

Sang Hun KIM

Hankuk University of Foreign Studies, Seoul

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 24. 5. 2019.

Intertekstualnost, interdiskurzivnost i intermedijalnost u suvremenom korejskom romanu: primjeri iz romanâ i lirske proze Han Kang*

1. UVOD

U uvodnom dijelu raspravlja se o problemima intermedijalnosti kao termina koji je u posljednjih dvadesetak godina stekao popularnost i plodnu primjenu u širokom krugu proučavatelja književnosti, filma i novih umjetnosti. No, da bi se iz ovjerene teorijske perspektive došlo do mogućnosti plodnog korištenja koncepta u interpretaciji književnog teksta, potrebno ga je staviti u kontekst razmatranja starijih i već dobro prihvaćenih termina, odnosno koncepta: intertekstualnosti i interdiskurzivnosti. O intertekstualnosti se dosta govori i u tekstovima hrvatskih teoretičara (Pavao Pavličić ili Dubravka Oraić Tolić, naprimjer) tako da je taj termin hrvatskim čitateljima blizak. Koncept interdiskurzivnosti vezan je uz teorijske postavke francuskih strukturalista a vrlo je plodotvoran i poticajan u čitanju i interpretaciji suvremene korejske umjetničke prakse (filma, videa i pogotovo književnosti).

Nakon prvog dijela idućeg poglavlja u kojem se raspravlja o ova tri termina, u drugom se daje pregled triju od kritika prihvaćenih modaliteta intermedijalnih praksi, i to onako kako ih navodi Theodore Hughes (2015) kad raspravlja o intermedijalnoj estetici u korejskoj umjetnosti. Pozivajući se na Irinu Rajewsky (2005), Hughes govori o kombinaciji medija (eng. *media combination*), medijskim promjenama uvjetovanima određenim modusima adaptacije (*media changes*) te o problematiziranju jednog medija (njegove reprezentacije i/ili tehnika) u drugom mediju, a kako bi se postigao onaj nivo interdiskurzivne uključenosti koji dijalogizira, odnosno otvara, praksu reprezentacije prevladavajuće ideološke izričajne koncepcije prema drugim načinima i mogućnostima uvida, odnosno ideološkim i kulturološki drugačijim pozicioniranjima.

U tom smislu u trećem dijelu ovog rada najprije će se dati kratak pregled razvoja prva dva modela u umjetničkim reprezentacijama znakovitim za južno-korejski inter-tekst i to ponajviše kroz odnos književnosti i filma. Nakon toga problematizirat će se i na primjerima prikazati treći od navedena tri koncepta.

To čini treći i središnji dio ovog rada. Ta se problematizacija oprimjeruje kroz interpretaciju romana *Vegetarijanka* i *Dječak dolazi*¹ te lirskih zapisa (po nekima romana) pod naslovom *Bijela knjiga* (eng. prijevod 2018). To su djela jedne od najcenjenijih suvremenih korejskih autorica, u naslovu već navedene Han Kang. Kroz završni dio rasprave ukazivat će se i na problem jezika kao medija te na modalitete umnožavanja mogućnosti inter-medijalnog potencijala koji se nameću i kao problem i kao re/kreacija kod prepričavanja (možda bolje nego prevođenja) korejskog teksta na pojedine indo-europske jezike (prije svega engleski, pa ovdje – kroz primjere preuzete iz engleskog prijevoda – i hrvatski).

* Ovaj rad omogućen je istraživačkom stipendijom Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2019. (This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2019.) / Rad je preveo autor (Sang Hun Kim)

¹ Kao što će se kasnije tvrditi na razini opće hipoteze, vezano uz intermedijalnost samog čina prevođenja, iz medija u medij jezika, tako je i za prijevod ovog romana vrlo teško postupiti neopisno, u “čvrsto” određenoj i filološki ovjernoj frazi. Na engleski je on tako, u prijevodu Deborah Smith, preveden kao *Human Acts* (orig. 2014; prijevod 2016, hrv. prev. *Ljudski činovi*, ili *Ljudska djela*). To je naturalizacija jednog od diskurzivnih pristupa modalitetima dokumentiranja i opisivanja stravičnih činova nasilja prikazanih u romanu, a ne prijevod fraze iz korejskog koja ima posve drugačije konotacije i više se odnosi na način prikazivanja odnosa u tekstu nego na moguće intertekstualne konotacije prema moralnom djelovanju i načinima na koje se manifestira ljudski nasilje. Problemi naturalizacije i apropijacije filološkog sloja prevođenog materijala (odnosno ne-mogućnost da se stvari prevede tako da znače makar “otprilike isto”, kako to pomalo ironično za svako prevođenje kaže Umberto Eco) otvorit će kasnije posebnu raspravu. Ovdje su tekstovi prevedeni na hrvatski kako bi korespondirali s engleskim prijevodima koji su čitateljima vjerojatno pristupačniji. Iz istog razloga čitat će se (i prevoditi) odlomci iz engleskog prijevoda D. Smith te će se prema njima referirati. U ovom radu sam na tim poslovima surađivao s prof. dr. Borisom Škvorcom s Filozofskog fakulteta u Splitu kojem zahvaljujem na doprinosu u pisanju ovog teksta a također i na teorijskoj elaboraciji nekih okvirnih postavki.

2. O KOREJSKOJ PARADIGMI I OKVIRNIM KONCEPTIMA S PREFIKSOM *INTER*-

Riječ je, naravno, o trima fenomenima koji se često promatraju i analiziraju konceptualno jer su izvedeni iz prakse “suočavanja” s modelima reprezentacije svijeta, a ne ispisani iz pozicije vlastitog, odnosno subjektivnog pozicioniranja prema svijetu (stvari i pojava). Otuda dolazi ovako programatično intoniran naslov ovog odjeljka koji uokvirujući korejsku izričajnu paradigmu, kao prvo, sugerira okvirne koncepte, više nego li fenomene ili pojave i, kao drugo, uvažava otvorenost inter-pojavnosti (označiteljskih praksi) koje se tim konceptima pripisuju jer se tako u praksi, zbog interdisciplinarnosti koju premeženost ovih pozicija “između” sugerira, otvaraju nove mogućnosti prelazna granica. To prelazna granica višestruko je markirano i uključuje prekoračivanje graničnika književnih vrsta, nacionalnih književnosti, zatvorenosti u “disciplinu”, ali i jezičnih barijera, odnosno razumijevanja jezika kao diskurzivne zadanosti koja isključuje pojavne oblike prijenosa i aproprijacije. Osim toga, tu je i problem prelaska iz medija u medij, odnosno korištenje određenih karakteristika drugog medija u originalnom mediju iskazivanja. Prema kriteriju kako su se ovi koncepti širili u praksi čitanja književnosti (pa potom i koncepta teksta u najširem smislu riječi, a onda i različitih medija is/kazivanja), ovdje redom govorimo o intertekstualnosti, interdiskurzivnosti i intermedijalnosti. Pri tom u opisu svih triju koncepata imamo na umu interdisciplinarni pristup, onaj koji se usidruje u zamišljenom prostoru premežavanja interesa književne povijesti, egzegeze, antropološkog uvida, etnografskog zapisa, medijske prezentacije unutar određene hegemonijske zadanosti, njezina interdiskurzivna prekoračivanja granica i semiološkog raščlanjivanja, često različito postavljenog u odnosu na eurocentrične i druge autohtone (pa i postkolonijalno zadane) prakse. Ovaj opći model koji se proteže u razmišljanjima o odnosu medija i znaka od Marshalla McLuhana (1964; v. izd. 2001) do Erica Méchoulana (2015), možemo primijeniti i na korejsku praksu reprezentacije umjetnog svijeta koja je ostvarivana medijem narativnog diskursa. Isprepletenost društvenih i humanističkih disciplina u tumačenju suvremene korejske umjetnosti i njezinih intermedijalnih nastojanja vezano je prije svega uz politiku kulturne produkcije kao važnog oblika promocije nacionalne kulture i stjecanja međunarodnog ugleda.

Tu počinje specifičnost korejskog modela intermedijalnog nastupa u odnosu na europski, američki ili australski. Naime, prodor korejske kulture najprije u azijsko okruženje, a potom i šire, u prostor od Bliskog istoka do Afrike i istočne Europe te, djelomično, Sjeverne Amerike, nije slučaj. On se ne odvija kroz koncentrično širenje nacionalnih artefakata izvan granica vlastita jezika i diskurzivne zadanosti. Umjesto toga, ovdje se radi o političkom, odnosno he-

gemonijski zamišljenom i provođenom projektu vezanom, politički, uz vrijeme post-diktature i prve oblike demokratskih preoblika korejskog društva, a gospodarsko-strateški uz potrebu da se korejska paradigma kompleksnog sustava napretka (digitalno-tehnološkog i kulturalno-programatskog) proširi kao svojevrsni “paket proizvod” što dalje i što sustavnije. Projekt kulturne industrije kao izvoznog proizvoda i svojevrsne reklamne kampanje zemlje i njezinih gospodarsko-kulturnih kapaciteta započinje u vrijeme i neposredno nakon velike azijske financijske krize i odvija se pod neposrednim vodstvom ondašnjeg predsjednika države, Kim Dae Junga. U njegovo vrijeme to je projekt novoosnovanog Ureda za kulturne sadržaje koji potiče kulturalnu proizvodnju, odnosno industriju, koja će biti namijenjena koliko reprezentaciji korejske kulture, toliko i potrebi da se ova svidi, nametne i proda *drugima*.

Taj prodor u prostor tradicionalno ne-razumljive² *drugosti* započinje filmom, nametanjem vodećeg filmskog festivala (u Busanu) kao praktički vodeće filmske smotre u Aziji (što je Busan ostao i dan danas) te istovremeno televizijskim serijama “povijesnih, fantastičnih i melodramatskih sadržaja” koje postižu izuzetnu popularnost najprije u samoj Koreji, a potom u Kini, Indiji, Iranu, Vijetnamu, Japanu i drugdje u Aziji, te sve više u Africi, u određenim krugovima u Sjevernoj Americi te u rubnim dijelovima Europe. Slijedi i pomno isplanirani i dugo godina organizirani prodor K-popa kao novomedijskog intermedijalnog proizvoda, svojevrsnog medijskog “paketa” koji inzistira na virtualizaciji nastupa, određenom tipu stihova kao “književnom elementu”, provjerenoj glazbenoj shemi, vješto manipuliranim video- i vizualnim sadržajima i umjetnom “proizvodnjom zvijezda, koja katkada traje i do deset godina prije prvog nastupa” (Hong 2014: 119–125). Uz popularnu glazbu kao prototip intermedijalnog proizvoda za domaću i stranu upotrebu, na međunarodno tržište popularne kulture plasiraju se video-animirani filmovi i kompjutorske igre (i na njima bazirani filmovi) sa snažnom narativnom potkom. U širem kulturološkom kontekstu vezanom uz državne fundacije u novije se vrijeme također potencira pojačana prisutnost prijevodne književnosti, najprije suvremenih autorica i autora, a onda i dvadesetostoljetnog modernizma i kolonijalne književnosti iz vremena japanske okupacije. I taj je prodor planski intermedijalno organiziran i pokrenut “odozgo” putem posebnih prijevodnih fondova. Kako piše Euny Hong (2014), projekt korejske kulture kao

² O svojevrsnom ishodišnom ne-razumijevanju može se govoriti prije svega zbog činjenice da je korejska kultura stoljećima bila zatvorena i izolirana, najprije u vlastitoj kraljevini, zatim pod japanskom okupacijom (kolonizacijom) – od 1910. do 1945. – a potom i zbog građanskog rata i specifičnih odnosa koji su u zemlji vladali sve negdje do Olimpijskih igara u Seoulu 1988. godine, što se može označiti početkom dijaloške kulture i trenutkom pripreme za kulturološko-diplomatsku ekspanziju.

intermedijske *soft power* isplanirane ekspanzije na međunarodno kulturno tržište hegemonijski je najprije zamišljen, a potom i usmjeren dvojako: kao svojevrsno kulturno-gospodarsko osvajanje “trećeg svijeta” (uključujući Daleki istok i Indiju) kroz medije popularne kulture, ali i iskorak u svijet međunarodnog kulturnog čimbenika, ostvaren plasmanom umjetničkog filma i narativnih medija općenito. U procesu je ostvaren i svojevrsni kontra-narativ u obliku intermedijalnog tržišnog iskoraka u svijetu umjetničko-kulturološke interdiskurzivne dijaloške prisutnosti, i to kroz reprezentacijsku konsolidaciju postmodernog imperativa “vječne sadašnjosti”. To je kao “produkt” ostvareno s posebnim naglaskom na “razvodnjavanje” povijesno “teških narativa” (japanske kolonizacije, građanskog rata i gušenja ustanaka 1980-ih; posebno onog u Gwangjuu), ali istovremeno, i kao na širem tržištu i u prijevodu prisutno “teško” štivo suvremenog umjetničkog filma i romana. Tako se praktički od sredine 1990-ih mogu promatrati dva paralelna procesa. Ona su oba postmodernistički intonirana, ali su im predznaci suprotni. Jedan je postmodernu poetiku i modalitete vlastite re-medijalizacije osmislio kao djelovanje unutar u okviru hegemonijom kulturne industrije i potencijom koje se nameće kao proizvode masovne kulture. To je onaj odvojak koji je u svijetu poznat kroz suvremeni korejski *fantasy* film (horore, između ostalog), televizijske serije (povijesno-kostimirane, humoristične, romantično-melodramatične), kompjutorsku animaciju za široku upotrebu i K-pop (sa svim svojim reperkusijama, uključujući i virtualne koncerte u “drugom prostoru”). Drugi proces svojevrsni je odgovor na hegemonijski pritisak popularne artificijelne kulture osmišljene kao *soft power* “osvajanje” drugih prostora neizravnoga gospodarsko-monetarnog podčinjavanja. On je intertekstualno saživljen s tradicijom modernog romana i slikarstva koje se razvilo u vrijeme neposredno prije i početkom japanske okupacije, a svoju tradiciju interdiskurzivno okreće prema europskom modernizmu kao mediju reprezentacije (u formi romana, umjetničke slike, fotografije, filma). U tom smislu do svojevrsne postmodernizacije književnosti dolazi se kroz intermedijalni utjecaj suvremene video produkcije, autorskog filma i političkog aktivizma kao odgovora na različite modalitete pritiska (od diktature predsjednika Parka, preko antagonizma sindikalnom udruživanju, pa sve do nenaklonog gledanja na zelene pokrete i alternativno promišljanje reprezentacije svijeta te na prakse iskazivanja koje problematiziraju prošlost i pružaju otpor konceptu “vječne sadašnjosti”). Ovo posljednje naročito je naglašeno u suvremenom romanu i, što je posebno interesantno, ponajviše kod autorica srednje i mlađe generacije, kod kojih osim kontra-hegemonijskog interteksta pratimo i nove modalitete rodne osviještenosti koji su lokalno zadani (vidjet ćemo to posebno kod romana *Vegetarijanka*).

Pitanje intermedijalnosti u korejskoj kulturi u tom smislu vezano je uz intertekst korejske književnosti koja, kako se čini, tek u svom postmodernom odvoju postaje bitno određena drugim medijima, dok je to prije bio slučaj samo na razini opisa artefakata iz drugih umjetnosti u književnim tekstovima. Razvijajući se u hegemoniji preoblikovanja diskursa društvenog nagovora, drugi mediji u književnost kao aktivni čimbenik teksta dolaze kasnije nego drugdje, ali jednom kad su u nju utkani kao agensi interteksta postaju važnim dijelom ne samo njezina identiteta, nego i bitno utječu na mogućnosti razumijevanja reprezentacije svijeta koji vodeći korejski autori i autorice prikazuju i u odnosu na koji se pozicioniraju kroz svoje kontra-hegemonijske iskaze. U kontekstu promišljanja korejske književnosti (i teorijskog uokvirenja) ta interdisciplinarnost uvjetovana je dakle s jedne strane odnosom prema drugim medijima, a s druge pitanjima genealogije i toponimije tekstualnosti i njezine povijesti. I dok, prema Peteru H. Leeu, postoji određeni kontinuitet u produkciji muške proze između perioda kolonijalnog modernizma (1910–1945), kod ženskog pisma može se uočiti jasno vidljiv procjep između tradicionalne uloge (neprihvaćene) autorice vremena modernizma i suvremene situacije u kojoj je produkcija autorica trenutno na međunarodnom tržištu zastupljenija nego ona muškaraca. Prvenstveno, odnos prema drugim medijima u korejskoj književnosti izvire iz tipa intertekstualnosti zasnovane na folklornoj i konfucijanskoj tradiciji, odnosno dolazi i iz usmenog zapisa i iz filozofske rasprave kao dvaju izvorišta interteksta i diskurzivne zadanosti ovjerljivosti te u dijakronijski niz uvrštenosti tzv. građanskog pisca. S obzirom na razdoblje trajanja Drugog svjetskog rata i Građanskog rata koji slijedi, a potom i niza diktatorskih režima koji su, unatoč “čvrstoj ruci”, ipak sustavno radili na industrijalizaciji i modernizaciji zemlje te istovremeno na svojevrsnoj retradicionalizaciji društva, može se govoriti o svojevrsnom diskontinuitetu u smislu razvoja vrsta (medija), ali istovremeno i o kontinuitetu nacionalnog interteksta do razdoblja suvremenosti koja suodnos s drugim medijima nadređuje odnosu s tradicijom.

Čini se da je to vidljivije kada govorimo o autoricama. Razvoj suvremene paradigme ženskog pisma (od, između ostalih, Park Wan Seo i Pyun Hye Young, preko autorica srednje generacije Gong Ji Young, Krys Lee i Euny Hong, pa sve do mlađih spisateljica kao Bae Suah, Hwang Jung Eun i Han Kang) pojava je koja u Republici Koreji koincidira s ubrzanim razvojem novih medija i hegemonijski zadanog isprepletanja različitih narativnih mogućnosti, bilo onih u službi “promocije” ideje nacije i njezine “meke” ekspanzije, ili onih koji se upisuju kao kontra-hegemonijska praksa izvlaštenih individualaca. To premrežavanje medijskih potencijala kreće se dakle u širokom rasponu od razvoja novije telenovele bazirane na folkloru i predaji ili trivijalnoj književnosti pa do video-spotova koji proizvode novu realnost i

projiciraju se na društveno poželjno ponašanje/izgled, gotovo kao reklamni spotovi. Nasuprot tome stoje vrlo duboke analize “stanja stvari”, prije svega u suvremenom romanu.

Slične odjeke i razlike možemo vidjeti i u modalitetima reprezentacije suvremenog filma. S jedne strane tu je model post-modernog horora kao odvojka koji podražava hegemonijsko “izvlašćivanje iz vremena” i zaborav vezan uz stiješnjenost prostora (Koreja je s tri strane “zatvorena” morem, a s jedne žicom ograđenom “demilitariziranom zonom”). S druge strane tu je modalitet suvremenog trilera i društveno osviještenog narativnog filma, žanrova koji problematiziraju “stvarnost”, odnosno njezine devijacije i najtamnije odvojke, zadirući duboko u težinu življenja svakodnevice i tradiciju odnosa moći i ne-moći; kroz reprezentacije odnosa policije i puka, poslovno-političke oligarhije vezane uz strukture vlasti te nezavisnih i neuključenih intelektualaca koji promišljaju povijest nasilja na poluotoku. Riječ je o relacijski uspostavljenim hegemonijskim odnosima povlaštenih i iz poretka stvari izvlaštenih.³ Konačno, tu je i medij video-umjetnosti kroz koji su progovorili kako oni umjetnici koji su napuštali Koreju za vrijeme diktatura Park Chung Heea i potom njegova nasljednika Chun Doo Hwana, tako i oni koji su alternativno djelovali unutar zemlje (kasnije ćemo vidjeti “odjek” ove umjetnosti u romanu *Vegetarijanka*). Ta kretanja u video-umjetnosti koja se upisuje nasuprot kulturi K-Popa i “korejskog vala” (*Hallyua*) općenito, može se pratiti od vremena pred-renaesance korejske kulture, odnosno tijekom razdoblja od 1961. kad je vlast preuzeo predsjednik Park (uz političku diktaturu i enormnu gospodarsko-građevinsku ekspanziju) do negdje 1988. kad uz Olimpijske igre dolazi do “otvaranja zemlje” i njezine postupne re-demokratizacije. To je razdoblje kad se pojavljuju vrlo zahtjevne instalacije i video-radovi nastali iz tradicije “novomedij-skog gurua” Paik Nam Juna. Ti se artefakti ostvaruju u različitim medijima, od videa, preko instalacije i kiparskih uradaka u nekonvencionalnim medijima, sve do narativnih modela i kratkih stihovanih formi koji se intermedijalno prepleću s instalacijama i videima. Svi ovi mediji, i oni koji proizvode hegemonijski intertekst i diskurzivnu zadanost neproblematizirane i statičke vizualno “jake” kulture, ali i oni koji svojim diskurzivnim djelovanjem podrivaju koncept *soft power* invazije i tzv. *Hallyu* kulture⁴, utječu na

suvremeni roman. S druge strane, tu je i tradicija utjelovljena u problematiziranju koncepta pod nazivom *han*⁵ koji se u popularnoj kulturi stilizira, dok se u umjetničkim dekonstrukcijskim praksama često dekonstruiraju upravo ti modeli njegove stilizacije, više nego li tradicija koncepta kao kontinuiteta koji dolazi iz pretkolonijalne i modernističke tradicije. To će biti posebno važno u trećem dijelu ove rasprave gdje se neizravno referira prema usmenom mediju. No prije nego se posvetimo prozi Han Kang, iznesimo nekoliko riječi o tipovima interdisciplinarno položenih koncepta i modelima intermedijalnosti.

* * *

Kako piše Méchoulan, intermedijalnost je tijekom zadnjih dvadesetak godina postala pomodni koncept i često se termin koristi i na mjestima gdje bi možda bilo primjerenije govoriti o mediju ili medijima kojima se prenosi poruka (dakle o znaku i isprepletenosti znakovnih sustava – tekstova). Navodeći primjer filma, međutim, Méchoulan piše kako se, na razini strukture, ovdje radi o specifičnoj medijskoj konglomeraciji koja je preplavljena tendencijom intermedijalizacije, tako da ovaj medij postaje fundamentalno nečist. “Riječ je o opipljivoj auri *mise en scene* koja je uvijek manje od sebe same i više od sebe same, pa se ne prezentira kao samo *sebstvo po sebi*, nego i kao vlastita suprotnost koja uvijek nestaje i uvijek se obnavlja kroz tisuću i jednu scenu, platformu i dispozitiv” (Méchoulan 2015: 3). Slično je i s drugim

izvodu kao isplaniranom i programatski zamišljenom projektu. U tom kontekstu je zanimljivo da je i ondašnji predsjednik SAD-a, Barack Obama, prilikom posjeta Seoulu, a nakon što je vidio resurse koji stoje na raspolaganju proizvođači ovog kulturalno-tehnološkog “čuda” izjavio: “Nije čudo što je toliko ljudi širom svijeta zajahalo korejski val – *Hallyu*” (prev. B. Škvorc; cit. prema Hong 2014: 4).

⁵ Kada govorimo o prijenosu iz jezika u jezik kao intermedijalnom problemu, nema puno boljih primjera od toga kako prevesti termin *han*. Prema definiciji koja se može pročitati kroz prikaze raznih stranih autora koji opisuju korejski mentalitet, samo Korejci imaju *han*. Koncept je vezan uz činjenicu da kroz vlastito popularno mišljenje Korejci smatraju kako svemir ne može nikad otplatiti ono što im se duguje. U tom smislu Hong ironično kaže kako “Korejci nisu ljudi koji su poznati po tome da opraštaju drugima”. Park Chan-Wook, redatelj filмова *Oldboy* i *Stoker* kaže “*Han* se pojavljuje samo kad se ne može izvršiti osveta, kad je osveta neuspješna”. Na popularnoj ideji *hana* baziraju se mnogi audio-vizualni uradci *Hallyua*, poput u Japanu i Kini nevjerojatno popularne serije *Zimska sonata* (na međunarodnom tržištu se prodaje pod engleskim imenom *Winter Sonata*). Na pitanje zašto u seriji ima toliko esencijalistički zamišljenih ljudskih tragedija, Kim Eun Hye, koautor serije, kazao je: “Pa, mislim da je to zato što Korejci imaju previše *hana*”. Najpoznatija narodna pjesma “*Arirang*” koja se često u svečanim prigodama pjeva zajedno s himnom (naprimjer na krvavim demonstracijama u Gwangjuu 1980. koje se opisuju u romanu *Human Acts* autorice Han Kang) započinje stihovima “Tebi koja me zanemari i ostavi, šaljem želju se da ti noga teško oboli prije nego prevališ deset lia” (prev. B. Škvorc; cit. prema Hong 2014: 52–53). U narodnom je vjerovanju da od *hana* možeš umrijeti kao svojevrsne bolesti teške ljutnje.

³ Nije slučajno da je u vrijeme nakon krize i otvorene, stabilizirane demokratizacije društva (2003. godine) snimljeno čak četiri od petnaestak filmova koje problematizira Choi Jin Hee u svojoj knjizi *The South Korean Film Renaissance* (2009). Njihove naslove navodimo na engleskom jer su tako najpoznatiji. To su redom *Memories of Murder*, *Wishing Stars*, *A Tale of Two Sisters*, *Oldboy* i *Spring, Summer, Fall, Winter and Spring*.

⁴ *Hallyu* je termin (danas već internacionalizam) koji pokriva intertekstualnu isprepletenost tehnoloških inovacija i popularno-kulturalne paradigme utemeljene na korejskom kulturalnom pro-

medijima.⁶ U tom smislu ideje medija kao sredstva za iskazivanje uokvirenih odnosa reprezentacije i prikaza sustava moći koji ga (ih) proizvode, zapravo da i nema svog čistog, jasno odredivog oblika koji se granično postavlja prema drugim medijskim prezentacijama. Uvijek je na djelu svojevrсна re-aproprijacija (Martin; prema Méchoulan 2015: 11) tijekom koje se odvija pluralizacija potencijala iskazanog i prikazanog. Tome je tako neovisno o tome što je pojedinačni medij uvijek shvaćan kao čimbenik stabilizacije koji istovremeno određuje granice forme prezentacije i načina na koji je ona uvjetovana modelima naturalizacije onog što se reprezentira. Upravo zato, smatra McLuhan, uvidom u odnose različitih – *izama* – koji su uvjetovali povijesnu pojavu intermedijalnosti može se pluralnije, odnosno iz više perspektiva, tumačiti umjetničko djelo bez obzira koji mu je ishodišni medij. Osim toga, razumjeviši prirodu intermedijalnosti kao trostruko zadani koncept (odnos s drugim medijima, remedijalizacija, katkada nazivana adaptacijom, te pojava drugog medija u originalnom mediju i prateća pluralizacija; usp. Hutcheon 2006: 33–37 i ovdje uvodne postavke) također će nam se omogućiti ne samo da bolje vidimo načine na koje se intermedijalnost razvija u Južnoj Koreji, nego i da bolje razumijemo vrlo kompleksne romane, njihove odnose uspostavljene tehnikom i sadržajnim slojevima drugih medija, pa onda i njihovu re-medijalizaciju u drugom jeziku (postavljenu u obliku tumačenja originalno iskazanog, prevođenja na filološki uvjetovanoj razini, odnosno prepričavanja na razini naturalizacije u drugi kulturalni diskurzivni okvir).

Sam problem intermedijalnosti sugerira povezanost s konceptima i teorijama koje u svom imenu imaju isti prefiks. Prvo od pitanja kojima se u ovom kontekstu treba pozabaviti jest ono vezano uz intertekstualnost. Tekst kao tkanje u Barthesovu smislu riječi, pripada konceptu razumijevanja književnog kompleksa prisutnog još od vremena strukturalizma a pogotovo doktrine razvijene u razdoblju konsolidacije poststrukturalističke (dekonstrukcijske) paradigme. Méchoulan upozorava da je “pletanje” riječi, zvukova, pigmentata ili slika prisutno u razmišljanju o umjetnosti daleko duže od zamišljenog ishodišta iz 1960-ih (Barthesa) ili 1970-ih, razdoblja kada Julia Kristeva upisuje koncept u područje dekonstrukcijskih paradigmi. Prema njemu je još Erwin Panofsky u kontekst rasprava o umjetnosti uveo ideju prijenosa ikoničkih motiva i tehnika s platna na platno, i to znatno prije nego što je ideja intertekstualnosti postala teorijski ovjerljiva (1960-ih) pa onda i pomodna (1980-ih i posebno 1990-ih, na razini prepletanja razli-

čitih medijalnih tekstura) u proučavanju književnosti i drugih narativnih formi (uključujući film i scensku igru). Pri tom se zaboravlja da je ono što je u razdoblju sedamdesetih i osamdesetih iz teorijske perspektive postalo paradigmatično ustvari jest više vezano uz ideju i koncept interdiskurzivnosti. Dok ideja intertekstualnosti ostaje vezana uz tradiciju iskazivanja i tematiziranja, književnu ili vizualnu, pitanje pozicioniranja interpretatora sve se više odvaja od institucionalne sfere unutar koje se prepletanje tekstova vrši, te se vezuje uz procese multiplikacije diskurzivnih uvjeta i reprezentacije. U igru ulaze, kako navodi Méchoulan, ovoga puta prizivajući Foucaulta, multiplicirani svakodnevni diskursi, diskursi disciplina ili područja kompetencije koji se međusobno uvjetuju i suprotstavljaju. Riječ je, nastavlja Méchoulan, o diskurzivnim formacijama koje povezuju ono što se može reprezentirati povijesno specifičnim reprezentacijama. U takvom kontekstu, bilo da je riječ o europskom prostoru ili o ne-eurocentričnim prostorima drugačijih intertekstualnih ishodišta, dolazi do pretpostavljanja izvedbi utemeljenih na različitim kompetencijskim ishodištima, što u biti podrazumijeva interdiskurzivnost. I dok se kroz intertekstualnu zavisnost o ishodišnim tekstovima djelo više ili manje odužuje tradiciji, ili joj se suprotstavlja kroz mobilizaciju diskurzivnih kompetencija (kao što ćemo vidjeti u slučajevima romana koje ćemo kasnije interpretirati).

Prema tome, ovdje je riječ o odnosu između režima autoriteta (kompetenciji) i tehničkih mogućnosti iskazivanja. Drugim riječima, interdiskurzivnost se ostvaruje kroz postizanje legitimiteta razine kojeg orkestriraju institucije a ostvaruje se kroz tehnike i materijale koji se prezentiraju kao efekti značenja (Méchoulan 2015: 4). Ovdje je riječ o vezi između fizičke (materijala) i značenjske razine (ideje, semantičkih polja koja se značenjski i komunikacijski ostvaruju kroz diskurzivna polja) čije premrežavanje omogućava odnos institucija (hegemonijskog pritiska) i modaliteta njihova podrijetla (kontra-hegemonijskih praksi re/prezentacije). Ili drugim riječima, kako zaključuje Méchoulan čitajući Martina i McLuhana, riječ je o odnosima kao primarnom principu egzegetičkog postupka. On ukazuje na činjenicu da tradicionalna misao objekte vidi kao izolirane i tek ih onda postavlja u odnose, dok suvremena misao inzistira da su objekti prije svega ostvareni kroz čvorišta odnosa i pokrete. I dok, slijedom takvog razmišljanja, interdiskurzivnost znači povezanost i koordinaciju povezanosti, intermedijalnost bi predstavljala metodu (koncept) u kojoj ti odnosi i priroda povezanosti postaju vidljivima. U tom smislu možemo se složiti s “klasičnim” McLuhanom kad kaže da su se (do tada) specijalizirani (...) “segmenti pozornosti premjestili na cjelokupnost polja te da sada možemo reći kako je sam medij postao porukom” (2001: 155).

Ako sam prefiks inter- znači “između”, u pozicioniranju između nečega, onda je intertekst zapravo

⁶ U engleskom prijevodu Méchoulanova teksta uspostavlja se razlika između riječi *medium* i *media* (kao plurala po sebi, pa time i koncepta koji “prelazi granice” samom svojom prirodom), a što je teško prevesti na hrvatski. Medij kao sredstvo i mediji kao ukupnost proizvodnje stvarnosti kroz određeni poredak stvari, možda je najbliža komparacija koja se može prispodobiti toj razlici.

sjecište najmanje dvaju tekstova i njihovih konotacija, a interdiskurzivnost promatranje određenog značenjskog sklopa iz više od jedne perspektive “poretka stvari”. Intermedijalnost, pak, gledana iz perspektive proučavanja umjetničkih praksi na korejskom poluotoku, mogla bi se u tom kontekstu definirati na više načina. Najprije, to bi se moglo sažeti kao prostor između medija, odnosno praksa u kojoj se vrši prijenos iz jednog medija u drugi, a da se pri tom zadrži svijest o ishodišnom mediju i njegovoj utemeljenosti u dijakroniji (odnosno u ideji tradicije, što ovdje znači u konfucijanskoj praksi promišljanja u kontinuitetu koji je ovisan o ishodišnom polazištu i na njemu izgrađenom motrištu). Tako je u knjizi *Contemporary Korean Cinema (Identity, Culture, Politics)* čitavo prvo poglavlje posvećeno adaptacijama popularne narodne priče *Ch’unhyangjin*.⁷ Ovaj oblik intermedijalizacije Hughes je označio kao *media change*, odnosno promjena medija. O tradiciji ovog postupka bit će više riječi u idućem dijelu rasprave. Iduća mogućnost umjetanja “između” čvrsto zadane ideje medija/oblika vezana je uz oblike iskazivanja koji u sebi podrazumijevaju više medija (film, opera, scenske izvedbe, video-umjetnost, narativne kompjutorske igre, animirani filmovi, grafički romani/stripovi i dr.). O nekim od ovih oblika kombiniranog medija (kod Hughesa *media combination*) bit će više riječi u drugim člancima koji se ovdje bave korejskom intermedijalnošću. I konačno, treći oblik vezan je uz prisutnost drugih medija u prevladavajućem mediju. Ti drugi mediji istovremeno obogaćuju i mijenjaju modalitet izričaja te remete klasični model dijakronijskog upisa u niz. O takvim postupcima povezanim s novim medijima dosta se pisalo vezano uz djela suvremenih korejskih autora.⁸ Ovdje će biti više riječi o intermedijalnosti u romanima (i lirskim zapisima) vjerojatno najzanimljivije autorice mlađe generacije, već spominjane Han Kang. Ona je izabrana upravo zbog činjenice da su takozvani *drugi mediji* izuzetno prisutni u njezinim romanima, od videa i slike, preko fotografije i dokumentarnog zapisa (fotografije i dokumentarno-filmske tehnike pripovijedanja) do dekonstrukcije tradicionalnog načina razmišljanja kroz medije koji su književnosti i romanu granični (posebno u romanu sačinjenom od lirskih zapisa; *Bijela knjiga*). Osim toga, upravo taj roman ili niz lirskih zapisa (kritika se nije oko toga jednoznačno složila) sadrži u svom sadržaju niz od desetak crno-bijelih fotografija koje su sastavnim dijelom ovog interteksta. No krenimo od kratkog pregleda intermedijalnog upisivanja u drugi žanr koji će ovdje biti prikazan u najkraćim crtama kako bi se iz toga onda vidjelo koliko takvi modeli adaptacije

uvjetuju oblik suvremenoga postmodernog romana i objašnjavaju “naglu” promjenu ovakvog izričaja na međunarodnoj sceni.⁹

3. OD NACIONALNE DO NACIONALISTIČKE TRADICIJE I NATRAG – PREMA ADAPTACIJI I INTERDISKURSU (INTER)MEDIJALNOG

U svojoj knjizi *A Theory of Adaptation* autorica Linda Hutcheon pitanjima intermedijalizacije diskurzivnih osobitosti pojedinog žanra/medija prilazi dvojako. S jedne strane ona se koncentrira na prirodu medija (pripovijedanje, prikazivanje i/ili interakcija). Tako dolazi do odnosa pojedinih medija (romana, filma, televizijske serije, interaktivne digitalne igre) prema drugim medijima, ali otvara mogućnost teoretiziranja diskurzivnih elemenata koji “prelaze” granicu medija. Tako s druge strane možemo govoriti o načinima na koje iskazano u jednom mediju istovremeno biva adaptirano i ostaje povezano s ishodišnim medijem, onim iz kojeg je izveden drugi medij. Pri tom se posebna pozornost u njezinoj knjizi daje elementu transkulturalnosti. Prijenos iz medija u medij, dakle, istovremeno je prijenos iz jezika u jezik (jezika narativne sekvence u jezik filmskog kadra, na primjer). U korejskoj književnosti pitanje intermedijalnosti i transkulturalnih transfera vezano je tek za procese koji se javljaju sredinom 1990-ih godina u doba demokratizacije i svojevrzne promjene paradigme koja je istovremeno modernistička (individualizacija diskurzivnih polazišta) i postmodernistička (velik utjecaj novih medija na ostatke individualizirane posebnosti pojedinca u pritisku globalizacije i intermedijalizacije). To je još jedna specifičnost korejske književnosti na temelju koje se neki genealoški procesi naracije mogu promatrati izravnije nego u “tipično” razvijanim dijakronijama. Stoga o pitanjima iz naslova ovog poglavlja možemo, u zreлом obliku, govoriti tek u analizi suvremenih djela.

U posljednjem dijelu rasprave u praksi ćemo pokazati kako se taj proces intermedijalizacije razvija u praksi suvremene korejske umjetnosti, bilo kao prijelaz iz medija u medij ili kao prijelaz iz jezika u jezik. Prije toga potrebno je međutim objasniti atipičnost razvoja književne paradigme kako bi nam bilo što jasnije zašto je proces interpedijalizacije vidljiviji kod autorica i zašto je “zasićenost” interme-

⁷ U Sjevernoj i Južnoj Koreji prema navedenoj narodnoj priči između 1961. i 1985. snimljeno je čak pet igranih filmova, od čega tri u Južnoj i dva u Sjevernoj Koreji (Lee 2000: 66–67).

⁸ Tako je o vjerojatno najzanimljivijem suvremenom autoru Kim Young Hau i njegovom romanu *Quis Show* pisala Haerin Shin (2015).

⁹ Ovdje se konotira na “iznenađenje” vezano uz dobivanje nagrade Man Booker International Prize za 2016. godinu za roman *Vegetarijanka* i nominiranje *Bijele knjige* za uži izbor prošlogodišnje nagrade Booker (2018), bez obzira na čitav niz kontroverzi koji se javio uz prijevode Deborah Smith na engleski, posebno kod američkih korejskih filologa (usp. npr. *The Guardian* od 15. siječnja 2018. i članak pod naslovom “Lost in (mis)translation. English Take on Korean Novel has Critics up in Arms”, autorice Claire Armitstead.

dijalnošću toliko prisutna u romanima napisanima u posljednjih desetak godina. Do sada smo napravili pregled medija i kulturnih politika od kraja 1980-ih do danas u kontekstu interdiskurzivnog kompleksa rasprave. Ovdje dajemo kratak pregled moderne korejske književnosti. Nakon toga ćemo, a na temelju ovih dvaju uvida, biti u boljoj poziciji pružiti skicu mogućnosti koje nude suvremeni romani u tumačenju kako žanra, tako i svijeta koji on reprezentira u okruženju novih medija i izvanjskih pritisaka vezanih uz redefiniranje identitetskih obrazaca.

Termin "moderna korejska književnost" odnosi se na književnost napisanu od sredine 19. stoljeća do danas. Moderna korejska književnost nastala je na pozadini modernizacije korejskog društva i popunjava prazninu nastalu kolapsom feudalnog društvenog sustava i običaja na kojima se bazirala klasična književnost. U modernoj književnosti monopolističke i ekskluzivističke karakteristike literature koja je reprezentirala ideologiju i izražavala sentiment vladajuće klase, a što su osobine klasične korejske književnosti pisane na kineskom, više ne postoje. Stil moderne književnosti obilježen je pisanjem na korejskom jeziku i iskorakom prema širokoj publici. Novi masovni mediji u obliku novina i magazina omogućili su bolji kontakt s čitateljstvom. Stilistička otvorenost može se opisati kao važna karakteristika moderniteta koji karakteriziraju ovo dugo razdoblje.

Japanska agresija ograničila je i zaustavila razvoj moderne korejske književnosti u svom ranom stadiju. Japanska kolonijalna vlast u Koreji od 1910. do 1945. započela je oduzimanjem svih prava i vlasništva korejskom narodu, a nastavila se uništavanjem nacionalnog duha. Ovo je dovelo do posebnog oblika kolonijalne kulture u korejskom društvu, s ostvarivanjem ambivalentne kombinacije imitacije, podčinjenosti, kreativnosti i otpora. Moderna književnost ostvarivala se kroz različite stilove uvijek uz svijest o kolonijalnoj situaciji i težnju da se doprinese ostvarivanju nacionalne samosvijesti. To je rezultiralo pojavom kompleksnih romaneskih struktura s vrlo različitim temama, ali sa žarištem na individualcima, društvu, naciji i društvenim klasama. Istovremeno, kratke priče eksperimentirale su s fikcijskim tehnikama i narativnim postupcima iz različite perspektive, igrajući vodeću ulogu u kreativnoj fikciji. Poezija se razvijala u slobodnom stihu, uz sentimentalizam, isticanje korejske posebnosti i formalnu otvorenost. Nova dramska književnost već je u svojim začecima eksperimentirala s izvedbama i radila na popularizaciji teatra. Kao bastion posebnosti baziran na jeziku koloniziranog naroda i svojevrsna kontra-hegemonijska praksa imperijalnom jeziku Japanaca, korejska književnost postala je psihološka i politička baza za održavanje kulturalnog sebstva i posebnosti te za čuvanje razlikovnog identiteta.

U kontekstu Pokreta za nezavisnost iz 1919. (Pokret 1. ožujka) korejska književnost postala je jedan od središnjih elemenata ostvarivanja i proboja kritičke

svijesti o korejskoj kolonijalnoj stvarnosti. U tom periodu tendencije realističke književnosti prikazivale su načine života korejskog pučanstva i kritizirale stanje života i političke situacije, a u kombinaciji s marksizmom razvio se organizirani proleterski književni pokret. Uz vodstvo Korea Artista Proleta Federacio (KAPF), ovaj je pokret gradio klasnu svijest među radništvom i seljaštvom, potičući početak političke borbe kojom će se dokinuti klasne razlike unutar kolonijalne realnosti. Japanci su vrlo agresivno gušili pokret proleterske književnosti, s obzirom na njegove političke tendencije. Istovremeno, tim pokretom naknadno je proizveden postkolonijalni diskurs koji se oštro suprotstavio društvenim kontradikcijama vezanima uz modernizaciju korejskog društva, proces koji je u ono vrijeme bio bitno iskrivljen kolonijalnim stanjem u kojem se zemlja našla. Rezultati na umjetničkom planu bili su takozvani radnički romani, seljački romani, proleterska poezija, odnosno žanrovi koji su se bavili pitanjima radnika i seljaka, s naglaskom na klasnoj ideologiji prikazivanoj kroz književnost. Nakon što je KAPF nasilno dokinut 1935. godine, u korejskoj su književnosti splasnula nastojanja oko ideologije grupe, a trend je postao individualni sentiment iskazan kroz književnost. Moderna književnost ovog razdoblja nastaje poslije kolapsa radničke književnosti i napuštanja realističkih tendencija, tako da se inzistira na purizmu u književnosti i čistoj književnosti. Ova nova književnost naglašava značaj svakodnevnog kao teme, a u središte stavlja književne tehnike, jezik i stil pisanja. I dok poetska tendencija ove književnosti naglašava zvuk i poetski duh, senzualnu ekspresiju primitivne snage ljudskog života i rasta te snage, simboli volje da se nadvlada uzaludnost života predstavljaju svojevrsni nazivnik tadašnje poezije. Zadnje godine kolonijalnog perioda vraćaju se teorijama tradicionalnog suprotstavljanja politici japanizacije. Odnos prema klasičnoj tradicionalnoj teoriji inzistira na uspostavljanju identiteta korejske nacionalne kulture, dok same književne teme sve više naginju otkrivanju i glorifikaciji prirode, te se tako formiraju osnove za poslijeratnu korejsku književnost.

Oslobođenje od japanskog imperijalizma 1945. godine donijelo je nove mogućnosti za repozicioniranje smjerova i pejzaža nacionalne književnosti. Pročišćavajući se od ostataka svih oblika projapanske kulture iz vremena kolonijalne ere, osniva se nova nacionalna država i grade se originalni temelji književne kuće koji odgovaraju zahtjevima vremena. Nažalost, korejska nacija upravo u tom trenutku doživjela je tragičnu podjelu, iza čega slijedi Korejski rat iz 1950. godine. Rat je uvukao korejsku zajednicu u zamku hladnoratovske podjele i njene logike s jasno naglašenom ideološkom podvojenošću, a život nacije kao cjeline potpuno je onemogućen. Studentska revolucija je ključnog datuma 19. travnja 1960. kreirala realnu priliku da korejska nacija savlada osjećaj žrtve i duhovnu atrofiju kreiranu podjelama na temelju posljedica građanskog rata. Od tog vremena moderna

korejska književnost prolazi kroz nove promjene u senzibilitetu, sve više se posvećujući zanimanju za pojedinačne odnose i društvene odnose koji se uspostavljaju između pojedinaca. Brzom industrijalizacijom u nasilnim političkim okolnostima i vojnim diktaturama tijekom 1970-ih, književnost se svojim velikim dijelom okrenula prema društvenoj demokratizaciji kao vlastitu programu. I dok je priroda korejske književnosti ponovo došla u žarište rasprava koje se bave konceptima nacionalne književnosti, teorija *minjung* književnosti (one "običnih ljudi") nametnula se kao važan anti-establišmentski kulturni pokret, prije svega u odnosu na vojnu diktaturu. Poezija je naglašavala autentičnost svakodnevnog iskustva, dok se proza bavila pitanjima svakodnevnog realnosti i problema koji su vezani uz podjele, time omogućivši kreativni rad.

Tijekom 1990-ih u Koreji je došlo do potpune političke i društvene demokratizacije čime je nadvladan kaos koji je trpjela nacija tijekom procesa industrijalizacije. Danas je prisutno jasno izraženo inzistiranje na vrijednosti samog teksta te se u središtu više ne nalazi povijesna svijest ili kritički duh, što je bilo izuzetno bitno tijekom procesa demokratizacije 1980-ih i ranih 1990-ih. U tom se smislu može reći da je korejska književnost danas izašla iz ovojnice nacionalnog i specifično korejskog, te da prati promjene koje se u književnosti na razini intertekstualnosti i intermedijalne uključenosti zbivaju na globalnom planu, tako postavši dijelom zajedničke "književne republike", te inzistirajući na vrijednostima ljudskih univerzalija i prakse pisanja koja vlada šire zamišljenom suvremenom paradigmatom. Najznačajniji razlog za ove promjene u vremenu od početka 1990-ih do danas nalazimo u smanjenju napetosti i razvlašćivanju diskursa ideoloških borbi na kojima su se zasnivale tendencije u narativnim i dramskim formama tijekom 1970-ih i 1980-ih. To se događalo prije svega zbog vrlo dinamičnih i hegemonijski nametnutih političkih i društvenih promjena. Tijekom 1980-ih, u vremenima pritiska režima, ljudi su svjetonazorski veći naglasak stavljali na njihovu zemlju i projekt zajedništva nego na sebe same. Oslanjali su se na skupinu više nego na pojedince, na zajedničke stvari i vrijednosti više nego na privatnost i osobnost. Takav način razmišljanja omogućio je dinamičnu energiju u stvaranju i duh tendencionalne hegemonijske zadanosti kao prostor tumačenja. No tijekom 1990-ih politička opresija i društvena krutost popustile su, a ljudi su počeli pridavati značenje vlastitom bivstvovanju, individualnosti i privatnom, radije nego li državi, grupi ili imagemu zajedničkog cilja. To je uvjetovalo promjene u načinu razmišljanja, odnosno pomak od ideje iz 1980-ih da se dobra zajednica stvara od dobrih pojedinaca prema ideji da dobri pojedinci stvaraju dobru zajednicu, odnosno društvo. Uvjetovano medijskom i političkom hegemonijom i tipom diskursa koji je ona u kontinuitetu proizvodila, tijekom 1980-ih Korejci su bili zadojeni svojevršnim uskogrudnim oblikom nacionalizma koji omalovažava

kulturne tradicije drugih dok istovremeno bezuvjetno i bez postavljanja pitanja cijeni vlastitu kulturu. Kulturni imperijalizam i pomodnost koji dovode do utjecaja drugih kultura u Koreji su bili sistematično (i sistemski) odbijani, dok je korejska kultura bila uzdizana i romantizirana kroz mitologem vlastite veličine. Ne može se zanijekati da je takav diskurs bitno doprinio ponovnom stjecanju nacionalnog samopouzdanja koje je bilo bitno uzdrmano dugom stranom dominacijom. No istovremeno, takav je način razmišljanja proizveo oblik defenzivne, konzervativne kulture i paranoidnog nacionalizma.

Tijekom 1990-ih smanjuje se taj uskogrudni nacionalistički naboj i dolazi do otvaranja prema drugim kulturama i tradicijama. Za razliku od 1980-ih koje ignoriraju pojedince i bave se poviješću i društvom, kod pisaca 1990-ih dolazi do individualizacije i polaganog uključivanja povijesti i društvo u život pojedinca. Isto vrijedi i za promišljanje medija kroz koji se iskazuje reprezentacija i uspoređuje s drugim oblicima iskazivanja. To je velika promjena u percepciji svijeta. Pisaci su počeli shvaćati da, kako je to implicirao Milan Kundera, težina povijesti i lakoća pojedinca idu ruku pod ruku i da apsolutno nema konflikta ili kontradikcije između toga dvoga. To također znači da pojedinačni životi postaju jednako važni kao koncept povijesti te da društvo mora preuzeti povijesnu odgovornost za "lake" živote pojedinaca. Korejski su pisci, u tako zadanom prevladavajućem kontekstu, postigli konsenzus oko mišljenja da nitko nema pravo koristiti težinu bremena povijesti da bi uništavao ili sputavao živote pojedinca. Tako je tijekom 1990-ih Koreja konačno nadišla političku težinu življenja i gospodarske poteškoće i našla se u situaciji da uživa život (svakodnevnicu) i kulturu visokog standarda. Štoviše, Korejci su shvatili da "lagan" život nije ekstravagantna postavka i privilegija izabranih, već osnovno pravo pojedinca. Svi aspekti života, uključujući književnost i umjetnost, postali su individualno ovjerljivi. Tek nakon osvještenja ove činjenice pojedinac postaje dijelom povijesti i društva. Ova promjena u percepciji uvjetovala je velike promjene u korejskoj književnosti i umjetnosti od početka 1990-ih pa sve do danas. U tom desetljeću, međutim, čak niti nakon uspostavljenih političkih i društvenih promjena i razrješavanja dihotomija konfrontacije¹⁰, korejska književnost nije ostvarila fleksibilnost kojom bi se suočila s konačno ostvarenom otvorenošću i promjenama. Tako je u intediskurzivnom polju prelama-

¹⁰ Period 1980-ih u Koreji bio je rigidno i pristrano vrijeme tijekom kojeg je politička napetost uvjetovala granice ne samo književnosti, nego i općenito života nacije koja je živjela u razdoblju crno-bijelih konfrontacija. U toj situaciji Korejci su stekli osjećaj dužnosti da zaštite *Minjung* (obične ljude) pružanjem otpora potiskivanju privilegiranih osoba od autoiriteta, kao i da zaštite nacionalnu kulturu kroz otpor stranoj kulturi koja se promatrala jednako opasnom kao politička vlast. Ali taj osjećaj dužnosti uskoro se pretvorio u ksenofobiju, nacionalizam, kulturalni relativizam i romantizaciju korejske kulture.

nja tradicionalnih i novostečenih interesa kao svojevrstan teret odnosa prošlosti i sadašnjosti opstala svojevrstna zbunjenost.

U tom kontekstu unutar nacionalne literature s jedne strane je i dalje prisutna vezanost za tradiciju bez mogućnosti da se nađu nove paradigme kojima bi se odgovorilo na izazove nove, intermedijalne i globalno upisane ere. S druge pak strane upravo je otvorenost prema novim medijima nove generacije pisaca iz sredine 2000-ih omogućila da se nadiđu limitacije tradicije i praksa pisanja otvori kako prema drugim medijima, tako i prema međunarodno ovjerljivim tehnikama u kojima će se iz perspektive pojedinca promatrati i reprezentirati pitanja povijesti i društva. Digitalni mediji te načini na koje se u njima tretira narativno postaju posebno važni krajem 1990-ih i početkom 2000-ih. U tom diskurzivnom okviru posebno su zanimljive dvije činjenice: način na koji je korejska hegemonija organizirala povezanost internetom (a koji je vjerojatno najbrži na svijetu i danas je kompletno u G5 platformi) te modaliteti korištenja povezanosti koji će u mnogo čemu utjecati i na načine korištenja, promocije i izričaja u tradicionalnim medijima, uključujući književnost. Posebnu ulogu u tom kontekstu igraju tzv. *webtoons*, odnosno animirani filmovi i stripovi koji su dostupni isključivo *online* i koji su bitno oblikovali očekivanja koja recipijenti imaju vezano uz načine prezentiranja ispriповijedanog (usp. Zur 2017: 202–203).

Upravo u tom kontekstu čitat ćemo i načine na koje se u suvremenom korejskom romanu, kao prvo, tretira žanr romana (i fikcije općenito). Slijedi uvid u dijalog s tradicijom. Povijest i društveni poredak, kolektiv i njegova borba ostaju važnim temama suvremenih romana, ali se njima prilazi netendenciozno, često iz perspektive izvlaštenog pojedinca, svjedoka i žrtve. Zapis o povijesnom zapravo je vezan uz rekonstrukciju sjećanja, nemogućnost iskazivanja i težinu procesa reprezentacije. Upravo zato umnažaju se perspektive, nadilazi crno-bijeli pristup odnosu dobra i zla i prelaze granice medija u kojima su se reprezentacije, izvorno, htjele (i trebale) odvijati. Upravo otud dolazi do hvatanja priključka između već međunarodno ovjerenog korejskog filma i književne paradigme koja na međunarodnom tržištu postaje zanimljiva tek oko 2015. godine, nakon što je Han Kang dobila nagradu The Man Booker International Prize.

4. ČITANJE SAMOĆE I KRIVNJE KROZ ODJEKE INTER-MEDIJALNOG ISKAZIVANJA: PROZA HAN KANG I ODNOS PREMA TRADICIJI

Na engleski su do sada prevedene tri njezine knjige. To su redom *Vegetarijanka* (2015), *Ljudski činovi* (2016) i *Bijela knjiga* (2017). Od njenih važnijih proznih knjiga nije preveden roman *Lekcije grčkog* koji je napisan ranije. Prve dvije navedene knjige su romani u tradicionalnom smislu te riječi, a

Bijela knjiga predstavlja reprezentaciju svijeta proizvedenu kroz niz lirskih zapisa koji istovremeno mogu funkcionirati i kao roman (u svojevrstnom raspadanju) i kao prijelazna forma prema drugim žanrovima i medijima (poeziji, dnevniku, fotografskim mapama s popratnim tekstovima, intermedijalnom kolažu, a kako je između ostalog zabilježeno u korejskoj i američkoj kritičkoj literaturi). Pozornije čitanje prvih dvaju tekstova pokazat će da se i *Ljudski činovi* samo uvjetno mogu čitati kao konvencionalni “internacionalni” roman, onakav kakvog u suvremenom poimanju globalističke apropijacije retradicionalizacije i prilagodbe nacionalnih diskursa definira međunarodna kritika i tržište književnih proizvođača.¹¹ Knjiga je duboko prožeta lokalnim političkim i ideološkim diskurzivnim konotacijama, interdiskurzivnim izazovima, dokumentima, perspektivama koje često nisu potpuno jasne zapadnom čitatelju (posebno vrlo rasprostranjeno korištenje drugog lica u pripovijedanju koje je teško prilagoditi drugom jeziku), ali i intermedijalnim konotacijama za koje je potrebno dublje poznavanje korejske kulturne i umjetničke tradicije te značenja dokumentarne političke fotografije i drame kao kontra-hegemonijskog žanra. Upravo ćemo se na ova dva medija koncentrirati ovdje u nastavku.

U krajnjoj liniji, i tekst *Vegetarijanke* je roman koji ima izrazito naglašenu lokalnu komponentu i, za razliku od drugih suvremenih korejskih medija (posebno novih medija), nije u svom polazištu namijenjen široko zamišljenoj globalnoj publici koja lokalno upisivanje čita s naporom i uz neprekidnu svijest o “drugoj kulturi” i “drugom jeziku” iz kojeg se atmosfera i vrijednosti koje se propituju prepričavaju (uglavnom na engleskom jeziku). To je tako unatoč tome što roman govori o univerzalnim problemima, tako da je u kritičkoj literaturi ova knjiga uglavnom čitana kao svojevrstni “traktat o seksualnosti i ludilu” (kako naprimjer piše Ian McEvans) dok istovremeno predstavlja i pokušaj ispisivanja stanja stvari vezanih uz koncept ženstva (utoliko možemo govoriti o

¹¹ Ovdje na umu imamo ideju “književne republike” autorice Pascale Casanova. U svojoj studiji o novoj komparatistici srbijanska kritičarka Adrijana Marčetić čita Casanovu u ključu suvremenog poimanja književnosti kao određenog tipa pisanja koje zadovoljava neke elemente nametnute književnom diskursu globalistički i komercijalno. Istovremeno, u “književnoj republici” središnji element suvremenog razlikovanja u odnosu prema (didaktički i ideološki zasićenim) nacionalnim tradicijama upravo je literarnost, odnosno idealistički zamišljena autonomnost književnosti (Marčetić 215: 151). Kod ovog romana, više nego li *Vegetarijanke*, prisutna je utkanost u lokalnu političku sredinu i u povijesnost koja zahtijeva iščitavanje iz različitih perspektiva, doduše osobnih, ali uz potrebu poznavanja izvanjskih zadanosti dokumentarnih ekskurza i specifičnog korištenja drugih medija u procesu razračunavanja s hegemonijskim zadanostima. Ti ekskursi posebno se tiču fotografije, apropijacije dramskog diskursa i procesa dokumentiranja. Zato je ovaj roman daleko manje prijemčiv zapadnom čitatelju nego *Vegetarijanka* i nije mogao biti preveden kao komercijalni poduhvat (prevođenje su financirali britanski PEN i Arts Council England).

programatskom, didaktičkom tekstu), o ne-ljudskosti i post-humanitetu kao prostoru nove antropocentrično intonirane zapitanosti nad našim mjestom u svijetu. Dakle, osim što je žanrovski roman (o ženskoj sudbini, pa onda i razlici), ova knjiga može biti čitana i kao programatski tekst vezan uz pitanje ekologije pozornosti i decentralizacije subjekta, pa je u tom smislu neka vrsta post-humanističke tendenciozne proze. Ako prihvatimo ovu hipotezu, možemo reći da se time, zapravo, više nastavlja na tradiciju postkolonijalnog modernizma i kontra-hegemonijske proze 1980-ih nego li na suvremenu eko-kritičku i posthumanističku scenu, premda se to izvan konteksta korejske književnosti rijetko (pa i teško) primjećuje. Naime, osim rodne politike i pitanja kompleksnih odnosa, uključujući i odnos umjetnosti prema svijetu, ovdje je riječ kako o oštroj kritici tradicije rodne diskriminacije, tako i o potvrdi te tradicije kroz pragmatiku svakodnevnog življenja, dakle u lokalnoj kontra-hegemoniji koja na kraju prihvaćanjem krivnje (ludila u *Vegetarijanki*, šizofrenije u drugom dijelu *Bijele knjige* i paranoje kod većine priča/likova u *Ljudskim činovima*) odražava lokalnu razliku kao dio nacionalne tradicije. Tome se suprotstavlja opetovana potreba reprezentacije da nađe izraz: kroz sliku, kroz riječ, zvuk ili komunikaciju novim medijima. O tome ćemo više govoriti čitajući drugi od tri teksta koji čine ovaj roman pod naslovom “Mongolski biljeg”.¹² Čitanje umjetničke prakse kao nasilja nad sebstvom ispituje načine na koje se “ono što je preostalo od bića”, dakle tjelesno, može istovremeno oslikati i snimiti – i to riječima, odnosno kroz “preživjelu” formu romana, medija koji je isključen iz “kulturne revolucije nacije” (*Hallyua*).

Što se tiče lociranja tekstualnog, slična se zamka postavlja i romanom *Ljudski činovi* (eng. prijevod *Human Acts*; korejski original, doslovno: *Dječak koji dolazi*).¹³ I ovaj se roman može promatrati kao antropološki motivirana fikcionalizacija masakra (prirode

¹² Svaki “pravi Korejac/Korejka” rađaju se s mongolskim biljegom, obično ovećim tamnoplavim madežom na stražnjici koji s vremenom izbledi i označava takozvani “mongolski gen” i pravo “korejstvo” novorođenčeta. Taj madež obično nestaje do djetetove druge godine. Ovdje je, paralelno s de-humanizacijom glavnog lika/junakinje taj “znak korejstva” postao izražen kao vizualni (na videu snimljen i umjetničkim kistom stiliziran – tijelo je postalo platno) simbol preživjelosti subjekta, istovremenog nestajanja, ovjere identiteta u izbljeđivanju i prvih znakova ludila. Čini se da bi i ovakvo čitanje romana bilo zanimljivo.

¹³ Središnja tema romana je oslikavanje smrti dječaka u neredima između vojne hunte te studenata i radnika u Gwangjuu 1980. godine, odnosno masakru ovih drugih. Događaji i njihovi psihološki odjeci ispisuju se iz mnogih perspektiva, kao i *povratak* dječaka u skrhanu psihe preostalih (preživjelih) likova koji uvijek ponovo proživljavaju masakr i njegove posljedice (okolnosti), pitajući se o svrhovitosti (svih) ljudskih činova.

¹⁴ Na jednom mjestu jedan od intervjuiranih sudionika događaja reći će: “Je li istina da su ljudska bića fundamentalno okrutna? Je li iskustvo okrutnosti jedina stvar koju dijelimo kao vrsta?” (Kang 1917: 140).

zločina) i njegovih posljedica¹⁴, tim prije što se u nje-mu nalazi i epilog (“Epilog, Zima 2013.”) koji autoricu smješta u izravan odnos s (masakriranim ili uspomenama izluđenim) likovima i njihovim pričama, odnosno re-konstrukcijama tih priča. Modus dokumentarizacije koji svojim tehnikama podražava “oko” kamere, te sve izgleda gotovo kao da “čitamo” dokumentarni film, dopunski komplicira ovaj tekst koji je istovremeno mučan za čitanje i fascinantno u analizi perspektiva (ponavljamo kako je značajan dio romana ispričan u drugom licu, i to iz perspektive “pripovjednog izazova” upućenog prema nekoliko likova, nekih živih a nekih mrtvih). Detaljnije analize ovih romana ostavit ćemo za neku drugu priliku. Ovdje nam je zadatak ukazati na neke od tehnika i taktika intermedijalizacije proze a u svrhu razumijevanja upotrebe takvih tehnika u boljem razumijevanju kako tekstova, tako i njihovih intertekstualnih konotacija.

Prateći intermedijalnost u romanima Han Kang, poći ćemo od najnovijeg djela, *Bijele knjige* (orig. 2016; eng. prijevod 2017) koja se već na prvi pogled (prvo listanje) nadaje kao intermedijalni tekst, jer je istovremeno i poezija i proza, i ispovjedni zapis i fiktivna manipulacija, i tekstualno i fotografsko pismo. Ovaj dnevnik samoće, traktat o krivnji i poetski zapisi o ljepoti riječi (ali još više o ljepoti bjeline koja se riječima može proizvesti i kojima se, istovremeno, riječi mogu uokvirivati), uz tekstualni dio, kao svoj sastavni element ima i crno-bijele fotografije iz opusa fotografa i dizajnera Choi Jin Hyuka. Kao što i tekst knjige prati odjeke bijelog u pejzažu krivnje, samoće i procesa gubljenja razuma te se predaje nepostojećem drugom i ne/mogućnosti povratka sebi, slično funkcioniraju i fotografije koje se samo neizravno odnose prema pojedinim tekstovima, uglavnom dugima između desetaka redova i dvije stranice. I one, naoko samostalno i nezavisno, eksploatiraju ideju samoće, izvlaštenosti, mračnih pejzaža i prostora pa čak i bjeline gubi svoju nevinost. Kroz knjigu se proteže premreženost medija, ali ne kroz model adaptacije koji tekstualno iz jednog medija prevodi/prenosi poruke u drugi, već kroz suprotstavljanje fotografije i kompleksnog poetskog teksta (svojevrsnog romana u nastajanju/nestajanju). Fotografija se tekstu istovremeno suprotstavlja (pokazujući mu što sve ne može) i služi mu kao dopuna (kaže ono što riječ ne može). To, kako u opisu hrvatskog intermedijalnog modela vidi Bernarda Katušić, “stapanje kategorije subjekta i objekta” (Katušić 2017: 262) koje se proizvodi “fotografskom reprodukcijom” pridaje još veći nivo otuđenja od sebstva raspršenom subjektu/objektu romana. Pripovjedačko (ili možda lirsko) *ja* ovoga romana/dnevnika/lirske zbirke u jednom trenutku postaje podvojeno i iz pozicije jastva “ja” postaje “ona” koja na kraju postaje “bijelo”, odnosno stapa se s mogućnošću ispisa (prikaza), nedefiniranog odnosa teksta i fotografije. Tako intermedijalnost ovdje nije “sredstvo” nego novi, interdisciplinarno upisani medij koji pomaže iskazivaču da se intertekstualno

ostvari u prostoru koji više ne može biti omeđen kontinuitetom tradicije. Izlazeći iz tradicije izvanekstualno zadanih odnosa (sa sestrom, majkom, ocem – u smislu hijerarhije konfucijanski zadanih parametara, osjećaja krivnje, dužnosti i potrebe za bijegom) u drugom gradu, u bjelini njegove zime, glavni lik, odnosno protagonistica, proživljava trostruku krizu: krizu identiteta, krizu krivnje i krizu mogućnosti da komunicira s tradicijom (žanra, medija i sadržaja koje se u okviru književnosti kao priče o naciji – ima i treba pričati). Stoga je razlog shizofrenih ekskursa iskazan ne samo kao pitanje sadržajnog sloja, nego prije svega postaje pitanjem forme. A u tom smislu upravo je drugi medij ključni čimbenik destabilizacije, kako tradicije, tako i načina da se o onom što se treba(lo) prešutjeti (ipak) mora pričati. U tom smislu *Bijela knjiga* je svojevrsni ključ za čitanje oba ranije napisana romana.

U najpoznatijem tekstu naše autorice, romanu *Vegetarijanka* (orig. 2007, eng. prev. 2015) intermedijalno se upisuje kao druga tehnika, druga umjetnost koja se opisuje medijem fikcije, odnosno koja je “dijelom radnje” ovog vrlo promišljenog i između romana i ideologije eko-kriticizma upisanog teksta. Originalno, bila je riječ o tri samostalna teksta: “Vegetarijanka”, “Mongolski biljeg” i “Goruće drveće”. Tek kasnije tekstovi su spojeni u roman. U prvom dijelu, “Vegetarijanki”, javlja se svojevrsna antijunakinja – žena koja odbija jesti meso i zbog toga postaje izopćena: iz obitelji, iz društva, ali i iz mogućnosti sudjelovanja u hegemonijski zadanom poretku. Ovaj dio sam za sebe mogao bi se čitati kao alegorija, čak parodija odnosa u društvu i u tom smislu funkcionira kao univerzalni tekst, neovisno o njegovoj jezično-prostornoj lociranosti. U drugom dijelu javljaju se prve tendencije “obične žene” (koja se, kako piše u prvom dijelu, ni po čemu nije isticala i bila je upravo onakva “kakva čovjeku treba” – prvi je dio ispisan iz perspektive muža). Suprug, naravno, odlazi, napušta svoju obitelj u trenutku kad ni obitelj ne može nagovoriti ženu da ponovo počne jesti meso i razuvjeriti je od tendencije da započne egzistenciju “koja sve više naliči životu drveća”. Njezina bolest postaje teretom koji on ne želi (ne može?) nositi. U drugom dijelu u središtu se nalazi pomalo prisilan, pomalo nasilan, ali uglavnom potpuno neprirodan odnos umjetnika i umjetnine, žene koja “ima tendenciju pustiti korijenje” i prestatu se hraniti na usta i “umjetnika” koji se bavi videom i slikarstvom, odnosno slikarstvom u novim medijima, a u praksi je rodbinski vezan uz svoju “umjetninu”. Taj umjetnik je u prvom dijelu, iz perspektive supruga, predstavljen (odnosno nekoliko puta spomenut) kao muž ženine vrlo sposobne i poduzetne sestre (šogor), besposličar koji se, “kao, bavi umjetnošću”. Drugi dio romana (ili druga priča) započinje njegovim snom o “idealnoj tjelesnoj formi”. Ona se projicira u obliku scenskog plesa golih tijela koja su oslikana, a time i “oprirođena”, i to tako da su, u pokretu i ulozi artefakta koji se kreće, snim-

ljena kamerom kao svojevrsni oživljeni ali plošni objekti. A u središtu umjetnikova zanimanja i opsesije upravo je potreba da se snimi nešto što će postati gotova umjetnina, istovremeno objekt i subjekt, odnosno potreba da se dokumentira njezino nastajanje. Opsesija “ženom koja teži egzistenciji koja sve više naliči životu biljaka” postaje uvećana u trenutku kada mu supruga, sestra te žene (objekta/subjekta), kaže da je ona zadržala mongolski biljeg iz djetinjstva, osobinu “korejstva” (v. bilješku 13) što ju većina ljudi gubi. Umjetnik kojeg uzdržava supruga i koji nikad nije mogao ući u artistski mainstream niti se istaknuti kao alternativa korejskoj umjetničkoj revoluciji u stvaranju, odlučuje se za očajnički korak. Tijelo koje nestaje (postaje biljkom) bit će njegov artefakt čiju će transformaciju dokumentirati u obliku stvaranja umjetnine. On će ga oslikati biljnim motivima (dehumanizirati ga ubrzano, pospješujući postupak odljudivanja) a cijeli će proces zabilježiti kamerom, proizvodeći tako i umjetnički subjekt i hladni objekt kao dokument stvaranja. Tako promatramo čudan proces: žena koja gubi razum postaje podloga za sliku koja će postati njezina ne-ljudska egzistencija (biljka, drvo), a slikar koji pokušava zadobiti kredibilitet iskorištava svoj materijal kako bi ga upotrijebio, snimio, a na kraju i fizički se isprepleo s njime (materijalom, ženom, ne-ženom). I naravno, tako će potpuno izgubiti svoj kredibilitet, mjesto u društvu i obitelj. Ovdje je naviješteno kasnije nestajanje osobe i pretvaranje u drugu egzistenciju, čime se drugi i treći dio romana (druga i treća pripovijetka) međusobno uvjetuju, neprekidno referirajući prema prvoj, jedinjoj koja je ukorijenjena u suvremenu korejsku tradiciju romana. Istovremeno drugi i treći dio korespondiraju ne toliko s tradicijom vlastita medija, koliko s tradicijom u uspostavi drugih medija, suvremenog slikarstva, videa i aktivističkog filma, ali i pitanjima prirode umjetničkog i mogućnostima izražavanja.

U vrijeme ostvarivanja svjetske popularnosti ovog romana, dakle 2016. i 2017. godine, neposredno nakon dobivanja Booker International Prize 2016. (a što se događa s većinom knjiga koje dobiju tu prestižnu nagradu), novinska je kritika u Britaniji i SAD-u uglavnom naglašavala eko-kritičarsku i post-feminističku komponentu alegoričnih slojeva ovog romana. Naglašavani su također neobičan stil isprepletenosti perspektiva (postupak najizraženiji u *Ljudskim činovima*) i dokumentiranje mape odnosa razuma i ludila, zdrave seksualnosti i njezine suprotnosti koja se realizira kao nasilje i/ili incest. Činjenica da je seksualnost, između ostalog, u romanu prikazana i kao posljedica ne-ljudske egzistencije nije u tim kritikama bila povezivana s tradicijom korejskog društvenog dogovora. Iz današnje je perspektive jasno da je ovaj roman čitljiv na više načina. Jedan je onaj koji je prihvatio Zapad i tiče se, uglavnom, gornjih tema i činjenice da se gledanje u romanu može obogatiti postavljanjem u perspektivu drugih medija, onih koji su Koreju upravo stavili na mapu suvremene

interkulturalne isprepletenosti (gdje se prije svega misli na video, film i nove medije). Međutim, način na koji je tekst izvršio aproprijaciju tih novih medija u službi kontinuiteta već prije postavljenih pitanja o shizofrenom stanju nacije koja je istovremeno duboko ukorijenjena u kompleksne odnose uspostavljene konfucijanskom tradicijom i iz nje uvijek ponovo iskorjenjivana, najprije nasiljem diktatura, a danas kroz uspostavljanje koncepta u uvodu opisane “vječite sadašnjosti” manje je eksploatiran u kritici. Čini se da način na koji Kong upisuje neke od “konkurentskih” medija u proces razgrađivanja koherencije glavnog lika (i likova koji je okružuju) otvara mogućnosti čitanja koje bacaju novo svjetlo na upotrebu tehnika i potencijala drugih medija u romanu. Time je roman istovremeno obogaćen i ukazano je na njegovu ishodišta u interdiskurzivnim prepletima koja su izvan korejskog sustava odnosa teže prepoznatljivi.

U romanu *Human Acts* (*Ljudski činovi, Dječak koji dolazi*) jedna od najupečatljivijih scena (narrativnih cjelina) pomalo sliči Krležinom poglavlju pod nazivom “Lutke” iz romana *Banket u Blitvi*. Ali dok je Krleža, čini nam se, pisao programatsku dramu za prikazivanje koje nije bilo snage (hegemonističke privole) da se postavi na scenu, a u romanu funkcionira kao “otvaranje” čitavog jednog svijeta, u romanu Han Kang situacija je bitno drugačija. U dokumentaristički zamišljenom presjeku nizanja scena iz života jednog od likova-svjedoka masakra iz 1980. zbiva se događaj koji dopunski baca ljagu na život kao pitanje izbora i slobode. Nekad djevojka, učenica posljednjeg razreda srednje škole, za vrijeme događaja u Gwangjuu u zgradi Pokrajinske vlade radila je kao volonterka na čišćenju i uređivanju leševa ubijenih demonstranata koje je građanima prepustila vojska, a pripremani su za identifikaciju. Kako su lica uglavnom bila izubijana i izranjavana do te mjere da su bila neprepoznatljiva, trebalo je urediti i očistiti odjeću i obuću da bi rođaci i prijatelji eventualno mogli izvršiti prepoznavanje. Kao svjedokinja masakra četvorice dječaka, pet godina kasnije ona živi u vlastitoj traumi, odnosno noćnoj mori. Fakultet nikada nije završila, ali svejedno je urednica u maloj izdavačkoj kući koja, u razdoblju prvog “otvaranja” demokratskih procesa (radnja ovog poglavlja odvija se 1985. godine, a poglavlje se zove “Urednica, 1985.”), objavljuje “problematične” tekstove za vlast. Kim Eun Sok je tog poslijepodneva dobila sedam žestokih šamara od isljednika u lokalnoj policijskoj stanici. Otišla je kući, u jeftinu, neugrišanu potkrovnu sobicu, legla obučena na krevet i pokušala izgraditi plan pomoću kojeg će zaboraviti tih sedam udaraca od kojih su joj na kraju popucali bubnjići. Prvo je pitanje zašto? Zato što se srela s prevoditeljem koji će za izdavačku kuću u kojoj radi prevesti knjigu o psihologiji mase. Cenzori su prema knjizi bili relativno blagi, prekrizili su ne više od deset posto prevedenih stranica. Ali prema Eun Sok nisu, jer su po svaku cijenu željeli preko nje naći prevoditelja. Urednik i vlasnik ju je isturio, a sam se sakrio iza nje. Proces

zaboravljanja ovog poniženja isplaniran je kroz ignoriranje, prisjećanje i rad. Uredniku neće ništa reći. Ali s procesom zaboravljanja stvari teku u krivom smjeru, zaboravljajući manju traumu, prisjeća se one veće. Kao i u proživljavanju trauma i prisjećanja svih ostalih likova iz ovog romana, u središtu se opet nalaze četvorica usmrćenih dječaka, a težište je na “dječaku koji se vraća”, Dong Hou. Upravo on se, kao najmlađi “perač leševa” i žrtva pokolja vraća kroz sjećanja gotovo svih žrtava. Ali za Eun Sok, kao jednu od rijetkih protagonistica ovog romana koja je uspjela uspostaviti građansku egzistenciju, žrtva nije jedino mjesto identifikacije. Radeći na zaboravljanju udaraca otvorenim dlanom, ona intenzivno radi i na pripremi za tisak jedne drame koja će se kod njih tiskati. Kad tekst drame podigne kod cenzora i vidi što je sve precrtano crnom bojom, Eun Sok shvaća da knjiga ne može objaviti te da se predstava ne može igrati jer nije ostalo dovoljno smislenog teksta. Zato je zaprepaštena kad, radeći na zaboravljanju udaraca broj šest, dobiva pozivnicu za premijeru odbačenog rukopisa. Predstava se igra kao svojevrsna pantomima. Izgovaraju se neprecrtane riječi, a za vrijeme ostalih scena nijemi glumci miču usnama na zaprepaštenje prerušenih policajaca i čuđenje ostalih u publici. Eun Sok prepoznaje precrtane riječi, a na neki čudan način, nakon prvotnog šoka, prepoznaje ih i prepuna kazališna dvorana. Prostorijom ovladava kolektivni duh zajedništva, alternativne nacije, nijeme revolucije. I to traje tako, prikazano kroz perspektivu osramoćene urednice, sve do časa kad je u zanosu viđenim pomislila da može zaboraviti i posljednji udarac. Upravo u tom času među dječacima na sceni u jednom prepoznaje pokojnog Dong Hoa. Više ne može gledati scenu, a čak i zaboravljeni šamari ponovo počinju peći. U neprimjerenom “nijemom” scenskom kontekstu ostvarena je scena po intenzitetu slična onoj iz *Vegetarijanke*, ali akumulirana nesreća (*han*, sic.) ovog iskaza nadmašuje svojim dijakronijskim potencijalom, političko-ideološkom uključenosti i ne-ironijskim pogledom na strahotu stvarnosti ono što je kao potencija de-humanizacije bilo iskazano u gore navedenoj sceni iz *Vegetarijanke*. Neovisno o tome koliko suvremeni autori (pa tako i Kang) inzistiraju na uspostavi intertekstualnih i intermedijalnih veza izvan stega tradicije, ova se ipak vraća kao diskurs teksta koji svojim pritiskom modelira mogućnosti njihovih čitanja unutar prostora i jezika iskazivanja. Tako zapravo uvijek postoje dva čitanja: ono u vlastitom jeziku razlike, i ono u konvenciji prepričavanja teksta (njegove intermedijalizacije) u drugi jezik.

U ovom romanu o 1980. godini, ispričano iz mnogih perspektiva (najmanje sedam) i tri lica, prvo je poglavlje, iz perspektive Dong Hoa, ispričano u drugom licu, a drugo, iz perspektive leša njegova prijatelja Jeong Chea (sestra Jeong Mia nestala je ranije i o njoj više saznajemo iz poglavlja “Urednica, 1985.”) priča se u prvom licu. Ostala su poglavlja, osim majčina (“Dječakova majka, 2010.”) ispričana

kombinacijom prvog i trećeg lica, ovisno o modalitetima svjedočenja i "oku" kamere koja gleda posljedice rekonstruiranih događaja. Važno je i datiranje poglavlja jer se perspektive sve više komentiraju kako vrijeme od masakra prolazi i sve je manje mistificiranih, zamagljenih mjesta. U tom kontekstu posebnu ulogu igraju fotografije, kojima smo i započeli ovu "priču" o intermedijalnim resursima Han Kang. Kao pokretači radnje i mjesta na kojima se može zaokružiti do tada isprijecani fabulami tijek, posebno su važne dvije fotografije, jedna koja je nađena kod samoubojice i Dong Hoovog izravnog zapovjednika iz 1980. Kim Jin Sia, i druga koju je u arhivu škole koju je dječak pohađao prije no što je ubijen pronašla autorica, kako objašnjava u epilogu. I prva i druga fotografija imaju funkciju de-fikcionalizacije teksta. Priroda romanesknog žanra, s jedne strane, najjasnije je vidljiva u drugom poglavlju koje priča imagem duha što lebdi iznad svog na gomilu drugih leševa odloženog, odnosno bačenog tijela, Dong Hoov prijatelj i podstanar njegovih roditelja Jeong Chea. S druge strane, stvara se privid nefikcionalnosti, ili se ostvaruje dokumentaristički tekst, ovisno o načinu čitanja. To se vidi u poglavlju "Zatvorenik, 1990." u kojem voditelj civilne milicije gdje su bili i Kim Jin Su i Dong Ho priča svoju (dokumentaristički upisanu) priču sveučilišnom profesoru koji piše znanstveni rad o traumama preživjelih. Također je vidljivo i u Epilogu, gdje "autorica" obznanjuje da su događaji vezani uz Dong Hoa bili "prava" pripovijest obitelji koja je od njezina oca, a prilikom njihova preseljenja u Seoul, kupila kuću. U tom smislu dokumentarizacije građe čitamo i njezin opis fotografije dječaka koju pronalazi u arhivu škole. Možemo li u tom kontekstu čitati i drugu fotografiju, onu iz poglavlja o zatvoreniku? Je li ključ ovoga teksta upravo u iščitavanju funkcije ovih dviju fotografija, prve koja ovjerava postojanje dječaka i druge koja ovjerava okrutni masakr četvorice srednjoškolaca? Ili izjednačavanjem subjekata radnje i objekata istraživanja zapravo govorimo o pripovjednim taktikama karakterističnima za žanr *faction fiction*? Bivši politički zatvorenik i voditelj pobunjeničke grupe svjedoči o masakru (tek na kraju) i o mučenjima političkih zatvorenika u zatvoru, o samoubojstvu Kim Jin-sua (neposrednog Dong Hoova zapovjednika) i fotografiji ubijenih dječaka, poslaganih jednih pored drugih. Uz Jin Suovo oprostajno pismo nalazi se ta fotografija objavljena u nekim stranim novinama (domaći novinari nisu joj imali pristup). Dječaci su, objašnjava intervjuirani za sveučilišni znanstveni rad neimenovanom profesoru, bili sklonjeni na prvi kat i rečeno im je da siđu tek kad pucnjava potpuno utihne. Bili su i nenaoružani. Kad su sišli, masakrirani su i propucani u koloni, zato su pali jedan pored drugog i na fotografiji izgledaju kao uredno posložena tijela. Nakon što ih je ubio, prisjeća se svjedok, časnik je pokazao svoje bijele zube i rekao: "Ovo izgleda dobro kao u kakvom filmu, zar ne?" (Kang 2016: 141). Cijela

ova rekonstrukcija već potisnutog događaja zbiva se nakon viđene fotografije. U završnoj sceni iz Epiloga je drugačije. Ta fotografija ne potiče na sjećanje, ona ga ovjerava, odnosno uloga joj je dokumentiranje cijelog iskaza teksta i pružanje sigurnosti čitatelju da je prisustvovao koliko pripovjednom činu, toliko i povijesno verificiranom događaju.

U tom smislu možemo zaključiti kako treba biti oprezan u iščitavanju načina na koji se u suvremene korejske romane umeću intermedijalno motivirani paragrafi, upotrebljavaju tehnike iz drugih medija i stvaraju intermedijalne veze. Katkada to nije u funkciji suvremenih tendencija i "postmodernizacije" tradicije, već ima ulogu novog, individualiziranog pogleda na pitanje tradicije, tradicionalnih ideja kolektiviteta, političkog subjektiviteta i pitanje nacije. S druge pak strane, često se ovakve scene koncentriraju na mogućnost pružanja slobode individualnom glasu da povijest i pripovijest o njoj čitaju iz pojedinačne perspektive. Istovremeno, držimo da još jednom treba ponoviti i činjenicu da prijenos iz medija jednog jezika u drugi također omogućuje dva različita polazišta u interpretaciji, jedno koje inzistira na autonomiji teksta u svijetu književnih veza i drugo koje je dublje ukorijenjeno u diskurs razlike i dijakroniju opterećenu nacionalnim intertekstom koji je katkada breme, a katkada vrlo plodno polazište za dobre interpretacijske mogućnosti.

BIBLIOGRAFIJA

IZVORI

- Kang, Han 2015. *The Vegetarian*. Prev. Deborah Smith, London: Portabello Books.
- Kang, Han 2016. *Human Acts*. Prev. Deborah Smith, London: Portobello Books.
- Kang, Han 2017. *The White Book*. Prev. Deborah Smith, London: Portabello Books.

LITERATURA

- An, Jinsoo 2015. "Shifting Coordinates of Nativist (Hyangt'o) Aesthetics: The Colonial Rural in South Korea's Literary Film Adaptations", u: *Journal of Korean Studies*, vol. 20, br. 2.
- Choi, Jinhee 2010. *The South Korean Film Renaissance. Local Hitmakers. Global Provocateurs*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Hong, Euny 2014. *The Birth of Korean Cool*, New York: Picador.
- Jukić, Sanja 2014. *Medijska lica subjekta. Stilistika medijskog subjekta u suvremenom hrvatskom pjesništvu*, Osijek: Ogranak DHK slavonsko-baranjsko-srijemske.
- Lee, Peter H. 2003. *A History of Korean Literature*, Cambridge i New York: Cambridge University Press.
- Hughes, Theodore 2015. "Introduction. Intermedial Aesthetics: Korean Literature, Film and Art", u: *Journal of Korean Studies*, vol. 20, br. 2.

Hutcheon, Linda 2006. *A Theory of Adaptation*, New York i London: Routledge.

Lee, Hyangjin 2000. *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, Manchester i New York: Manchester University Press.

Katušić, Bernarda 2017. "Medijsko pismo", u: B. Katušić: *Književno njihalo*. Zagreb: Meander.

Kim, Jina E. 2013. "Intermedial Aesthetics: Still Images, Moving Words, and Written Sounds in Early Twentieth-Century Korean Cinematic Novels", (Yeonghwa Soseol), u: *The Review of Korean Studies*, vol. 16, br. 2.

Marčetić, Adrijana 2015. *O novoj komparatistici*, Beograd: Službeni glasnik.

Mechoulan, Eric 2015. "Intermediality: An Introduction to the Arts of Transmission", u: *SubStance*, vol. 44, br. 3.

Shim, Doobo 2006. "Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia", u: *Media Culture Society*, br. 28, vol. 1. URL: www.sagepub.com/content/28/1/25. Pristup: 01. siječnja 2019.

Shin, Haerin 2015. "Beyond Representation and Simulation: Surviving the Age of Mediation and Its Failure in Kim Young-ha's Quiz Show", u: *Journal of Korean Studies*, vol. 20, br. 2.

Zur, Dafna 2017. "Modern Korean Literature and Cultural Identity in a pre- and post- Colonial Digital Age", u: *Routledge Handbook of Korean Culture and Society*. Ur. Youna Kim. London i New York: Routledge.

SUMMARY

INTERTEXTUALITY, INTERDISCURSIVITY AND INTERMEDIALITY IN THE CONTEMPORARY KOREAN NOVEL: EXAMPLES FROM HAN KANG'S NOVELS AND LYRIC PROSE

This article focuses on issues of intermediality and interdiscursivity in contemporary literature of the Republic of Korea (South Korea). In first part of this work the questions of intertextuality, inter-medial communication and inter-discourse are discussed and major hypothesis is presented at the theoretical level of discussion. Simultaneously with laying out theoretical apparatus and argumentation for interpretative process, the critical discussion of some of the statements presented by Eric Méchoullan (2015) is undertaken, particularly his take on "arts of transmission". Following theoretical elaboration, the short

overview of contemporary policies in the field of culture and representation in Korean context are both discussed and critically examined. In that respect, the discursive framework for analytical aspect of this work is presented in both national and international context. In second part of the article a short history of modern Korean literature is presented with the aim to further supply interpreters with discursive and contextual frame for analysing contemporary intermedially framed and critically acclaimed works of literature. By presenting the context and discursive setting which enabled the turn from modern to post-modern and/or traditionally marked and framed towards intermedially and globally embedded, the argument opens the room for critical discussion and interpretation of both tactics and ideology of contemporary Korean prose. It is argued here that, while alluding towards the genealogy of contemporary internationally acclaimed processes and techniques, the ideology and narrative tendencies of Korean prose utterance are still very much locally marked. That leads us to the conclusion that the language itself, while being translated into another medium (an Indo-European language, as, for example here we are talking about English translations) becomes not only translated but also appropriated into "another medium" and its discursive hegemonic order(s). In that respect interpretative potential of text(s) multiply. This is the starting point of central, which is also final part of this article. In that chapter three books by 2016 International Booker Prize winner, Han Kang, are discussed and read within above set and presented frame, or discursive network of diversely valued settings. We focus on novels *Vegetarian* (original written in 2007 in Korean, published in English translation in 2015) and *Human Acts* (2015 in Korean, 2016 in English), while also including exegetic reading of most recent of her books, *The White Book* (Korean original 2016, English translation 2017). The focus of interpretation is on multiplication of layers which represent the focus of attention in first in Korean and then in English (Eurocentric) reading(s). Towards the end we conclude that while text could be read in respective discursive frames exclusively, there also exists a certain openness towards other options (mediums, discourses, types of intertextual standpoint) which allows the study of intermedial technics and usage of other media to change the effects of textual representation(s).