od kada je vijeka i svijeta. Uvijek smo osuđeni, da nas netko bije kandžijom po grbači. Kao i Krista (Milković 1933: 36).

Pod wpływem swoich doświadczeń zawodowych Cvejić próbuje scharakteryzować klasę robotniczą. Robotnicy, w ocenie Cvejicia, to ludzie pracujący dużo i ciężko, lecz niepodjemujący walki o swoje prawa. Zamiast tego pokornie znoszą wszystko, co przynosi im los. Taką postawę bohater porównuje do figury Chrystusa dźwigającego krzyż, wpisując cierpienie klasy robotniczej w mit męczeństwa właściwego Słowianom. W przeciwieństwie do walczących, protestujących i aktywnie domagających się zmian Germanów, Słowianie – zdaniem Cvejicia – skłonni są do milczącego podporządkowania i oczekiwania na zbawienie w zaświatach. Bohater nie tylko dostrzega to kulturowe „przekleństwo trwania w cierpieniu”, ale wyraźnie je piętnuje, wskazując na jego destrukcyjny, wielowiekowy charakter.

Cvejić pracował w Elektrolumenie przez trzy lata – aż do dnia, w którym, nie bez własnej winy, został zwolniony. Wykonywane zajęcie wydawało mu się monotonne i pozbawione sensu, przez co nie poświęcał mu należytej uwagi. Utrata posady zapoczątkowała dla bohatera okres nie tylko poszukiwania nowego zatrudnienia, lecz także narastającego marazmu i pogłębiającej się refleksji nad własnym miejscem w strukturze społecznej. Kolejną pracę – w fabryce drożdży – otrzymał dzięki siostrze, która wstawiła się za nim u kierownika zakładu, inżyniera Schwarza (jak się później okazuje, łączył ich romans). Już pierwsza wizyta w nowym miejscu pracy staje się dla Cvejicia impulsem do przemyśleń na temat egzystencji ludzi zatrudnionych w takich zakładach:

Što smo bliže tvorničkom dijelu grada, to više susrećemo ljude, kako se žure kroz maglu. Ljudi u magli! Svi se oni žure, da ne zakasnu na rad. Svi oni lutaju po tim maglama, gladni, hladni,

ozebli i umorni već rano ujutro čim se ustanu iz kreveta i žure se, samo da „gospodin Schwarz“ ne viče. Taj „gospodin Schwarz“, stari, zmaj, sotona i đavao, kako ga sve nazivaju međusobno raspeto se u stotine lica. On je kao neko božanstvo. I ovdje i ondje i svagdje. Svagdje on gleda na sat kada dolaze ti ljudi iz magle i viče i galami, ako mu kazaljke prelete u jogunluku koji čas naprijed (Milković 1933: 67).

Pracownicy fabryki to ludzie nieustannie zabiegani, starający się zdążyć na czas i uniknąć gniewu przełożonych. Znamienne jest określenie ich mianem „ludzi spieszących przez mgłę” – frazy, którą można interpretować zarówno dosłownie, jak i metaforycznie. Z jednej strony odzwierciedla ona warunki atmosferyczne oraz tempo codziennego życia, z drugiej zaś stanowi sugestywną metaforę braku świadomości klasowej i ślepego podporządkowania systemowi pracy opartej na wyzysku. Mgła oznacza tu nie tylko element fizycznego krajobrazu, lecz także metaforyczną niezdolność do rozpoznania własnej sytuacji oraz mechanizmów, które ją determinują; w szerszym ujęciu staje się symbolem egzystencjalnej kondycji człowieka.

Pod wpływem pracy w fabryce bohater zaczyna podejmować kolejne próby zdefiniowania robotnika, jak się wydaje, po to, aby zrozumieć sytuację, w jakiej się znalazł. Vladimir, jak już zauważyłam, stopniowo, poprzez zdobyte doświadczenia czy rozmowy ze znajomą z fabryki zaczyna uświadamiać sobie swoją własną pozycję społeczną. Robotnik, w oczach Cvejicia, to osoba, która pracuje do nieprzytomności za mizerne wynagrodzenie, spędza całe dni na monotonnej pracy i nie ma żadnej nadziei na poprawę swojej sytuacji życiowej. W końcu Cvejić dochodzi do wniosku, że sam stał się jednym z robotników fabrycznych, co uznaje za gorsze niż bycie murarzem, jak jego ojciec. Zauważa przy tym, że przez długi czas starał się unikać tego losu, walczył o to, by nie stać się tym, kim się stał, by osiągnąć cokolwiek, mieć przynajmniej cel w życiu:

Što je to zapravo radnik? Čovjek, koji za četiri dinara na sat rađi iznemoglosti, glode svoje strojeve i natopljuje tu prokletu melasu svojim vlastitim znojem. Što ljudima treba kvasac? Zar za pravljenje kolača? Slađi su im, zar ne, kada ih natope radničkim znojem. Znoj, koji se prodaje po satu. Četiri dinara sat znoja [...] I ja sam to. Da, da, osjećam to vrlo dobro, moguće i predobro. Toliko sam se borio, toliko sam težio, da se uspnem za nečim višim, da postignem nešto i da imadem barem neki cilj u životu, ali da! Ostao sam ono isto, što sam i bio. Zidar! Još i gorje nego zidar, a to je – tvornički radnik. Evo, ja stojim sada ovdje kraj tog separatora i nesmijem misliti ništa drugo, nego na taj komad čelika (Milković 1933: 77).

Cvejić wskazuje na brutalną stronę życia robotnika, którego ciężka praca staje się bezosobowa i zmechanizowana. Robotnik, według niego, to człowiek w pełni oddający się pracy, za którą otrzymuje jedynie symboliczne wynagrodzenie, co zderza się z bezsensownością całego procesu. Bohater wyraża głębokie poczucie rozczarowania własną sytuacją i utratą nadziei na osiągnięcie czegokolwiek ponad życie wciąż sprowadzone do

„czterech dinarów na godzinę”. To wyznanie pokazuje jego wewnętrzną walkę – mimo wysiłków i marzeń o lepszym życiu, utknął w tej samej, bezlitosnej roli społecznej, której starał się wcześniej uniknąć. Jego ciało niejako samo zaczęło kroczyć naprzód, wykonywać poszczególne zadania, tak jakby stopiło się z obsługiwaną maszyną, zaczęło stanowić z nią jedność. Kroczenie naprzód jest jednak tylko pozorne. Tak naprawdę bowiem wiąże się z ciągłym powtarzaniem jednej i tej samej czynności, która donikąd nie prowadzi. Ta bezcelowość i nieumiejętność odpowiedzi na pytanie, dokąd zmierza, wywołuje we Vladimirze uczucie rozpacz:

Tada vidim posvema jasno, kako koracam nekuda naprijed, samo naprijed, u magle, u separator, prešu, u samu melasu, stapam se sa svime time i nestaje me komad po komad. Zaludu se postrance borim, da zaustavim svoje tijelo, da ga odvratim od te „preše“ u koji srće, ali ne uspijeva mi nikako. Idem uvijek samo po jednoj jedinjoj i uskoj skelo naprijed, tvrdo uvjeren, da taj naprijed nema konačnoga cilja. Svaki čovjek bez izgleda za budućnost, bez jednog cilja u životu je očajnik. To sam ja. Kolikogod se pitam: „kuda ću?“ i „kamo ću?“ nema odgovora (Milković 1933: 78).

Cvejić dość dokładnie opisuje dzień robotnika, zwracając uwagę na powtarzalność wykonywanych czynności oraz podporządkowanie życia pracy. Robotnik pracuje bowiem ciągle – dwanaście godzin na dobę, często na dwie zmiany. Nie ma czasu odpowiednio wykorzystać przerwy na posiłek, więc je na stojąco i w pośpiechu. Wolny czas ma jedynie w sobotę po południu, ale wyłącznie pod warunkiem, że fabryka nie otrzymała większego zamówienia. Praca w fabryce jest nisko opłacana. Łatwo też stracić posadę. Z jednej strony dlatego, że nie istnieje żadna instytucja, która mogłaby go chronić. Z drugiej zaś, ponieważ jego praca nie wymaga żadnych większych umiejętności, bez problemu można ją zlecić komuś innemu. Tym bardziej, że ludzi, którzy chętnie zatrudniliby się w fabryce, było bardzo dużo:

Rad u tvornici trajao je od šest sati ujutro do šest sati uveče. I to jedan tjedan po danu, drugi po noći. Za svaki dan dobivali smo 4 dinara. Dakle na dan 48 (četrdesetiosam dinara). Za četrdesetiosam dinara mi smo svi radili dvanaest potpunih sati. Niti smo jesti išli kući. Tek onako, na stoječke progutali smo u brzini svoju hranu, obrisali si rukom usne i nastavili odmah posao [...] Jedino slobodno vrijeme, koje smo imali bilo je subotom poslije podne i nedjeljom. Ali i te dane morali smo raditi, raditi kao goveda, ako je došla kakova veća narudžba kvasca. Samo s tom razlikom, što smo za sat dobivali 8 dinara namjesto četiri [...] Od onih 48 dinara, što smo ih dobivali isplaćenih tjednom i to svakog utorka odbili su nam 10% koje su nam isplatili – naravno bez kamata – tek onda, kada su nas bacili napolje. A bacalo se često. Uzrok je bio sporedan. Dosta je bilo, da se upravi dotičnik pričini sumnjivim bilo zbog čega i letio je van (Milković 1933: 79).

Rad u tvornici tekao je uvijek jednako. Svaki dan isto... uvijek isto. Sve se to okreće jednolično i polako, slično glomaznom kotaču, koji se okreće neprestano oko svoje vlastite osi (Milković 1933: 93).

Cvejić zwraca także uwagę na to, że praca w fabryce poniża człowieka, sprowadza go do roli marionetki:

Tako sam ja zapao među njih. Polazio sam redovito na posao. U šest sati već sa, stajao u dugom dvoredu muškarca i žena s rastvorenom knjižnicom i čekao na žig „ušao”. Zatim sam hrlio do velike zgrade, ušao u dvoranu. uspeo se gvozdanim stubama gore i cijeli dan prostajao kraj svoga separatora. Taj komad željeza iz kojeg je tekla bez prestanka melasa, kao iz kakvog prirodnog vrela, napunio me uvijek najčudnijim mislima [...] Sljedeći dan bio je opet isti. I tako je to išlo bez kraja i konca. Uvijek isto... uvijek isto... (Milković 1933: 79–80).

Z powieści Milkovicia wyłania się obraz Zagrzebia jako miasta o wyraźnie zarysowanych podziałach społecznych, w którym kontrasty między klasami społecznymi stają się tłem dla dojrzewania politycznej i klasowej świadomości jednostki. Zagrzeb funkcjonuje tu zatem zarówno jako fizyczna lokalizacja, jak i symboliczna przestrzeń opresji oraz potencjalnego oporu. Proces ten zostaje szczegółowo ukazany na przykładzie losów głównego bohatera, którego codzienne doświadczenia – od porzucenia edukacji po pierwsze próby odnalezienia się w świecie pracy – ilustrują szersze mechanizmy społecznego wykluczenia i ekonomicznej zależności. Miasto zostaje przedstawione jako struktura kastowa, w której miejsce jednostki wyznaczone jest przez pochodzenie, a zatem także kapitał kulturowy (Bourdieu 2005: 349). Jednocześnie Zagrzeb jawi się jako przestrzeń możliwego przebudzenia i samoidentyfikacji – miejsce, w którym narodziny świadomości klasowej stają się początkiem emancypacyjnego procesu emancypacji.

## ULICA JAKO PRZESTRZEŃ WYKLUCZENIA. *PEPIĆ U VREMENU I PROSTORU* VJEKOSLAVA MAJERA ORAZ *ARGONAUTI. PRIČANJA SIROMAŠNIH LJUDI* SLAVKA BATUŠICIA

Powieść *Pepić u vremenu i prostoru* (1935–1938)<sup>127</sup> Vjekoslava Majera ukazuje codzienność najuboższych warstw społecznych przebywających w Zagrzebiu, skupiając uwagę czytelników i czytelniczek na losach jednostek egzystujących na granicy biologicznego minimum. Centralną postacią narracji jest Pepić – młody mężczyzna

---

<sup>127</sup> Korzystam tu z wydania pochodzącego z 1964 roku, które ukazało się pod tytułem *U vrtlogu grada (Pepić u vremenu i prostoru)*. Tytuł ten doskonale odzwierciedla zmagania bohatera, miotającego się w rzeczywistości współczesnego mu Zagrzebia niczym w wirze – przytłoczonego tempem życia, zagubionego w miejskiej przestrzeni i niezdolnego do znalezienia stabilnego punktu odniesienia.

pozbawiony stałego miejsca zamieszkania i formalnego wykształcenia, zmuszony do podejmowania każdej dostępnej pracy, niezależnie od jej charakteru, warunków czy wynagrodzenia. Fatalną sytuację egzystencjalną bohatera dodatkowo pogłębia trwający kryzys ekonomiczny, który ogranicza możliwości poprawy jego losu. Majer kreśli tym samym obraz jednostki nie tylko ekonomicznie wykluczonej, lecz także pozbawionej realnych narzędzi emancypacji w obliczu strukturalnych nierówności społecznych.

Nieliczni badacze, którzy podjęli się analizy omawianej powieści, najczęściej formułowali tezę, iż przedstawia ona banalną i lekką w odbiorze historię naiwnego bohatera, codziennie przemierzającego ulice miasta w poszukiwaniu zarobku i przeżywającego przy tym rozmaite, nierzadko humorystyczne przygody. Utworowi z reguły odmawiano większej wartości artystycznej, nie traktując go również jako potencjalnego źródła wiedzy o rzeczywistości pozaliterackiej (Krmptić 1978). Niektórzy badacze natomiast, chociażby Joža Skok, zwracali uwagę na to, że Majer podejmował w swojej twórczości – zwłaszcza poetyckiej – tematy zaczerpnięte z miejskiej codzienności, ukazując między innymi zróżnicowanie społeczeństwa okresu międzywojennego. W przeciwieństwie jednak do takich twórców jak Miroslav Krleža, którego poezja społeczna nacechowana jest buntem i oskarżeniem, Majer ograniczał się do roli „intymnego obserwatora oraz malarza społecznych nieszczęść i cierpień” (Skok 2007: 109). Podobnego zdania był Nedjeljko Mihanović, zauważający, że autor opisuje „małych ludzi z peryferii” (Mihanović 1981: 196) i to w tym czasie, gdy Zagrzeb traci swój dawny kształt, zmieniając się pod względem wizualnym i społecznym (Mihanović 1981: 196–197). Również Krsto Špoljar, choć przeświadczony o nikłej wartości literackiej oraz naiwności dzieł Majera, podkreślił, że: „Percepcija likova Majerove proze [...] koliko je god naivna nije lišena mogućnosti dubljeg sagledavanja vremena. Duh Majerovih likova upravo se ispoljuje preko niza situacija određenih upravo jednim vremenom, točno fiksiranim povijesnim trenutkom. Bez tog vremena oni ne bi postojali” (Špoljar 2009: 96). Pavličić natomiast, analizując znaki czasu w powieści Begovicia *Giga Barićeva*, stwierdził, że twórczość Majera – w szczególności *Pepić u vremenu i prostoru* – zasługuje na gruntowną rewaloryzację. Utwór ten jest głęboko zakorzeniony w realiach epoki, w której powstał, co nie oznacza jednak, że się zestarzał i stał się nieczytelny dla współczesnego odbiorcy; przeciwnie – może być odczytywany jako wartościowy dokument czasów, które opisuje (Pavličić 2015: 182).

Bohater powieści większość czasu spędza na ulicy, a jego sytuacja determinuje zarówno wybór tras, którymi porusza się po mieście, jak sposób postrzegania i

interpretowania danych przestrzeni. Akcja utworu rozgrywa się także w znajdujących się na peryferiach karczmach, knajpach, wynajętych pokojach, w jadłodajniach, dworcowych poczekalniach lub noclegowniach. Trasy Pepicia zostały w powieści opisane stosunkowo dokładnie, czytelnik może więc śledzić kroki bohatera na planie ówczesnego miasta, które swoim zasięgiem znacznie różniło się od dzisiejszej stolicy Chorwacji i do którego – poza ścisłym centrum – przenikało to co wiejskie (Nemec 2010: 150). Ta korespondencja dwóch przestrzeni znalazła swoje odzwierciedlenie nie tylko we wcześniej wspomnianych utworach, lecz również w omawianej tu powieści Majera:

Eto ga na početku Savske ceste. Iz jednog dvorišta mirisalo je sijeno. U drugom opet dvorištu potkivali ljudi konja, a odnekuda blizu za krovovima čulo se, kako je netko u kuglani jednim šubom srušio svih devet. Naskoro eto ga na cilju. Prijazna krčma s malim prozorima, a za njima ogromne boce s ugorcima i dva ptičja kaveza. Nad vratima crna, vrlo prašna tabla, a na njoj crvenim, malo naherenim slovima, kao da su pijana: »Krčma k debelom kumu« (Majer 1964: 127).

Podwórze na początku ulicy Savskiej, wówczas położonej na peryferiach miasta, pachną sianem, a na ich terenie można dostrzec konie. Na Goljaku, także znajdującym się na przedmieściach, ale po drugiej stronie miasta, gdzie bohater trafia na początku powieści, słyhać gdakanie kur. Wieś, a raczej przyroda, z jaką miejsce to jest kojarzone, wywołuje w Pepiciu tęsknotę za naturą i spokojem. W jednej ze scen, w której bohater rąbie drewno dla Fančiki i jej ciotki, polano przypomina mu o lesie, gdzie wszystko według niego jest zdrowe i czyste. Ostatecznie jednak dochodzi do wniosku, że życie wśród drzew byłoby nużące z powodu braku kontaktu z drugim człowiekiem. Las wywołuje zatem w bohaterze ambiwalentne uczucia: z jednej strony stanowi symbol czystości i spokoju, z drugiej – samotności i wyobcowania:

On je podigao jednu cjepanicu i stao da je ogledava. Kako je to sve lijepo, čisto i zdravo u šumi, razmišlja Pepić. Pa ljudi ipak gurnu u gradove, gdje u dimu gube pluća. I načas ga uhvati čežnja za šumom. Ali odmah pomisli: uvijek živjeti u šumi, mora da je vrlo dosadno. U kakvoj kolibi slušati sate i sate, kako debele kapi kiše udaraju po lišću, pa nigdje nikoga, samo crno, izgnijljelo lišće po tlima i magle. I dan i noć oko tebe velika tišina. Pa nije čovjek debeli som, da samo razvali usta i tako gluhonijemo i tupo visi sate i sate u vodi. Čovjek je rođeni brbljavac, i kao brbljave divlje patke voli da živi u jatu pa da brblja (Majer 1964: 26).

Relacji miasto – wieś, a raczej miasto – natura, poświęcony został w powieści osobny rozdział *To nesretno kamenje i šuma*, opisujący spotkanie Pepicia z piegopatym człowiekiem, któremu bohater pomógł zanieść do domu walizki pełne kamieni. Mężczyzna całymi dniami pracował w biurze fabryki „Marek i drug”. Z powodu zmęczenia jednostajną pracą najczęściej nie mógł zasnąć, a gdy w końcu mu się to udawało, śnił, że liczby

sprzysięgły się przeciwko niemu i kroczą w jego stronę w długim, niekończącym się rzędzie z dziewiątką na czele. Piegowaty człowiek, jak sam twierdzi, najchętniej zamieszkałby w lesie, leżał na mchu i słuchał szumu wody w potoku, ale praca mu na to nie pozwala, więc postanowił zbudować las w swoim pokoju – stworzyć swoistą oazę w centrum miasta, w której mógłby się schować i odpocząć:

Dakle, čujte što ja namjeravam u svojoj sobi urediti. Šumu, da, pravu šumu ću urediti u svojoj sobi, ne gledajte me tako čudno; sigurno ne tako veliku kao pravu šumu, ali glavno je, kad dođem iz ureda, pa kad me opet i počnu proganjati brojke, da mogu sanjariti u njoj. Jer znate, ja i nemam vremena da svaki dan pođem u šumu na šetnju. Kada? Katkada sam i deset sati kod tvrtke, a onda dođem strašno umoran kući i nemam više snage, da se odšetam do nje. A zapravo to kraj grada i nije prava šuma. Već je u njoj previše ljudi, klupa, a svako malo ljepše i skrovitije mjesto ograđeno je žicom (Majer 1964: 88).

Ostatecznie jednak mężczyźnie nie udaje się zrealizować marzenia o stworzeniu własnego lasu, gdyż jego żona potraktowała ten pomysł jako przejaw szaleństwa. Pozostało mu więc jedynie ze smutkiem skonstatować:

– Vidite – javi se čovjek sa sunčanim pjegama – kako je to nezdrava stvar živjeti u gradu. Dim, smrad, pa pomislite, koliko vi zahoda morate udisati u se. Pa nemam li ja onda pravo, ja koji imam još toliko čistoće u sebi, da se mogu tako zanesti za šumu. A baba kaže da sam lud. Još će me posve smesti, pa ću i ja sam početi vjerovati u to (Majer 1964: 92).

Fragment ten wyraźnie odzwierciedla russoistyczne przekonanie o szkodliwym wpływie cywilizacji oraz potrzebie przywrócenia harmonii między człowiekiem a naturą. Wypowiedź bohatera, który z żalem stwierdza, że nie udało mu się zrealizować marzenia o lesie z powodu sprzeciwu żony, ujawnia głęboko zakorzenioną krytykę miejskiego stylu życia. Miasto ukazane zostaje jako przestrzeń niezdrowa – pełna dymu, smrodu, mechanicznie powtarzanych rytuałów – która oddziela jednostkę od jej naturalnych instynktów i autentycznych potrzeb. Las, przeciwnie, staje się symbolem czystości oraz duchowego ocalenia, a sam bohater wyraźnie utożsamia pragnienie ucieczki z przestrzeni miejskiej z potrzebą zachowania „czystości” wewnętrznej („imam još toliko čistoće u sebi”). W tym sensie postać wpisuje się w russoistyczną figurę człowieka pierwotnie dobrego, którego natura nie została jeszcze całkowicie zniszczona przez cywilizację. Postawa żony, uznającej jego tęsknotę za objaw szaleństwa, reprezentuje natomiast zinternalizowaną racjonalność mieszczańską. Światopogląd, który naturalne impulsy postrzega jako zagrożenie dla społecznego porządku. Wewnętrzne zwątpienie bohatera („još će me posve smesti, pa ću i ja sam početi vjerovati u to”) uwidacznia z kolei

mechanizm psychicznej kolonizacji jednostki przez społeczeństwo odbierające jej prawo do autentycznego kontaktu z przyrodą.

Sam Pepić jest natomiast dzieckiem przedmieścia, więc choć od czasu do czasu również odczuwa tęsknotę za przyrodą („[...] svi smo mi njezina djeca, pa ako djeca izgube majku, izgubila su se u svijetu”, Majer 1964: 210), woli żyć w przestrzeni zurbanizowanej. Nie znaczy to, że nie zauważa zmian, jakich dokonuje w ludziach miasto. Bohater spostrzega bowiem, iż mieszkańcy Zagrzebia stali się nerwowi, nie odczuwają empatii, a także do pewnego stopnia zgubili swoje człowieczeństwo. Winą za to Pepić obarcza jednak przede wszystkim panujący kryzys ekonomiczny, który katalizuje najgorsze cechy człowieka, a także skutki pierwszej wojny światowej:

[...] tek ljudi su danas, preplašeni tom krizom, postali tako škrti, da već sve sami rade, pa treba dugo nagovarati bebe kod štanda, dok ti dozvole, da im pomogneš. A pri tome zaplašeno gledaju na tvoje ruke i cijelo vrijeme ih ne puštaju s vida od straha, da ne bi omaknuo kakvu naranču, krumpir ili žemlju. Ljudi već počeli ludovati, pa u svakome čovjeku gledaju tata, ubojicu ili manijaka. Tako im se poslije rata pomela pamet, Majer 1964: 86).

Pokonywaną przez Pepicia trasę, jak wspomniałam, łatwo śledzić na planie ówczesnego miasta. Wędrowka bohatera polega na przemieszczaniu się z peryferii do centrum oraz z centrum na peryferie miasta. Powieść rozpoczyna się, gdy mężczyzna wyrusza ze znajdującej się na obrzeżach Zagrzebia karczmy Veselom żelaznicarui, przechodzi pod mostem kolejowym, a pochłonięty własnymi myślami niemal nie zauważa, że zbliżył się do pierwszych miejskich domów. Noc postanawia spędzić w znajdującej się niedaleko kamienicy, na której poddaszu często szuka schronienia, gdy nie ma pieniędzy. Tej nocy poznaje wyrzuconą przez gospodynię sprzątaczkę, Faničkę. W wyniku nowej znajomości spędza kilka kolejnych dni na Goljaku<sup>128</sup> razem z dziewczyną i jej ciotką. Ponownie więc trafia na peryferie miasta:

Rano prijepodne. Pepić jede polugnjile jabuke, koje je donio na trgu piljarica pomažući im skidati štand, i diže se ubzrdo. Prođe kraj novih, lijepih vila, koje su još mirisale po svježem kreču i opekama [...] Uspinje se Pepić pod naoblačenim nebom, s kojega kaplje kiša pomiješana sa snijegom, i već je prošao ljetnikovce, i prizemnice stoje razasute po brdu. Negdje kokodaču kokoši tužno, neraspoloženo. Eto i broj Frančikine kuće. Prizemnica žuto oličena, a okviri prozora zeleni. Za nahukanim staklima ocvali, sivi klinčeci i krletka s kanarincem. Raskuštrani pas, privezan o svoju kućicu, laje divlje i trga se na lancu (Majer 1964: 23).

---

<sup>128</sup> Goljak został włączony do Zagrzebia w 1950 roku.

W miarę jak bohater oddala się od centrum, mijając nowe wille, urbanistyczny porządek ustępuje miejsca coraz bardziej rozproszonym formom zabudowy. Parterowe domki, rozrzucone bez ładu po zboczach, przywołują obraz peryferyjnej tymczasowości.

Z kolei w poszukiwaniu jedzenia i pracy Pepić porusza się po ścisłym centrum miasta, stąd też w utworze wspomniane zostają takie ulice, jak: Frankopanska, Mesnička, Preradovicieva, Gundulicieva, Tkalčicieva, Gajeva, Palmoticieva, Vlaška. Pojawia się również park Zrinjevac, plac Bana Josipa Jelačića, Biblioteka Uniwerytecka, Dworzec Główny, Ogród Botaniczny oraz nieco oddalony od centrum plac Pejačicia (dziś plac Britanski). Pepić w ciągu dnia najchętniej wędruje jednak po Ilicy, która ze względu na swój handlowy charakter daje mu największe szanse na zarobienie pieniędzy, a czasem także znalezienie, gdzieś na jej końcu, noclegu:

Često bi i zaradio različitim poslicima i prespavao u nekom konačištu, posve na kraju Ilice, već nedaleko od Kustošije (Majer 1964: 77).

Ima u donjoj Ilici neka baba, koja stanuje u prizemnici u dvorištu. Tamo ima dvije sobe, koje iznajmljuje ljudima za spavanje, a ona spava u kuhinji. Prenoćenje stoji samo pet dinara (Majer 1964: 97).

Iz Ilice zakrene u neku pokrajnu ulicu i prokrstarivši nekoliko trgova, počeo se približavati k parku, u kojemu je neku noć spavao (Majer 1964: 107).

Pepić, w przeciwieństwie do Gigi – bohaterki powieści Begovicia – pozostaje jedynie biernym uczestnikiem miejskiego życia handlowego: rzadko wchodzi do sklepów, najczęściej zatrzymuje się przed wystawami, koncentrując uwagę na ich estetycznym wymiarze:

Iz izloga slastičarnice gledali kolači na velikim tanjurima. To ga baš nije osobito dražilo. No sad bi pojeo čitav taj izlog (Majer 1964: 34).

U izlogu male mesnice visili čitavi vijenci safalada. Pepiću se skupi slina u ustima. E, da mu je doći do njih. Zaviknuo bi: »Naprijed momci!« i počeo pohlepno gutati jednu za drugom. I začas bi izlog zjao prazan i tužan, kao istom iskopani grob. I teška srca odijeli se Pepić od tih safalada, i bez cilja počne dalje lutati (Majer 1964: 35).

Život u Ilici pjevao je već na sve strane. Činovnici trčali u urede, žene se žurile na trg s torbama, a fićfirići su također već ustali, pa već prave promenadu po pločniku i gledaju pobožno djevojačke noge.

Prolaze ljudi s velikim reklamnim pločama, na kojima jedna tvrtka čvrsto uvjerava građanstvo, da su njezine cipele ne samo najjeftinije, već i najbolje. Pepić je veselo koračao među ljudima i gledajući u te ploče mislio je, kako bi i on skoro trebao cipele, no znao je, da valjda nikada neće doći do njih, već mora biti sretan, ako mu tko pokloni kakve stare škornje bez peta (Majer 1964: 233).

Bohater, oglądając luksusowe sklepy wyłącznie z zewnątrz, pozostaje na marginesie miejskiego świata konsumpcji. Jedynym wyjątkiem są niewielkie, podrzędne sklepiki, do których zagląda z nadzieją na znalezienie dorywczego zajęcia, jednak nawet tam najczęściej spotyka się z odmową. Wystawy sklepowe stają się dla niego nie tylko granicą ekonomicznego wykluczenia, lecz także lustrem własnej trudnej sytuacji życiowej. To, co inni postrzegają jako element codziennego krajobrazu miasta lub zachętę do zakupu, dla Pepicia stanowi źródło refleksji nad własnym niedostatkiem oraz niemożnością uczestnictwa w miejskim życiu. Widok wystaw z eleganckim obuwiem prowokuje na przykład u Pepicia myśl o własnej biedzie. To właśnie te detale ukazują, jak estetyka przestrzeni miejskiej uwidacznia i pogłębia jego społeczne wykluczenie.

Zagrzeb został w powieści Majera ukazany z perspektywy przechodnia, która według Rybickiej charakterystyczna jest dla nowoczesnego sposobu przedstawiania miasta w literaturze. Perspektywa ta – w przeciwieństwie do zewnętrznej, czyli panoramicznej, wertykalnej, sytuującej się ponad lub poza miastem, budującej dystans przestrzenny i oferującej całościowe spojrzenie – związana jest z ruchem, a zatem zmiennością punktów widzenia oraz zmniejszeniem lub całkowitym usunięciem wspomnianego dystansu przestrzennego. Mamy tu więc do czynienia z odejściem od perspektywy widza na rzecz aktora uczestniczącego w życiu miasta. Sam obraz przestrzeni miejskiej uwarunkowany jest zaś ramą sytuacyjną oraz możliwościami percepcyjnymi bohatera. Te dwie tendencje, jak zauważa badaczka, wyodrębniane są na mocy pewnej generalizacji, należy więc pamiętać, że w dziełach literackich ich aktualizacja może być skomplikowana, co sama Rybicka pokazuje między innymi na przykładzie *Próchna* Wacława Berenta, gdzie perspektywa personalna sytuuje się pomiędzy zewnętrznym a wewnętrznym punktem widzenia (Rybicka 2003: 109–112). Na perspektywę pieszego, rozumianą jako jeden z dwóch możliwych sposobów postrzegania miasta, zwrócił uwagę już w latach siedemdziesiątych XX wieku Michel de Certeau. Perspektywa ta wiąże się według francuskiego badacza z indywidualnym doświadczaniem miasta, dzięki któremu w dane przestrzenie wpisane zostają osobiste znaczenia. Takie spojrzenie przeciwstawia on perspektywie panoramicznej, której rozumienie pokrywa się z założeniami Rybickiej i charakterystyczne jest dla średniowiecznego oraz renesansowego rozumienia miasta (Certeau 2008: 93–95).

W utworze Majera czytelnicy śledzą losy bohatera będącego w nieustannym ruchu. Wędrowki mężczyzny po Zagrzebiu nie tylko pozwalają mu lepiej poznać topografię miasta, lecz także umożliwiają nadanie poszczególnym miejscom indywidualnego,

biograficznego znaczenia (por. Chajęcka 2023: 16). Przestrzeń miejska nie jest dla niego abstrakcyjnym tłem, a palimpsestem, w którym zapisuje się jego doświadczenie marginalizacji. Ruchliwość bohatera stwarza również okazję do licznych, często przypadkowych spotkań z innymi mieszkańcami. Otwartość Pepicia na świat zewnętrzny, wynikająca z nieustannego poszukiwania pracy lub choćby dorywczego zajęcia, sprawia, że łatwo nawiązuje kontakty, co czyni z niego postać głęboko osadzoną w społecznej tkance miasta, mimo materialnego wykluczenia<sup>129</sup>. Relacje Pepicia z innymi z reguły mają charakter tymczasowy, niewielki też mają wpływ na sposób bycia bohatera. Problematyczna pozostaje jednak kwestia uczestnictwa mężczyzny w życiu miejskim oraz jego prawa do miasta czy też do bycia w mieście. Bohater, choć często porusza się tymi samymi ulicami, którymi chadzają inni mieszkańcy, w ostateczności zawsze wraca na peryferie Zagrzebia. Nie przynależy jednak ani do peryferii, ani do centrum – pozostaje zawieszony pomiędzy tymi dwiema przestrzeniami, niezakorzeniony w żadnej z nich (por. Chajęcka 2023: 17). Nie można więc nazwać go „aktorem uczestniczącym w życiu miasta”. Nie oznacza to jednak, że Pepić całkowicie pozbawiony jest poczucia bliskości z Zagrzebiem:

Naskoro se nađe u Gundulićevoj ulici i brzim se koracima uputi prema Ilici. Poče se već paliti reklame nad dućanima, i Pepić je uživao u tim šarenim, čarobnim svjetlima, koja su tekla po zidovima kuća, pločnicima i licima prolaznika. – **E, povećava se moj grad! – veselio se on, kao da je bar pola grada njegovo, a zapravo je tu bio jedan od posljednjih, i kad je na Jelačićevu trgu pio vodu iz vodovoda, ogledavao se plaho, bojeći se, da ga i za to tko ne opsuje** (Majer 1964: 135; podkr. P.Ch.).

Ambivalencja obcości i swojskości staje się jedną z kluczowych cech tożsamości bohatera. Obcość umożliwia mu odcięcie się od społecznych zobowiązań, a tym samym od ograniczeń narzucanych przez wspólnotę. Za cenę wykluczenia zyskuje on zdolność spojrzenia – widzenia z dystansu. Spojrzenie, będące według Benjamina (Benjamin 2001) podstawowym narzędziem władzy flâneura, w przypadku Pepicia nie prowadzi jednak do afirmacji podmiotowości, lecz staje się jedynie impulsem do refleksji nad własną niedolą (por. Chajęcka 2023: 17).

Należy podkreślić, że Pepić – podobnie jak flâneur – potrafi docenić wartości estetyczne napotykanych po drodze elementów krajobrazu miejskiego, choć poszukiwanie w jego postawie podejścia charakterystycznego dla flâneura byłoby sporym nadużyciem.

---

<sup>129</sup> „I on poče po običaju lutati ulicama. Zaokrene u široku ulicu punu ljudi, **pazeći lijevo i desno, da mu ne izmakne ni najmanja prilika**” (Majer 1964: 57; podkr. P.Ch.).

Flâneur – ta „figura modernistycznej podmiotowości ukształtowanej w wielkim mieście” (Paetzold 1998: 122) – to niespieszny przechodzień spacerujący po ulicach miasta i dokonujący wnikliwych obserwacji tego, co widzi. To człowiek odczuwający rozkosz spaceru, odmienną od doznań włóczęgi, zmuszonego do tułaczki z powodu sytuacji materialnej. I w końcu to osoba, która spaceruje bez celu, z czystej potrzeby spacerowania (Szalewska 2012: 43–44). Włóczęga Pepicia niewiele ma wspólnego z przyjemnością łażakowania. Wynika ona z czysto ekonomicznych pobudek. Warto jednak zauważyć, że – choć zdeterminowana jest przez konkretny cel – bardzo często wiąże się z chaotycznym sposobem poruszania się po ulicach miasta, odzwierciedlającym bezsilność mężczyzny. Bohater sam bowiem nie wie, dokąd powinien się udać, aby swój cel osiągnąć. Fragmentów, ukazujących bezradne kroczenie Pepicia po mieście, takich jak przytoczone poniżej, można znaleźć w tekście bardzo dużo:

Pepić se žurio Ilicom i već je došao do Medulićeve ulice, no Ilica je još duga! Često, kad nije znao, što bi počeo, odabrao bi kakvu veoma dugu ulicu i išao bi, išao, dok ne bi došao na kraj te ulice. A onda, već bijesan, išao bi tom dugom ulicom natrag, pa je to izgledao, kao da se utrukuje sa samim sobom (Majer 1964: 194; podkr. P.Ch.).

[...] a on je koračao mokrim pločnikom, kako već godine korača, tek za razliku sada s bocom u naručaju, i nije znao, što bi učinio i kuda bi pošao (Majer 1964: 127; podkr. P.Ch.).

Pepić, kao u većini slučajeva, ne znauci ni sam, kojim smjerom da pođe, zakrene prema Zrinjercu. Naskoro je nestao u vervi, guran sa sviju strana kao list među drugim lišćem u nabujaloj vodi (Majer 1964: 253).

Inną figurą, do jakiej odsyła nas kategoria wędrówki, jest picaro. Mirna Brkić nazywa utwór Majera pierwszą powieścią pikarejską w literaturze chorwackiej, stwierdzając, że gatunek ten pojawił się w twórczości tamtejszych pisarzy dopiero w XX wieku, przez co literatura chorwacka wpisuje się w nurt neopikarejski (Brkić 2010: 81). Nieco innego zdania jest Nemeć uważający, że tekstowi Majera brakuje kluczowych dla powieści pikarejskiej cech, wśród których wymienia między innymi błędzenie bohatera po dużych terytoriach oraz poznawanie ludzi z odmiennych środowisk (Nemeć 2010: 148–149). Z powieścią pikarejską łączy utwór Majera luźna, epizodyczna struktura, różni natomiast brak pierwszoosobowej, retrospektywnej narracji, która jest jedną z kluczowych cech pikareski. Tułaczka Pepicia zamknięta jest w granicach Zagrzebia, a jeśli bohater poza nie wykracza, to tylko na przedmieścia. Inną ważną, o ile nie najważniejszą różnicą jest podejście do wędrówki. Wędrówka picara ma charakter tymczasowy i teleologiczny. Bohater wyrusza w pewnym momencie swojego życia w podróż, dzięki której powinien nauczyć się czegoś o świecie i sobie (stąd podróż ta może być rozumiana jako inicjacja w

doroślóć), aby następnie powrócióć do społeczeństwa – mądrzejszy o doświadczenia zdobyte podczas włóczęgi. Tymczasowość można więc przypisać także jego bezdomności, wynikającej bezpośrednio z faktu bycia w ciągłym ruchu. Jak zauważa bowiem Anna Wieszczkiewicz „droga szelmy wiedzy do określonego punktu, do celu tułaczki, do egzystencjalnego i społecznego okrzepnięcia bohatera” (Wieszczkiewicz 1996: 155). Wędrownka Pepicia natomiast jest codzienną walką o przetrwanie. Czyni ona z Pepicia Syzyfa, którego praca nie polega wprawdzie na toczeniu pod górę ogromnego głazu, lecz na nieustannym błędzeniu po mieście. Obie czynności łączy jednak brak skutków.

W utworze Majera, podobnie jak w powieści łotrzykowskiej, „ukazywanie świata przedstawionego dokonuje się w trakcie wędrownki bohatera” (Wieszczkiewicz 1996: 116). O ile jednak w tej drugiej bohater przemieszcza się z miasta do miasta, poznaje swój kraj, o tyle w tekście chorwackiego pisarza wędrownka odbywa się po ulicach jednego, niewielkiego ośrodka miejskiego. W tekście Majera pojawia się także wiele fragmentów, kładących nacisk na samo wędrowanie jako proces przemieszczania się w przestrzeni, czego w powieści pikarejskiej z reguły nie ma. Ruch w utworze *Pepić u vremenu i prostoru* jest podkreślany między innymi poprzez czasowniki, takie jak: chodzić, iść, przejść, zejść, skręcić, kroczyć, obejść, pójść, deptać, błędzić itp. Opisy wędrownki pozostawiają też miejsce na refleksję o kondycji bohatera. Pepić zdaje więc wymykać nie tylko charakterystyce flâneura, lecz także picaro. Nie przynależy do żadnego z tych porządków lub też: przynależy do każdego z nich, ale nie wyłącznie.

Nemec, dokonując analizy przestrzeni w powieści Majera, przywołał pojęcie „miejski nomadyzm”, którego po raz pierwszy użył James P. Spradley w książce *You Owe Yourself a Drunk. An Ethnography of Urban Nomads* (1970). W pracy tej amerykański antropolog zajął się ludźmi w kryzysie bezdomności oraz ich relacją z instytucjami, pokazując, w jaki sposób te ostatnie wciągają człowieka w wir włóczęgostwa i jednocześnie nie pozwalają mu wydostać się ze swego położenia, stosując wobec niego kary (więzienie). Ludzi tych Spradley określił jako „miejskich nomadów”. Kulturę miejskich nomadów opisał zaś za pomocą takich cech, jak mobilność, obcość, bieda oraz szczególny zestaw strategii umożliwiających przeżycie. Nomadą, według Spradley’a, można się stać z własnego wyboru lub w wyniku problemów osobistych. Niezależnie jednak od przyczyn bezdomności z czasem ten stan zostaje utrwalony z powodu wielokrotnego umieszczania takiego człowieka w więzieniu. Jedynym ratunkiem staje się wędrownka do innego miejsca – tam, gdzie nie jest rozpoznawany przez policję. Miejscy nomadzi to zatem ludzie bezdomni, nieposiadający stałej pracy, przychodów, domu lub

innego miejsca, w którym mogliby się schronić. Sytuacja materialna zmusza ich do ciągłej włączęgi w poszukiwaniu jedzenia, pracy i tymczasowego noclegu. Mobilność staje się ważną cechą określającą ich społeczną tożsamość. Przy czym w rzeczywistości jest to mobilność pozorna, odbywająca się w przestrzeni fizycznej, lecz nie w strukturze społecznej (Spradley 1970: 253–257).

Zdaniem Nemeca to właśnie Majer jako pierwszy w chorwackiej literaturze poruszył w swojej twórczości problem miejskiego nomadyzmu (Nemec 2010: 145). Życiem Pepicia rządzi konieczność ciągłego przemieszczania się, jednak nie musi on się ukrywać się, na przykład przed policją. Obecność instytucji w życiu bohatera – niezależnie czy miałyby one pomagać, czy utrudniać mu egzystencję, jest z perspektywy powieści nieistotna. Inną kwestią są relacje bohatera z pozostałymi bezdomnymi. O ile w środowisku badanym przez Spradley'a ludzie ci często trzymali się razem, przekazywali sobie różne praktyczne informacje (np. o działaniu policji w danym miejscu), o tyle Pepić w swojej wędrówce jest sam. Dwa czy trzy razy zjawia się u kogoś ze znajomych, aby spędzić tam noc, ale poza tym zdany jest na własne siły. W jego życiu nie odgrywa też tak dużej roli, jak u bezdomnych Spradley'a, alkohol.

Pepić podczas swojej wędrówki wchodzi w szereg relacji z otoczeniem: przedrzeźnia kobietę wypatrującą kogoś przez kawiarniane okno, zagaduje przechodniów, bierze udział w drobnych bójkach, ale nigdy nie jest ich prowodyrem. Zagrzebskie ulice to przestrzeń dlań rozpoznana. Wybierając kierunek wędrówki, często odwołuje się do własnej pamięci. Wybiera daną karcznię, ponieważ kiedyś mógł w niej tanio zjeść; decyduje się po raz kolejny przenocować na ławce w parku, ponieważ do tej pory nikt go stamtąd nie wygonił. Podobnymi rozpoznaniem kieruje się przy wyborze innych miejsc, do których się udaje („Otići će on malo izvan grada. Tamo ima malih gospodarstva, staja, šupa, sjenika, **pa je jednom** tako divno prespavao na nekom sjeniku, da se još i danas toga s ugodnošću sjeća“, Majer 1964: 77; podkr. P.Ch.). Czytelnicy wraz z Pepiciem zostają niejako „wrzuceni” na zagrzebską ulicę – przestrzeń, pełną ruchu i werwy oraz elementów charakterystycznych dla ówczesnej codzienności (ruchome reklamy, wystawy przedstawiające pocztówki z różnych stron świata, te same zresztą, o których wspominał w swoim utworze Milković). Mijani przez Pepicia ludzie na ogół biegną w pośpiechu do codziennych zajęć, jedynie on porusza się powoli, znajdując czas na obserwację świata („Prolazio je Ilicom, koja je bila puna ljudi, i ti su žurili kući na ručak”, Majer 1964: 168).

Zagrzeb w powieści Majera, inaczej niż w utworze Begovicia, jawi się jako przestrzeń otwarta, pozbawiona wyraźnych granic czy punktów stabilizacji, co wynika

właśnie ze sposobu wędrowania przez bohatera, którego ruch jest pozornie swobodny, lecz w gruncie rzeczy cykliczny i bezcelowy. Wędrówka ta przypomina poruszanie się po okręgu. Pozbawiona wyraźnego kierunku, nie prowadzi do żadnej trwałej zmiany, lecz raczej do powrotu do punktu wyjścia. Tę zamkniętą strukturę egzystencji Pepicia sygnalizuje zarówno początek, jak i zakończenie powieści. Mężczyznę poznajemy, gdy wędruje z peryferii do miasta, a pod koniec utworu widzimy, jak wspina się w kierunku Górnego Miasta po tym, gdy traci pracę w muzeum, by udać się na obrzeża. W przeciwieństwie do Begovicia, u którego miasto było do pewnego stopnia zhierarchizowane, Majer ukazuje Zagrzeb jako rozciągniętą, nieskończoną scenerię biedy, w której ruch staje się jedyną możliwą formą istnienia.

*Pepić u prostoru i vremenu* nie jest jedyną powieścią rozgrywającą się w międzywojennym Zagrzebiu, która przedstawia najbiedniejszych mieszkańców miasta. Problem ten poruszył także Slavko Batušić w opublikowanej w 1936 roku powieści *Argonauti. Pričanja siromašnih ljudi*. Głównymi bohaterami utworu są przyjaciele: bezrobotny urzędnik Dominik Vrabec oraz Martin Mak – pozbawiony pracy profesor greki i łaciny. Różnią się oni więc od Pepicia zarówno poziomem wykształcenia, jak i stylem życia czy – szerzej ujmując – pozycją wyjściową, z jakiej wkraczają w miejską przestrzeń. Mimo tych różnic, ich los ostatecznie okazuje się podobny: tak jak Pepić, nie są w stanie utrzymać się z własnej pracy, a ich obecność w mieście nabiera charakteru egzystencji na granicy społecznej widzialności.

Powieść skonstruowana została jako dwugłos – Dominik i Martin naprzemiennie prowadzą narrację w pierwszej osobie, dzieląc się doświadczeniem codziennego zmagania z biedą, bezrobociem i próbą zachowania godności w realiach społecznego upadku. Ich opowieści układają się w intymny zapis egzystencji na marginesie, ujawniając nie tylko materialne trudności, lecz również psychiczne i emocjonalne skutki wykluczenia. Czytelnicy poznają Vrabeca w momencie, gdy utracił pracę urzędnika i otrzymał niewielką odprawę. Kolejne dwadzieścia dni jego życia, które stanowią ramy czasowe narracji, upływają mu na bezskutecznych próbach znalezienia nowego zatrudnienia oraz nieustannych rozważaniach nad tym, jak zdobyć środki na podstawowe potrzeby, przede wszystkim jedzenie. Jego codzienność zostaje zredukowana do walki o przetrwanie, w której refleksja, rezygnacja i desperacja przenikają się z rutynowym przemierzaniem miejskich przestrzeni. Powieść Batušicia pozbawiona jest jednak humorystycznego tonu, który dominował w utworze Majera. Autor rezygnuje z komicznego ujęcia na rzecz realistycznego, miejscami wręcz brutalnego obrazu biedy. Nie próbuje więc łagodzić

przedstawionej rzeczywistości poprzez anegdotę czy zabawne epizody. Egzystencja pozbawionych pracy bohaterów zostaje sprowadzona do najbardziej podstawowych potrzeb. Ich codzienność zdominowana jest przez walkę o fizyczne przetrwanie, a chwile sytości urastają do rangi wyjątkowych, niemal świętych doświadczeń, jak pokazuje wymowny cytat: „[...] u meni sve nabujalo od radosti i zadovoljstva, što sjedim za prostornim stolom, toplo mi je i ručam. Ručam!“ (Batušić 1936: 52).

Stała koncentracja na głodzie sprawia, że bohaterowie najchętniej wracają w swoich wspomnieniach do momentów, gdy byli syci:

Baš mi je slatko u usnima. Ovaj ugodni osjećaj gutanja zalogaja i punjenja želuca vrlo me udobrovoljava, i ja se sjećam lijepih časova iz svog života. No, odviše ih baš nije bilo, ali zanimljivo je, da među te lijepe časove spadaju ponajprije oni, kad sam se pristojno hranio i bio sit. Ne smatram to ni najmanje sramotnim, jer tijelo traži svoje i ima pravo na svoje (Batušić 1936: 52–53).

Życie bohaterów – podobnie jak w przypadku Pepicia – sprowadza się do nieustannej wędrówki po ulicach Zagrzebia. W przeciwieństwie jednak do romantycznych konotacji, jakie sugeruje tytuł utworu, odwołujący się do mitologicznej wyprawy Argonautów pod wodzą Jazona po złote runo, ich podróż nie ma w sobie nic z romantyzmu. Wędrówka ta to raczej jałowe, codzienne błądzenie po mieście w poszukiwaniu jedzenia, schronienia i jakiegokolwiek formy zatrudnienia. Ironiczny wydźwięk tytułu zostaje dodatkowo podkreślony przez samego Martina, który określa siebie mianem „upadłego argonauty”. Porównanie to unaocznia nie tyle wzniosłość jego losu, ile tragikomiczną degradację. Bohaterowie nie dążą już do żadnego mitycznego celu – ich „złotym runem” staje się talerz zupy, ławka w parku lub dach nad głową. Martin, jak sam przyznaje, choć kiedyś – niczym bohaterowie mitu – kierował się marzeniami, spotkał się jednak wyłącznie z obojętnością, niewdzięcznością i ludzką złośliwością. W tym kontekście mit argonautów zostaje zredukowany do złudzenia, a rzeczywistość – do bolesnego doświadczenia upadku:

Kažem mu, da su to bili smioni mornari, polubogovi i poluljudi, koji su se u mitsko jonsko doba u krhkim barkama otisnuli na debelo more, da traže zlatno runo. Time je simbolički mišljeno, da su pošlji za srećom. A takav sam jedan propali argonaut ja, evo ovdje. Molim, ne tajim svoje ime. Ja sam Martin Mak, profesor izvan službe... ja sam pošao za zlatnim runom, a naišao sam na crnu nezahvalnost i zlobu ljudsku, s kojom se nisam mogao boriti i kojoj sam konačno podlegao. Moja je barka skrhana. Barka se novogrčki kaže – „varka“! sad treba da nađem utočište u drugoj luci...i novu „varku“ (Batušić 1936: 179).

Podczas swojej wędrówki ulicami Zagrzebia bohaterowie zmuszeni są nieustannie konfrontować się z rzeczywistością społeczną, która okazuje się skrajnie nieprzyjazna i

obojętna wobec ludzkiej biedy. Ich wysiłki w poszukiwaniu pomocy spotykają się z milczeniem, co wyraźnie ilustruje gorzkie wyznanie jednego z nich: „Ja sam od mjeseca prosinca pa do danas obišao stotine ljudi, zakucao na stotinu vrata i prekoračio stotinu pragova, i sve je bilo uzalud. Čak bez i jednog malog pa i najmanjeg obećanja. Nitko mi nije pružio ni najmanji tračak nade“ (Batušić 1936: 86–87). Świat zewnętrzny jawi się tu jako przestrzeń systemowego odrzucenia, w której nawet gest symbolicznego wsparcia staje się nieosiągalny. To doświadczenie bezsilności i izolacji kształtuje społeczną tożsamość bohaterów jako jednostek wykluczonych, nieistniejących z punktu widzenia wspólnoty obywatelskiej. Jak zauważył Nemeč, Batušić w swojej powieści nie podjął próby głębszej analizy przyczyn przedstawionych problemów społecznych, ograniczając się jedynie do ich powierzchownego zobrazowania (Nemeč 1998: 120). Narracja skupia się przede wszystkim na skutkach kryzysu – bezrobociu, zubożeniu i egzystencjalnej destabilizacji – a nie na mechanizmach, które do nich doprowadziły. Bohaterowie dostrzegają, że sytuacja jest powszechna i postępująca. W ich wypowiedziach dominuje poczucie przytłaczającej „beznadziei”, która staje się formą społecznego doświadczenia:

A namještenja? Kakva namještenja! Smiješno je i pomišljati na to. Sama otpuštanja, snižavanja plaća i nadnica, gorčina neizvjesnog sutra. Nigdje baš ni najsitnijeg trčaka najmanje nade. Nigdje ni paučje niti, za koju bi se čovjek mogao uhvatiti. Nigdje ni slamke spasa (Batušić 1936: 64).

Pa svi su ti ljudi na rubu. Ne znaju, šta ih čeka već sutra. Čujem od svih isto: da se spaljuju čitave žetve pšenice, da se čitavi brodovi kave i tovari mirodija bacaju u mora, da se mlijeko izljujeva u kanale, da se pamuk ne sadi, da se kukuruzom lože lokomotive, i da će sve to zajedno s nama naskoro đavo odnijeti. Beznadnost, beznadnost, na svima stranama i sa svakom koraku (Batušić 1936: 94).

Nie godząc się z własnym upadkiem, bohaterowie podejmują rozmaite próby przezwyciężenia swojej trudnej sytuacji. Vrabec, szukając sposobu na odzyskanie minimalnej stabilizacji, decyduje się sprzedać część swojego garderobianego dobytku, by zdobyć symboliczny „kapitał początkowy”. Następnie sięga po książkę telefoniczną i zaczyna odnajdywać numery dawnych znajomych, mając nadzieję, że któryś z nich okaże się gotów udzielić pomocy. Dzięki wizytom Vrabeca u tych ludzi, czytelnicy mają okazję zapoznać się z osobami z wyższych sfer społecznych Zagrzebia. Pierwszy z odwiedzonych mężczyzn, odnoszący sukcesy handlowiec, natychmiast odmawia jakiegokolwiek pomocy, co ma stanowić odzwierciedlenie obojętności klasy wyższej na los tych, którzy znajdują się w trudnej sytuacji. Drugi, lekarz, mimo że nie rozpoznaje Vrabeca, ofiaruje mu skromną pomoc finansową, skarżąc się przy tym na trudne czasy, które zdają się mieć wpływ na

wszystkich, niezależnie od statusu społecznego. Trzeci, prawnik, ogranicza się do pustych frazesów, które nie niosą ze sobą żadnej realnej obietnicy pomocy, co pokazuje, jak bardzo język klasy wyższej może być pozbawiony empatii i konkretów w obliczu ludzkiej biedy. Dopiero czwarty, architekt, wykazuje się bardziej praktycznym podejściem, oferując Vrabecowi zatrudnienie w firmie swojego szwagra, co wydaje się stanowić moment przełomowy w życiu bohatera. Mimo że pomoc ta nie oznacza jeszcze całkowitego wyzwolenia z pułapki społecznego zmarginalizowania, daje nadzieję na poprawę sytuacji.

Martin natomiast, rozczarowany Zagrzebiem i jego bezwzględnym, zmaterializowanym światem, postanowił wrócić do swoich korzeni, czyli wiejskiej posiadłości ojca, do której nie przyjeżdżał już od lat. Pod wpływem niechęci do miasta, zaczyna nadmiernie idealizować życie na wsi:

Osjećam u sebi veliki i snažni zov zemlje. Dosta mi je ovih gadosti i podlosti i stida gradskoga. Kako je to veličanstvena i jednostavna misao: ostaviti sve i vratiti se zemlji, svojoj zemlji. Uzeti motiku u ruke, vile, srp i plug. Osjećam, da ću se preporoditi. Ponosan sam na svoju odluku [...] Moji su iz Luga. Oni su u Lugu već pet stotina godina, osam stotina, možda i hiljadu godina, na jednom istom neiscrpljivom i uvijek plodonom komadu zemlje. Tu im se krave tele, kobile ždrijebe, pšenica zori, kukuruz raste. Tu su se rodili svi pređi moji, pa i otac moj. A on je otišao u grad i htio je da ja budem gospodin kad je on već mogao da postane polugospodin. Ali ja evo ispravljam njegovu zabludu i vraćam se na izvor naših života (Batušić 1936: 132–133).

Z powyższego fragmentu wyłania się wyraźna polaryzacja między miastem a wsią. W początkowej fazie powrotu Martin idealizuje życie wiejskie, wyobrażając sobie, że ucieczka od problemów Zagrzebia pozwoli mu na odnalezienie sensu i spokoju w prostym, zgodnym z naturą życiu. Jednakże, jak szybko się okazuje w kontekście rozmowy z bratem, wizja życia na wsi jest daleka od rzeczywistości. „Seljak je siromak i najveća sirotinja i svi ga samo izrabljuju” (Batušić 1936: 144) – mówi brat bohatera, przypominając mu, że życie wiejskiego chłopca to ciągła walka o przetrwanie, gdzie bieda, wyzysk i brak perspektyw są na porządku dziennym. Wieś to nie oaza spokoju, lecz podobnie jak miasto przestrzeń brutalnej walki o przetrwanie.

Martin, wchodząc do wiejskiego świata jako obcy, staje się intruzem. Jego obecność jest tolerowana tylko dlatego, że wmawia bliskim, iż ma zapewnioną wysoką emeryturę, co w oczach wiejskiej społeczności czyni go osobą wartościową. Próba ucieczki bohatera od rzeczywistości miasta poprzez powrót na wieś, staje się więc złudzeniem. Podobnie jak w przypadku Vrabeca, chwilowa nadzieja szybko znika w konfrontacji z twardą rzeczywistością. Choć Vrabec ostatecznie otrzymuje obiecaną posadę, szybko okazuje się, że wiąże się ona z istotnym dylematem moralnym – jego zatrudnienie oznaczało zwolnienie

dotychczasowego pracownika. Mężczyzna, który stracił pracę, odwiedza Vrabeca, tłumacząc, że z pensji utrzymywał całą rodzinę i nie ma innego źródła dochodu. Konfrontacja z cudzym dramatem uświadamia bohaterowi, iż jego własny sukces został okupiony czymś upadkiem. Vrabec, nie chcąc budować swojej egzystencji kosztem czyjegoś cierpienia, decyduje się zrezygnować z posady. Ten gest staje się wyrazem wewnętrznej uczciwości bohatera oraz próbą zachowania etycznej integralności mimo skrajnie trudnych warunków życiowych. Obaj bohaterowie pod koniec powieści wracają zatem do punktu wyjścia – codziennej tułaczki w poszukiwaniu pożywienia i schronienia.

Z powieści Majera i Batušicia wyłania się obraz miasta jako przestrzeni obojętnej i wykluczającej, w której przetrwanie jednostki zależy niemal wyłącznie od jej zdolności do adaptacji, a nie od wsparcia instytucjonalnego czy solidarności społecznej. Miasto jawi się jako labirynt ulic, po których bohaterowie poruszają się, podejmując desperackie próby znalezienia pracy, pożywienia czy dachu nad głową. Ulice te są jednocześnie miejscem obserwacji i konfrontacji – z samym sobą oraz brutalnymi mechanizmami nowoczesnego społeczeństwa, nieznajdującego miejsca dla tych, którzy nie wnoszą bezpośredniego kapitału ekonomicznego. Mimo pozornej otwartości przestrzennej, miasto pozostaje strukturą zamkniętą, ale jego granice nie są wyznaczone fizycznie, lecz społecznie: przez biedę, bezrobocie i klasowy dystans. Bohaterowie doświadczają Zagrzebia jako sceny niekończącej się walki o godność, gdzie każdy gest życzliwości ma charakter wyjątkowy, a każda nadzieja szybko zostaje podważona przez rzeczywistość. Ruch nie prowadzi więc do zmiany, lecz jedynie odtwarza cykl biedy, bezdomności i bezsilności.

\*

Peryferie mają charakter relacyjny i najczęściej definiowane są w opozycji do centrum, bez którego – jak zauważyli Bohdan Jałowiecki i Sławomir Kaprański – w zasadzie nie mogą istnieć (Jałowiecki, Kaprański 2011: 7). Obecność w centrum często wiąże się z uprzywilejowaną pozycją społeczną – zapewnia szerokie możliwości nawiązywania relacji międzyludzkich oraz dostęp, choćby potencjalny, do różnorodnych zasobów materialnych, a także do informacji i życia kulturalnego. Osoby funkcjonujące na peryferiach bywają pozbawione tych możliwości i z definicji lokowane w mniej korzystnej, na ogół marginalizowanej lub wręcz wykluczonej pozycji społecznej (Jałowiecki, Kaprański 2011: 7). Peryferie to bowiem nie tylko kategoria przestrzenna. Wiąże się one również z uwarunkowaniami kulturowymi, symbolicznymi i społecznymi.

W chorwackiej prozie międzywojennej, jak pokazują omówione przeze mnie teksty, peryferie odnoszą się do wszystkiego, co znajduje się na marginesie kultury aspirującej do dominacji: poza zasięgiem oficjalnej narracji miejskiej, ukryte za fasadami reprezentacyjnych kamienic, wystawnymi kawiarniami i elegancko ubranymi przechodniami – obrazami, które tworzą pozór ładu i dobrobytu. Peryferie to z jednej strony proletariatus – jeszcze pracujący lub już pozbawiony zatrudnienia – a także nędza społeczna, wszelka krzywda i masowe cierpienie; z drugiej zaś to miejsca, które te zjawiska materialnie ucieleśniają: noclegownie, schroniska, przytułki, podrzędne karczmy, miejskie wysypisko w pobliżu Sawy, zniszczone domy przy ulicy Vlaškiej oraz przybytki płatnej miłości zlokalizowane na ulicy Kožarskiej. To – odwołując się do słów Elżbiety Rybickiej, odnoszących się do poetyki dokumentu społecznego polskiego dwudziestolecia międzywojennego – „rudymenty modernizacji, niekiedy jej odwrotna, nieoficjalna strona, a najczęściej jej ofiary“ (Rybicka 2003: 266, por. Chajęcka 2023: 18). Przykład Zagrzebia pokazuje, że podział na centrum i peryferie nie ma charakteru trwałego ani jednoznacznego. Peryferyjność może być kategorią zmienną w czasie, czego dowodzi los Górnego Miasta – obszaru, który jeszcze w połowie XIX wieku stanowił centralną część Zagrzebia, lecz już pod koniec tego stulecia zaczął tracić swoje znaczenie na rzecz dynamicznie rozwijającego się Dolnego Miasta. Symbolicznym zwieńczeniem tej przemiany był upadek Austro-Węgier, który wyznaczył kres pewnej epoki w historii miasta i przesunął środek ciężkości życia miejskiego ku nowym przestrzeniom.

Peryferie można również postrzegać jako liminalną przestrzeń społeczną – w sensie nadanym temu pojęciu przez Victora Turnera (2010) – w której funkcjonują jednostki o niejednoznacznym statusie społecznym (Jałowicki, Kaprański 2011: 21). Ambiwalentny charakter peryferyjności przejawia się nie tylko na poziomie relacji społecznych, lecz także w samej strukturze przestrzeni miejskiej, gdzie granice między centrum a peryferiami bywają płynne i nieoczywiste. Przestrzenną niejednoznaczność peryferii szczególnie trafnie oddaje wypowiedź kanonika ze wspomnianej noweli Nazora *Mali Štefek s Medveščaka*: „Što sve ne krije periferija Zagreba, pa neka dvorišta, i usred grada, za palačama s lijepim fasadama! Legla bijednika i – zločinaca“ (Nazor 1942: 28; por. Chajęcka 2023: 18). W przytoczonym cytacie peryferyjność nie jest już kategorią związaną z położeniem geograficznym, lecz stanem ukrycia, niewidoczności i społecznego wykluczenia, który może zaistnieć również w samym centrum miasta, „za pałacami z pięknymi fasadami”. Tę tezę o ukryciu za fasadami wzmacnia lokalizacja drewnianej chałupki, w której mieszka tytułowy Štefek wraz z daleką krewną – jeśli podążać za opisaną

w noweli drogą, budynek ten nie znajduje się daleko od miejsca zamieszkania narratora, ani od trasy jego codziennych spacerów po Medveščaku. Sam tytuł tekstu sugeruje zresztą bliskość tych dwóch światów, które jednak pozostają odseparowane dzięki mechanizmom społecznego widzenia (lub raczej: niewidzenia). Chatka ukryta jest dodatkowo za wysokim domem, stojącym przy szerokiej ulicy (por. Chajęcka 2023: 18). I to „ukrycie” nabiera właśnie szczególnego znaczenia. Odzwierciedla bowiem mechanizmy społecznego wyparcia – tendencję do zasłaniania ubóstwa i marginalizacji przez fasady nowoczesności, reprezentacyjności i pozornej normalności. Tego rodzaju przestrzenne rozmieszczenie nie tylko dosłownie izoluje osoby najuboższe od głównego nurtu życia miejskiego, lecz także symbolicznie wymazuje ich obecność z miejskiej świadomości, czyniąc ich egzystencję niewidzialną dla przechodnia. Mechanizm ten wiąże się z dążeniem do porządkowania i klasyfikowania przestrzeni – potrzebą zapewnienia sobie poczucia bezpieczeństwa poprzez stabilność, rutynę oraz bezproblemowy obraz świata (Douglas 2007: 77; Bauman 2000: 21).

## CZEŚĆ II

### MIASTO JAKO WIĘZIENIE

#### ZAGRZEB W OKRESIE ISTNIENIA NIEZALEŻNEGO PAŃSTWA CHORWACKIEGO

W czasie drugiej wojny światowej Zagrzeb pełnił funkcję stolicy Niezależnego Państwa Chorwackiego (Nezavisna Država Hrvatska). Ten marionetkowy<sup>130</sup> oraz faszystowski organizm utworzony został przez ustaszys<sup>131</sup> 10 kwietnia 1941 roku i istniał do upadku Trzeciej Rzeszy, czyli 8 maja 1945 roku. Powstanie Niezależnego Państwa Chorwackiego było konsekwencją zajęcia Królestwa Jugosławii przez Adolfa Hitlera oraz jego sojuszników. W serbskim i chorwackim dyskursie, a zwłaszcza w tym pierwszym, utrwalił się nieco uproszczony, ale powielany w tekstach kultury obraz dwóch miast, które inaczej odpowiedziały na możliwość potencjalnej współpracy z nazistami: Zagrzebia tłumnie witającego Niemców kwiatami, czekoladkami i pomarańczami oraz Belgradu

---

<sup>130</sup> Niezależne Państwo Chorwackie aż do ostatniego dnia swojego istnienia pozostawało satelitą Trzeciej Rzeszy, a do września 1943 roku również faszystowskich Włoch. W sensie formalnym nie miało zatem charakteru państwa autonomicznego (Matković 2003: 245).

<sup>131</sup> Chorwacki Ruch Rewolucyjny (Hrvatski revolucionarni pokret), którego ideologia łączyła w sobie elementy faszyzmu i ultrakonserwatyzmu. Organizacja została założona w 1930 roku i przed drugą wojną światową miała charakter terrorystyczny. Jednym z najsłynniejszych czynów ustaszys dokonanych w międzywojniu był zamach na władcę Królestwa Jugosławii, Aleksandra I Karađorđevića. Zamach ten nie zlikwidował struktur organizacji, lecz przyczynił się do wzrostu jej popularności, szczególnie wśród chorwackich studentów. Ustasze stawiali sobie za cel stworzenie niezależnego państwa chorwackiego: chcieli utworzyć Wielką Chorwację, która miałaby rozciągać się od rzeki Driny do Belgradu oraz być zamieszkiwana przez „czystych rasowo” Chorwatów. Dla osiągnięcia tejże czystości po przejęciu władzy w 1941 roku i utworzeniu Niezależnego Państwa Chorwackiego ustasze prześladowali i zabijali Serbów, Żydów, Romów oraz tych, którzy sprzeciwiali się prowadzonej przez nich polityce (np. członków chorwackiego ruchu oporu). Niemal od razu po przejęciu władzy rozpoczęli budowę obozów koncentracyjnych, w których zabili, według najczęściej podawanych statystyk, około trzystu tysięcy osób. Ważne miejsce w ich ideologii zajmowała religia katolicka, którą uznawali za religię narodu chorwackiego (obok islamu). Po upadku Niezależnego Państwa Chorwackiego ruch formalnie przestał istnieć, tj. rozpadł się na kilka organizacji, które przeszły ze swoją działalnością do podziemia lub zaczęły funkcjonować za granicą (wielu zwolenników ruchu po drugiej wojnie światowej uciekło do Argentyny, Kanady lub Niemiec Zachodnich). I tak na przykład Ante Pavelić, przywódca ustaszys, szef (*poglavnik*) NDH, utworzył w 1956 roku w Buenos Aires emigracyjny Chorwacki Ruch Wyzwoleńczy (Hrvatski Oslobodilački Pokret), w którego skład weszli najważniejsi politycy NDH (m.in. Džaferbeg Kulenović, Vjekoslav Vrančić, Ivica Frković, Ivan Kordić, Stjepan Hefer, Stipe Matijević, Josip Marković). Vjekoslav Luburić, były komendant obozu koncentracyjnego w Jasenovacu, przewodził do listopada 1945 roku działającym na terenie Jugosławii grupom proustaszowskim tzw. Krzyżowcom (Križari), które prowadziły akcje skierowane przeciwko władzom komunistycznym na terenie Chorwacji oraz Bośni i Hercegowiny. Ich celem była likwidacja Jugosławii i odbudowa NDH. W listopadzie 1945 roku Luburić po nieudanych próbach budowy ruchu oraz w obawie przed skazaniem za zbrodnie wojenne uciekł na Węgry, a potem do Hiszpanii (hasło: *Ustaše [w:] Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63437> [dostęp: 15.10.2022], zob. też np.: Fikreta Jelić-Butić 1978, Krizman 1986, Matković 2002, Goldstein 2011).

heroicznie stawiającego opór faszystom<sup>132</sup> (Goldstein 2008: 224, Goldstein 2013: 71–72, 83, Czerwiński 2020: 522–523). Obrazy te wykorzystywane są w serbskiej narracji propagandowej jako dowód na to, że wszyscy (lub niemal wszyscy) Chorwaci popierali Niemców, co jest oczywiście dużym uproszczeniem ich podejścia do ruchu faszystowskiego. W rzeczywistości było ono o wiele bardziej zróżnicowane, zmienne w czasie i uzależnione od materialnych oraz politycznych czynników (Banić 2023: 29–33). Wydarzenia związane z drugą wojną światową stanowią zresztą kluczowy punkt w relacjach chorwacko-serbskich w zakresie polityki historycznej (np. Stryjek 2020).

Trzecia Rzesza napadła Królestwo Jugosławii nad ranem 6 kwietnia 1941 roku, przystępując w ten sposób do podboju Półwyspu Bałkańskiego. Hitler już od miesiąca naciskał władze tego państwa, aby przyłączyły się do Paktu Trzech (Pavličević 2000: 401, Czerwiński 2020: 521). Sytuacja Królestwa Jugosławii była trudna, ponieważ otaczające ją państwa w większości współpracowały z Rzeszą – do sojuszników należały Włochy oraz Węgry i Bułgaria (Goldstein 2008: 205, Czerwiński 2020: 521). Po pewnym czasie rząd uległ presji Niemiec i 25 marca podpisał w Wiedniu odpowiedni protokół. Decyzja ta spotkała się z niezadowolaniem społeczeństwa, szczególnie w Serbii, gdzie w większości miast wybuchły demonstracje (Matković 2003: 240, Goldstein 2008: 206, Goldstein 2011: 16). Na terenie Banowiny Chorwacji doszło jedynie do niewielkich incydentów w kilku

---

<sup>132</sup> Jozo Kljaković, chorwacki malarz, ilustrator i karykaturzysta, w taki sposób opisywał początki istnienia NDH: „Proglašenje Nezavisne Države Hrvatske mene je iznenadilo, i ja u prvi mah nisam znao, šta to sve znači i kuda to vodi. U mojem se je stanu čulo neprestano vikanje i aklamiranje njemačkoj vojsci, koja je ulazila u grad. Sišao sam na ulicu i gledao svijet, koji je u nekom zanosu pozdravljao neprijateljsku vojsku. Šta se to događa? Zašto se ovaj svijet veseli? Šta očekuje od nacista? Šta očekuje od Hitlera? Zar nisu čitali »Mein Kampf«? [...] I ovo što se događa u Zagrebu, nije drugo ništa nego jedna psihoza, pod koju je naš svijet potpao. Fraza »vlastita država« zaniela je svijet, koji je skoro osam stotina godina čekaao samostalnost svojju. Dvadeset godina vladavine srpske dovelo je do apsurdna, dovelo je skoro bi čovjek rekao, do jedne abnormalne pojave, da Hrvati dočekuju naciste kao oslobodioce. Davelo je Pavelića u Hrvatsku i njegove povratnike. Pavelić, koga su fašisti doveli u Hrvatsku, a nacisti prihvatili, nije bio izraz hrvatske duše, on je bio čovjek balkanskoga mentaliteta, karaktera i morala. Neki iz okoline njegove bili su ljudi njegovog soja, neki su bili naivni fanatici, a neki idealisti hrvatski, koji su u Pavelićevoj Hrvatskoj vidjeli pravu Hrvatsku, a u Paveliću, koga nisu poznavali, pravog čovjeka i patriotu hrvatskoga“ (Kljaković 1992: 202–203). David Albahari w powieści *Mamidlo* napisał zaś: „»Kiedy Niemcy wkraczali do Zagrzebia«, powiedziała matka, »deptali po kwiatach i czekoladzie«. Dobrze znam to zdanie. Było częścią rodzinnej historii i mitologii, często słyszałem je w trakcie kolacji, kiedy ojciec i matka oraz ich goście rozmawiali, o tym, jak było przed wojną“ (Albahari 2008: 17–18). Pomarańcze pojawiły się także we wspomnieniach Matiji Markulina, zagrzebskiego prawnika, którego dzieciństwo przypadło na czas drugiej wojny światowej: „Na njegov [przyjaciela z dzieciństwa, Ivicy – przyp. P.Ch] prijedlog – bio je, mislim, 11. travnja – otrčali smo do Kastnera i Öhlera na početku Ilice (današnja NAMA), gdje je upravo prolazila još jedna kolona njemačkih polugusjeničara s topovima te običnih kamiona s potpuno opremljenim vojnicima. Da bismo bolje vidjeli popeli smo se na neke stube, kada nam je pristupila neka žena nutkajući nas dvama »škarniclima« punima naranči – Hajde, bacajte ih u kamione, a zadnja je vaša! Ivica je odmah zgrabio škarnicl i počeo bacati naranče, a ja za njim – trebalo ih je samo ubaciti u kamion pa se moglo čuti kako ih vojnici pokušavaju dohvatiti potkovanim cipelama” (Markulin 2010, online: <https://www.matica.hr/hr/360/Djetinjstvo%20u%20ratnom%20Zagrebu/> [dostęp: 28.06.2025]).

ośrodkach miejskich. W Zagrzebiu na przykład odbyło się parę spotkań zorganizowanych przez komunistów, najczęściej przed kinami, których nieliczni uczestnicy sprzeciwiali się decyzji władzy, wykrzykując takie hasła, jak: „Bolje rat nego pakt” lub „Bolje grob nego rob” (Sagrak 1995: 12). Część jugosłowiańskiej generalicji pod przywództwem Dušana Simovicia dokonała przewrotu, obalając istniejący rząd. Na czele nowo ustanowionej władzy stanął siedemnastoletni król, Petar II Karađorđević, który na premiera mianował generała Simovicia, zobowiązanego do stawienia czoła niemieckiej inwazji (Matković 2003: 240–242, Goldstein 2008: 206, Czerwiński 2020: 521–522).

Wojsko jugosłowiańskie szybko jednak zostało pokonane przez siły niemieckie; Belgrad zaś doszczętnie zbombardowany. Uszkodzone zostały urzędy oraz trakty komunikacyjne, zabito kilka tysięcy osób i jeszcze więcej raniono. Król i rząd opuścili kraj, udając się do Londynu, a naczelne dowództwo 17 kwietnia 1941 roku podpisało akt kapitulacji (Goldstein 2008: 208, Stryjek 2020: 106). W konsekwencji przegranej Królestwo Jugosławii zostało podzielone przez hitlerowskich sojuszników. Włochy otrzymały Dalmację z wyspami<sup>133</sup>, Czarnogórę oraz część północnej Chorwacji i Słowenii na południe od rzeki Sawy, Węgry część Banatu i Međimurja, a Bułgaria Macedonię. Niemcy zajęły zaś część Słowenii. Połączone terytorium Chorwacji oraz Bośni i Hercegowiny przekształcono w Niezależne Państwo Chorwackie, przy czym jego część południowo-zachodnia znalazła się pod protektoratem Włoch (do 8 września 1943 roku, czyli upadku faszystowskich Włoch), a północno-wschodnia – Niemiec (Matković 2003: 243, Perić 2006: 244–246, Goldstein 2008: 237–243, Czerwiński 2020: 523, Stryjek 2020: 107–108).

Powstanie Niezależnego Państwa Chorwackiego ogłoszone zostało 10 kwietnia 1941 roku przez Slavka Kvaternika<sup>134</sup>, który w imieniu wodza ustaszy (*poglavnik*), Ante

---

<sup>133</sup> Tereny te pierwotnie miały zostać przyłączone do Niezależnego Państwa Chorwackiego (Matković 2003: 245, Perić 2006: 243–244).

<sup>134</sup> Slavko Kvaternik (1878–1947) – zastępca Ante Pavelicia (*doglavnik*), minister obrony oraz naczelnym dowódcą Chorwackich Sił Zbrojnych, twórca obozów koncentracyjnych, które były wzorowane na obozach nazistowskich. Pod koniec 1942 roku, w wyniku konfliktu z Paveliciem, został odwołany ze wszystkich pełnionych funkcji w strukturach Niezależnego Państwa Chorwackiego i przeszedł na emeryturę. Następnie opuścił kraj i udał się do Austrii. Po zakończeniu wojny został poddany ekstradycji do Jugosławii, gdzie w 1947 roku skazano go na karę śmierci przez rozstrzelanie (karę wykonano 13 czerwca 1947 roku) (hasło: *Kvaternik, Slavko* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, online: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/kvaternik-slavko> [dostęp: 21.08.2024]).

Pavelicia<sup>135</sup>, wygłosił w radio następujące słowa, kończąc je obowiązującym członków ruchu ustaszowskiego pozdrowieniem (Matković 2003: 244, Goldstein 2013: 72):

Hrvatski narode! Božja providnost i volja naših saveznika, te mukotrpana i višestoljetna borba hrvatskog naroda i velika požrtvovnost našeg poglavnika dr. Ante Pavelića, te ustaškog pokreta u zemlji i u inozemstvu: odredili su da danas pred dan uskrsnuća Božjeg Sina uskrsne i naša Nezavisna Država Hrvatska. [...] Bog i Hrvati! Za dom spremni! (cytat za: Matković 2002: 59).

Kolejnego dnia, 11 kwietnia 1941 roku, usunięto władze w Zagrzebiu, a burmistrz otrzymał – wbrew obowiązującym zasadom – prawo do podejmowania samodzielnych decyzji. Na stanowisko to mianowany został Ivan Werner<sup>136</sup>, dotychczasowy rzeźnik z targowiska Dolac, bliski przyjaciel Mile Budaka<sup>137</sup>, dygnitarza NDH oraz chorwackiego pisarza (Perić 2006: 248, Banić 2023: 34).

Lata 1941–1945 były dla Zagrzebia szczególnie trudnym okresem z wielu względów<sup>138</sup>. Po pierwsze, mieszkańcom Zagrzebia szybko zaczęło brakować artykułów

---

<sup>135</sup> Ante Pavelić (1889–1959) – chorwacki prawnik i polityk, rewolucjonista, założyciel i przywódca ultranacjonalistycznego ruchu ustaszy, a także szef (*poglavnik*) Niezależnego Państwa Chorwackiego w latach 1941–1945. Po upadku reżimu w maju 1945 roku zdołał uciec i ukrywać się dzięki wsparciu części chorwackiego duchowieństwa. Jesienią 1947 roku Pavelić opuścił Europę, posługując się fałszywymi dokumentami wystawionymi przez biskupa Aloisa Hudala. Pod przybranym nazwiskiem Pablo Aranyos dotarł na pokładzie włoskiego statku do Argentyny. W Buenos Aires, w lipcu 1956 roku, założył skrajnie prawicowy, antyjugosłowiański i antykomunistyczny Chorwacki Ruch Wyzwoleńczy (Hrvatski Oslobodilački Pokret, HOP). W mieście tym przebywał do kwietnia 1957 roku, kiedy to został postrzelony przez byłego czetnika Blagoja Jovovicia. W obliczu groźby ekstradycji do Jugosławii, Pavelić przeniósł się do Madrytu, gdzie zmarł w 1959 roku w wyniku ran odniesionych podczas zamachu (Stuparić i in. 1997: 306–310).

<sup>136</sup> Na początku funkcję tę pełnił Jozo Dumandžić, zagrzebski prawnik, członek ustaszowskiej organizacji (Perić 2006: 247).

<sup>137</sup> Mile Budak (1889–1945) w latach 1941–1942 był ministrem religii i edukacji. Od maja 1943 do maja 1945 pełnił funkcję ministra spraw zagranicznych. Od listopada 1941 do kwietnia 1943 był ambasadorem Chorwacji w III Rzeszy. Po upadku Niezależnego Państwa Chorwackiego został aresztowany przez Brytyjczyków i przekazany jugosłowiańskiej władzy. Szóstego czerwca 1945 skazano go na karę śmierci. Wyrok wykonano następnego dnia w Zagrzebiu. W czasie istnienia Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii jego twórczość była zabroniona (hasło: *Budak, Mile* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, online: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/9958> [dostęp 17.07.2024]).

<sup>138</sup> W 2021 roku Tena Banjeglav, Kristina Dilica oraz Alice Straniero opracowały interesującą publikację dotyczącą Zagrzebia w okresie drugiej wojny światowej, wydaną przez organizację Documenta – Centar za suočavanje s prošlošću. Praca zatytułowana *Zagreb u ratu, otporu, stvaralaštvu i pamćenju. Vodič po Zagrebu u Drugom svjetskom ratu* (dostępna online, bezpłatnie) ma formę przewodnika i, jak sugeruje podtytuł, służy przybliżeniu odbiorcom – przede wszystkim uczniom szkół podstawowych i średnich, nauczycielom oraz osobom pracującym z młodzieżą – kluczowych miejsc na mapie wojennego Zagrzebia, związanych z prześladowaniami, przymusowymi przesiedleniami i eksterminacją Żydów, Serbów, Romów oraz przeciwników reżimu ustaszowskiego. Publikacja rozpoczyna się słowniczkiem podstawowych pojęć oraz krótkim przeglądem historycznym, po czym następuje charakterystyka wybranych miejsc. Całość wzbogacono o fragmenty utworów literackich oraz wspomnienia osób, które przeżyły dramatyczne wydarzenia tamtego okresu. Przewodnik ma także charakter interaktywny – zawiera odnośniki do nagrań ze wspomnieniami świadków historii (Banjeglav, Dilica, Straniero 2021). W ramach promocji publikacji zorganizowano kilka spacerów edukacyjnych. W pierwszym z nich, który odbył się 27 marca 2021 roku, miałam okazję uczestniczyć.

spożywczych, między innymi dlatego, że Niemcy wywozili zboże i bydło na wschód, gdzie stacjonowały dywizje Wehrmachtu przygotowujące się do ataku na ZSRR. Dodatkowo wykupywali oni ze sklepów buty, odzież i inne dobra, które wysyłali do swojej ojczyzny (Goldstein 2013: 70). Na permanentny kryzys gospodarczy wpływ miała oczywiście także ogólna sytuacja wojenna, która uniemożliwiała chociażby pobieranie podatków, zbieranie plonów oraz prowadzenie pełnej produkcji przemysłowej (Jelić-Butić 178: 126–127, 141). Wzrost cen i bezrobocie był odczuwalny już w 1941 roku, a w kolejnych latach sytuacja systematycznie się pogarszała (Goldstein 2011: 164). Problemy z dostępem do żywności sprawiły, że niektóre łąki i parki w centrum Zagrzebia zmieniły się w niewielkie ogródki, tak na przykład stało się z okolicą Chorwackiego Teatru Narodowego i placem Króla Tomisława<sup>139</sup> (Goldstein 2013: 96–97, Gulin Zrnčić i Škrbić Alempijević 2019: 78). Na miejskich trawnikach częstym widokiem były również pasące się krowy (Sagrak 1995: 137).

Po drugie, w mieście zapanował wyraźnie odczuwalny terror, będący konsekwencją zarządzeń ustaszowskich władz i ustanowionego przez nie systemu o charakterze represyjnym i totalitarnym (Goldstein 2011: 21). Fikreta Jelić-Butić zauważyła, że polityka przemocy rozwijała się w tym okresie w dwóch kierunkach. Z jednej strony ustasze dążyli do usunięcia z chorwackiej przestrzeni życiowej „wrogów zewnętrznych”, za których uważali głównie Serbów i Żydów; z drugiej – do eliminacji „wrogów wewnętrznych”, czyli przeciwników prowadzonej przez nich polityki (Jelić-Butić 1977: 158). Aby stworzyć atmosferę sprzyjającą systematycznemu stosowaniu terroru, władze ustaszowskie natychmiast po proklamowaniu państwa rozpoczęły zakrojoną na szeroką skalę kampanię propagandową (Banić 2023: 57). Kontrolowali media, usuwali pracowników zajmujących wyższe stanowiska, by na ich miejsce zatrudnić swoich zwolenników, zamknęli „Jutarnji list”, „Obzor” oraz „Večer“ ze względu na charakter publikowanych w nim artykułów lub żydowskich właścicieli, zabronili także dalszego ukazywania się „Novosti“ i „Morgenblatt“ z powodu ich projugosłowiańskiego charakteru (pisma wydawała Jugoslovenska štampa d.d.). Wielu dziennikarzy zostało więc bez pracy. Znacjonalizowano również drukarnie oraz kontrolowano aktywność prywatnych przedsiębiorstw, których właściciele – jeśli chcieli dalej prowadzić działalność – musieli uregulować swoje stosunki z władzami (Goldstein 2011: 21–22).

---

<sup>139</sup> Slava Ogrizović sytuację tę skomentowała w następujący sposób: „Kipovi pjesnika koji kao da su se nekada radovali potočnicama, zumbulima i tulipanama, sada začuđeno gledaju kupus i kelj” (Ogrizović 1977: 125–126).

Ustasze niemal natychmiast po proklamowaniu nowego państwa przystąpili do usuwania Serbów i Żydów z ich mieszkań, a opuszczone przez nich mienie poddawali konfiskacie. Pierwsze masowe aresztowania ludności żydowskiej miały miejsce pod koniec maja 1941 roku, serbskiej w lipcu tego samego roku<sup>140</sup>. Podobny los spotykał Romów<sup>141</sup> oraz osoby sprzeciwiające się ówczesnej władzy. Już 19 kwietnia 1941 roku, czyli dziewięć dni po utworzeniu państwa, ustaszowskie władze zatrzymały kilkaset osób, które rzekomo zagrażały panującemu w mieście porządkowi (Kampuš i Karaman 1984: 208). Na początku najczęstszymi ofiarami ustaszy byli Serbowie, Żydzi oraz komuniści. Z czasem jednak przepisy dotyczące sądów doraźnych rozszerzono i skazany mógł zostać każdy, kto postępował niezgodnie z wyznaczonymi przez nową władzę regułami. Wystarczyło, że słuchał nieodpowiedniej (tj. zagranicznej) radiostacji, nie zgłosił właściwym organom swojego miejsca pobytu w przypadku jego zmiany, pomagał przy dokonywaniu aborcji czy zajmował się prostytutką (Matković 2002: 177–180, Goldstein 2011: 66, Goldstein 2013: 81). Karą mogło być rozstrzelanie lub – w przypadku lżejszych przewinień – odebranie wolności na co najmniej trzy lata (Matković 2002: 180).

Informacje o rozstrzelaniach podawano do publicznej wiadomości: na słupach i fasadach budynków rozwieszano plakaty z imionami i nazwiskami osób skazanych na śmierć. Działania te miały na celu wywołanie wśród mieszkańców strachu, który – w przekonaniu ustaszy – powinien skłonić ich do podporządkowania się narzuconym regułom (Goldstein 2011: 67, Goldstein 2013: 82). Najczęstszymi miejscami egzekucji były las Dotrščina, położony za parkiem Maksimir, a więc z dala od miejskiej zabudowy, oraz las Stupnički Lug (konkretnie Rakov Potok), oddalony o około dwudziestu kilometrów na południowy zachód od Zagrzebia. Pod koniec października 1943 roku wprowadzono nowe rozporządzenie, na mocy którego odpowiednie służby mogły – w przypadku niemożności ukarania bezpośredniego sprawcy – zastosować środki represyjne wobec jego małżonka, dzieci lub rodziców. Od pierwszego grudnia 1943 roku w celu zastraszenia ludności cywilnej zakładników wieszano także publicznie, obracając egzekucję w średniowieczny spektakl. Tego dnia stracono trzy osoby na drodze między dzisiejszymi dzielnicami Stenjevac i Podsused, położonymi w zachodniej części miasta. Potem, 20 grudnia, w

---

<sup>140</sup> Przed drugą wojną światową Żydzi stanowili 5% mieszkańców Zagrzebia, a Serbowie około 7% (Goldstein 2013: 91). Podczas wojny z 12 tysięcy Żydów zamieszkujących stolicę NDH zabitych zostało około 8–9 tysięcy (Goldstein 2013: 93, Banjeglav, Dilica i Straniero 2021: 32–33).

<sup>141</sup> Romów w Zagrzebiu było niewielu. Najczęściej zamieszkiwali oni obrzeża miasta. Spisy dokonane tuż przed wojną mówią o 409 Romach, przebywających głównie w gminie Sveta Klara. W 1942 roku większość z nich trafiła do obozu koncentracyjnego w Jasenovacu (Goldstein 2013: 94).

ramach zemsty za wysadzenie jednego z magazynów powieszono publicznie na zagrzebskiej Dubravie szesnastu zakładników (ulica, na której doszło do tych wydarzeń, nosi dziś nazwę ulicy Ofiar Grudniowych, upamiętniając w ten sposób zamordowanych) (Goldstein 2013: 103). Pokazowe stracenia kontynuowano aż do wiosny 1945 roku w Maksimirze, Čučerju, Čulincu, Brdovacu, Kustošiji i Žitnjaku, czyli na obrzeżach Zagrzebia lub poza jego granicami (Kampuš i Karaman 1984: 209). Często były również naloty, podczas których przetrząsano całe mieszkania i domy. W trakcie jednej z największych akcji tego typu, w połowie stycznia 1944 roku, aresztowanych zostało co najmniej 3600 osób, choć podawane są też informacje o ośmiu tysiącach ludzi (Goldstein 2011: 70, Lengel-Krizman 180: 88). Wśród aresztowanych najwięcej było kobiet nieposiadających zameldowania oraz zbiegłych żołnierzy. Większość została następnego dnia wypuszczona, a ci którzy pozostali w więzieniu, trafili do obozu koncentracyjnego w Jasenovacu<sup>142</sup>, na wschodni front lub do obozów pracy w Niemczech (Goldstein 2011: 70, Goldstein 2013: 83).

Jednym z istotnych aspektów funkcjonowania ustaszowskiego reżimu w Zagrzebiu była systematyczna i celowa ingerencja w przestrzeń miejską, której przekształcanie miało zarówno praktyczny, jak i symboliczno-ideologiczny charakter. Już wkrótce po ogłoszeniu powstania nowego państwa na ulicach miasta zaczęły pojawiać się swastyki, flagi Trzeciej Rzeszy oraz chorwackie flagi narodowe, stanowiące widoczny znak nowego ładu politycznego. W czasie większych uroczystości przestrzeń publiczną „zdobiły” również portrety Ante Pavelicia, co dodatkowo podkreślało kult tej jednostki i podporządkowanie miasta ideologii ustaszowskiej. Zgodnie z rozporządzeniem z 22 maja 1941 roku, Żydzi zobowiązani byli nosić *židovski znak* – początkowo składał się on z dwóch żółtych kawałków materiału o wymiarach 12 × 7,5 cm. Jeden z nich należało umieścić po lewej stronie klatki piersiowej, drugi – po lewej stronie pleców. Na środku każdego z nich musiała znajdować się czarna litera „Ž” (Goldstein 2011: 60, Goldstein 2013: 81).

Równocześnie z przestrzeni miasta usuwano wszystko, co mogło kojarzyć się z poprzednią władzą. Szczególnym przeobrażeniem poddano nazewnictwo ulic i placów,

---

<sup>142</sup> Obóz koncentracyjny utworzony przez ustaszys w sierpniu 1941 roku (jego budowa trwała do lutego 1942 roku), jeden z największych w Europie i największy na obszarze Niezależnego Państwa Chorwackiego, nazywany „Auschwitz Bałkanów” oraz „jugosłowiańskim Auschwitz”, składał się z pięciu podobozów: Krapje, Bročice (oba zamknięte w listopadzie 1941 roku), Cigłana, Kozara, Stara Gradiška, a także obozu przeznaczonego dla Romów w miejscowości Uštica. W kompleksie w Jasenovacu mordowani byli przede wszystkim Serbowie, Żydzi, Romowie oraz przeciwnicy ustaszowskiego reżimu. Według statystyk w obozie zginęło od 80 do 100 tysięcy osób. Obóz w Jasenovacu działał do kwietnia 1945 roku (zob. np. Mataušić 2008, Goldstein 2016, Goldstein 2018).

zwłaszcza tych, które w sposób bezpośredni lub pośredni odnosiły się do dynastii Karađorđevićów bądź polityki serbskiej (np. ulica Królowej Marii, plac Króla Aleksandra, plac Króla Piotra I Wyzwoliciela), przywoływały ideę terytorialnej jedności Królestwa Jugosławii (ulica Belgradzka, ulica Lublańska) lub symbolizowały słowianofilstwo (ulica Praska, Masarykova). Zmieniono również nazwy, które pochodziły od nazwisk obywateli USA – uznawanych za wrogów NDH (plac Waszyngtona, plac Wilsona). Zamiast nich pojawiły się te honorujące zwolenników ruchu ustaszowskiego (np. na Dolnym Mieście ulica Stipe Javora<sup>143</sup>, Stipe Duicia<sup>144</sup>, Petra Milutina Kvaternika<sup>145</sup>), wskazujące na bliskie kulturowe relacje z Bośnią<sup>146</sup> (ulica Bana Kulina<sup>147</sup>, Mehmeda Džemaludina Čauševića<sup>148</sup>) lub takie, które pokazywały dobre stosunki z państwami Osi (plac Ofiar Monachijskich,

---

<sup>143</sup> Stjepan (Stipe) Javor (1877–1936) był chorwackim nacjonalistą, politykiem i aktywistą. Znany jest jako jeden z założycieli ruchu ustaszowskiego oraz jego prominentny członek, pracował jako sprzedawca sprzętu strażackiego. Za swoją polityczną działalność był więziony w zakładach w Lepoglavie i Srijemskiej Mitrovicy. Zmarł na zapalenie płuc 27 marca 1936 roku w ostatnim ze wspomnianych miejsc. Nie udało mu się zatem doczekać dojścia ustaszy do władzy. Pochowano go na Mirogoju (hasło: *Javor, Stipe* [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, online: <https://hbl.lzmk.hr/clanak/javor-stipe> [dostęp: 18.07.2024]).

<sup>144</sup> Stjepan (Stipe, Stevo) Duić (1877–1934) był pułkownikiem, który po 1929 roku dołączył do ustaszowskiej organizacji kierowanej przez Ante Pavelicia i wspólnie z generałem pułkownikiem Stjepanem Sarkoticiem oraz podpułkownikiem Ivanem Perčevićem współtworzył pierwsze struktury chorwackiej emigracji o wyraźnie antyjugosłowiańskim charakterze. Zmarł w 1934 roku w wyniku zamachu zorganizowanego przez jugosłowiańską służbę bezpieczeństwa (hasło: *Duić, Stjepan (Stevo, Stipe)* [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, online: <https://hbl.lzmk.hr/clanak/duic-stjepan> [dostęp: 28.08.2025]).

<sup>145</sup> Petar Milutin Kvaternik (1882–1941) – działacz społeczny, brat Slavka Kvaternika, ministra sił zbrojnych Niezależnego Państwa Chorwackiego. W kwietniu 1941 roku, po rozpadzie Królestwa Jugosławii, podjął próbę ogłoszenia powstania NDH w Crikvenicy. Został jednak aresztowany przez grupę jugosłowiańskich oficerów marynarki wojennej i tej samej nocy zginął podczas szamotaniny z więziennymi strażnikami (hasło: *Kvaternik, Petar Milutin* [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, online: <https://hbl.lzmk.hr/clanak/kvaternik-petar-milutin> [dostęp: 28.08.2025]).

<sup>146</sup> Muzułmanie z Bośni odegrali istotną rolę w ideologicznej konstrukcji Niezależnego Państwa Chorwackiego. Chorwaccy faszyści, odwołując się do pism Ante Starčevića, promowali narrację, według której bośniaccy wyznawcy islamu stanowili „kwiat narodu chorwackiego” – byli postrzegani jako Chorwaci najczystszej krwi. To ideologiczne włączenie społeczności mużulmańskiej do chorwackiego narodu, mimo że definiowanego przez katolicką tożsamość, przyczyniło się do pozyskania poparcia części bośniackich mużulmanów dla reżimu ustaszy. Co więcej, przedstawiciele tej grupy zajmowali wysokie stanowiska w strukturach NDH, zarówno na poziomie administracyjnym, jak i wojskowym (zob. np. Kisić Kolanović 2009).

<sup>147</sup> Ban Kulin (ur. ok. 1170?, zm. 1204) – ban Bośni w latach 1180–1204. Wyniesiony do władzy przez bizantyjskiego cesarza Manuela I Komnena, po jego śmierci uznał zwierzchnictwo Węgier, jednocześnie dążąc do uniezależnienia Bośni. W 1189 roku nadał Dubrownikowi przywilej handlowy, gwarantujący swobodę poruszania się po terytorium Bośni bez konieczności płacenia ceł. W poszukiwaniu sojuszników w sporze z Węgrami wspierał osiedlanie się bogomiłków, co wzbudziło sprzeciw papieża Innocentego III. Węgrzy, porywając jego syna, zmusili Kulina do ukarania heretyków i zapłaty wysokiej grzywny. Jego panowanie uważane jest za złoty wiek średniowiecznej Bośni. Po jego śmierci w 1204 roku władzę przejął syn, Stefan (hasło: *Kulin* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, online: <https://enciklopedija.hr/clanak/kulin> [dostęp: 28.08.2025]).

<sup>148</sup> Mehmed Džemaludin Čaušević (1870–1938) – bośniacki teolog, myśliciel, oświeceniowiec, reformator, tłumacz, wydawca i językoznawca w latach 1913–1930 Wielki Mufti Bośni, uważany za jedną z najważniejszych i najbardziej wpływowych postaci bośniackich XX wieku (hasło: *Čaušević, Mehmed Džemaludin* [w:] *Hrvatski biografski leksikon*, online: <https://hbl.lzmk.hr/clanak/causevic-mehmed-dzemaludin> [dostęp: 28.08.2025]).

ulica Arnalda Mussoliniego). Zmianie uległa również nazwa Jugosłowiańskiej Akademii Nauki i Sztuki, którą przemianowano na Chorwacką Akademię Nauki i Sztuki (Matković 2002: 141). Niektórych usuniętych nazw nie udało się ustaszom zastąpić odpowiedniejszymi pod względem ideologicznym, w wyniku czego na mapach NDH pojawiały się bezimienne, niezidentyfikowane prostokąty lub kwadraty (Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 97–98, Goldstein 2011: 63).

Najbardziej wymownymi przykładami ideologicznego zawłaszczania przestrzeni miejskiej były ruiny synagogi przy ulicy Praskiej (noszącej wówczas nazwę ulica Stipe Javora), systematycznie wyburzanej od października 1941 roku do kwietnia 1942<sup>149</sup>, oraz minarety stojące wokół zaprojektowanej przez Ivana Meštrovia galerii sztuki, którą ustasze zamierzali przekształcić w meczet (zob. ilustracja 6). Obiekt ten miał symbolizować równość muzułmanów – a właściwie Chorwatów-muzułmanów, jak określano ich w ustaszowskich dokumentach – z Chorwatami wyznania katolickiego. Minarety ukończono w 1942 roku, jednak sam meczet oddano do użytku dopiero 18 lipca 1944 roku. Jego uroczyste otwarcie stanowiło ostatnią wielką ceremonię, jaką udało się ustaszowskim władzom zorganizować (Banjeglav, Dilica, Straniero 2021: 87–89).

Losy wspomnianych obiektów architektonicznych nie tylko odzwierciedlają ideologiczne napięcia okresu drugiej wojny światowej, lecz także pozostają istotnym elementem współczesnego dyskursu o tożsamości miasta i jego dziedzictwie. Znaczenie tych budowli nie ogranicza się bowiem do lat czterdziestych XX wieku – ich symboliczny wymiar wciąż budzi emocje i pozostaje przedmiotem sporów, czego przykładem są powracające debaty dotyczące ewentualnej odbudowy zagrzebskiej synagogi (Siuc 2019). Minarety zostały zburzone w 1947 roku przez kolejną władzę, która otworzyła w niedawnym meczecie Muzeum Rewolucji. Dopiero po ostatniej wojnie (tj. tej z lat dziewięćdziesiątych) budynkowi przywrócono jego pierwotną funkcję – stał się siedzibą Chorwackiego Towarzystwa Artystów Plastyków<sup>150</sup>. Poza wspomnianą synagogą w latach istnienia NDH nie burzono wiele i wiele też w Zagrzebiu nie budowano, przynajmniej w porównaniu z innymi okresami. Jedną z ważniejszych inwestycji było osiedle robotnicze

---

<sup>149</sup> Zgodnie z oficjalnymi deklaracjami rozbiorę synagogi prowadzono w spowolnionym tempie ze względu na sąsiednie kamienice, których rzekomo nie chciano uszkodzić. W rzeczywistości jednak proces ten był szczegółowo dokumentowany – fotografowany i filmowany przez członków ruchu ustaszy – co znacząco wpłynęło na jego wydłużenie (Banjeglav, Dilica, Straniero 2021: 86–87, zob. też: Knežević 1999).

<sup>150</sup> Miejsce to do dziś bywa przez zagrzebian nazywane „džamiją”.

„ojca ojczyzny Ante Starčevicia”<sup>151</sup> przy ulicy Granešnika na Dolnej Dubravie, którego budowę rozpoczęto w sierpniu 1941 roku. Miało ono być dowodem troski rządzących o sprawy socjalne robotników. Osiedle otwarto w kwietniu 1942 roku (Sagrak 1995: 61, Radović Mahečić 2002: 196, 198, Goldstein 2011: 63–64).

Na wygląd Zagrzebia i panującą w nim atmosferę wpływała również obecność niemieckiego i włoskiego wojska. Istnienie tych obcych sił było odczuwalna nie tylko na poziomie instytucjonalnym, lecz także w życiu codziennym mieszkańców (Banić 2023: 36–40). Ivan Šibl – chorwacki polityk, literat i partyzant, który przybył do miasta dzień po proklamowaniu Niezależnego Państwa Chorwackiego – zanotował, że w jednym z barów przy placu Bana Jelačića widniał napis informujący o podawaniu piwa wyłącznie niemieckim żołnierzom. Tego rodzaju komunikaty jasno wskazywały, że lokalna ludność została zdegradowana do roli społeczeństwa drugiej lub trzeciej kategorii (Šibl 1986: 39). Przedstawiciele Rzeszy otrzymali ponadto od miasta do użytku budynki w ścisłym centrum – między innymi na ulicy Mesničkij 23 oraz w pasażu Dežmana, znajdujących się tuż przy Ilicy, dziesięć minut piechotą od placu Jelačića, a także na ulicy Visokij 15 i 22 na Górnym Mieście. Po tej ostatniej, biegnącej równoległe do ulicy Mesničkij, lecz ukrytej z boku i ślepej, nieuprawnieni mieszkańcy Zagrzebia nie mogli się poruszać, tak samo zresztą jak w okolicach Tuškanaca. Takie rozwiązania świadczą o wyraźnym podziale przestrzeni miejskiej. Uprzywilejowana i ściśle kontrolowana strefa niemieckiej obecności była w ten sposób oddzielana od codziennego życia lokalnej ludności, która z dnia na dzień traciła dostęp do kolejnych fragmentów własnego miasta<sup>152</sup>.

Niemieccy oficerowie, podoficerowie i żołnierze zajęli w czasie wojny w sumie niemal pięćdziesiąt budynków. Oprócz wspomnianych obiektów zaadaptowali jeszcze na przykład willę na Tuškanacu, gdzie urządzili mniejsze więzienie, budynek Głównej Poczty na ulicy Jurišicijevij, w którym umieszczono służbę odpowiedzialną za podsłuchy czy budynek mieszczący się przy placu Strossmayera. Wiele nieruchomości należących do

---

<sup>151</sup> Ante Starčević zajmował ważne miejsce w ideologii ustaszy, uważających go za swojego poprzednika. Ante Pavelić miał być tym, który zrealizował marzenia „ojca ojczyzny” i uczynił Chorwację wolnym państwem. Nie przeszkodziło to jednak ustaszom w cenzurowaniu Starčevicia, chociażby ze względu na nienawiść, jaką polityk darzył Niemców (Goldstein 2011: 36).

<sup>152</sup> Markulin zwrócił uwagę na ograniczoną możliwość poruszania się po niektórych obszarach Zagrzebia: „Ubrzo nakon uspostave NDH kretanje po Tuškancu ograničeno je budući da se u blizini doselio Poglavnik. Kako naša obiteljska kuća nije bila u toj čuvanoj zoni, dobili smo samo dozvole za kretanje po njezinim rubnim dijelovima. Primjerice, na putu prema Prekrižju, na skijanje ili slično, smjeli smo proći zapadnom stazom, uz rub šume prema Zelengaju. Na svakom koraku ondje su bili detektivi, a uniformiranih je čuvara bilo relativno malo. Kao mjesto za igrz i vožnju biciklom ostao nam je samo Rokov perivoj (Markulin 2010, online: <https://www.matica.hr/hr/360/Djetinjstvo%20u%20ratnom%20Zagrebu/> [dostęp: 24.06.2025]).

zamożniejszych członków społeczności żydowskiej Niemcy skonfiskowali sami, usuwając właścicieli z ich domów, co szczególnie dotyczyło takich części miasta, jak: Rokov Perivoj, Tuškanac, Šalata czy Pantovčak (Banić 2023: 36). Na przejętych budynkach często zaś wieszali plakaty informujące o postępach Wehrmachtu na froncie, demonstrując w ten sposób swoją siłę i podkreślając militarne sukcesy (Ogrizović 1977: 18–20). Głównym miejscem zakwaterowania gestapo był hotel Esplanade, gdzie mieszkali nieodpłatnie. Sytuacja ta miała bezpośrednie konsekwencje dla personelu hotelowego, który – w związku z brakiem środków na wypłaty – zmuszony był do wykonywania pracy bez wynagrodzenia (Goldstein 2011: 23–24; Goldstein 2013: 72–73). Niemcy – podobnie jak Włosi – posiadali również uprawnienia do przeprowadzania aresztowań, osądzania podejrzanych mieszkańców według własnych kryteriów oraz kierowania ich do obozów, z czego chętnie korzystali (Goldstein 2011: 26, 32–33).

Siedziba Włoskiej Narodowej Partii Faszystowskiej znajdowała się natomiast przy ulicy Račkoga. Przy ulicy Mirka Bogovicia, a więc zaledwie pięć minut od placu Bana Jelačicia, mieścił się zaś Dom Włoski (Casa italiana), gdzie odbywały się różne manifestacje (Goldstein 2011: 33). Włosi organizowali też dwa razy w tygodniu (we wtorek i niedzielę) koncerty w Pawilonie Muzycznym na Zrinjevacu (Goldstein 2013: 74). Poprzez audiosferę zajmowali przestrzeń miejską również Niemcy. Obecność obu wojsk przenikała więc do codziennego życia mieszkańców także dzięki muzyce (Goldstein 2011: 32).

Od momentu proklamowania Niezależnego Państwa Chorwackiego w Zagrzebiu regularnie organizowano rozmaite manifestacje o charakterze politycznym i propagandowym. Część z nich odbywała się w otwartej przestrzeni miejskiej i była przeznaczona dla szerokiej publiczności, stanowiąc istotny element wizualnej obecności reżimu w życiu codziennym mieszkańców. Podstawowym celem tych uroczystości było zmanifestowanie siły nowo powstałego organizmu państwowego, a także wzbudzenie wśród uczestników poczucia jedności narodowej, lojalności wobec władzy oraz wiary w trwałość ustaszowskiego porządku. Publiczne widowiska tego typu pełniły zatem funkcję mobilizującą i kontrolną – przez obecność symboli, rytuałów i odgórnie narzuconych narracji politycznych, miały wpływać na sposób postrzegania rzeczywistości przez lokalną społeczność oraz legitymizować nowy reżim. Hucznie świętowano na przykład imieniny Ante Pavelicia 13 czerwca, podczas których już o szóstej rano trzy orkiestry dęte maszerowały przez niemal całe miasto, budząc mieszkańców, czy jego pięćdziesiąte piąte urodziny w lipcu 1944 roku. Z okazji Nowego Roku 1943 zorganizowano zaś wspólną paradę sił zbrojnych NDH i niemieckiego wojska znajdującego się w Zagrzebiu.

Uczestnicy przeszli od ulicy Branimirovej, minęli Główny Dworzec i skierowali się w stronę placu Bana Jelačića. Pod koniec parady Pavelić wygłosił zaś przemowę. Z wielkim rozmachem (trwała kilka dni) zorganizowana została również manifestacja z okazji rocznicy powstania Niezależnego Państwa Chorwackiego w kwietniu 1942 roku. Z tego powodu przed katedrą odbył się wielki koncert, wystawiono operę *Morana* Jakova Gotovaca, na którą wstęp był wolny, a w kościołach odprawiono msze w intencji państwa. Na fasadzie Chorwackiego Teatru Narodowego zawieszony został symbol ustaszy (tzw. uszate „U”) oraz chorwacka flaga (*hrvatska trobojnica*) ozdobiona zielonymi gałązkami. W samym teatrze zaś dla zaproszonych gości wystawiono między innymi fragment *Dubravki* Ivana Gundulicia oraz operę Vatroslava Lisinskiego *Porin*.

W okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego organizowano również koncerty uliczne poświęcone żołnierzom walczącym na froncie – odbywały się one między innymi na Zrinjevacu oraz przed budynkiem Chorwackiego Teatru Narodowego. Oprócz tego urządzano uroczyste ceremonie pogrzebowe poległych, nadając im państwowego charakteru. Tego rodzaju wydarzenia miały za zadanie nie tylko oddać hołd walczącym, lecz także umacniać wojenną mobilizację społeczeństwa, budować etos ofiary za ojczyznę i wzmacniać lojalność wobec ustaszowskiego reżimu poprzez odwołanie do emocji, wspólnoty oraz rytuałów publicznego uczestnictwa. Przytoczone powyżej przykłady parad, manifestacji i koncertów stanowią jedynie fragment szerszego repertuaru działań propagandowych, za pomocą których ustasze starali się demonstrować swoją siłę. W rzeczywistości tego rodzaju wydarzeń organizowano na ulicach Zagrzebia znacznie więcej, często z dużym rozmachem i przy udziale różnych instytucji państwowych (Goldstein 2011: 48–59; Goldstein 2013: 79–80).

Nowa władza dążyła również do kształtowania codziennych praktyk miejskich mieszkańców Zagrzebia, przede wszystkim poprzez systematyczne ograniczanie ich swobód obywatelskich i osobistych. Po wkroczeniu wojsk niemieckich do Zagrzebia i utworzeniu Niezależnego Państwa Chorwackiego wiele budynków szkolnych zostało zajętych przez niemieckie formacje wojskowe. W związku z tym, po świętach Wielkanocnych (które w 1941 roku przypadały 13 kwietnia), uczniowie nie wrócili do szkół, lecz otrzymali świadectwa wystawione przedwcześnie, bez ocen z poszczególnych przedmiotów. W ten sam sposób dokumentowano również egzaminy maturalne. W kolejnych latach zajęcia dydaktyczne odbywały się nieregularnie – często skracano rok szkolny, na przykład poprzez wydłużanie ferii zimowych. Takie działania destabilizowały

funkcjonowanie systemu edukacyjnego i negatywnie wpływały na przebieg procesu nauczania (Goldstein 2011: 104).

Równoległe z działaniami wpływającymi na system edukacyjny, ustaszowskie władze zaczęły wprowadzać szereg przepisów znacząco ograniczających codzienne funkcjonowanie mieszkańców w przestrzeni miejskiej. Już 10 kwietnia ogłoszono, że wszystkie lokale publiczne powinny być zamykane o godzinie dwudziestej. Po tym czasie mieszkańcom nie wolno było przebywać poza domem; za naruszenie zakazu groziły surowe sankcje, łącznie z możliwością deportacji do obozu koncentracyjnego. Godzinę policyjną, w dosłownym znaczeniu tego terminu, wprowadzono 16 maja 1941 roku – obowiązywała od dziesiątej wieczorem do piątej rano. W sierpniu tego samego roku dziesiątą zamieniono na dziewiątą, co wymusiło na kinach i teatrach dostosowanie godzin rozpoczęcia seansów i przedstawień (Goldstein 2011: 105; Banić 2023: 35). Na początku lipca 1941 roku wprowadzono zaś obowiązek zaciemniania okien – mimo że nie istniało wówczas realne zagrożenie bombardowaniami (Goldstein 2011: 105–106; Goldstein 2013: 85). Kolejnym elementem systemu kontroli była reglamentacja przemieszczania się poza granice miasta: aby opuścić Zagrzeb, konieczne było posiadanie stosownego zezwolenia wydawanego przez policję ustaszowską. Na głównych trasach wylotowych znajdowały się punkty kontrolne, w których przeprowadzano rewizje osób i ich bagażu. Zlokalizowane były one między innymi przy dzisiejszej końcowej stacji tramwajowej na Črnomercu (Ilica 272), na ulicy Sveti Duh, przy potoku Štefanovac na ulicy Maksimirskiej (na wschód od Ogrodu Zoologicznego), a także w rejonie Savskiego mostu (Goldstein 2011: 106–107). Dodatkowo obowiązywały szczegółowe przepisy regulujące sposób poruszania się po samym mieście – przykładowo zabronione było przechodzenie na drugą stronę ulicy na jej rogach (Goldstein 2013: 85).

W okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego Zagrzeb stał się więc dla wielu jego mieszkańców przestrzenią zniewolenia i kontroli. Obecność licznych aresztów, posterunków oraz prowizorycznych miejsc przetrzymywania wzmocniała poczucie ciągłej inwigilacji i braku bezpieczeństwa. Sprzyjała także internalizacji strachu jako mechanizmu podtrzymującego porządek społeczny narzucony przez autorytarną władzę. Miasto funkcjonowało niczym rozproszone więzienie, w którym represyjne instytucje władzy przenikały codzienność, a jego topografia została nasycona punktami przemocy materializującymi abstrakcyjne mechanizmy nadzoru i dyscyplinowania (Foucault 2009). Oprócz wykorzystywanego już za czasów Królestwa Jugosławii więzienia dla kobiet przy ulicy Savskiej i kompleksu na rogu ulic Đorđićevej i Petrinskiej, otwarto więzienie przy

ulicy Zvonimirovej 2, Račkoga 9 oraz przy Heinzelovej, na placu Mažuraniciów (wtedy nazywanego placem Wodza) i przy Runjaninovej, znajdującej się naprzeciwko Ogrodu Botanicznego. Ponadto przy każdych większych koszarach istniało więzienie wojskowe, tak jak na przykład przy ulicy Nova Ves 18. Najcięższe formy tortur stosowano wobec więźniów w areszcie znanym jako „Sing-Sing”, mieszczącym się w willi na Ksaverze, przy ulicy Matije Jandricia 74. Więzienia Gestapo znajdowały się natomiast na terenie dzisiejszego placu Ofiar Faszyzmu oraz placu Króla Krešimira.

System represji rozciągał się jednak poza oficjalne miejsca odosobnienia, obejmując również inne fragmenty miejskiej przestrzeni, które przekształcono w tymczasowe punkty kontroli, segregacji i wywózek. W topografię ówczesnego Zagrzebia wpisane zostały bowiem także punkty wyznaczone do gromadzenia Żydów i Serbów przed ich deportacją do obozów koncentracyjnych. Pierwszym z nich, utworzonym pod koniec czerwca 1941 roku, był obszar dzisiejszego Studenckiego Centrum, znajdującego się przy ulicy Savskiej. Przestrzeń ta miała charakter obozu przejściowego, gdzie selekcjonowano osoby żydowskiego pochodzenia. W większości trafiały one następnie do obozów koncentracyjnych Danica<sup>153</sup>, Gospić<sup>154</sup>, Jadovno<sup>155</sup>, Slana i Metajna na wyspie Pag<sup>156</sup> i później do obozu w Jasenovacu. Od początku lipca z tego miejsca deportowani byli także Serbowie. W sierpniu 1941 roku otwarto nowy obóz tranzytowy Zavrtnica, zlokalizowany na terenie dawnego magazynu przy Zavrtnicy (w okolicach ulicy Księcia Branimira [Ulica kneza Branimira]). Obiekt ten był odizolowany od reszty miasta, więc w jego

---

<sup>153</sup> Obóz znajdował się niedaleko Koprivnicy na terenie dawnej fabryki produktów chemicznych, od której wziął swoją nazwę. Założony został 15 kwietnia 1941 roku. Zlikwidowano go natomiast na początku września 1942 roku. Pierwsi więźniowie zostali przywiezieni do obozu już w kwietniu. Na początku więźniami byli głównie Serbowie, potem przede wszystkim Żydzi i Chorwaci pochodzący ze wszystkich części NDH. Od końca czerwca 1941 roku więźniów zaczęto przenosić do obozów znajdujących się w Lice (obóz Gospić, Jadovno i obozy znajdujące się na wyspie Pag). Zdravko Dizdar zidentyfikował imiona i nazwiska 3 358 osób więzionych w obozie. Najwięcej było wśród nich Serbów, bo 2 259, Żydów było 600, Chorwatów 434, a Romów 10. Zakłada się jednak, że przez obóz przeszło znacznie więcej ludzi. Dokładnej liczby nie można ustalić ze względu na brak dokumentów (Dizdar 2002).

<sup>154</sup> Obóz przejściowy, który znajdował się w budynku więzienia Rejonowego Sądu w Gospiciu. Więźniowie najczęściej najpierw przywożeni byli do Gospicia, gdzie przebywali przez jakiś czas, a potem odwożono ich do obozu Jadovno, Slana lub Metajna. Do Gospicia przywożono więźniów z Danicy (Goldstein i Goldstein 2001: 278–282).

<sup>155</sup> Znajdował się na zachód od Gospicia w dolinie Velebitu. Działał od 11 kwietnia do 25 sierpnia 1941 roku. Stanowił pierwszy obóz śmierci w Niezależnym Państwie Chorwackim. Wchodził w skład kompleksu obozów Gospić (Goldstein i Goldstein 2001: 293–301).

<sup>156</sup> Obóz Slana działał od 24 czerwca do drugiej połowy sierpnia 1941 roku. Został zamknięty (podobnie jak pozostałe obozy na tym obszarze) na rozkaz włoskich władz, które zajęły Likę. Przez ten czas w obozie zostało zamordowanych, według różnych danych, od sześciu do ośmiu tysięcy Serbów, Żydów i chorwackich antyfaszystów. Obóz Metajna działał w tym samym czasie i przeznaczony był dla kobiet. Ci, którym udało się przeżyć w tych dwóch obozach, zostali potem przewiezieni do kompleksu w Jasenovacu (byli pierwszymi więźniami tego obozu) (Goldstein i Goldstein 2001: 282–293).

bezpośrednim sąsiedztwie nie mieszkało wiele osób, co czyniło tę lokalizację znacznie bardziej dogodną z perspektywy władz niż teren przy ulicy Savskiej. Ten ostatni, położony w gęściej zaludnionej części Zagrzebia, narażony był na potencjalne spojrzenia mieszkańców okolicznych budynków. Osoby zamieszkujące pobliską ulicę Đure Crnatka zobowiązane były zresztą do zasłaniania okien, by nie mogły obserwować wydarzeń rozgrywających się na terenie obozu (Goldstein 2011: 150–151).

Po masowych deportacjach przeprowadzonych w sierpniu 1941 roku obóz tranzytowy Zavrtnica został zamknięty. Rok później, w sierpniu 1942 roku, utworzono kolejny obóz, tym razem w budynku gimnazjum przy ulicy Križanicievej (znajduje się niedaleko dzisiejszego placu Ofiar Faszyzmu), gdzie osadzono około 1200 zagrzebskich Żydów. Następnie przewożono ich na Dworzec Główny. Transporty odbywały się w ciągu dnia, co sprawiło, że mieszkańcy miasta mieli świadomość trwających deportacji, mimo zakrytych pojazdów i starań władz, by ukryć przetrzymywanych. Już pod koniec maja, a następnie ponownie w drugiej połowie czerwca 1941 roku, z obozu przy ulicy Savskiej, przez Dworzec Główny, deportowano w wagonach towarowych około 2500 Żydów – zarówno z Zagrzebia, jak i innych miast leżących na terenie Niezależnego Państwa Chorwackiego. W późniejszym czasie, z tej samej lokalizacji, wywieziono również około 800 Serbów (Goldstein 2011: 152–153).

Warto zauważyć, że Zagrzeb postrzegany był przez ustaszy jako miasto kosmopolityczne, a zatem z definicji sprzeczne z ich ideologią, odrzucającą wielokulturowość i promującą wizję narodu etnicznie jednorodnego, zakorzenionego w wiejskim, chłopskim modelu życia (Wróblewska-Trochimiuk 2020a: 30). W swojej doktrynie ustasze konsekwentnie odwoływali się do pojęcia „zwykłego człowieka”. Zgodnie z dwunastą zasadą ruchu<sup>157</sup> wyłącznie osoby wywodzące się z rodzin chłopskich mogły zostać uznane za posiadające „czyste” chorwackie pochodzenie, podczas gdy pozostałych traktowano jako element obcy narodowi (Goldstein 2011: 107). To specyficzne podejście do kategorii wiejskości nabiera szczególnego znaczenia w kontekście oficjalnej ideologii państwa chorwackiego lat dziewięćdziesiątych XX wieku, w której wiejskość utożsamiano już nie z autentycznością i narodową czystością, lecz z bałkańskością rozumianą pejoratywnie jako synonim barbarzyństwa oraz przypisywaną

---

<sup>157</sup> Zasada ta brzmiała: „Seljaštvo je temelj i izvor svakoga života, pa je kao takvo prvi nosilac svake državne vlasti u hrvatskoj državi. I kraj toga svi staleži hrvatskog naroda sačinjavaju jednu narodnu cjelinu, budući da u hrvatskom narodu i ostali staleži, čiji su članovi pripadnici hrvatske krvi, imaju ne samo svoj korijen i porijeklo, nego i trajnu obiteljsku vezu sa selom. Tko u Hrvatskoj ne potječe iz seljačke obitelji, taj u 90 slučajeva od stotine nije hrvatskog porijekla ni krvi, već je doseljeni stranac” (cytat za: Sagrak 1995: 51).

Serbom. Warto również pamiętać, że ideologia ta niejednokrotnie odwoływała się do wzorców propagandowych Niezależnego Państwa Chorwackiego, czerpiąc z niej te elementy, które były zgodne z politycznym zapotrzebowaniem na wroga i ofiarę (Dąbrowska-Partyka 1999).

W odpowiedzi na brutalny charakter reżimu ustaszowskiego oraz obecność sił okupacyjnych, w Zagrzebiu zaczął kształtować się silny ruch antyfaszystowski (Narodnooslobodilački pokret, NOP)<sup>158</sup>, którego celem było wyzwolenie miasta spod rządów NDH. Według niektórych danych z ruchem tym współpracowała lub sympatyzowała co piąta osoba mieszkająca w Zagrzebiu (Banjeglav, Dilica Straniero 2021: 21). Antyfaszyści szybko zaczęli organizować szereg większych lub mniejszych akcji dywersyjnych, takich jak: podpalenie magazynu siana na Kustošiji 15 lipca 1941 roku, podpalenie zapasów jedwabiu spadochronowego w jednej z fabryk cztery dni później, podpalenie dużego, drewnianego stadionu w dzielnicy Svetice 22 lipca, napaść na autobus wiozący niemieckich żołnierzy na rogu ulicy Zvonimirovej i Harambašićevej 4 sierpnia, napad na ustaszy na ulicy Runjaninovej 12 września czy na grupę ustaszy na ulicy Vrbančicevej lub podłożenie sześciu ładunków wybuchowych na Głównej Poczie na ulicy Jurišićevej, które sprawiły, że wszystkie szyby w oknach rozsypały się w drobny mak. Tego typu akcji organizowano bardzo dużo, pomimo że reżimowi już w pierwszym roku swoich rządów udało się złamać nielegalny ruch w Zagrzebiu. Z 500 komunistów w kwietniu 1941 roku do końca tego roku zostało około stu (Kampuš i Karaman 1984: 207–208, Goldstein 2011: 124). Antyfaszyści, szczególnie członkowie Związku Młodzieży Komunistycznej Jugosławii (SKOJ, Savez komunističke omladine Jugoslavije)<sup>159</sup>, prowadzili również walkę z reżimem za pomocą napisów, rysunków i wlepek na murach, fasadach budynków czy samochodach i tramwajach, na przykład podczas jednej z akcji na plakacie przedstawiającym Ante Pavelicia obok „U” dopisano „bojica”, tworząc w ten sposób słowo „morderca” (*ubojica*), podczas innej zaś dorysowywano sierp i młot na ustaszowskich plakatach. Rysowano też czerwoną pięcioramienną gwiazdę, stanowiącą drugi obok sierpa i młota symbol komunizmu. W marcu 1944 roku w całym mieście (między innymi na ulicy Vlaškiej, Heinzelovej, Petrovej, Boškovićevej, Frankopanskiej,

---

<sup>158</sup> Ruch Wyzwolenia Narodowego w Chorwacji był częścią Ruchu Wyzwolenia Narodowego w okupowanej Jugosławii. Chorwacki NOP znajdował się pod przewodnictwem Komunistycznej Partii Chorwacji. W jego ramach działały oddziały partyzanckie, którym udało się wyzwolić duże obszary Chorwacji (zob. np. Anić 2005).

<sup>159</sup> Młodzieżówka Komunistycznej Partii Jugosławii, która utworzona została w 1919 roku w Zagrzebiu. W Królestwie Jugosławii jej działalność była zakazana, podobnie zresztą jak w czasie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego (Šarić 2016).

Ilicy, Klaićevic i Savskiej) pojawiły się zaś napisy „Živio Tito“, „Živjeli partizani“, „Živjela NOV“, „Živio Nazor“, „Živila SSSR“, „Dolje ustaše“, „Smrt fašizmu“, „Smrt okupatorima“ (Goldstein 2011: 120–121).

Chociaż Zagrzeb w czasie drugiej wojny światowej uniknął losu takich miast jak Warszawa czy Drezno, niemal całkowicie zniszczonych w wyniku działań wojennych, nie zdołał całkowicie uchronić się przed bombardowaniami, stanowiących konsekwencję polityki prowadzonej przez faszystowskie Niezależne Państwo Chorwackie. Pierwsze z większych miało miejsce 22 lutego 1944 roku<sup>160</sup>. Celem nadlatujących od strony Medvednicy samolotów było znajdujące się na Borongaju lotnisko, położony blisko centrum Dworzec Główny oraz rozciągająca się na wschód i zachód linia kolejowa. Ucierpiało jednak także kilka innych miejsc, między innymi ulica Tkalčičeva, franciszkański klasztor na Kaptolu czy fabryka oleju przy ulicy Marina Držića. Nie obyło się również bez ofiar. Według najczęściej przytaczanych danych sześćdziesiąt osób zostało zabitych, a około stu rannych. Drugie bombardowanie, o którym należy wspomnieć ze względu na jego skutki, miało miejsce na początku marca 1945 roku, na krótko przed upadkiem Niezależnego Państwa Chorwackiego. W jego wyniku poważnie ucierpiała między innymi Dolna Dubrava. Ponadto zginęło sto piętnaście osób, a dwieście pięć zostało rannych (Karaš Obradov 2006, Karaš Obradov 2008). Do końca wojny stolica NDH została zbombardowana dwadzieścia jeden razy, w wyniku czego zginęły 554 osoby, przede wszystkim cywile (Banić 2023: 53).

Zagrzeb w latach 1941–1945 stał się miejscem, w którym – pomimo że uniknął większych zniszczeń wojennych – trudno było normalnie funkcjonować, wbrew temu, co przedstawił w pseudodokumentalnej powieści *Četverored* (1997)<sup>161</sup> Ivan Aralica, chorwacki pisarz oraz polityk związany w latach pięćdziesiątych poprzedniego wieku z Chorwacką Wspólnotą Demokratyczną (Hrvatska demokratska zajednica, HDZ). W utworze tym autor opowiada o wydarzeniach, mających miejsce w maju 1945 roku w miejscowości Bleiburg, gdzie Jugosłowiańska Armia Krajowa dokonała masakry na

---

<sup>160</sup> Horvat w taki sposób opisał to bombardowanie: „Pristižu prve vijesti: bombardirana pruga, aerodrom, Krešimirov trg, Opatovina – dakle prvo stvarno bombardiranje Zagreba, i to upravo na pokladni utorak! Malo hrvatske groteske! Ni tragično ne može biti kod nas kemički čisto [...] sišao u Donji grad. Ulice pune gomile užurbana svijeta; tramvaji stoje, auti jure. Grad kao da se pijan ljulja, teturajući [...] Saznaju se nove nove potankosti. Pogođen Središnji ured, Esplanade, sjemenište, stradala četvrt oko Krešimirova trga. Jedna bomba pala na Kumičićevu ulicu, dvije u Botanički vrt. Glavni cilj napadaju svakako bila željeznička pruga [...] Zapravo je danas Zagreb prvi put osjetio potpuno da je u ratu“ (Horvat 1989: 64). Więcej o jego perspektywie w rozdziale poświęconemu dziennikowi historyka.

<sup>161</sup> Na podstawie powieści Aralicy Jakov Sedlar nakręcił w 1999 roku film pod tym samym tytułem.

członach, współpracownikach i zwolennikach chorwackiego reżimu faszystowskiego<sup>162</sup>. Czyni to, jak zauważyła Ewa Szperlik, wyłącznie „z perspektywy tragedii narodu chorwackiego”, rozumianej jako nieustanna próba jego eksterminacji przez obce potęgi i wrogo nastawionych sąsiadów (Szperlik 2019: 80). W ten sposób powieść stała się niejako „narzędziem rehabilitacji ruchu ustaszowskiego i próbą uzasadnienia akceptacji reżimu Ante Pavelicia przez część chorwackiego społeczeństwa” (Szperlik 2019: 80–81).

W utworze autor ukazał zarówno wydarzenia związane z bleiburską tragedią, jak i sytuację panującą w Zagrzebiu z punktu widzenia głównego bohatera, Ivana Telebara (postać fikcyjna), młodego artysty oraz aktora teatralnego, osoby niewinnej i będącej przypadkową ofiarą, która w konwojach uciekinierów postanowiła opuścić miasto. Pisarz przemilczał fakt, że pewna część społeczeństwa popierała ustaszy, wybielając w ten sposób historię i traktując NDH przede wszystkim jako historyczną szansę Chorwatów na niepodległość oraz wyzwolenie się spod serbskiej dominacji (por. Szperlik 2019: 85). Zgodnie z wyznawaną przez Aralicę ideologią przedstawiony został w powieści także wojenny Zagrzeb, stając się miastem, w którym nie zabrakło miejsca na drobne przyjemności oraz pielęgnowanie społecznych rytuałów, takich jak wizyty w teatrze, spotkania z przyjaciółmi czy spokojne spacerowanie w niedzielne przedpołudnia. Przemilczany został terror, jaki stosowali ustasze, by utrzymać kontrolę nad społeczeństwem, zdusić opór i narzucić własną wizję narodowej jedności. Dopiero zbliżający się do stolicy komuniści

---

<sup>162</sup> Miejscowość Bleiburg (chor. *Blajburško polje*), położona na terytorium Austrii, zajmuje istotne miejsce w zbiorowej pamięci Chorwatów jako symbol cierpienia i narodowej traumy. Związane z nią wydarzenia, które rozegrały się w połowie maja 1945 roku, często określane są mianem „chorwackiej drogi krzyżowej” (*križni put*), nawiązującym do symboliki religijnej i martyrologicznej. Kluczową datą w tym kontekście jest 15 maja 1945 roku – dzień, w którym tysiące osób, w tym żołnierze powiązani z armią Niezależnego Państwa Chorwackiego, sympatycy reżimu Ante Pavelicia oraz cywile uciekający przed nadciągającymi siłami komunistycznymi, dotarły do granicy jugosłowiańsko-austriackiej z zamiarem bezpiecznego poddania się wojskom alianckim. Zamiast spodziewanej ochrony i gwarancji bezpieczeństwa, napotkano brutalną reakcję ze strony jugosłowiańskiej armii, której działania miały charakter odwetu wobec przeciwników ideologicznych oraz współpracowników ustaszowskiego reżimu. Warto mieć na uwadze, że „chorwacka droga krzyżowa” obejmowała szereg wydarzeń rozciągniętych w czasie – od maja do sierpnia 1945 roku – i miała złożony charakter. Pierwszy etap polegał na rozbrojeniu i internowaniu oddziałów niemieckich oraz chorwackich, drugi – na przymusowym wydalaniu kolaborantów z terytoriów kontrolowanych przez aliantów, a trzeci – na organizowaniu tzw. marszów śmierci (*kolone smrti*), podczas których tysiące osób, zarówno wojskowych, jak i cywilnych, kierowano do obozów przejściowych znajdujących się w głębi terytorium Jugosławii. Za tłumami maszerujących żołnierzy i cywilów pozostała ogromna liczba obozów i masowych grobów. Do dziś nie ustalono precyzyjnej liczby ofiar; najczęściej mówi się o co najmniej stu tysiącach zabitych lub zmarłych, wśród których byli głównie Chorwaci, ale również Słowacy, Serbowie, Czarnogórcy, Bośniacy Muzułmanie, Kozacy i Niemcy. Zdarzenie to w okresie istnienia Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii było tematem tabu. Wspominano o nim niechętnie, a jeśli już się tak działo, było przedstawiane jako bezsprzeczne zwyciężstwo titowskich partyzantów nad faszyzmem. Temat ten powrócił do oficjalnego dyskursu w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, czyli po rozpadzie Jugosławii, kiedy zaczęto go przedstawiać jako jedną z największych tragedii narodu chorwackiego, o której przez dziesięciolecia należało milczeć (Szperlik 2019: 73–78, zob. też np.: Dizdar 2005, Grahek Ravančić 2008, Goldstein i Goldstein 2011).

zdają się burzyć porządek codzienności, wywołując w mieszkańcach niepokój o przyszłość:

Na putu do Jurišičeve ulice, gdje je Baja stanovao, na kiosku sam na Cvjetnom trgu kupio »Hrvatski narod«, kao što sam ga kupovao svako nedjeljno jutro kad bih prijie ručka prošetao do Trga u potrazi za društvom. Da nedjeljno jutro nije obično, moglo se zapaziti po velikom broju vojnika i mnoštvu svijeta sa sela i iz provincije. I jedni su i drugi besciljno lunjali ulicama ili sjedili uz rub nogostupa i na stubama ispred ulaznih vrata. Očito, nešto se krupno pokrenulo, nešto se izgubilo iz svakodnevnih kolotečine, ali ni gužve, ni nereda, ni očaja još nije bilo. Sve nešto u pripremi za pokret i očekivanju spasonosne zapovijedi da se tu ostane i nikamo ne odlazi. Ne znam ni danas je li to doista bilo tako ili sam ja svoje duševno stanje preslikavao na ono što sam vidio oko sebe (Aralica 1997: 15).

Atmosfera końca wojny oraz wiadomości o zbliżających się do miasta komunistach przepełnione są niepokojem. W tym czasie nieprzychylni partyzantom mieszkańcy Zagrzebia i okolic decydują się na ucieczkę do Austrii. Na wieść o tym, że Ante Pavelić i jego dowództwo nie zamierzają bronić miasta z powodu braku środków militarnych, postanawiają zorganizować ewakuację na własną rękę (Szperlik 2019: 86). Tłumy żołnierzy oraz ludzi z prowincji, błakających się bez celu, stanowią zapowiedź nadchodzących zmian. Miasto zostaje ukazane jako przestrzeń zawieszona w czasie – w stanie przejściowym między dawnym porządkiem a jeszcze niezrealizowanym, ale już wyczuwalnym chaosem. Narrator, niepewny, czy to, co widzi, jest rzeczywistością, czy projekcją jego własnych emocji, podkreśla powszechny stan dezorientacji i oczekiwania. Zagrzeb jawi się zatem nie tylko jako fizyczna przestrzeń, lecz również jako metafora stanu psychicznego jego mieszkańców – balansujących między przywiązaniem do codzienności a lękiem przed nieuchronną zmianą. Zmiana ta niekoniecznie postrzegana jest jako pozytywna. Warto bowiem pamiętać, że wkraczające do Zagrzebia oddziały partyzanckie nie zostały przyjęte entuzjastycznie; wielu mieszkańców chorwackiej stolicy obawiało się aktów odwetu (Szperlik 2019: 86–87).

Aralica przemilczał kwestię terroru, jaki w tym czasie panował w Zagrzebiu, a także liczne nakazy, których mieszkańcy musieli przestrzegać, by podporządkować się żądaniom nowej władzy. W bardziej złożony sposób ten okres przedstawił Josip Horvat, którego dziennik wojenny wybrałam do analizy jako cenne źródło dokumentujące codzienne życie mieszkańców w warunkach istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego. Szerzej zajmę się nim w dalszej części pracy, tutaj natomiast wspomnę jedynie o kilku aspektach. W dzienniku tym, obejmującym lata 1943–1945, Horvat opisał liczne alarmy przeciwlotnicze, które nasiliły się pod koniec wojny, stały strach mieszkańców przed bombardowaniami, niedobór artykułów spożywczych (w pewnym momencie zauważył, że zwykła kajzerka

stała się smakołykiem), nieustanny wzrost cen, braki wody, prądu i gazu, a także pojawienie się pluskiew — czyli wszystkie te „detalji o sitnicama dnevnog života” (Horvat 1989: 24), które czyniły codzienność tamtego czasu niezwykle uciążliwą.

Nie oznacza to oczywiście, że życie kulturalne w mieście zupełnie zamarło, a Aralica całkowicie zafałszował rzeczywistość. Teatry faktycznie nadal wystawiały spektakle, w kinach wyświetlano filmy (głównie produkcji niemieckiej i włoskiej), publikowano książki, a kawiarnie cieszyły się dużą popularnością. Władze dążyły jednak do silnej kontroli nad sferą kultury, starając się wykorzystywać ją jako narzędzie propagandy (Goldstein 2013: 74–79; Goldstein 2011: 46). Pozostaje pytanie, na ile te ambicje podporządkowania literatury – a szerzej: całej sfery kultury – ideologii rzeczywistości udało się zrealizować? Jak zauważył Ivica Matičević w książce poświęconej chorwackiej krytyce literackiej funkcjonującej w latach 1941–1945: „još se jednom potvrdilo da nema crno-bijele slike, da su polariteti bili snažni, da je intelektualni i kulturni život ipak znao i uspio izboriti svoj prostor“ (Matičević 2007: 6). W kolejnym rozdziale przeanalizuję kondycję życia literackiego w okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego, ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji pisarzy, roli kultury w ustaszowskiej ideologii oraz pozycji prozy. Następnie dokonam szczegółowej interpretacji wybranych dzieł literackich.

## CHORWACKA PROZA LAT 1941–1945.

### KILKA UWAG WSTĘPNYCH

W wielu opracowaniach dotyczących Niezależnego Państwa Chorwackiego, jak trafnie zauważył Ivo Goldstein, temat kultury zepchnięty został na margines, jakby nie miała ona znaczenia dla ideologii ówczesnego państwa (Goldstein 2011: 35). Również twórczość literacka powstająca w omawianym okresie nie doczekała się jeszcze większego zainteresowania ze strony badaczy i badaczek, co mogłoby sugerować, że w latach 1941–1945 pisano mało lub wcale<sup>163</sup>. Na ten istotny brak opracowań dotyczących życia

---

<sup>163</sup> Por.: „Studije o kulturnim institucijama i stvarateljima, o književnim tekstovima i izdavaštvu Nezavisne Države Hrvatske gotovo da ne postoje pa se u ovome istraživanju nije moguće pozivati na postojeće rezultate. Zazor prema ustaškoj ideologiji glavni je razlog nedostatka analitičkog interesa za kulturnu građu proizvedenu u NDH. Unatoč svekolikoj unutrašnjoj manjkavosti, ta je državna tvorba omogućila relativno stabilnu kulturnu okosnicu i funkcioniranje kulturnih institucija. Časopisi, zbornici, svesci, brošure i knjige,

kulturalnego za rządów ustaszy zwrócił uwagę w trzecim tomie *Krležologiji* Stanko Lasić. Opublikowana w 1989 roku książka poświęcona została recepcji twórczości Mirosława Krleży w latach 1941–1945. Lasić stwierdził w niej, że:

Potpuno razumijevanje endehaške krležologije prepostavlja poznavanje političkog, književnog i kulturnog života za ove četiri ratne godine. Dok se o političkim prilikama i zbivanjima dosta pisalo, dotle zapanjuje manjak istraživanja kulturne situacije, a da ne spominjemo da se gotovo nitko nije ozbiljnije bavio kretanjima, razvojnim tendencijama i rezultatima u raznim umjetničkim područjima. Istraživač koji bi se oslanjao na naše udžbenike, priručnike, studije, monografije itd. iz povijesti hrvatske književnosti došao bi do poraznog zaključka: u ove četiri godine nije se na području kulture/književnosti dogodilo ama baš ništa. Istina je suprotna (Lasić 1989: 15).

Brak wcześniejszych badań, dotyczących szeroko rozumianej kultury lat 1941–1945, wynikał między innymi z ograniczeń obowiązujących w okresie komunistycznej Jugosławii. Niezależne Państwo Chorwackie ukazywano w oficjalnym dyskursie niemal wyłącznie jako reżim zbrodniczy, oparty na kolaboracji i terrorze ustaszy. W takim ujęciu nie pozostawiano przestrzeni na bardziej złożone analizy. Działalność kulturalna tego okresu była bowiem z góry uznawana za „skażoną” współpracą z faszyzmem (Matičević 2007: 8). Dopiero pod koniec istnienia Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (Socijalistička federativna republika Jugoslavija, SFRJ)<sup>164</sup> powoli otwierała się przestrzeń na tego typu badania, co nie znaczy, że zaczęto je intensywnie prowadzić. Świadczyć mogą o tym chociażby słowa Ivicy Matičevića, autora książki poświęconej krytyce literackiej w czasach Niezależnego Państwa Chorwackiego *Prostor slobode. Književna kritika u zagrebačkoj periodici od 1941. do 1945.*, która ukazała się niecałe dwadzieścia lat po pracy Lasicia. Badacz zwrócił w niej uwagę na zauważalny brak opracowań dotyczących twórczości literackiej lub krytycznoliterackiej omawianego okresu (Matičević 2007: 15). Książka ta została opublikowana w 2007 roku, jednak mimo upływu niemal dwóch dekad, stan badań nad literaturą tego okresu pozostaje w dużej mierze niezmienny.

Podobne zaniedbanie widoczne jest również w syntezach poświęconych historii literatury chorwackiej, które na ogół nie wyodrębniają lat 1941–1945 jako osobnego okresu, całkowicie je pomijają lub poświęcają im zaledwie parę stron. Podam kilka przykładów, w których autorzy różnie podchodzą do tego zagadnienia. Pierwszym z nich jest opublikowana w 1982 roku praca *Hrvatska književnost* autorstwa Mirosława Šicela, w

---

tiskane u okruženju rata, ljudskih gubitaka i svih vrsta nestašice, strše kao uistinu nesvakidašnji nakladnički pothvat“ (Kisić Kolanović 2007: 63).

<sup>164</sup> Oficjalna nazwa państwa od 1963 roku. Wcześniej, między 1946 a 1963 rokiem, Federacyjna Ludowa Republika Jugosławii. A jeszcze wcześniej Demokratyczna Federacyjna Jugosławia. Państwo to bywa po prostu nazywane drugą Jugosławią, by odróżnić je od istniejącego w międzywojniu Królestwa Jugosławii.

której problematyce lat wojennych badacz poświęcił stosunkowo niewiele miejsca. Wynikać to może zarówno z przyjętej struktury dzieła, jak i z kontekstu jego powstania – książka została bowiem wydana jeszcze w okresie istnienia Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii. Na ten drugi czynnik wskazuje również sposób ujęcia tematu. Zagadnienia związane z twórczością lat 1941–1945 zostały przez autora włączone do rozdziału poświęconego literaturze pierwszej połowy XX wieku, zatytułowanego *Književnost prve polovice dvadesetog stoljeća (1916–1950)*, w którym omówił on między innymi „literaturę wojenną” (*ratna književnost*), określaną także jako „literatura w czasie wojny” (*književnost u ratu*) lub „literatura walki narodowowyzwoleńczej” (*književnost narodnooslobodilačke borbe*). Šicel skoncentrował się zatem wyłącznie na jednym z aspektów pisarstwa powstającego w latach 1941–1945, czyli twórczości poświęconej walce prowadzonej przez partyzanckie oddziały powstańcze. W jego ocenie twórczość ta miała charakter wyjątkowy na tle innych literatur europejskich, a jej autorami byli w znacznej mierze pisarze, którzy już w latach trzydziestych XX wieku dawali wyraz swojemu społecznemu zaangażowaniu oraz lewicowym poglądom. Stanowiła ona więc kontynuację wcześniejszych tendencji ideowych i estetycznych, wzbogaconych o nowe wątki: temat wojny oraz rewolucji (Šicel 1982: 156–157).

Kolejna synteza, o jakiej chciałabym wspomnieć, ukazała się po raz pierwszy w 1997 roku. Autorzy tworzący w okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego zostali w niej omówieni w ramach krótkiego, ale odrębnego rozdziału. Mam tu na myśli pracę *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, którą podpisuje Dubravko Jelčić (Jelčić 2004<sup>165</sup>). Badacz ten poświęcił również kilka osobnych artykułów twórczości poszczególnych pisarzy z tego okresu oraz – szerzej – zagadnieniom funkcjonowania kultury w realiach Niezależnego Państwa Chorwackiego (por. Jelčić 1995, Jelčić 1999). Jelčić reprezentował dość kontrowersyjne stanowisko, zgodnie z którym życie kulturalne w NDH – mimo autorytarnej struktury władzy – cieszyło się godną pozazdroszczenia intensywnością i sporą niezależnością, o czym świadczą według niego nazwiska osób publikujących w ówczesnej prasie oraz działalność Chorwackiego Instytutu Bibliograficznego i Wydawniczego (Hrvatski izdavački bibliografski zavod, HIBZ)<sup>166</sup>, kierowanego przez Mate Ujevicia (Jelčić 1995: 521).

---

<sup>165</sup> W pracy odwołuję się do drugiego, rozszerzonego wydania książki.

<sup>166</sup> Josip Horvat twierdził, że instytucja ta była schronieniem dla autorów niepopierających ustaszy (Horvat 1989).

Krešimir Nemeć natomiast, w opublikowanej w 1998 roku monografii poświęconej historii chorwackiej powieści w latach 1900–1945 (*Povijest hrvatskog romana od 1900. do 1945. godine*), przyjął odmienną strategię kompozycyjną. Zamiast organizować materiał według kryteriów chronologicznych, skoncentrował się na dominujących w analizowanym okresie nurtach artystycznych – takich jak ekspresjonizm, nowe odmiany realizmu, powieść analityczno-psychologiczna, powieść liryczna czy popularna – i przyporządkował im reprezentatywnych twórców, omawiając ich dorobek w ramach poszczególnych kategorii. Twórczość pisarzy aktywnych w czasie wojny została przez badacza potraktowana jako część szerszego kontinuum i omówiona w kontekście wcześniejszych i późniejszych osiągnięć literackich danego autora. Taki sposób ujęcia zastosował między innymi w przypadku prozy Mile Bundaka (Nemeć 1998: 145–153) czy Zvonimira Remety (Nemeć 1998: 255–259). Cennym uzupełnieniem książki jest zamieszczona na jej końcu tabela, obejmująca powieści opublikowane w latach 1900–1945. Pozwala ona prześledzić skalę i specyfikę produkcji literackiej w całym analizowanym okresie, w tym także w czasie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego.

Kolejnym badaczem, który poświęcił temu okresowi uwagę, jest Slobodan Prosperov Novak. W opublikowanej w 2003 roku pracy *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas* zamieścił on krótkie (ograniczone do dwóch stron) omówienie literatury powstającej w czasach Niezależnego Państwa Chorwackiego (Novak 2003: 389–390). Novak wymienił tych twórców, którzy zginęli w okolicach Bleiburga, zostali zamordowani przez komunistów w innych miejscach lub zmarli w niewyjaśnionych okolicznościach (w podobny sposób podzielił fragment o literaturze publikowanej za czasów NDH Jelčić). Wśród wspomnianych przez niego autorów znaleźli się między innymi Mile Budak, Andrija Radoslav Glavaš, zajmujący się krytyką literacką, Ivan Softa, autor kilku powieści publikowanych jeszcze w międzywojniu, takich jak *Na cesti* (1936), *Dani jada i glada* (1937), *Nemirni mir* (1940) czy Zlatko Milković, który zaginął w Paryżu i którego utworowi poświęciłam jeden z fragmentów niniejszego opracowania. Badacz wspomina też tych, którzy za publikowanie swoich tekstów w czasie istnienia NDH zostali na pewien czas odsunięci od życia literackiego przez komunistów, a mowa tu o Tinie Ujeviću, Milanie Begoviću czy Dragutinie Tadijanoviću (Novak 2003: 389).

W tym kontekście warto podkreślić, że lektura tekstów poświęconych literaturze (a szerzej – kulturze) lat 1941–1945 wymaga krytycznego podejścia. Niezbędne jest uwzględnienie zarówno perspektywy autorów, jak i celów, które przyświecały im w trakcie pracy badawczej. Inaczej mówiąc, wyznawana przez nich ideologia oraz uwarunkowania

polityczne i historyczne nierzadko wywierały istotny wpływ na sposób interpretacji wydarzeń oraz ocenę analizowanych zjawisk kulturowych. Zależność ta dotyczy również prac o charakterze *stricte* historycznym, czego przykładem może być *Povijest Hrvatske* autorstwa Dragutina Pavličevicia. Rozdział poświęcony Niezależnemu Państwu Chorwackiemu został tam opracowany zgodnie z dominującą narracją państwową, co rodzi pytania o selektywność ujęcia oraz zachowawczość w doborze i interpretacji materiału źródłowego.

Z podobnym problemem selektywności i ideologicznego zawężenia czytelnicy mogą spotkać się także w przypadku prac Jelčicia i Novaka, których poglądy wpisują się w nurt konserwatywno-nacjonalistycznej refleksji nad historią i tożsamością Chorwacji. Tendencja ta – szczególnie widoczna w latach dziewięćdziesiątych – stała się częścią szerszego projektu państwowej rehabilitacji Niezależnego Państwa Chorwackiego. Punkt widzenia Jelčicia ma charakter wyraźnie konserwatywno-narodowy i jednoznacznie wrogi wobec idei jugosławizmu oraz komunizmu, co szczególnie uwidocznilo się w okresie transformacji ustrojowej, kiedy badacz aktywnie zaangażował się politycznie, wspierając Chorwacką Wspólnotę Demokratyczną (Hrvatska demokratska zajednica, HDZ)<sup>167</sup>. Na ideologiczne ograniczenia jego interpretacji zwracali uwagę także niektórzy chorwaccy badacze (np. Nemeč, Novak), podkreślając jednocześnie znaczący wkład Jelčicia w dokumentowanie literackiego dziedzictwa Chorwacji.

Rolę swoistego „kronikarza” narodowego mitu literackiego pełnił również Novak, choć nie w takim stopniu jak Jelčić. Jego postawa, mimo iż zakorzeniona w nacjonalizmie kulturowym – rozumianym głównie jako dążenie do podkreślania odrębności chorwackiej kultury względem serbskiej – miała jednak bardziej pluralistyczny i otwarty charakter, zwłaszcza w odniesieniu do dziedzictwa europejskiego oraz śródziemnomorskiego. Choć Novak również był przeciwnikiem idei jugosłowiańskiej, jego stanowisko cechowała większe zniuansowanie i dystans wobec uproszczeń oraz ideologicznych skrajności obecnych w ówczesnym dyskursie publicznym.

Zanim przejdę do analizy wybranych tekstów literackich, nakreślę ogólną sytuację twórców oraz kondycję literatury w okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego, kiedy to Zagrzeb został uznany przez Ante Pavelicia za centrum intelektualnego i

---

<sup>167</sup> Partia założona w 1989 roku przez Franja Tuđmana. W pierwszych latach swojej działalności była ugrupowaniem mocno prawicowym i nacjonalistycznym (hasło: *Hrvatska demokratska zajednica* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, online: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hrvatska-demokratska-zajednica> [dostęp: 4.09.2025]).

kulturalnego życia narodu chorwackiego (Goldstein 2011: 35). Ustasze dążyli do przeprowadzenia głębokiej rewolucji w życiu społecznym, w czym kultura odgrywała kluczową rolę. Już na początku swoich rządów sporządzili listę zakazanych książek i autorów, a następnie wysyłali do bibliotek informacje o utworach, które należy usunąć z półek. Wśród nich znalazły się między innymi teksty pisane cyrylicą lub łacinką, ale w języku serbskim, propagujące marksizm, uważane za projugosłowiańskie oraz anglofilskie. Urzędnicy odwiedzali także zagrzebskie księgarnie, antykwariaty i biblioteki, by sprawdzić realizację tego zakazu. Jednocześnie wprowadzono cenzurę (Goldstein 2011: 35–36). Wybitny badacz literatury Antun Barac, który trafił do obozu w Jasenovacu, ale potem wrócił na uniwersytet oraz rozpoczął owocną współpracę z ówczesnymi czasopismami (Jelčić 2004: 429), sytuację pisarzy w czasie istnienia NDH opisał w następujący sposób:

Ustaške vlasti pokazuju prema knjizi i književnicima neobičnu naklonost. Uvele su mnogobrojne državne nagrade, koje se svake godine, na Antunovo, dijele uz prigodnu svečanost. Nagrade su prilično visoke – što je važno, kad se uzme u obzir, nagrađeni pisci dobivaju usto i običajan honorar po štampanim arcima. Čini se, da su neki od njih i udesili svoj rad tako, da bi svake godine mogli dobiti kakvu nagradu [...] Honorari su za književne sastavke vrlo porasli – osobito u listovima, koje podržava ustaška vladavina (Hrvatski narod, Nova Hrvatska, Spremnost, Neue Ordnung). Oni se udešavaju prema porastu cijena, pa su se od g. 1941 do 1944. digli od 1000 kuna na 15.000–30.000 kuna po članku. To iznosi gotovo koliko i cijela mjesečna plaća državnih namještenika. Kako su takvi sastavci većinom kratki – a ne moraju po sadržaju biti ni novi – okretan pisac može svake nedjelje napisati bar ponešto. Neki se književnici obilno okorišćuju tima mogućnostima zarade, te se pojavljuju u listovima svakih osam dana. Kažu, da je neki od njih rekao, da mu nikad nije bilo tako dobro, kao sada [...] Doći do takve zarade vrlo je lako svakome, tko je u književnosti stekao neki glas. Urednici izjavljaju, da im je u prvome redu do imena zato poznatije pisce salijeću pozivima na suradnju – i listovima, i ličnim pohodima, i telefonskim razgovorima. Dok je nekad i najbolji književnik morao često i više nedjelja čekati, da dobije bijedni honorar po retku, danas izdavači nuđaju novac unaprijed – ne brojeći retke, ne uzrujavajući se, da li će plaćeni članak dobiti u određeno vrijeme [...] »Briga« ustaških vlasti za književnost očituje se i na drugi način. Matica hrvatska dobila je monopol za prijevodnu beletristiku. Drugi izdavač, koji žele s toga područja nešto izdati moraju je moliti za dopuštenje i platiti joj [...] Osnivaju se i nova međunarodna književnička udruženja. »Savezničke« države (Italija, Njemačka) daju pojedinim hrvatskim književnicima obilne potpore, da mogu boraviti u njima. Priređuju se književnički sastanci i u manjim »savezničkim« zemljama (Bugarska, Rumunja), kamo dolaze predstavnici hrvatske književnosti i nauke. Hrvatske se knjige prevode na strane jezike, poimence na talijanski i njemački. Pojedini autori dobivaju za kakva prigodna izdanja svote, koje se penju na stotine hiljada, pa i na milione kuna (Barac 1965a: 14–16).

Z opisu przedstawionego przez Baraca wynika, że ustasze przywiązywali dużą wagę do twórczości literackiej, dążąc do aktywizacji środowiska pisarskiego, zwłaszcza autorów cieszących się już uznaniem. W celu zachęcenia ich do dalszej pracy twórczej wprowadzono system nagród oraz wyjątkowo wysokich honorariów, niespotykanych wcześniej w takim wymiarze. Niektórzy z autorów działających intensywnie przed 1941 rokiem nie chcieli jednak tworzyć w okresie Niezależnego Państwa Chorwackiego. Wśród

pisarzy, którzy odmówili współpracy z nowym reżimem, nie wyrażali zgody na wznawianie swoich dzieł i tworzyli wyłącznie do szuflady – z myślą o ewentualnej przyszłej publikacji – znalazł się między innymi Miroslav Krleža. Twórca był wielokrotnie namawiany przez przedstawicieli ustaszowskich władz do kontynuowania działalności literackiej, jednak konsekwentnie odrzucał wszelkie propozycje. Milczenie Krleży, które Lasić określił jako „dwuznaczne” – ponieważ obejmowało również brak publicznych wypowiedzi na temat zbrodni popełnianych przez ustaszy – nie oznaczało jednak, że twórczość Krleży pozostawała w tym czasie całkowicie nieobecna w dyskursie publicznym. Najczęściej pełniła ona jednak funkcję kontekstową wobec dzieł innych autorów (Lasić 1989: 17, 20).

Niektórym twórcom i twórczyniom zakazano dalszej działalności redakcyjnej oraz publikacji tekstów w prasie i czasopismach. Przykładem może być Marija Jurić Zagorka, której uniemożliwiono jakąkolwiek aktywność publiczną (Hergešić 1987: XXI). Niektórzy pisarze zostali natomiast zamordowani przez ustaszy już w początkowym okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego. Taki los spotkał Augusta Cesareca, skazanego na śmierć za sprzeciw wobec ustaszowskiej władzy oraz ze względu na lewicowe poglądy. Wyrok wykonano 17 lipca 1941 roku w zagrzebskiej Dotrščinie. Kilka dni wcześniej, 9 lipca, w tym samym miejscu rozstrzelany został Otokar Keršovani, chorwacki dziennikarz, krytyk literacki, polityk i jeden z najwybitniejszych chorwackich intelektualistów marksistowskich okresu międzywojennego. W obozach koncentracyjnych w Jasenovacu oraz Starej Gradišce zginęli między innymi Grgur Karlovčan – powieściopisarz i poeta, Mihovil Pavlek Miškina – autor o poglądach lewicowych, a także Stevan Galogaža – serbski twórca i animator życia literackiego pochodzący z Chorwacji, znany ze swojego komunistycznego światopoglądu (Jelčić 2004: 429).

Część pisarzy, których nazwiska były już dobrze rozpoznawalne przed wojną, kontynuowała działalność w latach 1941–1945, wśród nich na przykład Mile Budak, Vladimir Nazor, Milan Begović, Dragutin Tadijanović, Tin Ujević, Gustav Krklec, Dobriša Cesarić, Antun Bonifačić (Jelčić 1997: 279). Pojawiło się też wielu nowych twórców, którzy po 1945 roku zostali w zasadzie zapomniani, tak jak na przykład Zvonimir Remeta, laureat najważniejszych ówczesnych nagród literackich (Jelčić 2004: 430). Wspomnieć warto jeszcze Dražena Panjkotę, Radovana Ivišicia, Viktora Vidę, Envera Čolakovicia czy Borę Pavlovicia (Lasić 1989: 16). Wśród osób publikujących znaleźli się więc twórcy nie tylko przychylnie patrzący na działalność Niezależnego Państwa Chorwackiego. Władza otwarcie tłumiała bowiem przede wszystkim krytykę wymierzoną bezpośrednio w ustrój i

działania reżimu (Jelčić 2004: 429). Ivica Matičević wysunął nawet tezę, że z czasem ustasze przestali aktywnie zwalczać środowisko artystyczne i krytyczne, o ile jego przedstawiciele nie podejmowali otwartej polemiki z ideologią państwową (Matičević 2007: 497). Badacz podkreślił, że w zakresie krytyki literackiej, a szerzej – całego dyskursu publicznego – istniały trzy tematy stanowiące absolutne tabu:

Tri su stvari, bilo je to prešutno pravilo i svi su ga znali, u književnoj kritici nisu smjele dovoditi u pitanje, ali ne samo u kritici, već bilo gdje u javnom djelovanju i nastupu, a to su: hrvatstvo kao ideološki pojam i osjećaj koji je trebao prožeti sve Hrvate u NDH, potreba i osnutak same NDH te Pavelić kao idealni vođa i najzaslužniji za hrvatsku samostalnost (Matičević 2007: 498).

Do tematów zabronionych należała zatem po pierwsze, chorwackość jako ideologiczna kategoria, mająca na celu zjednoczenie wszystkich Chorwatów w ramach państwa; po drugie, zasadność samego powstania i istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego, traktowanego jako historycznie konieczna forma realizacji narodowych aspiracji; po trzecie wreszcie – postać Ante Pavelicia, przedstawianego jako idealny przywódca i główny architekt chorwackiej niepodległości (Matičević 2007: 498).

Życie kulturalne w Zagrzebiu, jak już zauważyłam, pomimo represji i surowej cenzury, pozostawało stosunkowo bogate i różnorodne (Jelčić 1995: 522). Choć wraz z powstaniem państwa zakazano publikacji większości dotychczasowych tytułów prasowych, szybko powstały nowe czasopisma. Niektóre z pism istniejących przed wojną kontynuowały swoją działalność, o ile spełniały wymogi władzy ustaszowskiej. Dotyczyło to tytułów „Hrvatska revija“, „Hrvatsko kolo“ i „Hrvatska smotra“. Utworzono zaś między innymi takie czasopisma, jak: „Hrvatski narod“, „Spremnost“, „Književni tjednik“, „Plava revija“ i nieco później, w 1944 roku, „Vijenac“ (Matičević 2007: 500). Mimo pragnień władzy, nie powstała jednak literatura ustaszowska, do której moglibyśmy zaliczyć dzieła wprost głoszące ideologię wyznawaną przez Pavelicia i jego zwolenników, a zapisaną w *Zasadach ruchu ustaszy (Načela ustaškog pokreta)*, opublikowanych jeszcze w 1933 roku. W omawianym okresie nie wykształcono bowiem spójnej, programowej poetyki, ani nie prowadzono jej systematycznej promocji wśród twórców (Matičević 2007: 495, 498). W krytyce literackiej (szerzej literaturze) nie funkcjonował również, przynajmniej w sposób systemowy i w czystej postaci, tzw. nacjonalistyczny model, który polegałby na pisaniu o chorwackiej przeszłości i współczesności, o ważnych postaciach dla Chorwatów (np. Ante Starčević), bohaterskich walkach z nieprzyjaciółmi narodu chorwackiego, miłości do ojczyzny, oraz kładzeniu nacisku na wprowadzanie chorwackich regionów do literatury.

W różnym natężeniu praktykowali go pojedynczy krytycy literaccy, między innymi Radoslav Glavaš, Zlatko Milković, Petar Grgec, Vinko Nikolić czy Ton Smerdel (Matičević 2007: 501).

\*

Podczas pracy nad zagadnieniem przemian obrazu stolicy w prozie z lat 1941–1945 natknęłam się na zasadniczy problem, wynikający z ograniczonej liczby dostępnych materiałów źródłowych. Punktem wyjścia mojej analizy miała być proza (powieści, opowiadania, nowele) opublikowana w omawianym okresie, czyli w latach istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego. Trudno jednak oczekiwać, że w ciągu zaledwie czterech wojennych lat, w warunkach cenzury i represji, powstało wiele tego typu tekstów – zwłaszcza takich, których akcja toczy się w Zagrzebiu i które jednocześnie podejmują próbę jego literackiego przetworzenia. Na problem niewielkiej liczby powieści opublikowanych w tym czasie zwrócił uwagę również Šicel, zauważając, iż „prirodna je stvar da vrijeme rata nije moglo pogodovati složenijim i većim književnim vrstama, kao roman” (Šicel 1982: 180). Mimo to badawcza dociekliwość i chęć uniknięcia pochopnych wniosków skłoniły mnie do pogłębionych poszukiwań. Okazało się, że w latach tych dziennik, będący swoją drogą doskonałym źródłem informacji na temat życia kulturalnego w stolicy NDH, pisał Josip Horvat. Opublikowany został on jednak dopiero w 1989 roku jako *Preživjeti u Zagrebu. Dnevnik 1943–1945* (Horvat 1989), już po śmierci autora. Dzienniki Krleży także wydane zostały znacznie później (1977 i 1981). Utwory wspomnieniowe dostarczają zresztą najwięcej informacji na temat ówczesnego Zagrzebia, by wymienić tylko zapiski Diany Budisavljević (2003), Jozo Kljakovicia (1992), Matiji Markulina (2010), Vjekoslava Africia (1970), Slavy Ogrizović (1977) czy Ivana Šibla (1986). Pod tym względem ważny jest także czterotomowy zbiór wspomnień *Zagreb 1941.–1945. Zbornik sjećanja*, który publikowany był w latach 1982–1984. Do części z wymienionych tekstów odwoływałam się w części historycznej poświęconej Zagrzebiowi.

Podobnie powieści, których akcja osadzona została między 1941 a 1945 rokiem, zaczęły się ukazywać po pewnym czasie, by wspomnieć tu utwór Jakova Sekulicia *Četvrta godina* z 1950 roku, *Čahure* Ivanki Vujčić-Laszowski z 1958 roku czy książkę *Tajna trga N* Zvonimira Majdaka z 1994 roku. W pierwszym z nich, przedstawiającym środowisko partyzanckie, Zagrzeb ukazany został za pomocą kilku schematycznych obrazów: jako miasto pełne wojskowych pojazdów, zdominowane przez obecność niemieckich żołnierzy,

narażone na bombardowania, a także kojarzone z więzieniami i miejscami zbiorowych egzekucji (wspomniany zostaje m.in. Maksimir, gdzie wywożeni są więźniowie w celu rozstrzelania, oraz areszt przy ulicy Savskiej). To przestrzeń groźna i nieprzyjazna, po której bohaterowie ze względu na swoją działalność poruszają się z dużą ostrożnością. Warto być może dodać, że tematyka utworu – zgodna z powojenną komunistyczną narracją, choć niekoniecznie zafałszowująca rzeczywistość – najprawdopodobniej umożliwiła publikację utworu tuż po wojnie.

Powieści Ivanki Vujčić-Laszowski poświęcam odrębną część rozprawy. Utwór Majdaka to natomiast osadzona w realiach lat wojennych historia miłosna dwojga studentów, oparta na stereotypowym schemacie klasowego mezaliansu: mężczyzna pochodzi z zamożnej rodziny wywodzącej się ze środowisk arystokratycznych, natomiast kobieta – choć również dobrze sytuowana – reprezentuje mieszczaństwo, co spotyka się z niechętnym przyjęciem ze strony matki jej wybranka Majdak umieścił akcję powieści w konkretnych, rzeczywistych lokalizacjach Zagrzebia. W narracji pojawiają się między innymi ulica Mihanovicieva, park Zrinjevac czy dzielnica Črnomerec. Warto jednak zwrócić uwagę na sposób nazewnictwa niektórych przestrzeni miejskich: dzisiejszy plac Ofiar Faszyzmu, w którym w czasie wojny mieściły się liczne urzędy ustaszy, występuje w powieści pod nazwą plac N, a nie jako plac Bana Kulina, jak nazywano go w rzeczywistości w tamtym czasie<sup>168</sup>. Do tematyki Zagrzebia w okresie rządów ustaszy powraca również Slobodan Šnajder w opublikowanej w 2023 roku powieści *Andeo nestajanja*, stanowiącej swoistą epopeję poświęconą miastu i jego mieszkańcom w czasie wojennego chaosu i ideologicznego zniewolenia.

Ze względu na ograniczoną liczbę utworów literackich odpowiadających przyjętym na wstępie kryteriom analizy, zdecydowałam się na istotny wyjątek i włączyłam do korpusu badawczego powieść *Čahure* Ivanki Vujčić – tekst odnoszący się do badanego okresu, choć opublikowany dopiero pod koniec lat pięćdziesiątych. Pomimo przesunięcia czasowego, utwór ten wnosi istotne wartości poznawcze, zwłaszcza w kontekście reprezentacji społecznych skutków wojny. Ze względu na bogactwo szczegółowych obserwacji dotyczących funkcjonowania miasta i codziennego życia jego mieszkańców w czasie wojny zdecydowałam się również uwzględnić w analizie dziennik Josipa Horvata. Tym

---

<sup>168</sup> Dla przypomnienia: początkowo nowo zaprojektowany plac nosił nazwę plac N. W 1927 roku jego nazwę zmieniono na plac Piotra I Wyzwolicielea. Od 1941 roku funkcjonował jako plac III, a już od 1942 roku – jako plac Bana Kulina. W latach 1946–1990 nosił nazwę plac Ofiar Faszyzmu, którą w 1990 zmieniono na plac Wielkich Chorwatów. W roku 2000 powrócono do wcześniejszej nazwy – plac Ofiar Faszyzmu.

samym do omówienia wybrałam jedną powieść oraz jeden dziennik, które – choć formalnie odbiegają od głównego korpusu tekstów – stanowią cenne uzupełnienie analizowanej problematyki.

„ULICA JEST PUSTA JAK WYSTRZELONY POCISK”.

ČAHURE IVANKI VUJČIĆ LASZOWSKI

Strach towarzyszący mieszkańcom wojennego Zagrzebia został sugestywnie przedstawiony w opublikowanej w 1958 roku powieści *Čahure* autorstwa Ivanki Vujčić Laszowski, utworze w zasadzie zapomnianym przez badaczy i badaczki. Pisarka posłużyła się w nim techniką strumienia świadomości, aby ukazać psychologiczny portret przeciętnego mieszkańca Zagrzebia w okresie drugiej wojny światowej i rządów ustaszy (por. Nemeč 2003: 60). Głównym bohaterem powieści jest Viktor Malec, niemal siedemdziesięcioletni geodeta, marzący o przeprowadzce do nowego domu, położonego w północnej części miasta. Najistotniejsze z jego perspektywy jest to, że budynek znajduje się poza centrum – z dala, jak mu się wydaje, od dramatycznych wydarzeń będących następstwem terroru ustaszowskiego reżimu. Pragnienie zmiany miejsca zamieszkania okazuje się na tyle silne, że Malec gotów jest posunąć się do działań moralnie dwuznacznych, by zrealizować swój cel.

Czytelnicy towarzyszą mężczyźnie w ciągu niespełna trzech dni – od wędrowki na Kraljevac (obecnie Kraljevec)<sup>169</sup>, dokąd bohater ma się przeprowadzić wraz z żoną i teściową, przez rozmowę ze znajomym handlarzem oraz nocny powrót do domu, podczas którego staje się on świadkiem mordowania ludności cywilnej, aż po wędrowkę po mieście, pozwalającą na dokładniejsze ukazanie Zagrzebia i w końcu wspomnianą przeprowadzką oraz informację o egzekucji jego bratanka, Branka Maleca. Bieżące wydarzenia stają się dla autorki pretekstem do ukazania przeszłości bohatera – śledząc tok myśli Maleca, czytelnicy dowiadują się między innymi, w jaki sposób udało mu się nabyć dom niedaleko Medvednicy. Retrospekcje te służą również pogłębieniu psychologicznego portretu postaci.

---

<sup>169</sup> Dawniej była to wieś położona na północ od Medveščaka, w kierunku wsi Gračani. Teren ten należał niegdyś do króla i służył przede wszystkim do wyrębu lasu. Na wykarczowanych obszarach powstała osada, która otrzymała nazwę Kraljeva Vas, a później – Kraljevec (Gjetvaj 1988: 17).

Już sama historia zdobycia posiadłości na Kraljevacu sporo mówi o ówczesnym Zagrzebiu, przedstawiając go jako miasto funkcjonujące według arbitralnych zasad, gdzie własność prywatna zależy od układów politycznych. Dom należał pierwotnie do żydowskiego właściciela, Rudolfa Grošeka, który na początku istnienia NDH popełnił samobójstwo lub został zamordowany – narracja nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć przyczyn jego śmierci. Ponieważ nieruchomość nie została skonfiskowana przez władze, żona mężczyzny mogła sfinalizować jej sprzedaż Malecowi. Przeprowadzka do nowego miejsca zamieszkania ciągnęła się jednak przez dwa lata, a po nagłym wyjeździe kobiety do Włoch bohater zastał w budynku jej syna oraz włoskich oficerów, co sugerowało, że utracił posiadłość bezpowrotnie. Ostatecznie Malec odzyskuje dom dzięki zbiegowi okoliczności, własnej determinacji oraz donosowi – informuje ustaszowskiego urzędnika o romansie syna Grošekovej z nieletnią córką jednego z członków reżimu, co prowadzi do interwencji i, jak można przypuszczać, usunięcia młodego mężczyzny z budynku. Sprawa ta zbiegła się również z momentem wyjazdu oficerów włoskich z Zagrzebia, dlatego nie do końca jest znana rzeczywista przyczyna zniknięcia chłopaka. Czytelnicy poznają całą sytuację wyłącznie z perspektywy samego Maleca, którego interpretacja jest subiektywna, pełna niedopowiedzeń i niejasności.

Akcja powieści koncentruje się wokół motywu przeprowadzki, która pełni funkcję nie tylko osi fabularnej, lecz także strukturyzującego mechanizmu symbolicznego. Przestrzenna relokacja bohatera staje się punktem wyjścia do zarysowania fundamentalnych opozycji: między domem a ulicą oraz między centrum a peryferiami. Poszczególnym miejscom Malec przypisuje określone znaczenia aksjologiczne. Dom – choć nie ten, w którym aktualnie mieszka – postrzegany jest jako miejsce intymne, stabilne i relatywnie bezpieczne, oferujące ochronę przed zewnętrznym chaosem. Ulica natomiast jawi się jako przestrzeń nieprzewidywalna i groźna, kojarzona z przemocą, kontrolą i społeczną ekspozycją. Podobny porządek wartości odnosi się do opozycji centrum–peryferie. Centrum miasta – silnie naznaczone obecnością reżimu ustaszowskiego – zostaje przez bohatera zinterpretowane jako obszar opresji, obcości i permanentnego zagrożenia. Z kolei peryferie, a zwłaszcza dzielnica, do której zamierza się przenieść, są w jego oczach enklawą potencjalnego spokoju i dystansu wobec dramatycznych wydarzeń rozgrywających się w przestrzeni centralnej. Ostatecznie jednak obrzeża nie przynoszą oczekiwanej ulgi. Traktowanie ich jako enklawy spokoju okazuje się złudne, a mit bezpiecznego schronienia zostaje brutalnie skonfrontowany z rzeczywistością wojenną, która przekracza granice geograficzne i przenika każdą sferę codziennego życia.

Topografia miasta odgrywa w powieści istotną rolę, służąc zakotwiczeniu narracji w realiach historycznych oraz budowaniu autentyczności przedstawionego świata. Oprócz wspomnianego, znajdującego się na wzniesieniu Kraljevaca<sup>170</sup>, mowa jest o trzypiętrowej kamienicy przy ulicy Petrinjskiej, gdzie mieszka jeden z ustaszy, o ulicy Antuna Mihanovicia, przy której w czteropiętrowej, żółtej kamienicy mieszka bohater. Przywoływany został Zelengaj, którędy schodzi on z Kraljevaca do centrum miasta, Ogród Botaniczny, na który ma widok z okna swojego mieszkania Malec; mimochodem wspomniana została restauracja przy Dworcu Głównym, plac Bana Jelačića, Cmrok, ulice: Pantovčak, Praška, Jurjevska, Gjorgjicieva, Gajeva, Duga, Palmoticieva, Amruševa, Savska, Branimirova, a także park Zrinjevac, targowisko Dolac czy promenada Vrazovo. Wymienione miejsca na ogół nie są opatrzone pogłębionymi opisami. Pełnią przede wszystkim funkcję lokalizacyjną, wskazując położenie określonych obiektów. Niemniej jednak w powieści można odnaleźć wyjątki od tej reguły.

Pretekstem do ukazania miasta oraz wpływu jego atmosfery na stan psychiczny bohatera staje się przemieszczanie Maleca po Zagrzebiu. Przestrzeń miejska, zwłaszcza centralnie położone ulice, przedstawiona została tu jako *locus horridus*, miejsce przerażające, przynoszące człowiekowi udrękę, zagrażające jego zdrowiu i życiu (Głowiński i in. 2008: 287). Już pierwsza z wypraw wywołuje w mężczyźnie paniczny lęk i utwierdza go w przekonaniu, że powinien jak najszybciej opuścić centrum. Nieświadomy zmiany godziny policyjnej, zmuszony jest wracać do domu po jej rozpoczęciu. Dzięki zbiegowi okoliczności odwozi go jeden z kierowców ustaszy. Sama podróż samochodem, choć krótka, wystarcza, by Malec dostrzegł, co dzieje się na ulicach Zagrzebia po zmroku. Wieczór i noc to bowiem czas aresztowań, transportów więziennych oraz egzekucji. Nocny Zagrzeb jawi się jako przestrzeń opresji i śmierci, w której zagrożenie jest wszechobecne i niemal fizycznie odczuwalne. Obowiązek zaciemniania okien, który przysparza Malecowi zmartwień ze względu na brak materiałów pozwalających wykonać to polecenie w odpowiedni sposób, nabiera w tym kontekście szczególnego wymiaru. Czynność ta służy nie tyle ochronie mieszkańców (władze tłumaczą ją jako formę zabezpieczenia na wypadek bombardowań), ile raczej stanowi próbę ukrycia prawdy o tym, co dzieje się na ulicach. Działanie to jest jednak nieskuteczne – choć okna zostają zasłonięte, pozostaje dźwięk:

---

<sup>170</sup> „Na kuće i vrtove padao je sjaj, i Kraljevac, brežuljkasto izdignut iz maglovitog ždrijela grada bliještao je nagomilanošću jesenskih boja” (Vujčić Laszowski 1958: 7).

krzyk wywożonych lub mordowanych ludzi, który przenika przez ciemność i ujawnia brutalną rzeczywistość o panującej w mieście sytuacji:

– E moj prijatelju..., prijekorno će trgovac, – kako ste se zapetljali. Što vi mislite, da vas ja ne bih zadržao, kad bih smio? Ovdje se racije provode strože nego li u gradu, šume su unaokolo... Čim se smrkne, mene više ne vidite na ulici. Neku večer odveli su policijski agenti mog susjeda, mirnog građanina, dok je pravi pobjegao. I još ga nisu pustili.  
– Hoćete reći..., planu gospodin Malec – da je ovdje nesigurnije, ja bih vam mogao protivno dokazati. Ovdje je raj prema onome, što se dolje u gradu zbiva [...] Vidio sam svašta i čuo noći, Botanički vrt mi je preko puta. Dobro sam ja promislilo, prijatelju, prije nego li sam kupio tu kuću (Vujčić Laszowski 1958: 70–71).

Wypowiedź znajomego bohatera pokazuje również, jak złudne jest przekonanie Maleca o tym, że aktywność ustaszy na obrzeżach miasta odznacza się mniejszą intensywnością. W rzeczywistości, to właśnie tereny oddalone od centrum, otoczone lasami, stwarzają dogodne warunki do prowadzenia brutalnych działań. Ich skala bywa tam nawet większa niż w centrum miasta, co potwierdzają informacje zawarte przeze mnie w rozdziale poświęconym sytuacji rzeczywistego Zagrzebia w okresie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego. Ostatecznie więc złem przesiąknięte jest całe miasto i nie ma od niego ucieczki.

Wieczorem i nocą ulica przekształca się zatem w przestrzeń niepewną i niebezpieczną – miejsce, którego należy unikać. Po zmroku na zewnątrz przebywają wyłącznie ustasze oraz ich ofiary, podczas gdy reszta mieszkańców zamyka się w domach, pozornie odizolowana od wydarzeń rozgrywających się za zaciemnionymi oknami:

Osim službenih lica i policije nikoga nije bilo na gradskim ulicama. Svi prozori zatvoreni i zamračeni, sva vrata zaključana. Prvi put otkako je ovdje, vidio je Zagreb u znaku okrutnih mjera, koje imaju karakter suzbijanja ozbiljnih pobunjeničkih akcija. – Kad bi to pogađalo samo one, koji su to i zaslužili... pomisli gospodin Malec, – no uzmimo moj slučaj... strese se kao od ponovnog napadanja groznice. – Kad će već jedamput prestati to strašno stanje! (Vujčić Laszowski 1958: 78).

Mieszkańcy rozmawiają jednak o tym, co dzieje się w przestrzeni miasta, informują innych o zniknięciu sąsiadów, znajomych i przyjaciół. Podczas jazdy samochodem bohater przypomina sobie rozmowę z bratankiem – komunistą, który wspominał o czarnej Maricy i zielonym Tomašu, czyli policyjnych pojazdach używanych do przewożenia ludzi do więzień, co w ówczesnej rzeczywistości często oznaczało wyrok śmierci („[...] svejedno kako se zvala, bila crna ili zelena njemu su takva kola strašnija od furgona, pošto ona istom vode u smrt”, Vujčić Laszowski 1958: 77). Podczas przymusowego, wieczornego powrotu do domu Malec staje się świadkiem brutalności ustaszy – obserwuje transport więźniów, a

następnie egzekucję jednego z nich, dokonaną w bezpośrednim sąsiedztwie pojazdu, którym sam jest przewożony. Scena ta, rozgrywająca się w pełnym świetle reflektorów i oglądana z bliska, wywołuje u bohatera silny lęk, dodatkowo potęgowany niepewnością co do własnego losu: Malec nie wie, czy kierowca zawiezie go do domu, czy raczej pozwoli mu podzielić los zamordowanego. Następnego dnia, opuszczając kamienicę, by uzyskać zezwolenie na przeprowadzkę, bohater natychmiast wraca myślami do traumatycznych wydarzeń z poprzedniej nocy – wspomina nie tylko utratę portfela z pięcioma tysiącami dinarów (pozostawionego w pośpiechu w samochodzie), lecz także to, że – jak stwierdza – został niemal zabity:

Kad se našao na ulici već je čitav njegov lik bio okovan zabrinutošću, i prva misao, koja mu se javila... – Ovdje sam jučer izgubio glavu... povratila je čitav događaj u cijelosti, prostrujao mu je, upravo kroz kosti i pucanj iz revolvera i odmicanje automobila, njegovo srce otkuca sav onaj strah i jad beznadnih trenutaka i drhtaj u ruci oživi u njemu kretnju vapaja za izgubljenom novčarkom (Vujčić Laszowski 1958: 133).

Druga wędrówka bohatera po mieście pokazuje, że ulica jest niebezpieczna nie tylko nocą, lecz także w ciągu dnia. Z jednej strony wynika to z traumatycznych wspomnień, jakie Malec wiąże z tą przestrzenią, z drugiej zaś – z nowych zagrożeń, takich jak alarmy przeciwlotnicze, lęk przed bombardowaniami. Dla bohatera ulica staje się synonimem śmierci – jak sam stwierdza, wszystko, co się na niej znajduje, ma właśnie twarz śmierci:

U to planu ulična rasvjeta bljedilom nadgrobnih žiža, i najmanje dijete već zna, da je to prvo upozorenje na zračnu opasnost, u brzini potrazi gospodin Malec svojim uplašenim izbuljenim pogledom mjesto – ... gdje sam jučer ležao..., i dalje na asfaltu mjesto na kojem su ubili čovjeka, asfalt je opran, ali još vonja po krvi, **smrt ima lice, svega što tu postoji...** Načuljenih ušiju upijao je sve šumove, nepovjerljiv poput vojnika, koji u beskrajnu pustoš visina upravlja protuavionski top, išao je dalje očiju uprtih u oblačno nebo, noseći u sebi jednog mrtvacu, kao rasadište smrti, grabio je kratkim, žustrim koračićima, kako bi prije zavijanja sirena stigao na tramvajsku stanicu (Vujčić Laszowski 1958: 133; podkr. P.Ch.).

Strach przed bombardowaniami sprawia, że upragniona przeprowadzka poza centrum Zagrzebia, które wydaje się bohaterowi miejscem bezpieczniejszym, jest dla niego równoznaczna z uratowaniem życia:

Cio grad pao je u mrežu svijetlećih krstova, u rastaljenu žitku smrt. S mržnjom njegov iznemogli pogled raskriljenu građevinu glavnog kolodvora, taj neosporni mamac za jata letećih tvrđava, i taj grad će jednog dana sakupljati svoje kosti. I što dalje odavde, strada li tako udaljeni Kraljevac, zavisi o slučaju, dok će čitav onaj kvart otići u vražnju mater. Sutra! Oh sutra! Kretao se kao da drži na uzici nebo i zemlju, plutajući u osvajanju prostora za svoju ličnu sigurnost dospije konačno netaknut na tramvajsku stanicu (Vujčić Laszowski 1958: 134).

Centrum miasta to dla Maleca także miejsce nazbyt tłoczne, by mógł się w nim czuć bezpiecznie. Miejsce, gdzie trzeba walczyć o odrobinę przestrzeni dla siebie:

S kolodvora navrli putnici, kao u bitci zauzeše tramvajsku stanicu [...] gospodin Malec zajažen udarcima i guranjem, pod cijenu života držao se ruba trotoara i smjelo vraćao udavce, pod istim se uvjetima ugurao u tramvaj, na Jelačićevom trgu je sišao i tek je u Dugoj ulici počeo pravilno disati (Vujčić Laszowski 1958: 134).

Takie uczucia towarzyszą bohaterowi szczególnie wtedy, gdy syreny ogłaszają alarm przeciwniczy i mieszkańcy miasta tłumnie podążają w kierunku schronów:

Odbijajući od sebe pomisao vezanu o krajnju nuždu, da se na Krvavom mostu može uvući u sklonište, upadao je tijelom u sve jače geganje, bio je tamo jedamput i nikad više. Gotovo su ga zgnječili, krikovi histeričnih žena, ludilo panike u očima, snaga pokrenutog razdivljalog krda, bio se zavukao i pljesnivu nišu dok je gomila izvijala krikove tresući se na mjestu poput riganja vulkana u tome je bio njegov spas. [...] I on produži pokraj Krvavog mosta, pred ulazom u sklonište već su se okupljali prolaznici odjednom tako šutljivi i mirni, kao da se u njima istrošio onaj poriv koji ih je dovdoveo (Vujčić Laszowski 1958: 134–135).

Progegavši preko Kipnog trga u dubokim mislima, nađe se gospodin Malec u Jurjevskoj ulici, isprva uskoj i dosta trošnoj, no dalje su se nadovezivali vrtovi kao u Tuškancu, duboki gospodski vrtovi, koji su svojom prostranošću ticali nameteni stoljetnim platanama Sofijin put, nekada otmjeno gradsko zatišje, a sada obitavalište Šmerklovih [...] Promicao je pokraj Jurjevskog groblja i nije ga vidio, osjećao je samo više svjetla i otvorenog prostora i kad su zatulile sirene kao da su opustošile to brdo, obrstile ga poput jata skakavaca, i ono je moglo da se s opasnim visinama gleda okom u oko (Vujčić Laszowski 1958: 136).

Najwięcej informacji o topografii miasta i panującej w nim atmosferze przynosi jednak opis trzeciej wędrówki bohatera po mieście. Malec, świadomie odkładając wizytę w komendzie policji przy ulicy Petrinjskiej – dokąd zmierza w sprawie swojego bratanka – decyduje się udać najpierw na targowisko Dolac, by odwiedzić znajomego. Już na początku tej wędrówki uwagę bohatera przykuwa wszechobecna pustka panująca na ulicach. Przestrzeń miejska, pozbawiona ludzi i ruchu, przywodzi mu na myśl wypaloną łuskę pocisku – metaforę śmierci i zniszczenia. Pustka ta nabiera w jego oczach niemal apokaliptycznego wymiaru: Malec ma wrażenie, że miejsce to zostało splądrowane, a jego mieszkańcy brutalnie wymordowani. Jedyńm dźwiękiem roznoszącym się po ulicach miasta jest odgłos wydawany przez lokomotywę, ale nawet on w końcu przekształca się w narastający, zgrzytliwy hałas, który swoją brutalnością zdaje się materializować przemoc. Hałas ten rozdziera ciszę, a jego obecność zostaje ukazana niemal jako atak na przestrzeń miejską. Ta sama wydaje się splądrowana i uśmiercona – pozbawiona życia, brutalnie zniszczona, zredukowana do pustej, opresyjnej scenografii:

Ulica je prazna kao ispaljena čahura, zvižduk lokomotive na peronu glavnog kolodvora zgrušao se u drndanju motora ubojitom u toj tišini kao da je pobilo oplijenilo grad (Vujčić Laszowski 1958: 182).

Ze śmiercią, pustką i zapomnieniem kojarzy się bohaterowi także park Zrinjevac. Znajdujący się w jego centrum pawilon sprawia wrażenie zniszczonego, przypomina szkielek budowli, o której nikt już nie pamięta, jedynie stada wróbli ranią go swoim ptasim jazgotem:

Išao je Zrinjevcem i u to je htio da vjeruje, upravo je Zrinjevac bio ta džungla, kroz koju je trebalo da prodre kako bi došao do cilja svog hodanja, geganja, kojega je bio bolno svijestan kao da je glavom udarao sad lijevo, sad desno, o svaku uličnu svjetiljku na rubu trotoara, o svaki ugao kuće s lijeve strane [...] S desne strane pratila su ga u pravilnim razmacima crna visoka stabla platana u četveroredu s krošnjama u žutom labavom vijencu kao pokislom girlandama, napuštenim nakon svečanosti, na mjestu gdje je taj vijenac bio prekinut, kao na humaku svelog lišća ugleda gospodin Malec zrinjevački paviljon, **koji je izgledao kao porušen nakon ljeta poput kostura neke građevine zaboravom otisnut na dno oblačnog dana, zarašten živkanjem bezbrojnih jata vrabaca** (Vujčić Laszowski 1958: 193; podkr. P.Ch.).

Z parku bohater podąża w kierunku placu Bana Josipa Jelačića, który przepelniony jest ludźmi: pędzą nim Włosi, Niemcy, ustasze, domobrani, czyli obrońcy ojczyzny, rekrutowani na podstawie powszechnego obowiązku służby<sup>171</sup> (Stryjek 2020: 121) – wszyscy, jak zauważa Malec, wyjątkowo ostrożni. Nawet ci, którzy pochodzą z Chorwacji, zachowują się według niego tak, jakby poruszali się po obcym kraju:

Približavao se Jelačićevom trgu, k tom rasadištu ulica, uvijek bučnom i sada nakon Zrinjevaca, kao nekom zabavnom parku, šiktali su smjerovi kao mlazovi iz golemog šmrka, oblačni rovovi ulica, kroz koje zvrjlale transmisije prometa, nosile su i vraćale ljude, nadirali su kupci u trgovine, sve je to uredski svijet, koji izmoreno traga za hranom, prolaze vojnici, Talijani, Švabe, ustaše, domobrani, linjaju utegnuto, vojnički, svi jednako oprezní i zvjeravi, i ovi potonji, **kao da su i oni u tuđoj zemlji** (Vujčić Laszowski 1958: 194; podkr. P.Ch.).

Następnie Malec kieruje się w stronę targowiska Dolac, gdzie ostatni sklepikarze zbierają swoje towary, a miejscy zamiatacze czyszczą przestrzeń ze śmieci:

---

<sup>171</sup> Jak pisze Tomasz Stryjek „domobrani nigdy nie osiągnęli zakładanej efektywności, przede wszystkim z powodu niechęci, jaką już po kilku miesiącach rządów wobec reżimu zaczęła żywić duża część, a od 1943 r. większość społeczeństwa. Ich pobory charakteryzował wysoki poziom niestawiennictwa, wiele też było dezercji, zwłaszcza w drugiej fazie wojny. [...] Domobrani byli dyskryminowani przez dowództwo w porównaniu z UV [Ustaška Vojnica, Wojsko Ustaszowskie – przyp. P.Ch] oraz traktowani z wyższością przez oficerów niemieckich. Reprezentowali niską wartość bojową, a w ostatnim roku wojny stanowili już bardziej obciążenie niż wydajne narzędzie walki, stając się głównym zasobem kadrowym NOP [Ruch Wyzwolenia Narodowego – przyp. P.Ch] w NDH” (Stryjek 2020: 121).

Na Dolcu su se vrzli posljednji piljari natežući se s praznim košarama, drndajući kolicima, sivi tonuli su i sivom, uzmicali su pred metlama i štrcaljkama gradskih pometača, gospodin Malec požuri da ne dobije mlazom pod pete (Vujčić Laszowski 1958: 195).

Malec pragnie się wyprowadzić z centrum z wielu powodów. Przede wszystkim doskwiera mu brak otwartej przestrzeni – poczucie zamknięcia potęguje fakt, że niemal z każdej strony otaczają go okna sąsiednich budynków. To zaś wiąże się z poczuciem społecznej widoczności – wszyscy w okolicy znają bohatera, wiedzą, jaką drogę obrał jego brat, a także mają świadomość, że nie pochodzi z Zagrzebia, lecz przyjechał z innej części kraju. Ta ostatnia kwestia jest dla mężczyzny źródłem wstydu i rodzi w nim głęboki kompleks. Mieszkanie w centrum nie oferuje więc ani prywatności, ani schronienia. Równie przytłaczający okazuje się wygląd samych kamienic oraz znajdujących się w nich mieszkań: w oczach bohatera to zaniedbane, zniszczone budynki, o obdrapanych fasadach i klatkach schodowych, które prowadzą do ciasnych, klaustrofobicznych pomieszczeń. Pokoje przypominają więzienia, kuchnie wychodzą na ciemne, wilgotne korytarze, a ściany noszą ślady wilgoci i zaniedbania. Pragnienie opuszczenia dotychczasowego miejsca zamieszkania, położonego w pobliżu Ogrodu Botanicznego, potęguje również hałas stale obecny w tej przestrzeni i przypominający o przemocy oraz niesprawiedliwości. Hałas dochodzi zarówno z torowisk tramwajowych biegnących tuż pod oknami bohatera, jak i z położonej za Ogrodem linii kolejowej. Po tych właśnie torach przemieszczały się między innymi pociągi, którymi deportowano ludność serbską i żydowską do obozów koncentracyjnych. W ten sposób topografia miasta zostaje naznaczona śladami przemocy, a przestrzeń codziennego życia zamienia się w miejsce zacierania granic między tym, co prywatne, a tym, co polityczne. W efekcie nawet dom, który powinien stanowić schronienie przed światem zewnętrznym, zostaje pozbawiony swojej ochronnej funkcji i przekształca się w przestrzeń ciągłego zagrożenia i napięcia:

Trgne ga treštanje tramvaja, bio je zatečen i prekinut u osluškivanju, netko je u kuhinji i vikao... to vikanje! Gospodin Malec se strese. Tramvaj je prouzročio lomljavu kao da probija kućne temelje, zatreslo se tlo i prozori su mu zazvečali u zubima. Uzvinu oči kao u molitvi: – Bože, i toga ću se riješiti! (Vujčić Laszowski 1958: 111).

[...] jer sve to ovdje je nešto, što će se sutra ostaviti, napustiti zauvijek ta mrska ulica uz glavni kolodvor, to neprekidno šištanje i šiktanje pare iz lokomotive, barem jedna neprestano je u manevriranju, bučni preleti vlakova preko perona, neprekidno od jutra do mraka i tokom noći i u snu, to gledanje u suprotni niz kuća, iza kojih uvijek suklja dim kao da su obuhvaćene požarom, za južnog vremena taj dim udišu, i kod zatvorenog prozora, i nalijevo spuštanje klonulog pogleda sa gustih spletova žica, sa pramenova pare, s letova usplahirenih golubova u mutno zelenilo Botaničkog vrta... Samo još danas i sutra svega nekoliko sati..., a zatim kao vijavicom zamest će se trgovci i ulice, kuće i sva ta množina prozora, gole fasade i prozori,

prozori... On ih broji od nervoze, nema kuda gledati... bit će sretan, ako njegova noga nikada ne stupi u Mihanovićevu ulicu. Da se sve to ostavi, trošno stubište stare kuće, sobe kao kavezi, kuhinja s izgledom u smrdljivi svjetljik i mračan dugi hodnik, zapažanje sivkastog vlažnog zida kao u tunelu i sva sjećanja na obiteljske razmirice, ovdje pretrpljene i to što susjedi znaju, da on ima takvog brata i taj panični strah od bombardiranja, da se sve to napusti s olakšanjem, kao kad se čovjek izvuče živ ispod ruševina (Vujčić Laszowski 1958: 120).

Wraz z pojawieniem się w literaturze tematyki związanej z Niezależnym Państwem Chorwackim do prozy wkroczyła nowa warstwa dźwiękowa – wyraźnie nacechowana przemocą i atmosferą zagrożenia. Pojawiają się krzyki ludzi, kroki wojskowych, odgłosy broni i motorów, tupot nóg osób pojmanych przez ustaszy lub więźniów eskortowanych z jednego aresztu do drugiego, a także przeciągłe dźwięki syren. W powieści Ivanki Vujčić Laszowski obecne są również typowe dla miejskiego pejzażu akustycznego odgłosy, znane z wcześniejszych utworów prozaicznych: stukot tramwajów, dźwięki samochodów oraz pociągów. To zestawienie nowych i znanych dźwięków oddaje przekształcenie przestrzeni miasta – z miejsca codzienności i rutyny w obszar przeniknięty lękiem, kontrolą i represją:

Na ulici je **odjeknuo vojnički korak žandarmerijske patrole**, popraćen **zveckanjem oružja**. Uz ograda je **tutnjao korak**, odmicao je prema Zelengaju. Kao da je pronio pomor ulicom, **zavladala je mrtva tišina** (Vujčić Laszowski 1958: 71; podkr. P.Ch).

Iza njih je **u gluhoj tišini grada divljala buka teškog motora**, koji je krivudao negdje u dubini ulice, presvođene gustim drvoredom divljih kestena (Vujčić Laszowski 1958: 78; podkr. P.Ch).

U mrtvoj tišini grada sitno zujkanje motora, jezivi let limuzine kroz lom tišine ispod udaraca te gromke vojničke cokule (Vujčić Laszowski 1958: 78).

Dźwięki takie jak żołnierski krok, zgrzyt broni, huk ciężkiego silnika czy uderzenia wojskowych butów przedstawione zostały jako brutalne zakłócenia miejskiej ciszy. Ciszy, która – zamiast przynosić ukojenie – jawi się jako „martwa” lub „głucha”, co wprowadza odbiorcę w atmosferę permanentnego napięcia i niepokoju. Milczenie miasta nie jest naturalne; ma ono charakter opresyjny, sztuczny, jakby było echem katastrofy lub jej bezpośrednią konsekwencją. To właśnie nagłe, agresywne dźwięki stanowią o grozie przestrzeni, ukazując Zagrzeb jako miasto poddane militarnej kontroli i psychicznej destabilizacji. Wrażenie to potęguje opis „jezivog leta limuzine”, przecinającego ciszę niczym cięcie nożem. Sugestywna metafora unaocznia, że przemoc nie stanowi jedynie tła wydarzeń, lecz aktywnie współkształtuje sposób postrzegania codziennej rzeczywistości. Zestawienie ciszy i hałasu funkcjonuje zatem jako kluczowy element budowania nastroju oraz ukazywania wpływu wojennej przemocy na życie miejskie i psychikę jednostki.

Powieść porusza również codzienne aspekty życia w wojennym Zagrzebiu, takie jak chociażby konieczność zmierzenia się z plagą pluskiew. Żona głównego bohatera po raz pierwszy zetknęła się z nimi właśnie w stolicy, co wywołuje u niej szok i silne obrzydzenie. Motyw ten – z pozoru błąhy – podkreśla postępujące pogorszenie warunków mieszkaniowych i higienicznych. Jednocześnie staje się kolejnym elementem budującym obraz miasta jako przestrzeni nieprzyjaznej, zdegenerowanej, w której nawet codzienność ulega dezintegracji i staje się źródłem dyskomfortu, upokorzenia oraz poczucia wyobcowania:

Jadna gospođa Malec prije svog dolaska u Zagreb nije znala što je to stjenica. Zdvojno ih je noću palila na svijeći, ostajali su tragovi oko zakrećenih mrlja, kao da su se otrusili na cvijetno oslikanom zidu smeđi prašnici iščezlih cvijetova (Vujčić Laszowski 1958: 98).

Zagrzeb, wyłaniający się z kart powieści, jawi się więc jako przestrzeń silnie naznaczona wojenną traumą. Jego topografia jest zamknięta, opresyjna i przesycona napięciem, co znajduje odzwierciedlenie zarówno w sposobie organizacji przestrzeni, jak i w codziennym doświadczeniu bohaterów. Miasto funkcjonuje w atmosferze permanentnego strachu i przemocy, a egzystencja jednostki zostaje podporządkowana logice przetrwania w warunkach moralnego i fizycznego dyskomfortu, czego wyrazem są choćby opisy zniszczonych mieszkań lub powszechność plag sanitarnych. Hałas wojenny – dźwięki broni, kroków żołnierzy czy wycie syren – wzmacnia poczucie chaosu i destabilizacji, zacierając jednocześnie granice pomiędzy przestrzenią prywatną a publiczną. W rezultacie Zagrzeb funkcjonuje jako miejsce, w którym życie jednostki upływa pod nieustannym nadzorem i w warunkach systemowej represji.

## MIASTO JAKO CIAŁO POZBAWIONE ŻYCIA.

### *PREŽIVJETI U ZAGREBU. DNEVNIK 1943–1945.* JOSIPA HORVATA

Ciekawy obraz wojennego Zagrzebia wyłania się także z dziennika Josipa Horvata *Preživjeti u Zagrebu. Dnevnik 1943–1945.*, w którym historyk i dziennikarz opisywał szczegółowo codzienne życie w opanowanej przez ustaszy stolicy lub używając jego słów „detalji o sitnicama dnevnog života”, najwymowniej pokazujące „koliko je duboko palo sve ono što se zvalo ne kultura, već civilizacija Srednje Evrope” (Horvat 1989: 24). Uczynił to z perspektywy człowieka, który nie był komunistą, nie zdecydował się przyłączyć do

partyzantów, ale i nie zgadzał się z polityką ruchu ustaszowskiego. Pomimo antyfaszystowskich poglądów, starał się jednak, przynajmniej oficjalnie, zachować neutralną postawę wobec Niezależnego Państwa Chorwackiego i przetrwać do końca jego istnienia. Warto mieć na uwadze, że Horvat przepisał dziennik po wojnie, o czym sam wspominał w tekście („U vrijeme, kad prepisujem ovaj dnevnik”, Horvat 1989: 203), a to mogło wpłynąć na ostateczny kształt narracji. Świadczy o tym obecność nawiasów kwadratowych, sugerujących ingerencję w treść w postaci skrótów lub opuszczeń fragmentów oryginalnego zapisu. Nic jednak nie wskazuje na to, aby ingerencje te pochodziły od wydawcy – przynajmniej postłowie nie zawiera takich informacji.

Horvat skupił się na drobiazgach dnia codziennego, takich jak postępujący wzrost cen, niedobór produktów spożywczych, strach przed bombardowaniami, który podsycił częste alarmy przeciwlotnicze, konieczność zaciemniania okien, braki wody, paliwa i prądu, charakterystyczne szczególnie dla ostatnich wojennych miesięcy. Wiele z jego zapisków odnosi się także do życia kulturalnego tego okresu. Sam autor przez cały czas pisał artykuły i książki lub rozmyślał nad nowymi pomysłami twórczymi, czego ślad pozostawił w zapiskach. Pracował także w utworzonym w sierpniu 1941 roku Chorwackim Instytucie Wydawniczo-Bibliograficznym (Hrvatski izdavački bibliografski zavod, HIBZ), szczególnie pomagając przy tworzeniu Chorwackiej Encyklopedii.

Dziennik rozpoczyna się wpisem z 2 listopada 1943 roku, kiedy to nad Zagrzebiem po raz pierwszy w tak dużej liczbie przeleciały samoloty, kierując się na południe. Ich pojawienie się wywołało wśród mieszkańców jednocześnie poczucie powagi sytuacji, ciekawość oraz strach. Zdaje się, że właśnie to wydarzenie skłoniło autora do prowadzenia systematycznych notatek – by, jeśli przeżyje, mieć materiał umożliwiający stworzenie kroniki „sablavno-ludih” lat (Horvat 1989: 7). Horvat często wspomina o alarmach przeciwlotniczych, zauważając, że wywoływały one wśród mieszkańców swoistą psychozę (Horvat 1989: 11). Przede wszystkim jednak ukazuje, w jak dużym stopniu życie codzienne w mieście zostało im podporządkowane – mimo iż w większości przypadków okazywały się one fałszywe. Alarmy przeciwlotnicze przerywały rytm dnia, niekiedy na dwie, trzy godziny, ale zdarzało się, że i na dłużej. Z czasem Horvat przyzwyczyił się do ich obecności na tyle, że nie zawsze reagował zgodnie z zaleceniami – nie schodził już do piwnicy, by się schronić. Pod koniec wojny liczba alarmów zaczęła wyraźnie wzrastać: „U 3/4 8 uveče uzbuna, naročito nesnosna radi blizine sirene na Popovom tornju, topovska pucnjava, trajalo do cca pola 10 [...] Živčana napetost općenito raste zbog češćih uzbuna” (Horvat 1989: 53). W cytowanym fragmencie ukazana została zarówno fizyczna uciążliwość

alarmów, jak i ich oddziaływanie na stan psychiczny mieszkańców, czego wyrazem jest narastające napięcie nerwowe. Syrenom często towarzyszył huk przelatujących samolotów, a niekiedy również odgłosy ostrzału artylerii przeciwlotniczej. Zimą 1944 roku alarmy stanowiły jeszcze większe utrudnienie ze względu na wyjątkowo niskie temperatury – mieszkańcy zmuszeni byli otwierać okna, by uniknąć wybicia szyb przez falę uderzeniową, co prowadziło do znacznego wychłodzenia pomieszczeń. Horvat pisał: „Nemoguće je raditi nešto ozbiljnije u sve ove posljednje dane, jer kako su svi prozori uslijed uzbuna širom otvoreni, stan posve ishladi, 12–14 stupnjeva” (Horvat 1989: 66). Chłód, podobnie jak sam dźwięk syren, skutecznie uniemożliwiał koncentrację i normalne funkcjonowanie.

Autor szczegółowo opisał pierwsze duże bombardowanie Zagrzebia, które miało miejsce 22 lutego 1944 roku: „Pristižu prve vijesti: bombardirana pruga, aeodrom, Krešimirov trg, Opatovina – dakle prvo stvarno bombardiranje Zagreba, i to upravo na pokladni utorak! Malo hrvatske groteske! Ni tragično ne može biti kod nas kemički čisto“ (Horvat 1989: 64). Relacja z tragicznego wydarzenia została przez historyka opatrzona typową dla jego stylu ironią oraz gorzką refleksją. Zestawienie bombardowania z ostatnim dniem karnawału – dniem tradycyjnie związanym z zabawą – tworzy kontrast, który autor określił mianem „chorwackiej groteski”. Zauważył, że nawet w najbardziej dramatycznych momentach historia kraju przybiera absurdalne formy. Horvat zwrócił też uwagę na to, że pod wpływem bombardowania zaszły zmiany w wyglądzie i zachowaniu ludzi (napięte twarze, błyszczące oczy, nerwowe palenie papierosów), świadczące o silnym napięciu emocjonalnym i lęku: „Čudno koliko su se fizionomije promijenile, postale napete, oči zacakljene, cigarete se dime, a jezici politički neobuzdaniji“ (Horvat 1989: 64). Szczególnie znamienne jest określenie „jezici politički neobuzdaniji” wskazujące na nagłe, gwałtowne uwolnienie politycznych opinii, tłumionych dotąd przez cenzurę i strach. Ludzie pod wpływem emocji zaczęli mówić otwarcie na temat polityki rządzących, wyrażając swoją wściekłość i rozgoryczenie. Tym bardziej, że w wyniku bombardowania żaden z wojskowych celów nie został uszkodzony, a konsekwencje poniosła ludność cywilna, szczególnie najbiedniejsi: „Ljudi su ogorčeni na Engleze, napadaj se pokazao besmislen, a žrtve i šteta su srazmjerno vrlo visoki naročito za siromašan, mali svijet. Ljudi ostro kritiziraju upravu koja nije ništa učinila za gradnju skloništa, dok je još bilo materijala” (Horvat 1989: 65). Wszyscy gdzieś się spieszyli, tramwaje stały, auta pędziły. Miasto chwiało się i zataczało, jakby było pijane (Horvat 1989: 64). Bombardowanie zdaniem Horvata po raz pierwszy w tak namacalny sposób pokazało mieszkańcom, że panuje wojna (Horvat 1989: 64).

Codziennosc w okupowanym Zagrzebiu, opisywana przez Horvata, sklada sie nie tylko z alarmow przeciwlotniczych, lecz rowniez z przejawow ustaszowskiego terroru oraz postepujacej dezintegracji zycia spolecznego i miejskiego. Pod data 15 stycznia 1944 roku autor odnotowuje wprowadzenie godziny policyjnej, a dzien pozniej – przeszukiwanie mieszkancow przez funkcjonariuszy. Choc, jak zaznacza, zachowywano sie przyzwoicie (Horvat 1989: 48–49), sam fakt takich dzialan wzmacnial atmosfere zastraszenia i niepewnosci. W kolejnych dniach napiecie tylko narastalo – „Kud se ne okreneš, svugdje glas o mrtvima” (Horvat 1989: 53). W nocy z 2 na 3 lutego 1944 roku zapisal: „Nočas smo se probudili od vriska vani, kao da čovjeka kolju. Bilo je jezivo u noći čuti to kroz polusan. Nešto se moralo zbiti” (Horvat 1989: 54). Tego rodzaju krótkie, emocjonalne wpisy dokumentuja atmosfere wszechobecnego lęku spowodowanego otaczajaca mieszkancow smiercia. Ta staje sie niemal namacalna, ciagle sie o niej mowi, nietrudno tez zderzyc sie z nia osobiscie, poniewaz jej obecność odciska sie w przestrzeni publicznej. Dzieje sie tak chociazby dlatego, ze ustasze, by zastraszyc ludność, pozostawiali ciala powieszonych wienziow na ulicach. Zdarzalo sie tez, ze zamordowany czlowiek lezal przez dluzszy czas na chodniku lub tuż przy wejsciu do kamienicy, wiec mieszkancy musieli go omijac, by dotrzec do domu.

Horvat w dzienniku ukazuje jednoczesnie codzienne, pozornie blahe problemy, ktore w warunkach wojennych urastaly do rangi powaznych trudnosci. Autor z gorycza opisal zmagania z plaga pluskiew, ktorych obecność stala sie jego zdaniem symbolem upadku przedwojennego porzadku miejskiego: „Loše spavali, jer su se pojavile stjenice, taj simbol i najvjerniji stanar velegrada; znači nove sekature dezinficiranja, ukoliko je to uopće izvedivo u današnje vrijeme” (Horvat 1989: 100). Po kilku miesiacach konstatuje: „Nekoć su ljudi tajili da su im se pojavile stjenice u stanu; danas to više nije moguće zatajiti, a niti ima smisla. Stjenica je prvo stanovnik grada, a drugo, obrana od njih je u današnjim prilikama gotovo nemoguća” (Horvat 1989: 129). Zestawienie brutalnych realio w wojny z codziennymi, fizycznie dokuczliwymi szczegolami zycia tworzy przejmujacy obraz miasta uwiezionego pomiedzy terrorem a bezradnoscia – w rzeczywistosci, w ktorej przetrwanie oznaczalo zarowno unikanie represji, jak i radzenie sobie z upadkiem higieny, godnosci i spolecznego ladu.

Horvat odnotowuje rowniez szczegolowe informacje dotyczace cen niektorych produktow, zwlaszcza wtedy, gdy ich wzrost byl szczegolnie odczuwalny. Przykladowo, 24 listopada 1941 roku jego matka zaplacila 2450 kun za drewno opalowe, co sklonilo autora do postawienia pytania: „Kako uopće živi siromašni svijet današnji dan?” (Horvat

1989: 18). Następnego dnia zanotował, że zapłacił 680 kun za dwie pasty do zębów, szczoteczkę i lakier do włosów, a „čitav prihod ne iznosi više od 10.000” (Horvat 1989: 19), co dodatkowo unaocznia dysproporcję między kosztami życia a dochodami. W czerwcu 1949 roku zapisał „Na trgu maksimirane cijene, posljedica da je nestalo mesa, trg uopće prazan, a cijene onoga što ima poskočile za 100%. Jaja opet 60, a bila su već 35, kg vrtnih jagoda 2400 Kn. Čini se da je pao i dolazak seljaka na trg od straha pred bombardiranjem” (Horvat 1989: 113). We wrześniu 1944 roku Horvat odnotowuje: „skupoća raste: jedno jaje 100 Kn, kila krumpira 200, kila brašna 600“, a przyczyn rosnących cen upatruje w niemal całkowitym zerwaniu połączeń komunikacyjnych (Horvat 1989: 113). W tym samym miesiącu ceny tych produktów wzrosły jeszcze bardziej. Pod koniec lutego 1945 roku autor zanotował: „Šećer porastao na 10.000; kg maka 8000, no, čujem, jajima je cijena časovito pala na 200 – skroman odraz političko-ekonomskog zakona o ponudi i potražnji” (Horvat 1989: 205). Wpis ten stanowi świadectwo skrajnej niestabilności cen oraz potwierdza świadomość autora co do mechanizmów rynkowych w warunkach wojennych. Wahania cen podstawowych produktów spożywczych to temat, który nieustannie pojawia się w dzienniku, świadcząc o tym, że kwestie codziennego przetrwania i materialnej egzystencji były dla autora źródłem niepokoju i ważnym punktem odniesienia w ocenie sytuacji społeczno-politycznej.

Pomimo trudnych okoliczności, jakie dokumentuje dziennik, Horvat starał się zachować pozory normalności i prowadzić możliwie uporządkowane życie. Na kartach zapisków regularnie pojawiają się opisy codziennych aktywności, świadczących o potrzebie utrzymania rutyny, a zarazem o próbie zachowania wewnętrznej równowagi w realiach wojennej niepewności. Wśród tych czynności znajdują się zarówno intelektualne zajęcia, jak i zwyczajne, towarzyskie gesty dnia powszedniego: wizyty u znajomych, rozmowy z pisarzami, spędzanie czasu na grze w karty (choć niekiedy czynność ta była jedynie sposobem na zabicie czasu), wizyty w Chorwackim Instytucie Wydawniczo-Bibliograficznym, spacer po Pantovčaku i Cmroku, rzadziej po Zrinjevacu (przypuszczalnie ze względu na odległość od miejsca zamieszkania), refleksje nad przeczytanymi książkami oraz pomysły na kolejne teksty.

Niekiedy pojawiają się w dzienniku notatki dotyczące wyglądu Zagrzebia i zachodzących w nim zmian. Pod datą 9 grudnia 1943 roku przedstawia Zagrzeb jako miasto opuszczone, zaniedbane i pozbawione tożsamości. Opis pustych ulic, zamkniętych sklepów oraz panującego brudu buduje obraz przestrzeni przygnębiającej i obcej. Autor wyraża wobec niej niemal brutalną obojętność, sugerując, że nie byłoby wielką stratą, gdyby

połowa miasta zniknęła z powierzchni ziemi („Bi li bila velika šteta da ga pola nestane? Mislim da ne bi – sad je tek vidljivo koliko je improviziran bez stila – mogao bi stajati i nestati i gdje god drugdje u Srednjoj Evropi. Nema gotovo ništa zajedničko s našim narodnim životom”, Horvat 1989: 26). W jego ocenie ówczesny Zagrzeb jawi się jako przestrzeń prowizoryczna, pozbawiona stylu, anonimowa w swoim środkowoeuropejskim charakterze, a co najważniejsze – oderwana od narodowego życia, czyli nieposiadająca głębszych, lokalnych korzeni kulturowych. Krytyka ta sugeruje rozczarowanie zarówno estetycznym kształtem miasta, jak i jego symboliczną pustką w kontekście narodowej tożsamości. Wrażenie to pogłębia się w momentach szczególnego napięcia.

W jednym z zapisków Horvat porównuje miasto do „niepochowanego trupa” („Ulice podveče daju sablastan dojam, grad tad djeluje kao nepokopani mrtvac” (Horvat 1989: 67). W ten sposób obraz wieczornego Zagrzebia, pustego i przygnębiającego, został radykalizowany do wizji śmierci, która nie została domknięta rytuałem pochówku, przez co pozostawione ciało (czyli w tym przypadku miasto) z dnia na dzień coraz bardziej gnije. To sugestywne porównanie uwydatnia atmosferę grozy i stagnacji. Wskazuje także na głęboką alienację jednostki wobec przestrzeni miejskiej, która traci swoje społeczne i życiowe funkcje. Porównanie to wreszcie doskonale oddaje pogłębiające się poczucie psychicznego i fizycznego wyczerpania, jakie towarzyszyło mieszkańcom Zagrzebia w trakcie wojny. Horvat posługuje się metaforą śmierci wielokrotnie. W innym miejscu zauważa, że całe Górne Miasto sprawia wrażenie wymarłego („Gornji grad kao da je izumro”, Horvat 1989: 81–82).

Historyk nie zawsze jednak widzi miasto w tak ponurych barwach. „Procvao prvi jorgan. Kad jorgovan cvate, Gornji grad je najljepši” (Horvat 1989: 95) – napisał w jednym z wiosennych zapisków. Ten fragment ukazuje Zagrzeb w zupełnie innym świetle niż wcześniejsze, mroczne opisy. W przeciwieństwie do obrazów pustki i przygnębienia, tu pojawia się moment ulotnego piękna oraz zmysłowego doświadczenia przestrzeni. Horvat zwraca uwagę na rozkwit bzu – „procvao prvi jorgovan” – który staje się impulsem do zmysłowego przewartościowania przestrzeni miejskiej. Górne Miasto, zwykle tło codzienności lub sceny wojennego wyobcowania, w chwili kwitnienia zyskuje niemal magiczny wymiar. Autor podkreśla, jak silny wpływ na odbiór przestrzeni może mieć zapach – „miris mijenja impresiju nekih dijelova grada” (Horvat 1989: 95). To krótkie spostrzeżenie sugeruje, że obraz miasta w dzienniku Horvata nie jest jednowymiarowy – obok doświadczenia fizycznej degradacji i symbolicznej śmierci pojawia się również chwila zmysłowego ożywienia, w której natura przywraca miejscom ich emocjonalny i

estetyczny potencjał. Poza tymi drobnymi momentami miasto jawi się autorowi jednak przede wszystkim jako brudne i zniszczone („Grad nevjerojatno prljav, prašan i zapušten”, Horvat 1989: 182).

Horvat porusza się po Zagrzebiu swoimi stałymi trasami na Górnym Mieście, ograniczonymi przez obowiązujące wówczas rozporządzenia ustaszy. Zdarza mu się jednak wyjść poza utarte ścieżki, dzięki czemu konfrontuje się z mniej znanymi częściami miasta, które budzą w nim silne, niekiedy negatywne emocje, tak jak na przykład Trešnjevka: „Bio sam na Trešnjevci u potražnji za drvima; seljak neće voziti u Gornji grad. Trešnjevka za mene nepoznat grad, ružan kao sporedne ulice Londona“ (Horvat 1989: 181). To, co leży poza jego codziennym doświadczeniem Górnego Miasta, jawi się jako obce, chaotyczne i nieprzyjazne, przypomina boczne ulice Londynu. W innym miejscu zauważa: „Išao gore pješice – ružan je taj novi grad koji tu nastaje, tek linija horizonta mu daje neku ljepotu. Ljeopta i industrija ne idu zajedno, pogotovo ne kod nas” (Horvat 1989: 144). Refleksja Horvata nad powstającą częścią miasta ujawnia jego krytyczny stosunek do współczesnych przemian urbanistycznych. Nową zabudowę postrzega on jako brzydką, pozbawioną harmonii i estetycznej wartości – jedynie linia horyzontu ratuje ten widok, nadając mu minimalny walor wizualny. Horvat wyraźnie przeciwstawia tu piękno i przemysł, sugerując, że nowoczesność, szczególnie w lokalnym, chorwackim kontekście, prowadzi do degradacji przestrzeni miejskiej.

Zagrzeb zauważalnie zmieniał swój wygląd w ostatniej fazie wojny. W czerwcu 1944 historyk zanotował, że wzrosła przestępczość, szczególnie na peryferiach („Učestala razbojstva i provale krađe na periferiji. A zašto da ne raste kriminal u kriminalno doba?”, Horvat 1989: 115). Drugiego kwietnia 1945 roku Horvat zauważył, iż „Zagreb je sve više opsjednuti grad” (Horvat 1989: 2015) ze względu na powiększającą się liczbę Niemców, a 28 kwietnia tego samego roku zauważył: „Bara veli da na Jelačićevom trgu prave nekakve barikade. Uopće, grad je sav izmijenjen, barem sektor kuda ja zavirim: kraj Kazališta su posadili krumpir, gdje su nekoć bile nasade. A na čoškovima mitralejski bunker” (Horvat 1989: 223). Oba cytaty ukazują Zagrzeb jako miasto coraz silniej naznaczone obecnością wojny – przestrzeń miejska ulega militarnej reorganizacji, a codzienny krajobraz zostaje podporządkowany logice oblężenia i obrony. Przestrzeń miejska ulega stopniowej degradacji również w wymiarze infrastrukturalnym – „Grad neobično promijenio sliku, jer tramvaji više ne voze” (Horvat 1989: 159). Im bliżej końca wojny, tym sytuacja w mieście staje się bardziej dotkliwa i chaotyczna: gwałtownie rosną ceny, coraz silniej odczuwalny

jest brak pieniędzy, a codzienność komplikuje się przez kolejne ograniczenia wynikające z niedoboru podstawowych produktów.

W ostatnich fragmentach dziennika historyk opisuje sytuację w mieście, jaka zapanowała kilka dni przed oficjalnym zakończeniem drugiej wojny światowej i wkrótce po nim. Na ulicach zapanował wówczas chaos, niektórzy z mieszkańców po tym, gdy dowiedzieli się, że Pavelić nie będzie bronił Zagrzebia, postanowili uciekać: „Nastala kao neka seoba naroda: ulice zakrčene kolonama automobila, kola, motocikla i bicikla, te pješaka: dapače i da neke djevojke odlaze s ruksacima“ (Horvat 1989: 228). Zagrzeb przekształcił się w przestrzeń liminalną — miejsce przejścia między starym, upadającym porządkiem ustrojowym a nową, jeszcze nieukształtowaną rzeczywistością. Ucieczka ludności, opuszczenie miasta przez władze oraz rozprzestrzeniające się plotki i niepewność tworzą atmosferę końca pewnej epoki. Zapis ten odsłania również głębsze struktury zbiorowego doświadczenia: lęk, dezorientację i eskapizm w obliczu nadciągającej katastrofy.

Chaos przejawia się także w masowym plądrowaniu magazynów, które żołnierze sami otworzyli reszcie społeczeństwa, co świadczy o rozpadzie struktur wojskowych i braku jakiegokolwiek kontroli instytucjonalnej. Władza przestała istnieć, a granica między porządkiem a bezprawiem została zatarta: „Naveliko se pljačkaju skladišta, zapravo ih je vojnika sama otvorila masi. Brašno i kava se prosiplju ulicama. Tek sad se vidi koliko je bilo hrane, koju nisu davali pučanstvu” (Horvat 1989: 228). Autor zwrócił też uwagę na marnowanie jedzenia, rozsypującą się wszędzie kawę i mąkę, której w czasie istnienia Niezależnego Państwa Chorwackiego brakowało. W tej chaotycznej scenerii ujawnia się nagle skala wcześniejszego niedoboru i niesprawiedliwości: dopiero w chwili upadku reżimu mieszkańcy dowiadują się, że niektórych produktów spożywczych było pod dostatkiem, lecz celowo im ich odmawiano. Demaskuje to hipokryzję systemu i unaocznia frustrację społeczną.

Po odejściu ustazy od władzy, miasto zaczęło odzyskiwać spokój i przybierać „normalno lice, ne vjerujući svojoj sreći” (Horvat 1989: 230). Powrót codzienności nie był jednak natychmiastowy, lecz stopniowy, nacechowany zaskoczeniem i niedowierzaniem, że czas terroru dobiegł końca. Dla autora jedną z pierwszych oznak wolności stanowiła możliwość swobodnego spacerowania po Tuškanacu. W notatce z 8 maja 1945 roku zapisał: „Prošetao kroz Tuškanac. Putem sam se smijao kao dijete – četiri godine i mjesec dana nisi onuda smio prolaziti. Na toj sitnici osjetio da je došla sloboda, da ulazimo u nov život. Tako je čudno kod srca, mozgom čovjek ne kapira da je nestalo straha” (Horvat 1989:

229). Podkreślił w ten sposób, jak głęboko zakorzeniony był lęk w czasie okupacji – możliwość spokojnego spaceru po obszarze wcześniej niedostępnym staje się dla Horvata symbolicznym wręcz aktem odzyskania podmiotowości i wolności. Podczas jednej z przechadzek po mieście, której celem była wizyta u znajomych, Horvat spotkał partyzantów: „Zanimljiv susret s tri visoka partizanska oficira; udara u oči njihova čednost i odmjerenost. Interesirali su se za naš život pod okupacijom, i jedan, kad je sve čuo, spontano rekao da je to bilo gore nego u borbi, gdje su konačno imali oružje, a nisu stajali goloruki pred dželatima” (Horvat 1989: 232). W rozmowie tej ujawnia się różnica doświadczeń między tymi, którzy walczyli z bronią w rękę, a cywilami żyjącymi pod stałą groźbą przemocy – to właśnie ci ostatni, bezbronni wobec terroru, doświadczyli wojny jako bardziej wyniszczającej.

Zagrzeb wyłaniający się z kart dziennika to także miasto zawiedzionych nadziei – miejsce, w którym część obywateli z goryczą konstatuje, że ich długoletnia walka o wolność i sprawiedliwość zakończyła się porażką. Zamiast oczekiwanej poprawy, nastął nowy porządek, równie opresyjny jak poprzedni, oparty na bezprawiu, przemocy i ideologicznym przymusie, usprawiedliwianym dobrem państwa. Horvat ukazuje Zagrzeb jako przestrzeń wewnętrznego napięcia – nie tylko politycznego, ale i egzystencjalnego – gdzie społeczeństwo musi zmierzyć się z brutalną rzeczywistością i świadomością, że historia zatoczyła krąg. To miasto rozczarowanych ludzi, którzy po latach walki nie odzyskali wolności, lecz wpadli w kolejną formę zniewolenia („Zašto su ljudi ojađeni? Jer je došlo ono, protiv čega su se borili 20 godina: bespravlje, despocija, nasilje, glupost u ime državnog rezona“, Horvat 1989: 43).

\*

Jacek Leociak w artykule poświęconym okupacyjnej Warszawie zauważył, że istnieją dwie podstawowe i zarazem skrajnie odmienne realizacje miasta totalitarnego. Pierwsza z nich, mająca charakter pozytywny, związana jest z architekturą i urbanistyką. Jej cel stanowi stworzenie przestrzeni życiowej dla „nowego człowieka” – jednostki ukształtowanej zgodnie z ideologią systemu totalitarnego, podporządkowanej rządzącym nim wartościom i normom. W tym ujęciu miasto staje się narzędziem inżynierii społecznej, a układ urbanistyczny, budynki i instytucje mają nie tylko służyć funkcjonalności, lecz także wspierać proces formowania nowego porządku społecznego i tożsamości zbiorowej (przykładem przynajmniej częściowej realizacji takiej totalitarnej utopii architektonicznej

mogą być Włochy faszystowskie, Trzecia Rzesza oraz socrealizm sowiecki). Druga realizacja miasta totalitarnego, negatywna, odnosi się do organizacji przestrzeni miejskiej z myślą o grupach uznanych przez reżim za „element obcy” bądź „podludzki”. Polega ona na przekształcaniu danego obszaru miejskiego w taki sposób, by wydzielić z niego specjalne miejsca, mające na celu marginalizację danej grupy, a nierzadko jej eliminację. W okupowanej Warszawie taką przestrzenią było getto żydowskie – fizycznie odgradzony, przeludniony i kontrolowany obszar, w którym systematycznie łamano podstawowe prawa człowieka (Leociak 1999: 20). „Warszawa okupacyjna” – jak stwierdził Leociak – „to miasto na różne sposoby podzielone, w zależności od etapów swej okupacyjnej historii. Instrumentem tego podziału był dekret, ustanawiający nowy układ przestrzenny i nowe tam prawa panujące” (Leociak 1999: 23). Z tego powodu literaturoznawca nazwał to miasto „przestrzenią dekretowaną”, czyli taką, w której władza nie uwzględnia wcześniejszych struktur urbanistycznych ani rzeczywistości społecznej, lecz siłą narzuca nowy porządek przestrzenny, egzekwowany pod groźbą najsurowszych represji (Leociak 1999: 23).

Pojęcie „przestrzeni dekretowanej” wydaje mi się trafnie oddawać również realia wojennego Zagrzebia. Choć w mieście tym nie powstało getto, to jednak liczne rozporządzenia wydawane przez ustaszowską administrację szybko zaczęły reorganizować jego przestrzeń: wyznaczając obywatelom trasy, którymi wolno im było się poruszać, zakazując wstępu do określonych obszarów, przekształcając budynki w tymczasowe więzienia, punkty zbiorcze dla osób pochodzenia żydowskiego i serbskiego, a także ośrodki przesłuchań i egzekucji. Dekrety nie tylko określały, gdzie wolno było się przemieszczać, ale także precyzowały godziny, w których dozwolone było poruszanie się po mieście, a niekiedy nawet sposób, w jaki należało to robić. Regulowały również kwestię mobilności w szerszym zakresie: wskazywały, kto może opuścić Zagrzeb, a kto ma prawo do niego wejść. Przestrzeń miejska została tym samym podporządkowana logice kontroli, nadzoru i przemocy – stała się swoistym więzieniem, które „nie ustaje, póki całkowicie nie wypełni swego [dyscyplinującego – przyp. P. Ch.] zadania” (Foucault 2009: 228). W takiej przestrzeni teoretycznie mogły istnieć „enklawy swobody” (Leociak 1999: 31), za które kierując się intuicją należałoby uznać prywatne mieszkania. Jednak groźba nagłych przeszukań, stałej inwigilacji, a z czasem także bombardowań i nalotów, sprawiała, że nawet przestrzeń domowa przestawała być miejscem schronienia.

Tego rodzaju przestrzeń – ściśle kontrolowana, pełna zakazów i ograniczeń – prowadzi do jeszcze jednej metafory porządkującej wyobrażenia o wojennym mieście: miasta zamkniętego. To zaś „odwołuje się do odmiennych niż więzienie tradycji

wyobrażeniowych, np. do miasta obłąconego czy ogarniętego zarazą i opanowanego przez śmierć” (Leociak 1999: 33). Foucault zestawia obraz miasta dotkniętego zarazą – konkretnie dżumą – z gmachem panoptycznym (czyli *de facto* więzieniem), traktując oba jako odmienne modele urządzenia dyscyplinarnego:

W pierwszym wypadku [...] władzę ustanawia się po to, aby zaradzić nadzwyczajnemu złu; władza staje się wszechobecna i powszechnie widoczna; wynajduje nowe tryby; buduje przegrody, unieruchamia, parceluje; połowuje na moment coś, co jest zarazem anti-miastem i społeczeństwem doskonałym; wymusza idealne funkcjonowanie, które jednak ostatecznie sprowadza się, podobnie jak i zwalczane zło, do dualizmu życia i śmierci: to, co się rusza, niesie śmierć, zabija się zatem to, co się rusza (Foucault 2009: 200).

Model miasta zarazy, jak sądzę, może także posłużyć do opisu sytuacji Zagrzebia, w którym władza – wobec wyimaginowanego „nadzwyczajnego zła” (czyli wszystkich mieszkańców, bo każdy mógł przecież być ich przeciwnikiem politycznym) – uruchamiała aparat kontroli. Miasto zostało podzielone, nadzorowane, unieruchomione. Tworzone były strefy zamknięte i niedostępne, zmieniała się funkcja budynków, wprowadzono godziny policyjne, zakazano przemieszczenia (czasem nawet opuszczania miejsca zamieszkania), i – jak w przywoływanym modelu – wszystko, co pozostaje w ruchu, uznane zostało za potencjalne zagrożenie. Przestrzeń została „zdezaktywowana”, ruch – zdefiniowany jako podejrzany, a każdy przejaw nieautoryzowanej obecności w przestrzeni mógł prowadzić do śmierci. W efekcie miasto przypominało nie tyle organizm, co mechanizm – sterowany przez władzę, której widzialność i skuteczność opiera się na nieustannym wymuszaniu idealnego funkcjonowania poprzez groźbę przemocy.

Jednocześnie władza dążyła do izolowania i wykluczania tych, których uznawała za „chorych” – społecznie i ideologicznie niepożądanych (Żydów, Serbów, Romów, antyfaszystów). Traktowała ich już nie jako zadżumionych, lecz trędowatych. W tym sensie przestrzeń miasta zaczęła pełnić również funkcję selekcyjną i stygmatyzującą. Władza nie tylko zatem parcelowała przestrzeń i kontrolowała ruch, lecz także dzieliła mieszkańców – oddzielając „czystych” od „nieczystych”, „swoich” od „obcych”, „zdrowych” od „zakażonych”. Miasto przestawało być wspólną przestrzenią życia i komunikacji – stawało się układem zamkniętym, w którym każda obecność musiała zostać uprzednio autoryzowana, a każde przekroczenie granicy – fizycznej lub symbolicznej – mogło skutkować represją, a nawet śmiercią.

W analizowanych tekstach odnaleźć można również uzupełniającą wcześniejsze koncepcje wizję miasta jako przestrzeni martwej i opuszczonej. Miasto jest niczym łuska

pocisku, z którego wszystko, co stanowiło o jego istocie (życie społeczne, rytm codzienności), zostało brutalnie „wystrzelone”. Stało się ono wręcz martwym, gnijącym ciałem – pozbawionym swojej podmiotowości, funkcji i sensu. Obraz ten wpisuje się w metaforę ciała chorego, zniszczonego i cierpiącego.

## CZEŚĆ TRZECIA

### W STRONĘ JEDNOSTKI

#### ZAGRZEB W OKRESIE SOCJALISTYCZNEJ FEDERACYJNEJ REPUBLIKI JUGOSŁAWII

Po drugiej wojnie światowej Zagrzeb stał się stolicą Socjalistycznej Republiki Chorwacji (Socijalistička Republika Hrvatska)<sup>172</sup>, która wraz z dzisiejszą Słowenią, Bośnią i Hercegowiną, Serbią, Czarnogórą, Północną Macedonią oraz Kosowem weszła w skład Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii (Socijalistička federativna republika Jugoslavija). Pierwsze tygodnie po zakończeniu działań wojennych, jak zauważyli Slavko i Ivo Goldsteinowie, wzbudzały wśród mieszkańców Zagrzebia ambiwalentne odczucia. Część społeczeństwa z ulgą przyjęła upadek reżimu ustaszy, aktywnie uczestniczyła w spotkaniach politycznych i entuzjastycznie witała wkraczających do miasta partyzantów. Inni natomiast z niepokojem spoglądali w przyszłość – niepewni, jakie zmiany przyniesie nowy ustrój. W rezultacie chętniej wybierali izolację, pozostając w domach i koncentrując się na sprawach prywatnych (Goldstein i Goldstein 2013: 121, por. Banić 2023: 100–103). W celu uspokojenia nastrojów, w drugiej połowie maja 1945 roku do Zagrzebia przybył Josip Broz Tito i wygłosił na placu św. Marka oficjalne przemówienie. Podkreślał w nim między innymi, że Chorwaci nie powinni oceniać drugiej Jugosławii na podstawie doświadczeń z czasów międzywojennych, ponieważ wszystko to, co było złe w Królestwie Serbów, Chorwatów i Słoweńców, potem Królestwie Jugosławii, usunęła wojna lub raczej, posługując się metaforą marszałka, „obmyte zostało krwią” („oprano krvlju”, cytat za: Perić 2006: 262). Nowe państwo – zapewniał Tito – to wspólny dom równych wobec siebie obywateli, a każde z państw wchodzących w skład SFRJ ma prawo do samostanowienia (Perić 2006: 262–263).

Niektórzy Chorwaci wyrażali jednak obawy wobec przyszłości, jaka ich czekała. Tym bardziej, że już początki istnienia SFRJ wiązały się z tragicznymi wydarzeniami, by wspomnieć tylko zdarzenia w miejscowości Bleiburg, o których okrucieństwie mieszkańcy Zagrzebia mogli przekonać się na własne oczy, ponieważ część więźniów dotarła pieszo

---

<sup>172</sup> Pod koniec drugiej wojny światowej używano nazwy Federalne Państwo Chorwacji (Federalna Država Hrvatska), którą 29 listopada 1945 roku zmieniono na Ludowa Republika Chorwacji (Narodna Republika Hrvatska). Tę zaś w 1963 roku przemianowano na Socjalistyczną Republikę Chorwacji.

do stolicy i została zamknięta w obozach na obrzeżach miasta (Maksimir, Prečko, Kanal – obszar dzisiejszego Dworca Autobusowego) (Perić 2006: 263, Goldstein i Goldstein 2013: 130). Poza tym bezpośrednio po zakończeniu wojny rozpoczęto systematyczne działania mające na celu identyfikację i eliminację osób powiązanych z poprzednim reżimem, a także przedstawicieli mniejszości niemieckiej oraz przeciwników nowego porządku komunistycznego, określanych w ówczesnej nomenklaturze jako wrogowie klasowi. Wielu mieszkańców zostało po wojnie aresztowanych – niektórzy z powodu rzeczywistej współpracy z władzami Niezależnego Państwa Chorwackiego, inni na podstawie podejrzeń, które nie zawsze znajdowały potwierdzenie w faktach. W opinii społecznej osoby te nierzadko uchodziły za niewinne, a ich stosunek do nowego reżimu był co najmniej neutralny, jeśli nie otwarcie pozytywny. Samo pojęcie „współpracy” z reżimem interpretowano wówczas wyjątkowo szeroko. Niekiedy za wystarczający powód do represji uznawano publikację ideologicznie neutralnych artykułów prasowych w okresie funkcjonowania Niezależnego Państwa Chorwackiego. Za dobitny przykład może posłużyć historia wspomnianego wcześniej Antuna Baraca, który – mimo braku wyraźnego zaangażowania politycznego – stał się obiektem rozliczeń ze strony nowej władzy z uwagi na fakt, że w czasie istnienia NDH publikował swoje, niemające nic wspólnego z ideologią ówczesnego państwa, teksty. Warto przy tym przypomnieć, że literaturoznawca był więziony przez pewien czas także w obozie koncentracyjnym w Jasenovacu. Wzbudzał zatem podejrzania również władzy, z którą zdaniem komunistów współpracował (Perić 2006: 261, 263, Goldstein i Goldstein 2013: 131, 137).

Stolica Socjalistycznej Republiki Chorwacji zajmowała drugie po Socjalistycznej Republice Serbii miejsce SFRJ pod względem wielkości i liczby mieszkańców. W 1948 roku liczyła 314 669 osób, a według spisu ludności z 1953 roku 350 829 tysięcy. Kolejny spis, z 1961 roku, pokazał jeszcze większy przyrost. Mieszkańców było wówczas bowiem 430 802 tysiące. W 1971 liczba ta wynosiła 566 224 osób, a w 1991 roku 707 tysięcy. W porównaniu do 1948 roku wzrosła zatem dwukrotnie (Kampuš i Karaman 1984: 237, Perić 2006: 278). Należy jednak pamiętać, że w omawianym czasie szybko zwiększała się również powierzchnia miasta, co w naturalny sposób wpływało na przyrost ludności. Do 1945 roku miasto rozpościerało się od Črnomerca do Maksimira. Niemal od razu po wojnie włączono do niego osady znajdujące się na zachód od Kustošiji, a potem dalej do Podsuseda. Na wschodzie przyłączony został Bukovac i Dubrava, na północy osiedla Remete, Gračani, Šestine i Markuševac, na południu, po drugiej stronie rzeki Sawy, obszar nazywany Gaja (dziś Savski Gaj). W ten sposób powierzchnia miasta zwiększyła się z 75

do 210 km<sup>2</sup>. W latach sześćdziesiątych przyłączono Sesvete (163 km<sup>2</sup>) oraz Remetinec (231 km<sup>2</sup>). W tym czasie sama Trešnjevka miała więcej mieszkańców niż Zadar czy Rijeka<sup>173</sup>. Pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych dynamika wzrostu liczby mieszkańców spadła, co można wiązać z panującym wówczas w kraju kryzysem gospodarczym (Kampuš i Karaman 1984: 237, Perić 2006: 271–272, 273, Goldstein i Goldstein 2013: 144–146).

Włączenie okolicznych terenów do granic administracyjnych Zagrzebia stwarzało warunki sprzyjające nowym inwestycjom budowlanym, mającym szczególnie istotne znaczenie w kontekście chronicznego deficytu mieszkaniowego, z którym miasto zmagало się już od drugiej połowy XIX wieku<sup>174</sup>. Powojenny wzrost liczby mieszkańców jedynie go pogłębił. Przyczyn takiej sytuacji należy szukać w dużej liczbie parterowych obiektów – w 1955 roku było ich aż 72,4%, jedynie 3% posiadało trzy lub więcej pięter (Goldstein 2013a: 194). Warunki higieniczno-sanitarne w zagrzebskich mieszkaniach wciąż pozostawały na bardzo niskim poziomie. Jeszcze na początku lat pięćdziesiątych mniej niż połowa domów miała bieżącą wodę, a 36,1% mieszkań uważano za oferujące wyjątkowo złe warunki. Lokale te składały się wyłącznie z jednego pomieszczenia pełniącego jednocześnie funkcję kuchni, sypialni i pokoju dziennego oraz nie posiadały łazienki. Najgorzej sytuacja przedstawiała się na Trešnjevce, gdzie w 1952 roku 25% mieszkańców nie miało kanalizacji, 34% wody, 79% łazienki, a 21% kuchni. Na jednego mieszkańca przypadało tam 10,2 m<sup>2</sup> (Timet 1961: 189–224). Do 1957 roku liczba ta się zmniejszyła do około 8,8 m<sup>2</sup> w wyniku intensywnej migracji ludności do miasta. Wciąż też wznoszono nielegalne zabudowania w pobliżu rzeki Sawy (Goldstein 2013a: 178, 194).

Kolejne władze stawały przed szeregiem wyzwań związanych z zapewnieniem odpowiednich warunków mieszkaniowych nowo przybywającym mieszkańcom, przy jednoczesnym dostosowaniu ich do zmieniających się standardów urbanistycznych i społecznych. Historycznie ukształtowana przestrzeń Zagrzebia – od czasu połączenia Kaptolu i Gradeca – była ograniczona przez naturalne bariery: od północy przez pasmo górskie Medvednica, a od południa przez rzekę Sawę. Uwarunkowania te wyznaczały fizyczne granice rozwoju miasta, co – jak dotąd powszechnie sądzono – uniemożliwiało jego ekspansję terytorialną w innych kierunkach niż wschodni i zachodni. Tego rodzaju

---

<sup>173</sup> Dla porównania – liczba mieszkańców Rijeki wynosiła w 1953 roku 75 tysięcy, Splitu 64 tysiące, a Osijek 57 tysięcy. W 1991 roku sytuacja przedstawiała się w następujący sposób: Split – 189 tysięcy, Rijeka – 168 tysięcy, a Osijek – 105 tysięcy (Nemec 2010: 26).

<sup>174</sup> W 1960 roku brakowało w Zagrzebiu około 65 tysięcy mieszkań (Maretić 1970: 48).

ekspansja spotkała się jednak z krytyką ze strony urbanistów, którzy postrzegali ją jako nieharmonijną i prowadzącą do przestrzennego chaosu (Franolić 1976: 136, Jurić i Bencetić 2023: 448). Osiem lat po zakończeniu wojny opracowano długo oczekiwany projekt Podstawowej dyrektywy regulacyjnej Zagrzebia z 1953 roku (Direktivna regulatorna osnova Zagreba 1953). Dokument ten, mimo pierwotnych nadziei, został jednak ostatecznie odrzucony i w dalszym procesie rozwoju urbanistycznego miasta wykorzystywany był tylko częściowo jako punkt odniesienia. Wśród głównych jego wad wymieniano niewystarczające uwzględnienie potrzeby rozwoju mieszkaniowego po południowej stronie Sawy oraz brak odpowiednio przemyślanych rozwiązań dotyczących tras kolejowych łączących Zagrzeb z innymi miastami regionu (Jurić i Bencetić 2023: 461–464)<sup>175</sup>. W rezultacie, aż do 1965 roku, kiedy to powstał urbanistyczny program rozwoju Zagrzebia (Urbanistički program Zagreba 1965.), miasto funkcjonowało bez obowiązującego planu urbanistycznego, co pogłębiało istniejący impas planistyczny i istotnie utrudniało jego dalszy rozwój przestrzenny (Goldstein 2013a: 177–182, Gašparović i Sopina 2018: 137). W późniejszych dziesięcioleciach plan budowy miasta opierał się na dwóch podstawowych dokumentach: Generalnym Urbanistycznym Planie Zagrzebia z 1971 roku (Generalni urbanistički plan) oraz Generalnym Urbanistycznym Planie Zagrzebia z 1985 roku (Generalni ubranistički plan) (Kolacio 1963: 282).

Impulsem dla zagospodarowania terenów leżących na południe od rzeki, do czego przyczynił się burmistrz Većeslav Holjevac<sup>176</sup>, zapamiętany jako osoba, za której mandatu Zagrzeb „przeszedł Sawę” (Perić 2006: 274–275, Goldstein i Goldstein 2013: 157–158), okazało się przeniesienie tam pod koniec lat pięćdziesiątych XX wieku Targów Zagrzebskich (Velesajam) oraz budowa Instytutu Żelugii. Te dwie inwestycje, mimo iż nie miały bezpośredniego związku z kwestiami mieszkaniowymi, zapewniły niezbędną infrastrukturę, obejmującą nie tylko kanalizację, prąd i wodę, lecz także drogi oraz mosty łączące nową i starą część miasta (Fischer 1985: 88). W ten sposób stworzono podstawowe warunki do dalszej rozbudowy Zagrzebia. Pod koniec lat pięćdziesiątych zainteresowanie obszarem rozciągającym się na południe od rzeki Sawy wyrażało się również w budowie

---

<sup>175</sup> Choć projekt Podstawowej dyrektywy regulacyjnej z 1953 roku spotkał się z krytyką, stanowił dla urbanistów istotny punkt odniesienia przy opracowywaniu kolejnych koncepcji planistycznych. Sam dokument nawiązywał do Generalnego planu miasta z lat 1936/1937 (Generalni plan grada), który opierał się na idei miasta funkcjonalnego (Franović 1985: 85).

<sup>176</sup> Pochodzący z Karlovaca Većeslav Holjevac był burmistrzem Zagrzebia w latach 1952–1963 (hasło: *Holjevac, Većeslav* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/holjevac-veceslav> [dostęp: 18.07.2025]). W 2024 roku ukazała się interesująca książka poświęcona biografii i działalności tego „najbardziej zagrzebskiego burmistrza” (Godeč 2024).

Hipodromu oraz jeziora Bundek, które powstało podczas wykopywania żwiru potrzebnego do budowy nowych bloków (Perić 2006: 276, Gulin Znić 2009: 46). Za początek budowy osiedli mieszkaniowych na południe od rzeki Sawy przyjmuje się rok 1957, kiedy to wzniesiono północną część osiedla Savski gaj. Wkrótce potem zaprojektowano osiedle Trnsko, natomiast w latach sześćdziesiątych powstały kolejne kompleksy mieszkaniowe: Zapruđe, Remetinec oraz Botinec. W następnej dekadzie zrealizowano między innymi osiedla Utrina, Travno, Dugave i Soboština (Perić 2006: 277–278; Goldstein 2013a: 194–211).

Nowo powstałe dzielnice – takie jak Nowy Zagrzeb, południowa Trešnjevka czy południowa Dubrava – charakteryzowały się większą heterogenicznością niż obszary miejskie ukształtowane przed drugą wojną światową. Zróznicowanie to było w dużej mierze konsekwencją szybkiego napływu ludności po 1945 roku (Marinović-Uzelac 1978: 134). Mimo to nadal dostrzegalne były różnice pomiędzy poszczególnymi częściami miasta, co znajdowało odzwierciedlenie między innymi w poziomie edukacji, strukturze dochodów mieszkańców, a niejednokrotnie także w czasie ich zamieszkania w Zagrzebiu (Marinović-Uzelac 1978: 136). Elitarne dzielnice miasta, za które tradycyjnie uchodziły przede wszystkim Tuškanac, Pantovčak i Šalata, po zakończeniu drugiej wojny światowej zaczęły stopniowo rozszerzać się w kierunku północno-zachodnim oraz północno-wschodnim, obejmując pobliskie wsie. W rezultacie obszary te zamieszkiwała zarówno ludność autochtoniczna, która stopniowo ulegała procesowi urbanizacji, jak i właściciele dawnych domków letniskowych, przekształcających swoje posesje w większe obiekty mieszkalne. Do grona nowych mieszkańców dołączyły również osoby pochodzące z Dolnego Miasta oraz z innych części Zagrzebia, przyciągnięte rosnącą wartością gruntów w tej części miasta. Jednocześnie nie brakowało tu enklaw skrajnego ubóstwa, zamieszkanych przez ludzi żyjących w prowizorycznych, nielegalnie wzniesionych domostwach (Marinović-Uzelac 1978: 132, 134).

Mniej więcej w tym okresie na znaczeniu straciły tory kolejowe, dotychczas postrzegane jako symboliczna granica między bogatszą a uboższą częścią mieszkańców Zagrzebia, a także między architekturą o wysokim i bardzo niskim standardzie. Wynikało to z faktu, że na południe od torów prowadzono intensywną i stosunkowo dobrze zorganizowaną działalność budowlaną. Tymczasem warunki mieszkaniowe w rejonie Dolnego i Górnego Miasta systematycznie się pogarszały, głównie z powodu postępującego starzenia się budowli. Szczególnie dotyczyło to Górnego Miasta, gdzie już w okresie międzywojennym nie inwestowano w nowe obiekty lub renowację starych

(Goldstein 2013a: 213). Oczywiście nie znaczy to, że na Dolnym Mieście nie budowano wcale. Z bardziej charakterystycznych obiektów powstał na przykład w 1958 roku wieżowiec na rogu ulicy Marticievej i Smičiklasovej (Iblerov neboder, potocznie nazywany „drveni neboder”) oraz wieżowiec na placu Republiki (Ilički neboder), ukończony w 1959 roku. Ten ostatni stał się jednym z symboli miasta, do czego przyczynił się fakt, że przez pewien czas był najwyższym budynkiem w Zagrzebiu (Podnar 2013: 348, Bobovec 2022: 155). Pewne przekształcenia objęły również historyczną część miasta. Przykładem może być zakończona w 1988 roku renowacja ulicy Tkalčicievej, która już od 1953 roku – podobnie jak sąsiednia ulica Kožarska – znajdowała się pod ochroną konserwatora zabytków. Przeprowadzone wówczas prace, a także późniejsze, z początku XXI wieku, sprawiły, że po wojnie lat dziewięćdziesiątych przestrzeń ta przekształciła się w tętniące życiem miejsce, pełne kawiarni, restauracji i pubów, chętnie odwiedzane przez turystów (Bilić, Ivanković 2006: 416).

Najwięcej i najintensywniej budowano jednak za linią torów kolejowych, między innymi wzdłuż dzisiejszej ulicy Vukovarskiej, gdzie powstały najbardziej charakterystyczne budowle tego okresu, wzorowane na koncepcji Le Corbusiera (budynki zaprojektowane przez Drago Galicia, dzisiejsza Vukovarska 35–35a i Vukovarska 43), ale także Sala Koncertowa im. Vatroslava Lisinskiego (ukończona w 1973 roku), budynek, w którym mieści się dziś siedziba burmistrza i administracji miejskiej czy wieżowiec na rogu ulicy Vukovarskiej i Savskiej, tzw. Zagrzebianka (Zagrepčanka), która ukończona została w 1976 roku i ma swój odpowiednik w Belgradzie. Do 2006 roku, kiedy powstał Eurotower, Zagrzebianka była najwyższym obiektem architektonicznym w Zagrzebiu (Maroević 2007: 135–140). Dzisiejsza ulica Vukovarska miała według założeń ówczesnej władzy stać się jedną z najbardziej reprezentatywnych ulic miasta, choć niezależnie od ambicji polityków przez długi czas przypominała o swoim peryferyjnym położeniu, a to chociażby ze względu na kukurydziane pola znajdujące się w jej pobliżu (Ivanković 2006, Goldstein 2013a: 218–220). Elementy stare i nowe, miejskie i wiejskie, przez długi czas współistniały w przestrzeni Zagrzebia w sposób wyraźnie zauważalny przynajmniej do lat siedemdziesiątych XX wieku. Wymownym tego przykładem może być odnotowana przez władze miejskie prośba o zakaz hodowli świń, krów czy kóz na terenie Trnja (Vujčić 2003: 103, Goldstein 2013a: 220–221). Ślady tej warstwowości przestrzennej i kulturowej można tak naprawdę dostrzec jeszcze dziś, wystarczy przespacerować się po Trnju lub Trešnjevce, gdzie wciąż między nowoczesnymi budowlami ukrywają się niewielkie jednorodzinne domy z ogródkami.

Po drugiej wojnie światowej próbowano także zaaranżować przestrzeń położoną najbliżej rzeki Sawy. Powstał tam między innymi w 1968 roku budynek, w którym znajdowała się siedziba CK SKH (Centralni komitet Saveza komunista Hrvatske, Komitet Centralny Związku Komunistów Chorwackich) i innych organizacji społeczno-politycznych. Obiekt ze względu na kształt przypominający kostkę nazywany jest Kockicą. W 1983 roku przeniosła swoją siedzibę na dzisiejszą ulicę Prisavlje Hrvatska radiotelevizija (Maroević 1992: 240, Goldstein 2013a: 221). W związku z rozbudową infrastruktury mieszkaniowej i usługowej na dotychczas peryferyjnych obszarach Zagrzebia, miasto zaczęło stopniowo ulegać procesowi decentralizacji. Otwarcie sklepów oraz lokali usługowych w nowych dzielnicach sprawiło, że mieszkańcy coraz rzadziej kierowali się do centrum w celu załatwienia codziennych spraw, co znacząco zmieniło dotychczasowe wzorce mobilności miejskiej. Zjawisko to miało jednak również negatywne konsekwencje: doprowadziło do powstawania korków w obu kierunkach ruchu – zarówno w stronę centrum, gdzie nadal zlokalizowana była znaczna część miejsc pracy, jak i na jego obrzeża, gdzie z kolei funkcjonowały liczne zakłady przemysłowe, jak choćby te usytuowane na Žitnjaku (Goldstein 2013a: 224, 255).

Nowa władza, podobnie jak jej poprzednicy, rozpoczęła sprawowanie rządów od symbolicznego porządkowania przestrzeni miejskiej, dostosowując ją do wyznawanych przez siebie wartości ideologicznych. Jednym z głównych celów było usunięcie widocznych śladów po poprzednim reżimie – Niezależnym Państwie Chorwackim. W ramach tego procesu, w latach 1945–1950 systematycznie zmieniano nazwy ulic nadane w okresie rządów ustaszowskich. Praktyka ta, choć miała charakter administracyjny, pełniła funkcję głęboko symboliczną: służyła nie tylko delegitymizacji poprzedniej władzy, lecz także wpisaniu nowej narracji historycznej i politycznej w strukturę codziennej przestrzeni miasta. Kształtowanie miejskiego krajobrazu symbolicznego stanowiło tym samym istotny element procesu konsolidacji władzy i redefinicji tożsamości zbiorowej. Ulicom położonym w obrębie Dolnego Miasta przywrócono nazwy sprzed drugiej wojny światowej lub nadano nowe, zgodne z ideologicznymi priorytetami rządzących komunistów. Wprowadzane zmiany często nawiązywały do postaci historycznych oraz wydarzeń istotnych z punktu widzenia komunistycznej narracji politycznej i pamięci zbiorowej lub wpisujących się w socjalistyczny system wartości (np. ulica Braci Kavurić, plac Jože Vlahovicia, plac Petra Drapšina, plac Ofiar Faszyzmu, ulice Josipa Kraša, Iva Marinkovicia, Ante Kovačicia, Božidara Adžije, Armii Czerwonej, Rewolucji Socjalistycznej, 8 maja 1945 roku, plac Braterstwa i Jedności) (Rihtman–Augustin 2000:

41–43, Stanić, Šakaja i Slavuj 2009: 101). Wielu ulicom Dolnego Miasta nadano też nazwy odnoszące się do bohaterów walki antyfaszystowskiej, ważnych dat w historii Jugosławii, a także wydarzeń i postaci związanych z Partią Komunistyczną. Nazewnictwo miejskie podlegało częstym zmianom, które odzwierciedlały aktualną sytuację polityczną oraz relacje międzynarodowe, zwłaszcza w kontekście stosunków z Związkiem Radzieckim i innymi krajami bloku wschodniego. Niektóre ulice zmieniały swoje nazwy kilkakrotnie, co ilustruje stopień, w jakim przestrzeń miejska była podporządkowana bieżącej polityce. Przykładowo, ulica Zvonimirova tuż po wojnie została przemianowana na ulicę Armii Czerwonej, jednak po ochłodzeniu relacji jugosłowiańsko-radzieckich stała się ulicą Socjalistycznej Rewolucji. Podobnie plac Krešimira przekształcono po 1945 roku w plac generała Stalina, który w 1950 roku przemianowano na plac Lenina. Dzisiejsza ulica Vukovarska nosiła kolejno nazwy ulicy Moskiewskiej, Belgradzkiej, a następnie ulicy Brygad Proletariackich (Goldstein i Goldstein 2013: 138–139).

Kolejną istotną zmianą, jakiej dokonali komuniści, było usunięcie pomnika bana Jelačića oraz przemianowanie placu, na którym pomnik ten stał, na plac Republiki. Zmiana ta miała miejsce w nocy z 25 na 26 lipca 1947 roku. Likwidacja pomnika – z obawy przed reakcją mieszkańców Zagrzebia – została przeprowadzona w sposób podstępny. Kilka dni przed usunięciem, rzeźba została zasłonięta drewnianą konstrukcją, sugerującą, że prowadzone są prace konserwacyjne. Pomnik usunięto nocą (Rihtman–Auguštin 2000: 71), a następnego dnia w prasie pojawiła się na ten temat krótka informacja:

„Zagreb 26. srpnja. Frontovci grada Zagreba uklonili su danas s Trga Republike spomenik crno-žutog austrijskog generala bana Jelačića. Frontovci su uklonili taj simbol služništva habsburškoj dinastiji i stranim interesima. Sutra, na Dan ustanka u Hrvatskoj protiv tuđinske okupacije i domaćih izroda, u Zagrebu više ne će biti ovog spomenika koji nas je podsjecao na dobra robovanja (cytat za: Rihtman–Auguštin 2000: 71).

Według komunistów ban Jelačić nie był postacią walczącą o chorwackie prawa do samostanowienia i wolności, lecz osobą, która dążyła do stłumienia węgierskiej rewolucji z 1848 roku. Działania Jelačića, chociażby ze względu na chęć utrzymania dobrych relacji z komunistycznymi Węgrami, zostały uznane za sprzeczne z wartościami promowanymi przez nowy reżim. Z tego powodu, jego postać stała się obiektem potępienia, a upamiętniający go pomnik, symbolem nieakceptowanej przeszłości, którą władze komunistyczne pragnęły objąć społeczną amnezją, aby umożliwić budowę nowej, socjalistycznej tożsamości narodowej (Perić 2006: 270–271). Na miejscu usuniętego pomnika bana Jelačića, 24 sierpnia 1947 roku na placu Króla Tomisława, naprzeciwko

Dworca Głównego, postawiono nową statwę przedstawiającą króla Tomislawa na koniu, autorstwa Roberta Frangeša-Mihanovicia. Pomnik powstał w okresie międzywojennym i zgodnie z zamysłem inicjatorów projektu miał podkreślać chorwacką tożsamość narodową oraz nawiązywać do tradycji średniowiecznej państwowości, wskazując na ciągłość chorwackiego państwa i narodu. Po wojnie podjęto jednak próbę reinterpretacji postaci króla Tomislawa jako zwolennika idei jugosłowiańskiej, o czym świadczył napis umieszczony na tabliczce towarzyszącej pomnikowi, głoszący, że:

Tomislav, prvi među hrvatskim vladarima ujedinio je svoja plemena u jednoj državi, te se godine 925. proglasio kraljem. Vladao je od Drave do Jadrana nad gradovima Splitom, Zadarom, Trogirom i nad otocima od Krka i Raba do Visa, Brača i Korčule. Pobjedonosno je ratovao u Panoniji, na Dravi i Apuliji. Kao Ljudevit Posavski stotinu godina prije njega u borbi protiv Franaka, i Tomislav je djelovao u Savezu sa Srbima, simbolično naslućujući jedinstvo jugoslovenskih naroda (cytat za: Kolar-Dimitrijević 1997: 269).

Z innych symbolicznych zmian warto wspomnieć jeszcze chociażby przywrócenie przedwojennej nazwy Chorwackiej Akademii Nauk i Sztuk, która stała się ponownie Jugosłowiańską Akademią Nauk i Sztuk (Perić 2006: 284).

Na zmianę wyglądu miasta pod koniec istnienia Jugosławii wpłynęła znacznie Uniwersjada, czyli międzynarodowe akademickie zawody sportowe, które odbyły się w Zagrzebiu w 1987 roku. W ramach przygotowań do wydarzenia wybudowano wiele obiektów sportowych oraz dokonano renowacji już istniejących budowli, na przykład uporządkowano przestrzeń wokół jeziora Jarun (prace rozpoczęły się na początku lat sześćdziesiątych, ale ich nie ukończono, dopiero zawody zmobilizowały władze do działania). Znaczącym przemianom uległ również główny plac Zagrzebia – plac Republiki, noszący tę nazwę w latach 1947–1990 (o powodach tej zmiany piszę niżej). Został on w końcu przekształcony w przestrzeń przeznaczoną wyłącznie dla ruchu pieszego; choć zakaz poruszania się pojazdów mechanicznych wprowadzono wcześniej, przez dłuższy czas obecna była jeszcze infrastruktura przypominająca o wcześniejszym przeznaczeniu komunikacyjnym tego miejsca. W ramach szeroko zakrojonych prac rewitalizacyjnych odnowiono także historyczne źródło Manduševac oraz przystąpiono do renowacji fasad budynków, mającej na celu przywrócenie placowi jego reprezentacyjnego charakteru. Fasady najbliższych obiektów również poddano konserwacji. W tym samym okresie powstały także nowe, znaczące obiekty architektoniczne, w tym hala sportowa Cibona (obecnie Centrum Koszykówki im. Dražena Petrovicia) oraz sąsiadujący z nią wieżowiec biznesowy – Cibonin toranj (wieża Cibona), który do dziś pozostaje jednym z najbardziej

rozpoznawalnych elementów krajobrazu Trešnjevki (Perić 2006: 297–302, Zekić 2007). Uniwersjada miała charakter spektakularnego widowiska i była jednym z ważniejszych wydarzeń tamtego okresu w Jugosławii (obok Zimowych Igrzysk Olimpijskich, które odbyły się w Sarajewie w 1984 roku). Jej inauguracja przypominała połączenie defilady wojskowej z masowymi zgromadzeniami młodzieżowymi organizowanymi wcześniej w Belgradzie. Symbolem wydarzenia stała się maskotka – wiewiórka Zagi – widoczna na murach budynków i w licznych witrynach sklepowych. Całości towarzyszyło hasło: „Świat młodych dla świata pokoju”, które podkreślało ideologiczny przekaz imprezy (Bagić 2011: 13). Hasło to wciąż można znaleźć na fasadzie jednego z bloków przy alei Marina Držića, w bezpośrednim sąsiedztwie Dworca Autobusowego.

Niektórzy mieszkańcy Zagrzebia należący do przedwojennej inteligencji, jak zauważył Visković, upatrywali w okresie powojennym początków zerwania ciągłości kulturowej z tradycją międzywojnia, a nawet wcześniejszymi etapami rozwoju miasta. Zachodzące wówczas przemiany społeczne, przede wszystkim intensywny napływ ludności wiejskiej, nieprzyzwyczajonej do miejskiego stylu życia i niepodzielającej wartości dominujących w miejskim habitusie, przyczyniły się, ich zdaniem, do degradacji dotychczasowego stylu życia oraz rozmycia wypracowanych w międzywojniu form (Visković 1985: 96–97). Zjawisko to było przez nich oceniane negatywnie, a ocena ta zdaje się wynikać z przeświadczenia o społecznych, kulturowych i symbolicznych różnicach istniejących między miastem i wsią. W tle obecne jest również niejako domyślne przypisywanie przestrzeni miejskiej wyższej pozycji – utożsamianej z postępem technicznym, komunikacyjnym i funkcjonalnym, charakterystycznym dla środowisk zurbanizowanych (np. Rogić Nehajev 1997: 96–97). Co ciekawe, analizowane przeze mnie teksty wskazują, że poczucie zerwania ciągłości kulturowej pojawiało się również w międzywojennym Zagrzebiu, by wspomnieć chociażby stosunek bohaterki powieści *Giga Barićeva* Milana Begovicia do lokatora, któremu państwo przydzieliło jeden z pokoi w należącej do niej i jej ojca kamienicy. Kwestia ta znajdowała więc swoją reprezentację w utworach prozatorskich i dotyczy również okresu wcześniejszego niż czas po drugiej wojnie światowej roku, pokazując niejako, że poczucie zerwania ciągłości jest stanem powracającym (być może po prostu ciągłym), bliskim niemal każdemu pokoleniu.

Bez względu na interpretację tego procesu, nie można podważyć faktu, że po 1945 roku struktura społeczna Zagrzebia uległa istotnym przemianom. Po pierwsze, znaczna część mieszkańców zginęła w czasie wojny lub wyemigrowała zaraz po jej zakończeniu. Po drugie, w związku z dynamicznym rozwojem przemysłu, do miasta zaczęła masowo

napływać ludność wiejska, przede wszystkim w poszukiwaniu pracy i lepszych warunków życia. Na tym właśnie problemie skupił się w swojej analizie wspomniany już przeze mnie na początku dysertacji Rogić Nehajev, który wskazał, że państwo dążyło do zapewnienia mieszkania możliwie największej liczbie obywateli. Efektem tego procesu było ukształtowanie nowego sposobu postrzegania miasta – jako przestrzeni aspiracyjnej dla klas ludowych. Zaczęto widzieć w nim miejsce potencjalnego awansu społecznego; środowisko, które z założenia oferuje wyższy standard życia niż wieś. Jednak, jak zauważył badacz, rzeczywistość znacznie odbiegała od tych wyobrażeń: ówczesne miasto mogło zaoferować sporej części nowo przybyłych niewiele więcej niż zatrudnienie w charakterze robotników (Rogić Nehajev 1997: 98), co oznaczało, że w możliwościach faktycznego awansu w porównaniu z okresem międzywojennym nie zmieniło się dużo. Z tego względu Rogić dokonał interesującego, choć wymagającego krytycznych uzupełnień, zestawienia dwóch modeli tożsamości miejskiej: mieszczanina oraz robotnika. Ów kontrast ukazuje głęboką zmianę nie tylko w strukturze społecznej, lecz także w wyobrażeniach dotyczących miejsca jednostki w miejskim porządku. Mieszczanin – jako figura kulturowa – był związany z określonym stylem życia, formami uczestnictwa w kulturze, a także aspiracjami intelektualnymi i obywatelskimi. Robotnik natomiast, choć kluczowy z perspektywy nowej ideologii oraz gospodarki planowej, reprezentował odmienny model miejskiej egzystencji – sprowadzonej przede wszystkim do funkcji produkcyjnej i podporządkowanej logice industrializacji. W efekcie mieszczanin, wraz z przypisaną mu tożsamością kulturową, został zepchnięty na dalszy plan, ustępując miejsca mieszkańcowi miasta definiowanemu głównie przez zamieszkiwanie w przestrzeni miejskiej i zatrudnienie w sektorze przemysłowym (Rogić Nehajev 1997: 96, 98). Warto jednak podkreślić, że oba modele tożsamości miejskiej – zarówno mieszczanin, jak i robotnik – stanowią wytwory konkretnych kontekstów ideologicznych i nie wyczerpują złożoności miejskich doświadczeń. Sprowadzają się bowiem do znanej dychotomii: człowiek kultury – barbarzyńca. Postrzeganie robotnika wyłącznie przez pryzmat funkcji produkcyjnej upraszcza jego rolę społeczną, podobnie jak idealizacja mieszczanina pomija jego klasowe przywileje. Zestawienie to dokonuje hierarchizacji miejskich tożsamości i stanowi spojrzenie z góry, z punktu widzenia warstwy rządzącej. Należy więc, podobnie jak wcześniejsze rozważania dotyczące ról symbolicznych Zagrzebia, potraktować je krytycznie jako uproszczenie rzeczywistości społecznej.

Interesujące w interpretacji Rogicia jest spostrzeżenie, w jaki sposób państwo wytwarzało iluzję, że miasto potrzebuje osób przybywających do niego pracy, sugerując

tym samym możliwość awansu społecznego, który wykraczałby poza ich faktyczną rolę w systemie pracy przemysłowej. Jednocześnie jednak utrwalano mechanizmy strukturalne, które w istocie ograniczały realne możliwości awansu:

U takvu okviru poredak organizira masovnu mobilizaciju stanovništva na prijelaz iz ne/grada u grad. Ali ova okolnost u kolektivnom iskustvu mobiliziranih skupina rađa razloženo uvjerenje da su u grad pozvane, te da je njihova prisutnost u gradu i po poredak, ali i po grad, spasonosna. Bez ikakvog zajamčenog društvenog akterskog identiteta, osim onoga što su ga zadobile u industrijskom sektoru, one i ne mogu drugo nego svoju pozvanost u grad praktičko oblikovati kao mehaničku prisutnost s legitimacijskom vrijednošću samo za tvorce poretka (Rogić Nehajev 1997: 100–101).

Choć więc migranci ze wsi zostali niejako zaproszeni do miasta, ich pozycja w nowym środowisku społecznym pozostała marginalna, a przypisana im rola była ściśle podporządkowana ekonomicznym i politycznym potrzebom państwa. Pokazuje to, że przemiany społeczne, mimo deklaratywnej obietnicy poprawy warunków życia, mogą wiązać się z istotnymi ograniczeniami w zakresie kształtowania tożsamości społecznej oraz dostępu do pełni praw obywatelskich. Oczywiście problem ten ma charakter znacznie bardziej złożony i wymaga pogłębionej, wielowymiarowej analizy (Rogić Nehajev przyjmuje tu przede wszystkim perspektywę odgórną); w niniejszym fragmencie jedynie go sygnalizuję.

Warte odnotowania jest, że Zagrzeb stanowił najsilniejszy w SFRJ ośrodek przemysłowy. W latach pięćdziesiątych działało w nim 121 przedsiębiorstw (w Belgradzie 96, w Lublanie 87, a w Sarajewie 49), zatrudniających około 57 tysięcy osób, najwięcej w przemyśle metalowym, elektrycznym, tekstylnym i spożywczym. Dla porównania w tym czasie w Zagrzebiu zatrudnionych było łącznie około 120 tysięcy osób, a zatem jedna trzecia pracowała właśnie w przemyśle. W 1960 roku fabryki zatrudniały już ponad 72 tysiące osób (dla porównania w 1939 liczba ta wynosiła niecałe 15 tysięcy), a do roku 1975 zwiększyła się do 300 tysięcy (Kampuš i Karaman 1984: 226, Perić 2006: 279, Goldstein 2013a: 189). W samej fabryce Rade Končar zmiana w liczbie pracowników była wyraźnie zauważalna. W 1939 roku pracowało tam 114 osób, w 1955 już 3560, a dwadzieścia lat później liczba ta wzrosła do ponad 10 tysięcy, co czyniło przedsiębiorstwo największą zagrzebską i chorwacką fabryką (Goldstein 2013a: 185). Sytuacja większości zagrzebskich (i nie tylko) fabryk poprawiła się wraz z nacjonalizacją, dotyczy to na przykład fabryki alkoholu Badel czy fabryki czekolady Kraš (obie istnieją do dziś i powstały z połączenia kilku przedsiębiorstw). Po drugiej wojnie światowej powstało w Zagrzebiu wiele nowych fabryk, między innymi zajmujących się przemysłem tekstylnym, np. Kamensko, które

utworzono w 1949 roku, w 1955 roku pracę rozpoczęła zaś fabryka Vesna produkująca odzież dla kobiet i dzieci<sup>177</sup> (Goldstein 2013a: 185). Po wojnie dążono też do utworzenia największej w mieście sfery przemysłowej. W tym celu wydzielono jednostkę administracyjną Žitnjak. Choć obszar nigdy nie stał się tak duży, jak pierwotnie zakładano, przeniosło się do niego wiele ważnych fabryk oraz wybudowane zostały nowe (Kunšten 1977: 123–134, Bilić i Ivanković 2006: 592–593, Goldstein 2013a: 188–189).

Od połowy lat pięćdziesiątych, po zerwaniu relacji między Titą a Stalinem oraz w wyniku stopniowej liberalizacji życia społecznego, zmieniał się nie tylko wygląd Zagrzebia, lecz przede wszystkim styl życia jego mieszkańców. Miasto, podobnie jak i cała Jugosławia, coraz bardziej otwierało się na zachodnią kulturę, która wpływała między innymi na zmiany w zakresie praktyk miejskich i konsumpcji. W kioskach można było kupić zagraniczne gazety, takie jak „Le Figaro”, „La Stampa” czy „Frankfurter Rundschau”, chorwackie tytuły zaczęły zaś przyciągać uwagę nowoczesną, kolorową szatą graficzną. Przed kinami ustawiały się kolejki na zachodne filmy, a w mieście powstawały nowe kluby muzyczne, w których można było posłuchać również jazzu – gatunku zakazanego w czasach Niezależnego Państwa Chorwackiego (Goldstein i Goldstein 2013: 158). O tempie rozwoju życia kulturalnego oraz wzroście konsumpcji dóbr kultury, a także o ich umasowieniu może świadczyć fakt, że w 1950 roku działało w Zagrzebiu osiemnaście kin, a piętnaście lat później ich liczba wynosiła trzydzieści pięć (Goldstein 2013a: 227).

To właśnie w tym czasie zaczęło się kształtować nowe społeczne wyobrażenie miasta jako przestrzeni konsumpcyjnych aspiracji. Igor Duda zauważył, że za symboliczny moment narodzin chorwackiego społeczeństwa konsumpcyjnego, rozumianego jako „društvo u kojem se izbor i kredit lako dostupni, u kojem se društvene vrijednosti određene kupovnom moći i materijalnim vlasništvom, u kojem postoji želja za onim što je novo, uzbudljivo i moderno”, można uznać 1958 rok (Duda 2010: 19). Oczywiście, jak podkreślił badacz, był to przełom wynikający przede wszystkim z dominujących wówczas nastrojów

---

<sup>177</sup> Obie fabryki już nie istnieją. Kamensko zatrważający spadek przychodów odnotowało w 2005 roku, co – zgodnie z oficjalnymi informacjami – miało być wynikiem malejącej sprzedaży na rynkach zagranicznych. W 2010 roku wszczęto postępowanie upadłościowe. Sytuacja zakładu zyskała szeroki rozgłos, gdy jego pracownice rozpoczęły strajk głodowy, domagając się wypłaty zaległych pensji oraz próbując ocalić miejsca pracy. Mimo ich protestu przedsiębiorstwo ogłosiło bankructwo, a formalna likwidacja firmy nastąpiła osiem lat później, kiedy została ona wykreślona ze wszystkich rejestrów (hasło: *Kamensko* [w:] *Hrvatska tehnička enciklopedija*, <https://tehnikalzmk.hr/kamensko/> [dostęp: 20.07.2025]). Fabryka konfekcji Vesna działała na Tršnjevcu od 1955 roku. W latach osiemdziesiątych zatrudniała około tysiąca pracowników. Po prywatyzacji w 2000 roku firma ogłosiła upadłość, a jej likwidację przeprowadzono pięć lat później (*Konfekcija Vesna*, <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/stara-tresnjevka/konfekcija-vesna/> [dostęp: 20.07.2025]). Więcej informacji na temat przemian przemysłu tekstylnego w Chorwacji można znaleźć m.in. tu: Ivana Biočina, *Proizvedeno u Hrvatskoj: tranzicija hrvatske tekstilne industrije*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2018.

społecznych i aspiracji, a nie z rzeczywistego dobrobytu materialnego, ale to przecież „želje su pokretač potrošnje“ (Duda 2010: 19). Nie zmienia to jednak faktu, że druga połowa lat pięćdziesiątych była okresem intensywnego wzrostu gospodarczego zarówno w Europie Zachodniej, jak i w Jugosławii, co przekładało się na stopniową poprawę poziomu życia oraz codziennych możliwości konsumenckich obywateli. Już zresztą program Związku Komunistów Jugosławii z 1958 roku zakładał „wygodniejsze życie”, posiadanie „różnych dóbr konsumpcyjnych”, zapewnienie „lepszej obsługi konsumentów poprzez dostęp do towarów”, a także troskę o ich „codzienne potrzeby i zaopatrzenie, wypoczynek i rozrywkę” (Duda 2010: 18). Społeczeństwo konsumpcyjne nabierało siły w latach sześćdziesiątych, by w kolejnej dekadzie w pełni się ukształtować i osiągnąć dojrzałą formę<sup>178</sup> (Duda 2010: 19).

Zagrzeb rozwijał się gospodarczo do lat osiemdziesiątych, kiedy to całą Jugosławię dotknął poważny kryzys ekonomiczny. W tym okresie systematycznie narastało zadłużenie państwa, a tempo inflacji osiągało dramatyczne rozmiary – o ile w 1981 roku roczna inflacja wynosiła 39,5%, to w 1989 roku sięgnęła poziomu 2 685,4% (Radelić 2006: 498). Pierwsze symptomy nadchodzącego załamania gospodarki były widoczne już w 1980 roku, kiedy zaczęły się nasilać problemy z dostępem do podstawowych surowców energetycznych, takich jak nafta, benzyna czy energia elektryczna. Problemy te miały bezpośredni wpływ na jakość życia osób mieszkających w Zagrzebiu, zmuszając je do poszukiwania alternatywnych rozwiązań, pozwalających przetrwać w warunkach niedoboru (Duda 2010: 26–35. W odpowiedzi na pogarszającą się sytuację materialną i trudności w zaopatrzeniu, mieszkańcy nowych osiedli – szczególnie w rejonach takich jak Nowy Zagrzeb i Peščenica – zaczęli wykorzystywać zaniedbane miejskie przestrzenie, przede wszystkim zapuszczone łąki i nieużytki, do zakładania przydomowych ogródków. Uprawiano tam warzywa i owoce, co miało na celu nie tylko uzupełnienie deficytowej oferty rynkowej, lecz również poprawę codziennej diety (Goldstein 2013b: 279).

W omawianym okresie miało również miejsce jedno z najtragiczniejszych wydarzeń w powojennej historii Zagrzebia – powódź z 1964 roku, która zapisała się w

---

<sup>178</sup> Por.: „Bučnih šezdesetih godina doživljavamo klimaks potrošačkog mentaliteta; turističko, trgovačko i elektroničko doba koje je planet pretvorilo u tragikomični vrtuljak: zabave i ratovi. Beatlesi i zelene beretke, astronauti i bankari. Dvije pustinje i jedna džungla stale su između čovjeka i toga masovnog sna o sreći. [...] To je doba, i u svjetskom relacijama, vrijeme okršaja idola ratne i poratne generacije. S jedne strane heroji, svetinje, legende, uspomene na nečuvana mučeništva, a s druge krik za promjenom, poziv na zabavu i glorifikacija Užitka (Tenžera 1977: 61).

pamięci miasta jako katastrofalna<sup>179</sup>. Według różnych źródeł, w wyniku powodzi zginęło czternaście lub siedemnaście osób, a sześćdziesiąt pięć zostało rannych. Choć liczby te mogą wydawać się stosunkowo niewielkie w zestawieniu ze skalą katastrofy, jej wpływ na infrastrukturę miejską oraz świadomość społeczną był ogromny. Pod wodą znalazła się Trešnjevka, Trnje i Peščenica, czyli *de facto* najbiedniejsze części Zagrzebia. W sumie ponad sześć tysięcy hektarów, zamieszkiwanych przez ponad 180 tysięcy osób. 40 tysięcy musiało opuścić swoje domy, zalanych zostało 15 tysięcy obiektów mieszkalnych, około 45 tysięcy mieszkań, z czego 10 tysięcy uległo całkowitemu zniszczeniu. Zniszczeniu uległo także wiele przedsiębiorstw oraz dróg. Wodę zatrzymał dopiero nasyp kolejowy, znajdujący się na wysokości Dworca Głównego. Symbolem powodzi stało się Trnje, a dokładniej jedna z jego części, Vrbik, która przetworzyła się w żółte jezioro, ponieważ 90% budynków znalazło się pod wodą (Goldstein 2013a: 237–239). W wyniku powodzi miejski system ochrony przeciwpowodziowej przeszedł istotne zmiany. W 1971 roku ukończono budowę kanału odciążającego Sava-Odra, który uruchamiany jest, gdy poziom wody w Sawie przekroczy określoną granicę. Podwyższono również wały przeciwpowodziowe, a przy ujściu potoku Vrapčak do Sawy zainstalowano dodatkowe zabezpieczenia przed cofaniem się wód (Bilić, Ivanković 2006: 207–208). Wspomniany nasyp z czasem zaczął pełnić nie tylko funkcję ochronną, lecz także rekreacyjną, stając się między innymi miejscem spacerów zagrzebian i zagrzebianek.

W okresie istnienia komunistycznej Jugosławii Zagrzeb przeszedł znaczącą transformację, zarówno w wymiarze gospodarczym, jak i społecznym. Miasto intensywnie się rozrosło, przekraczając naturalną barierę, jaką stanowiła rzeka Sawa, i włączając w swoje granice rozległe tereny podmiejskie (Goldstein i Goldstein 2013: 120). W literaturze socjologicznej okres powojennej transformacji bywa określany mianem drugiej modernizacji (1945–1990). Rogić Nehajev opisuje ją jako proces „paradoksalny”, realizowany w ramach systemu totalitarnego (Rogić Nehajev 2000: 413). Za jeden z oryginalnych wynalazków tego ustroju uznaje on samorządny model organizacji społeczeństwa, który rozumie jako „rodzaj demokracji pod totalitarnym nadzorem” (Rogić

---

<sup>179</sup> O katastrofalnej powodzi z 1964 roku film dokumentalny nakręcił Bogdan Žižić. Dzieło to doskonale pokazuje ogrom rozgrywającej się wówczas tragedii. Film można obejrzeć tu: <https://www.youtube.com/watch?v=Yzgn7HFf8NY> [dostęp: 20.07.2025]. Zdjęcia pokazujące zniszczenia wyrządzone przez wodę można zaś znaleźć na portalu Mapiranje Trešnjevke (Poplava 1964, <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/gredice/poplava-1964/>, [dostęp: 18.07.2025]). To właśnie od tej – dziś niemal legendarnej – powodzi rozpoczyna się powieść *Voda, paučina* autorstwa Nady Gašić, opublikowana po raz pierwszy w 2010 roku. Motyw ten pojawia się również w serialu *Dnevnik velikog Perice* (reż. Vinko Brešan), stanowiącym kontynuacją kultowego filmu *Tko pjeva zlo ne misli* (reż. Krešo Golik).

Nehajev 2000: 496). Model ten, mimo swojej wewnętrznej sprzeczności, miał mieć charakter egalitarny, przynajmniej na poziomie ideologicznym. Zdaniem badacza, podobnie jak w przypadku pierwszej modernizacji, również ta zakończyła się powstaniem swoistego „pustego miejsca” – przestrzeni społeczno-instytucjonalnej, która po 1990 roku czekała na zagospodarowanie przez nowych aktorów i nowe formy organizacji życia zbiorowego (Rogić Nehajev 2000: 503).

## CHORWACKA PROZA MIĘDZY 1945–1991.

### KILKA UWAG WSTĘPNYCH

Pierwsze lata po drugiej wojnie światowej również nie sprzyjały publikowaniu dłuższych utworów prozatorskich, takich jak powieść (por. Nemeč 2003: 5). Niemal od razu działalność rozpoczął Agitprop (utworzony w 1945 roku) – Wydział Agitacji i Propagandy, funkcjonujący w ramach Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Chorwacji. Instytucja ta pełniła funkcję nadrzędnego organu ideologicznego, którego głównym zadaniem była kontrola i koordynacja wszelkich form ekspresji kulturowej, artystycznej oraz intelektualnej. W praktyce oznaczało to nadzór nad instytucjami państwowymi odpowiedzialnymi za kulturę – takimi jak ministerstwa, związki twórcze czy instytucje wydawnicze – oraz wywieranie silnej presji na twórców, pisarzy i dziennikarzy, by dostosowali swoje działania do obowiązującej linii partyjnej (Šarić 2010: 387). Nowe władze przystąpiły też do walki z przeciwnikami ideologicznymi, w tym z przedstawicielami środowiska literackiego i dziennikarskiego. Pisarze postrzegani jako reprezentanci „burżuazyjnych” wartości, współpracownicy Niezależnego Państwa Chorwackiego, osoby otwarcie kontestujące nową ideologię lub po prostu twórcy wymykający się jednoznacznej klasyfikacji politycznej byli cenzurowani, systematycznie poddawani marginalizacji, a także różnym formom represji. W łagodniejszych przypadkach skutkowało to umieszczeniem na tzw. czarnej liście, co w praktyce oznaczało czasowe wykluczenie z życia literackiego oraz brak możliwości publikacji (Grbelja 2000: 125). Z powodu współpracy z poprzednią władzą z rąk nowej zginęli między innymi Mile Budak, Andrija Radoslav Glavaš, Milivoj Magdić oraz Ivan Softa; a na ciężkie roboty skazani zostali Zvonimir Remeta i Đuro Vilović. Niektórzy twórcy zdecydowali się na emigrację, na przykład Vinko Nikolić, Vikto Vida czy Antun Bonifačić (Nemeč 2003: 5).

Władze komunistyczne podjęły działania również przeciwko książkom wydanym w okresie Niezależnego Państwa Chorwackiego. Na początku sierpnia 1945 roku zakazano sprzedaży wszystkich dzieł opublikowanych w języku niemieckim, włoskim lub chorwackim po 10 kwietnia 1941 roku (Hebrang Grgić 2000: 119). Oprócz tego wspomniane już „czarne listy”, którym istnieniu oficjalnie zaprzeczano, były dostarczane wydawnictwom oraz drukarniom, a te miały obowiązek ich przestrzegać (Grbelja 1998: 97). Pod koniec sierpnia 1945 roku weszła w życie Ustawa o prasie (Zakon o štampi), która – choć formalnie gwarantowała wolność słowa i druku – jednocześnie wprowadzała regulacje dotyczące uzyskiwania zezwoleń na działalność wydawniczą przez wydawców, redaktorów oraz pozostałych członków redakcji (Hebrang Grgić 2000: 120). Funkcję cenzorów pełnili w tym czasie również pracownicy drukarni, odpowiadający za wstępną weryfikację treści przeznaczonych do druku. Gdy trafiał do nich podejrzany rękopis, sekretarz podstawowej organizacji Związku Komunistów w drukarni przekazywał go do odpowiedniego komitetu partyjnego, którego zadaniem była ocena treści. Ponieważ członkowie tych komitetów często nie posiadali odpowiedniego wykształcenia ani kompetencji merytorycznych, zlecano analizę tekstu zewnętrznym „ekspertom”. Po dokonaniu oceny komitet podejmował decyzję, czy dany rękopis może zostać dopuszczony do druku. Warto podkreślić, że w przypadku autorów już znajdujących się na „czarnej liście” – a więc osób uznanych za niepożądane bądź tych, których twórczość była zakazana – rękopis w ogóle nie trafiał do oceny, ponieważ decyzja o jego odrzuceniu zapadała automatycznie. Po wydaniu opinii, sekretarz partyjny zwoływał zebranie partyjnego aktywu, który oficjalnie podejmował decyzję o dopuszczeniu (bądź nie) tekstu do druku. Faktycznie jednak decyzja ta była z góry ustalona przez komitet partii. Nie istnieją jednak żadne pisemne ślady procesu poprzedzającego zebranie aktywu, ponieważ komunistyczna Jugosławia była formalnie państwem, w którym panowała wolność słowa (Stipčević 2005: 1–3). W rezultacie do 1948 roku żadna publikacja nie mogła powstać bez uprzedniej kontroli władz (Bilandzić 1999: 214).

Pod koniec lat czterdziestych Agitprop został zlikwidowany, Komunistyczna Partia Jugosławii rozeszła się też z Kominformem. Nie oznaczało to jednak rezygnacji z cenzury prewencyjnej. Nadal funkcjonowała ona w nowej rzeczywistości politycznej. W 1960 roku uchwalono kolejną wersję Ustawy o prasie i innych formach informacji (Zakon o štampi i drugim oblicima informacija). Dokument ten deklarował, że Jugosławia jest państwem wolnym od cenzury prasy i innych publikacji. Jednocześnie jednak przewidywał możliwość ingerencji w media w sytuacjach zagrażających interesowi narodowemu,

naruszających demokratyczne swobody obywatelskie lub prowadzących do zakłócenia porządku publicznego. Zakazane miały być zwłaszcza treści szerzące agresję, nienawiść lub godzące w godność narodów. Ustawa rozszerzała również zakres kontroli państwowej na inne formy przekazu – możliwe stało się blokowanie emisji audycji radiowych, filmów, informacji oraz innych materiałów medialnych (Hebrang Grgić 2000: 125).

Dopiero mniej więcej druga połowa lat pięćdziesiątych przyniosła liberalizację życia i mediów. W tym czasie w Chorwacji nasilały się także nastroje nacjonalistyczne, związane z dążeniem do uzyskania większej swobody i niezależności w ramach Jugosławii. Chorwacka Wiosna<sup>180</sup>, czyli chorwacki ruch narodowy rozpoczął się ogłoszeniem 9 marca 1967 roku Deklaracji o nazwie i statusie chorwackiego języka literackiego (Deklaracija o nazivu i položaju hrvatskog jezika), w której domagano się uznania go za odrębny od języka serbskiego. W 1971 roku władze zdecydowanie stłumiły działalność ruchu, a osoby powiązane z mediami i wydawnictwami, podejrzewane o jego wspieranie, zostały usunięte ze swoich stanowisk. Równocześnie z obiegu wycofano publikacje uznane za noszące znamiona nacjonalizmu (Radelić 2006: 434–466).

Lata 1980–1990 były dla Jugosławii okresem głębokiej niestabilności, szczególnie po śmierci Josipa Broza Tity, kiedy to zarówno pozycja międzynarodowa, jak i wewnętrzna spójność państwa uległy poważnemu osłabieniu. W odpowiedzi na rosnące napięcia oraz w celu utrzymania kontroli nad przekazem medialnym, 16 marca 1982 roku w wprowadzono Ustawę o publicznym informowaniu (Zakon o javnom informiranju). Choć dokument ten na pierwszy rzut oka sprawiał wrażenie bardziej liberalnego – przewidywał bowiem obowiązek przekazywania społeczeństwu informacji terminowych, rzetelnych i obiektywnych – w rzeczywistości zawierał wyraźne ograniczenia. Nadal zakazywał on publikacji i rozpowszechniania treści uznanych za naruszające godność narodów, zagrażających bezpieczeństwu państwa lub zakłócających porządek publiczny. Pomimo formalnego wprowadzenia nowego aktu prawnego, mechanizmy prewencyjnej cenzury

---

<sup>180</sup> Chorwacka Wiosna (*Hrvatsko proljeće*) to nazwa okresu reform w chorwackiej polityce, społeczeństwie i kulturze, szczególnie charakteryzującego się uprawomocnieniem chorwackiej tożsamości narodowej oraz postulatami z niej wynikającymi. Pierwsze oznaki ruchu reformatorskiego w życiu politycznym Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Chorwacji były widoczne pod koniec lat sześćdziesiątych, ale ruch rozwinął się szczególnie na początku lat siedemdziesiątych XX wieku. Jego uczestnicy – część środowisk intelektualnych, kulturalnych oraz działacze Związku Komunistów Chorwacji – domagali się zwiększenia suwerenności republiki w ramach Jugosławii, między innymi poprzez deetatyzację, autonomię gospodarczą i polityczną, a nawet postulaty własnych sił zbrojnych czy członkostwa Chorwacji w ONZ. Ruch został stłumiony pod koniec 1971 roku przez władze centralne, a jego liderzy – w tym Miko Tripalo, Savka Dabčević-Kučar i Franjo Tuđman – usunięci z partii (hasło: Hrvatsko proljeće [w:] Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hrvatsko-proljece> [dostęp: 24.07.2025]).

były w dalszym ciągu aktywnie stosowane. Ustawa ta obowiązywała aż do rozpadu Jugosławii (Hebrang Grgić 2000: 126).

\*

Realizm socjalistyczny<sup>181</sup> i wynikająca z niego instrumentalizacja literatury nie odniósł na gruncie chorwackim większego sukcesu. Próby narzucenia tej doktryny spotkały się z ograniczonym oddźwiękiem wśród pisarzy, którzy często wykazywali wobec niej dystans, estetyczny opór lub poszukiwali sposobów obejścia ideologicznych schematów. Spośród różnych gatunków literackich to właśnie paradoksalnie powieść pozostawała najmniej podatna na wpływy realizmu socjalistycznego (Nemec 2003: 10, Kolanović 2010: 200). Po roku 1952 w środowisku literackim zaczęły coraz wyraźniej pojawiać się głosy sprzeciwu wobec ideologicznej kontroli nad twórczością. Pisarze śmieiej krytykowali narzucanie jednolitego sposobu myślenia, polityczne instrumentalizowanie literatury oraz upraszczające, normatywne podejście do sztuki. Mimo utrzymujących się ograniczeń, stopniowo następowało rozszerzanie przestrzeni twórczej autonomii, a dyskusja i ścieranie się różnych stanowisk zaczęły odgrywać ważną rolę w życiu literackim (Nemec 2003: 25). W omawianym okresie można wyróżnić kilka dominujących orientacji poetyckich. Jednak pomimo obecności twórczych eksperymentów i indywidualnych poszukiwań, społeczno-krytyczny realizm pozostawał wciąż głównym nurtem stylistycznym chorwackiej prozy powieściowej. Istotny wpływ na literaturę tego czasu wywarła również filozofia egzystencjalna, czego przejawem był rozwój tzw. realizmu egzystencjalistycznego – nurtu koncentrującego się na przedstawieniu ludzkiego losu i doświadczenia sytuacji granicznych, szczególnie wyraźnego w powieściach z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (Milanja 1996: 11–15, 47–55, Nemec 2003: 30–33).

---

<sup>181</sup> Doktryna socrealizmu jako kierunek w literaturze zaczęła się kształtować w latach trzydziestych XX wieku, najpierw na gruncie kultury radzieckiej. Po zakończeniu II wojny światowej jej założenia zostały przejęte również przez literatury państw należących do bloku socjalistycznego. Socjalistyczny realizm czerpał z dorobku realizmu, lecz zarazem eliminował jego krytyczny stosunek do rzeczywistości społecznej. Głównym celem twórczości stało się wspieranie ideologii socjalistycznej, zwłaszcza poprzez funkcję wychowawczą literatury, która miała kształtować odbiorców zgodnie z obowiązującymi wartościami politycznymi. W latach 1941–1945 wpływ socrealistycznych założeń na literaturę uległ osłabieniu, jednak po zakończeniu wojny, zwłaszcza w okresie 1946–1953, ponownie się nasilił. W krajach poza Związkiem Radzieckim odchodzenie od doktryny socrealizmu rozpoczęło się wcześniej. W chorwackim środowisku literackim pierwsze wyraźne głosy sprzeciwu wobec tej estetyki pojawiły się już w 1949 roku, kiedy to Petar Šegedin opowiedział się za jej porzuceniem podczas II Kongresu Związku Pisarzy Jugosławii w Zagrzebiu. W podobnym tonie wypowiadał się także Miroslav Krleža na III Kongresie tegoż Związku w Lublanie w 1952 roku (hasło: *Socijalistički realizam* [w:] *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://enciklopedija.hr/clanak/socijalisticki-realizam> [dostęp: 24.07. 2025], Nemec 2000: 277–292).

Po drugiej wojnie światowej coraz bardziej zauważalna stawała się w literaturze chorwackiej także obecność miasta. Nemeć fakt osadzania przez pisarzy i pisarki akcji ich dzieł w miastach tłumaczy widocznym rozwojem realnych przestrzeni miejskich – zarówno Zagrzebia, jak i mniejszych ośrodków: Splitu, Rijeki czy Osijeku (Nemeć 2010: 26). Wielu pisarzy tworzących w omawianym okresie poświęciło swoją twórczość miastu pochodzenia: Nedjeljko Fabrio – Rijece, Pavao Pavličić – Vukovarowi, Jurica Pavičić – Splitowi, Milan Rakovac – Puli, a Dalibor Cvitan i Zvonimir Majdak – Zagrzebiowi (Nemeć 2010: 26). Po drugiej wojnie światowej, a dokładniej w 1965 roku, ukazała się także książka uznawana przez niektórych badaczy za pierwszą chorwacką powieść miejską, czyli *Kiklop* Ranka Marinkovicia. Choć toponim Zagrzeb nie pojawia się w tekście ani razu<sup>182</sup>, według Nemeća to właśnie ten utwór, w momencie swojego wydania, stanowił najbardziej „zagrebocentričan“ tekst literacki, jeśli „ne računamo historiografsku fikciju Šenoë i Zagorke, u kojoj je Zagreb romantičarski mitologiziran, ili literarnu artikulaciju (sub)urbane Vjekoslava Majera (*Pepić u prostoru i vremenu*)“ (Nemeć 2010: 166). Badacz swoją tezę argumentuje tym, że miasto stanowi ważny czynnik strukturalny w organizacji tekstu (Nemeć 2010: 166).

Akcja powieści toczy się tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej wśród zagrzebskiej bohemy spędzającej czas w kawiarniach (Dajdam, Kazališna kavana, Corso) oraz niedrogich restauracjach. Istotną rolę w przestrzeni powieści odgrywa także tętniąca życiem i wibrująca reklamowymi neonami ulica, ukazana z perspektywy Melkiora Tresicia – dziennikarza i krytyka teatralnego, swoistego wcielenia Baudelaire’owskiego flâneura, obserwatora miejskiego życia, uczestnika jego rytuałów, a także nomady zagubionego w miejskim labiryncie. Utwór, będący swoistą epopcją modernistyczną, cechuje się błyskotliwym humorem i groteskowo-ironicznym sposobem widzenia świata; obfituje w kalambury, gry słowne, ironiczne skojarzenia, liczne aluzje literackie oraz ukryte cytaty. Równocześnie zanurza się w europejskiej tradycji literackiej – dostrzegalne są wyraźne nawiązania do Homera, Dostojewskiego, Joyce’a, a także do tekstów biblijnych (por. Milanja 1996: 28).

Ukazany w utworze Zagrzeb nie jest realistycznie odwzorowaną topografią miasta, lecz raczej „estetycznie uformowaną figurą narracyjną”, czyli „tekstualnie wytworzonym miastem” (Nemeć 2010: 177). Oznacza to, że stanowi on konstrukt literacki, nasycony

---

<sup>182</sup> Czytelnicy mogą się domyślić, że akcja powieści toczy się w Zagrzebiu, jeśli dobrze miasto znają, między innymi dzięki nazwom kawiarni czy drobnym elementom krajobrazu miejskiego, takim jak rzeźby znajdujące się na budynkach.

znaczeniami i podporządkowany estetycznej wizji. Zagrzeb staje się w ten sposób przestrzenią przeżywaną i przetworzoną, będącą wyrazem określonej wrażliwości i narracyjnej strategii. Marinković zdaje się sugerować, że wobec wizji świata ulegającego dezintegracji, tradycyjna, mimetyczna praktyka literacka jest niewystarczająca (por. Milanja 1996: 31). Literacka przestrzeń miejska ulega tu swoistej teatralizacji, a momentami wręcz karnawalizacji. Przybiera formę maski, za którą skrywa się narastający lęk przed nadciągającą wojną: „Mrtvi grad zatvorio se u svoje zidove, šuti i ne pali svijetla. Iza zamračenih prozora oprezno se pale šibice, spaljuju se papiri u peći, trpaju se stvari u kovčeg: ljudi pakuju, žure, putuju“ (Marinković 1981: 21). Sama wojna ukazana została w powieści jako nieuchronna konsekwencja zdehumanizowanego i przemocowego społeczeństwa. Kryzysowe okoliczności nie tyle zapoczątkowują przemianę, ile ujawniają i intensyfikują wcześniej już obecne tendencje: niemożność autentycznej komunikacji oraz skrywane pod powierzchnią barbarzyństwo człowieka (por. Milanja 1996: 28–29). W rezultacie miasto przekształca się w zoopolis – przestrzeń zredukowaną do poziomu czysto biologicznego, w której dotychczasowe struktury społeczne, kulturowe i humanistyczne ulegają rozpadowi. Staje się ono areną zdominowaną przez instynkty, walkę o przetrwanie i przemoc (por. Nemeš 2010: 177–178).

W swojej analizie prozatorskich przedstawień międzywojennego Zagrzebia pominęłam ten utwór przede wszystkim ze względu na jego estetykę, która znacząco odbiega od poetyki tekstów omawianych w niniejszej pracy. Pragnę jednak podkreślić, iż jestem świadoma znaczenia tej powieści w kształtowaniu literackiego obrazu Zagrzebia czy szerzej jej wpływu na rozwój prozy miejskiej jako takiej oraz roli, jaką mogłaby ona odegrać przy odmiennym układzie akcentów interpretacyjnych.

Odmienne, lecz wciąż silnie zakorzenioną w miejskim doświadczeniu formą prozy charakterystyczną dla omawianego okresu, jest *jeans proza* lub inaczej *proza u trapericama* („proza w dżinsach”). Rozwinęła się ona w chorwackiej literaturze na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, największą popularność osiągając w latach siedemdziesiątych XX wieku. Termin wprowadził do chorwackiej humanistyki w 1976 roku Aleksandar Flaker (tu korzystam z drugiego, rozszerzonego wydania książki). Ten typ pisarstwa definiowany jest przez literaturoznawcę jako: „proza u kojoj se pojavljuje mladi pripovijedač (bez obzira da li ona nastupa u prvom ili trećem licu) koji izgrađuje svoj osebnijni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture” (Flaker 1983: 36). *Proza u trapericama* jest ściśle związana z kulturą zachodnią, konkretniej z zachodnią kulturą

popularną (nie bez powodu w nazwie pojawiają się džinsy jako jej symboliczny wyznacznik) i stanowi literacką manifestację młodzieżowego buntu oraz sprzeciwu wobec konwencji i autorytetów, a za jej wzorzec uznaje się *Buszującego w zbożu* J.D. Salinger (Flaker 1983: 22, Visković 1983: 158). Najważniejsi reprezentanci tego gatunku, by ograniczyć się jedynie do dzieł istotnych z perspektywy literackich reprezentacji Zagrzebia, to między innymi Alojz Majetić i jego *Čangi* (1963, siedem lat później wydany jako *Čangi off Gottoff*), Zvonimir Majdak z powieścią *Kužiš, stari moj* (1970) Ivan Slamnig z utworem *Bolja polovica hrabrosti* (1972) i Branislav Glumac z dziełem *Zagrepčanka*<sup>183</sup> (1974). Do tego nurtu można zaliczyć również późniejsze teksty, takie jak *Sjaj epohe* Borivoja Radakovicia (1990).

„Proza w džinsach”, jak możemy wyczytać między innymi z przytoczonej definicji, charakteryzuje się ukazywaniem miejskiej kultury, mitologią *klapy*<sup>184</sup>, opisywaniem subkultur i wykorzystywaniem języka potocznego. Głównym bohaterem tego nurtu jest młody człowiek sprzeciwiający się światu dorosłych i panującym w nim nakazom, osoba niepotrafiąca odnaleźć się w rzeczywistości, pozbawiona (lub dopiero poszukująca) celu, znajdująca się na marginesie społecznego (i miejskiego) życia. Warto jednak zaznaczyć, że młodość bohatera nie zawsze musi mieć charakter dosłowny – może on być nieco starszy wiekiem, pod warunkiem, że posiada „symboliczny kapitał młodości”, na który składają się: buntownicza postawa, bezcelowe włóczenie się po mieście czy przebywanie w gronie rówieśniczym, przy jednoczesnym zachowaniu silnego poczucia indywidualizmu (Kolanović 2010: 171). Bohaterami „prozy w džinsach” są przede wszystkim mężczyźni, a teksty do niej zaliczane – jak zauważyła Maša Kolanović – bardzo często cechują się stereotypami płciowymi i kulturowymi (Kolanović 2010: 173).

Trzeba pamiętać, że proza ta nie stanowi zjawiska jednorodnego. Flaker wyróżnia w jej obrębie dwa zasadnicze modele, podkreślając ich odmienne ukierunkowania tematyczne i stylistyczne. Pierwszy z nich skłania się ku filozoficznej refleksji oraz ukazywaniu konkretnej sytuacji egzystencjalnej, w jakiej znajduje się współczesny młody człowiek lub całe jego pokolenie. Tym samym model ten wykazuje wyraźne powinowactwo z nurtem prozy inspirowanej filozofią egzystencjalizmu. Równocześnie

---

<sup>183</sup> Utwór Glumaca stanowi wyjątek na tle omawianych powieści, w których centralnymi postaciami są mężczyźni. W tym przypadku główną bohaterką jest kobieta sprzeciwiająca się mieszczańskiej moralności, utożsamianej z wartościami wyznawanymi przez jej rodziców. Postać ta nie wymyka się jednak całkowicie konwencjonalnemu ujęciu – doświadcza bowiem cierpienia wynikającego z niemożności realizacji romantycznej relacji (por. Kolanović 2010: 281).

<sup>184</sup> Słowo „klapa” oznacza grupę młodych ludzi, których łączy bliska więź towarzyska i którzy spotykają się regularnie (Kolanović 2011: 227–232).

zaczynają się w nim rozwijać elementy groteski i fantastyki, mające swoje źródła w tradycjach nadrealistycznych (Flaker 1983: 200). Drugi model natomiast pozostaje bardziej realistyczny i dokumentalny: jego celem jest rekonstrukcja autentycznych sytuacji z życia młodych ludzi wykluczonych ze społeczeństwa. Istotne są tu takie elementy, jak ich język, obyczaje czy specyficzny system wartości, wyraźnie sprzeczny z dominującymi normami moralnymi. Tym samym nurt ten staje się nośnikiem buntu, ale też formą literackiej rejestracji rzeczywistości społecznej i kulturowej młodzieży funkcjonującej na marginesie (Flaker 1983: 200).

Akcja utworów zaliczanych do „prozy w džinsach” bardzo często osadzona jest w realiach Zagrzebia, a sam język narracji i postaci nasycony młodzieżowym żargonem, który – jak zauważył Nikola Koščak – wnosi do tych tekstów wyobraźnię, kreatywność i spontaniczność (Koščak 2012: 44). Użycie żargonu pełni jednak również funkcję konstrukcyjną: staje się narzędziem podkreślającym opozycję stare – nowe w kontekście historycznoliterackim, a zarazem środkiem artykulacji napięcia pomiędzy tym, co publiczne i społeczne oraz tym, co prywatne i indywidualne (Flaker 1983: 120). Należy też zauważyć, że to właśnie *proza u trapericama* jako pierwsza posłużyła się żargonem na taką skalę i w tak świadomy sposób (Samardžija 1984).

Miasto przedstawiane jest w tej prozie najczęściej – oprócz warstwy językowej – poprzez związane z nim codzienne praktyki, co przywodzi na myśl wcześniejsze realizacje tego zagadnienia, obecne choćby w powieści Kovačicia czy nowelce Polić Kamova, choć oczywiście w mniejszej skali. Nie mamy tu już także do czynienia z bohaterami przybywającymi do miasta z zewnątrz – w celach edukacyjnych czy zawodowych – lecz z postaciami organicznie wpisanymi w miejską tkankę, wyrastającymi z niej i na wskroś nią przesiąkniętymi. Codziennosc tych bohaterów często wypełniają zajęcia pozbawione wyraźnego celu czy produktywności – analogiczne do tych, którym oddawał się Bitanga – by przywołać tu jedynie zwyczaje postaci z powieści *Kužiš, stari moj* Zvonimira Majdaka:

Fino smo ja i Glista to izvodili. Bili smo šegrti. Tko nam je što mogao?! Uveče vremena za izvoz. Radi što te volja. Idi u kino na kaubojski filmić, idi nedjeljom na tekmu, zezaj se u slastičarnici ili ispred kućice u kojoj stari Jumbi peče kostanje, švercaj se na treski, štosa radi, pronjuši po tržnici, drpi koju breskvu ili narandžu, ščipni za guzu koju kumicu, visi u bircuzu ili mlječnjaku gdje frajerice i frizerke piju kavice, pogledaj koga ima na tramvajskoj stanici, tko igra rukoš ili nogoš na školskom igralištu, nasloni se na »namu« i čekaj dok kiša prestane, kuži dobre pičke, pokušaj se ubaciti kod koje naivke, popuši jednu, dve pljuge u društvu kakvog platfusiste, do mile volje zijevaj i prostači – Isuse, možeš zamisliti neshšto više perfa?! (Majdak 1995: 6–7).

Bohaterom powieści Majdaka największą radość sprawia swobodne przemieszczanie się po mieście: wyjścia do kina, pójście na mecz, przesiadywanie w kawiarniach i barach mlecznych, kręcenie się po targowiskach, obserwowanie przechodniów, drobne psoty i zaczepki. Tego rodzaju aktywności tworzą pejzaż ich miejskiej codzienności – zdominowanej przez bez troskę, spontaniczność i afirmację chwili. Podobny sposób spędzania czasu odnajdujemy u bohaterów późniejszej o ponad trzy dekady powieści *Metastaze* Alena Bovicia, choć w tym przypadku doświadczenie miasta nacechowane jest znacznie większą agresją, frustracją i poczuciem społecznego wykluczenia.

Postaci obu tych światów znacznie częściej identyfikują się z miejskimi peryferiami niż z reprezentacyjnym centrum. Silnie związane są ze swoją dzielnicą i lokalną wspólnotą. „Izmeđ fakinov iz našeg firtla najviše sam se družil s Glistom” – mówi narrator powieści *Kužiš, stari moj* (Majdak 1995: 5), wyraźnie akcentując przywiązanie do określonego, nieformalnego mikroświata. Tego rodzaju deklaracje wzmacniają outsiderowski status bohaterów oraz ich przynależność do klasy niższej (np. ojciec głównego bohatera w powieści Majdaka pracuje w cegielni, co staje się wyraźnym sygnałem jego społecznego zakorzenienia i ograniczeń ekonomicznych<sup>185</sup>). Jak zauważa Maša Kolanović, bohaterowie Majdaka, przemierzając miasto, konsekwentnie omijają jego centrum – zarówno w sensie geograficznym, jak i symboliczno-instytucjonalnym – kształtując przestrzeń miejską według własnych zasad oraz potrzeb (Kolanović 2001: 260). Dominującymi przestrzeniami w tej prozie są kawiarnie, a nawet *birtije*, czyli tanie bary o zazwyczaj niezbyt wyszukany wystrój. W powieści *Zagrepčanka* Branislava Glumaca pojawiają się na przykład konkretne, nieco bardziej wyrafinowane lokale, mające swoje odpowiedniki w rzeczywistej przestrzeni Zagrzebia, takie jak Mali Kavkaz czy Tingl Tangl. Miasto w utworach zaliczanych do „prozy w džinsach“ ukazane jest także jako przestrzeń konsumpcji – pojawiają się domy towarowe, a w późniejszym okresie także centra handlowe, czyli miejsca związane z czasem wolnym, rytuałami zakupowymi i szeroko pojętym stylem życia (por. Kolanović 2010: 174).

Miasto ma w „prozie w džinsach“ swoją charakterystyczną tożsamość, wyraźnie odróżniającą je od innych ośrodków miejskich, czyniąc z niego niepowtarzalną przestrzeń społeczną i symboliczną:

---

<sup>185</sup> Mężczyzna według swojego syna nie „pracuje” w cegielni, lecz „tyra”: „Stari mi još i dan-danas dela na ciglani. Bolje reći rinta” (Majdak 1995: 7).

Tip iz Osijeka! Nema ništa do dečkih iz Zagreba. Zagrebački dečki! Bio je ponosan što nije iz tamo neke Virovitice ili Gospića, jer to je isto što Osijek, isti klimavci i dupelisci, nemaju kuraže da se odupru jednom ćelavom doktoru. Naučeni da slušaju i skidaju kapu. Ne, nema ništa do fakinov s Trnja i Peščenice (Majdak 1995: 136–137).

Przytoczony fragment ujawnia silne poczucie lokalnej tożsamości bohaterów, budowanej w opozycji do innych, postrzeganych jako prowincjonalne, ośrodków miejskich. Zagrzeb ukazany jest jako przestrzeń dumy, niezależności i charakterystycznej miejskiej postawy, wyraźnie kontrastującej z potulnością oraz konformizmem przypisywanym mieszkańcom mniejszych miejscowości. Bohaterowie „prozy w džinsach” są, jak już wcześniej zaznaczyłam, ściśle związani z przestrzenią miejską. Nawet jeśli ją czasowo opuszczają, miejskość pozostaje widoczna w ich sposobie ubierania się oraz mówienia (por. Kolanović 2010: 174). Relacja miasto – wieś rzadko staje się tu tematem refleksji. Co więcej, bohaterowie nie wykazują sentymentu wobec wsi, przeciwnie: są dumni z życia w mieście. Dobitnie wyraża to narrator powieści *Kužiš, stari moj*: „Ako ti ni lepo u gradu, hodi i živi negdje u selendri, hrani prašćice i gledaj kako guske drišću! Meni je ovdje dobro” (Majdak 1995: 109).

Powojenna proza miejska przyniosła ze sobą nowe wątki tematyczne, koncentrujące się wokół zagadnień alienacji, urzeczowienia, duchowego rozkładu, chaotyczności życia w mieście oraz samotności jednostki zanurzonej w anonimowym tłumie. W centrum zainteresowania pisarzy znalazł się wewnętrzny świat bohaterów oraz ich życie intymne. Zmiana ta wiązała się z wyraźnym przesunięciem akcentu z problematyki społecznej na kondycję jednostki, najczęściej intelektualisty zmagającego się z egzystencjalnymi niepokojami, wątpliwościami natury etycznej, osobistymi kompleksami czy trudnościami rodzinnymi (Nemec 2003: 37). Część pisarzy tworzących w analizowanym okresie łączyła problematykę kryzysu egzystencjalnego z kryzysem ekologicznym, brzydotą oraz postępującą dehumanizacją miejskiego krajobrazu. Szczególnie wyraźnie widać to w dylogii Dalibora Cvitana, obejmującej powieści *Polovnjak* (1984) oraz *Ervin i luđaci* (1992), gdzie zdegradowana przestrzeń miejska funkcjonuje jako sugestywna metafora duchowego i cywilizacyjnego rozpadu.

Do analizy w tej części opracowania wybrałam powieść *Kazališna kavana* autorstwa Sunčany Škrinjarić oraz dylogię powieściową Dalibora Cvitana. Pierwszy z wymienionych utworów, opublikowany pod koniec lat osiemdziesiątych, nawiązuje do realiów lat pięćdziesiątych XX wieku i ukazuje przemiany zachodzące w powojennym

życiu społecznym miasta, czyniąc kawiarnię symboliczną przestrzenią tych przeobrażeń. Wpisuje się on w ten sposób w literacką tradycję przedstawiania kawiarni jako mikrokosmosu miejskiego życia – przestrzeni, w której przenikają się sfera prywatna i publiczna, indywidualna i zbiorowa. Koresponduje także z utworami omawianymi w kolejnej części rozprawy. Dylogia powieściowa Cvitana, osadzona w realiach Zagrzebia lat siedemdziesiątych oraz osiemdziesiątych, donosi wizję miasta głęboko splecioną z egzystencjalnymi i emocjonalnymi przemianami głównego bohatera. Miasto aktywnie współtworzy jego wewnętrzny świat, odzwierciedlając napięcia, rozdarcia i proces kształtowania tożsamości. Zarówno powieść Škrinjarić, jak i utwory Cvitana sytuują się nieco na marginesie dominujących w omawianym tu okresie tendencji literackich<sup>186</sup>. W moim odczuciu jednak właśnie ta ich odrębność czyni je szczególnie interesującym materiałem badawczym, pozwalającym uchwycić sposoby reprezentacji miasta oraz podmiotowości jednostki. Dylogia Cvitana stanowi ponadto jeden z nielicznych przykładów narracji tak silnie zakorzenionej w przestrzeni Zagrzebia.

## KAWIARNIA JAKO SCENA.

### *KAZALIŠNA KAVANA SUNČANY ŠKRINJARIĆ*

W 1988 roku ukazała się powieść *Kazališna kavana* autorstwa Sunčany Škrinjarić, uznawana przez badaczy i badaczki za literacką kronikę życia artystycznego Zagrzebia lat pięćdziesiątych XX wieku (np. Nemeč 2003: 406–407, Nemeč 2010: 11, Franković 2010). Sądzę jednak, że utwór ten zasługuje na szersze ujęcie interpretacyjne. W moim odczuciu stanowi bowiem doskonałą próbę literackiego zobrazowania doświadczeń pokolenia, które wkroczało w dorosłość bezpośrednio po zakończeniu drugiej wojny światowej. Utwór ten ponadto ciekawie koresponduje z omawianą przeze mnie w kolejnej części powieścią Eda Popovicia *Izlaz Zagreb jug* (2003), opisującą sytuację egzystencjalną jednego z kolejnych pokoleń literackich bohaterów zamieszkujących Zagrzeb. Kierunek takiej lektury wyznacza zresztą już sama nota zamieszczona na końcu książki. Według niej powieść Škrinjarić to „osebujna kronika izgubljenog vremena, melankoličan portret generacijskih

---

<sup>186</sup> Por. „U vrijeme kada u hrvatskoj književnosti cvate žanrovska proza, puna lakih rješenja i shematiziranih struktura, u vrijeme kad se objavljuje i čita relaksirajuće, lako probavljivo štivo, *Polovnjak* je sa svojom ozbiljnom, zahtjevnom problematikom i »teškim« esejiškim stilom bio prepoznat kao svojevrzni kontrast proznom *mainstreamu*” (Cvitan 2002: 385).

snova pedesetih godina, metafora prolazne vatre u kojoj sagorijevaju iluzije mladosti” (Škrinjarić 1988: 187). Pisarka koncentruje się przede wszystkim na przemianach społecznych, obyczajowych i kulturowych, na które wpływ miała także polityka państwa owocująca między innymi otwarciem się Jugosławii na Zachód. Lata pięćdziesiąte to dla większości bohaterów jej powieści czas względnej swobody (względnej, ponieważ nie zawsze potrafią oni uwolnić się od koszmarów przeszłości), otwarcia na zachodnią kulturę oraz migracji do miasta i wynikających z tego komplikacji.

Utwór Škrinjarić rozpoczyna się sceną ukazującą euforię mieszkańców po zakończeniu drugiej wojny światowej:

Još su ljudi plesali kola na ulicama, vijorili se barjaci i grad je bio zlatnožut i razigran; sva su se vrata otvorila i ljudi su nagrnuli u neke stanove ne misleći pritom da ćemo tamo ostati do kraja života.

– Amerika i Engleska bit će zemlja proleterska! – orilo se na središnjem trgu pod spomenikom jednom banu koji je bio osuđen na rušenje.

– Kralju Petre bio si na vladi, a sad uzmi lopatu pa radi!

Vrijeme udarničkih zanosa i frontovskih akcija. Šteta lijepog konja pod čijim su se repom uricali sastanci. Sve se micalo, rušilo, iznova gradilo. Sve će biti ljepše, sve će biti bolje (Škrinjarić 1988: 5).

W przytoczonym fragmencie autorka czyni aluzję do usunięcia z przestrzeni miasta pomnika bana Josipa Jelačića, który funkcjonował (i wciąż funkcjonuje) jako miejsce spotkań zagrzebian i zagrzebianek („Šteta lijepog konja pod čijim su se repom uricali sastanci”, Škrinjarić 1988: 5). Początkowa euforia szybko jednak zostaje skonfrontowana z rzeczywistością powojenną, przede wszystkim z narastającymi problemami mieszkaniowymi, stającymi się źródłem pierwszych rozczarowań bohaterów.

Od opisu atmosfery panującej na ulicach oraz tłumu ludzi napływającego do miasta pisarka płynnie przechodzi do przedstawienia losów jednej z nowo przybyłych mieszkanek – Any Levajić, która wprowadza się do przydzielonego jej niewielkiego, szesnastometrowego pokoju w mieszkaniu opuszczonym przez dotychczasowych właścicieli. O poprzednich lokatorach wiadomo jedynie, że należeli do warstwy określanej w utworze mianem „państwa”; na podstawie lokalizacji kamienicy oraz metrażu mieszkania można przypuszczać, że byli to stosunkowo zamożni przedstawiciele inteligencji, być może żydowskiej<sup>187</sup>. Ze względu na rozmiar mieszkania bohaterka

---

<sup>187</sup> „[...] taj bivši gospodski stan u središtu grada, u otmjenoj ulici s njegovanim drvoredom kestenova i nekad kraljevskim imenom, u kući debelih zidova, guste hladovine i visokih stropova staroj gotovo stotinu godina, nepismena bračna mu družica ušla je u kuhinju gdje su se nekad priređivali sjajni i profinjeni ručkovi za gospodu doktore i visoke intelektualce [...]” (Škrinjarić 1988: 9).

zmuszona jest je dzielić z inną rodziną – byłym żandarmem, pełniącym funkcję więziennego klucznika, który zamiast powrócić w rodzinne strony po zakończeniu wojny, zdecydował się osiedlić w stolicy republiki, podejmując nową walkę, tym razem o uzyskanie statusu mieszkańca (Škrinjarić 1988: 5). Większość pomieszczeń w mieszkaniu została przydzielona mężczyźnie, natomiast jego żona i córki podjęły świadome działania mające na celu uprzykrzenie życia bohaterce, by ta w końcu zrezygnowała z przydzielonego jej pokoju, ułatwiając im jego przejęcie. Jednym z przejawów tej strategii było między innymi uniemożliwianie kobiecie korzystania z toalety. Kumulacja napięć w relacjach z sublokatorami, w połączeniu z trudnościami o charakterze osobistym, przyczyniła się do poważnego kryzysu psychicznego bohaterki, który zaowocował próbą samobójczą oraz koniecznością hospitalizacji psychiatrycznej. Klucz do pokoju trafił ostatecznie w ręce jej przyjaciółki Mii, co – w realiach szybko postępującego rozpadu dawnych struktur społecznych i przymusowego współdzielenia przestrzeni – okazało się dla dziewczyny wyjątkowym zrzędzeniem losu: „u doba raspadanja, raslojavanja i sustanarstva koje je započeo vrlo brzo poslije umilnih godina kada se zajednički plesao na ulicama, kada su milostive u strahu odlazile na radne akcije, a slomljeni stari buržujci poskrivali srebrninu i zlatni nakit pred sve svjesnijim pridošlicama” (Škrinjarić 1988: 9).

Los Any staje się w powieści symbolem doświadczeń bohaterów, którzy tuż po zakończeniu wojny przybywali do miasta w poszukiwaniu pracy i lepszego życia. Właśnie z tego względu zdecydowałam się poświęcić tej historii więcej uwagi. Byli to ludzie marzący o miłości, rodzinie, a niekiedy – jak w przypadku Mii – karierze scenicznej i aktorskiej sławie. Większości z nich nie udaje się jednak zrealizować swoich pragnień (podobnie jak nie udaje się to bohaterom powieści *Izlaz Zagreb jug*). Aspiracje postaci zderzają się z twardą rzeczywistością powojennego społeczeństwa, w którym brakuje nie tylko mieszkań, lecz także miejsca na jednostkowe marzenia. Zagrzeb, zamiast stać się przestrzenią emancypacji, funkcjonuje raczej jako pole codziennej walki o przetrwanie. Tragiczny wymiar opowieści zostaje szczególnie wyeksponowany w finałowych partiach utworu, w których Ana, podczas pobytu w szpitalu psychiatrycznym, pisze listy do swoich byłych sublokatorów. W listach tych stwierdza, że to właśnie w zajmowanym przez nią niegdyś pokoju przeżyła najpiękniejsze chwile swojego życia. Warto również zauważyć, że los bohaterki wpisuje się w szerszą tradycję literacką, nawiązującą do wcześniejszych utworów, w których miasto ukazywane było jako przestrzeń destrukcji – miejsce

miażdżące aspiracje młodych, naiwnych dziewcząt przybywających do niego z pobliskich wiosek.

Akcja powieści toczy się przede wszystkim w tytułowej kawiarni – Kazališna kavana (Kawiarnia Teatralna) – oraz w prywatnych mieszkaniach poszczególnych bohaterów. Z tego względu w utworze brak rozbudowanych opisów wyglądu Zagrzebia. Nazwy ulic pojawiają się sporadycznie: wymienione zostają jedynie ulice Tome Bakača, Opatička i Selska. Jednak mimo tego ograniczenia przestrzennego, czytelnicy bez trudu rozpoznają, że akcja osadzona jest w ścisłym centrum miasta. Świadczą o tym liczne odniesienia do charakterystycznych elementów miejskiego krajobrazu, takich jak: plac Uniwersytecki (Sveučilišni trg), przy którym mieści się wspomniana kawiarnia, a także Zrinjevac, Ogród Botaniczny, Dworzec Główny, Pawilon Sztuki (Umjetnički paviljon), kawiarnia Blato, kino Balkan, Maksimir, Mirogoj czy Šalata. Obrzeża miasta w powieści wyznaczają naturalne granice Zagrzebia: pasmo górskie Medvednica z jego najwyższym szczytem – Sljeme – oraz rzeka Sawa. Miejsca te pojawiają się w narracji wyłącznie w funkcji orientacyjnej, służąc określeniu lokalizacji poszczególnych bohaterów. Autorka nie poświęca im większej uwagi, przez co nie odgrywają one istotnej roli w kształtowaniu przestrzeni znaczeniowej utworu. Oprócz Kawiarni Teatralnej pojawia się jeszcze jeden lokal – restauracja znajdująca się przy Dworcu Głównym. Jeden z bohaterów decyduje się na odwiedzenie tego miejsca, ponieważ – w odróżnieniu od Kawiarni Teatralnej – oferuje ono tani alkohol, co stanowi dla niego istotny czynnik determinujący wybór lokalu: „Svratio je u kolodvorsku restauraciju gdje se u svako doba moglo zateći nekoliko opozicionara i desperatera. Kavkaz je bio za finiju publiku, ovdje se skupljao šljam, ali je zato piće bilo mnogo jeftinije” (Škrinjarić 1988: 51).

Najważniejszą rolę w powieści odgrywa jednak Kazališna kavana, inaczej nazywana Kavkaz (skrócona wersja nazwy z zastosowaniem typowej dla chorwackiego młodzieżowego żargonu inwersji). Kult kawiarni jako miejsca rozrywki, intelektualnych i artystycznych spotkań dotarł do Zagrzebia z Wiednia w drugiej połowie XIX wieku. Kawiarnia pełniła wówczas rolę swoistej instytucji kultury, stanowiąc jedno z kluczowych miejsc spotkań miejskiej elity oraz środowisk artystycznych i intelektualnych. W tego rodzaju lokalach toczyło się życie towarzyskie i intelektualne – grano w karty, bilard, szachy, prowadzono ożywione dyskusje na temat bieżących wydarzeń politycznych i społecznych, zawierano sojusze, a także inicjowano nowe czasopisma oraz projekty

artystyczne<sup>188</sup> (Sabotić 2007: 11). W Zagrzebiu najpopularniejszymi kawiarniami były między innymi Corso, Bauer, Zagreb i właśnie Kazališna kavana.

Jako pierwszy gości tego typu lokali szczegółowo opisał w 1880 roku August Šenoa w artykule opublikowanym na łamach gazety „Narodne novine”. Pisarz najwięcej miejsca poświęcił w tekście Wielkiej Kawiarni (Velika kavana), znajdującej się na placu Bana Jelačića. Zauważył, że rano do lokalu przychodzą najczęściej podróżujący, by wypić tu ostatnią przed wyjazdem kawę, oraz pracownicy urzędów. Potem pojawiają się ci, którzy nie mają żadnych innych obowiązków oraz rentierzy, aby z filiżanką gorącego napoju w ręku przeglądać dostępne w kawiarni gazety, a jeśli wierzyć Šenoi, znaleźć tam można było około pięćdziesięciu tytułów w różnych językach. Czasopisma – według pisarza – dawały szansę czytającemu na chwilę samotności w przepełnionym lokalu, oferowały jednak także temat do rozmowy z osobą znajdującą się przy sąsiednim stoliku. Po porze obiadowej w kawiarni robiło się szczególnie tłoczno. Część z odwiedzających zatrzymywała się na krótko, inni zostawali do późnych godzin popołudniowych. Wieczorem do kawiarni przychodzili zaś ci, którzy wracali z teatru lub koncertu – by napić się herbaty albo ponczu, przejrzeć nowe gazety, porozmawiać o spektaklu lub wymienić opinie na temat bieżących wydarzeń. Kawiarnia spełniała zatem funkcję miejsca przejściowego między sferą sztuki a sferą codzienności, tworząc nieformalny salon, w którym kultura wysoka stykała się z kulturą codzienną. Oferowała mieszkańcom i mieszkankom miasta zresztą wiele rozrywek – oprócz lektury czasopism także wspomnianą grę w bilard, szachy czy karty. Šenoa zwrócił również uwagę na wielość języków, jakie wybrzmiewały w tego typu lokalach, ponieważ kawiarnia była miejscem kosmopolitycznym. Spostrzegł też, że kobiety rzadziej odwiedzają tego typu przestrzenie. Co ważne – w kawiarni można było również nic nie robić, jedynie pić kawę, delektować się papierosem i obserwować przechodniów za oknem. Wyłącznym obowiązkiem klienta było zapłacenie rachunku (Šenoa 1880). W tym sensie kawiarnia stawała się przestrzenią, która nie wymagała aktywnego uczestnictwa, lecz pozwalała na bierną obecność, kontemplację i ucieczkę od obowiązków. Rodził się tu nowy

---

<sup>188</sup> Tin Ujević znaczenie kawiarni w życiu mieszkańców miasta opisywał w następujący sposób: I svakako, jedno kratko vrijeme, kavana je unikum senzacije, sredina između erotske emocije, dnevnoga snobizma, intelektualne radoznalosti i duševnoga traženja: ona je srcu problema aktualnosti, kakve se vidi, kada je čovjeku skoro dvadeset godina. Bili su cijeli krugovi znanaca uvijek za istim stolom, neki su stolovi fotografski, zapisnički, anegdotski imali stići u vječnost, čitava nepromjenljiva i dosljedna društva prijatelja. Ta se riječ još uvijek upotrebljavala. Tu je mladić počeo da pilji u novine, da se interesuje za krznariju, da trži poznanstva s velikanima ili barem drugovanja sa zanimljivim ljudima, tipovima; tu su se javili prvi, kasnije potisnuti, momenti nezaboravnosti, feljtonski duh, povjerljivosti uz rudimente komfora, osjećaj za udobnost osuđen da sudbonosno diže svoja iziskivanja u budućnost. I učile su se strane riječi: moda, flirt, sport – kako su kasnije učili: seks-appeal, glamor (Ujević 1965: 135).

sposób spędzania czasu – pojawił się czas nieproduktywny, przeznaczony nie na pracę czy obowiązki rodzinne, lecz na bycie „dla siebie”, na obserwację, refleksję lub uczestnictwo w życiu towarzyskim bez wyraźnego celu. Ten rodzaj wolnego czasu był charakterystyczny dla wyłaniającej się kultury miejskiej, szczególnie warstw średnich i inteligentnych, które zaczynały traktować przestrzeń kawiarni jako przedłużenie własnego świata idei i stylu życia. Funkcjonowała ona więc jako „moderna arkadija duhovnog plandovanja“ (Žmegač 1998: 26).

Jak zauważa Sabotić, choć kawiarnie odwiedzały z reguły osoby lepiej sytuowane, już na przełomie XIX i XX wieku możliwe było wskazanie bardziej zróżnicowanych grup bywalców poszczególnych lokali. Velika kavana (Wielka Kawiarnia), opisywana między innymi przez Šenoę, przyciągała przede wszystkim handlarzy, maklerów, podróżników oraz osoby podejrzewane o działalność spekulacyjną, co sprawiło, że w języku potocznym funkcjonowała pod nazwą „Burza” – czyli Giełda. Z kolei do kawiarni Corso oraz Paris uczęszczali głównie wyżsi urzędnicy i przedstawiciele klasy średniej, natomiast artystyczna bohema, ludzie pióra, malarze i aktorzy, upodobali sobie kawiarnię Bauer, która stała się jednym z nieformalnych centrów życia artystycznego Zagrzebia. To zróżnicowanie odbiorców pokazuje, że kawiarnia – mimo swojego pozornie uniwersalnego charakteru – odzwierciedlała społeczne podziały miasta i pełniła funkcję nie tylko kulturową, ale i klasową, będąc przestrzenią negocjowania tożsamości, statusu i przynależności (Sabotić 2007: 176).

Kazališna kavana powstała w 1906 roku na parterze kamienicy zaprojektowanej kilka lat wcześniej przez Martina Pilara i w latach dwudziestych przebudowanej według projektu Otona Goldscheidera (dobudowano trzecie piętro i mansardę) (Damjanović 2014: 191). Początkowo przyciągała przede wszystkim miłośników bilardu i szachów, ponieważ w jej wnętrzu znajdowały się dwa stoły bilardowe oraz dziesięć małych stolików przeznaczonych do gry w szachy. Z czasem jednak kawiarnia zaczęła gromadzić przedstawicieli środowisk twórczych: aktorów, pisarzy, malarzy, dziennikarzy oraz studentów, stopniowo przekształcając się w jedno z najważniejszych miejsc spotkań zagrzebskiej bohemy, intelektualistów i artystów. Pod względem profilu bywalców stanowiła wyraźny kontrast wobec równie popularnej wówczas kawiarni Corso, odwiedzanej głównie przez urzędników i przedstawicieli elity administracyjnej<sup>189</sup>. Na

---

<sup>189</sup> Do mieszczącej się od 1907 roku na rogu Ilicy i ulicy Gundulicia kawiarni, zbudowanej na wzór wiedeńskich lokali, przychodzili najczęściej przedstawiciele wyższych warstw społecznych – przede

profil bywalców Kawiarni Teatralnej istotny wpływ miało jej usytuowanie – w bezpośrednim sąsiedztwie Uniwersytetu, Chorwackiego Teatru Narodowego oraz budynku dawnej Jugoštampy (Jugoslavenska štampa)<sup>190</sup> (Masarykova 28), w której przed drugą wojną światową mieściła się redakcja dziennika „Novosti”, a po wojnie redakcje takich pism, jak: „Vjesnik”, „Narodni list”, „Kerempuh”. Wśród stałych bywalców kawiarni znajdowało się wiele wybitnych postaci z życia publicznego Zagrzebia, między innymi Antun Gustav Matoš, Tin Ujević, Krešimir Kovačić, Petar Pjer Križanić oraz Vjekoslav Majer. Ich obecność przyczyniła się do zbudowania prestiżu kawiarni. W czasie drugiej wojny światowej lokal pełnił również funkcję jadłodajni, z której korzystali dziennikarze pracujący przy ulicy Masaryka. Jednak wraz z przeniesieniem redakcji „Vjesnika” na róg ulicy Savskiej na początku lat sześćdziesiątych, Kawiarnia Teatralna stopniowo utraciła swój dziennikarski charakter. Po otwarciu nowych teatrów przestała także być wyłącznym miejscem spotkań zagrzebskich aktorów czy pisarzy. Mniej więcej od tego czasu coraz częściej znana była pod nazwą Kavkaz. W 1972 roku wnętrze kawiarni zostało radykalnie przebudowane według projektu Vjenceslava Richtera, co zdaniem wielu osób zniszczyło specyficzną atmosferę lokalu<sup>191</sup>. Kwestia ta została poruszona także w powieści Škrinjarić: część bohaterów przestała przychodzić do kawiarni, gdy zmienił się jej wystrój<sup>192</sup>. W latach osiemdziesiątych poprzedniego wieku kawiarnia stała się natomiast jednym z ulubionych

---

wszystkim austro-węgierscy urzędnicy oraz oficerowie. Wśród mieszkańców Zagrzebia krążyły nawet żarty, że właściciel kawiarni, Bernard Kastl, powinien zatrudnić nauczycieli języka chorwackiego, by nauczyć go swoje klientki, które posługiwały się głównie niemieckim. W okresie międzywojennym profil gości uległ nieznacznej zmianie. Lokal nadal jednak przyciągał zamożnych mieszkańców miasta, a także muzyków. W latach trzydziestych XX wieku kawiarnia została gruntownie przebudowana według projektu architektów Stjepana Gomboša i Mladena Kauzlaricia. Po zakończeniu drugiej wojny światowej lokal systematycznie tracił swój przedwojenny urok – głównie za sprawą przekształceń dokonanych według planów Vjenceslava Richtera (tego samego, który odpowiadał za przebudowę Kawiarni Teatralnej). Od tego momentu jedynie część przestrzeni pełniła funkcję kawiarni, natomiast pozostała została zaadaptowana na inspirowany zachodnimi modami snack-bar (Bilić i Ivanković 2006: 488–489).

<sup>190</sup> Wydawnictwo graficzne, które działało w latach 1920–1941 jako jeden z dwóch największych dziennikarsko-poligraficznych koncernów na obszarze Chorwacji. Od razu po powstaniu przejęło wydawanie takich tytułów, jak: „Novosti”, „Riječ Srba, Hrvata i Slovenaca” oraz „Agramer Tagblatt” (dziennik wydawany w języku niemieckim). W 1941 roku wszystkie tytuły publikowane przez wydawnictwo przestały się ukazywać, a samo wydawnictwo zarządzane było przez ustaszy. Po drugiej wojnie światowej działało pod nazwą Państwowa Drukarnia Gazet (Državna štamparija novina, od 1946 roku), a następnie Drukarnia Gazet (Štamparija novina, od 1947 roku) i wydawało niemal wszystkie czasopisma, które ukazywały się w tym czasie w Zagrzebiu. W 1951 roku rozpoczęło współpracę z firmą Państwowa Prasa (Narodna štampa) i w 1952 roku stworzyło z nią wydawnictwo prasowe – Vjesnik.

<sup>191</sup> Podobny los po wojnie spotkał większość przedwojennych kawiarni klasycznego typu, które przeszły na własność państwa. Wiele z nich zostało szybko zamkniętych – między innymi Zagreb, Zrinjevac, Astoria przy ulicy Draškovicia czy City przy ulicy Jurišicia. Gdy w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych zaczęły na nowo rozwijać się prywatne inicjatywy gospodarcze, tradycyjne kawiarnie (kavane) zostały stopniowo wyparte przez lokalne kawiarenki (kafići) oraz inne lokale gastronomiczne (Bilić i Ivanković 2006: 489–492).

<sup>192</sup> „Već se šušalo da je angažiran arhitekt prema čijim će nacrtima stara kavana promijeniti izgled” (Škrinjarić 1988: 119).

miejsc spotkań studentów i młodzieży, czyli kolejnej generacji zagrzebian i zagrzebianek (Bilić i Ivanković 2006: 492–493). Do niej na przykład przychodzili w młodości bohaterowie powieści Eda Popovicia, *Izlaz Zagreb Jug*.

Jak już zauważyłam, istotnym zagadnieniem poruszonym przez Škrinjarić w powieści jest sytuacja mieszkaniowa bohaterów<sup>193</sup>. Ma ona bowiem wpływ na ich sposób postrzegania kawiarni. Powód, z jakiego bohaterowie tak chętnie odwiedzają to miejsce w utworze tłumaczony jest w następujący sposób:

Mia je često svračala u staru Kazališnu kavanu u kojoj se svake godine prikazivala nova generacija stasalih djevojaka, a uz njih i sve što se iole vrijedna i osebjuna našlo u malome gradu. Stiješnjenji u oronulim, od rata i neimaštine načetim stanovima, primorani na zajednička korištenja kuhinja i ostalih zapuštenih nusprostoriya oko čijeg su se čišćenja zapodijevala neprekidne kavge. **Ijudi su nalazili utočište u kavanama i jeftinim menzama gdje se uz piće moglo čavrljati i promatrati divan, poratni metež u kome uvijek ima pomalo neizvjesnosti** (Škrinjarić 1988: 11; podkr. P.Ch.).

Kawiarnia pełni w powieści funkcję schronienia – przestrzeni ucieczki od ciasnych, zniszczonych mieszkań, które, z powodu konieczności dzielenia ich z innymi lokatorami, nie zapewniają prywatności (jako schronienie funkcjonowała kawiarnia także w powieści *Kiklop* Ranka Marinkovicia, por. Nemeč 2010: 172). Jest to także forma ucieczki od nieudanego życia: niektórzy bohaterowie, przekraczając próg kawiarni, przyjmują wymyślone tożsamości, wcielając się w role umożliwiające im oderwanie się na pewien czas od codziennej rzeczywistości. W tym kontekście przymiotnik „teatralna” w nazwie lokalu nabiera dodatkowego, symbolicznego znaczenia. Podkreśla nie tylko związek ze znajdującym się niedaleko teatrem, lecz również wskazuje na sztuczność, pozór i zakłamanie obecne w życiu społecznym, przynajmniej w jego części. Tego rodzaju konotacje sugerują, że przestrzeń kawiarni staje się areną, gdzie postawy i tożsamości są grywalizowane, a rzeczywistość zostaje zniekształcona przez maski i role, które bohaterowie przyjmują w swoich interakcjach. Na związek lokalu z teatrem zwróciła uwagę Sabotić, która stwierdziła, że kawiarnia pełniła rolę drugiego teatru, posiadającego swoją szczególną scenografię, kostiumy, nazwę, reżyserię oraz scenariusz. Jednak w odróżnieniu od tradycyjnego teatru, kawiarnia nie ma oddzielonej widowni i sceny, ponieważ widz i aktor to ta sama osoba (Sabotić 2007: 196).

---

<sup>193</sup> Sytuacja ta ma swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości. Problem sublokatorstwa (dzielenia mieszkania przez dwie lub więcej rodzin) istniał w Zagrzebiu mniej więcej do lat sześćdziesiątych poprzedniego wieku. Było to szczególnie charakterystyczne dla ścisłego centrum miasta, np. na Dolnym Mieście w pewnym momencie istniało o 70% więcej rodzin niż mieszkań (Goldstein 2013: 194).

Doskonałą ilustracją takiego rozumienia omawianego miejsca jest postać Ivony – rudowłosej gwiazdy lokalu, która potrafi z niczego stworzyć strój na miarę tych z paryskich żurnali. Jej zdolność do kreowania własnej tożsamości wizualnej sprawia, że staje się obiektem podziwu innych gości, dostrzegających w niej symbol artystycznej kreatywności i indywidualizmu. Ivona, dzięki swojemu wyglądowi, nie tylko przyciąga uwagę, lecz także odgrywa znaczącą rolę w przedstawieniu, toczącym się w kawiarni:

Ivona se pojavljivala nešto iza popodneva, njena crvena kosa bila je kao mrlja na sivoj, jednoličnoj slici općeg prilagođavanja, ona je u doba nagona za izjednačavanjem imala hrabrosti da se izdvoji i čak nametne svoj stil, njena garderoba imala je velegradski šik i dalek odsjaj pariških žurnala koje su ponekad donosili rijetki sretnici, malobrojni putnici izvan granica (Škrinjarić 1988: 11–12).

Wśród odwiedzających lokal krąży nawet pogłoska, że to ona stworzyła nową nazwę dla Kawiarni Teatralnej („I sama je kovala riječi. Govorilo se da je slavna riječ Kavkaz, naziv za Kazališnu kavanu, njezina izmišljotina”, Škrinjarić 1988: 43). Nikt jednak nie zna prawdy o kobiecie, ponieważ ta starannie ją ukrywa, nawet przed własnymi kochankami. W rzeczywistości bohaterka nosi imię Štefica, częściej nadawane kobietom z niższych warstw społecznych – przedwojennych szwaczek, służących czy robotnic fabrycznych; i mieszka wraz z matką alkoholizką w zawilgoconej piwnicy, borykając się z brakiem pieniędzy na posiłek. Codzienne życie bohaterki, to spędzane poza kawiarnią, stanowi synonim ubóstwa oraz społecznego wykluczenia, będąc zarazem całkowitym przeciwieństwem wizerunku, który kobieta konsekwentnie buduje w przestrzeni publicznej. Kawiarnia staje się dla niej nie tylko miejscem ucieczki, przestrzenią, w której poszukuje schronienia, lecz przede wszystkim daje jej nadzieję na spotkanie odpowiedniego – a więc bogatego – kandydata na męża. Ostatecznie kobiecie udaje się osiągnąć ten cel, co można interpretować jako realizację marzenia o lepszym życiu, chociaż osiągniętego kosztem autentyczności.

Przeciwieństwo kobiety stanowi Eda, Żydówka, której udaje się przeżyć wojnę (ojciec oddaje ją siostram zakonnym), traci jednak matkę, babcię i dziadka, a także dom (zajął go jeden z ustaszy wraz z rodziną), mieszka więc w pokoju bez okna, toalety i kuchni. Bohaterka znajduje się pomiędzy dwiema wyraźnie zarysowanymi w powieści grupami społecznymi: z jednej strony tymi, którzy po 1945 roku przybyli do miasta z nadzieją na poprawę swojej sytuacji materialnej i awans społeczny, z drugiej – przedstawicielami starej inteligencji zagrzebskiej, wyróżniającej się pochodzeniem, kapitałem kulturowym oraz znajomością obowiązujących norm i konwenansów. To pośrednie usytuowanie bohaterki

uwidacznia napięcia społeczne charakterystyczne dla okresu powojennego, w którym dawny porządek klasowy został zakwestionowany, lecz nie całkowicie zniesiony:

Rat je potresao prirodu i ljude, velike seobe mijenjale su izgled i duh gradova, izbacile na površinu sloj grubih došljaka željnih moći i brzog uspona. Eda je bila otpadnica, nije pripadala ni starima ni novima. Ona i njen otac nisu pristajali ni uz građanske manire starih milostiva ni u dodijeljene stanove budućih skorojevića (Škrinjarić 1988: 39).

Ciekawą grupę społeczną – doskonale obrazującą zmiany, jakie zaszły po wojnie w Zagrzebiu – stanowią osoby określane w powieści mianem *skorojevići*, czyli dorobkiewiczze, nowobogaccy bądź parweniusze. To osoby, które stosunkowo niedawno się wzbogaciły, lecz często cechuje je brak ogłady, kultury oraz dobrego smaku. Zazwyczaj ostentacyjnie manifestują one swoje bogactwo w sposób pretensjonalny lub budzący rozbawienie. Sam termin ma jednoznacznie pejoratywny wydźwięk.

Eda jako postać nieprzystosowana ani do tradycji, ani do nowych porządków, staje się symbolem wykluczonej, która nie znajduje swojego miejsca w szybko zmieniającym się świecie. Dla osób z niższych warstw społecznych miasto staje się przestrzenią możliwości, ale i miejscem nieustannej konfrontacji z utrwalonymi formami wykluczenia – językowego, kulturowego czy ekonomicznego. Ivona, próbując odnaleźć się w tej nowej rzeczywistości, przyjmuje określone strategie mimikry: ukrywa swoje pochodzenie, przyjmuje inną tożsamość, kreuje własny wizerunek w kawiarni jako wyrafinowanej i atrakcyjnej kobiety, która rzekomo należy do świata miejskich elit. Jej obecność w Kawiarni Teatralnej nie tylko świadczy o aspiracjach, ale także o głęboko uwewnętrznionej potrzebie przynależności do grupy uchodzącej w oczach powojennego społeczeństwa za uprzywilejowaną. Przypadek obu bohaterek ilustruje mechanizmy społecznej mobilności w powojennym Zagrzebiu, ale zarazem odsłania ich iluzoryczność. Chociaż formalne bariery awansu zostały częściowo zniesione, realny dostęp do prestiżu i uznania nadal zależy od symbolicznych zasobów – takich jak obycie, wygląd, język czy znajomość kodów kulturowych – które nowo przybyli często muszą dopiero przyswoić lub sfalszować.

Wśród odwiedzających kawiarnię można znaleźć także postaci związane z literackim życiem ówczesnego Zagrzebia, takie jak poeta Tin Ujević oraz pisarz Vjekoslav Majer. Pierwszego z nich autorka opisuje w następujący sposób:

Tamo je sjedio velik, ali oronuo pjesnik kog su studenti častili špricerima. Nikome on nije zahvaljivao, sjedio je stamen, podbuhao, ali snažan. Bio je ružan i odbojan, ali nitko nije mogao ravnodušno proći kraj njegove nezgrapne pojave. Pojavljivao se relativno kasno, tek oko devet

sati navečer, a dolazio je, kažu, iz nekog prljavog ćumeza u Selskoj cesti gdje su mu štakori grickali knjige. Usprkos tome, taj čudesni mudrac je stvarno sfernu poeziju, prevodio je s kićenog, francuskoj jezika Prousta i imao radnu energiju mladog, jamskog kopača. U ono doba, prije trideset i više godina nije postajala danas već otrcana riječ imidž ali činjenica je, da je veliki pjesnik, i ne hajući možda upravo to posjedovao u izuzetnoj mjeri. Kupili su se oko njega mladi kao ošamućene noćne mušice oko svjetla. Brundao je zvučnim basom, a učenici su kupili mrvice i otpad njegovih rečenica (Škrinjarić 1988: 33).

Drugiego zaś, który w powieści jest przyjacielem ojca Edy, w następujący sposób:

Ušao je Lojzek u masnom hubertusu pod ruku s kratkom zdepastom ženom ošišanom na bubi-kopf. – Servus! – reče on nekom vječnom studentu, a slavnom se pjesniku prijateljski nakloni. Lojzek nije djelovao umno, ali začudno pisao je dobro. Lice mu je bilo okruglo i nekako uvijek nasmiješeno, trhonoše i kojekakvi dinstmani tapšali su ga po ramenima, ljudi bi se čudili kad bi čuli da je taj neugledan čovjek – književnik. Lojzek je u džepovima nosio špekule i klikere, a zimi i kestene. Kojiput se pikulao s dječicom i to se smatralo sumnjivim. Možda zato nije nikad postao akademik. U njegovim knjigama bilo je djetinje blagosti (Škrinjarić 1988: 36).

Lojzek se pravio nevještini kako bi što jednostavnije i nezapaženije živio. Njegovi romani, naizgled pisani za djecu, sadržavali su zabranjene istine. Pjesnika su slušali i svakoj njegovoj riječi pridavali skriven smisao, imao je mnoštvo mladih sljedbenika. Lojzeka su smatrali starom ludom, pomaknutim osobenjakom bez utjecaja. Kasnija pokoljenja kritičara otkrit će u njegovim djelima začudne istine. Stari se služio smicalicama i ludost mu je bila plašt kojim je štitio život (Škrinjarić 1988: 126).

Lojzek posługuje się również żargonem typowym dla międzywojennego Zagrzebia, co podkreśla autentyczność jego postaci i jednocześnie wpisuje ją w konkretny kontekst społeczno-kulturowy. Język ten staje się znakiem przynależności do minionej epoki – świata, który ustępuje miejsca nowym formom miejskiej tożsamości i komunikacji.

Kawiarnia Teatralna to nie tylko przestrzeń schronienia czy scena. Stanowi ona również ważne miejsce odzwierciedlające przemiany zachodzące w powojennym Zagrzebiu. W pewnym momencie wewnątrz lokalu zostaje poddane gruntownemu remontowi (podobnie jak i inne kawiarnie klasycznego typu), zgodnie z założeniem projektantów mającym na celu dostosowanie go do nowego, wzorowanego na zachodnich modach stylu życia mieszkańców. Zmieniona przestrzeń staje się więc symbolem modernizacji, a także do pewnego stopnia komercjalizacji relacji społecznych i zaniku dawnego, tj. dziewiętnastowiecznego modelu korzystania z tego typu lokali. Tradycyjne kawiarnie – jako miejsca spotkań, długich rozmów, wymiany myśli – zaczynają być wypierane przez mniejsze, nowocześniejsze lokale, czyli *kafici*, które w powieści określane są mianem „roda-barovi” – miejsc, do których przychodzi się na godzinę czy dwie, nie zaś na połowę dnia. Ich pojawienie się świadczy o zmianie rytmu codzienności, preferencjach estetycznych oraz przeobrażeniach miejskiego habitusu – mniej kontemplacyjnego, bardziej dynamicznego, ukierunkowanego na efektywność i konsumpcję: „Tada su se starci

počeli motati po željezničkom i autobusnom kolodvoru, ali atmosfera im se činila pregrubom. Blago i isprva neprimjetno počinjala je era kafića koje su ljubitelji stare Kazališne kavane podrugljivo nazivali »roda-barovima« (Škrinjarić 1988: 168). Remont kawiarni symbolizuje takže odchodzenie pokolenia, które ten sposób bycia pielęgnowało:

Vijest o preuređenju i moderniziranju stare kavane bila je znak za uzmak. Zauvijek su nestali mramorni stolovi, otrcani, ali udobni naslonjači, skroviti zakuci u kojima se šaputalo, ogovaralo i ljubilo. Mirisi jednostavnih, pučkih jela zauvijek iščeznuše. Novi materijali oblikovali su prostor kojim su starci mogli samo prošetati. Fotografije i karikature starih umjetnika na bijelim, bolničkim zidovima kavane nisu ništa značile mladom naraštaju. Oni su imali sasvim drukčije idole. Te uboge, negledane slike bile su jedini danak prošlosti (Škrinjarić 1988: 168).

W jednej z ostatnich scen powieści Ivona rozmawia z dawną koleżanką z kawiarni, Ireną, wspominając czasy, gdy wszyscy znajomi regularnie spotykali się w Kawiarni Teatralnej. Z nostalgią zauważa jednak, że tamto miejsce już nie istnieje – zostało bezpowrotnie zniszczone, a wraz z nim zniknęła cała epoka, którą reprezentowało:

– Rado bih vidjela staru klapu – reče Ivona. – Ali ne u Kavkazu. Zapravo on više ne postoji, uništen je. Zar ga ni general nije mogao obraniti? Kakav užas!  
– Tamo već odavno ne zalazi otmjen svijet – odvratila Irena. Putujemo, ne zadržavamo se u kavanama. Kavkaz više ništa ne znači. Imamo jahtu, jedrimo. Uz kuću mi je bazen. Biramo ljude. To je dosadno, ali pruža sigurnost, izdvojenost (Škrinjarić 1988: 157).

Škrinjarić w swojej powieści ukazuje odejście starego świata oraz transformację kulturową i klasową, zachodzącą równolegle ze zmianą tkanki miejskiej Zagrzebia. Kawiarnia Teatralna (Kavkaz) staje się symbolem tego, co utracone – przestrzenią niegdyś należąca do przedwojennej inteligencji i artystycznej elity, stopniowo tracącą swoją dawną funkcję w pejzażu miejskim. Rozmowa bohaterki doskonale podsumowuje przemianę obyczajową i mentalną, jaka dokonała się mniej więcej w latach siedemdziesiątych: kawiarnia jako centrum życia towarzyskiego i artystycznego w dawnym przedwojennym rozumieniu została wyparta przez świat prywatnych basenów i jachtów. To znaczące przesunięcie – z przestrzeni otwartej i publicznej ku zamkniętym, ekskluzywnym strefom – oddaje proces stopniowej prywatyzacji życia społecznego i rozwarstwienia klasowego. Miasto traci swój wspólnotowy charakter, a jego struktura ulega przekształceniu: zamiast miejsc spotkań i swobodnej wymiany idei pojawiają się enklawy dostępne jedynie dla nielicznych. Przemiany te wiążą się z pojawieniem się nowych grup społecznych, takich jak *skorojevići*, którzy wnoszą do miasta inne wartości, odmienną estetykę i model konsumpcji, symbolicznie wypierając dawnych mieszkańców oraz ich styl życia.

## ROZPADAJĄCE SIĘ MIASTO. DYLOGIA POWIEŚCIOWA DALIBORA CVITANA

Dalibor Cvitan, chorwacki pisarz, poeta i eseista, urodzony w 1934 roku, w jednym ze swoich tekstów zatytułowanym *Pravo na nesreću* (Cvitan 1978) stwierdził, że świadomy wybór nieszczęścia stanowi jeden z nielicznych sposobów, jakie pozostały człowiekowi, by sprzeciwić się „technologicznemu ideałowi szczęścia”. Pod pojęciem tym autor rozumie podporządkowanie się automatyzmowi Natury, Nauki, Społeczeństwa lub Ideologii, a więc akceptację zewnętrznemu narzuconych – i przez to z gruntu fałszywych – reguł życia, których przestrzeganie ma rzekomo prowadzić do osiągnięcia szczęścia. Obraz tego szczęścia jest jednak z góry określony oraz wyznaczony przez ramy wspomnianych instytucji. W konsekwencji jednostka dysponuje jedynie ograniczoną możliwością wyboru. Znacznie mniejszą, niż jej się wydaje (Cvitan 1978: 181–184). Stwierdzenie to, jak zauważył Nemeč, Cvitan rozwinął, a następnie doprowadził do paroksyzmu, w dylogii powieściowej, na którą składają się utwory *Polovnjak* (1984) oraz *Ervin i luđaci* (1992) (Nemeč 2002: 388, Nemeč 2010: 181). Teksty te są przez badaczy postrzegane jako syntetyczny zapis współczesnej egzystencji zagrzebskiej, a z uwagi na dominujący w nich ponury nastrój, określane bywają mianem „czarnej dylogii” (Nemeč 2002: 386). Poruszana problematyka pozwala również zaklasyfikować je do nurtu powieści egzystencjalnej, który w literaturze chorwackiej zaczął się kształtować po drugiej wojnie światowej, przede wszystkim za sprawą twórczości Petra Šegedina (*Djeca božja*, 1946, *Osamljenici* 1947). Szczyt popularności tego nurtu przypadł na lata sześćdziesiąte, do czego przyczynili się krugovaše<sup>194</sup> (Antun Šoljan, *Izdajice*, 1961, Krsto Špoljar, *Gvožđe i lovor*, 1963, Slobodan Novak, *Mirisi, zlato i tamjan*, 1968) (por. Nemeč 2002: 394, Chajęcka 2024: 267).

Przed przystąpieniem do analizy miejskiej przestrzeni w dylogii, konieczne jest uprzednie przedstawienie postaci Ervina Lakošty – bohatera, którego egzystencjalna postawa oraz sposób doświadczania rzeczywistości mają ogromny wpływ na powieściowy obraz miasta. Mężczyzna to zbliżający się do pięćdziesiątki rozwodnik, pracownik

---

<sup>194</sup> Twórcy związani z czasopismem „Krugovi”, ukazującym się w latach 1952–1958, szybko zyskali istotne miejsce w pejzażu współczesnej literatury chorwackiej. Dla autorów skupionych wokół pisma literatura stała się przestrzenią poszukiwań indywidualnego języka wypowiedzi, nowych środków estetycznych oraz eksperymentu artystycznego. Z perspektywy ówczesnej socjalistycznej ideologii grupa ta postrzegana była jako naruszająca obowiązujące normy ideologiczne i przywracająca elementy myślenia burżuazyjnego. Po zakończeniu działalności czasopisma jego miejsce zajął „Književnik”, ukazujący się w latach 1959–1961 (Nemeč 2003: 27–28, por. Chajęcka 2024: 267).

naukowy, doktor socjologii, autor rozprawy poświęconej tematyce miejskiej (*Psichosocijalni kontekst urbane kulture*) oraz szeregu wysoko ocenianych artykułów naukowych. Żyje on samotnie w niewielkim mieszkaniu znajdującym się na Kustošiji, dzielnicy położonej w zachodniej części Zagrzebia. Pozycja społeczna Ervina została w powieści wyraźnie zarysowana, a jej stopniowa degradacja stanowi jeden z istotnych wątków utworu. Co istotne, degradacja ta wynika z podejmowanych przez bohatera decyzji. Chociaż Ervin urodził się przed drugą wojną światową na robotniczej Trešnjevce w niezamożnej rodzinie; w czasie studiów zmagał się z trudnościami finansowymi, podejmując dorywcze zajęcia – udało mu się zdobyć wykształcenie, zatrudnić jako asystent i tym samym awansować w strukturze społecznej, symbolicznie zdystansować się wobec środowiska pochodzenia. Awans ten nie wiąże się jednak z poprawą sytuacji materialnej, a przynajmniej bohater nie odczuwa go w ten sposób. Ervin nadal zмага się z problemami finansowymi, starając się uzupełnić domowy budżet dodatkowymi zajęciami, takimi jak pisanie artykułów oraz recenzji. Symbolicznym obrazem tej niewygodnej sytuacji pozostaje stary samochód marki Škoda, często odmawiający mu posłuszeństwa.

Nie mniej istotna od sytuacji materialnej Ervina okazuje się jego postawa życiowa oraz podejmowane przez niego decyzje. Bohater przejawia wyraźne znużenie koniecznością nieustannego dostosowywania się do wymogów otoczenia. W reakcji na poczucie ograniczenia i presję konformizmu mężczyzna panicznie poszukuje swojej autentyczności – indywidualnej tożsamości, która umożliwiłaby mu zachowanie wewnętrznej autonomii w rzeczywistości zdominowanej przez z góry narzucone wzorce (por. Nemeč 2002: 386). Bunt Ervina wobec społecznego porządku wyraża się poprzez konsekwentne odrzucenie dominujących norm, ról społecznych i obowiązujących wartości. Mężczyzna odnajduje sens istnienia w doświadczeniu rozpaczki, beznadziejności oraz świadomie wybieranej alienacji, ponieważ – jak twierdzi – tylko wtedy jest prawdziwy (por. Nemeč 2002: 386). Lakošta, przekonany o fałszywości i kompromitacji fundamentów współczesnego społeczeństwa, wyraża swój radykalny sprzeciw wobec niemal wszystkich jego grup: kobiet (szczególnie feministek), ludzi młodych (oraz młodości jako wartości), jak również środowiska intelektualnego, którego jest częścią. Warto jednak podkreślić, że krytycyzm Ervina nie omija również jego samego. Bohater zdaje się bowiem darzyć siebie niechęcią równie intensywną, jak ta, którą kieruje wobec innych (por. Chajęcka 2024: 268).

Jak zauważył Nemeč, pojęcie autentyczności, znaczenie wolności oraz idea wolności wyboru – kluczowe dla filozofii egzystencjalnej, zwłaszcza w ujęciu Jeana-Paula Sartre'a (2007) – zostają przez Ervina „przetłumaczone” na radykalnie indywidualistyczny

język, który można określić jako prawo do własnej negacji. W powieści *Polovnjak* rozwijana jest swoista filozofia (auto)destrukcji, straty oraz ucieczki od świata, pojmowana jako nieustanna potrzeba oddania się nieszczęściu. To właśnie nieszczęście staje się dla Ervina najwyższą wartością i ostatecznym miernikiem egzystencji – kategorią, przez którą filtruje wszystkie swoje myśli, działania i relacje ze światem. Bohater obsesyjnie poszukuje stanu „piekielnego niezadowolenia” (Nemec 2002: 386, Nemec 2010: 180), osiągając emocjonalne spełnienie dopiero w momencie, gdy może wypowiedzieć słowa: „Idem sad sve pokvariti [...] Moram sad početi govoriti namjerno što banalnije izraze, moram se prikazati kao usopljeni, sredovječni požudnik, s kojega je spala sva glazura tobožnjeg intelektualizma, a javio se prostački odgoj iz malograđanskih kuhinjica i buffetića rodne mi Trešnjevke (Cvitan 2002: 36)”.

Ervin świadomie kwestionuje obowiązujące normy społeczne, kierując się własnym poczuciem wolności i ideą autentyczności, którą interpretuje jako celową rezygnację z uczestnictwa w rządzącym się fałszem świecie. Ścieżka, jaką obrał, to konsekwentne rozmontowywanie własnej tożsamości. Proces ten osiąga punkt kulminacyjny w końcowych partiach powieści *Polovnjak*, gdzie pojawia się wyznanie, które można odczytać jako kwintesencję postawy życiowej bohatera: „Bolje umrijeti u svojoj autentičnoj nesposobnosti, nego cijeli život živjeti svoju neautentičnu sposobnost, dokazivat da možeš ono što ne možeš, da jesi ono što nisi” (Cvitan 2002: 185). Wypowiedź ta nie tylko odsłania dramat jednostki rozdartej między potrzebą sensu a świadomością jego niemożliwości, lecz także ilustruje skrajny wariant egzystencjalnego projektu – istnienia opartego na negacji, sprzeciwie i wykluczeniu jako formie zachowania tożsamości. W tym ujęciu Ervin nie tyle popada w rezygnację, ile konsekwentnie realizuje radykalny program egzystencjalny, w którym cierpienie oraz odrzucenie społecznych reguł jawią się jako warunki konieczne dla zachowania wewnętrznej integralności. Taka postawa umożliwia mu odrzucenie wszystkiego, co postrzega jako fundamentalnie obce lub uwłaczające: normatywnego porządku życia zbiorowego, konwencjonalnych form relacji międzyludzkich, językowych klisz, a także obowiązków narzucanych przez społeczeństwo. Tym samym jego wybór można odczytywać jako formę świadomego wywłaszczenia się z procesu socjalizacji, który – w jego oczach – nie służy samorealizacji, lecz prowadzi do zniewolenia i utraty autentyczności (por. Nemec 2002: 387)

Stan psychiczny Ervina znajduje swoje odbicie zarówno w przemianach zachodzących w jego ciele, jak i – w dalszej perspektywie – w samej przestrzeni miejskiej. Ciało bohatera ukazane zostało jako chore, zdeformowane i poddane nieuchronnemu

procesowi starzenia. Kategoria cielesności nabiera szczególnego znaczenia w powieści *Ervin i ludaci*, gdzie już na wstępie pojawia się obraz postaci tracącej kontrolę nad własną fizycznością. Ciało bohatera ulega groteskowemu rozrostowi, stając się nie tylko obciążeniem biologicznym, lecz także materialnym przejawem psychicznego rozkładu oraz egzystencjalnego impasu. Przemiana cielesna nie zostaje tu zredukowana do symptomów naturalnego starzenia się, funkcjonuje także jako nośnik znaczeń: stanowi ekspresję alienacji, wewnętrznego chaosu oraz rozpadu podmiotowości:

Debljina i sve one prateće bolesti od visokog tlaka do ateroskleroze i dijabetesa – naprosto su ga poslije ručka obarale na masni divan [...] pa onda spava dubljim i težim snom nego noću, on užasno hrče, grca, baca pjenu i ispušta teške urlike od tresnuća o samo dno spavanja, ispuštajući kroz gusti, crni katran knjavanja i drihanja drhtave kolubke sna. [...] Teško je uguravao prste papuče, teško je osvoljivao stokilašto tijelo u svoj mutni, sobni prostor razbacanih knjiga, lomnog pokućstva (Cvitan 2002: 192).

Trudności z panowaniem nad ciałem i ze zrozumieniem jego potrzeb towarzyszyły bohaterowi już wcześniej, jednak z czasem uległy one znacznemu pogłębieniu: „Čitavog života se trudio da se sprijatelji s vlastitim organizmom, s tijelom, da bude njegov intimni prijatelj, da živi s njim u slozi, u ljubavi, ali, što je više stario, to je više dolazio s njim u sukob” (Cvitan 2002: 39). Wygląd mężczyzny jest również efektem trybu życia, jaki prowadzi – w szczególności spożywania posiłków w tanich barach samoobsługowych w okolicach Dworca Głównego, gdzie zamieszkał po odejściu od dziewczyny i rezygnacji z pracy:

Sad kad je isključivo išao po kinima i samoposluživanjima, odbacivši bilo kakve posjete i brigu za izgled – strašno se odebljao. Više nije mogao obući stara odijela i košulje, pa je nabavio neke tobože safari modele, gdje se razlika između starog i mladog, muškog i ženskog nepovratno gubila. Od halapljivog žderanja padali su mu na prsa i revere komadi masnog kelja, a u bradi koju je pustio, znao se zateći veseli roj mrvica i žute kapi masti, kao voštane kapi na svijeci (Cvitan 2002: 190–191).

Warto zauważyć, że przemiany cielesne dotyczą nie tylko głównego bohatera, lecz także innych mieszkańców miasta, których wygląd pod wpływem spojrzenia mężczyzny ulega groteskowej deformacji. Wśród przedstawionych postaci pojawiają się osoby z podkowami pod oczami, sięgającymi połowy policzka, z tłustą skórą przybierającą barwę zepsutego żółtka lub białego nalotu na spleśniałym serze. Powieść przesycona jest naturalistycznymi opisami rozkładającego się ciała, cielesnej dezintegracji oraz fizjologicznych procesów, które ukazane zostają w sposób bezpośredni, momentami przybierający formę bezlitosnej ekspozycji cielesności. Tego rodzaju obrazowanie nie tylko potęguje wrażenie egzystencjalnego rozkładu, lecz także wpisuje się w estetykę

abiektu (Kristeva 2007), ukazując cielesność jako źródło wstępu i zagrożenia. Ciało – zarówno jednostkowe, jak i zbiorowe – staje się w tym ujęciu przestrzenią, na której odciskają się napięcia społeczne, psychiczne i kulturowe, związane z kryzysem tożsamości oraz dezintegracją wspólnoty. Odrzucenie własnej cielesności należy rozpatrywać również jako świadome zanegowanie kolejnej wartości silnie ugruntowanej w strukturze społecznej – normatywnej troski o wizerunek ciała jako nośnika statusu, dyscypliny i przynależności klasowej. Bohater najpierw rezygnuje z pracy, a wraz z nią – z przypisanej jej pozycji społecznej oraz towarzyszących jej reguł funkcjonowania w przestrzeni publicznej. Następnie konsekwentnie odrzuca kolejne formy społecznych zobowiązań, konwenansów i oczekiwań, w tym również te, które dotyczą kontroli nad własnym ciałem i jego zgodności z dominującymi wzorcami estetycznymi i kulturowymi.

Negatywność, którą kieruje się bohater, znajduje odzwierciedlenie również w jego percepcji przestrzeni miejskiej. Zagrzeb jawi mu się jako miasto brzydkie, chaotyczne, brudne i odpychające – przestrzeń naznaczona deformacją, wrogością i egzystencjalnym napięciem. W jego narracji stopniowo wykształca się swoista „zagrebofobia” (Nemec 2002: 390), przejawiająca się w całkowitym odrzuceniu zarówno peryferyjnych, jak i reprezentacyjnych części miasta. Nawet elitarne dzielnice, takie jak Tuškanac czy Kaptol, a także przestrzenie symbolicznie utożsamiane z miejskim prestiżem – jak park Zrinjevac – zostają przez Ervina zdyskredytowane jako „zjedzone wzrokiem” (*pojedeneo pogledima*, Cvitan 2002: 201) i „przeżute milionami popołudniowych nud” (*prožvakano milijunima popodnevnih dosada*, Cvitan 2002: 2001). W jego doświadczeniu miejskim nie istnieje żadna przestrzeń, która mogłaby pełnić funkcję schronienia – gdziekolwiek się udaje, niesie ze sobą swoje wewnętrzne piekło (por. Nemec 2002: 390, Nemec 2010: 185, por. Chajacka 2024: 270). Z tego względu Zagrzeb staje się w oczach bohatera miejscem traumatycznym, nasyconym negatywnymi doświadczeniami i destrukcyjnymi wzorcami społecznymi.

Zagrzeb zdaniem Ervina to miasto antyestetyczne i ponure; zagubione w czasie i przestrzeni oraz pozbawione blasku. Cvitan konstruuje obraz miasta jako metaforę współczesnej kondycji człowieka – zdezorientowanego, sfrustrowanego, znużonego i otoczonego bezsenssem:

Umjesto toga, mučno paljenje škode, kasna noćna svjetla, poljevači i onaj naopaki opaki izgled noćnog Zagreba na putu kući: oni zavijuci koji nikamo ne vode, one ulice koje se svršavaju ćorsokakom, oni trgovi bez fontane i spomenika, ona kina koja umjesto filmova daju prašinu, ona sanoposluživanja gdje radnici kupuju jeger i kiselicu, oni restorani gdje konobare uvijek muči teška, vjekovna zlovolja (Cvitan 2002: 22).

Bohater tylko dwukrotnie wypowiada się pozytywnie o Zagrzebiu, przy czym za pierwszym razem czyni to w sposób jawnie ironiczny. Rzekomo afirmatywna wypowiedź, w której opisuje nocną podróż przez miasto, w rzeczywistości operuje przesadą i karykaturalnym językiem, co skutkuje odczytaniem jej jako satyry. Pod koniec wypowiedzi ujawnia się zaś typowy dla Ervina mroczny ton:

Pa vidite da ulazimo u predivnu Savku, iza koje nas čeka čudo koje otima dah – bajoslovna Mihanovićeve, a ako budemo imali mnogo sreće, otvorit će nam se, na kraju, ruža prometnih vjetrova – Glavni kolodvor, pa onda ona uzbudljiva, nježna siva zmija Branimirove, pa krasna Šubićeve, pa opojna Socijalističke revolucije [...] Dajmo malo zanosa tom krepanom gradu, nemojmo samo uvijek zuriti kroz vjetrobzan na onaj prokleti način današnjih ljudi koji su vječno oprezni [...] Prelazimo u neopisivu Maksimirsku! Pokraj onog slavnog stadiona, od čijih neuspjeha bubre jetra čitavih generacija. Pokraj onih smrdljivih kaveza u kojima predratni lavovi glume mlade snage. Pokraj onih visokih jablanova s kojih se najbolje vide naši nogometni porazi. Pokraj bezbroj nižih drveta, pogodnih za vješanje. Tu je ona hrpa obiteljskih gnojilišta, buregdžinica i slastičarnica u najotrovnijem i najrasutijem zagrebačkom predgrađu Dubravi, gdje u kinu, po platnu, umjesto slika, kliza živi pijesak samoubilačkih nedjeljnih poslijepodneva (Cvitan 2002: 26).

Ervin wykorzystuje konwencję ironicznego zachwytu, by ujawnić głębszą krytykę: z jednej strony kpi z miejskiej topografii, z drugiej – z powierzchownej, kompensacyjnej potrzeby doszukiwania się piękna tam, gdzie go realnie nie ma. Opis przejazdu przez Maksimir i Dubravę stanowi przykład brutalnej dekonstrukcji miejskiego mitu. Pozornie entuzjastyczne wyliczenia prowadzą do coraz bardziej sarkastycznych i przygnębiających obrazów. Stadion, który mógłby być źródłem dumy, staje się miejscem narodowego wstydu. Bohater zderza heroiczne konotacje przestrzeni z ich aktualnym, upadłym stanem. Jabłonie, z których można by śledzić piłkarskie zwycięstwa, najlepiej eksponują porażki, a doskonale do powieszenia się drzewa stają się makabrycznym komentarzem na temat społecznego i emocjonalnego stanu mieszkańców.

Ervin drugi raz wypowiada pozornie pozytywne zdanie na temat Zagrzebia podczas powrotu z Dubrawy. Stwierdza wówczas: „Pa, kvragu, ta mrka Zagrepčina nije ni tako odurna gradina” (Cvitan 2002: 41). Wypowiedź mężczyzny ma wyraźnie ambiwalentny charakter. Choć pozornie sugeruje złagodzenie negatywnego stosunku do miasta, w rzeczywistości zawiera ślady irytacji i niechęci, widoczne zarówno w wulgaryzmie, jak i w ironiczno-antropomorficznym określeniu „mrka Zagrepčina”. Miasto nie zostaje nazwane pięknym, lecz jedynie „nie aż tak odrażającym”, co czyni tę afirmację warunkową i ograniczoną. Tego typu wypowiedź odzwierciedla emocjonalną huśtawkę bohatera i jego niemożność pełnej identyfikacji z przestrzenią miejską.

Negatywny stosunek Ervina do całego Zagrzebia ujawnia się między innymi w jego reakcjach na kolejne miejsca zamieszkania. W ciągu fabuły bohater przeprowadza się dwukrotnie, a przeprowadzki te odzwierciedlają pogłębianie się jego egzystencjalnego kryzysu (por. Chajęcka 2024: 270). Pierwszy raz wyprowadza się wraz z partnerką i jej córką do willi na Tuškancu – jednej z najbardziej prestiżowych dzielnic Zagrzebia, utożsamianej z mieszczańskim komfortem, stabilnością i społecznym awansem. Jednak już sam opis nowego miejsca zamieszkania całkowicie demontuje ten obraz:

Vila u Tuškancu pokazala se, naravno, žalosnom, sivom, stambenom jednokatnicom, sa žutim tragovima rđe po sivim zidovima, s ranama otpale žbuke, srušenim krovnim vijencima i krovom koji propušta. Stepenice trijema bile su porazbijane, zelena plijesan poduhvatila je podnožje zidova na stepeništu. U drvarnici, u podrumu su se mutno bjelasale gljive, a daščani pod u tom istom podrumu se uvijao i pištao od vlage, kao stara, bolesna, ciktava, riđa zmija (Cvitan 2002: 164).

Opis ten, utrzymany w rejestrze skrajnej degradacji, całkowicie zaprzecza konwencjonalnemu wyobrażeniu elitarniej przestrzeni miejskiej. Mimo że lokalizacja sugerowałaby aspiracyjny awans i poprawę warunków życia, Ervin postrzega willę przez pryzmat entropii. Staje się ona miejscem skażonym, rozpadającym się, niemal organicznie chorobliwym. Użycie takich określeń, jak: „rany po odpadającym tynku” czy „deski podłogowe wijące się i skrzypiące od wilgoci jak stary, chory i piszczący rudawy wąż”, konstruuje obraz przestrzeni niemal postapokaliptycznej, żyjącej własnym, niezależnym życiem. Znacząca jest także personifikowanie elementów domu – deski są nie tylko mokre, lecz także „skręcają się” i „piszczą”. Tego rodzaju opisy wzmacniają atmosferę niepokoju, a także wyrażają stan psychiczny bohatera, któremu żadna przestrzeń – nawet ta symbolicznie uprzywilejowana – nie jest w stanie przynieść ukojenia czy poczucia zakorzenienia. W tym sensie przestrzeń Tuškanaca nie różni się istotnie od innych, wcześniej przez Ervina odrzuconych. To, co w społecznym imaginarium funkcjonuje jako enklawa komfortu i prestiżu, zostaje przez bohatera zdegradowane do poziomu ruin. Willa staje się więc symbolicznym rozszerzeniem jego egzystencjalnego impasu, odbiciem wewnętrznego chaosu oraz braku perspektyw. Przeprowadzka nie jest zatem zmianą jakościową, lecz jedynie przesunięciem w obrębie tej samej, przegranej topografii – miasta jako przestrzeni wyobcowania i duchowej degradacji. W podobnej estetyce bohater opisuje osiedla Nowego Zagrzebia, gdzie mieszka Vera:

I evo ga sada u njenom stanu, tužnoj rupi nekog prekosavskog naselja, izgubljenog u blatu započetih i nikad dovršenih radova. I zatvorenih očiju znao je okolinu s razbacanim betonskim cijevima, nekakvim taverzama, snopovima željeza za armiranje, daskama skela, daskama s

grubim kvrgama stvrdnutog kreča, s jamama punim vode... Ah, te ulupljene zarđale konzerve, razbijene cigle, odbačeni frižideri i štendjaci – koliko ste nam dobrih raspoloženja oduzeli, koliko misli naveli na propadanje i smrt... Kako da tu odraste normalna, vedra, dobra djevojka, kad je pri odlasku u školu dočekaju crni krnjatci razbijenih cigli, crno očno duplje odbačene vešamšine, nazubljeni rub lonca, crknuti, zmijasti lanac dječjeg bicikla... Popis, popis tih stvari koje vidimo na putu kući... popis osušenih fikusa, bačenih van zajedno s loncima, čitavih karoserija fića, oglodanih valjda nekim bubama koje jedu samo metal, samo tapecirung, samo motorno ulje, samo plastiku, aluminij, žice, šarafe, gumu, električne kablove, a više od svega željezo, željezo, željezo, i drvo, i meso, meso... (Cvitan 2002: 10).

Padala je ta zagrebačka noć na pokvareni frižider, pun mačjeg dreka, na blijedožutu strnjiku šikare što je obrasla pustinju prekosavskih naselja. Spuštao se na taj poetski sumrak na polomljene klupe, razbijene svjetiljke, počupane ograde parkova, spuštao se na beskrajne magazine s nizovima betonskih greda, cigli, drvene građe, žice, cementa, pijeska, miješalica, bagera, buldožera, svih tih željeznih ljudožera, koji su od jutra do mraka jeli, mljeli, žvakali i probavljali ljudsko meso i meso grada, meso života (Cvitan 2002: 12–13).

Išao je dakle, opet, kroz zarđale obručem oglodane automobilske kosture, izvlačio je noge iz napuštenih krečnih jama, iz popijenih očiju šupljih vešmašina, nije odolio iskušenju da golim prstima opipa viti zarđali čavao što je nasred blatnjave bare strošio iz trule daske, da bi poslije otro ruke u hrpi starih radničkih hlača i bluza koje su radnici, poslije završetka ovog naselja, ostavili kao zmija svlak (Cvitan 2002: 16).

W oczach Ervina osiedle po drugiej stronie Sawy jawi się jako przestrzeń porzucona, pogrążona w chaosie i zaniedbaniu. To miejsce, w którym nieukończone prace budowlane pozostawiły trwałe ślady: błoto, porzrzucone deski, niezakończone rusztowania, zniszczone cegły, betonowe rury i wodę gromadzącą się w głębokich jamach. Taki stan rzeczy, w połączeniu z licznymi, często zepsutymi lub niepotrzebnymi przedmiotami, sprawia, że przestrzeń ta zaczyna przypominać wysypisko śmieci. Mieszkańcy okolicznych bloków bezrefleksyjnie dokładają kolejne odpady, co jeszcze bardziej potęguje wrażenie zaniedbania i zniszczenia. Wśród porzuconych przedmiotów – starych lodówek, kuchni, pralek, zniszczonych garnków, zasuszonych kwiatów i części samochodowych – nietrudno dostrzec elementy totalnego rozkładu. Obraz tej zrujnowanej przestrzeni, podkreślony turpistyczną fascynacją Ervina, nie tylko formułuje wizję osiedla, lecz również oddziałuje na psychikę jego mieszkańców. Jak zauważa bohater, trudno o poczucie komfortu i bezpieczeństwa w przestrzeni przypominającej wysypisko – miejscu, gdzie każdy element otoczenia, od porzuconych przedmiotów po ślady niedokończonych projektów architektonicznych, staje się symbolicznym przypomnieniem o rozpadzie, przemijaniu oraz nieuchronności śmierci. Niemożliwe staje się doświadczenie szczęścia w rzeczywistości, gdzie z pozostałości cudzego życia – bezużytecznych, wyrzuconych obiektów – wyrastają szare, zdegradowane już na etapie budowy bloki mieszkalne (por. Chajęcka 2024: 279). Przestrzeń ta, zamiast oferować stabilność i perspektywę, unaocznia kruchość istnienia oraz bezsens zbiorowego wysiłku. Wreszcie, trudno o jakąkolwiek

radość w otoczeniu ludzi, których codzienność naznaczona jest rezygnacją, frustracją i egzystencjalnym bólem. Świat przedstawiony zostaje tu jako wspólnota cierpienia, w której samotność jednostki nie zostaje przełamana, lecz dodatkowo potęgowana przez społeczne milczenie i brak nadziei:

Cinički se na nas ceri smeće, propast i smrt, stvari guraju nam prst u retinu, pa kako, dovraga, da se bude donekle veseo, vedar, kako ne vidjeti grozno išarane zidove, prašnosive kolobare mokraće uz zidove, ludog bijelokosog starca koji živi sam, bez ikoga, debele osamljene žene srednjih godina koje obožavaju neku životinju, kako ne vidjeti fanatičke domaćice koje se žrtvuju obitelji i djeci tako da se više ne češljaju, više ne mažu, više ne odijevaju, već gole pod surim kaftanom odvratne obiteljčine [...] ruju po policama samoposluživanja, kupujući mora, oceane šarenih paketića, konzervi, boca, mesa, kruha, sira, jaja, riba, bakalara, jelena, vepara, morskih pasa i majmuna! (Cvitan 2002: 10–11).

Powyższy fragment stanowi skondensowaną ekspresję turpistycznego światopoglądu bohatera, w którym codzienność zostaje zredukowana do obrazu fizycznego i moralnego rozkładu. Ironiczny, pełen obrzydzenia i groteskowej przesady opis rzeczywistości – od śmieci i brudu po karykaturalne portrety mieszkańców – demaskuje społeczną pustkę i egzystencjalne wypalenie, charakterystyczne dla zdegradowanej przestrzeni miejskiej, która nie daje jednostce ani schronienia, ani sensu.

Druga przeprowadzka Ervina ma wyraźnie symboliczny charakter. Bohater opuszcza dom dzielony z Verą i osiedla się samotnie w ciasnym, jednopokojowym mieszkaniu w centrum miasta, w bezpośrednim sąsiedztwie Dworca Głównego. Nowe miejsce zamieszkania, pozbawione podstawowych wygód, takich jak toaleta, z oknem wychodzącym na ponure podwórze, zostaje przedstawione jako przestrzeń skrajnego wyobcowania i dekadencji. Jak czytamy:

I tako se našao u podstanarskoj sobici jedne od onih poprečnih uličica, između Palmotićeve i Petrinjske, blizu Glavnog kolodvora. Očajnijeg i sumornijeg kraja Ervin nije u životu vidio, iako je dosta proputovao. Kuće su sve bile iste visine, velike sive četverokatnice, sagrađene prije rata, a od tada im se fasada nije obnavljala. Ljuštile su se s njih krpe žbuke, a karijatide, krovne vijence, sadrene rogove obilja prekrivala je ne više siva, nego žuto-crna prašina, kao rđa na željezu otpada (Cvitan 2002: 186).

Opis architektury – zaniedbane kamienice z łuszczącą się elewacją, pokryte żółtoczarną warstwą kurzu i rdzy – doskonale wpisuje się w to, co Cvjetko Milanja określił mianem „naturalistycznej topografii” (Milanja 1993: 72), czyli przestrzeni oddającej zarówno stan psychiczny bohatera, jak i jego etyczny horyzont. Obraz ten przekracza funkcję tła i staje się istotnym nośnikiem znaczenia: materializuje samotność, wyczerpanie i egzystencjalny impas. Przestrzeń miejska nie tylko nie oferuje wytchnienia, ale wręcz

intensyfikuje poczucie bezsensu i rozpadu, stając się kolejną odsłoną „wewnętrznego piekła” Ervina – piekła, które nie znajduje już granicy między tym, co zewnętrzne, a tym, co psychiczne.

Na sposób, w jaki Ervin postrzega Zagrzeb, istotny wpływ mają również jego doświadczenia związane z podróżami zagranicznymi. Niegdyś potrafił bowiem dostrzegać i doceniać piękno miasta. Konfrontacja z zachodnimi metropoliami sprawiła, że Zagrzeb stracił w jego oczach dawną atrakcyjność i blask:

Zagreb. U zadnje vrijeme, naročito posljednje dvije godine, otkad je prešao pedesetu, odjednom je, poput zapaljenog novinskog papira, pocrnjelo i savilo se, i nekako se urušilo u sebe sve, što je Ervina nekad u tom gradu veselio i bilo lijepo. Tuškanac, Gornji grad, Zrinjevac, Katedrala, Cmrok – nekad apriorno slavna i divna mjesta, sad su se zgužvala poput papirnate harmonike u blatnoj lokvi pred očima zbudjenog djeteta. Ervina. Nekad bi mu čak i svaki prolazak Ilicom i razgledavanje dućana, značilo ugodan kaleidoskop zlatastih, šarenih sličica, bogatih, lijepih stvari. Ali otkad je vidio njujorški Macey, londonski Marx i Specer, parišku Galerie Lafayette, i čak honoluluški shoppingcentar Moana – ustanovio je, s odvratnošću, da se u najstrožem zagrebačkom centru nalaze same brusionice noževa, parfumerije, prodavaonice lutrije, kožne galanterije, trafike, a naročito one neodređene prodavaonice NIČEGA, gdje u izlozima, od rata (a možda još od prije rata) stoji neki neodređeni predmet [...] (Cvitan 2002: 200).

Podróże Ervina – do Nowego Jorku, Londynu, Paryża czy nawet Honolulu – poszerzają jego horyzonty, ale także stają się impulsem do przewartościowania dotychczasowych wyobrażeń o własnym mieście. Po zetknięciu się z nowoczesnością i bogactwem zagranicznych centrów handlowych, zagrzebska Ilica – kiedyś postrzegana jako barwny i przyjemny pasaż – jawi się mężczyźnie jako przestrzeń prowincjonalna, wręcz groteskowa, pełna przypadkowych i nieatrakcyjnych punktów usługowych. Ervin dostrzega, że Zagrzeb nie tylko nie spełnia standardów zachodnich metropolii, ale przede wszystkim staje się symbolem stagnacji i rozpadu. Miasto, które kiedyś kojarzyło się z życiem i możliwościami, obecnie symbolizuje pustkę, rozczarowanie i upływający czas. Ostatecznie więc Zagrzeb, zdaniem bohatera, to przestrzeń pozbawiona potencjału odnowy i symbolicznie martwa:

Čitav Zagreb je bio jedan toliko trošni, pukotinama izmrežan, oguljen i truo zid, da se na njega nije mogla više prikucati ni nova tapeta, ni slika, niti mu dati nova boja... Suze mu udariše nad tom sirotom trošnošću, trulošću, gnjiloćom ovog grada... Udahtnuti mu nov život? Pa to bi bilo isto kao mercedesov motor ugraditi u krepavajućeg plastičnog, kartonskog, ljepenskog trabanta... (Cvitan 2002: 252).

Zagrzeb stracił status miejsca znaczącego, przekształcając się w pustą oraz zdegenerowaną skorupę, z którą nie sposób już nawiązać emocjonalnej ani tożsamościowej więzi. Jego dekonstrukcja ma wymiar zarówno urbanistyczny, jak i egzystencjalny –

odzwierciedla bowiem głębokie poczucie wyobcowania, kryzys tożsamości oraz świadomość nieuchronnego rozpadu wartości i form życia, które niegdyś nadawały sens codzienności.

W obu powieściach miasto jawi się jako organizm chory i zaniedbany, którego degradacja materialna odzwierciedla głęboki kryzys wspólnoty. W przywoływanych przez narratora fragmentach czytamy: „Smeće je zavladao ovim gradom. Smeće je zavladao ovim ljudima. Ma koliko da se čistilo, sve je bilo uzalud” (Cvitan 2002: 71); „Sjedio je tako u otpadu stvari, s otpadom ljudi” (Cvitan 2002: 153); czy wreszcie: „Ružan je bio taj bolji Zagrebački firtl, ružan je bio čitav Zagreb, a zašto? Ne iz nekih metafizičkih razloga, nego uslijed čiste Pragme. Zagreb se nije prao” (Cvitan 2002: 227). Wypowiedzi te nie pozostawiają wątpliwości: brzydota Zagrzebia nie ma charakteru abstrakcyjnego ani symbolicznego, lecz jest konsekwencją konkretnych zaniedbań – materialnych i etycznych – za które odpowiedzialni są jego mieszkańcy. Dla Ervina zaniedbanie przestrzeni to akt moralnego zaniechania, znak obojętności wobec wspólnoty i samego siebie. Oskarża on osoby mieszkające w Zagrzebiu o całkowity brak troski – nie tylko o wygląd miasta, ale także o porządek społeczny i duchowy. W utworze *Ervin i luđaci* dochodzi wręcz do momentu kulminacyjnego, w którym bohater wzywa Boga, by zainterweniował, skoro ludzie są niezdolni do działania. Mieszkańcy Zagrzebia, jego zdaniem, nigdy bowiem nie sięgną po miotłę, aby przywrócić miastu elementarną czystość i ład (por. Chajęcka 2024: 271–272).

Z analizy dylogii Dalibora Cvitana wyłania się obraz Zagrzebia jako przestrzeni głęboko zdegradowanej w sensie materialnym i symbolicznym. Przestrzeń miejska nie pełni tu funkcji stabilizującej ani integrującej, lecz przeciwnie – ujawnia się jako miejsce alienacji, emocjonalnego wypalenia i psychicznej dezintegracji. „Naturalistyczna topografia”, o której pisał Cvjetko Milanja, nie tylko odwzorowuje stan psychiczny Ervina, ale również unaocznia szerszy kryzys wspólnoty i tożsamości. Brud, śmieci i chaos nie są wyłącznie zewnętrznymi oznakami zaniedbania. Stają się znakiem głębokiego rozpadu więzi społecznych, zatarcia granic między normalnością a obłądem, między wnętrzem a otoczeniem. W tym sensie Zagreb w prozie Cvitana nie jest po prostu tłem wydarzeń, lecz dynamiczną i współuczestniczącą przestrzenią, w której dokonuje się stopniowy rozkład jednostki oraz całego porządku społecznego.

\*

Kierunek, w jakim podąża chorwacka proza lat 1945–1990, można trafnie określić jako stopniowe przesunięcie akcentu z perspektywy zbiorowej ku doświadczeniu jednostkowemu. Zagrzeb staje się tu przestrzenią konfrontacji bohaterów z rzeczywistością społeczną, polityczną i egzystencjalną. Miasto – poddane ideologicznym przemianom, kontrolowane i na nowo definiowane – jest jednocześnie miejscem indywidualnych lęków, tęsknot i prób zachowania autonomii. W literackim obrazie Zagrzebia coraz wyraźniej rysuje się potrzeba opowiedzenia historii z punktu widzenia jednostki, która – choć uwikłana w historyczne okoliczności – nie przestaje być podmiotem doświadczenia. Tym samym przestrzeń miejska nie tylko odzwierciedla zmiany społeczne, ale i staje się zwierciadłem wewnętrznych napięć oraz prób odnalezienia tożsamości w powojennej codzienności.

## CZEŚĆ IV W STRONĘ LOKALNOŚCI

### ZAGRZEB NA PRZEŁOMIE XX I XXI WIEKU

Wiosną 1990 roku odbyły się w Chorwacji pierwsze wielopartyjne wybory parlamentarne, w których zdecydowane zwycięstwo odniosła Chorwacka Wspólnota Demokratyczna (Hrvatska Demokratska Zajednica, HDZ), partia założona w czerwcu 1989 roku przez Franja Tuđmana, opowiadająca się za radykalnie nacjonalistyczną wizją niepodległego państwa chorwackiego. Zgodnie z ówczesnie obowiązującą konstytucją Chorwacja wciąż jeszcze nosiła oficjalnie nazwę Socjalistyczna Republika Chorwacja (Socijalistička Republika Hrvatska). Stanowisko przewodniczącego Prezydium objął sam Tuđman. Nazwę państwa zmieniono 25 lipca 1990 roku, usuwając z niej przymiotnik „socjalistyczna”. Wtedy też dotychczasowy urząd przewodniczącego Prezydium został zniesiony, a na jego miejsce wprowadzono instytucję prezydenta Republiki, co stanowiło istotną zmianę w strukturze najwyższych organów władzy państwowej. Ustanowiono również nowe symbole państwowe, czyli flagę i herb, oraz zmieniono status mieszkających na terenie Chorwacji Serbów. Przestali być traktowani jako naród konstytutywny, a zostali uznani za mniejszość narodową. Miało to istotne konsekwencje polityczne i społeczne w kontekście kształtowania się nowego porządku państwowego oraz relacji chorwacko-serbskich. Po ogłoszeniu niepodległości przez Chorwację 25 czerwca 1991 roku, Zagrzeb stał się stolicą nowo powstałego państwa. Według spisu powszechnego przeprowadzonego w tym samym roku, miasto liczyło 706 770 mieszkańców; dekadę później, w 2001 roku, liczba ta wzrosła do 779 145 osób (Perić 2006: 313, 334)<sup>195</sup>. W tym dynamicznym okresie przemian, 31 maja 1991 roku, arcybiskup Zagrzebia, kardynał Franjo Kuharić, ogłosił Matkę Bożą od Kamiennej Bramy patronką miasta. Akt ten nadał Zagrzebiowi nowy symboliczny znak tożsamości religijnej i kulturowej.

W kontekście przekształceń politycznych i narodowych dochodziło również do zmian w przestrzeni publicznej. W październiku 1990 roku na główny plac w Zagrzebiu

---

<sup>195</sup> W 2011 roku liczba ludności stolicy wzrosła do 790 017, jednak w kolejnym dziesięcioleciu odnotowano spadek – według danych z 2021 roku Zagrzeb zamieszkiwało 767 131 osób. Podobną tendencję spadkową widać również na poziomie ogólnokrajowym – w 2011 roku liczba ludności Chorwacji wynosiła 4 284 889, natomiast w 2021 roku zmniejszyła się do 3 871 833 mieszkańców (<https://dzs.gov.hr/popisi- stanovnistva/421> [dostęp: 29.07.2025]).

powrócił pomnik upamiętniający bana Josipa Jelačića. Sam plac odzyskał zaś swoją dawną nazwę – plac Bana Josipa Jelačića (zamiast plac Republiki) (Rihtman-Auguštin 2000: 88–89, Perić 2006: 310–311, Goldstein 2013c: 299). Zmianie uległy również nazwy ulic, placów i szkół, które wcześniej upamiętniały komunistycznych działaczy, uczestników ruchu oporu, serbskie miasta, postacie oraz symbole związane z ideologią socjalistyczną. W ramach procesu rekonfiguracji przestrzeni miejskiej przywracano przedwojenne nazwy lub nadawano nowe, odwołujące się do chorwackiej historii narodowej. Przykładowo, ulica Rewolucji Socjalistycznej odzyskała nazwę Zvonimirova, plac Lenina przemianowano na plac Króla Piotra Krešimira IV, a ulica Mošy Pijade otrzymała ponownie swoją dawną nazwę – Medveščak. Jednym z nielicznych wyjątków była ulica Braci Kavuriciów, ponieważ władza „nieodpowiednich” w swojej interpretacji komunistów (zabitych przez ustaszy) zastąpiła bardziej pasującym do jej ideologii komunistą Andriją Hebrangiem, krytykującym politykę Jugosławii wobec Chorwacji<sup>196</sup>. Najwięcej kontrowersji i protestów wzbudziła w 1990 roku zmiana nazwy placu Ofiar Faszyzmu (Trg žrtava fašizma) na plac Wybitnych Chorwatów (Trg hrvatskih velikana), dokonana na sugestię Tuđmana i zapowiadająca jego podejście do historii Niezależnego Państwa Chorwackiego. Poczynając od 1991 roku, corocznie 9 maja, czyli w Dniu Zwycięstwa, odbywały się demonstracje pod

---

<sup>196</sup> Stjepan Kavurić (1905–1942) – działacz komunistyczny związany z Zagrzebiem, od 1933 roku członek lokalnej organizacji partyjnej, aktywny między innymi w kierownictwie partyjnym zakładów komunalnych, takich jak Elektra i Vodovod. Po zawarciu porozumienia Maček–Cvetković został aresztowany i osadzony w obozie koncentracyjnym w Lepoglavie, a następnie przekazany władzom ustaszowskim. Przebywał w różnych obozach, aż do czerwca 1942 roku, kiedy to zginął w obozie Stara Gradiška podczas próby ataku więźniów na strażników (Branimira Lazarin, *Prešućivana figura domaće arhitekture*, <https://www.portalnovosti.com/presucivana-figura-domace-arhitekture/> [dostęp: 29.07.2025]).

Zvonimir Kavurić (1901–1944) – architekt i artysta plastyk, związany z nurtem modernizmu. Studiował architekturę w Zagrzebiu, a następnie zdobywał doświadczenie zawodowe w Pradze i Paryżu, m.in. w pracowni Le Corbusiera. Od 1934 roku pracował w miejskim biurze budownictwa w Zagrzebiu. W latach 30. był członkiem lewicowej grupy artystycznej Zemlja oraz architektonicznej Radna grupa Zagreb. Podczas II wojny światowej aktywnie działał w ruchu oporu jako sekretarz Narodowyzwoleńczego Komitetu Zagrzebia (NOO). Aresztowany przez ustaszy, został powieszony wraz z dziewięcioma innymi działaczami antyfaszystowskimi 5 października 1944 roku w Zaprešiću (hasło: *Kavurić, Zvonimir [w:] Hrvatski biografski leksikon, mrežno izdanje*, <https://hbl.lzmk.hr/clanak/kavuric-zvonimir> [dostęp: 29.07.2025]).

Andrija Hebrang (1899–1949) – chorwacki i jugosłowiański działacz komunistyczny, jeden z czołowych polityków komunistycznych Chorwacji w okresie II wojny światowej i tuż po jej zakończeniu. Członek Komunistycznej Partii Jugosławii od 1919 roku, wielokrotnie więziony za działalność polityczną w okresie międzywojennym. Podczas wojny uczestniczył w pracach Antyfaszystowskiej Rady Wyzwolenia Narodowego Jugosławii (AVNOJ) oraz pełnił funkcje w strukturach rządu tymczasowego – m.in. komisarza ds. handlu i przemysłu oraz ministra przemysłu. Wkrótce po wojnie usunięty z życia politycznego w wyniku konfliktu z centralnym kierownictwem KPJ, krytykował bowiem politykę gospodarczą Jugosławii wobec Chorwacji. W 1948 roku, w kontekście narastającego napięcia między Jugosławią a ZSRR, został oskarżony o zdradę, aresztowany i zmarł w więzieniu w Belgradzie w niejasnych okolicznościach. Oficjalnie ogłoszono samobójstwo, jednak wiele źródeł wskazuje na egzekucję z rozkazu władz. W 1990 roku został pośmiertnie zrehabilitowany przez chorwacki parlament jako ofiara represji komunistycznych (hasło: *Hebrang, Andrija [w:] Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*, <https://www.enciklopedija.hr/clanak/hebrang-andrija-1899-1949> [dostęp: 29.07.2025]).

hasłem „Przywróćcie placowi nazwę”. Kulminacją napięć był incydent z 1999 roku, kiedy to podczas legalnie zgłoszonego zgromadzenia Komitetu na rzecz przywrócenia dawnej nazwy placu doszło do fizycznej konfrontacji. Na miejsce przybyli przeciwnicy inicjatywy, którzy zaatakowali uczestników spotkania – użyto gazu łzawiącego, a w wyniku zająć pobity został główny organizator protestu, Zoran Pušić, a także przyszły prezydent Chorwacji, Stjepan Mesić (prezydent w latach 2000–2010). Ostatecznie w 2000 roku, po objęciu władzy w państwie i mieście przez opozycję, przywrócono pierwotną nazwę placu. W tym czasie pojawiły się również inicjatywy środowisk prawicowych, mające na celu zmianę nazwy placu Marszałka Tity. Postulaty te uzasadniano przekonaniem, że Josip Broz Tito był – w interpretacji ich inicjatorów oraz części opinii publicznej – przede wszystkim zbrodniarzem wojennym i dyktatorem, odpowiedzialnym za represje polityczne oraz powojenne zbrodnie komunistyczne. Jeden z największych protestów odbył się w grudniu 2008 roku, podczas którego zgromadzeni podnieśli kwestię, że postulat zmiany nazwy placu wiąże się z fundamentalnym prawem człowieka – prawem do życia. Ich zdaniem marszałek Tito, w trakcie całego okresu swojej władzy, był odpowiedzialny za systematyczne naruszanie tego prawa. W trakcie zgromadzenia odczytano również świadectwa dokumentujące przemoc wobec ludności chorwackiej w czasie tragedii blejbarskiej, a także relacje dotyczące represji wymierzonych w Chorwatów po wydarzeniach związanych z Chorwacką Wiosną (*Prosvjed za promjenu imena Trga maršala Tita* [dostęp: 30.07.2025]). Nazwę placu zmieniono ostatecznie dopiero w 2017 roku na plac Republiki Chorwackiej (Rihtman-Auguštin 2000: 44–47, Marijanović 2007: 116–121, Goldstein 2013c: 289–290).

Wojna w Chorwacji (*Domovinski rat*) toczyła się w latach 1991–1995. Zagrzeb przez długi czas nie został bezpośrednio dotknięty działaniami wojennymi. Nie oznacza to jednak, że wojna nie była w jego przestrzeni odczuwana. Mimo braku większych zniszczeń, napięcie, lęk oraz inne skutki konfliktu były wyraźnie zauważalne w codziennym życiu mieszkańców stolicy. W drugiej połowie 1991 roku miasto niemal codziennie doświadczało alarmów lotniczych, a przez kolejne dwa do trzech miesięcy nocą obowiązywało zaciemnienie. Faktyczne ataki powietrzne na obiekty miejskie były rzadkie – przeloty samolotów miały przede wszystkim na celu wywarcie presji psychologicznej, służyły zastraszeniu i demoralizacji ludności cywilnej. Celem sporadycznych uderzeń były strategiczne obiekty infrastrukturalne, takie jak nadajniki radiowo-telewizyjne czy stacje transformatorowe w okolicach miasta. Jedynym rzeczywistym atakiem na centralną część Zagrzebia było w tym okresie raketowe ostrzelanie rezydencji prezydenckiej na Górnym

Mieście, które miało miejsce 7 października 1991 roku (Perić 2006: 316, Goldstein 2013c: 293).

Skutki wojny były odczuwalne w Zagrzebiu szczególnie poprzez znaczący napływ uchodźców i osób przesiedlonych. Do końca 1991 roku liczba chorwackich uchodźców i przesiedleńców osiągnęła niemal 500 tysięcy, z czego największa część znalazła schronienie właśnie w stolicy. Zauważalnie dramatyczny wzrost ich liczby nastąpił pod koniec listopada 1991 roku, po upadku Vukovaru, kiedy to uchodźcy ze Sławonii zaczęli zajmować zagrzebskie hale sportowe, przekształcone w prowizoryczne ośrodki tymczasowego zakwaterowania. Od 1992 roku do Zagrzebia napływały – zarówno na krótki, jak i dłuższy czas – dziesiątki tysięcy uchodźców i przesiedleńców z Bośni i Hercegowiny. Największe nasilenie tego zjawiska miało miejsce w sierpniu 1992 roku. Wtedy liczba uchodźców i przesiedleńców przebywających w stolicy Chorwacji osiągnęła 153 680 osób. W kolejnych latach liczba ta systematycznie malała, osiągając 72 370 osób w 1996 roku oraz 20 487 w roku 1997 (Perić 2006: 317–318, Goldstein 2013c: 293).

W niektórych dzielnicach Zagrzebia, szczególnie tych oddalonych od centrum, zamieszkiwanych przez liczną społeczność serbską pochodzącą z północno-zachodniej części Bośni i Hercegowiny, pojawiały się werbalne groźby kierowane wobec mieszkańców, sugerujące im konieczność opuszczenia domów. Z czasem presja ta przybrała formę fizycznych zastraszeń. W rezultacie, na przełomie lata i jesieni 1991 roku, wielu Serbów zamieszkujących peryferyjne dzielnice stolicy zaczęło masowo opuszczać swoje domy. Niejednokrotnie nieruchomości te były sprzedawane po zaniżonych cenach, co pozwoliło niektórym osobom na wykupienie kilku domów i znaczne wzbogacenie się. Dochodziło także do przypadków arbitralnych zatrzymań – część Serbów była zabierana na teren Targów Zagrzebskich (Velesajam), gdzie ich przetrzymywano i przesłuchiowano. Niektórzy z nich zostali następnie wykorzystani w ramach wymiany jeńców, jednak część nigdy nie powróciła z tego miejsca. Innych wywożono do bazy rakietowej w miejscowości Kerestinec, położonej niedaleko Zagrzebia (Goldstein 2013c: 294). Równoległe miejsce miały czystki kadrowe – Serbowie byli masowo zwalniani ze stanowisk w instytucjach publicznych i administracji państwowej. W efekcie ich liczba w Zagrzebiu uległa drastycznemu zmniejszeniu. Zgodnie z danymi spisu powszechnego z 1991 roku w stolicy Chorwacji mieszkały 44 384 osoby narodowości serbskiej, podczas gdy dziesięć lat później liczba ta wynosiła już tylko 18 811 (Goldstein 2013c: 295).

Zagrzeb bezpośrednio doświadczył działań wojennych dopiero w 1995 roku, kiedy to doszło do dwóch ataków rakietowych przeprowadzonych przez Armię Republiki

Serbskiej Krajiny. Ostrzał nastąpił 2 i 3 maja i stanowił odpowiedź na rozpoczętą 1 maja 1995 roku przez Siły Zbrojne Republiki Chorwacji operację wojskową pod kryptonimem „Błysk” (*Bljesak*), której celem było odzyskanie terytorium zachodniej Sławonii, znajdujących się pod kontrolą Serbów. Uderzenia raketowe na Zagrzeb przeprowadzono z użyciem pocisków z głowicami kasetowymi, stanowiącymi szczególne zagrożenie dla ludności cywilnej ze względu na ich szeroki zasięg rażenia i nieprecyzyjność uderzeń. Rakiety zostały wystrzelone z rejonów kontrolowanych przez siły serbskie, a bezpośrednią odpowiedzialność za ich użycie ponosił dowódca Armii Republiki Serbskiej Krajiny, Milan Martić. Celem nalotów były wyłącznie obiekty cywilne, co stanowiło rażące naruszenie międzynarodowego prawa humanitarnego. W wyniku ostrzału życie straciło siedem osób, a co najmniej 150 cywilów zostało rannych (Perić 2006: 321). Podczas pierwszego ataku, 2 maja, rakiety uderzyły w ulicę Stara Vlačka, plac Josipa Juraja Strossmayera, ulicę Križančevića, budynki mieszkalne, szkołę, tramwaj komunikacji miejskiej oraz port lotniczy. Dzień później, 3 maja, kolejne rakiety trafiły między innymi w ulice Klačevića, Medulicevica oraz Ilice. Ucierpiały również instytucje publiczne, w tym gmach Chorwackiego Teatru Narodowego, gdzie ranni zostali tancerze pochodzący z Ukrainy, Rosji i Wielkiej Brytanii. Równie poważnie uszkodzony został także szpital dziecięcy mieszczący się przy ulicy Klačevićevoj (Perić 2006: 321–322, Goldstein 2013c: 296).

Przełom wieków był trudny dla zagrzebskiego (i chorwackiego w ogóle) przemysłu, który uległ wówczas przekształceniom strukturalnym, związanym przede wszystkim z procesem transformacji własnościowej od modelu społecznego do formy prywatnej. Choć w niektórych przypadkach prywatyzacja przebiegała w sposób względnie uporządkowany i skutkowałą kontynuacją działalności gospodarczej, znacznie częściej prowadziła ona do gwałtownego spadku poziomu produkcji, a nierzadko także do całkowitego zaprzestania działalności przemysłowej danych przedsiębiorstw. Już częściowo przed wybuchem wojny w 1991 roku, a w sposób szczególnie wyraźny po rozpoczęciu działań zbrojnych, gospodarka Zagrzebia zaczęła tracić dostęp do rynku jugosłowiańskiego, który wcześniej stanowił istotny obszar zbytu dla lokalnej produkcji. Choć sam zagrzebski przemysł nie poniósł bezpośrednich strat materialnych w wyniku działań wojennych, ich skutki pośrednie były znaczące i wielowymiarowe. Obejmowały zarówno ograniczenie możliwości eksportowych, zerwanie dotychczasowych powiązań gospodarczych, jak i pogorszenie ogólnego klimatu inwestycyjnego oraz funkcjonowania rynku pracy. Dodatkowym czynnikiem destabilizującym funkcjonowanie zagrzebskich przedsiębiorstw

była długotrwała nieobecność wielu pracowników, wynikająca z ich udziału w działaniach wojennych w ramach Chorwackich Sił Zbrojnych. W licznych przypadkach absencje te trwały miesiącami, co istotnie zakłócało ciągłość procesów produkcyjnych i organizacyjnych w zakładach pracy (Goldstein 2013c: 305–306).

Liczba zakładów przemysłowych, które zakończyły swoją działalność na przełomie XX i XXI wieku, jest znacząca. Warto wspomnieć chociażby o przedsiębiorstwie Nada Dimić, którego opuszczony budynek wciąż popada w ruinę przy ulicy Branimirovej (w bezpośrednim sąsiedztwie Dworca Głównego), o fabryce naczyń emaliowanych, ocynkowanych i polerowanych Gorica, której zabudowania znajdowały się przy ulicy Pavla Šubicia, czy o fabryce tytoniu przy ulicy Vjekoslava Klačića. Budynek tej ostatniej znajduje się obecnie w trakcie renowacji i ma w przyszłości służyć jako siedziba Chorwackiego Instytutu Konserwatorsko-Restauratorskiego. Obiekt ten stanowi jeden z nielicznych zachowanych przykładów dziedzictwa przemysłowej architektury Zagrzebia (innym znaczącym przykładem jest budynek Paromlinu, również objęty obecnie pracami renowacyjnymi). Po wielu fabrykach, w wyniku procesów prywatyzacyjnych, zaniedbań konserwatorskich oraz braku spójnej polityki urbanistycznej, nie pozostał żaden ślad. Jednym z najgłośniejszych przypadków likwidacji przedsiębiorstw przemysłowych – także ze względu na aktywne protesty zatrudnionych tam pracowników – była wspomniana już fabryka Kamensko, zlokalizowana przy ulicy Reljkovicievoj, w pobliżu placu Doktora Franja Tuđmana. Co istotne, zakład ten był jednym z nielicznych przedsiębiorstw przemysłowych, które nadal prowadziły intensywną działalność w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (<https://tehnika.lzmk.hr/kamensko/> [dostęp: 29.07.2025]). Upadek fabryk miał znaczny wpływ na wzrost bezrobocia w mieście. W 1986 roku osób poszukujących pracy w Zagrzebiu było 14 tysięcy, rok później 17 130, w 2000 roku już 48 175, a w roku 2001 aż 53 021. Potem liczba ta powoli zaczęła spadać, choć i tak nie była mała – w 2008 roku osób pozbawionych pracy było 26 148 (Statistički ljetopis grada Zagreba 2010: 123).

Przez niemal sto pięćdziesiąt lat zakłady przemysłowe w istotny sposób współkształtowały krajobraz Zagrzebia. Fabryki wpisały się nie tylko w fizyczną strukturę miasta, lecz także w zbiorową pamięć jego mieszkańców. Ich rozwój był ściśle związany z masowym zatrudnieniem, które dla wielu rodzin stanowiło podstawę egzystencji. W rezultacie przemysł ukształtował się jako jeden z kluczowych elementów tożsamości miejskiej Zagrzebia (Šimpraga 2013 [dostęp: 29.07.2025]). Od lat dziewięćdziesiątych XX wieku tożsamość ta ulega jednak istotnym przekształceniom, stopniowemu zapomnieniu,

a w niektórych przypadkach – wręcz zaniedbanii. Po uzyskaniu niepodległości Zagrzeb przeszedł bowiem stopniową transformację – z miasta o charakterze przemysłowym w ośrodek handlu i usług (Šimpraga 2013 [dostęp: 29.07.2025]). Pomimo tych procesów niektóre instytucje kulturalne i naukowe podejmują działania na rzecz ochrony i przywracania pamięci o przemysłowym dziedzictwie miasta. W 2012 roku w Muzeum Miasta Zagrzebia otwarto wystwę *Industrijski centar države: zagrebačka industrijska baština 1918.–1945.*, stanowiącą część trwającego niemal dziesięć lat projektu (2009–2018) *Zagrebačka industrijska baština: povijest, stanje, perspektive*. W 2017 roku zaś wystawę *Vrijeme giganta: planska industrijalizacija i nasljeđe 1947.-1952* (Arčabić 2021: 164).

Przemiany ustrojowe i gospodarcze lat dziewięćdziesiątych XX wieku w istotny sposób przekształciły dotychczasowy model rozwoju miasta. W miejsce dominującego przez dekady sektora przemysłowego zaczął się intensywnie rozwijać sektor prywatny. Początków tego rozwoju w Chorwacji należy jednak szukać jeszcze w ostatnich lat istnienia Socjalistycznej Federacyjnej Republiki Jugosławii, szczególnie w okresie dwuletniej kadencji premiera Ante Markovicia, kiedy to – w ramach podejmowanych prób reform rynkowych – zaczęły powstawać pierwsze niewielkie prywatne przedsiębiorstwa. Proces ten nabrał jednak realnej dynamiki dopiero w warunkach kształtowania się systemu gospodarki wolnorynkowej i wspierania inicjatywy przedsiębiorczej, co stało się możliwe po upadku komunizmu, zwłaszcza po zakończeniu działań wojennych w 1995 roku (Goldstein 2013c: 309).

Na początku XXI wieku Zagrzeb wszedł w fazę intensywnego rozwoju urbanistycznego, będącego wynikiem zarówno wzrostu zapotrzebowania na mieszkania, jak i ogólnego ożywienia gospodarczego. Szczególnie dynamiczny rozwój budownictwa mieszkaniowego przypadł na lata 2003–2008. Wtedy powstało wiele nowych inwestycji w dzielnicach takich, jak: Vrbanj, Remetinec, Borovje czy Kajzerica. Rozbudowie uległy przede wszystkim tereny dotąd słabiej zurbanizowane, często położone w sąsiedztwie starszych osiedli z wielkiej płyty lub obszarów przemysłowych, co znacząco zmieniło strukturę przestrzenną miasta. Równolegle znaczna liczba willi miejskich została wzniesiona w północnych częściach Zagrzebia, między innymi na osiedlach Gračani, Šestine, Remete oraz Bukovac. Nadmierna intensyfikacja zabudowy w tych rejonach doprowadziła jednak do stopniowej utraty ich dotychczasowego ekskluzywnego charakteru i osłabienia wizerunku elitarności, który przez dziesięciolecia był z nimi kojarzony (Perić 2006: 330, Goldstein 2013c: 310). Intensywnie rozwijała się również zabudowa

komercyjna – powstało wiele nowych obiektów biurowych. Duża strefa biznesowa wykształciła się wzdłuż ulicy Radničkiej oraz w rejonie skrzyżowania ulic Vukovarskiej i Heinzelovej. Wzniesiono także między innymi nowoczesny wieżowiec u zbiegu ulic Lučicievej i Vukovarskiej (Goldstein 2013c: 312, Zlatar 2013: 114–120). Niektóre części miasta, zwłaszcza w centrum, uległy gruntownym przemianom w zakresie wyglądu urbanistycznego. Plac Starčevicia zyskał całkowicie nowy charakter w wyniku budowy Centrum Importanne, podobnie jak plac Kvaternika, z którego zniknęło targowisko o kilkudziesięcioletniej tradycji (Goldstein 2013c: 325).

Warto podkreślić, że w drugiej połowie XX wieku warunki mieszkaniowe w Zagrzebiu uległy istotnej poprawie. W 1955 roku aż 36,1% lokali mieszkalnych uznawano za niehigieniczne – były to najczęściej jednopomieszczeniowe mieszkania, pełniące jednocześnie funkcję pokoju dziennego i kuchni, z toaletami współdzielonymi z innymi gospodarstwami domowymi. W ciągu kolejnych dekad nastąpił jednak znaczący postęp w zakresie standardów mieszkaniowych. Według danych z 2001 roku, aż 95,7% mieszkań wyposażonych było w kuchnię, toaletę i łazienkę. Mieszkania pozbawione wszystkich tych podstawowych udogodnień stanowiły zaledwie 0,3% ogółu, co przekłada się na jedynie 835 lokali (Goldstein 2013c: 313, Statistički ljetopis grada Zagreba 2010: 162).

Zgodnie ze światowymi trendami, w latach dziewięćdziesiątych w Zagrzebiu zaczęły powstawać centra handlowe, co wiązało się nie tylko z transformacją gospodarczą, lecz także z otwarciem na zachodnie wzorce konsumpcji i stylu życia. Nowe przestrzenie towarowe stały się symbolem modernizacji oraz zmiany codziennych praktyk zakupowych mieszkańców. Pierwszym był otwarty w 1994 roku wspomniany już Importanne Centar w bezpośrednim sąsiedztwie głównego dworca kolejowego. Następnie uruchomiono niewielką powierzchniowo Rotondę przy ulicy Jurišicievej, a w 1999 roku powstała Importanne Galleria przy placu Iblera. W roku 2000 działalność rozpoczął także Centar Kaptol. Siedem lat później na obszarze Nowego Zagrzebia otwarty został Avenue Mall, a trzy lata później Arena Center. W 2011 roku otworzony został Mall Centar Cvjetni na placu Petra Preradovicia, częściej nazywanym przez mieszkańców placem Kwiatowym (Cvjetni trg) ze względu na sprzedawana na nim kwiaty (Zlatar 2013: 120–127). Wspomniane centrum handlowe będące częścią kompleksu mieszkaniowo-usługowego stanowi jeden z najgłośniejszych przykładów kontrowersji wokół przekształceń śródmiejskiej przestrzeni po 2000 roku. Inwestycja prywatna, zainicjowana przez Tomislava Horvatinčicia i jego firmę Hoto grupa, od samego początku wzbudzała silne reakcje społeczne. Projekt zakładający między innymi rozbiórkę części zabudowy oraz budowę podziemnego

parkingu był postrzegany przez zwolenników jako szansa na rewitalizację zaniedbanych bloków dolnego miasta. Przeciwnicy – w tym organizacje społeczne (Pravo na grad, Zelena akcija), część ekspertów i mieszkańców – wskazywali na zagrożenia dla przestrzeni publicznej, historycznego dziedzictwa oraz problem możliwego zwiększenia zatłoczenia. Projekt ostatecznie został zrealizowany, ale towarzyszące mu protesty, mobilizacja ruchów miejskich oraz długotrwałe spory pokazały, że mieszkańcy są gotowi walczyć o prawo do współdecydowania o przestrzeni publicznej i chronienia jej przed nadmierną komercjalizacją (Gotovac i Zlatar 2008, Gulin Zrnčić 2013, Wróblewska-Trochimiuk 2024a: 209–220).

Innym symbolem transformacji miejskiego krajobrazu i stylu życia mieszkańców jest otwarcie w latach dziewięćdziesiątych pierwszej restauracji McDonald's na ulicy Jurišićevej, kilka minut piechotą od głównego placu. Symptomatyczne dla tego okresu były również zmiany w sferze kultury popularnej i rozrywki – w tym zamykanie tradycyjnych kin, zwłaszcza na peryferiach miast, oraz niemal równoczesne otwieranie wielkich multipleksów w ramach nowo powstających centrów handlowych. Zmiany te odzwierciedlały rosnącą rolę konsumpcji jako formy uczestnictwa w życiu społecznym oraz przyjmowanie zachodnich wzorców organizacji przestrzeni publicznej.

Proces transformacji nie ograniczał się jednak wyłącznie do sfery kultury czy usług. Równie znaczące przekształcenia dokonywały się także w obrębie infrastruktury miejskiej, w tym między innymi w systemie komunikacyjnym. Pod koniec XX wieku w infrastrukturze komunikacyjnej Zagrzebia zaszły istotne zmiany, odzwierciedlające szersze procesy urbanizacyjne. W roku 2000 linia tramwajowa została przedłużona zarówno w kierunku południowo-zachodnim (do dzielnicy Prečko), jak i północno-wschodnim (do dzielnicy Dubac), co świadczy o intensyfikacji zabudowy oraz dążeniu do większej integracji przestrzennej miasta. Obszary, które jeszcze kilka dekad wcześniej funkcjonowały jako peryferyjne, zostały tym samym włączone w miejski system komunikacji, stając się integralną częścią metropolitalnej struktury Zagrzebia. Równoległe z tymi przemianami w skali lokalnej, również na poziomie ogólnokrajowym realizowano projekty infrastrukturalne o dużym znaczeniu dla komunikacyjnej dostępności miasta. Na początku XXI wieku wybudowano autostrady do Splitu i Rijeki, sprawiając, że Zagrzeb został jeszcze silniej powiązany z głównymi ośrodkami gospodarczymi i turystycznymi Chorwacji oraz umocnił swoją pozycję jako centralny węzeł transportowy kraju.

Na przełomie XX i XXI wieku Zagrzeb znalazł się w centrum radykalnych przemian politycznych, społecznych i przestrzennych, związanych z rozpadem Jugosławii,

wojną o niepodległość Chorwacji oraz kształtowaniem się nowej państwowości. Po 1990 roku miasto stało się nie tylko stolicą niepodległego państwa, lecz także miejscem intensywnej rekonfiguracji symbolicznej i funkcjonalnej przestrzeni miejskiej. Szczególnie istotna była w tym kontekście stopniowa transformacja Zagrzebia w stronę modelu miasta otwartego – zarówno w sensie infrastrukturalnym, jak i symbolicznym – co oznaczało porzucenie jego wcześniejszego, częściowo zamkniętego i opresyjnego charakteru. W tym samym czasie w krajobrazie miejskim coraz wyraźniej zaznaczała się obecność zachodnich wzorców kulturowych, urbanistycznych i konsumpcyjnych. Zjawiska te nie tylko zmieniały fizyczny obraz miasta, lecz także wpływały na styl życia mieszkańców, kształtując nowe formy uczestnictwa w przestrzeni publicznej.

Transformacja Zagrzebia po 1990 roku miała zatem charakter wielowymiarowy. Obejmowała przekształcenia polityczno-instytucjonalne i demograficzne oraz głębokie przeobrażenia w strukturze społecznej, kulturowej i przestrzennej miasta. W tym sensie przestrzeń miejska zaczęła funkcjonować jako pole politycznego stawania się – miejsce, w którym ujawniały się napięcia między różnymi wizjami tożsamości, pamięci zbiorowej i przynależności. Kluczową rolę w tym procesie odegrały także konkretne postaci oraz wydarzenia, zwłaszcza długoletnie rządy Milana Bandicia (burmistrz Zagrzebia w latach 2000–2002 oraz 2005–2021), które w znacznym stopniu ukształtowały lokalną politykę miejską, a także wpłynęła na estetykę i funkcjonalność przestrzeni publicznej (Wróblewska-Trochimiuk 2024a: 20). Po roku 2000 dynamika zmian zyskała nowy wymiar: polityczny kryzys wokół urzędu burmistrza stanowił wstęp do wyraźniejszej aktywizacji obywatelskiej i pojawienia się intensywniejszych form partycypacji. Zagrzeb coraz częściej stawał się sceną zarówno wielkich spektakli narodowych (szczególnie w latach dziewięćdziesiątych), jak i miejskich protestów, które wskazywały na odzyskaną zdolność społeczeństwa do artykulacji sprzeciwu i walki o przestrzeń wspólną (Wróblewska-Trochimiuk 2024a: 199–202).

## CHORWACKA PROZA NA PRZEŁOMIE XX I XXI WIEKU.

### KILKA UWAG WSTĘPNYCH

W najnowszej prozie chorwackiej, która wyraźnie zwraca się ku poetyce mimetycznej, miasto stało się szczególnie istotnym miejscem akcji, o czym wielokrotnie pisali zajmujący

się tą literaturą badacze i badaczki (por. Chajęcka 2022: 347). Jagna Pogačnik, uznana krytyczka literacka, zauważyła, że miejskość stanowi jeden z kluczowych elementów wspólnych dla twórczości pisarzy publikujących po 1991 roku (Pogačnik 2006: 84–85). Podobną obserwację sformułował Nikola Koščak, wskazując lata 1999–2007 jako okres intensywnego rozwoju prozy miejskiej, której bohaterowie przemierzają się bez celu po ulicach, lokalach gastronomicznych i parkach Zagrzebia, Splitu lub Rijeki (Koščak 2018). Krešimir Bagić natomiast we wprowadzeniu do książki *Goli grad. Antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih* zwrócił uwagę, że tematyka miejska stanowi wspólny mianownik działalności twórczej autorów publikujących już od lat osiemdziesiątym poprzedniego wieku (Bagić 2003: 5–13; por. Pieniążek Marković 2005: 32–33, Wojtaszek 2018: 112, Chajęcka 2022: 347).

Pochodzący ze wspomnianej antologii tekst Bagicia jest ważny nie tylko jako charakterystyka twórczości autorów publikujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, lecz również ze względu na pojęcie, którym badacz posługuje się w odniesieniu do zgromadzonych w tomie utworów. Mam tu na myśli termin „proza pejzażu miejskiego” (*proza urbanog pejzaža*), który stał się stosunkowo popularny wśród osób zajmujących się literaturą tego okresu. Określenie to Bagić odniósł do takiej formy narracji, w której miasto nie pełni jedynie funkcji tła czy miejsca akcji, lecz staje się również centralnym tematem literackiego przedstawienia. Ukazywana w utworach zaliczanych do „prozy pejzażu miejskiego” przestrzeń najczęściej opisywana jest w kategoriach chaosu, w którym przenikają się różne porządki, bądź też jako labirynt, po którym bohaterowie poruszają się bez wyraźnego celu. Tego rodzaju przedstawienie, jak zauważa Bagić, wpływa bezpośrednio na strukturę tekstu literackiego. Forma utworu ulega rozluźnieniu: dominuje fragmentaryczność, nagłe przeskoki między wątkami, a niekiedy nawet brak logicznych powiązań pomiędzy poszczególnymi zdaniami. Najlepszym chyba przykładem tego typu poetyki jest wczesna twórczość Eda Popovicia (Bagić 2003: 5–13). Sam tytuł antologii przygotowanej przez Krešimira Bagicia (*Goli grad...*) nawiązuje zresztą do jednego z utworów tego pisarza, sytuując go niejako w roli prekursora zjawiska określanego mianem „prozy pejzażu miejskiego” (por. Chajęcka 2022: 347–348).

Kategoria miejskości spotkała się jednak również z krytyką chorwackich badaczy ze względu na jej pozbawione krytycyzmu użycie. Maša Kolanović zauważyła w artykule *Što je urbano u „urbanoj prozi”?* (*Grad koji proizvodi i grad iz kojega proizlazi suvremena hrvatska proza*) (Kolanović 2008), że pojęcie miejskości w pewnym momencie stało się „workiem”, do którego zaczęto wrzucać wszystkie teksty literackie rozgrywające się w

przestrzeni miejskiej<sup>197</sup>. Według badaczki tak daleko idące rozmycie tego pojęcia, często prowadzące do interpretacyjnych nadużyć<sup>198</sup>, widoczne jest zwłaszcza w odniesieniu do twórczości pisarzy związanych z Festiwalem literatury alternatywnej (*Festival alternativne književnosti*, w skrócie FAK)<sup>199</sup>, o których zwykło się mówić, że podchodzą do przestrzeni miejskich w jednoznacznie pozytywny sposób, co nie znajduje jednak odzwierciedlenia w konkretnych realizacjach literackich. Jak zauważyła Kolanović, zamiast bezrefleksyjnie posługiwać się terminem „proza miejska” (*urbana proza*), należałoby raczej poddać go pogłębionej analizie semantycznej oraz stosować z większą precyzją metodologiczną (Kolanović 2008: 227–251, por. Chajęcka 2022: 348). Tym bardziej że nagła popularność tej kategorii może sugerować, jakoby proza dopiero niedawno „odkryła” miasto jako temat literacki bądź też niespodziewanie do niego powróciła. Tego rodzaju sugestie nie znajdują jednak potwierdzenia w materiale badawczym, co starałam się wykazać na przykładzie literackich reprezentacji Zagrzebia. Kolanović trafnie podkreśliła, że w żadnym z historycznych okresów nie brakowało obecności miasta w literaturze ani rozmaitych koncepcji miejskości. Różnice dotyczyły natomiast sposobów ich artykulacji, które uzależnione były od dominujących w danym czasie paradygmatów kulturowych oraz odmiennych „struktur uczuć” (Kolanović 2008: 229–230, por. Chajęcka 349).

W chorwackiej prozie przełomu XX i XXI wieku jedną z najczęściej przyjmowanych perspektyw przedstawiania miasta jest ujęcie odwołujące się do procesu transformacji ustrojowej oraz związanych z nim przemian społeczno-ekonomicznych, które od lat dziewięćdziesiątych XX wieku w trwały sposób kształtują krajobraz miejski (por. Nemeč 2010: 30). W utworach podejmujących tę tematykę miasto ukazywane jest zazwyczaj w sposób uproszczony, obciążony schematycznym i stereotypowym ujęciem. Jawi się ono jako miejsce zdegradowane: szare, brudne, ponure, zamieszkiwane przez ludzi zagubionych, funkcjonujących na marginesie społeczeństwa i żyjących z dnia na dzień. Tego rodzaju przedstawienia odzwierciedlają pesymistyczną wizję transformacji, w której urbanistyczny krajobraz staje się nośnikiem krytyki nowych realiów społecznych, ekonomicznych i egzystencjalnych. Rzadko zdarza się, aby utwory zawierały rozbudowane

---

<sup>197</sup> Podobny problem dotyczy także innych, dość popularnych pojęć, np. prozy rzeczywistościowej (*stvarnosna proza*), przez Bagicia określanej jako krytyczny mimetyzm (*kritički mimetizam*).

<sup>198</sup> Kolanović nazywa syntagmę „proza miejska” „pojęciem przekreślonym” (*prekrižen pojam*).

<sup>199</sup> Festiwal Literatury Alternatywnej (FAK) rozpoczął swoją działalność w roku 2000 i mimo krótkiego czasu istnienia odegrał istotną rolę w życiu literackim początku nowego tysiąclecia. Skupiał wokół siebie takich autorów, jak: Borivoj Radaković, Zoran Ferić, Edo Popović, Jurica Pavičić, Ante Tomić, Goran Tribuson, Miljenko Jergović czy Tarik Kulenović. Więcej o Festiwalu... pisze Velimir Visković w artykule pt. *Fakovci dolaze. Hrvatska proza na prijelomu milenija* (2006: 129–142) oraz w książce *U sjeni FAK-a* (2006).

fragmenty poświęcone szczegółowym opisom określonych ośrodków miejskich. Akcja poszczególnych tekstów rozgrywa się najczęściej w nieokreślonych, nienazwanych przestrzeniach miejskich lub w takich, które można zidentyfikować jedynie na podstawie charakterystycznych elementów powieściowej topografii. Niekiedy w utworze pojawia się nazwa konkretnego miasta, jednak zazwyczaj brakuje szczegółowych, pogłębionych opisów jego wyglądu czy struktury. Tego rodzaju zabieg zdaje się podkreślać uniwersalny charakter przedstawianych zjawisk społecznych i egzystencjalnych, a jednocześnie wskazuje na funkcjonalność miasta jako przestrzeni symbolicznej, niekoniecznie związanej z realiami konkretnego ośrodka miejskiego (Koroman 2018: 139–140, por. Chajęcka 2022: 349). W większości przypadków są to jednak przestrzenie nacechowane mrokiem, pesymizmem i poczuciem egzystencjalnego zagubienia. Jak zauważył bowiem Nemeć:

Svojim brutalnim i pesimističnim slikama literarna reprezentacija tranzicijskoga grada vraća nas davno unatrag i podsjeća na mračne kovačićevske vizije urbanoga prostora kao oživotvorenja biblijske Sodome i Gomore. I u jednom i u drugom slučaju samo se još čeka vatra s neba koja će stići kao zaslužena kazna za moralno posrnule stanovnike. No ljudska pokvarenost i opačine iz Kovačićeve Registrature doimaju se tek kao blijede sjene i pomalo naivne fantazije u usporedbi s količinom energije zla koju je u sebi akumulirao suvremeni urbani organizam uhvaćen u procesu društvene tranzicije [...] grad je danas postao prostor vulgarne profanosti, opće nesigurnosti i najodvratnije konzumerističke manipulacije (Nemeć 2010: 229).

Gdyby jednak pokusić się o wskazanie miasta, które w prozie o czasach transformacji występuje relatywnie często, należałoby wymienić Zagrzeb (por. Chajęcka 2022: 350)<sup>200</sup>. Choiaż stolica Chorwacji również ukazywana jest najczęściej w sposób stereotypowy, staje się zarazem przestrzenią, w której zmiany, doświadczenia i problemy chorwackiego społeczeństwa – takie jak korupcja, bezprawie czy kryzys wartości – ulegają wyraźnej kondensacji. W tekstach najnowszych pisarzy chorwackich Zagrzeb przypomina wspomniane przez Nemećca w odniesieniu do powieści Kovačića biblijne Sodomę i Gomorę – kananejskie miasta zamieszkiwane przez ludzi niegodziwych, moralnie zdegradowanych i pogrążonych w rozpustnym stylu życia. Stolicę Chorwacji, w takim ujęciu, zamieszkują przestępcy, narkomani, alkoholicy oraz inni przedstawiciele

---

<sup>200</sup> Aleksandra Wojtaszek zauważyła, że po 1991 roku Zagrzeb zajął istotne miejsce również w obrębie fikcji spekulatywnej. Autorka tłumaczy ten fakt „procesem uniezależniania się zarówno chorwackiej, jak i serbskiej fantastyki od dominujących wcześniej wzorców anglosaskich”. Proces ten, według Wojtaszek, znajduje swoje odzwierciedlenie „w wykorzystywaniu lokalnych motywów: elementów serbskiej i chorwackiej historii, mitologii słowiańskiej, a także bezpośrednich nawiązań do ówczesnej burzliwej rzeczywistości” (Wojtaszek 2018: 117).

społecznych marginesów, co czyni ją symbolem rozkładu i moralnego upadku. Należy jednak zauważyć, że daleko posunięte zepsucie moralne nie jest przedstawiane wyłącznie jako cecha reprezentantów współczesnego społecznego marginesu, czy też osób, które poniosły porażkę w wyniku transformacji ustrojowej. Przeciwnie, dotyczy ono również postaci wywodzących się z dobrze sytuowanych środowisk, które na przemianach polityczno-ekonomicznych bardzo często zyskały (por. Chajęcka 2022: 351).

Doskonałym przykładem takiego ujęcia jest powieść Tomislava Zajeca *Soba za razbijanje* (1998), w której dekadencja i nihilizm ogarniają także warstwy uprzywilejowane, uonaoczniając niezależny od statusu społecznego głęboki kryzys tożsamości i wartości. W utworze tym autor przedstawia losy tzw. „złotej młodzieży” – zagrzebskich studentów, których codzienność wypełniają mocno zakrapiane alkoholem imprezy, zażywanie narkotyków, przypadkowe kontakty seksualne, bezcelowe przemieszczanie się między modnymi lokalami, rozrzutne zakupy za pieniądze rodziców oraz ostentacyjne poruszanie się po mieście markowymi samochodami. Brak moralnych granic, hedonizm i nieograniczony niczym konsumpcjonizm nie są przy tym wyłącznie domeną młodego pokolenia – stanowią one również cechę charakterystyczną dla ich rodziców, co wskazuje na głęboko zakorzenioną dekadencję obejmującą całe spektrum klasowo-ekonomiczne społeczeństwa (por, Chajęcka 2022: 351).

Innym przykładem może być powieść *Osmi povjerenik* (2003) autorstwa Renata Bareticia, a konkretnie jej fragmenty osadzone w Zagrzebiu. Utwór przedstawia losy młodego polityka, który tuż przed wyborami zostaje uwikłany przez przeciwników swojej partii w sfabrykowany skandal. W konsekwencji wybory przegrywa, a w ramach kary za swoją domniemaną (czy też upozorowaną) niesubordynację zostaje ukarany zesłaniem na fikcyjną wyspę Trećić, gdzie ma przeprowadzić wybory samorządowe i zaprowadzić porządek wśród lokalnej ludności. Zagrzeb zostaje w powieści ukazany jako przestrzeń głęboko zdegradowana moralnie, przy czym źródłem tego zepsucia są elity polityczne – gotowe sięgnąć po niemal każdą formę manipulacji, by utrzymać władzę: otóż w jednym z artykułów prasowych pojawia się spreparowane zdjęcie bohatera przedstawiające go w towarzystwie prostytutki, a zatem sprowadzające do roli osoby rozwiązłej i przy okazji uzależnionej od narkotyków. Sam artykuł nosi zresztą znamienity tytuł *Kamo ideš, Zagrebe?!*, który wprost sugeruje moralny i polityczny kryzys stolicy. By utrzymać się na powierzchni, jednostki muszą bowiem sięgać po podstęp, zakładać maski, manipulować obrazem własnej osoby i dostosowywać się do reguł gry narzucanych przez skorumpowane struktury władzy – podobnie jak czynili to bohaterowie powieści Evgenija Kumičicia

*Gospoda Sabina*. Zagrzeb ukazany w powieści Bareticia to – jak trafnie zauważyła Anna Boguska – „przestrzeń dominacji dwulicowej władzy i pieniądza, szerzącej się plotki i pomówienia, które niczym ściany więzienia zamykają człowieka w lochu cudzych opinii i wyobrażeń, wyobcowując go od samego siebie” (Boguska 2020: 89). Proces moralnej degradacji przenika zatem wszystkie warstwy społeczne, przy czym jego źródło zdaje się być ulokowane na najwyższych szczeblach hierarchii polityczno-społecznej, skąd następnie rozprzestrzenia się ku niższym poziomom struktury społecznej.

Przestrzeń miejska w prozie chorwackiej przełomu XX i XXI wieku najczęściej ukazywana jest jako zatowizowana i fragmentaryczna. Akcja utworów rzadko obejmuje całe miasto, koncentrując się raczej na wybranych dzielnicach (*kvar*), a nierzadko wręcz na konkretnych punktach w ich obrębie – takich jak kawiarnie, puby, mieszkania, piwnice, balkony, parki czy centra handlowe. Pod tym względem sposób przedstawiania miasta wykazuje wyraźne podobieństwa do wcześniejszych ujęć. Jak wkrótce spróbuję pokazać, nie jest to jedyne pole kontynuacji. Tego rodzaju zawężenie przestrzeni narracyjnej nie tylko oddaje poczucie izolacji i ograniczenia jednostki, lecz również podkreśla podzieloną, niespójną strukturę miasta jako przestrzeni doświadczenia codzienności. Niektórzy badacze interpretują takie ujęcie przestrzeni miejskiej w kontekście ponowoczesności, zespołu idei, w którym kluczowe znaczenie przypisuje się płynności, rozproszeniu oraz braku ciągłości w opisie zjawisk (Harvey 1990: 44, por. Chajęcka 2022: 351). W taki sposób zinterpretował na przykład obraz Zagrzebia wyłaniający się z krótkich form prozatorskich Ernest Miedzielski w tekście *Sex, drugs & rock and roll. Ciemna strona chorwackiego post-polis* (Miedzielski 2008: 215–225). Powołując się na koncepcje Ewy Rewers, podkreślił między innymi fragmentaryczność opisywanej przez prozaików przestrzeni. Zjawisko to powiązał z zanikiem pamięci o historii poszczególnych miejsc (por. Chajęcka 2022: 351):

Historyczne centrum miasta jest tylko jednym z epicentrow i to o mniejszym znaczeniu. Poszczególne „zagrzebskie wysepki”, dzielnice Nowego Zagrzebia opisywanego w opowiadaniach, zamieszkiwane są przez ludzi o różnej narodowości, statusie społecznym i osobowości [...] Nikt z jego mieszkańców zdaje się nie pamiętać o bogatej historii miasta, bohaterowie opowiadań przebywają głównie w obrębie swoich dzielnic, a nie wiedząc nic o otaczających ich ludziach, spodziewają się wszystkiego (Miedzielski 2008: 216–217).

Choć interpretacja literackich reprezentacji Zagrzebia w kategoriach ponowoczesności oraz ich rzekomego oderwania od historycznego kontekstu stanowi ciekawą i inspirującą perspektywę, wydaje się jednocześnie zbyt daleko idąca i

wymagająca pewnych zastrzeżeń. Co istotne, sam Miedzielski zdaje się tego świadomy – w swoim wywodzie sygnalizuje bowiem potencjalne ograniczenia takiego ujęcia, a także potrzebę uwzględnienia bardziej złożonych relacji między przestrzenią miejską, jednostką oraz społeczną pamięcią historyczną (por. Chajęcka 2022: 352):

W tym miejscu zaznaczyć należy jednak, że mieszkańcy Nowego Zagrzebia nie do końca są obcymi charakterystycznymi dla post-polis. To prawda, że świetnie odnajdują się w architektonicznym gąszczu, a chociaż nie do końca akceptują swoją sytuację, to pozostając w ciągłym ruchu, świetnie dopasowują się do nowych okoliczności. Jednakże nie można powiedzieć, że zupełnie utracili cechy dziewiętnastowiecznego flâneura (Miedzielski 2008: 220).

Przestrzeń miejska czy też współtworzące jej tekstowy obraz elementy lokalnej topografii w prozie nie są bynajmniej ukazywane w sposób ahistoryczny. Opisywane przez prozaików miejsca także mają swoją przeszłość, rzeczywiste lub wyobrażone genealogie, co więcej, często to właśnie historia, wpisana w tekst refleksja o przeszłości definiuje najbliższe otoczenie bohaterów. Podobnego zdania jest Boris Koroman, który w książce *Suvremena hrvatska proza i tranzicija* zwrócił uwagę, że przestrzeń miejska w prozie przełomu XX i XXI wieku powinna być rozumiana nie tyle jako postmodernistyczna, ile postsocjalistyczna i posiadająca swoją historię, tożsamość, a zatem także znaczenie (Koroman 2018: 156)<sup>201</sup>. Również Maša Kolanović w jednym z rozdziałów książki *Udarnik! Buntovnik? Potrošać... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije* zauważyła, że wpisana w niektóre miejsca historia przesądza o tożsamości miejsc czy ich wartości dla bohaterów (2011: 341).

Warto zaznaczyć, że chociaż wyłaniający się z prozy przełomu XX i XXI wieku obraz Zagrzebia ma zasadniczo pesymistyczny charakter, samo miasto nie podlega jednoznacznej ocenie. Potwierdza to niejako tezę o ambiwalencji wpisanej w literackie reprezentacje stolicy, a zarazem ukazuje, jak złożony i wielowymiarowy jest stosunek współczesnych twórców do miasta. Zagrzeb przedstawiany jest z jednej strony jako miejsce pozbawione życia, po którym bohaterowie snują się bez wyraźnego celu. To przestrzeń pełna budynków ze zniszczonymi fasadami, śmierdzących ulic, porozrzucanych śmieci oraz zaniedbanych klatek schodowych, często lokowanych w blokach Nowego Zagrzebia, choć nie stanowi to reguły. Jest to wreszcie miejsce, w którym trudno się zadomowić i z którego wiele postaci pragnęłoby wyjechać – oczywiście pod warunkiem, że mieliby, dokąd się udać (por.

---

<sup>201</sup> Por. „Prostori grada koji se opisuju u tranzicijskoj prozi doista se najpreciznije mogu odrediti kao postsocijalistički prostori, s paradigmom postindustrijskoga kao širim okvirom. Oni ne samo da imaju svoju povijest već te prostore ona u znatnoj mjeri definira“, Koroman 2018: 156)

Chajęcka 2022: 353). Z drugiej strony, ci sami bohaterowie często deklarują przywiązanie do Zagrzebia, a dokładniej do wybranych punktów na jego mapie, takich jak kawiarnie, puby, piwnice czy nawet ławki w parkach. W tych przestrzeniach zawarte są ich indywidualne biografie, a miejsca te pełnią niejednokrotnie funkcję schronienia przed światem zewnętrznym. Z tego względu niektórzy z bohaterów, mimo podkreślania szarości i ponurości Zagrzebia, nie wyobrażają sobie życia w innym mieście (por. Chajęcka 2022: 353). Przykładowo, jeden z bohaterów utworu wspomnianego już Eda Popovicia *Dečko, dama, kreten, drot* (2005) zauważa, że „Utrine uopće nisu loše mjesto za živjeti“, (Popović 2005: 57; Utrina to dzielnica Nowego Zagrzebia). Podobne stanowisko zajmuje dziennikarz, bohater utworu Milka Valenta *PlayStation, dušo*, który z czasem związał się emocjonalnie z dzielnicami Nowego Zagrzebia, ze wszystkimi ich blokowiskami oraz ukrytymi przejściami („S vremenom je zavolio te novozagrebačke kvartove, te stambene nebudere, te »prolaze« i te »prilaze« i kako se već sve ne zovu. Ipak najljepše je na novozagrebačkom placu, osobito subotom”, Valent 2005: 10).

W niniejszej części opracowania analizie poddane zostaną dwie powieści: *Izlaz Zagreb jug* Eda Popovicia (2003) oraz *Metastaze* Alena Bovicia (2006). Oba utwory przedstawiają Zagrzeb nie poprzez szczegółową, deskryptywną prezentację przestrzeni miejskiej, lecz poprzez doświadczenia, działania, myśli i przekonania bohaterów, którzy ją zamieszkują. Akcja obu powieści rozgrywa się na przełomie tysiącleci – niemal dziesięć lat po ogłoszeniu przez Chorwację niepodległości i kilka lat po zakończeniu wojny, która w różnym stopniu wpłynęła na losy postaci. Analizowane teksty stanowią jednocześnie cenne świadectwo epoki intensywnych przemian politycznych, gospodarczych i kulturowych, oferując stosunkowo pogłębiony wgląd w społeczne położenie jednostki w warunkach transformacji. Niezależnie od różnic stylistycznych, obie powieści ukazują Zagrzeb jako miasto przejścia i nieciągłości, którego krajobraz – zarówno fizyczny, jak i symboliczny – ulega przemianom. Nieprzypadkowo Nemeć stwierdził, że druga z omawianych powieści przedstawia „grad u tranziciji”. (Nemeć, 2010: 229). Uwagę tę z powodzeniem można odnieść również do utworu Popovicia, który w podobny sposób ukazuje Zagrzeb jako przestrzeń dynamicznych przemian.

## MIASTO JAKO METAFORA REZYGNACJI.

### *IZLAZ ZAGREB JUG EDO POPOVICIA*

Powieść Eda Popovicia przedstawia losy kilku bohaterów, w większości mieszkańców Utriny<sup>202</sup>, dzielnicy Nowego Zagrzebia, którzy zmagają się z codziennością, osobistymi niepowodzeniami oraz wszechobecnym poczuciem rezygnacji, od dłuższego czasu determinującym ich egzystencję. Jednym z nich jest Baba, zbliżający się do pięćdziesiątego roku życia mężczyzna, niegdyś marzący o wielkiej karierze pisarskiej (udało mu się nawet opublikować książkę), obecnie zaś pracujący jako dziennikarz. Jedynie w gorszych momentach Baba wspomina o wielkich dziełach, które – jak twierdzi – wciąż zamierza napisać. Ma jednak pełną świadomość, że nie zdobędzie się już na żaden poważny krok, mogący go przybliżyć do realizacji młodzieńczych pasji. Swoje życiowe porażki topi w alkoholu, który staje się formą ucieczki – zarówno przed paralizującym lękiem towarzyszącym mu w drodze powrotnej z pracy, jak i przed chłodnym, pełnym niezadowolenia spojrzeniem jego obecnej partnerki.

Vera, bo o niej tu mowa, również porzuciła swoje młodzieńcze marzenia. Czytelnicy poznają kobietę w dniu jej czterdziestych urodzin – symbolicznej granicy, uchodzącej za moment przełomowy, zamykający okres młodości i otwierający etap dojrzałości. Czterdziesty rok życia bywa postrzegany jako czas bilansu, podsumowań i przewartościowań: to właśnie wtedy jednostka nierzadko konfrontuje się z niespełnionymi ambicjami, utraconymi iluzjami czy rezygnacją z dawnych ideałów. W przypadku bohaterki ta granica zostaje zaakcentowana poprzez napięcie między tym, kim chciała być, a tym, kim się stała. Napięcie to staje się jednym z głównych tematów egzystencjalnych w jej opowieści.

Bohaterka spędza urodziny, przyglądając się własnemu odbiciu w lustrze i rozmyślając nad dotychczasowym życiem oraz jego bilansami. Pomimo wieku, Vera wciąż zajmuje według siebie niską pozycję zawodową: pracuje jako młodsza asystentka na uczelni, gdzie otrzymuje skromne wynagrodzenie. Sporadycznie publikuje eseje poświęcone literaturze, które – jak sama zauważa – pozostają bez większego oddźwięku. Kobieta ciągle wraca pamięcią do przeszłości, do okresu studenckiego, jawiącego się jej jako czas wolności i nieograniczonych możliwości. W pewnym momencie decyduje się nawet na próbę nawiązania kontaktu z dawnym partnerem, z którym łączyły ją pełne

---

<sup>202</sup> Wyjątkiem jest Robi, który mieszka z rodzicami w ich willi na Tuškancu.

intensywności i młodzieńczego entuzjazmu doświadczenia; mężczyzna ten obecnie mieszka w Kanadzie. Jediną rzeczywistą zmianą, na którą zdobywa się Vera, jest rozstanie z Babą. Decyzja ta, jak się okazuje, przynosi wyłącznie iluzoryczne poczucie poprawy.

Kolejnym z bohaterów jest Kančeli, mieszkający samotnie na dziewiątym piętrze wieżowca, w lokalu pozbawionym prądu, telefonu, telewizora, komputera oraz innych podstawowych udogodnień. Miejsce to – określane w powieści jako dom, a zarazem jaskinia – przesycone jest zapachem wosku i nafty, co dodatkowo podkreśla jego surowy, niemal prymitywny charakter. Kančeli był niegdyś cenionym adwokatem, jednak jego kariera uległa całkowitemu załamaniu na skutek uzależnienia od alkoholu. Uzależnienie to doprowadziło do rozpadu rodziny – żona opuściła go, zabierając ze sobą dziecko – co w konsekwencji skłoniło bohatera do radykalnego zerwania z dotychczasowym życiem: pozbył się wszystkich przedmiotów posiadających jakąkolwiek wartość materialną lub sentymentalną. Obecnie podejmuje jedynie dorywcze zajęcia i to wyłącznie wówczas, gdy sam uzna to za konieczne: zarabia, myjąc samochody, sprzedając towary na lokalnym bazarze lub malując mieszkania. Choć nadal zmaga się z pokusą powrotu do nałogu, świadomie stara się zachować abstynencję. W pewnym momencie decyduje się nawet na udział w spotkaniu grupy wsparcia dla osób uzależnionych od alkoholu.

W powieści występuje o wiele szerszy wachlarz postaci, których ścieżki przecinają się w różnych punktach Zagrzebia. Tym, co je łączy, jest głęboko zakorzenione poczucie rezygnacji oraz brak wiary w możliwość rzeczywistej odmiany własnego losu. Dominującym doświadczeniem egzystencjalnym staje się trwanie z dnia na dzień – akceptacja aktualnej formy życia, mimo jej niedoskonałości. Nawet jeśli niektórzy bohaterowie podejmują pozornie przełomowe decyzje – Vera opuszcza Babę, Kančeli uczestniczy w spotkaniu grupy wsparcia, Eliza sprzedaje mieszkanie – działania te nie wynikają z autentycznej nadziei na wewnętrzną przemianę. Przeciwnie: Eliza ostatecznie porzuca plan wyjazdu do Grazu, a Vera – choć formalnie rozstaje się z partnerem – ogranicza się jedynie do snucia możliwych scenariuszy dalszego życia, nie podejmując żadnych konkretnych kroków<sup>203</sup>.

Z perspektywy niniejszych rozważań istotniejsze wydaje się jednak to, że sposób, w jaki poszczególni bohaterowie odnoszą się do własnego życia, znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w ich postrzeganiu miasta. Przestrzeń miejska nie pełni tu roli

---

<sup>203</sup> Autentyczność późniejszych losów bohaterów, przedstawionych pod koniec utworu, została przez narratora podważona już na samym początku ostatniego rozdziału, gdy zauważa, że smutne zakończenia są zbyt proste.

neutralnego tła wydarzeń – przeciwnie, ulega silnej subiektywizacji. Odzwierciedla wewnętrzne stany postaci: ich emocje, rozczarowania oraz poczucie egzystencjalnego zagubienia. W szczególny sposób ilustruje to scena z początku utworu, w której Baba przemierza samochodem ulice Zagrzebia – Aleję Slavovską, ulicę Miramarską, Dalmatinską – nie potrafiąc zdecydować, dokąd zmierza:

Baba je vozio Slavovskom avenijom prema istoku i razmišljao kamo će sad? Doma? Ne, ma kakvi, doma nikako ne. Doma je tužno. Kod Televizije je skrenuo na sjever i Miramarskom se zabio u centar. Neko vrijeme vozio se gradom pokušavajući odrediti nekakav cilj. Prizor je uvijek bio isti: lijevo i desno promicale su kuće, a između njih su žmirkali semafori. Onda mu je postalo dosadno voziti tako u krug. Nije mogao odlučiti kamo će. Nijedno mjesto koje mu je palo na pamet nije mu se činilo posebno privlačnim. Koje bi to mjesto, uostalom, bilo nešto specijalno zanimljivo u četiri popodne usred ljeta u Zagrebu? Čekajući zeleno kod crkve Svetog Vinka, gledao je prema pročeljima kuća u Ilici. Čarao je da se nešto dogodi. Da Ilicom prođe tramvaj. Da se sruši kran koji strši iznad onih krovova tamo. Ili barem da netko istrči iz haustora s kalašnjikovom u ruci i počne pucati u prolaznike. Ništa se nije dogodilo. Skrenuo je u Dalmatinsku i parkirao (Popović 2003: 3).

Bezcelowa jazda Baby po mieście staje się metaforą życiowego zawieszenia i braku orientacji egzystencjalnej: miasto nie wyznacza kierunku, lecz potęguje poczucie dezorientacji i wewnętrznej pustki. Zagubienie bohatera manifestuje się również przez jego powtarzające się poszukiwania samochodu – czynność pozornie banalną, która nabiera w powieści znaczenia symbolicznego. Mężczyzna, często pod wpływem alkoholu, nie jest w stanie przypomnieć sobie, gdzie zaparkował, przez co bezwiednie przemierza ulice Zagrzebia w poszukiwaniu pojazdu. W pewnych momentach sam zdaje się nie mieć pewności, czego tak naprawdę szuka, ani czy istotnie chodzi mu jedynie o auto. Nietrudno dostrzec, że ta dezorientacja wykracza poza konkretną sytuację – stanowi metaforę egzystencjalnego zagubienia Baby, który już dawno utracił kontrolę nad własnym życiem. Poszukiwanie samochodu przekształca się w poszukiwanie sensu, kierunku, czy choćby chwilowego punktu odniesienia w chaotycznej, pozbawionej celowości codzienności. Znudzony najczęściej decyduje się na wizytę w jednym z bufetów o nazwie Komiža, gdzie w ciszy może wypić piwo i rozmyślać o rzeczach, o jakich według narratora na ogół rozmyślają bojący się wrócić do domu mężczyźni.

Komiža, lokal usytuowany przy ulicy Masarykovej, a więc w samym centrum Zagrzebia, nie jest miejscem przypadkowym ani pozbawionym znaczenia. Przeciwnie – to jedna z nielicznych w powieści przestrzeni, która została opisana z dużą dbałością o szczegóły. Komiža należy do nielicznych lokali, które oparły się napływowi zachodnich trendów – istnieje niejako wbrew zmieniającej się rzeczywistości, stanowiąc relik

przeszłości, którego obecność przypomina o czasach sprzed transformacji ustrojowej (por. Kolanović 2011: 344):

Babu je, dakle, neizmjeno čudilo (i radovalo) što buffet Komiža još uvijek postoji ovakav kakav jest. S tim kružnim šankom poput mitraljeskog gnijezda okovanim čeličnim limom kojeg su laštali laktovi mnogih opasnih žicara, i visećom policom sa žestokim iznad šanka, i staklenom vitrinom (sendviči od parizera ukrašeni majonezom i smežuranim listom zelene salate). S drvenim barskim stolcima, i keramičkim pločicama na zidovima, i visećim lampama od lažnog kristala. Pa s veceom koji smrdi kao pakao, i vječno zaštopanom školjkom, i razbijenim pisoarima, i zapišanim podom... Ali BEZ onih naci-naljepnica s prekriženom cigaretom. I konačno, s punašnom šankericom u bijeloj bluzi, tamnoplovoj suknji i ispranim borosanama na otečenim nogama, koja razumije sasvim određen broj narudžbi. Kava. U redu. Čaj. Indijski ili od šipka? Ožujsko pivo. Svakako. Gemišt. Graševina ili rizling? Konjak. Odmah. Pelinkovac, loza, trava... Blažena jednostavnost, sve rjeđa u ovom svijetu bombardiranom informacijama i novitetima. Babu je čudilo (i radovalo) što netko od onih kokošara koji su digli lovu u ratu nije već bacio oko na Komižu, što je nije pretvorio u nešto iznad čijih će vrata stajati RISTORANTE DELL'ARTE GRANDIOSA, na primjer, gdje serviraju sva ona komplicirana jela i pića čija vam imena spetljaju jezik, kao kad ste urokani (Popović 2003: 5).

W opisie wnętrza dominuje kontrast: pośrodku znajduje się bar, za nim półka z wysokoprocentowym alkoholem, szklana witryna z prostymi kanapkami, drewniane stołki barowe, ceramiczne płytki na ścianach. Na szczególną uwagę zasługuje również niezwykle sugestywny, wręcz brutalny opis toalety – „śmierdzącej niczym piekło”, z zalaną moczem podłogą, zatkaną muszlą klozetową i popękany pisuarem. Pozostaje to w jaskrawym kontraście z pozornym luksusem zwisających z sufitu lamp przypominających kryształowe żyrandole. Dla Baby najistotniejsze jest jednak to, że w Komiży wciąż można zamówić *domáce pivo* – piwo lokalnej produkcji, które, według niego, niemal całkowicie zniknęło z barów wraz z nadejściem demokracji. Zastąpiły je wyszukane, importowane alkohole o trudnych do wymówienia nazwach, szczególnie problematycznych dla kogoś, kto – jak Baba – regularnie pije. Komiža reprezentuje zatem nie tylko przestrzeń oporu wobec nowej, konsumpcyjnej kultury, lecz także stanowi enklawę nostalgii za dawnym porządkiem. Stanowi miejsce, w którym przeszłość trwa, choć w zdegradowanej, mocno nadwyrężonej formie. Lokale tego typu coraz częściej przekształcane są w modne restauracje z włoskobrzmiącymi nazwami, symbolizujące ekspansję zachodniego modelu życia i wypieranie lokalnych tożsamości.

Trudno nie dostrzec wyraźnej współzależności między wyglądem Komiży a stanem psychicznym, w jakim znajduje się Baba. Z perspektywy bohatera bar jawi się jako „dziura”, miejsce, w którym – jak sam stwierdza – czas stanął w miejscu. To właśnie zatrzymanie, stagnacja, brak ruchu i rozwoju zdają się odzwierciedlać jego własną egzystencję. W wieku czterdziestu sześciu lat – twierdzi Baba – nie pozostaje już nic

innego, jak jedynie czekać. Z jednej strony jest już zbyt późno, by mogło wydarzyć się coś, co radykalnie odmieniłoby jego życie; z drugiej – i tak nie potoczyłoby się ono innym torem. Komiža staje się w jego oczach przeciwieństwem świata zewnętrznego: dynamicznego, napędzanego przez konsumpcjonizm, zorientowanego na sukces i prestiż materialny. To przestrzeń opozycyjna wobec rzeczywistości ludzi, dla których liczą się szybkie samochody, modne restauracje czy markowe ubrania. W istocie jednak bar pełni znacznie głębszą funkcję – staje się projekcją psychicznego stanu bohatera, symbolicznym ekwiwalentem jego alienacji. Wyobcowanie Baby znajduje swoje odbicie w estetyce i atmosferze lokalu, który trwa niejako poza czasem, nieprzystosowany do realiów nowoczesności. W jednym z monologów wewnętrznych Baba gorzko konstatuje, że ludzie, opętani żądzą posiadania, toną w kredytach, nieświadomi tego, iż prędzej czy później i tak „skręcą w uliczkę bez wyjścia” – tak jak on. Komiža okazuje się więc idealnym miejscem ucieczki dla kogoś, kto mentalnie utknął w przeszłości i nie znajduje dla siebie miejsca w zglobalizowanym, komercyjnym społeczeństwie, w którym wartości materialne całkowicie zdominowały przestrzeń publiczną i prywatną.

Kulminacją procesu wycofania się z życia społecznego jest przeprowadzka Baby do małego mieszkania w centrum Zagrzebia. Choć fizycznie znajduje się ono w samym sercu miasta, jego charakter wyraźnie kontrastuje z wyobrażeniem miejskiego centrum jako przestrzeni prestiżowej, nowoczesnej i wygodnej. Przeciwnie – nowe lokum staje się dla Baby kolejną manifestacją marginalizacji, miejscem naznaczonym zaniedbaniami i rozpadem:

A Baba je ležao u sobi u prizemlju dvorišne kuće u Medulićevoj i razamišljao o literaturi prve polovice dvadesetog stoljeća [...] U odnosu na taj iznajmljeni stančić, Kančelijeva betonska pećina, od koje su ga inače podilazile srsi, činila mu se sasvim pristojnom mjestom. Onda je doživio napadaj paramnezije. Jebeni déjà vu. To mjesto bilo mu je poznato, jako poznato. Snažan vonj vlage, podbuhle tapete prošarane sivim i smeđim flekama (kao stare pomorske karte), namještaj s kojeg se ljušti furnir, sirotinjska kuhinja u separeu odijeljena od sobe ispranom zavjesom, zajednički vece u hodniku, sa željeznom lavaboom i požutjelim, napuklim ogledalom. I to dvorište obraslo korovom, s buffetom i automehaničarskom radionicom, puno napuklih osovina, blokova motora i kojekakvih drugih automobilskih dijelova. O takvim mjestima Baba je čitao u pričama pisaca s početka prošlog stoljeća (Popović 2003: 143–144).

Opis przestrzeni – wilgoć, łuszczący się fornir, zagracone podwórze – przywołuje estetykę literatury z pierwszej połowy XX wieku, o której Baba sam w tym momencie rozmyśla. Jego nowe mieszkanie staje się scenografią wewnętrznego rozkładu i poczucia powrotu do stanu egzystencjalnej pustki. To, co miało być nowym początkiem, okazuje się

powrotem do dobrze znanego stanu psychicznego i społecznego – zamrożenia w czasie, niemożności zmiany, życia w zawieszeniu.

Zagrzeb, widziany oczami bohaterów powieści, to miasto opustoszałe, niemal całkowicie pozbawione obecności ludzkiej. Zjawisko to można częściowo tłumaczyć realiami akcji, która rozgrywa się latem: w okresie, gdy przestrzeń miejska rzeczywiście ulega przejściowemu wyludnieniu, ponieważ wielu mieszkańców opuszcza miasto, udając się nad morze. Jednak obok tego pragmatycznego wytłumaczenia, pustka ta pełni także funkcję symboliczną i wpisuje się w głębszy wymiar estetyczny oraz ideowy tekstu. Przestrzeń miasta zostaje w tym ujęciu podporządkowana określonej porządkowi moralnemu i wizualnemu, który wzmacnia wrażenie nie tylko fizycznego, lecz również egzystencjalnego wyobcowania. Zagrzeb zostaje zatem ukazany jako miejsce samotności i alienacji. Nie przypadkiem u Popowicia Zagrzeb jest miastem, w którym niemal codziennie ktoś popełnia samobójstwo. Wrażenie przebywania w przestrzeni infernalnej, apokaliptycznej wzmaga odbierane przez bohaterów wrażenia zmysłowe, akustyczne, wizualne, nawet aromatyczne, które współtworzą afektywny obraz miejsca:

A Kančeli je ostao zuriti u novozagrebačku noć. U prozore osvijetljene živačnom svjetlošću ekrana, u irskog setera koji je njuškao oko betonskih žardinjera, u jablane na nebu boje pudinga od jagoda. Zureći u ta crna stabla i nebo obojeno svjetlima grada Kančeli je zamišljao da je na kraju svijeta. Taj prizor, mislio je, i pripada kraju svijeta. Iza ovih crnih jablana što se pod bolesnoružičastim nehom njišu na vjetru ničega ne može biti (Popović 2003: 22).

Stolica Chorwacji to zatem, z jednej strony, przestrzeń oświetlona sztucznym światłem telewizorów, zabarwiona na kolor krwistoczerwony (czy wręcz „chorowicie różowy”), co bohaterowi przywodzi na myśl koniec świata, z drugiej obdarzona niezwykle charakterystycznym, nieprzyjemnym zapachem, docierającym z największego wysypiska śmieci zlokalizowanego na peryferiach. Tego typu obrazowanie, akcentujące szpetotę miejsca, przekłada się na nastawienie poznawcze postaci, które na ogół obserwują miasto z pewnego oddalenia, ograniczają się do nasłuchiwania jego odgłosów, leżąc bezpiecznie we własnym łóżku lub stojąc w oknie, tak jak robią to Kančeli i Vera.

Można zatem pokusić się o stwierdzenie, że Zagrzeb w powieści stanowi przestrzeń, której bohaterowie nie doświadczają w pełni, lecz jedynie powierzchownie przemierzają, zatopieni w swoich myślach i wewnętrznych rozterkach. W narracji próżno szukać rozbudowanych opisów wyglądu miasta (z wyjątkiem wcześniej omówionej Komiży); autor ogranicza się przede wszystkim do przywołania nazw ulic, parków, bazarów czy barów. Zabieg ten umożliwia osadzenie wydarzeń w konkretnej topografii,

ukonkretnia opisywaną rzeczywistość oraz nadaje całości wiarygodności i realizmu. Nieco inaczej kształtuje się obraz Zagrzebia w powieści Alena Bovicia *Metastaze*, w której można znaleźć znacznie więcej szczegółowych opisów miasta. Stolica Chorwacji ukazana jest tu jako miejsce szare, brudne i zniszczone, co stanowi istotny element kreacji przestrzeni narracyjnej. W przeciwieństwie do utworu Popovicia, bohaterami Bovicia nie są ludzie wykształceni, lecz jednostki wywodzące się z marginesu społecznego – przede wszystkim narkomani, alkoholicy oraz różnego rodzaju kryminaliści. Warto jednak zauważyć, że niektóre postaci próbowały studiować, co dodatkowo komplikuje ich społeczny i psychologiczny portret.

## MIASTO JAKO CIAŁO CHORE.

### *METASTAZE* ALENA BOVICIA

Opublikowana w 2006 roku powieść *Metastaze*<sup>204</sup>, której autor ukrył się pod pseudonimem Alen Bović (w rzeczywistości pisarz to Ivo Balenović) stanowi gorzki komentarz na temat chorwackiej rzeczywistości przełomu tysiącleci. Utwór zbudowany jest z monologów czterech postaci, połączonych wspólną przeszłością, uzależnieniami oraz działalnością przestępczą. Opowiadają oni zarówno o swoich doświadczeniach, jak i obserwacjach dotyczących kolegów, przez co czytelnicy otrzymują wielogłosową narrację, ukazującą świat pełen rozpadu, niespełnionych ambicji oraz poczucia egzystencjalnego impasu. Centralną postacią w tekście jest Filip, który powraca na „zagrzebski asfalt” po trzech latach spędzonych na odwyku. W jednej ze scen otwierających utwór, nawiązującej jednocześnie do początku powieści Miroslava Krležy *Povratak Filipa Latinovicza* (1932), widzimy bohatera na dworcu kolejowym, pełniącym w powieści funkcję przestrzeni przejściowej lub liminalnej, by posłużyć się kategorią Turnera (Turner 2010). To miejsce symbolicznego powrotu do rzeczywistości, z którą bohater próbował zerwać. Filip opisuje dworzec z charakterystyczną dla siebie nutą ironii:

Peronima baulja upravo probuđena kolodvorska elita u potrazi za jutarnom cugom. Gosti prenoćišta Crvenog križa u jutarnjoj šetnji. Kurve, pijanci, narkici, odbačeni starci španciraju kolodvorskim hodnicima i sve zgleda ko nekakv morbideni performans bivših ljudi. Vjetar raznosi papire i vrećice. Nekoliko sivih golubova časti se još toplom bljuvotinom. U

---

<sup>204</sup> Powieść została w 2009 roku zekranizowana przez Branka Schmidta. O relacjach między utworem literackim a jego filmowym odpowiednikiem pisze Marijan Krivak (2017).

kolodvorskom buffetu nude rakije razne za samo četiri kune. Otečena konobarica s izrazom gađenja briše limeni šank (Bović 2006: 10).

Dworzec to scena, na której rozgrywa się makabryczny performance. Bierze w nim udział „dworcowa elita“, poszukująca porannej dawki alkoholu, a także osoby zajmujące się prostytutką, uzależnione od narkotyków i zapomniane przez otoczenie. Uczestnicy tego groteskowego spektaklu usiłują naśladować ludzkie gesty i zachowania, jednak ich wygląd oraz sposób poruszania się odsłaniają upiorną prawdę, pokazującą, że bliżej im do widm niż istot z krwi i kości. Równie przygnębiający krajobraz ukazuje się Filipowi po wyjściu z budynku dworca – przestrzeń miejska, podobnie jak wewnątrz stacji, naznaczona jest śladami społecznego rozkładu i egzystencjalnej pustki:

Mirisi proljeća i smoga miješaju se iznad Glavnog kolodovra. Grad je siv i prljav. Tramvajska stanica je puna likova koji ne djeluju ko da su baš oduševljeni kaj su se uspjeli implantirati u maternice svojih majki. Zrače tugom i očajem. Na vratima tramvaja jedna debela krava znałački gradi prostor i uvaljuje mi lakat u rebra. Gomili sjebanih proletera život prolazi na pruzi, između jednosobnog stana u Prečkom i propale tvornice na Žitnjaku. Odlaze ukrast Bogu još jedan dan. Za cigarete i Vlahov imaju, za jebeni sapun ne. I tako iz dana u dan. Cigarete, kava, jeftin alkohol, kretenski posao, gužve, tramvaji, krediti, porezi, kazne, zabrane, pičke materine... sve dok im ne dijagnosticiraju zloćudnu izraslinu i ne završe u rukama nekog Mengela (Bović 2006: 10).

Miasto zostaje przedstawione jako przestrzeń pęsepna, zdegradowana i zaniedbana, pozbawiona oznak życia społecznego i estetycznego ładu. Obraz ten, jak słusznie zauważył Nemeć, pokazuje „rużnu sliku obiljeżenu tipiĉnim signaturama društvene tranzicije“ (Nemeć 2010: 231). Na pobliskim przystanku autobusowym gromadzą się ludzie, którzy – według Filipa – nie wyglądadją na szczególnie zadowolonych z faktu istnienia. Codziennosć tych osób sprowadza się do rutynowych przejazdów między ciasnymi kawalerkami na peryferiach Zagrzebia a podupadłą fabryką położoną po drugiej stronie miasta. Całe ich życie – zauważa gorzko bohater – wydaje się ograniczać do nieustannego wysiłku, by zdobyć środki na kolejną paczkę papierosów oraz butelkę taniego alkoholu. Na peryferiach miasta – w jednym z wielu szarych osiedli – mieszkają zresztą także rodzice bohatera, do których udaje się po powrocie do Zagrzebia niczym syn marnotrawny z powieści Krleży. Mieszkanie to znajduje się w nieładnym, czteropiętrowym bloku obłożonym blachą. Klatka schodowa jest ponura i wypełniona mieszaniną trudnych do zidentyfikowania zapachów, jakby powietrze samo przesiąkło wieloletnim zmęczeniem mieszkańców i ich przemilczanymi dramataми:

Siden na zadnjoj stanici, prođem mračni, zapišani pothodnik i izronim na drugu stranu. Starci žive u jednom od onih sivih, jednoličnih naselja. Zastanem kod broja pet, moje zgrade, ružne četverokatnice obložene valovitom limom. Po fasadi rastu gljivice i mahovina, kaj je dobro za orijentaciju, al nije za stanovanje. Nekoliko trenutaka promatram ovu stručnu pogrešku, a onda uđem u mračni haustor. Smrdi na prženu hranu, ustajalu mokraću, golubove i višemjesečni štrajk radnika Čistoće (Bović 2006: 10–11).

Nieprzyjemny, intensywny i przytłaczający zapach staje się jednym z charakterystycznym elementów przestrzeni miejskiej. W całym mieście unosi się duszący smród smogu. Nawet woń kwitnących lip miesza się tutaj z zapachem śmierci, tworząc atmosferę rozkładu i egzystencjalnego przygnębienia (por. Chajęcka 2022: 354). W podobny sposób co Filip swoją dzielnicę opisuje Davor (Mrtvi). To przestrzeń odpychająca, przesycona rozpaczą i desperacją, zamieszкана przez ludzi, którzy kiedyś mieli nadzieję na zmianę swojego życia, ale nie udało im się spełnić marzeń: „Naš kvart je gadno mjesto. Odiše očajem. Služio je kao karantena onima koji su dolazili u grad. Većina ih je tu i ostala. S jedne strane Sava, prljava i spora. S druge pruga. U daljini Medvednica“ (Bović 2006: 153). Tymczasowość przekształciła się tu zatem w stan permanentny, a przestrzeń, która miała być jedynie etapem przejściowym, stała się trwałym miejscem egzystencji, naznaczonej poczuciem życiowej porażki.

Warto jednocześnie zauważyć, że bohaterowie pozostają silnie związani z peryferyjnymi dzielnicami miasta. Z tą właśnie przestrzenią się utożsamiają i postrzegają ją jako integralną część własnej tożsamości. Ona też określa ich horyzont, jak zauważył bowiem Nemeč: „Iz socijalne interakcije u stambenoj četvrti u znatnoj se mjeri formiraju vrijednosti, očekivanja, potrošačke navike, tržišni kapaciteti, stanja svijesti“ (Nemeč 2010: 231).

Ponure wrażenie sprawia także mieszkanie, które Filip decyduje się wynająć, by rozpocząć samodzielnie życie. To wilgotna, ciemna nora, przypominająca bardziej schron dla desperata niż przestrzeń do życia – jakby zaprojektowano je z myślą o kimś, kto planuje odebrać sobie życie. W niewielkim pokoju z widokiem na ceglana ścianę znajdują się jedynie łóżko, szafka, dwa krzesła oraz czerwony fotel. Z łazienki unosi się ciężki zapach kanalizacji; dno wanny ma brunatnoczerwony odcień, a żółta, pęknięta deska klozetowa wywołuje niemal fizyczne obrzydzenie:

Iznajmil sam si stan, vlažnu i mračnu rupu u dvorišnoj zgradi kod zle, stare usidjelice [...] Ovo je mjesto kao stvoreno za suicid. U maloj sobi s pogledom na zid od cigle su: krevet, ormar, dvije stolice i crvena fotelja koju mi se gadi pogledat, a kamoli na nju sjest. Iz kupaonice se širi smrad kanalizacije. Kada ima crvenkasto dno, a daska na zachodu je žuta i napukla (Bović 2006: 110).

W podobnej poetyce degradacji i egzystencjalnego przygnębienia opisane zostało miejsce zamieszkania kolejnego z bohaterów, Krpy<sup>205</sup> – byłego więźnia, który opuścił zakład karny przed upływem wyroku, by natychmiast założyć mundur i wyruszyć na wojnę. Mężczyzna mieszka przy jednej z zaniedbanych uliczek w pobliżu torów kolejowych, co już samo w sobie wskazuje na jego wykluczenie z głównego nurtu życia społecznego oraz trwałe zakorzenienie w zdegradowanej tkance miejskiej. Przestrzeń ta naznaczona jest fizycznym rozkładem: jednopiętrowy dom przesiąka wilgoć i stęchlizna, rozpada mu się dach, a wokół niego rozciąga się zagracone podwórko, pełne rozłożonych na części pralek, lodówek, akumulatorów i innych przedmiotów określanych przez narratora jako „śmieci” (warto być może wspomnieć, że większość tych przedmiotów mężczyzna przywiózł z wojny w Bośni). Wnętrze również nosi ślady zaniedbania i prowizoryczności. Urządzone zostało skromnie i chaotycznie: znajdują się tu masywna drewniana szafa, telewizor ustawiony na skrzynce po piwie, drewniane krzesło i kanapa. Uzupełnieniem tego przygnębiającego obrazu jest wiszące na ścianie zdjęcie Jure Franceticia – członka chorwackiego ruchu ustaszy – co dodatkowo naznacza przestrzeń ideologicznym napięciem i określa polityczne zapatrywania bohatera (por. Chajęcka 2022: 355).

Jednym z miejsc pełniących szczególnie istotną funkcję w strukturze świata przedstawionego jest pub o nazwie Arena. Przestrzeń ta stanowi centrum codziennych aktywności bohaterów, będąc zarazem mikrokosmosem społecznych zależności i rytuałów. Jak trafnie zauważa Nemeč, Arena to przestrzeń:

[...] društvene razmjene i stalne cirkulacije, mjesto oblikovanja vlastite stvarnosti i prakticanja uobičajenih rituala, u ovom slučaju izrazito rodno obilježeni (»dokazivanje muškosti«): ispijanje golemih količina piva, igranje pikada, razgovori o nogometu i kvocijentima na sportskoj kladionici, tučnjave, izivljavanje na slabijima od sebe, seksistički ispadi prema konobarici (2010: 234).

---

<sup>205</sup> Krpa reprezentuje skrajnie nacjonalistyczny światopogląd, w którym wartość przypisywana jest wyłącznie temu, co chorwackie, przy jednoczesnym silnym uprzedzeniu wobec innych narodowości – szczególnie Serbów. Bohater wykazuje również wyraźną nietolerancję wobec osób homoseksualnych i czarnoskórych. Swoje poglądy i zachowania uzasadnia udziałem w wojnie, traktując doświadczenie walki jako moralną legitymizację agresji oraz jawnej pogardy wobec wszelkiej inności. Twierdzi, że skoro walczył „za naród”, ma prawo mówić i postępować bez skrępowań. Powieść ukazuje również jego brutalną naturę i skłonność do przemocy – zarówno fizycznej, jak i symbolicznej. W latach dziewięćdziesiątych Krpa został skazany za morderstwo i osadzony w więzieniu w Lepoglavie. W jednej ze scen dopuszcza się gwałtu na kobiecie poznanej przypadkowo, a przemoc wobec partnerki stanowi w jego codziennym życiu stały element. Charakterystyka tej postaci dopełniona zostaje przez jej przynależność do środowiska kibicowskiego – Krpa jest fanatycznym kibicem, ale również uczestnikiem zamieszek i bójek, co dodatkowo potęguje jego obraz jako jednostki zinternalizowanej przemocy i społecznego radykalizmu.

W Arenie ujawniają się podstawowe mechanizmy społeczne kształtujące męskość zredukowaną do agresji, siły fizycznej, dominacji i nadużywania alkoholu. Pub ten staje się więc nie tylko miejscem ucieczki od szarej codzienności, lecz również przestrzenią, w której reprodukowane są patriarchalne wzorce zachowań i role społeczne. Przestrzeń Areny została ukazana w sposób zbliżony do wcześniej wspomnianych miejsc:

Uđemo u Arenu. Smrdljiva birtija zgleda ko zloćudna izraslina na neožbukanoj trokatnici. Asocijacije koje budi su: zaštopani zahod, govno na dasci i ciroza. Za šankom stoji Milica i puši. Poželjena je ko spolno prenosiva bolest (Bović 2006: 62).

Odemo do Arene. Zadnja rupetina, u pićku materinu. Nutra je mračno i smrdi po pišalini. Kizo zeme vinjak, a ja pivicu (Bović 2006: 69).

W opisie tego miejsca, będącego zwykłym osiedlowym *bircem* (od słowa *birtija*), na pierwszy plan wysuwa się jego brzydota, zaniedbanie oraz ogólna atmosfera rozkładu. Z tego względu pub może być odczytywany jako symbol całego miasta – materialna manifestacja społecznego upadku i egzystencjalnej pustki. Arena nie tylko odzwierciedla, lecz także wzmacnia doświadczenie egzystencjalnej degradacji. Opis ten, skrajnie brutalny w swojej dosłowności, łączy cielesność z obrazem architektonicznego i społecznego rozkładu. Arena staje się tu wręcz metaforą chorobliwej tkanki miejskiej. Przestrzenią skażoną, wynaturzoną, w której wyrażają się nie tylko warunki materialne, lecz również mentalna i moralna kondycja postaci. Pub nie oferuje żadnej formy wyzwolenia czy oczyszczenia; przeciwnie, jego fizyczna i symboliczna obecność pogłębia jedynie doświadczenie społecznego upadku.

Warto zauważyć, że w powieści pojawiają się również inne miejsca spotkań: kawiarnie, puby, a nawet restauracje, jednak przebywają w nich osoby należące do zupełnie innego kręgu społecznego niż bohaterowie, dysponujące odmiennym (często znacznie większym) kapitałem symbolicznym. Przestrzenie te pozostają dla Filipa i jego towarzyszy obce, nieprzystępne, a nawet wrogie. Obecny w powieści podział społeczny przekłada się zatem bezpośrednio na sposób postrzegania miejskiej topografii: przestrzeń Zagrzebia ulega spolaryzowaniu i zostaje podzielona na „swoją” i „obcą”, oswojoną i nieoswojoną, przyjazną i wrogą. Tak rozumiane miasto staje się odbiciem struktury społecznej, w której tożsamość jednostki definiowana jest nie tylko przez klasę, ale także przez dostęp (lub jego brak) do konkretnych miejsc i rytuałów życia codziennego (por. Chajęcka 2022: 356).

Podział przestrzeni miejskiej na „własną” i „obcą” uwidacznia się szczególnie wyraźnie w scenie, w której Krpa relacjonuje wyprawę do centrum miasta. W towarzystwie

Kizy przemierza on kolejne ulice w poszukiwaniu miejsca, gdzie mogliby się napić alkoholu „gledat male, jebo im pas mater” (Bović 2006: 69). Na placu Kwiatowym (Cvjetni trg), w lokalu o nazwie Atrija, natrafiają na grupę „počešljanih kretena s aktovkama” (Bović 2006: 69), jak określa ich Krpa, czyli mężczyzn z aktówkami, niejako symbolizującymi status społeczny i przynależność klasową. Widok ten budzi w bohaterze niechęć („Te pizde nemrem smislit, pa na brzaka pocugamo i krenemo gore”, Bović 2006: 69), więc mężczyźni rezygnują z pozostania w tym miejscu i kierują się w stronę ulicy Tkalčičevej. Choć tamtejsze lokale również pełne są ludzi, bohaterowie decydują się wypić po dwie kolejki. Następnie odwiedzają park Ribnjak, gdzie sięgają po piwo w puszkach, po czym kontynuują swoją wędrówkę – tym razem kierując się w stronę Šalaty, jednej z bardziej prestiżowych dzielnic miasta. Opis tej części Zagrzebia, jakiego udziela Krpa, nacechowany jest wyraźnym resentymentem: „Dobar kvart, u kurac! Velike kuće i sve zeleno. Tu stanuju doktori i sve te bogate pizde, ta buržuazija...” (Bović 2006: 71). Następnie bohaterowie schodzą na ulicę Vlašką, by przez Martičevą dotrzeć na Kvatrić, gdzie zatrzymują się w kawiarni Dam-daj. Trajektorja ich wędrówki służy nie tylko jako środek prezentacji miejskiej topografii, lecz również jako narzędzie charakterystyki społecznej – pozwala zarysować wyraźne granice między grupami zamieszkującymi poszczególne części Zagrzebia. Równocześnie ukazuje, że centrum – zarówno w sensie geograficznym, jak i symbolicznym – nie zostało całkowicie wyparte z najnowszej chorwackiej prozy. W analizowanym przypadku przestrzeń ta pełni jednak funkcję swoistej antyprzestrzeni – obszaru obcego, wykluczonego, odrzucanego. To właśnie wobec niej bohaterowie próbują zdefiniować swoją tożsamość. Centrum miasta nie stanowi obszaru, do którego należą (i do którego chcą przynależeć) (por. Chajęcka 2022: 357). Stosunek bohaterów do tej przestrzeni przywodzi na myśl emocje, jakie budziła ona u bohaterów powieści Milkovicia.

W powieści Bovicia pojawia się również przestrzeń, której mimo silnych powiązań z doświadczeniami postaci nie da się jednoznacznie umiejscowić na topograficznej mapie Zagrzebia (por. Chajęcka 2022: 357). Chodzi o piwnicę znajdującą się w bloku Dejana. Nie jest to jednak typowe pomieszczenie gospodarcze. Pełni ono bowiem funkcję schronu przeciwoatomowego, zaprojektowanego z myślą o ewentualnym zagrożeniu nuklearnym. W tym miejscu spotykali się bohaterowie do wybuchu wojny, tu zapalili pierwszego jointa, po raz pierwszy sięgnęli po heroinę, a także inicjowali kontakty seksualne:

U tom smo podrumu živjeli neki svoj paralelni život. Dejan, Filip, Slaven i ja. Gore iznad nas živjeli su ljudi od kojih smo htjeli biti drukčiji [...] Živjeli smo zbijeni u gomilu. Bili smo kao stisnuta šaka. Vremenom je ta šaka postajala sve bolesnija a prsti su počeli otpadati sami os sebe (Bović 2006: 27).

Taj podrum je bio stvoren da probamo život na neki drugi način. Tu smo zapalili prvi džoint i prvi put vidjeli pičku. Pripadala je Sanji [...] Onog dana kada su dva MIG-a u niskom letu ostavila pjenušavi trag nad gradom u podrum su se spustili uplašeni ljudi s dekama i plastičnim bocama, a nas izbacili van (Bović 2006: 48–49).

Piwnica nie została w powieści oceniona w jednoznacznie negatywny sposób. Pełniła niejako funkcję przestrzeni oswojonej, która do pewnego czasu, a konkretniej wybuchu wojny, dawała bohaterom poczucie prywatności oraz odrębności w stosunku do świata zewnętrznego. Bohaterowie włożyli wiele wysiłku, by nadać temu miejscu przyjazny, domowy charakter: betonowe ściany ozdobili plakatami, przynieśli stare krzesła, materac i magnetofon (por. Chajęcka 2022: 357). W tym sensie podziemna przestrzeń stała się sferą alternatywnej wspólnoty, schronieniem przed rzeczywistością, w której dla bohaterów nie było miejsca.

Dopiero wojna – a właściwie napływ ludności cywilnej szukającej schronienia przed nalotami – położyła kres owej „normalności”. Dla bohaterów powieści Bovicia wojna nie stanowiła jednak momentu przełomowego. Zawiesiła ona wprawdzie dotychczasowe zasady funkcjonowania rzeczywistości, przez co piwnica przestała być miejscem należącym wyłącznie do nich, ale nie wpłynęła na sposób życia postaci. Uzależnieni, kontynuowali nałóg poza jej murami, wstrzykiwali narkotyki w przypadkowych miejscach: toaletach, parkach, opuszczonych wagonach kolejowych lub pod mostami. Wojna stała się dla nich swego rodzaju usprawiedliwieniem uzależnienia<sup>206</sup>, choć jak stwierdził jeden z bohaterów: „Da nije bilo rata bilo bi nešto drugo“ (Bović 2006: 49; por. Chajęcka 2022: 357).

Wyłaniający się z powieści obraz Zagrzebia, jak zauważył Nemeč, odzwierciedla:

„dubinske promjene ne samo i obitelji nego i u kompletnoj socijalnoj strukturi [grada – P.Ch.] nakon raspada socijalizma, ratnoga razdoblja i početka tranzicijske ere. Promjene se očituju i u slengu, u stiliziranoj *kvarтовској спики* (Gulin Zrnić, 2009) kojom su pisani monolozi i dijalozi u romanu [...] U usporedbi s *Metastazama* zagrebački sleng koji je obilježio prozni model proze u trapericama sedamdesetim godinama prošlog stoljeća (Majdak, Majetić, Glumac) doima se kao pristojan, gotovo svetački govor (Nemeč 2010: 237).

---

<sup>206</sup> Wojna odcisnęła większe bądź mniejsze piętno na życiu każdego z bohaterów. Mrtvi stracił na wojnie brata, co doprowadziło do rozpadu jego rodziny, Krpa walczył w Bośni, a ojciec Dejana jest emerytowanym oficerem JNA.

I choć Nemeč słusznie zauważył, że język, którym posługują się bohaterowie „prozy w džinsach”, był znacznie łagodniejszy od brutalnego, wulgarnego rejestru obecnego w *Metastazach*, sam obraz Zagrzebia wpisuje się w długą tradycję mrocznego, krytycznego przedstawiania tego miasta w literaturze. Zagrzeb w powieści Bovicia jawi się bowiem jako przestrzeń głęboko podzielona społecznie, naznaczona wykluczeniem i rozkładem. Zarówno centrum miasta, jak i jego obrzeża, nie pełnią tu roli neutralnego tła – przeciwnie, stają się aktywnym nośnikiem znaczeń, odzwierciedlającym wewnętrzny chaos i egzystencjalny bezład bohaterów. Przemierzają oni miasto niczym labirynt zbudowany z własnych lęków, traum i niespełnień. Takie miejsca jak pub Arena, dworzec kolejowy czy zagrzybiałe mieszkania stanowią nie tylko realne punkty topograficzne, ale przede wszystkim symbole rozpadu jednostki i wspólnoty w warunkach pokomunistycznej rzeczywistości i powojennej traumy. Zagrzeb w powieści *Metastaze* ukazany został jako miasto-pułapka, ale także jako chory organizm, którego tkanki – niczym w procesie nowotworowym – ulegają degradacji. Tytułowe „metastazy” funkcjonują tu jako metafora zła społecznego, które rozprzestrzenia się w sposób niekontrolowany i wieloogniskowy, przenikając kolejne warstwy miasta i życia jego mieszkańców. W tej perspektywie Zagrzeb staje się nie tylko przestrzenią doświadczenia, lecz także symptomem: ciałem pogrążonym w chorobie, w którym jednostkowa patologia jest jednocześnie przejawem głębszego, systemowego kryzysu.

\*

W książce *Dwie twarze prozy chorwackiej przełomu tysiącleci* Miedzielski zauważa, że w literaturze najnowszej Zagrzeb ulega znaczącej przemianie przestrzenno-symbolicznej. Stolica Chorwacji – niegdyś wyobrażana jako zamknięte, sensotwórcze miasto z wyraźnie określonym centrum – zostaje „wysiedlona” na południe od Sawy, na peryferyjne osiedla z wielkiej płyty, pozbawione historycznej głębi i wspólnotowej tożsamości. W jego interpretacji Nowy Zagrzeb funkcjonuje jako przestrzeń zdegradowana symbolicznie, ulokowana „poniżej poziomu nekropoli”, utożsamiana z rozpadem tradycyjnych struktur i wartości. Badacz przeciwstawia ten obraz modernistycznej wizji miasta Augusta Šenoai, w której Zagrzeb jawił się jako „miasto-dziewica”, broniące się przed zewnętrznym złem. Najnowsza proza chorwacka ukazuje natomiast bardzo często miasto rozbite, atomizowane, pozbawione centrum i wspólnoty, podporządkowane logice ponowoczesności. Zgodnie z tą diagnozą, Zagrzeb staje się post-polis – mozaiką

autonomicznych, niezintegrowanych przestrzeni, zamieszkiwanych przez „ponowoczesnych obcych”, gdzie solidarność ogranicza się do lokalnych enklaw, a sfera wspólna ulega prywatyzacji.

Chociaż ujęcie Miedzielskiego opiera się na mocno aksjologicznie nacechowanych opozycjach (centrum – peryferie, tradycja – rozpad, sens – chaos), stanowi ono cenny głos w dyskusji o przemianach wyobrażeń miasta w chorwackiej literaturze. Wpisuje się przy tym w szerszy obraz zmian, które wyłaniają się również z analizy pozostałych utworów omówionych w niniejszej rozprawie. Obie omówione przeze mnie w tej części powieści ukazują proces zaniku tradycyjnych więzi społecznych oraz zawężenie solidarności międzyludzkiej do najbliższego otoczenia, takiego jak dzielnica czy mieszkanie. Oznacza to „prywatyzację” sfery wspólnej, gdzie jednostka szuka oparcia w lokalnych kontekstach, a nie w szerszej wspólnocie miejskiej czy narodowej. Ten proces znajduje odzwierciedlenie w literackim obrazie miasta jako przestrzeni atomizowanej i fragmentarycznej. Jednakże negatywne przedstawienie miasta — jego brzydota i złowrogość — nie jest nowością współczesnej prozy; podobne motywy pojawiały się już w literaturze sprzed 1991 roku. W ten sposób najnowsza literatura nie maluje stolicy Chorwacji w barwach bardziej ponurych niż wcześniejsze dzieła, choć ewolucja miasta i języka nadaje obrazowi nowe znaczenia.

## ZAKOŃCZENIE

„Kim jest Zagrzeb?” – pytał Ivan Rogić Nehajev w książce *Tko je Zagreb? Prinosi sociološkoj analizi identiteta grada Zagreba*, do której wielokrotnie odwołuję się w niniejszym opracowaniu, mimo że nie pozostaje wobec niej bezkrytyczna. Użycie w tym kontekście zaimka osobowego, zwykle odnoszącego się do człowieka, może budzić zdziwienie, z czego autor doskonale zdawał sobie sprawę, dlatego uznał za konieczne wyjaśnienie swojego wyboru. Wynika on z przyjętej przez socjologa perspektywy, zgodnie z którą przestrzeń miejska postrzegana jest jako aktor społeczny, a jej tożsamość kształtuje się w wyniku nieustannych interakcji z otoczeniem<sup>207</sup> (Rogić Nehajev 1997). Skoro zatem miasto funkcjonuje jako byt społeczny, zdolny do nawiązywania relacji i przejawiania sprawczości, to – jak argumentuje badacz – adekwatnym sposobem zadania pytania o jego istotę jest użycie zaimka pytającego właściwego dla osób, a nie dla rzeczy (Rogić Nehajev 1997: 15). Z rozważań Rogicia wynika jeszcze jedna istotna kwestia: analiza tożsamości miasta nie powinna się ograniczać do jednego, wyizolowanego aspektu rzeczywistości, takiego jak: architektura, struktura demograficzna czy literackie reprezentacje. Dopiero całościowe, wielowymiarowe ujęcie, integrujące różne perspektywy, pozwala uchwycić istotę przestrzeni miejskiej jako dynamicznego bytu społecznego (Rogić Nehajev 1997: 16). Poniekąd do tak rozumianej analizy miasta zmierzałam również ja w niniejszym opracowaniu, w którym – poprzez interpretację literackich reprezentacji Zagrzebia oraz odniesienie ich do pozaliterackiej sytuacji miasta – podjęłam próbę uchwycenia złożonych relacji między przestrzenią miejską a jej mieszkańcami oraz ukazania, w jaki sposób literatura może odzwierciedlać i współtworzyć tożsamość danego obszaru.

Celem niniejszego opracowania było zbadanie sposobów reprezentacji Zagrzebia w prozie chorwackiej XX i początku XXI wieku oraz prześledzenie przemian w literackim obrazowaniu tego miasta na tle istotnych zmian społecznych, politycznych i kulturowych. Punkt wyjścia stanowiła teza, że teksty literackie nie funkcjonują w oderwaniu od rzeczywistości, lecz stanowią jej przetworzenie – filtrują doświadczenia miejskie, utrwalają dominujące narracje, a nierzadko również je kontestują. Przyjęta perspektywa osadza się w ramach badań literackich inspirowanych kulturowymi studiami miejskimi i zwrotem przestrzennym w humanistyce, akcentującym znaczenie przestrzeni jako kategorii

---

<sup>207</sup> W podobny sposób – jako przestrzeń ulegającą przemianom na skutek różnorodnych interakcji – miasto rozumie Valentina Gulin Zrnić, do której odwołuję się we wstępie rozprawy.

organizującej zarówno rzeczywistość społeczną, jak i dyskursywną. Analizie poddane zostały utwory prozatorskie, w których Zagrzeb pełni ważną funkcję – nie tylko jako tło wydarzeń, lecz jako znaczący element świata przedstawionego, często modelujący tożsamość bohaterów, ich wybory, emocje i doświadczenia. Badania objęły okres od 1918 roku – daty symbolizującej koniec pierwszej fazy modernizacji miasta i zarazem początek nowej rzeczywistości politycznej – aż po początek XXI wieku, kiedy to literatura zaczęła coraz wyraźniej odzwierciedlać skutki przemian zapoczątkowanych rozpadem Jugosławii i wojną lat dziewięćdziesiątych. Kolejne części rozprawy opisują, w jaki sposób ukazywany był Zagrzeb w zależności od kontekstu historycznego. Poniżej przedstawiam podsumowanie kluczowych obserwacji dotyczących sposobów konstruowania obrazów współczesnej stolicy Chorwacji w analizowanych tekstach literackich. Mimo że obrazy te ulegały zmianom w czasie i były silnie uzależnione od kontekstu społeczno-historycznego, charakteryzuje je szereg wspólnych elementów, wśród których szczególnie wyraźny pozostaje negatywny wizerunek miasta. Wizerunek ten wynika znacznie częściej z działań danych postaci, ich doświadczeń oraz sposobu postrzegania rzeczywistości niż z obiektywnych cech samego miasta. Inaczej mówiąc, więcej mówi on o mieszkańcach niż o przestrzeni, którą zamieszkują. Podsumowanie rozpoczynam kilkoma refleksjami na temat obrazu Zagrzebia w prozie sprzed 1918 roku, ponieważ niektóre z jego elementów zostają powtórzone i przetworzone w późniejszych utworach.

W chorwackiej prozie do 1918 roku Zagrzeb ukazywany był jako przestrzeń wieloznaczna, silnie osadzona w historycznym i społecznym kontekście. Obok realistycznych przedstawień miasta – prowincjonalnego, zgermanizowanego, naśladowującego wiedeńskie i paryskie wzorce, nieczułego na kwestie narodowe oraz podatnego na wpływy zewnętrzne – pojawiały się wizje idealizujące stolicę jako centrum narodowej tożsamości i moralnej odnowy, szczególnie widoczne w twórczości Augusta Šenoi. U niektórych autorów, takich jak Tkalčević, Zagorka czy Kumičić, Zagrzeb stawał się sceną dla obyczajowych napięć i społecznych konfliktów, często ukazywany był jako przestrzeń upadku moralnego, pełne hipokryzji i pozorów. Przestrzeń miejska stawała się zarazem miejscem pamięci – nośnikiem historii, lokalnych legend i narodowych mitów – jak również terenem ścierania się klas, języków oraz wartości. W efekcie Zagrzeb jawił się jako konkretne miasto oraz idea – symbolizująca nadzieje narodowe oraz społeczne zagrożenia.

Pisarze okresu międzywojennego często podejmowali próbę opisu otaczającej ich rzeczywistości, która wówczas ulegała gwałtownym przemianom politycznym,

ekonomicznym i kulturowym. Nic więc dziwnego, że w swojej twórczości koncentrowali się na tych obszarach życia, w których zmiany te były szczególnie widoczne i odczuwalne. Z omówionych przeze mnie przykładów prozy międzywojennej wyłania się obraz Zagrzebia jako miasta głęboko podzielonego – zarówno w wymiarze przestrzennym, społecznym, jak i symbolicznym. Peryferie, którym poświęciłam tak dużo uwagi, nie są tu wyłącznie przestrzenią oddzieloną od centrum fizycznymi granicami, stanowiącą królestwo „svih vrsta neželjenih, odbačenih od grada” (Kotkin 2008: 206). Bardzo często ukryte są w samym centrum, za fasadami miejskiej reprezentacyjności. Mimo swojej fizycznej bliskości pozostają jednak wymazane z oficjalnej narracji miejskiej. Nie pasują bowiem do wizji miasta, które ciąży w kierunku Wiednia, Budapesztu czy Paryża, wytrwale konstruując obraz siebie jako europejskiej metropolii. Peryferie stanowią więc niejako odwrotną stronę modernistycznego projektu miasta. To przestrzenie, w których materializują się skutki modernizacji: bieda, bezdomność, przemoc strukturalna i egzystencjalna niewidzialność. Zagrzeb zostaje ukazany jako przestrzeń iluzorycznej homogeniczności, w której dominujące mechanizmy widzenia (i niewidzenia) skutecznie wykluczają obecność osób niepasujących do obowiązującej wizji miejskiego ładu, postępu i estetyki. Swoistymi peryferiami staje się tu także przestrzeń Górnego Miasta, utożsamiana z dawnym systemem politycznym, o którego istnieniu pragnie się zapomnieć. Górne Miasto odchodzi więc w zapomnienie na rzecz Dolnego Miasta, staje się swoistą przestrzenią zamkniętą czy – jak głosił Matoš – zasiedloną przez duchy przeszłości. Za Barthesem możemy więc powiedzieć, że peryferia symbolizują w tej prozie po prostu inność, wszystko, co nie wpisuje się w modernistyczny ład (Barthes 1986: 96). W ślad za tymi symbolicznymi przekształceniami przestrzeni miejskiej, proza międzywojenna zaczyna również na szerszą skalę eksplorować nowe rejony topograficzne miasta – takie jak robotnicza dzielnica Trešnjevka czy znajdujące się wówczas w jeszcze gorszej sytuacji Trnje.

Międzywojenny Zagrzeb wciąż pozostaje miastem, w którym elementy miejskie i wiejskie współlistnieją w jego krajobrazie. Jawi się więc jako miejsce przejściowe, jeszcze nie w pełni zurbanizowane, w którym rytm życia wiejskiego odciska wyraźne piętno na przestrzeni miejskiej, co odzwierciedla także literatura. Odniesienia do wiejskości zdają się wynikać także z pochodzenia bohaterów – osób przyjeżdżających do pracy z okolicznych wiosek. Przy czym wieś nie zawsze stanowi źródło pozytywnych uczuć. Nie można w jednoznaczny sposób stwierdzić, że jest ona przeciwieństwem bezwzględnego i zmuszającego jednostkę do walki o przetrwanie miasta. Przestrzeń wiejska również

okazuje się miejscem biedy, wykluczenia i stagnacji, co wynika ze zmian, jakie wówczas zachodziły na jej obszarze. Życie na wsi (czy szerzej na łonie natury) bywa przez bohaterów idealizowane pod wpływem trudnych doświadczeń miejskiej egzystencji, często jednak w końcu okazuje się, że to także przestrzeń surowa, opresyjna lub nie dająca perspektyw na lepsze życie.

Proza opisująca Zagrzeb za czasów Niezależnego Państwa Chorwackiego kreśli kolejne ponure wizje miasta. Wyłaniający się z powieści *Čahure* Ivanki Vujčić Laszowski oraz z dziennika *Preživjeti u Zagrebu...* Josipa Horvata obraz Zagrzebia zdominowany jest przez atmosferę opresji, strachu i moralnego chaosu. Przestrzeń miejska, pozornie uporządkowana i znana, zostaje przekształcona przez realia wojenne i logikę państwa totalitarnego, próbującego dyscyplinować mieszkańców za pomocą zakazów i nakazów (Foucault 2009). Topografia Zagrzebia nacechowana jest więc lękiem i nieufnością; każda ulica może bowiem stać się miejscem aresztowania lub egzekucji. Zagrzeb jawi się tu jako przestrzeń, w której granice między centrum a peryferiami, bezpieczeństwem i zagrożeniem, prywatnym a politycznym ulegają zatarciu. W tej perspektywie miasto traci swoje funkcje komunikacyjne czy szerzej społeczne – przestaje być przestrzenią życia, a staje się miejscem śmierci, rozpadu i przemocy. Zagrożenie nie ogranicza się jednak do centrum. Oddalone od niego, zalesione obrzeża, postrzegane przez bohatera powieści Vujčić Laszowski jako potencjalna enklawa spokoju, również okazują się przestrzenią niebezpieczną, podatną na działania represyjne. Pozorna dychotomia między bezpiecznym domem a groźną ulicą zostaje więc zakwestionowana. W efekcie ukazany w powieści Zagrzeb to nie tylko geograficzne centrum Niezależnego Państwa Chorwackiego, lecz przede wszystkim miejsce, w którym przestrzeń prywatna zostaje podporządkowana logice ideologicznej dominacji, a jednostkowe strategie przetrwania uwikłane są w mechanizmy donosicielstwa, oportunistów i systemowej przemocy. To także przestrzeń zdominowana przez nowe dźwięki: wystrzały, eksplozje, odgłosy przelatujących samolotów, krzyki, a także złowieszczą ciszę, która bardziej niż jakikolwiek hałas świadczy o grozie i niepewności.

Po doświadczeniu totalitarnej przemocy i rozpadu miejskiej struktury sensów, powojenna proza przenosi uwagę na kolejne stadium kryzysu – tym razem nie tyle egzystencjalnego w sensie fizycznego przetrwania, ile tożsamościowego i społecznego. I tak, z powieści *Kazališna kavana* Sunčany Škrinjarić wyłania się obraz Zagrzebia jako miasta napięć, iluzji i egzystencjalnych kompromisów, w którym społeczna dynamika lat pięćdziesiątych, naznaczona falą migracji, przekształceniami klasowymi oraz otwarciem

na Zachód, prowadzi do głębokich przemian obyczajowych i kulturowych, a zarazem do doświadczeń alienacji oraz rozczarowania. Przestrzeń miejska nie spełnia oczekiwań przybywających do niej bohaterów; zamiast emancypacji oraz urzeczywistnienia marzeń oferuje zderzenie z brutalnością życia codziennego, brakiem prywatności, wykluczeniem i koniecznością ciągłej adaptacji. W centrum tego doświadczenia znajduje się Kazališna kavana (Kawiarnia Teatralna) – przestrzeń symboliczna, pełniąca funkcję schronienia przed opresyjną rzeczywistością, miejsce eskapizmu i autokreacji, ale też iluzorycznej wspólnoty. Przedstawieni w powieści mieszkańcy Zagrzebia – zarówno ci aspirujący do awansu społecznego, jak i przedstawiciele starej inteligencji – poruszają się w rzeczywistości pozbawionej stabilnych punktów odniesienia, zmuszeni do gry społecznych ról i przyjmowania masek, które pozwalają im choć na chwilę zapomnieć o własnym wyobcowaniu. W rezultacie powieść Škrinjarić ukazuje Zagrzeb jako miasto formujące się na nowo. Naznaczone nostalgią, konfliktem klasowym i próbami redefinicji tożsamości. Jego mieszkańców przedstawia zaś jako jednostki zawieszony między nadzieją na lepsze jutro a świadomością nieuchronnego końca powojennych złudzeń.

W nieco innej tonacji ukazuje Zagrzeb Dalibor Cvitan. Z dylogii powieściowej pisarza wyłania się głęboko pesymistyczny i zdegradowany obraz miasta oraz jego mieszkańców. Przestrzeń miejska zostaje ukazana jako obszar całkowicie pozbawiony estetyki i znaczeń, a jednocześnie naznaczony obecnością porzuconych przedmiotów – symboli egzystencjalnego rozkładu. Otoczenie, zbudowane z wyrzuconych sprzętów, rozpadających się budynków i nieukończonych konstrukcji, nie tylko obrazuje materialną degenerację miejskiej przestrzeni, lecz także odzwierciedla duchowy stan jego mieszkańców. Ci natomiast przedstawieni zostają jako ludzie osamotnieni, rozczarowani, uwięzieni w schematach codziennego cierpienia oraz podporządkowani instynktom. W rzeczywistości wykreowanej przez Cvitana nie ma miejsca na wspólnotę czy nadzieję – mieszkańcy Zagrzebia są zamknięci w swoich neurozach, uprzedzeniach i obsesjach, a relacje społeczne ulegają erozji, co prowadzi do stanu zbiorowej alienacji. Nawet przestrzenie symbolicznie uprzywilejowane (np. Tuškanac) okazują się złudzeniem, które szybko zostaje zdemaskowane jako kolejne ogniwo w łańcuchu upadku i egzystencjalnej pustki. Zagrzeb nakreślony w powieściach Cvitana staje się aktywnym uczestnikiem ludzkiej tragedii. Topografia miasta stanowi bowiem integralną część filozoficznego projektu dekonstrukcji podmiotu, jego wartości i społecznych więzi.

W prozie powstającej po 1990 roku pesymistyczna wizja Zagrzebia nie tylko nie zanika, lecz zostaje pogłębiona o nowe doświadczenia transformacyjne i

postjugosłowiańskie. Przykładem tego typu literackiej reprezentacji miasta jest powieść Eda Popovicia *Izlaz Zagreb jug*, w której Zagrzeb ukazany zostaje jako przestrzeń egzystencjalnego zawieszenia. To przestrzeń zdominowana przez stagnację, melancholię i samotność. Miasto nie stanowi neutralnego tła wydarzeń, lecz pełni funkcję lustrzanego odbicia wewnętrznych stanów bohaterów: ich frustracji, rozczarowania i życiowej rezygnacji. Ulice Zagrzebia są puste, a opisywane lokalizacje – takie jak bar Komiza – funkcjonują jako enklawy przeszłości, odporne na zmiany, ale zarazem zdegradowane i symbolicznie zamrożone w czasie. Zagrzebskie społeczeństwo przedstawione jest jako zbiorowość pogrążona w apatii, pozbawiona wiary w możliwość realnej zmiany. Bohaterowie egzystują w stanie permanentnego zawieszenia. Mimo że podejmują pozornie istotne decyzje, nie towarzyszy im nadzieja na przemianę. Społeczne relacje ulegają erozji, a jednostki – niezależnie od ich statusu czy wykształcenia – dryfują w kierunku samotności, wewnętrznej pustki i symbolicznego wyobcowania. Miasto i jego mieszkańcy tworzą tym samym spójną, pesymistyczną wizję egzystencji we współczesnej, posttransformacyjnej rzeczywistości.

W trochę innej, choć równie ponurej perspektywie, przedstawiony został Zagrzeb w powieści Bovicia. Jawi się on jako miasto pełne przemocy, brudu i moralnego upadku, będące symbolem egzystencjalnej pustki jego mieszkańców. Przestrzeń miejska – zarówno zaniedbane peryferia, jak i zdegenerowane przestrzenie centrum – staje się areną społecznych patologii: narkomanii, alkoholizmu, prostytucji i brutalności. Bohaterowie powieści, czwórka przyjaciół z marginesu społecznego, poruszają się po mieście jak po labiryncie beznadziei, w którym każdy element codzienności, dworzec kolejowy, zapuszczone mieszkania czy pub Arena, odzwierciedlają rozkład wartości, frustrację i zagubienie. Obraz miasta w powieści podkreśla silne podziały społeczne i alienację. Przestrzeń jest spolaryzowana – z jednej strony zaniedbane osiedla robotnicze, z drugiej luksusowe dzielnice, do których bohaterowie nie mają dostępu i które postrzegają z niechęcią i resentmentem. Ta topograficzna i społeczna separacja staje się metaforą braku perspektyw i społecznego wykluczenia. Mieszkania bohaterów, opisane jako wilgotne, duszne i brudne tworzą razem obraz świata, który nie daje szans na poprawę. Mimo tego pojawiają się też miejsca ucieczki i próby budowania własnej wspólnoty, jak piwnica w wieżowcu, która jest jedyną „prywatną” przestrzenią bohaterów. Niemniej jednak wojna i transformacja społeczna zabierają im nawet tę namiastkę bezpieczeństwa, pozostawiając jedynie chaos, zniszczenie i egzystencjalną walkę o przetrwanie.

W drugiej połowie XIX wieku Zagrzeb nie tylko pojawił się w literaturze chorwackiej, lecz także ukształtowały się wówczas dwa mity związane z jego przestrzenią: mit szlachetnego miasta-społeczeństwa walczącego o dobro wspólnoty oraz mit miasta-potwora. Pierwszy z nich wprowadził do literatury chorwackiej Šenoa, a jego wizję kontynuowała chociażby Zagorka. Drugi mit – rozpowszechniony w ówczesnej prozie realistycznej – zyskał znacznie większą popularność wśród późniejszych twórców. To właśnie ten drugi obraz – krytyczny, niepokojący, nierzadko apokaliptyczny – dominuje w literackich przedstawieniach Zagrzebia, niezależnie od zmieniających się kontekstów historycznych. Mimo różnic formalnych i ideologicznych, większość analizowanych tekstów ukazuje miasto jako przestrzeń napięcia, konfliktu i alienacji – miejsce, które kształtuje ludzką tożsamość poprzez doświadczenie opresji, wykluczenia i egzystencjalnej niepewności. Nie wydaje się jednak, by tego rodzaju ujęcie Zagrzebia stanowiło wyjątek na tle literackich przedstawień innych chorwackich, a nawet szerzej – europejskich – miast. Jak zauważył Julian Wolfreys, lęk przed miastem to zjawisko powszechne w literackich reprezentacjach przestrzeni miejskiej, często pełniące funkcję kluczowego nośnika znaczeń i emocji (Wolfreys 1998: 95–138). Stwierdzenie to nie odnosi się jednak do wszystkich emocji wywoływanych przez miasto. Miasto od zawsze wywoływało emocje o przeciwnym wektorze – fascynację i lęk, nadzieję i grozę, przyciąganie i odrzucenie. Jak zauważył bowiem Pike: „From the beginning the image of the city served as the nexus of many things, all characterized by strongly ambivalent feelings: presumption (Babel), corruption (Babylon), perversion (Sodom and Gomorrah), power (Rome), destruction (Troy, Carthage), death the plague (the City of Dis), and revelation (the heavenly Jerusalem) (Pike 1981: 6–7). I dalej dodał: “The image of the city stands as the the great reification of ambivalence, embodying a complex of contradictory forces in both the individual and the collevtove Western minds. The idea of the city seems to trigger conflicting impulses, positive and negative, conscious and unconscious” (Pike 1981: 8). Ujęcie to pozwala zatem postrzegać Zagrzeb nie jako przypadek odosobniony, lecz jako przejaw szerszego imaginarium miejskiego, w którym przestrzeń miasta staje się nośnikiem podstawowych sprzeczności doświadczenia społecznego i kulturowego.

## SUMMARY

The aim of dissertation *Transformations of the Image of Zagreb in Croatian Prose after 1918* is to capture the changes in the ways Zagreb has been represented in Croatian prose of the 20th and early 21st centuries. The main research question addressed to the analysed literary works concerns the social, political, and cultural factors that condition the techniques of portrayal and modes of representing the urban space of Zagreb in texts written after 1918. A close analysis of selected literary treatments of this theme is intended to facilitate a description of the images of Croatia's capital embedded in these texts, to help identify recurring motifs and their contexts, and ultimately – to trace the transformations in the literary representation of the city.

The dissertation is based on the conviction that literary texts play a culture-shaping role and that a feedback loop exists between literature and urban space (Pike 1981; Lehan 1998). Starting from this assumption, I emphasize the importance of the socio-political context in which the analysed works were created, as well as the necessity of relating literary representations to the real city. Therefore, I inquire not only into the impact of representational techniques on the literary image of urban space, but also into how the development of the actual city influenced the expressive means employed and the themes explored by the authors. Finally, I reflect on what literature has to say about Zagreb and its inhabitants. Throughout the analysis, I also seek answers to how the narrative structures of novels from different historical periods offer a form of social diagnosis, and how they attempt to justify or articulate it.

The primary research material consists of literary works written after 1918. This starting point coincides with the dissolution of Austria-Hungary, which led to the formation of the State of Slovenes, Croats, and Serbs – an entity that was replaced after thirty-three days by the Kingdom of Serbs, Croats, and Slovenes. This date holds particular significance for Zagreb itself. The year 1918 marks the end of a key phase in the development of the Croatian capital, referred to by scholars as the “first modernization” (Rogić Nehajev 1997), while also initiating a new stage of its social and spatial transformation. Around this time, the city's historical urban fabric considered the “heart of modern Zagreb” (Czerwiński 2020: 416) was largely shaped; the population grew significantly, and the social structure underwent visible change (Rogić Nehajev 1997; Gulin Zrnić 2013: 33–34).

The end point of the study is set at the beginning of the 21st century. This choice was motivated by two key factors. First, I aimed to approach the subject matter within the broadest possible time frame, which allowed for a more thorough tracing of the development of key literary strategies used to represent Zagreb, and thus a better understanding of them. Second, I was aware that the year 1991 marked the beginning of another important wave of political, social, and economic transformations that profoundly affected the urban fabric, spatial practices of the city's inhabitants, and, eventually, literary texts. For these changes to be reflected in cultural texts – particularly in prose – some time had to pass. As several scholars have noted, works thematizing the political and social processes initiated in the early 1990s began to emerge in Croatian literature only after 1998 (Pavičić 2004; Pogačnik 2006; Visković 2006).

The dissertation consists of four main parts, preceded by an extensive – though certainly not exhaustive – introduction dedicated to literary depictions of Zagreb in prose written before 1918. In this introductory section, I analyse selected works by authors such as Adolfo Veber Tkalčević, August Šenoa, Ksaver Šandor Gjalski, Marija Jurić Zagorka, Eugen Kumičić, Ante Kovačić, Janko Polić Kamov, and Antun Gustav Matoš. The first chapter, which focuses on interwar prose (1918–1941), is structured around the category of the periphery understood not only in spatial, but also in symbolic terms. The second chapter, dealing with the period of the Independent State of Croatia (*Nezavisna Država Hrvatska*, NDH) between 1941 and 1945, examines the city as a carceral space. In the third chapter, which covers the years 1945–1990, the central organizing category is the individual. The fourth chapter, devoted to contemporary prose published after 1991, draws upon the category of locality. These categories were not imposed externally but emerged from empirical observation. They arise from the literary material itself – from recurring images, narrative strategies, and the ways space and subjectivity are constructed and negotiated in the texts. Thus, the division of the dissertation does not reflect a predetermined theoretical framework, but rather an attempt to grasp the internal logic of the works under study and the historical-cultural contexts to which they correspond. Each analytical chapter is preceded by a section devoted to the real city, providing an urban, social, and historical background that enables the contextualization of the literary texts. This structure makes it possible to better understand the relationship between literary and actual urban space, in accordance with the methodological assumptions outlined earlier.

In this dissertation, I primarily focus on literary works that provide credible information about the real city, realistically depicting its inhabitants and the everyday

problems they faced. The texts I analyse tend toward realist prose (except for Josip Horvat's diary). The following prose works are examined in the respective chapters of the dissertation: Milan Begović, *Giga Barićeva* (1940), Zlatko Milković, *Zrinjevac* (1933), Vjekoslav Majer, *Pepić u vremenu i prostoru* (1935–1938), Slavko Batušić, *Argonauti. Pričanja siromašnih ljudi* (1936), Ivanka Vujčić-Laszowski, *Čahure* (1958), Josip Horvat, *Preživjeti u Zagrebu. Dnevnik 1943–1945.*, Sunčana Škrinjarić, *Kazališna kavana* (1988), Dalibor Cvitan, *Polovnjak* (1984) and *Ervin i luđaci* (1992), Edo Popović, *Izlaz Zagreb jug* (2003), Alen Bović, *Metastaze* (2006). Not all of these works have received sustained scholarly attention, and I discuss their reception and position within Croatian literature in more detail in the respective sections devoted to each text.

As a broader context for these literary works, I draw on journalistic writing, essays, reportage, and other texts dedicated to Zagreb, since they often shaped public discourse, influenced social sensibilities, and stimulated the collective imagination – such as the reportage of Franjo Fuis or the essays of Miroslav Krleža. This context also includes literary texts that complement the issues I address or present them from a different perspective, thus broadening the interpretative framework. This approach allows for a more nuanced understanding of the meanings attributed to the city, helps identify the origins of key themes and motifs, and reveals the complexity and multidimensionality of the phenomena described.

This dissertation does not attempt to exhaust all possible interpretative approaches. The topic of Zagreb's literary representations opens up a wide field for diverse analytical perspectives. The study arises from a sense of surprise that this city – despite its rich history, complex identity, and significant presence in Croatian literature – has not yet been the subject of a study that would reflect on its literary portrayals in a systematic and comprehensive way, even if only partially so. The impetus for this research also came from a curiosity about how Zagreb has been constructed and reconstructed in literary narratives over the years, and how its symbolic and cultural functions have evolved over time.

## ILUSTRACJE



1. Plac Bana Josipa Jelačića przed trzęsieniem ziemi, które miało miejsce w 1880 roku, fot. Gjuro Varga. Źródło: <http://arhiva.mgz.hr/hr/zbirke/zbirke-fotografija,6.html> [dostęp: 17.09.2025].



2. Dzisiejszy plac Króla Tomisława na początku XX wieku. Źródło: <https://digitalna.nsk.hr/> [dostęp: 17.09].



3. Park Zrinjevac, widok na muzyczny pawilon. Początek XX wieku. Źródło: Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=912437445755690&set=pcb.912438155755619> [dostęp: 17.09. 2025].



4. Tošo Dabac, *Ovcie na Illici*, około 1933 roku.



5. Widok na plac Bana Josipa Jelačića i synagogę przed rozpoczęciem jej burzenia w 1941 roku (po prawej stronie). Źródło: <https://www.antifasisticki-vjesnik.org/hr/kalendar/10/10/106/> [dostęp: 17.09.2025].



6. Meczet w Zagrzebiu, zlokalizowany na ówczesnym placu Kulina bana, dziś noszącym nazwę Plac Ofiar Faszyzmu. Obecnie w Pawilonie Meštrovićia mieści się Dom Chorwackich Artystów Plastyków. Źródło: [http://www.daz.hr/salon\\_zagreb\\_33.htm](http://www.daz.hr/salon_zagreb_33.htm) [dostęp: 17.09.2025].



7. Trnje, Zagreb, dom przed zburzeniem mającym miejsce w 1946 roku. Zdjęcie pokazuje poziom życia robotniczej rodziny na przedmieściach miasta. Źródło: Mirko Marković, *Zagrebačke starine. Prilozi poznavanju prošlosti grada Zagreba*, Zagreb 2006, s. 379.



8. Powódź, która dotknęła Zagreb w 1964 roku. Widok na ulicę Savską.

Źródło: <https://mapiranjetresnjevke.com/kvartovi/gredice/poplava-1964/> [dostęp: 17.09. 2025].



9. Poczta z widokiem na ulicę Vukovarską z lat sześćdziesiątych (wtedy ulica Brygad Proletariackich). Źródło: <https://blog.dnevnik.hr/nepoznatizagreb/2012/06/1630850133/font-colorcc0000ulica-grada-vukovara-80-godina-zivota-65-godina-burnog-razvojafont.html> [dostęp: 17.09. 2025].



10. Budowa Nowego Zagrzebia, widok na Mamutić. Źródło: Facebook, Zagreb kakav je bio nekada [dostęp: 17.09. 2025].



11. Plac Bana Jelačića współcześnie. Fot. Nick Savchenko.

## BIBLIOGRAFIJA

### Literatura podmiotu

- Batušić, Slavko (1936), *Argonauti. Pričanja siromašnih ljudi*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Begović, Milan (1996a), *Giga Barićeva*, Sv. 1, *Sedam prosaca*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Begović, Milan (1996b), *Giga Barićeva*, Sv. 2, *Na ratištu; Povratak*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Bović, Alen (2006), *Metastaze*, Zagreb: Konzor.
- Cvitan, Dalibor (2002), *Ervin i luđaci* [w:] tegož, *Izabrana djela Dalbora Cvitana*, Knjiga 2, *Izabrani romani*, Zagreb: Stajergraf, s. 195–382.
- Cvitan, Dalibor (2002), *Polovnjak* [w:] tegož, *Izabrana djela Dalbora Cvitana*, Knjiga 2, *Izabrani romani*, Zagreb: Stajergraf, s. 6–191.
- Fuis, Franjo Martin (2003), *Podzemni Zagreb i druge reportaže (1934–1941)*, Koprivnica: Alineja.
- Gjalski Šandor, Ksaver (1962), *U noći. Svagdašnja povijest iz hrvatskoga života*, Zagreb: Zora, Matica hrvatska.
- Horvat, Josip (1989), *Preživjeti u Zagrebu. Dnevnik 1943–1945.*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Jurić Zagorka, Marija (1987), *Tajna Krvavog mosta*, Zagreb: August Cesarec.
- Kovačić, Ante (1999), *U registraturi*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Kumičić, Evgenij (1998), *Gospođa Sabina*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Majer, Vjekoslav (1964), *U vrtlogu grada (Pepić u vremenu i prostoru)*, Zagreb: Mladost.
- Matoš, Antun Gustav (1973), *Oko Save* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak XI, red. Slavko Batušić i Dubravko Jelčić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 260–265.
- Matoš, Antun Gustav (1973a), *Kod kuće* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak XV, red. Vida Flaker, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 226–228.

- Matoš, Antun Gustav (1973b), *Kod kuće* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak IV, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 27–46.
- Matoš, Antun Gustav (1973c), *Zagreb po danu* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak XI, red. Slavko Batušić i Dubravko Jelčić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 173–175.
- Matoš, Antun Gustav (1973d), *Zagreb i Zagrebi* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak V, red. Dragutin Tadijanović, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 175–180.
- Matoš, Antun Gustav (1973e), *Zagrebačko pismo* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, red. Vida Flaker, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 82–84.
- Matoš, Antun Gustav (1973f), *Dva grada* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak XV, red. Vida Flaker, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 232–235.
- Matoš, Antun Gustav (1973g), *Silom–budala* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak XII, red. Dubravko Jelčić, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 179–184.
- Matoš, Antun Gustav (1973h), *Vodom i kopnom* [w:] *Sabrana djela Antuna Gustava Matoša*, svezak XI, red. Slavko Batušić i Dubravko Jelčić, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, s. 266–272.
- Milković, Zlatko (1933), *Zrinjevac*, Zagreb: Šek.
- Nazor, Vladimir (1942), *Zagrebačke novele*, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod.
- Pavešić, Franjo (1937), *Podvoda. Roman iz savremenog života*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Polić Kamov, Janko (2007), *Bitanga. Slika iz zagrebačkog života* [w:] tegož, *Izabrana djela I.: Pjesme, lakrdije i novele*, red. Darko Gašparović, Zagreb: Matica hrvatska, s. 313–329.
- Popović, Edo (2003), *Izlaz Zagreb jug*, Zagreb: Meandar.
- Šenoa, August (1980), *Zagrebulje* [w:] tegož, *Zagrebulje i drugi feljtoni*, Zagreb: Globus, s. 145–322.
- Škrinjarić, Sunčana (1988), *Kazališna kavana*, Zagreb: Mladost.
- Tkalčević Veber, Adolfo (1965), *Zagrepkinja* [w:] *Pripovjedači Zagrebu*, cz. 1, red. Šime Vučetić, Krsto Špoljar, Zagreb: Epoha i in, s. 63–93.

Vujčić-Laszowski, Ivanka (1958), *Čahure*, Zagreb: Naprijed.

## Literatura predmiotu

Albahari, David (2008), *Mamidlo*, przeł. Dorota Jovanka Ćirilić, Warszawa: Wydawnictwo W. A. B.

Anderson, Benedict Richard O'Gorman (1997), *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach rozprzestrzeniania się nacjonalizmu*, przeł. Stefan Amsterdamski, Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy „Znak”.

Anić, Nikola (2005), *Antifašistička Hrvatska: Narodnooslobodilačka vojska i partizanski odredi Hrvatske 1941.-1945.*, Zagreb: Multigraf marketing-Savez antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske.

Aralica, Ivan (1997), *Četverored*, Zagreb: Znanje.

Arčabić, Goran (2021), *Fotografija kao povijesni izvor u projektu „Zagrebačka industrijska baština: povijest, stanje, perspektive“*, „Informatica museologica“, nr 52, s. 164–168.

Bachtin, Michaił (1982), *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. Wincenty Grajweski, Warszawa: Czytelnik, s. 278–488.

Bagić, Krešimir (2003), *Proza urbanog pejzaža* [w:] *Goli grad. Antologija hrvatske kratke priče 80-ih i 90-ih*, red. Krešimir Bagić, Zagreb: Naklada MD, s. 5–13.

Bagić, Krešimir (2011), *Literatura i kultura chorwacka lat osiemdziesiątych*, przeł. Leszek Małczak [w:] *Chorwacja lat osiemdziesiątych XX wieku. Kultura – Język – Literatura*, red. Leszek Małczak, Paulina Pycia, Anna Ruttar, Katowice: Uniwersytet Śląski, Wydawnictwo Gnome, s. 9–44.

Banić, Katarina (2023), *Između ustaša i partizana. Zagreb 1941.–1945.*, Zagreb: Savez antifašističkih boraca i antifašista Republike Hrvatske.

Banjeglav, Tena, Dilica, Kristina i Straniero, Alice (2021), *Zagreb u ratu, otporu, stvaralaštvu i pamćenju. Vodič po Zagrebu u Drugom svjetskom ratu*, Zagreb: Documenta – Centar za suočavanje s prošlošću, <https://documenta.hr/wp-content/uploads/2021/04/Zagreb-u-ratu-otporu-stvaralastvu-i-pamcenju.pdf>.

Barac, Antun (1941), Begovićeva „Giga Barićeva”, „Savremenik”, nr 2, s. 53–57.

Barac, Antun (1954), *Hrvatska književnost. Od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, knjiga. I, *Književnost ilirizma*, Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti.

- Barac, Antun (1960), *Hrvatska književnost. Od Preporoda do stvaranja Jugoslavije*, knjiga II, *Književnost pedesetih i šezdesetih*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Barac, Antun (1965), *Između literature i umjetnosti (Milan Begović i njegova Giga Barićeva)* [w:] tegož, *Bijeg od knjige*, Zagreb: Naprijed, s. 61–73.
- Barac, Antun (1965a), *Bijeg od knjige (Zabilješke iz g. 1943. i 1944.)* [w:] tegož, *Bijeg od knjige*, Zagreb: Naprijed, s. 13–26.
- Barthes, Roland (1997), *Semiology and the Urban* [w:] *Rethinking Architecture: Reader in Cultural Theory*, red. N. Leach, London-New York: Routledge.
- Bauman, Zygmunt (2000), *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Bauman, Zygmunt (2006), *Płynna nowoczesność*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bauman, Zygmunt (2015), *O przemijaniu trwania* [w:] *Śmieć w kulturze*, red. Katarzyna Kulikowska, Cezary Obracht-Prondzyński, Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, s. 35–47.
- Beck, Ulrich (2002), *Spółczesność ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*, przeł. Stanisław Cieśla, Warszawa: Wydawnictwo Scholar.
- Benjamin, Walter (2001), *Powrót flâneura. O Spacerach po Berlinie Franza Hessla*, przeł. Andrzej Kopacki, „Literatura na Świecie“ nr 8–9, s. 234–238.
- Bilandžić, Dušan (1999), *Hrvatska moderna povijest*, Zagreb: Golden marketing.
- Bilić, Josip i Ivanković, Hrvoje (2006), *Zagrebački leksikon*, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Masmmedia.
- Blažević, Zrinka (2008), *Ilirizam prije ilirizma*, Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.
- Bobovec, Borka (2022), *Drveni neboder – studia slučaja. Zagrebački model „malih nebodera”* [w:] *Obnova povijesnog središta Zagreba nakon potresa. Pristup, problemi i perspektive. Zbornik priopćenja sa znanstveno stručne konferencije*, red. Branko Kincl i Zlatko Karač, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za likovne umjetnosti, Znanstveno vijeće za arhitekturu, urbanizam i uređenje prostora, s. 153–166.
- Bobrownicka, Maria (1995), *Narkotyk mitu. Szkice o świadomości narodowej i kulturowej Słowian Zachodnich i Południowych*, Kraków: Universitas.
- Boguska, Anna (2020), *Życie na wyspach. Chorwacka współczesna proza insluarna*, Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, Fundacja Sławistyczna.

- Bourdieu, Pierre (2005), *Dystynkcja. Krytyka władzy sądenia*, przeł. Piotr Biłos, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Bourdieu, Pierre (2009), *Rozum praktyczny, O teorii działania*, przeł. Joanna Stryczyk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Bošnjak, Marija (2009), *Giga Barićeva, moderna Penelopa s revolverom u ruci*, „Autsajderski fragmenti. Časopis za kulturu, umjetnost i znanost”, nr 1–2, s. 186–200.
- Brkić, Mirna (2010), *Mudraci iza maske smijeha. Povijest, teorija i interpretacija pikarskog žanra u hrvatskoj književnosti*, Zagreb–Sarajevo: Hrvatska sveučilišna naklada, Synopsis.
- Brozović, Dalibor (1958), *O modernoj hrvatskoj dijalektalnoj poezji* [w:] *Antologija novije kajkavske lirike*, red. Nikola Pavić, Zagreb: Lykos, s. 9–22.
- Brozović, Dalibor (1988), *Kajkavsko narečje* [w:] *Jezik, srpskohrvatski/hrvatskosrpski, hrvatski ili srpski*, red. Dalibor Brozović, Pavle Ivić, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža”, s. 90–99.
- Brylska, Aleksandra (2019), *Życie zaczyna się na wysypisku. O niechcianych mieszkańcach miast*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 4(42), s. 562–576.
- Buntak, Franjo (1996), *Povijest Zagreba*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Burzyńska, Anna (2002), *Od metafizyki do etyki*, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 64–80.
- Castells, Manuel (2007), *Spoleczeństwo sieci*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Certeau, Michel de (2003), *Invencija svakodnevice*, przeł. Gordana Popović, Zagreb: Naklada MD.
- Certeau, Michel de (2008), *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chajęcka, Patrycja (2022), *Zło, które się rozprzestrzenia. Zagrzeb w chorwackiej prozie o czasach transformacji*, [w:] *Fenomeny. Literatura, kultura, sztuka i media*, red. Barbara Stelingowska, Wrocław: Ośrodek Badawczy Facta Ficta, s. 345–363.
- Chajęcka, Patrycja (2023), *Zagrzeb w chorwackiej prozie międzywojennej* [w:] *Miasto w ujęciu interdyscyplinarnym*, red. Albert S. Kotowski, Marta Rajewska, Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, s. 9–18.
- Chajęcka, Patrycja (2024), *Obraz Zagrzebia we współczesnej prozie chorwackiej na przykładzie dylogii powieściowej Dalibora Cvitana*, *Młoda Slawistyka*, red. Marta Koralewska, Kinga Stanaszek, Łódź: ArchaeGraph Wydawnictwo Naukowe, s. 264–274.

- Chutnik, Sylwia (2020), *Miasto zgruzowstale. Codziennosc Warszawy w latach 1954–1955*, Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum.
- Czaja, Dariusz (2013), *Wenecja jako widmo [w:] Inne przestrzenie, inne miejsca. Mapy i terytoria*, red. Dariusz Czaja, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, s. 123–142.
- Czajkowska, Zoriana (2021), *Literackie topografie Lwowa. Szkice komparatystyczne*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Czerwiński, Maciej (2005), *Żyd tułacz a komunikacja publiczna w XIX-wiecznej Chorwacji na podstawie opowiadania Augusta Šenoj*, „Pamiętnik Słowiański”, t. LV, z. 2, s. 3–24.
- Czerwiński, Maciej (2010), *Literackie inkarnacje kajkawszczyzny we współczesnej chorwackiej prozie – od stylizacji językowej do głębokich sensów kulturowych [w:] Zrozumieć Słowiańszczyznę. Prace poświęcone Profesor Marii Bobrownickiej w dziewięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Maria Dąbrowska-Partyka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 155–166.
- Czerwiński, Maciej (2020), *Chorwacja. Dzieje, kultura, idee*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Coha, Suzana (2008), *Konstrukcija i reprezentacija ženskoga identiteta u Zagorkinu „Ženskom listu” [w:] Neznana junakinja – nova čitanja Zagorke. Radovi sa znanstvenog skupa „Marija Jurić Zagorka - život, djelo, naslijeđe”*, red. Maša Grdešić, Slavica Jakobović Fribec, Zagreb: Centar za ženske studije, s. 257–297.
- Cvitan, Dalibor (1978), *Pravo na nesreću [w:] Pravo na nesreću. Polemički eseji*, Zagreb: Znanje, s. 181–184.
- Čapo, Hrvoje (2020), *Odnos zagrebačke gradske vlasti prema južnoj periferiji između dva svjetska rata*, „Časopis za suvremenu povijest”, nr 1, s. 53–78.
- Čolović, Ivan (2019), *Śmierć na Kosowym Polu. Historia mitu kosowskiego*, przeł. Magdalena Petryńska, Małgorzata Wierzbicka, Agnieszka Łasek, Zofia Dimitrijević, Sejny: Pogranicze.
- Črpić, Gordana (2011), *Mogućnosti i poteškoće modernizacije hrvatskog društva u perspektivi Mardešića, Rogića i Županova*, „Nova prisutnost. Časopis za intelektualna i duhovna pitanja”, nr 9, s. 375–390.
- Dąbrowska-Partyka Maria (1999), *Retoryka chorwackich tekstów o tematyce narodowej [w:] Przemiany w świadomości i kulturze duchowej narodów Jugosławii po 1991 roku*, red. Julian Kornhauser, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 131–153.

- Dąbrowska-Partyka, Maria (2003), *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Damjanović, Dragan (2014), *Zagreb. Arhitektonski atlas*, Zagreb: Zagrebački holding, Podružnica AGM.
- Damjanović, Dragan (2020), *Zagreb nakon potresa od 9. studenoga 1880. – sanacija građevina i izgradnja grada 1881. godine*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti, nr 44, s. 9–28.
- Detoni Dujmnić, Dunja (1998), *Marija Jurić Zagorka. Priča koja ne može prestati* [w:] teže, *Ljepša polovica književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska, s. 153–167.
- Deželić, Velimir (1901), *Iz njemačkog Zagreba. Prinos kulturnoj povijesti Hrvatske*, Zagreb: Tisak Antuna Scholza.
- Dizdar, Zdravko (2002), *Ljudski gubici logora „Danica” kraj Koprivnice 1941.–1942.*, „Časopis za suvremenu povijest”, nr 2, s. 377–406.
- Dizdar, Zdravko (2005), *Prilog istraživanju problema Bleiburga i križnih putova (u povodu 60. obljetnice)*, „Senjski zbornik: prilozi za geografiju, etnologiju, gospodarstvo, povijest i kulturu”, nr 1(32), s. 117–193.
- Dobronić, Lelja (1986), *Zagrebački Kaptol i Gornji grad nekad i danas*, Zagreb: Školska knjiga.
- Donat, Branimir (1990), *Zagorka na tragu Šenoe, Tomića i Gjalskog* [w:] tegož, *Drukčije. Eseji i feljtoni*, Zagreb: Znanje, s. 86–98.
- Douglas Mary (2007), *Czystość i zmaza*, przeł. Marta Bucholc, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dorđević, Bora (1979), *Zagorka – kroničar starog Zagreba*. Sisak: Joža Rožanković.
- Duda, Igor (2010), *Pronađeno blagostanje. Svakodnevni život i potrošačka kultura u Hrvatskoj 1970-ih i 1980-ih*, Zagreb: Srednja Europa.
- Duda, Maciej (2012), *Sarajewo jako metafora. Miasto i mit*, „Białostockie Studia“ Literaturoznawcze, nr 3, s. 53–70.
- Dugački, Vlatka i Regan, Krešimir (2015), *Zagreb u Prvom svjetskom ratu (ozračje osnivanja Medicinskog fakulteta)*, „Acta medico-historica Adriatica”, z. 13, nr Supplement 1, s. 97–120.
- Durić, Dejan (2009), *Grad i povratak potisnutoga. Prostor u romanu „U registraturi” Ante Kovačića*, „FLUMINENSIA. Časopis za filološka istraživanja“, nr 1, s. 83–101.

- Fališevac, Dunja (1997), *Lik i shvaćanje žene u Begovićevu romanu „Giga Barićeva“* [w:] *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, red. Josip Ante Soldo, Vrlika, Sinj, Općina Vrlika: Matica hrvatska, Ogranak, s. 179–187.
- Fališevac, Dunja (2007), *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Fališevac, Dunja (2008), *Prostor Grada u dubrovačkoj ranonovovjekovnoj književnosti* [w:] *Miasto w kulturze chorwackiej / Urbano u hrvatskoj kulturi*, red. Maciej Falski, Małgorzata Kryska-Mosur, Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, s. 31–41.
- Falski, Maciej (2008), *Porządkowanie przestrzeni narodowej – przypadek chorwacki. Studium z historii wyobrażeń kulturowych*, Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego.
- Filip, Artur Jerzy (2015), *Miasto jako struktura sieci współzależnych*, „Studia Ekonomiczne. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie”, nr 217, s. 97–114.
- Flaker, Aleksandar (1968), *Uz pitanje nastajanja hrvatskog realizma (Adolfo Veber Tkalčević, Nadala Bakarka)*, [w:] tegoż, *Književne poredbe*, Zagreb: Naprijed, s. 53–64.
- Flaker, Aleksandar (1983), *Proza u trapericama. Prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo- i istočnoevropske regije*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Foucault, Michel (2002), *Porządek dyskursu. Wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, przeł. Michał Kozłowski, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Foucault, Michel (2006), *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. Maciej Żakowski, „Kultura Popularna“, nr 2, s. 7–13.
- Foucault, Michel (2009), *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. Tadeusz Komendant, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Frangeš, Ivo (1959), *Buđenje Ivice Kičmanovića* [w:] tegoż, *Stilističke studije*, Zagreb: Naprijed, s. 199–225.
- Frangeš, Ivo (1975), *Adolfo Veber Tkalčević* [w:] *Povijest hrvatske književnosti*, t. 4, red. Milorad Živančević, Ivo Frangeš, Zagreb: Liber, Mladost, s. 142–145.
- Frangeš, Ivo (1987), *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb – Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske, Cankarjeva založba.

- Franković, Eugen (1985), *Urbanističko planiranje Zagreba od 1945. do 1985.*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti”, nr 9, s. 85–87.
- Franolić, Vladimir (1976), *Urbanistički problemi Zagreba kao velegrada*, Zagreb: [własne wydanie].
- Gašparović, Sanja i Sopina, Ana (2018), *Uloga pejzaža u planiranju grada Zagreba od početka 20. do početka 21. stoljeća*, „Prostor. Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam”, nr 26, s. 132–145.
- Gavrilović, Feđa (2023), <https://www.jutarnji.hr/vijesti/hrvatska/prije-tri-godine-plenkovic-je-gradanima-oduzeo-markov-trg-ovo-je-znak-potpune-odvojenosti-vladajuce-elite-od-naroda-15384328> [dostęp: 3.01.2024].
- Gieba, Kamila (2015), *Zwroty ku przestrzeni w badaniach literackich – próba uporządkowania pojęć i podstawowe rozróżnienia*, „Przestrzenie Teorii” nr 23, s. 27–38.
- Giza, Antoni i Gmitruk, Janusz (2002), *Tajne raporty z Jugosławii*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Glensk, Urszula (2014), *Historia słabych. Reportaż i życie w dwudziestoleciu (1918-1939)*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Głowiński, Michał (1978), *Lektura dzieła a wiedza historyczna* [w:] *Dzieło literackie jako źródło historyczne*, red. Zofia Stefanowska, Janusz Sławiński, Warszawa: Czytelnik, s. 94–113.
- Głowiński, Michał i. in. (2008), *Słownik terminów literackich*, Wrocław: Ossolineum.
- Godeč, Željka (2024), *Većeslav Holjevac. Tvorac modernog Zagreba i hrvatskog nacionalnog pokreta*, Zagreb: Profil knjiga.
- Goldstein, Ivo i Goldstein, Slavko (2001), *Holokaust u Zagrebu*, Zagreb: Novi liber.
- Goldstein, Ivo (2004), *Židovi u Zagrebu 1918.–1941.*, Zagreb: Novi liber.
- Goldstein, Ivo (2008), *Hrvatska 1918–2008.*, Zagreb: Europapress holding, Novi Liber.
- Goldstein, Ivo (2011), *Zagreb 1941–1945.*, Zagreb: Novi liber.
- Goldstein, Ivo i Goldstein, Slavko (2011), *Jasenovac i Bleiburg nisu isto*, Zagreb: Novi Liber.
- Goldstein, Ivo (2013), *Pod vlašću ustaške NDH* [w:] Goran Hutinec i Ivo Goldstein, *Povijest grada Zagreba*, t. 2, Zagreb: Novi liber, s. 68–117.
- Goldstein, Ivo (2013a), *Novo lice grada* [w:] Goran Hutinec i Ivo Goldstein, *Povijest grada Zagreba*, t. 2, Zagreb: Novi liber, s. 174–241.

- Goldstein, Ivo (2013b), *Između Istoka i Zapada* [w:] Goran Hutinec i Ivo Goldstein, *Povijest grada Zagreba*, t. 2, Zagreb: Novi liber, s. 242–283.
- Goldstein, Ivo (2013c), *Metropola samostalne Hrvatske* [w:] Goran Hutinec i Ivo Goldstein, *Povijest grada Zagreba*, t. 2, Zagreb: Novi liber, s. 284–343.
- Goldstein, Ivo i Goldstein, Slavko (2013), *U Federativnoj Jugoslaviji* [w:] Goran Hutinec i Ivo Goldstein, *Povijest grada Zagreba*, t. 2, Zagreb: Novi liber, s. 118–173.
- Goldstein Ivo, Hutinec Goran (2013), *Zagreb slijedi Europu* [w:] Goran Hutinec i Ivo Goldstein, *Povijest grada Zagreba*, t. 2, Zagreb: Novi liber, s. 2–67.
- Goldstein, Slavko (2016), *Jasenovac: tragika, mitomanija, istina*, Zprešić: Fraktura.
- Goldstein, Ivo (2018), *Jasenovac*, Zagreb, Jasenovac: Fraktura, Javna ustanova Spomen-područje Jasenovac.
- Grahek Ravančić, Martina (2008), *Razmišljanja o broju pogubljenih i stradalih na Bleiburgu i križnom putu*, „Časopis za suvremenu povijest“ nr 3(40), s. 851–868.
- Grbelja, Josip (1998), *Cenzura u hrvatskom novinstvu: 1945.-1990.*, Zagreb: Naklada Jurčić.
- Grbelja, Josip (2000), *Uništeni naraštaj. Tragične sudbine novinara NDH*, Zagreb: Regoč.
- Grijak, Zoran i Goldstein, Ivo (2012), *Na vratima 20. Stoljeća* [w:] *Povijest grada Zagreba. Knjiga 1. Od prehistorije do 1918*, red. Ivo Goldstein, Slavko Goldstein, Zagreb: Novi liber, s. 353–411.
- Gross, Mirjana (1965), *Razvoj socijalističke ideje u Hrvatskoj 1890—1907*, „Putovi revolucije“, nr 5, s. 117–129.
- Gross, Mirjana (1973), *Povijest pravaške ideologije*, Zagreb: Institut za hrvatsku povijest.
- Gross, Mirjana (1985), *Počeci moderne Hrvatske. Neoapsolutizam u civilnoj Hrvatskoj i Slavoniji 1850-1860.*, Zagreb: Globus, Centar za povijesne znanosti Sveučilišta u Zagrebu, Odjel za hrvatsku povijest.
- Gulin Zrnić, Valentina (2009), *Kvartovska spika. Značenje grada i urbani lokalizmi u Novom Zagrebu*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Naklada Jesenski i Turk.
- Gulin Zrnić, Valentina (2013), *Nema alternative(?): urbane promjene u Zagrebu na prijelazu stoljeća* [w:] *Hrvatska svakodnevnica. Etnografije vremena i prostora*, red. Jasna Čapa i Valentina Gulin Zrnić, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, s. 33–65.

- Gulin Zrnić, Valentina i Škrbić Alempijević, Nevena (2019), *Grad kao susret. Etnografije zagrebačkih trgova*, Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, Hrvatsko etnološko društvo.
- Halbwachs, Maurice (1969), *Spoleczne ramy pamieci*, przeł. Marcin Król, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Hannerz, Ulf (2006), *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. Ewa Klekot, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.
- Hebrang Grgić, Ivana (2000), *Zakoni o tisku u Hrvatskoj od 1945. do danas*, „Vjesnik bibliotekara Hrvatske”, nr 3, s. 117–134.
- Hergešić, Ivo (1987), *Uvod* [w:] Marija Jurić Zagorka, *Tajna Krvavog mosta*, Zagreb: August Cesarec, s. V–XXXIV.
- Holjevac, Željko (2012), *Temelji modernizacije* [w:] *Povijest grada Zagreba. Od prehistorije do 1918*, t. 1, red. Ivo Goldstein, Slavko Goldstein, Zagreb: Novi liber, s. 298–349.
- Hraste, Mate (1958), *Opći pogled na kajkavski dijalekt* [w:] *Antologija novije kajkavske lirike*, red. Nikola Pavić, Zagreb: Lykos.
- Hutinec, Goran i Goldstein, Ivo (2013), *Povijest grada Zagreba. 20. i 21. stoljeće*, t. 2, Zagreb: Novi liber.
- Ivanković, Vedran (2006), *Moskovski boulevard – Ulica grada Vukovara u Zagrebu 1945.-1956. godine Arhitektura i urbanizam na razmeđu Istoka i Zapada*, „Prostor. Znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam“, nr 2, s. 179–195.
- Iveljić, Iskra (2007), *Očevi i sinovi. Privredna elita Zagreba u drugoj polovici 19. stoljeća*, Zagreb: Leykam international.
- Jałowiecki, Bohdan i Łukowski, Wojciech (2008), *Szata informacyjna miasta*, red. Bohdan Jałowiecki, Wojciech Łukowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, Wydawnictwo Academica.
- Jałowiecki, Bohdan i Szczepański (2010), *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar
- Jałowiecki, Bohdan i Kapralski, Sławomir (2011), *Peryferie i pogranicza jako interdyscyplinarny obszar badawczy* [w:] *Peryferie i pogranicza. O potrzebie różnorodności*, red. Bohdan Jałowiecki i Sławomir Kapralski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, s. 7–30.

- Janjatović, Bosiljka (1983), *Revolucionarni radnički pokret u Zagrebu 1929–1934. godine*, „Časopis za suvremenu povijest“, nr 2(15), s. 1–31.
- Jedlicki, Jerzy (2000), *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Jelčić, Dubravko (1984), *Šenoa*, Zagreb: Globus.
- Jelčić, Dubravko (1984a), *Matoš*, Zagreb: Globus.
- Jelčić, Dubravko (1995), *Kulturni život u Nezavisnoj Državi Hrvatskoj*, „Časopis za suvremenu povijest“, nr 3, s. 521–525.
- Jelčić, Dubravko (1997), *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Zagreb: Naklada Pavičić.
- Jelčić, Dubravko (1999), *Književnost u čistilištu*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Jelić-Butić, Fikreta (1978), *Ustaše i Nezavisna Država Hrvatska: 1941-1945.*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, Školska knjiga.
- Jurić, Mirjana (2009), *Zagreb u Prvome svjetskom ratu. Povijesne novine kao izvor za istraživanje socijalne povijesti*, „Libellarium. Časopis za istraživanja u području informacijskih i srodnih znanosti“, z. 2, nr 2, s. 121–144.
- Jurić, Zlatko i Bencetić, Lidija (2023), *Direktivna regulatorna osnova Zagreba 1953. – javna rasprava*, „Časopis za suvremenu povijest“, nr 3, s. 445–467.
- Kampuš, Ivan i Karaman, Igor (1984), *Tisućljetni Zageb. Od davnih naselja do suvremengo velegrada*, Zagreb: Školska knjiga.
- Kaniecka, Dominika (2008), *Zagrzeb Antuna Gustava Matoša [w:] Miasto w kulturze chorwackiej / Urbano u hrvatskoj kulturi*, red. Maciej Falski, Małgorzata Kryskan-Mosur, Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, s. 109–116.
- Kaniecka, Dominika (2014), *Opowiedzieć naród. Chorwackość według Augusta Šenoj*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kaniecka, Dominika (2021), *Zagreb after the 1880 earthquake – The revived city and its architect [w:] Architects and their Societies. Cultural Study on the Habsburg-Slavic Area*, red. Anna Kobylińska, Maciej Falski, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 103–115.
- Karakaš Obradov, Marica (2006), *Saveznički zračni napadi na Zagreb i okolice 1945. godine [w:] 1945. – razdjelnica hrvatske povijesti*, red. Nada Kisić Kolanović, Mario Jareb, Katarina Spehnjak, Zagreb: Hrvatski institut za povijest, s. 203–219.

- Karakaš Obradov, Marica (2008), *Angloamerička bombardiranja Hrvatske u Drugom svjetskom ratu. Saveznički napadi na Nezavisnu Državu Hrvatsku 1943.–1945.*, Zagreb: Hrvatski institut za povijest.
- Kisić Kolanović, Nada (2007), „Islamska varijanta” u morfologiji kulture NDH 1941.–1945., „Časopis za suvremenu povijest”, nr 1(39), s. 63–95.
- Kisić Kolanović, Nada (2009), *Muslimani i hrvatski nacionalizam*, Zagreb: Školska knjiga.
- Klaić, Vjekoslav (1913), *Zagreb 1910–1913*, Zagreb: Knjižara Jugoslavenske akademije L. Hartmana, Kr. Sveučilišna knjižara Franje Župana.
- Kljaković, Jozo (1992), *U suvremenom kaosu*, Zagreb: Matica hrvatska, Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu.
- Knežević, Snješka (1996), *Zagrebačka zelena potkova*, Zagreb: Školska knjiga.
- Knežević, Snješka (1999), *Zagrebačka sinagoga*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti”, nr 23, s. 121–148.
- Knežević, Snješka (2015), *Dolac: od naselja do tržnice*, „Zagreb moj grad“, nr 55, s. 6–9.
- Knothe, Jan (1977), *Z żabiej perspektywy*, Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Kolacio, Zdenko (1963), *Problemi urbanističkog razvoja Zagreba* [w:] *Iz starog i novog Zagreba*, red. Franjo Buntak i in, t. 3, Zagreb: Muzej grada Zagreba, s. 281–301.
- Kolanović, Maša (2008), *Što je urbano u urbanoj prozi? Grad iz kojeg proizlazi i grad koji proizvodi suvremena hrvatska proza* [w:] *Miasto w kulturze chorwackiej / Urbano u hrvatskoj kulturi*, red. Maciej Falski, Małgorzata Kryska-Mosur, Warszawa: Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, s. 98–110.
- Kolanović, Maša (2011), *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i hrvatski roman od socijalizma do tranzicije*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Kolar-Dimitrijević, Mira (1968), *Obrisi strukture radničke klase međuratnog razdoblja Zagreba u svjetlu privrednog razvitka* [w:] *Revolucionarni radnički pokret u Zagrebu između dva svjetska rata*, red. Leopold Kobsa, Zagreb: Institut za historiju radničkog pokreta Hrvatske, s. 114–131.
- Kolar Dimitrijević, Mira (1970), *O socijalnoj strukturi radništva Hrvatske u razdoblju između dva rata*, „Časopis za suvremenu povijest”, nr 2, z. 1, s. 77–102.
- Kolar-Dimitrijević, Mira (2005), *Obilježja gospodarskog razvoja Hrvatske u drugoj polovici 19. stoljeća* [w:] *Povijest Hrvata. Od kraja 15. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata*, t. 2, red. Mirko Valentić, Lovorka Čoralić, Zagreb: Školska knjiga, s. 541–551.

- Kolar-Dimitrijević, Mira (2014), *Matoš i Zagreb*, „Kolo“, nr 3, online: <https://www.matica.hr/kolo/435/matos-i-zagreb-24013/> [dostup: 29.07.2024].
- Korać, Stanko (1974), *Hrvatski roman između dva rata 1914–1941*, Zagreb: August Cesarec.
- Koroman, Boris (2018), *Suvremena hrvatska proza i tranzicija*, Zagreb-Pula: Hrvatska sveučilišna naklada, Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Sveučilište Jurija Dobrile u Puli.
- Koschany, Rafał (2013), *Semiotyka miasta: od lektury „tekstu” do interpretacji jako praktyki miejskiej*, „Studia kulturoznawcze”, nr 1, s. 109–124.
- Koschany, Rafał (2014), *Interpretacje [w:] Kulturowe studia miejskie. Wprowadzenie*, red. Ewa Rewers, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 263–297.
- Košćak, Nikola (2012), *Žargon i stilovi suvremene hrvatske proze [w:] Vila – kiklop – kauboj. Čitanje hrvatske proze*, red. Anera Ryznar, Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, s. 39–69.
- Košćak, Nikola (2018), *Šrajbenzi spiku? Stilovi hrvatske žargonske i žargonizirane proze 1990-ih i 2000-ih*, Zagreb: stilistika.org; Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu - Odsjek za kroatistiku – Katedra za stilistiku.
- Kracauer, Siegfried (1992), *Jacques Offenbach i Paryż jego czasów*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kravar, Zoran (2005), *Uloga Zagreba u književnom životu nacije [w:] tegož, Simfonia domestica. Članci o domaćoj književnosti 1. i 2. stupnja*, Zadar: Thema, s. 61–71.
- Kristeva, Julia (2007), *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Krizman, Bogdan (1986), *Ante Pavelić i ustaše*, Zagreb: Globus.
- Krivak, Marijan (2017), *Metastaze hrvatske zbiljnosti. Diskurs o fašizaciji: uz roman Alena Bovića (2006) i film Branka Schmidta (2009)*, „Hrvatski filmski ljetopis“, nr 2-3 (90-91), s. 87–106.
- Krleža, Miroslav (1919), *Hrvatska književna laž*, „Plamen“, nr 1, s. 32–40.
- Krleža, Miroslav (1926), *O malograđanskoj ljubavi spram Hrvatsva*, „Književna republika“ nr 6, s. 355–373.
- Krleža, Miroslav (1963), *Balade Petrice Kerempuha*, Zagreb: Zora.
- Krmpotić, Branko (1978), *Poetske meditacije Vjekoslava Majera*, „Marulić. Hrvatska književna revija“, nr 11, s. 167–172.

- Kunšten, Vanda (1977), *Žitnjak – industrijska zona Zagreba*, „Hrvatski geografski glasnik“, nr 1(39), s. 121–142.
- Lasić, Stanko (1986), *Književni počeci Marije Jurić Zagorke (1873–1910). Uvod u monografiju*, Zagreb: Znanje.
- Lasić, Stanko (1989), *Krležologija ili povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži. Knjiga treća. Miroslav Krleža i Nezavisna Država Hrvatska (10.4.1941–8.5.1945)*, Zagreb: Globus.
- Latour, Bruno (2010), *Splatając na nowo to co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, Kraków: Universitas.
- Lazarin, Branimira (2014), *Prešućivana figura domaće arhitekture*, Portal Novosti, <https://www.portalnovosti.com/presucivana-figura-domace-arhitekture/> [dostęp: 29.07.2025].
- Ledrut, Raymond (1986), *Speech and the Silence of the City* [w:] *The City and the Sign. An Introduction to Urban Semiotic*, red. M. Gottdiener, A. Ph. Lagopoulos, New York: Columbia University Press, s. 114–134.
- Lefebvre, Henri (1991), *The Production of Space*, przeł. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell Publishing.
- Lefebvre, Henri (1996), *Writing on Cities*, przeł. Eleonore Kofman i Elizabeth Lebas. Oxford: Blackwell Publishing.
- Le Goff, Jacques (2007), *Historia i pamięć*, przeł. Anna Gronowska i Joanna Stryczyk. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Lengel-Krizman (1980), *Zagreb u NOB-u*, Zagreb: Globus.
- Leociak, Jacek (1999), *Warszawa okupacyjna – topografia i egzystencja*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 19–36.
- Low, Setha M. (2016), *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*, New York–London: Routledge.
- Lynch, Kevin (1960), *The Image of the City*, London: The MIT Press.
- Lych, Kevin (2010), *Obraz miasta*, przeł. Ewa Janicka [w:] *Miasto w sztuce – sztuka w mieście*, red. Ewa Rewers, Kraków: Universitas.
- Łebkowska, Anna (2007), *Między antropologią literatury i antropologią literacką*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 9–23.
- Łebkowska, Anna (2023), *Antropologia i literatura – „dziwny romans”*. Zwroty i przemiany, „Teksty Drugie”, nr 3, s. 30–34.

- Łotman, Jurij (2008), *Uniwersum umysłu. Semiotyczna teoria kultury*, przeł. Bogusław Żyłko, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Majdak, Zvonimir (1995), *Kužiš, stari moj*, Zagreb: Porin.
- Majer, Vjekoslav (1938), *Život puža*, Zagreb: Društvo hrvatskih književnika.
- Maretić, Mirko (1970), *Izgradnja stambenih naselja u Zagrebu*, „Arhitektura. Časopis za arhitekturu, urbanizam, dizajn i za primjenjenu umjetnost”, nr 24, s. 48–59.
- Marinković, Ranko (1981), *Kiklop*, Zagreb: Matica hrvatske.
- Marinović-Uzelac, Ante (1978), *Socijalni prostor grada*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Marković, Mirko (2005), *Stari Zagrepčani. Život na području Zagreba od prapovijesti do 19. stoljeća*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Marković, Mirko (2006), *Zagrebačke starine. Prilozi poznavanju prošlosti Zagreba*, Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Markulin, Matija (2010), *Djetinjstvo u ratnom Zagrebu*, „Hrvatska revija”, nr 4, <https://www.matica.hr/hr/360/Djetinjstvo%20u%20ratnom%20Zagrebu/> [dostęp: 28.06.2025].
- Marks, Ljiljana (2020), *Zagreb u pričama i predajama: A sad je li to istina ili nije, ja to ne znam*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, Institut za etnologiju i folkloristiku.
- Maroević, Ivo (1992), *Zagrebačka arhitektura osamdesetih godina*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti“, nr 16, s. 235–252.
- Maroević, Ivo (2007), *Od kolodvora do Save – suvremena arhitektura Zagreba [w:] tegož, O Zagrebu usput i s razlogom. Izbor tekstova o zagrebačkoj arhitekturi i urbanizmu (1970. - 2005.)*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, s. 135–144.
- Maruševski, Olga (2006), *Iz zagrebačke spomeničke baštine*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Mataušić, Nataša (2008), *Koncentracioni logor Jasenovac. Fotomonografija*, Jasenovac: Spomen-područje Jasenovac.
- Matičević, Ivica (2007), *Prostor slobode. Književna kritika u zagrebačkoj periodici od 1941. do 1945.*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Matković, Hrvoje (2002), *Povijest Nezavisne Države Hrvatske*, Zagreb: Naklada Pavičić.
- Matković, Hrvoje (2003), *Povijest Jugoslavije (1918–1991–2003)*, Zagreb: Naklada Pavičić.
- Matyja, Rafał (2021), *Miejski grunt. 250 lat polskiej gry z nowoczesnością*, Kraków: Wydawnictwo Karakter.

- McDonald, Will i Avieson, Bunty (2020), *Journalism in Disguise. Standpoint Theory and the Ethics of Günther Wallraff's Undercover Immersion*, „Journalism Practice“, nr 14, s. 34–47.
- Maruševski, Olga (2006), *Kroz prošlost zagrebačkih kavana* [w:] tejiže, *Iz zagrebačke spomeničke baštine*, Zagreb: Matica hrvatska, s. 257–284.
- Miedzielski, Ernest (2006), *Dwie twarze prozy chorwackiej przełomu tysiącleci*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Miedzielski, Ernest (2014), *Jedność w różnicy, różnice w jedności. Kartografowanie przestrzeni kulturowej współczesnej Chorwacji na podstawie prozy chorwackiej przełomu tysiącleci*, Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.
- Mihanović, Nedjeljko (1981), *Vjekoslav Majer* [w:] *Portreti i eseji o hrvatskim piscima*, Zagreb: Stvarnost, s. 189–201.
- Milanija, Cvjetko (1996), *Hrvatski roman: 1945.–1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneskne prakse*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta.
- Milanko, Andrea (2011), *Sjećanje na Gigu, pamćenje otpora*, „Nova Croatica. Časopis za hrvatsku književnost i kulturu“, nr 5, s. 165–182.
- Nemčić, Antun (1965), *Zagreb* [w:] tegož, *Putositnice; Udes ljudski; Kvas bez kruha; Članci i feljtoni*, Zagreb: Matica hrvatska, Zora, s. 54–58.
- Nemec, Krešimir (1998), *Povijest hrvatskog romana od 1900 do 1945. godine*, Zagreb: Znanje.
- Nemec, Krešimir (1999), *Povijest hrvatskog romana od početka do kraja 19. stoljeća*, Zagreb: Znanje.
- Nemec, Krešimir (2000), *Socrealizam i hrvatski roman* [w:] *Umijeće interpretacije. Zbornik radova u čast 80. godišnjice rođenja akademika Ive Frangeša*, red. Nedjeljka Paro, Dunja Fališevac, Zagreb: Matica hrvatska, 2000, s. 277–292.
- Nemec, Krešimir (2002), *Filozofija i fiziologija nezadovoljstva* [w:] Dalibor Cvitan, *Izabrana djela Dalibora Cvitana*, knjiga 2: *Izabrani romani*, Zagreb: Stajergraf, s. 385–395.
- Nemec, Krešimir (2006), *Od feljtonskih romana i „sveščića“ do sapunica i Big Brothera* [w:] *Raslojavanje jezika i književnosti. Zbornik radova 34. seminara Zagrebačke slavističke škole*, red. Krešimir Bagić, Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola, Hrvatski seminar za strane slaviste, s. 143–158.

- Nemec, Krešimir (2010), *Čitanje grada. Urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Zagreb: Naklada Ljevak.
- Novak, Slobodan Prosperov (2003), *Povijest hrvatske književnosti. Od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb: Golden marketing.
- Nycz, Ryszard (2023), *O co chodzi w antropologii literatury i dlaczego to jest ważne dla wszystkich uprawiających badania literackie. Perspektywa subiektywna*, „Teksty Drugie“, nr 3, s. 12–29.
- Oczkova, Barbara (2006), *Chorwaci i ich język. Z dziejów kodyfikacji normy literackiej*, Kraków: Wydawnictwo Lexis.
- Ogrizović, Slava (1977), *Zagreb se bori*, Zagreb: Školska knjiga.
- Oklopčić, Biljana i Posavec, Ana-Marija (2013), *Gotički tekst, kontekst i intertekst „Tajne Krvavog mosta“ Marije Jurić Zagorke*, „FLUMINENSIA. Časopis za filološka istraživanja“, nr 1, s. 21–31.
- Oraić Tolić, Dubravka (2013), *Matoševe metropole – Matoševe provincije* [w:] teježe, *Čitanja Matoša*, Zagreb: Naklada Ljevak, s. 145–175.
- Pająk, Patrycjusz (2003), *Kategoria rozpadu w chorwackiej prozie awangardowej*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.
- Pavičić, Jurica (2004), *Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi*, „Sarajevske sveske“ nr 5, s. 125–135, online: <http://www.sveske.ba/en/content/proslo-je-vrijeme-sumatra-i-javi> [dostęp: 13.07.2021].
- Pavličević, Dragutin (2000), *Povijest Hrvatske*, Zagreb: Naklada Pavilić.
- Pavličić, Pavao (1997), *Glazba, slikarstvo i književnost u romanu „Giga Barićeva“* [w:] *Zbornik radova sa skupa Milan Begović i njegovo djelo*, red. Josip Ante Soldo, Vrlika, Sinj, Općina Vrlika: Matica hrvatska, Ogranak, s. 159–178.
- Pavličić, Pavao (2015), *Vrijeme u „Gigi Barićevoj“*, *Dani Hvarškoga kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, t. 41, nr 1, s. 167–198.
- Perić, Ivo (2005a), *Stanje na hrvatskom prostoru u vrijeme Francuske revolucije i koalicijskih ratova protiv Francuske* [w:] *Povijest Hrvata. Od kraja 15. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata*, t. 2, red. Mirko Valentić, Lovorka Čoralić, Zagreb: Školska knjiga, s. 345–353.
- Perić, Ivo (2005b), *Hrvatske zemlje uoči i nakon Bečkog kongresa* [w:] *Povijest Hrvata. Od kraja 15. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata*, t. 2, red. Mirko Valentić, Lovorka Čoralić, Zagreb: Školska knjiga, s. 353–356.

- Perić, Ivo (2005c), *Pretpreporodno doba* [w:] *Povijest Hrvata. Od kraja 15. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata*, t. 2, red. Mirko Valentić, Lovorka Čoralić, Zagreb: Školska knjiga, s. 366–378.
- Perić, Ivo (2005d), *Hrvatski narodni preporod – ilirski pokret* [w:] *Povijest Hrvata. Od kraja 15. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata*, t. 2, red. Mirko Valentić, Lovorka Čoralić, Zagreb: Školska knjiga, s. 384–393.
- Perić, Ivo (2006), *Zagreb. Od 1850. do suvremenog velegrada*, Zagreb: Muzej grada Zagreba.
- Pieniążek-Marković, Krystyna (2005), *Krótkie opowiadanie o Nowym Zagrzebiu* [w:] *Cywilizacja – przestrzeń – tekst. Słowiańska topografia kulturowa w języku i literaturze*, red. Miodyński, Lech, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 32–46.
- Pieniążek-Marković, Krystyna (2008), *Obraz z życia Zagrzebia, czyli miasto i jego mieszkańcy oczyma Janka Policia Kamova* [w:] *Miasto w kulturze chorwackiej / Urbano u hrvatskoj kulturi*, red. Maciej Falski, Małgorzata Kryska-Mosur, Warszawa: Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, s. 95–107.
- Pike, Burton (1981), *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Podnar, Ivana (2013), *Slika Zagreba kao druge metropole unutar SFRJ na razglednicama i značkama* [w:] *Zbornik III. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, red. Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, s. 345–351.
- Pogačnik, Jagna (2006), *Novi hrvatski roman (Jedno moguće skeniranje stanja)*, „Sarajevske sveske“, nr 13, s. 75–96, online: <http://sveske.ba/en/content/novi-hrvatski-roman> [dostęp: 13.07.2021].
- Popović, Edo (2005), *Dečko, dama, kreten, drot*, Zagreb: Europapress holding.
- Posavec, Zlatko (1970), *Estetički pogledi Adolfa Vebera Tkalčevića*, „Kolo“, nr 3, s. 281–298.
- Prosvjed za promjenu imena Trga maršala Tita*, „Tportal“, [https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/prosvjed-za-promjenu-imena-trga-marsala-tita-20081209?meta\\_refresh=1](https://www.tportal.hr/vijesti/clanak/prosvjed-za-promjenu-imena-trga-marsala-tita-20081209?meta_refresh=1) [dostęp: 30.07.2025].
- Radelić, Zdenko (2006), *Hrvatska u Jugoslaviji 1945.-1991. Od zajedništva do razlaza*, Zagreb: Školska knjiga: Hrvatski institut za povijest.

- Radović Mahečić, Darija (1993), *Socijalno stanovanje međuratnog Zagreba*, „Radovi Instituta za povijest umjetnosti“, nr 2, s. 141–155.
- Radović Mahečić, Darija (2003), *Arhitektura i modernizacija grada* [w:] *Zagreb. Modernost i grad*, red. Feđa Vukić, Zagreb: AGM.
- Rapacka, Joanna (1997), *Leksykon tradycji chorwackich*, Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy.
- Rapacka, Joanna (2002), *Kolej, pociąg, dworzec. Z imaginarium chorwackiej moderny* [w:] *teżże, Śródziemnomorze, Europa Środkowa, Balkany. Studia z literatur południowosłowiańskich*, red. M. Dąbrowska-Partyka, Kraków: Universitas, s. 401–410.
- Rewers, Ewa (2005), *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków: Universitas.
- Rihtman-Auguštin, Dunja (2000), *Ulice moga grada. Antropologija domaćeg terena*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Rogić Nehajev, Ivan (1997), *Tko je Zagreb? Prinosi sociološkoj analizi identiteta grada Zagreba*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Rogić Nehajev, Ivan (2000), *Tehnika i samostalnost. Okviri za sliku treće hrvatske modernizacije*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Rogić, Ivan (2003), *Što se dogodilo u Zagrebu?* [w:] *Zagreb. Modernost i grad*, red. Feđa Vukić, Zagreb: AGM, s. 16–39.
- Rybicka, Elżbieta (2003), *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków: Universitas.
- Rybicka, Elżbieta (2008), *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*, „Teksty Drugie”, nr 4, s. 21–38.
- Rybicka, Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.
- Sabotić, Ines (2007), *Stare zagrebačke kavane i krčme s kraja 19. i početka 20. stoljeća*, przeł. Vesna Lisičić, Zagreb: AGM, Institut društvenih znanosti „Ivo Pilar”.
- Sagrak, Darko (1995), *Zagreb 1941.–1945.*, Zagreb: [własne wydanie].
- Samardžija, Marko (1984), *Jezična i stilska slojevitost proze u trapericama (na primjeru romana „Drugi ljudi na Mjesecu”)*, „Croatica”, nr 15, s. 81–114.
- Seferagić, Dušica (1998), *Jedno prakticanje sociologije grada kao vrijednosne znanosti. Prikaz knjige Ivana Rogića Nehajeva: „Tko je Zagreb?”*, „Sociologija sela”, nr 1/4, s. 161–167.

- Senker, Boris (1987), *Begovićev scenski svijet*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Senker, Boris (1989), *Kazališni čovjek Milan Begović*, Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- Simmel, Georg (2006), *Mentalność mieszkańców wielkich miast* [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Maria Łukasiewicz, Warszawa: PWN, s. 114–134.
- Simmel, Georg (2006), *Most i drzwi* [w:] tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Maria Łukasiewicz, Warszawa: PWN, s. 248–255.
- Siuc, Ines (2019), *Sjećanje na zagrebačku sinagogu: praznina koju (ne) osjećamo?*, „Diskrepancija. Studentski časopis za društveno-humanističke teme“, nr 22/23, s. 10–17.
- Skok, Joža, (2007), *Autentičan pjesnik i pripovjedač rodnog grada* [w:] *Književni ogledi i pogledi. Studije, eseji i ogledi iz novije hrvatske književnosti*, Varaždinske Toplice: Tonimir, s. 100–116.
- Sławek, Tadeusz (2010), *Miasto. Próba zrozumienia* [w:] *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, red. Ewa Rewers, Kraków: Universitas, s. 17–69.
- Soja, Edward W. (1989), *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York: Verso.
- Spehnyak, Katarina (2003), *Zagreb na putu modernizacije* [w:] *Zagreb. Modernost i grad*, red. Feđa Vukić, Zagreb: AGM, s. 40–61.
- Spradley, James P. (1970), *You Owe Yourself a Drunk. An Ethnography of Urban Nomads*, Boston: Little, Brown and Company.
- Srkulj, Stjepan i Lučić, Josip (1996), *Hrvatska povijest u dvadeset pet karata*, Trsat: AGM, Hrvatski informativni centa.
- Stadnikiewicz-Kerep, Jadwiga (1992), *Językowe paradoksy małej wspólnoty, czyli o losie kajkowszczyzny literackiej w świadomości narodowej Chorwatów* [w:] *Mity narodowe w literaturach słowiańskich. Studia poświęcone XI Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Bratysławie*, red. Maria Bobrownicka, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, s. 225–234.
- Stanić, Jelena, Šakaja, Laura i Slavuj, Laura (2009), *Preimenovanja zagrebačkih ulica i trgova*, „Migracijske i etničke teme“, nr 1–2, s. 89–124.
- Stuparić, Darko i in. (1997), *Tko je tko u NDH. Hrvatska 1941.–1945.*, Zagreb: Minerva.
- Stryjek, Tomasz (2020), *Współczesna Serbia i Chorwacja wobec własnej historii*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.

- Szabo, Agneza (2005), *Dualističko uređenje monarhije i posljedice za Hrvatsku. Hrvatsko ugarska nagodba* [w:] *Povijest Hrvata. Od kraja 15. stoljeća do kraja Prvog svjetskog rata*, t. 2, red. Mirko Valentić, Lovorka Čoralić, Zagreb: Školska knjiga, s. 459–466.
- Szabo, Gjuro (1971), *Stari Zagreb*, Zagreb: Spektor, Znanje.
- Szalewska, Katarzyna (2012), *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczenia przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas.
- Szperlik, Ewa (2019), *Chorwacka (nie)pamięć o Jugosławii. Przemilczenia, pominięcia i odpamiętanie w prozie chorwackiej po roku 1991*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Svirčić Gotovac, Anđelina i Zlatar, Jelena (2008), *Akteri rekonstrukcije Cvjetnoga trga u Zagrebu*, „Sociologija i prostor: časopis za istraživanje prostornoga i sociokulturnog razvoja“, nr 1(179), s. 53–76.
- Šakić, Tomislav i Zima, Zdravko (2015), *Zagreb u Matoševu opusu* [w:] *Leksikon Antuna Gustava Matoša*, red. Igor Hofman i Tomislav Šakić, Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Šarić, Tatjana (2010), *Djelovanje Agitpropa prema književnom radu i izdavaštvu u NRH, 1945-1952.*, „Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu“, nr 1, s. 387–423.
- Šarić, Tatjana (2016), *Uloga omladinskih organizacija u komunističkoj vladajućoj strukturi*, „Časopis za suvremenu povijest“, nr 3, s. 597–614.
- Šenoa, August (1880), *Zagrebačke crtice*, „Narodne Novine“, nr 17, s. 2–3.
- Šibl, Ivan (1986), *Sjećanja I: Iz prijeratnog i ilegalnog Zagreba*, Zagreb: Globus, Naprijed.
- Šicel, Miroslav (1982), *Hrvatska književnost*, Zagreb: Školska knjiga.
- Šicel, Miroslav (1989), „Zagrepkinja“ *Adolfa Vebera Tkalčevića kao model predrealističke novele*, „Croatica: časopis za hrvatski jezik, književnost i kulturu“, t. 20, nr 31–32, s. 117–128.
- Šimpraga, Saša (2013), *Industrija je dio identiteta Zagreba*, „Zarez. Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja“, <https://www.zarez.hr/clanci/industrija-je-dio-identiteta-zagreba> [dostup: 29.07.2025].
- Špoljar, Krsto (2009), *Vjekoslav Majer. Romanisjer* [w:] *Mirno i nespokojno. Eseji i kritike*, Zagreb: Ex Libris, s. 89–105.

- Stipčević, Aleksandar (2005), *Tiskari kao cenzori u Hrvatskoj: 1945.-1990.*, „Vjesnik bibliotekara Hrvatske“, 2005, n. 3-4(48), s. 1–15.
- Tenžera, Veselko (1977), *Miting*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Terić, Marijana (2021), *Periferni likovi u romanu „U registraturi“ Ante Kovačića* [w:] *Periferno u hrvatskoj književnosti i kulturi / Peryferie w chorwackiej literaturze i kulturze*, red. Krešimir Bagić, Miranda Levanat-Peričić, Leszek Małczak, Katowice, Zagreb, Zadar: Wydział Humanistyczny Uniwersytetu Śląskiego, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Sveučilište u Zadru, s. 272–285.
- Timet, Tomislav (1961), *Stambena izgradnja Zagreba do 1954. godine. Ekonomsko-historijska analiza*, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Toporow, Władimir (1991), *Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej. Wprowadzenie do tematu*, przeł. Bogusław Żyłko, „Pamiętnik Literacki“ z. 2, s. 247–283.
- Toporow, Władimir (2000), *Miasto i mit*, przeł. Bogusław Żyłko, Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria.
- Turner, Victor (2010), *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, przeł. Ewa Dżurak, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Trnski, Ivan (2017), *Iz Nove Vesi* [w:] tegoż, *Izabrana djela*, Zagreb: Matica hrvatska, s. 333–348.
- Ujević, Tin (1965), *Ćuperci magle i koluti dima* [w:] tegoż, *Feljtoni II. Putopisi*, Zagreb: Znanje, s. 134–150.
- Valent, Milko (2005), *PlayStation, dušo*, Zagreb: Profil international.
- Vaupotić, Miroslav (1965), *Čitajući »Gigu Barićevu« Milana Begovića*, „Riječka revija“, nr 3/4, s. 49–78.
- Visković, Velimir (1983), *Mlada proza*, Zagreb: Znanje.
- Visković, Nikola (1985), *Grad u revoluciji*, „Pogledi“ nr4 (15), s. 95–100.
- Visković, Velimir (2006), *Fakovci dolaze. Hrvatska proza na prijelomu milenija*, „Sarajevske sveske“ nr 13, s. 129–142, online: <http://sveske.ba/en/content/fakovci-dolaze> [dostęp: 13.07.2021].
- Vujčić, Davorin (2013), *Od Trnja do zvijezda (Urbanistički izazov zagrebačkog Trnja)* [w:] *Zbornik 3. kongresa hrvatskih povjesničara umjetnosti*, red. Andrej Žmegač, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, s. 101–107.
- Vukičević, Marko (2014), *Aspects of personal freedom during the First World War in Zagreb*, „Review of Croatian history“, z. 10, nr 1, s. 97–112.

- Wasilewski, Tadeusz i Felczak, Waclaw (1985), *Historia Jugosławii*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Wieczorkiewicz, Anna (1996), *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz i włóczęga*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria.
- Wirth-Nesher, Hana (1996), *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfreys, Julian (1998), *Writing London. The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, London: Palgrave Macmillan.
- Wojtaszek, Aleksandra (2018), *Inny Zagrzeb. Transformacje obrazu miasta w chorwackiej prozie fantastycznej po 1991 roku*, „Creatio Fantastica”, nr 1, s. 109–119.
- Wróblewska-Trochimiuk, Ewa (2020), *Izvornost (Chorwacja)* [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach (XVIII-XXI w.)*, red. Grażyna Szwat-Gyłybow, t. 10, Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk s. 158–163 <https://hdl.handle.net/20.500.12528/1521>.
- Wróblewska-Trochimiuk, Ewa (2020a), *Agraryzm (Chorwacja)* [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach (XVIII-XXI w.)*, red. Grażyna Szwat-Gyłybow, t. 9, Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk, s. 23–30, <https://hdl.handle.net/20.500.12528/1520>.
- Wróblewska-Trochimiuk, E. (2020b), *Socjalizm (Chorwacja)* [w:] *Leksykon idei wędrownych na słowiańskich Bałkanach (XVIII-XXI w.)*, red. Grażyna Szwat-Gyłybow, t. 9, s. 132–143, Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk. <https://hdl.handle.net/20.500.12528/1520>.
- Wróblewska-Trochimiuk, Ewa (2024), *Revolucyjna imaginacja 1918. Hrvatsko hrvanje s europskim kontekstom* [w:] *Hrvatska u Srednjoj Europi*, red. Patrycjusz Pająk, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 203–216.
- Wróblewska-Trochimiuk, Ewa (2024a), *Naszego nie damy. Spory i obrazy polityczne w Serbii i Chorwacji po roku 2000*, Warszawa: Instytut Sławistyki Polskiej Akademii Nauk.
- Zekić, Jasenko (2007), *Univerzijada '87. – drugi ilirski preporod*, „Časopis za suvremenu povijest”, nr 2(39), s. 299–318.
- Zlatar, Jelena (2013), *Urbane transformacije suvremenog Zagreba. Sociološka analiza*, Zagreb: Plejada, Institut za društvena istraživanja.

- Żyłko, Bogusław (2000), *Wstęp tłumacza. Miasto jako przedmiot badan semiotyki kultury* [w:] Władimir Toporow, *Miasto i mit*, przeł. Bogusław Żyłko, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Żyłko, Bogusław (2009), *Semiotyka kultury. Szkoła tartusko-moskiewska*, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Žmegač, Viktor (1991), *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Žmegač, Viktor (1998), *Bečka moderna. Portret jedne kulture*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Žmegač, Viktor (2001), *Grad kao poprište duševnih kriza* [w:] *Književni protusvjetovi. Poglavlja iz hrvatske moderne*, Nikola Batušić, Zoran Kravar i Viktor Žmegač, Zagreb: Matica hrvatska, s. 61–77.

### **Źródła internetowe**

- Državni zavod za statistiku, <https://podaci.dzs.hr/hr/>
- Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, <https://enciklopedija.hr/>
- Hrvatski biografski leksikon, <https://hbl.lzmk.hr/Projekt>
- Hrvatska tehnička enciklopedija, <https://tehnika.lzmk.hr/>
- Mapiranje Trešnjevke, <https://mapiranjetresnjevke.com/>