

САВРЕМЕНА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И ЊЕНА РЕЦЕПЦИЈА ИЗМЕЂУ ЕВРОПСКОГ И ЈУЖНОСЛОВЕНСКОГ КОНТЕКСТА

(Зборник радова са Округлог стола одржаног на Филозофском факултету
у Новом Саду 5. септембра 2024. године)

Уредили

проф. др Слободан Владушић
доц. др Јелена Марићевић Балаћ

Филозофски факултет
Нови Сад, 2024

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Зборник радова резултат је пројекта *Савремена српска књижевност и њена рецепција између европског и јужнословенског контекста*, који финансира Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност Аутономне покрајине Војводине у оквиру Јавног конкурса за финансирање заједничких истраживачких пројеката научноистраживачких организација чији је оснивач АП Војводина у сарадњи са научноистраживачким организацијама Републике Српске. Пројекат је пријављен као део сарадње Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду и Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву.

За издавача

проф. др Миливој АЛАНОВИЋ, декан

Уредници

проф. др Слободан ВЛАДУШИЋ

доц. др Јелена МАРИЋЕВИЋ БАЛАЋ

Рецензенти

проф. др Драган СТАНИЋ

проф. др Саша КНЕЖЕВИЋ

проф. др Часлав НИКОЛИЋ

Прелом

Мср Растко ЛОНЧАР

ISBN 978-86-6065-894-6

УВОДНА РЕЧ

Зборник радова резултат је пројекта *Савремена српска књижевност и њена рецепција између европског и јужнословенског контекста*, који финансира Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност Аутономне покрајине Војводине. Пројекат је, према задатом профилу Јавног конкурса, окупио осморо научника из две институције у наставничким и асистентским звањима и статусу студента, Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду са Одсека за српску књижевност (проф. др Слободан Владушић, доц. др Јелена Марићевић Балаћ, мср Ленка Настасић) и Одсека за српски језик и лингвистику (др Мила Драгић), те Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву са Катедре за србистику (проф. др Жељка Пржуљ, доц. др Маријана Митрић, мср Анђела Вуковић) и Катедре за компаративистику (доц. др Мирјана Лукић).

Округли сто био је дводелно концепиран. Након уводне речи координатора Пројекта, проф. др Слободана Владушића, скуп је отпочео са радом. Распоред радова у зборнику прати редослед излагања у сесијама. Највише је радова којима је у аналитичком фокусу проза, примарно романима (Драгана Тепавчевића, Владимира Кецмановића, Горана Петровића, Моме Капора), али је у раду Ленке Настасић у корпус укључен и приповедачки опус Горана Петровића. Интерпретативни корпус истраживања обухватио је и један драмски (Ненада Тадића), те један песнички пример

(Дару Секулић). Може се стога констатовати да је зборник конципиран тако да примарна грађа подразумева све књижевне родове, што говори колико о поетичком плурализму савремене српске књижевности, толико и могућностима сагледавања проблемских аспеката, задатих рецепцијом између европског и јужнословенског контекста.

Уредници

СЛИКА РАТА (ИЛИ СТАЊЕ КОМЕ) У РОМАНУ ДРАГАНА ТЕПАВЧЕВИЋА

Циљ овога рада јесте указати на основне књижевнотеоријске и књижевноисторијске вриједности романа *Кома у 26 слика* (2010) Драгана Тепавчевића. У питању је специфичан жанровски модел кратког романа са елементима других жанрова, са темом Одбрамбено-отаџбинског рата у БиХ. Саму слику рата доноси кроз приче о трагичним судбинама појединаца цивила. Посебно мјесто у роману заузима хронотоп Сарајева који има и сужејну, али и функцију психолошке карактеризације лика-наратора. У цјелини узевши драгоцјен је због своје доминантно антиратне поруке, интертекстуалног дијалога са Андрићем и Црњанским, као и због указивања на значај корпуса српске књижевности Републике Српске и српске књижевности у емиграцији.

Кључне ријечи: књижевност Републике Српске, српска књижевност у емиграцији, Одбрамбено-отаџбински рат, хронотоп Сарајева, мотив сеоба

0.0. С обзиром на то да су посљедње деценије двадесетог вијека биле изузетно драматичне кад је балканска историја у питању, почев од распада Југославије, рата у Хрватској и Босни и Херцеговини, преко реинтеграције територија унутар БиХ Дејтон-

¹ zeljka.przulj@ffuis.edu.ba

ским мировним споразумом до НАТО бомбардовања Србије, разумљиво је било очекивати и стваралачке реакције у књижевности сходно томе. Као и у ранијим, историјски турбулентним периодима, историјска свијест је у великој мјери утицала на профил српске књижевности на свим нивоима. Историјска свијест је „активна и делотворна супстанца српске књижевности у другој половини века; она је и обликотворна енергија, а не једино посебна садржина књижевних дела ствараних у том периоду“ (РАДУЛОВИЋ 2017: 93), али и дјела насталих у првим деценијама двадесет и првог вијека. Наравно, као жанр који је најотворенији за све врсте промјена, роман даје „најпотпунију и најјаснију слику тога времена“ (Исто). Међу романескним темама, рат је једна од централних, а на структурно-композиционом нивоу роман овог периода специфичан је и по томе што се „развијао у сталном трагању за аутентичном, интегралном романескном структуром“ (194). Рат као стваралачки импулс тематизован је и непосредно и посредно, што је утицало на природу тих романа па и поред тога што је „рат често централна тема у српском историјском роману [...] није сваки роман историјски.“ (74), нити се смије заборавити да је историјска свијест у књижевности, а с обзиром на њену умјетничку природу, увијек „персонализована, дочарана као жива душевна вибрација личности и као обличје неке имагинативно-индивидуалне судбине“ (96). С друге стране, све ове друштвеноисторијске промјене довеле су, поново, и до промјена у српској књижевности које се тичу феномена њених граница и потребе преиспитивања канона, у чему, мишљења смо, важну улогу има и корпус српске књижевности у Републици Српској, као и српска књижевност у емиграцији.

0.1. Драган Тепавчевић је управо један од оних писаца српске књижевности који њеном корпусу доприноси са просторне дистанце – из дијаспоре, али са пуном свијешћу о идентитетској припадности. Све своје романе – *Кома у 26 слика* (2010), *Град за незбринуту дјецу* (2015), *Зна ли ко енглески* (2020) и *К’о гром* (2021), њих четири – објавио је на српском језику и код издавача у Републици Србији и Републици Српској², иако живи у Аустралији.

Рођен је у Гацку, школовао се и одрастао у Сарајеву, а у прекоокеанску обећану земљу доспио је 1998. године, након (и због) рата у Босни и Херцеговини. Представља изузетно важног писца српске емигрантске књижевности из Аустралије поријеклом из Републике Српске. Специфичност овог корпуса јесте у томе што је, још од 1941. године³, један од оних изузетно богатих и значајних сегмената српске књижевности „у расејању која је деценијама била забрањена и изопштена из матичне књижевности на српском језику, и остала потпуно непозната читалачкој публици и стручној јавности“ (Рашић 2023: 106). Тек 2002. године Српска академија наука и уметности објавила је капиталну студију

2 Роман *Град за незбринуту дјецу* награђен је другом наградом Златна сова за најбољи необјављени роман на конкурс Завода за уџбенике и наставна средства Источно Сарајево, који га је и објавио 2015. године. И роман *К’о гром*, објавио је у истој издавачкој кући 2021. године. Поред ових романа, 2005. године објавио је књигу прича под насловом *Бројање слова* (Бањалука: „Бесједа“, Штокхолм: „Боспафорлаг“), а раније је писао драмске текстове: *Интелектуални банализам* (1979, заједно са Б. Калезићем, Б. Брђанином и Ј. Живковићем), *Није било ништа страшно* (1985, са Б. Калезићем), *Хладол депо* (1989, исто), монодраму *И бог је побјег’о из Сарајева* 1993. Године 1998. у Кијеву на Међународном филмском фестивалу „Златни витез“, добио је награду жирија за документарни филм *Приче из земунице*.

3 Па чак и раније, од 1860. године и времена Златне грознице.

Српска књижевност у емиграцији 1941–1991: библиографија.

У њој је представљен библиографски опус око 500 емигрантских књига од 130 аутора (од тога 87 књига 37 аутора и приређивача у Аустралији). Судећи према тежњама у српској књижевности између два рата, када се „прекидање, разарање и омаловажавање националне самосвести и духовности, настојало наметнути као квинтесенција авангардне литературе“, а сматрајући да су српски писци у емиграцији „стајали на супротном полу од оваквих тежњи и културних оријентација“, улажући „сву духовну и стваралачку енергију у очување традиције, верске самосвојности и националне самосвести“, Милан Радуловић је заступао тезу да је проучавање српске књижевности писане у и из емиграције неопходно за реално сагледавање слике српске књижевности друге половине двадесетог вијека и савремене књижевности уопште:

Кад се детаљније проучи српска књижевност писана у емиграцији, у новој светлости ће се открити не само квантитет него вероватно и квалитет српске књижевности у другој половини 20. века. Српска емигрантска књижевност без сумње ће допунити постојећу литерарну слику савременог доба и проширити наше представе о судбини српског народа у новијој српској историји. То ће подстаћи преиспитивање владајућих књижевно-критичких и књижевно-историјских мерила којима се руководимо у расуђивању о уметничким делима – односно преиспитивање и промену књижевнокритичке идеологије. Српска књижевност у другој половини 20. века неће више бити посматрана једино у светлости апстрактних естетичких принципа, нити само у контексту историјских, друштвених и културних прилика у којима је књижевност настајала, већ превасходно у светлости српске аутентичне духовне традиције и са позиција најопштијих егзистен-

цијалних и историјских интереса српског народа (2017: 181).

Када се поменутом контексту додају и прве деценије 21. вијека, с обзиром и на већу временску дистанцу у односу на тему рата деведесетих или „Трећег балканског рата“, како га зове Радуловић, али и нових околности као што је признавање Косова и усвајање Резолуције о Сребреници, што је поново ставило у фокус историјску тематику – намеће се као логична претпоставка да би се позамашан библиографски списак дао сачинити и за посљедње двије деценије и да ће се о томе тек писати. Управо на том списку, нашао би се и аутор романа чијем корпусу приступамо у овоме раду.⁴

1.0. *Кома у 26 слика* је роман првенац Драгана Тепавчевића. Жанровски га одређујемо као кратки лирски роман будући да, на први поглед, „скреће читаочеву пажњу са људи и догађаја на форму“ (Јовић 1994: 16). „Лирски роман не подражава радњу (схваћену као низ догађаја који настају на основу постојања личности у једном, и захваљујући том једном, објективном свету, у коме оне својим деловањем утичу на њега но и трпе његове утицаје), већ је потпуно апсорбује и претвара у слике“ (Исто). Судаћи релацији између наслова Тепавчевићевог романа и његове форме, писца иначе књижевнотеоријски образованог, не изненађује могућност аутопоетичке свијести. Структурисан је у двадесет и шест цјелина анахронијски поређаних без конкретне унутрашње узрочне повезаности у асоцијативном низу, по диктату свијести и савјести наратора/ лика. Иако не хронолошки, вријеме приче прати период од маја 1978. до октобра 2008. Вријеме приповије-

4 Занимљиво је да у споменутој *Библиографији* заведен Алекса Тепавчевић, са двије књиге.

дања у појединим поглављима враћа се до 1964. и 1942. године (на јасеновачка страдања Срба), захваљујући наративним аналепсама, али се већина односи на период Одбрамбено-отаџбинског рата 1992–1995, затим околности које су му непосредно претходиле, као и на догађаје у вези са завршетком рата, Дејтонским мировним споразумом, који је сам по себи донио нове прилике за Србе, нарочито сарајевске. Наслови цјелина су у дневничкој форми – састоје се од назива мјеста и датирања. Да лик/ наратор заиста води свој дневник проналазимо експлицитно у тексту: „Уписујем датум у дневник и видим да је данас рођендан мојој бившој Н.“ (ТЕПАВЧЕВИЋ 2010: 142)⁵. Све то потврђује феномен карактеристичан за роман, а то је да у „конструкцију романа може бити укључен сваки жанр“ (Бахтин 1989: 81). Бахтин чак истиче да „постоји нарочита група жанрова који у роману играју суштинску конструктивну улогу, а понекад директно одређују конструкцију целине романа стварајући посебне жанровске врсте романа. То су: исповест, дневник, путопис, биографија, писмо и неки други жанрови“ (Исто). Специфичност Тепавчевићевог романа јесте да датуми, као што рекосмо, нису поређани хронолошки и да је број од само 26 датираних цјелина поприлично мали за осликани период од најмање 30 година (без аналептичких искорака). Због тога може изгледати да дневник није често вођен, или говори бар да је накнадно обликовање грађе направљено према селекцији која је изоставила друге сегменте, ако су евентуално постојали, односно да су „ти подаци с обзиром на то да су забележени непосредно пошто су се догађаји збили, [послужили] као поуздана грађа приликом накнадног писања аутобиографије, мемоара и дела сличне

⁵ Ово и свако сљедеће навођење текста из романа биће према издању: *Кома у 26 слика*, Нови Сад: Прометеј, 2010.

природе“ (PKT 1985: 130). Дневник као посебан жанр има „своје вербално-смисаоне облике освајања различитих страна стварности“ (81), којима се роман као таквим и користи. *Кома у 26 слика* управо и јесте један од романа „коме је потребно да други жанрови претходно обраде стварност, док је он сам само поновно синкретичко спајање таквих првобитних вербалних жанрова“ (81). Иако су фрагменти/ слике асоцијативно повезане, њихова селекција и комбинација, ипак, вођена је, на једној страни принципом важнијих, судбоноснијих догађаја из живота за карактеризацију лика; а на другој страни, оних доживљаја наратора који се преламају са кључним моментима у историји југословенских држава, од смрти Јосипа Броза Тита, преко распада Југославије до рата и Дејтона. У том смислу можемо констатовати да дневничке фрагменте, с једне стране, држи на окупу животопис лика и његов психолошки развој, а на другој историјски контекст, у чему се огледа и једна од кључних особина кратког лирског романа – да су „главни догађаји сада у функцији психичког, одигравају се у свести, а догађаји у спољашњем простор-времену само су им повод, додатак или допуна“ (Јовић 1994: 60).

1.1. Тепачевићев роман можемо посматрати истовремено на два нивоа: на колективном/ историјском – региструјући малим бројем, али пажљиво одабраних и довољно илустративних примјера, очигледне симптоме промјена у југословенском друштву (од најаве рата, самог рата, до поратног времена); и на индивидуалном, гдје је функција описаних догађаја – „најекстремнијих тренутака памћења“ (Тадит 2010: 217) наратора/ лика – управо психолошка карактеризација. То га одређује и као *поетски историјски* роман. „Поетски историјски роман историјске процесе и догађаје

најчешће дочарава као ружно сновиђење, мору и хаотичан колоплет сећања“ (Радловић 2017: 116), што одговара феномену коме, који се, с једне стране, провлачи као лајтмотив кроз читаво дјело, а с друге стране, одговара коматозном – асоцијативном повезивању временски неусловљених фрагмената. „Наши писци поетских историјских романа верују у поезију као у истиниту форму у којој се такви доживљаји уметнички објективизују и исказују; романескну поезију они доживљавају као једину поуздану одбрану личног интегритета пред немуштом и неразумљивом стихијом историјских збивања“ (Исто), што потврђује Тепавчевићев однос према Црњанском и феномену сеоба израженом кроз још један лајтмотив интертекстуално грађен, а то је исказ: „Тамо, аз појду“ или његова варијација: „Аз појду.“

1.2. Очигледно установљена у традицији авангардног романа, који „настаје у интензивној вези са „ванкњижевним“ документарним жанровима“ (Петровић 2008: 147), *Кома у 26 слика* није погодна за прецизније одређење композиционог поступка. У њој се истовремено срећу дневник и, условно речено, путопис: поглавља/ слике имају дневничку одредницу: датум и мјесто, исприповиједане су у првом лицу, лик је истовремено и наратор и исказује своја унутрашња стања и расположења. Међутим, будући да је у дневничкој одредници прво наведено мјесто па онда датум стиче се утисак да је сиже организован по принципу премјештања јунака више у простору него у времену, истовремено говорећи и о другима и о мјестима, као у путопису. Тепавчевић књижевним преобликовањем показује да мјеста чине људи и њихове судбине, што је, између осталог, утицај и фактора да је лик/ наратор у рату учествовао као новинар репортер. Зато и сам начин и стил припо-

виједања, поготово у оним поглављима која се директно односе на ратне догађаје (и пар непосредних поратних), чини блиским стварносној прози, а по форми краћој репортажи. Особеност ових поглавља је управо то, што захваљујући изузетном лирском сензибилитету доживљајног ја, али и поетичкој свијести приповједачког ја, се у њима, додатно, преплићу и репортажа и исповијест, што потврђује још једну карактеристику која је пратила развој романа, а то је „излажење у спољашњу реалност друштва и друштвених односа, са једне стране, а са друге продор у душевне дубине јединке те разоткривање психолошке истине“ (Јовић 1994: 21).

1.3. Композиција Тепавчевићевог романа сличнија „динамици визуалних репортажа или филмском сценарију но оној правој романескној структури која се постепено, на први поглед спонтано, рађа и обликује из самог даха и духа приповедања“, али му то не смета да и даље „делује као аутохтоно, непоновљиво духовно биће, са својом аутентичном логиком, утемељеном у оригиналној стваралачкој мистерији“ (Радловић 2017: 86). Управо зато што нелинеарни поредак „слика“ у суштини и не представља реметилачки фактор и бива заокружен кроз неколико варијација мотива с почетка и на крају романа, форма поглавља названих слике и њихово ређање у свијести лика, умногоме управо подсјећа на један необичан обичај који је лик имао у вези са одласком из вољеног града на путовања и повратком у њега, споменутим у роману. Ради се о томе да је „писао сам себи разгледнице отуда [из разних градова свијета] и с радошћу их читао по повратку.“ Све ове приче-слике и јесу својеврсне „разгледнице“: слика одређеног мјеста у одређеној „ситуацији“, са не тако много текста, али веома прегнантног израза, стилски изузетно особеног и снаж-

ног – на махове сурово реалног или иронијски бритког, дубоко меланхоличног, љубавно топлог или, пак, свјеже хуморног. Силом који одаје урођени херцеговачки ген за чистоту језика и израза, прегннант али вишезначан, истовремено илустурује (као што је и у тексту романа и назначено да је лик/ наратор магистар књижевности) оног познаваоца и заљубљеника у књижевност, коме књижевност није служила само за ирационално уљепшавање стварности у којој се човјек довео до самоуништења, већ и да препозна и разумије и лица и наличја људи и односа међу људима. Један од илустративнијих примјера за ово, као и утемељености Тепавчевићеве у Анрићевој традицији приповиједања, је у ситуација када се главни лик среће са бившом, никад не прежаљеном љубави друге етничке припадности, која га моли да јој помогне својим познанствима да безбједно пређе границе преко Србије и Мађарске до Загреба:

Чачка ме прстом по лијевој руци, по рани, по успоменама, а ја не знам да ли треба да узмакнем нити да ли то желим. Више се забављам размишљајући о том другом. Латентна опасност по мене.

Не знам ни зашто желим да упадам у те воде, а опет ми лијепо док брчкам ноге и мјерим да ли је хладно или таман да зароним. Успут, свјестан да се не питам само ја.

Ухватио сам је за руку и повукао.

„Ако се кад и будем сјећао приче о Мађарској, Србији, Хрватској и Босни – неће то бити због твог страха, него због ове руке која је постојала прије држава, граница и барикада. Док је била у мојој, ничег од тога није ни било.“

„Мислиш?“

Заболи ме то *мислиш*.

Дође ми к'о тренутак кад је Михајло Странац рекао Аники да се неће удати, а она одговорила као Н. *Мислиш?*

У шта ће се 'објавити' моја Н.

(Хватам себе како не могу да одбацам ту присвојну замјеницу.)

Или ћу се можда ја објавити и промијенити у овим надолazeћим временима, која дефинитивно нису Аникина. (114)

2.0. Захваљујући историјским околностима тема рата у српској књижевности, као што већ рекосмо, јесте једна од чешћих па је, „посебно на географским просторима попут Балкана, ратни роман увијек изнова актуелан, а истовремено и историјски“ (Мацура 2014: 274). Тепавчевићев роман *Кома у 26 слика* једно је од оних дјела српске књижевности о рату која су се појавила послје одређене временске дистанце, 2010. године, али је његова специфичност у томе што обједињује обје перспективе – и доживљеног/ ратног искуства и постратног, захваљујући дневничким забиљешкама које су у основи ове романескне творевине, па је зато истовремено и актуелан и историјски. По временској дистанци (година хронолошки посљедња у низу) и односу приповједачког ја према судбинском граду Сарајеву, чини се да би поглавље под одредницом „Требевић, 8. октобар 2008“ могло бити полазно вријеме приповиједања, са сјећањем као основним композиционим принципом:

Сад сједим овдје по властитој жељи и палим цигарету. А бојим се да не упалим сјећања. Прије два дана сам сахранио мајку. Отац је умро прошле године и знам да задуго нећу имати жељу да долазим овамо. Ваљда сам због тога хтио још једном да видим Сарајево? (188) (НАШЕ ИСТИЦАЊЕ).

2.1. Феномен рата је приказан из перспективе лика – свје-дока, ратног новинара и репортера са првих борбених линија, а као један од периода нараторовог живота који је утицао на формирање његове личности, чиме наставља у српској књижевности дефинисану традицију дезинтеграције биографског⁶ модела романа. Поглавља која третирају тему Одбрамбено-отаџбинског рата 1992–1995, овдје хронолошки (по датуму) поређана, иако то у роману није случај су: „Сарајево, једне мартовске вечери 1992“, „Сарајево, 8. марта 1992“, „Рајловац 6. маја 1992“, „Пресјеница⁷, на Петровдан 1992“, „Братунац, крајем јула 1992“, „Пале, око Илиндана 1992“, „Нови Сад, новембар 1992“, „Милошево брдо, Градишка, јесен 1993“, „Пале, октобар 1993“, „Требевић, 20. април 1993“, „Београд, 28. октобар 1994“ и „Чајниче, на Малу Госпојину 1994“. Са изузетком поглавља из Братунца, Градишке и Чајнича, остала, дакле већина, везана су за рат на простору сарајевско-романијске регије. Хронолошки, овим поглављима претходе: „Сарајево, мај 1978“, „Загреб, 31. децембар 1980“, „Сарајево, 31. децембар 1985“, „Сарајево, 31. децембар 1991“, а важна су, како због увођења у животне догађаје главног лика и наратора, тако и због разумијевања идеолошких околности које су довеле до рата. Поглавља која се хронолошки настављају на завршетак рата:

6 Писац Драган Тепавчевић је у периоду од 1992–1998. заиста био новинар и репортер ТВ Републике Српске. Био је уредник документарног и културно-умјетничког програма. Аутор је стотињак документарних емисија, филмова и репортажа. У децембру 1998. године одселио се у Бризбејн, Аустралију.

7 Пресјеница је мјесто у општини Трново (Сарајево), у којој су 7. јула 1992. године муслиманске снаге хладним оружјем убиле 23 цивила старости од 60 до 85 година, неке одвели у логоре. Убијене су спалили у њиховим кућама.

„Пале, фебруар 1996“, „Бијељина, 5. октобар 1996“, „Бијељина, 4. септембар 1997“, „Бијељина, 6. јануар 1998“ „Загони код Бијељине, октобар 1998“, „Аустралија, 9. децембар“, „Београд, август 2001“, „Пале, 16. јун 2005“, „Требиње, 22. јун 2005“, „Требевић, 8. октобар 2008“, заокружују однос између узрока и пољедица рата, не само по појединца као главног лика, већ и по читав српски народ, нарочито сарајевских општина. Кључни животни догађаји ратног репортера, преплићу се са кључним историјским догађајима тога периода, а с обзиром на однос између времена приче и времена приповиједања, преплићу се и доживљајно и приповједачко ја.

2.2. Роман почиње поглављем „Загреб, 31. децембар 1980“, које призива вријеме служења војног рока у Југословенској народној армији главног лика, чије име је само на једном мјесту наведено (Драган, стр. 95). Напоменом са почетка романа: „Биће да је свака сличност са именима и догађајима случајна.“ (4), аутор, првенствено, прави дистанцу према аутобиографским елементима који су, стваралачки преобликовани, своје мјесто пронашли у роману, али и према другим именима и подацима који су историографског поријекла. Најдуже је од свих поглавља и у великој мјери има улогу мотивације каснијих догађаја и увођења ликова. Колоплет сјећања у новогодишњој ноћи у станичном бифеу покреће механизам романа у коме основни композициони и стваралачки принцип и јесте сјећање односно својеврсно *стање коме*, како га наратор назива. Стање коме јесте мотивисано по живот опасном инфекцијом ране од зуба на војничкој обуци у Словенији и које је тада подразумијевало „да губи(м) свијест и да се боји(м) оног што повремено види(м) у соби, а чега нема.“ (17) Касније то стање

медицинске коме прерасло је у свакодневно стање (бе)свијести које му се од „уторка пречесто у ријетке разговоре петља, а нико поуздано да каже шта је, колико траје обично, и како се из ње излази. Знају колико и ја, а стручнијег неког нити знам, нити могу да пронађем.“ (22). Оно му омогућава да се присјети прошлости, упореди, анализира и схвати различите тренутке и догађаје, властита осјећања као и праг и физичког и психичког бола, који се помјера, како и живот одмиче, нарочито с ратом и у рату.

2.3. У Тепавчевићевом роману, да ли то очекивали или не, нећемо наћи извјештаје о ратним операцијама, нападима и херојима, већ аналитичку слику рата од оних предратних коријена од краја седамдесетих и осамдесетих преко самог рата до Дејтонског мировног споразума, егзодуса сарајевских Срба и бомбардовања Србије, као одговорне за рат у БиХ. Његове ратне приче су приче о индивидуалним људским судбинама, трагичним појединцима и породицама чија се животна прича нашла у судару са историјом без могућности побједе, па и самој животној причи наратора/лика која је сама по себи илустрација судбина породица сличних њој. Кључне тачке Тепавчевићеве слике свијета јесу десструкција мита о „братству и јединству“, хронотоп града Сарајева, појединачне приче о страдању недужних цивила и злочинима над њима и егзодус сарајевских (и не само њих) Срба након потписивања Дејтонског мировног споразума.

2.3.1. У тренутку када рукопис романа настаје, он уобличава и тумачи своја сјећања „накнадном памети“, из перспективе приповједачког ја. Првих пет поглавља, са изузетком „Братунац, крајем јула 1992“ у функцији су илустрације идеолошких и политичких околности које су водиле рату, а које људи, национално

неострашћени против других, нису примјећивали нити су вјеровали другима када су им предочавали очигледне чињенице. Тако на примјер, осим конкретних догађаја и чувених тешкоћа служења војничког рока у ЈНА, наратор истиче: „Тито је умро два мјесеца раније у истој републици гдје су ме били послали у ЈНА. На Косову се кувало, а Словенци су са симпатијама гледали на Шиптаре. Тада нисам схватао зашто.“ (13) Накнадно разумије и разговор са ујаком из 1985. који се повео темом Драганове љубави са Н., дјевојком из муслиманске породице, а који се, заправо, надовезује на околност Титове смрти и свега што ће услиједити:

„Волиш ли ти ту Н.“ – питао ме ујак Бранко седам година раније.

„Не могу да замислим живот без ње.“

„Није наша?“

„Биће, ујаче.“

„Како рече да јој је име оцу?“

„Вехбија, ујаче.“

„Вехбија.“

„И ти мислиш да ја могу рећи: *Добро нам дош’о, пријатељу Вехбија?*“

„А што не би мог’о?“

„Тешко. Тешко је бити пријатељ с непријатељем.“

„Откуд ти је он непријатељ?“

„Није он, али су били његови.“

„Ако велиш да су били – онда су били, и то је прошлост.“

„И опет ће бит’. Никад то нисмо завршили. Није дао Тито.“

„Умро је.“

„Зато и слутим да није завршено. Опет ћемо за вратове. Увијек је неко крви жедан. Од памтивијека.“... (59)

2.3.2. Хронотоп града Сарајева, иако неразрађен онако како ће то усплиједити у наредним Тепавчевићевим романима (*Град за незбринуту дјецу*, *К'о гром*), има значајну улогу на тематско-мотивском и сижејном, а нарочито нивоу психолошког портретисања лика, заправо, узајамном карактерисању лика и града. Сарајево као *временпростор* се „увлачи у кретање времена, сижеа, историје“ (Бахтин 1989: 194), „представљ[а] организацион[и] цент[ар] основних сижејних догађаја романа“ и „зачињ[е] и развезуј[е] сижејни заплет“ (Исто, 379), који овај роман има, иако је саздат од асоцијативно повезаних фрагмената. Слика Сарајева из Драганове младости, уско скопчана са свим његовим важнијим животним догађајима, представљена је према бахтиновском принципу *идиличног хронотопа*, „органској повезаности, сраслости живота и његових догађаја са местом“ (353), са свим његовим љепотима: „Увијек сам се, при повратку однекуд, радовао тим свјетлима у котлини, јер сам се враћао кући. Свеједено је да ли сам слијетао на Бутмир или од Алипашин-Моста улазио на жељезничку или аутобуску станицу.“ (51)

Или: „Тврдим да више од пола Сарајлија није познавало сва градска насеља, а ја сам могао непогрешиво да радим као поштар и достављам пошиљке на адресе у кругу од десет километара. Периферија Сарајева ме је посебно занимала, али сам сву љепоту града на Миљаци смјештао од ‘Бристола’ до ‘Марин-двора’.“ (63)

Међутим, Сарајево, које није било тијесно да прими припаднике свих нација и конфесија, за Драгана једино и најљепше мјесто живота, захваћено мржњом и ратом постаје *демонски хронотоп*, „временпростор у коме владају натприродне, демонске или демонизоване силе“ (Алдачић 2000/2001: 1), паклено гротло

за Драгана – Србина: „Никад ми оне улице нису изгледале тако тијесне. Од Катедрале до Народне банке, крај пијаци Маркале – као да сам кроз тунел пролазио. Губио се дах, стискале зграде и пролазници, маглио поглед у граду необичном без магле.“ (112)

Иако јединство живота града и индивидуалног живота главног лика никада не може бити сасвим раскопчано, није више исто – потонуло је у кому. На питање страног колеге новинара да ли је сигуран да је живио у Сарајеву, Драган му одговара:

„Сигурнији сам да сам тамо већ умро“ – кажем – а он вели да ту моју изјаву неће ‘пустити’, јер је не разумије. Не можеш да разумијеш, човјече. Умро град, умро ја, све умрло. Ништа више не боли, јер не може, јер је умрло. Разумијеш? Није то град за који сам мислио да јесте, мене више нема, сад се дешава то што не постоји. Схваташ? То што јесте, у ствари, више није. Стање коме. Ни тамо, ни овамо. Нигдје. (138)

2.3.3. Пошто је Драган волио свој град Сарајево и сарајевску рају као самог себе: „Никад нам није било важно ко одакле долази, како се зове, каквог је поријекла или националности. Били смо заједно, истински – као раја, пријатељи и јарани.“ (89), није сасвим разумијевао одакле и чему очигледне промјене у дојучерашњим братским односима које су се почеле испољавати у различитим и неочекиваним ситуацијама као што је нпр. фудбалски дерби „Црвена звезда“ – „Сарајево“:

Кошево је било крцато. Официјелни спикер је најваљивао саставе, а када је споменуо Сафета Сушића – неколико хиљада људи на централној трибини почело је да клања као приликом молитве. Није нам се допао тај гест [...] Повела је Звезда и било је

негдје пред крај првог полувремена. Муха је био го од појаса нагоре и сам је испразнио пола флаше линцуре. Сушић је ушао у шеснаестерац, а Муха је махнито скочио између нас и завикао: 'Атак, атак, крст им јебем.' Напустио сам утакмицу на полувремену. (90, 91)

И врло конкретна најава рата уочи нове, 1992, године, о којој му говори Мехмедалија Шишић, водник из ЈНА, не помаже Драгану да повјерује и да у будућим догађајима покуша некако заштити себе и супругу. Мехмедалија Шишић, иначе ожењен Српкињом Добрилом каже:

„Тако некако, никад нисамо били исти.“

„Као десетар и водник?“

„Јок то, јебо то, него ето, нисмо. Ја и Добрила, ти и Н.

Заратиће се, десетару, видим ја да ће белај. Нећемо га ни ти ни ја, а биће... Нисмо исти. Некад било.“ (81, 82)

Сви наведени изводи, с једне стране психолошки портретишу човјека коме рат није био ни на крај памети, нити је људе гледао друкчије него као људе, једнаке са самим собом, баш као што је то и пропагирало братство и јединство. С друге стране, илуструје да су

[в]ладајуће политичке идеологије свих нација које су живеле у Југославији у овом времену има[ле] једну фундаменталну заједничку идеју, ма колико те идеологије изгледале разнородним и међусобно дефинитивно противстављеним. Политичком пропагандом владајуће олигархије у свим нацијама теже да својим припадницима развију у свим нацијама теже да својим

припадницима развију свест: да је управо моја нација потискивана, да је угушен њен верски и културни идентитет, да су депресирани њени верски и културни потенцијали... (Радуловић 2017: 87)

Заједничка држава под паролом „братства и јединства“, социјалних и свих других, само привидних једнакости, допринијела је да су те нације

упркос оваквим ирационално негативним представама о себи и другима [...] морале у миру да превазилазе сопствена историјска искуства и ирационалне предрасуде које је имао свако о свакоме [...] Јужнословенски народи – показао је то посљедњи грађански рат – никад се нису измирили на здравим духовним темељима, већ једино под идеолошком присилом, или су се мирили руковођени прагматичним, рационалним животним интересима. (Исто).

2.4. У поглављима о самом почетку рата „Сарајево, једне мартовске вечери 1992“ и „Сарајево, 8. марта 1992“ лик/ наратор свједочи како су се горе споменуте идеолошке прилике спроводиле у конкретно дјело суровим парадоксом запажајући: „Увијек буде нека ноћ која баци свјетлост на тренутак у коме јесмо.“ (100) Устаљене вечерње сједељке Драгана и његове тек вјенчане супруге и, такође младог брачног пара, пријатеља Нермина и Амиле, реметила је вијест са дневника о убиству српског свата Николе Гардовића, на шта је Нермин прокоментарисао да „није било ред махати српском заставом на дан гласања за независност⁸“ (102);

8 Другога дана контроверзног референдума о независности Босне и Херцеговине од СФРЈ, у недјељу 1. марта 1992, припадник Зелених

и нагло појављивање Нерминовог оца, одјучерашњег хаџије из Меке, који је шапутањем захтијевао да Нермин и Амила хитно крену кући. Истрчавајући из стана с намјером да стигну до пријатеља Зухре и Жељка, јер се очигледно нешто догађало, Драган и супруга видјели су и шта:

Ван капије је врело као у котлу. Из главних и споредних улица истрчавале су моје комшије, наоружане до зуба. У полумраку сам једва успијевао да им препознам лица. Никад нисам помишљао да ти људи, с којима сам се заиста ријетко поздрављао, имају такав и толики арсенал припремљеног наоружања. Звекало је око нас, људи су се полугласно дозивали и трчали до џамије, гдје је неко с камиона диктирао стражарска мјеста. Помињане су српске и четничке мајке и од свега што сам једино запамтио да је 'куцнуо час'. Наслућивао сам и за шта. (103)

Слика боравка код Зухре и Жељка градацијски је снажнија и експлицитнија када је у питању новоуспостављени сусједски однос према комшијама Србима преобликовање идиличности родног града:

Зухра нас је као и увијек пријатељски примила и послужила кафом и ракијом. Жељка није било, а ја се нисам ни усуђивао

беретки, Рамиз Делалић Ђело, пуцао је на српску свадбену поворку на Башчаршији. Убијен је младожењин отац Никола Гардовић, а рањен православни свештеник Раденко Мирковић.

Данас, у Федерацији Босне и Херцеговине, ентитету Босне и Херцеговине са бошњачко-хрватском већином, 1. март се прославља као Дан независности. У Републици Српској, ентитету Босне и Херцеговине са српском већином, 1. март се повезује са убиством српског свата и почетком рата.

да питам гдје је. Великим кухињским ножем резала је моја пријатељица овчију стељу да замезим и стално понављала реченицу да све Србе треба поклат’.

Питала ме зашто не идем на прозивку.

„Какву?“ – питао сам.

„Ако ћеш да браниш град, пријави се.“

„Од чега да га браним?“

„Знаш ти добро од чега, само се правиш будала.“

Жељко је дошао пред јутро и објаснио нам да је овај пут прошло без пуцњаве, али да слједећи пут неће и да све Србе, без дилеме, треба побит’.

„И ми смо, Срби, Жељко“ – рекох.

„Добро ви, али друге треба побит’“ – одговори трговачки путник и одложи аутомат у оставу. (104)

Коначно отрежњење Драгану се догађа тек након сусрета са Мидхатом, професором физичког васпитања, комшијом и пријатељем, који се, већ добрано под утицајем алкохола, тобоже га упозоравајући на то да ће бити белаја, изрекче:

„Кад запуца, а можда и прије, бјежи одавде.“

„Зашто, Мито?“

„Никад се не зна, може ти се шта ружно десит’ – да те неко за главу скрати.“

„Зар има и таквих што би ми то урадили?“

„Никад се не зна, јебаји га. Има нас.“

Уби ме она замјеница на крају Мидхатове реченице, заледи, растури на просте факторе, растријезни, расхавиза. Преда мном стоји мој Мито и први пут ме гледа у очи. Као да осјетио да је рекао нешто крупно, па се каје што је претјерао.

Њих, хин, анамо хин, њихан, ихан хан – покушавам да се присје-

тим свих колоквијалних замјеница, али ова ми је превећ јасна на вуковском језику.

НАС.

Хвала ти, Мито.

Во вјеки вјекова. (105, 106)

2.4.1. Тепавчевићева слика ратних околности у Сарајеву и околини, полемички се односи према историјским ревизионизмом злонамјерно и унапријед свјетско-политички режираној слици о Србима:

Када је 1992. године започео рат у Сарајеву, у свијету је формирана јасна медијска слика и са јасном подјелом улога у њој. Зли и опаки Срби су уништавали град и његове незаштићене становнике и требало је упрегнути све моћи *међународне заједнице* да се тај покољ заустави. Истина, то се мало пролонгирало, таман толико да о *опсади* и страдању Сарајева настане огромна библиотека књига, филмова и легенди, обједињених у валтеровски *Мит о Сарајеву*. Без икакве критичке дистанце, створена је црно-бијела слика која се данас већ назива историјом. (КНЕЖЕВИЋ 2014: 223).

Да је тако остало у свијету и касније (читај: И данас!) доказује и моменат у коме учитељица нараторове кћери у Аустралији има исти наратив о Србима као лошем народу (205).

Полемичност Тепавчевићевог романа је имплицитног типа и уграђена је у стваралачком приступу и одабиру слика које су приказане. Насупрот очекивању фокализованог приповиједања у првом лицу ратника/ репортера, нећемо прочитати приче о непосредним ратним акцијама, већ нас изневјерени хоризонт оче-

кивања доводи до потресних прича о страдању и злочинима над цивилима, мимо свих конвенција о рату и мимо свих тенденциозно креираних представа о Србима као дивљацима и злочинцима. Тепавчевић тиме, показује да је „књижевност инспирисана ратом при-сјећање, тј. онај другачији глас што враћа из заборава оно што јесте човјек.“ (Лаушевић 2014: 105). Двије репрезентативне приче дате су у поглављима „Пресјеница, на Петровдан 1992“ и „Братунац, крајем јула 1992“. Друга прича је, очигледно, нараторово прво ратно искуство, гдје је први пут видео „преклане људске гркљане, осакаћена тијела и просуте мозгове стараца и жена. Не сјећам се да ли је неко био убијен метком. Прошло је три дана од покоља Насерових људи и нељуди, а војска је сакупила лешеве и поредала их на некој ливади у јулско поподне“. (82) Настала је из репортаже о страдању живља из села Ратковићи код Братунца, са намјером да „свједочење о злочину остане“ (83), и о десетогодишњем Александру који је правим чудом преживио покољ, укључујући и мајчино клање пред његовим очима. Од страха је престао да прича, а проговорио је, опет од страха, кроз сузе, када је репортер изненада потегао микрофон сакривен иза леђа и гласније, потурајући му га под нос, питао како се зове. Када су полазили од репортера је тражио да му купи пушку: „Био сам сигуран да не мисли на дјечију играчку, пластичну, какву његови вршњаци траже, него праву пушку – због нечег што једино он зна.“ (85) Поглавље „Пресјеница, на Петровдан 1992“ је доказ апсолутне нечовјечности и злочинства који превазилази сваку замисао о границама људског звјерства, поново из перспективе срећно преживјелог:

Шта да ти причам? Било их је од Мулаомеровића и Тоскића, препознали смо их.

Убили су Милоша, мог презимењака са 82 године, Винку, Драгицу, Зору и Дула Цвијетића.

Убили су Косту Шеховца и Данила Симића, 90-годишњаке. Заклали су Слађана Вуковића, Јованку, Мирка и Танкосаву Шеховац, Самарџију Јова и Петка, Крављачу Мирка. Не умијем ти све набројати. Чујем да су Шеховце: Спасоју, Стану, Василију и Јоку одвели у логор у Дејчиће.

Кажу, опет, да су од Ненада и Маре Васић тражили да купе јагње за курбана, а онда заклали Ненада и Мару. (157)

2.4.2. Иако је у нараторовом гласу, који тематизује историјске околности, које једнако третирају и опште околности почетка рата у Сарајеву и слике индивидуалног страдања у на различитим локалитетима поменуте регије, присутан став отаџбинског патриотизма, он је дозиран и природан, без неприличног и неаргументованог заноса, обиљежен истинским осјећањем љубави и припадности властитом народу. То се најбоље види у наративу који илуструје страдање чланова породице Дангубић кроз неколико ситуација, од којих је најболнија, наравно, она у којој у митровданској офанзиви на Херцеговину гине Миомир Дангубић, најмлађи син нараторовог ујака Бранка. Више него на синђелићевски подвиг борбе до задњег метка и добровољног жртвовања, наратор у фокус ставља њихову изгубљену младост, неостварене снове и заказане свадбе на које неће доћи невјестама, заувјек пресјечене изданке многих породица, јер томе води бесмисао рата. По слици „дубоког трагизма и неописивих патњи и страдања кроз која су прошли сви који су били захваћени [...] ратним вихором, било који војници или цивили“ по „осјећају бесмислености и узалудности рата“ (РАДОЊИЋ 2019: 109), без обзира о којем

рату говорили, Тепавчевић се сврстава у ред оних српских писаца у српској књижевној традицији какви су Црњански, Васиљев, Краков, и по томе је ова његова проза доминантно антиратна.

2.4.3. Умјесто величања ратних побједа, у Тепавчевићевом фокусу је одрођавање људи од своје природе и то на свим ратним странама:

Предраг Шалипур убијен је на Казанима у Сарајеву почетком рата. Радили смо неколико мјесеци заједно, а сјећам се да је причао о Мушану Топаловићу – Цаци као једном од његових најбољих другова. Цацо је и послао људе да Предрага убију. Перо Ристовић је убијен за вријеме породичног ручка... Мој камерман је снимао момке са Пала који су убијени и запаљени у кањону Жепе. Рекли су им да могу на миру да прођу до Троврха – да неће бити пуцњава. Видио сам оне преклане из села Чемерно и слушао причу старог Рашевића који је гледао како му убијају жену, сина и кћерку. (116)

Или поводом послијератног концерта *Бијелог дугмета*:

Скаче младост на Кошеву. На истом мјесту гдје су мјесец дана раније на утакмици Босна и Херцеговина и Србија и Црна Гора навијали: ‘Србе на врбе’ и ‘Нож, жица, Сребреница’. Исти младићи који и не памте право „Дугме“, а о рату причају као да су у њему били главни хероји. Скачу и пјевају на истом мјесту гдје су постројавали Србе за одстрел. На другим постројавали муслимане и Хрвате. Исто за одстрел [...] Брега завршава концерт. Каже: ако их буду питали како им је било – да одговоре да су били заједно и да им је било добро. (176)

2.4.3.1. Промјене у људском понашању у судару с ратом је нешто што му је страно и неприхватљиво и прелази у субверзиван став о евентуалним резултатима залагања људских живота:

Људи постају нељуди, ови други напредују, грабе, отимају, пријете... Стигло њихово вријеме, богате се, краду, узимају што им не припада... Дош'о им вакат да испоље силу и моћ, да говоре у име других, да се онако импотентни ускурче, да глуме власт у безвлашћу, да одлучују – али не о својим главама. (118)

Субверзивност његовог става прелази и у критику нових ратом насталих власти:

Министри без портфеља, без фотеља, без столица, без трonoжаца, скамлија, шамрлица, министри живота и смрти, без печата, без меморандума, без образа и части, нечега, ватре и огња, наредби када треба пуцати и престати, а када шверцовати, министри правде и вјера, неправде и невјера, финансија и крађа, министри, министри, министри... Хоће ли нас остати довољно да се бранимо кад сви будемо министри?... Које је министарство наредило да мој Миомир не буде младожења у сљедећу суботу? Ко је наредио да брани земљу у митровданској офанзиви кад ниједно министарство није посјетило фронт? Ко то још добровољно гине за министарства? Хоће ли ордени: *Његоша првог реда*, и *Његоша другог реда*, *Светог Саве* и *Карађорђевог звјезде* бити довољни да попуне празнину бијеле плахте кревета у недоживљеној првој брачној ноћи још једног из плејаде погинулих српских младића? (118, 119)

2.4.3.2. На овај став надовезује се и виђење завршетка рата по принципу амбивалентности побједи, чему је допринијело потписивање Дејтонског мировног споразума којим су Срби

изгубили већину територија. Србе који напуштају своја вијекова огњишта јер слободу и национални идентитет не дају никоме, осликава као пирове, тужне, „преварене побједнике“ (145) реактивирајући тако и *мотив сеоба*, и у историјском и у књижевноисторијском контексту. Као што је племе Чарнојево у 18. вијеку собом носило и своје иконе и своје светиње, сарајевски Срби су собом носили и своје мртве:

Крећу колоне побједника који за скоро четири године рата нису изгубили ни педаљ своје земље, али су прецртани дејтонским мастилом. Пењу се уз залеђени Требевић, на камионима, тракторима, запрежним колима, пјешке. Крећу ратници, инвалиди, мајке, жене и дјеца погинулих... Одлазе из свог родног града – тамо далеко, најдаље. Крећу пут Братунца, Брчког, Зворника, Рогатице, Вишеграда, Бијељине и Требиња – да схвате зашто су им четири године говорили да су потомци Чарнојевића. Крећу погинули у лименим ковчезима да по други пут буду засијани у свету српску земљу. Крећу понижени и увријеђени пут прихватних центара и привремених боравишта у привременом животу [...] Путује небески народ испод затвореног неба. Са снијегом и тугом. Са горком сузом, што путеве леди. Одлази далеко од Сарајева. Злочин о истовареном НАТО-вом терету у љето 1995. године, раван снази неколико атомских бомби, неће више нико помињати. Био једном тамо један народ. (144, 145) (наше подвлачење)

Алузију на лоше вођство и увијек актуелну Домановићеву сатиру није тешко препознати у редовима: „Крећу уз узбрдице и низ странпутице.“ (145) Језовиту, али истиниту слику колона избјеглица завршава горком, али истином обликованом, иронијом која, уз то даје нову слику вољеног града:

Све је исто, само Срба у Сарајеву више нема. Има још у Казани-ма на Бистрику, у комплексима око кошевског стадиона, у круговима бивших касарни ЈНА – али то више нико неће помињати. Неће имати ко. Одлазе преостали сарајевски Срби и ћутим један минут за побједнике. (146)

2.5. Став наратора/ лика о бесмислености ратова и ратовања, али и њиховом несумњивом понављању на просторима Балкана, бива још чвршћи са рађањем кћери и сина, нарочито сина 1998. године. Дајући му апотропејско име Страхиња, првог дана синовљевог живота, чврсто обећава да му неће дати да обу-че униформу и доживи рат, да „ће га одвести далеко од овог мра-ка, у којем сваког часа може поново да пукне и да те неко повуче у страну. Лијево или десно – свеједно је [...] Смислићемо већ нешто да ти дам шансу да будеш човјек. Свој човјек. Слободан.“ (166). Искуство рата, смрт и четвртог Дангубића за десет година, интезиви-рало је у нашем лику осјећај „властитог умирања, на рате“ (198). Иако уочи Божића исте године на „претпразничко вече“, интертек-стуално вежући се за контекст и трагизам Шантићеве чувене пјес-ме, мисли на мртве, а имајући одговорност према живима, схвата да „треба бјежати. Ако ни од чег другог, а оно од сахрана.“ (198)

У ишчекивању одговора из аустралијске амбасаде, гдје је Драган одлучио дати шансу својој дјечи да буду слободни људи који неће доживјети рат, лајтмотивом „Тамо, аз појду“ и „Аз појду“ води интертекстуални дијалог са Црњанским, његовим *Сеобама* и ратником/ идеалистом Вуком Исаковичем (208, 209, 213). Иако је роман фрагментаран са лабавом композицијом, упоређујући га композиционо и мотивски са *Сеобама*, дâ се уочити својеврсна заокруженост – да је почетак романа у знаку испраћаја и одласка

у војску (ЈНА), а и крај, такође, само у војску Републике Српске и „одмах послје крвавог рата који се још осјећа у ваздуху“ (207); да су и почетак и крај у знаку ноћи, само што је ноћ која затвара роман посебна, јер се изнад лика/ наратора види и „*бескрајни плави круг и у њему звезда*“, у који гледајући као да одговара: „‘Аз појду’ – велим.“ (213), што је, уједно, и посљедња реченица романа. За Вука Исаковича обећана земља била је Русија, а за репортера Драгана Аустралија. Иако је одлазак у Аустралију активирао стање коме – „ни дошао, ни отишао“ (191), осјећање страха од тишине „која је страшнија од рата“ (196), по ко зна који пут покренуће Драгана на помјерање границе трпљења до циља, а то је да постигне да његов Страхина о рату и бомбама буде знао само из филмова.

3.0. *Кома у 26 слика*, иако говори о неким о најстрашнијих звјерстава, у цјелини представља приповиједање о бесмислу ратовања; роман који је могуће читати у даху због питкости стила и израза, лиризованог црњансковљевском парцелацијом реченице, и лајт мотивима; честе ироније и повременог хумора, који депатетизују сентименталност или меланхолију смрти. По свему је апсолутно антиратни роман у коме књижевна наративна представља заправо „бијег од стварности рата“ (Лаушевић 2014: 100). Писац „пишући о рату, [...] упија оне детаље и призоре да би их помоћу уобразиље уздигао до незаборава, не рата, већ незаборављености човјечности човјека.“ (Исто: 105), што је и циљ саме књижевности као умјетности, али и сваког истинског читаоца и проучаваоца.

ИЗВОР

Тепавчевић, Драган. *Кома у 26 слика*. Нови Сад: Прометеј, 2010.

ЛИТЕРАТУРА

АЈДАЧИЋ, Дејан. *Демонски хронотопи у усменој књижевности*.

⟨<https://www.rastko.rs/rastko/delo/10038>⟩ 2000/ 2001.

БАХТИН, Михаил. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.

БИБЛИОГРАФИЈА Српска књижевност у емиграцији 1941–1991.

Београд: САНУ, 2002. https://www.sanu.ac.rs/wp-content/uploads/2018/08/biblioteka-Srpska-knjizevnost-u-emigraciji-1941-1991_bibliografija.pdf

ЈОВИЋ, Бојан. *Лирски роман српског експресионизма*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.

КНЕЖЕВИЋ, Саша. О туђини, туђинству и туђинима (Мит о Сарајеву и његова сјенка). *Ратна књижевност Републике Српске: зборник радова*. Пале: Филозофски факултет, 2014, 223–235.

ЛАУШЕВИЋ, Саво. Рат у решетки књижевности. *Ратна књижевност Републике Српске: зборник радова*. Пале: Филозофски факултет, 2014, 93–109.

МАЦУРА, Сања. Адреса Анушићеве Атлантиде. У: *Ратна књижевност Републике Српске: зборник радова*. Пале: Филозофски факултет, 2014, 273–282.

ПЕТРОВИЋ, Предраг. *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.

РАДОЊИЋ, Маја. „Непристајање на пораз – ратна проза Станислава Кракова“. У: *Дискурс победе у књижевности: зборник радова*. Вишеград: Андрићев институт, 2019, 107–125.

РАДУЛОВИЋ, Милан. *Време и душа: поетика и етика српске прозе друге половине 20. века*. Београд: Јасен, 2017.

РАЈШИЋ, Ђ. Светислав. „Српска емигрантска књижевност у Аустралији (1941–1991)“. У: *Баштина*, Приштина – Лепосавић, вол. 33, бр. 59, 2023, 105–117.

РКТ: *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит 1985.

ТАДИЋ, Ненад. „Проза адреналинског дејства“. У: *Кома у 26 слика*. Нови Сад: Прометеј, 2010, 217–219.

Prof. Dr Željka Pržulj
University of East Sarajevo
Faculty of Philosophy, Pale
Department of Serbian Studies

THE IMAGE OF WAR (OR THE STATE OF COMA) IN DRAGAN TEPAVČEVIĆ'S NOVEL

Summary

Coma in 26 pictures by Dragan Tepavčević is a novel that thematizes the Defensive-Patriotic War in BiH through stories about the tragic fates of individuals. It is narrated in the model of a short novel with elements of a diary, travelogue and reportage. In its basis and according to its essential message, it presents the reader with a dominantly anti-war novel in which the literary narrative functions as an escape from the reality of war. In the Serbian literary tradition, it is valuable because of the intertextual dialogue with Andrić and Crnjanski, as well as because of the importance of the corpus of Serbian literature of the Republic of Srpska and Serbian literature in emigration.

ЗАШТО ЈЕ БАЈА ПОСТАО ОСАМА

У тексту се најпре констатује присуство сказа у роману *Осама*, Владимира Кецмановића, да би се потом указало на статус странца који деле приповедач и слушаца сказа, у односу на заједницу, као и на субверзивну моћ сказа у односу на владајућу метанарацију, путем које моћ у модерним временима намеће своју слику света заједници. У другом делу текста, указује се на доминантну опозицију у имагинарном свету *Осама*, а то је опозиција између племените моћи, коју репрезентује Мурат, а која је невидљива и континуирана, те идеолошке моћи, коју симболизује Мунир, која је видљива али привремена. Разрешење романа протиче у 1) Мунировом индиректном ликвидирању Мурата, а самим тим и племените моћи, након које Муратови ближњи (син Бајазит и приповедач) морају да постану неко други, те 2) у немоћи Мунира да постане Мурат, што значи да своју привремену моћ претвори у трајну. Пошто то није у стању да учини, Муниру остаје горка спознаја да његов син неће моћи да наследи његову моћ те да ће постати немоћник.

Кључне речи: Владимир Кецмановић, Осама, роман, сказ, метанарација.

Када размишљамо о интертекстуалним везама које Кеџмановићев роман *Осама* успоставља са другим књижевним делима, врло брзо ћемо се вероватно сетити романа *Кад су цветале тикве*, Драгослава Михаиловића. Наиме, оба романа користе технику сказа. То је јасно и очигледно. Међутим, та чињеница нам још нам не открива смисао сказа у оба романа, јер не иде даље од дескрипције поступка. Управо зато тумач не може да се задовољи нотирањем примарном приповедачког поступка – он мора и да га разуме.

Сказ у роману *Осама* наглашава оно што можда није било тако јасно уочљиво у ремек-делу Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве*, а то је веза сказа са измештењем приче из простора у коме се она одиграла. И Михаиловићев и Кеџмановићев приповедач су, наиме, странци у простору у коме приповедају причу. Страни простор који их окружује – приповедач *Тикви* приповеда своју причу у Шведској, а приповедач *Осама* у Америци – само је једна од компоненти идентификације приповедача као странца. Другу компоненту чини страно време, будући да је чин усменог приповедања у модерним временима нешто на први поглед анахроно, застарело, па према и страно тим временима.

Сказ се дефинише као „приповедна ситуација у рус. прози у којој приповедач, као посебан причалац (...) стилизује приповедање као непосредни доживљај причаоца” (REČNIK KNJIŽEVNIH TERMINA 1992: 783), али би овој дефиницији требало додати још неколико напомена: прво, да поље њеног простирања превазилази границе једне националне књижевности; друго, да је непосредни доживљај који се приповеда стилизован као усмено приповедање; треће, да сказ настаје тек онда када усмено приповедање

више није доминантан начин преношења наративног сазнања о свету. Модерна времена карактерише чињеница да у њима усмено приповедање губи улогу доминантног средства за обликовање и преношење прича о свету; ту улогу преузимају информације (BENJAMIN 1986: 166–187), које производе и дистрибуирају медији. Самим тим, у модерним временима заједница престаје да буде обједињујући скуп креатора & корисника усмених прича које граде њихову заједничку слику света. Уместо тога, модерна заједница се распада на оне који владају инфраструктуром за причање прича, па зато приповедају и владају, и на оне који (послушно) ћуте и (послушно) слушају. Владавину над инфраструктуром, помоћу које се приче креирају и дистрибуирају, прати стварање владајуће приче, која у највећој мери одређује границе других, потчињених прича: ту причу можемо назвати метанарацијом.

Чињеница да неко жели да приповеда причу и поред постојања медија и метанарације, чини ту особу субверзивном фигуром, а његову причу субверзијом. То значи да је сказ увек супротстављен метанарацији, као што је порив за приповедањем личне приче супротстављен слушању и препричавању дистрибуираних информација. Наиме, онај ко нема личну причу, а самим тим ни порив да приповеда, тај се задовољава информацијама које слуша и препричава. Препричавање је гласно ћутање и слушање, као што је ћутање, припрема за приповедање или за слушање тог приповедања. Порив за приповедањем дакле, двоструко осамљује приповедача: осамљује га у односу на друге људе који слушају метанарацију и препричавају је, као што га осамљује и у односу на метанарацију која се преноси медијима.

Да би се приповедало, није међутим, довољно имати само личну причу и порив за њеним приповедањем. За сказ није довољан само приповедач, већ је потребно да постоји и онај који жели да слуша управо приповедача, а не метанарацију. Да би говорио, приповедач мора да поступи попут фра Петра, а то значи да пронађе слушаоца који би му био по вољи (да се изразимо терминологијом Андрићеве приче „Чаша“).

Сада се поставља питање: какав би то био слушалац по вољи приповедача? Једноставно речено, то је слушалац који је налик приповедачу, слушалац који је у стању да чује причу како би њене делове уградио у своју причу, који ће испричати свом слушаоцу по вољи. Тако се показује да наше приче нису само наше, већ припадају свима онима које смо слушали, зато што су сви они, неком реченицом, речју, сликом, метафором, присутни у нашој причи. Сказ, дакле, подразумева понављање древног преношења знања усменим путем, са колена на колена, у време када је метанарација то древно знање на први поглед избрисала. Зато у причи коју приповедач приповеда, има нечег неочекиваног, али и бунтовног.

Сказ, дакле, подразумева, неколико елемената: порив за приповедањем који се активира када приповедач сретне слушаоца по вољи; статус странца за приповедача, али и за његовог слушаоца; присуство приче која са слушала, у будућој причи, те гест субверзије у односу на метанарацију, у коме учествују и приповедач и његов слушалац.

Сви ови елементи сказа, присутни су у Кецмановићевој *Осами*. Приповедач приче је муслиман из Босне, који је избегао у Америку – он је, дакле, странац. У локалу у коме се окупљају мус-

лимани, он упознаје једног Србина. Тај Србин је конфесионално различит не само од приповедача већ и од заједнице којој припада приповедача, а коју симболизује локал у коме испрва седе. И док та разлика између приповедачеве заједнице и јунака Србина остаје на снази, нешто ипак спаја приповедача и Србина, а то је чињеница да су обојица „писци”.

У имагинарном свету *Осаме*, обликује се једно посебно разумевање појма „писца”: то је особа која слуша туђе приче, одваја интересантно од оног што није, и од тих интересантних делова склапа своју причу. Статус писца који повезује приповедача муслимана и Србина кога је упознао, чини овог другог слушаоцем по вољи приповедача. Истовремено, тај статус писца јесте оно што и једног и другог, удаљавају од заједнице оних који нису писци, а који могу да покваре приповедање, ако би чули причу. Чину приповедања приче у *Осами* зато мора да претходи осамљивање приповедача и његовог слушаоца по вољи. Они напуштају муслимански локал и одлазе у један амерички локал, где ће њихова прича, постати невидљива у простору који је одређен енглеским језиком, односно језиком метанарације.

Поменуо сам да је сам чин усменог приповедања сопствене приче, у доба метанарације, дубоко субверзиван, јер се од људи не очекује да приповедају, већ само да слушају и понављају. Ако људи имају потребу да приповедају, то је зато што се њихова лична слика света разликује од оне које им намеће метанарација. Та разлика чини исприповедану причу јединственом причом: то што слушалац по вољи приповедача, може да чује од приповедача, не може да чује ни на једном другом месту. Тако се и Кеџмановићева прича може чути/прочитати само у његовом роману.

Какву слику света намеће доминантна метанарација о рату који се у Републици Српској зове отаџбинско-одбрамбени рат? Та доминантна слика коју су (западни) медији прогласили метанарацијом гласи отприлике овако: рат у Босни се водио између демократски оријентисаних и за мултикултуралност спремних Муслимана и Хрвата, са једне стране, те Срба, националиста, шовиниста и верских екстремиста, који су починили бројне злочине над невиним Муслиманима и Хрватима. Слика света коју пројектује ова метанарација на позитивну страну смешта Муслимане и Хрвате, а на негативну Србе. Њена искључивост и бинарност је наравно лажна. У отвореном и аргументованом разговору таква њена лажна природа би могла да се разоткрије, али баш зато што метанарација није утемељена на истини, већ на моћи, тог отвореног разговора не може да буде, јер моћ која влада метанарацијом, и уз помоћ метанарације, укида и тај отворени разговор и сказ-приче које подједнако угрожавају њену метанарацију.

Уколико би слика света метанарације била присутна у прича коју приповедач приповеда свом слушаоцу, Србину, онда то не ни била прича, већ само пуко препричавање метанарације, у оквиру мануфактуре консензуса, а у коме, треба и то приметити, у великој мери учествује и лоша књижевност.

Прича коју приповеда приповедач-муслиман у *Осами* субверзивна је управо зато што се разликује од доминантне слике света коју пројектује метанарација. Опозиција која влада у причи приповедача није утемељена на конфесионалним идентитетима, као што је то случај у метанарацији, већ на разлици између племства и скоројевића. У првом реду, та разлика је илустрована у муслиманској заједници којој припада приповедач, али се у роману

Осама имплицитно види, да слична подела постоји и у српској заједници.

Помен племства већ на први поглед делује као нешто анахроно и застарело у времену у коме племство не постоји осим уколико се није утопило, потврдило или легитимисало као финансијско „племство”, што у *Осами* није случај. Међутим, на исти начин на који Кеџмановићев роман даје једну посебну дефиницију „писца”, тако се у њему може наслутити и једно ново и оригинално разумевање појма племства у лику бег Мурата. Тако овај роман и сам почиње да личи на сказ, у мери у којој се значења речи у њему разликују од значења која им даје метанарација, односно наше стереотипно разумевање појединих речи.

Племство се у књижевности обично повезује са фигуром јунака, онако како је у својим прелиминарним разматрањима схвата Курцијус: „Јунак је тип идеалне личности која је средиштем свог бића усмерена ка племенитости и њеном остваривању, дакле ка чистим, не техничким животним вредностима, а његова основна врлина јесте природна племенитост тела и душе.” (KURCIJUS 1996: 279) Природна племенитост тела и душе, коју спомиње Курцијус, сугерише да племенити јунак располаже супстанцијалним особинама које га чини јунаком, што је, као што ћемо видети, битно за разумевање односа племените и идеолошке моћи.

У Мурату, јунаку Кеџмановићевог романа, свакако има нешто од тог идеала – он је леп и паметан – али је тај идеал прилагођен модерним временима, па стога писац *Осаме* не инсистира на опозицији духа и тела која је могла бити важна у антици (примера ради, Одисеј који удаљену Пенелопу претпоставља путеној и блиској Калипси) и наравно, у хришћанству. Имајући то у виду,

Кецмановић у свом роману племству даје другачије, унеколико метафоричко значења, које опет није у опозицији према најширем оквиру уобичајеног разумевања племства. У *Осами*, дакле, појам племства означава један скривени, невидљиви континуитет, чије се зрачење осећа и у простору и времену у коме више нема места за очигледно племство.

Овакво разумевање појма племства потврђује се у лику Мурата у време социјалистичке Југославије, када почиње Кецмановићев роман. Наиме, сви становници неименованог муслиманског места у Босни, знају да је Мурат бег, иако та титула званично више не постоји. Међутим, и поред тога, она и даље невидљиво зрачи, што значи да утиче на то како други јунаци виде Мурата и његову породицу и њихове невидљиве моћи. Примера ради, иако Муратова породица није очигледно богата, она располаже невидљивим залихама богатства које активира по потреби: за разлику од комуниста који имају видљиву моћ, беговске везе Муратове мајке су невидљиве, али и даље моћне.

Однос између беговске породице и комуниста може тако бити схваћен путем метафоре палимпсеста: комунистичка моћ је видљива, али темпорална, привремена моћ, настала на површини политичког комешања које је привидно избрисало беговску моћ. Насупрот њој, стоји беговска моћ, која је уклоњена из сфере видљивог, али се провиди кроз ту видљивост као траг који симболизује врсту моћи која је трајнија и сталнија од темпоралне политичке моћи.

Као и сваком врхунском писцу, ни Кецмановићу није стало да свој роман структурира преко једноставних, међусобно искључујућих опозиција. То значи да у *Осами* не постоји бинарна опо-

зицију између комуниста и беговске породице, јер та опозиција не би могла да умакне јефтиној антикомунистичкој идеологији: управо зато, комунисти у Кеџмановићевом роману не чине један групни, идеолошко хомогени лик, већ се раслојавају на различите ликове који комунизам виде на различите начине. Ликови комуниста се у овом роману деле на оне који су комунизам видели као тренутну идеологију коју могу да искористе како би стекли моћ (Мунир), и оне који комунизам прихватају као саставни и непромењиви део своје личности (Слободан). Први су увек спремни да промене тренутну идеологију и прихвате нову, исто тако привремену, ако она може да им обезбеди увећање моћи, док код других комунизам остаје супстанцијални део личности, без обзира на однос комунизма према моћи, односно на то да ли се уз помоћ комунизма, у датом тренутку, ту моћ добија или се пак, губи. Тиме се ова друга група ликова комуниста ближи континуитету племства, коју карактерише вредност апсолутног идентитета (ВАНТИН 1989: 217) односно непромењивости у додиру да промењивим светом.

Палимпсестни однос између (невидљивог, трајног) племства и тренутно видљивог комунизма налази своју аналогију у односу памети и знања у имагинарном свету *Осаме*. Знање је оно што је видљиво, преко стечене или купљене дипломе факултета или преко оцена; знање постаје средство за стицање (привременог) угледа, на исти начин на који комунистичка идеологија за скоројевиће постаје средство стицање политичке моћи. Чињеница да бег Мурат није добар ученик, нити добар студент, чини га видљивом незналицом; међутим, испод тог видљивог незнања, провиди се његова невидљива (беговска) памет. Она, памет, представља супстанцијалну особину Мурата, попут његове лепоте и снаге,

а та памет, му, као елемент његовог беговског идентитета, дарује већи углед од оног који би стекао знањем/ образовањем.

Муратов углед је невидљив углед: он је присутан и зрачи, али није утемељен у некој политичкој моћи, већ на невидљивој моћи која је већа и трајнија од свих темпоралних политичких моћи. Видљива моћ идеологије и невидљива моћ беговског угледа, могу да трају напоредо, зато што заузимају одвојене просторе реалности. То се дешава у комунизму. Међутим, у тренутку када видљива моћ почиње да се убрзано срозава – односно када у историјском смислу почиње распад социјалистичке Југославије – долази и до распада равнотеже између две моћи, оне невидљиве беговске и оне видљиве, идеолошке. Нестанком комунистичке идеологије, простор видљиве моћи остаје привремено празан, јер ниједна друга видљива моћ није ступила у тај простор и консолидовала се у њему. Тако настаје међу-време, када логика моћи налаже да невидљива беговска моћ попуни вакум који је настао нестанком видљиве моћи комунизма; то је тренутак у коме ће беговска моћ невидљивог континуитета морати да постане видљива.

У роману *Осама* тај тренутак јесте почетак рата у Босни, када градом више не владају комунисти, али њим не владају ни политички муслимани (како бисмо могли назвати чланове Странке демократске акције). То је међувреме, у коме градом влада Мурат, али не као владар који је ту моћ узурпирао, већ као епски јунак, чији углед у колективу почива на јасној свести о његовој улози заштитника тог колектива.

На овом месту се у роману *Осама* развија један специфичан однос између припадника различитих конфесија прецизније речено, између Срба и муслимана. Наиме, величина Мурата

не одражава се у способности да предводи свој муслимански колектив у борбу против другог колектива, већ у томе што свој колектив може да спаси од борбе и погибелји. Ово се може закључити из односа Мурата (муслимана) и Војводе (Србина): Мурат је бег, а племенити карактер Војводе проистиче из чињенице да је његов војни чин (војвода) повезан за племићком титулом војводе. Договор о ненападању и размени људи између Мурата и Војводе, могућ је само зато што су обојица племенити и што су, у том међувремену, успели да оплемене своје колективе. Пошто су и муслимани и Срби могу да буду племенити, они могу да пронађу начин како да живе једни поред другог у том кратком међувремену, будући да их то племство спаја.

Осама дакле, сугерише да супротност види да супротност Мурату (муслиману) није Војвода (Србин) – као што рат у Босни жели да прикаже доминантна метанарација – већ је то Мунир, скоројевић, који симболизује темпоралну, идеолошку моћ, што ступа на позорницу видљивог. Разлика између Мунира и Мурата јесте томе што Мурат има моћ да обликује своју слику света, што значи да се дистанцира од темпоралних идеологија који дају моћ својим послушницима; он то може да учини зато што је племенит, односно зато што је његова племенита моћ континуирана и присутна, и не зависи од темпоралних идеолошких избора који дају моћ, а одузимају племенитост. Насупрот Мурату, Мунир нема никакву моћ, па мора да прихвати сваку темпоралну идеологију како би задовољио своју вољу за моћ. Из тог разлога, Мурат је супстанцијални, непромењиви лик, док је Мунир лик који сведочи о преображајима оних који немају нити моћ, нити углед сами по себи попут племства, већ увек изнова морају да га стичу и увећа-

вају. Скоројевићи, попут Мунира, знају да је њихова моћ слаба, што значи привремена у односу на континуирану, невидљиву моћ бегова. Разуме се, да би се та континуирана, супстанцијална моћ савладала, Муниру неће бити довољно само да својом породицом опонаша Муратову породицу, нити да своју моћ учини још видљивијом, у односу на Муратову – градећи већу кућу од беговске – већ ће морати да ту супстанцијалну, континуирани моћ ликвидира. Мурата зато неће убити Срби, нити усташе, већ управо темпорална политичка моћ коју репрезентује Мунир, његов прави и једини противник са којим није био могућ никакав племенити договор, будући да тај договор тражи од Мунира управо оно што њему највише недостаје, а то је племенитост.

Ликвидација Мурата пред читаоца поставља питање каква је судбина племенитог угледа и племените моћи: да ли племенита свест остаје иза њега, преносећи се на његовог сина Бајазита или и она нестаје са Муратом? Одговор на ово питање даје нам компаративно читање Кеџмановићевог романа и Андрићеве *Проклете авлије*. Читаоци *Осаме* знају да је аутор романа инсистирао на томе да ова интертекстуална веза буде врло јасно уочљива, што значи да она није тек једна од алузија на друга књижевна остварења, већ је неопходна за разумевање целине романа. И овде ваља напоменути да није довољно уочити ову везу, односно сличност између Кеџмановићевог и Андрићевог романа, већ сасвим супротно треба у тој сличности уочити оно што се разликује, јер се управо у тој разлици налази одговор на постављено питање у вези са судбином племениташког континуитета који репрезентује Мурат.

У чему је дакле, разлика између Андрићевог Ђамила и Кеџмановићевог Бајазита/Баје? Бајино поистовећивање са Осамом

бин Ладеном, односно његово примање Осаме у сопствено срце и дистанцирање од породице и приповедача – Муратовог најбољег пријатеља – сугерише нестанак племства и оног невидљивог континуитета, који је Мурат настављао, а који се његовом смрћу довршио. Ликвидирање тог континуитета оставља Бају у простору видљиве моћи. Симболички, он је лишен идентитета, што значи да и његов визуелни изглед више нема ону невидљиву везу са оним што он стварно јесте, без обзира на то како изгледа. Пошто тај невидљиви темељ више не постоји, његов визуелни изглед сада мора да одржава неки видљиви идентитет и то је разлог зашто се Баја визуелно преображава, како би личио на Осаму. Прави смисао тог преображаја је преузимање идентитета лика човека који је истовремено и хипер-видљив и хипер-темпоралан, дакле по свему супротан оном невидљивом континуитету који је настављао његов отац, зрачећи око себе супстанцијалним угледом који се није темељио на било чему видљивом и привременом.

Тако долазимо до кључне разлике између Ћамиловог поистовећивања са Џем султаном и Бајиног поистовећивања са Осамом бин Ладеном. Ћамилова прича се уклапа у мит о два брата, што значи да се Ћамил поистоветио са митским архетипом, ентитетом који сведочи о трајности и ванвремености. Насупрот Ћамилу, Кецмановићев јунак се идентификовао са неком врстом терористичког селебритија, чија је моћ видљиво и спектакуларно али привремено. На ту привременост упућује чињеница да Кецмановић тематизује ликвидирање Осаме бин Ладена, чиме сугерише довршетак лика. Факт да Баја не може да претраје ту ликвидацију, говори да је Осама бин Ладена у овом роману конципиран као темпорални, привемени лик, који није у стању да зрачи оном невидљивом, племенитом моћи, која је била доступна Мурату.

Из овог контекста може се разумети и смисао емиграције приповедача који сада борави у Америци. Приповедач и град у коме се јунак дружио са Муратом, могли су издржати различите облике темпоралне политичке моћи или чак насиља које је та моћ спроводила, управо зато што је постојала невидљива, племенита моћ и углед који је зрачио градом, попут неке врста невидљивог осмеха, који се подсмева видљивој моћи, подсећајући је да ће је тај осмех и веселост неумереног витализма и незналачке памети, ипак, на крају, надживети. Међутим, пошто је та невидљива моћ укинута ликвидирањем Мурата, онда нити град, нити приповедач немају више ослонац у суочавању са темпоралним моћима: ако их Муратово присуство подстицало да остану оно што јесу, онда је његова ликвидација довела до тога да они који су били блиски Мурату – његов пријатељ, приповедач и његов син Бајазит-Баја, више не могу да остану оно што јесу, јер без Мурата нису ништа. Самим тим, они морају да постану нешто, а то значи нешто друго. Баја ће се поистоветити са Осамом бин Ладеном, а приповедач ће постати „Американац“, при чему треба приметити да су оба та преображаја подједнако гротескна, дакле, фалична: Баја је наиме, Осама, исто онолико колико је и приповедач Американац.

После Муратовог убиства у граду остаје Мунир, који, на први поглед, поседује апсолутну моћ. То је, међутим, судбина моћи која је само видљива: она је апсолутна само на први поглед. Наиме, ако је ликвидација Мурата била истовремено и ликвидација невидљиве, беговске моћи континуитета, то онда значи да Мунирова моћ не може имати својства Муратове, јер је заједно са њим убијен и његов тип моћи. Муниру остаје дакле, само да спозна крајње домаћаје свог типа видљиве моћи.

Прва њена особина је темпоралност, односно привременост, што значи да се она не може наслеђивати или преносити са колена на колено, као беговски углед или као наративно знање сказа. Мунир ће тога постати свестан када буде сазнао да његов син није моћник, који увећава моћ коју му је прибавио отац, већ немоћник који је ту моћ изгубио. Ту треба обратити пажњу на још један моменат: Мунир нема моћ у заједници, него насупрот заједнице, због чега његова видљива скоројевићевска моћ бива окружена маглom бесмисла уместо поштовањем заједнице, које окружује Муратову невидљиву моћ. Достигнуће моћи, наиме, има смисла само ако постоји заједница која чува сећање на то достигнуће и ритуално га понавља. Индивидуално достигнуће, без те заједнице престаје да буде достигнуће и постаје магла, која се се до краја дана разиђе и нестане.

Друга особина те Мунирове видљиве моћи јесте њен релациони карактер и по томе се она разликује од Муратове моћи која се темељила на његовим супстанцијалним особинама, на континуитету трајања, на невидљивом зрачењу себе самога. Та племићка моћ/углед може да се према другој моћи односи агонално; о томе говоре *Илијада* која описује мегдан Ахила и Хектора или бројне српске јуначке песме, у којима се нератко, већ у наслову, појављују јунаци који ће укрстити мачеве и буздоване. Поред овог агоналног односа, могућ је, међутим, и чојствени договор два племића о ненападању, о чему сведочи управо Кецмановићева *Осама*. У оба случаја, племићка моћ и племићки углед остају независни од других моћи и других угледа, што их поставља у однос напоредности према њима.

Мунирова скоројевићка моћ не долази из самога лика: она је дарована моћ која се стиче услед релације према некој већој моћи, која је хијерархијски изнад Мунира. Како је Мунирова моћ последица те релације и зависна је од ње, он никада не може да стоји напореда са другим ликовима, односно другим моћима: он може бити или изнад њих или испод њих. За становнике места у коме се дешава највећи део радње *Осаме*, његова моћ изгледа апсолутна, али гледана из перспективе другог, већег града (Сарајева), она је у ствари само релативна, па се зато љубавник његове снаје може да га учини подређеним и без мегдана, просто зато што је релациона моћ увек хијераријска, а хијерахија укида племенити мегдан.

Укратко: Мунир је могао да индиректно ликвидира Мура-та, али није могао да постане Мурат, односно да заузме његово место и тако своју моћ учини племенитом. То је горка спознаја коју нам доноси Кеџмановићев роман и његова субверзивна слика рата у Босни: највећа његова жртва је невидљиви континуитет, углед који зрачи без ослонца у темпоралном политичкој моћи, дакле, племенитост.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН 1989: Mihail Bahtin. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.
- BENJAMIN 1986: Walter Benjamin. Pripovedač, u: *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga, 1986.
- KECMANOVIĆ 2015: Vladimir Kecmanović. *Osama*. Beograd: Laguna, 2015.
- KURCIJUS 1996: Ernst Robert Kurcivus. *Evropska književnost i latinski srednji vek*. Beograd: SKZ, 1996.
- REČNIK KNJIŽEVNIH TERMINA 1992: *Rečnik književnih termina*, ur. Dragiša Živković. Beograd: Institut za književnost i umetnost – Nolit, 1992.

Slobodan Vladušić, PhD
University of Novi Sad
Faculty of Philosophy
Studies of Serbian literature

WHY BAJA BECAME OSAMA

Summary

The paper firstly focuses on the presence of the skaz technique in the novel *Osama* by Vladimir Kecmanović, in order to further point the status of being a stranger, shared by the narrator and the listener of skaz, regarding the community, as well as subversive power of skaz regarding the ruling metanarration, by which the power in modern times insists on its representation of the world to the community. The second part of the paper points to the dominant oppositions in the imaginary world of *Osama*, which is the opposition between noble power – represented by Murat – which is invisible and continuous, as well as ideological power, represented by Munir – a power visible, but temporary. The finale of the novel is presented through 1) Munir's indirect elimination of Murat, and the noble power through that as well, after which Murat's next of kin (son Bajazir and the narrator) must become someone else, as well as 2) in the powerlessness of Munir to become Murat, which means – to turn his temporary power into continuous one. Since he is not able to do that, Munir is left with an uneasy acknowledgment that his son will not be able to inherit his power, meaning that he will become powerless.

Keywords: Vladimir Kecmanović, *Osama*, novel, skaz, metanarration.

РАТНО САРАЈЕВО У РОМАНУ *ТОП ЈЕ БИО ВРЕО*

Владимир Кеџмановић је савременски српски писац који ствара на размеђи два вијека и у чијем се опусу неријетко тематизује Одбрамбено-отаџбински/Грађански рат у БиХ. Циљеви рада усмјерени су на истраживање поетичких особености романа *Топ је био врео* (2008) са посебним акцентом на град Сарајево, као опште мјесто, оквир свих збивања, епицентар трауме и ратних дејстава, расадник злотвора сваке боје, имена и врсте. У раду је дат приказ суровости егзистенције, трагике једног града, ужаса надлазећег зла, али и евоцирања прошлости, (не)подношења садашњости и ишчекивања будућности.

Кључне ријечи: рат, град, Сарајево, приповједач, урбана легенда.

Рат као културолошки феномен непресушна је инспирација за многе ствараоце. Ако се рат локализује у родни град, онда је инспирација још већа и сентиментално обојенија. Приповиједати о једном граду-завичају (Сарајеву) које се, притом, налази у рату (Одбрамбено-отаџбинском рату у БиХ 1992–1995), и то са просторне и временске дистанце, плодно је тле аутору који је рођен у истом том граду и са њим се опростио у истом том рату. По Лехану (1998), град је, и као мјесто, и као специфичан простор, један од честих књижевних топоса. Сарајевска ратна тематика била је

врло инспиративна великом броју књижевника, а у овом раду издвојићемо и поменути само неке чији романескни опус тематизује Сарајево: Момо Капор (*Последњи лет за Сарајево*, 1995; *Хроника изгубљеног града*, 1996), Бранко Брђанин Бајовић (*Сила*, 2010; *Бестјелесна*, 2013; *Сарајево, Sarajevo*, 2014; *Архистратиг, чиноначалник*, 2015), Саша Кнежевић (*Откуд памет оном ко је нема*, 2013; *Кад ће срећа па се зарати*, 2019), Драган Тепавчевић (*Град за незбринуту дјецу*, 2015).

Владимир Кецмановић, изразити представник такозване „нове стварносне прозе“¹ транзиционе српске књижевности која се одликује обнављањем реалистичко-натуралистичког модела приповиједања, и мајстор грађења заплета и сукоба, аутор је романа *Топ је био врео*. Тематски и типолошки, ријеч је о ратном роману који отвара немало политичких и животних тема. Иза себе Кецмановић има и низ других наслова (од којих су многи награђивани), па и оних у коауторству са Дејаном Стојиљковићем, а најпознатији су: *Последња шанса* (1999), *Садржај шупљине* (2001), *Феликс* (2007), *Сибир* (2011), *Каинов ожиљак* (2014), *Осама* (2015), *Немањићи* (2016–2017), трилогија која садржи књиге *У име оца*, *Два орла* и *У име сина*, *Кад ђаволи полете*² (2022).

1 Проза новог стила која се јавила у другој половини шездесетих година двадесетог вијека и била актуелна и током седамдесетих година. Ствараоци ове поетичке линије усредсређују се на свакодневицу обичног човека, као и на јунаке са друштвене маргине који су често преступници, морално посрнуле личности, јуродиви и сл. Тако су дела која припадају овој поетици начелно субверзивна: заснивају се на сартровски схваћеној ангажованости, по којој књижевност може да мења свет. У складу са тим, стварносна проза у извесном смислу представља отклон од ерудитног схватања књижевности, као и од идеје „уметност ради уметности“ (<https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0353-9008/2021/0353-90082155063M.pdf>)

2 Најновији роман Владимира Кецмановића *Кад ђаволи полете*, који је

Епицентар романа *Топ је био врео* је рат у Сарајеву. Сарајево „под опсадом“ је град трауме, оквир свих догађања и збивања, незаобилазан топос у којем се преплићу простор и мјесто. „Grad je naime jedini ambijent u kojem izlazak iz svoje kuće znači ulazak u socijalno drugo i drugačije, suočenje sa potencijalno stranim, prostor koji nudi socijalnu nelagodu i čini je gotovo nužnom“ (КАРАХАСАН 2008: 160). У таквом амбијенту и простору не штеди се ниједна етничка група нити иједна религија, ни Срби, ни Хрвати, ни Бошњаци, ни православци, ни католици ни муслимани. „Сарајево је мјесто сретања и сукоба истока и запада, односно религија – хришћанства, ислама, јудаизма; два писма – ћирилице и латинице; економских система – комунизма и капитализма; старог и новог начина живота“ (МИТРИЋ 2014: 276).

Кад је први пут објављен 2008. године, роман је добио награду *Меша Селимовић* и био је у најужем избору за Нинову награду. У том роману „пише оно што нико не сме да зна, да су у Сарајеву живели грађани који нису били ничији и самим тим прошли најгоре“ (ЈЕРГОВИЋ, 2014). Наратор је дјечак српске националности који у гранатирању Сарајева и вртлогу грађанског рата остаје без оба родитеља и привремено ониједи, такође постаје ниједи свједок. Дјечак, приповједач, истовремено је „онај који прича и онај о којем се прича“ (МИЛОВАНЧЕВИЋ 2024: 184). Татјана Росић (2010: 149) бавећи се овим Кеџмановићевим романом наводи да је

из штампе изашао 2022. године, има исти модел приповиједања као и роман *Топ је био врео*. Шеснаестогодишњи дјечак који је одрастао у сиротишту је ниједи наратор, чије се име зна али не помиње, и кога сви спорадично ословљавају са Ем (М). Обојица дјеца се, у епилогу, разрачунавају са својим целатима. Један са градом, други са оцем. Нико формално не одговара за почињени злочин, јер су сви злочини и прије тога били прећутани.

„дечија перспектива по дефиницији перспектива рањеног која изазива брзу идентификацију са ужасима рата у којима су сви и жртве и насилници“.

Кецмановић вјешто и са лакоћом започиње свој роман реченицом *Стигла је у зору* (КЕЦМАНОВИЋ 2014: 7). Као да је у госте стигао дуго очекивани гост, „неодређено биће или појава“ (ШЕАТОВИЋ 2024: 340), а не граната која је разорила једну породицу, једно дјетињство, безбрижан (су)живот у сарајевском солитеру. Био је то продоран и несаломив долазак и ударац за дјечака/наратора који ће да одрасте преко ноћи и коме ће дојучерашњи тата и мама постати отац и мајка. Или још горе покојни отац и мајка.³ Нијемом сирочету, „погледа ко у мејта“, кога понекад ослове са Мали или пејоративно Мутави, остаје само Сарајево, и то ратно, које постаје његово једино уточиште и његов једини дом. „Иако писац намјерно избјегава да етикетира простор, вријеме, па и самог јунака који до краја остаје само дјечак“ (МИЛЕКИЋ 2014: 289), сви реципијенти врло лако препознају и хронотоп и главног јунака и бивају способни да их именују. Привремену бригу о дјечаку након смрти родитеља преузима комшиница Тица, жена муслиманске националности, најсвјетлији лик првог дијела романа⁴, ако не и једини, најчешћи актер Кецмановићевих прича и причања. Спашавајући

3 Поред временске неодређености и неименовања главног јунака, универзалност или отуђеност се огледа и у представљању идентитета тате и маме/оца и мајке или, боље казано, идентитета њихових искасапљених тијела. Пишући о овом специфичном рату, у којем су се Срби осјећали као људи „са незгодним именом и презименом“, аутор посве природно и мотивисано не жели и неће никога да ословљава „крштеним“ именом.

4 У другом дијелу романа позитивно обојени ликови су комшија Никола, принудни радник на муслиманским рововима и сам жртва времена и ужаса рата, и његова жена, комшиница Митра, код којих је дјечак живио.

српско сироче, које никоме и ни за шта није било криво, псовала им је „мајку ћетнићку“. Када га истјерују из стана, када му тетке пошаљу пакет са храном или када из стана ложе књиге његових родитеља, Тица је увијек на његовој страни:

Тица, дјечакова хранитељка и искра живота у хаотичном солитеру, својим праведничким жаром растјерује болесне идеолошке маглине које владају солитером и око њега, отима дјечакове књиге које комшилук разноси за огријев. Скромно образована жена не отима књиге јер зна колико је њихова литерарна вриједност нити их отима са циљем да их дјечак прочита, јер их је престао читати још прије рата, већ она покушава да сачува било какав смисао у општем хаосу, да сачува првобитни ред (Јерговић, 2014).

Чамећи и трунући у влажним и мемљивим подрумима зграде, гдје се комплетан комшилук данима скривао од гранатирања и снајперских хитаца, нису се спашавали само голи животи и главе на раменима већ и част, макар оно што је од ње остало. Тамо су и зидови имали уши: „Ош да те оптуже како из куће ћетницима шаљеш сигнале? Видиш да су људи помахнитали“ (Кецмановић, 2014: 12), па се у подруме силазило чак и онда кад то нису жељели не дозволивши љаги да испрља образ. Свјесни су били сви једне ствари. Ова пошаст би их стигла и у мишјој рупи, „а када схвате бесмисао, тада већ бива касно и не могу назад“ (Милекић 2014: 290).

Нико у овом вијеку до Кецмановића који парадоксално и лирски дочарава ратну атмосферу Сарајева није успио једноставнијом и краћом реченицом, ко оштрицом сјечива, да брже

и боље обесмисли причу о браниоцима града и мировним преговорима. Спорадично их помињући, нико ратне профитере није могао ставити на стуб срама и извргнути руглу као што је аутор *Тона* Сакиба, мужа Тиџине сестре, инспектора у полицији, „који је могао да набави и од птице млијеко“ (2014: 16). „Кецмановићеви ликови су људи који не могу да се остваре јер не успијевају да се ослободе подвојености своје природе, тачније зла у себи, које, кад је једном посијано, брзо овладава човјеком, потирући праве вриједности“ (Милекић 2014: 285). Само се једна жена, као по правилу, она иста комшиница Тиџа супротставља и сукоби и са својима, припадницима „Зелених беретки“, „браниоцима града“, „својој сте дјеци склонили гуз’це, па можете још сто година преговарат“ (2014: 17), криминалцима, олошима, силеџијама и шверцерицама, јер „новопрокламовани националисти постају најсуровији целати“ (Милекић 2014: 291). Није могла да дозволи да се једном дјетету одузме стан, нарочито не у околностима када је нијем, потпуно сам и у јеку рата:

„Шта то радите, људи, ђе ће вам душа? Едине, шта то радиш, кукала ти мајка!? Не радимо ништа, тета Тиђо. Само извршавамо наређење. Какво наређење, налет вас било. Избацујете дијете из његовог. Ћетници му убили мајку и оца, а ви му отимате што је од њих остало. А ш’а би требало? Да ми борци труну без крова над главом. Наређење је да не смије бит празних станова кад је град пун избјеглица. Пустите дијете да га водим одавде. Вод’ га, ко ти брани. Док смо силазили низ степенице, рекла је: Добро је било газије, наћ’е се и над вама кадија“ (Кецмановић, 2008: 87–88).

Држала се комшиница Хатиџа-Тиџа храбро, стамено и заштитнички све док метак, с оне друге стране, није пресудио и њеном сину. „Сви етички принципи се руше пред болом за мртвим дјететом“ (Милекић 2014: 292). Кенановом погибијом, дјечак-жртва преко ноћи је постао симбол оних који гранатирају и убијају, дјечак-целат. Натуралистичким приповиједањем и „експресивном вјештином дијалога“ Кеџмановић слика ратно Сарајево смјештено у подруму зграде у којој обитавају станари све три вјере и нације, оивичено мрачним зидовима, освјетљено „свјетлошћу свијеће и понеке петролејке“, и осјенчено непрекидним страхом и зебњом. Слика све оно што је рат донио Сарајеву: рупу у потпорном зиду и собу затрпану циглама, малтером, кречом, прашином и крвљу. „Pomislio bi čovjek da je Sarajevo grad koji je nastao radi pripovijedanja, radi toga da naracija negdje nađe svoj dom“ (НЕМЕЦ 2010).

Аутор пише „српску верзију“ рата у опкољеном Сарајеву и доживљава огроман успјех, нарочито међу српском читатељском публиком. С друге стране, над овом књигом се гаде скучени умови, исламски медиокритети, називајући је националистичким штивом.⁵ Татјана Росић (2010: 149–177), у свом раду *Слепа мрља реалног*, јасно назначавача да „тајна читаности није у аутентичности српске верзије приче о разарању Сарајева већ у рафинирано

5 Саша Кнежевић (2014: 223) пишући о *Муту о Сарајеву* наводи сљедеће: „Када је 1992. године започео рат у Сарајеву, у свијету је формирана медијска слика и са јасном подјелом улога у њој. Зли и опаки Срби су уништавали град и његове незаштићене становнике и требало је упрегнути све моћи међународне заједнице да се тај покољ заустави“. Свако ко није писао оваквим редом и *држао ову страну*, био је тема контроверзних тумачења чија су се дјела етикетирали као *просрпска* или *великосрпска*.

постигнутој равнотежи између политичке коректности, с једне, и националистичке поруке, с друге стране.“

Тематизујући Сарајево које је горјело у ратном вихору, Кеџмановић пише урбану легенду о тенку у тунелу у сарајевском насељу Циглане, из којег је пуцано мало по брдима, али када затреба, мало и по Сарајеву. У прилог томе наводи и књигу *Државна тајна* Семира Халиловића, сина бившег ратног команданта Армије БиХ Сефера Халиловића, у којој се јасно наводи да се из тог истог топа пуцало и на његову кућу кад су његови муслимани коначно хтјели да се разрачунају са њим.

Сјећам се да је Амер причао о неком тенку. Скривеном у неком тунелу. Који из тунела понекад изађе. И крстари између високих зграда. Из тог тенка браниоци града пуцају на брда. А, онда, са брда, оспу паљбу по мјесту са ког је на њих пуцано. И ако се нађеш у згради поред које је тенк, рекао је – онда си готов. А мајмуне у тенку, рекао, за то баш заболи. Они, рекао је – само рокају. Кроз маглу се сјећам да је Амер причао нешто о томе како тај тенк, када затреба, окрене цијев и према граду (Кеџмановић, 2014: 131–132).

Техником непосредног казивања, својим причама Кеџмановић даје снагу аутентичности, а посебно онима у којима је на свјетло дана износио сав ратни јавашлук Сарајева, гдје су се сви послови обављали у хаусторима зграда као на жељезничким станицама, гдје су се обртале марке да сви гледају, али гдје се и „због миље керма глава скраћивала“. Сарајевски назовигангстери нису презали ни од чега и ни пред ким (Вуковић 2024: 65). Гледало се и причало, и у *Топу*, али и у роману *Осама*, у којем је Сарајево,

такође, било незаобилазан топос рата и трауме. Распредало се о томе ко и одакле добија пакет, ко једе „крметину“, шта је боље Радовану, чији су бољи „наши“ или „њихови“, ко иде на линију, ко шаље сигнале „ћетницима“ и ко упада у туђе станове. Причали су сви, без изузетка, причале су Сарајлије као да више никад неће причати, изложени унакрсној ватри и гранатирању. Причао је поштени и добри Никола да постоје Срби, попут комшије Влаје, који су на срамоту свим Србима и који се „пренемажу и душманима улизују не би ли своје гузице сачували.“ (Кецмановић 2014: 38). Није ћутала ни Муневера, хранитељка српске породице, једини добротвор „који се спасао од моралног пада“ (Милекић 2014: 291), она којој је у претходном рату српска војска све сахранила. На крају романа проговара: „Мене у овом рату ваши нису изненадили. Од њих ништа боље нисам ни очекивала. Изненадило ме је што моји нису бољи. У то до овог рата нисам хтјела повјеровати“ (Кецмановић 2014: 235). Мајка комшинице Муневере неколико дана пред смрт рекла је само: „Власи кажу како смо ми настали од њих. А од кога су они? Биће – директ од мајмуна“ (Кецмановић 2014: 229). Све док јој нису убили сина јединца Кенана, причала је и комшиница Тица, колико год је снаге и гласа имала, научио је рат да „зло нема национални предзнак“ и зато је причала о свему, као да рат никад неће престати. „Рекла је да су Амер и Мирсад најобичнија фукара. Синови курве Зухре којима се ни отац не зна. Разбојници одмалена. А да је Зијад, ког зову Зоза – још од малих ногу психопата. Силеџија који је њеном Кенану у основној школи паре отимао“ (Кецмановић 2014: 142).

Будући да пише ратне романе и „приче о солидарности оних који су у рату доживјели губитак или рат доживљавају као ванредно стање ствари у којима се губици свима дешавају“ (ДЕ-

лић, 2015: 24), аутор Сарајево у јеку рата, „у коме нема ни Бога ни закона“ (2014: 98), претвара у „симболичко мјесто, исходиште трагања за идентитетом и припадањем“ (НЕМЕЦ 2010: 200).

Проблем рецепције Кеџмановићевог дјела утолико је већи јер се културошки и национално одредио као Србин. Када га у једном разговору о роману *Тон је био врео*, упитају зашто га критика неријетко назива четником, он одговара да је „четник у ратном и послеријатном Сарајеву у ствари Србин, синоним за четника је Србин, или сваки Србин који не прихвата култ Мушана Топаловића Цаца, који је својевремено сјекао главе Србима на Казану.“⁶

И критици и читалачкој публици посебно је занимљива прича, урбана легенда о дјечаку Јашару који под снајперском ватром претрчава мост за хонорар страних медија. Она је потпуно несвакидашња, изненађујућа. У томе је готово истовјетна некадашњим легендама. У средишту пажње је човјек, дјечак, изгубљен у историјском догађају и ситуацији, чија судбина на крају једино може бити трагична и који нема могућност избора. У овом наративу улогу зликовца добили су представници страних медија, а такав поступак одговара традиционалној представи „другог, далеког, као опасног, али и сталној тензији коју је власт стварала говором о непријатељима земље“ (РАДУЛОВИЋ, 2017: 166). Посебно је интересантно што је дјечак Јашар, како наводи аутор, „црнпураст“, а истраживања су показала да црна боја несумњиво носи негативну симболику.

Једног дана, на пољани испред Амерове зграде појавио се црнпураст дјечак. Било је прољеће. Сједили смо на столицама. Када

6 Разговор водио Марин Маринковић 27. априла 2015. године, у емисији „1 на 1“ на Алтернативној телевизији Бањалука.

их је угледао у даљини, дјечак је стао ко укопан. Амер је рекао: Ено Јашара. А Злаја се придигао: Ће с' бизнисмен! Дјечак се окренуо и побјегао. А Злаја је умирао од смијеха. Бјеж', матери фираунску. Амер ми је објаснио како Јашар ради за стране новинаре. Сниматељи се намјесте у заклон из ког могу да виде мост. А Јашар, на њихов знак – као глумац – мост прелази. Када га виде, снајперисти са свих страна почну да пуцају. А Јашар, као балетан, скаче и избјегава метке. Тако страни новинари имају опасан снимак за своје телевизије. А Јашар добије лову (КЕЦМАНОВИЋ, 2014: 169–170).

Поред Јашара, мост и ријеку Миљацку покушавали су да пређу и Срби, свакодневно и на свакојаче начине. „Док су Митровићи, прича се, ноћу прешли ријеку. Са главом у торби. Заобилазећи страже. И тако стигли на супротну страну. Ако су уопште стигли. Ако их негдје успут није појео мрак“ (2014: 237). Тај митски прелазак ријеке, вододјелнице и линије разграничења, значио је, као по правилу, опрост од зла и сусрет са привидно „невином и добром“ страном овог рата. Стално чезнувши за оностраним вјерујући да је боље, пребацивали су се и тражили спас. Нијемом дјечачу се, збиља, на другој страни гдје су *наши*, макар, враћа глас, али глас као потврда „да су на другој страни постојали гласови преточени у литературу која је рат сликала из друге перспективе“ (КНЕЖЕВИЋ 2014: 228).

Не знајући, можда, тада да последице рата слиједи сурови егзодус Срба, Сарајево је већ полако било лишавано свега. Најприје људи, жртава, за којима жал никада не престаје, а затим и кућа, зграда, споменика. Остајало је празно. Истргнута су му била било каква осјећања. Није га потресло то што једно дијете не прича.

„Што му је старце рокнула граната. Па нема коме шта исприћат. А и да има, не може. Пошто је занијемio“ (Кецмановић 2008: 215). Проговориће кад прође рат. Ко да је и нека срећа било говорити у таквом хаосу. Није било више друштвених нити породичних прослава. „Прелазни ритуали“ (рођење, вјенчање, сахрана) бивали су отуђени и обезличени до оскрнављености⁷:

Мајку и оца су сахранили у парку испред зграде. Комаде њихових тијела потрпали су у црне пластичне кесе. А кесе у ковчеге. Комшије су ископале рупу у земљи. А онда још брже у рупу спустили ковчеге. И затрпали их земљом. У земљу су заболи даску, јер је зет Сакиб, уз кесе и ковчеге, послао нишан. А комшиница Тица је рекла: Како с нишаном да их сахранимо, нису били муслиман. Не ваља се играт с тим стварима. Ако већ немате крст, ставите било шта. Али под нишан немојте. И тако су заболи ту даску. Најобичнију даску. Коју су нашли у подруму (Кецмановић 2014: 48-50).

Није било више суживота, ни живота. Тек понека испрекидана веза преко „радио-аматера“.

Писац минулог рата и домаће несреће у Босни, један од најбољих писаца етничког хумора новог доба, као и његов јунак

⁷ Одувијек је постојала тежња да се душа привеже за гроб, да се покојницима ода почаст те да постоји њихово вјечно пребивалиште гдје би их најрођенији могли посјетити. Свако недизање надгробног споменика, или дизање гроба са даском на којој ништа не пише, значило би оскрнављење, брисање идентитета, у овом случају брисање српског идентитета. „Узми се у памет. Не тражи ђавола. Није их мало који су пуно прићали па нису ни јутра доћекали. Ни за гроб им се, каже, не зна“ (Кецмановић 2014: 99). Или: „Пусти писање, болан. Писаћемо кад стане ово чудо. Ваља главу сачуват. И тако је даска остала неисписана“ (2014: 48).

„раскида своју болну везу са родним градом“ (КНЕЖЕВИЋ 2014: 227) мада су, чини нам се, у сваком другом живјели више него у овом родном, граду-завичају, Сарајеву. Обојица проговарају послје дужег времена. Дјечак проговара у оном тренутку када посматра град са брда који изгледа као да се не налази у рату, а аутор, донекле се придржавајући шаблона, комике ситуације или комике ријечи, али опет са друге стране, врло оригинално и јединствено, проговара са просторне дистанце посматрајући град који изгледа као да рат у њему никад није ни престао.

Истанчаним осјећајем, сугестивним стилем и ефектном приповједачком вјештином, аутор вјешто компонује велики број кратких прича⁸ које тематизују криминал, ратно профитерство, крваве сукобе, браниоце града, све оне људе који град држе под опсадом, незгоде, преваре, обмане, као и оне људе којима је рат више донио него што је узео. Од најразличитијих игара ријечи преко говора у коме су изостављени вокали и сугласници и гдје се „значења ријечи губе у бујици страсти“, аутор „трансцедентира језиком босанских муслимана“ и гради незаборавне ликове. (Пишталло 2016: 14) напомиње да су „Кецмановићеве приче испричане на уста деце или јуродивих, и то ведрим и непобедивим уличним језиком, и мало кад је ведријим језиком испричано више тужнијих прича као што је то случај код њега.“

Својствено је Кецмановићу да своје приче, које некад прича само ради причања јер живи од приче, завршава сатиричним, ироничним, а не ријетко и духовитим репликама, пословичним из-

8 Видјети више у А. Вуковић, „Елементи постфолклора у роману *Топ је био врео*“, у: *Књижевно стваралаштво Владимира Кецмановића*, Зборник радова са научног скупа (Андрићград, 21–23. април 2023), Андрићев институт, 2024, 53–67

рекама или неким необичним гестовима. Хумор му најчешће није благ, већ опор и агресиван. Сљедећи примјер је карактеристичан у погледу блиске структурне везе између ратне анегдоте и сарајевске кратке шаљиве приче која се темељи на гласини / трачу. Сукоб постоји, радња је локализована у подруму зграде, гдје су их свакодневно сирене за узбуну одводиле, инцидент је на врхунцу, а у улози јунака су двије жене исте националности, муслиманке Хатица (Тица) и Шевала. Дијалог и драмски сукоб концентришу радњу, а анегдота се завршава препричавањем гласина које круже градом о Едину, Шевалином сину.⁹

Говорећи о Кецмановићевим романима говори се о истини Сарајева о којој многи ћуте. Та прећутана истина, тек са његовим романима, испливава на видјело. Вишевјековно зло у Босни достигло је врхунац у претходном грађанском рату, гдје нема поб-

9 „Сутра је у подруму избила жестока свађа. Када је запуцало, Тица је рекла: Ћим ови горе охану, одох код Сакиба. Ништа му осим кафе досад нисам тражила – а сад хоћу. Има оне хајване да избаци из дјететовог, па таман му било последње. Шевала је рекла: Нису то хајвани, него браниоци града. Да није њих, све би нас ћетници поклали. Браниоци који отимају људима станове? А шта се ти јављаш? Свакако си кукала што мали стално горе иде, ето су те бриге ријешли. Мислиш, она твоја несрећа ме ријешла. Која несрећа, несрећа ти се у кућу населила. Ћувај ту своју несрећу што се држи матери за скуте. А мог Едина, ко и све остале борце кад поменеш – да устанеш и станеш мирно. И тада је комшиница Тица побудалила. Рекла да Един није никакав бранилац града, него ситна уштва на мајку и оца. Која за гангстере маркира празне станове. Јалијашчић који се около шепури са беретком на глави, иако у животу метка није испалио. Као да су људи глупи и не знају како се, од почетка рата, заједно са родитељима, увлачи Мемичу, који га је у обезбјеђење телевизије запослио. И ко да људи не знају како телевизије видио није. Него се по васцијели дан и ноћ, повлачи по крају са најгорим олошем. И шверцује и плачка“ (Кецмановић, 2014: 92–95).

једе и побједника и гдје су сви губитници. А зло је заокружено натуралистичким приповиједањем. На крају романа *Топ је био врео*, ниједи дјечак бјежи из стана преко залеђене ријеке, Србима, од којих тражи да, у јеку гранатирања, и он из топа пуца на Сарајево. Тада проговара први пут после проживљене трауме и губитка родитеља. Прозборио је први пут кад је истовремено чуо и фијук и пуцањ оног топа који је био много мањи уживо, него кад га замишљаш са сарајевских улица, и то баш онда кад је „ваздух био хладан, а топ био врео“ (Кецмановић 2014: 282). „Катарзично и трагично. Српска књижевност је још увијек потресена овом зрелом стваралачком дрскошћу Владимира Кецмановића“ (Росић, 2011).

Еминентна српска критика¹⁰ не штеди ријечи хвале када говори о Кецмановићу, напомињући да је добрим избором нараатора „који је свједок и саучесник догађаја и изнутра и споља, успио да сагледа драму губитника у рату“ (Делић, 2015). Он пише романе који постају симбол „сарајевског караказана“ и историје Босне, с једне стране, али и индивидуалне судбине појединца, с друге стране. Како усамљени битишу јунаци романа у подруму током рата слушајући детонације, тако усамљен у *емиграцији* битише и Владимир Кецмановић ослушкујући оно што је остало од града после рата. Сам са својим јединим оружјем, оловком, битише и кидише на све опоре, ратом и мржњом задојене људе, који ни после више од три деценије после рата не могу да разумију

10 Научни скуп *Књижевно стваралаштво Владимира Кецмановића* одржан је у Андрићевом институту од 21. до 23. априла 2023. године. Двадесетак књижевних и лингвистичких оријентисаних истраживача у својим истраживачким радовима бавили су се књижевним и/или језичким аспектима књижевних дјела Владимира Кецмановића.

роман, али ни да разграниче књижевно-умјетничке творевине од градских гласина и дешавања са друштвено-политичке сцене. *Топ је био врео* је својеврстан репрезент романа који демистификују мит о Сарајеву, увиђа трагику сва три народа (а не само и увијек једног!) и који својом причом „са друге стране медаље“ доноси свјежину у дотадашњи корпус дјела који тематизују „најновији“ рат у „богатој“ историји ратова на овим просторима.

ИЗВОРИ

КЕЦМАНОВИЋ, Владимир. *Топ је био врео*. Београд: Лагуна, 2014.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ВУКОВИЋ, Анђела. Елементи постфолклора у роману *Топ је био врео*. *Књижевно стваралаштво Владимира Кецмановића*. Андрићград: Андрићев институт, 2024, 53–67

ДЕЛИЋ, Јован. *Огледање у архетипу*. Београд: Лагуна, 2015

ЈЕРГОВИЋ, Миљенко. *Ако питаш како ми је, да ти само рокнем двије*, (<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/96608-Ako-pita-kakoroknem-samo-dvije.html>) 18. 6. 2019.

КАРАХАСАН, Џевад. *Pripovijedati grad, Sarajevske sveske*, br. 21/22, 2008, 156–179

КНЕЖЕВИЋ, Саша. О туђини, туђинству и туђинима (*Мит о Сарајеву* и његова сјенка). *Ратна књижевност Републике Српске*. Источно Сарајево: Филозофски факултет Пале, 2014, 223–235

МИЛЕКИЋ, Валентина. Књижевни поступци у два ратна романа: *Топ је био врео* Владимира Кецмановића и *Од Огњене до Благе Марије* Јована Радуловића. *Ратна књижевност Републике Српске*, Пале: Филозофски факултет Пале, 2014, 283–300

- МИЛОВАНЧЕВИЋ, Јована. Прича и сећање у романима *Топ је био врео* и *Осама* Владимира Кеџмановића. *Књижевно стваралаштво Владимира Кеџмановића*, Андрићград: Андрићев институт, 2024, 183–198
- МИТРИЋ, Маријана. Два романа о Сарајеву. *Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске: Слика Босне и Херцеговине у дјелима савремених српских писаца*, Пале: Филозофски факултет Пале, 2014, 275–290
- НЕМЕЦ, Крешимир. *Ћитанје града*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2010
- ПИШТАЛО, Владимир. *Еротска страна Иве Андрића*. (<https://www.kultura/vesti/vladimir-pistalo-erotska-strana-ive-andrica/5bw6vmt>) 9. 6. 2019.
- РАДУЛОВИЋ, Немања. Урбане легенде Београда. Дијахронијски поглед. *Књижевна историја XLIX*. Београд: Филолошки факултет Београд, 2017
- РОСИЋ, Татјана. Слепа мрља реалног, *Сарајевске свеске* 27/28. Сарајево: Медиацентар, 2010, 11-36
- ШЕАТОВИЋ, Светлана. Дечји поглед у роману *Топ је био врео*. *Књижевно стваралаштво Владимира Кеџмановића*. Андрићград: Андрићев институт, 2024, 339–356

Anđela M. Vuković
University of East Sarajevo
Faculty of Philosophy Pale
Alekse Šantića 1, Pale
Study program for Serbian language and literature

WAR IN SARAJEVO IN THE NOVEL *THE CANNON WAS HOT*

Summary

Vladimir Kecmanovic is a contemporary writer who creates at the turn of two centuries and he often talks about the war in Bosnia. The goals of the work are focused on researching the poetic features of the novel *So hot was the cannon* (2008) with a special emphasis on the city of Sarajevo, as a general place, the frame of all events, the epicenter of trauma and war actions, a breeding ground for evildoers of every color, name and kind. The work presents the cruelty of existence, the tragedy of a city, the horror of impending evil, but also the evocation of the past, the (un)bearance of the present and anticipation of the future. He writes novels that become a symbol of the “Sarajevo Karakazan” and the history of Bosnia, on the one hand, but also the individual destiny of the individual, on the other hand.

Keywords: war, city, Sarajevo, narrator, urban legend;

ТЕМАТИЗАЦИЈА РАТА У ПРОЗНОМ ОПУСУ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Рад тежи да размотри тематизације ратних дешавања у прози Горана Петровића, имајући у виду значај који историјски догађаји, а посебно одбрамбено-отаџбински рат, попримају у ауторовом стваралаштву. Прозни опус Горана Петровића, самим тим, показује свест и бригу за колектив, при чему је аутор не само пасивни посматрач и хроничар, него и активни учесник у креирању и дефинисању прошлости, садашњости и будућности. Поступци литерарног обликовања рата подразумевају преиспитивање могућности појединца, али и проблеме кружног тока времена и порицања постојања ратних дешавања, при чему свака од назначених перспектива функционише као својеврсни покушај потпунијег схватања обесмишљеног света. *Кључне речи:* рат, историја, опсада, књижевност, Горан Петровић.

УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Проза Горана Петровића дубоко је прожета темама и наративима важним из перспективе националне историје. Аутор за подлогу својих романа и прича неретко узима јасно одређене исто-

¹ lenanastasic@gmail.com

ријске периоде, да би на њиховим основама, даљом надградњом, креирао ликове који су једино и могли потећи са датог подручја и времена, тако да се међусобно осветљавају. Утемељеност аутора у традицију, као и ширина замаха у фактографско ишчитавају се у нијансама литерарног обликовања самог историјског догађаја, пажњи приликом одабира места дешавања, као и укључивању реалних историјских личности у различите слојеве својих књижевних дела. Сходно томе, инсистирање на конкретним протеклим и савременим сукобима као готово неизоставним чиниоцима књижевног дела могло би се посматрати као својеврсна поетичка константа стваралаштва Горана Петровића. Наведени поступак није необичан, како са аспекта постмодернистичке потребе за претресањем и проблематизовањем историјске грађе, путем тестирања поверења у документ, тако и имајући у виду дијахронијску перспективу књижевне историје, односно рата као велике, опсесивне и свепрожимајуће књижевне теме.

Када је реч о прозном опусу Горана Петровића, потребно је истаћи да однос према историји није типично негаторски и поништавајући, као што би то било очекивано са аспекта доминантних књижевних тенденција крајем XX века, него су постмодернистички принципи² видљиви најпре у аспекту форме књижевних дела. Могуће је говорити о потенцијалном наставку линије павићевске обраде историјске грађе, те се прича пише ради пот-

2 У складу са наведеним, историјска метафикција не би била подобан термин за поступке којим се Петровић служи, те се открива „основна разлика између Петровићевог романа и жанра историографске метафикције: док ова потоња разара веру у историју, подносећи јој рачун дуговања према фикцији, Петровићев роман обавља смену политичке историје културном историјом, односно континуитетом прича и речи“ (Vladišić 2010: 128).

пунијег сагледавања несазнатљивог или занемареног, тако да се књижевност надовезује на историју, попуњавајући извесне празнине. Такав принцип могао би се описати идејом да: „оно што је исприповедано није казано са намером да се корозивно делује на историју или на знање о њој, већ да би се оно што се десило у историји и оно што се десило у историји представљања довели у сагласје без кога у књижевности самосвесног доба не може постојати прича“ (Božović 1996: 86). На овом месту немамо намеру да преиспитујемо превагу између историјских чињеница и књижевног обликовања на нивоу засебних остварења зарад утврђивања степена верности прозе историјским токовима, будући да је посве јасно да „дело овог писца, без обзира на становиште и поетичке захтеве епохе у коју га смештамо, има пуну историјску свест“ (Алексић 2013: 13). Треба имати на уму да тема нашег истраживања подразумева сагледавање одбрамбено-отаџбинског рата, који за Горана Петровића ни у колико није сведен на прошлост која се сазнаје и ишчитава међу документима архива и библиотека, него савремени, актуелни и на одређени начин доживљени сукоб. Имајући у виду да Петровић не пише мемоаре, дневнике или неку другу врсту документаристичке литературе, поставља се питање како говорити о проживљеном на књижевни начин, а истовремено адекватно приказати дух времена?³ Од једнаке

³ Наведено питање надилази проблем засебног аутора и (п)остаје основни проблем савремене српске књижевности, будући да „Ратови у којима се распала социјалистичка Југославија на самом крају 20. века нису имали у себи ничега епског и етичног. Њихова банална политизираност не даје сувише стваралачког подстицаја, тако да сем ретких изузетака, нема значајнијих литерарних сведочења о њима која надилазе реалистичко или ангажовано дневнополитичко сведочење о догађају, без ширих и дубљих симболичких конотација“ (Весковић 2014: 13). Интересантно је

важности су и питања која производе из претходног: зашто и како аутор пише о одбрамбено-отаџбинском рату?

РАТ – ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ ТЕМЕ И СТВАРНОСТИ

Ради адекватног одговора и потпунијег сагледавања односа аутора према ратним дешавањима, потребно је размотрити комплексност теме у оквирима датог корпуса. Наиме, када се посматра тематизација ратних сукоба у опусу Горана Петровића, највећу пажњу истраживача свакако је привукао роман *Опсада цркве Светог Спаса* (1997), будући да је добро позната фактографска подлога осмишљена на три нивоа, односно на плану средњовековне опсаде Жиче, потом пада Цариграда, да би савремени слој тематизовао сукобе из последње деценије двадесетог века. Када је реч о историјским приликама на којима се базирају друга Петровићева дела, опсег је знатно шири, те се као предмет ауторовог интересовања јављају ратне прилике у првој половини двадесетог века, потом време постојања и краха Југославије, али и догађаји ван простора Балкана, попут судбине некадашњих војника, који одлазе у Сједињене Америчке Државе, приморани да буду радници у фабрикама текстила. Заједнички именитељ свих наведених сукоба свакако јесте српски народ, будући да Горан Петровић настоји да понуди нова виђења историје, али не нужно и алтернативна, него пре сужена на искуство појединца, који има капацитет да проговори у име колектива.

Потребно је истаћи да ратови из последње декаде двадесетог века на подручју бивше Југославије у прози Горана Петро-

да Младен Весковић у своју *Антологију ратне приче* уврштава и једно остварење Горана Петровића, под називом „Богородица и друга виђења“ (в. Весковић 2014: 298–314).

вића заузимају повлашћен положај, будући да их аутор тематизује у неколико својих дела. Најразрађенију тематизацију налазимо у већ поменутом роману *Опсада цркве Светог Спаса*, у поглављима посвећеним животу и делању орнитолога Богдана. Када је реч о другим романима, једино се дело *Испод таванице која се љуспа*, а која је креативно одређена као „кино-новела“, бави тематиком одбрамбено-отаџбинског рата, пратећи судбине биоскопских гледалаца у годинама које ће наступити. Приповедачки опус, са друге стране, значајније је обележен посматраном тематиком, те наилазимо на одјеке ратних дешавања у збиркама *Ближњи* („Матица“ и „Све што знам о времену“), *Разлике* („Изнад пет трошних саксија“, „Богородице и друга виђења“) и *Унутрашње двориште*, као и у књизи *Претраживач: записи* („Со“).⁴ Како би фреквентност саме

4 Потребно је прецизније разјаснити заступљеност теме одбрамбено-отаџбинског рата у књигама Горана Петровића, будући да постоје извесна преклапања између објављених збирки. Наиме, *Савети за лакши живот: роман уз кафу* (1989), *Острво и околне приче* (1996), заједно са књигом *Ближњи* (2002) сачињавају збирку прича која се објављује наредне године под насловом *Све што знам о времену* (2003). Имајући у виду да књига обухвата све раније објављене збирке, не посматрамо је као засебно, ново дело, већ као сабрана дела кратке прозе. Након ове књиге, следи објављивање збирке *Разлике* (2006) и књиге *Претраживач: записи* (2007), при чему ће из приче „Испод таванице која се љуспа“ произићи истоимени роман (2010). Потом се појављује књига изабраних прича Горана Петровића под називом *Породичне сторије* (2011), коју приређује и избор сачињава Александар Јерков. Најпосле, издавачка кућа Лагуна објављује књигу *Унутрашње двориште* (2018), која изнова обухвата раније збирке: *Савети за лакши живот: роман уз кафу*, *Острво и околне приче*, *Ближњи* и *Разлике*, при чему се изостављају две приче из последње збирке „Испод таванице која се љуспа“ и „Између два сигнала“, као и неколико прича из *Острва и околних прича* („Шест листова смиља, „Острво“, „Споменик“), те се не може говорити о овој књизи као о новим сабраним причама. Такође, додаје се нова прича и то поново она која одговара наслову – „Унутрашње двориште“, као и кратка

теме била јаснија, потребно је нагласити да се опус кратке прозе Горана Петровића састоји из свега двадесетак прича, при чему су наведена остварења ваљани рефлектори читаве ауторове поетике. Већ овлашним прегледом објављене грађе могуће је утврдити опсежност представљања ратних дешавања у прози Горана Петровића. Одговор на раније постављено питање о разлозима писања о рату из последње деценије двадесетог века могао би се објаснити актуелношћу теме и потребом за писањем о проживљеном, будући да је Петровић у тридесетим годинама када рат отпочиње, те је неминовно изложен тешкоћама које доносе сукоби, санкције и најпосле бомбардовање. Могуће је посматрати писање и као покушај да се да сопствени допринос књижевној обради историје ратних сукоба српског народа. Међутим, такво виђење рата, ограничено тек на подесну књижевну тему, условило би изједначавање различитих просторних и временских категорија, те не би било потребно прецизирање догађаја који се тематизује. Перспектива коју нуди сам аутор подразумева идеју да би књижевност „морала да опомиње да у сваком трену једнако постоје сва три времена, да свако од њих поседује одређену важност и да нећемо опстати ако их скупа не препознамо“ (Радосављевић 1998: 13). Сходно томе, чини се да је писање о рату уједно и опомена и спомен, тако да „прошlost постаје динамичка мрежа односа о којој се стално мора преговарати да би имала смисла за садашњост“ (NORIS 2018: 107).

„Прича о причању“. Из свега наведеног јасно је видљиво инсистирање на новим збиркама кратке прозе, које су недоследно обликоване и подложне критици због начела њиховог састављања, што се лако може „оправдати“ поетиком новог читања које се задобија спајањем различитих дела у промењеном контексту. Самим тим, у наставку рада ћемо говорити о конкретним причама у којима се јавља тематизација ратова последње декаде двадесетог века, ради јасноће и прецизности.

Имајући у виду тенденције ка схватању рата, односно опсаде, осамљености и угрожености као општег обележја људског постојања, такво виђење се умногome подудара са другом опсесивном темом нашег писца – напретком технологије који парадоксално уназађује човека, а једнако води осамљености и бесмислу. Другим речима, могуће је посматрати тему одбрамбено-отаџбинског рата као својеврсни антиутопијски хронотоп унутар кога важе измењена мерила постојања које је потребно изнова осмислити. Када се такво виђење доведе у везу са проблемом немогућности прецизног одређења трајања сукоба од стране књижевних јунака чије се време растеже, није необична атрибуција периода деведесетих као „напоаког времена“ или „несигурног доба“. Притом, није реч о упрошћавању историјске слике истицањем поларитета ми: они, или добро: зло, чиме би се банализовао и сам покушај писања, напротив. Литерарно обликовање уједно је и одговор на већ постављено питање, односно „Петровић се поезијом властите прозе клони претеће идеолошке злоупотребе историје и њене политичке интерпретације“ (Пантић 1999: 189). Обрада савремене теме неретко бива отежана близином самих дешавања, те писању прете једнообразност, искључивост и баналност, од којих Горан Петровић покушава да побегне тражећи општељудски, универзални смисао у конкретним догађајима. Могло би се рећи да је један од најчешћих одговора које аутор изнова проналази управо смештање савремености у прошлост, односно у историју или причу о историји, као минулом времену, да би приповедна „удаљеност“ могла функционисати као својеврсни нивелатор. Постоји неколико начина на које аутор преосмишљава и семантизује ратна дешавања, при чему је стварност нужно изобличена, било да је реч

о њеном антиутопијском, мрачном представљању или прибегавању гротескном и неприродном. Сходно томе, аутор се бави питањима могућности појединца унутар кружног тока времена у погледу сталности рата и проблемом порицања ратних дешавања, при чему сваки од назначених проблема добија адекватан простор за књижевну реализацију.

КАДА ЈЕ РАТ ПОЧЕО И ДА ЛИ ЈЕ ИКАДА ПРЕСТАО?

Посебно важан аспект тематизовања одбрамбено-отаџбинског рата у прози Горана Петровића видљив је у немогућности прецизног временског одређења трајања сукоба. На овом месту превасходно мислимо на учесталост ратова на подручју Балкана, посебно када је реч о двадесетом веку, што се у књижевним делима неретко јавља као један исти сукоб, без краја и конца. Искази којима се такво виђење утемељује махом су меланхолично интонирани, са идејом о бесмислу сукоба и продуженом, вечном трајању једнаког стања. Примера ради, прича „Све што знам о времену“, функционише као исповест наратора, који бележи догађаје у спреси са часовницима у различитим фазама свог живота, тако да се чини да може бити дописана, продужена у прошлост или будућност, једнако као што је то случај са њеном садржином. У да тој причи наилазимо на ефектне реченице: „Круг његовог кретања као да се затварао. Када је причао о детињству, увек је причао о рату. Сада му се и старост сводила на исто“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 110). Такође, на другим местима уочавамо блиске исказе, од описа рата као дечачке игре у „Унутрашњем дворишту“, до зачуђене старице из приче „Завеса“, која је затечена бројем пензионисаних генера-

ла, као и самих ратова. Ратни сукоби постају обележје различитих генерација, тако да период мира постаје утопија недоступна просторима Балкана, те људи круже „од смрти до смрти рођеног, од обећане речи до оне изневерене, [...] од међе до међе на нечијим испресецима картама“ (ПЕТРОВИЋ 2019а: 327).

Проблем недовољно јасних граница ратова одражава се и на поимање самог времена, те у причи „Све што знам о времену“ отац на самрти покушава да ослушне да ли се стари часовници још увек померају, што је директно повезано са причама о рату, будући да је заустављено време унутар поменуте приче суштински једнако продатом, изгубљеном времену у *Опсади цркве Светог Спаса*. Продужено трајање и часовници који не куцају сугеришу једноличност и тешкоћу проживљеног, што је додатно обременењено идејом неразликовања садашње године од прошле, али и прошлог рата од актуелног. Наведено је истакнуто и чињеницом да син проживљава исто што и отац, при чему се рат јавља као својеврсна породична, колективна неминовност: „У јануару 1992. године добио сам позив за мобилизацију. Стигао је ноћу, око три часа, као да је рат управо почео, мада можда никада није ни престајао“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 91). У већ поменутој причи „Завеса“, из збирке *Ближњи* јавља се блиска проблематика, оличена у недоумици старице: „Још мање је сигурна у то када је завеса доспела код ње. Пре или после рата?! И којег рата?!“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 32). Феномен продуженог трајања ратних дешавања видљив је и на плану сукоба појединца, те је пример филмације Рудија Прохаске доведен готово до бекетовског обликовања, будући да са сваком сменом власти књижевни јунак изнова проживљава једнаке проблеме, саслушавања, иследничке поступке. Подробнијим размат-

рањем опсега тематизације одбрамбено-отаџбинског рата унутар дела *Испод таванице која се љуспа*, у контексту једнообразности рата као посебно важан се истиче одломак књиге који пореди председника Југославије са фараоном, са којим се сахрањује читав народ, што је иронично представљено реченицом: „да ли се Титова сахрана збиља завршила, то већ не знам“ (ПЕТРОВИЋ 2010: 125). Гротескна идеја сахране која траје „више од четврт века“ надовезује се на судбине биоскопских гледалаца, тако да од карикатуре јунака постају трагично унесрећене фигуре у епилогу који им следи (ПЕТРОВИЋ 2010: 125). Сахрана читавог народа, самим тим, представљала би продирање загробног света у свакодневицу, док ратна дешавања постају једнака самом постојању. Сходно томе, свет описан у роману *Опсада цркве Светог Спаса* у потпуности је одређен ратом као сталном категоријом, која успева да допре унутар граница сна и маште. На плану приче „Богородица и друга виђења“, једнако као у ранијим случајевима, рат продира у песму, односно мелодију која је „увек иста“, чак доживљена као „тужбалица, древна, некада давно започета, за коју нико више не уме да каже колико дуго траје и има ли уопште завршетак“ (ПЕТРОВИЋ 2019б: 294–295). Уколико је ратно стање обузело реалност и уобразиљу, сан и јаву, ни мирнодопски период више не пружа решење, те Петровић престанак рата дефинише посве орвеловски: „када је рат окончан (тачније, када је сведен у границе мира)“, чиме се поспешује утисак антиутопије (ПЕТРОВИЋ 2010: 139).

Поред доживљаја рата као константе људског постојања, заступљене су и посве супротне тенденције, односно идеје о непостојању рата. Порицање ратних дешавања, посебно када је реч о одбрамбено-отаџбинском рату, одлика је разлике у идео-

лошким погледима, као и недостатку званичног става „тадашњег српског руководства у погледу рата у Хрватској: Србија званично није била у рату, али се спроводила регрутација војно способног становништва“ (Владушић 2019: 160), односно проблема који настају током и након самог рата. Интересантно је да се оба начела (порицање рата и непрестани рат) могу описати као алтернативни доживљаји света који више не може да спозна разлику између опозиција. Наведено је у спреси са лајтмотивом видика у *Опсади цркве Светог Спаса*, будући да „конструисана садашњост од стране дискурса Моћи продукује конструисану историју и будућност, а тај процес се [...] не зауставља до данас“ (Алексић 2013: 134). У неколико наврата Петровић проблематизује питање политичке моћи и механизма власти као сила које управљају животима појединаца, при чему је далеко најефектнија управо сцена из *Опсаде*, у којој моћници „као да одгуркују колоне мрава“ или „попут безазлене дечије забаве“ повлаче линије на картама (ПЕТРОВИЋ 2019а: 199). Имајући у виду несазнатљивост садашњости и произвољност историографије, Петровић истинитост проналази и нуди у причи, да би на плану исте сукобио и размотрио различите индивидуалне ставове. У неколико наврата Петровић сугерише произвољност доживљаја одбрамбено-отаџбинског рата:

„Средина лета 1991. године. Био је рат. Онај који за неке то није био. Нејач је измицала овамо. Војска је хрлила тамо. Право правцато клупко људи. На крају се није знало ко је куда збиља пошао“ [...] „Рат је. Истина, не баш овде, али није ни далеко. И не баш за сваког, али никада се не зна ко је ко. Треба бити обазрив. Много је свакаких. Пре свега, њихових“ (ПЕТРОВИЋ 2019б: 288, 293)

Једнако као и приликом разматрања других блиских питања, Петровић се не упушта у директне размене мишљења сопствених књижевних јунака, него спознају доносе материјални и природни елементи. Уколико Богдан из *Опсаде* премерава видике да би уочио диспропорцију између зазиданих и померених „данашњих прозора такозване јаве“ (ПЕТРОВИЋ 2019а: 208), на плану приче „Богородица и друга виђења“ спознаја је видљива у наизглед узгредним описима необрађених њива и уништених производа: „напољу је владала несносна подневна врућина, непожњевена поља су мировала“ или „локомотива с муком стаде, тик до гомиле сасвим труле шећерне репе, још прошле године спремне за утовар“ (ПЕТРОВИЋ 2019б: 289–290). Уколико прави прозори сугеришу неукаљаност реалног дешавања које се у њима може сагледати, онда се природа позадинских призора рата огледа у необрађеним, запуштеним војвођанским њивама. Дакле, суптилним дескриптивним елементима придаје се важност сведочанства, које је материјално и опипљиво, као да је реч о кондензатору искуства рата ван самих линија фронта. Близак стваралачки поступак искоришћен је и у роману *Испод таванице која се љуспа*, будући да време рата не оставља своје трагове искључиво на гледаоцима, него и на самом биоскопу. Наиме, биоскопска сала „таворила је до 1991. године, потом је наводно привремено заборављена, те до дана данашњег није враћена првобитној намени“ (ПЕТРОВИЋ 2010: 23). Биоскопска сала и пољопривредне парцеле једнако су погођене ратним дешавањима, те бивају занемарене и скрајнуте, што представља својеврсно материјално опредмећење рата. Треба имати у виду да су прозорски видици из *Опсаде цркве Светог Спаса* представљени како дословно, тако и метафорички,

док приче нуде махом реалистички надахнут приказ рата, без додатне стилизације, при чему су оба начина представљања базирана на блиској идеји синегдохе, тако да део простора осликава целину света. Самим тим, сужени простор постаје место „где се најверо-достојније и најрепрезентативније откривају механизми како историја утиче на човека и његову позицију“ (Алексић 2013: 13).

ШТА МОЖЕ ПОЈЕДИНАЦ?

Основни проблем који бива постављен пред читаоце заправо се тиче банализације људског страдања, која се јавља услед бројности изгубљених живота спрам недовољно јасних граница самог сукоба. Петровић изокреће и деградира идеолошка полазишта својих јунака, што посебно долази до изражаја у делу *Испод таванице која се љуспа*. Петронијевић страда „као резервиста, одазвао се, није могао тек тако да заборави заклетву положену у Југословенској народној армији, искрварио је на некој славонској њиви“, Ресавац умире „не зна се ни где, ни како, а по свему судећи ни зашто [...] а идеја за коју се осетио прозваним лагано је извитоперена“, док Станимировића сустижу НАТО бомбе, које „су падале у границама допуштене грешке, од свега плус-минус неколико стотина живота, људских“ (ПЕТРОВИЋ 2010: 161). Описана стратегија обликовања књижевних дела у себи садржи негативан однос према самом ратном сукобу, где „непријатељ није неки други политички субјект већ сам рат“ (Владушић 2019: 158). Наведено је видљиво и у разлозима раног пензионисања адвоката: „И даље је био смркнут, ваљда што је тада, тих деведесетих, за време ратова у бившој Југославији, боље него икад, схватио

докле човек може да догура, да залута“ (ПЕТРОВИЋ 2010: 156). Дакле, на снази је „позадинска перцепција рата“, која у овом случају одговара и заступљеном „позадинском приступу рату“ (ВЛАДУШИЋ 2019: 158), односно одјецима ратних дешавања на просторима Војводине, Врњачке Бање, Чачка или Београда. Фронтални приступ рату присутан је тек у назнакама, али и тада сведен на информације о страдању књижевних јунака, без детаљнијих описа ратних сукоба. Занимљиво је да у оба случаја преваже управо позадинска перцепција рата, тако да чак и када се наводе конкретне зарађене стране, оне служе тек као маркир територије на којој се дешава одређени догађај, а не негативно обележена супарничка војска. Изузетак који је потребно посебно истаћи тиче се представљања непријатеља ознаком војног савеза НАТО, причему је бомбардовање вишеструко тематизовано као злочин над природом (*Опсада цркве Светог Спаса*) и човечанством (*Испод таванице која се љусна*).

Горан Петровић, као и други савремени аутори (уп. Владушић 2019: 159), не пише директно, конкретно и реалистично о самим ратним сукобима који су се одвијали деведесетих година, него се бави махом књижевним јунацима „из позадине“, односно онима који бивају онемогућени да активно делају, те проналазе алтернативне начине сапатништва, учествовања и пружања доприноса колективу. Када је реч о посебно стилизованим јунацима Петровићевих дела, неретко је свест о ратним разарањима далекосежнија од дешавања деведесетих година, тако да су сведоци страдања народа они који су раније упознати са недаћама рата. Примера ради, главни јунак приче „Матица“ је заставник прве класе у пензији, док је морнарички официр Ускоковић „када је оноли-

ко заратило [...] међу првима дезертирао. Скинуо је ‘манекенску’ униформу и клиснуо у цивилном оделцету“ (Петровић 2010: 164). Иако су наведени јунаци посве супротни, чини се подесним говорити о њима спрам разлике у представљању војног лица у блиском контексту. Наиме, Андрија Гавровић представља оличење старог духа у модерном времену, који се опире пропадљивости мера и вредности света који познаје, док Ускоковић, иако је војно лице, бежи од раније прихваћене одговорности. Избори појединаца у сусрету са ратним дешавањима, као и начини њиховог учествовања у рату основно су полазиште за разматрање успостављеног односа колектива и индивидуе, што ефектно описује сам аутор, користећи синтагму „Пешчаник људских судбина“ као један од подналова приче „Богородице и друга виђења“. Алузијом на роман Данила Киша, постиже се двоструки ефекат: најпре, у свест читалаца призива се страдање Јевреја у Другом светском рату, као трагедија читавог народа, али се и истиче и истовремено постојање индивидуалних несрећа који сачињавају ту групацију. Чини се да такав поступак доприноси конкретизацији трагичности проживљеног међу различитим слојевима становништва, које смештањем у причу добија особину видљивости, насупрот побројавању унутар пуких статистичких података. Прелазима са општег на појединачно Петровић настоји да у фокус приче доведе опипљиву особу, од крви и мяса, као да се таквим примерима питање постојања рата више не може пренебрегнути. Примера ради, жена, окарактерисана као Богородица, постаје видљива приповедачу тек када почне да доји дете у општем расулу рата, као да пре ни после тога није ни постојала.

Када је реч о самеравањима колективних и индивидуалних напора, тематизација ратова за југословенско наслеђе у прозном опусу Горана Петровића у највећој мери спроводи се на нивоу представљања појединачних људских судбина, које уједно репрезентују патње и страдања кроз које пролази читав народ. Нешто су ређи примери колективног јунака, попут војске или народа, при чему су они нужно одељени, али не и дистанцирани, од света у коме пребивају. Поступак фокализације који се предузима не игра пресудну улогу у дефинисању односа колектива и појединца, будући да у случајевима где је приповедач присутан као књижевни јунак, који говори о сопственом искуству, али у и делима исприповеданим из перспективе свезнајућег приповедача, наилазимо на исту стилизацију догађа: јунак посматра свет. Примера ради, у причи „Матица“ дата је представа избегличке колоне, коју посматра заставник у пензији Андрија Гавровић, тражећи своју породицу. Ужас призора који пензионера држи будног додатно је појачан кошмарном представом возила – „аутомобила са предњим стаклом напуклим од каменица, са бочним ретровизором који само што не отпадне и сабласним дупљама наместо фарова“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 51). Избегли народ је целина за себе, али се појединачним судбинама он спаја са другим делом народа, те није дистанцирани страдалац, него блиски сапатник. Сходно томе, млади војници у причи „Богородица и друга виђења“ посматрани су као целина док у кафани, уз пиво, самоуверено говоре о предстојећој победи, једнако као што младићи, ђаци који заједно седе у биоскопу, у делу *Испод таванице која се љуска*, деле колективну судбину страдања у рату. Најпотпунији описи колективних немира видљиви су у причи „Богородица и друга виђења“, будући да се књи-

жевни јунаци на неколико различитих начина суочавају са ратним приликама. Петровићев путнички воз у себе смешта дезертере, страначке активисте и војна лица, при чему свака од наведених група одговара једном од видова деловања: напуштање државе, борба за опстанак, или искоришћавање прилике зарад сопствених интереса. Наведеним поступцима Петровић маркира нехеројске одлике времена, обликујући гротескне фигуре једнаке оних ма које ће се на индивидуалном плану испољити у кино-новели. Интересантно је да, када је реч о учесницима ратних дешавања, нема позитивних јунака, те је сваки од начина деловања једнако обесмишљен: војници посматрају спомен-плочу избледелих слова, осећајући се „као да су армија неког другог народа“ (ПЕТРОВИЋ 2019б: 305), док дезертере „у месту повратка чека војна полиција“ (ПЕТРОВИЋ 2019б: 309). Такође, младиће из биоскопа „Сутјеска“ окупља једнака судбина: „једино је било сигурно да су историјом заувек били окупљени на спомен-плочи са презименима погинулих у ратовима деведесетих“ (ПЕТРОВИЋ 2010: 161).

Уколико је сваки од наведених избора праћен фаталним исходом по појединца, а истовремено и без добити за заједницу, поставља се питање адекватног деловања у ратним дешавањима. Јана Алексић, поводом романа *Испод таванице која се љуспа*, износи тезу да „Петровићеви јунаци се не могу снаћи и не могу преузети улогу хероја или историјских подвижника, већ губитника, јер су се утопили у матици историје“ (АЛЕКСИЋ 2013: 317). Међутим, постоје извесни изузеци који не се могу пренебрегнути спрам питања индивидуалног, иако наизглед незнатног подвига, којим се настоји комуницирати са незавидним историјским положајем, чиме се надилази пасивност очајника. На датом плану, интересант-

но је пратити тежњу ка поправљању ствари као образац који се понавља у причама смештеним у последњу деценију двадесетог века. Немогућност да се промени свет у коме књижевни јунак пребива испољава се у виду стваралачког, делотворног и естетског принципа. Тако пензионисани заставник Андрија Гавровић из „Матице“ посвећује своје време померању саксије ка сунчевим зрацима и трагању за матицом која би одговарала постојећем навоју, да би поправио бицикл свога унука. Занимљиво је и начело које покреће на активност, описано као осећање „да је већ морао нешто да уради и немогућност да докучи шта би то могло бити“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 56), које осећа Гавровић, стога што једнаке унутрашње пориве осећа и орнитолог Богдан: „гоњен неком необјашњивом потребом [...] неуморно премештао птичија гнезда. Сврху нечег таквог није знао“ (ПЕТРОВИЋ 2019а: 400). Према истом принципу, у причи „Све што знам о времену“ поправка жениног сата предузима се „1993. године, у пролеће свеопште беспарице“, покренута неодређеном идејом, „можда зато што се ништа друго није дало поправити“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 94). Исто се чини и са опругом сата кинеске производње, који се поправља скраћивањем спирале, „све док читава ствар није постала бесмислена, ‘инса’ је почела да стаје на сваких неколико минута. Управо онако како се у то доба и живело“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 99). Када је реч о запису из *Претраживача*, старица из комшилука довлачи џак соли, услед обавештења о наступајућем рату, што је пропраћено речима о разлици између њене појаве и њене сенке док чека најмилије, тако да се претвара „из нечега премаленог у нешто превелико“ (ПЕТРОВИЋ 2007: 15). У датом контексту могла би се тумачити већ наговештена брига о птицама, али и одломак о премеравању видика,

из *Опсаде цркве Светог Спаса*, будући да је закључак о измењеним мерилима и еталонима близак ономе из „Матице“, те наилазимо на поражавајуће сазнање да: „Стварни прозори не постоје. Ако су и постојали, ја сам их зазидао“ (ПЕТРОВИЋ 2019а: 203). На основу наведених примера, чини се да један од основних начина тематизације рата можемо посматрати управо као дужност појединца да поврати меру свету који је исту изгубио, те више нема „обавезујућ[их] мерила“, а „некада се до тога држало“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 64). Наведено сведочи осећају беспомоћности и узалудности човековог постојања, које се осмишљава управо делотворним принципом: урадити нешто за добробит себе и својих ближњих, зарад кретања ка општем добру или креирању оазе у коме се може бити изолован од немилих догађаја.

Стваралачки и делотворни принцип иде под руку са естетским улепшавањем, будући да се насилни режими и ратне околности у опусу Горана Петровића неретко приказују изобличено, преувеличано и гротескно, за шта би добар пример била прича „Споменик“, из збирке *Острво и околне приче*. Дакле, уређење простора и тежња ка складу постављају се насупрот ратним разарањима, што на плану „Матице“ видимо у замени војне литературе дечаковим сликовницама и лектиром, да се „овим незнатним размештајем отвара читаво пространство, нови свет“ (ПЕТРОВИЋ 2002: 58). Такође, понављање исте радње показује се као варијанта пружања отпора учмалости света, при чему су поступци јунака наизглед бесмислени, али теже хармонији човека и природе. Једнако као што Андрија Гавровић помера мушкатле са сваким покретом Сунца, тако и Маестро из приче „Изнад пет трошних саксија“ делује у складу са сувременошћу, те „за време рата самим почетком

деведесетих“ тражи „да се и више пута него уобичајено ‘призове’ Брамсова елегична музика“ (ПЕТРОВИЋ 2019б: 279). Померање саксије или поновно пуштање исте композиције је напор који чини појединац, као сопствени допринос свету коме не може друга-чије да помогне (уп. Пржуљ 2020: 97). Описана тежња могла би се објаснити и феноменом минијатуризације, о коме поводом *Опсаде цркве Светог спаса* говори Слободан Владушић, истичући га као „структурно начело имагинарног света Петровићевог романа“, које подразумева свест „о вредности које имају поједини предмети упркос њиховој привидној безвредности“ (Владушић 2020: 58). Уколико је анђеоско перо представљало суштинско поседовање моћи, чега су свесни само прозорљиви, преносом истог принципа на читав прозни опус наилазимо на различите предмете са појачаном вредношћу, било да је у питању матица⁵ или сат, који представљају својеврсне личне, интимне реликвије и остатке старе вредности коју је потребно одржати. Јана Алексић добро истиче да „ово уметничко сагледавање стварности и историјске емпирије, без обзира на искуствену проверљивост, далекосежније је и свеобухватније од историјског, јер успева да пронађе и разуме опште у појединачном и да изолује човека у стихији историје“ (Алексић 2013: 308). Дакле, прозори су изједначени са местима „одакле се куну суседни род и семе“ (ПЕТРОВИЋ 2019а: 321), матице са еталонима којих више нема, а на којима је почивао свет, док цвеће и птице о којима се јунаци брину сугеришу обнову виталности природе и бриге за другог, као да свака од наведених

5 Жељка Пржуљ нуди интересантно читање потенцијалне важности матице, које се огледа у подобности шестоугаоног облика пчелињем саћу, као ознаци савршенства, грађевинског принципа, потпоре и базе урушеног света (Пржуљ 2020: 96).

одредница упућује на одређену потребу коју би требало обновити и преосмислити. У датом смислу, агресори који у ратним дешавањима нарушавају ове синегдохе за људскост нужно условљавају саму представу рата као недопустиве категорије, што је једно од основних питања савременог живота: да ли се вреди борити, зарад којих вредности и којим средствима?

Сагледавши различите аспекте обликовања одбрамбено-отаџбинског рата у прози Горана Петровића, суочили смо се са наличјем и одјецима ратних дешавања у удаљеним крајевима, односно у свести оних јунака који су спречени да активно војно учествују у самим сукобима. Спрам трагичног страдања војника и представа суровости историјског заборавља и манипулације, као далеко смисленија побуна представља се стваралачки и естетски напор појединаца, који делају из необјашњивих унутрашњих потреба. Непријатељска сила је у ауторовом виђењу управо рат, који једном започет, не може бити окончан, те сва наведена дела настоје да другачијим начинима досегну слободу и излаз из наметнутих сукоба, који постаје могућ само појединцу, док се колективно спасење унеколико одлаже, као наредни степен освешћења. Другим речима, роман *Опсада цркве Светог Спаса*, као и потоња дела која тематизују одбрамбено-отаџбински рат представљају покушај успостављања континуитета са сопственом традицијом (посебно народном и хришћанском) и будућношћу која непрестано измиче, праћена тежњом књижевних јунака да је сустигну. Самим тим, идеја коју нуди поетика Горана Петровића можда је и најочигледније представљена у завршним поглављима такозване кино-новеле, односно у визији државе као гробнице. Када исту представу доведемо у везу са другим Петровићевим делима, брига о породици и враћање делотворном принципу могу се

посматрати као својеврсни излазак из загробног живота, односно поновно рођење света који ће себе осмислити у дужности и мери.

ИЗВОРИ

- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Ближњи*, Београд: Народна књига–Алфа, 2002.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Претраживач: записи*, Београд: Народна књига–Алфа, 2007.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Испод таванице која се љуспа: кино-новела*, Београд: Новости, 2010.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Опсада цркве Светог Спаса*, Београд: Лагуна, 2019а.
- ПЕТРОВИЋ, Горан. *Унутрашње двориште*, Београд: Лагуна, 2019б.

ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСИЋ, Јана. *Опседнута прича: поетика романа Горана Петровића*, Београд: Службени гласник, 2013.
- ВЕСКОВИЋ, Младен. Предговор, *Епитафија рата: антологија српске ратне приче*, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2014, 9–14.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан. Зашто нам је потребно ново читање „Опсаде цркве Светог Спаса“, Милош Ковачевић (ур.), *Књижевно стваралаштво Горана Петровића*, Андрићград: Андрићев институт, 2020, 49–62.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан. Стратешка култура и слике ратова из последње декаде 20. века у српској прози, *Војно дело*, 71, 2019/8, 155–165.
- ПАНТИЋ, Михајло. Горан Петровић: Постваривање маште, растакање света, *Александријски синдром 3: огледи и критике о савременој српској прози*, Нови Сад: Матица српска, 1999, 184–195.
- ПРЖУЉ, Жељка. Кратка проза Горана Петровића, Милош Ковачевић (ур.), *Књижевно стваралаштво Горана Петровића*, Андрићград: Андрићев институт, 2020, 79–101.

РАДОСАВЉЕВИЋ, Иван. Читалац не сме да „дише“ ван књиге, интервју са Гораном Петровићем, *Реч: часопис за књижевност и културу*, 5, 41, јануар 1988, 10–16.

BOŽOVIĆ, Gojko. Istorija, razumevanje, roman, *Reč: časopis za književnost i kulturu*, 3, 28, decembar 1996, 81–86.

NORIS, Dejvid. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*, Beograd : Geopoetika izdavaštvo, 2018.

VLADUŠIĆ, Slobodan. Opsada crkve Svetog Spasa i istoriografska metafikcija, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 35, 2, 2010, 121–129.

Lenka S. Nastasić

THE THEMATIZATION OF WAR IN THE PROSE OPUS OF GORAN PETROVIĆ

Summary

This paper aims to examine the thematization of war events in the prose works of Goran Petrović, bearing in mind the significance that historical events, especially the defensive-homeland war, have in the author's writing. Therefore, Goran Petrović's prose shows awareness and concern for the collective, in which the author is not only a passive observer and chronicler, but also an active participant in shaping and defining the past, present and future. The literary shaping of war consists of questioning the possibilities of the individual, as well as addressing the problems of the cyclical flow of time and the denial of the existence of war events, whereby each of the indicated perspectives functions as an attempt to achieve a better understanding of the senseless world.

Keywords: war, history, siege, literature, Goran Petrović.

НЕГАТИВНА РЕЦЕПЦИЈА КАПОРОВЕ САРАЈЕВСКЕ ТРИЛОГИЈЕ

М. Капор био је најчитанији аутор своје генерације у ондашњој Југославији. Међутим, од прве објављене књиге критичка рецепција његовог дјела била је условљена нелитерарним, најчешће политичким, чиниоцима, због чега његов опус ни до данас није ваљано вреднован. На силнице критичке рецепције додатно су утицали и Капорови ставови о ратовима 90-их на простору Југославије и српском учешћу у њима. Стога је тема нашег рада негативна рецепција *Сарајевске трилогије*, Капоровог завјетног дјела посвећеног заувјек изгубљеном родном граду Сарајеву.

Кључне ријечи: Сарајево, трилогија, рат, рецепција, Капор

1. „Имао је проклетство да све што напише и објави претвори у бестселер” говорио је Р. Ного за Мома Капора (2013: 11). По образовању академски сликар, био је један од најпродуктивнијих и најчитанијих југословенских и српских писаца¹ у другој

1 Под уредничком палицом Златка Црнковића у Библиотеци модерне литературе ХИТ, издавачке куће „Знање”, која је доминирала издавачком сценом у Хрватској и Југославији током 70-их и 80-их година прошлог вијека и у комерцијалном смислу, али и с обзиром на квалитет издања, Капор је објавио чак осам наслова. Роман *Фолиранти* продат је у 100 000 примјерака у неколико издања, у вријеме кад је уобичајени тираж других популарних аутора исте библиотеке (Маринковић, Сламинг, Шољан,

половини XX и на почетку XXI вијека. Његово књижевно стваралаштво чини четрдесетак наслова који су жанровски и тематски врло разнолики – књиге прича, збирке есеја, водичи кроз сликарство и литературу, романи, ратни дневници, новинске колумне, драмски текстови за телевизију, радио и позориште, филмски сценарији итд.

Књижевна критика није била наклоњена Капору колико читаоци. Након првих романа и збирки приповиједака, будући да је од стране етаблиране критике маргинализован и игнорисан, измислио је „мит” о себи као лаком писцу (наше истицање). Радован Вучковић (2013: 51) врло добро запажа да по разноврсности свога дјела и популарности у широкој публици Капор подсјећа на Ћопића некада. Ћопића је критика због велике популарности називала народним писцем (наше истицање). Одредницама „лаки” и „народни” намеће се мишљење како књижевност лако прихватљива многима баш и није завидног квалитета. Света Лукић (1968: 101–102) међу првим критичарима користи термин „народни писац”, књижевнотеоријски аргументовано указујући на иманентне естетичке вриједности књижевног израза, не само Ћопићевог већ и сваког писца овога типа, коме и Капор, по свему судећи припада.

Изузев А. Флакера, хрватског теоретичара и историчара књижевности, који је у студији *Proza u trapericama* (1976) Капора прогласио једним од најзначајнијих представника тзв. џинс-прозе у Југославији и такође хрватског, књижевног критичара и есејисте, И. Мандића као и Д. Ређепа, његовим дјелом се у то вријеме мало ко студиозно бавио.

Фабрио, Кушан, Брешан, Смоје, Аралица, Павличић) био између шест и десет хиљада (Rizvanović, 2019: 84).

1.2. Радивоје Микић пишући осврт на роман *Ивана у Политици*, 19. маја 2001, запажа:

Момо Капор, нема сумње, спада у писце који су дуго били у чудном положају. С једне стране читаоци су га прихватили (и то читаоци који припадају различитим генерацијама), а с друге стране критика је била крајње резервисана према овом писцу. Тек релативно недавно, могло би се рећи, дошло је до приближавања поларизованих ставова и Момо Капор је уврштен међу најбоље српске писце. О томе сведочи и чињеница да се његов роман *Ивана* обрео у редовном колу Српске књижевне задруге, најстаријој едицији у српском издаваштву, истина мимо уобичајених стандарда (нема предговора, а књига је објављена у исто време и код другог издавача (2001: 6).

Деведесетих година XX вијека у којима се распада Југославија и избија неколико ратних сукоба на њеној територији, дешава се и симптоматични заокрет у рецепцији Капоровог књижевног дјела.

Најпопуларнији југословенски писац, поријеклом из Херцеговине, рођен у Сарајеву, који је живио у Београду, а био аутор загребачког „Знања” – морао је да се определијели. И он је то учинио. У крвавим сукобима дотадашњих сународника отворено се ставио на српску страну.

Иво Андрић је рекао да писац мора да буде уз свој народ, макар он и не био у праву. А мој народ је био у праву (КАПОР 2000: 14).

У интервјуима је често наглашавао како нико није изабрао тим за који игра, већ се родио у њему и да је патриотизам ствар кућног васпитања. У рату је учествовао као ратни репортер. Сматрао је како му је дужност да свједочи о страдању свога народа. Све виђено и проживљено у том времену смјестило се међу корице књига: *Леп дан за умирање*, 1999; *Смрт не боли*, 1997; *Последњи лет за Сарајево*, 1995; *Хроника изгубљеног града*, 1996; *Чувар адресе*, 2000; *Ивана*, 2001. итд.

1.2.2. Нова времена донијела су и нову тематику: рат у Хрватској и Босни и Херцеговини, егзодус Срба из Сарајева, санкције, изолација, бомбардовање итд. Ту промјену тематике Б. Стојановић је сликовито назвао „од џинс прозе до прозе у маскирној униформи” или устаничка проза², а Т. Панчић „од лаке прозе до тешке артиљерије”³. Међутим, изузев тематског искорака и нешто наглашенијег родољубивог става, у приповиједном методу Капоровом није се ништа измијенило (Стојановић 2006: 15). Д. Хамовић овај заокрет од урбаног писца ка националном врло аргументовано, имајући у виду цјелокупно дјело, објашњава као

2 „Момо Капор је превалио пут од писца прозе у траперицама (А. Флакер) до прозе у ’маскирној униформи’, како сам је (2006) назвао у студији о Капоровој прози, уз напомену да синтагму ’проза у маскирној униформи’ не употребљавам у ироничном контексту, него њоме само означавам тематско-мотивско исходиште Капорових ратних хроника, дневника блокаде и 78-дневног бомбардовања Београда, а у аксиолошком смислу за мене су то ако не и најбоље, онда свакако најзрелије и највјештије писане Капорове књиге” (Стојановић 2015: 320).

3 Ријеч је о наслову приказа Капоровог романа *Исповести*. Панчић признаје како је бивши *капорофил* и да је срећно одрастао на његовим књигама којих се неће одрећи зато што се писац промијенио, контаминиран идеолошким трешом, али у посљедњих двадесетак година никако не може да нађе „лепу реч” за било шта што тај човјек говори или пише.

идентитетски проблем. Наиме, сви Капорови ликови прелазе дугу путању одрастања и зрења драматично се суочавајући са многим идентитетским изазовима, посежу за ослоном у генерацијском, потом у породичном и предачком, националном идентитету. Значи, како наративни субјект стари, тема прелази на шири колективни степен. Наведено је посебно уочљиво у прозама с тематиком из рата у БиХ деведесетих година XX вијека (ХАМОВИЋ 2016: 27–28).

Нова тематика привукла је и нове читаоце. Бављење озбиљним темама какве су рат и идентитет, интертекстуалним односима са библијским текстовима, Андрићевим и другим, те нешто сложенијим наративним поступцима, Капорова дјела привукла су и озбиљније и темељитије критичаре. С друге стране, они који су афирмативно читали раног Капора и његову урбану прозу врло гласно почињу осуђивати такав поетички заокрет. Његов патриотски ангажман углавном није наилазио на одобравање. Деведесетих су из Сарајева и Загреба на његову адресу стизале бројне оптужбе – како је ратни хушач, великосрпски пропагандиста, идеолог геноцидне политике, итд. Ни добар дио српске јавности у томе није заостајао.

Као илустративан примјер за наведено може нам послужити разговор о ратној књижевности (повод је био Кеџмановићев роман *Топ је био врео*) објављен у *Политици* у два наставка, 16. и 24. јануар 2009. У разговору су поред Кеџмановића учествовали В. Арсенијевић, Н. Прокић и Б. Дежуловић. Дежуловић каже како он и Капор пишу из етничког принципа, али не исте ствари. Себе проглашава *антиратним* писцем (*Пјесме из Лоре*), који се бави бесмислом рата и тражи бесмисао рата, док Капор који је *ратни* писац тражи смисао рата, а такви су писци „заправо за-

почели рат". У потпуности се слажемо са Стојановићевим (2015: 297) ставом да изјавити како су ратове започели Капор и њему слични писци који су први почели да пишу о тим ратовима, значи ослободити одговорности оне који су га стварно започели јер је то био једини начин да се послјије разбијања Југославије и сецесије, стекну независност и међународно признање. Дежуловић у Прокићу налази истомишљеника. Капор је по њему своју урбану Ану „шутнуо у доњи део леђа” зарад четничке браде те је тако учествовао у „ратном поразу” који је „он и смислио”. Јасно је како је овдје ријеч о дисквалификацији узрокованој потпуно некњижевним разлозима, будући да ни један ни други саговорник ничим не показују да су читали Капорове књиге објављене у посљедњој деценији XX вијека.

Наиме, у времену оштрог сукоба постјугословенских новодржава и идеологија, махом криптокомунистичких, Капор је у очима многих дотадашњих читалаца постао писац који је издао себе, и то само зато што је као човјек стао без остатка под рођено име и презиме. Умјесто хипокористичног, свеприхватљивог Мома почео се појављивати и епски Момчило, кога су могли прихватити само они који су сачували нешто слуха и насљедне симпатије за епску ширину и тврдину (Поповић 2013: 76).

1.3. Други кључни моменат када је у питању рецепција Капоровог књижевног дјела, јесте његова смрт.

У медијима су се појавили многобројни некролози, који су отворили низ питања везаних за Капорово књижевно и људско дјеловање. Многи од њих били су, како Стојановић одлично формулише, „пуцњи у мртваца” будући да су постављајући мно-

га некњижевна, политичко-политикантска питања и доносећи рециклиране стереотипе обесмислили значење ријечи некролог (2015: 317-318). Нажалост, управо ти некролози до данас су остали најдоступнија и најчитанија литература о Капору, те су кључни за рецепцију његовог дјела. Као неки вид одговора на ову медијску хајку, Капорова супруга Љиљана је поводом годишњице његове смрти приредила књигу *Легенда Капор* у којој се нашло педесет пет текстова из пера пишевих савременика, пријатеља и познаника који су из различитих углова освјетлили његов лик.

Смрт писца на неки начин је анимирала и институције па и академску заједницу. Учитељски факултет организовао је, уз подршку *Фонда Момо Капор*, 19. маја 2011. у Београду и 24. маја у Риму, Научни скуп *Дело Моме Капора у контексту српске (омладинске књижевности)*, након чега је објављен и зборник *Приповедач урбане меланхолије: Књижевно дело Моме Капора* (2012). Академија наука и умјетности Републике Српске 2013. године објавила је *Споменицу академику Моми Капору*, а исте године објављен је и зборник радова са Ћоровићевих сусрета у Билећи посвећен његовој прози.

Треба нагласити да је ипак пионир у систематском изучавању Капоровог књижевног дјела Б. Стојановић који је још 2006. објавио монографију *Момо Капор – од џинс-прозе до прозе у маскирној униформи*, а затим и *Проза позног Капора* (2015). Врло значајна је и књига Д. Хамовића објављена 2016. године о проблему идентитета у Капоровој прози – *Момо тражи Капора* (2016). Године 2021. је на Филозофском факултету Пале одбрањена и прва, колико нам је познато, докторска дисертација о Капоровом књижевном дјелу под називом *Поетика прозе Моме Капора*, канديدата Сузане Бунчић, под менторством проф. др Ранка Поповића.

Споро и са великим закашњењем Капорово књижевно дјело у цјелини добија своје тумаче и интерпретаторе и у научним круговима.

1.4. Међутим, све горе поменуте публикације иако несумњиво врло корисне, нарочито Стојановићеве, нису нам понудиле много одговора на питања постављена у вези са феноменом Капорове прозе у униформи односно романа објављиваних 90-их година XX вијека. Читана идеолошки, мало и површно, резолутно критикована и оцјењивана негативно или пак неосновано хваљена, Капорова књижевна дјела писана и објављивана у назначеном периоду вишеструко су испаштала и испаштају. Претпостављамо да због свега наведеног до данас нису добила довољан број објективних читања и коментара помоћу којих би се одредило њихово мјесто у историји српске књижевности и културе.

С. Владушић показујући начин на који се стварала слика ратова деведесетих година у српској прози разликује двије перспективе:

доминантнију, позадинску перспективу, у којој је рат означен као апсурдан, па има улогу непријатеља, и мање изражену, фронталну перспективу, у којој се као непријатељ може препознати други политички субјекат (2019: 155).

Позадински приступ теми ратова својствен је бестселерима деведесетих година прошлог вијека Селенићевом *Убиство с предумишљајем* (1993) и Арсенијевићевом *У потпалубљу* (1994), док је фронтални приступ заступљен у романима *Есмрах* (1996) В. Јокановића, *Топ је био врео* (2008) В. Кеџмановића и Капоро-

вој *Сарајевској трилогији*. Владушић показује како је позадинска перцепција рата била у предности – Арсенијевић добија Нинову награду, по Селенићевом роману се снима филм, романи им се објављују у више издања. Капор остаје у сјенци ових аутора и разлог за његову маргинализацију треба „тражити у чињеници да су у његовим романима присутни и елементи перцепције рата” (Владушић 2019: 161).

Вјерујемо да је фронтовска перцепција као и недостатак дистанце од трагичних догађаја, како писаца тако и публике, условило лошију рецепцију Капоровог књижевног дјела објављиваног деведесетих. Стога ћемо, на примјеру *Сарајевске трилогије*, његовог тестаментарног дјела, показати ко је то и како читао Капора посљедњих деценија. Пажњу ћемо због обима рада највећим дијелом усмјерити на негативну рецепцију, а за истраживачки корпус узећемо чланке и некрологе из високотиражних дневних новина и недјељника те утицајних интернет портала. Капорова ратна проза је ипак још увијек споредна научна тема, а медији су се као посредници између писца, дјела и читалаца одавно показали као много дјелотворнији него академска критика.

2. Град и градски живот Капорове су теме. Два града су му непресушна инспирација – родно Сарајево и Београд.

Један је од наших најурбанијих писаца, али далеко од оне презриве надмоћи (која је затрвала дела многих наших млађих писаца и учинила их безвредним) над провинцијалним и руралним (Јовановић 2012: 18).

О Сарајеву је писао у романима *Провинцијалац* (1976), *Последњи лет за Сарајево* (1995), *Хроника изгубљеног града* (1996),

Чувар адресе (2000) и многим приповијеткама, а неке од њих су се смјетиле у *Сарајевске приче* (2000).

Под називом *Сарајевска трилогија* објединио је романе *Посљедњи лет за Сарајево*, *Хроника изгубљеног града* и *Чувар адресе*. У једну смисаону цјелину ове романе повезује хронотоп „лепог и несрећног” града Сарајева, које је уједно и њихов главни јунак. Узимајући у обзир хронологију дешавања у њима исприповиједаних, аутор је на прво мјесто ставио, иако посљедњи објављен, роман *Чувар адресе*, у коме говори о ликовима и догађајима из живота Сарајева педесетих година XX вијека, док у другом и трећем дијелу *Трилогије* у специфичном интертекстуалном дијалогу са дугом прошлошћу града тематизује и Одбрамбено-отаџбински/Грађански рат у Босни и Херцеговини вођен у периоду 1991–1995. године.

На питање новинарке Биље Радић зашто је написао књигу о Сарајеву, граду кога више нема, без сумње потресено и врло емотивно, између осталог Капор каже:

За Сарајево ме везивала само једна ситница – да сам рођен у њему! Кад се све сабере, ја сам кратко живео у Сарајеву. Од мојих 60 година, живео сам у Сарајеву два наест година. Али сам одлазио у Сарајево, тамо су ми живели отац, па бака, па моји пријатељи... то су оне пресудне године, она лета кад се обликујете као личност, кад вам се догађају све лепе ствари, све важне ствари, прва љубав, прва девојка, тајна места... (1996: 13).

Капоров одговор је готово очекиван, јер заиста мало је писаца који су одољели изазову родног града те му нису посветили

ни један редак у својим опусима. Сарајево је било његова опсесивна тема, носталгична оаза, топло мјесто које га је чувало. Улице свјетских градова мјерио је његовим сокацима. Много је писао о њему, не би ли се те опчињености ослободио. Пишчев однос према родном граду је амбивалентан – сентименталан је у оним случајевима када говори о некадашњем грађанском духу овога града, а када се дотакне савременог тренутка зна бити врло оштар и критичан.

Познавање духа града у коме је врло кратко живио импресивно је. У *Последњем лету за Сарајево*, слику града даје чак из три перспективе – одозго, са неба, изнутра и из подземља, испод свега. Ова трећа је најкомплекснија, будући да наратор осјећа како се дубоко испод наслага историје и заједничког полувијековног мирнодопског живота, буди „притајена звијер рата”. То могу осјетити само рођене Сарајлије. У оваквом сликању град, Капор је на андрићевском трагу. Фрустрација због губитка родног града, истина, зна се пројавити као зла воља, осветољубивост, па и мржња, али увијек у тијесној вези с љубављу:

Ма колико дуго живео изван тог града, Деспоту је он био као угравиран у целокупно његово биће оном неизбрисивом линијом која дели дубоку љубав од страсне мржње. Знао је, ма где живео, увек ће му недостајати колевка града у котлини где се тачно не распознаје на ком месту престају светла стрмих махала што се пењу уз брда, а где започињу звезде (КАПОР 2000: 21).

З. Т. Панчић свој осврт на роман *Последњи лет за Сарајево* под насловом *Осветник с брда* (недјељник *Време*, 1995) отва-

ра тенденциозно бираним цитатом из романа у коме се Сарајево описује као демонско мјесто на које је пала „голема љигава хоботница и закрилила небо”. Даље, у цитираном параграфу описују се унезвијерене избјеглице из „опсједнутог” Сарајева које су цјелокупни иметак, име и углед, па чак и најближе, понијели у пластичној кеси. Потребно је мало воље и напора како би се ова реченица уистину разумјела на прави начин. Сарајево је било град под двоструким обручем. За српске положаје на околним брдима и планинама јавност је чула, између осталих захваљујући и тумачима какав је Панчић, али за онај први и по много чему стегнутији обруч – а који су чиниле разне сарајевске паравојне формације, браниоци града и армија БиХ и који су сарајевски Срби заточени у граду могли „пробити” само новцем, јаким везама или лудом срећом, па се докопати територије Републике Српске, одакле су се слободно могли кретати у било ком правцу – изгледа мало ко зна. Нажалост, „најближи у пластичној кеси” за изгнанике није била никаква метафора, већ најсуровија реалност. Алузија је то на кости најближих које су бјежећи неријетко носили са собом, јер су српска гробља често бивала полигон на којима се показивало како ће се Срби и српско у том „мултиетничком” граду потпуно затријети. Цитат је несумњиво биран због вапаја изгнаника које су, кад би се докопали слободне територије упућивали војницима Републике Српске, а који ван контекста, уистину звуче страшно: „Срушите га до темеља, ко Бога вас молим! [...] Сравните га са земљом! А прво гађајте моју кућу!” (КАПОР 2000: 20).

Не само овај, већ сви опширни цитати бирани су и посложени тако да Панчић може да закључи да је српски народ устао у своју одбрану само зато што је добро *накапорисан*, те да је због

тога морала умријети мала Ирма Хаџимуратовић (2006: 369). Не-потребно је истицати колико је неумјесно у овом контексту помињати цивилне жртве рата. По њему, Капор свој лични сукоб са родним градом: „Neko u Sarajevu je, izgleda, silno uvredio mladog Momu Kapora; toliko silno da i gotovo stari Momo Kapor još uvek ima volje da se sveti ovom gradu” (1995: 365), успијева да подметне као колективни.

Посљедњи лет за Сарајево проглашава романом *освете, урбицидним романом, књигом-пљувачком*, којом Капор *сарајевомрзац* гађа свој родни град, а све зато што му чаршија није признала да је „lep, pametan, vitak, plav, talentovan, neodoljiv i genijalan” (2006: 369). За њега овај роман нема ни књижевног ни моралног смисла и оправдања, далеко је испод естетског нивоа чак и слабијих остварења из Капоровог предратног „неродољубивог” опуса. То је само „sklepani niz patetičnih reminiscencija s tezom jednog isfrustriranog, nikad odraslog, paranoičnog gubitnika” (2006: 369). Будући да нема никакву естетску вриједност, може послужити само као „logistička podrška veselim paljanskim Pretvaračima Ognjišta u Oganj” (2006: 369). Претпоставља како је с тим пропагандним циљем и писан те закључује да је управо Капор писац неких од најнижих и најбестиднијих страница савремене српске прозе надахнуте актуелним ратом. Занимљиво, али ову закључну тврдњу Панчић ипак не илуструје ни једним цитатом из књижевног дјела које анализира.

4. *Момо Капор, драги писац који је, исписујући мржњу о Сарајеву, губио душу* назив је чланка, објављеног као in memoriam у *Јутарњем листу* 5. марта 2010, М. Јерговића, есејисте и романсијера, рођеног Сарајлије који живи и ради у Загребу. У тренутку

објављивања пренијели су га бројни медији из региона, а и данас је један од најдоступнијих и најцитиранијих текстова о Капору на интернету. Јерговићева импресија о Капоровом лику и дјелу врло је битна за данашњу рецепцију његовог књижевног дјела, те је стога доносимо готово у цјелости.

„Причу” о Капору води на два плана. На једном је његова интимна прича о сусрету са остарјелим писцем чије је дјело пресудно утицало на њега као писца и човјека као и на цијелу његову генерацију, а на другом оцјена Капорове јавне личности и романа *Посљедњи лет за Сарајево*. Наиме, Јерговић је у београдском ресторану „Мала фабрика укуса” видео Капора у друштву двојице људи „*čija su lica djelovala kao da se u životu nisu nagledali gradskih fasada*”. И да није било те двојице, писац ових редова би, наводно, пришао идолу своје младости. Али та примитивна лица у његовом друштву била су јасна илустрација онога што је слутио – Капор кога управо гледа није његов Капор, „градски и грађански писац”, већ несретник, који је учинио све „да од грађанина постане сељак”. У њега се „увукао враг”, па је извјештавао са босанских и хрватских ратишта, протествовао против Америке, „*koja mu je u prethodnome životu bila kulturni i identitetski Jeruzalem*”, свједочио у Хагу у корист Милошевића и био у одбору за заштиту Караџићевог лика и дјела. Текст завршава жалом што му ипак није пришао, што се нису „куцнули лактовима” и што му није рекао нешто глупо и патетично.

Јерговић не планира одбацити Капорове књиге, признаје му приповједачки таленат и о томе говори са искренима симпатијама, али му као творцу *Сарајевске трилогије* замјера однос према Сарајеву:

Momo Kapor, rođeni Sarajlija, autor je najstrašnije knjige o tom gradu. *Posljednji let za Sarajevo* roman je destilirane mržnje, kakav je mogao napisati samo rođeni Sarajlija, netko tko u suštinskome smislu poznaje plan grada, zna sve njegove sentimentalne adrese i legende. I što je bilo najneugodnije: jezik i mentalitet Sarajeva Kaporovi su kost i meso, jer Beograđanin on nikada nije sasvim postao (наше подвлачење).

4.1. Исти текст је на своме блогу објавио под насловом *Нацрт за есеј о комплексу Капор*. Капоров „комплекс” био би Београд који га никада није прихватио и у коме је остао „дошљак” до краја живота. Заљубљивао се у Загреб и Дубровник „е не би ли у своме одабраном Београду изазвао kakvu ljubomoru”, а потом је те градове заједно са Сарајевом „жртвовао” „е не би ли коначно освојио srce tog jednog Beograda”.⁴

Не спори Капору, нити било ком писцу, право на мржњу родног града, јер „kakav bi, recimo, bio Thomas Bernhard kad ne bi mrzio Salzburg i Austrijance?” Међутим, процјењује да Капорова

4 Изгледа да ово „епохално” откриће Капоровог комплекса ипак није ни оригинално, ни Јерговићево. Златко Црнковић, уредник загребачког Хита, покушавајући да изазове Капора на полемику поводом његовог несвакидашњег путописа *Забрањени градови* (НИН, 1. мај 2006, бр. 2889; прештампано у *Путопис кроз биографију*, 2006) у тексту *Лабуђи пјев Моме Капора* објављеном у загребачком *Националу* 30. октобра 2006. године, износи да се позадина Капорове носталгије своди на то да се овај одувик у Београду осјећао лоше, отуђено и одбачено, па због тога чезне за градовима у којима му је било угодно: „Sjećam se, recimo, kako mi je svojedobno, prije mnogo godina, u nastupu iskrenosti, govorio o tome kako ga Beograd nikad nije prihvatio kao svoga građanina, kako se oduvijek u njemu osjećao kao 'dođoš'. Mislio je pri tom na stare Beograđane, na 'čaršiju', koja bi ga najradije, kako se slikovito izrazio, u svom stilu, objesila na kandelaber na Terazijama.”

мржња није лична, него „kolektivna i ratna mržnja” и да је он овом књигом ратовао против свога и себе самога. Затим закључује:

Mržnjom nije izobličio Sarajevo, i to je, vjerojatno, najneugodnije u toj knjizi, nego je i tako mrženo i mrznuto, ostajalo ono prepoznatljivo, lijepo mjesto, nostalgična razglednica.

Овим тврдњама, у суштини, Јерговић открива себе као површног читаоца *Сарајевске трилогије* (друга два романа су му мање дојмљива), али и других Капорових дјела тематски оријентисаних на Сарајево (нпр. *Провинцијалца*). Много је комплекснији Капоров однос са родним градом, градом у коме му је погинула мајка штитећи га за вријеме бомбардовања 1941, у коме је провео тужно ратно и сиротињско дјетињство и младићство, о коме је топло писао, а које га је још седамдесетих протјерало, него што га види Јерговић. Сарајево за Капора и јесте лијепо мјесто и носталгична разгледница, а ни циљ му није био да га мржњом изобличи. И од када и зашто се не може, „врло лично”, вољети и мрзити у исто вријеме?

5. Поводом Капорове смрти огласио се и М. Баздуљ неким видом некролога, *Mali traktat o ganutljivosti*, у *Времену* 11. марта 2010. године. Присјећа се како је роман *Фолиранти*, ишчитавао у рату, у вријеме када је овај већ друговао с Р. Караџићем, али да то није могло утицати на његов доживљај романа у толикој мјери да му се овај не допадне. Штавише, подстакао га је да настави ишчитавање Капорове прозе. Овим приступом, Баздуљ се препоручује као објективан коментатор. Доратном опусу Капоровом упућује низ конвенционалних похвала, а као доминантну особину његовог писма истиче ганутљивост. Затим роман *Последњи лет*

за Сарајево назива *злогласним*. Увиђамо, како такав став произилази из добре упућености у Јерговићеве и Панчићеве, текстове односно њихове утиске и предрасуде.

Баздуљ Капору замјера што је „svoju ganutljivost etnički filtrirao”, што је „odlučio da mu srce kuca samo za svoje *pleme*” и што је само „за његове припаднике сачувао ganutljivost”. Дакле, замјера му једностраност, али не сматра како је *Последњи лет за Сарајево* књига мржње према том граду као таквом, који истини за вољу јесте град „немилосрних шала” и „свирепих људи”. Зато изненађује цитат из текста Теофила Панчића (2006: 369) који слиједи након ове тврдње:

Čak i kada bi Sarajevo bilo najodvratniji grad na svetu, ostalo bi pitanje: kako se naziva čovek koji pljuje i šutira nogom u cevanice onog ko je već vezan i prebijen. Jer, to mrsko Sarajevo već četvrtu godinu Kaporovi prijatelji i istomišljenici tuku i razaraju, granatiraju i izgladnjuju i ubijaju sve živo što je na puškometu i topometu. I na kraju dolazi još Kapor da ga opljune i do kraja ponizi, u najboljoj jalijaškoj tradiciji koje se tako gadi...

Капорову тобожњу мржњу према Сарајеву не може упоредити с Турнијевом спрам Париза или неком аутентичном „bernhardovskom mržnjom”, „jer on zapravo nije mrzio grad; mrzio je one koji se u ratovima nazivaju 'drugom stranom’ i njih je identifikovao sa nemilosrdnošću i svirepošću”. Подвлачи да је Капор у Сарајеву једноставно видео непријатељско упориште. Међутим, ни на једном мјесту, ни једним цитатом-доказом, не илуструје мржњу и „злогласност” овог романа. Недостатак емпатије код Капора објашњава кризом идентитета, изгубљеношћу у лавиринту наци-

онализма и политике, али истиче како је упркос томе према свом изгубљеном граду сачувао ганутљивот. У случају ове тврдње, доказ у роману проналази врло лако и цитира:

Знао је, ма где живео, увек ће му недостајати колевка града у котлини где се тачно не распознаје на ком месту престају светла стрмих махала што се пењу уз брда, а где започињу звезде (Капор 2000: 21).

6. У овом маниру – похвала доратном Капору, па низ површних читања, учитавања, увреда на рачун „новог” Капора – по његовој смрти оглашавају се новинарка Т. Тагиров⁵, Д. Пешорда и многи други.

Пешордин чланак *Što je nama Momo Kapor* (17. март 2010) у ствари је реакција на Јерговићев некролог као и на вијест о Капоровој смрти емитованој на ХТВ-у. На самом почетку читаоцима ставља до знања како за његово писмо никада није имао слуха и да ниједан његов роман није успио прочитати до краја. Једина асоцијација на Капора била му је србисткиња Н. Чопорина, коју је упознао у Украјини, а која му је представљена као „жена која је превела Капора”. До данас му је остао нејасан статус култног писца који је овај уживао у Украјини.

Будући неупућен у Капорово књижевно стваралаштво, он здраво за готово прихвата Јерговићеву дисквалификацију његове

⁵ Неспособна да „одвоји писца од човјека”, више него о Капоровој литератури и *Белешкама једне Ане*, које су јој обиљежиле младост и сазријевање и које се још увијек налазе у њеној библиотеци, ауторка у тексту *Друга смрт Моме Капора* (03. 03. 2010) говори о његовом јавном дјеловању за вријеме деведесетих односно подршци коју је у ратовима давао своме народу, импутирајући му мржњу према Хрватској, пријатељима из Загреба, Фанелију, Дедићу, Сарајеву, Џумхуру итд.

ратне прозе, замјерајући му чак што у тим осудама није радикалнији. Разочаран и ХТВ-овим прилогом, у коме је „pišćeva smrt samo još jedan razlog za nostalgично prisjećanje na 'dobra stara vremena'”, узвикује: „Ni riječi o Momčilovu četnikovanju!” Капор је био одан великосрпској политици, опсједнут мржњом према Сарајеву, опчињен Радованом Караџићем, те му није јасно зашто га Јерговић и други обожаваоци бране од њега самог не поштујући његов избор. Ипак, слажемо се са Пешординим закључком, који га обезвређује као Капоровог критичара: „u vremenu koje dolazi jedina njegova obrana, kao i svakog pisca, su osobe poput prevoditeljice s početka priče”.

7. Видјевши, по повратку са Капорове сахране у Загреб, Пешордин текст, а знајући од раније и за Јерговићев, на који није желио одговарати будући да је туговао за пријатељем, у *Самосталном српском тједнику Новости* огласио се Игор Мандић 19. марта 2010. године свађалачки интонираним чланком *О Momčilu, opet, ali u kontekstu etiketiranja*. Он сматра да су Јерговићеве бројне дисквалификације Капора врло опасне: „kad jednom prasnu, zloćudne se etikete kvaće kao čičak za runo ovaca” (2011: 418). Пешорда их је некритички преузео и уз помоћ њих „ликвидирао”, наводно, Капора као политичку личност. „Jednom lansirana, etiketa veselo leprša od jedne niske duše do druge: čovjeka najprije pljuneš, pa onda zalijepiš etiketu” (2011: 418). Овај текст је његов покушај да се томе већ једном стане у крај.

Као најоданији Капоров критичар те тако најупућенији у његов цјелокупни опус⁶, Мандић тврди како је овај обожавао свој

6 Мандић је критички пропратио готово све Капорове књиге објављене до деведесетих: *Белешке једне Ане*, 1972; *И друге приче*, 1973; *Фолиранти*, 1974; *Провинцијалац*, 1976; *101 прича*, 1980; *Уна*, 1981; *Књига жалби*,

родни град толико опсесивном љубављу да би се могло рећи да су му све књиге о њему, па и посљедња *Како постати писац*, коју је писао издишући. *Последњи лет за Сарајево* као и *Трилогију* читао је више пута „увјек једнако задивљен како је Капор тридесетак година у духу сакупљао крхотине своје носталгије према родном граду, да би их pretoчио у право ремек-дјело” (2011: 418). Роман заводи насловом, али он је референтан само за један одломак. Иначе, то је прича о човјеку који плешући са својом кћери, на тридесетогодишњици матуре сарајевских избјеглица у Београду, своди своје брачне, родитељске и животне дугове:

[...] на музичке теме присјећа се свoga живота и rekreira atmosferu proteklih godina gradskog, građanskog, vjerskog i etničkog rata koji je protutnjao Sarajevom, ružne uspomene kombinirajući s lijepim sjećanjem – navodeći, s onu stranu fikcije, dokumentarno-medijski poznate i provjerljive činjenice – ali u svemu tome nema mržnje ni od korova. Kako bi Momo mogao 'mrziti' svoj grad – koji je ugradio među korice svojih knjiga! – kad mu je posvetio najljepše stranice koje su ikada bile o njemu napisane? (НАШЕ ПОДВЛАЧЕЊЕ) (2011: 418).

Поготово нема ничег мрзилачког у оној епизоди коју они узимају *pars pro toto* а која говори о посљедњим летовима из Сарајева када су људи бјежали из сарајевског караказана. Капор је, каже, увијек проналазио чудесно разумијевање за оне који су му наносили неправду, али он не може разумјети како то данас једног „лаког” писца третирају као „тешког артиљерца”.

7.1. Мандић је прво бранио писца Капора, а у тексту објављеном у истом гласилу неколико дана касније, 26. марта 2010, 1984; *Сентиментално васпитање*, 1983.

Život satkan od finesa брани и човјека Капора. Анегдотом како је у Капоровом стану у Београду вечерао у зиму 1997. године са његовим опозицијским пријатељима З. Ђинђићем, М. Вучелићем и С. Ђорђевићем показује какво је било „Момчилово четниковање” и колико је овај био одан „великосрпској политици”. Врло срчано бранећи пријатеља и показујући велико разумијевање за његово слијеђење Андрићевог напутка о стајању на страни свога народа, закључује:

Više sam ja otrovnih oštrica posijao u tim tekstovima⁷ nego što je Kapor u svojim ratnim pričama uopće ili bilo kako sijao kakvu ideološko-političku ili, strašno je reći, propagandu „Velikosrpske politike” (zbog koje ga ogađuje D.P.). Zbirka tih crnohumornih⁸ priča iz rata toliko je nadmoćna svakome politikanstvu i pronađe li itko u njenom oku ma i „trun” nekakvog „četnikovanja” ili „mržnje” (dok u svojem ne vidi „brvno” ustašovanja), predlažem da se moju malenkost, konjima o repove dade rastrgati na Trgu sv. Marka u Zagrebu! (2011: 420).

8. Колико је Мандићево упозорење на опасности од прећуткивања изношења дифamacија и дисквалификација Капора и његовог књижевног дјела било важно илустративно нам показују Заимбеговићеви текстови, објављени више од деценије након пишчеве смрти, *Nedostojni pad Mome Kapora* (23. април 2020) и *Knjiga mržnje sarajevskih prebjega* (23. децембар 2023) у којима показује како о Капору, који му је „изашао из хатера”, и његовом дјелу нема властитога мишљења, иако је то писац

⁷ Ријеч је о текстовима у књизи *Za našu stvar – kako se postkomunizam kalio u Hrvatskoj, 1990–1998*, Zagreb: Konzor, 1999.

⁸ Односи се на књигу *Смрт не боли*, Бања Лука: Глас српски, 1997.

који му је обиљежио формативне године, те цитира и духовно посваја негативне ставове о његовом лику и дјелу од Т. Панчића, М. Јерговића, Д. Пешорде и П. Матвејевића⁹. Предратне Капорове романе неће и не може заборавити, али оно што је радио у посљедњој фази свога стваралаштва за њега је „рад u smrdljivu baruštinu nacionalizma i antikomunizma”.

Највише му замјера што је у роману *Последњи лет за Сарајево* Бошњаке, посебно Сарајлије приказао као „izdajice, اساسine, murtate, ljude koji ti jedno govore a iza leđa ti drugo rade, jednostavno ljude bez dostojanstva”. Међутим, Капорова оштрица у роману усмјерена је на град, ријетко на појединце, које именује, и никако на цијели један народ. Уосталом, ко је пажљиво читао добро зна да је Капор у својим дјелима вјешто и с великом топлином извајао ликове и племенитих муслимана широких видика какви су нпр. Хајрија Пита, Сеад Фетахагић и Зуко Џумхур.

9 У есеју *Naši talibani*, Матвејевић (3. фебруара 2017) каже: „Ljudi od pera snose za sve to golem dio krivice. Bilo bi dobro kad bi postojao poseban sud, ne samo onaj u Hagu, jedan još viši od njega, bolji i stroži od sudova časti što su poslije Drugog svjetskog rata u nas i u Evropi sudili kvislinškim piscima. Da takav sud osudi pred javnošću sve one koji su krivi za ovo što se dogodilo i da im prije svega navede imena: onog tko je od početka pripremao i poučavao 'vožda' (**Dobricu Ćosića** i njegove skutonoše), onog koji je podržavao 'vrhovnika' i upregao svoje tupo pero u opravdanje agresije na Bosnu (**Ivana Aralicu**, na primjer), onog tko je držao mikrofon pod bradom guslaru i veličao njegove podvige dok je tukao po Sarajevu (**Momu Kapora**). I sve ostale koji su bili uz zločin, poticali na nj, skrivali ga, opravdavali na razne načine i još uvijek ga pokušavaju opravdati: **Matiju Bečkovića**, koji je unesrećio svoj talent, **Đogu i Nogu** s njihovom nakaradnom mistikom, Bobanovog i Tutinog pobočnika **Anđelka Vuletića**, **Milu Pešordu** koji je čak i svoje kolege koji su ostali u Sarajevu pod četničkim bombama zvao 'posrbicama' te, zajedno s njima, mnoge druge” (наше подвлачење).

9. У преношеној и цитираној, врло „утицајној”, како за рецепцију *Сарајевске трилогије* тако и цјелокупног Капоровог дјела, више политичкој него књижевној, Капоровој биографији из пера редакције културно-пропагандног комплета „Бетон”, Живановић/Ћирић¹⁰, објављеној у рубрици „Булевар звезда” 28. новембра 2006. године, Капор је представљен као промотер литературе у маскарној униформи и претеча тривијалне литературе женских писаца, а чији је кључни представник Љ. Ђуровић Хабјановић. Ова литература, намијењена прије свега женској публици, обиљежена је патријархалним, религијским и националним предзнаком. Истиче се његов ратни ангажман у виду извјештача са хрватских босанских ратишта, колумне у *Политици* и ЈАТ-овој ревији у којима пише о рату, српству, Београду, санкцијама, ајвару и чорбастом пасуљу и перфидном Западу. Замјера му се подршка стварању Републике Српске и познанство са Караџићем и тобожња мржња коју обојица осјећају према Сарајеву, а коју је уобличио у својој *Сарајевској трилогији*. Аутори стављају акценат на роман *Хроника изгубљеног града* која је по њима „markantniji primjer književnog povezivanja turbo pravoslavlja s ratom u Bosni, tj. crkve i opsade”. Проглашавају га националистичким трендсетером који указује „na važne turističke i ratne destinacije, tako i na teme u književnosti i novinarstvu”. Један је од генератора антиевропског дискурса у Србији и заговорник Blut-und-Boden идеологије „koju u svojim tekstovima estetizuje i plasira kao etnički ekskluzivitet”.

10 „Значјане” прилоге Капоровој „милитантној” и „националистичкој” „ratnohuškačkoj i etnokanibalističkoj” (РАЊЋ 2008) биографији дали су и Владимир Арсенијевић (видјети чланак *О Vukovaru sa Мотом Капором*, објављиван, уз дозволу аутора, по порталима и под насловом *Мото Капор је bio sociopat*) и Саша Илић (видјети текст *Nećemo valjda o tome*).

10. Могло би се надуго и нашироко расправљати колико су поменути коментатори уопште компетентни да оцјењују Капорову или било чију литературу. Већина анализираних текстова могла би се лако отписати као острашћена и неутемељена, да нисмо примијетили једну врло негативну појаву. Медијски дискурс о Капору и његовој литератури некритички се преселио на странице научних часописа и у академску критику. Ријеч је овдје о раду Наташе Ковачевић, Универзитет Источни Мичиген, *Rapсодија у црвеном Моме Капора: Рат у Босни и изградња националног кана(н)она* [*Momo Kapor's Rhapsody In Red: Building A National(Ist) Can(N)On*] објављеном у *Књижевној историји* 2015. године.

Нећемо се бавити анализом овога рада будући да то није наш корпус, а и да јеесте ослонили бисмо се на рад Д. Хамовић објављен у истом броју *Књижевне историје* Тумач или, можда, иследник (*Капор, Сарајево, Национализам*). Врло аргументовано демаскирао је критичарски поступак Ковачевићеве као и оних гласова са Запада сличних њеном. Желимо само да нагласимо да већ на самом почетку рада ауторка признаје да дијели ставове са Јерговићем и да као ни он не може да помири слику урбаног хроничара београдске свакодневице 70-их и 80-их година XX вијека и космополиту са сликом српског националисте. Ни она се предратних проза које су одиграле важну улогу у њеном сазријевању неће одрећи, али о оном што је Капор писао 90-их не може рећи ништа афирмативно. Да до тог дубоког неразумијевање Капорових ставова деведесетих о нацијама, идентитету, узроцима и посљедицама рата буде још дубље помогли су јој и неки од горе поменутих широко доступних некролога као и текст В. Арсенијевића *О Vukovaru са Момом Капором* у којем Капора назива социо-

патом. Будући да је критичком читању Капорове *Сарајевске трилогије* приступила с убјеђењем да су главни кривци за рат у Босни и Херцеговини Срби предвођени интелектуалцима који су обукли униформе – психијатрима, историчарима, универзитетским професорима и писцима, међу којима је Капор најгласније позивао на крвопролиће (2015: 274) она у њој и не може видјети ништа више од пропагандног штива.

11. И ево још једног сликовитог, у ствари најсликовитијег, примјера екстремно политизоване рецепције Капоровог дјела. Босна и Херцеговина никада није доставила приједлог десет романа који би у оквиру пројекта Форума словенских култура били штампани у едицији „Сто словенских романа“ и преведени на велике свјетске језике. Жири из Федерације БиХ (Е. Казаз, М. Стојић и М. Целиловић) су колегама из Српске (Р. Поповић, Д. Певуља и Ж. Грујић) замјерили што су за штампање предложили Капоров роман *Хроника изгубљеног града* (Поповић 2013: 80).

12. Тема нашег рада била је негативна рецепција *Сарајевске трилогије*, Капоровог тестаментарног дјела посвећеног заувјек изгубљеном родном граду Сарајеву. Као најчешће критикован из *Трилогије* се издвојио роман *Последњи лет за Сарајево*. *Хронику изговљеног града* понеко спорадично и помене, док роман *Чувар адресе*, будући да не тематизује ратне сукобе, није предмет ничијег критичког интересовања.

Анализом чланака објављиваних у дневној штампи и на интернет порталима увјерили смо се како се Капорова (анти)ратна књижевност негативно оцјењује највише на основу површних и идеолошких читања те како се више говори о њему као човјеку него о његовој умјетности. Као изузетно опасну појаву истичемо

чињеницу да се медијска слика и осуда Капорове „прозе у маскарној униформи” некритички преноси и у академску критику.

Иако оштри према познијој Капоровој прози, многи од поменутих тумача не поричу естетски квалитет његових ранијих дјела и не одричу их се. Док И. Мандић, који од првих Капорових радова, о његовој прози пише афирмативно, остаје до краја досљедан у својим судовима. Штавише, упушта се и у полемике у којима аргументовано брани његово цјелокупно дјело.

Капору се највише замјера једностраност у приказивању ратних страдања, недостатак дистанце и фронтовска перспектива. Међутим, његова слика рата није могла бити друкчија но једнострана, а то свакако не значи да је она мрзилачка, што и сам каже:

Види, ја не покушавам да осудим никога. Ја нисам судија. Ја сам писац. Покушавам да разумем. Ја нисам геостратег или политиколог. Ако сам више писао о овој страни – па, тамо сам и био. Зато се надам да ће они који су напустили своје градове и села, своја гробља, наћи свога писца који ће све то да опише. Бог ме је задужио за ову страну – презименом, језиком, пореклом, немам ништа против да се појави нека генијална књига која ће показати и ту страну истине, а коју ја не познајем. Ако нешто не познајем, ја о томе и не пишем, што не значи да то „нешто” мрзим. Мржња није мој алат. Мој алат је разумевање. Не можете да кажете да било који лик из романа мрзим (КАПОР1997: 42).

Вјерујемо да ће око Капоровог мјеста у историјама југословенских књижевности још дуго полемисати „националисти”, „антинационалисти” и „аутошовинисти”. Једни ће га „дизати у звијез-

де” а други „набијати на колац”, док им књижевни аргументи неће ићи даље од расправе:

[...] о томе да ли је Уне, Ане, Сање, Зое... о којима је некада писао преварио „љубављу с гуслама”, или би и оне, да су деведесетих напустиле странице књига и проходе-ле међу Србима, „загуслале” заједно са својим творцем (КЕЦМАНОВИЋ 2012: 252).

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић, Радован. Два рана романа Моме Капора. *Споменица академику Моме Капору*. Рајко Ного (ур.) Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске, 2013, 51-65
- Владушић, Слободан. Стратешка култура и слике ратова из последње декаде 20. века у српској прози. Војно дело. год. LXXI, бр. 8 (2019), 155-165.
- ЂОРЂЕВИЋ, М. Рат још траје, јер нисмо прошли катарзу. <<https://www.politika.rs/scc/clanak/71239/Rat-jos-traje-jer-nismo-prosli-katarzu>> 16. јануар 2009.
- ЈОВАНОВИЋ, Александар. Приповедач урбане меланхолије или сентиментално васпитање Моме Капора. *Приповедач урбане меланхолије: Књижевно дело Моме Капора*. А. Јовановић, З. Опачић (ур.) Београд: Учитељски факултет, 2012, 17-27.
- КАПОР, Љиљана. Легенда Капор. Београд: Књига комерц, 2011.
- КАПОР, Момо. *Последњи лет за Сарајево*. Ниш: Зограф, 2000.
- КАПОР, Момо. *Путонис кроз биографију*. Београд: Књига-комерц, 2006.
- КАПОР, Момо. Зашто Сидран мрзи Кустурицу, *Intervju*, 31.januar 1997, 40-43.

- КЕЦМАНОВИЋ, В. (2012). Ванкњижевна перцепција књижевног опуса Моме Капора. *Приповедач урбане меланхолије: Књижевно дело Моме Капора*. А. Јовановић, З. Опачић (ур.). Београд: Учитељски факултет, 2012, 251-257.
- КОВАЧЕВИЋ, Наташа (2015). Момо Капор's Rhapsody In Red: Building A National(Ist) Can(N)On. *Књижевна историја*, год. 47, бр. 155 (2015): 273-284.
- МИКИЋ, Радивој. О Ивани, ракији и још понечему. *Политика*, 9. мај 2001, стр. 6.
- ПОПОВИЋ, Ранко. О структури Капорових романа на примјеру Хронике изгубљеног града. *Споменица академику Моми Капору*. Рајко Ного (ур.). Бања Лука: Академија наука и умјетности Републике Српске, 2013, 75-93.
- СТОЈАНОВИЋ, Бранко. *Момо Капор - од џинс прозе до прозе у маскарној униформи*. Београд: Рашка школа, 2006.
- СТОЈАНОВИЋ, Бранко. *Проза позног Капора (2000-2010)*. Београд: Свет књиге, 2015.
- ХАМОВИЋ, Драган. *Момо тражи Капора*. Бања Лука: Арт принт, 2016.
- ARSENJEVIĆ, Vladimir. *O Vukovaru sa Momom Kaporem*. <<https://arhiva.nacional.hr/clanak/117034/o-vukovaru-s-momom-kaporem>> 28.septembar 2011.
- БЕТОН, Редакција. *Kapor, Momo*. <<https://www.elektrobeton.net/bulevar-zvezda/kapor-momo/>> 26. novembar 2006.
- FLAKER, Aleksandar. *Proza u trapericama: prilog izgradnji modela prozne formacije na građi suvremenih književnosti srednjo i istočnoevropske regije*. Zagreb: Liber, 1976.
- ILIĆ, Saša. *Nećemo valjda o tome*. <<https://pescanik.net/necemo-valjda-o-tome/>> 20. april 2024.
- JERGOVIĆ, Miljenko (2010, mart 10). *Momo Kapor, dragi pisac koji je, ispisujući mržnju o Sarajevu, gubio dušu*. <<https://www.jutarnji.hr/naslovnica/momo-kapor-dragi-pisac-koji-je-ispisujuci-mrznju-o-sarajevu-gubio-dusu-2230952>> 10. mart 2010.

- JERGOVIĆ, Miljenko. *Nacrt za esej o kompleksu Kapor*. <<https://www.jergovic.com/ajfelov-most/nacrt-za-esej-o-kompleksu-kapor/>> 3. mart 2010.
- MANDIĆ, Igor. *Kaj ste pisali, bre? Шта сте написали, бре? : o knjigama srpskih pisaca : 1959-1998*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- PANČIĆ, Teofil. *Na hartijskom zadatku* (стр. 365-370). Novi Sad: DOO Dnevnik, 2006.
- PANČIĆ, Teofil (2008, oktobar 8). Od lake proze do teške artiljerije. <<https://vreme.com/kultura/od-lake-proze-do-teske-artiljerije/>> 8. oktobar 2008.
- PEŠORDA, Damir. *Što je nama Momo Kapor?* <<https://www.hkv.hr/izdvojeno/vai-prilozi/p-r/peorda-damir/5942-to-je-nama-momo-kapor.html>> 17. mart 2010.
- RIZVANOVIĆ, Nenad. *Pristup oblikovanju nakladničkog niza i njegova načela : doktorski rad*. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2019.
- TAGIROV, Tatjana (2010, mart 03). *Druga smrt Mome kapora*. <<https://pescanik.net/druga-smrt-mome-kapora/>> 3. mart 2010.
- ZAIMBEGOVIĆ, Ešref. *Nedostojni pad Mome Kapora*. <<https://arhiva.tacno.net/beograd/nedostojni-pad-mome-kapora/>> 23. april 2020.
- ZAIMBEGOVIĆ, Ešref. *Knjige mržnje sarajevskih prebjega*. <<https://radiosarajevo.ba/metromahala/ja-mislim/esref-zaimbegovic-knjige-mrznje-sarajevskih-pobjega/526279>> 23. decembar 2023.

Marijana Mitrić
marijana.mitric@ff.ues.rs.ba
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за србистику

NEGATIVE RECEPTION OF KAPOR'S SARAJEVO TRILOGY

Summary

Momo Kapor was the most widely read author of his generation in the former Yugoslavia. From the first published book, the critical reception of his work was conditioned by non-literary, mostly political, factors, which is why his literary work has not been properly evaluated even to this day. The critical reception of his literary work was additionally influenced by Kapor's views on the wars of the 90s on the territory of Yugoslavia and Serbian participation in them. Therefore, the topic of our research was the negative reception of the *Sarajevo Trilogy*, Kapor's literary work dedicated to his forever lost hometown of Sarajevo. From the *Trilogy*, the most criticized novel is *The Last Flight to Sarajevo*. By analyzing the articles published in the daily press and on internet portals, we were convinced that Kapor's war literature is evaluated negatively mostly on the basis of superficial and ideological readings and that more is said about him as a man than about his art. As an extremely dangerous phenomenon, we note the fact that the media image and condemnation of Kapor's "prose in military uniform" is uncritically taken over and introduced into academic criticism as well.

КОНЦЕПТУАЛНЕ МЕТАФОРЕ РАТА, ИЗГНАНСТВА И ИЗГУБЉЕНОГ ГРАДА У РОМАНИМА САРАЈЕВСКЕ ТРИЛОГИЈЕ МОМЕ КАПОРА²

Циљ овог истраживања био је идентификација концептуалних метафора и изворних домена путем којих се концептуализују, разумеју и доживљавају појмови рата, изгнанства и изгубљеног родног града у три романа Сарајевске трилогије Моме Капора, кроз које писац даје слику друштвене стварности отаџбинског рата. Као метод биће употребљена концептуална анализа, која подразумева идентификацију метафоре и метонимије као когнитивних механизма путем којих људски ум интерпетира стварност. Анализирани примери су издвојени на основу идентификације лексичких конструкција и израза који представљају конкретне реализације метафора за поменуте појмове.

Кључне речи: *Сарајевска трилогија, концептуална метафора, рат, изгнанство, Сарајево*

1 mila.dragic@ff.uns.ac.rs

2 Овај рад настао је под покровитељством Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, на основу уговора бр. 451-03-65/2024-03/200166 под којим се реализује финансирање научноистраживачког рада на Филозофском факултету у Новом Саду и под покровитељством пројекта *Савремена српска књижевност и њена рецепција између европског и јужнословенског контекста* који финансира Покрајински секретаријат за високо образовање и научноистраживачку делатност.

1. Увод

1.1. ПРЕДМЕТ РАДА И КОРПУС. Циљ овог истраживања био је идентификација концептуалних метафора и изворних домена путем којих се концептуализују, разумеју и доживљавају појмови рата, изгнанства и града Сарајева у три романа *Сарајевске трилогије* Моме Капора (2003), кроз које писац даје слику друштвене стварности у Босни у време отаџбинско-одбрамбеног рата. Као корпус за истраживање послужили су текстови романа *Последњи лет за Сарајево* (1995), *Хроника изгубљеног града* (1996) и *Чувар адресе* (2000). Анализирани примери издвојени су на основу идентификације лексичких конструкција, израза и секвенци текста које представљају конкретне реализације метафора за поменуте појмове. Имајући у виду ограничења у погледу задатог обима рада, биће представљене само оне метафоре које се појављују у бар два од три дела *Сарајевске трилогије*, при чему ће такође бити приказани репрезентативни, а не нужно и сви пронађени примери.

1.2. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР. Као метод у истраживању употребљена је концептуална анализа, коју су осамдесетих година прошлог века утемељили аутори Џ. Лејкоф и М. Џонсон (LAKOFF—JOHNSON 1980), а која подразумева идентификацију метафоре (и метонимије) као когнитивних механизма путем којих људски ум разуме стварност.

У когнитивној лингвистици, термин *појмовна* или *концептуална метафора* не односи се на природу самог језичког израза, нити на поетску фигуру. Појмовна метафора представља механизам мишљења помоћу кога људски ум апстрактније аспекте стварности, који се називају циљним доменима, концептуализује, односно себи представља посредством структуре конкретнијих,

чулно доживљених аспеката стварности, које називамо изворним доменима, и тако их чини доступним когнитивној обради (LAKOFF–JOHNSON 1980: 10–32). Н. Маругина наглашава да су концептуалне метафоре увек у извесној мери културолошки и друштвено одређене, те су често релативно конвенционалне (MARUGINA 2014: 112). З. Кевечеш, бавећи се метафоричким универзалијама у књижевности, поизива се на Лејкофа и Турнера (1989) и наводи да су чак и у литерарним текстовима често заступљене бројне универзалне концептуалне метафоре које су широко присутне у некој говорној заједници, захваљујући општем утеловљеном искуству живота и природи когнитивног апарата који су заједнички свим људима (KÖVECSES 2018: 155). Конвенционалност самог когнитивног механизма, међутим, не имплицира нужно конвенционалност језичког израза у коме се тај механизам огледа, што је важно напоменути када се анализира књижевноуметнички текст, будући да аутор креативним поступцима замењује уобичајене изразе оригиналним језичким експресијама метафоре које код читаца побуђују нова осећања и перцепције (в. KÖVECSES 2018: 155; MARUGINA 2014: 114).

Сврха метафора није само да апстрактне појмове одредите и учине доступнима когнитивној обради. Оне кроз структуру изворних домена осветљавају и истичу извесне аспекте циљних домена, док неке друге често скривају, стварајући метафоричку реалност, односно усмеравајући и одређујући тако донекле и нашу перцепцију тих појмова у стварности (в. BOŠNJAK 2020: 61; KÖVECSES 2017: 17; ŠARIĆ 2015: 48). Тако је, нпр. у изразу *Горим од љубави* на снази метафора ЛЈУБАВ ЈЕ ВАТРА, која истиче интензитет и физиолошке ефекте осећања; док је у примеру *Разишли су се*

на снази метафора ЉУБАВ ЈЕ ПУТОВАЊЕ која истиче трајање, напредовање, ток, почетак и крај односа, док су остали аспекти скривени и ирелевантни. Аутор књижевног дела, бирајући да одређене метафоре употреби, усмерава и обликује наш доживљај литерарног света који гради (в. MARUGINA 2014: 113–115).

2. Анализа. Највећи број идентификованих метафора у анализираним текстовима употребљен је како би се концептуализовао, тј. описао и доживео дух и карактер *града Сарајева*, кроз који су, у великом броју случајева, посредно концептуализовани и појмови *рата* и *изгнанства*. Метафоре за различите, али и један исти појам, у бројним примерима који обухватају шире пасаже текста заправо се комбинују и укрштају, бивајући понекад компатибилне једна са другом и уклопљене у шири метафорички контекст, док се у неким случајевима мешају са концептуалним преносима који подразумевају несродне изворне домене. Бавећи се концептуалним метафорама у медијском дискурсу, 3. Кевечеш наводи да су случајеви метафоричке интратекстуалности, када једна иста метафора доследно даје кохерентност неком тексту, заправо изузеци (KÖVECSES 2020: 44). Наупрот њима, далеко су чешћи примери дискурса у којима се мешају некомпатибилне метафоричке слике, те не треба очекивати да дискурс посвећен једном циљном домену буде изграђен на великом броју метафорички хомогених лингвистичких израза: „[...] given a particular target domain and its various aspects, we should expect metaphorical linguistic expressions to occur in the discourse that capture and are based on the typical source domains that are conventionally employed to express and capture those aspects” (KÖVECSES 2020: 47). Наш корпус показује да се

ове тврдње у великој мери односе и на литерарни текст, те ће при анализи примери бити обједињени под метафоричким формулама које се чине доминантним, при чему ће и специфичне конкретизације и секундарна метафоричка пресликавања такође бити коментарисана.

2.1. САРАЈЕВО ЈЕ ЖИВО БИЋЕ/ОСОБА. У анализираним текстовима наведена метафора једна је од најучесталијих. Метафоричка пресликавања овог типа, која омогућавају да се појмови који у перцепцији не могу бити одједном и у целини обухваћени представе у уму говорника као особе са физичким и психичким карактеристикама, препознато је у когнитивноинвистичкој литератури под појмом персонификације, који треба разликовати од оног подразумеваног у реторици. Лејкоф и Џонсон персонификацију су првобитно сматрали онтолошким метафором која физички објекат представља као особу, што омогућава да се најразличитија искуства разумеју посредством људских мотивација, карактеристика и активности (LAKOFF–JOHNSON 1980: 33; в. ŠARIĆ 2014: 51). Лејкоф и Турнер су, нешто касније, исти феномен дефинисали као генерализован метафорички когнитивни процес у коме се ентитет или неживи феномен антропоморфизује и приписују му се људске особине (LAKOFF–TURNER 1989, ŠARIĆ 2014: 51). Употреба персонификације код читалаца изазива појачан емоционални ангажман и однос према предмету метафоризације, будући да људи развијају знатно снажније емоције према другим особама него према предметима или дифузним апстрактним концептима (ŠARIĆ 2014: 53).

Као да је том било писано да с времена на време *стргне сопствену заводљиву кожу и разголити пред светом крвави сплет мишића, жила и крвних судова, све до самих костију и*

њихове труле сржи, да истргне запушаче из рупа из којих ће покуљати *смад* и *тама* (плс³, 20); [...] они други што би долазили у овај *заводљиви* град нису примећивали ништа необично. [...] град се *умивао* и *дотеривао* за олимпијске свечаности [...] (плс, 21); У тим неочекиваним, брзим и подмуклим нападима Боб је веома рано откривао *друго, подземно лице Сарајева*, које никада *није ступало у отворени сукоб* ни са ким. [...]; Понижење је било најубојитије тајно сарајевско оружје (плс, 117); Можда сам први пут у животу у Кули осетио суштину *бешчашћа овог града*, који је успео да успава једну тако нежну и префињену душу каква је била моја пријатељица. Суштина тог зла састоји се, наиме, у невероватној *способности да понизи и упрља* све што *дотакне*, а што се по нечему разликује од устаљених вредности (хиг, 117); [...] – то је *умело да изведе само Сарајево* и ниједан други град (хиг, 117); Много пре рата *он ми је одузео право* да посетим своје мртве (хиг, 123).

Приказујући метафоричку слику Сарајева као особе са позитивним и негативним особинама према којој гаји амбивалентан став, аутор истиче аспект моралности сарајевског друштва. Сликом трулог тела представљена је морална декаденција, што је универзални образац утемељен у природном биолошком функционисању људског тела који Лејкоф и Џонсон називају „basic experiential morality”, а који се испољава у концептуалној метафори **МОРАЛНОСТ ЈЕ ЧИСТОЋА** (LAKOFF–JOHNSON 1999: 307, 325). Метафоре за моралност, како наглашавају аутори, утемељене су у различитим искуствима физичког благостања, те су изворни домени обич-

3 При навођењу примера извори су обележени следећим скраћеницама: плс – *Последњи лет за Сарајево*; хиг – *Хроника изгубљеног града*; ча – *Чувар адресе*.

но засновани на ономе за шта су људи кроз историју и у различитим културама оценили да позитивно доприноси том благостању: „For example, it is better to be healthy, rather than sick. It is better if the food you eat, the water you drink, and the air you breathe are pure, rather than contaminated” (LAKOFF—JOHNSON 1999: 290). ОРГАНСКО, ФИЗИЧКО ЗДРАВЉЕ И ЧИСТОЋА, конкретни појмови, оцењени су као ‘добри’ те репрезентују МОРАЛНО ЗДРАВЉЕ И ЧИСТОЋУ као апстрактну категорију, док ФИЗИЧКО ПРОПАДАЊЕ, које је за појединца лоше, метафорички представља МОРАЛНО ПРОПАДАЊЕ. Људско разумевање моралности као високо апстрактног појма развило се дакле из директне интеракције са материјалним светом, и нераздвојиво је стога од наших емоционалних реакција и конкретних искустава попут страха од прљавштине, те жеље за редом – ова потреба да се од нечистоће заштитимо вероватно је последица еволутивне користи од таквог понашања, што се пренело и на начин размишљања о моралности (ZHONG—HOUSE 2013: 109). Прљавштина води у болест, а болест је непожељно стање које оштећује тело, као што је неморал непожељно стање које оштећује друштво.

Трулеж, нечистоћа и смрад смештени су у Капоровим описима испод заводљиве коже која метафорички представља пожељне карактеристике града које заварavaju својом привлачношћу. Међу метафорама за моралне категорије у литератури је идентификован и пренос МОРАЛНО ЈЕ ЛЕПО, НЕМОРАЛНО ЈЕ РУЖНО, који је когнитивна универзалија, будући да се заснива на неуралним преклапањима делова мозга у којима се доносе естетски и морални судови (Yu 2022: 77–78). Веза између наведених категорија одавно је препозната у психологији, где су истраживања потврдила да се привлачним особама начелно приписују позитивне

карактерне особине, пројектоване у жељи да се са њима остваре социјални односи (Yu 2022: 74). Метафоричка слика града као особе заводљивог изгледа која се умива и дотерује како би се приказала свету истиче позитивне моралне аспекте, привлачност и шарм који очарава посетиоце, али и некадашње становнике, имплицирајући ипак не сасвим аутентично понашање, те извесан покушај манипулације. Слика наизглед привлачне особе која испод коже крије физичко пропадање метафорички илуструје извесну моралну дволичност.

Негативне карактеристике сарајевског духа представљене и као нешто што је скривено, подземно, што се налази испод, доле, у дубини, што је у складу са оријентационом појмовном метафором ГОРЕ ЈЕ ДОБРО, ДОЛЕ ЈЕ ЛОШЕ (LAKOFF–JOHNSON 1980: 15–16). Наведени пренос заснива се на интуитивном вредносном супротстављању просторних појмова у складу са искуственим доживљајем света (RASULIĆ 2004: 199) – усправан човек је здрав, болестан лежи; победник у физичком обрачуњу обара побеђеног и сл.

Посредством персонификације, граду се приписује карактерна особина попут бешчашћа, те агентивност и способност да неправедно управља судбинама својих становника. Тиме се појачава емоционални ангажман читалаца и истиче доживљај Сарајева као антропоморфног ентитета са личношћу, вољом и намерама, те се на неки начин одговорност за зло и друштвене турбуленције уклања са појединаца и бива анонимизована, док се кривица приписује самој природи поднебља и духу локалитета.

2.1.1. САРАЈЕВО ЈЕ РОДИТЕЉ. Општија метафора САРАЈЕВО ЈЕ ОСОБА у појединим примерима конкретизује се у форми САРАЈЕВО

ЈЕ РОДИТЕЉ. Метафоре које за изворни домен имају појам родитељства честе су у дискурсу који се тиче нација и државе (ŠARIĆ 2015: 53), док је у нашем случају циљни домен родни град као појам који се, као и дати појмови наведени у литератури, такође повезује са концептима порекла и припадности. Породица јесте фундаментална социјална група у оквиру које људи функционишу (ŠARIĆ 2015: 53–54) и простор је директно доживљене физичке и емоционалне блискости. Овај појам стога евоцира снажне асоцијације повезане са сигурношћу и емоционалним односима, те метафора првенствео истиче емоционалне везе са родним градом. Изгнаници, некадашњи становници града који из бројних разлога више не могу да му се врате, у оваквим примерима концептуализују се као његова деца.

Свако ко је могао, побегао је из Сарајева, а уместо *његове, преосетљиве деце*, град су почели да насељавају љуте Санџаклије ... (ЧА, 192); Повремено сусрећем расуту *децу овог изгубљеног града* (хиг, 16).

Ова метафора се манифестује и у варијацији САРАЈЕВО ЈЕ НАСИЛНИ ОТАЦ. Иако га представља као родитеља, наратор и у овим случајевима задржава однос амбиваленције према свом изгубљеном родном граду. Сарајево је насилни отац, који своју децу (сина) покушава зароби, па и убије, и коме тек као одрасло, одбегло дете покушава истински да се супротстави, па и тад не без страха. Родитељ, као примарна фигура везивања у детињству, са неприкосновеном позицијом љубави и ауторитета у психи детета, овде истовремено изазива страх и представља претњу. Слика суочавања одраслог детета са родитељем након година раздвоје-

ности истиче сложеност односа и подвојеност осећања, те тежину психолошке позиције изгнанника у односу на град. Унутрашња растрзаност између љубави и страха употребљена је као изворни домен за схватање двоструке и двовалентне емоционалне повезаности са градом која је изразито снажна на оба своја пола.

Гледали смо се тако после четврт века, са страшне близине, очи у очи, мој родни град, који је много пута на различите начине покушавао да ме убије и задржи на путу до слободе, и ја, његов син, са прстом на хладном обарачу оружја (хиг, 10).

У једном примеру, Сарајево се експлицитно поистовећује⁴ и са умрлом МАЛКОМ, од које је дете прерано раздвојено, што служи да представи чежњу и сепарациону празнину коју изгнанник осећа у односу према изгубљеном граду свог детињства, коме се никада не може вратити, будући да је заувек промењен и нестао онакав каквог га се изгнанник сећа.

Пишући о својој мајци, [...], чини ми се да се она у мом сећању поистовећује са градом у коме сам рођен, и да је у питању двострука повезаност [...] (хиг, 101).

2.1.2. САРАЈЕВО ЈЕ СТАРА ЉУБАВ. Амбиваленција односа изгнанника према граду у којој ипак преовладава позитивна афективна везаност и љубав огледа се у конкретизацији наведене

⁴ У литератури се примери експлицитног, директног поређења изворног и циљног домена на језичком ниво називају примерима директне метафоре: „‘He’s like a favourite old coat’ – where a cross-domain comparison between a person and a coat is expressed directly at the level of linguistic form (signaled by like)” (STEEN 2010: 93, према MUJAGIĆ 2023: 75).

опште метафоре кроз форму САРАЈЕВО ЈЕ СТАРА ЉУБАВ, где ЉУБАВ метонимијски обележава некадашњег љубавног партнера, који, иако несавршен, и након краја односа задржава свој снажан емотивни утицај на субјекта. Ова љубавна везаност представљена је као ОМАЂИЈАНОСТ, што одговара концептуалној метафори ЉУБАВ ЈЕ МАГИЈА. Магија и стање омађијаности подразумевају потпадање под дејство магичне силе, те истичу губитак контроле над собом те везаност за објекат љубави и против своје воље као један од аспеката снажног осећања љубави (KÖVECSES 1986: 91).

Заиста, тај град је попут *хировите љубавнице* у чијој смо се власти налазили (хиг, 207); Са забрањеним градовима је као и *са великим љубавима*. Тек када их напустимо, спасавајући здраву памет и живу главу, можемо да их сагледамо у правом светлу, *са свим њиховим недостацима*. Али, то нас никада не ослобађа *омађијаности којом нас вежу* (хиг, 189).

2.1.3. САРАЈЕВО ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ/ПРОТИВНИК/НАСИЛНИК. У многим примерима проналазимо и метафору САРАЈЕВО ЈЕ НЕПРИЈАТЕЉ/ПРОТИВНИК/НАСИЛНИК, где се емоционалне повреде задобијене у периоду рата и због изгнанства из родног града представљају сликом тог града као непријатеља који напада, често оружјем, удара и наноси физичке повреде или чак убија. Емоционални и/или вербални обрачуни, те сама емотивна бол, супротстављеност и непријатељство изгнанника према граду представљено је посредством чулно доживљеног, конкретног домена физичког обрачуна, што је у когнитивној лингвистици препознат феномен (в. нпр. PAUWELS AND SIMON-VANDENBERGEN 1995: 40–41). Емоционални и вербални напади попут понижења, подсмеха и забуне

представљене су као оружје или физички ударци, који наносе физичку штету, чиме се метафорички истиче њихова способност да нанесу дубоке душевне повреде. Особа која се служи оружјем и прљавим, неправедним ударцима у борби доживљава се као опасна и нечасна, што су и аспекти духа града који се овом метафором осветљавају. Сарајеву се, као особи, овде приписују и карактерне особине попут подмуклости те склоности ка насиљу и мржњи, чиме се однос са изгнаницима поново помера из сфере одговорности појединца на сам карактер места.

У тим неочекиваним, брзим и подмуклим нападима Боб је веома рано откривао друго, *подземно лице Сарајева*, које никада *није ступало у отворени сукоб* ни са ким. [...] *Понижење је било најубојитије тајно сарајевско оружје* (плс, 117); *Мој родни град је пуцао на мене* кад год бих покушао да га пажљивије погледам. Његова *стара мржња* као да је из свих оних *отровних речи* које ми је годинама упућивао најзад *излила куршуме*, доводећи тако ствар до краја (хиг, 195); [...] – да униште трагове свога злочина пред светом који од ове љубави покушава да направи новог Ромеа и Јулију, [...], *не схватајући ништа о подмуклости града који их је убио*, као и толико других пре њих (хиг, 213); Сарајево понекад тако на изненађујући начин проговара из Бел Амија. Обузима га с времена на време оно а да тога није ни свестан. Тада *удара подсмехом. Рукује забуном као аперкатом, и удара наслепо потпуно без разлога, право у плексус* (хиг, 159).

2.1.4. САРАЈЕВО/ДУХ САРАЈЕВА ЈЕ (ПРИТАЈЕНА) ЗВЕР. У великом броју примера дух САРАЈЕВА метафорички је представљен као ПРИТАЈЕНА ЗВЕР која спава испод његових темеља. У когнитивно-лингвистичкој литератури снажне негативне емоције попут БЕСА

и МРЖЊЕ често се кроз метафоре повезују са ОПАСНИМ ДИВЉИМ ЖИВОТИЊАМА (KÖVECSES 1986: 23–24), што је последица непосредно доживљених искустава која повезују два домена – дивље животиње су опасне, силовите и тешко их је контролисати, као и снажне негативне емоције. Изворни појам неукротиве, дивље и крволочне звери опасне за људе истиче аспекте нестабилности и непредвидљивости, те деструктивне, па и аутодеструктивне тенденције присутне у сарајевском друштву као циљном појму. У многим наведеним примерима овај ефекат појачан је приписивањем датих емоционалних стања самој звери – она је бесна и пуна мржње. Ова метафоричка звер налази се испод регуларног и питомог лица града, чиме се поново позива оријентациона метафора ДОБРО ЈЕ ГОРЕ, ЛОШЕ ЈЕ ДОЛЕ, којом се наглашава морална подвојеност карактеристична за Капорову слику Сарајева. Звер је у многим примерима приказана као успавана или притајена, дакле неактивна, што метафорички одговара ниском степену активности латентних проблема и несугласица у односима различитих етничких групација у граду. Она ипак прети да се разбуди и прождре „добру” верзију града, што показује потенцијал ових скривених нетрпељивости да покрену коначно уништење, да из стања неактивности пређу у деструктивну активност (в. KÖVECSES 1986: 24). Овим контрастирањем успаваног стања које одговара безбрижним и мирним сарајевским годинама са турбулентним периодима представљеним буђењем звери истиче се такође амбивалентан емоционални однос наратора према граду. Сарајевска звер приказује се како гута људске жртве, она је халапљива и неза-сита – њена деструктивна глад у овој метафори одговара силини негативног емоционалног набоја у граду који захтева разарајућу

емоционалну акцију над становницима, представљену као насилно прождирање (в. KÖVÉSCSES 2004: 78). Опис боравишта звери као гротла испуњеног сумпорастим испарењима упућује на неман која долази из дубина пакла, чиме се потенцира концепт надљудског зла које је старије и дубље од појединачних конфликта који се у одређеном периоду испољавају.

Град, грађен по људској мери, ..., *гутао је халапљиво људе, простор и енергију*, све док није почео да се *гуши сам у себи* (хиг, 173); Биће само оно исто *вечно, подземно зло*, које ће стрпљиво чекати колико треба да изненада, једнога дана када се томе нико не буде надао, *разбуди прастару мржњу, подигне на својим плећима и асфалт и калдрму и набере земљу* тако да задрхте и околна брда, и да *почне у бесу да ждере и гута све живо и мртво* (хиг, 238); ... а испод темеља на којима је саграђен *лежала је притајена звер* ... (плс, 21); Боље од икога познавао је сарајевски дух и скривено *присуство оне страшне звери испод свега* (плс, 22); ...што је и у оним давним, безбрижним годинама благостања и свечаности *слутио да ће се једног дана звер пробудити* (плс, 24); У једном једином блеску он схвати да се она *подземна звер пробудила* и да лагано али сигурно *пузи ка аеродрому* (плс, 159); Доле у *гротлу, светлуцајући сумпорастим испарењима*, дубоко и шумно, *режала је наново разбуђена звер и варила жртве које је прогутала тога дана*. Бобу се чинило како *чује шкргут њених црних зуба* и као да до њега, чак горе на небо, допире њен *смртоносни задах* (плс, 172).

2.2. САРАЈЕВО ЈЕ КАРАКАЗАН/ЛОНАЦ (ПОД ПРИТИСКОМ). Наведена метафора веома је заступљена у корпусу, а представља конкретизацију општије метафоре САДРЖАВАЊА која се често

употребљава при концептуализацији емоција, где је тело представљено као садржатељ, док су емоције течност унутар садржатеља чијом се количином изражава интензитет осећања (KÖVECSES 2004: 65). Когнитивнолингвистичка истраживања показују да се метафоре садржавања појављују редовно и у медијском дискурсу који се бави мигрантским кризама у Европи и свету, где се земље које примају мигранте метафорички представљају као тзв. експрес-лонци (*pressure cooker*), који прете да под притиском садржаја који надлази (миграната) експлодирају (в. MUSAĞIĆ 2023: 78–79). Одабир ове конкретне метафоре конвенционалан је дакле и на концептуалном и на језичком нивоу. Избијање рата представља се као експлозија лонца у коме је САДРЖАЈ (МРЖЊА И НЕТРПЕЉИВОСТ у сарајевском друштву) достигао тачку кључања и знатну количину, која је на зидове садржатеља произвела велики ПРИТИСАК (висок ИНТЕНЗИТЕТ), при чему је оштетио своју околину – читаву Босну ширу од самог Сарајева као жаришта. Употреба турцизма *караказан* метафорама даје специфичну културолошку пребојеност и оригиналност, активирајући асоцијације похрањене у колективном менталитету говорника, доводећи у први план негативну, демоничну атмосферу у граду. РСАНУ лексему *караказан* дефинише као ‘у сујеверним представама замишљеног загробног живота једно од мучилишта у паклу, казан у коме се кувају грешници’ и обележава је као покрајинску реч. Ипак, и без познавања овог локално обележеног и архаичног значења, општепознате саставнице *кара-* и *казан* стварају у уму читалаца слику црног лонца у коме се крчкају и дезинтегришу несрећни становници града. На овај начин активирају се универзални вредносни метафорички судови који СВЕЛОСТ доводе у везу са позитивношћу и моралом,

а ТАМУ са негативношћу и неморалом, а који се вероватно заснивају на искуственој повезаности ових појмова са сигурношћу и безбедношћу, са једне, односно неизвесношћу и рањивошћу са друге стране (Yu 2022: 124–125).

Сарајево је експлодирало! Чувени „босански лонац” провreo је у Папеновом караказану, па је силни, више од пола века сакупљени, притисак разнео у парампарчад и лонац и куваре, и кухињу и кућу, улицу и град, и читаву Босну (хиг, 115); Изван обода тога лонца, на чијем смо самом дну, а кога један локални мудрац назива караказаном, кључа и кипи неки сасвим други живот, богатији, занимљивији од онога на који смо, чини нам се, доживотно осуђени (хиг, 151); [...] – све њих је уједињавала нека непозната чежња на дну караказана у коме су се заједно крчкали (хиг, 153); Чинило се да је чак и његов безоблични дотрајали сако [...] натопљен све до поставе [...] тешким медитеранским воњем залуталим случајно у овај град – босански лонац (ча, 52); [...] да негде мора да постоји један други свет, са више смисла и радости, тако различит од нашег караказана [...] (ча, 186); А усред најцрње тмине караказана, једини који су још увек задржали ведрину, памћење, стил и радост живљења, били су старци из Два вола (ча, 192).

2.3. САРАЈЕВО ЈЕ КОЛЕВКА. У текстовима сва три романа појављује се концептуална метафора САРАЈЕВО ЈЕ КОЛЕВКА, где је родни град представљен као појам који код читалаца буди асоцијације на заштићеност и топлину раних дана живота. Колевка је прво безбедно место које особа спознаје након рођења, колевка је везана за појам дома, у колевку нас спуштају и у њој њишу најзначајније особе нашег детињства. Овај изворни појам носи

несумњиво позитивну вредносну оцену, и у односу према циљном појму истиче некадашња осећања топлине, сигурност, носталгију у успоменама на ране, безбрижне периоде живота, на детињство и младост. Бавећи се метафоричким представама Косова, А. Кузмановић Јовановић учестало проналази исту метафору, наглашавајући след закључака који она имплицира, а које овде примењујемо на наше примере: Сарајево је веза са детињством изгнаника, Сарајево је у самом пореклу изгнаника, важно за сам почетак живота изгнаника, без Сарајева они не би били оно што јесу (в. KUZMANOVIC JOVANOVIĆ 2011: 37).

[...] и данас ми се на главу и леђа руши *читав један град – колевка* из које сам први пут видео небо (хиг, 102); Сарајево је, наиме, град чији житељи чим погледају најпре виде зелене бедеме *око своје колевке* (плс, 158); Стајао сам као опчињем призором *те светлеће колевке у којој сам рођен и одњихан*, желећи да се као Петар Пан отиснем од прозорске даске и полетим изнад града (ча, 148).

2.4. САРАЈЕВО ЈЕ ИЗГУБЉЕНИ ОБЈЕКАТ. Концептуални доживљај Сарајева као изгубљеног града реализован у наведеној метафоричкој формулацији налази се и у наслову једног од романа Сарајевске трилогије, а симболички смо га одабрали и за наслов овог рада. Метафоричким представљањем града као изгубљеног објекта, иако сам конкретан град и даље постоји на истом локалитету, овај појам се осветљава из перспективе изгнаника који су у њему провели лепе дане детињства и младости, које у сећању додатно романтизују. Такав град, град безбрижне прошлости, за њих је сада изгубљен, заувек промењен ужасима који су се

у њему десили. Метафором се истиче недостајање и непрепознавање, губитак лепоте коју су изгнаници везивали за место свог порекла, и туга коју губитак изазива. Град је изгубљен јер не представља само место, него и време, људе и вредности које више не постоје.

Попут очајних бродоломника што се грчевито држе за одваљена врата бродског салона што плутају по пучини, седимо за столом под перголом лучке крчме Код Костаса, сећајући се *Сарајева које је за нас заувек изгубљено* (хиг, 12); Повремено сусрећем расуту децу *овог изгубљеног града* (хиг, 16); [...] *изгубили су чак и свој родни град* у који никада више неће моћи да се врате [...] (плс, 55).

2.5. ИЗГНАНИЦИ СУ БРОДОЛОМНИЦИ. Анализа медијског дискурса о мигрантским кризама показује како су метафоре које за изворни домен користе концепт БРОДОЛОМА, односно брода који тоне, веома честе (Мишагић 2023: 73, 82–83). Друштвене промене које доводе до оваквих масовних померања становништва притом су углавном концептуализоване као ПРИРОДНЕ СИЛЕ, попут ОЛУГА И ТАЛАСА на мору, које су изнад људских напора и интервенција, које су опасне и свеобухватне и које се не могу контролисати, те истичу управо ове аспекте монументалних социјалних кретњи. У таквим контекстима, нације или државе често су метафорички замишљене као бродови који подлежу силама природе и тону, а људске жртве као бродоломници, чиме се наглашавају аспекти очаја, немоћи и безизлазности позиције изгнанника, те препуштености струјама друштва које су изван њиховог утицаја. У конкретним примерима, М. Капор описује избеглице из Сарајева окупљене у

изгнанству како се присећају некадашње домовине, метафорички их сликајући као бродоломнике који се заједно држе за комаде олупине свог некадашњег брода, којима су репрезентоване успомене на град, уништен и симболички распарчан као тај брод, који више не постоји онакав каквог га се сећају. Овим сликама истиче се неминовност ситуације и неповрат некадашњег стања, као и грчевито носталгично задржавање позитивно обојених сећања у покушају да се супротстави суровости садашњице.

Попут очајних бродоломника што се грчевито држе за одваљена врата бродског салона што плутају по пучини, седимо за столом под перголом лучке крчме Код Костаса, сећајући се Сарајева које је за нас заувек изгубљено (хиг, 12); Бугари, чувени повртари у пространом Сарајевском пољу, стигли ко зна како у овај град, Чеси, махом машиновође и музичари, Мађари геометри и пивари, што су се овде заувек насукали, заостали иза последњег таласа аустроугарске осеке, [...] (хиг, 131); [...] скуп очајних бродоломника из његовог некадашњег града Сарајева, који плутају кроз свеопшту несрећу држећи се панично овог последњег преосталог стола из капетанове трпезарије – да не изгубе једни друге (плс, 10).

2.6. Изгнаници су деца истог родитеља/браћа. Наведена метафора компатибилна је са концептуализацијом родног града као родитељске фигуре. Изгнаници су представљени као деца која су се разишла по свету напуштајући нездрав родитељски дом. Родбинска, братска, крвна повезаност коју изворни домен имплицира стоји за дубоку емоционалну повезаност изгнанника који се срећу далеко од домовине, и које спајају везе порекла и судбине.

У првом примеру истакнута је и разлика између изгнанника и осталог домаћег света на београдским пијацама – основна метафора комбинује се овде са метафорама у којима су изгнаници представљени као животиње које траже плен и осећају опасност. Ово спуштање у Великом ланцу постојања, као метафоричкој структури којом се одређује хијерархија концепата у наивној слици света, где се људи представљају као животиње, често има негативну конотацију (KÖVECSES 2002: 125). Изгнаници су представљени као предатори који траже плен, дакле опасне, али истовремено и опрезне животиње, и чини се да овде дата метафора више осветљава инстинктивну изоштреност чула и интуиције проузроковану тешким околностима која по себи није негативно конотирана. Такве околности свODE људску природу на примордијално у њој, што обезбеђује опстанак, али и ове појединце јасно одваја од заштићеног престоничког живља који није био приморан да се суочи са својом животињском страном. Изгнана деца овог града-родитеља такође су описана као преосетљива да у њему остану и преживе буђење његове мрачне природе, чиме се упућује на одлазак оних који су се држали вредности које је светло, горње, позитивно лице Сарајева неговало, чије разарање нису могли да поднесу. Наратор и себе као изгнанника назива заблуделим сином који се враћа родитељу, али не проналази прихватање и утеху које прижељкује.

Препознајем своју *браћу по пореклу* и на београдским улицама; то је она неуништива врста продаваца, накупаца, мешетара и трговаца свим и свачим, која се мува, довикује и убеђује свакога кога се дочепа да нешто купи или прода, разликујући се од осталог пијачног света *по изузетној окретности, духу и по*

очима које зверају на све стране тражећи плен или осећајући опасност (хиг, 19); Свако ко је могао, побегао је из Сарајева, а уместо његове, *преосетљиве деце*, град су почели да насељавају љуте Санџаклије [...] (ча, 192); Повремено сусрећем *расуту децу овог изгубљеног града* (хиг, 16); Постао сам странац у родном граду – *заблудели син*, из епохе пре свеопштег благостања (ча, 201).

2.7. РАТ ЈЕ ПРИРОДНА/ПСИХОЛОШКА СИЛА. Као доминантна концептуална метафора за појам рата појављује се метафора РАТ ЈЕ ПРИРОДНА СИЛА (у конкретизацијама ПОПЛАВА, ТАЛАС, БРОДОЛОМ – као последица природне силе, или ПОЖАР), уз појаву метафоре РАТ ЈЕ ЛУДИЛО. Ова два метафоричка преноса заправо деле основни аспект потпуног одсуства контроле који осветљавају у циљном домену РАТА. Талас, поплава, или пожар јесу моћне природне стихије, док је лудило психолошка стихија у форми одсуства контроле над сопственим умом (в. KÖVECSES 1986: 84, 90–91; KÖVECSES 2004: 42). Обе метафоре стога истичу неконтролисану силовитост која из корена мења људске животе, те има огроман потенцијал да буде деструктивна за човека, што одговара циљном домену рата који има разорне последице за друштво. Слично је и са изворним доменима ХАОС и дивља животиња који се појављују у извесним примерима, а који се такође могу сврстати под окриље појма неукротиве универзалне или природне силе. У првом случају, изворни концепт ХАОС додатно осветљава потпуно одсуство структуре и логике у ратном стању, што га разликује од природних сила за које постоји интуитивно, али и проверљиво уверење да имају објективне узроке, чак и ако су они изван моћи схватања и контроле оних који трпе њихове последице. Појам дивља живо-

тиња, односно чудовиште са џиновским клештима, с друге стране, наглашава елементе НАСИЉА и ДИВЉАШТВА у циљном појму.

У пролеће 1941. град Сарајево је преплавио *талас општег лудила* (хиг, 121); [...] који *плутају кроз свеопшту несрећу* држећи се панично овог последњег преосталог стола из капетанове трпезарије – да не изгубе једни друге (плс, 10); [...] баш као и сарајевски сумасишавши, који су се после дужег лутања по граду, када су душевну болницу на Јагомиру напустили лекари и чувари, сами вратили у своје болничке собе. У лудници је, ипак, *мање лудила него на слободи* (хиг, 119); [...] као да се одржавањем реда у свом маленом гнезду супротставља *свеопштем хаосу* који јој, једног по једног, односи ближење, уништава град у коме је одрасла и својим *џиновским клештима чупа, попут зуба из вилице, читаве куће, палате и уходане обичаје* (хиг, 124); Потомци *махале* – полусвет, ни сељаци ни грађани, преко ноћи обogaћене задригле силеције и напасници који су прастару нетрпељивост периферије и центра довели до страшног усијања из кога је избио *велики пожар у коме је све сагорело* (хиг, 181).

3. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА. Након прегледа доминантних метафоричких преноса који се појављују у анализираним текстовима, можемо закључити су у романима Сарајевске трилогије појмови изгнанства и отаџбинског рата приказани су пре свега посредно, кроз метафоричку слику града Сарајева. Сарајево је у Капоровој трилогији првенствено концептуализовано кроз низ појмовних метафора као особа са позитивним и негативним карактерним цртама, као насилни отац и изгубљена мајка, као бивша љубав, непријатељ и зла притајена звер. Наведени метафорички преноси истичу пре свега снажан, али амбивалентан емоционални однос

изгнаника према родном граду, обележен љубављу и страхом, те његову подвојену суштину – топлу, привлачну и заводљиву, али и мрачну и опасну. Сарајево је у већем броју примера метафорички представљено и као лонац под притиском који прети да експлодира, чиме се наглашава проблематична природа и количина његовог садржаја који репрезентује тензије у друштву. Концептуализација града као колевке и вредног изгубљеног објекта такође истичу позитивни поларитет двојаког емоционалног става наратора. Изгнаници су метафорички осликани као браћа, деца истог лошег родитеља, те као беспомоћне жртве бродолома, односно природне стихије која их је захватила. Природна стихија управо је најважнији изворни домен за концептуализацију рата у романима ове трилогије, којим се упућује на опасност те људску немоћ и одсуство контроле над њом.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. I–. Београд: Српска академија наука и уметности, Институт за српски језик САНУ, 1959–.

ПЛС: Капор, Момо. *Последњи лет за Сарајево*. Београд: Књига комерц, 2024.

ХИГ: Капор, Момо. *Хроника изгубљеног града*. Београд: Књига комерц, 2024.

ЧА: Капор, Момо. *Чувар адресе*. Београд: Књига комерц, 2024.

- BOŠNJAK, Jelena. National fabric: Understanding nations through conceptual metaphor. *BELLS90 Proceedings: International Conference to Mark the 90th Anniversary of the English Department, Faculty of Philology, University of Belgrade, Belgrade English Language and Literature Studies*, Vol. 1 (2020): 51–69. <https://doi.org/10.18485/bells90.2020.1.ch3>
- KÖVECSES, Zoltán. *Metaphors of Anger, Pride and Love: A Lexical Approach to the Structure of Concepts*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor. A practical introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- KÖVECSES, Zoltán. *Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling*. Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press, 2004.
- KÖVECSES, Zoltán. Conceptual Metaphor Theory. In: Semino, Elena and Demjén, Zsófia (Eds.). *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017, 13–27.
- KÖVECSES, Zoltán. Metaphor universals in literature. *Letras e Humanidades, Caxias do Sul*, v. 10, n. 20 (2018): 154–168.
- KÖVECSES, Zoltán. Metaphor in media language and cognition: A perspective from conceptual metaphor theory. *Estudos da Linguagem: da descrição linguística a suas interpretações*, Vol. 2 (2020): 39–54.
- KUZMANOVIC JOVANOVIC, Ana. Proceedings of the Nineteenth Annual Symposium About Language and Society – Austin April 15-17, 2011. *Texas Linguistics Forum* 54 (2011): 33–39.
- LAKOFF, George, Mark JOHNSON. *Metaphors we live by*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
- LAKOFF, George, Mark TURNER. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago-London: University of Chicago Press, 1989.

- LAKOFF, George, Mark JOHNSON. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.
<http://ematos.info/public/linguistica/philosophy%20in%20the%20flesh%20-%20george%20lakoff.pdf> (jun 2014)
- MARUGINA, Nadezda I. Conceptual Metaphor as a Model Generating Literary Discourse. *Procedia - Social and Behavioral Sciences* 154 (2014): 112–117.
- MUJAGIĆ, Mersina. Figurative Conceptualizations of Nations, Countries, and Institutions in Newspaper Articles on Migration. *Anglica. An International Journal of English Studies*, 32/2 (2023): 71–92.
- PAUWELS, Paul, Anne-Marie SIMONE-VANDENBERGEN. "Body Parts in Linguistic Action: Underlying Schemata and Value Judgements". In: Goosens, Louis et al. *By Word of Mouth: Metaphor, metonymy and linguistic action in a cognitive perspective*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995, 35–70.
- RASULIĆ, Katarina. Jezik i prostorno iskustvo. Konceptualizacija vertikalne dimenzije u engleskom i srpskohrvatskom jeziku. Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2004.
- ŠARIĆ, Ljiljana. Metaphors in the Discourse of the National. *Družboslovne razprave*, XXXI, 80 (2015): 47–65.
- YU, Ning. *The Moral Metaphor System. A Conceptual Metaphor Approach*. Oxford University Press, 2022.
- ZHONG, Chen-Bo, Julian HOUSE. "Dirt, pollution and purity: A metaphorical perspective on morality". In: Landau, M.J. et al. *The power of metaphor: Examining its influence on social life. American Psychological Association*, 2013, 109–131. <http://www-2.rotman.utoronto.ca/facbios/file/Zhong%20&%20House,%20in%20press.pdf> (jun 2014)

CONCEPTUAL METAPHORS OF WAR, EXODUS AND THE LOST CITY IN THE SARAJEVSKA TRILOGIJA BY MOMO KAPOR

Summary

This research explores the conceptual metaphors and source domains through which the concepts of war, exile, and the city of Sarajevo are portrayed and understood in Momo Kapor's *Sarajevo Trilogy* (2003). The study focuses on three of Kapor's novels: *Last Flight to Sarajevo* (1995), *Chronicle of the Lost City* (1996), and *Address Keeper* (2000), analyzing how these texts reflect the social realities of Bosnia during the homeland-defensive war. The research corpus consists of selected passages from these novels, with an emphasis on lexical constructions, expressions, and text sequences that manifest metaphors representing the central themes of war, exile, and Sarajevo. The study employs conceptual analysis as its primary research method, drawing on the framework developed by Lakoff and Johnson (1980). This approach views metaphors and metonymies as cognitive mechanisms that shape human understanding of reality. In Kapor's trilogy, Sarajevo is depicted through a series of conceptual metaphors, often as a person with both positive and negative traits: a violent father, a lost mother, an enemy, and even a predatory beast. These metaphorical representations underscore the complex and ambivalent emotional relationship that exiles have toward their homeland. Exiles in the trilogy are portrayed metaphorically as siblings, children of the same dysfunctional parent, or as helpless victims caught in a shipwreck, representing the loss and devastation they experience. Notably, the natural world serves as a key source domain for conceptualizing war in Kapor's work, symbolizing dan-

ger, human helplessness, and the overwhelming forces that humans cannot control. The natural element, particularly, becomes a metaphor for the uncontrollable violence and chaos of war, further emphasizing the vulnerability of those caught in its wake.

Key words: *Sarajevo trilogy*, *conceptual metaphor*, *war*, *exile*, *Sarajevo*

НЕНАД ТАДИЋ – ДРАМСКИ ХРОНИЧАР РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ

Циљ овога рада јесте указати на стваралаштво Ненада Тадића, драматурга и драмског писца, који је од 1982. године до грађанског рата у Босни и Херцеговини био члан и прво перо сарајевске Позоришне групе „Шарлатани“. Са почетком грађанског рата у Босни и Херцеговини, овај аутор из Сарајева долази у Пале, гдје са Давором Миличевићем покреће идеју о оснивању Сарајевске српске сцене, у оквиру које ће бити изведен Тадићев комад *Покојник у Народној скупштини*. У раду ћемо се, поред интерпретације Тадићевих комада и указивања на његов значај и допринос развоју драмског стваралаштва Републике Српске, осврнути на оснивање, дјелатност и кратки рад Сарајевске српске сцене, као и на њену улогу у очувању националног идентитета.

Кључне ријечи: Ненад Тадић, Позоришна група „Шарлатани“, Сарајевска српска сцена, пародија, пародичка травестија

1. Драмско стваралаштво у Републици Српској, у односу на друге књижевне родове, судећи по броју објављених критичких текстова, скрајнуто је и нагнуто „над сталном опасношћу егзистенције опстанка“, суочено, с једне стране „са прећутним утапањем у

‘босански’ идентитет”, а са друге стране, „маргинализовано у очима српских културних и политичких елита” (Симовић 2020: 217). У том погледу, посебну непознаницу представља позоришни живот и дјело драмских аутора из Источног Сарајева. На том простору, поред писаца несумњивог угледа и значаја, нарочито су се истакле културне институције и манифестације формиране у Палама током грађанског рата у Босни и Херцеговини (1992–1995). Међутим, културни садржаји другог облика умјетничког изражавања нису у овој мјери маргинализовани, попут Сарајевских дана поезије, Фестивала малих сцена – Монодрама српске¹, музичке и документарно-филмске продукције, дјелатности „Срна филма”² и сл. О њима је већ у извјесној мјери писано, тако да на овом мјесту не можемо говорити о *хигијени несјећања*. Својевремено је на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву покренут вишегодишњи пројекат „Ратна књижевност Републике Српске”, који је финансирало тадашње Министарство науке и технологије, а у оквиру кога су одржавани скупови и објављивани зборници на сљедеће теме: *Ратна приповијетка Републике Српске* (2008), *Ратни роман Републике Српске* (2010), *Ратна поезија Републике*

1 О раду једног од првих позоришних фестивала Републике Српске, основаном у ратним Хаџићима 1995. године, Раде Симовић је приредио драгоцену монографију *Двадесет првих фестивала: Фестивал малих сцена: Монодрама српске*, која је објављена 2016. у Источном Новом Сарајеву, у издању Матичне библиотека.

2 Сњежан Лаловић, новинар, режисер и зајменик Удружења филмских радника Републике Српске, објавио је 2016. године научну студију *Продукција документарних филмова Републике Српске (1992–1995)*, у којој анализира документарне филмове „Срна филма”, снимане у годинама грађанског рата у БиХ, вреднујући њихов национални значај и естетски доживљај.

Српске (2011), *Ратна публицистика Републике Српске* (2012)³. Из приложеног се да примијетити како у овом пројекту није било мјеста за драмско стваралаштво и ауторе који су стварали у периоду од 1992. до 1995. године. Опаска Петра Марјановић како је драма *копиле* књижевности, несумњиво се може примијенити и на овај период књижевног живота.

О првим драмама, драматизацијама и драмским писцима, као и сценским остварењима у позоришту, али и на телевизији (серија *Голи живот*, снимана 1994. године у режији Славка Милановића и Љуба Божовића), готово да нико, изузев Рада Симовића, није континуирано, студиозно и посвећено писао и објављивао. До данас нам остају непознати разлози за овакву незаинтересованости академске критике и културне јавности, посебно ако се у обзир узму написани и одиграни комади, новински чланци који су их пратили, број одиграних представа пред пуним гледалиштем, а нарочито естетска вриједност појединих комада и стечени углед њихових аутора. Као студију *случаја* узели смо примјер драмског писца Ненада Тадића, нарочито у првој фази настанка и развоја драмског стваралаштва Републике Српске. Уједно, сматрамо да је предмет нашег истраживања културолошки феномен који је обиљежио стварање Републике Српске и формирање Сарајевске српске сцене, а који је данас потпуно скрајнут, чиме је прећутана и књижевно-умјетничка вриједност Тадићевих комада писаних током ратних година у Палама.

3 О броју објављених научних радова на ову тему видјети у: Радославка Сударушић, „Библиографија ратне књижевности Републике Српске“, у: *Ратна књижевност Републике Српске*, зборник радова, уредник Милош Ковачевић, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2014, стр. 9–91.

1.2. Име Ненада Тадића (Сарајево, 1960), компаратисте, драматурга и драмског писца, добро је познато онима који су пратили предратну сарајевску позоришну сцену, посебно ону алтернативну – сцену на којој је Позоришна група „Шарлатани” сваког четвртка, пуних десет година, играла представе пред завидним бројем гледалаца. У публици су се, поред сталних поштовалаца рада ове групе, налазили и угледни професори Никола Кољевић, Јосип Лешић, Твртко Куленовић, Владимир Премец, Миодраг Матицки са групом интелектуалаца са Института за књижевност и уметности из Београда, као и музичари из сарајевских рок и поп група. „Шарлатани” су били пријемчиви публици једнако онолико колико и представницима једине партије у бившој СФРЈ. Несумњиво из посве друкчијих естетских критеријума. Публика се добро забављала гледајући сатиру и пародију на сцени, док су службена лица у градском партијском комитету на свој начин (не) разумијевала ову, до тада им непознату, форму умјетничког изражавања.

Ненад Тадић био је „моторна снага групе, њен инспиратор” (Миличевић 2020: 9), а касније и прво перо. Од почетка 1982. године, прецизније, 19. јануара, на Богојављење, у „Клубу 22” у Сарајеву, публици се први пут представила Позоришна група „Шарлатани” комадом *Случај ГСП у 26 слика*. Аутори овог текста били су Орхан Василевски и Давор Миличевић⁴. Представа, рађе-

4 Давор Миличевић (1960, Сарајево) – писац, есејиста, књижевни критичар, театролог. Дипломирао је на одсјеку за Општу књижевност, сценске умјетности и библиотекарство Филозофског факултета у Сарајеву 1982. године, магистрирао на Филолошком факултету у Београду 1988, а докторирао на Филозофском факултету у Бањој Луци. Од 1986. године до избијања ратних сукоба у БиХ радио је на Институту за књижевност у Сарајеву, а током ратних година ради као уредник у Српској новинској агенцији (СРНА). Аутор је више есеја посвећених православној духовности

на по Кеноовим *Стилским вјежбама* и насловљена по тада веома популарном филму *Окупација у 26 слика* Лордана Зафрановића, одмах наком премијере постала је хит, а последице другог или трећег извођења и саставни дио позоришног репертоара Дома младих. Василевски и Миличевић писали су текст и за другу представу групе (*Те-Ве-Це*, 1983), а њену драматуршку окосницу чинило је пародирање телевизијског програма, јавних иступа и опуса тадашњих интелектуалних елита (нпр. Мирослава Крлеже, чија је најпознатија драма у верзији „Шарлатана” *израсла у Господу Блембајеве*), квизова, филмова и серија попут Бергманових *Призора из брачног живота*. Групи се почетком 1983. године придружио Димитрије Поробић, а *Те-Ве-Це* бива премијерно изведена у јулу те године. Нешто раније, у мају мјесецу, након гостовања „Шарлатана” у загребачком СКУЦ-у, групу напушта Орхан Василевски, а у њеним импровизацијама и сталној надоградњи текста политика је заузела значајније мјесто. За „Шарлатане” „то је значило дубљи улазак у забрањене теме – и обзнану Ненада Тадића као главног аутора текстова” (Миличевић 2021: 12). У постави ове необичне групе егзибициониста и неприлагођених друштву и времену у којем су стварали, поред Тадића, Миличевића, Василевског, Поробића (сви студенти опште књижевности Филозофског факултета у Сарајеву) и Енвера Јамакосмановића (студент економије), били су и они који су јој се касније прикључили и обиљежили њен рад: Бранислав Владушић, Мирослав Пиљ и Амир Мисирлић. На сцени су се

у српској књижевности и двије значајне монографије: *Плаштаница стиха: о православном духу у савременој српској поезији* (Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005) и *У огледалу духовном: казивања и огледи о књижевности и традицији* (Београд: Београдска књига, 2012). Живи и ради у Канади.

још појављивали Менсуд Горо, Ренато Обрез и Сениша Будимир (в. Миличевић 2021: 9).

За „Шарлатане“, који су постављали само властите, ауторске текстове, Ненад Тадић режира, игра и пише искључиво пародију – *Злочин и награда* (1984), *Криминална прича* (1984), *Дискретни смрад национализма* (1986), *Та дивна створења* (1988), *Нови прилози за Хамлетову биографију* (1989). Посљедња три комада настају у коауторству са Давором Миличевићем (коаутор неколико слика у *Тим дивним створењима*), а комад *Ко је тко*, написан у освит рата, 1991. године, никад није одигран на сцени. „Шарлатани“, чији је сам назив (хвалисаваци, варалице, пробисвијети) представљао егзибиционистичку потребу да се негира тоталитарни систем и наметнута колективизација, у представама се поигравају са свим тада општеприхваћеним вриједностима: идеолошким, политичким, интелектуалним, као и са оним што је пропагирано на телевизијском програму једине Партије бивше СФРЈ. А пародија – аристофановски нектар духа или, хегеловски речено, апсолутна слобода духа, била је најподеснија форма за такву врсту стилског израза.

Група је имала двије матичне позорнице – подрум-кафаницу у згради Филозофског факултета у Сарајеву и амфитеатар Дома младих на Скендерији, који је на представама бивао испуњен допоследњег мјеста. „Шарлатани“ су играли седам ауторских комада у озбиљним позоришним дворанама широм СФРЈ, наступали су и на фестивалима на којима су добијали неколико награда, али никада ону главну. Правила пародије ријетки су разумијевали, а они који јесу – о њој нису јавно говорили. Дати главну награду *омладинцима* чији су текстови представљали рефлексију ствар-

ности и који су извргнули руглу цијели један систем, значило би јавно му признати све мане и недостатке, па отуда и не изненађује одсуство највећег признања раду групе.

Позоришни израз „Шарлатана”, међутим, са доласком Ненада Тадића као првог пера групе, мијења се након комада *Злочин и награда*. Давор Миличевић (2021: 15), свједок и саучесник, о овој теми биљежи:

Оно што је *Злочин и награда* донијела као новину, као помак у односу на претходне двије представе, јесте то да смо, по први пут, сами креирали драматуршки оквир унутар којег пародија функционише. До тада, то су за нас чинили други – и Кеноове *Стилске вежбе*, и сама „кошуљица” дневног телевизијског програма, били су довољно чврста окосница која је допуштала да се ауторска пажња усмјери искључиво на текст, тачније на засебне краће текстове од којих су те представе биле сачињене. О питањима сцене водило се рачуна само у најосновнијим цртама. Са овом новином почиње и прича о Тадићевом стилу писања, о драматургији у којој ауторов глас маркира читав простор. Од студентске „гимнастике духа” која за законитости сцене (као и за позориште уопште) није превише марила, представе *Шарлатана* израсле су у нешто што би се могло назвати ауторским позориштем.

Наредни комад, *Дискретни смрад национализма*, настао је све оно што је најављено и започето *Злочином и наградом*. Написан и први пут одигран 1986, а на позоришној сцени приказиван све до 1992. године, овај *весели комад са пуцањем и пјевањем*, како је у поднаслову стајало, пророчки је најавио смутне године које ће услједити. Са тим годинама поклапа се и прекид

рада групе чије су представе временом израсле у право ауторско позориште. На крају комада *Шехити у Душановом царству* (1993), Ненад Тадић исписује посвету „In Memoriam” групи „Шарлатани”, за коју је писао пуних десет године, од 1982. до 1992. године. Тим периодом и тим индиректним поменом, окончан је и један период позоришне авангарде у Сарајеву. Нажалост, не постоји ниједна камером снимљена представа групе; о њеном раду не постоји монографија, о њој се уопште не пише, не рачунајући неколико научних радова, у којима се „Шарлатани” помињу уз име Ненада Тадића.

Кратка генеза рада групе на овом мјесту је дата у намјери да се укаже на десетогодишње искуство у позоришту и на сцени Ненада Тадића, али и да се, уједно, премости лук од ауторског позоришта и рада „Шарлатана” до Сарајевске српске сцене, у чијем оснивању и раду ће овај аутор, поред њених утемељивача, заједно са *шарлатанима* Давором Миличевићем као режисером и Димитријем Поробићем као глумцем, утиснути трајан печат.

2. Са избијањем грађанског рата у БиХ, Ненад Тадић из Сарајева долази у Пале, у којима од 1. децембра 1992. почиње радити као новинар-уреднике Српске новинске агенције (СРНА), која је тада активно учествовала у културном животу Републике Српске. У овој агенцији радио је значајан број афирмисаних књижевника, пјесника и културних радника, као и оних који нису радили у Срни, али су били у њеном кругу. Захваљујући тој чињеници, СРНА је имала велики утицај на формирање културних институција у Палама. У окриљу агенције основане су и двије врло значајне културне установе – „СРНА филм” и „СРНА фест” (Илић 2022: 104).

У ратном периоду, радећи у овој новинској агенцији у Палама, Ненад Тадић пише три комада: *Нови прилози за биографију српске државе / Осврт на љубавни живот бивше Југославије* (1993), *Покојник у Народној скупштини* (1994) и *Шехити у Душановом царству / Комендија у фази Ц зоне безбједности* (1993), од којих је до данас само један постављен на сцени. Такође, читаоцима и научној јавности ови драмски текстови били су недоступни и непознати све до 2021. године, када су обједињени и штампани под заједничким насловом *Комендије: Стални репертоар свих сцена, осим позоришне*, у издању Народне библиотеке Пале. Приређивач књиге, Раде Симовић (2021: 229), у поговору биљежи да су током 1993. године Тадић и Миличевић покренули „иницијативу за оснивање Сарајевске српске сцене на Палама, спремајући драмски текст *Нови прилози за биографију српске државе*⁵ за њено отварање и премијерно извођење”. Међутим, комад из непознатих нам разлога, никада није приказан у оквиру поменуће сцене. Идеја о покретању Сарајевске српске сцене ипак ће бити реализована доношењем одлуке Владе Републике Српске (бр. 02-356)⁶,

⁵ *Нови прилози за биографију српске државе* са централном темом „љубавног” живота бивше Југославије, у ствари су дјелимично измијењени текст пародије *Дискретни смрад национализма*, највећег хита Позоришне групе „Шарлатани”, који је игран преко сто пута, највише на сцени амфитеатра Дома младих. Тадић и Миличевић су комад написали заједно, током служења војног рока, 1985/1986, у Панчеву, гдје су били преводиоци за енглески језик, за групу Менделиних, тада забрањених, терористичких бораца (в. Милићевић, према Симовић, 2020: 218). Наслов сарајевског комада упућује на култни филм *Дискретни шарм буржоазије* Луиса Бунјуела, а онај измијењени и новом времену прилагођени на *Нове прилоге за биографију Јосипа Броза Тита* Владимира Дедијера, на шта указују поднаслов и садржај комада.

⁶ За потребе овог истраживања наведену одлуку на увид и коришћење уступио нам је Раде Симовић.

којом је 10. новембра 1993. године основана Републичка установа за културно-умјетничке дјелатности „Срна фест“, за чијега директора је именован драматург и театролог Раде Симовић. У оквиру „Срна феста“ формирана је и помињана Сарајевска српска сцена, а за њеног руководиоца је именован глумац зеничког позоришта, данас професор глуме и сценског покрета – Љубо Божовић.

На конференцији за штампу која је одржана 8. децембра 1993. године, јавности је најављено отварање „првог аутентичног камерног позоришта у Републици Српској“, а аутор прве представе – *Покојник у Народној скупштини*, која је постављена у оквиру тог позоришта, и прве представе извођене у рату био је управо Ненад Тадић (Илић 2022: 105). За продукцију представе била је задужена Републичка установа за културу „Срна феста“ и Сарајевска српска сцена, а припреме за њено извођење отпочеле су 28. новембра 1993. године у Дому културе „Фамос“ у Палама. На афиши⁷, штампаној за играње у Палама на дан Државности Републике Српске (9. јануар 1994. године), поред података о мјесту и времену извођења, забиљежено је како је представа *Покојник у Народној скупштини (патриотски комад у 17 слика)* рађена по мотивима комедија Бранислава Нушића. Поставу која је учествовала у њеној реализацији чинили су:

Играју: Миодраг Брезо / Љубо Божовић/ Светлана Пејановић /
Гордана Драгутиновић / Димитрије Поробић / Ђорђе Рацковић

⁷ Увид у афишу смо остварили захваљујући Димитрију Поробићу, драмском умјетнику који живи у Канади, а који је у овој представи играо Павла Марића. Такође, захваљујући љубазности Д. Поробића, у имејл преписци од 1. до 6. августа 2024. године (архив аутора рада), добили смо податке о времену и мјесту играња представе, те њеној посјећености током три турнеје по Републици Српској и Србији.

// Инспицијент: Татјана Парађина / Лектор: Зоран Вујичић Жужа
/ Сценограф: Добринка Петронијевић / Суфлер: Маријана Брезо
// Редитељ: Давор Миличевић.

Иако је на позоришном листу наведено учешће Димитрија Поробића у извођењу представе у тадашњој престоници Републике Српске, ваља напоменути да је због његових личних обавеза лик Павла Марића ту ноћ на сцени изнио Ненад Тадић.

На првом фестивалу „Кочићева српска сцена“, одржаном у Приједору од 10. до 16. јуна 1994. године у организацији „Срна феста“, *Покојник у Народној скупштини* Ненада Тадића добио је награду за прво извођење домаћег драмског текста, а Димитрије Поробић награду за најбољу споредну улогу. Током 1994. године представа доживјела је три турнеје по Републици Српској, гостовала је у Народном позоришту у Београду (Мала сцена), Стеријиним позорју (ван конкуренције), Нушићевим данима у Смедереву, Лозници, Шапцу, Ковину, Пожаревцу, Смедеревској Паланци, Великој Плани (друга турнеја), те Панчеву, Кикинди, Суботици и Сомбору (трећа турнеја).

Покојник у Народној скупштини писан је онако како је Ненад Тадић 1994. године читао Нушића: „комичког и опорог, суморног и искричавог, једносмјерног и универзалног“. На додатно одштампаном листу намијењеном новинарима и публици, аутор комада концизно износи разлоге који су га потакли на писање, излажући и коришћени драматуршки модел:

ПОКОЈНИК У НАРОДНОЈ СКУПШТИНИ написан је из више разлога, од којих су само два за јавно образлагање. / Лијепо каже наш народ – „с ким си такав си“. / Први разлог је чињеница да

еликсир типа „политика као судбина“ нигдје као у Срба није потврдио своју виталност, а други – јер је највећи српски комедиограф /читај трагичар/ Бранислав Нушић, данас и овдје, један од „кључева“ за велику примаћу собу с огледалима васцијелог „небеског народа“, од далеких и древних западних граница његове државе па до још неоткривених стратешких подјела исте. Овај патриотски комад писао сам онако како бих желио да данас гледам Нушића. Нушића, који ме се и те како тиче. [...] Посућујући фабуле 'НАРОДНОГ ПОСЛАНИКА' и 'ПОКОЈНИКА' намјера ми је била да направим нову представу, а да задржим Нушића. Ако сам на тај начин подржао још једну српску заблуду – није важно. Бар је комична. И што је најважније, лако ћу се сакрити иза 'општих интереса' (Тадић 1994, према Симовић 2020: 224).

Композицијски оквир Тадићевог комада ослоњен је на Нушићевог *Покојника*, а у драматуршком дефинисању основне интенције овај аутор је сконцентрисан на сужејност *Народног посланика*, тако да је у првих пет сцена комада приказана страначка борба која се одвија у окриљу једне породице, политичка кампања у којој је тешко разлучити ко представља позицију, а ко опозицију, уз важну тадићевску измјену – замјену говора драмских ликова. У том погледу, занимљиво је да имена ликова, махом преузетих из *Покојника*, говором и дјелањем имају свој алтер его у *Народном посланику*: Спасоје Благојевић *покрива* Јеврема Прокића, Анто Јовицу Јерковића, Вукица се претапа у Даницу, а Павка у Рину из *Покојника*, док се доктор правних наука Милан Ивковић претаче у Љубомира Протића. Павле Марић с друге стране нема свога двојника, јер у Тадићевој драматургији он из Нушићевог *покојника* израста у народног посланика, па отуда и назив комада – *Покојник у Народној скупштини*. Задржавши сужејност Нушићевог *Покој-*

ника, Тадић је на овај начин у структуру свога комада уградио и контекст времена у којем ствара, оно што га се као новинара и умјетника и те како тиче, а што у наведеном образложењу назива српским еликсиром и политиком као судбином. Тадићеви јунаци не само да покушавају бесправно отуђити Марићев капитал и интелектуалну оставштину, при чему би се утврдили на позицији власти, већ се удружују понајвише због очувања моћи. Отуда происходи да је аутор посегнуо за оваквим актанцијалним умрежавањем „како би уздрмао и проширио *дијапазон актуелности* и цијелу досадашњу ствар, из провинцијалног насљеђа тумачења Нушића, подигао на ниво оштре сатире, травестије⁸ и гротеске, што је *изворна својина* овог врсног драматичара” (Симовић 2020: 225).

Повратак *Покојника тужног лика*, Павла Марића, не само да ће уздрмати позицију и опозицију, лажне насљеднике који чине све да остану на власти или да је се домогну док око њих пламти пожар грађанског рата, већ пријети да угрози и нешто веће од тога – фирму „Србију” (код Нушића је у *Покојнику* ријеч о „Иларији”):

СПАСОЈЕ: Имамо за Вас велике планове. Ви требате Србији и она треба Вас!

МАРИЋ: На коју Србију мислите? На фирму или на државу?

ИВКОВИЋ: Нико више не прави разлику у томе. Ето, ви сте је правили и видите како сте завршили неславно (Тадић 2021: 115).

У Тадићевој визури, једна породица постаје слика једног народа, а једна фирма слика једне државе, чиме је питање рецеп-

⁸ На овом мјесту се травестија сагледава као „верно имитирање радње, уз промену детаља и стила, или верно имитирање стилског обрасца и композиције модела, уз промену садржаја” (ХЕРМАН-СЕКУЛИЋ 1989: 496).

ције Нушићевих комада изнова актуелизовано, тим прије што је од „Иларије” до „Србије” протекло много времена, историјских околности и политичких елита. У једном суморном времену и привиду високог друштва, Тадић актуелизује и питање онога што је слика и прилика ратних година у којима је комад писан – питање ратног профитерства, односно тога ко у рату шверцује цркнuto месо (таст Спасоје Благојевић, шеф корпорације „Србија” и посланички кандидат), а ко шпиритус (будући зет Милан Ивковић, доктор правних наука и посланички кандидат). И док се на сцени одигравају различита мешетарства у намјери да се присвоји туђа зарада и сачува у рату стечена фирма (чувена четири С – „Спасоје, спаси своју Србију”, Тадић 2021: 77), ликови који се припремају за предстојеће изборе, гасе телевизоре чим се помену вијести са ратишта (Исто 2021: 91, 108, 114). Оно што се може чути из тих вијести, статистички подаци о мртвим бојовницима и новим жариштима, несумњиво представљају јединог и највећег изборног непријатеља за позицију и опозицију, односно за српску државу. Зато их треба угасити и прије него што стигну вијести да су *угашени* на линији раздвајања дојучерашњих комшија и кумова.

За разлику од Нушићевог Марића, који је је принуђен да мијења идентитет и тако постане Адолф Шварц, отпремљен из земље првим возом, Тадићев истоимени јунак на крају драме завршава још трагичније. Сведен на потрошну и лако замјењиву робу, у ратом захваћеној земљи овај „светац и морална громада” задржан је само како би могао да одигра улогу привидне опозиције у неком наредном изборном кругу. Тако дојучерашњи противник остаје у истој кући, у кругу једне породице, везаних руку попут марионете којом други управљају. Павле Марић на тај начин од по-

којника и народног посланика постаје и *живи леш*. Отуда је оваква визија будућег српског политиканства мрачнија и трагичнија од Нушићеве, али доказ да оваква сижејност *Покојника у Народној скупштини* није била само литерарна травестија нити израз дубоког песимизма њенога аутора, најбољи је свједок минуло вријеме и оно што данас, са временске дистанце о њему знамо.

Ненад Тадиће је спретно и вјешто, ослањајући се на Нушића као на једног од „*кључева* за велику примаћу собу с огледалима васцијелог *небеског народа*“, изнова пресипитао увијек актуелно и увијек једнако сложено српско драматуршко питање – политиканство као омиљени еликсир и неизбијежну судбину.

2.2. Трећи комад Ненада Тадића, *Шехити у Душановом царству – Комедија у фази Це зоне безбједности* на најдиректнији начин тематизује ратна збивања. У *Комендијама* овај комад има двије варијанте: прва литерарна (написана 1993. године), садржи два мота – један из Маркесовог романа *Сто година самоће* („Првог у пламену вежу за дрво, а посљедњег једу мрави“) и „Све су нам ово странке дале“ Милене Тадић. Друга, камерна верзија (2020), скраћена и удешена за могуће сценско извођење на молбу приређивача Рада Симовића, у поднаслову носи жанровску одредницу – „Мултиетничка комедија“, уз ауторску посвету *нашој будућности*.

Комад је премијерно требао бити изведен у новоотвореној згради Сарајевског српског позоришта у Вогошћи, али се у игру умијешао Случај комедијант или Случај политикант. Наиме, позориште је свечано отворено 23. новембра 1995. године, али је због одлуке Дејтонског споразума (предаја Српског Сарајева), одлучено да се игра представа *Семе Мирољуба Ненадовића*, у извођењу

Народног позоришта Републике Српске (Симовић 2011: 74–75). Тадићев комад, једноставно, није био подесан ни пригодан, а ни погодан у датим историјским околностима. Велика је штета што до сада није игран ни у једном позоришту, будући да се ради „о најбољој драми о протеклом грађанском рату (1992–1995) до сада објављеној у Републици Српској и дејтонској Босни и Херцеговини (Симовић 2021: 258).

Шехити у Душановом царству представљају најбољи образац пародичке травестије о задњем рату у Босни и Херцеговини, а о универзалности и савремености овога комада понајбоље кажују избор теме (узалудност ратовања), моралне и етичке вриједности ликова, идеја свођења човјека на потрошну робу, мотив лажног родољубља и сл. Тадићева ауторска позиција је јасна – не интересују га узроци рата, не преиспитује питање *ко је први почео*; *pro et contra* није његова максима нити узима позицију заступника макар једне зараћене стране. Психолошка мотивација ликова указује на то да се овај аутор сконцентрисао на приказивање извитоперене и изопачене стране људске природе, у овом случају бивших кумова – Душана Вучине, српског ветерана, власника више одликовања, својих и туђих, као и свих станова и душа у улазима од 1 до 13 фазе Це, насеља у зони безбједности и Дина Пушкара, живог ше-хида, власника свих станова и душа у улазима од 15 до 28 фазе Це. На нови начин живота, у *полуживом* насељу на линији раздвајања, *мртво-живе* странаре, Вучину и Пушкара са потомцима (Милорадом-Мићом и Амилом) и блиским рођацима (симболично Милош и Страхиња на једној страни, Алија и Мурат на другој страни), на суживот привикавају они који дјелају у границама хуманитарне мисије – Мухамед Фелипе Џонстон, начелник зоне безбједности,

„елегантан и арогантан”, те Мира-Емира, „добар преводилац и не-искусан писац” (Тадит 2021: 186).

Полуживи кумови, авети које марширају царством зоне безбједности, не презају од тога да зарад властитих интереса убију и најближе сроднике, или да кћерку подводе странцима због ситних услуга у виду дувана и кафе, а сина да осакате јер се дрзнуо да вјерује у демократују. Напротив, ове зараћене стране, лишене свих моралних и етичких вриједности, по потреби тргују једна са другом, газећи преко живих и мртвих – преко свих који се нађу на путу њиховом нагону за самоодржањем.

У Општој дидаскалији аутор дјело назива *комендијом*, дакле, шаљивом игром или циркуском представом, која је „више пута изведена прије него што је дошла на сцену” (Исто 2021: 120). Међутим, не смије се изгубити из вида да је Тадић новинар-свједок и *шарлатан* који је прије рата писао искључиво пародију, па поступак који му је добро познат – прерушавање збиље у шалу, уз задржавање елемената озбиљности, датих кроз самоиронију и горчину, указују на то да пише пародичку травестију. Иако ефекти травестије почивају на раскораку „између садржине и форме, при чему се комички ефекти постижу уношењем неодговарајућих, шаљивих или непристојних, речи” (РКТ 1986: 829), овдје је ипак ријеч о пародичкој травестији, којој није циљ да буде превасходно комична (ХЕРМАН-СЕКУЛИЋ 1989: 496). Употреба гротеске и пародичке травестије овога аутора има за циљ да изложи директан пренос пароксизма минулог рата (Симовић 2021: 251) – суочавање бивших кумова и комшија, али и њихово удруживање у циљу остваривања личних интереса. То се може прочитати на самом крају Опште дидаскалије:

Комендија је утолико специфична што се ликови пресвлаче, мијењају реквизите, и не говоре увијек оно што мисле. [...] Као што ће се видјети, нема (иначе досадне) поруке у овој драми заплета, а психолошка мотивација је остављена онима који се лате да је прочитају или одгледају. Ликови говоре три језика – српски, бошњачки и енглески (понекад са афро-нагласком). Ауто се унапријед ограђује од евентуалних режијских тумачења текста, напросто зато што је ова комендија више пута изведена прије него што је дошла на сцену.

Што се музичких ефеката тиче, нека читалац замисли „Оду радости” у аранжману севдалинке или изведену на (врхунском) такмичењу гуслара (Тадић 2021: 119–120).

Код Тадића, дакле, и оно немогуће постаје могуће: *живи шехити* ординирају *Душановим царством* и то уз музичку пратњу *Оде радости*, у аранжману севдалинке или гусларског оркестра, мртви ратници васкрсавају на сцени, баш као што су се, као и у ратној збиљи и оној након ње, живи проглашавали мртвима и обрнуто. Човјек је у овој мултиетничкој комендији сведен на потрошну и лако замјењиву робу, аморалан је и лишен свих етичких норми, дехуманизован и саображен у *ствар* или аутомат који пуца. Отуда не чуди што су шехити живи, а мртви они који пуцају. Симболично, убиством свих вриједности, човјек у рату са инстинктом животиње и добро обученог оперативца и профитера са четворогодишњим искуством, убио је и вјеру у могућност даљег суживота.

Кроз четрнаест сцена комада, поред покретача драмске радње – живих и мртвих *шехита* и *душановаца*, конце вуку и даљи ток радње одређују представници међународне заједнице, добро упућени у трговину која се одвија у зони безбједности.

Да би оправдао своју мисију и остатку свијета показао да се зарађене комшије поново могу вољети, Исмаел Фелипе Џонстон планира *кумовати* првом, у рату склопљеном, мултиетничком браку:

Умјесто да право на живот остварују у свијету који не познају и који крије за њих неслућене опасности, захваљујући програму спајања породица, то ће им бити омогућено овдје. Свакако, уз сву разноликост традиција и обичаја. Њима је дозвољено да прије свадбе проведу претпразничке часове у интимном кругу породице (Исто 2021: 152)

Милорад-Мићо Вучина, бивши студент компаративне књижевности и бивши специјалац, из пакла Це зоне безбједности (зарађено Сарајево) покушава у журби побјећи у Канаду са Амиллом Пушкар, радницом у канцеларији УН, а за тај подвиг неопходан им је пасош и добра сарадња са хуманитарцима.

АМИЛА: Ти неком причаш о снајперима! Мићо Вучина звани Ледени! Ђубре једно!

МИЋО: Ђубре носиш.

АМИЛА: Можда и носим, али без њега нећеш стићи *тамо гдје цвјета лимун жут* – у Калгари... Потребни балинкура, влах и копиле! За пасош и лову снађите се сами, па да разговарамо.

МИЋО: Извини... Није у реду да вријеђам пословног партнера. Лова стиже вечерас, након посљедње испоруке. Пасоше си ишчупала? (Исто 2021: 123)

Дакле, свако са сваким тргује, али и свако од сваког зазире: кумови знају на шта је онај други спреман, хуманитарци-

ма одговара да њихов рат траје што дуже, па учествују у ланцу препродаје алкохола, дроге и бијелог робља, а младенци лако и брзо могу бити заустављени у покушају да емигрирају. Амила је у трећем мјесецу трудноће и не зна се поуздано ко је отац дјетета, јер је Дино подводи на све стране – Јорданцу, Саудијцу, Малезијцу, само да је удаљи од ратног пакла. Ипак, дјете је највјероватније Мићино и он постаје, силом прилика и неприлика, једина брачна опција. Док Дино Пушкар на све начине покушава кћерку отпрати-ти у Саудијску Арабију, Душан Вучина изобличава Мићу од батина, јер је овај почео да *филозофира* и пише о некаквој демократији, а то је у датим околностима погубније и од снајпера који би му могао доћи глави. С друге стране, начелник зоне безбједности, Исмаил Фелипе Џонстон, има задатак да по сваку цијену обезбје-ди мултикултуралност, па будућу супругу Миру-Емиру, још једну жену-поштара, подводи и Дину и Душану. И ова трговина има свој циљ – оправдати мисију и одрадити задатак.

Тако ће се у заплету драме наћи два велика догађаја – при-према свадбе дјете љутих непријатеља и *свечано пуштање водо-вода* (симболичан назив пете сцене). Из разговора Миће и Амиле сазнајемо да се пуштање градског водовода односи на утркивање њихових родитеља у подмићивању начелника зоне безбједно-сти, који најављује окончања рата. И Пушкара и Вучина, у страху од најављене резолуције Савјета безбједности и онога што би историја могла изучавати, настоје да униште све трагове злочјела и сакрију почињена убиства, па таман то значило да морају поу-бијати све свједоке и саучеснике. У климаксу радње читалац ће испратити посљедње преговоре/договоре зараћених кумована:

ДИНО: Сиктер! Нек се твоји, Душане, полахоко повуку уназад,
по правој линији, па ће се одмаћи и моји...

ДУШАН: Хајте, соколови... Јуначки.

ДИНО: А вас двојица дигните руке и одмакните се мало... Е тако...
Пригушени пуцњи. Милош, Страхинја, Алија и Мурат падају
(Исто, 2021: 168)

Душан и Дино један другом на нишан намјештају најближе и најоданије ратнике како би сачували „своју главу од свјетске правде” (Исто, 2021: 169) и припремили се за финале фарсе – свадбу (измирење) са младом у бијелој вјенчаници, али без дјетета, и осакаћеног младожењу. Вода је пуштена кроз канализацију, трагови су укоњени, али се круг затвара: како би примирје могло да живи, дјеца родитеље шаљу на онај свијет.

На крају Тадићеве *комендије*, након уништеног ратног дневника Мире-Емире, неуспјелог бијега Амиле и Миће и *пуштања* водовода, као једино драматуршко рјешење остаје лажни оптимизам и *свијетла* поука коју нуди представник међународне заједнице:

Даме и господа повратници. Свима који желе да се врате и наставе заједнички живот, то ће бити омогућено. Демократске земље Запада учиниће све да ви, који сте пуцали једни на друге и међусобно уништавали добра, поново живите заједно, врата уз врата, као добри сусједи. Убијеђен сам да је рука помирења оно што ви требате. [...] Такозвана четрнаестка, сада претворена у Спомен-хаустор, добила је, након конструктивних консултација, званичан назив „Дино и Душан”, по лицима из ваших средина. Они су, без сумње, контроверзне личности, али таква су и друга историјска лица. То нас учи да историју никада не схватамо преозбиљно. Зато ми и даље остајемо овдје да бисмо вам помогли у даљој разради концепта суживота, достојног човјека (Исто 2021: 181).

Ово јетко и саркастично исписано обраћање И. Ф. Џонстона повратницима у суштини представља неозбиљан однос међународне заједнице спрема онога што се одиграло на сцени окрвављене БиХ, али и њихово схватање и прихватање савремене историје, која ће у наредним годинама бити исписивана кроз призму Спомен-хаустора „Дино и Душан”. У Тадићевој комаду видјећемо да се крвава историја циклично обнавља и да се из ње, макар на простору Босне и Херцеговине, ништа није научило нити ће се научити. С обзиром на то да је „ова комендија више пута изведена прије него је дошла на сцену” (Тадић 2021: 120), аутор на крају комада, а након примирја, на сцену изводи насљеднике и сљедбенике, Амилу и Мићу, са живим ратницима Милошем и Муратом, како би могли да се опет суоче и сукобе „и тако *овјере* своје бесмртне животе *од Косовског до Сарајевског поља*” (Симовић 2021: 257). Кумовско-супружничка битка, јасно нам је, наставља се и након примирја. Отуда је посљедња сцена насловљена питањем: „Нови комшилук; Месни производи; Как’а је порука, живота ти...” (Тадић, 2021: 182). Ову драму, „најцрњи породично-комшијски каламбур” (Миличевић 2021: 21) затвара краћа, функционална ремарка – *Мјесец нагло падне, па одскочи. Неколико пута*, испод које је забиљежена Тадићева *посвета* (In memoriam) сарајевској позоришној групи „Шарлатани”, чији прекид рада се поклапа са почетком грађанског рата у БиХ (Тадић, 2021: 184).

3. Оштар, сатиричан и једак у изразу, присутан у литератури, али не и на сцени, Ненад Тадић је данас готово заборављен као драматичар. Разлоге за Тадићеву данашњу скрајнутост, осим оних дневнополитичких, што подразумемијева и питање храбрости да се позориште суочи са тадићевском визијом стварности, о чему

пишу Давор Миличевић и Раде Симовић, писци предговора и говора његове једине штампане књиге драма, можемо тражити у незаинтересованости и апатији књижевних критичара са наших простора. Истина, од 1995. до 2021. године овај аутор није писао драме, али је у приказима, освртима и поговорима које је исписивао, битисао у књижевном животу, указујући књижевним критичарима на своје присуство. Разлоге због којих готово четврт вијека није објавио ниједну драму можда је најбоље потражити у његовом *писму*, на овом мјесту у једном приказу зборника афоризама (*Слово о нашим данима*), гдје пише: „одавно смо напустили драму и мелодраму, побјегли из комедије – као из лудачке кошуље и сада плутамо у фарси као задњем стадијуму социјалне, па онда и сваке друге баруштине духа (и тијела)” (Тадит, 2013: 164).

ИЗВОР

Тадит, Ненад. *Комендије: стални репертоар свих сцена, осим позоришне*. Приредио Раде Симовић. Пале: Народна библиотека, 2021.

ЛИТЕРАТУРА

- Илић, Бранислав. *СРНА јавља: монографија Новинске агенције СРНА*. Бијељина: Новинска агенција Републике Српске „СРНА”, 2022.
- Лаловић, Сњежан, *Продукција документарних филмова Републике Српске (1992–1995)*. Источно Ново Сарајево: ЈП Завод за уџбенике и наставна средства, 2016.

- Миличевић, Давор. „Како читати Тадићеве комаде”. У: *Комендије: стални репертоар свих сцена, осим позоришне*. Пале: Народна библиотека, 2021, 5–21.
- РКТ: Речник књижевних термина. Београд: Нолит, 1986.
- Симовић, Раде. Драма Републике Српске – Један могући поглед. *Крајина: Часопис за књижевност и културу* X/37, 2011, 44–92.
- Симовић, Раде (Прир.). *Двадесет првих фестивала: Фестивал малих сцена: Монодрама српске*. Источно Ново Сарајево: Матична библиотека, 2016.
- Симовић, Раде. Ненад Тадић и Давор Миличевић – Случај заборављених драматичара. *Радови Филозофског факултета* 22 (2020). 217–233.
- Симовић, Раде. „Поговор”. У: *Комендије: стални репертоар свих сцена, осим позоришне*. Пале: Народна библиотека, 2021, 229–259.
- Сударушић, Радославка. Библиографија ратне књижевности Републике Српске. Милош Ковачевић (ур.). *Ратна књижевност Републике Српске*. Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2014, 9–91.
- Тадић, Ненад. Слово о нашим данима. *Траг: Часопис за књижевност, уметност и културу*. Врбас: Народна библиотека „Данило Киш”, 2013, 164–169.
- HERMAN-SEKULIĆ, Maja. Modernistička parodija. *Polja: časopis za književnost i teoriju*, XXXV/370, 1989, 495–496.

Mirjana M. Lukić
University of East Sarajevo
Faculty of Philosophy, Pale
Department of Comparative Literature

NENAD TADIĆ –
DRAMATIC CHRONICLER OF THE REPUBLIC OF SRPSKA

Summary

This paper highlights the work of Nenad Tadić, a playwright and dramaturge who, from 1982 until the outbreak of the Civil War in Bosnia and Herzegovina, was a prominent member and lead writer of Sarajevo's Theatre Group "Charlatans" ("Šarlatani"). At the beginning of the war in Bosnia and Herzegovina, Tadić, originally from Sarajevo, moved to Pale, where he collaborated with Davor Miličević to initiate the idea of establishing the Sarajevo Serbian Stage (Sarajevska srpska scena). This stage features Tadić's play *The Deceased at the National Assembly* (*Pokojnik u Narodnoj skupštini*). Alongside interpreting Tadić's plays and emphasizing his importance and contribution to the development of dramatic literature in the Republic of Srpska, the paper examines the founding, activities, and brief existence of the Sarajevo Serbian Stage, as well as its role in preserving national identity.

ИЗБЕГЛИЧКЕ ПЕСМЕ ДАРЕ СЕКУЛИЋ

У фокусу рада о избегличким песмама Даре Секулић је песничина животна коб, оличена у непрестаном изганству, што је врло успело депатетизовано ауром мита о Деметри и Персефони. Анализиране су песме „Тужаљка“, „Мајка“, „Старица“, „Бескућник, молитве“ и „Ништа нисам избјегла“. У осцилирању и преображају лирског субјекта најпре у улози Персефоне, а потом и саме Деметре, исписана је неминовност нарушавања поретка и његове могућности за поновно успостављање. Залог те могућности је љубав и обиље мајчинске љубави, као једине наде која преостаје опустошеној жени.

Кључне речи: Дара Секулић, ратови, избеглиштво, прогонство, поезија, мит

Песме Даре Секулић заступљене су у антологији српске избегличке поезије *Прогнани Орфеју* (2017), коју је саставио Ненад Грујичић. Драгоцен и деликатан антологијски избор делује да је примерено насловљен, третирајући Орфеја као метафору за песника. Међутим, када је реч о митолошкој потки поезије заступљених песника, она, дакако, није увек у сагласју са такозваним

орфичким завештањем, осим у плошном аспекту да је и изгани песник пропевао тек када је изгубио Еуридику своје родне груде. Поезија је по себи постала отелотворење домовине за којим се Орфеј нужно осврће и заувек је губи у физичком смислу, али стиче завичај у песми. Постоји, међутим, у метафори прогнаног Орфеја моменат који га дели од мита, јер у њему је живот (Еуридикe) протеран у Хад, одакле је он безуспешно покушао да је врати. Зато је његова песма облагородила и задивила све, па чак и становнике царства сенки. Ако је, дакле, у савременој оптици Орфеј изгнан, онда имамо посла са двоструким избеглиштвом – и песника и Еуридикe, тј. песме. Тако осмотрено дељење Орфејеве судбине са Еуридиком, јер је и он изгнан, што у античком контексту значи да симболички припада свету смрти, сугерише да је до песме немогуће доћи, па је отуда пев напросто немогућ. Песник и песма би том логиком заправо били Хадови заточеници.

Отуда је засигурно немогуће у наслову *Прогнани Орфеју* видети у Орфеју ишта више од помало излизане метафоре за песника. Који би онда мит или митови могли да буду довољно снажни и небанални да издржи атласовску тежину прогнаности? Дакако, на трагу смо или питања (магловите) трагичке кривице из античких трагедија, због чега су јунаци принуђени на прогонство и лутање, попут Едипа и Ореста на пример, или својеврсног Деметриног завештања, јер је управо ова богиња повезана са култовима земље, плодности и њом самом, губитком ћерке, али и могућношћу њеног повратка са пролећем. Деметрина песма је, дакле, песма мајке којој су отели кћер илити, симболичке, земље са које су протерани људи које је управо та земља изнедрила. Њена песма добија на значају у контексту могућности коју је издејствовала – да јој

Персефона ипак бива враћена. Још један аспект требало би додатно имати у виду, а он се тиче важности да Деметра и Персефона буду заједно. Како наводи Фрејзер у *Златној грани*, Персефона у једном тренутку треба да постане Деметра, тј. њих две су залог обновљивости једне заједнице. Зато песме настале под окриљем овог мита садрже веру да је повратак изгнаних могућ, као у миту о годишњим добрима.

Мит о Деметри и Персефони могуће је препознати у тексту живота и поезије Даре Секулић (1930–2021). Дара Секулић била је Персефона док својим песмама није сазрела у Деметру, богињу кадру да учини оно што Орфеј није могао – да врати саму себе кући. Није примерено наводити пуне биографске податке песника без разлога, али су овом случају они веома релевантни.¹

Дара Секулић је рођена 29. 9. 1930. године у Кордунском Љесковцу. Отац Милош бавио се столарским и коларским радовима и резбарењем у дрвету. Погинуо је 1942. године у борби са усташама на Штуплићу код Кладуше. Мајка Ката (рођена Егић), родила је десеторо дјеце. Умрла је у прољеће 1943. године од тифуса у селу Збијег код извора Мрежнице. Дара је била пето дијете и заједно са братом Драганом и сестром Софијом пребољели су пјегави и трбушни тифус.

Дара је након мајчине смрти, прво боравила у сабиралишту за дјецу, па у дјечијем дому у селу Војинићки Грабовац код Војинића. С јесени, 1943. године, одлази у Прву партизанску гимназију на Банији. Школовала се и у Италији. Дара је наставила школовање у гимназији у Карловцу, Загребу и Сиску.

1 Подаци се наводе према сајту Матичне библиотеке у Источном Сарајеву: <https://www.matbibli.rs.ba/sr/autori/71-2014-02-12-11-38-55> (приступљено 30. 8. 2024). Сећања Даре Секулић објављена су у зборнику *Поезија Даре Секулић* (1998: 63–74).

Њене прве пјесме објављене су у Загребу у часопису 'Извор'. По завршетку школовања 1951. године на загребачкој Академији за драмске умјетности је положила пријемни испит (у комисији је био Бранко Гавела). Није похађала предавања на академији због непристајања њеног тадашњег супруга да студира глуму. Развела се, а из тог брака има два сина.

Након једног сусрета са пјесницима Маком Диздаром и Изетом Сарајлићем одлучује да свој живот и рад настави у Сарајеву. У Сарајево долази у љето 1953. године и запошљава се као благајница у Инвалидском столарском предузећу 'Бор'. Касније је радила као службеница у листу 'Одјек'. Дипломирала је 1960. на Вишој школи за социјалне раднике у Сарајеву и радила у Заводу за социјални рад, а потом 15 година била уредник у дјечјем листу 'Мале новине'. (...)

Вријеме грађанског рата (1992–1995), са троје унучади, провела је у избјеглиштву. Прво је била у кући пјесника Бране Петровића у Новом Саду, потом девет година провела је у Дјечјем селу у Сремској Каменици, у Приштини и у градићу Власотинце на југу Србије гдје је преживјела НАТО бомбардовање. У Сарајево се вратила 2002. године.

Дара Секулић је, дакле, вишеструки прогнаник, и трагичког и митолошког карактера, али изузетне снаге, коју је улила и у поезију. Попут Ореста прогоњеног Еринијама, она није проналазила смирај од детињства, а очигледно је да је домом сматрала Сарајево, јер се најпосле њему вратила. Међутим, трагичка кривица оног кога прогоне богиње освете јесте грех према родитељу или, генерално, породици, који јунаци, постајући их свесни, добровољно и спремно испаштају. Непостојање таквог греха код Даре Секулић отвара колективистички план, јер се испашта за грех који не

постоји, а песникиња дели судбину читавог народа, који постаје носилац невидљиве коби. Једина њена кривица јесте што је била Српкиња, као и њени преци и најужа породица. То је и приближава Деметри, богињи која је кажњена губитком Персефоне, а да није начинила преступ према боговима и поретку. Отуда, повратак Персефоне мајци означава једини пут ка спасењу и будућем просперитету једног народа:

тек пошто је нашла своју кћерку, она је упутила у своје тајне обреде [...] вероватно је да је ватра имала непосредну улогу у посвећивањима [...] после онога што се 'види' у Елеузини душа посвећенога имаће после смрти блажено постојање. Она неће постати сен, тужна и пала, без сећања и без снаге, које се толико плаше Хомерови јунаци (Елиаде 1979: 20, уп. ФРЕЈЗЕР 1992: 19).

Индикативна и парадигматична песма Даре Секулић била би, на том трагу, „Тужаљка“:

Никада ти нисмо цвијеће поклањали.
Код нас родити ништа није значило.
Ја се не сјећам свих имена моје млађе браће.
Ти си била слична земљи.
Можда је зато твоје крило било тако топло.
Бијела сукња сељачка
Сваке је јесени црвенела од рађања.
Какве је боје била ти коса?
Марама црна на крух ме подсјећала.
Преточила си све изворе на својим леђима.
Да знам гдје си закопана
Расплакала бих земљу. (Секулић 1997: 8)

У њој се лирски субјект обраћа мајци, а кроз ову потресну апострофу кондензује се сав прабол мајке на нашем поднебљу, са којом је ћерка кадра да емпатише, баш зато што и код себе осећа трагове њене судбине. Такође, иако песникиња није експлицитна у погледу давања митолошких назнака песми, наслућује се да у њој Персефона тужи над Деметром, као што је митолошка Деметра над ћерком коју је отео Хад. Први стих је стога симптоматичан. Персефона је брала цвеће када ју је уграбио Хад, а у првом стиху Даре Секулић даје се ироничан наизглед демитологизован стих по којем мајка није никада на поклон добила цвеће. У контексту мита, стих значи да, примера ради, ћерка или неко од деце и укућана, нису ишли да беру цвеће, да не би потенцијално били уграбљени и у опасности, премда се најдиректније осећа да малих и естетских знакова пажње није било за мајку. Наредни стих о непридавању значаја рађању интензивира претходни, јер имплицитно говори о непоштовању митолошког поретка, у чијем је фокусу управо подвлачење значаја и гаранције обнове човека и природе и то баш на плану Деметре и Персефоне. Мајка лирског субјекта је толико рађала и била оличење високо цењене плодности у контексту архајских култура да се сваки њен подвиг рађања у савременом смислу обезвредио. Поређење по којем је она слична земљи има амбивалентну функцију. С једне стране, она рађа као земља увек изнова и неуморно, а са друге је и присуство смрти и сахрањивања колико њене деце која нису преживела, толико и ње саме. Запажа се и одсуство белине, која је прекривена порођајном крвљу и црном марамом, што су прикрили прави мајчин лик, тек можда тихо присутан у поређењу мараме са хлебом² и у топли-

2 Деметра је након повратка Персефоне даривала људима клас и каснију припрему хлеба.

ни њеног крила. Мајчин лик немогуће је сагледати, јер је нестао култ поштовања мајке, коју је фатум свео на апсурдност рађања. Но, једино га ћерка посредством чула додире и кроз асоцијацију са насушним хлебом може донекле спознати. Чини се као да тек овом песмом враћа себи и пригрљује мајку, као што је Деметра пригрлила Персефону након њеног боравка у Хаду. С обзиром на то да не зна где је сахрањена, овом тужаљком је симболички евоцира и, попут Антигоне, сахрањује у себи. Тако суптилно назначава да је она сама освештана и уплакана земља која прекрива своју мајку, постајући Деметра, а њена песма нова Персефона илити мајка која се поновно рађа у песми. Стога се мотив земље у четвртом стиху односи на мајку, а у последњем на ћерку, која изговара „Тужаљку” и враћа не само своју већ све мајке у мит одакле су их протерали.

Са „Тужаљком” би биле комплементарне и песме „Мајка” и „Старица”, врло успеле и може се рећи – антологијске. „Мајка” је елиптична и језгровита песма коју чине тек четири стиха, написана донекле у сагласју са поетиком Васка Попе:

Вече: сухо биље, очи пепео.

Ноћ: бриге завјесе.

Јутро: подупре дан леђима

И остане усправно (Секулић 1997: 98)

У овој песми дошла је до изражаја свест о цикличној смени, али не годишњих доба, већ ноћи и дана. Индикативно је да песма отпочиње сликом вечери, кулминира ноћном, али се завршава

са чак два стиха призором достојанственог јутра и свеопште обнове, коју је кадра да донесе мајка. У подтексту је њена жртва, сагледана кроз суптилне назнаке о њеној улози Атланта, који на плећима носи читаву земљу, али, за разлику од њега, мајка која је и сама огледало земље (и Деметре) може на леђима да подупре дан и остане усправна, са алузијом на Попину *Усправну земљу*. Мајка је увече попут изгорелог Феникса, током ноћи дух који бди и брине, а најпосле титанка, спремна на сваку жртву и терет.

Песма „Старица”, пак, нема назнаке да се ради о мајци, али је на трагу Деметре, која се јавља у три обличја (девојчице, жене и старице). Овде је старица ефектно доведена у везу са свећом: „Нијем восак без фитиља / А нема такве свијеће / Свом коријену си / маховина / зрелост / свела / Ни мушица те неће / Тако си чисто сагорјела”. Сведена на истопљени восак, старица се декларише не тек потрошеном, већ прозирном и чистом. И у тој слици слуги се њена жртва. Она је, наиме, изгарала кроз живот, претварајући себе у живу молитву и свећу која се пали и гаси за здравље живих и покој умрлих.

У троделној песми „Бескућник, молитве” субјект постаје молитвени глас који унеколико сублимише претходно истакнуте аспекте. Обраћа се у градацијском низу животу, сунцу, Оцу, Богу и имплицитно Бородици, дакле, једином што му преостаје и што је „кућа” за бескућника. Лирски глас говори у мушком роду, најпре апологизујући ноге, на првом месту, као у епској песми „Стари Вујадин”, јер без њих не би имао снаге „да поједем толико земље. / И посрчем толико неба” (Секулић 1997: 63). Симболика ногу исцрпљује се не само у снази, већ и њиховој слози, терету и спретности, али имају и космогонијску компоненту, јер повезују земљу и небо.

У другој песми се субјект окреће сунцу и Оцу, као конкретној и духовној светлости самог живота, не би ли се одагнао мрак, а субјект осетио дететом: „Уђи Боже у мене, / да јасно живим, дјететом: / у твоје свјетлу / без промјене, / у свијету давно отетом” (СЕКУЛИЋ 1997: 64). Дете и старица код Даре Секулић нису, дакле, опозиције, већ две манифестације присуства Бога у људима. Отет свет је попут отете Персефоне, коју једино Бог, попут Деметре може да врати, јер у метафори света увек треба имати у виду саму земљу, што се потврђује већ у првим стиховима трећег дела песме: „Ја немам своје земље, / сва је земља моја. / Али има моја ријека. / Мајко блага од милости, / нека буде воља твоја / да сачуваш је, / кроз жалости мог живота, / довијека” (СЕКУЛИЋ 1997: 64). Дати стихови су суштина утехе губитка, јер у осећању прогнаности и бездомности субјект проналази смисао волећи сву земљу куда је ходио и где се налази. Самим тим што је у њему Бог, душа му се испуњава и шири љубављу, што је веома слично поетичком путу Весне Крмпотић, која је након што је изгубила седмогодишњег сина, песнички проговорила *Љеваницом за Игора*, проналазећи утеху у природи: „Кад емотивна потреба за изгубљеним сином све надјача, песникиња се обраћа магији, чулној перцепцији, оку, материјализацији: она мора поново да ‘види’ умрлог сина, да га открије и идентификује у материјалном флуиду око себе, у природи, у тварима природе” (ГЛУШЧЕВИЋ 1980: 117). Она не може да васкрсне сина, нити је могућно да га богови врате, као што су Персефону, међутим, та немогућност комуникације с њим чини да „расте њена свеопшта љубав, да се на крају пренесе на све постојеће, да се стопи са светом и космосом. Из овог очишћења од овоземне патње песникиња је изашла богатија за димензију свеопште емпатије” (ГЛУШЧЕВИЋ 1980: 118).

Тако је и са Даром Секулић, која је губитке и земље и вољених надомешћивала свеопштом љубављу и окриљем поезије. О томе се и аутопоетички изјаснила у интервјуу са Радмилом Гикић Петровић, пишући о тренутку када је по први пут „осетила реч као песму”:

Била је то тужбалица за мојом сестрицом Невеном, деветим дјететом у моје мајке. Имала сам седам година, она само шест недеља, а умирала је. Однијели су је на гробље. И сви је брзо заборавили. Ја нисам. Одлазила сам на њезин гроб и, осврћући се како ме нико не би чуо, бугарила за њом, разговарала с њом. Само за мене она није умрла. Да сам тада умјела записати ријечи које сам јој упућивала, то би била моја прва пјесма (Секулић – Гикић Петровић 1998: 76).

Стиче се утисак да поезија на овај начин постаје могућност да се човек који је на губитку испуни љубављу и да га губици не лише управо оног што се у тим тренуцима најлакше изгуби – људскости.

Губици вољених су у животу и поезији Даре Секулић уско суспрегнути са темом изгананства, која се у њеној поезији репрезентује кроз различите метафоре и песничке слике, попут тумарања кроз живот („На рушевини”), лутања („Лутање”), малаксалости од промена („Врелце”), хајке („Изобиље”), љубави која је прогнана из коже („Мисао о губљењу”), а најизразитије у антологијској песни „Ништа нисам избјегла”, о којој је подробније писао Милосав Тешић (1998: 46–49) у кратком есеју „Једна избегличка песма Даре Секулић”, истичући „избегличку судбину саме песникиње и сав трагизам који проистиче из таквог удеса” (Тешић 1998: 46), али и деликатност ове *захтевне и незахвалне* теме:

Песници неретко, кад је реч о таквим и неким сродним темама које готово да подразумевају и колективистички приступ, искључивање и свести колективитета, не могу да избегну нападну патику, почесто певају с искључивом намером да гану, понекад и да подрже сумњиве или погубне политичке опције. Све је то изостало у песми 'Ништа нисам избјегла' Даре Секулић. У њој се лично и колективно избегличко осећање ненаметљиво претачу једно у друго, не сметајући једно другом и не тражећи никакву овоземаљску самилост (Тешић 1998: 49).

Чини се да Дара Секулић пише небанално и суптилно о датој теми, баш зато што је сачувала срце испуњено вером и љубављу и што је њена поезија спонтан, а не интенционалан чин. Дубоко саживљена са тлом којем припада и делећи судбину српског народа кроз читаву његову историју, прожету њеним животним веком, она пева из осећања највећег губитка – мајке и најближе породице, што представља најсветију љубав и према Хомеру и у хришћанском смислу.

Петоделна поема „Ништа нисам избјегла” избегава да експлира избеглиштво кроз етимолошко поигравање са истакнутом речју, јер се наслов може барем двоструко схватити. Лирски субјект према томе није успео да избегне нити једно зло, али се може осетити и ехо ироније, којом, негирајући било какву везу са избеглиштвом, песникиња заправо подвлачи пун интензитет и свеprisутство изгнаничке судбине, посебно на концу, када исписује место, време и околности настанка песме (*Приштина, децембра 1993. године, кад су се над прљавом бетонском људском настамбом вијали црни облаци*).

1

Сабирем се у својим отпацима
и туђој одјећи.
Куда ће, шта односи топли децембарски дан.
На блатњавој улици, ненадано,
препознаде ме јужњак,
вјетар далеког прољећа.
Самилосно, име моје засвира у уху
Одвикнутом од тишине и благе осаме.

Неко ме зове.
Мене, ишчупану из живих својих врела.
Бачену на пут којим безимени ходе,
да пребацујем своје суве године.

Неко ме зовну.
У чије сам то сјећање уписана.
И ко је наишао на знак
који сам болна оставила у пролазу.

2

Зуји свијет, шкрипи вијек.
Узалуд се крећем откривена лица.
Не налазим оне за које сам породом везана.

Лица мојих дјечака, у брзом старењу,
прелила је патња
мутним ратним оловом.
Беспомоћни људи, дјеца моја,
из мртвог града дозивају ме
разапети, подно небеског бездана.

Родиљо пресвета, животу само,
а умирању нисам их учила.

Да ли би снага моје љубави
или ум доведен у најмање,
да ли би поглед или рука моја, имала
могућност бирања,
ако се у болест растури, у прскање,
њихово неисказано и недовршено постојање.

З

Како да прежалим
даровану рођењем слободу,
коју патњом искушавамо,
сурово гурнути у мрежу погубну.

Заплетени у властити живот,
у смртну несаницу,
трошимо ријеч коју ништа не прима.
Како богу да се умилим.

Могу ли пребољети трепушу
док сузу ваља дјечју,
пљусак кише по нашем крову,
котрљање љешника низ падину;
ишта – могу ли натраг дозвати,
а да туђе и изгубљено није.

Рушимо се, без темељника настали.
Како жалим за животом
који није дошао.

4

Пролазимо кроз насиље
што нас исцрпљене побјеђује
и спушта у благиште, неподношљивог стида.

Колико ће нам се живота сачувати
за прадавну
вјековјечну иловачу.

Већ изнутра погашене,
освијетли нас света ријечи
с друге стране одумрле наде.

Лице своје не смијем да дотакнем.
страд синова низ моје образе
уста моја затвара.
Можда сувише храним срећу,
да ћу стићи на путеве који до њих воде.
Кад све мине,
и моја ће непромашена клетва.

5

Туђе су руке терет
на моја леђа товариле.
А ближњима се зараза душе предаје.

Величину туге,
која на саму себе заборавља,
разлучиће самилосни.
Али напољу сам.
И видљиво срљам у губитак
сигурношћу оплемењеног лика.

Надживјеће ме и сан жалосни
да ћу опет негдје, залудница,
затварати своја врата.

Без рода, без крова, осиротјела
сиротиња.

На пустом ћу мјесту, чији нисам
господар,

као они с пјеном на устима,
пасти без свједока.

Ако је у Елиотовој *Пустој земљи* април најсуровији месец, Дари Секулић то бива стварни и кобни топли децембар, када иронично дува и препознаје је баш ветар далеког пролећа – јужњак. Присуство метафоричког *невремена* унутар времена које дефинише уравнотежена циклична смена годишњих доба, сугерише да нарушени поредак у природи прати опустелост и земље и људи, који су у „туђој одјећи”. Такав нарушени поредак завладао је и када је Хад раставио Персефону од Деметре, а поново је успостављен њеним повратком, када управо наступа пролеће. Он је оличен у звуковним сликама зујања света и шкрипе века, дакле, буци као еманацији хаоса. Мотив сувих година у овој поеми призива истоветан атрибут сухог биља из песме „Мајка”, отварајући интерпретативну могућност да у позицији лирског субјекта препознамо у првом реду мајку, која не успева да пронађе своје синове. Налазећи се у сличној позицији као Деметра, она се обраћа „Родиљи пресветој” и наду проналази искључиво у снази своје љубави, која је кад-ра да премости вишеструку бол губитка. Апострофирањем клет-

ве, алудира на снагу најјаче материне клетве која се у традиционалној култури Срба увек неминовно испуњава. И клетва је ипак реакција на нарушени поредак, али може минути тек ако се све преобрати у стање какво би требало да влада. Најпосле, изгнана мајка, лишена земље и деце слика је осиротеле сиротиње, како се параномастично кумулира на концу песме, а заправо својеврсне „пусте мајке” са којом је еквивалентна слика подједнако опустеле земље. Субјект је земља протерана са земље, без своје деце као своје будућности, са једином загледаношћу у љубав, која без обзира на све не може престати и коју нико не може одузети, а која је вечити мост између мајке и деце.

Избегличка поетика Даре Секулић свакако подразумева и шири истраживачки корпус песама, али је фокус овог рада профилисао примере који у подтексту имају мит о Деметри и Персефони. Лирски сензибилитет песникиње удвојен је управо позицијом ћерке и мајке, па се, примера ради, у „Тужалки” субјект појављује у облику ћерке која је изгубила мајку, а у поеми „Ништа нисам избјегла” мајке која не успева да пронађе синове. Биографија Даре Секулић одредила је координате њене поезије, али је управо њен специфичан однос према миту универзализовао и осмислио начин на који је могућно певати о деликатним страдалничким темама савремене српске историје. Отуда њена поезија не проговара само у њено лично име, већ у име читавог народа. Песникиња, најпосле, поезијом и обиљем љубави успева да протерану мајку врати у мит, време у шарке, а Бога у људе. За разлику од Даринке Јеврић која се определила за останак на Космету по сваку цену и постала весталка српске поезије, Дара Секулић поделила је судби-

ну народа, непрестано прогоњеног на маратону историје, али са бакљом љубави и поезије у рукама, као залогом обнове и повратка огњишта.

ЛИТЕРАТУРА

- ГЛУШЧЕВИЋ 1980: З. Глушчевић, После смрти, у: *Поезија и магија*, Београд: Просвета, 115–140.
- GREVS 2008: R. Grevs, *Grčki mitovi*, prev. Boban Vein, Beograd: Familet.
- ЕЛИЈАДЕ 1979: М. Elijade, Eleuzinske misterije, prev. Miodrag Radović, *Polja*, god. 25, br. 248, oktobar, 20–22.
- ФРЕЈЗЕР 1992: Џ. Џ. Фрејзер, *Златна грана: проучавање магије и религије*, (прев. Живојин В. Симић), Земун: Алфа – Драганић.
- СЕКУЛИЋ 1998: Дара Секулић, „Повратак, 1944”, у: *Поезија Даре Секулић*: Библиотека Змајева награда, ур. Славко Гордић и Иван Негришорац, Матица српска, Нови Сад 1998, 63–74.
- СЕКУЛИЋ – ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ: Разговор са Даром Секулић, у: *Поезија Даре Секулић*: Библиотека Змајева награда, ур. Славко Гордић и Иван Негришорац, Матица српска, Нови Сад 1998, 75–79.
- СЕКУЛИЋ 1997: Дара Секулић, *Изабране песме*, (Славко Гордић, Два сусрета с поезијом Даре Секулић, 131–140), Дневник, Нови Сад 1997.

Jelena Marićević Balać
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Др Зорана Ђинђића 2
21000 Нови Сад
www.ff.uns.ac.rs

REFUGEE POEMS OF DARA SEKULIĆ

Summary

This paper about refugee poems of Dara Sekulić, focuses on the poet's fate, embodied in constant exile. The myth of Demeter and Persephone makes such a destiny non-trivial. In songs "Mourner", "Mother", "Old Woman", "Homeless, Prayers" and "I avoided nothing", the oscillation and transformation of the lyrical subject are present. The lyrics first portray Persephone, and then Demeter, demonstrating the inevitable disruption of order and the possibility of its restoration. The pledge of that possibility is love and an abundance of maternal love, as the only hope left to a devastated woman.

Keywords: Dara Sekulić, wars, refugees, exile, poetry, myth.

САДРЖАЈ

Проф. др Жељка В. Пржуљ

СЛИКА РАТА (ИЛИ СТАЊЕ КОМЕ)

У РОМАНУ ДРАГАНА ТЕПАВЧЕВИЋА / 9

Проф. др Слободан Владушић

ЗАШТО ЈЕ БАЈА ПОСТАО ОСАМА / 41

Мср Анђела М. Вуковић

РАТНО САРАЈЕВО У РОМАНУ *ТОП ЈЕ БИО ВРЕО* / 59

Мср Ленка С. Настасић

ТЕМАТИЗАЦИЈА РАТА

У ПРОЗНОМ ОПУСУ ГОРАНА ПЕТРОВИЋА / 77

Доц. др Маријана Митрић

НЕГАТИВНА РЕЦЕПЦИЈА

КАПОРОВЕ САРАЈЕВСКЕ ТРИЛОГИЈЕ / 103

Др Мила Драгић

КОНЦЕПТУАЛНЕ МЕТАФОРЕ РАТА, ИЗГНАНСТВА

И ИЗГУБЉЕНОГ ГРАДА У РОМАНИМА

САРАЈЕВСКЕ ТРИЛОГИЈЕ МОМЕ КАПОРА / 133

Доц. др Мирјана М. Лукић

НЕНАД ТАДИЋ -

ДРАМСКИ ХРОНИЧАР РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ / 161

Доц. др Јелена Марићевић Балаћ

ИЗБЕГЛИЧКЕ ПЕСМЕ ДАРЕ СЕКУЛИЋ / 187

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821.163.41.09"20"(082)

САВРЕМЕНА српска књижевност и њена рецепција између европског и јужнословенског контекста [Електронски извор] : (зборник радова са Округлог стола одржаног на Филозофском факултету у Новом Саду 5. септембра 2024. год.) / уредили Слободан Владушић, Јелена Марићевић Балаћ. - Нови Сад : Филозофски факултет, 2024

Начин приступа (URL): <https://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2024/978-86-6065-894-6>. - Опис заснован на стању на дан 25.11.2024. - Насл. са насловног екрана. - Стр. 5-6: Уводна реч / Уредници. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рат. - Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

ISBN 978-86-6065-894-6

а) Српска књижевност - 21. в. - Зборници

COBISS.SR-ID 157588233