

SARAJEVSKI FILOLOŠKI SUSRETI III: ZBORNIK RADOVA (knj. II)

Održavanje međunarodne naučne konferencije “Sarajevski filološki susreti III” (Sarajevo, 29. i 30. maja 2014. godine) i objavljivanje Zbornika radova finansijski su potpomogli:

Federalno ministarstvo kulture i sporta
Fondacija za izdavaštvo, Sarajevo
Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke
Grad Sarajevo
Centar za civilizacije na Balkanu (Balmed)

Izdavač: Bosansko filološko društvo
Franje Račkog 1, Sarajevo
www.bfd.ba

Za izdavača: Ismail Palić

Redakcija: Halid Bulić, Munir Drkić, Adnan Kadrić, Sanjin Kodrić,
Ksenija Kondali, Munir Mujić, Ismail Palić
i Vahidin Preljević

Međunarodna redakcija: Lada Badurina (Rijeka), Tatjana Đurišić-Bečanović (Nikšić),
Branimir Belaj (Osijek), Robert Bońkowski (Katowice),
Rajka Glušica (Nikšić), Zvonko Kovač (Zagreb), Jasmina
Mojsijeva-Guševa (Skoplje), Vesna Mojsova-Čepiševska
(Skoplje), Aleksandar Stefanović (Pariz), Bogusław
Zielinski (Poznanj)

Glavni urednik: Ismail Palić

Sekretar Redakcije: Azra Hodžić-Čavkić

ISSN 2233-1018

Zbornik izlazi svake druge godine i donosi radove koje su autori na temelju referata izloženih na međunarodnoj naučnoj konferenciji “Sarajevski filološki susreti” pripremili za objavljanje.

Zbornik je indeksiran u bibliografskim bazama EBSCO i CEEOL.

U elektroničkom obliku Zbornik je dostupan na internetskoj stranici izdavača: www.bfd.ba

ISSN 2233-1018

SARAJEVSKI FILOLOŠKI SUSRETI

III

Zbornik radova
(knjiga II)

Uredili
Sanjin Kodrić, Munir Mujić i Vahidin Preljević

Bosansko filološko društvo
Sarajevo, 2016.

SADRŽAJ

Redakcijska napomena	9
----------------------------	---

I

Sanjin Kodrić “Ko hoće da živi, nek’ mre”: Sarajevski atentat i dvije pjesme iz književnosti Mlade Bosne	13
Vahidin Preljević Konstrukcija herojskog tiranoubistva Funkcionaliziranje djela Friedricha Schillera u narativima o Sarajevskom atentatu.	29
Stevka Šmitran Ivo Andrić i Prvi svjetski rat	45
Marinko Zekić Odjek sarajevskih hitaca u podijeljenoj Poljskoj 1914.-1918. Značaj Sarajevskog atentata za poljsko pitanje	53
Munir Mujić Odjeci Balkanskih ratova u arapskoj poeziji.	72

II

Amira Dervišević Ratna tema u usmenoj književnosti.	85
Adnan Kamenjašević Usmena predaja u/o ratu	93
Velida Mataradžija <i>Arzuhal</i> hadži Jusufa Livnjaka – bunt protiv korupcije u pravosudnom sistemu Bosanskog ejaleta.....	104

III

Elbisa Ustamujić	
San kao fantastički diskurz sjećanja	117
Vildana Pečenković	
Identitarni lom i trauma nepripadanja u romanu <i>Zeleno busenje</i>	128
Almedina Čengić	
Postratni sindrom Krležinih dramskih likova.	142
Ružica Filipović	
Manifesti Ulđerika Donadinija u kontekstu ratnih zbivanja Prvog svjetskog rata	157
Maja Džafić	
<i>Provincija u pozadini</i> Hasana Kikića u kontekstu južnoslavenske i svjetske književnosti	162
Anes Osmić	
Međuratno bošnjačko/bosanskohercegovačko žensko pjesništvo	171
Jahja Fehratović, Amela Lukač-Zoranić	
Ratna i poratna revolucionarna poezija u Jugoslaviji između šablonskog pjesništva i originalnih poetika.	190
Tatjana Đurišić-Bečanović	
Ratni hronotop u Lalićevoj trilogiji.	216
Dijana Hadžizukić	
Ćopićevo komesari	235
Edina Murtić	
Rat i djetinjstvo u prozi za djecu Branka Ćopića	244
Amra Memić	
<i>Baja i drugovi</i> Derviša Sušića: Pokušaj razbijanja kanonskoga kulturnonomemorijskoga makromodela na primjeru Ratnog teatra	255
Nermina Delić	
Konstrukcija hronotopa u romanu <i>Tišine</i> Meše Selimovića	269
Ružica Jovanović	
Žene u Valjevskoj bolnici – Borba sa sobom u ratnom okruženju (<i>Vreme smrti</i> Dobrice Ćosića)	277
Ena Begović-Sokolija	
Slika rata uhvaćena u <i>Album</i> i skrivena u <i>Hodnicima</i> – romani Vitomira Lukića	284

IV

Emilija Kovač	
Discipliniranje traume: krhotine rata	303
Ewa Szperlik	
Muzej, Amerika, Gynaeceum ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?.....	320
Miranda Levanat-Peričić	
“Autobiografski ugovor” ratnog pisma s potpisom Alenke Mirković i Grozdane Cvitan	340
Amila Tekešinović	
Umjetnost pamćenja kao umijeće svjedočenja: sjećanje i trauma kao stvaralački faktori u pojedinim djelima nekih bosanskohercegovačkih pisaca ..	350
Naida Osmanbegović	
(Po)etika ratnog pisma i izbjeglički kontekst u romanima Marsele Šunjić	360
Podaci o autorima	369

REDAKCIJSKA NAPOMENA

U Sarajevu je 29. i 30. maja 2014. godine održana treća redovna međunarodna naučna konferencija “Sarajevski filološki susreti III”. Okvirne teme konferencije iz oblasti nauke o književnosti i kulturi bile su *Sarajevski atentat u književnosti i kulturi* i *Književnost i rat*. Knjiga II Zbornika donosi prihvачene radove iz oblasti nauke o književnosti i kulturi koje su autori na temelju podnesenih referata na spomenutoj konferenciji pripremili za objavljivanje.

Redakcija Zbornika posebno se zahvaljuje autorima, recenzentima, svim učesnicima, Organizacionom odboru konferencije, sponzorima te svima koji su doprinijeli uspješnom održavanju konferencije i objavljivanju ovoga zbornika.

Redakcija

I

UDK: 32.285. (497.15 Sarajevo)“1914“ : 821.163.4 (497.6).09-1 Andrić, I.
32.285. (497.15 Sarajevo)“1914“ : 821.163.4 (497.6).09-1 Princip, G.

Sanjin KODRIĆ

“KO HOĆE DA ŽIVI, NEK’ MRE”:
**SARAJEVSKI ATENTAT I DVije Pjesme iz Književnosti
Mlade Bosne**

KLJUČNE RIJEČI: *Sarajevski atentat, Mlada Bosna, Prvi svjetski rat, reprezentacija, memorijalizacija, kulturno pamćenje, Ivo Andrić, “Prva proljetna pjesma”, Gavrilo Princip, “Umiranje”*

Rad se bavi ulogom kulture, a naročito književnosti u idejno-ideološkoj pripremi, realizaciji te, posebno, kasnijoj tekstualnoj memorijalizaciji Sarajevskog atentata. Posebna pažnja posvećena je tzv. književnosti Mlade Bosne i njezinoj tradiciji, a naročito *Prvoj proljetnoj pjesmi* (1914) Ive Andrića te pjesmi *Umiranje* (1914/1915?) Gavrila Principa. Ove dvije pjesme dva su izrazito važna rana primjera memorijaliziranja Sarajevskog atentata i mladobosanskog naraštaja u onom što je književna praksa Mlade Bosne i njezina tradicija. Oba teksta otkrivaju neke od suštinski značajnih mladobosanskih autoreprezentacija, ali i neke od važnih aspekata u vezi s pitanjem idejno-ideološke pripreme, realizacije i kasnije memorijske tekstualizacije Sarajevskog atentata i mladobosanstva.

1.

Književnost i Sarajevski atentat višestruko su povezani, a ova veza vidno je izraženija od uobičajene povezanosti književnosti i kulture na Slavenskom jugu, gdje, naime, književnost i inače funkcioniра kao jedan od središnjih i posebno privilegiranih kulturnih diskursa.

Između svega ostalog, Sarajevski atentat svoj poticaj ne nalazi samo u društvu, politici i ideologiji svojeg vremena, već isto tako i u kulturi, a posebno u književnosti. Ovakvo što odnosi se kako na književnu tradiciju, tako i na tad savremeniju književnu praksu – i jedno i drugo naraštaju koji će se na ovaj ili onaj način identificirati s imenom Mlade Bosne bit će, naime, neka od vrlo važnih idejnih i intelektualnih polazišta. U tradiciji u ovom smislu posebno

je bila važna prvenstveno usmena epika te nacional-romantičarska književna baština, naročito u vezi s idejom kolektiva te nacionalnim idealima i imaginacijama, dok će iz tadašnje savremene književne produkcije mladobosanskom naraštaju posebno biti bliska prije svega idejama korjenitih društvenih promjena prožeta kako domaća, tako i strana literatura, odakle su preuzimane i pojedine revolucionarne ideje koje će mladobosancima biti posebno značajne, kao i iz nekih drugih, kompatibilnih izvora evropske književne i intelektualne povijesti. U glasovitoj knjizi *Sarajevo 1914*, odnosno u svojim razumijevanjima Sarajevskog atentata i mladobosanskog naraštaja Vladimir Dedijer s pravom posebno naglašava ideju "kosovskog tiranoubistva" kao jedan od suštinskih bitnih pokretača mladobosanaca, a s ključnim mjestima kosovske mitologije u mladobosanskom krugu direktnu vezu ostvarivala je i držala upravo usmena epika, koja je u srpskoj tradiciji posebno obilježena upravo kosovskim mitom. Uz usmenu epiku, za mladobosanski naraštaj naročito će biti važni romantičarski autori, a posebno autori kakav je npr. i Petar II. Petrović Njegoš sa svojim *Gorskim vijencem*, gdje će, između svega ostalog, u nesumnjivoj vezi i s kosovskom mitologijom naročito biti naglašena upravo i ideja o svetosti tiranoubistva, ali i ideja o svetosti čovjekova mučeništva i žrtvovanja za šire, kolektivno dobro, a osobito slobodu, u čemu se vidi i vrhunac heroizma. Pored revolucionarnih autora njihova vremena, mladobosancima su bili važni i autori kakvi su, uz brojne druge, i npr. Nietzsche ili Schiller, posebno sa svojim *Wilhelmom Tellom* i njegovom vizijom tiranoubistva, pa će tako, npr., kod mrtvog Bogdana Žerajića, jednog od prvih atentatora iz mladobosanskog kruga, policija pronaći i bilježnicu ispisani upravo Schillerovim citatima. Neizostavno mjesto u lektiri mladobosanskog naraštaja imao je, naravno, i italijanski nacionalist Giuseppe Mazzini i njegova politička ideja ključno vezana upravo za ubistvo tiranina u smislu prvog koraka na putu pobune s ciljem ostvarivanja nacionalnog oslobođenja, kao i druga idejno slična literatura ovog doba (usp. Dedijer 1966).

Slično se, međutim, odnosi i na sam atentatorski čin. Blisko onom što je tzv. obrnuta mimeza ili inverzni odnos književnosti i zbilje, upravo literarnu dojmljivost podrazumijeva i situacija u kojoj gotovo golobradi dječak, nesuđeni pjesnik, s revolverom u ruci i kesicom cijankalija umjesto pjesme u džepu, stoji praktično sam nasuprot prijestolonasljednika jednog od najmoćnijih evropskih carstava njegova vremena, a što korespondira i s izjavom samog sarajevskog atentatora Gavrila Prinčipa datom u toku istražnog procesa neposredno nakon atentata da je, zapravo, njega literatura i upropastila. Svoju izjavu Prinčip nije dokraj precizirao, a kako to pokazuje ponovo Vladimir

Dedijer, Princip se upravo i književnošću nastojao ohrabriti za atentatorski čin koji je promijenio svijet, pa je u jednom primjerku pjesničke zbirke *Dani i noći* Sime Pandurevića podvukao sljedeće istaknute stihove u pjesmi *Današnjica*:

I ne stvorimo l' ništa sami sobom,
Završićemo bar jad ovih dana:
Bićemo, ipak, temelj svojim grobom.
Novom životu bez današnjih mana,
Boljem životu što bar nečem vodi,
Ako ne časnom miru, ono ratu,
Ako ne sreći, a ono slobodi.

(Citirano prema: Dedijer 1966: 470)

To koliko je književnost naraštaju koji će kasnije realizirati i Sarajevski atentat bila važna može, uz brojne druge pokazatelje, posvjedočiti i jedan drugi sličan primjer. Riječ je o podatku da je tek kratko prije (inače neuspješnog) atentata na hrvatskog bana, odnosno austrougarskog komesara za Hrvatsku Slavka Cuvaja 8. juna 1912. godine, Luka Jukić, atentator iz ovog slučaja i još jedan važan uzor kasnijim atentatorima, napisao pjesmu *Moje geslo*, a u kojoj su donekle nagovještene i njegove atentatorske namjere, dok je vrlo jasno iskazana upravo svetačka spremnost na vlastitu žrtvu radi kolektivnog dobra. Sličnost s drugim tekstovima koji su bili važni mladobosancima sasvim je očita:

Žao mi je svojih ljudi
I rodbine,
Žao mi je lijepo svoje
Domovine;

Žao mi je milih nada
Mladih dana,
Žao mi je zlata svoga
Zaplakana;

Žao mi je samog sebe;
Ali što ču?
Sve za narod i slobodu
Žrtvovat ču.

(Citirano prema: Dedijer 1966: 435-436)

Također, povezanost književnosti i Sarajevskog atentata prisutna je, uz brojne druge slučajeve, i onda kad je riječ o posljednjem realnom mjestu vezanom za atentat – grobnici sarajevskih atentatora. Tako se i ovdje, na ploči koja označava zajedničko grobno mjesto "vidovdanskih heroja", opet javlja književnost – "Blago tome ko dovijek živi, imao se rašta i roditi". Riječ je, dakle, o glasovitim stihovima iz Njegoševa *Gorskog vijenca*, štiva koje je bilo nezaobilazno u lektiri mladobosanaca, ali i jednog od kanonski najistaknutijih tekstova unutar poetike i politike kulture Kraljevine Jugoslavije, odnosno upravo u vremenu kad je na Starom srpskom pravoslavnom groblju Sv. Mihajlo na Koševu u Sarajevu izgrađena namjenska kapela Sv. Arhanđela, u koju su 1939. godine preneseni zemni ostaci Gavrila Principa i drugih učesnika Sarajevskog atentata. I ovi stihovi, sasvim u skladu s književnim preferencijama mladobosanaca i njihovim društvenim, političkim i ideološkim idealima, stihovi su koji slave svetost žrtve i herojskog čina čiji je sami vrhunac upravo tiranoubistvo.

Iako su u pitanju tek mogući primjeri, a ne cjelovita slika, sve ovo dovoljno jasno pokazuje da je upravo i književnost imala jednu od izrazito važnih uloga u vezi sa Sarajevskim atentatom. To je slučaj, najprije, i u idejno-ideološkom profiliraju, potom u realnom insceniranju, a posebno u kasnijem historijskom osmišljavanju i širem kulturnom memorijaliziranju atentata na austrougarskog prijestolonasljednika nadvojvodu Franza Ferdinanda 28. juna 1914. godine u Sarajevu, bez obzira na to što su ovi memorijalski sadržaji bili i ostali raznoliki, međusobno nerijetko bitno drugačiji, pa i sasvim različiti i suprotni. Naime, uz nekoliko drugih, a manje dominantnih varijanti, upravo ovu ulogu u vezi sa Sarajevskim atentatom književnost će imati i onda kad se, prvenstveno u međuratnom monarhističkom dobu, ovaj događaj tumačio kao sveta herojska žrtva u pravcu stvaranja zajedničke kraljevine jednog a troimenog južnoslavenskog plemena, i onda kad je prikazivan kao izraz vječitog sna o slobodi, bratstvu i jedinstvu jugoslavenskih naroda i narodnosti, kako je to bio slučaj prije svega u vremenu socijalističke Jugoslavije, baš kao i u današnjem, postjugoslavenskom vremenu, kad, uz izvjesne izuzetke, dokraja neupitnu pozitivnu recepciju Sarajevski atentat ima uglavnom tek onda kad se razumijeva kao izraz prije svega onog što se predstavlja kao srpsko rodoljublje i trajna, stoljetna borba na putu svenarodnog ujedinjenja s Otadžbinom.

Uprkos i značajnim razlikama, pa i međusobnim potpunim isključivostima, u svim ovim vremenima i različitim društvenim, političkim i ideološkim kontekstima književnost je, dakle, na izrazito važan način učestvovala u oblikovanju onog što će Sarajevski atentat u međuvremenu postati (i) kao

naročito složena šira kulturna tvorba. Pritom, sama književna praksa bit će, također, jedna od važnih bojišnica na kojoj se vode i historijske bitke, kako bi se to danas zaključilo u novohistoričkom maniru, a što je slučaj čak i onda kad su ove borbe u stvarnosti završene, kako to pokazuje upravo složeno kontinuirano oblikovanje predstave o Sarajevskom atentatu u vremenu kako prve, tako i druge Jugoslavije, odnosno nakon nje. Uostalom, ovakvo što naslućeno je i znatno ranije. Uz druge moguće primjere, to je slučaj i kod Predraga Palavestre, odnosno u njegovu nastojanju da definira književnost Mlade Bosne kao naročitu književnu pojavu u povijesti književnog stvaranja u Bosni i Hercegovini, pri čemu Palavestra zapaža u osnovi slično, istina na način koji je karakterističan za kontekst u kojem piše – da bez književnosti “Principov atentat ne bi mogao da bude herojski izraz i najneposrednije oživotvorenje buntovnog slobodarskog duha i raspoloženja čitave predratne omladine nego bi ostao stihiski, neosmišljen i idejno nemotivisan individualni akt grupice nezadovoljnika” (Palavestra 1965: 11).

2.

Bespredmetno je, naravno, nagađati da li bi se Sarajevski atentat, a posebno onakav kakav je na kraju ostvaren, desio bez važne uloge kulture i, naročito, književnosti, ali je gotovo sasvim sigurno da bi bez književnosti imao znatno drugačija značenja. Sarajevski atentat kao historijska činjenica, naravno, neupitan je u smislu povjesnog događaja, ali upravo kroz različite kulturne tvorbe, pa tako i kroz književnost, zadobio je svoje različite smislove i postao važnim dijelom kulturnog pamćenja ne samo na Slavenskom jugu već i znatno šire. Ova značenja Sarajevskog atentata stvarana su već od samog trenutka njegove realizacije, a njihova povijest duga je sad već cijelo jedno stoljeće, koje, međutim, nije bilo dovoljno da se barem donekle pomire nerijetko sasvim oprečna shvatanja ovog činjeničnog događaja, kao ni oprečni procesi njegova memorijaliziranja, koji se također javljaju od samog atentatorskog čina (usp. npr. Preljević, Ruthner 2015 i sl.).

Neka od ovih tokom prethodnog stoljeća stvaranih značenja Sarajevskog atentata bitno su oblikovana i jednim tokom koji se u književnohistorijskim opisima prošlosti književnog stvaranja u Bosni i Hercegovini javlja i pod imenom tzv. književnosti Mlade Bosne. Ideja o zasebnom, književnopovijesno specifičnom mladobosanskom književnom stvaranju javila se u godinama neposredno prije samog Sarajevskog atentata, a kao književnohistorijski koncept predmetom afirmacije postala je tek, naravno, kasnije, i to najprije tokom međuratnog doba, kad se javljaju i prvi pokušaji književnohistorijskog

opisa književne prakse vezane za mladobosansko ime. Puna realizacija ideje o mladobosanskoj književnosti kao posebnom i unutar sebe zaokruženom toku bosanskohercegovačkog književnog stvaranja pojavit će se tek znatno kasnije, i to u svojevrsnom pregledu mladobosanskog književnog rada u studiji *Književnost Mlade Bosne*, koju je u povodu 50. godišnjice Sarajevskog atentata objavio Predrag Palavestra (usp. Palavestra 1965). U tom smislu, Palavestrina knjiga pokušaj je književnohistorijskog etabliranja ideje o mladobosanskoj književnosti, kao i njezina književnohistorijskog opisa i definiranja, ali se može postaviti i teza da je i sama ideja o književnosti Mlade Bosne koju Palavestra etabliira također i jedan od načina memorijaliziranja Sarajevskog atentata i mladobosanskog kruga koji je za njega vezan.

Književnost Mlade Bosne, shvaćena u onom smislu kako je određuje upravo Palavestra, počela se razvijati u godini početka tzv. aneksione krize (1908), odnosno tek godinu dana nakon što je nimalo slučajno upravo pisac Petar Kočić, tad već glasoviti književnik i nacionalni tribun, po svoj prilici po prvi put upotrijebio mladobosansko ime, da bi svoj vrhunac i nagli kraj ova književna praksa doživjela upravo sa Sarajevskim atentatom. Tad književna akcija mladobosanski orientiranih autora biva zvanično zabranjena, ali je to i trenutak kad i ono što je mladobosanski književni rad postaje historijska zbilja – sama realnost s dalekim i važnim učincima u budućnosti. Kako to priznaje i Palavestra, mladobosanska književnost bila je poetički dosta heterogena, i to je ono što i Palavestri otežava njezino potpunije i pouzdanije književnohistorijsko definiranje, dok svoju unutrašnju kakvu-takvu zaokruženost dugovala je ili može dugovati uglavnom tek načelnom ideološkom aspektu prije svega drugog, a čiji je vrhunac predstavljao Sarajevski atentat. Glavni tok ovog književnog stvaranja vezan je za književni rad prvenstveno autora kakvi su Dimitrije Mitrinović, Vladimir Gaćinović, Miloš Vidaković ili Borivoje Jevtić i dr., no u mladobosanskoj književnoj proizvodnji one osobene kulturne tvorbe u koju će izrasti historijski čin Sarajevskog atentata naročito istaknuto mjesto zadobit će, međutim, prije svega drugog književni rad dvaju na prvi pogled nespojivih autora. S jedne strane, riječ je o Ivi Andriću (1892–1975), u mladosti pripadniku Mlade Bosne, a kasnije književnom nobelovcu, te o Gavrili Principu (1894–1918), sarajevskom atentatoru, s druge strane, koji je, kao i manje-više većina drugih mladobosanaca, također imao književne ambicije, prije svega pjesničke.

Upravo u Andrićevu književnom djelu te u onom što su sačuvani ostaci Principovih književnih pokušaja uspostavila su se dva toposa koja zaslužuju posebnu pažnju u smislu razumijevanja nekih značajki književnog oblikova-

nja ideje o suštini mladobosanskog pregnuća, odnosno dva izrazita primjera mladobosanske književnosti. Pritom, književni rad Ive Andrića višestruko je vezan za mladobosanstvo na različite načine, bilo direktno, bilo indirektno. To je slučaj posebno u Andrićevim ranim radovima, pa tako i u njegovim početničkim pjesničkim zbirkama *Ex Ponto* (1918) i *Nemiri* (1920), kao i u različitim ranijim proznim radovima i pripovijetkama poput, između ostalih, autobiografskog teksta *Prvi dan u splitskoj tamnici* (1924) ili pripovijetke *Zanos i stradanje Tome Galusa* (1931), odnosno ostalih pripovijetki iz tzv. tamničkog ciklusa – *Iskušenje u čeliji broj 38* (1924), *Postružnikovo carstvo* (1933/34), *Na sunčanoj strani* (1952), *Sunce* (1960) ili *U čeliji broj 115* (1960), uključujući i nedovršeni, posthumno rekonstruirani roman istog naslova poput ranije pripovijetke *Na sunčanoj strani* (1994). Veza s mladobosanstvom kod Andrića, međutim, prisutna je i kasnije, u njegovu zrelosti književnom stvaranju, a uz druga mjesta u autorovu golemom književnom djelu, posebno su u tom smislu važni dijelova romana *Gospodica* (1945) te roman *Na Drini ćuprija* (1945), koji je, naime, i pripovijedan upravo iz perspektive 1914. godine (usp. Kodrić 2015). Pa ipak, u ovom istinski obimnom korpusu Andrićevih tekstova posebno značenje ima autorova *Prva proljetna pjesma*, napisana kratko prije Sarajevskog atentata, a koju će kasnije Andrić u jednom trenutku nasloviti i kao pjesmu *Kad će doći Kraljeva vojska*. Na drugoj strani, u slučaju Gavrila Principa, riječ je o zasigurno zauvijek nestalom književnom stvaranju autora kojeg rijetko ko asocira s književnošću uopće, a čije pisanje nije, naime, sačuvano osim u dva teksta s indirektnim ili direktnim književnim karakterom – jedan je lirski intonirani zapis o njegovu boravku na Bjelašnici u junu 1911. godine (usp. Dedijer 1966: 309-310), a drugi je pjesma koja je najčešće poznata pod naslovom *Umiranje*. Kako se tvrdi, Princip ju je napisao tokom istrage u Vojničkom zatvoru u Sarajevu 1914. ili 1915. godine ili čak urezao svojim noktima na limenoj posudi za hranu čekajući kasnije smrt u zatvorskoj tamnici u dalekom češkom Terezínu (Theresienstadt).

3.

Prva proljetna pjesma Ive Andrića ostvarena je kao pjesma u prozi, a objavljena je pred proljeće 1914. godine, gotovo uoči Sarajevskog atentata, u drugom broju zagrebačkog časopisa *Vihor*, jednog od posebno važnih časopisa u lektiri mladobosanca. Pjesmu je moguće razumijevati i kao naročitu najavu ili anticipaciju samog atentata, iako je Andrić u ovo vrijeme bio na studiju u Krakovu i, po svemu sudeći, ni na koji način nije mogao imati stvarne infor-

macije o atentatorskim planovima Gavrila Principa i drugova, a pogotovo ne biti uključen u njihove pripreme:

Jutros oblaci nebom idu, a ja slutim radosti: kad procvatu brda strašnim sjajem njihova oružja, kad posiju plamene cvjetove po poljima, kad se začuje prva truba, kad se pojave prvi konjanici, umorni, prašni: i poprskani pjenom kao u nekoj staroj pjesmi; o radosti!

Kad će doći kraljeve vojske?

Žene tkaju u tišini za njih darove, njih spominju dobri ljudi u molitvama, o njima pjevaju djevojke za prozorima i za njih raste cvijeće u malim vrtovima. Čeka spremnih stotinu nježnosti.

Kad će doći kraljeve vojske?

Oblaci nebom plove kao vojska; ja slutim dane velikih djela.

Jutros sam video napupalu granu.

Kad li će doći kraljeve vojske?

(Andrić 1981a: 147)

Moguće su, naravno, i potpuno drugačije interpretacije pjesme, a policijski istražitelji koji su nakon Sarajevskog atentata ispitivali Andrićevu ulogu u ovom događaju u pjesmi su se posebno zadržali na spominjanju "kraljevih vojski" i u tome prepoznali stvarnog srpskog kralja Petra I. Karađorđevića. Zato su samu pjesmu čitali upravo kao dokaz o Andrićevoj aktivnoj umiješanosti u atentat te, posebno, kao zazivanje oslobođilačkog dolaska srpske vojske, pa će, zahvaljujući ovakvom policijskom razumijevanju, između ostalog i zbog ove pjesme pisac biti optužen za veleizdaju. Tako će i završiti u tamnici, najprije u Splitu, a potom u Šibeniku i Mariboru, da bi kasnije, zbog nedostatka drugih dokaza, bio oslobođen optužbi i interniran prvo u Ovčarevo kraj Travnika, a na kraju u Zenicu. Međutim, naknadno, 1922. godine, onda kad je već stvorena Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca, odnosno u vremenu kad je kretao putem svoje sve uspješnije diplomatske karijere u službi Kraljevine, i sam Andrić podržat će nekadašnje policijsko tumačenje *Prve proljetne pjesme*. Tako će u predstavci Skupštinskog odbora za priznavanje nacionalnog rada *Prvu proljetnu pjesmu* navesti kao jedan od važnih priloga dokazima o njegovu prijeratnom nacionalnom angažmanu, pri čemu će naslov pjesme preoblikovati prema njezinu refrenu i nekoć spornom mjestu, ali uz važnu izmjenu koja je sasvim izravno i nesumnjivo svjesno referirala historijsku ličnost srpskog kralja – *Kad će doći Kraljeva vojska* (usp. Đukić Perišić 2012: 170).

Prva proljetna pjesma Ive Andrića, nema, dakle, nikakvu stvarnu, izvornu povezanost sa Sarajevskim atentatom, već je ovaj odnos uspostavljen tek naknadno, a u tome su, paradoksalno na prvi pogled, ključne uloge imali i policijski istražitelji koji su ispitivali eventualnu Andrićevu umiješanost u atentat i sam Andrić. Iako bez realne osnove, tako su se književnost i Sarajevski atentat po prvi put u Andrićevu slučaju našli u uskoj, neraskidivoj međusobnoj vezi. Kao i kod policijskih istražitelja, u Andrićevoj naknadnoj (re)interpretaciji *Prva proljetna pjesma* postala je u neku ruku (i) pjesma o samom atentatu, pjesma koja ga, doduše, šifrirano i mimikrijski, ali sa sigurnošću najavljuje kao ono za što se zna da će se neumitno desiti, a što se ne smije glasno kazati, a pogotovo postaje pjesma o oslobođilačkom dolasku srpske vojske i pobjedi Srbije nad Austro-Ugarskom. Ovakvo što, najzad, sasvim u skladu sa širim mladobosanskim osjećanjem sudbonosnosti njihovih ideaala i njihova djela, samoj pjesmi, njezinu očitom svečanom zanosu i stradalničkoj melanololiji, daje i karakter svojevrsnog čuda, neke apostrofirane svete tajne i mistike, baš kao i oreol žrtve i žrtvovanja, tim prije što je u pitanju upravo tekst zbog kojeg je njegov autor utamničen i prognan. Sama pjesma, inače, poetički je zasnovana prvenstveno na elementima ekspresionističkog iskustva svijeta i života, naročito na karakterističnoj ekspresionističkoj “čežnji kojoj nema imena”, a koja je bila jedna od konstanti avangardne poetike ovog trenutka u južnoslavenskim književnostima, pa je Sarajevski atentat u autorovoj poslijeratnoj (re)interpretaciji prikazala upravo i kao izraz te ostvarenje iste ove duboke lirske žudnje, s melanholičnom željom nestrpljivog čekanja i tihom, ali stvarnom svečanom radošću izvjesnosti. U *Prvoj proljetnoj pjesmi* atentat je, naprsto, postao i čin volšebnog, upravo čudesnog ispunjenja onog što je najljepši i najčišći san, bez obzira na cijenu stradanja.

Uz ovo, u kasnijoj autorskoj (re)interpretaciji pjesme, u njezinu idejno-ideološkom aspektu, a tragom prije svega onog što su “kraljeve vojske” (i još više sa sviješću o onom što je “Kraljeva vojska” koju naknadno naglašava sam Andrić), podrazumijeva se i pijemontski lik Srbije, kako one stvarne, realne, u vremenu pred Sarajevski atentat sve važnijeg faktora balkanske društvene zbilje i otud sposobne za “dane velikih djela” koje spominje Andrić, tako i one “nebeske”, kosovske, koja može i hoće uskrsnuti, a koja je u ovom svečanom iščekivanju satkana upravo od čežnje i snova. Na ovakvo što, između ostalog, upućuje i Andrićev dnevnički zapis od 8. juna 1912. godine nakon spomenutog Jukićeva atentata na Cuvaja. U nesumnjivoj vezi s kasnjom *Prvom proljetnom pjesmom*, i ovdje Andrić također spominje “dane velikih d(jela)”, uz diskretnu, ali važnu aluziju na prije svega ono što je predodžba o srpskoj tradiciji

buna i ustanaka, a koja je u ovom vremenu i inače imala posebno simboličko značenje i vrijednost, osobito u mladobosanskom kontekstu, ali i šire, naročito u vezi s onim što je ideal "kosovskog tiranoubistva":

Danas je Jukić počinio atentat na Cuvaja. Kako je lepo, da se zatežu tajni konci dela i bune. Kako radosno slutim dane velikih dela. I diže se i gori hajdučka krv. Bez čednosti i dobrote žrtava prolazi moj život. Ali volim dobre. Neka žive i oni, koji umiru po trotoarima onesvešćeni od srdžbe i baruta, bolni od sramote zajedničke. Neka žive oni, koji povučeni, čutljivi u mračnim sobama spremaju bune i smišljaju uvek nove varke. A ja to nisam. A neka žive i oni.

(Andrić 1981b: 242)

U istom smislu znakovito je, također, još eksplicitnije vezivanje "dana velikih djela" i uskrsnule Srbije u Andrićevu prikazu knjige patriotske i ratne poezije Vojislava Ilića Mlađeg, gdje 1914. godine, tek malo prije Sarajevskog atentata, Andrić s oduševljenim sjećanjem na pobjede srpske vojske u nedavnim Balkanskim ratovima piše:

Kada su se s onu stranu Drine događale velike stvari i neviđena djela, mi smo strepili pred događajima, i nosili se čudnim mislima i radosnim slutnjama u duši. [...] Ali mi smo iza rešetaka gledali krvavo svitanje, bili smo isključeni iz dana velikih djela.

(Citirano prema: Đukić Perišić 2012: 167)

Između ostalog, i na ovaj način kod Andrića, a potom i šire, Sarajevski atentat, kao i uopće cjelokupna djelatnost mladobosanaca, dobio još jedno važno značenje, naročito u smislu šire – duže i trajnije povijesne, ali i epske te mitske dimenzije. Atentat se sad i sasvim konkretno memorijalizira kao dio herojske borbeno-pobunjeničke srpske prošlosti, epike i mitologije, i tako dobiva širi historijski smisao, ulančavajući se u odranije postojeći epsko-mitski narativ. Napokon, riječ je, dakle, i o gesti cjelovitog uključivanja u sistem kulturnog pamćenja, a što će kasnije biti slučaj i kod drugih reprezentacija Sarajevskog atentata i mladobosanstva u Andrićevu književnom djelu, pri čemu će upravo književni rad Ive Andrića u međuvremenu konstituirati upravo neke od ključnih memorijskih predstava o atentatu i mladobosanskom pokretu uopće (usp. Kodrić 2015). Pritom, a već u prvoj godini nakon Andrićeve smrti, prilikom priređivanja jednog od prvih posthumnih izbora autorova književnog rada, ovakvo što naknadno će biti još i više, dodatno potencirano uvrštava-

njem *Prve proljetne pjesme* u Andrićevu knjigu pjesama i pjesama u prozi *Šta sanjam i šta mi se događa* (1976). To je još jedna retroaktivna interpretativna gesta, i još izrazitiji primjer naročitog posteriornog memorijalističkog tekstualiziranja Sarajevskog atentata i mladobosanskog naslijeda u Andrićevu slučaju, tim prije što je ovaj put u pitanju i svojevrsna knjiga pjesničkog “za-vještanja” književnog Barda, mada – istina – ovakvo što sad više nije autorski, već priređivački čin.

4.

Kako je istaknuto, u Andrićevoj *Prvoj proljetnoj pjesmi* nema – niti je moglo biti – samog Sarajevskog atentata, ali, uz nekoliko drugih mjesta u djelu posloviočno opreznog i odmјerenog pisca, atentat i poezija kod Andrića sreli su se vrlo blisko barem još jednom nakon ove pjesme, a prije samog atentata u Sarajevu. Riječ je o eseju *A. G. Matoš*, objavljenom također u časopisu *Vihor* u proljeće 1914. godine, koji će Andrić napisati povodom Matoševe smrti, a poentirati opet znakovito: “Budni su samo pjesnici i atentatori” (Andrić 1981c: 194). Ni ovdje – razumije se – Andrić nije mislio na Gavrila Principa već najvjerovalnije na Luku Jukića i/ili Bogdana Žerajića, koji je još ranije, 1910. godine izvršio (također neuspjeli) atentat na austrougarskog guvernera Bosne i Hercegovine Marijana Varešanina. Pa ipak, Andrićevi susreti s Principom zapamćeni su upravo kako u vezi s njihovim mladobosanskim idealima, tako i u vezi s poezijom. S jedne strane, a kako to piše i Andrićeva biografkinja Žaneta Đukić Perišić, još kao učenik Državne velike gimnazije u Sarajevu Andrić je usvojio ideje koje će biti bliske ideologiji pokreta Mlada Bosna, pri čemu je bio predsjednik Hrvatske napredne organizacije, jednog od niza tajnih udruženja “napredne nacionalističke omladine” uoči Prvog svjetskog rata, i to u isto vrijeme kad je predsjednik Srpske napredne organizacije bio Gavrilo Princip, kasnije sarajevski atentator. Nakon toga, 1911. godine Andrić postaje i prvi predsjednik jedinstvene Srpsko-hrvatske napredne organizacije, a koja je – kako se tvrdi – činila “duhovno i revolucionarno jezgro Mlade Bosne” (usp. Đukić Perišić 2012: 134). S druge strane, u tom burnom vremenu strahovitih zanosa i strasnih ideja koje će promijeniti svijet, vremenu koje je bilo i vrijeme revolucije, ali i vrijeme upravo poezije, Princip je, možda baš tragom onih književnih štiva u kojima je tražio svoje atentatorsko nadahnute, hrabrost i snagu, Andriću govorio o pjesmama koje piše, Andrić je napokon prihvatio da ih pročita, ali mu ih Princip nikad nije dao na uvid, uz izgovor da ih je spalio (usp. Dedijer 1966: 308-309).

Čak i ako je Gavrilo Princip zaista spasio svoju poeziju koju je htio pogledati Andrić, upravo njegovi stihovi, slično Andrićevoj pjesmi u prozi, pjesma su koja igra jednu od ključno važnih uloga u književnom oblikovanju Sarajevskog atentata i njegove suštine kao naročite kulturnalne tvorbe, utoliko prije što je riječ o stihovima za koje se tvrdi da ih je, kao svoju jedinu sačuvanu pjesmu, napisao sarajevski atentator. Kako je spomenuto, Princip je pjesmu koja će kasnije biti naslovljena kao *Umiranje* ili napisao tokom istrage u Vojničkom zatvoru u Sarajevu 1914. ili 1915. godine, što je vjerovatnija mogućnost, ili ju je, navodno, svojim noktima urezao na limenoj posudi za hranu dok je služio kaznu u češkom Terezínu (Theresienstadt), što je najvjerovaljnije dio karakteristične imaginacije u vezi sa Sarajevskim atentatom. Kako piše Dedijer, atentatori su u sarajevskom zatvoru imali različite načine komuniciranja, a izumili su i svoj vlastiti komunikacijski sistem, koji je, kako se tvrdi, uveo Nedeljko Čabrinović – na dnu metalnih porcija u kojima su dobivali jelo zatvorenici bi ispisivali ono što su imali reći, a kruženjem porcija među zatvorenicima kružilo bi i ono što su napisali. Tako je svaki od njih imao svoje "novine" – Čabrinović je svoje zvao "Časa", Trifko Grabež "Bomba", Veljko Čubrilović "Okovi", a Gavrilo Princip "Svrdlić". U svojem "Svrdliću" Princip je, navodno, napisao i svoju pjesmu, za koju se tvrdi da je autentična i da ju je, prema izvjesnim svjedočenjima, jedan austrougarski policijski službenik u Sarajevu u isto vrijeme preveo i na poljski (usp. Dedijer 1966: 546-547).

Postoji više verzija Principove pjesme, od kojih je jedna u cijelosti ije-kavska, a Dedijer u knjizi *Sarajevo 1914* donosi sljedeću:

Tromo se vreme vuče
I ničeg novog nema,
Danas sve ko juče
Sutra se isto sprema.

Al' pravo je rekao pre
Žerajić, soko sivi:
Ko hoće da živi, nek mre,
Ko hoće da mre, nek živi.

I mesto da smo u ratu
Gde bojne trube ječe,
Evo nas u kazamatu
Na nama lanci zveče.

Svaki dan isti život
Pogažen, zgnječen i strt.
Ja nijesam idiot
Pa to je za mene smrt.

(Citirano prema: Dedijer 1966: 547)

Bez obzira na to da li je nastala tokom istrage u Vojničkom zatvoru u Sarajevu 1914. ili 1915. godine ili kasnije u češkom zatvoru na način koji je više nego epsko-mitski, Principova pjesma postat će poznata tek nakon Prvog svjetskog rata, kad je 17. marta 1919. godine prvi put objavljena u časopisu *Zvono*, gdje joj je dodan i naslov *Umiranje*. Riječ je o pjesmi koja nije, naravno, prvi književni rad koji se vezuje za Sarajevski atentat, ali baš zato što se radi o tekstu koji je vezan za ime sarajevskog atentatora, Principova pjesma u međuvremenu je zauzela upravo izuzetno mjesto u književnoj ostavštini Mlade Bosne, bez obzira na njezine literarno-estetski vrlo skromne pjesničke domete. U pitanju je, naime, tekst koji dolazi iz jedinstvene središnje pozicije u vezi sa Sarajevskim atentatom, pri čemu Principova pjesma krajnje autentično reprezentira – čak i više nego kod Andrića – neke od najvažnijih mladobosanskih književno-kulturalnih autorefleksija te na jedinstven način upućuje na neke od ključnih koncepata koji se nalaze u osnovi kako idejno-ideološkog profiliranja i realnog insceniranja, tako i osobenog kasnijeg historijskog osmišljavanja i memorijaliziranja Sarajevskog atentata.

Sasvim razumljivo, u pjesmi dominira očita melanolacija ne više svečanog iščekivanja “dana velikih djela”, kao kod Andrića, već sad strašne uzapćenosti i besperspektivnosti, no koja odslikava i uzapćenost i besperspektivnost i u širem, društvenom, a ne samo u ličnom smislu. Položaj lirskog subjekta, otud, može se razumijevati i kao stanje uzapćenosti i besperspektivnosti cijele zajednice, a čemu se i na ličnom i na kolektivnom planu potom suprotstavlja želja u pravcu akcije tamo “u ratu”, “gde bojne trube ječe”. Pjesma dominantno funkcioniра na način ovih binarnih opreka, a njezino ključno mjesto predstavlja njezina druga strofa, koja se u nekim verzijama javlja i kao posljednja, zaključna i poentirajuća. Na ovom mjestu, naime, bit će apostrofiran upravo slobodarski i oslobođilački duh karakterističan za mladobosansku autoreprezentaciju, odnosno ono što je svetost junaštva, kolektivne žrtve i tiranoubistva, a što se naročito postiže citatnim spominjanjem “sivog sokola” Bogdana Žerajića. Riječ je o jednom od istaknutih simbola mladobosanskog revolucionarnog idealja, a na čijem se grobu Princip zakleo na osvetu te odakle je, kao u

kakvom ritualu, noć prije krenuo u atentat, pa u središtu smisla pjesme stoje upravo Žerajićeve riječi:

Ko hoće da živi, nek mre,
Ko hoće da mre, nek živi.

Na ovaj način, blisko onom kako je nagoviješteno i u Andrićevoj *Prvoj proljetnoj pjesmi* i njezinu refreničnom ponavljanju "kraljevih vojski", u prvi plan dolazi prije svega ono što je viši, idealni, nebeski život, binarno suprotstavljen onom što je iluzornost i efemernost ovozemaljskog, posebno zatočničkog, ropskog života pod tuđinom i tiraninom, odnosno opet, dakle, upravo ono što će Vladimiru Dedijeru dati osnovu da mladobosanske revolucionare simbolično odredi i kao upravo "nebeske" "kosovske zavjernike", a njihov čin kao najzad "uskrsnulo" "kosovsko tiranoubistvo". Sve ovo dodatno sugerira te potencira i prilikom njezina prvog objavlјivanja dodani naslov pjesme – *Umiranje*, koji će u naknadnoj književnoj reaktuelizaciji Principovu pjesmu vrlo snažno dodatno vezati upravo i za glasovite Njegoševe stihove koji će se kasnije, 1939. godine naći na grobnici "vidovdanskih heroja", tim prije što je – kako se tvrdi – *Gorski vijenac* Princip praktično znao napamet i često ga recitirao kao iskaz svojeg životnog opredjeljenja. Opet je, dakle, u pitanju isti historijski, epski i mitski smisao.

Prva proljetna pjesma Ive Andrića i pjesma *Umiranje* Gavrila Princa izrazito su važni rani primjeri memorijaliziranja Sarajevskog atentata i mladobosanskog naraštaja u onom što je književna praksa Mlade Bosne i njezina tradicija. Oba teksta otkrivaju neke od suštinski značajnih mladobosanskih autoreprezentacija, ali i neke od važnih aspekata u vezi s pitanjem idejno-ideološke pripreme, realizacije i, posebno, kasnije memorijske tekstualizacije Sarajevskog atentata i mladobosanstva. Veza ovih dviju pjesama i paradigmatskih Njegoševih stihova koji su upisani na grobnici "vidovdanskih heroja" u Sarajevu pokazat će, također, da je svega 25 godina nakon Sarajevskog atentata, odnosno 20 godina nakon prvog objavlјivanja Principove pjesme uveliko uspio proces posebne vrste književno-kulturalnog kanoniziranja kako samog Sarajevskog atentata, tako i lika Gavrila Princa kao protagonista ovog jednog osobenog narativa koji je u međuvremenu (i) književno uspostavljen.

Ovaj proces, izrazito važan za percepciju Sarajevskog atentata i njegovih izvršilaca, odvijao se već u vremenu Prvog svjetskog rata i neposredno nakon njega kod niza savremenika mladobosanskog naraštaja od Alekse Šantića do Miloša Crnjanskog i drugih, kao i u kasnijim desetljećima, širom

nekadašnjih jugoslavenskih književnosti, sve do danas. No, ako je nekoć npr. Abdulah Sidran pjevao o uzdrhtaloj Principovoj ruci, s razlogom upitan i nad atentatorovom moralnom dramom kao onim mjestom koje je ostalo nevidljivo u drugim, svojevremeno kulturno povlaštenim reprezentacijama Sarajevskog atentata i mladobosanskih nastojanja, to nužno ne znači završetak epohe herojskog epsko-mitskog, nekritičkog odnosa prema Sarajevskom atentatu i cijelom historijskom skupu kontraverznih pitanja koji ovaj historijski događaj podrazumijeva. Naprotiv, i danas u nizu slučajeva, između svega ostalog, Principova ruka predstavljena je baš kao da je i dalje 1914. – kao ta koja puca u srce Evrope, kako, naime, Principa i Sarajevski atentat nesumnjivo anahronički slavi savremeni pjesnik krajnje, radikalnonacionalne desnice Rajko Petrov Nogo:

Oni u vrijeme utisnuše stope
Pucajući pravo u srce Evrope

U ovakvoj situaciji, i percepcije o Sarajevskom atentatu i dalje ostaju odveć često potpuno oprečne, a sadržaji kulturnog pamćenja još uvijek su međusobno dokraja isključujući.

LITERATURA

- Andrić, Ivo (1981a), *Ex Ponto, Nemiri, Lirika, Sabrana djela*, prir. Vera Stojić i dr., knj. XI, Svjetlost i dr., Sarajevo i dr.
- Andrić, Ivo (1981b), *Sveske, Sabrana djela*, prir. Vera Stojić i dr., knj. XVII, Svjetlost i dr., Sarajevo i dr.
- Andrić, Ivo (1981c), *Umetnik i njegovo delo, Sabrana djela*, prir. Vera Stojić i dr., knj. XIII, Svjetlost i dr., Sarajevo i dr.
- Dedijer, Vladimir (1966), *Sarajevo 1914*, Državna založba Slovenije – Prosveta – Svjetlost, Ljubljana – Beograd – Sarajevo
- Đukić Perišić, Žaneta (2012), *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Akademска knjiga, Novi Sad
- Kodrić, Sanjin (2015), “Zanos i stradanje”. Sarajevski atentat i njegovi odjeci u književnom djelu Ive Andrića”, u: Vahidin Preljević, Clemens Ruthner, prir., *Sarajevski dugi pucnji 1914. Događaj – narativ – pamćenje*, 359-374, Vrijeme, Zenica
- Palavestra, Predrag (1965), *Književnost Mlade Bosne*, knj. I, Svjetlost, Sarajevo
- Preljević, Vahidin, Clemens Ruthner, prir. (2015), *Sarajevski dugi pucnji 1914. Događaj – narativ – pamćenje*, Vrijeme, Zenica

“HE WHO WANTS TO LIVE, SHOULD DIE”: SARAJEVO ASSASSINATION AND TWO POEMS FROM YOUNG BOSNIA LITERATURE

Summary

The paper deals with the role of culture, especially literature, in conceptual and ideological preparation, implementation and, particularly, the later textual memorialisation of the Sarajevo Assassination. Special attention was paid to the so-called Young Bosnia literature and its tradition, especially to two poems: *Prva proljetna pjesma* [The First Spring Poem] (1914) by Ivo Andrić and *Umiranje* [Dying] (1914/1915?) by Gavrilo Princip. These two poems are two extremely important early examples of the memorialisation of the Sarajevo Assassination and the Young Bosnia generation in what is the literary practice of the Young Bosnia and its tradition. Both texts reveal some of the essentially important Young Bosnia self-representations, but also some of the important aspects related to the issue of the conceptual and ideological preparation, implementation and later memorial textualisation of the Sarajevo Assassination and the Young Bosnian movement.

KEY WORDS: *Sarajevo Assassination, Young Bosnia, First World War, representation, memorialisation, cultural memory, Ivo Andrić, “Prva proljetna pjesma” [The First Spring Poem], Gavrilo Princip, “Umiranje” [Dying]*

UDK: 821.163.4(497.6) : 821 112.2-2 Schiller, F.
821.112.2-2 : 94(497.15 Sarajevo) "1914"

Vahidin PRELJEVIĆ

KONSTRUKCIJA HEROJSKOG TIRANOUBISTVA
FUNKCIONALIZIRANJE DJELA FRIEDRICH A SCHILLERA
U NARATIVIMA O SARAJEVSKOM ATENTATU

KLJUČNE RIJEČI: *Friedrich Schiller, Sarajevski atentat, narativ, recepcija, mladobosanska književnost*

U ovom članku analizira se funkcionaliziranje *Wilhelma Tellu*, drame Friedericha Schillera, u formiranju herojskog narativa o Sarajevskom atentatu, koji se u svom zaokruženom obliku javlja kod historičara Vladimira Dedijera u njegovoj knjizi *Sarajevo 1914*. Pritom se kritičkom preispitivanju podvrgava teza o intenzivnoj recepciji Schillerove drame u mladobosanskoj književnosti i publicistici, te ukazuje na razlike u koncepciji tiranoubistva i ideje slobode kod mladobosanaca i vidovdanskih zavjerenika na jednoj i u Schillerovom djelu na drugoj strani.

1. SCHILLER I SARAJEVSKI ATENTAT. UVODNE NAPOMENE

U interpretacijama Sarajevskog atentata posebna pažnja posvećena je idejnohistorijskoj (re)konstrukciji ovog događaja, odnosno povezivanju određenih filozofskih i književnih tradicija koje su prije 1914. stvorile misaono ozračje u kojem je ubistvo austrougarskog prijestolonasljednika Franza Ferdinanda i njegove žene Sofije Chotek bilo moguće. Generalno, treba razlikovati dva težišta u takvim tumačenjima: s jedne strane fokusiranje interpretatora i historografa na domaću, "izvornu", narodnu tradiciju, a s druge strane, na "strane" utjecaje, tj. na uvezivanje ovog čina u evropsku tradiciju pobune i otpora. U prvoj grupi naglašava se uloga epske tradicije i Njegoša (Dedijer 1966: 409-424), te propagandistički spisi domaćih nacionalističkih udruženja, ali i organizacija u Srbiji, a u drugoj anarhistička i uglavnom ruska socio-revolucionarna književnost i publicistika, u kojoj se najčešće navode imena

Aleksandra Hercena (Bogićević 1954/1: 305; Parežanin 2013: 33), Leonida Andrejeva, Nikolaja Gavriloviča Černiševskog, Sergeja Kravčinskog Stepnjaka, ali i Giuseppea Mazzinija (Masleša 1990: 166, Parežanin 2013: 33). Mimo ovog glavnog toka, može se govoriti i o intenzivnijoj recepciji Mlade Belgije (Slijepčević 1980/1: 133-155) i generalno književne moderne, prije svega, kod Dimitrija Mitrinovića i Miloša Vidakovića (Palavestra II 1965: 41-48; 143-148).

Među "duhovnim inspiratorima" Sarajevskog atentata, u mnoštvu druge literature, na istaknutom mjestu se navodi i ime njemačkog klasika Friedricha Schillera. Naročito je Vladimir Dedijer u svojoj utjecajnoj studiji o atentatu ulozi Schillerovog djela pripisao golemu važnost:

Šilerove ideje o romantičkim pobudama za ubistvo tiranina, izražene u Viljemu Telu, bile su neka vrsta Biblije za mladobosance. Kod mrtvog Žerajića policija je našla beležnicu punu citata iz Šilera. (Dedijer 1966: 408)

Ne postoji puno izvora koji bi potvrdili ovu Dedijerovu tezu,; Schillerovo ime u spisima mladobosanaca i samih atentatora javlja se tek sporadično, i to uglavnom u jednom općenitom smislu ili posredovano, kao kod Vladimira Gaćinovića (Palavestra II 1965: 88). Čak je i Pero Slijepčević, sam pripadnik nacionalističkog predatentatskog pokreta, u svojoj studiji o Schilleru iz 1937.godine ustvrdio kako vrhunac popularnosti u južnoslavenskim krajevima Schiller doživljava oko 1840, dok nakon toga njegova uloga, kao i općenito njemačke klasike, postaje minorna (Slijepčević 1980/2: 270).

2. SCHILLEROV *WILHELM TELL* U FUNKCIJI MITOLOGIZIRANJA ATENTATA

Umjesto konkretnih tragova recepcije, osim pomenute anegdote o Žerajićevoj bilježnici Dedijer nudi idejnopolovijesnu konstrukciju u kojoj se Schiller sa svojom dramom Wilhelm Tell pojavljuje kao ključni dokaz prihvaćenosti ideje tiranoubistva u evropskoj kulturi. Prema Dedijeru, Schillerov književni doprinos "romantičkoj konцепцији ubistva tiranina u XIX veku" ne treba zanemariti. Iako Schiller, kako priznaje, Dedijer, "nije bio politički tribun", on je bio "jedna od vodećih ličnosti pokreta romantizma u Nemačkoj". Iako Schiller nipošto ne može sloviti kao predvodnik njemačkog romantizma, nego u najvećoj mjeri kao njegov protivnik, to Dedijeru ne smeta da ga proglaši ključnom figurom ove kulturnopolovijesne epohe. Ovakva konstrukcija autoru je potrebna, jer je romantizam, u očima Dedijera, najvažniji za "nacionalno buđenje Nemaca" i za nacionalno buđenje u ostatku Evrope (Dedijer 1966: 267-268). Također, Schillerov *Wilhelm Tell* (Schiller 1962 II) predstavlja i zbog toga po-

godnu osnovu za konstrukciju i legitimiranje koncepta tiranoubistva, pošto Schillerova drama obrađuje građu o legendarnom švicarskom junaku Tellu koji se bori za oslobođanje švicarskog naroda od Habsburške monarhije, čime se žele nametnuti paralele sa sudbinom Južnih Slavena u istoj toj državi. Postupak koji pritom primjenjuje Dedijer ne samo da zanemaruje kompleksnost ovog književnog djela, nego u potpunosti negira osnovne postulate literarne forme. Tako historičar Dedijer briše granicu između autora i djela, pa čak i između (povijesne) stvarnosti i fikcije, tretirajući govor pojedinih likova u drami kao direktni izraz ne samo Friedricha Schillera nego “švajcarskog naroda”, koji je “pravi heroj” ovog djela. Motivi iz legendarne građe o Wilhelmu Tellu, čije historijsko postojanje inače nikada nije dokazano, postaju tako u Schillerovoj drami – barem iz perspektive čitaoca Dedijera – krunki historijski dokaz za ideološku konstrukciju o legitimnosti tiranoubistva u cilju nacionalnog oslobođenja. U sljedećem pasusu postaje vidljiv Dedijerov postupak brisanja granica između stvarnosti i imaginacije, legende i povijesti, historiografije i književnosti:

Ali ovde je Šiler uneo nove elemente u pojam ubistva tiranina. Viljem Tel nije heroj u klasičnom smislu reči – element njegove subdine nije središte drame; pravi heroj je švajcarski narod koji se pobunio protiv Habsburgovaca. Kad je Tel dočekao u zasedi Geslera na kinsatskom putu i probio ga svojom streloom, to je bio znak za seljake da zauzmu tvrđavu Cving Uri i druga habsburška uporišta u Švicu i Untervaldenu. Kasnije će italijanskim karbonarima, ruskim narodnjacima, irskim fenijancima i Južnim Slovenima teorija ubistva tiranina postati zajednička. U Šilerovom tumačenju, tiranin je simbol svih nepravdi u društvu; on je osetio međusobnu vezu nacionalne potlačenosti i socijalne eksplatacije. (Dedijer 1966: 268)

No Dedijer ide i korak dalje. On koristi dio dramske radnje, svakako ignorirajući njenu kompleksnost i estetske karakteristike, kako bi pripisao Schilleru ne samo to da je oplemenio motiv ubistva tiranina poistovjećivanjem heroja i naroda, nego i to da se u ovom konceptu tiranoubistva ne radi o tome da se, kao u klasičnoj književnosti, ukloni “domaći tiranin”, koji krši zakone i ugrožava pravni sistem i opće načelo slobode i jednakopravnosti, nego tuđinski vladar. Po njemu, Schiller je “proširio ideal jednakosti između pojedinaca na načelo jednakosti između nacionalnih država.” (Dedijer 1966: 268)

Kako bi dodatno “potkrijepio” svoju tvrdnju Dedijer će, nakon što je dramsko djelo lišio inherentne višeznačnosti, poništiti unutarnju dimenziju

književnih likova, u konačnici deindividualizirati i samog autora Schillera, pretvarajući pisca puko oruđe narodnog duha, tvrdeći kako su “rascepkanost nemačke nacije, prilike koje su formirale njegovu konцепцију o ubistvu tiranina bile slične onim uslovima koji su uticali na Nemce, Italijane, Mađare i druge narode da prihvate sličan romantičarski princip ubistva tiranina.” (Ibidem) I kao krunski vanknjiževni dokaz o općoj prihvaćenosti ovog političkog koncepta u ovim “narodima” jeste za Dedijera ubistvo Augusta von Kotzebuea, koje 1819 izvršio student Karl Ludwig Sand, inače, kako ne propušta napomenuti Dedijer, “Šilerov zemljak”, jer je sumnjičio Kotzebuea, inače popularnog dramskog pisca, za špijunažu u korist ruskog cara.

Lanac redukcija i poistovjećivanja je tako zaokružen: nakon što je legendarna naracija o Wilhelmu Tellu, dodatno fikcionalizirana u drami Friedricha Schillera, postala ovjerovitlj historijskog legitimiranja atentata u borbi za naonalno oslobođenja, Dedijer autentičnost ove tvrdnje potkrepljuje historijskim političkim ubistvima, koje su izveli pojedinci ili manje grupe revolucionara, poistovjećujući posljednje sa “narodom”. Oslanjajući se na Hansa Blumberga (Blumberg 1996; 2014) možemo u ovom slučaju govoriti o postupku stvaranja mita pod uvjetima moderne.

Ovo funkcionaliziranje Schillera u cilju stvaranja narativa o opravdanoći prirodnog prava na ubistvo tiranina nema puno dodirnih tačaka sa dramom *Wilhelm Tell*, koja, doduše, na pomenutoj švicarskoj građi uistinu tematizira odnos slobode i tiranije, no to čini na taj način da ambivalentnost ovog u nje mačkom idealizmu i vajmarskoj klasicici izuzetno važnog pitanja.

Da bi se u jednom kraćem osvrtu na kraju rada mogli vratiti na ovo pitanju u Schillerovoj drami, potrebno je najprije osvijetliti neke pravce mladobosanskog odnosno nacionalističkog diskursa u BiH neposredno prije izbijanja Prvog svjetskog rata, koji je za sarajevske atentatore bio od ključnog značaja.

3. RASA I KULT NACIONALNE ŽRTVE: IDEOLOGIJA MLADOBOSANSKOG KRUGA

Sarajevski atentat izvela je grupa mlađih ljudi koji su bili bliski jednom pokretu za koji je još zarana smisljen naziv Mlada Bosna, u očitoj analogiji s drugim evropskim pokretima kao što su Mlada Italija, Mlada Njemačka, Mlada Belgija itd. Vodeći članovi ove neformalne grupe bili su politički angažirani publicisti i pisci iz Bosne i Hercegovine, koji su veoma intenzivno komunicirali jedni s drugim tvoreći tako jedno jako umreženje na južnoslavenskoj teritoriji unutar Austro-Ugarske, koje je njegovalo posebne odnose sa Srbijom, naročito sa Narodnom odbranom i nekim drugim udruženjima

koja su radila na ujedinjenju ovih austrougarskih južnoslavenskih područja sa Srbijom. Sam pojam Mlada Bosna pojavljuje se u bosanskoj publicistici kao nejasna oznaka za “mlad bosanski pokret” koji se zalaže za “obnovu zemlje i koji počiva na dubokoj ljubavi prema narodu i velikoj stvaralačkoj volji”, kako o tome piše Vladimir Gaćinović (Bogićević 1954/2: 273). Borivoje Jevtić, jedan od urednika Bosanske vile, u jednom ih članku iz 1913. predstavlja kao nejasno strukturiranu grupu mlađih talentiranih autora, koji po njemu nemaju jasno profiliranu poetiku. On se nuda da će oni doseći jednu razinu na kojoj bi se “manifestovale naše vrednosti u širem smislu, i ono specijalno što bi doneli, možda miris naše zemlje i spokojni dani naših mrtvih, kao što je to slučaj s Mladom Belgijom, kako je formulise Moris Bares” (Palavestra II 1966: 51) Ukaživanje na Barrèsa kao uzora veoma je znakovito. On je najprije bio poznat kao predstavnik dekadentne književnosti, kulta vlastitog sopstva, koji je izvršio snažan utjecaj na književnu modernu njemačkog govornog područja. Nakon te faze, već od ranih devedestih, Barrès, je razvijao koncept rasno zasnovanog nacionalizma, pa je u narednom periodu postao jedan od najreferentnijih intelektualaca francuske desnice. Već ovo pominjanje Barrèsa signalizira da mladobosansku ideologiju treba sagledavati u kontekstu evropske diskurzivne povijesti na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće, te se ne mora uvijek interpretirati kao zakašnjeli balkanski fenomen. Posebno nova, a kasniji će razvoj događaja pokazati, kobna i razarajuća ideja nacionalne rase igrat će bitnu ulogu u projektu ujedinjavanja Južnih Slavena. U jednom drugom tekstu pod naslovom *Nove generacije* Borivoje Jevtić će moderno doba opisati kao doba nacionalizma. Novi vijek, vijek “slobode, bratstva i jednakosti” istakao je, po Jevtiću, “na prvom mestu nacionalno osećanje jedne rase i potpuno ga odelio od religije”. Ovaj osjećaj, kaže dalje Jevtić, “uvek je postojao, ali je stvar u tome što nije bio jasno formulisan i onako jasno izražen kao danas”. Čak je religija bila tek nadomjestak za ovaj iskonski poriv: “Njega je zamenjivala religija ili, tačnije rečeno, on je bio tako usko skopčan s religijom da se izgubio u njoj.” (Palavestra II 1966: 12). Ova rasno, dakle etnobiološki, zasnovana nacionalistička ideologija treba kao svaka ideologija, kako je opisuje Karl Mannheim, u potpunosti prožimati svijest pojedinca, odrediti njegov moralni sistem, kodirati u skladu s vlastitim potrebama (Mannheim 1969). Naročito je to bitno, kako navodi dalje Jevtić, za “nacionalizam neoslobođenih naroda”, pri čemu se u diskurs uvodi figura nacionalnog oslobađanja od tuđinstva, koja će ključno odrediti mladobosanski narativ; u tom smislu, “nacionalno oslobođanje”, dakako, nije moguće sprovesti bez potpunog podređivanja nacionalističkoj ideologiji. Jer, nacionalizam, veli Jevtić dalje u istom tekstu, “prožima

ceo čovekov život, i kao takav neprestano budni pratilac opominje ga dužnost i odgovornosti” (Palavestra II 1966: 13). Također, nacionalizam treba biti bazična orijentacija, kojoj se podređuje sve ostale ljudske emocije: kaže se dalje, “on upravo tu treba da prođe i osnovi, sjedini i vešto veže sve duše, da postane jedino osećanje koje ima najdubljeg smisla. On treba da putuje od mesta do mesta, od čoveka do čoveka, da ih učini jakim i osveži, da ih protrese i otvori im oči” (ibidem). Naravno, i ovdje dolazimo do sljedećeg momenta, veoma bitnog za mladobosanski narativ, a to je moment nacionalne žrtve, koje ne podrazumijeva samo požrtvovnost, nego doslovno žrtve: “njegova poslednja zapoved je i okrutna i svirepa; ona traži žrtava, iako u tom i leži njena ozbiljnost, lepota i vrednost.” Jevtić na kraju kritizira mladobosance, dakle svoje suvremenike, da još uvijek nisu shvatili svu ozbiljnost nacionalističkog projekta, kojima naponslijetku i sam pripada. Još uvijek “ne struji moćno, nije jedina religija, on je jedno osećanje porkraj ostalih, on ne obuzima srca, ne pretresa ih božanstvenom groznicom kao pred događaje i dela. On nije potpun i ne odgovara narodnim idealima.” (Palavestra II 1966: 14) On to tek treba postati, mogli bismo razumjeti Jevtića, kad potpuno ovлада srcima i glavama ljudi. Kad se, kako on kaže, pojavi “kao delo, a ne kao reči, kao život, a ne kao slika života”. No, Jevtić je optimističniji kad pogleda najnoviju generaciju, koja je “konkretizovala ideale”. Može li se Sarajevski atentat onda shvatiti kao taj vid konkretiziranja, taj prelazak s apstraktnog na realni nacionalizam? Nije li taj događaj, koji su izveli mladići koji su dolazili iz ovog diskurzivnog okrilja, a neki od njih i sudjelovali u njegovom kreiranju, upravo generiran iz ovog poziva da osjećaj nacionalizma postane apsolutni, dakle da postane ideološka svijest, u kojoj se isključuju svi ostali etički obrasci, pa se na taj način ne preza od surovosti i žrtava, nasilja i ubistva. Teško je ne prepoznati paralelu između ovakve Jevtićeve (koju uzimam samo kao primjer, jer je možemo naći i kod njegovih ideoloških sudruga) concepcije nacionalističkog akcionizma i objašnjenja koje je Gavrilo Princip dao pred sudom.

Prema protokolu koji je objavio Vojislav Bogićević:

“Smorate li se krivim?”- “Nijesam zločinac, jer sam uklonio onoga koji je činio зло. Mislio sam dobro. (...) ”Ne smorate li se krivim?”- ”Ne”, “Kojeg ste političkog mišljenja?”- “Ja sam nacionalista Jugosloven. Moja je težnja ujediniti sve Jugoslovene u kojoj bilo državnoj formi i oslobođiti ih od Austrije.” – “Kako ste to mislili oživotvoriti?”- “Terrorom:” – “Šta to znači” – “To znači uopće ubijati, ukloniti one koji smetaju ujedinjenju i koji čine зло. Glavni motiv koji me je potakao na to

djelo bila je osveta za sve muke koje podnosi moj narod pod Austrijom.” (Bogićević 1954/1: 58)

Kao što je poznato, upravo Borivoje Jevtić će 1923. godine objaviti jednu od prvih studija o Sarajevskom atentatu, u kojoj će atentat nedvosmisleno predstaviti kao djelo nacionalističke omladine. On se kao suvremenik i očevi-dac izričito protivi tome da se atentat interpretira kao “delo jednog usamljenika, jednog nacionalno egzaltovanog pojedinca” i neki spontani čin. Naprotiv, to je “delo dugo spremano, delo koje je pripravljao ceo jedan naraštaj, rešen da se za svoja ljudska i nacionalna prava bori na život i smrt s neprijateljem, uzurpatorom ljudskog ponosa i nacionalne časti.” (Jevtić 1923:3).

Na ovom mjestu čini se uputnim ubaciti jedan kratki osvrt o jednom problemu memorijalizacije Sarajevskog atentata u kulturnom pamćenju južnoslavenskih zajednica. Ovaj dio idejnog nasljeđa “jugoslavizma” rijetko je bio podvrgavan kulturološkoj analizi, te provjeri iz ugla kritike ideologije (vidi Preljević/Ruthner 2016). U različitim reinterpretacijama, naročito za vrijeme druge Jugoslavije, uvijek se naglašavala navodna progresivna emancipacijska dimenzija mladobosanske ideologije i ideološke orientacije samih atentatora. Te naracije traju do danas, pa se u veoma diskutabilnom maniru, recimo u drami Biljane Srbljanović, i u izvedbi Dine Mustafića, Gavrilo Princip inscenira kao plemeniti zanesenjak koji se bori protiv imperijalizma (Vervaet 2016). Takvo nekritičko prihvatanje nacionalističke ideologije ne rješava svoje unutarnje proturječe ako se, recimo, uskogrudi srpski nacionalizam prevede u jugoslavenski, jer strukturalno gledajući, tu i nema bitne razlike. Nažalost, eksperiment transetničkog nacionalizma u socijalističkoj Jugoslaviji pokazao se kao neuspješan projekt; no problem očito nije bio u Jugoslaviji kao takvoj nego upravo u ovom ideološkom proturječju koji izvire iz samog nacionalizma, a koji je još prije Prvog svjetskog rata bio usađen u same korijene ovog državnog projekta.

Motiv “plemenitog zanesenjaštva” u naracijama o sarajevskom atentatu, protiv kojeg se, kao što smo vidjeli, bunio i sam Borivoje Jevtić, nedvosmisleno priznajući da se radilo o jednom ideološkom projektu, opstaje dakle do danas, pa jedan današnji historičar i diplomata Gavrila Principa opisuje kao idealan spoj “junačke krvi i djevojačke duše” (Šoja 2013), što je prvobitno formulacija koju je za Aleksu Šantića upotrijebio Pero Slijepčević. Karijera ovog motiva, koji se provlači kroz književnost i počiva na jednoj diskurzivnoj strategiji: s jedne strane, naime, na ovaj način se nastoji prikriti jasna ideološka pozadina Principovog političkog ubistva, te onemogućiti ozbiljna rasprava o korijenima nacionalističke ideologije u Južnih Slavena. S druge strane, pak, ovaj čin treba

heroizirati, na taj način i mitologizirati, odnosno lišiti njegovog povijesnog konteksta, a kao što pokazuju studije o kulturnom diskusu heroizma (vidi Müller-Funk 2013), herojski subjekt biva kodiran kao nedužna, plošna osoba, potpuno identična sa samom sobom, oslobođena proturječja unutarnjeg i vanjskog; ukratko: pretpostavka za mitologiziranje heroja jeste njegova dehumanizacija; tu paradoskalnost heroizma predstavio je, između ostalog, i sam Friedrich Schiller u svojoj *Ivanki Orleanke*. Također, heroističkom narativu pripada i kult smrti, koji je opisao Ivan Čolović u svojoj knjizi *Bordel ratnika* (Čolović 1994).

Diskurzivna strategija dehumanizacije prisutna je u nacionalističkoj heroizaciji Gavrila Principa. Zgodan primjer u ovom smislu predstavlja antologija posvećena Gavriliu Principu, koju je nedavno izdao srpski desničarski časopis *Pečat*. U njemu se mogu pronaći pjesnički uraci, između ostalih, i Rajka Petrova Noge, Radovana Karadžića koji koriste lik Gavrila Principa kao građu. (Pečat 2014)

I konačno, na jednoj trećoj razini, Sarajevski atentat se predstavlja djelom plemenitih usijanih glava zbog toga jer se nastoji izbjegći bilo kakva kauzalna veza između ovog događaja i izbijanja Prvog svjetskog rata. Ova namjera je u proturječju s postupkom heroizacije, jer ako je događaj *istorijski beznačajan*, onda je njegova sakralizacija bez osnova (Preljević 2016/1). Ovako proturječe dovelo je do jedne historiografske konstrukcije, koja se i danas pojavljuje u svakom udžbeniku, a sastoji se u pseudohegelijanskom razlikovanju uzroka i povoda. (Preljević 2016/2) Iz naratološke perspektive, kao iz perspektive moderne teorije historiografije, takvo razlikovanje je neodrživo, jer povijesni tok razdvaja u jednu skrivenu suštinu i akcidentalnu površinu.

Valja za kraj ovog ekskursa skrenuti pozornost na jednu bitnu činjenicu. U posljednje vrijeme, kako idemo u susret stogodišnjici Prvog svjetskog rata, pojavljuje se niz historiografskih studija, koje iz kulturološke perspektive, novo interpretiraju ovaj događaj, ali bacaju i novo svjetlo na nacionalističku ideologiju, koja je stajala iza njega. Naime, današnja perspektiva, 100 godina nakon ovog događaja, nameće novi način gledanja. Riječ je, na prvi pogled, o jednoj banalnoj tvrdnji, no nju treba istaći s obzirom na to da posljednjih godina Balkanom kruži bauk revizije historije – kao da se revizija ne događa neprestano i kao da svaka nova studija ne predstavlja potencijalnu reviziju. Naime, također je banalna hermeneutička činjenica da svaka nova generacija sa sobom donosi novi horizont očekivanja. U današnjoj Evropi struktura očekivanja se naizgled potpuno promijenila u odnosu na ideološke opsesije ranog 20. stoljeća. Upravo ovaj zaključak izvlači australijski historičar Christopher

Clark, kada u svojoj knjizi *Mjesečari*, o kojoj se već godinu dana vode žestoke rasprave, primjećuje sljedeće:

Promijenio se naš moralni kompas. Činjenica da je Jugoslavija pod srpskom dominacijom izašla iz tog rata (Prvog svjetskog rata, op. V.P.) kao jedna od država pobjednica naizgled je opravdavalo čin onoga čovjeka koji je 28.juna ispalio one metke – tako su na to sigurno gledale i jugoslavenske vlasti koje su na mjesto atentata postavili otiske stopala od bronze sa pripadajućom tablom na kojem se ovaj događaj slavio kao prvi korak u slobodu. U jedno vrijeme u kojem je nacionalna ideja bila još mrlada i puna obećanja, intuitivno se javljala simpatija prema nacionalizmu Južnih Slavena a s malo se naklonosti gledalo na tromu za jednicu naroda u Habsburškom carstvu. No, ratovi u bivšoj Jugoslaviji devedesetih godina podsjetili su nas smrtonosnost nacionalizma na Balkanu. Nakon Srebrenica i opsade Sarajeva puno nam teže pada da Srbiju promatramo kao čisti objek i žrtvu politike velikih sila; umjesto toga, lakše je sebi predočiti srpski nacionalizam kao posebnu historijsku snagu. Iz ugla današnje Evropske Unije postoji tendencija da etničko šarenilo raspadajućeg Habsburškog carstva gledamo sa više simpatije ili barem s manje prezira. (Clark 2013:16)

Iz ovog uvida slijedi obaveza kritičkog sagledavanja kompleksnog ideološkog nasljeda u Južnih Slavena, a time i ponovno iščitavanje mladobosanskih tekstova, koji u ovom kontekstu zauzimaju centralno mjesto. Tu se mogu studirati i kobni spletovi nacionalističke i socijalističke tradicije, one dvije ideologije koje su obilježile južnoslavensko 20. stoljeće. Danilo Ilić, jedan od osuđenih atentatora, u svom tekstu *Naš nacionalizam*, u kojem raspravlja o odnosu nacionalizma i socijalizma, citirajući E. Pernstorfera, zastupnika u austrijskom parlamentu, zapisuje sljedeće: "Socijalizam i nacionalna ideja nisu dakle nikakve suprotnosti... U organizmu čovečanstva pojedine celijice, to su narodi, a ne pojedinci (...) Narodi su nasuprot promenama večni, a tim više što svet više napred kreće." (Palavestra II 1966: 25) Analiza karakteristične metaforike, motiva i figura mladobosanskih dokumenata mogla bi nas odvesti korak dalje prema razumijevanju onoga kratkog 20.stoljeća, kako ga naziva Eric Hobsbawm (Hobsbawm 1995).

4. KONSTRUKCIJE SLOBODE I TIRANIJE U SCHILLEROVOM *WILHELMU TELLU*

Prostor nam ne dozvoljava da se upustimo u opširniju analizu *Wilhelma Tella*, nego tek da uputimo na neke osnovne interpretativne tokove u tretiranje ove drame u izuzetno obimnoj literaturi i ukažemo na koncepciju tiranoubistva i heroizma, koja je, kao što smo vidjeli, funkcionalizirana u formirajući narativa o Sarajevskom atentatu.

Schillerova drama, kao što smo već rekli, literarizira građu o legendarnom buntovniku Wilhelmu Tellu, koju je Schiller crpio iz različitih izvora, a ponajviše iz djela *Chronicon Helveticum*, te iz drugih historiografskih djela kao što su ona Johannesa von Müllera (Schulz 2005: 216). Kao što još 1797. navodi u pismu Goetheu Schiller je u ovoj "lijepoj građi" prepoznao dva elementa: "znakovitu skučenost" ("bedeutende Enge des Stoffes") i mogućnost da se upravo iz takve ograničenosti uputi "pogled u izvjesnu širinu ljudskog roda, kao kad se između visokih brda otvori pogled u slobodnu daljinu."¹

Schillerov se postupak približavanja ovoj građi ne razlikuje puno od ranijih projekata (*Don Carlos* 1787, *Wallenstein* 1800, *Maria Stuart* 1801, *Die Jungfrau von Orleans* 1801, *Die Braut von Messina* 1803) kada je na sličan način u historijskom materijalu prepoznavao "poprišta" univerzalnih ljudskih mogućnosti, već u skladu s njegovim shvaćanjem povijesti čije je osnovne odrednice izložio u nastupnom predavanju na Univerzitetu u Jeni 1789. pod naslovom *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* Schiller historiju, pa i onu nacionalnu ili lokalnu, shvaća kao tragove prošlosti koji postaju čitljivi tek iz perspektive sadašnjice. U tom smislu je on bio itekako svjestan konstruktivnog karaktera povijesti. Razvidno je to u pasusu, u kojem on govori o tome da filozofski subjekt u suočavanju s historijom, koju zatiče u fragmentima, "princip harmonije uzima iz sebe i presađuje ga u poredak stvari unoseći tako u tok svijeta umstvenu svrhu i teleološki princip u svjetsku povijest."² (Schiller 1962 IV: 764) S druge strane, Schiller u istom

1 Zugleich öffnet sich aus diesem schönen Stoffe wieder ein Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Ferne sich auf-tut."

2 Puni citat: "Eine Erscheinung nach der andern fängt an, sich dem blinden Ohngefähr, der gesetzlosen Freiheit zu entziehen und sich einem übereinstimmenden Ganzen (das freilich nur in seiner Vorstellung vorhanden ist) als ein passendes Glied anzureihen. Bald fällt es ihm schwer, sich zu überreden, daß diese Folge von Erscheinungen, die in seiner Vorstellung so viel Regelmäßigkeit und Absicht annahm, diese Eigenschaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm schwer, wieder unter die blinde Herrschaft der Notwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verstandes angefangen hatte, eine so heitere

spisu izričito podvlači moć prošlosti: sve što jesmo danas na neki način jeste rezultat proteklog vremena (Schiller 1962 IV: 760-761) U povezanosti te dvi-je silnice valja tražiti i koncepciju modela koji će za Schillera predstavljati okosnicu njegove literarizacije historijske grude. "Iz ukupnog zbora događaja univerzalni historičar izdvaja one koji su imali znatan i nesporan utjecaj na *današnji* oblik svijeta i stanje generacije koja sad živi. Odnos historijskog datuma prema današnjem ustroju svijeta jeste dakle ono na što treba obratiti pažnju kad se sakupljuju materijali za svjetsku povijest."³ (Schiller 1962 IV: 762)

Subjekt prepoznaje u historijskoj gradi ono što ga opsjeda u sadašnjosti: odnosno borbu principa slobode i principa nužnosti, principa uma i principa prirode. Kao što je izložio u svom ključnom spisu o *Estetskom odgoju čovjeka*, upravo pomirenje ova dva principa može predstavljati osnovu unutarnje ljudske preobrazbe, a time i pravednog ljudskog društva, koje se, kako Schiller ističe, ne može postići nametanjem slobode izvana, nasiljem i revolucijom, nego tek iznutra. U tom civilizacijskohistorijskoj naraciji središnja uloga pri-pada umjetnosti, koja je jedina u stanju posredovati između tjelesnog i in-telektualnog, između osjetilnosti i razuma. Osnova historijskog procesa kod Schillera nije kolektiv nego individualni subjekt, čiji unutarnja mijena generira i razvoj kulture i društva u cjelini.

Sa ovim Schillerovim postavkama potpuno je nespojiva predstava o kvazireligioznom karakteru nacije kao rase, kakvu zatičemo u mladobosanskim tekstovima. Motiv oslobođanja od tuđinske vlasti putem ubistva tirana, kakav uistinu imamo u Schillerovoј drami *Wilhelm Tell*, ne proizlazi iz ideje o nekom generičkom pravu etnički povezane zajednice na oslobođanje od vladavine koju smatraju etnički ili kulturno stranom, nego iz potpunog pervertiranja pravnog poretku i nepravde iz perspektive univerzalnih ideja o ljudskoj slobodi; u drami se prije samog Tellovog čina prikazuje strahovlada i samovolja koju provodi habsburški namjesnik, čija vladavina podrazumijeva teroriziranje lokalnog stanovništva, pljačke i silovanja, dakle, potpunu suspenziju prirodnog prava na život, o čemu je riječ već u prvoj sceni (Schiller

Gestalt zu gewinnen. Er nimmt also diese Harmonie aus sich selbst heraus und verpflanzt sie außer sich in die Ordnung der Dinge, d.i. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*."

³ "Aus der ganzen Summe dieser Begebenheiten hebt der Universalhistoriker diejenigen heraus, welche auf die *heutige* Gestalt der Welt und den Zustand der jetzt lebenden Generation einen wesentlichen, unwidersprechlichen und leicht zu verfolgenden Einfluß gehabt haben. Das Verhältnis eines historischen Datums zu der *heutigen* Weltverfassung ist es also, worauf gesehen werden muß, um Materialien für die Weltgeschichte zu sammeln."

1962 II, 919-920⁴), a atentat predstavlja samo ultima ratio u takvoj situaciji,

4 Vidi sljedeći dijalog Wernija i Baumgartena:

WERNI.

Wer verfolgt Euch denn?

BAUMGARTEN *zum Fischer.*

Eilt, eilt, sie sind mir dicht schon an den Fersen!

Des Landvogts Reiter kommen hinter mir,

Ich bin ein Mann des Tods, wenn sie mich greifen.

RUODI.

Warum verfolgen Euch die Reisigen?

BAUMGARTEN.

Erst rettet mich, und dann steh ich Euch Rede.

WERNI.

Ihr seid mit Blut befleckt, was hats gegeben?

BAUMGARTEN.

Des Kaisers Burgvogt, der auf Roßberg saß –

KUONI.

Der Wolfenschießen? Läßt Euch der verfolgen?

BAUMGARTEN.

Der schadet nicht mehr, ich hab ihn erschlagen.

ALLE *fahren zurück.*

Gott sei Euch gnädig! Was habt Ihr getan?

BAUMGARTEN.

Was jeder freie Mann an meinem Platz!

Mein gutes Hausrecht hab ich ausgeübt

Am Schänder meiner Ehr und meines Weibes.

KUONI.

Hat Euch der Burgvogt an der Ehr geschädigt?

BAUMGARTEN.

Daß er sein bös Gelüsten nicht vollbracht,

Hat Gott und meine gute Axt verhütet.

WERNI.

Ihr habt ihm mit der Axt den Kopf zerspalten?

KUONI.

O, laß uns alles hören, Ihr habt Zeit,

Bis er den Kahn vom Ufer losgebunden.

BAUMGARTEN.

Ich hatte Holz gefällt im Wald, da kommt

Mein Weib gelaufen in der Angst des Todes.

“Der Burgvogt liegt in meinem Haus, er hab

Ihr anbefohlen, ihm ein Bad zu rüsten.

Drauf hab er Ungebührliches von ihr

Verlangt, sie sei entsprungen, mich zu suchen.”

Da lief ich frisch hinzu, so wie ich war,

Und mit der Axt hab ich ihm ‘s Bad gesegnet.

WERNI.

Ihr tatet wohl, kein Mensch kann Euch drum schelten.

čin samoodbrane, i nipošto sam po sebi ne dovodi ostvarenja idealna slobode. Uopće uzev, taj ideal je, kako pokazuje Ulrich Karthaus, neostvariv političkim putem. Schillerov pojам slobode uopće nije primarno politički nego antropološki, a "tako shvaćena sloboda je uvjet mogućnosti da se ostvari i politička sloboda." (Karthaus 1996: 227) U utopijskom idealnom stanju, kako ga Schiller skicira u *Estetskom odgoju*, država bi zapravo prestala postojati. Otuda, usprkos zavodljivosti historijske materije u vidu legende o borbi švicarske nacije za samostalnost, već iz ovog kratkog osvrta na Schillerov *Wilhelm Tell* u kontekstu njegovog razumijevanja historije proizlazi da je, kako izričito naglašava Walter Müller-Seidel, ova kompleksna drama nespojiva sa (u mladobosanskoj književnosti i zavjereničkim spisima dominantnim) nacionalističkim narativom o pravu na nasilno samooslobađanje samo na osnovu etničke odnosno rasne posebnosti (Müller-Seidel 2009: 198-200).

Također, spomenimo i to na kraju, i lik Wilhelma Tella uopće nije lišen unutrašnjosti kako sugerira herojski narativ o stapanju pojedinca i "naroda" (Prelević 2015/1), nego je ispunjen sasvim privatnim zebnjama za vlastitu porodicu u situaciji kad ga namjesnik prisili da gađa jabuku na glavi svoga sina (IV/3). Ubistvo namjesnika otuda je u većoj mjeri lično motivirano, koliko god da se u toj sceni otjelovljavalо i stanje potlačenog naroda.⁵

IZVORI I LITERATURA

IZVORI

- Bogićević, Vojislav (1954/1): Sarajevski atentat. Stenogram glavne rasprave protiv Gavrila Prinčipa i drugova. Sarajevo
- Bogićević, Vojislav (1954/2): Mlada Bosna. Pisma i prilozi. Sarajevo
- Jevtić, Borivoje (1923): Sarajevski atentat. Sarajevo.
- Palavestra, Predrag (1965): Književnost mlade Bosne I-II. Sarajevo.

KUONI.

*Der Wüterich! Der hat nun seinen Lohn!
Hats lang verdient ums Volk von Unterwalden.*

5 Ovim osrvtom samo je okrznuta semantička kompleksnost Schillerove drame; ne može dakle biti govora o nekoj dubinskoj analizi, no ipak, mislim da smo u dovoljnoj mjeri ukažali na to koliko Schillerov estetički i povijesno-filozofiski koncept suštinski odudara od heroiziranja nacionalne žrtve i sakraliziranja rase, kakvu zatičemo u tekstovima Borivoja Jevtića ili Vladimira Gaćinovića ili u mitologiziranju Sarajevskog atentata kakvu imamo u historiografskoj naraciji Vladimira Dedijera.

Schiller, Friedrich (1962): Sämtliche Werke, Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Band 1–5, 3. Auflage, München.

LITERATURA

- Blumenberg, Hans (1996): Arbeit Am Mythos. Frankfurt am Main.
- Blumenberg, Hans (2014): Präfigurationen. Arbeit am politischen Mythos. Berlin.
- Clark, Christopher (1913): Schlafwandler. Wie Europa in den Ersten Weltkrieg zog. München.
- Dedijer, Vladimir (1966): Sarajevo 1914. Beograd et.al.
- Hamović, Dragan; Dimitrijević, Vladimir (2014): SPOMEN PRINCIPU Pečat, 2014. Beograd.
- Karthaus, Ulrich 81989): Schiller und die Französische Revolution. U: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft. Bd. XXXIII, Stuttgart, str. 210-239.
- Mannheim, Karl (1969): Ideologie und Utopie. Frankfurt am Main.
- Masleša, Veselin (1990/1945: Mlada Bosna. Sarajevo
- Müller-Seidel, Walter (2009): Friedrich Schiller und die Politik. Nicht das große, nur das Menschliche geschehe. München.
- Parežanin, Ratko (2013): Gavrilo princip u Beogradu. Mlada Bosna i Prvi svetski rat. Beograd.
- Popović, Cvetko Đ. (1969): Oko sarajevskog atentata. Kritički osvrti i napomene. Sarajevo
- Preljević, Vahidin (2015): Vor dem Attentat. Figuren der jungbosnischen Literatur im diskursgeschichtlichen Kontext der Donaumonarchie. In: Ende einer Ära. 1914 in den Literaturen der Donaumonarchie und ihrer Nachfolgestaaten. (Hg. Arnulf Knafl). Wien, str. 9-24.
- Preljević, Vahidin (2016/1): Das Attentat von Sarajevo: Helden, Apokalypse, Opferkult. Kulturwissenschaftliche Einführung in die Poetik eines geschichtlichen Ereignisses. U: Preljević/Ruthner 2016, str. 27-56.
- Preljević, Vahidin (2016/2): Unfall der Geschichte und Spaltung des Ereignisses. Sarajevo 1914 mit Robert Musil gelesen. (Izlazi u: Transkulturelle Forschungen. Wien.)
- Preljević, Vahidin/ Ruthner Clemens (ed) (2015): “Sarajevski dugi pucnji” 1914. Događaj – narativ – pamćenje. Zenica.
- Preljević, Vahidin/ Ruthner Clemens (ed) (2016): “The Long Shots of Sarajevo” 1914. Ereignis – Narrativ – Gedächtnis. Tübingen
- Safranski, Rüdiger (2004): Schiller oder die Erfindung des deutschen idealismus. Biographie. München.

- Schulz, Georg-Michael (2005): Wilhelm Tell. U: Matthias Luserke-Jaqui (ed.): Schiller Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart. str. 214-236.
- Slijepčević, Pero (1980/1): Kritika i publicistika 1 Sarajevo.
- Slijepčević, Pero (1980/2): O njemačkoj književnosti i kulturi. Sarajevo.
- Vervaet, Stijn (2016): Revolutionaries or Terrorists, Heroes or Victims? Young Bosnia and Gavrilo Princip in Biljana Srbljanović's Theater Play Mali mi je ovaj grob: u: Preljević/Ruthner 2016, str. 661-568.
- Koopmann, Helmut (1969): Schiller-Kommentar zu den Dichtungen. Bd. 1. München
- Hinderer, Walter (ed) (2006): Friedrich Schiller und der weg in die Moderne. Würzburg.
- Čolović, Ivan (1994): Bordel ratnika. Folklor, politika i rat. Beograd
- Müller-Funk, Wolfgang (2013): Die Kultur und ihre Narrative. Wien; New York.
- Hobsbawm, Eric (1995): Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Aus dem Englischen von Yvonne Badal. Carl Hanser Verlag, München und Wien.
- Šoja, Slobodan (2013): Principijelno o principu. U: Slobodna Bosna br. 859 (25.04.2013). Sarajevo, str. 58-60

PLOTTING A HEROIC MURDER OF A TYRANT: THE ROLE OF FRIEDRICH SCHILLER'S PLAY *WILHELM TELL* IN THE SARAJEVO ASSASSINATION NARRATIVES

Summary

The paper analyzes the role of *Wilhelm Tell*, a play by Friedrich Schiller, in the construction of a heroic narrative on the Sarajevo Assassination, which Vladimir Dedijer, a historian, gave a full insight into in his book *Sarajevo 1914*. The paper further critically examines the thesis on intense reception of Schiller's plays in literary works and articles published by *Mlada Bosna* in order to point out the differences in the very concept of "murdering a tyrant" and the idea of "freedom" cherished by members of *Mlada Bosna* and St. Vitus Day conspirators when compared to ideas found in Schiller's works.

KEY WORDS: *Friedrich Schiller, Sarajevo Assassination, Narrative, Young Bosnia*

UDK: 821.163.4(497.6).09-1 : 94(100) "1914/1918" Andrić, I.
821.163.4(497.6).09-3 : 94(100) "1914/1918" Andrić, I.
821.163.41 (497.6) 09-1 : 94(100) "1914/1918" Andrić, I.
821.163.41(497.6).09-3 : 94(100) "1914/1918" Andrić, I.

Stevka ŠMITRAN

Ivo ANDRIĆ I PRVI SVJETSKI RAT

KLJUČNE RIJEČI: *Ivo Andrić, lirika, Prvi svjetski rat, "Naša književnost i rat", "ratne tematike"*

U radu se govori o uticaju Prvog svjetskog rata na Andrićevu liriku *Ex Ponto* (1918) i *Nemiri* (1920). Poezija, pisana po zatvorima i tamnicama, kao i članak *Naša književnost i rat* (1918), govore o Andrićevom stilu koji osim lirskog sloja sadrži i istorijsku viziju. Od samih početaka Andrićevog stvaralaštva, proživljene "ratne tematike" postaju istorijske teme i univerzalne poetske poruke.

Rat je i onima koji to pre nisu hteli da vide pokazao kako smo čvrsto vezani sa zemljom svojom, kako smo neizbežno odgovorni prema onima koji su davno pomrli isto kao i prema onima koji se još nisu rodili. Rat je u svemu pomakao naglasak sa individualnog na općenito. Što je individualnost u borbi i pregorevanju žrtvovala, to je dobivala celina. Iz te, eto, činjenice proizilazi i glavna smernica naše današnje književnosti. (...) Glavni zadatak današnje književnosti jest: Održati kontinuitet negdanjeg duševnog života, spasiti ideale svoje mladosti, koji evo postaju ideali celog naroda, i proneti ih kroz ovu poplavu zla i stradanja u bolje dane. (Andrić 1981: 301)

U eseju *Naša književnost i rat*, koji je objavljen 1918. godine u *Književnom jugu*, Ivo Andrić je prvi put pisao o ratu koji je, kako smatra, bio destruktivan za književnost njegovog naroda, budući da nije ostavio gotovo nikakvog traga u književnosti. Već u početnim redovima teksta pisac govori da je i narodna duša tada učutala i da su svjedoci toga doba, kojem je i sam pripadao, pronijeli rat na svojim plećima, u "čutanju". Izraz "čutanje", kao što je poznato,

jedna od prepoznatljivih lirskih, a kasnije i epskih odrednica Andrićeve poetike, nastala je u ovom periodu kada su pisci bili prepušteni sami sebi i kada je borba za opstanak bila glavna njihova preokupacija. Ako su ratne teme prečutane i nisu ostavile nikakvog traga u našoj savremenoj književnosti, ostavile su, kaže Andrić, "duboki trag u našoj duši". (Andrić 1981: 298)

Svemu ovom što smo videli, čuli i osetili u poslednjim godinama, mi nismo mogli i ne možemo dan-danas dati ni približno verna ni dostoјna izražaja, mi ne možemo pisati o svemu što je treslo našom dušom i upravljalo našim životom u predratno i ratno doba. Naša književnost koja je oduvek bila nosilac slobodarskih tendencija nije im se ni ovaj put izneverila; čutala je, ali se nije izneverila. I s tog razloga mi možemo da zabeležimo, kao velik plus našeg kulturnog i narodnog života uopće, da se naša književnost lepo očuvala od "ratnih tema". (Andrić 1981: 298)

Iz te škole masakra Prvog svjetskog rata izašli su najznačajniji pisci u istoriji jugoslovenske književnosti a to su, osim Ive Andrića, Miloš Crnjanski i Miroslav Krleža.

Andrić u ovom tekstu govori da je Veliki rat ostavio bolan trag u njegovoj duši, što je bitan podatak za proučavanje i razumijevanje pišećevog poetskog opusa iz ovog perioda koji, i danas, ne prestaje da iznenađuje svojom sintaksom i stilskim obrtom. Kao pjesnik, mladi Andrić zatražio je i dobio od svoje sudbine da obnovi rječnik smrti i rječnik života u svim njihovim formama bola i radosti. Time je sopstvenom iskustvu omogućio da postane istorija. Tako je, uprkos poznate pišeće suzdržanosti prema sopstvenoj poeziji, autentičnost intimnih preživljavanja odmah postala lirski model i početna tačka za proučavanje i razumijevanje cijelokupnog pišećevog opusa. Zato, nije suvišno i ovaj put ponoviti da su ga sugestivna snaga poetske riječi i intimni spoj duše sa stvarima i događanjima, pratili do kraja života.

Kad je izašao esej *Naša književnost i rat*, Andrić je već bio objavio u dvomjesečniku *Bosanska vila* dvije svoje pjesme, šest pjesama u almanahu *Hrvatska mlada lirika* i zbirku pjesama *Ex Ponto*, i preveo J. August Strindberga, Walt Whitmana i slovenačke pisce, sarađivao je u časopisima *Vihor*, *Savremenik*, *Hrvatski pokret* i *Književne novine*.

Istovremeno sa književnim radom, Andrić je još kao đak sarajevske gimnazije, bio učesnik pokreta Mlade Bosne koji su sačinjavale sve tri vjere. Bio je izabran za predsjednika Hrvatske napredne organizacije (HNO) i kao vođa hrvatskih "naprednjaka", podstakao je ujedinjenje Srpske napredne organiza-

cije i bio izabran za predsjednika nove Srpsko hrvatske napredne omladine (SHNO), čiji je suosnivač bio i Gavrilo Princip.

O tom periodu i o odlasku Andrića iz Sarajeva, 29. februara 1912. godine, ispraćalo ga je na željezničkoj stanici “oko 100 đaka” – zapisano je po sjećanju Sadije Nikšića, koji je plakao jer je Andrić održao govor u kome je “tronuto oslovio isključene drugove”. (Karaulac 1980: 40–41).

U ljetu iste godine upisuje se na fakultet u Zagrebu gdje se pridružuje i uzima učešće u studentskim demonstracijama. Nakon drugog semestra prelazi u Beč, a na četvrti semestar upisuje se na Jagelonskom univerzitetu u Krakovu, odakle je pisao: “Došao je rat! Tako svršavaju mnoge priče ljudi iz moga naraštaja! Ja sam napustio Krakov, da se više nikad ne vratim u njega.” (Andrić 1981: 265–266)

Andrić je napustio Krakov 28. juna 1914, na dan ubistva nadvojvode Franca Ferdinanda i njegove supruge Sofije Kotek u Sarajevu i vratio se u domovinu, da bi poslije mjesec dana bio odveden u zatvor u Split, zatim u Maribor i Šibenik, a kasnije u konfinaciju u Ovčarevo i Zenicu. (Šmitran 2000: 7, 30; Karaulac 1980: 63, 65).

U malim blok-notesima bilježio je svoja tragična preživljavanja i postao pjesnik “nevine zemlje”, kako kaže Ungaretti, i svjedok jedne generacije koja je ostala vijerna mladalačkim idealima.

U zbirkama *Ex Ponto* (1918) i *Nemiri* (1920), pisanim po tamnicama, Andrić će snagom poetske metafore opisati ratno doba, kako se spoljašnji svijet reflektuje na unutrašnji. Tragika rata se u svakoj riječi bola i patnje, nadanja i želja, provlači iz stiha u stih kao u nekom dnevniku sadašnjosti u kojoj se zapisuje jedno novo stanje duše, bez nostalгије i romantizma za prošlošću.

Andrić, dakle, piše poeziju po tamnicama raspadnute austrougarske imperije, i u stihiji Velikog rata koji je sa sobom odnio mnoge njegove prijatelje, pripadnike Mlade Bosne i dolazi do spoznaje da čovjeka nema izvan istorije. Nova misao i izgubljeni mladalački entuzijazam odraziće se na jezik i stil, i na formu izraza, koji će postati sastavni dio njegovog djela. Poetika obraćanja samom sebi, u kojem je ljudski život bio enigma u odnosu na kosmos, opšte je definisana kao modernizam koji je Andrić obogatio svojim estetizmom. Andrić se nalazio u “krilu smrti” (Karaulac 1980: 14) i iz te perspektive interpretira istoriju poetskim subjektivizmom u kojem nema estetskog oblikovanja stvarnosti gdje je rat prisutan i sve je aluzija na njega. Sadašnjost je, kao što se da naslutiti, dominantna vremenska kategorija u kojoj se sve odvija u naponu između dobra i zla. Osim ličnih preokupacija za opstanak, piščeva razmišlja-

nja dotiču se i filozofskih u kojima dominira ona koja govori o pobjedniku i pobjeđenom, o dvije strane iste medalje koje ostaje otvoreno pitanje.

U zaostavštini Ive Andrića u Ličnom fondu u *Blok u smedje boje (listovi istrgnuti) – 1917–1918* (I.A.395), na stranici broj 11 pronašla sam tekst, objavljen pod naslovom *Iznad pobjeda u zbirci Ex Ponto*. (Andrić 1981: 97–98)

Verzija ovog prozognog teksta, čistog Andrićevskog stila, s pravom pripada korpusu neobjavljenih pjesama koje sam pronašla u zaostavštini Ive Andrića u Ličnom fondu u *Malom notesu šarenih korica (rašivenom) – 1915–1917* (I.A.394). Radi se, da podsjetim, o tri pjesme: *Toglietemi l' aureola (Skinite mi aureolu)* objavljena je na koricama knjige u prevodu na italijanski (Šmitran 2000), *Putniče! Bili smo mi* (Šmitran 2011: 367) i *Molitva u jutro* (Šmitran 2012: 471).

Ovdje se tekst prepisuje po rukopisnoj verziji, bez naslova, onako kako ga je Andrić zapisao:

*Pobjeda ima nisko čelo i crvene oči. U pobjednika je nemiran pogled.
Proklet je vaše pobjedičko vino. O, ne okrepljuje ono i ne veseli!*

Bog drži ruku na tjemenu pobjeđenih a pobjednik je sam i njegova radost plamti i gasne. Sve što je nade, utjehe i ljepote na svijetu otkriva se očima pobjeđenih; pobjednici su slijepi, drhte i gore, i nemaju ništa do svoje divlje plamene radosti iza koje ostaje pepeo.

Jer šta su drugo današnje pobjede nego sutrašnji porazi? U očima čovjeka samca nema dobivenih ni izgubljenih bitaka, nego u svim ratovima jedno poraženo čovječanstvo.

Vjetrovi putuju i kiše idu, dobre i plodne, uvijek jednake, a zastave se polako rastaču i cijepaju; i boje blijede i sve se zaboravlja a čovjek ostaje uvijek isti, pognut pod bolom i ustrajan u radu; venu vijenci i trunu zastave a ostaje čovjek koji sije i radi i kiša koja mu pomaže.

Ko će pobijediti čovjeka?

To je samo Bog načas okrenuo lice i ostavio svijet u tami, a vi urlate: pobjeda, ali pobjede nema, nego jedna mala krvava laž i jedna velika nesreća.

Pobjednici su blijadi sa velikim mirnim ustima, a krv im je nasjela na oči, ali će ih postidjeti jednog jutra more svojim mirom i njive svojom svetom tišinom.

Nego uvijek i svuda, kod poraženih jednako kao kod pobjednika, napančen i ponizan čovjek.

Andrić je ovdje eksplisitno izrazio svoju misao o ratu, o zastavama imperija za koje se ginulo, o pobjedniku i pobijeđenom, o čovjekovom vjerovanju u iluzije i o relativnosti svega. Tema čovjekove osame i tema o Bogu već su naznačene i one će, kao što je poznato, biti glavne teme njegove proze i predmet studija o Andrićevom djelu.

Dobro je ovdje napomenuti opis intimnih osjećanja i preživljavanja u pjesmi *Šetnja* (Andrić 1981: 152), Andrić opisuje svoja intimna osjećanja i preživljavanja koja po terminološkoj zvučnosti i intimističkom sadržaju, otkriva jednu novu pjesničku formu u kojoj se opoziciona značenja, kao što su sunčani dan i izgubljena sloboda, nalaze sa iste strane zida, po onoj nepisanoj vjeri pjesnika koja je trajna:

A jutros su me izveli na sunce.

*Jarboli nekog broda iza zida,
puni i dobri sunčani minuti,
i ništa više ne vidješe oči.*

.....

*Mračna i vlažna, kad se vratih, bješe
ćelija moja, a stražar sa mačem
i licem onih koji nekog tješe –
mišljaše, jadan, da od sunca plačem.*

Da je Andrićeva poezija postala ključna tačka za proučavanje jugoslovenske poezije XX vijeka i da se, svojom pregnantnošću, uklopila u nove tokove književnosti govoriti njena sintaksa koja je ne samo bila adekvatna novom dobu, nego ga je prethodila i u jeziku obnovila. Moglo bi se reći da je Andrićeva poezija ostala ravnopravna sa istorijom. Ako sagledamo događaje vezane za Prvi svjetski rat, opisani su bez retorike i uzvišenog tona što je karakteristika Andrićeve poezije, čak i pjesama koje su naslovljene brojevima ratnih godina, 1914. i 1915. U prvoj poeziji stihovi su primjer izuzetno uspjele antiteze u kojoj je prisutan duh narodne poezije ili andrićevski rečeno, “narodne legende” kojima se, kako je zapisao, treba uvijek vraćati:

*U polutami i tišini
Bez snova noći, bez mira dana.
Lagano je zaboravljala
Moja duša u vjencu rana.*

*Al' jutros, s prvim zrakom sunca
Zacvilje spomen strašnim glasom
I krv zapišta iz svih rana:
Unijeli su mi krčag vode
I prvi put sam, sa užasom,
Na mračnoj vodi ugledao
Svoj lik, ispjen, bliјed i zao.*

U prvoj kvartini narativni stilistički postupak opisuje dušu u “vjencu rana” (Šmitran 2012: 467–468), a strofa koja slijedi od sedam stihova dobija semantički preokret u kojem se pjesnikovo “ja” ogleda u mutnoj a ne u bistroj vodi, boreći se sa sudbinom koja mu nije naklonjena.

Isti motiv dvojnika naći će se kasnije u bilješkama *Znakova pored puta* (Andrić 1981: 486): “I stojeći zamišljen nad likom toga svoga dvojnika, kao što drvo stoji nad svojom slikom u mirnoj vodi, ja sam, tražeći spasenje u nesećanju, zaboravljao za trenutak svoj stvarni život, dok je on drhtao od moga bola.”

Andrićev osjećanje i negiranje rata sadrži psihološku komponentu odbrane i spasa, a može da se interpretira i kao piševo osjećanje istorije, i kao definicija istorije, da se gleda sa distance, čemu su, svakako, potvrda njegovi istorijski romani. Tako i u stihovima druge pjesme nalazimo da naslov ne korispondira sadržaju pjesme (Andrić 1981: 172–173):

.....
*San se naš više ni u snu ne sanja.
Pa čemu šum taj? Vaš ponovni korak
Čemu me budi, a na život bez Sna,
Na život kratak i na život gorak?*

.....
*Nek ne spomenu nikad moje ime,
A neznan grob mi nek prekrije trava
I u njoj ljeti – za tuđinsku djecu –
Nek raste modar cvijet zaborava.*

Ovdje je razdvojna linija između želja i osvarenja jasno izrečena i pjesnički dočarana, kao što je ona između istoka i zapada koje se paralelno razvijaju i karakterišu Andrićevu prozi. U *Znakovima pored puta* (Andrić 1981: 352), isti je ton sadržaj kao u poeziji: “Orijent je divno čudo i najveći užas, jer u njemu granica između smrti i života nije jasno određena, nego krivuda i treperi.”

Nije teško zaključiti da Andrić ne spada u takozvane *war poets* (pjesnike rata), mada je sav njegov pjesnički opus nastao u toku Prvog svjetskog rata, on je na njega reagovao lirskim izrazom, ubijedjen da je to jedini mogući odgovor pjesnika na rat.

U epohalnoj promjeni društva i geografskih granica, kakav je bio XX vijek, Andrić je zabilježio ožiljke koje je rat ostavio u duši i postao krajnji zaštitnik humanizma. Dao je jeziku novu snagu koja je podrazumijevala sve forme bola i patnje i time započeo novi vid književnosti, čega ni sam nije bio svjestan, jer mu se činilo da je sve što je proživljavao bilo isuviše lično i da je pripadalo njegovoj ličnoj sferi.

Upravo je ovaj aspekt Andrićeve poezije taj koji je, po intenzitetu osjećanja i jeziku izraza, postao univerzalan i opšteprihvaćen od strane kritičara i čitalaca koji ga nikada nisu napustili. Mnogo je primjera koji govore koliko je Andrićeva poezija, ne samo po objavlјivanju, bila hvaljena i citirana. Podsjetimo se na Andrićevog prijatelja, pisca Marka Ristića koji je u posveti svoje knjige *Svedok ili saučesnik*, napisao: "Andriću, umnom storiku koji oduvek zna za 'šum žudenog, slobodnog, dalekog života koji se čuje samo noću'" (Đukić 1995: 92).

I danas pisci na svim jezicima svijeta citiraju Andrićevu poeziju, kao u slučaju poznatog kanadskog pisca, porijeklom iz Šri Lanke, Michaela Onodaatjea koji svoj esej o afirmaciji pisca, *Moje melezičko pisanje pljačka sve umjetnosti* (*Corriere della sera*, 20.9.2010), završio citirajući Andrića koji je 1917. godine napisao: "Pjesnici su, za razliku od ostalih ljudi, vijerni samo u času nesreće i udaljavaju se od onih koji su sretni."

A što se tiče ljubitelja Andrićeve poezije, oni za svaku priliku izaberu Andrićevu pjesmu, u kojoj se prepoznaju, objavljaju ih po blogovima i društvenoj mreži, komparativno je proučavaju i pišu o njihovoj neprolaznosti. Za poznavaoца Andrićeve poetike ima stihova koji se jednostavno pamte i napanet nesvesno recituju, znajući da je Andrić najvjerniji pjesnik tuge.

Možda se i u ovoj prilici treba podsjetiti da je, preko Ive Andrića jedan geografski determinizam postao univerzalni model i da su oni koji su rođeni u njegovom jeziku svjesni činjenice da su sve to, *od istog jezika* naslijedili.

Za buduće čitaoce Andrićeve poezije moglo bi da se primijeni mišljenje Herolda Blooma za Šekspirove Sonete, sa kojima je, a ne sa likovima Falstaffa, Rosalinde, Hamleta, Kralja Leara, Macbetha, Kleopatre, započeo svoj esej u knjizi *Genije* (*Il Genio*): "Tvrditi da dramaturg u 154 soneta razotkriva svoju dušu je diskutibilna, ali ne mogu da negiram da se njegov genije ne nalazi u gotovo svakom od njih." (Bloom 2004: 38–39).

Dok se bude govorilo o Andriću, govoriće se i o njegovojo poeziji koja je pisana u Prvom svjetskom ratu, ne iz rovova, već iz duše. To je Andrićev omaž muzi Klio.

LITERATURA

- Andrić, Ivo (1981), *Umetnik i njegovo delo*, Sabrana dela I.A., Beograd
Andrić, Ivo (1981), *Ex Ponto, Nemiri, Lirika*, Sabrana dela I.A., Beograd
Andrić, Ivo, (1981), *Staze, lica, predeli*, Sabrana dela I.A., Beograd
Andrić, Ivo (1981), *Znakovi pored puta*, Sabrana dela I.A., Beograd
Bloom, Harold (2002), *Il Genio*, Milano
Đukić-Perišić, Žaneta (1995), "Ivi Andriću, s poštovanjem", Sveske Zadužbine I.A., 11/1995
Karaulac, Miroslav (1980), *Rani Andrić*, Beograd
Šmitran, Stevka (2000), *Poesie scelte (Ive Andrića)*, Firenze
Šmitran, Stevka (2011), *O nepoznatoj poeziji Ive Andrića iz rukopisne zaostavštine, u: Austrougarski period u životu i djelu Ive Andrića (1892-1922)*, Institut fur Slawistik der Karl-Franzens-Universitat, Graz
Šmitran, Stevka (2012), *Ivo Andrić, pjesnik*, Bosanskohercegovački slavistički kongres, Sarajevo

IVO ANDRIĆ AND THE FIRST WORLD WAR

Summary

The current paper concerns the impact of the First World War on Andrić's poems *Ex Ponto* (1918) and *Nemiri* (1920). The poems, written in dungeons and prisons, as well as the article *Naša književnost i rat* (1918), talk about Andrić's style, which besides the lyrical level has also contained a historical view. Since the very beginning of Andrić's creations, the endured war themes have become historical themes and universal poetic messages.

KEY WORDS: *Ivo Andrić, lyrical, First World War, our literature and war, war themes*

UDK: 94(497.6) "1914" : 94(438)
323.285(497.15 Sarajevo)"1914" : 94(438)

Marinko ZEKIĆ

ODJEK SARAJEVSKIH HITACA U PODIJELJENOJ POLJSKOJ 1914.-1918. ZNAČAJ SARAJEVSKOG ATENTATA ZA POLJSKO PITANJE

KLJUČNE RIJEČI: *Poljska, sarajevski atentat, Prvi svjetski rat*

Ostavši nakon treće particije Poljske 1795. godine duže od jednog stoljeća bez države, Poljaci nisu odustali od svojih težnji za povratom nezavisnosti. Svjedoče o tome zorno brojni ustanci podizani protiv okupacijskih režima Carske Rusije, Habsburške Monarhije i Njemačkog Carstva, te odlučnost Poljaka odanih svojoj nacionalnoj tradiciji da se odupru pokušajima akulturacije poduzimanim od strane zemalja-djelitelja i ostaju istrajni u nastojanju ponovne uspostave teritorijalne cjelovitosti, integriteta i državnog suvereniteta Poljske. U situaciji u kojoj se sami nisu mogli oduprijeti vojno, ekonomski i politički nadmoćnjim imperijima koji su međusobno surađivali, jedina nada Poljaka u uspjeh borbe za nacionalno oslobođenje bila je u slučaju da oni zarate među sobom. Prilika za to ukazala se 1914. godine nakon izbijanja Prvog svjetskog rata, čiju je inicijalnu kapislu predstavljao atentat na austrougarskog prijestolonasljednika Franju Ferdinanda u Sarajevu.

Ubojstvo Franje Ferdinanda Austrijsko-Estenskog (1863.-1914.), austrijskog nadvojvode iz vladarske kuće Habsburg-Lothringen i prijestolonasljednika Austro-Ugarske Monarhije, iniciralo je izbijanje jednog od najvećih globalnih oružanih sukoba koji je odnio više od 40 milijuna ljudskih žrtava, uslijed čega predstavlja jedan od najpogibeljnijih ratova u modernoj povijesti čovječanstva. Zanimanje za ovaj događaj ne jenjava niti stoljeće nakon njegova odigravanja, a pitanje sarajevskog atentata nadalje izaziva brojne kontroveze čije uzroke treba tražiti u razmimoilaženjima do kojih dolazi u percepciji

osobe Gavrila Principa, koji za jedne predstavlja ubojicu i zločinca, a za druge domoljuba i heroja. Ono što je međutim krajnje izvjesno i neprijeporno jeste činjenica da je atentat na Franju Ferdinanda predstavljao nevjerljatan šok za europsko društvo, čija se silina utjecaja može usporediti jedino s događajima od 11. rujna 2001. godine i spektakularnim terorističkim napadima islamskih ekstremista na tornjeve Svjetskog trgovackog centra na Manhattanu u New Yorku (*Lunatycy* 2014). Nesumnjivo tragična smrt nasljednika austrougarskog prijestolja zauvijek je promijenila povijest Europe i obliče naroda koji je nastanjuju.

Osim milijuna ljudskih žrtava, krvavi rat svjetskih razmjera imao je također brojne, unaprijed nepredvidljive političke, ekonomске, socijalne i običajne učinke i posljedice. Franjo Ferdinand postao je simbolom i ikonom kraja ere Belle Epoque koja se karakterizirala revolucionarnim razvojem i primjenom tehnologije u svim sferama ljudskog života, te jedinstvenim u povijesti čovječanstva razdobljem prosperiteta tijekom kojega su europski gradovi preraslali u metropole, kultura je doživljavala svoj procvat, a predstavnici zapadnih elita su živjeli bezbrižno u blagostanju uvjereni da do globalnog rata nikada neće doći, unatoč brojnim signalima koji su govorili u prilog neizbjegnosti predstojećeg sukoba.

U stoljeću prije izbijanja Prvog svjetskog rata Europljani su živjeli u blaženom uvjerenju da je znanstveni i tehnički napredak nezaustavljiv, da ga u određenoj mjeri prati moralni progres i da oni kao nasljednici i čuvari te mudrosti imaju moralno pravo osvajanja i vladanja drugim kontinentima. Rat je trajno narušio ovu blaženu vjeru: ispostavilo se da Europljani nisu niti tako mudri niti tako plemeniti, a njihovi izumi služe jednako tako dobro sijanju uništenja, kao i postizanju napretka. (Kožuchowski 2014)

Analizirajući uzroke izbijanja Prvog svjetskog rata ne smije se izgubiti izvida da je u to vrijeme rat predstavljao uobičajeni instrument za postizanje političkih ciljeva, te da su veliki imperiji bili spremni zapodjenuti oružani sukob u bilo kojem trenutku, o čemu govori također Vladimir Borodziej u intervjuu za poljski radio:

Politička elita u Europi vjerovala je da rat predstavlja normalno sredstvo za rješavanje sukoba. Svi su bili uvjereni da zakoni darvinizma vrijede također za društva, tj. da su snažni predodređeni na pobjedu, a slabiji na nepostojanje. (...) Svi su, ne samo Nijemci, bili također uvjere-

ni da će rat biti kratak i pobjednički. (...) Nitko nije bio u stanju zamisliti to što je potom uslijedilo. (Szubartowicz 2014)

U tim okolnostima, u povijesti nezabilježeno do tada razdoblje četrdesetogodišnjeg mira prekinuo je tragični konflikt, koji ne samo što nije polučio dugoročna rješenja za goruće probleme ondašnje Europe, već je sve narode Starog kontinenta postavio u poziciju gubitnika, što posebice dolazi do izražaja ukoliko se Veliki rat percipira kao civilizacijski neuspjeh čija je konzakvenca bila "sumrak Zapada".

Praunuka nadvojvode Franje Ferdinanda Sophie von Hohenberg u intervjuu za časopis "Newsweek Historia" komentirala je smrt svoga pradjeda i njezine posljedice na sljedeći način: "Naš kontinent bio bi danas bez dvojbe drukčijim mjestom da je moj pradjet preživio. Povijest se međutim ne može promijeniti" (Szaniawski 2014). S podobnim problemom sučelio je svoje čitatelje također poljski pisac Jacek Dukaj, koji je u fantastičnom romanu pod naslovom "Led" (Dukaj 2007) predstavio viziju svijeta u kojem se era Belle Epoque nije završila, Austro-Ugarskom je vladao Franjo Ferdinand, a Veliki rat se nikada nije dogodio. Jedna od brojnih posljedica i nesumnjivi nedostatak fiktivne situacije proistekle iz piščeva pera bila je međutim činjenica da na političkoj karti Europe nije bilo Poljske, kao uostalom ni drugih zemalja koje su prije izbijanja Prvog svjetskog rata bile porobljene, što umnogome mijenja poljsku percepciju sarajevskog atentata koja se razlikuje od one susretane u društвima zapadne Europe.

U Poljskoj se naglasak stavlja ne toliko na sam rat i njegove globalne posljedice poput početka procesa dekolonizacije, sve veće važnosti i političkog utjecaja etnički homogenih država, radikalizacije stavova i svjetonazora, te strukturalnih promjena u unutarnjoj politici glede građana koja su posljedično rezultirale preobražajem kolektivne svijesti Europljana (Kielak 2007), koliko se pažnja obraća na pitanje poljskih nacionalnih interesa, budući da je za Poljake tragična smrt austrougarskog prijestolonasljednika označavala prije svega nadu za oslobođenje od tiranije stranih vladara i obnavljanje poljske državnosti. Dok za Nijemce Prvi svjetski rat predstavlja Veliku katastrofu – Die Urkatastrophe (u prijevodu sa njemačkog jezika "prakatastrofa", prim. aut.), za Poljsku je to trenutak Velikog praska – "Urknall" (Lunatycy 2014). Prema općeprihvaćenom mišljenju od strane većine Poljaka, izbijanje Prvog svjetskog rata predstavljalo je početak narodnog preporoda i ponovne uspostave teritorijalne cjelovitosti, integriteta i državnog suvereniteta Poljske izgubljenih davne 1795. godine. Nakon stotinu dvadeset tri godine porobljenosti ugušene nade ponovno su oživjele, "sve se mijenja, ljušti se kao tijekom akutne skarla-

tine koža na poljskoj psihi, a ispod kora od sasušene krvi na rani koja zarasta bljeska živo meso” (Wittlin prema Kielak 2004: 19). Javni i politički diskurs u razdoblju neposredno prije i za vrijeme trajanja rata bio je u potpunosti dominiran pojmovima revolucije i transformacije, a Poljaci su se vidjeli kao “pokoljenje prijeloma i obrata”. Rat je trebao postati početak nove ere u povijesti poljskog naroda, integriranog konzervativnim djelovanjem koje je za krajnji cilj imalo postizanje nacionalnog jedinstva i neovisnosti države (Kielak 2007: 13–20). U svijesti Poljaka Prvi svjetski rat je predstavljao pozitivnu pojavu, koja je Poljskoj najprije donijela nadu, a na kraju Poljacima povratila slobodu i državni suverenitet.

Poljska nije usamljena u pozitivnom prijemu izbijanja i posljedica Prvog svjetskog rata. Percepcija prvog globalnog oružanog sukoba u novoj svjetskoj povijesti zajednička je svim zemljama koje na sarajevski atentat gledaju iz perspektive oslobođenja od podčinjenosti velikim imperijima, što prjeratnu Poljsku podijeljenu u drugoj polovici 18. stoljeća između Carske Rusije, Habsburške Monarhije i Njemačkog Carstva u izvjesnoj mjeri povezuje s Bosnom i Hercegovinom u razdoblju četrdesetogodišnje austrougarske vladavine. Prema mišljenju redatelja Emira Kusturice atentat na Franju Ferdinanda predstavlja je akt ubojstva tiranina (*Zamach, który...* 2014), s čim se pak ne slaže spomenuta Sophie von Hohenberg, koja smatra da je attentator Gavrilo Princip ubio čovjeka koji je bio protivan ideji aneksije Bosne i Hercegovine (Szaniecki 2014). Na temelju spomenutog mogu se izdvojiti dvije perspektive Prvog svjetskog rata – globalna iz koje se na rat gleda kao na civilizacijsku tragediju, te lokalna u kojoj prevladavaju pozitivne posljedice za vlastiti narod i državu. U ovom radu htio bih prikazati Veliki rat iz potonje – poljske perspektive, predstavljajući političku situaciju na teritoriju Poljske prije izbijanja rata u kontekstu značaja i posljedica koji je on imao za Poljake.

Poljska je nestajala s političke karte Europe postupno, kao rezultat tri razdiobe 1772., 1793. i 1795. godine, tijekom kojih su pod različitim izgovorima susjedni imperiji podijelili suverenitet nad poljskim zemljama. Prvu particiju nakon potpisivanja tripartitnog sporazuma o podjeli poljskog teritorija 5. kolovoza 1772. godine izvršile su Rusija, Pruska i Austrija, koje pozivajući se na povjesno pravo pokreću na prisvojenim područjima proces intenzivne germanizacije i rusifikacije, pravdujući neumitnost čina particije “potpunim raspadom države” i “vladajućom anarhijom u zemlji” (Agičić 2004: 11). Drugi sporazum koji je odlučivao o naknadnoj diobi zemlje sklopljen je između Rusije i Pruske 23. siječnja 1793. godine, a ovaj put je kao razlog za provođenje particije navedeno antirevolucionarno djelovanje na poljskom tlu

(Kožuchowski 2013). Treća razdioba predstavljala je pak reakciju na narodni ustanak podignut i vođen protiv Rusije i Pruske 24. ožujka 1794. godine, a okončan nekoliko mjeseci kasnije porazom pobunjenika 16. studenog. Nakon ovog ustanka pod vodstvom Tadeusza Kościuszka, Kraljevina Pruska, te Rusko i Austrijsko carstvo potpisali su 24. listopada 1795. godine postparticijski sporazum na temelju kojega je Poljska izbrisana s političke karte Europe, uz odluku zemalja-djelitelja da više nikada ne bude obnovljena kao suverena država (Agičić 2004: 23-26). Tijekom tri diobe Rusija je pripojila ukupno 62% teritorija ondašnje Poljsko-Litvanske Unije s oko 45% njezina stanovništva, Pruska oko petine teritorija s nešto više od petine stanovništva, a Austrija 18% teritorija s 32% ukupne populacije (Agičić 2004: 27).

Naredne 123 godine Poljaci su proveli pod vlašću triju carstava, a budući da su vlade Rusije, Austrije i Pruske imale različite koncepte provođenja vlasti na okupiranom teritoriju, njihova situacija se također razlikovala u ovisnosti od toga u kojem dijelu Poljske su živjeli. Najliberalniju politiku provodila je austrougarska vlada, a u najtežoj su se situaciji nalazili Poljaci koji su živjeli pod ruskom okupacijom. Dok su u Austro-Ugarskoj poljski političari mogli djelovati posve legalno u okviru parlamentarnog sustava, u pruskom dijelu Poljske, a posebice u Poljskom Kraljevstvu politički je život bio opstruiran ili u potpunosti onemogućen represivnim politikom okupacionih vlasti (Agičić 2004: 95). Ruska je administracija od samoga početka nastojala izbrisati iz povijesti činjenicu postojanja Poljske kao neovisne države. Prema mišljenju ruskih careva poljske zemlje predstavljale su zapadne provincije Rusije, zbog čega su težili potpunoj akulturaciji i asimilaciji poljskog stanovništva kako bi mu u konačnici uskratili pravo na izvorni nacionalni identitet i učinili ga punopravnim Rusima. Taj koncept bio je pak neprihvatljiv za Poljake, koji se nisu htjeli pomirili s činjenicom particije poljskog državnog teritorija, uslijed čega se u poljskom diskursu Rusija nikada nije pojavljivala kao njihova domovina, već kao strani imperij koji je Poljskoj i drugim anektiranim zemljama silom nametao svoju političku volju koja je za polazišnu točku imala pravoslavlje, autokraciju i narodnost.

Pravoslavlje je imalo moćnu poziciju u carskoj Rusiji, budući da je većina domicilnog stanovništva ispovijedala upravo tu religiju, a nakon što je tijekom vremena Rusija počela prisvajati i pripajati carstvu susjedne teritorije naseljene sljedbenicima inih vjerskih tradicija, istočno je kršćanstvo postalo jedan od instrumenata njihove pune integracije s Rusima. Neovisno od stvarnih religijskih praksi i vrijednosti kojima se pravoslavlje odlikuje, činjenica je da su ruske vlasti sukcesivno koristile religiju kao oruđe za provedbu asimi-

lacione politike prema narodima silom pridruženih Rusiji. Oni koji nisu htjeli promijeniti vjeru bili su diskriminirani i nisu imali šanse da ostvare karijeru u vojsci ili administraciji, a ispovijedana religija postala je izvor društvene nejednakosti, netolerancije i progona nepravoslavnog stanovništva, uglavnom Židova i katolika (Davies 2002: 582–583).

Duh ruske autokracije najbolje je okarakterizirao Norman Davies, opisujući obavezujući politički sustav u carskoj Rusiji kao “apsolutniji od samog apsolutizma” (Davies 2002: 254). Obnašajući neovisno vrhovnu vlast u zemlji nepričakovanim autoritetom, car je odbijao priznati feudalnim vladarima i crkvenim velikodostojnicima bilo kakvu samostalnu ulogu u društvu koja bi dovodila u pitanje njegov apsolutni suverenitet. U svojoj sveobuhvatnoj analizi povijesti Poljske Norman Davies navodi niz posljedica na poljski politički život koje su svoj uzrok imale u uvođenju načela ruske autokracije, između ostalog ukidanje tradicionalnih demokratskih institucija Republike, centralizaciju državne uprave i administracije, uvođenje stalne vojske i političke prisile, ukidanje izbora za službene uredske funkcije koje od tada bile popunjavane na temelju nominacija, te promjene u odnosima između države i pojedinca koje su počivale na potpunoj i bezrezervnoj odanosti i lojalnosti Rusiji (Davies 2002: 584–585).

Načelo narodnosti evoluiralo je kroz stoljeća zajedno s općim preinakama do kojih je dolazilo u razumijevanju pojma nacije. U 18. stoljeću njezin bit iscrpljivao se u odanosti caru i vladajućem društvenom i političkom poretku, da bi se od 19. stoljeća narodnost počela također identificirati s odlikama karakterističnim za nacionalizam, kada su na važnosti dobili ruski jezik kao temeljna odrednica nacionalnosti i percepcija narodnosti u kontekstu postanka proslavenskih i panslavističkih pokreta u kojima je Rusija trebala odigrati ulogu slavenskog lidera. U tim uvjetima svaka javna manifestacija poljske nacionalne tradicije završavala je ograničavanjem sloboda i represivnim protumjerama, a ukupna politika Rusije bila je podređena potpunoj rusifikaciji Poljaka. “Bez obzira na to da li im se to svidalo ili ne – oni su bili carski podanici. Živjeli su u uvjetima dominacije ne poljske, već ruske tradicije, čija supremacija u poljskim provincijama carstva nije dolazila u pitanje tijekom cijelog razdoblja između prve参jice Poljske i Prvog svjetskog rata” (Davies 2002: 90).

Jamcem javnog reda i vezivnim tkivom društva u carskoj Rusiji bila je moćna armija u koju su u velikom broju mobilizirani također Poljaci, često prisiljavani boriti se protiv svojih sunarodnjaka, na primjer prilikom gušenja poljskih ustanačkih pokreta. Jednako moćnom institucijom bila je također policija,

čije su ovlasti svojim djelokrugom pokrivale jednako tako civilne kao i vojne kompetencije, nadzirući na taj način sve sfere života carskih podanika. Uslijed brojnih politički motiviranih uhićenja i neutemeljenog zatvaranja u kaznionicama kao uobičajenom i svakodnevnom praksom, poljsko stanovništvo živjelo je u stalnom strahu od represije. Drugi jamac integracije bila je cenzura, koja je obuhvaćala sve publicističke, književne, znanstvene i stručne publikacije objavljene na nekom drugom jeziku koji nije bio ruski, posebice one koje su se bavile društveno-političkim pitanjima, a u njima se Poljska javljala kao samostalan geopolitički entitet. Rusifikacija je međutim donijela kontraproduktivne učinke, budući da su se Poljaci umjesto da se ponizno ujedine s Rusima osjećali povrijedeni i otuđeni. Jedini način za vođenje života dostojnog čovjeka iziskivao je odricanje od svojih korijena, a Poljaci na to nikada nisu pristali (Davies 2002: 586–604).

Situacija na poljskom teritoriju pripojenom od strane Pruske razlikovala se u mnogim pojedinostima od uvjeta u kojima su Poljaci živjeli na području pod ruskom okupacijom. Iako su postojali brojni analogni elementi povezani s podobnom organizacijom državnih struktura, prevladavale su razlike u karakteru kulture vlasti, koja se u Pruskoj temeljila na dugoj aristokratskoj tradiciji. Slično kao u Rusiji, tako je i u Pruskoj armija odigravala važnu ulogu, s tom razlikom što je u okupiranoj i podijeljenoj Poljskoj – za razliku od brutalne ruske vojske koja je djelovala pod prisilom – pruska vojska uživala respekt u javnosti, kao jedna od najboljih armija u Europi. Temeljnim stupovljem za funkcioniranje države, te jamcem javnog reda i mira, u Pruskoj su kao i u Rusiji bili policija i cenzura, ali su za razliku od spomenutih ruskih institucija te pruske funkcionalne sukladno zakonu i reguliranim procedurama, a ne shodno trenutnim htijenjima i hirovima svemoćnog vladara. Dominantna religija u Pruskoj bio je protestantizam, vjerska različitost stanovništva na okupiranim poljskim zemljama bila je međutim poštovana i nisu bila kršena načela religijske tolerancije. Pruski su vladari također težili potpunoj asimilaciji i integraciji poljske zajednice, s tom razlikom što se u nastojanju ostvarenja tog cilja nisu služili represijom kao u slučaju rusifikacije, već preuzimanjem uloge “brižnog oca koji skrbi o svojoj djeci” (Davies 2002: 610), ulaganjem napora u poboljšanje uvjeta života cijelog društva.

Premda većina Poljaka nije bila zadovoljna političkom situacijom u kojoj je njihova domovina bila okupirana i podijeljena, a stanovništvo pod prijetnjom gubitka nacionalnog i kulturnog identiteta bilo izloženo sukcesivnoj germanizaciji, značajnijih poljskih narodnih pokreta na područjima pod pruskom okupacijom nije bilo sve do početka 20. stoljeća. Za razliku od buntovnog

romantizma karakterističnog za poljsku kulturu prve polovice 19. stoljeća, nakon neuspjeha Siječanskog ustanka 1863. godine poljskim političkim diskursom počeo je prevladavati pozitivizam, u okviru kojega je umjesto podizanja oružanog ustanka protiv djelitelja zagovarana tzv. organska djelatnost¹, usmjereni na jačanje prosvjetne kulture i razvoja gospodarstva kao najboljeg načina da se služi domovini (Agićić 2004: 93). Iz razloga relativno zadovoljavajućeg životnog standarda Poljaci koji su živjeli u okviru Kraljevine Pruske više su se starali za priznanje autonomije, nego za stjecanje državne neovisnosti, a za ostvarenje svojega prava na vlastiti nacionalni identitet borili su se nenasilnim sredstvima legalnim putovima u okviru sustava. Premda na nižoj razini nego na gospodarstvima i u tvornicama u Pruskoj, zahvaljujući organskoj djelatnosti i preuzimanju pruskih organizacijskih i tehnoloških rješenja, Poljaci s područja koja su se nalazila pod pruskom okupacijom imali su najrazvijeniju poljoprivredu i industriju među svojim sunarodnjacima (Hrynewicz 2003). Na zavidnoj razini bilo je također obrazovanje, kojemu su sva poljska djeca imala zajamčen pristup, ali je problem predstavljaо službeni status poljskog jezika, koji nije bio zabranjen, ali nije bio niti privilegiran. Najturbulentnije razdoblje za Poljake koji su se nalazili pod pruskom upravom predstavljaо je period koji je uslijedio neposredno nakon ujedinjenja Njemačke 1871. godine, prvenstveno iz razloga intenzivnog i beskrupulozno provođenog procesa germanizacije u okviru "borbe za kulturu" (Kulturkampf)² koju je pokrenuo njemački kancelar Otto von Bismarck s ciljem podređivanja institucija Katoličke crkve državi, nastojeći oslabiti sve eventualne smetnje pruskoj hegemoniji u novoj državi i ojačati središnju vlast (Agićić 2004: 105). Započelo je prisilno

1 Organska djelatnost pokrenuta je u Poznanjskoj Kneževini od strane pripadnika poljske inteligencije i dijela bogatijih aristokrata koji su smatrali su da društvo predstavlja organizam čiji se pojedini dijelovi moraju skladno razvijati uz uzajamnu suradnju. Kritizirajući plemićku revolucionarnu prošlost, pozitivisti su hvalili i protežirali novi buržoaski društveni sloj i građanski način života, navodeći rad i bogaćenje kao najbolji način služenja domovini. Nacionalnu svijest širih društvenih slojeva trebalo je po njihovu mišljenju razvijati putem legalnog djelovanja na području gospodarstva, kulture i znanosti, a ne podizanjem ustanaka i drugim násilnim metodama koje su se više puta pokazale neuspješnima dovodeći Poljake u težak politički položaj (Agićić 2004: 63 i 93).

2 Kulturkampf – (njem. "borba za kulturu"), naziv je za političku i ideološku borbu vođenu u razdoblju 1871.-1878. godine u Njemačkoj, na inicijativu kancelara Otta von Bismarcka i liberalnih krugova koji su podržavali njegovu vladu, a protiv katoličke oporbe, s ciljem inhibicije papinskog utjecaja i očuvanja "čistoće" njemačke kulture (...). Kulturkampf u poljskim zemljama pod pruskom vlašću ogledao se svezi između zaoštrevanja politike germanizacije s antikrvenom politikom (uglavnom nakon 1878. godine), izazvavši posljedično otpor poljskog stanovništva ujedinjenog u nenasilnoj borbi protiv germanizacije (Encyklopedia PWN).

preseljavanje poljskog stanovništva iz istočnih provincija carstva, njemački je postao jedinim službenim jezikom na kojem je također naučavano u škola-ma, a tijekom vremena sva poljska imena gradova zamijenjena su njemačkim nazivima (Agićić 2004: 105–108).

Najveće slobode na okupiranim poljskim zemljama posjedovalo je stanovništvo koje je naseljavalo područja pripojena od strane Habsburške monarhije. Takva situacija nije međutim bila od početka aneksije, s čim se također slaže poljski povjesničar Thomas Gąsowski za kojega je “nešto drugo Galicija s kraja 18. i prve polovice 19. stoljeća, a nešto sasvim drugo autonomna Galicija. U prvom razdoblju bila je to zemlja podvrgnuta vrlo rigidnom režimu, germanizaciji i odnarođivanju. Austro-Ugarska Monarhija bila je to vrijeme vrlo opresivna država i položaj Poljaka koji su u njoj živjeli bio je nesumnjivo teži od situacije u kojoj su se nalazili njihovi sunarodnjaci u Poljskom Kraljevstvu i Velikoj Poznanjskoj Kneževini” (Stachnik 2013). U drugoj polovici 19. stoljeća Poljaci su dobili niz političkih prava koja su im dozvoljavala slobodno njegovati svoje običaje i tradiciju bez bojazni pred opresijom od strane vlasti, međutim u pripojenim zemljama vladao je lojalizam prema vladaru i monarhiji. “Poljska se nosila u srcu, osjećanja prema njoj javno su izražavana, ali je svakodnevnicom prevladavao osjećaj povezanosti s monarhijom” (Stachnik 2013). Galicijsko se plemstvo putem pregovora borilo za veća prava i slobode poljskih građana, ali nije težilo odvajanjisu od monarhije. Na taj je način na temelju poljsko-austrijskog sporazuma u administraciju i sudstvo uveden poljski jezik, Poljaci su u okviru tzv. galicijske autonomije imali vlastitu samoupravu (lavovski parlament) i pravo da upravljaju lokalnim unutarnjim poslovima, a guverner Galicije – unatoč nedostatku jamstva u zakonodavstvu – bio je Poljak. Izborene slobode omogućile su razvoj institucija koje su podržavale poljsku kulturu i znanost, kao što su naprimjer bila sveučilišta u Lavovu i Krakovu, na kojima je također obavezivao poljski jezik. Nije bilo ograničenja za osnivanje udruženja i organizacija, političke stranke mogle su sudjelovati u političkom i parlamentarnom životu, a poljski političari počeli su odigravati važnu ulogu u politici austro-Ugarske monarhije, ostvarujući zavidne karijere u austrijskoj vojsci i administraciji (Łazuga 2013). Galicija je također bila slobodna od cenzure, što je Poljacima omogućavalo objavljivanje dijela koja su bila zabranjena u područjima pod ruskom i pruskom okupacijom. Ostvarene slobode, te razvoj visokoškolskog obrazovanja i poljske kulture predstavljali su međutim samo jednu stranu medalje ukupnog stanja u poljskim zemljama pripojenim Austriji, na čijoj je drugoj strani bilo siromaštvo – tako snažno

ukorijenjeno u svijesti Poljaka da sve do danas funkcionira izreka “galicijska bijeda” (Olchawa 2013).

Galicijsko društvo bilo je duboko polarizirano, s jedne strane na malobrojnu skupinu aristokrata koja je vodila bezbrižan i ugodan život, a s druge strane na prevladavajuću većinu siromašnih seljaka koja je sačinjavala više od 80% ukupne populacije (Davies 2002: 633). Beč je tretirao tu regiju kao svoju sirovinsku bazu, uslijed čega se nije angažirao u potporu Galicije u procesu modernizacije ruralnih područja i industrije kao što je to naprimjer bio slučaj u poljskim zemljama pod pruskom vlašću. Sela su bila prenaseljena, a većina seoskog stanovništva bila je usprkos općoj obavezi školovanja nepismena (Garlicki 2009). Prednjačeći ispred drugih pripojenih područja prirodnim prirastom stanovništva, uslijed nedostatka posla i viška radne snage mnogi žitelji Galicije bili su primorani napustiti svoja ognjišta i emigrirati u Francusku, Veliku Britaniju, Švicarsku, Belgiju i Sjedinjene Američke Države (Agićić 2004: 55–60). Zanimljivo je međutim da se današnji Poljaci upravo razdoblja austrijske vladavine prisjećaju sa sentimentom, budući da se siromaštvo i gospodarska zaostalost regije kompenziraju ostvarenim društvenim i političkim slobodama o kojima je poljsko stanovništvo ostalih dvaju particija moglo samo sanjati.

Duže od jednog stoljeća Poljaci su razne načine nastojali povratiti svoju neovisnost i suverenost, mijenjajući koncept i strategiju borbe ovisno o mjestu, vremenu i ljudima koji su bili aktivno uključeni u oslobodilačke pokrete, na čiji su karakter i intenzitet imali utjecaj takvi čimbenici kao što su razina priznatih prava i stupanj državne represije, ukorijenjenost osjećaja nacionalnog identiteta, pripadnost određenoj društvenoj grupi, socijalni status, stupanj obrazovanja, itd. U tom kontekstu težnje i nastojanja Poljaka u okviru pokreta za nacionalno oslobođenje varirali su u rasponu od mirnih metoda koje su uključivale pokušaje postizanja sporazuma s djeliteljima, diplomatske napore s ciljem uvjerenja europskih lidera i društava u važnost postojanja poljske države, legalnu oporbenu aktivnost i tzv. organsku djelatnost, pa sve do najekstremnijih vidova borbe – koja je nerijetko uzrokovala više štete no što je stvarala realne šanse za ostvarenje slobode – kao što je socijalna revolucija ili oružana pobuna (Kieniewicz 2009).

Nastojanja akulturacije, asimilacije i integracije Poljaka od strane tri zemlje-djelitelja poljskih zemalja, provođena represivnim mjerama okupacionih vlasti tijekom cijelog 19. stoljeća, nisu urodila plodom, već su samo dodatno doprinijela jačanju njihove nacionalne svijesti i želje za obnovom suverene poljske države. U proces konstituiranja, homogeniziranja i mobiliziranja polj-

skog naroda u službi borbe protiv tuđinske pruske/njemačke, ruske i austrijske vlasti, uz pripadnike aristokratsko-plemičkog sloja - koji je u ranijoj povijesti bio isključivi nositelj suvereniteta poljske države – počeli su pristajali i drugi društveni slojevi iz redova građanstva, radništva i seljaštva, ranije isključeni ili na periferiji ovih zbijanja. Na proces (re)konstrukcije modernog poljskog nacionalnog, kulturnog i političkog identiteta presudan značaj imalo je razdoblje romantizma, koje je u Poljaka probudio zanimanje za povijest i kulturu svoga naroda evociranjem slave poljske države i veličanjem nacionalnih junaka. Važnu ulogu pri tome imao je njihov odnos prema crkvi uvriježen u (auto) stereotipu Poljak-katolik, koji je općeprihvaćen upravo u 19. stoljeću kada se pripadnost poljskoj naciji počela automatski vezivati za pripadanje rimokatoličkoj crkvi (Agićić 2004: 118).

U Poljskoj je još od vremena aneksijske krize u Bosni i Hercegovini počela sazrijevati svijest o predstojećem sukobu, a daljnja neprijateljstava u razdoblju između 1908. i 1913. godine – posebice balkanski ratovi – samo su ojačali to uvjerenje. Atmosfera nadolazećeg rata sklonila je poljske političare da intenzivnije podu razmišljati o mogućim rješenjima poljskog pitanja, što je u konačnici rezultiralo postankom tri dominantna koncepta borbe za nacionalno oslobođenje i državni suverenitet. Prva pomisao temeljila se na revoluciji i svrgavanju kapitalističkog svjetskog poretka, dok su zagovornici druge dvije koncepcije pripadali tradicionalnoj orientaciji, odnosno nisu predviđali mogućnost rušenja postojećeg društveno-političkog sustava, već su šanse za obnovu poljske države tražili u stvaranju koalicije i udruživanju snaga s jednim od djelitelja u borbi protiv ostalih, pri čemu su jedni zagovarali prorusku, a drugi proaustrijsku opciju (Buszko 1984: 163–164).

Glavni predstavnik proruske opcije bio je Roman Dmowski, čiji su pogledi budili veliko zanimanje u međunarodnim krugovima, dok su među Poljacima izazivali brojne kontroverze, budući da su Poljaci koji su živjeli na područjima pripojenim Rusiji bili u najtežem položaju, što je rezultiralo brojnim ustancima protiv ruske vlasti. Roman Dmowski argumentirao je svoj stav time da germanizacija, učinkovito organizirane aktivnosti i izvrsno osmišljena nacionalna politika moćne Njemačke, predstavljaju veću prijetnju za Poljake nego mnogo brutalnija, ali manje učinkovita politika carske Rusije, koja ne predstavlja stvarnu ugrozu poljskom nacionalnom i kulturnom identitetu. Prema mišljenju ovog desničarskog političara, Rusija je bila na nižoj civilizacijskoj razini, loše organizirana i korumpirana. Predviđajući da će predstojeći oružani sukob imati odlike slavensko-germanskog sukoba, Dmowski je zaključio da će car biti prisiljen promijeniti ruski kurs represivne politike prema

Poljacima u pravcu ublažavanja nacionalnog ugnjetavanja i priznanja široke autonomije, što će posljedično rezultirati otvaranjem mogućnosti ubrzanog gospodarskog razvoja poljskih zemalja unutar granica Ruskog Carstva (Buszko 1984: 164–165).

S tom koncepcijom nisu se slagali političari koji su u Rusiji vidjeli najvećeg neprijatelja poljskog naroda, izražavajući pri tome također sumnju u tvrdnju da će glavne strane u sukobu biti Rusija i Njemačka. Antiruski političari vjerovali su da će Rusija usmjeriti svoje djelovanje protiv Austro-Ugarske u okviru koje Poljaci uživaju najveće slobode i privilegije. Strategija zagovornika proaustrijske opcije imala je za cilj udruživanje snaga s Austro-Ugarskom u borbi protiv Rusije, povrat poljskih zemalja koje su bile pod ruskom vlašću i stvaranje trijalističke države Austro-Ugarsko-Polske, u kojoj bi Galicija predstavljala centar oko kojega se trebala obnoviti poljska državnost. Taj plan nije međutim predviđao povrat područja pripojenih od strane Pruske, niti suverenitet poljske države, već jedino pridruživanje monarhiji. Unatoč svojim evidentnim manjkavostima i nedostatku službene potpore od Austro-Ugarske Monarhije, ovaj koncept uživao je veliku popularnost, a njegov najglasniji promotor i najvatreniji pristalica bio je Jozef Pilsudski, koji je koristeći povoljnu međunarodnu situaciju budio domoljubne osjećaje u svojih sunarodnjaka, posebice među mlađim pokolenjem Poljaka organizirajući ih u paravojne udruge (Buszko 1984:165–168).

Treći koncept borbe za nacionalno oslobođenje, kao što je već spomenuto, nije predviđao rješenje poljskog pitanja stvaranjem koalicije s jednom od zemalja-djelitelja, već putem svjetske socijalne revolucije. Ubrzana industrijalizacija poljskih zemalja rezultirala je pojavom sve većeg broja radnika koji su se 70-ih godina 19. stoljeća počeli uključivati u radničke političke organizacije socijalističke orientacije s programom utemeljenim na idejama marksizma, poput prve poljske socijalističke stranke utemeljene 1882. godine pod nazivom Socijalno-revolucionarna partija Proletarijat, koja je u svom programu promicala međunarodni karakter radničke borbe, namjeravajući ostvarivati svoje političke ciljeve organiziranjem štrajkova, propagandnom djelatnošću i metodama individualnog terora (Agićić 2004: 93–94). Predstavnici poljskog socijalističkog pokreta težili su svrgavanju kapitalističkog poretku u svijetu i uspostavljanju socijalističke zajednice. Umjesto mnoštva suverenih država trebao je postati jedan zajednički ekonomski i politički subjekt u okviru kojega bi narodi zadržali svoju jezičnu i kulturnu posebnost (Buszko 1984: 168–169).

Krajem 19. stoljeća dolazi do kvalitativne promjene političkih prilika u poljskim zemljama, posebice u Poljskom Kraljevstvu gdje postaju prve mo-

derne političke partije sa stranačkim programima u koje je utkana težnja za ostvarenjem stoljetnog sna o nezavisnosti (Agičić 2004: 39–45). Nedugo nakon treće particije počele su nastajati tajne organizacije poljske mладеžи, inteligencije i časnika različitih političkih usmjerenja u rasponu od republikanskih do monarhističkih (Društvo poljskih republikanaca, Centralizacija, Agencija, Deputacija, Društvo filomata, Rodoljubno društvo, Društvo poljskog naroda, Savez plebejaca, itd.) – čemu je također išla na ruku opća situacija u Europi obilježena Francuskim revolucionarnim ratovima – koje su Poljskoj trebale povratiti izgubljeni državni suverenitet (Agičić 2004: 29). Prilika za stvaranje suverene poljske države nastala je međutim tek tijekom Prvog svjetskog rata, kada su stjecajem okolnosti s političke mape Europe nestala sva tri djelitelja njezina teritorija – najprije Rusko Carstvo koje je dokrajčila Listopadska revolucija 1917. godine, a nedugo potom 1918. godine također Njemački Reich i Austro-Ugarska Monarhija kao poražena strana u ratu. Imajući u vidu ekonomsku i vojnu nadmoć zemalja-djelitelja tijekom 19. stoljeća i činjenicu da su međusobno surađivali sa sobom, jedina nada Poljaka u uspjeh borbe za nacionalno oslobođenje bila je u slučaju da oni zarate između sebe (Agičić 2004: 109), što se zaista i desilo 1914. godine izbijanjem Velikog rata, čiju su inicijalnu kapislu predstavljali hici Gavrila Prinčipa ispaljeni u Sarajevu na austrijskog nadvojvodu Franju Ferdinanda.

Nakon uspješnog atentata na austrougarskog prijestolonasljednika potonji događaji odvijali su se vrlo brzo. Već 28. srpnja 1914. godine Austro-Ugarska je objavila rat Srbiji, narednog dana Rusija je naredila mobilizaciju svojih vojnih obveznika, na što je Njemačka odgovorila ultimatumom, da bi nakon negativnog odgovora 1. kolovoza objavila Rusiji rat, a dva dana kasnije također Francuskoj. Sljedeći dan Velika Britanija objavila je rat Njemačkoj, a 6. kolovoza u sukob se objavom rata Rusiji uključila i Austro-Ugarska. U veoma kratkom razdoblju razbuktao se oružani sukob u kojemu su se djelitelji poljskih zemalja međusobno sukobili između sebe, našavši se na suprotnim stranama bojišnice prvog globalnog oružanog sukoba u povijesti. Poljacima je bilo jasno da će njihov nacionalni teritorij postati glavnim poprištem borbi, što će poljsko pitanje ponovno aktualizirati na međunarodnoj političkoj sceni. Nastala situacija prisilila je zaraćene zemlje u sukobu da se javno izjasne i izraze svoj stav o poljskom pitanju, što je rezultiralo brojnim proglašima i deklaracijama Poljacima od strane zemalja-djelitelja. Sva tri carstva nastojala su raznim obećanjima pridobiti za sebe podršku jednako tako poljskih političkih krugova, kao i poljskog stanovništva. Poljsko pitanje postalo je na taj način tijekom rata svojevrsnom pregovaračkom kartom u rukama velikih političkih

sila. Nakon 123 godine pod vlašću triju carstava, početkom 20. stoljeća međunarodna situacija najzad je počela ići na ruku poljskim težnjama za državnom neovisnošću.

U prvoj fazi sukoba nije bilo govora o konkretnim prijedlozima i rješenjima nuđenim od strane velikih carstava, koja su se u očekivanju razvoja situacije u svojim obraćanjima Poljacima pretežno ograničavala na patetične i bombastične proglose kojima su ih nastojali uvjeriti da se bore po njihovoj strani (Buszko 1984: 188–192). Najvećom aktivnošću u tom razdoblju očitovali su se predstavnici proaustrijske orijentacije, koji su od početka bili spremni vojno podržati Austro-Ugarsku stvaranjem poljskih oružanih formacija. Austrijski vojni vrh odobrio je formiranje dobrovoljačkih odreda pod vodstvom budućeg šefa države Józefa Piłsudskog. Mnogi Poljaci bili su međutim skeptični prema ideji borbe rame uz rame s armijom jedne od zemalja-djelitelja, što je rezultiralo time da su austrijske vlasti formirale dvije legije na čijem su čelu bili austrijski generali poljskog podrijetla, a Piłsudski je postao jedino zapovjednikom jedne pukovnije. Iz razloga poraza Austro-Ugarske u ratu i neznatnog poljskog karaktera oformljenih legija, proaustrijska orijentacija opstala je tek nekoliko tjedana (Buszko 1984:192–194).

Koncept koji je za rješenje poljskog pitanja predviđao suradnju s Njemačkom nije bio popularan među Poljacima uslijed konzervativno provođene politike germanizacije, dok je proruska orijentacija uživala više simpatija i povjerenja u širokim krugovima ljudi koji su u bliskim relacijama sa Rusijom vidjeli priliku za ujedinjenje svih poljskih zemalja nakon vojne pobjede rusko-francusko-engleske koalicije. Slično kao i u slučaju proaustrijske orijentacije, neuspjesi Rusije na bojišnicama koji su rezultirali gubljenjem Galicije, Poljske, Litve i dijelova Letonije i Bjelorusije s jedne strane, te nedostatak jasnih deklaracija o mogućem priznanju državne neovisnosti Poljske s druge strane, doveli su do postupnog slabljenja proruskog tabora, čiji je lider Roman Dmowski napustio poljske zemlje zajedno s carskom armijom i prešao u Francusku gdje je stao na čelo Poljskog nacionalnog odbora utemeljenog 1917. godine u Lozani, koji je od strane zapadnih članica sila Antante: Francuske, Velike Britanije, Italije i Sjedinjenih Američkih Država bio priznat kao službeni poljski predstavnik u inozemstvu.

Predstavnici revolucionarne političke orijentacije zagovarali su socijalnu revoluciju i svrgavanje kapitalističkog poretka u svijetu s ciljem obrane obespravljenih radničkih masa pred dodatnim pogoršanjem njihove ionako teške životne situacije kao rezultata rata (Buszko 1984: 195). Lideri političkih partija koje su zastupale revolucionarnu orijentaciju izjašnjavalii su se jedno-

glasno protiv rata ukazujući na njegov imperijalistički karakter, uslijed čega su osuđivali jednako tako proaustrijsku, kao i prorusku koncepciju rješavanja poljskog pitanja, smatrajući sve Poljake koji su surađivali s okupacijskim režimima izdajnicima. Najaktivnija društvena grupa u okviru revolucionarnog ideološkog opredjeljenja bila je poljska mladež, čije je revolucionarno raspoređenje tijekom vremena počelo uzmicati pred nacionalizmom (Agićić 2004: 97).

O poljskom pitanju počelo se na međunarodnoj političkoj sceni intenzivnije govoriti u vrijeme kada je oružani sukob dobio karakter pozicijskog rata, a zaraćene strane nastojale su po svaku cijenu izvojevati vojnu pobjedu nad neprijateljskim snagama. Tada su njemački časnici u stanovništvu iz novopripojenih poljskih zemalja koje su se prije izbijanja rata nalazile u sastavu carske Rusije prepoznali ljudski potencijal koji bi mogao upotpuniti i ojačati razrijeđene redove njemačke vojske desetkovane iscrpljujućim rovovskim ratom. Djelitelji su postali svjesni da je stjecanje naklonosti Poljaka privoljavanjem ih na suradnju moguće jedino ukoliko im ponude znatno veće nacionalne ustupke od onih koje su imali na početku rata. Takav obrt situacije glede poljskog pitanja rezultirao je poslije 5. studenog 1916. godine izdavanjem proglaša u ime careva Njemačke i Austro-Ugarske o postanku Poljskog Kraljevstva, koji je obećavao stvaranje samostalne, ali ne i suverene poljske države koja bi stala po strani zemalja članica Središnjih sila. Ovaj prijelomni događaj izazvao je brzu reakciju carske Rusije, koja je poslije uloženog službenog proglašenja protiv donošenja ovog akta, nedugo potom i sama ponudila Poljacima veću autonomiju, ali ta obećanja nikada nisu ispunjena uslijed svrgavanja vlasti u Rusiji, iako naredne dvije vlade konstituirane nakon revolucija u veljači i listopadu službeno nisu izrazile svoje neslaganje s ovim planovima, niti nago-vijestile osjetniju promjenu pravca ruske politike glede poljskog nacionalnog pitanja. U prvim danima nakon Listopadske revolucije boljševičke vlasti objavile su Deklaraciju o pravima naroda Rusije koja je proklamirala pravo nacija na samoodređenje do odcjepljenja, na temelju koje su i Poljaci teoretski dobili pravo na državnu neovisnost, premda u zbilji ova deklaracija nije imala većeg značenja, budući su vođe boljševika računali na svjetsku revoluciju, ukidanje nacija i državnih granica (Agićić 2004: 112). Ruska obećanja imala su ipak snažan utjecaj na odnos zapadnih zemalja prema poljskom pitanju.

Uslijed bojazni od izvoza revolucije, zapadni političari počeli su mijenjati svoj stav prema poljskim zahtjevima za državnom neovisnošću, predviđajući za suverenu Poljsku ulogu brane boljševičkom napredovanju prema njihovim granicama (Agićić 2004: 112). Unatoč svesrdnim naporima Romana

Dmowskog, Engleska i Francuska sve do prosinca 1916. godine nisu htjele podržati Poljake u njihovim nastojanjima ostvarenja prava na posjedovanje neovisne i suverene države, argumentirajući to činjenicom da Poljska predstavlja interni problem Rusije koja je bila njihov saveznički u ratu. Nakon što je pak Rusija pristala na stvaranje slobodne Poljske, zapadne zemlje su se također mogle početi pozitivno izjašnjavati o poljskom pitanju, posebice poslije Listopadske revolucije u Rusiji, koja se nakon toga povukla iz rata i raskinula sporazum o savezništvu s Velikom Britanijom i Francuskom. Promjena situacije omogućila je zapadnim zemljama da podrže poljsku stvar, čemu je također doprinijelo angažiranje Sjedinjenih Američkih Država putem čuvenog programa “Četrnaest točaka” predsjednika Woodrowa Wilsona, u kojemu je izražena puna potporu ideji poljske državnosti (Buszko 1984: 195–209).

Govoreći o nizu međunarodnih događaja globalnog značaja i sretnom spletu okolnosti, koji su se pokazali prijaznim za pozitivno rješenje poljskog pitanja, treba naglasiti da Poljaci nisu pasivno čekali na ishod Velikog rata prepuštajući svoju sudbinu u ruke velikih sila, već su shodno svojim mogućnostima aktivno sudjelovali u borbi za neovisnost i suverenitet poljske države. Našavši se u trenutku izbijanja rata podijeljeni u dva neprijateljska tabora, novaćeni u oružane postrojbe zemalja-djelitelja Poljaci su silom prilika bili prisiljeni boriti se za imperijalne interese Rusije, Njemačke i Austro-Ugarske, ali su ratu od samoga početka sudjelovali također dobrovoljački odredi strijelaca, koje su u sklopu Saveza aktivne borbe od 1908. godine u Galiciji organizirali socijalisti pod vodstvom Piłsudskog, a slične postrojbe imale su i druge poljske političke stranke i organizacije, koje su svaka na svoj način živjele san o slobodnoj Poljskoj (Agičić 2004: 109). Nakon četiri godine krvavog rata i niza diplomatskih aktivnosti taj san je najzad ostvaren 1918. godine stvaranjem Druge Republike, donijevši rasplet situacije koji je u trenutku izbijanja Prvog svjetskog rata 1914. godine malo tko mogao predvidjeti, budući da nitko nije očekivao da će kao rezultat rata s političke mape nestati sva tri carstva koja su u drugoj polovici 18. stoljeća okupirala i između sebe podijelila poljske zemlje.

Jezgru obnovljene poljske države konstituirane nakon neočekivanog završetka Prvog svjetskog rata predstavljao je teritorij Poljskog Kraljevstva (1815.-1832.) s područjima koja su trima podjelama pripala Pruskoj, Austriji i Rusiji. U sastavu Druge Republike osim Poljaka našli su se također brojni priпадnici nacionalnih manjina, što je uz činjenicu da mnogi nisu bili zadovoljni granicama poljske države određenim Versaillskim mirovnim ugovorom, predstavljalo potencijalni izvor sporova u odnosima Poljaka sa svojim susjedima. Izuzetno osjetljiv geopolitički i strateški položaj Poljske u kontinentalnoj unu-

trašnjosti Europe predstavljao je uzrok njezine burne povijesti i čestih promjena granica, uslijed čega je ova zemlja nazivana državom na kotačima. Još od najranijeg razdoblja svoje državnosti Poljska se nalazila u permanentnom sukobu sa svojim susjedima zarad očuvanja državnog suvereniteta i teritorijalnog integriteta, što je za posljedicu imalo često gubljenje i ponovno pripajanje njezinih graničnih područja. Glasoviti "incident u Gleiwitzu", gradu na jugu Poljske (pol. Gliwice) tada u sastavu Velikog Njemačkog Reicha, kada su nacisti odjeveni u poljske odore napali njemačku radijsku postaju, insceniravši poljsku agresiju na Njemačku kako bi opravdali svoju invaziju na Poljsku do koje je došlo već narednog dana 1. rujna 1939. godine, predstavljao je povod za izbijanje narednog Velikog rata koji je ponovno iz korijena promijenio obliće Poljske i ostatka svijeta.

LITERATURA

- Agičić, Damir, (2004), *Podijeljena Poljska 1772.-1918.*, Srednja Europa, Zagreb
- Buszko, Józef, (1984), *Historia polski 1864-1948*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
- Davies, Norman (2002), *Boże igrzysko*, Historia Polski, Znak, Kraków
- Dukaj, Jacek (2007), *Lód*, Wydawnictwo literackie, Kraków
- Encyklopedia PWN, <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Kulturkampf;3928904.html>, (datum pristupa: 03.08.2014.).
- Garlicki, Andrzej, (2009), *Jak odrodziła się wolna Polska*, u: "Polityka", <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/272107,1,jak-odrodzila-sie-wolna-polska.read>, (datum pristupa 05.08.2014.).
- Hryniiewicz, Janusz, T., (2003), *Polityczne i gospodarcze następstwa zaboru pruskiego*, u: "Studia Regionalne i Lokalne", Nr 3(13)/2003, http://www.studreg.uw.edu.pl/pdf/2003_3_hryniiewicz.pdf, (datum pristupa: 04.08.2014.).
- Kielak, Dorota, (2007), *Wielka wojna i świadomość przełomu. Literatura polska lat 1914-1918*, UKSW Wydawnictwo, Warszawa
- Kieniewicz, Stefan, (2009), *Utrata państwowości i drogi jej odzyskania*, u: "Polityka", [http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/272571,1,utrata-panstwo-wosci-i-drogi-jej-odzyskania.read](http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/272571,1,utrata-panstwowosci-i-drogi-jej-odzyskania.read), (datum pristupa: 08.08.2014.).
- Kożuchowski, Adam, (2014), *Wyższa zasada nienawiści*, u: "Polityka", <http://www.polityka.pl/pomocnikhistoryczny/1576287,1,wyzsza-zasada-nienawisci.read>, (datum pristupa: 01.08.2014.).
- Łazuga, Waldemar, (2013), *Kalkulować. Polacy na szczytach c.k. monarchii*, Zysk i S-ka, Poznań

- Lunatycy (RAZGOVOR), (2014), u: "Kultura Liberalna", <http://kulturaliberalna.pl/2014/07/29/christopher-clark-rozmowa-pierwsza-wojna-swiata/>, (datum pristupa: 01.08.2014.).
- Olchawa, Józef, (2013), *Bieda galicyjska przeżyla Galicję*, u: "Zabierzowianie.pl", <http://www.zabierzowianie.pl/bieda-galicyjska-przezyla-galicje/>, (datum pristupa: 05.08.2014.).
- Stachnik, Paweł, (2013), *Autonomia galicyjska, czyli wolność w zniewolonym kraju*, u: "Dziennik Polski", <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/3246550,autonomia-galicyjska-czyli-wolnosc-w-zniewolonym-kraju,3,id,t,sa.html>, (datum pristupa: 04.08.2014.).
- Szaniawski, Paweł, (2014), *Prawnuczka arcyksięcia Franciszka Ferdynanda: Gdyby przeżył, Europa byłaby dziś innym miejscem* (RAZGOVOR), u: "Neesweek.pl", <http://historia.newsweek.pl/zamach-w-sarajewie-i-wojna-swiata-arcyksiaz-franciszek-ferdynand-austro-wegry-newsweek-pl,artykuly,285005,1.html>, (datum pristupa: 01.08.2014.).
- Szubartowicz, Przemysław, (2014), *I wojna światowa wciąż budzi emocje w Europie. Dlaczego w Polsce jest inaczej?* (RAZGOVOR), u: "Jedynka polskie radio", <http://www.polskieradio.pl/7/1691/Artykul/1188824,I-wojna-swiata-wciasz-budzi-emocje-w-Europie-Dlaczego-w-Polsce-jest-inaczej>, (datum pristupa: 01.08.2014.).
- Zamach, który zmienił historię XX-wiecznej Europy, (2014), u: "Jedynka polskie radio", <http://www.polskieradio.pl/7/476/Artykul/1163986,Zamach-ktory-zmienil-historie-XXwiecznej-Europy>, (datum pristupa: 02.08.2014.).

THE ECHO OF SARAJEVO'S SHOTS IN A DIVIDED POLAND 1914-1918. THE SIGNIFICANCE OF SARAJEVO ASSASSINATION TO POLISH AFFAIRS

Summary

Remaining after the 1795 Third Partition of Poland for more than a century without a state, the Poles had not given up their pursuit of recovering their independence. Vivid testifications were observed of numerous uprisings against the occupying regime, comprised of Imperial Russia, the Habsburg Empire and the German Empire. Poles loyal to their national traditions were determined to resist attempts at acculturation undertaken by the occupying empires, and to remain persistent in trying to re-establish territorial integrity and national Polish sovereignty. In a situation where they could not resist the cooperating militarily, economically and politically superior empires, the only hope for the Poles in the struggle for national liberation was for the nations to fight among themselves. This opportunity appeared in 1914 after the outbreak of the First World War, where the initial primer was represented by the assassination of the Austro-Hungarian Archduke Franz Ferdinand in Sarajevo.

KEY WORDS: *Poland, Sarajevo Assassination, First World War*

Munir MUJIĆ

ODJECI BALKANSKIH RATOVA U ARAPSKOJ POEZIJI

KLJUČNE RIJEČI: *Balkanski ratovi, arapska poezija, Balkan*

Arapski svijet zapadno od Egipta u vrijeme Balkanskih ratova, odnosno u vrijeme potiskivanja Osmanlija sa Balkana bio je pod osmanlijskom vlašću. Egitpat je još od 1882. godine bio okupiran od strane Britanije, uz formalni suverenitet sultana iz Istanbula, koji je definitivno okončan 1914. godine. Nacionalno buđenje u arapskom svijetu nije bilo u dovoljnoj mjeri artikulirano, ono je još uvijek bilo u sjeni ideje o pripadanju zajednici muslimana, odnosno u sjeni panislamskih ideja koje su se javile još prije Balkanskih ratova. Većina arapskih pjesnika koji su pjevali o Balkanskim ratovima dolazi iz Egipta. U poeziji ovih pjesnika nalazimo snažnu empatiju prema balkanskim muslimanima, lamentiranje nad njihovim stradanjem, žal za potiskivanjem Osmanlija sa Balkana i sl. Istovremeno nalazimo kritiku prema odsustvu saosjećanja drugih prema stradanjima na Balkanu i kritiku usmjerenu pritiv dvostrukih standarda zapadnih zemalja.

Balkan je na široka vrata u povijest ušao sa Balkanskim ratovima. Ovaj naziv koji danas svakodnevno srećemo i mislimo da je oduvijek ustvari se etabrirao kao geografska i geo-politička odrednica prilično kasno, ali dovoljno snažno i u „pogrešno vrijeme“.¹ Balkanski ratovi bili su krupan povijesni događaj nakon kojega je Balkan definitivno stekao *prepoznatljivost*. Ovi ratovi

1 Naziv Balkan u drugoj polovini devetnaestog stoljeća javlja se kao postojanija zamjena za naziv "Evropska Turska" ili "Rumelija", što je bio službeni osmanlijski naziv za Balkan. Do Berlinskog kongresa najčešće su se za ovaj prostor koristile oznake koje su se odnosile na prisustvo Osmanlijskog carstva na poluostrvu: "Evropska Turska", "Evropsko Otomansko carstvo" "Evropski Levant", "Orijentalno poluostrvo", a vremenom su u upotrebu počele ulaziti i etničke oznake: "Grčko poluostrvo", "Slovensko-grčko poluostrvo", "Južnoslovensko poluostrvo". Od početka dvadesetog stoljeća ovaj naziv počeo je sve više dobijati političku konotaciju. (Todorova 2006: 84-89)

jedan su od najznačajnijih povijesnih događaja u jugoistočnoj Evropi. Desili su se kao svojevrstan uvod u Prvi svjetski rat. Novonastale balkanske države podržane od strane tradicionalnih neprijatelja Osmanlijskoga carstava osjetile su da udružene mogu poraziti „bolesnika sa Bosfora“. U Prvom balkanskom ratu, (8. oktobar 1912 - 30. maj 1913.) udružene u tzv. Balkansku ligu, Bugarska, Grčka, Srbija i Crna Gora zauzele su gotovo sve evropske teritorije koje su pripadale Osmanlijskom carstvu. Drugi balkanski rat (29. juni – 10. avgust 1913.) započela je Bugarska, nezadovoljna raspodjelom teritorija, na šta su se Srbija, Grčka, Crna Gora i Rumunija udružile protiv nje, a i samo Osmanlijsko carstvo tada je pokušalo vratiti dio izgubljenih teritorija.

Arapska poezija se u vrijeme dešavanja Balkanskih ratova još uvijek budila iz dugog dekadentnog snivanja koje je bilo vezano za svekoliku dekadencu arapskoga svijeta. Odustajanje od klasičnih tema i pukog nastojanja pjesnika da pokažu virtuoznost u upotrebi jezika pred arapskim pjesnicima ranog dvadesetog stoljeća još uvijek je stajalo kao veliki zadatak. Pjevanje o aktualnim događajima nudilo se pjesnicima kao jedan od pogodnih načina da se otisnu u svijet novoga i otmu iz stege klasičnih žanrova.

Arapski svijet zapadno od Egipta u vrijeme Balkanskih ratova, odnosno u vrijeme potiskivanja Osmanlija sa Balkana bio je pod osmanlijskom vlašću. Egitat je još od 1882. godine bio okupiran od strane Britanije, uz formalni suverenitet sultana iz Istanbula koji je okončan 1914. godine. Nacionalno buđenje u arapskom svijetu još uvijek nije bilo u dovoljnoj mjeri artikulirano, ono je bilo u sjeni ideje o pripadanju zajednici muslimana, odnosno u sjeni panislamskih ideja koje su se javile prije samih Balkanskih ratova. Većina arapskih pjesnika koji su pjevali o Balkanskim ratovima slavili su istovremeno i sultana Abdulhamida. Upravo u vrijeme njegove vladavine panislamizam je postao zvanična ideologija Osmanlijskoga carstva, a jedinstvo muslimasnog svijeta pod liderstvom Osmanlijske države, kao način da se muslimanski svijet zaštiti od ekspanzije evropskih sila, bilo je ideja koju je promovirao ovaj sultan.

Najveći broj arapskih pjesnika koji su pjevali o Balkanskim ratovima dolazi upravo iz Egipta. U njihovoj poeziji posvećenoj Balkanskim ratovima nailazimo na snažan pro-osmanlijski sentiment. Tako je Hafiz Ibrahim (1872-1932) hvalio sultana Abdulhamida i u čast Abdulhamidova dolaska na vlast i ponovnog donošenja osmanlijskog ustava spjeval početkom septembra 1908. godine pohvalnicu. Ovaj pjesnik idealizira Abdulhamida upravo na početku posljednje godine njegove vladavine:

*Hlada potražite u sjeni polumjeseca
Tamo je utočište i dobrota svakojaka
Tamo se čuva Mojsijevo, Mesijino i Ahmedovo dostojanstvo
I vjere svake čast: Tore, Jevanđelja i Kur'ana,
I okusite smisao života,
Jer život u Egiptu riječi su bez značenja [...]]
Neka nam je dobro došla bez vela ljepotica,
Od čije ljepote ne vidimo ni sunca ni mjeseca.
Pojavila se i miris njezin prekrio je istok cijeli
Kada povjetarac sa Balkana puhrnuo je mirisni.
Kamo sreće da i Egipatom miris se taj proširio! (Hafiz Ibrahim 1978:
44-48)*

Pomalo je ironično da Hafiz Ibrahim u pohvalnici sultanu Abdulhamidu pjeva o donošenju ustava i o tome da je “povjetarac puhrnuo sa Balkana”. Naime, sultan Abdulhamid nije svojevoljno donio ustav, već je bio primoran dopustiti ponovno aktualiziranje ustava nakon što ga je ranije suspendirao. Na aktualiziranje ustava Abdulhamida su primorali mladoturci koji su podigli ustanak u području Egejske Makedonije u aprilu 1908. godine. Već u julu Abdulhamid je proglašio ustav koji je garantirao svim narodima i vjerama jednakost. Mladoturska revolucija, odnosno djelovanje mlatodurskog pokreta iz južnih balkanskih krajeva bili su ustvari taj “povjetarac mirisni koji je puhrnuo sa Balkana”. Pjesnik u ovoj pjesmi na više mjesta slavi mjesec *al-tammūz* (juli), kao “mjesec u kojem je oživljena nada”, i “najsjajniji mjesec”. Pri tome aludira na *al-tammūz* kao semitski simbol plodnosti i života i činjenicu da je Francuska revolucija počela upravo u mjesecu julu. On se nadao da će vrijednosti proklamirane ovom revolucijom naći svoje mjesto i u Osmanlijskom carstvu. (Hafiz Ibrahim: 48-49) Na Balkan se u navedenoj pjesmi ne referira tek kao na geografsku periferiju, kraj odakle puhanje mirisnoga vjetra kreće, odnosno granicu do koje se proteže vlast osmanskog sultana. Pjesnik ustvari želi kazati da je mlatodurski pokret koji je insistirao na uvođenju ustava upravo krenuo sa Balkana.

Muhammad Abd al-Muttalib (1871-1931), egipatski pjesnik i historičar književnosti, u odnosu na sve neoklasične arapske pjesnike bio je najблиži poetskom, ali i ideološkom i političkom konzervativizmu. (Brugman 1984: 51-52) Jezik njegove poezije blizak je jeziku prijeislamskih pjesnika, koristi mnogo rijetkih i arhaičnih riječi i konstrukcija. Balkanskim ratovima posvetio je pjesmu u kojoj pjeva o stradanjima na Balkanu, o “slijepim topovima”

i “tobdžijama koji kao da su svi odreda silnici i drznici”, o strahotama koje donosi rat:

*Koliko je samo žena čednih zaplakalo
Kada ih je ruka nasilja ščepala!?
I koliko ih je krik pustilo u domovima kad nikoga ko pomoći će ne vi-
dješe
I koliko je djece što smrt okusiše... (Abd al-Muttalib: 271)*

Ovaj “beduinski pjesnik”, (Semah 1974: 6) kako su ga nazivali zbog njegovog stila, naziva stanovnike Balkana u duhu beduinske, odnosno plemenske “logike pripadanja”, “sinovi Balkana” (*Banu al-Balqan*), koristeći riječ “sinovi” koja se koristi kada se iskazuje pripadnost nekome plemenu, a ne mjestu, odnosno prostoru. Ovim kao da je želio naglasti činjenicu da su balkanski narodi u srodstvu. S druge strane, “sinovi Balkana” je snažna “integrativna aluzija” koja na poseban način vezuje tekst ove pjesme sa svjetom drevne arapske poezije i kulture općenito u kojem “sinovi” uz ime plemena ili nekog drugoga kolektiviteta označava ne samo genealoško pripadanje istome koriđenu, već istovremeno, i čak prije toga, pripadanje istome svjetopogledu, i u konačnici pripadanje koje podrazumijeva potiskivanje individualnog za račun kolektivnog:

*Sinovi Balkana slijepi postadoše jedni prema drugima
I zaboraviše šta znači riječ održati,
Zbog smutnje koja se uvukla u njihove grudi. (Abd al-Muttalib: 272)*

I ovaj je pjesnik hvalio sultana Abdulhamida i vidio i u njemu simbol jedinstva muslimana. Poput Hafiza Ibrahima spjevao je ovome osmanlijskom vladaru pjesmu u povodu uvođenja ustava u Osmanlijskom carstvu:

*Poživi prazniče, ti najbolji si dan,
Abdulhamida u zemljì dostojanstvenih (Abd al-Muttalib: 94)*

Ahmad al-Kašif (1878-1948), egipatski pjesnik čerkeskog porijekla, učestvovao je u nacionalnom egipatskom pokretu, ali istovremeno, poput Hafiza i Šawqija, u njegovoј poeziji nalazimo snažnu podršku Osmanlijskom carstvu. Oni su, što nije bilo neobično za to vrijeme, snažno podržavali ideju panislamskog jedinstva čije su opredmećenje nalazili u Osmanlijskom car-

stvu. Ovi pjesnici iz Egipta, zemlje koja je u vrijeme Balkanskih ratova tek nominalno pod suverenitetom osmanskog sultana, u podržavanju Osmanlijskoga carstva nalazili su zamjenu za još nedovoljno razvijenu nacionalnu svijest u tadašnjem Egiptu. (Wendell 1972:18-21) Al-Kašif donosi jednu posve mračnu sliku Balkana, kao domovine u kojoj stanuje zlo:

*Svaki se narod kod vas pobuni okreće
A nisu u zabludi niti su žrtve zaborava
A šta je to, pa vidim da na Balkanu cijelome
Poslije vihora spokoj neki vlada. [...]
Zajedništvom i bratstvom ustatićemo protiv
Balkanskih odmetnika ako budu smjerne uz nemiravali
I ženama čestitima na čast udarali [...]
Samo Bog zna do kada će postojati Marakeš,
Samo Bog zna do kada će postojati Balkan.* (al-Mawsu'a al-ši'riyya 2004)

Balkan je u al-Kašifovoj poeziji postao personifikacijom zla među ljudima. U njegovojo poeziji, kao i u poeziji drugih arapskih pjesnika koji su pjevali o Balkanskim ratovima da se uočiti stanovita stereotipizacija Balkana: rat, nasilje, stradanje predstavljaju se kao konstitutivne osobine Balkana:

*Obitelji egipatska, čuvaj se
Da Balkan se ne dočepa Egipta
Plašim se da opet ne plane vatrica nakon što je zgasla
Kao neprijateljstvo među narodima i da odbije ugasiti se [...]
Nakon Balkanskih ratova
Zauvijek će biti rana i nasilja
Pa makar ih liječio za mesijom mesija [...]
Balkan ne bi bio bez zlaNi onda kada bi njegova zemlja bila puna lobanja.* (al-Mawsu'a al-ši'riyya 2004)

I al-Kašif, kao i drugi arapski pjesnici koji su pjevali o Balkanskim ratovima u vrijeme njihova dešavanja ili neposredno nakon njih, ne želi kazati da su to ratovi kršćanstva protiv islama. Ovi pjesnici odreda su se priklanjali ideji Osmanlijskog carstva kao države u kojoj su svi narodi i vjere ravnopravni, kako to predviđa ustav iz 1908. godine, a koji je i od strane ovih pjesnika bio prihvaćan više kao manifest nego kao puki vrhovni pravni

akt. Oni su nastojali da ideji jednakosti i zajedništva uvijek ostave prilike, tako da su zločine u ime kršćanstva žigosali kao iznevjeravanje samoga kršćanstva:

*Ratovi vaši da li su krstaški ili plemenski
Da li je to vjera ili mnogobroštvo?
Da li su Isusovi neprijatelji muslimani ili možda Turci ...
Da li je Isus osvetu krvnu tražio
Da li je on nasilje provodio i pustošio? (al-Zahrānī 1992: 220)*

Ahmad Šawqi (1868-1932), jedan je od najznačajnijih egipatskih pjesnika. Čuvena je njegova pjesma posvećena Makedoniji, koja po svemu podsjeća na elegije izgubljenim gradovima, što su svoj procvat u arapskoj književnosti doživljavale uporedno sa padom gradova Andalusa u ruke vojski rekonkviste. Ovaj veliki neoklasični arapski pjesnik bio je fasciniran Andalusom kao mjestom na kojem je arapska kultura doživjela svoj procvat, tako da je i u vrijeme kada je od strane Britanaca bio prognan iz Egipta izabrao da boravi u Španiji (Khouri 1971: 57):

*Pozdravljam te sestro Andalusa
Mladi je mjesec sišao sa neba
Kamo sreće da je nestao
I sav svijet u crno zavio. (Šawqi 2012: 315)*

Šawqi pjeva o zločinima koji su počinjeni za vrijeme Balkanskih ratova, ali ih ne želi prihvativiti kao zločine u ime vjere. Iako Balkanski ratovi nisu doživljavani tek kao ratovi balkanskih zemalja za stjecanje samostalnosti, niti kao borba velikih sila za potiskivanje Osmanlijskog carstva, već istovremeno i kao borba kršćanstva protiv islama, Šawqi poručuje da nije kršćansko učenje krivo za zločine, već zlopotporebljavanje kršćanstva:

*Isuse, tvoj put je milost i ljubav među ljudima svima
Ti krv proljevalo nisi, niti si za sobom ostavljao uboge i sirote
Ti koji boli cijeloga svijet nosiš, u tvoje ime boli se nanose [...]
Pomiješali su križ tvoj sa noževima i sabljama,
Pa čini se da i on rađa smrću i patnjama.
Pogledaj ih kako kolju komšije svoje
Među kućama njihovim, poput stoke. (Šawqi 2012: 317)*

Rašid Ayyub (1872-1941), libanski kršćanin, pjesnik je koji je živio i stvarao u iseljeništvu, u New Yorku, posredno kritikuje oslanjanje na slavu Osmanlijskog carstva i vojske:

*Kada stranke ne mogu pomoći narodu
Oni govore Turci su lavovi odvažni.
A turski su junaci bili i kada desio se rat
Inisu od njih odvratili ni Bugare ni Srbe.* (al-Mawsu'a al-ši'riyya 2004)

Halil Mutran (1871-1949), libanski kršćanin, bio je jedna od najutjecajnijih kulturnih ličnosti u Libanu i Egiptu. Bio je pod snažnim utjecajem ideja Francuske revolucije. Ogorčeni je protivnik sultana Abdulhamida i turske vladavine. U njegovoј poeziji nalazimo snažnu podršku egipatskom nacionalizmom. Balkanske ratove on posmatra kao oslobođilačke ratove balkanskih naroda. Čuvena je negova narativna poema "Djevojka iz Crne Gore" u kojoj koristi epski motiv "djevojke preobučene u muškarca". Potiskivanju Osmanlija sa Balkana ovaj pjesnik kliče sa oduševljenjem:

*Sinovi domovina balkanskih,
Ka beskrajima pustinja azijskih!
Jedinstvo bratsko njegujte
Budite kao oklop pred neprijateljem.
Dajte sve za zemlje i gradove
Za gradove za koje vrijedi dati sve.* (al-Mawsu'a al-ši'riyya 2004)

Maruf al-Rusafi (1875-1945) irački pjesnik, kurdsко-arapskog porijekla, koji je podržavao mladotursku revoluciju i ideju jedinstva Osmanlijskog carstva u kojem bi svi narodi i sve vejere bili ravnopravni. Bio je oduševljen idejama Francuske revolucije, tako da u njegovoј poeziji nalazimo mnogo varijacija na temu pravde i jednakosti.

Al-Rusafi je ispjевao pjesmu u kojoj se obrušava na političke intrige koje su balkanske vlade počele voditi kako bi potisle Osmanlijsko carstvo sa Balkana:

*Reci vladama Balkana
Da li su se nade rođene u obećanjima ostvarile [...]
Nama su znane zagonetke u vašoj politici
A šta je politika do li dom zagonetki.* (al-Rusafi 2014: 21)

Balkanske ratove ovaj pjesnik posmatra kao rat Zapada protiv islama. U prvi plan izbjiga snažna empatija sa stradanjem balkanskih muslimana. Al-Rusafi koji je sa ushićenjem pjevalo o jedinstvu svih vjera i naroda, o ponovnom uvođenju ustava u Osmanlijsko carstvo (1908.) koji to jedinstvo garantira svim vjerama i narodima, koji se divio idealima Francuske revolucije, nekoliko godina poslije sa gorčinom pjeva o odnosu Zapada prema stradanjima muslimana na Balkanu:

*Koliko je u zemlji balkanskoj vas pobijenih,
Dana izgubljenih i sirotana ostavljenih!?
Zločinci su posijali po zemlji toj
Tjelesa koja su posvuda
Kada bismo danas otišli u te zemlje
Vidjeli bismo lobanje i kosti njihove.
Sinovi Zapada nisu se digli da spriječe i da ih odbrane
Niti su progovorili išta da koga uvjere.
Ako je to politika pravedna,
Onda mi nepravdi svoje jade iznosimo
Bog neka se smiluje narodu
Kojemu zapad kao jedini grijeh vidi islam.* (al-Rusafi 2014: 268-269)

Istovremeno, al-Rusafi kritikuje i odnos muslimanskoga svijeta prema stradanjima muslimana na Balkanu za vrijeme Balkanskih ratova. U pjesmi koju je napisao u povodu velike proslave koja je u Egiptu upriličena povodom udaje Karime Misri za sina Damad Farid-paše on kaže:

*Sinovi Egipta, poslušajte ovo pitanje
U njemu su i prijekori i pokude:
Je li vam krv ubijenih tek kana za ukrašavanje ruku
I da li su vam jecaji ranjenih muzika?
Je li to želite biti
Kao pijanci kojima se da i među grobovima piti?
Ili samo pjesme želite slušati,
Kako ne biste slušali jecaje siročadi!
Dok o svemu tome slušam,
Ne zanam, da li sam budan ili sanjam?* (al-Rusafi 2014: 212)

Pjesnik Karbalai Abu al-Mahasin (1876-1926), sa područja današnjeg Iraka, predskazuje posljedice Balkanskih ratova:

*Po zemlji će biti gomile tjelesa
Poput brda balkanskih. (al-Mawsu'a al-ši'riyya)*

Karbalai, za razliku od ostalih arapskih pjesnika, koji su pjevajući o Balkanskim ratovima, odreda lamentirali nad sudbinom balkanskih muslimana predskazuje osvetu:

*Znat će Bugari kad bijes nevinih snađe ih
I kad kao vulkan među njima bukne.
Sofija, to je mjesto do kojeg osveta osvetnika željet će stići. (al-Mawsu'a al-ši'riyya 2004)*

Ako je u današnje vrijeme Balkan nekada potreban da posluži kao obrnuta slika Evrope, u vrijeme Balkanskih ratova i poslije njih on je služio arapskim pjesnicima (većini) kao obrnuta slika idealne i idealizirane slike Osmanlijskog carstva, ili zajedništva, koje u stvarnosti nije postojalo. Jedna regija koju karakteriziraju rat, nepravda, ugnjetavanje drugih i drugačijih ko-ristila je sada kao obrnuta predstava jedne fantazme uređenog Osmanlijskog carstva u kojem se poštuju prava drugih i drugačijih i u kojem vladaju pravda i red. Istovremeno, arapska poezija, koja je propratila gubitke različitih teritorija, govori, veoma otvoreno, o zločinu i nasilju koji su se desili u Balkanskim ratovima. Balkan je doista u arapskoj poeziji nakon Balkanskih ratova zadobio negativne konotacije: mjesto gdje su "narodi slijepi jedni prema drugima", "Nakon Balkanskih ratova zauvijek će biti rana i nasilja"... "Balkanski grijeh" je počinjen, nakon svega što se desilo za vrijeme Balkanskih ratova i prekomponiranja geografskih mapa, zahvaljujući (i) poeziji arapskih pjesnika, vidimo da je istovremeno došlo i do prekomponiranja "mentalnih mapa" u vezi sa Balkanom.

Na kraju, važno je kazati da pad Bosne pod Austro-ugarsku vlast nije ni izbliza našao odjeka u arapskoj poeziji kao Balkanski ratovi. Skoro da je teško naći nekoga pjesnika koji je pjevao o navedenoj temi. Said al-Karmi (1851-1935), iz Tulkarema (Palestina) jedan od rijetkih arapskih pjesnika koji su zaslužni da Bosna nije posve "čutke pala" u arapskoj poeziji:

*Nismo zaboravili Tripoli kada je na njega navalila Italija
Sa svojom konjicom i pješadijom...
Niti narod bošnjački koji je Austrija podjarmila,
A kao prijatelj se predstavila. (al-Mawsū'a al-šī'riyya 2004)*

LITERATURA

- ‘Abd al-Muṭṭalib (s.a.), Muḥammad, *Dīwān ‘Abd al-Muṭṭalib*, (s.a.), (ur.) Ibrāhīm al-Abyārī i ‘Abd al-Hafīz al-Šalabī, Maṭba‘a al-I‘timād
- Hāfiẓ Ibrāhīm, *Dīwān Hāfiẓ Ibrāhīm*, (1978) drugo izdanje, (ur.) Aḥmad Amīn, Aḥmad al-Zayn, Ibrāhīm al-Abyārī, al-Qāhira, al-Hay‘a al-miṣriyya al-‘āmma li al-kitāb, 1978
- J. Brugman (1984), *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden, E. J. Brill, 1984.
- Mawsū'a al-šī'riyya*, (al-) (2004) ed. Muḥammad Aḥmad al-Suwāydi, [CD], Abu Dhabi
- Mounah A. Khouri, (1971) *Poetry and the Making of Modern Egypt (1882-1922)*, Leiden, E.J. Brill, 1971.
- Semah, David (1974), *Four Egyptian Literary Critics*, Leiden, E.J. Brill
- Ruṣāfī (al-), Ma‘rūf (2014), *Dīwān Ma‘rūf al-Raṣāfī*, al-Qāhira, al-Hindāwī
- Šawqī, Aḥmad (2011), *Šawqīyyāt*, al-Qāhira, Hindāwī
- Tanasić, Nevenka, (2010) „Denotacija i konotacija imebna Balkan i njegovih izvedenica“, *Hrvatistika: studentski jezikoslovni časopis*, Vol. 4., No. 4., str. 111-118.
- Todorova, Marija (2006), *Imaginarni Balkan*, prev. Dragana Starčević i Aleksandra Bajazetov-Vučen, Beograd, Biblioteka xx vek
- Wendell, Charles (1972), *The Evolution of the Egyptian National Image from its Origin to Aḥmad Lutfī al-Sayyid*, Berkely, University of California Press
- Zahrānī (al-), ‘Abdullāh Ibn Ibrāhīm Ibn Yūsuf (1992), *gl-Ši'r wa hūrūb al-hilāfa al-‘utmāniyya*, neobjavljeni doktorska disertacija, Čāmi‘a Umm al-Qurā

ECHOES OF THE BALKAN WARS IN ARABIC POETRY

Summary

The Arab world west of Egypt, during the times of the Balkan Wars, i.e. the times when the Ottomans were being pushed out from the Balkans, was still under the Ottoman rule. As early as 1882, Egypt was occupied by Britain while at the same time the Istanbul Sultan maintained his formal sovereignty which finally came to an end in 1914.

In the Arab world, national awakening was still not well-articulated and was wrapped in the shadow of an idea of belongingness to a Muslim community - the shadow of pan-Islamic ideas that had appeared even before the Balkan Wars. A great number of Arab poets writing about the Balkan Wars came from Egypt. In their poetry, we find expressions of sincere empathy for Muslims in the Balkans, lamenting their agonies and mourning the Ottomans being pushed out of the Balkans. At the same time, we find criticism for the lack of empathy regarding tragedies befalling the Balkans and criticism aimed at double standards of Western countries.

KEY WORDS: *the Balkan Wars, Arabic poetry, the Balkans*

II

Amira DERVIŠEVIĆ

RATNA TEMA U USMENOJ KNJIŽEVNOSTI

KLJUČNE RIJEČI: *usmena proza, djevojka-ratnica, rat*

U radu se analizira ratna tema u usmenopoznoj tradiciji Bošnjaka. Težište rada je u otkrivanju i analiziranju priča koje pripadaju različitim žanrovima usmene proze i u kojima je središnji motiv hrabra djevojka-ratnica preobučena u mušku odjeću. Upoređivanjem primjera zabilježenih na prostoru na kojem žive Bošnjaci nastoje se otkriti sličnosti i razlike u načinu oblikovanja kazivanja. U promišljanja su uključeni i slični primjeri koji pripadaju usmenoj poeziji.

Prošlost ovih prostora obilježena je brojnim ratnim sukobima pa je ratna tema nezaobilazna u gotovo svim žanrovima usmene proze i poezije. Ona se očituje kroz izbor motiva, likova i događaja. Za razliku od mnogo poznatijih primjera u kojima se o ratu kazuje kroz zgode junaka – momka, bošnjačka usmena tradicija čuva i primjere u kojima je junak – djevojka. Varijante motiva hrabre ratnice preobučene u mušku odjeću nije nepoznat ni u drugim usmenim tradicijama, međutim njegova prisutnost i postojanost u usmenoj tradiciji Bošnjaka može biti povezana i sa prošlošću ovih prostora. Prema pisanim tradovima prošlost Bosne, iako ne tako često, obilježena je vojničkim podvizima čije su nositeljice bile djevojke i žene preobučene u mušku odjeću. Jedna od njih, prema pisanju Hamdije Kreševljakovića, bila je i Kada Praljević koja je u vrijeme najžešćih borbi protiv austrougarskih snaga 1878. godine u Sarajevu, “preobučena u muško odijelo, nosila (...) municiju na Bakije (dio Sarajeva), a istu službu je vršila i Fata Hadžiavdića” (Čar-Drnda 2008). Pažnju privlači da su se žene za vrijeme osmanske vlasti na ovima prostorima okušavale i kao hajduci, naravno skrivene iza muške odjeće. O jednoj takvoj zanimljivoj pojavi pisao je Safvet-beg Bašagić u knjizi *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*. On donosi zabilješku o hajdučkim četama koje su četrdesetih

godina 17. stoljeća oko Banje Luke uz nemiravale trgovce i putnike. Kada je napokon Salih paša uspio uhvatiti čuvenog razbojnika Ibrahima, otkrio je da je radi o ženi Rabiji “koja je pod imenom Deli-Ibrahima četovala, robila i palila po Serhatu i po Krajini”. (Bašagić 1990: 67)

U pjesmama i pričama tradicija je čuvala sjećanja na ličnosti i događaje koji su na neki način bili važni ili zanimljivi za zajednicu. Međutim, saznanja o tragovima prošlosti u usmenim pjesmama i pričama prati i saznanje o njihovoj nepouzdanosti u odnosu na prošlost kako je vidi historiografija što je posljedica usmenog načina prenošenja djela nastalih pod okriljem zajednice. Stoga za proučavaoce usmene književnosti podudaranje likova u pjesmama i pričama sa ličnostima iz života manje je bitna od načina “kako se taj odabrani povijesni lik zatim mijenjao u tradiciji i u kakvim su se oblicima iskazivala unutarnja stajališta”. (Bošković-Stulli 2002: 14)

Pišući o junacima epske pjesme, Rašid Durić je primijetio da je u bošnjačkoj epici čest tip “junak-djevojke preodjevene ‘u tebdilu’, tj. u ‘ruhu’ muškarca pod oružjem, koja na konju vilovitom čini junačke podvige, dokazujući da je ne samo dostoјna najhrabrijih i najuglednijih junaka, već umjesnošću ratovanja i međanjenja dovodi u pitanje dostojanstvo muškog junačkog svijeta” (Durić 2000: 46). Slično kao i kod pjesama u kojima su junaci muškarci, i u ovim epskim pjesmama podvizi djevojaka ne izlaze iz okvira mogućeg. Međutim, usporedivši pjesme u kojima junaci pripadaju muškom svijetu sa onima čiji junaci pripadaju ženskom svijetu otkriva se bitna razlika u načinu oblikovanja junaka. Zanimljivo je da je i za momke i za djevojke junake preodijevanje jedan od preduvjeta za ostvarenje junačkog podviga, međutim za djevojke ono je uvjet bez kojeg se djevojka ni u kom slučaju ne može ostvariti kao junak. Razlog ovom postupku Durić pronalazi u pjesnikovoj vjernosti tradiciji:

Prerušavanjem djevojke u mladića pjesnik čini nužan postupak objektivnog osmišljenja pjesničkog čina predstojećeg junaštva, jer je to, prema patrijarhalnoj tradiciji, jedini način ostvarivanja uvjerljivosti pjesničkog podviga u kojeg niko neće moći posumnjati, niti će ga kasnije, nakon trijumfa junak djevojke dovesti u pitanje. (Durić 2000: 108)

Upoređujući četiri pjesme iz zbirkie Luke Marjanovića i Vuka Stefanovića Karadžića, *Ajka Hrnjičina Mustajbegov mejdandžija*, *Ajka Bajagića izbavlja braću iz sužanstva*, *Junaštvo i udaju Zlatije Đonlagića te Zlatija starca Čejvana*, Durić između ostalog zaključuje da je od sve južnoslavenske epike “jedino muslimanska jasno i cjelovito profilirala lik junak djevojke” (Durić

2000: 109). On smatra da postoji velika vjerovatnoća da su (ko) autori spomenutih epskih pjesma žene jer je u ovim pjesmama manje surovosti i ratničke grubosti, fizička snaga u drugom planu a spretnost i vještina vrhunska kvaliteta. Osim toga, pobude za junački podvig su mnogo plemenitije nego u drugim epskim pjesmama.

I u bošnjačkoj usmenopronznoj tradiciji pronalazimo primjere u kojima je prisutan motiv o hrabroj djevojci-ratnici probučenoj u mušku odjeću. Jedno od takvih kazivanja je predaja vezana za mezar Gazi-djevojke zabilježena 1890. godine u Ostružnici kod Fojnice.

U onaj ti je mezar ukopan šehit. Pričaju da je taj šehit bio gazi i da je bio žensko, pa se žene svakog petka ozgor iz Ostružnice skupe, te čine dovu i beru cvijeće (...).

Kada su prije Bosnom dauri vladali, kažu da im je kraljica bila na Kozigradu. A kad je sultan Fati-Mehmed Bosnu fet učinio, udari vojska sa jednjem vezirom na taj grad. Toga vezira pogodi zrno od topa i on pane na onome mjestu gdje je sada mezar. Kad ga je hodža svukao da ga po zakonu okupa vidi da je žensko. Radi toga mu i udariše ženske nikšane a ono stoga zovu mezar Gazi-djevojke. (Softić 2002: 122)

“Privlačnoj draži ovog motiva u usmenoj predaji”, kako ističe Aija Softić, “pridonosi činjenica da djevojka-vezir biva otkrivena u svojoj ‘prevari’ u času smrti. Podizanjem ženskih nišana, tek je nakon smrti tačno određeno stvarno pripadanje svijetu žene Gazi-djevojke i na taj način odato priznanje za njenu ratničku, mušku hrabrost”. (Softić 2002: 123)

Usmena tradicija u okolini Fojnice i danas čuva sjećanje na Gazi-djevojku. Kazivanje Fate Huseinbegović (rođ. 1974) koja je ovu priču čula od mjesne hadžinice je kratko i bez suvišnih detalja. Obavijesti se nižu jedna za drugom, gotovo se nabrajaju, ali upravo takvim načinom pripovijedanja formira se poseban stil predaje.

To je bila žena, vojskovođa bila Gazi-djevojka. Djevojka je pogodjena, nosila je par koraka glavu, kosti su joj se raspale. Ona umjesto svog brata išla u vojsku. Gdje je pala, ukopali su je a da su ujutro vidjeli nišane da ne znaju ko ih je stavi. Znači nema natpisa.

Kazivanja o Gazi-djevojci pripadaju skupini historijsko-religijskih predaja o šehidima. Starija varijanta u obliku fabulata donosi i opis običaja vezanog za mezar na Ostružnici. Ona je i slikovitija i čuva sjećanja na dolazak Osmanlija na ove prostore. Mlađa varijanta, zabilježena 2014. godine, uz

motiv djevojke-ratnice donosi i motiv junaka u ovom slučaju junakinje koja nakon pogubljenja nosi vlastitu glavu pod rukom. Istražujući porijeklo ovog motiva koji je čest u bošnjačkim kazivanjima o šehidima, ali koji nije nepoznat ni u hrišćanskim tradicijama, Vlajko Palavestra je došao do zaključka da je “osnovni motiv predanja o kefaloforima proširen (...) u Bosni i Hercegovini nakon 1463. godine preko islama i posredstvom derviša čija je uloga u islamizaciji bosanskohercegovačkog stanovništva i širenju islamskih tradicija nesumnjiva”. (Palavestra 1991: 89)

Postojanost ove predaje među stanovnicima fojničkog kraja objašnjiva je iz dva razloga. Prvi je što su djevojke-ratnice u Bosni ipak nisu bile uobičajena pojava te je ovakav hrabar čin zasluzio da ga kolektiv zapamti i prenosi usmenim putem, a s druge strane trajanju je mogao pridonijeti i nišan koji se i danas ističe svojom visinom, a koji je prema kazivanju neobjašnjivo osvanuo na mjestu gdje je djevojka pala.

Kako je to uobičajeno u usmenoj književnosti, motivi se prenose iz poezije u prozu, iz jedne prozne vrste u drugu, iz jedne tradicije u drugu. Motiv djevojke koja u ratovanju zamjenjuje muškog člana svoje obitelji, ovaj put ostarjelog oca, našlo je svoje mjesto i u bajci pod nazivom *Agina šći*. Bajku je zabilježio Kamilo Blagajić za vrijeme šestomjesečnog boravka u okolini Travnik-a i objavio 1886. godine u zbirci *Hrvatske narodne pjesme i pripovijedke iz Bosne*. Potaknut Karadžićevim i Vrčevićevim sakupljačkim radom a u namjeri da budućim čitaocima sabrano “narodno blago” postane književnim uzorom koje valja slijediti, Blagajić je zapisivanju pristupio “zdušno i savjesno”. Zanemarimo li činjenicu da Blagajić nije ostavio podatke koja je kazivanja doslovno zabilježio a koja uredio, za proučavanje priča od važnosti je podatak da je zapisivač sve “pripovijedke od muhamedovaca čuo”. (Blagajić 1886: 7) Sakupljena građu u zbirci raspoređena je u dva poglavљa – *Pjesme i Pripovijedke*. Izuzmemmo li priče o Nasrudin-hodži, kojih ima čak petnaest od ukupno trideset i jedne i koje, kako je primijetila Esma Smailbegović, ”poredane u nizu jedna za drugom čine minijaturnu zbirku u zbirci” (Smailbegović 1977: 158), poglavlje sa prozom sadrži bajke, predaje, anegdote, hićaje, te šaljive i novelističke priče. Samo su četiri bajke – *Carev najmlađi sin, Siromašni softa, Agina šći te Rahman i Šahbaz*. Pišući o figuri žene-ratnice, Damir Muharemović je uporedio bajku *Agina šći* sa primjerima iz usmene poezije *Kako Peiman, kći Dizdar-age, izmijeni oca iduć na carevu vojsku, i kako otkri careviću Muju, i za njime otide u novome gradu te Zlatiju starca Ćeivana*, ističući da je “stepen podudarnosti, odnosno međusobnog posuđivanja i ili ralacioniranja

između spomenuta tri usmenoknjiževna ostvarenja iznimno veliki” (Muharemović 2013: 199).

Bio aga na krajini i imao šćer. Dok je mlad bio ne bi mu druga međ junaci, al mu pod starost oslabila ruka za sablju, a tijelo za konjica, ta bilo mu sedamdeset i toliko godina. Jednom mu dođe od cara ferman da ide na vojsku. Kad staričak prouči ferman okupi plakati i reče:

– Mili Bože, šta ču sada - Niti mogu ići, niti ne ići.

To mu čula šćer, pa reče:

– Ne tuguj, babo, van ti menika podaj svoje haljine i svoje oružje, natrapaj mi džepove dukatima a podaj mi iz podruma dobra dorata; ja ču obući tvoje haljine, uzjašit dorata i poći mjesto tebe na vojsku.

Kao što je to uobičajeno u bajkama, junakinja nailazi na prepreke. Njeni vojničku spretnost iskušavaju najprije otac, potom handžijin sin a kasnije i car. U hanu djevojka spasi sina zmijskog cara, a zmijski car je nagradi čudesnim doratom koji je odvodi u Stambol. Dok čekaju poziv za vojnu, saznaju da je car razglasio da će onaj ko preskoči jedan duboki i široki hendek dobiti sultaniju za ženu. Agina šćer ispunji carevu naredbu i za nagradu ožene je za sultaniju. I tu ne završavaju njezine zgode. Sultanija nezadovoljna bračnim životom traži od oca i majke da se “riješe” junaka. Njima bi žao momka pa ga šalju da izvršava nemoguće zadatke. Međutim, agina šćer sve zadatke uspješno ispunji, ali kod posljednjeg zadatka, kad je nosila čudesno ogledalo u kojem se “vas dunjaluk vidi”, hrtovi i konji koji su čuvali ogledalo, bace na nju čaroliju po kojoj ako je muško postaje žensko, a ako je žensko da bude muško. Vrativši se kući ona opet prenoći u ložnici sultanijinoj. Međutim ovaj put kao muško.

Po svom stilu ovo je prava bajka. Jednodimenzionalnost prepoznajemo, između ostalog, u postupcima junakinje prema onostranim bićima kao što je sin zmijskog cara i zmijski car koji imaju moć govora ili čarobni dorat koji ima sposobnost da za tren prelazi ogromne razdaljine. Agina šćer sa njima komunicira kao sa sebi ravnima. Nema prostora koji ih razdvaja niti straha od numinoznog jer oni pripadaju jednom svijetu. Nedostatak dubinske perspektive očituje se u oblikovanju lika djevojke. Ona ne pokazuje osjećanja, čak ni prema ostarjelom ocu koji pokušava zasjedama ispitati njezinu hrabrost i spremnost da ga zamijeni na bojnom polju. Međutim, to nije ništa neuobičajeno za bajku. U pravim bajkama ne postoji psihološka nijansiranost likova. Likovi iz bajki postupaju bez emocija. Osobine i osjećanja se iskazuju kroz akciju. Kao tipična bajka i ova završava brakom koji i nije cilj za kojim je junakinja tragala, nego završetak toka uzbudljivih događaja.

U uvodnoj motivaciji kazivanja otkrivamo da je ferman od cara sa pozivom za vojsku ono što je pokrenulo junakinju na akciju. Samo u ovoj dionici bajke prepoznajemo domaći kolorit proistekao iz društvenih prilika u Bosni za vrijeme osmanske vladavine. Dolaskom u Bosnu Osmanlije uvođe timarski sistem koji je bio vojno-feudalan, “zakup je ovisio o vojnoj službi, zemlja je ostajala u vlasništvu sultanovu, a timariotovi nasljednici nisu po zakonu mogli naslijediti timar (iako su ga u praksi obično nasljeđivali). Zakupnici tih posjeda morali su se odazvati sa oružjem i konjima svakom pozivu na vojnu dužnost” (Malcom 2011: 116). U početku su age bile janjičarski zapovjednici a u 17. i 18. stoljeću, uslijed društvenih promjena, naziv aga prenio se na imenovanje niže zemljoposjedničke vlastele.

Nakon što agina šći umjesto ostarjelog oca kreće u vojsku, ona zapada u niz zgoda, ali nju ne pokreću naprijed sopstvena stremljenja, nego baš kao u pravoj bajci njome upravljaju “darovi, pronalasci, zadaci, saveti, zabrane, čudesni pomoćnici, prepreke, teškoće i srećne slučajnosti” (Liti 1994: 20). Iako je iz kuće otišla u svijet da bi bila vojnik, ona nikako da stigne do bojnog polja. Svi njeni pokušaji da dođe do bojišta su bezuspješni jer se pred nju postavljaju zadaci u kojima mora ukloniti sumnju okoline o svom spolu. Pri povjedač kao dio lanca usmene tradicije pred nju postavlja zadatke u kojima se ispituje ne samo njezina vojnička odvažnost ili spretnost, nego su postavljeni zadaci uvijek povezani ili s provjeravanjem da li se radi o djevojci ili su povezani sa kaznom što nije u potpunosti – tjesno ono za šta se predstavlja – momak. Kada sultanija traži od roditelja da kazne njezinog “supruga”, to je motivirano sazanjem o neispunjavanju bračnih obaveza u ložnici.

U ozračju savremenih promišljanja posebno je zanimljiva dionica bajke u kojoj se djevojci čarolijom mijenja spol. Moglo bi se reći da kroz ovo kazivanje usmena književna tradicija progovara o bezuspješnom rušenju rodnih stereotipa i o pokušaju individue da se suprotstavi patrijarhalnim stavovima vezanim uz rodne uloge muškarca – ratnika i žene – domaćice čiji je vrhunac mijenjanje spola da bi se prilagodilo onom što društvo očekuje. Međutim, posmatramo li ovaj čudesni elemenat sa aspekta poetičkih obilježja bajke kao usmenoprovne vrste, onda je čarolija na samom kraju kojom djevojka mijenja spol i postaje muškarac samo dovođenje svijeta bajke u ravnotežu koja je narušena njenim prerušavanjem u mušku odjeću i odlaskom u rat.

Usmena tradicija sličan sižejni obrazac razradila je i u žanru anegdote. U *Antologiji usmene proze Bošnjaka iz Crne Gore i Srbije* Husein Bašić donosi priču pod naslovom *Sin – djevojka muslimanka*.

U kazivanju sin doraste za nizame carske. Ožalošćene roditelje pomađene od žalosti, tješila je kćerka govoreći da ih ona neće ostaviti bez sina. Ona obuće muške haljine, pripasa oružje i ode kod onih što su kupili nizame. "Oni je primiše u nizame kao muško, ne znajući da je žensko. Kako pričaju da je front učila, u bojeve odila i za drugi vojnički rad sposobna bila (...). Pošto svršio rat, nju je neko u kupalište opazio i kaza paši da je žensko" (Bašić 2003: 182). Nakon što je njena prevara otkrivena, djevojka se vratila roditeljima, ali i dalje je nastavila nositi oružje i muške haljine.

I u ovom slučaju radi se o razradi istog sižejnog obrasca u kojem je središnji motiv djevojka-ratnica preobučena mušku odjeću, s tom razlikom da je ova djevojka imala priliku pokazati svoje vojničke vještine na bojnom polju. Kako je zapisivač uz priču donio i komentar kazivača koji poziva na istinitost: "Ovo mu je priča Bajram Pećanin, zabit od zaptija, koji zna đevojku, oca i majku joj" (Bašić 2003: 182) i po prisustvu elemenata humora ova priča je anegdota. Smisao anegdote zasniva se na momentu iznenađenja, na neočekivanom postupku a u ovom slučaju to je djevojčina odluka da i nakon razotkrivanja prevare zadrži mušku odjeću i oružje, što nije u skladu sa sredinom u kojoj je odrasla i živjela. Kazivanje je kratko, bez previše detalja, jednostavno i usred-sređeno na neočekivan djevojčin postupak.

Motiv djevojke preobučene u mušku odjeću koja zamjenjuje ostarjelog oca na vojni ili odlazi u rat umjesto brata, nije bila privlačna samo usmenim pripovjedačima nego i pjevačima. Jednako zanimljiva i epskoj bošnjačkoj tradiciji kao i lirskoj, ovi primjeri, ovisno o pravilima žanra, otkrivaju svijet u kojem djevojke zbog različitih vrsta ljubavi krše društvena pravila.

Posmatramo li kazivanja koja pripadaju usmenopoznoj tradiciji primjećuje se da je sudionik lanca usmene tradicije pratio poetičke zakonitosti žanra u kojem je oblikovano kazivanje, a u svim se pričama ističe djevojačka hrabrost i nepokolebljivost da istraju do kraja u svojim odlukama.

IZVORI

Bašić, Husein (2003), *Antologija usmene proze Bošnjaka iz Crne Gore i Srbije*, prir.
Husein Bašić, Beograd

Blagajić, Kamilo (1886), *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*, sakupio i
na svjet izdao Kamilo Blagajić, Zagreb

LITERATURA

Bašagić-Redžepašić, Safvet-beg (1900), *Kratka uputa u prošlost Bosne i Hercegovine*, Sarajevo

- Bošković-Stulli, Maja (2002), *O usmenoj tradiciji i o životu*, Zagreb
- Čar-Drnda, Hatidža (2008), "Društveni i pravni položaj žene muslimanke u Osmanskoj Bosni", *Znakovi vremena, Časopis za filozofiju, religiju, znanost i društvenu praksu*, br. 37, Sarajevo
- Durić, Rašid (2000), *Junaci epske pjesme Bošnjaka*, Zagreb
- Liti, Maks (1994), *Evropska narodna bajka*, Beograd
- Malcom, Noel (2011), *Bosna: Kraika povijest*, Sarajevo
- Muharemović, Damir (2013), "Figura žene ratnice u bošnjačkoj usmenoj književnosti", *Univerzitetska misao, Časopis za nauku, kulturu u umjetnost*, br. 12 (3), Novi Pazar
- Palavestra, Vlajko (1991), *Historijska usmena predanja naroda u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo
- Smailbegović, Esma (1977), "Pregled sakupljanja i izdavanja narodnih pripovijedaka u Bosni i Hercegovini", *Godišnjak Instituta za jezik i književnost*, Knjiga IV, Sarajevo
- Softić, Aiša (2002), *Usmene predaje Bošnjaka*, Sarajevo

THE THEME OF WAR IN ORAL LITERATURE

Summary

The theme of war in the oral prose tradition of Bosniaks is analyzed in this paper. The focus of the paper has been to reveal and analyze stories of different genres of oral prose in which as the leitmotif one finds a brave young woman-warrior disguised in man's clothes. Comparing examples recorded in the area where Bosniaks live, one tries to find similarities and differences in the way they form the narration. Similar instances that belong to oral poetry have also been taken into consideration.

KEY WORDS: *oral prose, young woman-warrior, war*

Adnan KAMENJAŠEVIĆ

USMENA PREDAJA U/O RATU

KLJUČNE RIJEČI: *predaja, rat, Bosna i Hercegovina*

Rad se bavi predajama o ratu i u ratu. Riječ je o predajama koje su posredno ili neposredno govorile o ratovima koji su se nekada odigrali na prostorima Bosne i Hercegovine. Najviše se kazivalo o Drugom svjetskom ratu, ali nisu manjkale ni predaje o Prvom svjetskom ratu, ali i ratu u Bosni devedesetih godina.

Bosna i Hercegovina je tokom svoje historije prolazila kroz mnoge rata i bila osvajana i okupirana više puta. Tako kroz nju dođoše i prodođe osvajači i ljudi, a poneki i ostadoše, donoseći sa sobom usmenu predaju svojih rodnih zemalja a zatim je usmenim putem prenosili drugima na ovim prostorima. Prenosem usmenih predaja zemlji tako je dolazilo do ukrštanja različitog kulturnog blaga i vjerovanja. Međutim, nigdje to nije ostavilo toliko traga kao što se može vidjeti u Bosni i Hercegovini. Naime, autor ovoga rada je u okviru svoje doktorske disertacije radio na terenskome istraživanju i prikupljanju usmenih predaja gdje je uvidio da se i u današnjem svijetu, koji sve više postaje svijet virtualne stvarnosti, ipak mari za usmenu predaju koja je i danas veoma prisutna i očuvana.

U ovome prikupljanju javile su se i od kazivača prikupljene predaje koje su posredno ili neposredno govorile o ratovima koji su se nekada odigrali na prostorima Bosne i Hercegovine. Najviše se kazivalo o Drugom svjetskom ratu, ali nisu manjkale ni predaje o Prvom svjetskom ratu, ali i ratu u Bosni devedesetih godina, koje je autor prikupio, iako su i sami kazivači živjeli u to vrijeme, što ne bi spadalo pod "pravu" usmenu predaju. S obzirom na to da su im drugi kazivali predaje koje su prikupljene, ove predaje su uvrštene u rad i potпадaju pod definiciju usmenih predaja. O ovim ratovima kazivači su kazivali sa velikim entuzijazmom i očuvanim pamćenjem koje kao da je preuzeto

od drugih kazivača još jučer, što je autoru ovoga rada, a ujedno i sakupljaču usmenoga materija, bilo jako zanimljivo pa je odlučio i da ih obradi kao jednu posebnu granu unutar usmene predaje, gdje su sva kazivanja putem intervjua snimljena na audio snimak a zatim i transkripcijom prenesena na papir te potom i analizirana za potrebe ovoga rada.

Kazivači za ovaj rad bili su obični ljudi, poznanici, prolaznici, ali i oni za koje je autor rada smatrao da znaju ponešto o ratovima (s obzirom na to da je Bosna i Hercegovina relativno skoro prošla kroz ratne strahote, velik broj stanovnika zna po neku predaju o ratu). Oni koji su bili dovoljno odrasli da pamte ratna dešavanja, bilo o kojem ratu da je riječ, poslije su služili kao kazivači. Oni su ti koji kazuju *o ratu* a činjenica da su i sami bili učesnici rata govori da su se njihove usmene predaje i formirale *u ratu*. Ovo je samo slučaj kod onih predaja koje se dešavaju nešto poslije samoga odigravanja rata, dok npr. kazivači o Prvom svjetskom ratu samo kazuju o ratu, ali nikako i u ratu. Zbog ove činjenice već na samome početku može se napraviti određena podjela na osnovu kazivača ratnih usmenih predaja¹. To su oni koji kazuju o ratu kojega su preživjeli, tj. živjeli su u vrijeme njegovog odigravanja, te oni koji kazuju o ratu koji se davno desio, tj. predaju su dobili od drugih kazivača.

Kada govorimo o kazivačima usmenih predaja koje govore o ratnim dešavanjima i koje su prenošene tokom istih, nalazimo na različit spektar kazivača. Oni se kreću od vojnika na liniji borista (koji su uglavnom pokretači usmene predaje), preko stanovništva koje je direktno pogodeno ratom, pa sve do djece koja u tolikoj mjeri ne razumiju rat, ali služe kao veoma dobri, prije svega slušaoci, a onda i prenosioci usmenih predaja. Stoga se smjer usmenih predaja veoma često i kreće u smjeru vojnik-stanovnik-djeca ali nisu rijetki ni slučajevi kada je ovaj proces obrnut. Adnan Karić, kazivač koji je u vrijeme rata u Bosni i Hercegovini bio učesnik ratnih dešavanja na prvoj liniji odbrane pamti kako su mu drugi vojnici, sa potpuno drugog ratišta, kazivali o predaji o mijenjanju kućišta za metke. Poslije je čuo istu predaju koja je došla od stanovnika grada, iako mu ju je opet ispričao drugi vojnik. (*Pametni vojnici*, predaja 1). Ovaj kazivač kazuje ratnu usmenu predaju koju je dobio putem lanca usmene predaje i koju je čuo u ratu. Iako je ovaj kazivač imao za kazati još mnoge priče o ratu, one nisu podlijegale pod pravilo usmene predaje jer su

1 Ratna usmena predaja je kovanica autora samo za potrebe ovoga rada, jer nigdje do sada u svjetskim podjelama usmene predaje nije napravljena i klasificirana podjela na ratnu usmenu predaju. S obzirom na to da je autor rada prilikom prikupljanja usmenih predaja dobio veliki broj predaja koje je i zapisao, shvatilo je da su predaje koje govore o ratu ili se dešavaju u ratu veoma vašan dio usmenih predaja pa bi se kovanica "ratna usmena predaja" veoma lahko mogla naći i kao subpodjela jedne od klasifikacija usmene predaje.

bile lično iskustvo. U pripremi za intervju sa autorom rada kazivač Karić je rekao kako pamti ovu predaju zbog činjenice da su se vojnici dobro i pametno snašli u neizbjegnoj situaciji te spasili svoje živote. Zbog toga je ova usmena predaja ostala urezana u kazivačevu pamćenju. Naime, ova predaja bi se mogla okarakterizirati kao “prava” ratna usmena predaja jer govori direktno o ratu, iako sve ratne predaje nisu vezne za isti. Kazivačica Mejra je kazivala o čovjeku, običnom građaninu, koji je ostao u njenom pamćenju zbog činjenice da je bio ekstremno debeo. Iako se događaj desio u ratu, a kazivačica čula za ovu predaju od drugog kazivača, ova je predaja veoma lahko mogla biti tema svih mirnodobskih kazivanja. Ali ono što je prisutno jeste da je “okidač” bio rat i ratna dešavanja. Da nije bilo rata, ne bi bilo ni zvuka granate zbog kojega je Bego i pokušao pobjeći unutar zgrade. (*Debeli Bego*, predaja 2).

Što se tiče kazivača koji govore o ratnim usmenim predajama čiji je vremenski okvir dosta dalek, tj. predaje su prešle mnogo karika u lancu kazivanja, one nisu ni po čemu različite od onih čiji je vremenski okvir nešto bliži vremenu življenja kazivača. I ove predaje kao pokretač ili okidač imaju ratna zbivanja. Međutim, kod ovih predaja kazivači veoma često navode svoj “izvor” predaje, onog kazivača od koga su dobili predaju, dok se kod predaja iz bližeg vremenskog okvira veoma rijetko navodi izvor ili kazivači čak govore u prvome licu, zbog čega je teško razlučiti da li kazivači govore o usmenoj predaji ili o ličnom iskustvu. Predaja *O Mari* ili *O Marinoj glavi*, kazivačice Ajše Memić, govori o predaji koja se po njenom kazivanju desila za vrijeme Prvog svjetskog rata, gdje kazivačica Ajša navodi svoj izvor, tj. svoga oca. Iako je navela svoj izvor, kazivačica dodaje da su je, kako kažu, “ubili Nijemci, ali ja ne vjerujem, babo je makar tak prič'o”. Ovdje vidimo da, iako je kazivačicin otac bio prenosilac usmene predaje, kazivačica je sama iskovala svoje mišljenje o ovoj predaji pa je vjerovatno da predaja i nije bila u ovome obliku kada ju je ova kazivačica i dobila (*O Mari*, predaja 3). Ovo je još jedna karakteristika po kojoj se razlikuju ratne usmene predaje koje govore o davno odigranim ratovima od onih iz bliže budućnosti, što ih čini još interesantnijim za istraživanje.

Što se tiče lokacija koje su pronađene u govoru o ratnim usmenim predajama, one bi se mogle podijeliti na lokacije gdje su prikupljene usmene predaje i lokacije o kojima se govori unutar usmene predaje. Ovo je od velike važnosti jer lokacije sa kojih su usmene predaje prikupljene nisu u jednakosti sa lokacijama koje se javljaju u usmenim predajama. Primjer kazivačice Ajše Memić je samo jedan koji se ne slaže sa navedenim jer ona govori o lokalitetu Marine glave, brda koje se nalazi između Ribnice (mjesta njenog življenja) i Banovića. Međutim, većina kazivača znala je kazivati o nekoj lokaciji ili događaju tokom

rata koji nije blizak mjestu življenja kazivača, tj. onome mjestu gdje je usmena predaja prikupljena. Kazivač Admir Mulić iz Vogošće kazuje o lokalitetu brda kod grada Olova. Iako je predaja zasnovana i bazirana na predaji o Zolji, modernom rambo-ratniku koji je tokom rata u Bosni uništavao neprijateljske tenkove, lokalitet njegovog djelovanja je daleko od lokaliteta sa kojega je predaja prikupljena (*O Zolji*, predaja 4). Ovo govori o tome da su ratne usmene predaje izuzetno pokretne što znači da su predaje o ratu prelazile velike razdaljine u svome lancu predaje, što također objašnjava činjenicu zašto su toliko rasprostranjene i zašto je pamćenje o njima još uvijek dobro očuvano. Iako postoji veliki broj kazivača koji kazuju o ratnim događajima koji se nisu dogodili na lokalitetu njihovog življenja, svaki od kazivača pamti po neku usmenu predaju koja dolazi sa lokaliteta koji su im blizu. Kazivač Nedim iz Lukavca kazuje o putu spasa i vrlo često se osvrće na šumu iza sebe pokazujući rukom gdje je se nalazio ovaj put i gdje se još uvijek nalazi (*Put spasa*, predaja 11)². Bliskost je upravo ta koja je služila kao “okidač za kazivanje”.

Ono što je autor uspio shvatiti prilikom sakupljanja i prikupljanja usmenih predaja je da mnogi kazivači u pripremi za intervju, tj. u pripremi za kazivanje govore kako “ne znaju ništa” ili “ne pamte niti jednu predaju”. Ovo je tačno sve do trenutka kada posredstvom spomenutog okidača počnu kazivati. Ovaj okidač je u prethodnoj predaji bila bliskost sa geografskim predjelom o kojemu kazivač kazuje. U drugim primjerima okidač je individualna i porodična historija koja se poklapala sa dejstvom ljudi istoga prezimena tokom rata. Kazivač Živković tako kazuje o kapetanu Živkoviću koji je djelovao na lokalitetu Majevice kod Tuzle i spasio grad tokom Drugog svjetskog rata. Iako i sam kazivač u predaji kazuje kako nema historijskih zapisa o ovom kapetanu, on je predaju čuo od oca a pamti je baš zbog činjenice da ima isto prezime sa junakom ove usmene predaje. I u ovoj predaji javljaju se lokaliteti koji su blizu mjestu gdje je predaja prikupljena, dok su, razlozi, tj. okidač za kazivanje potpuno drugačiji od onih već spomenutih.

Razlozi za kazivanje veoma često govore o tome odakle određena predaja dolazi bez obzira da li je riječ o ratnoj usmenoj predaji ili o onoj nastaloj u mirna vremena. Dijagram predaje tako se obično kreće od onih koji su do-

2 Pokazivanje rukama približava kazivača sa lokalitetom. Negativna strana usmenih predaja jeste što one, iako su živa riječ, moraju biti zapisane kako bi bile analizirane. U toj transformaciji žive riječi u pismo-usmene predaje gube na vrijednosti jer ne možemo osjetiti kazivačev način kazivanja kao ni pokrete koji su veoma važni za proces razumijevanja usmenih predaja. Zbog ovoga je veoma važno za sakupljače usmenih predaja da u zapisivanju koriste izvorni govor kazivača kako bi makar malo mogli približiti čitaocima usmenih predaja njihovu važnost i originalnost.

gađaj doživljeli (najčešće borci sa prve linije fronta), preko svojih suboraca, porodice, prijatelja i komšija, do različite publike. Učesnici u događaju su oni koji pokreću određenu usmenu predaju. Oni doživljavaju događaj na sebi svojstven način i po svome navođenju poslije drugima kazuju o tome događaju. Oni koji slušaju njihova kazivanja su prva karika u lancu predaje. Na osnovu zanimljivosti određene predaje zavisi koliko će ta predaja živjeti u pamćenju slušaoca koji po primitku predaje i kazivanjem drugima i sam postaje kazivači. Pošto su ratne usmene predaje karakteristične, njen glavni element ili tema kazivanja jeste rat i ratna dešavanja, odnosno, događaji koji su se desili tokom ili posredstvom rata. Ti događaji imaju raznolik tematski spektar koji ide od smrti i ubistava, preko preljuba, do smiješnih usmenih predaja. Ove zadnje su posebno važne jer je uvriježeno mišljenje da se u/o ratu ne smije i ne ismijavaju drugi. Naprotiv, zbog svoje negativnosti i gnusnosti u ratu i o ratu se kazuje mnogo smiješnih priča, makar je to slučaj sa usmenom predajom. Predaja o debelom Begi, o kojemu je već bilo govora u radu, samo je jedna od njih. Predaja Almedina Mujića iz Banovića govori o Ciganima u jednom od pregrađa grada Banovića. Kazivač Mujić navodi su tu cigani živjeli i prije ali i poslije rata. Međutim, ono što je zanimljivo jeste da je pod uticajem rata došlo do selidbe nekih porodica na taj lokalitet, čime je i došlo do odigravanja spomenute predaje. Naime, u kako predaja kaže u jednoj kući je živjelo mnogo pripadnika ciganske populacije koji su vodili razuzdani način seksualnih aktivnosti pa su najstarijoj pripadnici među njima stavili zvono oko vrata kako nju niko ne bi dirao. (*O Curi*, predaja broj 13). Pored ove predaje, i predaja o Husi Lisici mogla bi se staviti pod istu kategoriju. Iako, ovaj put, Huso je taj koji je nasamario njemačku vojsku te im prodao bolesne svinje zbog kojih su partizani poslije uspjeli da ih zarobe (*Huso Lisica*, predaja 15).

Već kod ove predaje, iako se ona može smatrati predajom sa elementima komedije, vidimo idealiziranje heroja i pitanje pamćenja predaja o našem i našima. Ono što se moglo primijetiti tokom sakupljanja usmenih predaja koje govore o ratovima jeste da svi pamte po neku predaju gdje "naši" pobjeđuju. Nije bitno da li je riječ o poznatoj bitki, ili je neko od članova porodice bio u ratu, ili jednostavno gledanje pripadnika "svoje" vojske pri povratku kući sa fronta, svi pamte predaje o "našima". Ovo se objašnjava činjenicom da svi kazivači povezuju sebe same sa onima koje oni smatraju pobjednicima, tj. sa "našima". Predaje *O Velikom ratu*, *O pilotima*, *O dvije sestre* i dr. sve u svom podmotivu imaju "nas" i "naše", bez obzira koji im je glavni motiv, jer nema veće časti nego dati svoj život za domovinu. Ovo davanje života nije samo ono fizičko nego i ono metaforičko pa tako u ratu svi daju život za nešto. Ter-

min *naših* u predaji *O našima*, kazivač Mirzet objašnjava kao nešto posebno za njega samoga, ono što utvršuje jedna dio njegovoga identiteta, identitet o pripadnosti. Po njemu, njegovog su oca ubili naši ljudi. Zatim dodaje “(...) pa ti kažem, sinko, svi su naši, ali samo su ‘naši’ naši.” Ovu bi rečenicu trebalo razumjeti kako svi uzimaju za sebe one koje oni smatraju *našima*, ali i tako svaka grupa, bila ona lokalna, etnička, vjerska ili neka druga, imaju opet neke svoje *naše*. Kao dodatno uzdizanje ili eleviranje *naših* u ratnoj usmenoj predaji dolazi i ponižavanje drugog i drugačijeg. Predaja *O Husi Lisici* objedinjuje i jedno i drugo, tj. heroj je na našoj strani a drugi (u ovome slučaju njemački vojnici) dodatno su poniženi jer nisu uspjeli prepoznati bolesne svinje te su time dozvolili sebi da budu zarobljeni od strane partizana.

Tokom ratnih *dejstava*, usmene predaje preuzimaju ulogu književnosti i u nekim trenucima čak je i zamjenjuju u potpunosti. Zbog nedostatka vremena, prostora i načina za upotrebu “prave” književnosti, usmena predaja i usmena književnost preuzimaju vlast. Usmene predaje su tada one koje su zaslužne za predaju znanja, iskustava, događaja, dešavanja sa jedne na drugu generaciju. Pamćenje je individualizirano iako je otkinuto od kolektivnoga jer uglavnom manje grupe ljudi pamte predavanja jednog kazivača budući da je prisutna koncentracija ljudi na jednom mjestu (podrumi, bunkeri, skloništa). U ovim okolnostima pamćenje je dobro očuvano a usmene predaje se veoma dobro pamte. Ovdje se veoma lahko može primijeniti žargon iz novinarskog miljea *sex sells*, dok bi ratni žargon istoga kvaliteta bio *blood sells*. Šta se željelo poručiti ovim? To da krvava i traumatična iskustva ostaju veoma dugo u našem pamćenju pa su predaje u/o ratu izuzetan primjer da je pamćenje i kazivanje nastalo pod uticajem strašnih okolnosti izuzetno izraženo. Zbog ovoga su usmene predaje i nastale, te ostale u pamćenju te preživjele kako bi mogle biti zapisane za istraživanje i proučavanje.

DODATAK

1. *Pametni vojnici*

Dobro se sjećam kada mi je Senad pričao kako su neki gore kod Olova, neku su kotu branili i nisu imali više metaka. Više ne bi znali kud će a ovi ih potjerati sa druge strane. Onda su naši se sjetili i obmotali neke trake, ne znam koje, mislim crvene na puške kako bi ih ovi vidjeli, a onda su zamotali žute trake oko šanžera. Izgleda da su onda mislili da naši imaju dosta municije pa ih nisu više napadali. Tako su se odbranili dok nije došla smjena i donijela im nove metke.

Kazivao: Adnan Karić (1972), odbojkaški trener, gimnazija Tuzla, Kalesija

Zapisao: Adnan Kamenjašević (20.3.2012)

2. Debeli Bego

Bio je za vrijeme ovog našeg rata živio neki Bego. U zgradama etam živio, a bio debeo k'o vo. Svaki dan bi on izlazio ispred zgrade i mot'o duhan da zapali. Jednom je tako jedan Cigo što je se tu doselio kad je počeo rat, Manjce ga zvali. On ti je tamam kad je Bego zamot'o i pripalio, napravio zvuk k'o granata da pada. Bego je poletio i da uđe u zgradu, zapne na vratima, a ona nekaka bila uska i nekako proguli, ali sav se podere. Kad je vidio da ga je Cigo nasamario, potrči za njim, a ne mereš ti njega stignut, odleti on. Svi mu se poslije smijali.

Kazivala: Mejra Uščuplić (1938), domaćica, išla u mehtef, Banovići

Zapisao: Adnan Kamenjašević (12.5.2012)

3. O Mari

Otam od Zavidovića preko Ribnice pa etam prema Banovićima ima jedno brdo, zove se Marina glava. Etam su za vrijeme Prvog svjetskog rata ubili neku Maru. Kažu da su je ubili Nijemci, ali ja ne vjerujem, babo je makar tak prič'o. Nju su ubili evi naši jer poć sa svakim. Ovi su joj glavu odsjekli i ona je kažu sve išla niz brdo dok nije dole pala, (pokazuje rukom) gdje je sad cesta. Eta Mara je bila poštena i čestita, ali je ubiše. Otad se gor zove: ideš na Marinu glavu.

Kazivala: Ajša Memić (1944), domaćica, završila 4 razreda škola, Ribnica

Zapisao: Adnan Kamenjašević (3.12.2012)

4. O Zolji

Iznad Olova negdje na Krivoj Rijeci je bio neki, zvali ga Zolja. Kažu da je se znao sakriti u rupu. Sebi iskopa i u nju se sakrije i kad tenk dođe mu blizu, a on iskoči i opali. Zato su ga i zvali Zolja. A valjda je i lud bio, pričali su.

Kazivao: Admir Mulić (1986), medicinski tehničar, Vogošća

Zapisao: Adnan Kamenjašević (10.10.2011)

5. O konju samoubici

Bio je Mehmed, Meša ga zvali. Svaki je dan vozio hranu na liniju za vrijeme još onoga rata. Prelazili su, on sa konjem preko neke opasne terena.

Svaki dan je konj gledao kako ljudi ubijaju i one ubijene i svašta se tu moglo naći. Jednoga dana kada su nosili hranu, kažu da je konj samo skreno. Meša njega ošini bi nekoliko puta, ali ovaj samo tamo gdje je naumio. I tako konj se baci dole u provaliju sa svim oni teretom što je vozio. Tako je Meša ostao bez konja a pričo je kako se konj ubio jer nije više mogao da gleda onake stvari.

Kazivao: Ismet Redžić (1955), stolar, Husino, Tuzla

Zapisao: Adnan Kamenjašević (19.6.2012)

6. Dvije sestre

Ova jedna sestra bila je i zabavljala se sa nekim oficirom. On nije išao u rat nego je k'o i svi narednici samo naređiv'o. On je njoj kupov'o svega i imala je i da se jede i da se pije i neke drangulije, ma svega. To ti je bilo što bi ljudi rekli nekome rat, nekome brat. Imala je ona i sestru i bile iste ko dvije slike. Ne bi nikako znao reć koja je koja ako ih baš dobro ne poznaješ. Otac ih nikad nije znao raspoznat. I tako jednom ova sestra bude bolesna a ona druga se spremi i ode na sastanak sa onim oficirom. On nije ništa primjetio i njoj dadne ono što je bio spremio za njenu sestru. Kad kroz nekoliko dana vidi ova kod sestre da ima svašta, ona shvati da je sestra išla sa oficirom i ona uzme pištolj i ubije sestru. Poslije se i ona sama jadnica od tuge ubila. Našli je samo jedan dan u kući mrtvu.

7. O djedu

Djedu su, kad su došli Nijemci kod njih u selu sve poredali u red, prvo rekli nešto na njemačkom i pokazali pilu i sjekiru. Onda su opet isto to uradili a djed je podigao ruku i uzeo onu pilu i počeo sjeći neko drvo. Onda je neki veliki Nijemac prišao mu i odveo ga u kamion a onaj drugi što je pričao još jednom je pokazao pilu i sjekiru. Niko se nije ni pomakao iz reda. Kad je završio, uzeo je automatsku pušku i ostale sve pobio. Djed je poslije odveden u Njemačku u logor. Tu je bio malo a onda je radio kod nekog bogatog Nijemca na kući, popravljao oko kuće i gradio neke kućice od daske. Prije nego što će se rat završit, taj Nijemac mu je napisao papire i rekao mu da ide kući. Djed se tako živ i zdrav vratio kući a svi su u selu mislili da je ubijen.

Kazivao: Ibrahim Kamenjašević (1955), policajac, Banovići

Zapisao: Adnan Kamenjašević (2.4.2012)

8. O Velikom ratu

Tada nije bilo ratova ko što je on bio. Cijeli svijet ti se priključio. Nena je tad moja bila mlada. I žene nisu išle u školu a ona je nekako htjela da uči.

Kad нико nije ni znao da postoje bakterije niti virusi, ona je od nekih francuz za dobila mikroskop i posmatrala različite materijale. Uvijek je pomagala na liniji i bila kao medicinska sestra iako je znala više od doktora, ali džaba kad se žene tad nisu školovale. Hajde ti reci nekome da si bolji od njega, a nemaš prava nikakva. Tako je ona shvatila da se bolest širi od vode kad su se vojnici razbolili i rekne svima da prestanu piti vodu sa tog izvora i poslije svi ozdravili, a njoj su dali neki orden tad, ne znam koje vrste. Ona je uvijek pričala o ordenu a nikad nam nije pokazala.

Kazivao: Harun Jesić (1964), pekar, Tuzla

Zapisao: Adnan Kamenjašević (5.4.2011)

9. O pilotima

Piloti su bili uvijek cijenjeni. Kod djeda su neki piloti sletjeli a on im dao odijela i motike i lopate da idu orat njivu. Došli poslije Nijemci da vide gdje su piloti a djed im rek'o da ne poznaje nikake pilote nego de kod njega na njivi skupili ljudi iz sela i siju. Nijemci nisu svakog ponaosob provjeravali i odu dalje. Poslije su oni nekako krenuli kući i poslije rata jedan poslo pismo da kaže da su dobro i zdravo.

Kazivao: Marinko Lakić (1972), inžinjer elektrotehnike, Srebrenik

Zapisao: Adnan Kamenjašević (16.3.2012)

10. O minama "skakačicama"

Za vrijeme ovog našeg rata vojnici su naši prošli kroz minsko polje i otišli tamo na drugu stranu. Niko nije bio povrijeđen isto tako se i vratili kad odjednom zapucaju sa druge strane. Naši uzvrate i počnu se povlačiti ovamo prema gradu a oni za njima. Tad samo čuješ kako mine se počeš aktivirati i to nije bilo kakve mine, nego one što je dole na zemlji ima špaga i ti kad pritisneš ona odskoči u zrak i tek onda se aktivira. Kažu ujutro naši, otišli da vide šta je bilo, a ono tamo desetak tijela naslagano. Svi mrtvi. A naši tuda prošli dva puta i nikom ništa nije bilo.

Kazivao: Muamer Nukić (1984), konobar, Živinice

Zapisao: Adnan Kamenjašević (7.2.2012)

11. Put spasa

Ovuda se išlo, preko ove šume (pokazuje rukom), pa se krivudalo gore sve do Vrijenca. Ljudi su silazili ovuda prema Lukavcu da se spase. Ovo se zvao Put spasa kao onaj u Srebrenici i još prije njega, samo što za ovaj još malo

ko zna. Babo je još sa nekim ljudima prošao ovuda još devedeset druge a bio je i poslije nekoliko puta.

Kazivao: Nedim Prelić (1986), profesor bosanskog jezika, Lukavac

Zapisao: Adnan Kamenjašević (22.5.2012)

12. O Kapetanu Živkoviću

Otat je pričao kako je bio ovdje neki kapetan Živković. Kad su krenule snage na Tuzlu preko Bijeljine, on je poslao vojsku gore na Majevicu. Niko u gradu živ nije čuo za njega i nema nigdje zapisano da je on pozvao vojsku, ali eto ispade da je spasio narod. Pamtim to jer se preziva isto kao i mi a nigdje u knjigama ga nema k'o što ima nekih drugih.

Kazivao: Milorad Živković (1960), doktor medicine, Tuzla

Zapisao: Adnan Kamenjašević (15.11.2012).

13. O Curi

Iznad Banovića ima jedno selo, ma nije selo nego nekoliko kuća koje se zove Veseli Brijeg. Tu je stvarno uvijek veselo. Za vrijeme Drugog svjetskog rata tu su živjeli Cigani a žive i sad. Kad je krenuo rat, neke porodice iz drugih mjestesa su došle tu da žive kod svojih rođaka. Tako je u nekim kućama bilo i njih po dvadeset ili trideset. A pošto su oni poznati da imaju puno djece, svi su se pitali odakle im toliko djece. To je zato što kod njih nema pitanja jel brat ili sestra, svi idu jedni sa drugima u krevet. Samo je bila nena jedna, Cura. Ona se zvala Cura. Nju nije smio niko dirat pa su joj navečer stavljali zvono oko vrata ako bi neko slučajno lego u krevet sa Curom da nju niko ne dira. Ostali su mogli raditi šta hoće.

Kazivao: Almedin Mujić (1979), električar, Banovići

Zapisao: Adnan Kamenjašević (20.6.2012)

14. O našima

Sine, ono što ti mogu kazati da su moju nenu ubili u Prvom svjetskom ratu a u Drugom su mi ubili oca i dajdžu. Kažu da su ih ubili neprijatelji, ali ja ne vjerujem u to. Neka je priča poslije potekla kako su ih ubili naši. Ali nisu ni to oni pravi naši. Pa ti kažem sinko svi su naši, ali samo su "naši" naši. Upamti to.

Kazivao: Mirzet Besić (1939), penzioner, Tuzla

Zapisao: Adnan Kamenjašević (28.6.2012)

15. Huso Lisica

Babo bi prije reci da se ubijalo tada za koricu hljeba. Njemu je ostao u pamćenju Huso Lisica. On ti je znao svašta pod Bogom. Kažu da je on jednom prod'o Nijemcima neku prasad, ali prasad valjda imala neku bolest. Kažu sve je njih stomak uhvatio a partizani ih onda lako pohvatili. Bio je taj Huso čudo od čovjeka, a zvali ga Lisica jer je bio obojen u sto boja, tako su pričali.

Kazivao: Alija Đerzić (1949), penzioner, Tuzla

Zapisao: Adnan Kamenjašević (13.8.2011)

ORAL TRADITION ON/DURING WARTIME

Summary

The paper addresses oral tradition on/during wartime. It discusses narratives that directly or indirectly spoke about wars that once took place in the regions of Bosnia-Herzegovina. The most frequently told narratives were on the Second World War, but also not uncommon were those on the First World War, and also the war that struck Bosnia in the 1990s.

KEY WORDS: *oral tradition, war, Bosnia-Herzegovina*

Velida MATARADŽIJA

*ARZUHAL HADŽI JUSUFA LIVNJAKA – BUNT PROTIV
KORUPCIJE U PRAVOSUDNOM SISTEMU BOSANSKOG
EJAleta*

KLJUČNE RIJEĆI: *alhamijado književnost, hadži jusuf Livnjak, arzuhal, pravosudni sistem, nepravda, korupcija.*

Arzuhali, molbe upućene organima vlasti, čine poseban žanr u okviru naše alhamijado književnosti. Oni predstavljaju vrijedna historijska svjedočanstva o društveno-političkim prilikama u Bosni pod osmanskom vlašću. Prvi plod alhamijado književnosti pronađen na tlu Bosanskog ejaleta je arzuhal hadži Jusufa Livnjaka koji potiče iz 1618/1619. godine. U ovom radu predstavljen je navedeni arzuhal u cijelosti, uz transliteraciju, transkripciju i prijevod stihova koji su na osmansko-turskom jeziku. Rad ukratko razmatra i prilike u pravosudnom sistemu Osmanskog carstva u XVII stoljeću.

UVOD

Prepisavši bilježnicu hadži Jusufa Livnjaka u svoj *Zbornik*, Muhamed Enveri Kadić sačuvao je od zaborava ne samo najstariji bosanski putopis s hadža, nego i dva arzuhala ovog autora koji spadaju među prve plodove nađe alhamijado književnosti.¹ Za razliku od divanske poezije koja je bila ograničena precizno utvrđenim pjesničkim vrstama i temama, alhamijado književnost izrasta iz samog bošnjačkog bića i govori o problemima koji muče običnog čovjeka. U okviru ove književnosti pisani su i prozni tekstovi koji su manje zastupljeni u odnosu na različite poetske vrste počevši od ljubavne poezije, ilahija (pjesama posvećenih Bogu), odgojno-didaktičkih pjesama, te arzuhala

1 Bilježnica hadži Jusufa Livnjaka je izgubljena. Posljednji put se nalazila u posjedu Alek-sandra Poljanića (1884-1948), direktora nekadašnje Zemaljske banke i velikog kolecionara. Više vidjeti: Herta Kuna, Pavao Andelić i dr, *Starja književnost, I knjiga bosanskohercego-vačke književne hrestomatije*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1974, str. 252.

(molbi upućih organima vlasti).² Već od prvih decenija XVII stoljeća imamo zabilježene molbe koje pišu ljudi iz Bosanskog ejaleta i tuže se na nepravdu vladajućeg sloja, korupciju u pravosudnom sistemu, zapostavljanje vojnika koji se zlopate braneći Osmansko carstvo i vlastitu grudu na granici Carstva.

O autoru do sada najstarijih pronađenih arzuhala na tlu Bosanskog ejaleta, hadži Jusufu Livnjaku, znamo samo onoliko koliko je ostavio podataka u svom putopisu s hadža.³ Rođen je u kasabi Livno. Nije poznat datum njegovog rođenja, ali budući da u putopisu navodida je obavio hadž 1615. godine, aiz druge bilješke saznajemo da je bio živ 1647. godine, možemo pretpostaviti da je rođen sedamdesetih ili osamdesetih godina XVI stoljeća. Bio je mujezin u Lala-pašinoj džamiji u Livnu. Kada mu je brat Omer imenovan imamom i hajtibom u džamiji Džudža Džafer-age koja se nalazi u Duvanjskoj nahiji u kasabi Župan Potoku (Duvno - Tomislavgrad), angažovan je kao mujezin spomenute džamije. Pored dužnosti mujezina hadži Jusuf Livnjak zapisao je u svom putopisu da se bavio dozvoljenom trgovinom i tako uštedio novac za hadž. U svom djelu slikovito je opisao brojne gradove u kojima je odsjeo. Zabilježio je i susret sa učenim ljudima poput Mirza-efendije, upravnika harema u Mekki, te Altı Parmak-efendije profesora u Kairu. Uz putopis se nalazi i kalendar koji je hadži Jusuf sastavio za lokalne potrebe iz čega možemo zaključiti da je naš autor poznavao osnove astronomije. (Šabanović 1989: 23, Nametak 1989: 147-149)

Cilj ovog rada je predstaviti prvi arzuhal hadži Jusufa Livnjaka koji datira iz 1618/1619. godine. On je napisan na bosanskom jeziku uz mnoštvo umetnutih riječi ili pak cijelih polustihova na osmanskom turskom jeziku. Drugi arzuhal koji nije predmet naše analize napisan je na osmanskom turskom jeziku i ima samo nekoliko stihova na bosanskom jeziku. Hadži Jusuf Livnjak je svoju prvu molbu naslovio: "Ovo je arzuhal koga sam poslao kadiji i rekao o naibu Spori Ibrahim-dedetu iz Brešnića u Duvanjskoj nahiji". (Enveri, 213) On sadrži dvadeset sedam strofa od četiri polustiha. Prvih pet strofa ovog arzuhala objavio je jedan od najstaknutijih bosanskohercegovačkih historiča-

-
- 2 Riječ *arzuhal* je složenica nastala od arapskih riječi 'ard (izvještaj, pregled, izlaganje) i *hāl* (stanje). Više vidjeti: Teufik Muftić, *Arapsko-bosanski rječnik*, El-Kalem, Sarajevo, 1997, str. 949. O arzuhalu kao diplomatskoj vrsti vidjeti: Azra Gadžo Kasumović, "Diplomatički dokumenti: arzuhali, mahzari, arzovi, ilami i sahha-bujuruldije – molbe, žalbe, kolektivne predstavke, prijedlozi, izvještaji i sahha bujuruldije" *Analji Gazi-Husrevbogove biblioteke*, XXXI, Sarajevo, 2010, str. 5- 45.
- 3 Putopis hadži Jusufa Livnjaka sa osmansko-turskog jezika preveo je, uvod i komentar napisao Mehmed Mujezinović. Ovaj putopis je objavljen pod naslovom: *Odazivam ti se, Bože... Putopis sa hadža 1615. godine*, Starješinstvo Islamske zajednice u SR Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Sloveniji, Svetlost, Sarajevo, 1981, 86 str.

ra dr. Muhamed Hadžijahić.⁴ U ovom radu nudimo nešto drugačija rješenja za transliteraciju prvih pet strofa hadži Jusufovog arzuhala. U nastavku donosimo transkripciju i prijevod teksta koji je na osmanskom turskom jeziku, te transliteraciju teksta na bosanskom jeziku. Koristili smo transkripciju koja je upotrebljena u *Islam Ansiklopedisi*, a riječi koje predstavljaju turcizme u bosanskom jeziku, naveli smo sa prema djelu *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku* Abdulaha Škaljića.

I

Pomagaj, imočki kadija!
Doisto je muráija.⁶

Ostavi nam prazan lonac.
Tağdır bize i nabač.⁸

Ne yalanlar size sastavi,⁹
Sad nas sa hâlom rastavi.¹⁰

I tebi hoće naudit.
Ne daj po nahiji hodit!

Netom Sporu bij kadija!
Meded senden, efendija!¹²

Zülüm itdi nāib sūfiyā.⁵
Udri njega, gospodine!

Boynuna mu imočki mač.⁷
Vele brzo, gospodine.

ter ga nama ostavi.
Udri njega, gospodine!

Ne umije dobro sudit.
Nàzar na nas, gospodine!¹¹

Savka nam grdnja dodija.
Udri njega, gospodine!

4 Uporediti: Herta Kuna, Pavao Andelić i dr, *Starija književnost, I knjiga bosanskohercegovačke književne hrestomatije*, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo, 1974, str. 252; Dr. Abdurahman Nametak, *Hrestomatija bosanske alhamijado književnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1981, str. 165-166; Muhamed Huković, *Zbornik alhamijado književnosti*, Preporod, Sarajevo, 1997, str. 183-184.

5 Nasilje je počinio zastupnik sufija.

6 Doista je licemjer. /muráija m (ar) onaj koji se izdaje za pobožna čovjeka, a u stvari nije istinski pobožan/.

7 Za vrat mu imočki mač.

8 On je nepravedan prema nama i uzdignut./nabadžiti se, nadignuti se, podignuti se./

9 Kakve laži vama sastavi,

10 Sad nas sa položajem rastavi./hâl m (ar) stanje, položaj/.

11 Pogledaj na nas, gospodine! /nażar (ar) gledanje/.

12 Pomozi, efendija!

Ayaķteri bir koç aldi. ¹³	Ništa ne ostade, hep çaldi. ¹⁴
Cānını cehenneme şaldı. ¹⁵	Udri njega, gospodine!
Haķkında dileriz kör ola! ¹⁶	Nāibler içinde īhor ola! ¹⁷
Haķķı añmadı do pola. ¹⁸	Nosit rùšvet, gospodine! ¹⁹
Çimende otūrup türpves, ²⁰	astarin vatraves ²¹
Iziše nam divi kokoš.	Pokla tvojim, gospodine!
Dahı yediler bir janje. ²²	Dopale je ljute rane.
Da se njime ne odhrane!	Udri njega, gospodine!
Kad mu dođe naš portogur, ²³	itdiği işini onur. ²⁴
Dermeyupkuzu sunur. ²⁵	Prisjelo im, gospodine!
Ucerili na nas zube,	ter sjedeći janje robe
İsterler da nas porobe. ²⁶	A zašto li, gospodine?
Bāşdı na nas pet kobila. ²⁷	Svaka ga hrđa ubila!
Pomozi, sveta Marija,	i pomagaj, gospodine!

13 Napojnicu jedan snažan momak uze.

14 Ništa ne ostade, on sve pokrade.

15 Svoju dušu Džehennemu predade.

16 Želimo mu slijep da bude!

17 Neka prezren među zastupnicima postane.

18 Rekao je istinu do pola

19 Nosit mito, gospodine. /rùšvet m (ar) mito/.

20 Kao repa sjedeći na tratini,

21 tvoj turban je nalik vatri.

22 Također, jedno janje pojedoše

23 Kad mu dođe naša pošta,

24 da ispravi to što radi.

25 Ne razmotrivši, janje nudi.

26 Oni žele da nas porobe.

27 Nahuška na nas pet kobila.

Kendisi biner kır āti.²⁸
Ev' njega hoće sve igrati.

Nisu mu odpadla kánat.²⁹
A gore, gospodine!

Meşeden çıkarır slavil³⁰
Kāhyā semir zorba steril.³¹

Posidi Sporo na glavil
E, bu gerçekdir,gospodine!³²

İster oğluna göz kapār,³³
Još je ljućí nego papar.

gizli rüşvetini yāpār.³⁴
Okani ga, gospodine!

Rüşvet itdi brez prilike.³⁵
Kano poljičke pulke³⁶

Vidismo mu zle biljege.
od zire, gospodine.³⁷

Rezad Brešnić sagradijo.³⁸
Kano bašk'o u popadije

Ne boji se on kadije.
I još gore, gospodine!

Teško Matijević Juri
Dileriz kesilsun burnu!⁴⁰

çun olmuş nāib Spori³⁹
Za nas živje, gospodine!

Bunu deyin eder hele.⁴¹
Nismo znali do súfije

Brešniklige ovo vele
Što je zülm, gospodine.⁴²

28 On sam jaše stepskog konja.
Oni želete da nas porobe.

Nahuška na nas pet kobila.
On sam jaše stepskog konja.

29 Nisu mu krila otpala. /kánat m (tur.) krilo/

30 Oduzima hrastovu šumu slaveći

31 Debeli čehaja nasilje širi

32 E, ovo je istina, gospodine!

33 Namigne sinu kad želi

34 tajno mito uzeti.

35 Uzeo je mito bez povoda

36 Kao ukrasi u polju. /pūlka, f (pers.) mali žuti kolutići od kovine kojim se ukrašavaju marame/

37 Od kima, gospodine.

38 Osramotio je Brešnić

39 jer pripade naib Spori

40 Mi želimo nos da mu se odsječe

41 To recite i on će napokon učiniti.

42 Što je nepravda, gospodine. /zülm m (ar) nepravda, nasilje, <tur. zulüm < ar. zulm/

Na, bu Glavo, nalet je⁴³
Virlo sav je od huljine⁴⁵

kano bagave kamilje.⁴⁴
Objesi ga, gospodine!

Svuda svirne kano slijepac.
Jel' olurdu da je nijemac?⁴⁶

Dugo mu je zelen vijenac.
Neg' muzèvir, gospodine!⁴⁷

Zimmiyye oldu ḥayf ve'ār⁴⁸
Kano koze u homar⁵⁰

Golem je ... himar⁴⁹
Svud se vere, gospodine!

Better oğlu bir edebsiz⁵¹
Nâm ve neşani olsun bellirsiz⁵³

Mi to, preteć isteriz⁵²
Je da bude, gospodine!

Irž yok imiş zerece.⁵⁴
Zlo je pošo, na to reče,

Doš'o na zle derèdže!⁵⁵
sveti čovjek, gospodine!

Çengānede'arż var dır.⁵⁶
Hemān dört pay-i himār dır⁵⁸

Ona'arż şāklamak'ār dır.⁵⁷
I još gore, gospodine!

Şārık şārıktař kābā⁵⁹
Morila ga vazda guba

kano vartakovički baba.
za života, gospodine!

43 Evo, ovaj Glavo, proklet je. /nálet m (ar.) prokletnik. Metatezom nastalo od lanet < tur. lânet < ar. la'na/.

44 Kao grbave kamile. /bàga f (tur.) izraslina, guta na vratu/.

45 Sav je od srdžbe. /hujali (pers.-tur) ljut/

46 Je limoguće da je nijem?

47 Nego spletkar, gospodine. /muzèvir m (ar) spletkar, smutljivac < tur. müzevvir < ar. mu-zawwir/

48 Zimiji je postao strah i trepet. /zimija m (ar) nemuslimanski podanik < tur. zimmî < ar. d imiyy "zaštićeni"/

49 Golem je ... magarac.

50 Kao koze u grmlje

51 Njegov sin je gori, neodgojen je.

52 Mi to spriječitiželimo.

53 Ime i slava bez traga mu ostalo

54 Nema časti ni koliko mrvice

55 /derèdža f (ar.) stepen, položaj < tur. derece < ar. darağa/.

56 U njegovim kandžama žalba se nalazi,

57 Sramota je tu žalbu sakriti

58 Gotovo da je četveronožni magarac

59 On grubo turban obara.

Ukider županski imam! Za njim klanjat je hārām.⁶⁰
Bir cūşče şāgir der temām.⁶¹ Dobro sudi, gospodine!

II ORTOGRAFIJA I JEZIK *ARZUHALA*

Kada je u pitanju ortografija koju Muhamed Enveri Kadić koristi pri pisanju ovog arzuhala, treba istaći da prepisivač dosljedno pravi razliku između afrikata ē i ċ, označavajući glas ē slovom ē, dok za glas č koristi znak ğ. Međutim, Kadić i glas c označava istim znakom ğ. Za naše slovo g upotrebljava znak ġ. Slovo ğ upotrebljava i za označavanje “perzijskog kafa” koje se izgovara kao naše g. Kada je u pitanju glas nj, autorga ponekad bilježi navođenjem znakova ڻ, a potom ڻ, dok nekad isti glas označava samo sa slovom ڻ. Pri navođenju glasa lj koristi isti znak ڄ kao i za slovo l. Pisanje vokala je dosta neujednačeno. Npr. na jednom mjestu se bilježi vokal a u sredini riječi *svaka*, dok je na drugom mjestu ista riječ napisana bez vokala a. Vokal a na početku riječi se bilježi znakom Ӑ. Vokal e se čestopisće sa hemzetom, npr. تَابِي (tebi), označava se i pomoću slova ئ, dok se ponekad uopće ne bilježi. Vokal o se označava pomoću znaka ۊ, a vokal i pomoću ڻ. Vokalno r Kadić bilježi u kombinaciji sa vokalom i, npr. وِرْلُو (vrlo). Nažalost, budući da je bilježnica hadži Jusufa Livnjaka izgubljena, ne možemo pouzdano znati je li Muhamed Enveri Kadić cijeli tekst potpuno isto prepisao. Tada bismo mogli polemirizirati o izgovoru pojedinih riječi. Što se tiče Livnjakovog bosanskog jezika, uviđamo upotrebu ikavice kroz riječi: iziše (izjedoše, pojedoše), posidi (sjedio je). Budući da spada među prve autore na bosanskom jeziku, ne čudi prevelika upotreba turcizama, ali i cijelih polustihova na osmanskom turskom jeziku. Hadži Jusuf Livnjak često u istom polustihu kombinira riječi iz bosanskog i osmanskog turskog jezika, npr. “Ne yalanlar size sastavi” gdje imamo samo glagol na bosanskom jeziku, dok se u drugom polustihu “Isterler da nas porobe” turski glagol *istemek* našao okružen bosanskim riječima. Autorumeće i koristi riječi koje mu odgovaraju iz oba jezika. On ostvaruje rimu u prvom, drugom i trećem polustihu svog arzuhala, a četvrti polustih ima za svoj refren, riječ *gospodine*. Prema navedenim poetičkim karakteristikama možemo zaključiti da ovaj arzuhal ima odlike turčije (turske narodne pjesme) u čijoj formi je ispjevana i pjesma Hirvat-türkisi Mehmeda Erdeljca. (Hasan 1989: 185, Kalajdžija 2012: 282)

60 Za njim je zabranjeno klanjati. /hārām m (ar.) zabranjeno < tur. haram < ar. harām/.

61 Jedan je smotanko potpuno prezren.

III KRIZA PRAVOSUDNOG SISTEMA U OSMANSKOM CARSTVU U XVII STOLJEĆU

Vrijeme kada hadži Jusuf Livnjak piše svoj arzuhal je doba velikih promjena u osnovnim institucijama Osmanskog carstva koje se suočilo sa poteškoćama na polju finansija, pravosuđa, vojske, obrazovnog sistema i dr. Ove brojne slabosti nisu bile odvojene, nego su po principu spojenih posuda, uglavnom utjecale jedna na drugu, ali i generirale nove probleme za Carstvo. Pojava korupcije i mitase sa centralne vlasti prenijela na pokrajine. Od XVII stoljeća položaj kadije ili čak muftije su za novac mogle steći poluobrazovane i nestručne osobe. Za vrijeme vladavine prvih osmanskih sultana postojala su stroga pravila pri izboru kadija. Bile su određene njihove brojne dužnosti, kao i period obavljanja funkcije. Mandat je bio ograničen kako bi se kadije mogle u periodu između dvije službe dodatno obrazovati i napredovati u pravnoj struci, ali i da se ne bi zbližili sa stanovnicima mjesta u kojem služe, te postali pristrasni pri suđenju. Budući da je služba kadije bila vremenski ograničena na godinu dana ili dvadeset mjeseci, ovisno o veličini kadiluka u kojem su djelovali, ponovno imenovanje nije bilo izvjesno i često su morali u Istanbulu čekati duži period na ponovnu službu. Posljedica ovakvog stanja bila je da se neke kadije pokušavaju na nezakonit način finansijski osigurati u periodu trajanja svog mandata. Pravosuđe u osmanskoj državi je prolazilo kroz krizu u XVII stoljeću jer je veliki broj lica sticao zvanje kadije, a nisu mogli naći namještenje. U XVII stoljeću deset kandidata je čekalo da nekom kadiji istekne vrijeme službe što pokazuje kakvo je bilo stanje s kadromi koliko je osoba čekalo svoje prvo ili novo imenovanje u službu. (Matuz 1992: 97)

Iz navedenog arzuhala možemo zaključiti da hadži Jusuf Livnjak iznosi veoma otvoreno kritike na račun suđenja i ponašanja sudskega zastupnika i njegovog zamjenika koji obavljaju svoju dužnost u Duvanjskoj nahiji. Ako uzmemo u obzir da u XVII stoljeću u Osmanskom carstvu na odgovornim poslovima često nisu imenovane osobe prema kriteriju obrazovanja nego prema poklonu koji su davali namjesniku, ne iznenađuje činjenica da zastupnik kadije ne zna suditi. Pored neznanja predstavnika sudske vlasti, mito je također bilo prisutno i ugrožavalo je ispravno suđenje. Autor je optužio sudskega zastupnika da je licemjer, da ne zna obavljati svoj posao, te da uzima mito. Svoje nezadovoljstvo iskazuje kletvama poput: morila ga vazda kuga, nek je ponižen, prezren. On pogrdnim opisima poredi Glavu, zamjenika sudskega zastupnika, sa magarcem, kozom koja se vere i priziva njegovu kaznu riječima: objesi ga, udari ga, kazni ga i td. Interesantno je da hadži Jusuf Livnjak svoj

očaj izražava i zazivanjem u pomoć svete Marije i gospodina koji u datim stihovima može ukazivati i na samog Isusa (Isaa). Autor obraća pažnju i na nepoštivanje kršćana koji su uživali status zimija - štićenika u Osmanskom carstvu. Oni su uživali sigurnost i imali pravo na slobodu vjere, suđenja i zaštitu imovine. Međutim, pojavom narušene sigurnosti, sve češćih ratova, siromaštva, zimije će se poput ostalih stanovnika Carstva naći na udaru sve brojnijih korumpiranih službenika osmanske administracije koji su obilazili njihova sela tražeći veće poreze i izmišljajući nove namete. (Inaldžik 2000:13) Vjerski predstavnicizmija će početi svoje tegobe olakšavati pomoću mita kao sve češćeg načina rješavanja problema u Osmanskoj državi. (Lašvanin 2003:270) Autor na kraju svoje molbe izražava nezadovoljstvo i sa mjesnim imamom. On traži od kadije da ukine županskog imama jer je zabranjeno da navedeni imam predvodi molitvu. Hadži Jusuf Livnjak na taj način žestoko kritikuje imama jer prema hanefijskoj pravnoj školi molitvu ne smije predvoditi nevjernik i malodobna osoba. (Tuhmaz 2002:327) Imam je predstavnik vjerske vlasti na lokalnom nivou. Poput krize pravosudnog sistema i vjerske institucije u XVII stoljeća doživljavaju velike promjene. Dovodi se u pitanje ne samo znanje, nego i moral vjerskih službenika.

Budući da nije sačuvan sidžil imotskog kadije, čijem kadiluku je pripadala Duvanjska nahija, ne možemo ustanoviti, da li je pozitivno odgovoreno na molbu hadži Jusufa Livnjaka, ali sam pokušaj da se digne glas protiv nepravde je svakako vrijedan pažnje i predstavlja svojevrstan bunt protiv nasilja i nepravednog suđenja. Arzuhal protiv Spore samo je potvrdio da je već u drugoj deceniji XVII stoljeća riječ o konstantnom padu stručnosti, ali i moralnog integriteta ljudi koji postaju predstavnici osmanske sudske vlasti. S našim autrom je otpočelo doba žalbi protiv pravosudnog sistema u Bosankom ejaletu. Godine 1636. je izbila pobuna u Sarajevu zbograzličitih nereda koje je svojim ponašanjem izazvao Mahmud-defterdar, birajući sebi odane muftije i kadije koji su za novac izmišljali fetve kako bi lišili nasljedstva porodicu čiji je član umro. Krajem XVII stoljeća jedna buna Sarajlija će biti prozvana "slučaj smutnje sarajevskog kadije" zbog kadije koji je nametnuo stanovništvu nezakonite globe. Početkom XVIII stoljeća Muhlisi je napisao pjesmu ukornicu o jednom bosanskom kadiji dok će kritika osmanskog pravosuđa u Bosni svoj vrhunac doživjeti u Isevićevom djelu iz XIX stoljeća.

IZVOR

Kadić, Muhammed Enveri, *Tarih-i Enveri*, III,R-7303,Gazi Husrev-begova biblioteka, Sarajevo

LITERATURA

- Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Starija književnost*, Knj. 1, priredili Enes Duraković i Esad Duraković, Fehim Nametak, Alef, Sarajevo, 1998.
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlica – Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, (1995) Aydın Kitabevi, Ankara
- Gadžo Kasumović, Azra (2010), „Diplomatički dokumenti: arzuhalı, mahzarı, arzovи, ilami i sahha-bujuruldije – molbe, žalbe, kolektivne predstavke, prijedlozi, izvještaji i sahha bujuruldije“, *Analı Gazi-Husrevbogove biblioteke*, XXXI, Sarajevo, 2010, str. 5 - 45.
- Hamdi, Hasan, (1989), „Turkije kao poseban žanr turske narodne poezije turske narodnosti u Jugoslaviji objavljene u časopisu Sesler“, *Prilozi za orijentalnu filologiju*, 38/1988, Orijentalni institut u Sarajevu, Sarajevo, str. 177-207.
- Historija osmanske države i civilizacije* (2004), priredio Ekmeleddin Ihsanoğlu, Orijentalni institut, Sarajevo
- Huković, Muhamed (1997), *Zbornik alhamijado književnosti*, Bošnjačka zajednica kulture Preporod, Sarajevo
- Imamović, Mustafa (1998), Historija Bošnjaka, Bošnjačka zajednica kulture Preporod, Sarajevo
- Inaldžik, Halil (2000), *Osmanlı'da Devlet, Hukuk, Adalet*, Eren, Istanbul
- Kalajdžija, Alen (2012), „O klasifikaciji bosanske alhamijado književnojezičke tradicije“, *Analı Gazi-Husrev-begove biblioteke*, XXXIII, Gazi Husrev-begova biblioteka, Sarajevo, str. 277-289.
- Starija književnost – I knjiga bosanskohercegovačke književne hrestomatije* (1974), priredila Herta Kuna i dr, Zavod za izdavanje udžbenika, Sarajevo
- Lašvanin, fra Nikola (2003), *Ljetopis*, Synopsis, Sarajevo, Zagreb
- Livnjak, Hadži Jusuf (1981), *Odazivam ti se, Bože... Putopis sa hadža 1615. godine*, sa osmansko-turskog jezika preveo Mehmed Mujezinović, Starješinstvo Islamske zajednice u SR Bosni i Hercegovini, Hrvatskoj i Sloveniji, Svjetlost, Sarajevo
- Matuz, Jozef (1992), Osmansko carstvo, Školska knjiga, Zagreb
- Nametak, Abdurahman (1981), *Hrestomatija bosanske alhamijado književnosti*, Svjetlost, Sarajevo
- Nametak, Fehim (1989), *Pregled književnog stvaranja bosanskohercegovačkih muslimana na turskom jeziku*, El-Kalem, Sarajevo
- Šabanović, Hazim (1973), *Književnost Muslimana BiH na orijentalnim jezicima*, Svjetlost, Sarajevo
- Škaljić, Abdulah (1973), *Turcizmi u srpsko-hrvatskom jeziku*, Svjetlost, Sarajevo
- Tuhmaz, Abdulhamid Mahmud (2002), *Hanefijski fikh*, Knjiga 1, Sarajevo

ARZUHAL OF HAJJI JUSUF LIVNJAK – REBELLION AGAINST CORRUPTION IN THE JUDICIAL SYSTEM OF THE BOSNIAN EYALET

Summary

Arzuhals, appeals to the authorities, belong to the special genre of the Bosnian Alhamiado literature. They represent precious historical testimonies on socio-political issues in Bosnia under the Ottoman rule. The first poem of our Alhamiado literature, which has been found on the Bosnian Eyalet territory up to now, is Hajji Jusuf Livnjak's *arzuhal* dating from 1618/1619. This paper considers the conditions within the Ottoman judicial system at the beginning of the 17th century and presents the *arzuhal*, its transliteration, transcription and Bosnian translation of the verses written in Ottoman Turkish. Since the protocol of the Kadi of Imotski has not been preserved, we do not know if the authorities complied with this *arzuhal*, but the author's effort to stand against injustice is praiseworthy.

KEY WORDS: *Alhamiado literature, Hajji Jusuf Livnjak, arzuhal, judicial system, injustice, corruption*

III

Elbisa USTAMUJIĆ

SAN KAO FANTASTIČKI DISKURZ SJEĆANJA

KLJUČNE RIJEČI: *psihološka trauma, transgresija identiteta, telepatija, fantastički diskurs, san i priviđenje, figure sjećanja, kulturno pamćenje*

Rad se bavi traumom identiteta, u povjesnom romanu Huseina Bašića *CrnoTurci – san i jazija*, koja je izazvana odlukom Berlinskog kongresa (1878) o samostalnosti Crne Gore, što je dovelo do masovnog iseljavanja bošnjačkog stanovništva iz Nikšića i ostalih gradova. Našavši se u apsurdnom položaju izgubljenog svijeta, doma i domovine, dolazi do psihološke traumatiziranosti, dezintegracije i gubljenja individualnog identiteta, te transgresijom do identifikacije braće u istoj tragičnoj судбини. Protagonist romana je Jašar/Jakub, udvojeni lik koji u telepatijskim snovima jedan drugom proživljavaju životne nedaće i traume. *CrnoTurci* je hibridni roman u žanru povjesnog romana u kojem je fantastički diskurs piscu poslužio kao tematsko-strukturalni model izlaganja sižeа pa se snoviđenjima, vizijama i drugim fantazmima oblikuju i izražavaju psihotični naponi dezintegrirane psihe i iz prostora kulturnog pamćenja prizivaju figure sjećanja.

Nakon nekoliko zbirk poezije, Husein Bašić je objavio prvi roman značkovitog naslova *Tuđe gnjezdo* (1980) u stilu visokog modernizma Selimovićevih povjesnih romana, koji je kasnije ušao kao prva knjiga u romaneskni ciklus sa romanima, također, simboličnih naziva: *Kapija bez ključa, Kosti i vrane, Pusto tursko, Bijeli Azijati*, pod zajedničkim naslovom *Zamjene 1–5*, 2000. godine. Romane ispisuje samosvjesni pripovjedač i lik, Ibrahim Žioc iz Plava, arhivar u carigradskom arhivu, na mjestu deponovane osmanske prošlosti. Sve te Bašićeve povjesne romane povezuje isti ili sličan hronotop, 1878. godina i kasniji potresni događaji u Sandžaku i na širem prostoru Balkana koji će uslijediti povlačenjem turske vojske. U isti povjesno-prostorni i tematski kompleks spada i roman *CrnoTurci – san i jazija*, objavljen 1996. godine, a

prema navodu pisca napisan je još 1979. godine, za vrijeme studijskog boravka u Turskoj. Za retroaktivnu reprezentaciju prošlosti u Bašićevim povjesnim romanima može se primijeniti Kodrićevo uopćenje u vezi sa Kulenovićevom *Ponornicom* da su doprinijeli: "da se u njima sačuvaju književno-kreativne mogućnosti teme o traumi trenutka 'kad se carstva mijenjaju' i drami 'novog vremena', spasivši je tako od mogućeg – iako nikad do kraja izvodljivog, apsolutnog – potiskivanja u manje ili više umrtiljeni repertoar čisto povjesnih književnih predmetno-povjesnih interesa jedne književne tradicije". (Kodrić: 276)

U romanu *Crno Turci* ispričana je mala ljudska priča o velikoj balkanskoj povjesnoj temi – *iseljavanju*, čiji se dramatični scenariji na tom prostoru stoljećima ponavljavaju, od osvajanja osmanske imperije do njenog povlačenja, što je generiralo traumatične lomove islamiziranog stanovništva, a što, nažalost, traje i u svakom dalnjem pomjeranju granica izazvanih povjesnim raskršćima. Na primjerku namijenjene knjige, autor je dopisao "ova grozničava jazija s naših tegobnih i tužnih muhadžirskih puteva", jer su se te stranice o ljudskom stradanju pred zlom historije pokazale anticipirajućim i za događaje iz posljednjeg rata u Bosni i Hercegovini. Bašić tu opsesivnu temu o programiranom istrebljenju – pritiscima, zaplašivanjima, progonima i zločinima nad Bošnjacima Sandžaka, Kosova i Podrinja, dokumentirano elaborira i u romanima *Krivice I i II* (1974), iz Drugog svjetskog rata.

Naslov romana je uzet iz *Teftera* Sakiba Podgorije, imama Pašine džamije u Nikšiću i odmah na početku pisac sugerira: "a vi ga pročitajte kako vam se učini bolje, ili kako vam drago: *sudbina crnogorskog naroda ili sudbina crnomorskog naroda* između sna i smrti, na putu za nestanak." (Bašić 1996: 5) Odlukom Berlinskog kongresa Crna gora je dobila samostalnost što je dovelo do iseljavanja bošnjačkih gradskih centara:

Većina bošnjačkog stanovništva u međuvremenu je pobegla u Bosnu i Hercegovinu, Sandžak, Kosovo i Albaniju. Od tada je počelo lutanje mnogih bošnjačkih porodica iz današnje Crne Gore, ne samo po Balkanu nego istovremeno sve do Anadolije i sjeverne Amerike. (Imamović: 350)

Događaji, oko odbrane Nikšića, predaje turske vojske i promjene vlasti, su posvjedočeni citiranim tekstovima ratnih dopisnika u austrijskim i londonskim novinama,¹ te zapisima iz *Teftera* Podgorije i *Memoara* kralja Nikole koji

1 Spiridon Gopčević: *Der turco-montnegrinische Krrieg*, Wien, 1878; Viljem Sauervald: *Zur Geschichte Montenegros; Illiryan Letters*, Arthur J. Evans. London, 1878; J.K.Tracy, ratni dopisnik, *Times*, London, 1877.

je (27. Avgusta 1877) odaslao na Cetinje euforičnu depešu u stihovima: "Na bijelu Onogoštu/ zastava se moja vije/ a Plamenac vojevoda/ pod njom rujno vino pije;/ oko njega barjaktari/ zagraktali ko orlovi,/ a Nikšići sjetni, tužni/ sad su meni svi robovi!" (Bašić 1996: 10) U isto vrijeme Podgorija emotivno u *Tefteru* zapisuje muku prvog muhadžerskog koraka: "koji najkraće traje, a naj-dulje boli. Poslije dolazi izgub i tama. Tuđa zemlja. Karabak." (Bašić 1996: 14)

Posmatrajući crnogorsku pratinju i one što zauvijek napuštaju dom i do-movinu, engleski dopisnik A. J. Evans je zabilježio kulturološku impresiju:

Kako siromašno i tužno izgleda ovo šarenilo slovenskih gorštaka sa kapama crna oboda, koja kao da uvijek znači poslovanje, sa prostim bijelim gunjem ili dolamom, tamnosmeđom strukom pred veličanstvenim turbanom, sa sjajnim i slobodnim kićankama na fesu i na bogatom svilenom džamadanu i sa svim onim drugim fantazijama od zlata i smaragda. Čovjeka uhvati teška tuga kad posmatra ove umjetničke izrade, kad prati ove odlazeće grupe i gleda kako njihovo srebrom ukrašeno oružje blješti na suncu daleko preko ravnice! (Bašić 1996: 12)

Tako je, slika toga odlazećega svijeta u sjaju odjeće i oružja, zapisana za pamćenje i povjest.

Nakon poetike svjedočenja tekstovima učesnika i svjedoka događaja smjene vlasti i prevrata, tanku, fragmentarnu nit siže, u mozaiku sjećanja, snova i vizija, dalje vodi figura autorskog naratora o egzodusu plemena Kuča i zadnjeg karavana koji je pokrenut poslije jednog mučkog ubistva, a što je bio znak za pokret na put kojim je posljednjih godina iselio cijeli *turski Nikšić*. Priča prati identičnu sudbinu braće, mlađeg Jašara i Jakuba, koji su u promijenjenoj društvenoj situaciji zapali u identitarnu krizu izgubivši etnonacionalni, statusnosocijalni i politički identitet i u svemu tome izgubili su i individualne identitete i postali niko i ništa u ničemu, identificirajući se u istoj egzistencijalnoj situaciji izgubljenog svijeta i egzila. U dilemi otici ili ostati, iz straha od neizvjesne budućnosti, sa jezom u duši i bolom zbog teške odluke o razdvajanju, obojica su sanjala simbolične snove koji su im predskazali propast njihovih kuća i porodica u apokalipsi vode i vatre:

Jašar je sanjao povodnju, veliku i mutnu, kakvu nikad na javi nije video. Vidio je kako u nju propada Jakubova kuća i brat mu Jakub, njegova žena Hatidža, sinovi Irfan, Hasan i Merdžan i kćeri Zuma i Fija. Tonu u vodu i izranajaju iz nje, za riječima neke pjesme koju ne pjeva ljudski glas, već ona voda. I on zna da je te riječi negdje čuo i da mu nijesu nepoznate. Ponavlja se to kao dalga na moru, koja čas otkrije, a čas

potop kameno kuge Jakubove kuće. Jakub je sanjao kako gori Jašarova kuća u Nikšiću, kako Jašar, žena mu Rufija, Sinovi Asim i Misin i kćeri Vildana i Ševala, zapaljene kose i haljina na sebi, pjevaju nešto što je otprije čuo, ali ne sluhom, već nekim naslijedenim čulom, koje mu je donijelo taj glas i sliku, zaključavši ih zauhlom bravom neiskaza, da ih ne može ni zapamtiti, ni zaboraviti. (Bašić 1996: 18)

U stanju egzistencijalne krize i strepnje u samoj osnovi bića, ti glasovi su prizvani iz neke dubine tuđeg iskustva i koje je sada u traumatičnoj stvarnosti isplivalo kao nejasan, ali zloslutan znak. To su traumatizirana sjećanja i strahovi iz ranijih *istraga*, koji su nataloženi u naslagama kulturnog pamćenja, isplivali iz dubina podsvjesnog u vidu fantazmagoričnih snova i mora, a koji zastrašujući predskazuju i upozoravaju.

Neuralgične tačke u kulturnom pamćenju trauma historije Bošnjaka Crne Gore, Bašić je prepoznao kao “drugo vrijeme” u kome su “novi gospodari” što je otvorilo trajnu traumu sublimiranu u metonimiji “tuđe gnijezdo”, a iz te društvene pozicije generirana je muhadžerska drama Crnoturaka, odnosno Bijelih Azijata, jer “nesretan insan i kad okom trepne može da pogriješi, kamoli kad tuđu zemљu drži za svoju, a svoju za tuđu” (Bašić 1996: 39). Autor kao moto romanu *Bijeli Azijati* citira zapis Sakiba Podgorije:

Sve do Bosfora kazivali smo se Crnoturci, iako su nam glave bile bijele, kao čefini koje smo nosili pod pazuhom. Množina smo za noć osijedili, kao ovce. Dalje, do tamo (neki su govorili do tame) zvali smo se Bijeli Azijati. Možda i zbog toga što su im čalme i čefini bili – ujedno. (Bašić 2000: 5).

CrnoTurci su hibridni model u *toposu* povjesnog romana sa elementima fragmentarno mozaičke lirske strukture, ali koju, umjesto emocija, pune njihove preobrazbe u imaginarnе slike i fantazme uzavrele svijesti i podsvijesti, podjednako u snu i na javi. Poglavlja su kratka i izdijeljena na fragmente, sa naslovima kao *moto*, ponekad u formi citata, koji imaju poetsku i semantičku funkciju. Bašićev izbor fantastičkog žanra u kojem je fantastički diskurz tematsko-strukturalni model izlaganja sižea i u kojem se, jedino snoviđenjima, vizjama i drugim fantazmama, psihotični naponi traumatične realnosti mogu dimenzionirati i razumjeti u prostorima iracionalnog.

Jašarovo stanje u Nikšiću i Jakubovo putovanje za Kučkim karavanom paralelno se prati kroz, u suštini, identične telepatijske snove koji im se u stvarnosti događaju, a u kojima sami ne razaznaju jesu li to Jašarovi ili Jakubovi snovi. Sanjali su javu “koju su i na daljini vidjeli i osjetili kao djelić života koji

se dogodio.” (Bašić 1996: 23) Oba sanjaju Jašarovu kuću, jedan sa zazidanim prozorima i vratima i crne ljude, žene i djecu u njoj i oko nje, a drugi sanja istu kuću bez prozora i vrata. U stvarnosti, Jašar zatiče zgarište i duvarine granatom razrušene Jakubove kuće koju mu je dozvoljeno da popravi i naseli se, dok je njegova kuća knjaževom naredbom stavljena pod sekvestar kao i sva imanja nikšićkih Turaka. Pod konstantnim pritiskom opterećene psihe rastankom i brigom za brata i svim drugim razlozima nove društvene situacije, Jašara u snu muče more, dozivaju ga Jakube, ali

više to nijesu glasovi, već zvijeri, čekaju ga otvorenih čeljusti, pruženih jezika koji ga obližuju kao plamen koji se razgorijeva. Potom iz onih kuća izlaze samo plamteće glave na crnim vratovima što se izvijaju kao zmije, i glas se njihov veže oko njegovog vrata, kao usijani konopci kojim se pute najlući dušmani u tvrđavi. (Bašić 1996: 32)

U tim snovnim morama neobičnih i stravičnih slika razmjenjuju se simboli užasa – šišmiši, zmije zvijeri, ili najezde miševa, ušiju i bijelih i crnih vrana, zloslutnica, koji su isplivavali iz prostora trumatizirane podsvijesti.

Šest noći zaredom, Jašar i Jakub sanjaju telepatijske snove koji ih dovođe u misaonu i osjećajnu vezu identifikacije i proviđenja stvarnosti. Usnili su smrt Jakubovog najmlađeg sina, a san je predskazao i smrt Jašarovog tek rođenog sina. Šeste noći sanjaju da se Jakub bori sa iroškim pehlivanima da bi iroški pehlivanski duh Jašaru prorekao gubitak snova i tako rastanak sa bratom zauvijek: “on od groblja do groblja, ti od sna do sna, tuđeg”. Podudarni snovi su poticali iz istog konteksta – nepripadanja i iskorijenjenosti, gubitka svoga svijeta, straha od neizvjesne sudbine i potisnutog bola zbog rastanka i nesreća koje im se događaju i u kojima se osipaju kao u mitu “Sijermina djeca”. Brojeći kamile u nesanici, Jašaru se prikaza kako “kučki karavan batraga tvrdim azijskim drumom, i sunce peče kao na kijametskom danu, a njegovi Kući, mali spečeni crni, kao Jedžudžova i Medžudžova djeca, idu u obećano mjesto Karabak, u koje i on mora da ide”. (Bašić 1996: 72)

Jašarov gubitak snova je psihološki problem poremećaja mentalne ravnoteže, pa se opterećena psiha oslobađa u priviđenjima, na granici između podsvijesti i grozničave jave. Na groblju mu se priviđa otvoren grob i u njemu mu se prikaže grozd od glava osam generacija tu sahranjivanih Kuča. Vidi oca, djeda i pradjeda i obavještava ih da je Jakub otišao u Tursku i da je sad “drugo vrijeme” i “novi gospodari.” Od toga ocu ispadaju zubi, a pradjedu izade zmija na lijevo uho, a sve su to znakovi koji ne slute na dobro.

U psihotičnom stanju strepnje pred budućnosti, Jašar će u nevjericu sa-
slušati prosjaka Mahira koji mu prepričava san o proročanstvu Hamze Mu-
šovića, poznata po tumačenju snova i predskazivanju događaja, a koje se, u
funkciji agitacije za odlazak, zasnivalo na krivici predaka koju je širila ideolo-
gija mržnje, koja je u svojoj isključivosti rasla i ispoljavala se većim razmje-
ma svireposti u svakom sljedećem ratu:

*Oni koji ostanu živi kao iza groma, nemoj da pomisle da su ostali i pre-
tekli za vazda. Pretekli su i ostali do novog klanja i nove istrage. Ubija-
će vam djecu i silovati žene, prekopavaće vam groblja i kućne temelje,
rušice vam džamije i zadužbine, čak i mostove kuda i oni prolaze, samo
da ih ne podsjećaju na vas, kao da ih nema. Brisaće sve, iz knjiga i iz
pamćenja, kao da nijeste ovdje bili pet stotina godina, već ni pet dana.
Doći će crni ljudi, zarasli u kosu i kostrijet, sve kara od kara veći. To
kara će im biti u imenu i prezimenu, u očima i obrazu, i oni će ga spirati
sa sebe vašom krvlju i jaukom. Tako je ovdje zemljom, vodom i nebom, i
tako će ovdje biti dok je vijeka i svijeta.* (Bašić 1996: 76)

U stanju ispraznjениh osjećanja i obeznanjenosti, Jašar je prvi put pro-
šao avetenjski praznimi kućkim mahalama: “na tuđim nogama, gledajući tuđim
očima, iz tuđe glave”. (Bašić 1996: 104) Išao je po “bijeloj nesanici”, prividu
bjeline raprostrnih ćefina bivših stanovnika, kao posljednji postapokaliptički
svjedok bivšeg života. Prepoznaće sve po imenu i svjedoći preciznim onoma-
stičkim podacima o porodicama i ljudima koji su tu živjeli, kućama i kulama u
kojima su stanovali, o bunarima, džamijama, hanovima, mahalama i geografs-
kom krajoliku. Uzalud je dozivao domaćine i ukućane, sve je zaposjednuto
utvarama među kojima raspoznaće sjene i obličja poznatih ljudi i demonične
scene povjesnih užasa kakve će se kasnije sresti u Karahasanovoј fočanskoj
kući utvara, u njegovom ratnom romanu *Noćno vijeće*. U džamiji Hadžidanuši
između sjena i njega proključa voda mijenjanjući sve boje, a kada se smiri “osta-
de na njoj metalna pokorica kao zamagljeno ogledalo” i on telepatijom vidje
Jakuba i kneza Nikolu u stambolskoj luci i kako mu Jakub predaje ključeve
Nikšića, ne shvatajući politiku koja je dovela Knjaza na poklonjenje Sultani. U
priviđenjima se javljaju prizori oko odbrane i predaje Nikšića, figure sjećanja iz
zavičajnog folklora i sjećanja na etničke junake i događaje i tako se reprezentira
prošlost kroz strategije poetičke igre koju omogućuje fantastički diskurz. U
jednoj ludističkoj sceni sa Jašarovom glavom koju su mu odrezali “crni brkati
ljudi”, on vidi sjenu svoga trupa, dok glavu na krovu kule Čardaklije biskaju
bijele vrane i prebacuju je na drugu kulu, da bi pop Đoko njegovim kuštravim

perćinom čistio vodenički kamen i njemu povratio golu lubanju koju on stavlja nahero na ramena. To su egzistencijalnom jezom dozvane slike odsječenih glava o kojima pjeva crnogorska epika i koje su pohranjene u prostoru kulturnog pamćenja plemena. Međutim, kao snovi i priviđenja se u stvarnosti događaju. Ispod Prosene kule, on vidje, kao nekad na prozoru, svoju ženu Rufiju kako mu maše krilom ustrijeljene ptice, a njene suze kapaju po njemu. Dalje mu se prikaza da u vodi bunara Čankovac ona polagano tone, a na skliskom kamenu osjeti mehkoću njene razapete kože i tako mu se predskazala njena smrt. Kada se vratio kući, zatekao ju je da “leži na jastuku kao mrtva ptica”.

U vodi bunara Pašanca prikazaše mu se potonuli svi Nikšićani: “Vidio im je grozdove glava i uzdignute ruke kako grabe oblake izvrnutog neba i tijela koja se praćakaju u *žitkoj vatri*. I znao je: Tamo su svi moji – nadnosio se nad tu vatru zapanjen njenom širinom i dubinom što se otvarala pred njim” (Bašić 1996: 107). Prema predajama i u svijetu onirizma, bunar je kosmička veza neba, zemlje i podzemljia: “S pomoću njega se komunicira s boravištem mrtvih”. Međutim, za Bašića, kao i za V. Huga, bunar znači čovjekovu spoznaju: “Duboko tamno ogledalo u čovjekovoj je nutrini. Tu se nalazi strahotno svijetlo sjena (...) Naginjući se nad taj bunar vidimo u njemu na ponorskoj dubini, u uskom krugu, golem svijet”. (Chevalier / Gheerbrant 1994: 68) Na Zavrhu, Jašar svrati na Avdi-Ljucin bunar koji je zatrpan glavama što ih je odsjekao njegov ljuti nož. U Erbezi, kuli s pet čoškova, prikaza mu se da o tavanici vise suhe ljudske glave nikšićkih prvaka i junaka iz ovog i prošlih vremena, prepoznaje ih po imenu, a onda dobiše svoja davno izgubljena tijela i sjedoše za postavljenu sofru redom kako su ginuli i umirali. Iz kuće epskog junaka Ahmeta Bauka, učini mu se da čuje tužbalicu Najme Aganove koju je oteo svatovima i bio smrtno pogoden. U jednom momentu, Jašar vidje legendarni prizor kako Tahir Ljuka Mali na konju Koturu preletje sa Zle gore na Ostrog i za njim ostade zeleni trag preko neba. Na porušenoj Šejtan tabiji, odakle su najduže branili grad, njemu “premreži oči sjenka jednog događaja” uoči same predaje, kako gore razigran pop poziva na mejdan, a neki čovjek izade i jednim zamahom handžara ga obori, pa i sam pogoden pade. Sav taj viđeni košmarni svijet mrtvih su dozvane figure sjećanja, ličnosti i predstave sa krvavog pira historije.

Posljednja scena je sa izvora Mahnitovac gdje se pred žednim Jašarom događa čudo, voda se uz klokot povlači i zatim vraća proključala, dižući paru i maglu. Tako je filmski efektno izведен ulazak kroz bjelinu ćefina u svijet mrtvih, dijaboličnih scena i svakakvih užasa, te izlazak kroz paru i maglu. Vraćajući se Jašar tone u mitomotoriku sjećanja (Assman), sluša pjesmu o ju-

nacima, njihovim sjajnim tokama i oružju u epskom sjaju koji ne tamni vremenom, a koju su pjevali kamen drvo i voda: “

Tvoje sjajne toke na ramena/ Toke pošlji meni, Nikcu starcu,/ Druge toke Hadžimanić Dura/ Na mojega Gavrilović Tura,/ Dževerdara Sukić barjaktara/ Na sokola Baletića Rada,/ Sjajne toke Babića Jašara/ Na viteza Radulović Sima,/ Sjajnu brešu Mrke Usejina,/ Na mojega Žutka Lipljanina,/ Sjajne toke Derve Barjovića/ Na mojega Peja Markovića./ Pa dževerdar Paripović Zuka/ Na mojega s Dobre gore Vuka! (Bašić 1996: 113)

Stihovi o junačkom odmjeravanju snaga pripadaju prošlosti u kojoj su Jašarovi preci bili u povlaštenom položaju i na čijoj je strani bila moć, dok je na drugoj strani, na prostoru sukoba interesa, to generiralo rivalstvo i otpor u želji da se položaj promijeni, a što se sada stubokom preokrenulo.

Poslije ženine smrti, Jašar u stanju potpunog rastrojstva gubi vezu sa stvarnošću i pokazuje znake poremećenosti, djeci mijenja imena, miješa riječi u molitvi, ne zna složiti turban i ostaje gologlav bez tog posljednjeg znaka do stojanstva, “go čovjek” u praznom prostoru egzistencije, sa koga je spalo sve što je određivalo njegov društveni identitet. Našavši se na društvenoj margini, kreće na put sa neprimjerenum saputnikom, kepecom Zitom Kamencem (karnevalskim likom) i sa njegovim magarcem Dilaverom, proputovavši gradove od Nikšića do Gusinja, u nadi da će, pošto su mu snovi “pregorjeli”, pronaći i povratiti izgubljeni san i sa namjerom da sluša i tumači tuđe snove: “Mnogo se našeg svijeta raselilo, nešto je i ostalo, vidjećemo šta će san da kaže za jedne i druge” (Bašić 1996: 130). Ali usput nalaze prazne domove i ispražnjena (“obestražena”) mjesta, a što nije otislo i što nije mrtvo, to je živi mrtvac, na putu da to postane ili da pamet izgubi. U snovima koje su usput saslušali ljudi su iskazivali svoje strahove i u snu vidjeli najezdu vrana ili su, pak, vidjeli zlatne ptice žudnje i svojih nada. Idući za svojim budnim snom, svi su Jašarovi prividi, kao i tuđi snovi, puni slika napuštenih domova, samoće i smrти, simbola jeze i užasa zlih slutnji. U tom košmaru od tuđih snova, on više ne zna je li onaj što je prije bio ili se “nesvjesno promijenio s nekim, pa sad živi tuđi život”.

Devetog dana Jašar i Zito su se rastali i kao posljednji Kuči našli se u sred legende. Zito predosjeća kraj i moli ga “nek sačeka njegovu dušu na Đavoljoj vodi, gdje šejtani uzimaju abdest i gdje hazreti Azrail pere svoje nevidljive čengele kojima vadi duše”. Jašar pokušava da ga utješi drugom pričom koju je djelimično zapamtio: “Jok more duša je tvoja gore, u gori zelenoj, u vučjem srcu, u surom orlu ...” (Bašić 1996: 213). U toj planinskoj stravi, on se

prisjeti pjesme gusinjskih čiradžija: “A kakva je prokleta planina,/ proklet bio ko njome hodio;/ U podnožlu kosti na gomile,/ po sredini vuci i hajdući,/ a po vrhu orli i gavrani./ Četu druga da uhvati tuga,/ a jednoga pamet da ostavi.” (Bašić 1996: 214) Te posljednje noći, Jašar je zanoćio među kućkim mramorima i tu je usnio dva sna u istom snu sa proviđenjem tragične sudbine svoje i bratove i svih Kuča Crnoturaka. U snu vidje Jakuba kako

sam kao gavran, uzgrće vatru na grobovima između kojih leži, a ta vatra se mrvi u prah, sipi i propada među kostima što bjelasaju kao bijeli očnjaci vučice koja kolje svoju vučad. I krv joj kapa niz mokru njušku Jašaru na mrtvo čelo. (Bašić 1996: 215)

Ujutro Jašar ugleda “uskovitlano more magle” i “kao luda kap kanu u njega” (predanje kako su neki njegovi preci iznad istog klanca skočili u maglu misleći da je vuna – jarina). U toj magli prikaza mu se Junuz Kuč i svi drugi ljudi i žene koje je poveo sa sobom u Karabak, koji ga hvataju, vuku i pozivaju da skoči u ambis.

Jašar/Jakub je udvojeni lik protagonisti u romanu. Našavši se na društvenoj margini, u stanju duboke psihološke traume i ugroženih individualnih identiteta, braća se transgresijom identificiraju. Poremećaj psihičke ravnoteže manifestuje se u otupjelosti i ispražnjenosti osjećanja što je stvorilo prostor da se nasele utvare, koje su simboli i otjelovljenje strahova ugrožene egzistencije i koje svojim demoničnim oblicima ulaze u prostore snova, vizija i fantazmi što plutaju u imaginarnim medijima vode, vatre, magle, pare i tame, mijesajući ono što je bilo, iz prostora pamćenja deponovanog u podsvijesti, i što je sada, sa prozrenjem onog što će tek biti. Tako je identitarno uporište iz društvenog polja transcendencijom preseljeno u memorijsko sjećanje. U široko razastroj mreži intertekstualnih i interverbalnih niti, umrežuju se sjećanja na dostojanstvo predaka koje priziva u snovima i vizijama apsurdan položaj nepričavanja, poniznja i uskraćenosti svake vrste ljudskog dijaloga, bez ikakve mogućnosti da se taj neljudski položaj promijeni. Iz ugroženog identiteta zavojljnosti izranjavaju dozvani junaci i oružje, događaji, priče, legende i predanja, kao naplavine koje nosi struja fantastičkog diskurza i koje figurama sjećanja popunjavaju prazan prostor obesmišljene egzistencije i samoču izolacije na društvenoj margini. U Bašićevom romanu *CrnoTurci* do punog izražaja je došla poetska imaginacija, raskošnost i figurativnost lirskog izraza, u bogatstvu asocijacije i lebdenju predstava na granici između sna i jave, u snovidnim poetskim slikama koje omogućuje igra – između svjetlosti, sjena i tame, viđenog i sanjanog, realnog i irealnog – na granici između racionalog poimanja i pri-

znavanja iracionalnog. Pribjegavajući fantastičkom diskurzu i “oneobičavanju”, Bašić je estetizirao zlo balkanskog/bošnjačkog usuda, predskazanog i viđenog na djelu i u najnovijoj bosanskoj ratnoj tragediji.

LITERATURA

- Assman, Jan (2002), *Kulturno pamćenje*, Vrijeme, Zenica
- Bašić, Husein (1996), *CrnoTurci – San i jazija*, Novi Pazar, Udruženje pisaca Sandžaka, Slog, Podgorica
- Bašić, Husein (2000), Ciklus romana *Zamjene* 1–5, Almanah, Podgorica
- Chevalier, Lj. i A. Gheerbrant (1994) *Rječnik simbola*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Imamović, Mustafa (1997), *Historija Bošnjaka*, Bošnjačka zajednica kulture Preporod, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja, Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Biblioteka bošnističke Monografije, Sarajevo

DREAM AS A FANTASTICAL DISCOURSE OF MEMORY

Summary

This paper deals with trauma of identity in a historical novel by Husein Bašić, *CrnoTurci-san i jazija*. The trauma of identity this novel depicts is caused by the decision of the Berlin Congress (1878) on the independence of Montenegro, which led to the mass emigration of Bosniaks from Nikšić and other cities. A man, finding himself in the absurd position of someone who has lost his home, his country, in fact, his whole world, experiences psychological trauma, disintegration and loss of an individual identity. Transgression leads to identification with brothers facing the same tragic fate. The protagonist of the novel is Jašar/Jakub, a split personality who has telepathic dreams in which one part of his personality experiences the difficulties of life and trauma of the other part of his personality, and vice versa. *CrnoTurci* is a hybrid novel in a genre of the historical novel. The writer uses a fantastical discourse in order to create the plot of the novel. Psychological difficulties of a disintegrated psyche are shaped and expressed by waking dreams, visions, and other fantastical forms. Figures of memory are recalled from the space of cultural memory.

KEY WORDS: *psychological trauma, transgression of identity, telepathy, fantastical discourse, dream and vision, figures of memory, cultural memory*

Vildana PEČENKOVIĆ

IDENTITARNI LOM I TRAUMA NEPRIPADANJA U ROMANU *ZELENO BUSENJE*

KLJUČNE RIJEČI: "Zeleno busenje", Austro-Ugarska monarhija, identitet, trauma, otpor, grad

Jedan od prijelomnih trenutaka u historiji Bosne i Hercegovine, okupacija od strane Austro-Ugarske i smjena dvije civilizacije Orijenta i Okcidenta, okvir je unutar kojeg se u prvom bošnjakom romanu *Zeleno busenje* Edhema Mulabdića ispisuje priča o kolektivnoj traumi, ali i individualnoj tragediji kao posljedici historijskih zbivanja na društvenom planu. Radnja *Zelenog busenja* pokreće se u trenutku kada dolazi do okupacije i narušavanja harmonične slike svijeta. Upravo taj traumatični trenutak predstavlja dinamičku silnicu koja pokreće mehanizme re/konstrukcije identiteta. Ahmetova borba za vlastiti identitet je borba za prostorom kao konstitutivnim elementom identiteta, a kolonijalne prakse potvrđuju da je definiranje prostora, njegovo mapiranje uvijek i jedan od oblika demonstracije moći. U radu se propituje hijerarhija vrijednosti elemenata koji učestvuju u izgradnji narativnog identiteta glavnog lika te načini uspostavljanja jedne nove topografije svijeta u kojoj ambient spoznajnog sučeljavanja postaje ustanak, otpor i odbrana domovine.

1. LABILNOST IDENTITETA

Pitanja identiteta iznimno su važna za sva društva koja su prolazila kroz različite faze i na koja su historijski preokreti ostavili značajnog traga. Identitet nije trajna kategorija nepodložna promjenama i njegova bit je u kontinuiranom kretanju i transformaciji. Svaka promjena, prije svega ona društveno uslovljena, može da utječe na promjenu identiteta. Stoga identiteti moraju raspolagati sa sposobnošću prilagodbe i adaptacije, jer ukoliko to nisu u sta-

nju, uslijediće kako ju je nazvao američki psiholog Erik H. Erikson – kriza identiteta¹.

Erikson je pojam identiteta smjestio u društveni i historijski okvir i na taj način povezao intimno i subjektivno sa objektivnim, društvenim i kulturnim.² I kulturolog Stuart Hall govoreći o kulturnim identitetima, pod krizom identiteta označava različite kulturne krize koje pogadaju identitetu u posljednjoj fazi postmodernog subjekta³ koju karakterizira fragmentacija identiteta. Konstrukcija identiteta dešava se zapravo unutar društvenih okvira koji određuju poziciju subjekta i time usmjeravaju njihove predodžbe. Prema tome, ona reflektira određenu društvenu stvarnost i proizvodi stvarne društvene učinke.

Kao kontinuirani proces, proces nastajanja i nestajanja, koji se stvara u razlikovanju, identitet je u stalnom uspostavljanju vlastitog identiteta u odnosu na druge, kao i na prepoznatu drugost u osobnom. Identitet se uvijek tumači u odnosu na drugog, a njegova konstrukcija podrazumijeva neprestanu borbu i “težnju za samovrednovanjem” (Halpern, Borbalan 2009: 8). Čovjek je skup različitih identiteta koji su se u prošlosti gradili i razgrađivali, te u tom smislu i savremene rasprave o identitetu ukazuju na čovjekovu potrebu da uvijek postoji u okvirima određenog metadiskursa.

Ključni period u definiranju kolektivnih ali i individualnih identiteta u Bosni i Hercegovini bio je prijelaz iz XIX u XX stoljeće, *fin de siècle* (kraj stoljeća), susret tradicije i moderne, Istoka i Zapada, vrijeme prvog suočavanja sa političkim, društvenim, kulturnim i inim vrijednostima Evrope.

Pozicija u kojoj su se našli pripadnici svih etnokonfesionalnih skupina u BiH, pozicija nepripadanja jasno definiranom kulturnom prostoru, na granici kulturno-civilizacijskih svjetova, zahtjevala je opredjeljenje i osjećaj pripadanja. Takva pozicija nije dozvoljavala niti potpunu

1 Kriza identiteta uglavnom se javlja u nestabilnim vremenima snažnih društvenih previranja, kada su poljuljane stare vrijednosti, a nove nisu dovoljno snažne da uspostave ravnotežu. Prihvatanje promjena u društvu podrazumijeva i participiranje u njima, što neminovno vodi promjeni identitetata, dok suprotno, odbijanje promjena vodi identitarnoj krizi. Termin *kriza identiteta* u društvene nauke uveo je Erik H. Erikson (Erikson 2008: 9-11).

2 Zasluga Eriksona je i u tome, što je napravio distinkciju između pojmove identitet i identifikaciju, smatrajući da je identifikacija prva faza u konstituiranju identiteta i da se ista ne može izjednačiti sa pojmom identitet. Da bi se mogla osjetiti vlastita samosvojnost, identitet razlike pretvara u drugost i na taj način drugost postaje konkretizacija razlike.

3 Stuart Hall iznosi tezu da su predodžbe o identitetu prošle tri osnovne etape u razvitku, ovisno o tome kako se poima subjekt: fazu prosvjetiteljskog, “nedjeljivog” subjekta, fazu sociološkog subjekta i fazu postmodernog subjekta koju karakterizira fragmentacija identiteta. Po tome, identitet nije stalan, nepromjenljiv već kontinuirani proces, proces stvaranja i razaranja, napuštanja staroga i uspostavljanja novoga (Hall 2001: 219).

asimilaciju sa evropskim svijetom, niti ostanak u okvirima dotadašnjih društvenih vrijednosti. Stoga nije čudno, da su u tom periodu najuočljivije različite identitarne transformacije, dekonstrukcija starih i uspostava novih identiteta pojedinca ali i društva u cjelini.

2. *ZELENO BUSENJE* U KONTEKSTU POTRAGE ZA IDENTITETOM

Širi društveni značaj i smisao literarnog stvaranja sve do 1918. godine bosanskohercegovački su pisci shvatali uglavnom u smislu kulturnog i prosvjetnog preporoda. Prilagodjavajući se zapadnoj kulturi, ti kulturni pregaoci nastoje očuvati tradiciju i vlastitu duhovnost ne odričući se prošlosti. Kako smatra Rizvić (1994: 234) "taj lični doživljaj bivše i suvremene historije sadrži ograničenja pisca kao suučesnika u tom prijelomnom zbivanju, ali i spontanost vlastitog svjedočenja, suosjećajnost stvaralačke identifikacije, u koju se humano uklapa i onaj odmak njegov kada kritički razmišlja i sudi o sudbinama junaka svoga pripovjedačkog svijeta".

Ostvarujući se na primjeru jedne etničke skupine, kao niz slika o "raslojavanju života muslimanske narodne i društvene sredine" (Rizvić 1994: 204) književno oblikovanje civilizacijskog vakuma između dvije carevine – Osmanske i Austro-Ugarske, predstavlja temu "naročite historijske traume, kao i temu korjenite i sveobuhvatne kulturne tranzicije ili temu složenog i dramatičnog kulturnog prekodiranja" (Kodrić 2012: 204). Riječ je o književnosti, koja je svjedok ljudske drame u vremenu raspada dominantne historijske perspektive, koja nastaje kao proizvod intelektualaca koji su među prvima prihvatali nove ideje i shvatili značaj kulturnog buđenja naroda. Stoga se u književnosti tog perioda, čitaju i prepoznaju isti oblici psiholoških zbivanja koji nastaju i u društvenoj stvarnosti.

Traumatična nastojanja samodefiniranja na granici susreta vremena i prostora, svjetova i naroda, nas i drugih, dramatična traganja za kulturnim identitetom čijim bi se definiranjem izbjegla "mučnina vječnog dodira ništavila" na prostorima historijske neizvjesnosti u bošnjačkoj književnosti XX stoljeća postaje lajtmotivska intertekstualna figura i ponorno prisutni kulturni topos koji se u svakom novom tekstu javlja u drukčijem vidu i obliku estetske sugestije (Duraković 2003: 35).

Edhem Mulabdić pripada onoj generaciji književnika koja je ponijela teret samoodređenja i samopoznavanja bošnjačkog naroda u njegovim naj-

tragičnijim trenucima.⁴ Uvidio je da su samo borba, prosvjetna, kulturna i duhovna afirmacija, načini moralne pobjede i jedina svijetla tačka u budućnosti, a da će rezigniranost ukoliko postane prevladavajući aspekt samosvijesti Bošnjaka, onesposobiti njihove istinske racionalne potencijale. Stoga je i Mulabdić shvatio među prvima da je umjesto bespomoćnosti, koja uzrokuje obrazac pasivnog ponašanja, neophodno afirmiranje svijesti o vlastitom identitetu i tome kako vidimo svoju budućnost.

Dolazak austrougarske vlasti i Mulabdić je, kao i većina njegovih sunarodnjaka, doživio tragično i dramatično. Shvativši realnost položaja u kojem se našao bošnjački narod, Mulabdić istupa kako bi utjecao na svijest vlastitog naroda i njegovo što bezbolnije prihvatanje novina koje je donijela nova vlast. Njegova književnost je usmjerena na edukaciju i moralno-didaktičko osvješćenje te se stoga treba složiti sa Sarićem, koji u monografiji *Mulabdić* ističe (2002: 7-8) da je Edhem Mulabdić bio “ili začetnik ili jedan od najvažnijih sudionika svih značajnijih kulturnih, prosvjetnih, socijalnih, političkih i književnoumetničkih događaja, nikad ne zanemarujući osnovne životne djelatnosti, prosvjetnu i književnu”.

Okupacija od strane Austro-Ugarske carevine i smjena dvije civilizacije Orijenta i Okcidenta, okvir je unutar kojeg se u prvom bošnjačkom romanu *Zeleno busenje* Edhema Mulabdića ispisuje priča o kolektivnoj traumi, ali i individualnoj tragediji kao posljedici historijskih zbivanja na širem planu.

Zeleno busenje, kao književni egzemplar kompleksne aktuelne društvene situacije, a što je primijetio i Vervaet (2009: 469), odgovara ključnoj ulozi koju je Benedict Anderson (1993: 30) dodijelio romanu u procesima zamišljanja nacionalnog identiteta. Kako je Mulabdić zastupao interes zajednice kojoj pripada, roman predstavlja narativ o vlastitoj nacionalnoj zajednici sa jasno naglašenim interesima bošnjačkog etnosa, a to su modernizacija i put evropeizacije. Ambiguitet između stvarnih činjenica i fikcije, Mulabdiću služi kao ishodišna točka književnog postupka, jer se pitanje fakcije ne mora postavljati isključivo u okvirima svijeta teksta već može biti postavljeno i s obzirom na svijet koji suegztira izvan njega.

Kao prvi bošnjački roman sa historijskom odrednicom, *Zeleno busenje* se realizira kao pripovijest o prekinutoj ljubavnoj priči uslijed austrijske okupacije.

4 U biografiji Edhema Mulabdića postoje dva najznačajnija momenta koji se kao “objektivirana događajna grada” kako ih naziva Rizvić u studiji “Plima novog vremena u prozama Edhema Mulabdića” (*Panorama bošnjačke književnosti*, str. 201.) provlače kroz njegovo književno djelo. Prvi momenat je Mulabdićev doživljaj okupacije Bosne i Hercegovine, a drugi je “kult rada, učenja i obrazovanja”.

cije, pripovijest o ratnom putu mladog Ahmeta, ali i pripovijest o sudbinama dvije maglajske porodice u konkretnom historijskom kontekstu, kao "konkretizirana i objektivizirana pojedinost unutar globalne slike društvenih događanja i previranja u sudbonosnom i prelomnom trenutku po život ljudi čitavog jednog naroda" (Sarić 2002: 218).

Maximilian Braun smatra (2009: 86) da roman slijedi "realističko-nacionalni pravac" jer je najtješnje vezan za aktuelnu društvenu stvarnost i u njemu se osjeti "djelić neposredne istinitosti, koja ne dozvoljava pretjerane konstrukcije". Sanjin Kodrić (2012: 227) isti smješta u kontekst "kanonskog kulturnomemorijskog makromodela" dok ga Kazaz definira (1998: 56) kao "klasični historijski roman romantičarskog tipa".

Radnja *Zelenog busenja* pokreće se u trenutku kada dolazi do okupacije i narušavanja idilične slike svijeta, a taj prijelomni trenutak u romanu predstavlja dinamičku silnicu koja pokreće mehanizme re/konstrukcije identiteta. Traumatična nastojanja samodefiniranja na granicama vremena i prostora i dramatična potraga za identitetom, pitanja su sa kojima se suočavaju protagonisti u romanu. Dešavanja na kolektivnom planu, dolazak okupatora i saznanje da je "Bosna data" izazivaju unutarnji sukob i stvaraju privid dislociranosti: vremenske – one prije dolaska Švabe i nakon njihovog dolaska; i prostorne – Maglaj u vrijeme idiličnog života i Maglaj nakon dolaska austrougarske vojske, u čijem se procjepu konstituira identitet.

3. GRAD KAO PALIMPSEST (OSVAJANJE I GUBITAK PROSTORA/IDENTITETA)

U ovom trenutku, samoisključivanjem iz novog stanja zavičajnosti, u romanu započinje povijest glavnog Mulabdićevog junaka. Prostor i dešavanja koja nastupaju i zahvataju taj isti prostor, glavni su motivacijski elementi u romanu. Ahmet, vođen unutarnjim silama koje ne može kontrolirati, gubi svoje *ja* i u nemogućnosti da poveže novo, podijeljeno *jastvo*, postaje općinjen traganjem za istinom, postaje njen zatočenik i odbija da participira u stvarnom, vidljivom svijetu, u kojem "nije mogao ni zamisliti onoga gorkog položaja da bi on mogao živjeti pod neprijateljem" (ZB, 155). Dolazak nepoznatog Drugog, pojačava intenzitet užasnutosti, budući da Drugi predstavlja opasnost. Drugi je uznemirujuće i radikalno strano, jer pripada jednom sasvim suprotnom svijetu od onog na kojeg je junak navikao.

Samorazumljivi osjećaj pripadnosti je poljuljan i Ahmet gubi sve dotadašnje oslonce: nasljeđe, porodicu, majku, Ajišu, državu. Započinje proces propitivanja značenja i preispitivanje perspektiva koje teže ka samorazumije-

vanju. Na bratove riječi da je Bosna data Švabama, u Ahmetu se bude dotad nepoznati osjećaji. Bosna je data, ali se o tome ne smije govoriti, da se glas o tome ne proširi od njih, utišavao je Mehmed-efendija Ahmeta: "nas drže ko i Osmanlije koji su Bosnu dali" (ZB, 32). U tim je riječima Ahmet pročitao priznavanje poraza, prihvatanje nametnute sudbine od strane tuđina – tuđinci ih dali, tuđinci uzeli, a oni u Bosni još treba da šute o tome: "Čim se tako duboko primislio, taj čas mu se pričiniše bratove opomene odveć niske, lukave i nekako baš u tom gledao neku veću sramotu nego li u samoj predaji Bosne" (ZB, 32).

Rasprava koja se vodila u kajmekamovoj sobi o carskoj emernami u kojoj je većina bila protiv boja, jer "ko bi digo pušku na Austriju, digo ju je na sultana, jer ovo biva njegovom voljom" (ZB, 34), Ahmetu je otvorila nove puteve spoznaje. Oni, koje je još jučer gledao s poštovanjem, "sva ona gospoda pred kojom se on do tada stadio kao mlad momak i činovnik, sva ta gospoda pade u njegovim očima, duboko pade a nada sve diže se Hadži Selim – aga" (ZB, 37).

Proces samouspostavljanja identiteta u tim trenucima ulazi u prazan prostor kojeg nije moguće reprezentirati i kojeg Nirman Mornjak-Bamburač (2006: 360) opisuje kao "gubitak ega, prijetnju grobne dubine pamćenja kao jedinog medija koji, metaforički govoreći, može imaginirati povijest stradanja". A povijest stradanja Ahmet doživljava i kao priču o vlastitom životu: "Bože dragi, il' sam ja znaniji i bolji turčin, il' su oni izdajice baš sve s reda?" – pitao on sam sebe – "Zašto se ja bijem? Ah, dušmanin šala nije! Udarit će nam na din, obraz, imetak a ko će to podnosit..." (ZB, 156).

U Ahmetovoј topografiji svijeta, ambient spoznajnog sučeljavanja postaje ustanak, otpor, odbrana domovine, jer "turčinu čovjeku nema preče ništa nego ustati i braniti se" (ZB, 157). U tom junačkom sučeljavanju, on postaje ovisan o jednoj ideji, smatrajući je vrijednom toliko da za nju žrtvuje sve ostale ideje: "il' odbraniti (...) ili poginuti" (ZB, 44).

Traumatično i rascijepljeno *ja*, spremno je na žrtvu, jer trebalo je braniti "i majku i dragu svoju i vatan i sve. A poginut, ah, to je sveto, to je... stoput bolje nego li sramotno živjet!" (ZB, 44). Ova Ahmetova odluka, kojoj autor, kako smatra Sarić (2002: 228), pristupa "s uvažavanjem, čak svečano, pa i gordo, s jakim etičkim akcentom" postaje identitetska oznaka i centar imaginarnе mape koja će i odrediti buduće postupke glavnog junaka.

U imaginarnu mapu Ahmet upisuje nove pojmove na osnovu kojih rekonstruira vlastiti identitet - Bosna, bošnjaštvo, sloboda i čast – postaju simboličke reprezentacije odnosa vlastitog i estranog, potčinjenih i vladajućih. Sul-

tan, Turska, Austrija – dobivaju negativan predznak i za Ahmeta predstavljaju sve protiv čega se treba boriti:

“Ta zašto čovjek živi? Ako živi da se spremá za Onaj svijet pa da onda umre, kako i treba da radi pravi turčin, ima li onda boljeg međana od boja za domovinu, a da stečeš Onaj svijet, da i svom rodu pomogneš, da – najposlijepokažeš da si potomak Hrnjica i Halila?” (ZB, 38).

Taj svijet za kojeg se treba boriti za Ahmeta postaje utopija, dok mjesto njegovog odrastanja, njegov rodni grad, Maglaj postaje heterotopija u smislu kako je taj prostor definirao Michel Faucault.

Faucault svoju teoriju nastavlja na radove Georgesa Bataillea, koji je zasnovao heterologiju kao disciplinu kojom bi subjektu razdvojenog identiteta ili subjektu bez identiteta pronašao središte. U tekstu *O drugim prostorima* (2008/9) Faucault definira heterotopije⁵ kao obrnute utopije, dislocirana mjesta koja središta pronalaze u sebi.

Heterotopija, smatra Faucault, obavlja svoju funkciju od trenutka kad se ljudi nađu u nekoj vrsti prekida sa tradicionalnim vremenom, te u tom smislu i ideali za koje se bori Ahmet, sloboda i Maglaj bez tuđinskog jarma, postaju utopija - idealizirana koncepcija društva, dok se Maglaj kao heterotopija javlja neočekivano, kao Ahmetova predodžba na nove okolnosti.⁶

Mglaj, stvarni grad koji je posjedovao identitet, postaje heterotopijom – *drugim* mjestom kojega zaposjedaju *drugi* ljudi, a u isto vrijeme za Ahmeta predstavlja utopiju – jer je svjestan da više neće i ne može biti dio njega. Poslužimo li se terminom francuskog antropologa Marc Augé *nemjesta*⁷, mo-

5 “Nasuprot utopiji kao suštinski nestvarnom prostoru koji funkcionira kao neposredna ili izokrenuta analogija sa stvarnim prostorom Društva, heterotopije su stvarna mjesta, mjesta koja doista postoje i koja su oblikovana u samom temelju društva – koja su nalik protupočložajima, jedna vrsta djelotvorno ostvarene utopije u kojoj se stvarni položaji, svi drugi stvarni položaji koji se nalaze unutar dolične kulture, istodobno predstavljaju, osporavaju i izokreću.”

6 Primerom sa ogledalom, Faucault je na sličan način objasnio istovremeno postojanje utopija i heterotopija: “U ogledalu se vidim gdje nisam, u nestvarnom, virtualnom prostoru, prostoru koji se otvara iznad površine; ja sam tamo gdje nisam” ali “budući da ogledalo postoji u realnosti (...) ogledalo funkcionira i kao heterotopija (...) ono čini mjesto koje zauzimam (...) povezanim sa svim prostorom koje ga okružuje, i apsolutno nerealnim”.

7 Raspoznavanje mjesta i nemjesta proizilazi iz opreke mjesta i prostora, kojeg je prvi protumačio Michel de Certeau, koji smatra da je prostor “prohodno mjesto”, ono koje zauzimaju ljudi, koji stupaju u odnose na mjestima i ostvaruju se u prostoru. Pojam prostora je apstraktniji od mesta, jer se na prostor uvijek primjenjuje neko protezanje, razmak između dvije stvari ili dvije tačke (omeđeni prostor ili prostor u rasponu od sedam dana). Prostori i mesta se prepliću i prožimaju. Nema mjesta koje ne bi sadržavalo mogućnost nemjesta. Mjesto je utočište čovjeku koji se kreće nemjestima. Mjesto i nemjesto suprotstavljaju se (ili jedno drugo izazivaju) kao riječi i pojmovi koji ih opisuju. (Augé 2001)

glo bi se utvrditi da Maglaj (nekadašnje mjesto) postaje upravo i nemjesto pri čemu se prvo nikad potpuno ne briše, a drugo se nikad do kraja ne ostvaruje. Time se njegovo značenje približava palimpsestu “na koje se neprestano iznova upisuje zbrkana igra identiteta i odnosa” (Augé 2001: 74), jer ako neko mjesto možemo odrediti kao identitarno i povijesno, onda je prostor koji ne možemo definirati ni kao identitaran ni kao povijestan – nemjesto, i njime se označava negativna oznaka mjesta, odsustvo mjesta iz sebe samoga.

Ahmet ne pristaje na povratak u Maglaj, a prostor njegove mladosti sad se ostvaruje kao mjesto susreta različitih ideologija i sukoba moći u kojem se individualno potčinilo kolektivnom što potvrđuje da i prostor može biti društveno konstruiran, s promjenljivim granicama. Ahmetove dileme da “još nije kasno, još ima vremena, da se čovjek ogleda, da opere onu ljagu, da možda domovinu osloboodi, u boj, u boj!...” (ZB, 120) ne dopuštaju povratak na staro. Sve prošlo postaje nevažno, jer pozicija na kojoj se pripovjedač nalazi usmjerenja je na ono što će se desiti i što će odrediti sudbine svih likova u romanu: “Svi su dotadanji bojevi bili uzaludni, a ovaj, činilo mu se, da će bit odlučan, zadnji” (ZB, 155).

Osnaživanju takve samooblikujuće individualnosti doprinosi jedino vrijeme, koje uključuje elemente diskontinuiteta i protivrječnosti a koje će za Ahmeta zauvijek stati, jer u tom boju, posljednjem, Ahmet “nije ni mislio drugog svršetka” (ZB, 155).

Koncept narativnog identiteta, pokazuje se u ovom slučaju u svojoj nedovršenosti, jer Ahmetov identitet Mulabdić zaključuje u njegovoj odsutnosti. Autor nam na recepcionskoj razini uskraćuje pouzdanu informaciju o Ahmetovoj smrti, te sam događaj ostaje nedorečen⁸.

Nakon epizode o razbojništvu koje čine uniformirani zločinci i ubistva stare Omer-efendinice, sudbina Ahmetova još nije pouzdana. Tek dolazak Lazarev, u vrijeme kad su u kući susjedi i rođaci žalili za Omer-efendinicom, koji

8 Ni sam Mehmed-efendija nije uvjeren u istinitost prve vijesti o bratu: “Mehmed-efendija dugo hodao po čaršiji, a nigdje nikoga poznata, dok u neko doba izbi k njemu jedan momak sa Klisa.
– Ima l' išta za Ahmeta? – saletje ga Mehmed-efendija.
– Zlo, efendija! – dočeka ovaj – Čuo sam, a ne znam potvrdo, da ti je brat ranjen, s drugi opet vele, da je – poginuo! – izusti ovaj tiho.
Mehmed – efendija sav problijedi.
– Eto, nemoj mi vjerovat! – ubrza opet ovaj da kako utješi Mehmed-efendiju – Jedni vele tako, a drugi opet... pa daj, znaj! Ni samu tomu momku nije taj glas bio pouzdan, jer mu tako kazivali drugi koji su bili na Preslici, ali Mehmed – efendija je bio poražen, on u tom nije nazrijevao ništa dobra” (ZB, 164-165).

je donio Ahmetov svežnjić sa hamajlijom i čevrom – sve što je iza Ahmeta ostalo, siguran je znak Ahmetove tragične sudbine.

Ahmetu nije dato pravo na ovlašćujuću posljednju situaciju, koju preuzima autor i premješta tu poziciju na druge likove koji zatvaraju identitetski krug vlastitom naracijom: Mehmed – efendija bratovom hamajlijom (“Dakle je uistinu poginuo!” – jecao je on pod utiskom ovog tužna, istinita glasa”), a Ajiše čevrom koja je bila simbol mladalačke ljubavi i vjernosti (“Ona nijema čevra donese joj crn, al’ istinit glas o Ahmetu, da je zbilja poginuo”).

Taj nedostatak vidljivosti, upućuje na činjenicu da se pojedinac žrtvuje u ime univerzalne homogenizacije društva i da svaka razlika postaje neprihvatljiva. Ahmet je žrtva više svoje identitetske samorealizacije u priči, nego vlastite tragedije, koja je utoliko veća što se direktno reflektira na sudbine ostalih likova u romanu.

4. NARATIVNA STRATEGIJA: STVARANJE DISLOCIRANOG PRIPOVJEDNOG SUBJEKTA

Muhsin Rizvić u studiji “Plima ‘novog vremena’ u prozama Edhema Mulabdića” uočio je da u prozi ovog autora postoje dva istaknuta tipa likova koji se životno uspostavljaju odnosom prema vremenu. Prvi je lik konzervativca, fanatično okrenutog prema prošlosti i suprotstavljenog novom životu koji sve oko sebe vrijednuje stariim mjerilima, a drugi je lik razumno otvorenog čovjeka koji prihvata novo vrijeme. Lik Muharemag u romanu *Zeleno buseanje* predstavnik je prvog tipa, tradicionalista, koji u procesu apstrahovanja različitosti oblikuje svoj narativni identitet. Muharemag svoj identitet ostvaruje unutar imaginarnih granica, gdje svako popuštanje pred novim i nepoznatim, vodi otuđenju i gubljenju vlastitog identiteta. To je, u ovom je slučaju, složen proces koji se reflektira ne samo na stereotip nego i mogućnosti, posredstvom kojih se naracija ostvaruje u isprirovijedanim praksama koje su prostorno i vremenski dislocirane u odnosu na vlastito samopoimanje.

U praktičnim realizacijama te pripovjedne prakse uspostavlja se fikcionalni prostor koji diskurzivno okružuje dislocirani pripovjedni subjekt, a koji opet oslonac pronalazi u izdvojenoj poziciji drugosti. Problem koji se postavlja kao središnji je: da li je moguće i na koji način taj dislocirani subjekt uklopiti u prostor dominirajućeg identifikacijskog obrasca?

Identitetsku jednadžbu Muharemagu gradi u jasno ocrtanim granicama između dva simbolička poretka: s jedne strane su oni/Osmanlije, s druge mi/

turčini⁹. Između ova dva razgraničena kruga, nalaze se i oni koje Muharema-ga smatra izdajnicima jer se “miješaju” s Osmanlijama:

Muharemag je zbilja mrzio sve one koji se s Osmanlijama miješaju. “To su njihove ulizice!” – govorio je on. Ta rijetki su tada učeni ljudi uopće, a pogotovo oni koje kalem i u sud uvede, pa makar da onako ni potrebbni nijesu, ona plaća u svacijim očima bila cilj i svrha učenosti njihove. No, to je sve uzalud, oni su u Muharemaginim očima bili gori i od samih Osmanlija. (ZB, 20)

Narativna strategija isključivanja (relacijski proces isključivanja uvijek podrazumijeva i uključivanje), s jedne strane konstituirala istost prema unutra, gdje se Muharemag pozicionira na način da sebi pripisuje sve što odriče drugom i obratno: sve što pripisuje drugom odriče od sebe. Odustajanje od vlastite posebnosti značilo bi smanjenje distance i postepeno brisanje razlika, te stvaranje mogućnosti da se “njihovo” pretvori u “svoje” i obrnuto.

Mulabdićev postupak konstrukcije narativnog identiteta u ovom se dijelu najjasnije može definirati postupkom zazornosti, koju je iz psihanalize u umjetnost među prvima primjenila Julija Kristeva. Prema Kristevi (1989) zazorno se javlja da bi podržalo *ja* u *Drugome* a autori koji pristupaju opisu zazornog, projekciraju ga i projekciraju se u njega, prilagođavajući mu stil i sadržaj djela. Zazorno mora biti odbačeno i negirano, kako bi subjekt mogao cjelovito egzistirati unutar vlastitih granica, jer “zazorno ima samo jedan objektivni kvalitet – bivanje onoga što je suprotno od *ja*.”

Nastavljujući se na rad Kristeve i proširujući teoriju o zazornom, Elisabeth Grosz ističe (1989: 78) da se imenovanjem zazornog uspostavlja distanca, prostor koji na sigurnoj udaljenosti drži opasnost od stapanja i sjedinjenja kojom prijeti zazorno. Govoriti o zazornom znači osigurati istovremeno distancu i razliku od njega.

Muharemag se ostvaruje kao subjekt koji se želi odvojiti od Ahmeta koji predstavlja Drugo, ono što subjekt nije i od čega se želi distancirati. Sve van uspostavljenih granica je ono što izmiče simbolizaciji – zazorno.

Trenutak susreta dvojice muškaraca koje veže ljubav prema Ajiši kada Muharemag pomišlja da uništi barijeru između njih, kojeg Sarić naziva trenutak “vlastite slabosti” u ovoj bi interpretaciji predstavljao proces simbolizacije Drugog. Osjetio je i Muharemag da Ahmet nije više onaj stari od kojeg ga dijele zidovi, ali prekoračiti granice zazornosti, značilo bi otvoriti se za dijalog i prihvatići da Drugi, ne predstavlja nužno opasnost.

9 Mulabdić pod pojmom *turčin* podrazumjeva muslimane “turske” (islamske) vjeroispovjesti

Ovaj trenutak moralne dileme, kao vid ontološke datosti, poslužiće u kreiranju narativnog identiteta, gdje je pronalaženje mogućnosti samoznačenja/samoidentificiranja usmjereni na distanciranje od Drugog. Muharemagin lik potvrđuje kako identiteti otpora izviru iz nepodnošljivog ugnjetavanja i temelje se na nekom esencijalističkom određenju u okviru kojeg je svaka identifikacija u isto vrijeme i direfencijacija. Izgubivši oslonac u jedinoj uporišnoj tački koja ga je podsjećala na to što on jeste, on gubi sebe, vlastito ja – postaje olupina bez traga ljudskosti: “ a on – ko pusto stablo kom ljuta bura skrši graje, tužan, satrven....” (ZB, 262)

5. ZAKLJUČAK

Zauzimajući različite perspektive Mulabdić propituje ukupnost identitarnih koncepata najznačajnijih reprezentacijskih modela koji u romanu zastupaju suprotne ideologije. Prvi je lik Ahmeta koji osvjedočava potrebu zajedništva i promovira ideju homogeniziranja, neminovnog kolektivnog jedinstva u trenucima historijske nepredvidivosti (Šabotić 2004: 237). Ahmetova borba za potvrđivanje vlastitog identiteta je borba za prostorom kao konstitutivnim elementom identiteta, a kolonijalne prakse potvrđuju da je definiranje prostora i njegovo markiranje uvijek i jedan od oblika demonstracije moći. Za konstituiranje identiteta iznimno je značajna funkcionalna prezentacija vlastitog prostora, koja se postavlja nasuprot drugom (tuđem) prostoru. Čovjek i prostor postaju jedno – te gubitak prostora nužno implicira i gubitak identiteta, odnosno prostorno urušavanje vodi identitetskom raslojavanju, gubitku one referentne tačke koja je bila okosnica narativnog identiteta pojedinca ali i zajednice u cjelini.

Drugi je lik Muharemaga, patrijarhalna figura u kojoj se preprežavaju tradicionalni, konzervativni, antiaustrijski ali i antismanlijski nazori. On nije u stanju da pomiri dvije sukobljene strane: iskonski osjećaj pripadanja i ukorijenjenost u patrijarhalnu tradiciju s jedne i novo vrijeme sa drugaćnjim društvenim okolnostima s druge strane. U nemogućnosti da se ispolji u realnom prostoru – on se zatvara u “začarani krug” vlastite egzistencije, a nemogućnost samospoznavanja dovodi do dislokacije i premještanja u sferu imaginarnog prostora. Muharemaga ne priznaje pomjeranje granica, te su binarne opozicije u njegovom slučaju konačne i neprikosnovene, što neumitno vodi urušavanju sistema. Mulabdić u *Zelenom busenju* na ovaj način sugerira na neodrživost esencijalizma i potrebu redefiniranja identitetskih obrazaca. Pomjeranje granica je nužno, jer *svoje* nije više unutar granice nego zalazi u vanjski prostor – prostor drugosti.

Pitanje izvantekstualne referencije u ovom romanu je od izuzetne važnosti jer gradeći tekst na historijskim činjenicama, autor otvara mogućnost referencijalne verifikacije. Roman na ovaj način ima dvostruku optiku: s jedne strane omogućava estetsku i političko-simboličku identifikaciju subjekta s imaginarnom zajednicom, dok s druge strane jezički i ideološki sudjeluje u konstruiranju te imaginarnе i prostorne zajednice (Hansági 2006: 171).

Individualizacijom općih pitanja sa kojima se susreću likovi u romanu, književni diskurs se približava životnom iskustvu i pamćenju pojedinaca, te se stoga i roman *Zeleno busenje* može nazvati “medijem i rezitorijumom kulturnog pamćenja takvim koji simulira osetno-spoznajnu kompleksnost konkretnog egzistencijalnog iskustva sveta” (Juvan 2011: 282).

LITERATURA

- Anderson, Benedict (1993), *Imagined Communities*, London, Verso
- Augé, Marc (2001), *Nemjesta. Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, prevela Vlatka Valentić, Naklada DAGGK, Karlovac
- Braun, Maximilian (2009), *Začeci evropeizacije u književnosti slavenskih muslimana u Bosni i Hercegovini*, prev. Ibrahim Dizdar, Suada Hedžić, Dobra knjiga, Sarajevo
- Duraković, Enes (2010), “Traganje za književnim identitetom. Poetika sjećanja i kritička samorefleksija”, *Pregled*, Časopis za društvena pitanja, No. 3, Sarajevo, 11-52.
- Erikson, H. Erik (2008), *Identitet i životni ciklus*, Zavod za udžbenike, Beograd
- Grosz, Elisabeth (1989), *Sexual Subversions – Three French Feminists*, Allen & Unwin, St. Leonards
- Hall, Stuart (2001), “Kome treba ‘identitet’?”, *Reč*, Časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, br. 64/10, Beograd, 215-233.
- Halpern, Katrin, Borbalan, Žan Klod Ruano (2009), *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Clio, Beograd
- Hansági, Ágnes (2006), “Iskazi pripadnosti”, u: *Kulturni stereotipi, Koncepti identiteta u srednjoeuropskim književnostima*, ur. Dubravka Oraić Tolić, Ernő Kulcsár Szabó, Zagreb
- Foucault, Michel (2008/9), “O drugim prostorima”, s francuskog preveo Mario Kopić (<http://vaseljena.blog.hr/2008/09/1625347413/michel-foucault.html>)
- Juvan, Marko (2011), *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Službeni glasnik, Beograd
- Kazaz, Enver (1998), “Od poetike žanra do poetike knjige”, u: E. Duraković, ur. *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Knjiga IV, Novija književnost – proza*, Alef, Sarajevo, 55-79.

- Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kristeva, Julia (1989), *Moći užasa; ogledi o zazornosti*, prevela Divina Marion, Naprijed, Zagreb
- Mulabdić, Edhem (2010), *Zeleno busenje; Pripovijetke*, Novi Pazar
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2006), “Trauma – memorija – pripovijedanje”, *Sarajevske sveske*, br. 13, Sarajevo, 359-368.
- Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, NIPP Ljiljan, Ljubljana
- Sarić, Safet (2002), *Mulabdić. Monografija*, Univerzitet “Džemal Bijedić” u Mostaru, Fakultet humanističkih nauka, Biblioteka Istraživanja, Mostar
- Šabotić, Damir (2004), “Ideologije u romanu Zeleno busenje”, *Razlika/ Différance*, Časopis za kritiku i umjetnost teorije, Tuzla, br. 9, 233 – 244.
- Vervaet, Stijn (2009), “‘Naš car ima svašta za zakon’ Kolonijalna modernost i nacionalni identitet u bosanskohercegovačkoj književnosti austrougarskog razdoblja”, *Slavistična revija*, godišnjak, 57/2009, br. 3, 467-481

FRACTURING IDENTITY AND TRAUMA OF NOT BELONGING IN THE NOVEL *ZELENO BUSENJE*

Summary

One of the turning points in the history of Bosnia-Herzegovina, the occupation by the Austro-Hungarian Empire and the turn of two civilizations, the Orient and the Occident, is the framework for the first Bosniak novel, *Zeleno busenje* by Edhem Mulabdić, who unfolds a story of a collective trauma, but also of an individual tragedy caused by historical events on a larger scale. The story of *Zeleno busenje* starts at the moment when the occupation and disruption of the idyllic image of the world begins. It is precisely this decisive moment in the novel that triggers a dynamic force which turns on mechanisms of identity re/construction. Ahmet's struggle for identity is a struggle for space as a constituent of identity, and the colonial practices confirm that defining space and its mapping has always been a form of demonstrating power. This paper examines the hierarchy of values of the elements involved in the construction of the narrative identity of the main character and ways of establishing a new topography of the world where the ambience of cognitive confrontation becomes rebellion, resistance and defence of the homeland.

KEY WORDS: "*Zeleno busenje*", *Austro-Hungarian Empire*, *identity*, *trauma*, *resistance*, *city*

Almedina ČENGIĆ

POSTRATNI SINDROM KRLEŽINIH DRAMSKIH LIKOVA

KLJUČNE RIJEČI: *Miroslav Krleža, drama, likovi, rat, postratni sindrom, ekspresionizam.*

Usljed zastrašujućih događaja koji su na historijskom planu obilježili smjenu dva stoljeća, XIX i XX, društvenih katastrofa koje su iz toga proizašle, krvoprolića i svih posljedica ratnih razaranja i strahota, Krležina djela usmjerena su samo ka jednom cilju –“da pobude i osvijeste do patetike glasnu svijest” onih koji još mogu da spasu čovječanstvo od njegovog globalnog uništenja. Miroslav Krleža, pisac impozantnog opusa i zadivljujućeg stila, neprikosnoveni vladar u književnoj riječi, u svojoj osnovnoj ideji će vječno tragati za načinom na koji će ublažiti ljudsku tragediju prouzrokovana nasilnošću samog čovjeka i čovječanstva. U globalnom doživljaju rata i ratnih posljedica, Krleža i njegov osobeni, prepoznatljivi krležijanski lik, urlikat će svoj stradalački-antiratni poklič, potpuno svjesni da ljudsko i tijelo i duh jesu samo segment okrutne realnosti jednog od nakritičnijih doba u postojanju čovjeka. To porazno intelektualno saznanje o tragediji, pogotovo čovjeka sa ovih prostora, njemu bliskog i dragog u svojoj naivnosti, jasno je prezentirano kroz većinu njegovih tekstova, a posebno je upečatljivo u drami.

UVOD

Usljed neočekivanih zastrašujućih događaja koji su na historijskom planu obilježili smjenu dva stoljeća, društvenih katastrofa koje su iz toga proizašle, krvoprolića i svih posljedica ratnih razaranja i strahota, koji su opsjedali napačeni balkanski prostor, a potom Evropu i gotovo cijeli svijet, Krležina djela u svim svojim specifičnostima, usmjerena su samo ka jednom cilju “da pobude i osvijeste do patetike glasnu svijest” onih koji još mogu da spasu čovječanstvo od njegovog globalnog uništenja, prepoznatljivu u vremenu u kojem on živi s tendencijama koje su aktuelene i u XXI stoljeću.

Centralni problem u “drami novog doba” tretira “psihološku analizu literanog portreta i to na patološkoj osnovi”. (Šicel 1972: 156). Potpuno izvan sfera racionalnog poimanja stvarnosti, projiciran kroz haotična stanja u koje zapada, glavni junak, postavljen na egzistencijalnoj granici svoje opstojnosti, pluta u moru historijske neizvjesnosti. Ironičan stav u odnosu na sve ukupna događanja, kroz vizuru svojih dramskih likova, projiciraju i sami autori kao svjedoci velikih svjetskih kataklizmi.

Proza i drama, kao književni žanrovi, dominiraju nad poetikom.

Određeno na širem povijesnom planu događajima između prvog i završetka drugog svjetskog rata, ovo se razdoblje može u svojim književnim, stilskim i tematskim tokovima posmatrati, u dvije relativno zaokružene tematske cjeline. Prva bi se mogla definisati kao period naglašenih ekspresionističkih stilova koji uvjetno traju do tridesetih godina. Druga faza odlikuje se vraćanjem realističkim stilskim tendencijama, a s novom literarnom autentičnošću, te u tematskom smislu posebno izraženom socijalnom angažiranošću većine stvaralačaca.(Šicel 1972: 156)

U evropskoj intelektualnoj klimi tog doba, kome Miroslav Krleža svojim prisustvom i stvaralačkim radom svjedoči, bila je snažno istaknuta mržnja prema ratu i ratnoj politici velikih svjetskih osvajača i sila, a eksplikacije, o tom antagonističkom stavu, tendenciozno su prisutne u umjetnosti, tačnije, u književnosti i slikarstvu. Krležina djela postaju univerzalni pamfleti antiratnih pobuna, jer suočena sa tragedijom ljudske sudsbine pojedinaca ili čitavih nacionalnih grupacija, ona jasno progovaraju o uzaludnosti svih ratnih patnji, stradanja i umiranja.

Evropski izvori ranog stvaranja Miroslava Krleže mnogostruki su. Pjesnik ekstaktičnog, impresivnog i ničanske inspiracije u prvo vrijeme iskazavaće tokom prvog svjetskog rata u svojoj poeziji karakterističan razvitak avangardnih ekspresionističkih oblika, pa smo se u tom smislu, prekoračujući suviše uske granice pojma “ekspresionizam”, usudili njegovu poetiku usporediti (u smislu povlačenja te polaska analogije), s poetikom predrevolucionarnog, a po samom pravcu futurističkog pjesništva, inače, vrlo udaljenog, Vladimira Majakovskog. (Flaker 1976:272)

MIROSLAV KRLEŽA, NEPRIKOSNOVENI VLADAR U KNJIŽEVNOJ RIJEĆI

Miroslav Krleža, pisac impozantnog opusa i zadivljujućeg stila, neprikošnoveni vladar u književnoj riječi, u svojoj osnovnoj ideji vječno će tragati, tokom svog postojanja i života, a i nakon smrti svojom umjetničkom zaostavštinom, za načinom na koji će ublažiti ljudsku tragediju prouzrokovanoj nasilnošćusamog čovjeka i čovječanstva.

Vojno obrazovanje u Vojnoj školi u Ludoviceumu, Pešti, iznenadna regrutacija u Prvi svjetski rat, boravak i ranjavanje na najstrašnjem ratištu ovog sukoba, Galiciji; aktivno učešće i borba za prava čovjeka u političkim zbivanjima onoga vremena; kasniji oštiri kritički osvrti na sljedeći svjetski rat; napravit će, po inerciji, od ovog pisca najvećeg zagovornika humanizma u književnim krugovima Balkana. Njegov balkanski čovjek pati i trpi od trenutka kad spozna svoju stvarnost i shvati neminovnost žrtve za tuđe ideale.

U globalnom doživljaju rata i ratnih posljedica, Krleža i njegov osobeni, prepoznatljivi krležijanski lik urlikat će svoj stradalačkiantiratni poklič, popuno svjesni, da njegovo i tijelo i duh jesu samo segment okrutne realnosti jednog od najkritičnijih doba u postojanju čovjeka.

To porazno intelektualno saznanje o tragediji, pogotovo čovjeka sa ovih prostora, njemu bliskog i dragog u svoj svojoj naivnosti, jasno je prezentirano kroz većinu njegovih tekstova, a posebno je upečatljivo u drami, koja u ekspresionističkom prosedu haotičnog krkljanja umirućeg regruta, kroz zadnji vapaj doziva i moli za spas.

Uzvišenost zapadnoevropskog duha pratila je hajdučke pobjede pojedinih imperijalizama kao sjenka i ta velebna zgrada zapadnoevropske civilizacije gradila se na kostima poraženih i zgaženih naroda, među kojima smo, na žalost, bili i mi, od Koruške i Blatnog jezera do Istre i do Soluna. Veličina Vizantije i Stambola, Aachena i Mletaka, Laterana i Beča i Budima bila je uslovljena našim porazima, i zato naš slučaj nije, na žalost, identičan sa zapadnoevropskim varijantama pobjede oružja i duha, jer mi spadamo u kategoriju onih civilizacija koje se nisu mogle razviti zato jer su im tuđinske snage osporavale pravo na moralni i materijalni opstanak. Sakupiti svu političku, kulturnu i intelektualnu svijest o svojoj vlastitoj pojavi u prostoru i vremenu, svijest danas disperziranu i usitnjenu poslije vjekovnih poraza po mnogobrojnim i izolovanim regionalizmima, sabrati sve potrebne elemente u sintezi koja neće biti kult romantičnih fraza, nego istinit pjesnički prikaz fakata,

dati ogromnoj masi impozantne stvaralačke materije programatskih okvira, objasniti i protumačiti svu tragičnost naših vlastitih raskola i uzajamnih negacija, to bi trebalo da bude našom osnovnom misijom. (Krleža, u: Šicel 1972: 330)

Adam i Eva rađaju djecu, svjesni da će njihova tijela postati topovsko meso osvajačkih sila; Kristifor Kolumbo traga za novim svijetom koji će biti još jedno ratno poprište; Horvat se pretvara u zvijer koja ruši zidove kasarni i vojnih logora; Aretej postaje simbolom osvetništva, a Put u Raj gubi svoj smisao u projekciji novog svemirskog sukoba. To je sve rat. Rat nad kojim Krleža u agoniji igra ratnički ples u kolu halucinativnog Kraljeva.

Začarani krug se zatvara kao fatalna zamka u koju padaju njegovi su narodnjaci nasilno odvedeni, ubijeni i ostavljeni da truhnu na poljima njima nepoznatih područja, potpuno nesvjesni sopstvene uzaludne žrtve za ideale imperija koje se raspadaju. Njegov balkanski čovjek (Hrvat, Bošnjak, Srbin) bori se, pati, gine, nestaje... u svojoj kobnoj naivnosti.

Očajnost sudbine naroda koji se vječno borio kroz historiju, bez želja i potreba, jeste osnovna determinanta Krležinog zanimanja u tematskim opredjeljenjima. Tako, stvarnost u njegovim tekstovima biva projicirana kroz savim novu vizuru, a on kao autor smjelo ulazi duboko u svijest čovjeka, svoga lika, istovremeno se poistovjećujući sa njegovim životom i problemima.

Krležino stvaralaštvo određeno je dvjema determinantama "s jedne strane kao realistična slika, sposobnost uočavanja pojave u realnosti, a sa druge strane kao alegorija, metafora i simbol, kao plod bogate mašte." (Frangeš 1974: 237)

Čovjek se uvijek javlja kao konkretna historijski determinirana pojava: prihvatišti tu determiniranost ima smisla samo u naporu da se ona ne gira i da se kreće u jednom višem, antigravitationom, tangencijalnom zaletu, prema zvjezdama, prema zvjezdanim prostorima, u materijalnom i poetskom značenju te riječi. Zato će mladelački Krležin Kolumbo samo prividno krenuti u potragu za novim svjetom: u stvari, intimno, on je uvjeren da se novi svijet, cilj i predmet njegovih zanosa, nalazi isključivo u silovitom prevladavanju zemaljskog, terestričkog u nama, iduće jedina navigacija za koju se isplatilo roditi, zapravo ta zvjezdana, astralna perspektiva kojoj razvitak čovječanstva neprestano,, uza sve padove i posrtanja, nezadrživo teži. (Frangeš 1974: 237)

Krležina djela traju kroz epohe jer su suočena sa različitim ljudskim sudbinama koje su određene onom kategorijom postojanja čovjeka koja podrazumijeva patnju, strah, umiranje i vječitu neizvjesnost.

Jedna od najkarakterističnijih odlika njegovih dijela je lično saživljavanje sa tekstrom i događajima u njemu, u okvirima stilskih postupaka. On je gotovo u svim svojim tekstovima neposredno prisutan i angažiran u svojoj - *individualističkoj profinjenosti*. što se odražava na sve njegove likove. Krleža potencira vječiti sukob između Onog stvaralačkog u čovjeku s jedne strane, i Onog što negira te stvaralačke sposobnosti. Njegove rane drame postaviti će čovjeka koji sumnja, istražuje i pokušava promijeniti svijet kojim nije zadovoljan. Ali, u nagomilanosti emocija i želje da te emocije budu što intenzivnije ispoljene, kako bi postigle krajnji efekat, on nagomilava i motive koji posjeduju veoma osebujnu dramsku napetost i tako doprinose zgušnutosti dramske radnje. I opet se nameće zaključak kroz prepoznatljivu frazu: kako su njegova djela idejno usmjerena prema jednom cilju – da, prije svega, probude i osvijeste do patetike glasnu svijes čovjeka. Ta i takva svijest, sputana uslijed neočekivanih događaja, društvenih katastrofa i krvoprolaća u stanju je inicirati i proizvesti samoočajnički KRIK kao revolt protiv rata, ratovanju i ratnim posljedicama, čija okrutna realnost izbjija na površinu, s tenzijom da se spoji u očajnički vapaj svih živih bića ovoga planeta.

Krleža će vječno u svojim djelima tragati za načinom na koji će ublažiti tu ljudsku tragediju sabijenu na razmeđu vijekova i rješenjem koje će zalijeći najkravaviju najdublju ranu koju je čovjek sam sebi prouzrokovao.

Krv boji, u svoj svojoj metaforičnoj paleti, gotovo sva djela Miroslava Krleže. Ona je dominantni efekat u prikazivanju neminovnog kraja ne samo čovjeka, nego i sveukupnog čovječanstva. Ona kaplje i sljeva se crvenim sagovima, vojničkim kasarnama, bolničkim barakama, vašarskim tezgama, izgubljenim stepama i poljanama, i natapa zemlju koja je guta kao ožednjela pomahnitala zvijer.

Domet čovjeka i čovječanstva koji je u gradacionoj ekspanziji na području nauke, tehnike i kulture, to jest općeg napretka, postignut tokom XIX i početkom XX stoljeća, gotovo je u potpunosti razoren, pod dominacijom osvajačke i ratne politike velikih svjetskih sila. Grandiozni humanistički ideali koji su postepeno stvarani i njegovani stoljećima u "civiliziranoj" i naprednoj Europi, nestajali su jedan za drugim u strašnoj "klaonici" i haosu ratnih razaranja. Život je izgubio sve vrijednosti, a čovjek sve nade u bolje sutra. To sutra je bila neizvjesnost koja je u trenu značila – smrt.

Najveće tragedije doživljavali su mali narodi koji su tendenciozno žrtvovani, tek kao dio velikih osvajačkih imperija. Potpuno izmanipulirani propagandnom politikom “lažnih obećanja“, predstavljali su “živo topovsko meso” na ratnim stratištima uzavrele Europe. Dugačke vojne kolone vodile su na bojišta ruskih, talijanskih, grčkih gubilišta i masovnih grobnica, vječnih prebivališta izgubljenih i uplašenih mladih regruta, Janeza, Štefova, Horvata, dok su ginuli pod tuđim zastavama i u oskudici, pritisnuti nevoljom, odijevali, tek samo, dobro skrojene vojne uniforme.

Sugerirajući svojim djelom sliku kaotičnog stanja svijeta Krleža se služi stilskim postupkom disparatnog nizanja scena skandala, katastrofa, gozbe, tuče, svađe, neobičnih susreta, pjesme, plesa i sl.. Kao i svaka menipeja i “Kraljevo” je prepuno kontrasta, oksimoronih spojeva, oštih prijelaza, uzvišenog i prizemnog, uzleta i padova koji se očituju kako u građenju karaktera, tako i u načinu struktuiranja scenske grude; scenom kojom vlada pantagruelistička hedonistička raspojasanost neprestano se izmjenjuju mlazovi polikromne i monokromne rasvjete, vrtlozi zvukova i scene sablasne tišine i slično, čime se postiže dojam ispremještanosti zbivanja. Smještajući simultano scene skandala i katastrofa na karnevalski trg Kraljevskog sajma Krleža je stvorio fantastičan svijet u kojem je sve dozvoljeno i moguće, u kojem je vrijeme jednostavno iščezlo jer se zbiva bez početka i kraja unedogled. (Car-Mihec 2001: 88)

Scenskim metaforama, alegorijskim slikama, igrom zvuka i riječi, potpunim preobraženjem likova, Krleža svijet svoga *Kraljeva* pretvara u svijet fantazije. Prostor “cirkuske šatre“, groteskna mješavina običnog i nesvakidašnjeg, ograničenog i slobodnog, fantastičnog i realnog, pokazuje se u delirijumskom zanosu uskomešane i unezvijerene sajamske “svjetine“.

Živi koračaju prema smrti, mrtvi podižu svoja tijela iz nezagrnutih grobova. Onog trenutka kada se svijet fantazije izjednači sa svijetom realnosti, svaka smisao ljudskog postojanja i djelovanja čovjeku postaje beznačajna. Ta zamućena alegorijska slika običnog čovjeka, koji ne shvata u kakvom se historijskom vrtlogu nalazi, zlosutno treperi nad čitavim čovječanstvom.

Krležna djela po inerciji izranjaju jedno iz drugog i istovremeno se stapaju jedno sa drugim u diskontinuitetu hronološkog slijeda događanja. Haotična situacija jednog prizorainicira drugu dramsku situaciju i tako se u lančanom slijedu nagomilavaju kritični momenti ljudske opstojnosti u poremećenom svjetskom poretku. Prošlost se hvata u koštač, u bespoštednu borbu,

sa neizvjesnom budućnošću, procirajući u ljudskoj svijesti ono nametnuto, na-suprot onom željenom.

Istim je duhom, jer nastaje u isto vrijeme kad i Krležina rana lirika, ponesena i njegova rana novelistika, okupljena u sigurno najbolinijo-europskoj proturatnoj knjizi iz doba prvoga svjetskog rata, u Hrvatskom bogu Marsu. Kako to, pita se Krleža, da ovaj narod koji stoljećima ratuje, uvijek na tuđ račun a protiv vlastitih interesa, kako to da taj narod nema istinske ratne (dakle proturatne!) književnosti? Pa i sada, u tom imperijalnom ratu (1916), – mi ratujemo kao teutonske kohorte, a zapravo smo ratni zarobljenici koje ne štiti prednost ženevske konvencije, nego ratuju kao veleizdajnici svoje vlastite narodnosti. Ne znam što je perverzno, ako nije to? – Umjesto da nas dovede do patetične -poljane slave-, ova nas bolna lirika i novelistika spušta na samo dno, u talog Austrijske monarhije (...). (Frangeš 1974:255)

Ciklusi Krležinih tekstova prikazuju, u svojoj početnoj fazi, razvitak građanske Hrvatske u okviru austro-ugarskog kapitalizma, ali se nastavljaju u svom tematskom opredjeljenju kroz prikazivanje slijeda događaja u vremenu i prostoru, slijedeći društveno-historijske promjene. Postupkom smjenjivanja retrospektivnog i hronološkog kazivanja, istovremeno pomicajući granice prostora na kojima su se odvijale najveće ljudske tragedije, ovaj pisac forsira, prije svega, motiv stradanja čovjeka. Različite vremenske i prostorne tačke svedene su na jednu konstantu, značenje onoga što nam trenutno pisac predočava i o čemu nam priča.

Krležina djela neminovno prepostavljaju i forsiraju ulogu "čitača", ali ne u klasičnom poimanju, nego onoga kome je upućena poruka proizašla iz njegovog teksta, u funkciji paralelnog i direktnog sugovornika. Djela ovog pisca egzistiraju na granicama između lirskog, epskog i dramskog konteksta jer su neminovno, u svom osnovnom značenju, povezana. Stoga forma napisanog teksta nadilazi norme po kojima se striktno može odrediti njegova pripadnost.

Sva je književnost dijalog subjekta, lirskog subjekta, i čitateljstva kojemu se on obraća. Stvaranje Miroslava Krleže nezamislivo je bezsugovornika, koji nije samo prirodna prepostavka tog pisanja, nego zapravonacin njegova postojanja. Ova se moćna umjetnost, od prvog časa, tiče čovjeka, zabrinuta je za njega, on je njezin temeljni preduvijet. Otuda je ona dramska po fakturi, dramatična po duhu koji je prožima. Dijalog između sjene i Isusa u Legendi nije samo slučajno obilježje objavljenog

prvenca, nego je njegova dijaloška forma najava dramatičnosti karakteristične za čitav kasniji opus. (Frangeš 1974:249)

“DEMONSKI, VIDOVITI, PJESNIČKI ZANOS...“

Djela Miroslava Krleže često sve ono što je okrutna svakodnevница projiciraju kao najnižu tačku ljudskog dostojanstva, ali s nadom da postoji mogućnost da će čovjek istrajati u svojoj borbi i požrtvovanosti i tako promijeniti svijet. Taj ljudski bol i patnje koje je čovjek prouzrokovao sam sebi mogu biti prevaziđeni samo na način intimnog priznanja krivice. To je veoma simptomatično u kreiranju lika Horvata, koji je intelektualna projekcija samoga Krleže, tj. njegovih misli, ideja i postupaka, uslovljenih vremenom i događajima u živi. On je, kroz svoje likove i sam sudionik svih stradanja čovječanstva u najgoroj opciji, jer nosi iskustva mladog kadeta i ranjenika na najstrašnjem ratištu Prvog svjetskog rata, Galiciji. Njegove misli i lični doživljaji kroz riječi se pretvaraju u scenu, čin, dramu i veoma vjerodostojno počinju da djeluju i postoje.

Tako Krležina umjetnost, njegovo razmišljanje i pisanje, nije ništa drugo nego uporno, strastveno, bolno i muževno najavljivanje onoga što ima doći. Riječ istoga časa pretvorena u čin, – riječ mati čina –, kako je to sam rekao, ali isto tako Riječ koja se ne zadovoljava samo svojim književnim postojanjem. Jedna od najmilijih, i najsugestivnijih ujedno, slika Krležine umjetnosti jeste silni, neodoljivi zamah aktiviteta, poput Kolombova, koji juri prema zvijezdama, poput Genijeva, koji hrvatsku lokomotivu upravlja prema Suncu, poput Petričina koji gorkim pjevanjem želi negirati taj infernum croaticum i ostvariti –vanzhajanje–, izlaz iz njega...; jedna od najmilijih slika te umjetnosti upravo demonski, vidoviti pjesnički zanos koji se otimlje gravitaciji zemlje i njezinim zakonima, koji negira blato i njegove dubine. (Frangeš 1974: 251)

Gotovo svi Krležini junaci pate od određenih, silom nametnutih društvenih normi, koje stoje oko njih kao “teški sindžiri“. Jedini izlaz iz tih haoičnih koncentričnih krugova stege je bijeg u prošlost ili budućnost, a kad i sam bijeg postane nemoguć u svom ostvarenju, u krajnjem rješenju zamršene životne enigmatike, njegovi junaci srljaju u sopstvenu tragediju i odabiru smrt. Prekretnice su neminovne i uslovljene novim događanjima i preokretima u dramskoj radnji, ali one istovremeno i ne znače bolje sutra, nego su predstavljene kao neizvjesnosti koje sa sobom nose nova stradanja.

Banketi, zabave, porodične večere, audijencije, proslave godišnjica, vašari, ratišta, jesu mesta koja su neposredno određena samom fabulom njegovih tekstova, a to jedinstvo projicira mogućnost inicijacije sukoba na makro nivo, gdje se postavljaju globalna pitanja o opstanku i, uopće, o egzistenciji čovjeka i čovječanstva.

Metaforički, pa alegorijski, u gradacionom postupku, prikazujući periodično čas pojedinca, čas uskovitlanu masu, Krleža u svojim tekstovima inicira dramski sukob koji će se poistovijetiti sa sukobom na nivou čovječanstva i svom svojom silinom buknuti na razmeđu dva stoljeća.

Iz ovog haotičnog stanja kristaliziraju se dvije skupine likova, oni koji su istmišljenici po svojim egoističko negativnim stavovima sa okolinom koja ih i pokreće, i oni koji svojim individualnim pozitivističkim stavovima iniciraju potrebu za promjenom i lutaju usamljeniu potrazi za nekim novim svijetom i prostorima

Genije je blijed ustao i gleda.

Izbijen, izranjen, bolan, napačen, gladan, proboden rasječen, popljuvan, prezren, u robijaškom rahu, stoji kao stup u tučnjavi a zvijezda mu se kriješi nad glavom.

I vidi: Legioni mrtvih ratnika stupaju i viču. I raspali se grobovi, poustajali mrtvi, zvona zvone rekвиjem, beskrajno se mnogo sprovoda vuče po kiši, i plaču žene. – Klikću čete okićene i srljaju u boj, jauču ranjenici, gore gradovi, a silan se topovski tutanj ori zemljom. I procesije nariču – i mole, i pale se svijeće, putuju ljudi – ganjaju se po tračnicama i viču i traže. – Vijore stijegovi, riču topovi, i lije se krv. O, u kravoj ognjici bije bilo naroda. Narod je bolestan. Krv silno, ludački kola njegovim crvenim žilama, žari se – i utapa se u ognju goruće bolesti. (Krleža 1984: 241)

Dok zrak titra od ljubavnih uzdisaja iz susjednih prostorija, Krležini likovi Adama i Eve, kao pandani praiskonskim precima, brutalnim dijalogom kidaju vezu uspostavljenu još u nekom davnom “raju“. U tom sudaru interesa, želja i htijenja, sakupljeni su vijekovni naboji proizašli iz odnosa muškarac – žena. Ambijenti atmosfera u kojima se radnja događa odišu tek, prljavštinom i zapuštenošću; dok u pozadini guši miris baruta, sagoretine i dok tutnji i bjesni rat svom svojom žestinom. Hotelska soba hotela “Eden” sa rasklimanim krevetom, zguljenim ružičastim tapetama i zgnječenim stjenicama po izrovanim

zidovima, alegorijska je slika davno uništene idile bračnog sklada i ljudskog života uopće.

Zasićen životnim gadostima i nezadovoljan svijetom oko sebe, mužjak reži na ženu i smatra je krivcem za svoju tragediju. On se pretvara u krvočunu zvijer koja više ne vlada svojim emocijama i koja iskeženih očnjaka i izobličene fizionomije spremno čeka da napadne žrtvu.

Žena u svom očaju prijeti samoubistvom, kao jedinim vidom samoodbrane, ali to jedino pojačava Čovjekovu razdražljivost i on joj velikodušno otvara prozor sa kojeg će se baciti u tamu noći. Razdvojeni jazom i mržnjom, daleko od značenja njihovih imena Adama i Eve, na pragu između života i smrti, dok u pozadini štekću vozovi pod teretom tjelesa novoregrutovanih mladića, oni srljaju u svoju propast.

Nekoliko hiljada vlakova otputovalo je s tog nesretnog kolodvora u oceanske luke, a od onih sto-dvjesti hiljada Hrvata, što je između 1914.-1917., za tri godine nestalo u dimu požara na ratištima, i ti su umrli u maglenoj daljini tako nečujno da se to nije ni primijetilo u našoj rodoљubnoj štampi. U nešto –mnogobrojnijem mijenjanju puščanih hitaca–, na austrijskim ratištima, bilo je, bože moj, i mrtvih. U ratukao u ratu. Rat je rat, govorili su filistri dangubeći po kavanama uz Straussove valcere, a nije nam ovaj tisućiprvi rat – prvi rat u našoj ratničkoj prošlosti, jer ako smo se za nešto rodili pod zvijezdama, a to je da smo graničarski, ratnički narod. (Krleža 1981: 397)

Onako kako raste napetost sjedinjenjem svih dramskih likova u kobnom “kolu” čiji korak opominjuće titra scenom aniratne drame *Kraljevo*, dok Štef i Janez bauljaju tražeći svoje grobno mjesto i valjan razlog svoje prerane smri, tako se i glavni akteri sjedinjuju sa tutnjem vlakovskih točkova koji lupaju o šine, u ritmu pulsiranja bola i zadnjeg hropca umirućeg, skladajući *Hrvatsku rapsodiju*.

— Sunce! Sunce!

Klikče Genije te po onoj klavijaturi zatvora i pipaca prebire melodiju fantastične brzine. I ne juri više po tračnicama. Vijuga preko polja, oranica, razvaljuje seoca – pali požare, i sve gori. U gradovima vijore stjegovi, ruše se bolnice, otvaraju se grobovi – i mrtvaci pjevaju psalme – a voz juri preko njih te ih razvaljuje i ništi. Kao pomaman se razbija u zvonike, zgrade, građevine, obara ih, mrvi i ostavlja za sobom crverni trag plamena i krvi. Kao potres se ruši na pokrajine, i trese i

ništi katedrale, kazališta, akademije, kasarne, palače, dvorove, redakcije, atelijere, urede, crkve, sabore, kapelice, laži, luksuriozne hrvatske laži – to već i nije vlak, to je sjajni užareni komet, što svojom grimiznom sjajnom repinom pali i razara sve što dosegne. To je bijes, to je požar, to je poklič za Suncem. (Krleža 1984: 242)

Krleža postavlja vječito pitanje koje se dotiče općenito ljudske egzistencije. On postavlja pitanje i sebi i drugima: kako čovjeka izvući iz “prototipskih” evropskih i svjetskih kataklizmi i opće degradacije svega što je ljudsko, kada svijetom vladaju monstruozne osvajačke sile, čije su namjere određene ideologijom proizašlom iz “pakla historijske mašinerije”, koja prijeti razaranjem i sveopćim uništenjem.

Ta pozadinska rupa, raspukla pod pritiskom ratnih razaranja, forsira i budi svijest i savjest čovjeka i to onda kada on napusti krvava ratišta i popusti ga strah za golom egzistencijom i želja za preživljavanjem. Zaglušujuća buka topova i gromoglasne eksplozije dopiru do te pozadine i čine atmosferu još napetijom. Likovi, određeni haotičnim strahom, otkrivaju svoje psihotične faze i postaju duhovne nakaze bez cilja i budućnosti. Bliska prošlost i tragedija prepoznaju tek samo miris baruta i boju krvi. Iz emocija pomahnitalih individua kuljaju iskrivljena psihosomatska stanja. Takav čovjek više nema kontrolu nad svojim razumom. Njime vlada animalna razdraženost uslovljena samo odbrambenim instinktom, koji u svojoj pomahnitalosti ne vidi ni cilj, ni razlog rata i ratovanja, čiji je i sam učesnik. Ratna psihoza ovladala je svakim ljudskim damarom i osjetilom, i postala njihova stvarnost projicirana kroz sjćanja i košmare. Ispod blata ratišta koga su razbuzgale hladne i teške kiše i pritisle zgušnute magle izviruje truhlo meso zatrpane kosti mlađih regruta.

Horvat koji je ustao na zapovijed svoga generala, prekinuvši klavirsку improvizaciju, fasciniran pojmom Ruščukovice, ostavlja zabezenjatu svitu, zaputivši se spram mrtve seljanke koja gluhonijemo voštana prolazi kroz gužvu te sulude stvarnosti po dubljoj logici i smislu sablasnog svijeta. Horvat je prati, ispitujući pogledom njenu prikazu i rukama dodirujući njene imaginarnе konture kao da je miluje, a kada je nestala na vratima, rasplinuvši se, on se zaustavio, kao da ne vjeruje u istinitost prividjenja, on dodiruje prstima svoje čelo, u visokoj temperaturi. Svi ga prate pogledom kao što se prate lude koje igraju neugodnu luckastu scenu, jer Raščukovice osim Horvata ne vidi niko. Raščukovica je nestala. Stanka. (Krleža 1988: 110)

Posljednji dramski tekst *Aretej* jedna je vrsta sublimiranja svih prethodnih dramskih tekstova koje je napisao Miroslav Krleža. Gotovo da svako njegovo djelo posjeduje tu famoznu odrednicu neposredne povezanosti sa ostalim djelima. Tako njegovi likovi proizilaze jedan iz drugog ili reinkarniraju iz već ranije stvorenog lika i ponovno djejuju. Inicijacija dramskih problema koje Krleža plasira u svojim tekstovima neposredno su povezani sa njegovim sveukupnim književnim opusom jer sve ono što je povezano za tog i takvog "krležijanskog dramskog Čovjeka" i na nivou historijskih, i društveno političkih, i socijalnih, i psiholoških prevrata, ima potrebu da bude razjašnjeno.

Darko Gašparović u svojoj knjizi *Dramatica krležijana* konstatuje da je "Aretej" pokušaj uvođenja mita u prostor logosa, izravne konfrontacije jedne mitske osobe sa suvremenom tehnikom i civilizacijom. To znači da Krleža potpuno svjesno upoređuje civilizacije, ali ih ipak idejno svodi na isto – degradaciju svih moralnih i ljudskih vrijednosti. Najveće civilizacije su često bile vođene ideologijom pojedinaca čija bi se osnova mogla svesti na "kanibalsko uništavanje svih ljudskih vrijednosti i dobara, isključivo radi ličnih interesa i vlasti". (Jeličić 1992: 36)

Neki su nas kritičari uvjeravali da Aretej na kraju ipak sugerira pobedu sunca nad tminom, razuma nad glupošću, ali nisam siguran da je to bila samo proizvoljna, u ono doba ne samo poželjna nego i obavezatna ideološka glazura za koju u samom tekstu nema opravdanja. Nego bih rekao obratno, da upravo Aretej znači, u misaonoj evoluciji Krležinoj, konačan razlaz sa ideologijom kojoj je želio služiti i onda kada joj objektivno nije služio, ako joj je, s druge strane, objektivno služio i onda kada to nije htio i kada je mislio da to ne čini. Ono svjetlo što je sinulo nakon kratkog spoja u hotelu XX Century, i ona završna Morgensova pohvala ljudskoj ruci, zaista je samo varka: nakon završenoga kruga ulazimo opet u novi, koji također počinje nadom, a završit će porazom. Jer onaj završni akord, da je ta ruka ipak ruka majmuna, obećava da taj novi krug u koji ulazimo ne može biti ništa drugo nego (majmunsko, zar ne?) oponašanje i ponavljanje prethodnoga. Upravo onako kako su (be) smisao povijesti i zamišljali i tumačili grčki filozofi. (Jeličić 1992: 36)

Uzalud njegov Horvat priziva praiskonske roditelje Adama i Evu dok bježi sa Galicije u Logor, uzalud luta svetom Golgotom dozivajući Isusovu sjenu i luta tražeći spas na novom kopnu i u zabitima Vučijaka, uzalud traga za grčkim Aretejem i sanja o Putu u Raj; on ostaje čovjek, ovozemaljski, postav-

ljen pred iskušenja, patnje i stradanja u stalnom vrtlogu života, koji ga baca nemilosrdno iz sukoba u sukob, nepitajući ga za njegove namjere, želje i htijenja.

I u kasarnama se mlatilo, i u ratovima. Sabljom, čizmom, šakama. Vezalo se u spone. Teška tjelesna kazna – biti vezan: čovjek visi na odlakticama vezanima unakrst, jedva dodirujući vršcima prstiju zemlju čitavom svojom težinom, onesvješćujući se. Vezali su vojnike sapete u klupko kao pse, lijevu ruku o članku desne noge – po devet sati i to još u rovu i to zato jer čovjek nije iskazao dovoljnu počast višem činu. I danas se ponegdje još ulazi u kasarne sa golom stražnjicom. To se zove vojna disciplina u međunarodnim omjerima. I danas još skapavaju i umiru regruti od te discipline. O tim sam se tužnim stvarima raspisao već prije pedeset i pet godina. (Matvejević 1982: 106)

ZAKLJUČAK

Ukupno djelo Miroslava Krleže od prvih početaka do danas pokazuje namjeru da u prvi plan stavi samog čovjeka, njegove sreće, nesreće i njegove težnje da se stalno dokazuje kroz historiju. U funkciji tog dokazivanja je i umjetnost, kao i svi ljudski postupci kojima čovjek pokušava da dokaže i opravda svoje postojanje. Kroz padove i uspone taj tipični krležijanski Čovjek traga sa sopstvenim drugim Ja i pokušava pronaći pravi smisao života i svoj pravi izraz.

Čovjek od trenutka kad se odvojio od sebe i svojih ljudskih sklonosti i osobina, taj čovjek se pred našim očima pretvara u nešto što je prestalo da živi ljudski, u nešto što od jutra do večeri strepi u trajnoj neizvjesnosti, hoće li ga netko strpati u tamnicu, uludnicu, na ratište, baciti na ulicu, zgaziti, zapaliti mu krov nad glavom, razoriti sve što mu je bilo vrijedno i dragoo; u jednu riječ, uništiti ga kao mravca, jer drugo i nije nego sitna mravlja bijeda, rođena da bude zgažena po kiklopima i gigantima koji su zavladali. (Krleža, u: Čengić 2013: 455)

Vrijeme individualne tragedije, opće tragedije, vrijeme ljudskog bola, vrijeme užasa i patnji, pojedinca i kolektiva bit će Krležina stvarnost s početka prošlog stoljeća. On će, pišući o čovjeku i za čovjeka, obuhvatiti sve sfere ljudskog djelovanja, počevši od historije, politike, nauke, kulture, etičkih i moralnih načela i prokomentirati ih kroz neposredne izjave i postupke svojih dramskih likova. Oni će tako iz njegovih tekstova izranjati kao stvarni i živući ljudi koji će svjedočiti o svojim tragedijama. Njihovo neprilagođava-

nje promjenama i stalni buntunutar nemirnog i okrutnog historijskog doba, proizvest će sukob i nesporazum na relaciji vijekova, u dramaturškom smislu. Krleža ne može da prešuti i sklopi oči gledajući svjetsku katastrofu, ali koliko god da djeluje, svjestan je nemogućnosti da bilo šta promijeni. Stoga, njegova dramska priča, okovana u agoniju svjetskih ratova, ubijanja, klanja, pulsira u skladu sa vojničkim korakom i zastrašujućim fijukom granata, bombi i jauka. To zlo se pred njegovim, a i pred našim očima, dok čitamo njegove drame, nezaustavljivo širi u gotovo koncentričnim krugovima, jednako nazad i naprijed u "povijest".

Ovaj pisac će u svom šezdesetogodišnjem umjetničkom stvaranju obuhvatiti milenijski period vremena i objasniti čovjekovu vječitu potrebu da se iznova bori za život i opstanak.

LITERATURA

- Car-Mihec, Adrijana (2001), *Pogled u hrvatsku dramu*, Rijeka
Čengić, Almedina (2008), *Krleža i nordijska drama*, BH Most, Sarajevo
Čengić, Enes(2013), *S Krležom iz dana u dan 2, (1978–1981)*, Demona, Zagreb
Flaker, Aleksandar, (1976), "Hrvatska književnost prema avangardi i socijalno angažiranoj književnosti", u: *Stilske formacije*, Liber, Zagreb
Franeš, Ivo (1974), *Matoš, Vidrić, Krleža*, Liber, Zagreb
Gašparović, Darko (1989), *Dramatica krležiana*, Cekade, Zagreb
Jeličić, Dubravko (1992), "Varijacije o Areteju i oko njega", u: *Branko Hećimović, Krležini dani u Osijeku*, HAZU, Zagreb, Osijek
Karahasan, Dževad (1988), *Model u dramaturgiji*, Cekade, Zagreb
Krleža, Miroslav(1973), *Legende*, NIP Oslobođenje, Sarajevo
Krleža, Miroslav (1981), *Dnevnik*, 14.11.1917, Oslobođenje, Sarajevo
Krleža, Miroslav (1984), *Hrvatski bog Mars*, Veselin Masleša, Sarajevo
Krleža, Miroslav (1988), *Drame (Vučjak, Galicija, Golgota)*, Oslobođenje, Sarajevo
Lazarević, Predrag, Dragutin Rosandić (1977), *Drame*, Svjetlost, Sarajevo i Školska knjiga, Zagreb
Matvejević, Predrag(1982), *Stari i novi razgovori sa Krležom*, Mladinska knjiga, Ljubljana
Šicel, Miroslav (1972), *Programi i manifesti u hrvatskoj književnosti*, Liber, Zagreb

POST-WAR SYNDROME IN CHARACTERS FROM KRLEŽA'S PLAYS

Summary

Following the terrifying events that on the historical scene marked the turn of the two centuries, the 19th and the 20th, the social catastrophes that followed, the bloodshed and all the consequences of the destruction and horrors caused by war, Krleža's works are directed to only one goal – “to awaken pathos and painfully raise awareness” in those who could save mankind from its complete destruction.

Miroslav Krleža, a writer of a majestic opus and amazing style, as the absolute ruler of the literary word will, in his fundamental doctrine, forever strive to find ways to alleviate human tragedy caused by the violence of man and mankind. When writing on the global experience of war and the consequences of war, Krleža and his peculiar and distinctive Krležian character, will scream out the anti-war cries of the victim, fully aware that the human body and soul are only one segment of the cruel reality of one of the most critical periods of human existence. Such a defeating intellectual insight into tragedy, of the man from these regions, both dear and familiar to the author for all his naivety, is clearly presented through a great number of his texts and is especially prominent in drama.

KEY WORDS: *Miroslav Krleža, play, characters, war, post-war syndrome, expressionism*

Ružica FILIPOVIĆ

MANIFESTI ULDERIKA DONADINIJA U KONTEKSTU RATNIH ZBIVANJA PRVOG SVJETSKOG RATA

KLJUČNE RIJEČI: *Ulderiko Donadini, avangarda, hrvatski ekspresionizam, manifesti, Prvi svjetski rat*

Ulderiko Donadini autor je prvih hrvatskih avanguardnih programsko-manifestativnih tekstova. Prvim manifestom hrvatskog ekspressionizma smatra se njegov uvodni tekst objavljen u prvom broju časopisa *Kokot*, naslovljen kao *Savremena umjetnost*, u samom jeku Prvog svjetskog rata. U tom smislu, rad se bavi manifestima Ulderika Donadinija u kontekstu Prvog svjetskog rata.

Očekivanja, kad se ostvare, uvijek su drukčija od onoga što su ljudi predviđali. Stekao je to iskustvo čitav svijet. Najprije nacionalistička omladina u Hrvatskoj. (...). Početak rata 1914. bijaše za omladinu udarac maljem po čelu. Stala je zabezknuta, smućena, jer su događaji protekli sasvim drukčije nego što je ona očekivala. Sve što se u snovima činilo tako neizbjježno, postalo je teško i čemerno,

piše Josip Horvat, glasoviti publicist i pisac povijesno-publicističke literature, član uredništva dnevnika *Obzor* u kronici događaja *Živjeti u hrvatskoj 1900.-1941*. Iz prve je ruke, kao njihov sudionik i svjedok, prilike u razdoblju Prvog svjetskog rata u Zagrebu početkom 1914. godine nazvao “okradenom mladošću”.

S prvim ratnim zbivanjima, na književnoj se sceni pojavljuje i novi književni naraštaj. Ti su pisci, osjetivši ludost, tjeskobu i absurdnu stvarnost ratnih zbivanja razdoblja prije i u vrijeme Prvog svjetskog rata svojim djelom svjedočili o raspadačkoj slici svijeta, kaosu u kojem su se zatekli, ali i o revoltu, otporu i pobuni protiv svega što ugrožava čovjekovu slobodu.

Otpor i pobunu izražavali su ili aktivizmom ili novim poimanjem umjetničkog. Riječi Ulderika Donadinija svjedoče o duhu epohe: “Dah smrti vije

oko najodabranijih europskih duhova, svi njihovi krikovi survavaju se poput orlova iz visina, (...) Današnji umjetnik nema religije da stvori jednu madonu, on nema idealu, kojima bi digao kip – današnji umjetnici mogli bi iskreno da dadu, samo jedno veliko očajanje.” (Matičević 2008: 137)

Prvi svjetski rat je ujedno i prvi globalni sukob koji se rasplamsao u Europi i putem kolonija zahvatio cijeli svijet. Avangardne književne ideje su, također, zahvatile cijelu ondašnju kulturnu Europu. Rat je ostavio traga na kolektivnoj psihi europskog čovjeka. Lijevo, aktivističko krilo očekivalo je dolazak opće svjetske društvene i umjetničke revolucije stvarajući optimalne projekcije¹ u budućnost. Ono glavno, što je omladina očekivala, onaj veliki zanos u kojemu će ona voditi na barikade – do toga uopće nije došlo. Hrvatska se ljevica morala suočiti s činjenicom da je Austrija u prvi mah pokazala neslućenu snagu. Aktivističke elemente, kad je riječ o hrvatskoj književnosti, možemo pronaći u Krležinu i Cesarčevu avangardističkom angažmanu, u lijevo orijentiranom časopisu *Plamen*. (Cesarec je sam sebi pucao u ruku kako se ne bi morao vratiti na bojišnicu što nije bila rijetka pojava u ono vrijeme).

Pobuna umjetnika protiv autoriteta tradicije bila je radikalna, tradicija iz koje je mogla nastati takva kataklizma izgubila je vjerodostojnost. Nije se više mogla ničim nametnuti. I avangardno, futurističko poimanje rata podvrgnuto je kritici. Rat se više nije veličao kao “higijena svijeta” kako je to nekoliko godina ranije propagirao Marinetti: “Futuristička želja za ratom, jest histrični krik čovječanstva za promjenom i gibanjem, koja je jedina mogla biti uzrokom čežnji nekadašnjih umjetnika za univerzalnošću.” (Matičević 2008: 127) Zagovarala se korjenita preobrazba. Donadinijev pogled na umjetnost, za razliku od Krležinog ili Cesarčevog, bio je srodniji tzv. mističnom krilu ekspresionizma ili kako se u literaturi o ekspresionizmu još naziva, spiritualnom koji je došao do izražaja, osim u manifestativnim Donadinijevim tekstovima, i u radovima A. B. Šimića. Na njih su presudno utjecali slični literarni pokreti i pojave, osobit srednje Europe: talijanski futurizam i njemački ekspresionizam.

U stručnoj se literaturi Ulderiko Donadini navodi kao autor prvih hrvatskih avangardnih programsko-manifestativnih tekstova, a prvim manifestom hrvatskog ekspresionizma smatra se njegov uvodni tekst objavljen u prvom broju časopisa “Kokot, mjesečnik za književnost i umjetnost” (1. kolovoza 1916.) naslovljen *Savremena umjetnost*, dakle u samom jeku Prvog svjetskog

1 Termin optimalna projekcije obrazlaže Gordana Slabinac u knjizi *Hrvatska književna avantgarda* smatrajući ideju optimalne projekcije jednom od vodećih ideja avangarde. Avangardni je diskurs hiperboličan, naglašen, utopijski orijentiran prema Novom vremenu, Novom čovjeku. (Slabinac 1988)

rata. Iste je godine (16. listopada) Donadini održao predavanje pod naslovom *Vaskrsenje duša* (tiskano u knjizi kritika, feljtona i eseja *Kamena s ramena*). Donadini se opire besmislu razaranja pomoću umjetnosti. Tradicija je umorna, umjetnost ustoličuje kao novu religiju u svijetu lišenom duhovnog središta: "Ostarile su forme društvenog života. Tiše nas kao kaciga i željezni oklop. Da se dođe do slobodne misli, mora se prije posjedovati sloboda osjećanja, i forme u kojima želimo da se manifestiramo ne smiju da budu tako pobrojene..." (Matičević 2008: 129)

U duhu avangardnog misticizma Donadini zagovara oslobođanje spiritualnog:

Tko hoće da analizira sablast, mora biti junačan, da joj mirno gleda u oči. Velike umjetnine su objavljenja i umjetnik je morao sam da ih doživi. On mora posjedovati, ne univerzalnost u znanju, ali u shvaćanju i osjećanju. Novi doživljaji stvaraju nove osjećaje, a ovaj rat ne dopušta, da ga se obuhvati sa reminiscencijama na prijašnje ratove. (...) Kritična selekcija uspjela je. Rat je u svima nama probudio osjećanja. Još uvijek čekamo onoga, koji će moći da kaže, kakva su bila. (Savremena umjetnost) (Matičević 2008: 129-130)

"Dolje estetike!" uzvikuje Donadini, a otpor prema esteticizmu kasnije će od njega preuzeti i Šimić u duhu novonastajuće poetike osporavanja. U umjetnosti nema ljepote i uživanja: "Umjetnosti je u njezinom postanku određen cilj. On je religiozan. Prva pjesma bila je molitva i prvi kip Bog." (Matičević 2008: 130) Srodnost s idejama Kandinskog, koje su bile izraz zajedničkog duha i koje su se prenosile od pojedinca do pojedinca, najočitije su u rečenicama u kojima Donadini zagovara neposrednost umjetničkog doživljaja jer "primitivi najbolje dosežu stvar po sebi" (Kandinski), umjetnost ima za svrhu otkriti česticu božanskog, savršeni zvuk koji se nalazi u svim pojavama. "Ni smrt nije za nju granica. (...) Ona je sve što čovjek ostavlja za sobom." (Matičević 2008: 130-131) Spas je u umjetnosti jer jedino iz umjetnika govori "harmonija Vječnosti i Svega", jer je on sam Bog. Tim egzaltiranim izjavama svrha je isticanje stvaralačke dimenzije umjetnosti po kojoj je slična božanskom kreacionizmu. Ako bismo u Donadinijevom slučaju mogli govoriti o bilo kakvoj estetici, onda bi to bila svojevrsna "mistična estetika". Potrebno je srušiti sve barijere koje ometaju totalno oslobođanje ljudske energije, odbaciti svu tradiciju i društvene norme: "Kud god se čovjek kod nas kreće, osjeća se potreba da se prave skandali, jer je to jedini način kako da planu ove energije što fosforesciraju, da se lagumira ovaj trulež u kom živimo. Sve kod nas umire u formama i konven-

cionalnosti, na čiju se sivost, želeći je učiniti sakrosanktnom, udaraju žigovi nekakve tradicije, za koju bi bolje bilo da ne postoji, koje nemamo, ili ako je imamo put je k ozdravljenju da je prijeđemo, zaboravimo, pregazimo i zauvi-jek izbrišemo iz naših memorija, iz sebe, i naših bića.” (Matičević 2008: 143)

Donadini je osobitu pozornost pridavao pjesničkom jeziku. Smatrao je da je riječima potrebno vratiti izvornu snagu značenja, one se moraju nanovo osposobiti za autentičan iskaz: ”Konstatiralo se da se riječi moraju očistiti od praznovjerja, koje je ostalo na njima, dok su stvarale nešto što više nije istinito.”

Donadini je, osobito u zbirkama novela, stvarao pod utjecajem F. Nietzschea i F. M. Dostojevskog. Svoju prvu zbirku novela naslovio je *Lude priče* (1915) jer je poput Kamova, stvarao pod utjecajem učenja Lombrosova po kojоj su luđaci i geniji bliski.

Tradicionalne poetske forme su također podređene valorizaciji, pa gađa govori o *Novom umjetniku*, zagovara otklon od dotadašnjih umjetničkih forma:

On više neće svoju dušu da razapinje na heksametre, jambe; on se ne da tiranizirati od rima, on ruši enciklopedije, prezire autoritet svojih umjetnina, gazi muzeje, prelazi preko forma i daje sebe surova, neuglađena, razbarušena, dubokog do nerazumljivosti. (Matičević 2008: 143)

Iako se iz Donadinijevih manifesta ne može iščitati jasno definiran program, mogu se uočiti neka stalna mjesta. Stvarao je pod očitim utjecajem Dostojevskog kojeg je najviše cijenio, futurizma, dijabolizma (Przybyszewski!) i ekspresionizma – o kojem je najprije pisao negativno, a potom afirmativno. Njegovi nazori o umjetnosti najbliži su radikalnim europskim ekspresionističkim nazorima prve polovice 20. st. zahvaćenih tjeskobnom atmosferom slutnje, a potom i kataklizme Prvog svjetskog rata. Tom se besmislu, u duhu vremena, poput mnogih avangardnih pisaca, donadini suprotstavljao doživljajem umjetnika kao genijalnog pojedinca. Umjetnik ne stvara ljepotu nego izražava svoju dušu: ”Genijalni umjetnici daju novo, sebe, svoj doživljaj, svoju apokalipsu. (...) oni su svećenici koji služe u hramu (Umjetnosti), oni su apostoli nad čije se glave spušta sveti duh.” (Matičević 2008: 138) U budućnosti se očekuje razrješenje suvremene nedostatnosti:

Mi samo mislimo da živimo u vremenima absolutne umjetničke dekadense. Uvijek se nakon jednog genija mislilo da je nemoguće dalje, dok se nije rodio sljedeći, napravio čudo i dao nešto nova. Danas ga nema! Ali on će doći. I mi ćemo ruke koje sad dižemo u mraku dizati prema nebesima. (Matičević 2008: 139)

LITERATURA

- Donadini, Ulderiko (1915), *Lude priče*, Zagreb
- Donadini, Ulderiko (1917), *Kamena s ramena*, Zagreb
- Donadini, Ulderiko (1921), *Kroz šibe*, Zagreb
- Horvat, Josip (1984), *Živjeti u Hrvatskoj 1900.–1941. (Zapisci iz nepovrata)*, SNL, Zagreb
- Matičević, Ivica, prir. (2008), *Hrvatska književna avangarda: Programatski tekstovi*, Matica hrvatska, Zagreb
- Milanja, Cvjetko (2000), *Pjesništvo hrvatskog ekspresionizma*, Matica hrvatska, Zagreb
- Slabinac, Gordana (1988), *Hrvatska književna avangarda*, August Cesarec, Zagreb
- Vučković, Radovan (1979), *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Sarajevo

MANIFESTOS OF ULDERIKO DONADINI IN THE CONTEXT OF THE FIRST WORLD WAR

Summary

Ulderiko Donadini is the author of the first programmes and manifestos of the Croatian literary avant-garde. His introductory text published in the first edition of *Kokot*, titled *Savremena umjetnost* [Contemporary Art] at the height of the First World War is considered to be the first manifesto of Croatian expressionism. For this reason, the paper analyzes manifestos of Ulderiko Donadini in the context of the First World War.

KEY WORDS: *Ulderiko Donadini, avant-garde, Croatian expressionism, manifestos, First World War*

Maja DŽAFIĆ

*PROVINCija u pozadini HASANA KIKIĆA
U KONTEKSTU JUŽNOSLAVENSKE I SVJETSKE
KNJIŽEVNOSTI*

KLJUČNE RIJEČI: *Veliki rat, antiratne poruke, južnoslavenska književnost, front, pozadina, kontekst, likovi*

Ako poredimo književna djela nastala, geografski i etnički gledano, na različitim mjestima, ali o jednom tragičnom događaju kakav je bio Prvi svjetski rat, shvatit ćemo da je *Provincija u pozadini* Hasana Kikića zbirka koja upotpunjuje sliku tog rata. Dok nam mnogi južnoslavenski i svjetski pisci (Krleža, Crnjanski, Remark, Selin, Hašek, Hemingvej) nude ratne slike iz blatnjavih rovova ili krvlju umrljanih bolesničkih postelja, pomislit ćemo da ta slika rata nije potpuna bez njegove pozadine. Zamislimo li Veliki rat kao jednu predstavu čija je pozornica dekorisana bojama krvi i blata, onda je Kikićeva Provincija bekgraund sa jednakom snažnim antiratnim porukama, te ravноправni učesnik rata. Kao takva, Provincija u pozadini može biti naličje (a možda čak i lice) mnogih antiratnih djela sa veoma jakim i neposrednim slikama zbog autobiografskih obilježja koje u sebi nosi poput većine djela sa sličnom tematikom.

Istraživanje usmjereno prema bosanskohercegovačkoj međuratnoj prozi sa sigurnošću možemo veoma kvalitetno upotpuniti ako istraživanja usmjerimo i prema općoj kulturnoj i historijskoj problematici ovog perioda, a posebno prema južnoslavenskoj međuratnoj prozi. Mnogi, ne samo južnoslavenski nego i svjetski, pisci angažiraju se u rješavanju društvenih problema nakon Prvog svjetskog rata na taj način što u svojim djelima pišu o potresnim ljudskim sudbinama, o besmislu i absurdnosti rata, o problemima koji proizilaze iz klasnih društvenih razlika, pokazujući često svoje razočarenje prema sadašnjosti i ne baš veliku nadu u budućnost.

Nije slučajno da se Prvi svjetski rat naziva "Velikim ratom". Termin upozorava na svu tragičnost tog događaja, pretstavlja ga kao kolektivnu traumu i kao prekid jednoličnog povijesnog kretanja u suvremeno doba. Upravo metafora traume često se koristi u knjigama posvećenim prikazu tih zbivanja. Taj motiv nije toliko svojstven historiografskim razmatranjima, koliko sjećanjima samih protagonisti, s obzirom da su upravo oni proživjeli traumatično iskustvo, koje se često reflektiralo kroz tjeskobni osjećaj izgubljenosti. (Hutinec 2008: 93)

Dramatična rovovska iskustva, gledanje smrti u oči, bijeda i glad postaju nova iskustva koja su na ovim našim prostorima pojačana bojama tuđe zastave pod kojom se ratuje i blatnjavim mrljama na tuđoj uniformi koju nosi “naš” čovjek, ne shvatajući zašto. Za ljude raznih mentalnih i obrazovnih struktura, raznih staleža i položaja, Prvi svjetski rat predstavlja strašan i neizbrisiv događaj u životu.

Ali svako ratište, svaka bitka, svaki rov ima svoju provinciju koja stropi, strahuje, pati i nada se. Čitajući književna djela o Velikom ratu, neprestano se družimo sa muškarcima u uniformama koji ratuju, pripremaju se za ratovanje ili ranjeni leže u bolnicama. *Provincija u pozadini* Hasana Kikića vrvi junacima koji se nalaze iza kulisa pozornice na kojoj se odvija predstava zvana “Veliki rat”. Ono što se dešava na pozornici, nezamislivo je bez onog što je iza kulisa. Dok cijeli front gori u vatri, dok se krv lije ni za šta i dok umorna vojska gubi volju i elan, dotle se u provinciji vrijedno prikuplja bakar za izradu municije, goveda za gladne vojnike, rađaju se djeca vojnika začeta na četrnaestodnevnom odmoru, obrađuje se ilova zemlja i čeka se ishod ovog velikog događaja. Nekoliko djela iz svjetske avangardne književnosti može nam poslužiti kao literarni uzorak pomoću kojeg se navedene tvrdnje mogu potkrijepiti.

Na Zapadu ništa novo Eriha Marije Remarka roman je o neiskusnim, gladnim, golin i bosim mladićima koji su na veoma svirep način gurnuti u ratni pakao. Rat je srušio njihove planove, dotad idilične živote, vjeru u sretnu budućnost i svakodnevne navike. Rat se svom silom obrušio na njih, suočio ih sa smrću i patnjama. Slika tih mladića veoma je neposredna i jaka zbog toga što u sebi nosi autobiografska obilježja, poput većine djela iz ovog perioda. Bila je ovo autorova prilika da kroz likove u svom romanu izrazi ogorčenje svoje generacije i lični protest protiv uništavanja koje su kreirali i režirali ljudi. Bila je to prilika da se iznese sva strahota iz rovovskih nasipa, prekrivenih “vrelim šrapnelima, raskidanim mesom i krpama od uniforme” (Remark 1966: 79). I dok su ovi Remarkovi neiskusni mladići na veoma svirep način gurnuti rat oslikani bojama krvi, prošaran jezivim siluetama i prekriven strahom, iza tog

Zapada u Kikićevoj koloni za regrutaciju novi mladići se spremaju da krenu njihovim stopama.

Zbogom oružje je roman o ratnim avanturama Hemingvejevog alter ega, Frederika Henrija, mladića željnog avantura i pustolovina, koji dobrovoljno oblači italijansku uniformu i, spočetka, u rat ulazi ravnodušan prema stradanju i nasilju. Ernest Hemingvej je pisac koji se proslavio kao predstavnik “izgubljenog pokoljenja” (Bašić 1976: 338), predstavnik naraštaja američkih mladića koji su učestvovali u Prvom svjetskom ratu na ratištima Evrope. Ulažak u rat, za koji je vjerovao da je njemu, mladom, povlastica, jer ga obični život ne može zadovoljiti, postaje pravo prokletstvo i nimalo mudra životna odluka. Rat je naprsto progutao njegovu viziju životne egzistencije i uvukao ga u moćni i pogubni društveni aparat koji neprestano broji mrtve o kojima je glas svakodnevno stizao u Kikićivu *Provinciju*.

U romanu *Doživljaji dobrog vojnika Švejka u Prvom svjetskom ratu* Jaroslav Hašek daje sliku jednog skromnog i sasvim običnog vojnika koji se, čini nam se, nije ničim proslavio. Tako je “na groteskno-komičan način konfrotirao kaos i apsurd vremena i rata” (Karpatski 1975: 51). Vojnik Švejk je obični, mali, narodski čovjek koji svojom savršenom mirnoćom i pretjeranom lojalnošću prkosи ratu, naglašavajući njegovu besmislenost. Slika malog čelavog vojnika Švejka sa nosom poput krompira i buretom umjesto stomaka, zapravo je slika jednog anarhiste koji na zajedljivo-humorističan način osuđuje veliki birokratski aparat Austro-Ugarske monarhije. I dok se on, naizgled, pasivno bori i opire, Kikićeve žene u Provinciji hrabro provaljuju magazu umjesto da čekaju prvi u mjesecu da im se dodijeli šaka brašna uz pregršt ponuženja.

Roman *Putovanje nakraj noći* Luja Ferdinanda Selina “usavršava stil bezumlja” (Božur 1981: 15). I zbilja, ako bi bezumlje bilo uvedeno kao stilska figura, ovo Selinovo djelo, opravdalo bi ga. U Selinovim eksklamacijama osjećamo nemoć jednog malog, u vrtlogu rata neprimjetnog i beznačajnog, čovjeka da shvati apsolutnu besmislenost i da se suprotstavi strahu što ga, suočen sa smrću, osjeća. Kroz *Putovanje nakraj noći* slabašne žrtve vodi bezuman strah od svega – od smrti, od bitaka, od oružja, od mraka, od neprijatelja, strah od straha. I kako putovanjem kroz roman taj strah raste, tako se pretvara u mržnju prema ratu, koji sije sve te strahove. U isto vrijeme, u Kikićevoj *Provinciji* djeca se igraju tog strašnog rata dijeleći se u igri na nadređene i podređene tako svjesno i zrelo.

Romani *Na Zapadu ništa novo*, *Zbogom oružje*, *Doživljaji dobrog vojnika Švejka u Prvom svjetskom ratu* i *Putovanje nakraj noći* su ovdje, kao što je već spomenuto, samo literarni uzorak stvaralaštva sa ratnom tematikom i na-

glašenom antiratnom poentom koje predstavlja veoma širok i značajan korpus u kojem važnu ulogu imaju i južnoslavenski pisci, a među njima Hasan Kikić upravo zbog jedne sasvim drugačije ratne perspektive. Zbog historijske, geografske i književno-jezičke višestoljetne povezanosti južnoslavenskih prostora, Kikićeva *Provincija u pozadini* se tako skladno uklapa u zbirke *Priče o muškom* Miloša Crnjanskog i *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže. Radi se o djelima sa veoma sličnog geopoetičkog prostranstva koje je u Prvi svjetski rat ušlo pod istim okolnostima. Naime, odlukama Berlinskog kongresa 1878. godine, prostori sa kojih su pronikle spomenute zbirke (Bosna i Hercegovina, Hrvatska i Vojvodina) pripale su Austro-Ugarskoj monarhiji. Tako su se naši ljudi našli u jednoj veoma teškoj i absurdnoj situaciji – ratovali su u tuđoj uniformi, pod tuđom zastavom, za tuđe, kako ih pomenuti autori često nazivaju, više ciljeve.

Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža i Hasan Kikić su svjedoci jednog vremena, ali u tom zajedničkom sudbinskom doživljaju im a mnogo toga posebnog. Crnjanski je rat proveo u uniformi austrougarskog vojnika, Krleža jedno vrijeme također kao austrougarski vojnik, ali veći dio po vojnim bolnicama i banjama zbog slabog zdravstvenog stanja, a Kikić kao posmatrač očima djetešta. Naravno da je to rezultiralo mnogim specifičnostima u zbirkama sa istom tematikom. Zanimljivo je mišljenje Brune Meridića kada govori o originalnoj i brižljivoj koncepciji zbirke *Hrvatski bog Mars*. On smatra da forma zbirke priopćedaka njenom autoru daje više mogućnosti da iskaže svoje ideje i ostvari ciljeve nego forma romana, pa bi se to njegovo mišljenje analogno moglo primijeniti kada je riječ o koncepciji zbirke *Priče o muškom* i *Provincija u pozadini*.

Za jedno delo s tezom, u ovom slučaju antimilitarističkom, forma romana može katkad da predstavlja određene smetnje; pošto se nužno oslanja na lične reminiscencije ili se pak drži strogog niza istorijskih zbijanja, roman može često da ograniči slobodan izbor umetnikov, primoravajući ga da se drži i na onim događajima i pojedinostima koji su malo važni za razvitak njegove teze. Otud opasnost da se ritam priopćedanja u romanu uspori ili čak zaustavi, umanjujući na taj način izražajnu snagu celine. Naprotiv, veću slobodu pruža piscu forma novele: svedena na uže okvire, novela dopušta da se izvrši izbor između raznih slika koje se nameću piščevoj mašti, što znači da pisac može da odabere događaje koji su najpogodniji za ilustraciju i potvrdu njegove teze, i da pri tom izbegne rasplinjavanje i slabljenje priopćedačkog toka. (Meridić 1967: 204)

Umijećem da svoje kratke priopćedacke forme tako majstorski uklope u zbirke koje, nižući se jedna za drugom, grade neraskidivu cjelinu, Crnjanski,

Krleža i Kikić su odabrali pravi put svog književnog angažmana u datom historijskom trenutku. Oni su pokazali da u književnosti nema mesta larpurlartizmu i da svojom angažovanostju književna djela ne gube na kvaliteti, snazi i ljepoti.

Njihove su pripovijetke usmjerene protiv militarističkog duha Austro-Ugarske monarhije s jedne strane i protiv moralne izopačenosti s druge strane. Upravo u tome vidimo Kikićevu drugačiju ratnu perspektivu. Dok kod Crnajnskog i Krleže u tom smjeru najviše funkcionišu likovi koji u zbirkama imaju ulogu vojnog zapovjednika lojalnog vlastima, a koji su u suštini mekušci i kukavice, marionete te iste vlasti za koju su spremni učiniti gotovo sve, ako će na kraju imati ličnu korist, Kikićevi graditelji antiratnog raspoloženja su žene i djeca kao ravnopravni učesnici rata. U *Provinciji u pozadini* žene su, a posebno djeca "graditelji Kikićeve ljudskosti, mali maštari koji se na početku igraju vojski i ratova, a docnije prate i razgoljuju svojom naivnošću bezumne postupke odraslih, posebno gluposti službenih lica". (Begić 1998: 294) U tom građenju svoje ljudskosti, Kikić je iskazao svoje osjećanje za pravdu koje ga, po mišljenju Hanife Kapidžić-Osmanagić ("Žena u književnom djelu Hasana Kikića"), navodi da žensku sudbinu prikaže nesretnom, a posebno u ovoj zbirici, kao dio ugrožene i potlačene mase.

Ženama i djeci Kikić je nametnuo jedan veliki i važan zadatak, da budu borci, ali ne za Austro-Ugarsku, kao likovi Krleže i Crnjanskog, nego protiv Austro-Ugarske. Oni kriju bakar, umjesto da ga predaju. Oni provaljuju magazu, umjesto da čekaju prvi u mjesecu da im Kršo, uz pregršt ponjenja, udijeli šaku brašna. Oni su sami izgradili svoj model po kojem iskazuju bunt i gađenje prema ratu, i to ne kao individue, nego kao zajednica. Zato apsolutno ironično zvuči kada Kikić kaže da oni "inače ne znaju mnogo o ratu. Znaju jedino to da tamo negdje u tuđim nekim zemljama pet dana i pet noći daleko (tako pričaju njihovi očevi i braća) stoje vojske jedna naprema drugoj i nišane, pucaju, ubijaju" (Kikić 1991: 160). Stanovnici provincije itekako znaju šta je to rat i dobro osjećaju njegov teret na svojim nejakim plećima. Jer da nije tako, kako bi mala djeca tako vjerno u svojoj igri mogla reprodukovati i odglumiti, ne samo rat, nego i kompletну socijalnu strukturu tadašnjeg društva, u kojoj jedni vrijede više od drugih. Tutnjević je primjetio da Kikić nije imao "dovoljno snage u umjetničkom razgraničavanju socijalnih razlika među djecom" (Tutnjević 1987: 55). Dok je s jedne strane svoje drugove iz djetinjstva slikao veoma uspješno, gospodsku djecu je prikazao više šematski. Razlog se krije u tome što je, opisujući svoje drugove, opisivao svoju socijalnu poziciju, pa je i autentičnost tih likova i opisa morala biti jača. Ta djeca su kržljava i nadutih trbušića, pogrdno nazvana urlaupčad, jer su začeta u danima kada je njihov

otac bio na dopustu, ta djeca su i gladna i bosa i žedna i najzad mobilisana, pa su zato “većinom razboritija od druge djece, kao da se baš na njih protegao zakon neke nužne uzajamnosti” (Kikić 1991: 171). Pričajući o svojoj provinciji, Kikić se s lakoćom preobrazio u pripovjedača-dječaka i na papir prenio ono što je sam doživio. Tako je vjerno oživjela njegova dječačka mašta o kojoj nam govori Midhat Begić.

Ta dječačka mašta nesvodiva na kalupe i propise izbjiga gotovo svuda naročito u slikama susreta sa majkom, učiteljem u školi, sa onim otujelom kapetanom na putovanju, kao i sa onim poštanskim kolima, gdje su dječakovi stariji drugovi iz osnovne škole sada gospodski voze u gimnaziju. Sve su to živa zapamćenja piščeva kazivana upravo na dušak, u kratkim povicima i brzim upadicama, između kojih se s vremena na vrijeme rastegne piščeva sintetična misao komentara i zaključka. (Begić 1998: 294)

Te male maštare, koje su rat i sirotinja preobrazili u goniče carskih goveda u vojnički logor udaljen od provincije četrdeset devet kilometara Mehmed Selimović opisuje riječima:

U ovim svojim najmlađim junacima pisac je otkrio i pokazao najviše ljudskih karaktera, stvorivši od njih najživje i najpotpunije svoje ličnosti. On njih očevidno voli. Ali ne skriva nijednu njihovu osobinu, ma kako izgledala nezgodna, niti preuveličava njihove vrline. Zbog toga oni djeluju tako uvjerljivo. Glad, patnje, strah, sujevjerje, seksualni interesi, drugarstvo, radosti, prvi tračci svijesti – sve je to dato u neobičnom skladu bezazlenosti i prerane zrelosti i sa sigurnim poznavanjem dječje psihologije. (Selimović 1952: 59)

Njihova prerana zrelost ogleda se i u bezuslovnoj pomoći majkama, čiju patnju sa malo godina tako svjesno prihvataju i razumiju. A okrutni rat ne bira koga će do srži izjesti. On štedi samo one koji mu služe, a to nisu ni žene ni djeca.

Iako su, kao što se iz do sada navedenog vidi, Kikićive žene i djeca okosnica oko koje se nižu događaji iz cijele zbirke, a paralele sa stvarnim istorijskim događajima povučene su kroz iskren i neposredan dječiji pogled, nećemo se moći oteti utisku da su žene i djeca Krleže i Crnjanskog u stvari te iste žene i ta ista djeca. Oni su samo potisnuti u pozadinu posmatranu iz ugla muškog svijeta. To su žene koje su od svojih muževa “odbili kundakom kod plota karsanskog”. (Krleža 1977: 31) To su žene koje su, poput Nadežde Petrovnajeve iz priče “Veliki dan” Miloša Crnjanskog, spremne mijenjati svoje ime, žrtvo-

vati svoj identitet da bi spasile čast ili život. One su silovane, ostavljene, prevarene, iznevjerene, napuštene sa djetetom u stomaku. Neke od njih su poput Jevrejke iz pripovijetke "Veliki dan", kojoj su "zapovedili da se razgoliti i ona je polugola trčala i točila pivo, i čuvala malu, malu izbu gde su joj bila skrivena deca". (Crnjanski 1983: 141) Ponekad je dovoljna samo jedna rečenica da nas zagolica, da nas potakne na razmišljanje o tome da rat ima, ne samo jedno, nego više i lica i naličja, da ga jednako, ili makar podjednako, trpe svi. I dok Kikić prepričavajući dječiju igru, zapravo priča o frontu i veže svoje priče o ženama i djeci za priče o muškom, isto to, u obrnutom smjeru, čine Crnjanski i Kikić. Iako se pripovijetke Crnjanskog i Krleže više čine kao priče iz rata, a Kikićeve kao priče iza rata, o "pravom" ratu i onome što je u njegovoju pozadini podjednako govore svi, samo je ugao posmatranja drugačiji. U džepovima poginulih nesretnika, oni koji bi ih sortirali po brojevima, pronalazili bi pisma njihovih žena. Čak su dva pronađena u džepu Krležinog Matije Križa. Zar se na isti način nisu dopisivali Kikićev Meho Aličić i njegova žena? Zar ta pisma ne simbolizuju neraskidive veze između rata u pravom smislu te riječi i onoga što mu je u pozadini, između svih frontova i provincija koji su se našli u situaciji kakva je u ovim zbirkama?

Sintezu svih likova koje bismo mogli susresti u ovom teškom ratu i koje zapravo susrećemo u zbirkama *Provincija u pozadini*, *Priče o muškom* i *Hrvatski bog Mars*, sintezu svih poruka protiv rata koje pronalazimo u zbirkama fantastično je oslikao Miroslav Krleža u "Hrvatskoj rapsodiji". U jednom žutom, trošnom vagonu kao da se voze likovi iz sve tri zbirke zajedno. Oni, poput pravih epskih rapsoda, pjevaju o svom životu ponekad i bez ijedne riječi. Ova Krležina epizoda izdvojena je iz blatnjavog fronta i veneričnih bolnica, ali je i dalje prljava, ranjena, krvava i tmurna, onakva kakav je rat, bez obzira na to gdje se dešavao, na frontu, u bolnici ili mimo njih. Bolesna žena u tom vagonu personificira sve bolesne žene koje se ne boje smrti nego toga da im neće imati ko zapaliti svijeću, jer su izgubile sinove i muževe, ne znaju ni gdje, ni zašto. Vagonom odjekuje kuknjava jedne udovice, kuknjava koja odjekuje cijelom Evropom podjednako na svim stranama i koja će odjekivati dugo iza rata. Djevojčica bolesna od kuge nije jedina bolesna djevojčica u ovom ratu. Groteskna slika ranjenog i nakaznog djeteta, kojeg ni rođena mati ne želi, jezivo završava riječima jednog frontaša: "Nego dajte da ga malo izravnamo – pa da može i na frontu!". (Krleža 1977: 259) U ovom vagonu se skupio sav užas rata, sve poljuljane ljudske vrijednosti koje su ratom ušle u čovjeka.

Družeći sa sa likovima, ne samo u Krležinom vagonu, nego i u njegovoju veneričnoj bolnici, u Kikićevoj koloni za regrutaciju ili za komadić hljeba, u

vojvođanskoj izmaglici Miloša Crnjanskog, ne možemo se oteti osjećaju živog učešća u svemu kroz šta oni prolaze. Osjećamo njihove nemire, bunt, nemoć i patnju, osjećamo koliko je rat za obične ljude strašan, neopravdan i sulud način za postizanje neobjašnjivih ciljeva. Zbirke pripovjedaka *Provincija u pozadini* Hasana Kikića, *Priče o muškom* Miloša Crnjanskog i *Hrvatski bog Mars* Miroslava Krleže predstavljaju svojevrsni triptihon koji budi južnoslovenske prostore iz vjekovne letargičnosti, prostore kakve smo kroz historiju viđali mnogo puta i prije i poslije Velikog rata. To je triptihon koji preklapa tri ratne slike u jednu, tri doživljaja rata u jedan, tri književnika u jednu misao da je svaki rat, i onaj mali i veliki, i svjetski i građanski, i prošli i budući, jednako besmislen, surov i poguban i da ga na svojim leđima nose mali ljudi.

IZVORI

- Crnjanski, Miloš (1983), *Priče o muškom*, u: *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*, Nolit, Beograd
- Hašek, Jaroslav (1959), *Doživljaji dobrog vojnika Švejka u Prvom svjetskom ratu*, preveo Stanislav Vinaver, Jež, Beograd
- Hemingvej, Ernest (1982), *Zbogom oružje*, preveo Radojica V. Ćirović, Matica srpska, Novi Sad
- Kikić, Hasan (1991), *Provincija u pozadini*, Svjetlost, Sarajevo
- Krleža, Miroslav (1977), *Hrvatski bog Mars*, Svjetlost, Sarajevo
- Remark, Erih Marija (1966), *Na zapadu ništa novo*, preveo Miodrag Petrović, Otokar Keršovani, Rijeka
- Selin, Luj-Ferdinand (1981), *Putovanje nakraj noći*, prevela Ivanka Pavlović, Nolit, Beograd

LITERATURA

- Bašić, Sonja (1976), "Američki roman između dva rata", u: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga VI, priredili: Breda Kogoj-Kapetanić i Ivo Vidan, Mladost, Zagreb, str. 338–355.
- Begić, Midhat (1998), "Kikićeva dobrota bivanja", u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici (Novija književnost – proza)*, uredio Enes Duraković, Alef, Sarajevo, str. 288–304.
- Božur, Mišel (1981), "Traženje bezumla", u: *Putovanje nakraj noći* Luj-Ferdinand Selin, prevela Ivanka Pavlović, Nolit, Beograd, str. 7–23.
- Hutinec, Goran (2008), *Povijest (16. knjiga Prvi svjetski rat i posleratna Evropa 1914–1936)*, Biblioteka Jutarnjeg lista, Zagreb
- Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (1986), *Suočenja III*, Svjetlost, Sarajevo

- Karpatski, Dušan (1975), "Češka književnost", u: *Povijest svjetske književnosti*, knjiga VII, priredio Aleksandar Flaker, Mladost, Zagreb
- Meridi, Bruno (1967), "Antimilitaristička književnost i Hrvatski bog Mars Miroslava Krleže", prevela Olga Stuparević, u: *Miroslav Krleža*, zbornik radova, uredio dr Vojislav Đurić, Prosveta i Institut za teoriju književnosti i umetnosti, Beograd, str. 199–212.
- Selimović, Mehmed (1952), "Hasan Kikić – književna studija", u: *Hasan Kikić, Djela I*, priredila Nika Miličević, Sarajevo, Svetlost, str. 9–81.
- Tutnjević, Staniša (1987), "Književni razvoj Hasana Kikića", u: *Sabrana djela I (Pozicija; Književnokritički i publicistički članci)*, priredio Staniša Tutnjević, Univerzal, Tuzla

PROVINCJA U POZADINI BY HASAN KIKIĆ IN THE CONTEXT OF SOUTH-SLAVIC AND WORLD LITERATURES

Summary

If we compare the literary works created, at different geographical locations and by members of different ethnicities, but all describing the same tragic event—the First World War—we realize that *Provincija u pozadini* by Hasan Kikić completes the picture of that war as a whole. While our many South-Slavic and world-famous writers (Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski, Erich Maria Remarque, Louis-Ferdinand Céline, Jaroslav Hašek, Ernest Hemingway) present war images from muddy trenches or blood-stained hospital beds, we might think that the image of war is not complete without its background. If we imagine the Great War as a play whose stage is decorated with the colours of blood and mud, then Kikić's "Province" is a background with an equally strong anti-war message, and an equal participant in the war. As such, *Provincija u pozadini* can be a representative (and perhaps even a leader) of many anti-war works with its very strong and direct images and autobiographical elements that it carries like most works with similar themes.

KEY WORDS: *the Great War, anti-war message, South-Slavic literature, front, background, context, characters*

Anes OSMIĆ

MEĐURATNO BOŠNJAČKO/BOSANSKOHERCEGOVAČKO ŽENSKO Pjesništvo

KLJUČNE RIJEČI: *književnost između dva svjetska rata, pjesnikinje, neoimpresionizam, socijalna poezija, književni sputnici*

Rad analizira do sada manje istražene pjesnikinje međuratnog perioda bošnjačke/bosanskohercegovačke književnosti. Rasyjetjava društvene okolnosti u kojima žena između dva svjetska rata treba da se ostvari kao pjesnikinja. Analizira zastupljenost žene u ovom periodu, ne samo u književnosti nego kompletном javnom i kulturnom životu. Nastoji ukazati na propuste dosadašnje kritike koja je književnoteorijski neutemeljeno ignorirala brojne pjesnikinje ovog perioda. Glavni dio rada ženu predstavlja kao transparentno pjesničko tijelo ovog perioda, te govori o poetici njihovog stvaralaštva. Na primjerima odabranih pjesama pronađenih u časopisima ovog perioda govori se o tri različite pjesničke struje: *neoimpresionističkoj* i *socijalnoj*, te struji vezanoj isključivo za žensko pjesništvo koju smo za potrebe ovog rada nazvali *na prelomu*.

1. Zastupljenost pjesnikinja u pisanoj riječi između dva svjetska rata prema *Bibliografiji bošnjačke književnosti* Mustafe Ćemana iznosi 0, 49% u odnosu na cjelokupnu pisanoj produkciju. *Prilozi za istraživanje sociokulturnog položaja žene u BiH: Izabrana bibliografija 1900–2010.* grupe autorica donosi pak 64 imena autorica koje pišu u ovom periodu, pozivaju na aktivizam, te, općenito, učestvuju u kulturnom i javnom životu. Prema naslovima ponuđenih tekstova u Prilozima vidljivo je da je žena tog perioda aktivna članica društva (socijalna težnja ženskog pokreta, školsko vaspitanje ženske omladine, razvoj feminizma, žena i rad u općinama, žena i demokratija, zadaće savremene žene...). A koliki je, zapravo, pjesnikinji između dva rata u savremenim tumačenjima književnosti dodijelen nepravedan status pokazuje

i knjiga Ređe Butkovića *Saputništva i predvorja bosanskohercegovačke lirike od 1918. do 1941.* Iako je na samom kraju knjige navedena pjesnikinja koja je u periodu od 1918. do 1941. objavila više zbirki pjesama – Vera Obrenović-Delibabić – od ove, niti bilo koje druge pjesnikinje nije uvrštena niti jedna pjesma. „Razlozi zašto su autori ostajali u drugom planu, pored vlastite kreativne inferiornosti, ležali su u sljedećim činjenicama: nekima urednici listova nisu davali prostora za objavljivanje, drugi se nisu ‘uklapali’ u tadašnje književne tokove, dok treći nisu imali dugi životni vijek.“ (Butković 2009: 9) Za potrebe rada analizirana je i *Poezija Novog behara 1927–1941.* koju je također uredio Redžo Butković jer

(...) tridesetih godina XX stoljeća na bosanskohercegovačkim prostorima pokreću se mnogi listovi i časopisi koji nisu bili samo utočište pisaca prosjeka, već i oni čija su djela imala visok umjetnički domet. Često su predstavljali i jedino sredstvo prenošenja književne riječi (...) pogotovo je to dolazilo do izražaja u ranijim periodima kada je štampanje knjiga bila rijetka pojava. (Butković 2008: 3)

Na 849 stranica predstavljeno je šest godišta časopisa. Od toga je objavljenih pjesama koje su napisali muškarci 609, a žene 23. Postavlja se pitanje da li su onda žene te koje su najčešće nisu „uklapale“ u tadašnje književne tokove, da li im je dato manje prostora ili se, uistinu, radi o manjem ili slabijem književnoumjetničkom kvalitetu, pa zbog toga nisu zabilježene u historiji bošnjačke/bosanskohercegovačke književnosti? Kakva je svijest tadašnje žene i u kakvom društvenom okviru ona treba da se ostvari?

Ne, mi ne moramo biti krasotice u zlatu i dragom kamenju, ne moramo biti kićeni lampioni, u kojim nejma svjetla. Ali moramo biti krasotice duhom, moramo imati duševnu naobrazbu. Treba, da jedan put pokažemo, da nismo stvorene, da budemo robovi i puka naslada muškarčeva. Ta i mi imamo srce, koje osjeća, ljubi i trpi za svoj bijedni narod, koje mu želi pomoći. Kad će jedan put i nama sunce zasjati, da nas probudi, da nam ugrije hladna i mrtva srca? Ta gdje je ta blažena muslimanka u cijeloj Bosni, koja napisa ma i najmanje djelce, lijepo, – velim lijepo – spjeva pjesmicu, ili uopće uradi nešto na polju kulture. (Grupa autorica 2011)

Odličnjaci i bašmuhtari, mahalski imami i muhtari i Vi ostali pobožni staleži stanovništva! Svi vidite i čujete na žalost od nekog vremena zavladala je u glavnom gradu među našim ženskinjem nečudored i povarenost, iz dana u dan dapače se to umnožava i širi. Po čaršiji, po

ulicama, po pazarima šta više i po najživahnijim mjestima skitaju se bez ikakve potrebe što nam zadaje velike brige. (...) Svaki dan pojavlju se u raznim novim gizdavim zarovima, te čudnovatnom vanjštinom, kretanjem i držanjem izazivlju na se pozornost čak i nemuslima. Na žalost mnoge su se tajno i javno nepoštenju podale. (...) Nekada su naši stari ustručavali se i ime našeg ženskinja pred jabandžijom spomenuti, a mi sada ravnodušno gledamo i čutimo kako one pod ruku s muškinjem se šeću i u nemuslimanske kuće, tržišta i radnje zalaze dapače i još više koješta (...). (Grupa autorica 2011)

Ko je samo dolazio u one džamije, gdje naše ženskinje dolazi, mogao se je uvjeriti da to ne služi na diku i ponos nas muslimana. Tamo je smijeh, šapat, bacanje šećerom, škripanje cipela i čifta, a što je najgore, pred džamijom ašikovanje po više vremena. Kao na vašeru. Upozorujem našu visoku Rijaseti ilmiju, da bi štogod poduzela da ovu stvar sprijeći. Moje je skromno mnenje, da bi najbolje bilo zabraniti uopće našem ženskinju pohađati džamije radi teravije i mukabele. (Grupa autorica 2011)

Izvješteni smo, da je u jednom našem većem mjestu održana „gajre-tova” zabava na kojoj su sudjelovale muslimanke, ne povućeno na posebno mjesto, u koje neima pristupa muškinje uopće, već potpuno otkrivene, sa punom današnjom kratkom i luhkom opravom i dekolteima, nabojenih gubica i lica štono se rekne polunage i kao takove su igrale u „dvoje” i sa „muslimanima” i nemuslimanima. Danas se pojedinci i pojedinke kao Osmo, Salko, Zlata i Duda mogu pozivati na svoju ličnu slobodu, ali ne treba zaboraviti, da u tom ima svoju važnu riječ i velika zajednica, kojoj oni hoće da pripadaju, čijim se imenom hoće da nazi-vaju, kite i ponose, traže u toj zajednici za se mjesto, naklonost i obzire. (Grupa autorica 2011)

Još 1909. godine, kako vidim iz prijepiski, bosanskohercegovačka žena postaje svjesna da duševna naobrazba nije stvar muškog ekskluziviteta. Po-ziva i druge žene da u njihovom, doduše, intimiziranom i na taj način jedino legitimnom krugu, iznesu svoje jade i belaje i da se upoznaju sa svijetom. U *Proglasu o ženama* jasno je predočena buka muškocentričnog poimanja slike svijeta i iskustva gdje žena izaziva društveni skandal, te remeti ubičajeni/zadani patrijarhalni poredak *svakodnevnim pojavljivanjem u raznim novim gizdavim zarovima, te čudnovatnom vanjštinom, kretanjem i držanjem ko-jim izazivlju na se pozornost čak i nemuslimana*. Tako jedan mahalski imam 1913. godine u potpunosti nastoji zaštiti diskurs javnog – već sada narušenog

muškog prostora – jer žena *smijehom, šapatom, bacanjem šećera, škripanjem cipela i čifta, a što je najgore ašikovnjem pred džamijom po više vremena* od institucije svetosti pravi vašer. Zbog toga bi joj trebalo pokazati njeno mjesto u patrocentričnom i muškocentričnom društvu zabranivši joj uopće pristup džamiji što u ovome slučaju znači javnom, otvorenom, zajedničkom prostoru, da bi Ibrahim Čokić, čudeći se *Zar i to?* istaknuo da se žene *mogu slobodno pozivati na svoju ličnu slobodu, ali ne treba zaboraviti, da u tom ima svoju važnu riječ i velika zajednica, kojoj oni hoće da pripadaju, čijim se imenom hoće da nazivaju, kite i ponose, traže u toj zajednici za se mjesto, naklonost i obzire.* I upravo pod pritiskom zajednice koja je odredila i odluku Državnih željeznica iz 1936. godine da na povlaštene iskaznice žene mogu staviti otisak svog prsta a umjesto svoje, fotografiju starještine porodice (muža) „muslimanska ženska omladina živi strogo vezana uz kuću i potpuno je isključena iz svakog javnog života.“ (Duraković 2012) Pored vidljivo produžene zakonomjernosti bošnjačke preporodne književnosti gdje je ženi namijenjena uloga „čuvarkuće“ (Duraković 2012) valja ovdje primjetiti sada i jednu drugu sliku žene. Godine 1928. objavljen je tekst pod nazivom *Ženska udruženja* u almanahu pregleda Sarajevo autorice Jovanke V. Čubrilović. Tekst donosi kratki pregled rada ženskih udruženja na području Sarajeva krajem XIX i početkom XX stoljeća. Autorica ne spominje imena žena koje su djelovale i radile u ovim udruženjima, ali oni koji se bave ženskim pitanjem u BiH prisjetit će se: Hasnije Berberović, Nafije Sarajlić, Laure Papo-Bohorete, Stake Skenderove i drugih imena koja su obilježila žensku kulturnu tradiciju na ovim prostorima. Ovaj tekst vraća nas u prošlost i pokazuje da su žene bila aktivne u društvu i doprinosile razvoju lokalne zajednice. Udruženja koja su osnivale prvenstveno su imala humanitarni karakter. *Osvitanje* je jedno od prvih. „Na temelju Pravila može se zaključiti da je emancipacija Bošnjakinje, bosanske muslimanke, kakva je zamišljena u Pravilima *Osvitanja* podrazumijevala tri ključne komponente: kulturno-prosvjetnu naobrazbu, moralnu čistotu i produktivno-privredno sudjelovanje u društvu.“ (Kurjaković: 8) Vidljivo je, dakle, da se sada stvari mijenjaju, što omogućava ženi da (pro)govori. „Ove žene je pokretao entuzijazam i želja za napredovanjem društva u cjelini. Kao pojedinke koje su imale privilegiju obrazovati se u ono vrijeme, željele su omogućiti bolji život drugima. Borile su se. Borile su se na svoj način.“ (Grebović-Lendo 2010) O njihovom položaju u društvu govori i Nafija Sarajlić u priči *Rastanak* gdje piše o učiteljici koja je dobila ukor profesora jer je držala dodatnu nastavu za djevojčice. Ukorena učiteljica o moćnicima kaže: „Kakav to oni imaju pojam o učitelju i o njegovom pozivu? – pitala sam se dva dana ovo od ispita, a odgovor nejasnoće i mraka

kao da mi se točio iz jutrošnje magle i tmurnoće. (...) Ne daju nam učiti! – rekla sam podijelivši im radove (...)“ (Grebović-Lendo 2010). Period između dva rata je, zapravo, period kada se u rasprave i polemike o emancipaciji žene uključuju i žene: Hatidža Basara, Hasnija Berberović, Samija Hodžić, Derviša Ljubović. Žene se napokon uključuje u društveni, javni diskurs, te počinje da izlazi iz sjene gospodara i počinje da bude ličnost za sebe. Iako se žena kao pjesnikinja koja narušava kanonski povlašteni diskurs patrijarhalne kulture, prema riječima Enesa Durakovića javlja tek s Biserom Alikadić (1974) i Jasminom Musabegović (1986), važno je osvijetliti i razmotriti put njihovih prethodnika koje su svojim stvaralaštvom doprinijele sveopćoj reviziji tradicionalnog razumijevanja kanona u kojem, kako ističe Renata Jambrešić Kirin, žena prestaje biti „zazorno strano tijelo pripovijesti nacionalnog književnog korpusa.“ (Jambrešić Kirin 2009: 16) Zbog toga što su u prošlosti najčešće stvarale u zapećcima i anonimnosti, zato što su nepravedno izostavljene u savremenoj kritici, važno je pojasniti tradiciju na koju se oslanjaju ove pjesnikinje, te društveni kontekst u kojem stvaraju jer „slijed činjenica koji govori o želji i naporu žene da slobodno progovori o svojim osjećanjima nužno je sagledati u sklopu društveno-istorijskih okolnosti u kojima su one živjele, i u tim okolnostima mjeriti stvarnu književno-istorijsku vrijednost njihovih poetskih dostignuća.“ (Zahirović 1985)

2. Na osnovu analize prethodno spomenutih radova pronašli smo slijedeće pjesnikinje ovog perioda: **Veru Obrenović-Delibabić**, koja za vrijeme boravka u Sarajevu objavljuje tri knjige poezije: *Nemirna mladost* (1927), *Pesme* (1930), *Pesme* (1940), da bi „1941. godine prebegla iz Sarajeva u Srbiju i rat provela u Vardištu, Užicu i Priboju“. Neposredno posle rata napisala je roman sa tematikom o narodno-oslobodilačkoj borbi *Kroz Ničiju zemlju*, koji je objavljen u dvije knjige (1948. i 1950). Roman predstavlja prvi pokušaj stvaranja velike romansirane hronike o ratu i revoluciji na jednom od najdinamičnijih područja NOB-a.“ (Deretić 1997) Pored ove pjesnikinje s objavljenom zbirkom, tu su i pjesnikinje koje se javljaju u časopisima s po jednom ili više pjesama: **Milica Stojanović-Vlatković** (*Svake noći..., Ah jao, dragi!, Opet!*, *Pred majčinom slikom*, *Ostaće mladost*, *Tugovanka*, *Moje cvijeće*, *Selam*), **Senija Dizdarević** (*Bratu Ekremu i Nusretu*), **Zlata Salčić** (*Poruka*, *Uoči Bajrama*), **Fadila** (*Dolazak jeseni*), **Jasmina** (*Ne može biti istina*, *Sreća*), **Ajiša Đurđević** (*Ja radim*), **Džemila-Hanumica Zekić** (*Briga majčina*, *Umrlj pjesnikinji Bosne Umihani Čujdinoj*, *Pjevačica*, *Odjek duše*, *Vitez mome*), **Fikreta Pjanić** (*Prosjakinja*), **Munevera Čalkić** (*Novac*), **Rahela Rafael Levi**

(*Travnički požar*), **Jela Ostojić** (*Tuga žene*), **Milica Miron** (*Na prelomu, Stari drum*), **Zilkida A. Tuzlanka Berberović** (*Tih je...), **Bernardina Horvat** (*Tih, tihano...), *Pred odlaskom*), **Lenka Spremo** (*Stara vrba*), **Asija Kavazović-Ćemerlić** (*San*), **Ljerka Premužić** (*Veče na žalu, Jesenje večeri II*), **Hana Kalderon** (*Kišno popodne, Na ogradi*).**

U općem pregledu ovih dvadesetak pjesnikinja može se kazati da pjesnikinja između dva rata u bosanskohercegovačkoj književnosti nije strano tijelo, niti književna nepoznanica. Pjesnikinje ovog perioda dijelimo u dvije pjesničke struje: neoimpresionističku/neosimboličku, te socijalnu. Općenito njeguju dva motivsko-idejna kompleksa: obraćanje tradiciji i univerzalni motivi ljudske opstojnosti. No, pored navedenog, baš kao žene one stvaraju i treću posebnu struju međuratnog pjesništva koja je upravo svoju afirmaciju doživjela u stvaralaštvu ovih pjesnikinja. Valja sada istaknuti bitnu književnu činjenicu ovog perioda vezanu za cjelokupnu tradiciju bošnjačke/bosanskohercegovačke književnosti. Pjesništвom počinju da se bave i žene koje nisu direktno vezane za određeni književni krug u kojem dominira muška pjesnička figura. Pjesnikinje prethodnog perioda stasavale su i ostajale u sjeni upravo te muške figure: Hatidža Đikić koja se obrazovala i ostala u sjeni brata *Osmana Đikića*, Nafija Sarajlić koja se udaje za pjesnika Šemsudina Sarajlića i nedugo zatim prestaje se baviti pisanjem, Šefika Nesterin Bjelavac supruga književnika Hivzija Bjelavca. Dakle, s drugaćijom naobrazbom, zapadnocentričnim modelom kulture i evropskim prosvjetiteljskim svjetonazorom pisanje prestaje imati status muškog ekskluziviteta, te žena napokon može da bude subjekt pjevanja, a nikako samo objekt.

2.1. Milica Stojanović-Vlatković književnim prilozima javlja se 1911. godine. Intenzivno se bavila književnim radom za koji njena sredina nije pokazivala veliki interes. Pisala je poeziju i dramu. „Njena drama *Nesuđena ljubav Kopčić Alaj-bega* prikazivana je po Krajini prije Drugog svjetskog rata.“ (Zahirović 1985) Svojim lirskim iskazom najčešće se ispovijeda Dragom (*Svake noći, Ah jao, dragi, Opet*) ili majci (*Pred majčinom slikom, Tugovanka*). Njen iskaz je u najvećem broju pjesama određen nesavladivim bolom i patnjom. I pored tolike ljubavi, njenoj sreći se uvijek nešto ispriječi. Uvijek je prisutna bol zbog koje njena sreća ne može biti potpuna. U pjesmi *Ah jao, dragi* nad velikom ljubavi *Kad tebe gledam, život mi je mio / Ja nemam tad tegobe ni boli/jer znadem samo, znam u tom času / da srce ovo tebe silno voli.../ nadvilo se zlosretno pitanje smrtnosti, prolaznosti života i ljudske trošnosti. Ah jao, dragi, da mi mreti nije / da život ovaj vječito je mlad / a srce moje, da je sve*

jednako / i ovako kao što je sad. Ovim stihovima počinje i završava pjesma baš kao što okvire njene ljubavi određuje strah od smrti, prolaznosti i nestajanja. Pjesma *Svake noći* progovara tjelesnošću, sanjama i maštom o materijaliziranoj ljubavi (ruke, oči, osmijeh dragana). Nije to opet u potpunosti oslobođena erotičnost kakvu donosi Bisera Alikadić, ali žena napokon progovara o tome. Noći su pune žudi i ona muku muči sve do zore, jer njegove ruke je grle jedino u snu. Iz stihova izbjiga sputana tjelesnost, ograničena prirodna želja i okovana potreba. Žena je sada slobodna da makar to iznese u svome pisanju. No, Milica to ipak kontrolira, upravlja, usmjerava, ne želeći se i ne mogavši u potpunosti prepustiti tom osjećaju. Žena u njoj je ipak pod uticajima društvenih stega i okova koji smatraju neprimjerenim ženi ispoljavati tjelesnost. To su zjene koje je muče do zore. U nedostatku realizacije žudnje, tjelesnosti i potrebe ona muku muči dok je zora ne probudi. Opće, dakle njena sreća i ljubav nisu potpuni, jer druga strana te ljubavi – fizička ne može biti ovjerena nigdje drugo osim u snu. U pjesmi *Pred majčinom slikom* ponuđen je iskren žal za gubitkom figure majke kao nekoga ko je ustinstu mogao da shvati i razumije ženu/biće u njoj jer *Život mi je tuga odkad Tebe nesta. / Ja ne volim više one naše kraje / One mile staze i sva druga mjesta / Zadaju mi veće bolove i vaje. / Tu me srce boli, tu povredim rane / Misleći na naše zajedničke dane.* Majka je bila jedini saputnik na onim našim krajevima, ženskim stazama i svim drugim neoficijelnim isključivo ženskim mjestima gdje žena, u ovom slučaju subjekt, može imati potpunu slobodu i gdje se može ispovijedati, reći kako se uistinu osjeća. *Sada je Svud tišina mukla – Tvoja slika čuti: / Oh, kako to boli, kako peku rane – / U časima mnogim, u sumorne dane.* Koliko poštovanje nadasve osjeća prema majci pokazuje nam obraćanjem koje je uvijek velikim slovom. A od Podrške i Razumijevanja ostala je samo nijema majčina slika koja je sada izvor bola. Majčina nijema slika je ogledalo u kojem ona vidi zlosretnu žensku sudbinu.

2.2. Džemila-Hanumica Zekić se kroz svega nekoliko pjesama (koje sam pronašao) pokazuje kao primjer *par excellence* međuratnog ekspresionističkog ženskog pjesništva. U pjesmi *Briga majčina* Džemila se oslanja na dotadašnju književnu praksu, te donoseći pjesmu u manirima sevdalinke potvrđuje, i u slučaju pjesnikinja, stav Enesa Durakovića da je za utemeljenje moderne bošnjačke poezije od presudne važnosti „upravo to golemo i izuzetno vrijedno lirsko stvaralaštvo narodnog umotvora, prije svega sevdalinke i balade, koje su već prvoj generaciji pjesnika ponudile prve i prepoznatljive obrasce umjetničkog izraza.“ (2009: 35) U dijalogu majke i kćerke o ljubavnim jadima

sevdalinka se ukazuje „kao svojevrstan folklorni obrazac koji se preobražajnom snagom svojih oblika i ideo-afektivnih sadržaja javlja kao inspirativna osnova u stvaralaštvu mnogih pjesnika dvadesetog stoljeća“. (Duraković 2012: 35) Na ovom tragu je i njena pjesma *Odjek duše* gdje autorica *sevdah – slatki sevdah koji caruje u njoj* slavi kao vrednotu kategorije prošlog/starog/minulog jer *Govore mi neki: „nisavremena“*, a da je uistinu riječ o preoblici folklornog obrasca pokazuju i stihovi *Od postanka zemlje pa evo sve do sada / bilo je bijede, patnje i očaja... / Ne čudi se, svijete, što sam romantičar / i veselo čedo ružičastog Maja*. Sevdah je prisutan i dalje, ali nije više samo on odjek ženske duše jer *sad razigrana krvca u srcu vriju*. Sevdah sada doprinosi spokoju, miru, balansu. *Sve je ružičasto gdje god da bacim pogled / Sve u milju pliva, cijeli Božji svemir*. Sevdah više nije samo izvor čežnje, ljubavnog bola, nemira, patnje. Pjesnikinja je svjesna da život daje i slasti, a ne samo rane. Njen duševni mir ne može ništa narušiti, te sevdah sada doprinosi općoj harmonizaciji njenog bića. U pjesmama *Umrloj pjesnikinji Bosne Umihani Čujdinoj*, te *Našem vrijednom učenjaku Hamdiji Kreševljakoviću Džemila* se pokazuje kao vrsni poznavalac društvenih (ne)prilika. Primjer je emancipirane i obrazovane žene. Žene koja se interesira za stvarnost oko sebe, koja prati nove pojavnosti. Obraćajući se *Umihani Čividini* ona slavi žensku akciju, smjelost na prvi iskorak *Ti umrla nisi, već sa vjencem slave / Otišla u Vječnost, ti si prva bila / Na Parnasu našem, pjesnikinja, žena*, a u slučaju Hamdije Kreševljakovića u patriotskom maniru pozdravlja i slavi, prije svega obrazovanje, učenost, znanje kao vanvremenske i vječne vrednote ljudskog duha stihovima *Učenjače, živi, živi, živi!* Posebno zanimljivom se čini njena pjesma *Pjevačica* koju smo ovom prilikom detaljnije analizirati, a koja može biti prestavnik treće struje ženskog pjesništva koju smo nazvali *na prelomu*.

2.2.1. Džemila Hanumica Zekić - *Pjevačica*

*Lijepa je, bujna, k'o majska ruža,
U haljini od bijelog muslina,
Glas joj zvuči k'o u sirene,
Ah, gledat' ju je milina...*

*I gle, muškarca kako je samo
Ko žedni tigri gleda,
Kako im oči gore od strasti,
Gle, kako blijede, blijede...*

*A ona pjeva, glas joj se ori,
Tijelo se zanosno giba,
Ko pod blagim poljupcem vjetra
Vitka, mlijecna šiba.*

*Kad pjesmu svrši, smješi se malo
Svud aplauzi zvone...
Uzvija tijelo, u sreći plovi
I u blaženstvu tone.*

*A da li sluti da će
Domoć' se prosjačke torbe,
Kad iznemogne svi će je prezret
U tami životne borbe.*

Ako je Mulabdićeva slika druge strane rijeke Bosne gdje je kafana, krčma, kocka 1898. godine početna tačka plime novog u bosanskom društvu, kakav je onda stav društva o jednoj pjevačici 1935. godine i to iz perspektive žene? Jer *pjevačica* je, uistinu, prije svega simbol *novog*. Kako je društvo vidi, a kako žena? Kako se bosanskohercegovačko društvo, posebice žena, nosi sa svim novim pojавama, koje su se desile s dolaskom Austro-Ugarske i koje su već do sada trebale biti prihvaćene kao neminovnosti? Ne samo iz ovog, već i drugih razloga učinilo mi se zanimljivim interpretirati ovu Džemilinu pjesmu. Prva strofa donosi nam posmatrački stav pjesnikinje, ali i žene, prije svega, o ženskoj tjelesnosti i fizičkoj ljepoti. Džemila je realna, kaže za pjevačicu da je bez pogovora lijepa. Dopada se i njoj ženi. Lijepa je, *bujna, k'o majska ruža*. Pjesnikinja je, prevashodno portretira fizički. Istiće njenu tjelesnost, te ljepotu fizičkog izgleda, zato je ona *bujna*, ali i *mladost* jer je *k'o majska ruža*. I u drugom stihu ističe njenu ženstvenost koja u haljini od muslina dolazi do najjačeg izražaja. Inače, materijal muslin je materijal koji odiše gracioznošću, izuzetnom stilskom ljepotom. Glas joj zvuči *k'o u sirene*. Džemilina je građa ovdje mitska, arhetipska. Prisjetimo se samo neodoljive pjesme sirena u Odisiji. U drugoj strofi pjesnikinja posmatra muškarce koji su općinjeni ljepotom pjevačice. *I gle, muškarca*. Zanimljivo je da koristi jedninski oblik imenice muškarac. *I gle muškarca, kako je samo ko žedni tigri gleda*. U proždiranju pjevačice, fizičkom i tjelesnom naboju svi su muškarci za pjesnikinju isti. Ali taj naboј, strast, tjelesnost spram mlade i lijepе pjevačice intenizificiran je

množinom imenice tigar. Pred zanosnom, mladom i lijepom ženom muškarac je žedan ne ko tigar već više njih. Oči im gore od strasti. Ako su oči ogledalo duše, ne ide li Džemila ovdje kao i Muradbegović, recimo, ispod kože do golog čovjeka. Do njegove kosti. *Gle, kako blijede, blijede...* Gle, kako muški autoritet, stereotipizirana snaga, te kompletna dotadašnja kultura izgrađena na kultu muškarca junaka / heroja blijedi i kopni pred jednom pjevačicom. Pjevačica je baš kao Šeherzada i njena priča. Tako i pjevačica osvaja, podređuje, obara muškarca iz visokomimetskog u niskomimetski svijet stasom i glasom. Urušava li onda Džemila ovdje muški autoritet? Ne vidi li u muškarcu samo zvijer i životinju? Samo tjelesnost, pohotu, žudnju? Pred ženom muškarac blijedi, blijedi... Ali ne pred bilo kojom i svakom ženom. Pred ženom u neoficijelnom prostoru, prostoru krčme i kafane kada i on može biti samo ljudsko biće, a ne podanik kompletne kulturne paradigmе koja od njega zahtijeva da bude gospodar kuće, situacije i cjelokupnog sistema. U kafani, pred pjevačicom on se može na tren, na noć oslobođiti okova patrijarhata i pričati samo očima i pogledima koji govore sami za sebe. U trećoj strofi Džemila se opet vraća pjevačici. *A ona pjeva, glas joj ori.* Pjevačica bez obzira na uzavrele muška poglede, žudnje i strasti pjeva. Reklo bi se da radi uobičajenu stvar. Radi samo svoj posao. *Tijelo se zanosno giba. Ko pod blagim poljupcem vjetra. Vitka, mlijecna šiba.* Opet se akcentira tjelesnost pjevačice, njena ljepota. Njeno tijelo je šiba za sve prisutne, posebice muškarce. No, ono je šiba i za nju samu. Ako kontekstualiziramo tijelo u tom periodu, žena treba da bude lijepa samo za svog muškarca, ne za svakog na ovom svijetu. Ako je lijepa svakome, onda ona više nije odana, časna i vjerna. Da li je onda pjevačica samo fizički lijepa? Da li joj se Džemila divi ili je kritički promatra? Da li je ljubomorna na nju ili je žali? Četvrta strofa je opet posvećena pjevačici. *Onda kad završi pjesmu, smije se malo.* Kroz malo smijeha pjevačica iskazuje svoju mjeru, pa i etiku, ponos, činjenicu da je pjevanje za nju samo zanimanje kao i svako drugo. Da ne radi i ne čini ništa pogrešno. Ona je sretna s onim što radi. *Uzvija tijelo, u sreći plovi.* Voli način na koji je muškarci promatraju i voli kad joj se dive. Voli osjećaj priznatosti, vrednovanja. Osjećaj da je živa i priznata u muškom svijetu. Zato tone u blaženstvo ponesena tim osjećajima. Posljednja strofa donosi i lični stav pjesnikinje. Do posljednje strofe ne može se sa sigurnošću reći da li ona kritizira ili hvali pjevačicu. Do sada je ona bila samo neko ko sa strane posmatra tipičnu kafansku scenu. Sada ona iznosi svoje mišljenje o pjevačici. *A da li sluti da će domoć' se prosjačke torbe.* Džemila je svjesna da pjevačica nije najsretnije rješenje za ženu tog perioda, niti je zanimanje koje tadašnje društvo vrednuje kao cjeloživotno zanimanja žene. Žena ne može

cijeli život *samo* pjevati. Ona sada iznosi svoju perspektivu i viziju žene. U realnosti i okrutnoj zbilji ženino nije da pjeva cijeli život. To možda jeste lijepo i koliko god to ona dobro radila jednog dana će završiti na prosjačkom štapu. *Kad iznemogne, svi će je prezreti.* Kad ne bude više bujna i k'o majska ruža, kad je njen tijelo i glas izdaju, čime ona zarađuje svoj hljeb, nikome više neće biti potrebna i društvo će je odbaciti. Kad Aska prestane igrati, vuk će je prvom prilikom pojesti. U tami životne borbe marginalizirat će je i zaboraviti. Džemila ipak zadnjim stihom ne osuđuje pjevačicu. Njena osjećanja prema pjevačici su pomiješana. Čas joj se divi kako se usuđuje da to radi, čas je žali. U tami životne borbe ona pjevačicu ne vidi kao pobjednika. Opet sada iz nje kritički progovara društvo i sredina u kojoj živi. Sa zanimanjem pjevačice ženi je svaka druga kategorija ženskosti osporena. Za društvo ona je automatski manje dobra majka, lošija supruga, nečasna sestra, te razočarenje kao kćerka. Pjevačica je zanimanje ravno prostitutki. Ona zarađuje tijelom, plijeni pažnju fizičkim izgledom. Nijednog trenutka je Đemila nije psihologizirala, osim možda s onim *malo osmijeha*. Isključivo je vidimo kroz njenu tjelesnost i kao ženu koja se drznu da radi ono što mora ili šta joj je volja, te time ide u sukob s društvom. Vidimo je kao ženu koja ide u korak sa zakonima novog vremena kojeg društvo ni 1935. nije prihvatile, kao što, nažalost, nije ni danas kada su pojmovi pjevačica i prostitutka većini istoznačni. Džemila kao žena možda osjeća empatiju, ali opet kao čovjek, pripadnik i individua tako uređenog društva, ona nije spremna ni pjesmom da staje u odbranu pjevačice. Zbog toga smo ovu fazu ženskog pjesništva nazvali *na prelomu*. Žena se još uvijek nosi s onom adaptivnom fazom predstavljanja sebe kao *drugačije* unutar muškocentričnog normiranog poretka svijeta. Ona još uvijek nije u potpunosti spremna da ide u drugu krajnost, da u potpunosti afirmira ženu i njen poimanje svijeta, iskustvo i glediše. Još uvijek su sve promjene svježe. Još uvijek njena svijest i emancipacija nisu na tom nivou da se zapita može li i ona podrediti muškarca svojom pjesmom, umjetnošću, a kamoli da se zapita da li je jedini način da žena podredi ili od muškarca napravi čovjek, prije svega njena tjelesnost i fizički izgled.

2.3. U ovom periodu, također, javlja se niz pjesnikinja koje u svome stvaralaštvu obrađuju socijalnu tematiku. **Zlata Solčić, Ajiša Đurđević, Fikreta Pjanić, Munevera Čalkić** ispjevale su stihove koji u potpunosti poštuju poetiku socijalne faze ekspresionizma.

2.3.1. Ajiša Đurđević - Ja radim...

*Ja svakog jutra, rano pred polazak u tvornicu
Nosim sebi parče kruha bez smoka, nasoljeno,
crno i
suho, da mi bude do pred sunčev zalazak!*

*Ja rukama radim, tkam čilime skupe,
za bogate stanove, gdje nema bijede, u kojima
se na stolu
topao kruh jede i ne brinu kako sutra da ga
kupe...*

*Ja radim, šaram slike od vunice, sa kojom
razne
tonove joj dajem, jer kad je šefu treba da
predajem,
čista mora biti bez i pogrešćice!*

*Ja radim, radim, svakog dana radim u tvornici,
gdje se čilimi tkaju, po kojima moji prsti
šarajku,
pošteno sebi kruha da zaradim.*

Po uređenju, metrići i versifikaciji ova je pjesma inovativan iskorak ne samo ženskog nego i cijelokupnog međuratnog bh. pjesništva. S bitno novim, avangardističkim zahtjevima sva dotadašnja pravila su napuštena, dominantan je slobodan stih, promovira se ideja socijalne (ne)pravde, predstavljene su dvije kolektivizirane mase. U prvoj strofi autorica predstavlja svoju rutinu. *Svako jutro, prije odlaska u tvornicu nosi sebi parče kruha.* Opis tog komada kruha; *bez smoka, nasoljeno, crno i suho* u potpunosti socijalizira ne samo nju nego i cijeli društveni sloj kojem pripada – *radnički*. Crni, nasoljeni, suhi hljeb sinegdoha je cijelokupnog radničkog staleža koji od jutro do mraka radi kako bi pošteno zaradio bijednu koru hljeba. Njihov život jejad, bijeda i siromaštvo. Od jutra do sutra, uz komad hljeba oni i dalje rade za koru hljeba. U drugoj strofi Ajiša portretira drugi socijalni sloj. Upoznaje čitatelja s bogatim stanicima gdje nema bijede i u kojima se na stolu topao kruh jede i ne brine kako sutra da ga kupe. Predstavlja nam, dakle, nadređeni društveni sloj. Materijalno

situirani, bogati, oni koji ne moraju da žive u neizvjesnosti od sutrašnjice, oni čija je sadašnjica sigurna a budućnost kao takva zagarantirana. Ona rukama radi, tka čilime, za bogate stanove. Ona za minimum egzistencije, za komad crnog hljeba radi nadređenima luksuz, te prestiž kakav sebi jedino oni mogu priuštiti. Time se još više intenziviran socijalni jaz između ove dvije grupe. Radnici koji rade za komad hljeba i gospoda koja za komad hljeba dobija pravo umjetničko djelo – čilim. Nagovještava se jedna paradoksalna situacija i pitanje: A šta da nema gospode, za koga bi tkali? Ko bi im konac o kojem im život visi pričvrstio? Treća strofa pjeva o radnom odnosu. Odnosu radnika i šefa. U ovoj strofi doznajemo da je tkanje čilima umijeće. Radnica šara slike od vunice, dodaje razne tonove. Čilim je baš poput slike koju treba naslikati ili pjesme koju treba ispjevati. Za komad kruha, drugi prodaje umjetničko djelo njenih ruku. Ali nema se vremena za osjećaj poraza, poniznosti, stida. Kranjčevićevski: da nemaju želuca, možda bi imali obraza. Nema se vremena za razmišljanje. Njihov rad je pod pritiskom. Sve mora biti dovedeno do savršenstva, bez i najmanjeg propusta. Uslovi rada su izuzetno strogi, a naknada nikakva. Kad šefu predaje svojih ruku djelo, ono mora biti čisto i bez pogrešćice. Dakle, bez najmanje greške i propusta. U okrutnom materijalističkom svijetu radnik nije ništa drugo nego rob koji njednog trenutka kritički ne preispituje svijet oko sebe, jer biti izrabljivan još uvijek, nažalost, znači kako-tako preživljavati. Četvrta strofa sadržajno ponavlja cjelokupnu pjesmu u kojoj vidimo da je Ajiša izuzetno ponosna na sebe i svoj rad. Ona je sretna da ima priliku raditi, poštano sebi kruha zaraditi, kako kaže. U ovoj pjesmi nema pozivanja na Kikićevu revolucionarnost, niti je predstavljena Dizdarevićeva letargija. Temeljno osjećanje pjesme nije nepravda koja se ovakvim radnim odnosom čini, već umor, iscrpljenost, ali i spokoj da se makar pošteno bijedni kruh zarađuje. Radnička klasa tako bez kritičkog propitivanja, pozivanja na osnovna prava nastavlja agoniju, te produžava biti ucijenjena egzistencijom, te golim opstankom. Nije svjesna svojih prava, niti u kolikoj je mjeri obespravljenja. Tehnikalizacija je svjež pojam. Tvornice su realtivno novi izum. Žena je sretna što može biti u tvornici i pošteno zarađivati kruh. Njoj je to, možda kakva-takva satisfakcija i Ajiša je zbog toga još više ponosna na samu sebe i na žene unutar te klase, da i one mogu makar ravноправno s muškarcima služiti bogatim stanovima. I u socijalnoj poeziji ostvaruje se, kako je to vidljivo iz prethodne analize, poseban izričaj u okviru ženskog pjesništva.

2.4. Valja, svakako, spomenuti i neoimpresionističku i neosimboličku fazu bh. pjesništva u konkretnim primjerima pjesnikinja. Pjesme: **Fadile Do-**

lazak jeseni; Zilkide A. Tuzlanke Berberović Tiho je...; Bernardine Horvat Tiho, tihano..., Pred odlaskom; Lenke Spremo Stara vrba; Asij Kavazović-Ćemerlić San; Ljerke Premužić Veče na žalu, Jesenje večeri II; Hane Kalderon Kišno popodne, Na ogradi primjeri su bijega žene u slike prirode kao odjeka njihovog emotivnog stanja. **Fadila** osjeća da dolaskom jeseni vjetar dolazi iz njenog zavičaja *jer s očima punim sjaja / nekako nježno miluje mi grudi*. Priroda je personificirani zavičaj, slika ljepšeg, bezazlenijeg i mirnijeg života. U slučaju **Hane Kalderon** i *Kišnog popodneva* četiri različita perioda: pred kišu, kiša, pod kišom i iza kiše gradiraju četiri različita osjećaja nutrine. Pred kišu *nešto čudno, čudno slutim*, za vrijeme kiše *sklapam oči*, pod kišom *Ja se smešim, za mnom duga*, a iza kiše *Nešto lepo, lepo slutim*. Dakle, njen osjećanje je gradiralo od slutnje do radosti, te bi tako shvaćena kiša mogla biti sami život, ili životna nevolja doživljena i odigrana na četiri različita načina. **Ljerka Premužić** u *Jesenjim večerima II* ističe tegobnost iščekivanja i slutnje. Pod dahom jeseni i studi posebno je teško *sjećati se minulih odjeka i osjećati vlagu u grudima i tražiti među tolikim ljudima samo jednog čovjeka*. I u slučaju **Zilkide A. Berberović, Bernardine Horvat, Lenke Spremo** pejzaš i priroda sada postaju mjesto utočišta i očitovanja emocija, razmišljanja, refleksija. Tiho, prigušeno, stidljivo sada je žena iz „egzila ženske avlige“ (Duraković 2012) pobjegla u prirodu. U prirodi i kroz prirodu one isповijedaju sebe. Svoje strahove, očekivanja, težnje, sumnje. Svoje stihove grade na fonu osjećajnosti koji najčešće ostaje i maksimum pjesničke kreacije. Pojedine će, poput **Bernardine Horvat** spretnije uključiti refleksije o životu, te smjelije izaći u susret univerzalnim motivima ljudskog postojanja gradeći stihove na opozicijama život-smrt, sreća-tuga, prošlost-sadašnjost... Ove pjesnikinje, dakle, tiho koračaju tadašnjim pjesničkim nebom, te su slike njihovih duša često u sjeni tuđih.

2.5. A da pjesnikinja može i jeste učinila značajan iskorak u odnosu na kompletno pjesništvo i da ide u korak s evropskim i južnoslavenskim manirima ekspresionizma potvrđuje slučaj **Milice Miron** i njene izuzetno avangardističke i ekspresionističke pjesme *Na prelomu*. „Milica je rođena u selu Hinje kod Žuženberka u Sloveniji 1894. godine u učiteljskoj porodici. Pjesnikinja je i prva rođaka velikog slovenačkog pjesnika Otona Župančića. 1912. udala se za književnika Mihaila Mirona i nastanila u Sarajevu gdje od 1920. godine stalno boravi. Počela je pisati na slovenačkom kao učenica u Ljubljani. Na srpsko-hrvatskom objavljuje od 1920. godine. Pisala je pjesme, prozu i dramske radove za djecu“ (Zahirović 1985: 106). Analizirat ćemo njenu pjesmu *Na prelomu* objavljenu 1933. u Sarajevu.

2.5.1. Na prelomu

Razbarušen je dan. Lunja sokacima kao prosjak u ritama, daleko od svega, zasipa nestvarnom svjetlošću grad. I u toj sumornoj, lebdećoj svetlosti drugog nekog sveta, usamljenog, golog, izgubljenog u prostoru, ljudi su bledi i zgasli, bolesno cveće ovog stoleća.

Skupljaju se, gomilaju, hteli bi nešto da ispovede, veliko i svetlo, a smeškaju se tužno i zaviruju jedan drugome u oči, ne nalazeći nigdje odjeka, sretanja, nove misli, priliva nove snage. Na krvavim usnama lebdi krik, mrtav, plameni leptir.

Pjesma u prozi je, zasigurno, rijedak slučaj bosanskohercegovačkog međuratnog pjesništva, što ovaj primjer čini još osobenijim i dragocjenijim. Osjetan je jedan sasvim nov doživljaj svijeta, te se može reći da je pjesma ispunjena čuvstvom evropskog pjesništva. Vjerovatno pod utjecajem sredine u kojoj je odrasla a koja je, u tom smjeru, dosta bliža evropskim tendencijama Milica donosi jedan sasvim nov i drugačiji, s pravom nazvan *avangardistički* pristup ženskom međuratnom bh. pjesništvu. Od samog naslova pjesme *Na prelomu* prisutan je osjećaj *dvojnosti* koji će ostati utkan kroz cijelu pjesmu. Na prelomu dva svijeta, dvije različite civilizacije, kulture koje osim prije i poslije Velike klaonice u njenom slučaju znače i dvije različite sredine, dvije kulture življjenja, dva različita a opet tako bliska kulturna koda Milica postavlira osjećanje sebe i generacije pred kojom je nestalo sve znano, provjereno, sigurno. 1934. godine Milica i njena generacija još uvijek ne zna u kakvom i kojem svijetu žive. Nakon Prvog svjetskog rata logično je da više ništa nije isto. Posumnjalo se u sve. Boga. Humanost. Čovječnost. Upravo u tom prelomu, između naprijed-nazad, jučer-danas, prije-sada Milica pjeva pounutrenu sliku sebe i pjeva svijet kroz sebe. *Razbarušen je dan. Lunja sokacima kao prosjak u ritama.* Dan je personificirani čovjek sveden na kategoriju vremennitosti kao kategoriju trošnosti, ograničenosti i prolaznosti. Čovjek koji se sve više i više poput pješčanog sata osipa sada luta sokacima kao prosjak u ritama, dalek od svega i zasipa nestvarnom svjetlošću grad. Kao lutka na štapu, kao odbjegla luda iz cirkusa bez svijesti i savijesti o vremenu i prostoru on ipak zasipa grad posebnom svjetlošću. Šta to svijetli? Dnevna svjetlost ili kategorije ljudskosti koje još uvijek nisu uništene. Možda su čovjeku i trebale rite da prepozna u sebi ono malo ljudskosti koje mu je preostalo. Možda on još uvijek može o(p)statи kao ljudsko biće. No, dalje vidimo da je svjetlost sumorna i da to nije ovozemaljska svjetlost, već svjetlost nekog drugog, izgubljenog u prostoru i golog svijeta. Svaka nada transedencije, iluzije, mašte je uništena.

Više nema bijega u druge svjetove. Sve je sada golo i izgubljeno. Sumorno. Temeljno osjećanje poslijeratne generacije koja još uvijek kopa po istrošenim idealima i smislovima kojima je istekao rok trajanja. *Ljudi su bledi i zgasli, bolesno cveće ovog stoljeća.* Pod utjecajima svega navedenog ljudi su blijadi i zgasli. Nestalo je i nestaje svjetlosti u njima. Gradovi u njima su porušeni i uništeni. Jedina svjetlost koju još mogu imati je ova dnevna, ionako sumorna. Ljudi su bolesno cvijeće ovog stoljeća. Milica ruši kompletну sintaksu dodatašnjeg pjesništva. Njena stilска izražajna sredstva su savremena i u okvirima svjetske književne prakse. Ljudi nisu bodlerovsko cvijeće zla, oni su bolesno cvijeće ovog stoljeća. Djeca stoljeća kojeg je obilježilo najveće krvoproljeće ikada. Ljudi su bolesni od dehumanizacije, animalizacije, rušenja općeg dobra i nulte tačke humanosti, ali su opet za Milicu cvijeće. I pod utjecajem svih strahota, ona ne želi zaboraviti, niti prestati vjerovati u Dobro u čovjeku. Ona jeste na prelomu. Lomi se. Ni tamo ni ovamo. Nije sigurna u šta i kome da vjeruje. Ne zna kako da misli, ali još uvijek štiti svoj optimizam. To pokazuju i sljedeći stihovi. *Ljudi se skupljaju, gomilaju, htjeli bi nešto da ispovijede.* Vanjski svijet je srušen, kategorije ljudskosti urušene, očekivanja iznevjerena, ali ljudi se još uvijek drže skupa. Ili je barem tako u svemiru kojim se kreće lirska subjekt. Čovjek čovjeku opet želi da ispovijedi ono malo što je u njemu ostalo, ali opet to je nešto veliko i svijetlo prema Miličinim riječima. Ljudi se smješkaju i zaviruju jedan drugom u oči. Čovjek odgovor i razrješenje cjelo-kupnog beznađa, haosa i krika opet vidi u drugom čovjeku. Iako je čovjek uništilo svijet koji su poznavali, iako je on odgovoran za kataklizmu, odgovor *šta sada i kako dalje* čovjek jedino još može pronaći u drugom čovjeku. On je sam previše osakaćen, povrijeđen, uništen, razbarušen. On luta u ritama ko prosjak. Prosjak je ideja idealna, novih formi, htijenja, želja, ambicija. On ih sam ne zna ili barem ne razumije pod svim novim okolnostima, ali ih možda vidi u tuđim očima. On sam ne umije da sabira i krpi preostale krhotine, slaze sliku novog svijeta. Čovjek kao individua, pojedinac, osobenjak ne nalazi nigdje odjeka, nove misli, nove snage. Na porušenim temeljima kao izbjeglica iz besmisla čovjek u općem rasulu, raskolu, rascjepu, prelomu ne vidi čovjeka samog kao pobjednika novog vremena. Kako opet izgraditi ljudskost? Kako se humanizirati? Kako pokrenuti? *Šta smo to uradili?* Na krvavim usnama lebdi krik, mrtav, plameni leptir. Milica nam pjeva o kriku poslijeratne misli, generacije, struje i kretnje života. Usne su krvave. Riječi tako malo znače a djela su tako prijekopotrebna. No, pored svega u ovoj pjesmi ima neke ljepote, malehne, škrte, kratke poput leptira, ali ljepote koja je možda još uvijek jedina iskrena i sigurna stvar u općem rasulu Novog čovjeka. Ljepote koja je skrivena

u pitanju: *A šta sada? Krenuti ili odustati?* Za Milicu nije sve srušeno. Nije sve još gotovo. Sve još dok može pjevati i pitati se čovjek može i skupiti snage u onome što mu je preostalo i krenuti dalje. Na prelomu dva svijeta do dva različita ishoda: *Života ili smrti*.

3. Žena međuratnog perioda je glavna i odgovorna urednica časopisa *Žena* (Vera Obrenović-Delibašić), osnivačica je društva kakvo je *Osvitanje* (Šefika Nesterin Bjelavac), autorica je drame koja se izvodi širom regije (Milica Stojanović-Vlatković), radi u advokaturi (Hana Kalderon), upravnica je škole (Asija Kavazović-Čemerlić). Žena međuratnog perioda, također je i žena koja biva kažnjena za emancipaciju drugih žena (Asija Kavazović-Čemerlić), žena za koju nema mjesta u časopisima, žena koja nije uvrštena ni u književne saputnike savremene kritike (Vera Obrenović-Delibašić), žena čije se stvaralaštvo, nažalost, i dan-danas ignorira. Prateći evoluciju *ženskog svijeta* od početka stoljeća pa do Drugog svjetskog rata može se zaključiti da žena konačno napušta prostor avlje i izlazi u javni diskurs u kojem se pokušava ostvariti kao pjesnikinja. Upravo ove žene omogućuju *Raziju Handžić* i pjesmu *Žene bez lica* šezdesetih godina.

Prolaze ulicom žene bez lica. / ili promiče stravičan san? / žene bez lica – slijepo ptice. / Sa crnom pečom kroz sunčan dan. / I tonu u trošne kapije vjekova / kroz zazidanu avlju hlad, / u istu ko svoju dremljivu kuću, / u isti mutni, zgušeni jad. / Sećjom kružnom ospe se zatim / lahornih dimija šarenim red. / i lica cvjetova, sa žigom kismeta, / sužanjskih tuga tek prizrak bliјed. / pa širok, mnogozvuk poteče govor. / ko šumor rijeke pijan i gluhi, / o snovima, smrti, udaji nekoj, / o grešnom dobu kroz uzdah suh. / Neke, krijući zakrpe bijede/ pod oholnosti prozirni led, / za lihvare – čipke od snova i pjesne / keraju hitro sve ko uzgred. / I dugo će, dugo uz mangal sjajni / prebirati riječi ko ptice vlat, / dok se oko njih pjeni život / i nepomično odmiče sat.

Upravo pjesnikinje međuratnog perioda, sada zajedno s Razijom omogućavaju sedamdesetih godina *Biseri Alikadić* da progovori oslobođenom ženom. A u novije vrijeme one omogućavaju i *Adisu Bašić* i njenu *Heroinu*. Na razvojnem putu bh. ženskog pjesništva od *Nafije* do *Adise* ne smijemo zaboraviti da žena u međuratnom periodu igra važnu ulogu. Sobom i svojim pisanjem ona je Raskršće, Prelom, Iskorak koji je omogućio Raziju, Biseru, Adisu i ko zna koju još autoricu u narednom periodu. Pored brojnih drugih razloga koje

je rad predstavio, žena međuratnog periodu nije i ne smije biti žena bez lica, kao što, nažalost, često i danas biva.

LITERATURA

- Butković, Ređo (2008), *Poezija Novog behara*, Hamgraf, Živinice
- Butković, Ređo (2009), *Saputništva i predvorja bosanskohercegovačke lirike od 1918. do 1941.*, Bosanska riječ, Tuzla
- Čengić-Fejzić, Fahira, Dž. Šuško, Đ. Šeta, S. Tahirović, E. Mušinović, S. Dedović (2011), *Prilozi za istraživanje sociokulturnog položaja žena u BiH: Izabrana bibliografija (1900–2010)*, Centar za edukaciju i istraživanje „Nahla“, Sarajevo
- Ćeman, Mustafa (1994), *Bibliografija bošnjačke književnosti*. Sebil, Zagreb
- Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne nemovinosti*, Vrijeme, Zenica
- Duraković, Enes (2012), *Obzori bošnjačke književnosti*, Dobra knjiga, Sarajevo
- Kirin Jambrešić, Renata (2009), „Prognanice u nacionalnom kanonu: O egzilnoj ženskoj književnosti“, *Novi Izraz*, 43–44, Sarajevo
- Kurjaković, Nusret, „Osvitanje: prvo udruženje muslimanski u BiH“, *Prilozi Instituta za istoriju u Sarajevu*, br. 38.
- Lendo-Grebović, Nadina, „Tragom ženskog aktivizma“, <http://www.nahla.ba/tekstovi3.aspx?tid=311> (31.1.2013.g.)
- Zahirović, Ajša (1985), *Od stiha do pjesme*, Univerzal, Tuzla

WOMEN'S POETRY BETWEEN THE TWO WORLD WARS IN BOSNIAK/BOSNIAN-HERZEGOVINIAN LITERATURE

Summary

This paper, dealing with a topic that not enough research was done on in the past, talks about poetry between the two world wars. It lights upon the societal frames, where the woman from that period should develop as a poet. It also presents the analyses of women's representation in this period, not only in literature, but also in public and cultural life in general. It tries to point out the last lapses of critics, which obviously ignored many of the women poets from this period. The main part of this work presents the woman as a good example of a poet from this time, and also talks about poetry of women's creativity. Three different schools of poetry are being discussed: the *neo-impressionist*, the *social*, and the one associated exclusively with women's poetry.

KEY WORDS: *literature between the two world wars, poetesses, neo-impressionism, social poetry, literary companions*

Jahja FEHRATOVIĆ, Amela LUKAČ-ZORANIĆ

RATNA I PORATNA REVOLUCIONARNA POEZIJA
U JUGOSLAVIJI IZMEĐU ŠABLONSKOG PJESNIŠTVA
I ORIGINALNIH POETIKA

KLJUČNE RIJEČI: *revolucionarna poezija, usmena književnost, pisana književnost, partizanska poezija, poezija NOB-a, socrealizam, poezija obnove zemlje i izgradnje socijalizma*

Revolucionarna poezija je na južnoslavenskom tlu prisutna još u srednjevjekovlju u oba svoja bazična tipa – usmenoj i pisanoj književnosti – i to kod skoro svih južnoslavenskih naroda, ali doduše ne jednakog kvaliteta i intenziteta. U periodima ratnih događanja na balkanskome području ovaj medij društvenog aktivizma i agitizma dobija na značaju i biva promaknut na centralnu poziciju književnog pijadestala s posebnom političkom ulogom koja umnogome određuje i njegovu estetsku vrijednost. Upravo iz tog razloga nastaje kvalitativna diferencijacija ovog sloja našeg zajedničkog duhovnog naslijeda koja se u mnogo čemu temelji i na ishodištima poetika bilo usmene bilo pisane revolucionarne poezije, kao i njihovih međuprijelaznih tipova masovne radničke poezije i partizanske narodne pjesme. Upravo će usmeni nivo ovog pjesništva biti karakteriziran kao šablonski, dok će pisana komponenta varirati u ovisnosti od erudicije i kvaliteta samoga autora, koji će u pojedinim slučevima nadilaziti okvire revolucionarnoga i ukomponirati se u univerzalne lirske vrijednosti južnoslavenske i svjetske literature.

Da bismo dokraja razumjeli ratnu i poratnu poeziju u Jugoslaviji, nužno je vratiti se u period međuraća u kom se uslijed utjecaja međunarodnoga radničkoga pokreta razvija masovna radnička poezija koju kasnije, kao sredstvo od izuzetnog agitatorskoga značaja, institucionalizira socijalistički pokret i Komunistička partija Jugoslavije i pri tome razvija cijeli poetski sistem od versifikacije preko poetskih vrsta do tematsko-motivskih čvorista koja će poslu-

žiti kao podloga nastanku i razvoju partizanske narodne pjesme i utjecati na direktivu pjesnicima da za potrebe revolucije skladaju umjetnička djela koja će mobilizirati narod i motivirati mase na otpor okupatoru.

U periodu međurača komunistički komitet umrežava radničke udruge iz svih dijelova države, organizira zajedničke priredbe radničkih kulturno-umjetničkih društava koja međusobno upotpunjuju repertoare, i za potrebe takvih manifestacija prevodi i prilagođava najznačajnije evropske revolucionarne pjesme koje postaju izuzetno popularne i inspirativne za nastanak domaćih ostvarenja slične forme i sadržine. Kao primjer takvih pjesama navest ćemo *Warszawianku* čija se evolucija kretala smjerom Warszawa-Moskva-Ljubljana-Zagreb-Beograd. (Nazor 1990: 153) Često se pjevala i u NOR-u, i to u više verzija: na ruskom, francuskom, poljskom, španskom i b/h/s jezicima. Pored *Warszawianke* komunisti su u repertoar jugoslavenskih revolucionarnih pjesama iz evropskog miljea pretočili i niz drugih popularnih budnica: *Na barykady* (poljska), *Koračnicu danskih socijalista* (danska), *Naša je ovo zemlja* (norveška), *Hold the fort* (britansko-američka), *Drugarska* (ruska), *Zamučen tjaželoj nevolej*, *Krasnoe znamja* (ruska) itd. U tom duhu se za potrebe uzdizanja kulturnog života radnika i seljaka pojavljuju i prve zbirke međunarodne revolucionarne poezije: *Proletaria kantaro* (na esperantu, Düsseldorf-Leipzig 1924), *Naša pjesmarica* (Zagreb 1936), *Canciones de las brigadas internacionales* (Barcelona 1938) *Krv i život za slobodu – slike iz života i borbe studenata iz Jugoslavije u Španiji* (Barcelona 1938). Pjesme sabrane u ovim zbirkama vrlo brzo su se širile među radničkim kolektivima na području cijele Jugoslavije. Pored ovih zbirki veliki utjecaj na stvaranje otporaške svijesti imale su i *Mala zbirka odabranih radničkih pesama* i *Radničke pesme i deklamacije* u izdanju *Socijalističke knjižare* iz Beograd (1904. i 1909), kao i *Najobičnije radničke pjesme za organizirano i osvješteno radništvo* štampana u Zagrebu 1911. godine.

Širenjem internacionalnih revolucionarnih radničkih pjesama, pogotovo njihovim korištenjem u propagande i agitatorske svrhe, jačala je svijest građanstva i poticaj da se pjeva o svom teškom položaju. Među prvim takvim pjesama su *Narodna štrajkačka pjesma*, *Himna zidara*, *Pozdrav proletera*, *Radnička himna*, kao i obrade djela domaćih pisaca socijalnog karaktera (Šantić, Radičević, Bašagić, Preradović, Kočić).

Posebno mjesto zavređuju pjesme spjevane u kaznionicama za političke zatvorenike u Bileći, Sremskoj Mitrovici i Lepoglavi. Zbog uvjeta u kojima su nastale, ove pjesme se popularno nazivaju *robijaškim*. Nastajale su spontano i najčešće im se ne može odrediti autor, jer je u pisanju teksta učestvovalo više

zatvorenika, a katkada cijela celija ili paviljon.¹ U Sremskoj Mitrovici je čak organiziran i *Prvi festival originalnih revolucionarnih pjesama*, tom prilikom su nastale popularne revolucionarne pjesme *Nabrusimo kose, Mitrovčanka* i *Pjesma o Matiji Gupcu* (Kržavac, Ristović 1968: 439). Ovoj grupi pjesama pripada i čuvena *Bilećanka* nastala uoči prvomajskog uranaka 1939. godine.

Predratna atmosfera pogodovala je razvitku sveopćeg socijalističkog opredjeljenja širokih narodih masa, pa tako i omladine koja je, sa svoje strane, dala maksimalan doprinos razvoju socijalnih ideja, patriotizma i antifašističkog raspoloženja jugoslavenskih naroda. Predstavnice ove grupe pjesama su Mindarevićeva omladinska himna *Budi se istok i zapad, Lanci nam se kuju kleti* Puniše Perovića, *Na barikade Moše Pijade i Iz gradova, sa polja i sela* Isidora Šatnera Čiske. (Rodić 2005: 85)

Sve dosada kazano predstavlja evolutivni slijed revolucionarnepoezije Drugog svjetskog rata i dijelom poezije obnove zemlje i socijalističke izgradnje. Tek u ovoj etapi se rađa razdioba između pisane i usmene poezije, to jest usmena revolucionarna poezija postaje u pravom smislu riječi usmena, jer su, u većini slučajeva, i protestna i masovna poezija činile konglomerat pisanog i usmenog; najčešće je njihov autor bio poznat, ali su se one toliko uvriježile u narodu i pretakale iz jezika u jezik, iz kulture u kulturu da su postale pjesme sveopćeg usmenog karaktera nadmašivši sva lokalna, nacionalna i teritorijalna ograničenja. Postale su svojevrsne internacionalne izoglose koje su spajale posve različite kulture.

Slično kao i sa domaćim masovnim pjesmama, prve autohtone partizanske narodne pjesmeispjevane su povodom značajnijih događaja. Prema većini svjedočanstava, prva pjesma ovog karaktera, *Rudo malo*, spjevana je 22.12.1941. u čast formiranja *Prve proleterske brigade* u Rudom. Od tada je ispjевano na hiljade pjesama različitog kvaliteta. Većina ih je zapisana i otrgnuta od zaborava, ali nikada se neće utvrditi njihov stvarni broj, pogotovo što današnje prilike ni u jednoj od država nastalih raspadom SFRJ nisu naklonjene ovoj vrsti usmene književnosti.² Najveći broj partizanskih narodnih

1 Više o tome vidjeti u: *Tri zapisa o tome kako je nastala "Bilećanka" – Crveno proljeće, svjedočanstva o prvom maju*, priređivača Milivoja Slavičeka u izdanju zagrebačkog Lykosa 1958. godine, str. 212–220.

2 Etnografski institut SANU je u periodu 1949–1953. organizirao prikupljanje građe partizanske narodne poezije i poezije obnove zemlje i izgradnje socijalizma. Osamnaest mobilnih ekipa sa dvadesetak zapisivača je, obilazeći cijelu državu, omladinske radničke akcije i žarišta ustanka, prikupilo 20.000 pjesama i varijanata. Građa je deponovana u EI SANU i dostupna istraživačima. U prvim poslijeratnim godinama je i zagrebački Institut za narodnu umjetnost poklanjao veliku pažnju terenskom prikupljanju ove poezije; slične aktivnosti imale su i kvalificirane naučne institucije iz drugih kulturnih sredina (Janjić 1987).

pjesama nastao je u BiH, pretežno u ustaničkim žarištima: Romaniji, Kozari, Grmeču, Hercegovini i Bosanskoj Krajini. Dosta pjesama je spjevano u Baniji i na Kordunu (u Hrvatskoj), zatim u Sandžaku, ali i u drugim dijelovima Srbije, te Crnoj Gori. Od prvih dana ustanka, nastajale su i narodne pjesme na slovenačkom jeziku naslonjene na tradiciju slovenačke revolucionarne i socijalne književnosti. Tako je jedna od uopće najranijih zbirki partizanske narodne poezije štampana u Ljubljani 1942. godine. U Makedoniji je ustanak podignut tek 1942. godine, pa je iz tog razloga na makedonskom jeziku spjevano znatno manje revolucionarnih pjesama. Dodatni problem predstavlja i to što u Makedoniji nije odmah, po oslobođenju, organizirano prikupljanje građe, te su velike mogućnosti da je određeni broj pjesama izgubljeni. Još jedna bitna karakteristika makedonske revolucionarne poezije je činjenica da do Drugog svjetskog rata Makedonci nisu imali razvijenu pisanu književnu tradiciju, što znači da ona uglavnom crpi izvore iz starije epske i lirske poezije, te su zbog toga u njoj nacionalna osjećanja naglašenija nego u drugim sredinama. (Firfov 1959: 227–229) Partizanska narodna pjesma je nastajala i na jezicima narodnosti: albanskom, mađarskom, slovačkom, rusinskom i romskom.

Pjesma je od prvih dana ustanka prisutna u životu boraca. Pjevalo se u svakoj prilici i na svakom mjestu. Memoarska literatura učesnika NOB-a vrvi od opisa situacija u kojima je pjesma imala snažan utjecaj na raspoloženje i motivaciju boraca. Tu su pogodnost iskoristili politički rukovodioci rata, te oformljivali štabove sa specijalnim zadatkom da pišu, zapisuju i šire ovu vrstu književnosti. Pjesme su umnožavane šapirografske i štampane u mnogobrojnim glasilima partizanskih jedinica. Jedna od prvih štampanih pjesama, *Mi gerilci*, publicirana je 1.9.1941. godine u *Narodnoj borbi*, časopisu PK KPJ za Crnu Goru. (Janjić 1987: 25) Mjesec dana kasnije, u Užičkoj republici Dušan Nedeljković u glasilima *Vesti* i *Borba* objavljuje veći broj partizanskih narodnih pjesama, a jedna od prvih umnoženih partizanskih narodnih pjesma na tlu BiH (august 1941) je *Razgovor gerilskih odreda sa šumom*, objavljena u biltenu Štaba gerilskih odreda Bosanskog Grahova *Gerilac*. (Rodić 2005: 93)³ Zbog ukazane potrebe, vrlo rano su se pojavile i zbirke. Na cijelom teritoriju Jugoslavije, u periodu 1941–1945. štampano je preko 150 zbirki partizanske narodne poezije, od toga najviše u Sloveniji (79), zatim u Hrvatskoj (25), Srbiji (16), Makedoniji (10) i Bosni i Hercegovini (3) – za ostale se ne navodi mjesto izdavanja, u svojstvu izdavača pojavljuje se samo proleterska ili kakva druga

³ *Gerilac* je prvo partizansko glasilo u BiH, tako da je i ova pjesma prvi štampani poetski tekst iz NOB-a na ovom području. Detaljnije vidjeti u: Rodić 2005: 93.

brigada (Nazor 1990: 164). Prva zbirka, *Antifašističke pjesme* (priređivač Dušan Nedeljković), izašla je 7. novembra 1941. godine u Užicama.⁴

Pisana revolucionarna poezija, kao što kazasmo, ima donekle sličnu sudbinu kao i usmena. Do zadnjih decenija devetnaestog vijeka književnosti srednjejužnoslavenskih naroda razvijaju se neovisno jedna od druge, sa nešto prijašnjim dodirom srpske i hrvatske literarne tradicije u doba iliraca i romantizma Vuka Karadžića. Nakon 1878. godine i potpadanja BiH pod upravu Austro-Ugarske, književnosti sviju četiri naroda dodiruju se i saživljavaju u elastičnu internacionalnu literarnu zajednicu te će stoga sud profesora Durakovića o toku tog procesa u bosanskohercegovačkoj književnosti biti dovoljan da se razumije i odnos takvih koegzistencija na širi južnoslavenski literarni prostor:

Valja ovdje spomenuti da je književno stvaranje u Bosni i Hercegovini sve do Šantićeva vremena teklo u četiri naporedna i koegzistentna nacionalno-konfesionalna toka, bez međusobnih utjecaja i prožimanja, čak i bez elementarnog međusobnog poznавanja. I tek sa Aleksom Šantićem i Safvet-begom Bašagićem, Silvijem Strahimirom Kranjčevićem i Musom Čazimom Ćatićem započinje proces približavanja i međusobnih duhovnih obogaćenja, u dinamičnom prepletu društvenih, idejnih i književno-estetskih programa što ih je navješćivalo novo doba. (Duraković 2006: 89)

To približavanje poetika i literatura začeto na mijeni vijekova prošlo je još faza dok se konačno nije tridesetih godina spojilo u rastegljivu konfederativnu književnu zajednicu ozračenu idejama socijalizma i marksizma, što će na kraju, poslije Drugog svjetskog rata, prerasti sa svim svojim proturječnostima u jugoslavensku književnost.

Poezija nakon Matoša, Ćatića i Disa, kao i cjelokupna društvena zbilja, biva okupirana tematikom Prvog svjetskog rata te konceptualno strukturirana manirima onih pravaca koji su takvoj atmosferi najviše odgovarali sa najjačim utjecajem ekspresionizma. Tri centralne pjesničke figure Miroslav Krleža, Miloš Crnjanski i Hamza Humo, uz plejadu drugih ne manje produktivnih i estetski važnih autora, znatne dijelove svog pjesničkog shvaćanja svijeta po-

⁴ Zbirka sadrži 33 najučestalije revolucionarne pjesme, od kojih su sedam ruske.

svećuju tematice revolucionarne i patriotske borbe, naravno svaki sa svoje strane i iz perspektive razumijevanja događanja.

Miroslav Krleža, zahvaćen idejama ekspresionizma i strujanjima u evropskim književnostima udubljuje se u antiratnu poeziju u kojoj su česti fleševi tmine, krvavih snova, plačnih vozova, beznađa, odsutnosti Božje milosti, osjećaja davorljih ruku na svaku pojavnost, hodanje crnih lopova, ratnih profitera, požara, crnih bajraka i krvavih stopa (*Rat*); bolesti, grobljanskih napjeva, otrova, sljepila, krvi po globusu zemlje, zvјerske strasti praoca arijevski rasa (*Večernja pjesma u bolnici*); ropstva, zloguke ptice sove, istrebljenja židova (*Veliki petak godine hiljadu devetstotina i devetnaeste*); sablasnih napjeva, luđačke furije, kolona mrtvih, gladne odojčadi, crnih vješala (*Na trgu svetoga Marka*) i mnogih drugih motiva ratnih tragedija. I drugi dijelovi Krležinog poetskog ostvarenja sadrže (lokal-)patriotske i rodoljubive elemente. *Balade Petrice Kerempuha* iz 1936. godine sažimaju višedecenijske tegobe hrvatskoga kolektiviteta ispričane kroz Kerempuhovu šeretsku vizuru na kajkavskom narječju sa svim elementima uzročno-posljedične veze beznađa u kom se hrvatski narod našao zbog vlastitih prodaja, izdaja i kupovina nacionalnih interesa, stalnih ratova i najezdi kolonizatora.

Srpska književnost uoči i za vrijeme Prvog svjetskog rata također je okupirana društvenim zbivanjima i prati kontinuitet evropskih događanja sa naglaskom na *schтурм und drank* pokret i prisutnost izamskih pravaca s intenzivnjim utjecajem ekspresionizma. Najproduktivnije književno žarište tog doba bilo je u izbjegličkom zbjegu na otoku Krf, gdje se obnavljaju i *Novine srpske* sa *Zabavnikom* preko koga se odvijao živ književni život i izrasla jedna nova generacija autora sa naglašenim protujugoslavenstvom i antiratnim stremljenjima (Deretić 2012). Uz Stanislava Vinavera, Dušana Vasiljeva, Milutina Bojića i drugih središnje mjesto u cijelom pokretu zauzima Miloš Crnjanski. Znakovitost Vinaverovog ekspresionističkog proglaša i pjesama objavljenih u kasnijim zbirkama *Čuvari sveta* (1926) i *Ratni drugovi* (1939), Vasiljevog osjećanja besmisla rata u pjesmi *Čovjek pjeva posle rata* i Bojićeve *Plave grobnice* krunisao je Crnjanski zbirkom *Lirika Itake* (1919) dajući atmosferu osjećaja besmisla ratnog veterana, izgubljenosti, sivila koje se sa ratnih linija prenijelo na cijeli svijet ikoji vidi pustilo rata u svom zavičaju. Takvi osjećaji proizveli su u lirici Crnjanskog i averziju spram važećih nacional-utopijskih mitova i uvriježenih stavova o nebeskosti srpskoga naroda suprotstavljajući iste sumornom zbiljom hiljadama mrtvih, stotinama razrušenih gradova i neizbrojivo u crno zavijenih domova širom svijeta, a osobito u pjesniku bliskoj zavičajnoj crnini. Neuobičajena simbolika *Lirike Itake* popraćena komentarima tek

otvara dubinu pjesnikovog razumijevanja svijeta što će se ponajbolje osjetiti u pjesmi *Sumatra* i čitaocima približiti kroz autorovo objašnjenje iste u kom Crnjanski ističe stremljenja novije poezije i njenu prefinjenu angažiranost daleku od proste političke pamflete zloupotrebe u proklamiranju vlastitih ideja nalazeći potporu za to u ulozi ruskih futurista u revoluciji. Crnjanski ne toliko vizionarski koliko analitički prognozira krah predratnih kanona u srpskoj poeziji i književnosti uopće jer to uvjetuje cijela generacija koja se nagledala kao i on ratnih strahoba:

Svud se danas oseća da su hiljade i hiljade prošle kraj lešina, ruševina, i obiše svet i vratile se doma, tražeći misli, zakone i život kakvi su bili (...) Ali su došle nove misli, novi zanosi, novi zakoni, novi morali! Može se biti protiv nas, ali protiv naših sadržaja, i intensija, uzalud. Svet nikako ne želi da čuje užasnu oluju nad našim glavama. Tamo se tresu, nepolitička situacija, niti književne dogme, nego i sam život. To su mrtvi, koji pružaju ruke! Treba ih naplatiti! Kao neka sekta, posle toliko godina, dok je književnost značila samorazbibrigu, mi sad donosimo nemir, prevrat, u reči, u osećanju, u mišljenju. (Crnjanski: 194)

Za razliku od srpske i hrvatske agresivne antiratne poezije bošnjački pjesnici ekspressionizma ne raskidaju s prošlošću tako olakso već prije moderne pjesničke zahvate koriste na otprije ustaljenim zavičajnim i tradicionalnim vrijednostima. Tako će i Hamza Humo *Nutarnjim životom* (1919) ili, nešto kasnije, *Gradom rima i ritmova*, ali i Ahmed Muradbegović *Haremском lirkом* (1921) formativna i idejna dostignuća ekspressionizma iskoristiti da stalne teme i motive u bošnjačkoj književnosti ispjevaju na sasma novi način, oslobođen stega tradicionalnog pjevanja i pretačući motive iz jednog žanra u drugi. Zato njih dvojica, iako ne prate hipermoderne teme antiratnog karaktera, bivaju i vremenski i po poetskim prožimanjima te ljudskim drugovanjima dio, najprije hrvatskog, a zatim južnoslavenskog avangardnog poetskog pokreta, što razbija dotadašnje pravolinjske kanone Bašagićevskog pjesništva nagrizene još Ćatićevom pojmom. Stapanjem u Kraljevinu najprije Srba, Hrvata i Slovenaca a zatim u Jugoslaviju, centri književnih zbivanja južnoslavenskih naroda se konačno približavaju jedan drugome i prožimaju kako poetikama tako i temama koje ih sve skupa pritišću. U književnosti u prvom periodu međuraća preispituju se dojmovi ratnih dešavanja sa još uvijek jakim ekspressionističkim shvaćanjem umjetnosti koja se iz poezije prelila na druge književne vrste i, kao po zakonomjernosti, preovladavaju dva tematska okvira: absurdnost rata i pustila koje je on izazvao kroz prizmu socijalnih tema i doživljaj ekstaze i apo-

teoze života sa elementima fantastičnog i subjektivnog. Pored ekspresionizma, odjeka je imao i nadrealizam Andrea Bretona kao nadogradnja dadaističkog preispitivanja svijesti i pravljenja iskoraka ka podsvjesnom kroz manifestaciju snova i halucinacija. U tridesetim godinama pod partijskim patronatom intenzivira se rad na polju tendenciozne socijalne literature.

Politička i društvena angažiranost pisaca bila je adekvatna trenutku društvenih previranja i kretala se od već spominjanog preispitivanja ratnih i poratnih dešavanja, preko početničkog zanosa stvaranjem zajedničke države do razočarenja u monarhističko uređenje društva i težnji ka socijalnoj revoluciji. Književna strujanja su se pronosila kroz lijevo ustremljene časopise u kojima su se odvažni autori protivili torturi i progona radničke klase i komunista. Možda će razočarenje u dugo sanjanu uniju južnih Slavena najupečatljivije opisati August Cesarić 1923. godine govoreći da Jugoslavija martira pred vješalima i pitajući se šta je plod krvi prolivene iz tjelesa hiljada “Gdje su ruže i vijenci naraštaju koji se za nju borio i doživio je? Vidljivo je samo trnje, vidljiv je samo glogov vjenac”. Cesarevićev glogov kolac našao se u opusu skoro svih autora ovog perioda koji su ili na samome početku (ekspresionisti) kretnuli u direktni estetsko-umjetnički obračun sa neodrživošću društvenog statusa građana u diktatorski ustremljenoj postratnoj monarhiji, vođeni idejama lenjinizma i socijalističke revolucije, ili iz ekstremnog anarhizma (Drainac) intelektualaca nezadovoljnih društvenim i duhovnim stanjem u kraljevini, (nadrealisti) tridesetih godina prešli u marksiste, te na koncu onih autora koji su stasavali u jeku novih tendencija, svjetske ekonomske krize, šestojanuarske diktature i opasnosti od fašističke agresije.

Središnje ličnosti predratnog pacifističkog i antimilitarnog ekspresionizma različito se određuju prema društvenim tekvinama. Dok Krleža direktno utječe na stvarnost, društveno se angažira kroz vrevu časopisa koje pokreće i uređuje i doživljava preobraženje od pasivnog ekspresioniste do direktnog sudionika ljevičarskog i revolucionarnog pokreta, Crnjanski preuzima ideje nadrealizma, ulazi u monarhističku diplomaciju i pravi otklon od svakog oblika revolucionarno angažiranog aktivizma.

Prvi značajniji ekspresionistički poslijeratni krik pobune bio je onaj koga je u bosanskohercegovačkoj i hrvatskoj književnosti unio Antun Branko Šimić ne samo svojim pjesničkim djelom nego i časopisima *Vijavica* (1917), *Juriš* (1919) i *Književnost* (1924), ortodoksnو slijedeći tekvine njemačkog, austrijskog i općevropskog ekspresionizma i buneći se protiv svih naslijeđenih književnih kanona. U njegovojoj poeziji u kojoj preovladavaju teme egzistencijalne tjeskobe čovjeka u gradu i tijelu posebno mjesto zauzima ciklus *O sirma-*

sima iz jedine za života objavljene zbirke *Preobraženja* (1920), kojim uranja u dubine socijalnih prilika ranog međurača u versejskoj Jugoslaviji. Svoj socijalni bunt u besmislu stvarnosti Šimić, kako primjećuje Duraković (2006: 114), izražavao je samozatajno, ne htijući učestvovati u institucionalnoj manifestaciji pobunjeničkih vapaja ostalih pjesnika svog doba. Donekle u toj samozatajnosti njega slijedi i Tin Ujević koji, u mladosti zanijet revolucionarnim idejama i jugoslavenstvom koje je nadjačalo njegovu hrvatsku pravašku fazu, nakon rata i nervnog sloma doživljava razočarenje i povlači se iz političkog aktivizma i bilo kog drugog oblika društvenog angažmana živeći poeziju u Splitu, Sarajevu, Mostaru, Zagrebu i Beogradu, ali ipak prvotnim zbirkama *Lelek sebra* (1929) i *Kolajna* (1926) ostavlja jak trag u obrisima revolucionarnog pjesništva južnih Slavena. Ujevićevo razočarenje revolucijom i apstinenciju od angažiranja u socijalne tokove međuratne poezije ne prihvata popularni lirik Dobriša Cesarić koji, iako s elementima ekspresionizma, poezijom bliskoj stvarnosti, biva jedan od prepoznatljivih prefinjeno angažiranih pjesnika tog doba. Pjesmama *Mrtvačnica bijednih*, *Balada iz predgrađa* te opjevanjem tegobe života radničke klase i nižih klasa, poput vagonaša, zidara, prosjaka, pijanca, pralja, bludnica, skitnica i drugih, koje bivaju neka vrsta narodne lektire, utječe na jačanje sve većeg nezadovoljstva naroda monarhističkim uređenjem države. Na koncu, najotvoreniji zagovornik revolucionarnih i socijalističkih ideja među hrvatskim književnicima jeste August Cesarec. Poznatiji kao pisac socijalnih romana, novela i revolucionarnih članaka i kritika, ovaj najtendenčiozniji hrvatski intelektualac i revolucionar za života objavio je i zbirku pjesama *Stihovi* (1919) u kojoj značajno mjesto zauzima tema trogodišnje robije zbog saučesništva u organiziranju atentata na policijskog komesara, te motivi iz doba školovanja i služenja vojnog roka. Književna kritika je Cesareca, koji je kao komunista i student kominterne strijeljan od strane NDH vlasti 1941. godine, proglašila uz Krležu najrevolucionarnijim hrvatskim književnikom.

Srpska poezija međurača možda još prisnije prati tokove angažirane, ljevičarske i tendenciozno socijalne literature sa iskustvima evropskih avantgardnih pokreta, južnoslavenskih preplitanja i vlastitih doživljajnosti autora. Dostignuća evropske avangarde pa i pariških kafana u nju je unio Rade Drainac, *buntovnik i pjesnik*, po čemu sliči Ujeviću, a do ozbiljnijih dometa doveo dojen međuratne sandžačke i crnogorske književnosti Risto Ratković, napravivši neku vrstu modernističke spone ka nadrealizmu Marka Ristića, Milana Dedinka, Dušana Matića, Aleksandra Vuča i Oskara Daviča. Poezija posljednje trojice spomenutih najdirektnije koegzistira sa socijalnim pokretom angažiranog književnog stvaralaštva tridesetih godina sa naglašenim marks-

stičkim idejama. Prema Deretiću, poema *Marija Ručara* (1935) tandemata Matić – Vučo kao i Matićeve pjesme *Umro je Gorki i Broj 4-21-35* – spadaju u umjetnički najzrelijia ostvarenja srpske međuratne angažirane poezije. Uloga Oskara Daviča, Jevrejaporijskog iz Šapca, u socijalnoj angažiranosti ondašnje srpske književnosti može se porediti sa ulogom Augustina Cesareca u hrvatskoj književnosti, jer je poput Cesareca bio komunista po opredjeljenju, aktivni član i rukovodilac partije, politički robijaš sa izrazitim tendenciozno usmjerenim, žanrovski raznolikim stvaralaštvom. Davič je manje bio teoretičar a više poeta i romansijer zato će njegova angažirana lirika iz zbirke *Pjesme* (1938) imati velikog odjeka kako u intelektualnim i književnim krugovima tako i kod običnog puka jer je programski koncipirana da humorom i lakinim stilom predstavi njegovo duhovno tragalaštvo smisla življenja od djetinjstva, preko uzavrele mladalačke radoznalosti, do konačnog pronalaska dvaju elemenata života kojima se predaje: ljubav i revolucija. Dvije kasnije zbirke – predratna *Hana* (1939) i poslijeratna *Višnja za zidom* zidom čine cjelinu Davičovog duhovnog previranja i svojevrsnu poetsku trilogiju. (Dertić 2012)

Bošnjačka književnost međurača u svojoj punini postaje poetološko-žanrovski i idejno-koncepciji ravnopravan sudionik južnoslavenske literarne unije. Krčioci tog puta: Ljubašak, Bašagić, Mulabdić i drugi te vjesnici Bjelevac, Ćatić, Muradbegović, Humo i ostali dobili su nasljednike kontinuiteta u svim žanrovima sa modalitetom praćenja svekolikih estetskih i drugih strujanja u južnoslavenskim i evropskim literarnim pregnućima. Iako bošnjačku književnost međurača književna kritika naslovljava kao pripovjedačko doba zbog niza prozaista velikih i značajnih dometa poput Kikića, Dizdarevića, Čolakovića, Nametka i drugih, nije zanemarljiv ni, istina prozom zasjenjen, poetski izričaj, koji je možda od svih južnoslavenskih literatura najtešnje sudjelovao u tendenciozno usmjerenoj socijalnoj i propagandnoj literaturi.

Među pjesničkim pojавama socijalnog prosedea bošnjačke književnosti međurača znakovita su imena braće Dizdar, Hamida i Mehmedalije, Husnije Čengića, Atifa Ljubovića, Skendera Kulenovića, Saita Orahovca, Ilijasa Dobardžića te Safeta Burine. Oni predstavljaju novu revolucionarnu, odnosno treću generaciju bošnjačkih pjesnika o kojoj je pisao Rizo Ramić u tekstu *Tri generacije muslimanskih pjesnika*, objavljenom u bošnjačkom ljevičarskom časopisu *Putokazi* 1937. godine, koji su u Zagrebu pokrenuli Hasan Kikić, Skender Kulenović i Safet Krupić.

Hamid Dizdar se pojavom u časopisima te zbirkama *Arabeske* (1929) i *Zapis u kamenu* (1936), kao i učešćem u zajedničkoj zbirci *Knjiga drugova* (1929) Jovana Popovića i Novaka Simića našao u žiži angažirane poezije, te

procesa koji je režim vodio protiv ovih mlađih pjesnika nakon zabrane *Knjige drugova*. Njegova poezija je na obrisima ekspresionističkog manira, zaduđena u zavičajni pejzaž i socijalne teme kao u ciklusima *Pjesme o nedjelji siromašnog činovnika* i *Za suncem iz Zapisa o kamenu* u kojima se variraju teme siromaštva, društvenih nepravdi, bijednog života radnika. Ocjenjujući ovaj vid Dizadrevog pjesništva Rizvanbegović (2003) s pravom zaključuje: "Te pjesme su stihovane registracije i konstatacije humaniste-pjesnika, bez dubljeg lirskog poriva i tanahnijeg treptaja, jer to i nije bila vokacija Hamida Dizdara", apostrofirajući da je Dizdareva vokacija zapravo pejzaž i to u makro i mikro alegorijskoj perspektivi. Mak Dizdar je sa devetnaest godina izdao svoju prvu zbirku pjesama *Vidopoljska noć* (1936), čiji su stihovi po svemu bili izraz socijalnog aktivizma generacije, te s pravom Duraković sugerira da u ovom njegovom prvijencu skoro da i nema ničega samobitnog što bi izlazilo izvan okvira pragmatične poetike socijalne književnosti. Husnija Čengić je također bio sudionik *Knjige drugova* te prema tome ocijenjen kao rano utih-nuli pjesnik revolucije, iako je potonje izdanje njegovih izabralih pjesama to demantiralo. Duraković čak njegovu pjesmu *Na zidovima čelija* ne doživljava isključivo kao izraz socijalne revolucije jer u njoj nema uobičajenih frazeoloških natuknica socijalističkih pjesnika, već više teži univerzalnoj doživljajnosti tjeskobe življenja. Mada Čengićeva pjesma može biti i na taj način shvaćena, uvezši u obzir sociopoetske i hronološke preduvjetovanosti njenog nastanka, smatramo da se ista ne može tumačiti izvan socijalno angažirane literature tridesetih godina. Poput Čengića, i Atif Ljubović sa svega jednog zbirkom *Pjesme* (1926) i plodotvornom saradjnjom u periodici biva zaboravljen jer je nakon jedne režimske afere prestao pisati poeziju. I njegova poezija, zadojena socijalističkim kružocima, proplamsava univerzalnošću te stoga i nalazi zasluženo mjesto u *Antologiji bošnjačke poezije XX vijeka*. Najplodotvorniji socijalno angažirani bošnjački pjesnik međurača i možda jedini koji je načelno ostao dosljedan tom žanru jeste podgoričanin Sait Orahovac. Orahovac je u periodu međurača objavio više zbirki socijalno intonirane lirike: *Vihori uzdaha* (Podgorica 1928), *Nemirne svetiljke* (Sarajevo 1930), *Motivi iz Bosne*, (Sarajevo 1931), *Potezi Ulijevo* (1932. zabranjeno izdanje), *Usponi* (Nikšić 1933. zabranjeno izdanje), *Stihovi raba Saita* (Sarajevo 1936), *Lirska saopštenja* (Sarajevo 1938, Beograd 1939) te iznimno mnogo pjesama u periodici. Među pjesnike međurača socijalnog ustremljenja spadaju i sandžački pjesnik Ilijas Dobardžić koji je 1930. objavio zбирku *Pjesmom niz dolove* i također bio aktivan sudionik književne periodike. Dobardžić prihvata kodove socijalne literaturе, ali, kao i ostali bošnjački pjesnici tog doba, svakoj pjesmi daje vlastiti kolorit kao, reci-

mo, u pjesmi *Subotom s večeri*, posvećenoj Salihu Aliću i objavljenoj u Novom Beharu 1934. godine, gdje su srca pjesnika krvava i prorešetana, kao i prljava hartija na prozorima sirotinjskog predgrađa, ali nema klonuća već se javlja hedonistički poziv na ispijanje vina. Pored toga, u socijalnu poeziju uvodi i zavičajne motive utkivajući u njih i vjekovni usud muhadžerluka, kao u pjesmi *Kad Sandžaklija putuje u svijet*.

U periodu međuraća slovenačka i makedonska književnost također prate tendencije socijalnog angažmana. Ranopreminuli slovenački ekspresionista Kosovel (1904–1925) u južnoslavensku književnu uniju uvodi kraške motive i socijalnom revolucionjom intonirane teme poput nacionalne patnje, bezdušnosti kapitalizma, otpora i bune obespravljenog i gladnog naroda. Kosta Apostolov Solev alias Kosta Racin aktivni je sudionik revolucionarne borbe i, nažalost, poput Zije Dizdarevića, Augustina Cesareca i mnogih drugih književnika, nije preživio Drugi svjetski rat. Predratni je politički robijaš, komunista i aktivista radničkog pokreta. Jedinu zbirku pjesama *Bijeli mugri* objavio je u Zagrebu 1939. godine. Njegova lirika je sva podana socijalnom aktivizmu i donosi motive tegobnog života radnika i seljaka u Makedoniji. Pisana jednostavnim stilom bliskim usmenoj književnosti, Racinova poezija biva općeprihvaćena od narodnih masa i angažirano djeluje na njihovo približavanje socijalnome pokretu, a pjesme poput *Tutunoberaćite* postaju neka vrsta nacionalnih simbola makedonskog naroda i nezamjenjiv sadržaj svih antologija i udžbenika književnosti u prostratnoj Jugoslaviji.

Period Drugog svjetskog rata značio je i opću mobilizaciju socijalno aktivnih i revolucionarnih snaga svih staleža i branši u narodnooslobodilački pokret iz koga proizilazi i narodnooslobodilačka borba. Kao jedno od glavnih propagandnih sredstava za pridobijanje narodnih masa u još jasno neizdiferenciranoj podjeli na oslobodioce i saradnike okupatora, komunistička partija koristila je resurs književnosti i to na dvostrukoj razini: naslanjanjem na živu, i u tradiciju svih južnoslavenskih naroda uvriježenu usmenu književnost, i na prisustvo književne ljevice formirane desetljeće pred rat.

Veliku ulogu u razvitku borbe odigrala je propagandna štampa. Skoro svaka veća partizanska formacija imala je svoj bilten, list ili brošuru, a povremeno su na oslobođenim teritorijima štampane i novine. Tako naprimjer za vrijeme postojanja Užičke republike Nedeljković pokreće list *Borba*. Politički komesarji su imali direktnu direktivu da u svakom odredu izdvoje talentirane pojedince i daju im zadatak da za potrebe partizana i pridobijanje novih boraca ispjevavaju pjesme, smišljaju priče, pišu kratke dramske i humoristične komade... Otuda u NOB-u nastaje jedna nova književnost, nerijetko slabo izdi-

jeljena na pisanu i usmenu, koja rabi tradiciju međunarodnog radničkog i revolucionarnog pokreta, južnoslavenske usmene književnosti i književne ljevice tridesetih godina. U tom pjesništvu kolektiviteta samo su rijetki individualni glasovi i poetike snažnog senzibiliteta mogli doći do izražaja na pozornici i neprestanom pjesničkom maratonu dugom preko četiri godine i širokom koliki je prostor bivše Jugoslavije, jer se pjesma nije kidala ni u rovu, ni u jurišu, ni maršu, ni u ilegalnim gradskim čelijama, ni u oslobođenim selima, ni u ravnicama, ni u planinama – svaki pedalj zemlje bio je skovan u ustaničku, prkosnu, borbenu i budničku pjesmu. Koliko je kulturno-umjetnički rad ozbiljno shvaćan od strane rukovodstva NOB-a i partije svjedoči i činjenica da su u jeku borbi u Hrvatskoj održane dvije Konferencije kulturnih radnika u partizanskim redovima 28–29. XI 1943. godine na Hvaru i maju 1944. godine u Topuskom.

Poezija je bila ne samo omiljena već u najvećem broju slučajeva i jedino moguća forma pisane književnosti, jer česte ofanzive, borbena djejstva i brzi pokreti jedinica nisu ostavljali prostora dužim formama. Pjesnici, koji su i sami bili sudionici partizanske borbe, i po direktivi i po svom nagonu, prenosili su dojmove iz raznih situacija i svojim individualnim doživljajnostima poetski realizirali osjećaje kolektiviteta. Propagandnom mašinerijom njihove pjesme se umnožavaju, uče napamet, recitiraju, pjevaju i tumače u svim odredima. Tu privilegiju u samome ratu doživjeli su pjesme iz zbirki *Previharima viharje* Mateje Bora (1942), *Stojanka majka Knežopoljka* (1942), *Pisma Jove Stanivuka* (1942) i *Ševa* (1943) Skendera Kulenovića, *Lasta u mitraljeskom gnezdu* Jovana Popovića (1942), *Jama Ivana Gorana Popovića* (1943), *Pjesme partizanke* Vladimira Nazora (1944), *Ognjeno rađanje domovine* Branka Čopića (1944), te *Pesmi* Karla Destovnika-Kajuha (1944). Među partizanima je bilo još dosta pjesnika od kojih i Vladimir Popović, Marin Franičević, Zdenko Štambuk, Jure Kaštelan, Jure Frančević, Junuz Međedović, Oskar Davičo, Dušan Kostić, Tanasije Mladenović, Mirko Banjević, Kosta Racin, Slavko Janevski, Tone Seliškar, Peter Levec, France Kosmeč, Oton Župančić, Viktor Emin Car i drugi.

Branko Čopić je još pred rat u Beogradu objavio četiri zbirke pripovjedaka od kojih jednu za djecu, a rat ga je zatekao na odsluženju vojnog roka u Mariboru, odakle, nakon raspada kraljevske vojske, odlazi pravo u partizane i biva najplodotvorniji partizanski književnik. Lahkim i, usmenoj književnosti, bliskim stilom začinjenim zdravim bosanskim humorom pisao je pjesme, priče, skečeve, agitovke i relativno broz stekao slavu najpoznatijeg i najomiljenijeg partizanskog pjesnika. Zbog velikog utjecaja na borce i mase po partijskoj

direktivi, obišao je sve odrede i jedinice i govorio budničke stihove ponašajući se kao neka vrsta oficira za moral. Neke od njegovih pjesama poput *Bolna leži omladinka Mara* prešle su granice pisane književnosti i ne samo pjevane već doživljavane kao narodne pjesme istovjetno kao što su početkom vijeka neke Bašagićeve, Đikićeve i Šantićeve pjesme pjevane i doživljavane kao sevdalinkе.

Ćopićev sadrug i kum Skender Kulenović pisao je liriku ozbilnjeg tona, oživotvorena zvukova i polifoničnog sazvučja prirode i svijeta, stoga će je cijediti i ne tako često stvarati. Od gimnazijskih *Ocvalih primula* zamukao je do triju ratnih poema što daje za pravo Durakoviću da ustvrdi kako Kulenović poeziju piše samo u kriznim, prijelomnim momentima za njegovo biće i kolektivitet kom pripada. Pjesnik apoteoze i ekstaze života, kako ga je nazvao njegov najbolji i najstudiozniji proučavalac, u ratu je propjevao tri maja poemama od kojih su dvije odmah publicirane i donijele mu opću slavu dok je treću *Na pravi put sam ti majko izišo* morao skloniti i cijelograživa skrivati da bi je tek u njegovoj zaostavštini pronašao i javnosti obznanio profesor Duraković, jer je, prema mišljenju partijskih komesara, sadržavala previše elemenata iz bošnjačko-muslimanske tradicije. Poema *Stojanka majka Knežopoljka*, nastala na fonu srpske usmene književne tradicije tužbalice, jasno se razlikuje od hibridne vrste pratizanske antitužbalice koju susrećemo u usmenoj književnosti NOB-a. Kulenovićeva Stojanka žali tri poginula sina i poziva na osvetu, dok majka, sestra ili žena u partizanskoj antitužbalici slavi herojstvo svog poginulog junaka i prkosí sudbini. Mnoge preinake od prvog štampanja 1942. primorale su ovog autora da 1945. godine ponudi originalnu i donekle revidiranu verziju. Inače, nastala je nakon fašističke ofanzive na Kozari. Sam je autor, u kasnijim razgovorima, govorio o potrebi saživljavanja u lik majke kako bi prenio njen krik koji je tog avgusta 1942. godine povlačeći se sa Kozare doživio. Epsko-lirska forma tužbalice i naizmjeničnost osjećajnog i događajnog, ritmičnog i zvučnog daju ovoj pjesmi, pored tugaljivosti, i odvažnost te je preobražavaju u svojevrsnu himnu boli i prozračujuće nade koju nakon svih Srđana, Mrđana i Mlađena na majčinim dojkama, njenih nadanja i redanja, njihovog odrastanja, reminescencija i flešbekova na daleku i blisku prošlost zavičaja, izranja slika ljetine narasle iz slobode i konstantacija da "svud hljebno je medno je i grozdno je", ali biva prekinuta majčinim saopćenjem sinovima o stradalaštvu bliske i dalje rodbine, te na koncu opet ohrabrena javljanjem novog rađanja kroz prikaz teleta koje ubasa u zjapnu sobu. Zato Begić, Duraković, Konstantinović i drugi kritičari smatraju da *Stojanka majka Knežopoljka* nije poema o smrti već o životu jer prizorom rađanja otvara mogućnost tumačenja i shvaćanja majke kao žene i majke zemlje. Sa ovog

tek načetog unutarnjeg nivoa razumijevanja poeme vratit ćemo se na spoljnju značenjsku razinu jer je on imao suštinsku ulogu da ovu Kulenovićevu pjesmu široke narodne mase razumiju i dožive kao iskaz vlastitog krika kojeg nemaju glasa niti potencijala tako snažno ispustiti. A pjesnik im je to omogućio u potpunosti se preinačujući ne samo u majku nego i rafiniranim odabirom obrednih, tradicijskih, historijskih i mitskih motiva najintimnijeg dijela srpske kulture koji u interpretaciji majke Stojanke graniče sa iskonskim univerzalnim naturalnim vrijednostima života. Otuda je ova poema zbog iskrene prisnosti pjesnika u doživljajnosti majke u trenutku življenja hiljada istih ili gorih tragedija postala neka vrsta njegove pjesničke legitimacije, iako Kulenović u svom opusu ima mnogo uspjelijih pjesama.

Na neki način, sa *Stojankom majkom Knežopoljkom* korespondira i postaje njezin antipod dugo skrivana poema *Na pravi put sam ti majko izišo* u kojoj Kulenović na zasadima bošnjačke balade ispisuje vlastitu intimnu povijest svog i majčinog odnosa, te će stoga i književna kritika s pravom iznositи poređenja, paralele i kontrastivne analize Majke Stojanke i Majke Hanife. Mi ćemo ovdje akcentirati samo nekoliko momenata bitnih za razumijevanje vremena i trenutka njenog nastanka i eventualno se dotaći značajnosti docnjeg pronalaška i objelodanjuvanja. Pišući *Stojanku majku* Kulenović je prodro ne samo u intimu materinskog poriva već i u najdublje zasade srpske kulture i tradicije, zato je poemom *Na pravi put sam ti majko izišao* nastojaо proniknuti u dubine vlastite kulture i tradicije uronjene u orijentalno-islamski civilizacijski kod življenja u tom trenutku možda i ne sluteći da će svijetu predstaviti dva modela i načina razumijevanja koji se na onoj visokocivilizacijskoj razini oslobođeni svih stega susreću i spajaju u univerzalnosti majčinog poriva za djecom i ljubavi prema sinovima. Koliko god da je *Stojanka majka* zorno prikazivala ratnu tragediju, ona u Skenderu komunisti i borcu budi i potrebu za objelodanjuvajem tragedije vlastite majke, potvrđujući i rušeći u isto vrijeme tezu komunističkih vlasti da su muslimanske žene društveno zaostale i zarobljene stegama patrijarhalnog života. Ta unutarnja Skenderova borba između svojih korijena i sebe sadašnjeg, pojednostavljenia lirskim prisustvom u samoj poemi u kojoj se nagovješćuju svi oni silni lomovi bošnjačkoga društva od 1878. godine i daju njihove refleksije na pojedinačnom porodičnom planu može se razumjeti i kao traženje opravdanja za pjesnikov način života, tuđ i dalek sredini iz koje je iznikao i koja ne može dokučiti smisao i veličinu njegove žrtve, što se jasnije vidi iz drugog dijela poeme u kom pjesnik majčin poziv na Pravi put pokušava razumjeti kao put komunizma i proletarijata kojim je krenuo, iako je jasno da majka u molbi Bogu traži da ga uputi na put vjere u Allaha, dž.s., i tradici-

je poslanika Muhammeda, a.s. Vjerovatno poslije Jesenjinovih *Pisama majci* ova Kulenovićeva poema u svjetskoj književnosti najintimnije govori o ličnoj tragediji i nesigurnosti pjesnika u svijetu i društvu kom teži, otuđujući se od vlastite samobitnosti u provinciji iz koje dolazi a u kojoj se jedino osjeća duhovno potpunim. Naravno, Skender taj poriv odbija prihvatići, pišući politički korektno drugi dio poeme, ali baš tada ona jezička i smisaona punina značenja gube kvalitet i svodi se na poentu koja urušava dinamiku i tok poeme, dajući baladesknom arhetipu drukčiji prizvuk od tragičnog. Međutim, nije li baš najveća tragedija u tome, a ne u majci kao ponuđenom modelu tragedije, već u samome pjesniku koji je možda u svojoj podsvijesti i svjestan, ali mladalački zanijet prikazom stvarnosti ne želi da je prizna i prihvati, niti će imati dovoljno snage da je do kraja odbaci već će je decenijama čuvati na požutjeloj hartiji, u nadi da će se pojavit neko ne toliko prisan, ali dovoljno upoznat s njegovom intimom da joj prepozna kvalitet i obznani je svijetu. Zato će se ova poema u zavisnosti od razumijevanja i stavova urednika i priređivača u antologijama i izborima Kulenovićevog pjesništva nalaziti sa i bez tog drugog dijela.

Kao neku vrstu pomiridbe poriva i ideaala Kulenović će napisati i treću ratnu poemu *Ševa* u kojoj postiže vrhunac zvukovnog oživljavanja stvarnosti i šašavim letom ove šeretske ptice predskazuje rađanje slobode iz krvi i tragedija partizanske kolone. Univerzalnost majke kao vrhunac lirskog subjekta iz dvije prethodne poeme preobražava se u pticu i od tog patosa počinje stvarati novu slobodu i širiti radost proljetnog nadanja pod krilima razuzdane ševe i gnijezdom nove domovine. Nebeska perspektiva nudi izmaknut plan i bistrije sagledavanje ratne zbilje s makro pozicije što daje pjesniku mogućnost da iskaže totalitet pobune protiv neprijatelja prirodnog poretka i uređenja svijeta. Korespondencija neba i zemlje kroz medij ševinog cokćanja spušta se i na razinu muško-ženskih odnosa u mikro poziciji i kroz žudnju erosa iznova pjeva o rađanju života. Duraković dobro primjećuje da Kulenović u *Stojanci majci i Ševi* slavi seljaka i ratara, nudi njegov svijet, metafore, simbole i druge tropske i zvukovne jezičke stilogenosti. Te 1942. godine pa skoro sve vrijeme Drugog svjetskog rata borba se vodila u ruralnim i brdskim predjelima, većina partizanskih formacija se sastajala od seljaka, radnika i mlađe inteligencije. U tom kolažu staleža i brojčano i snagom duha nadjačao je ruralni supstrat te se zato i partijska direktiva odnosila na protežiranje narodskih i na narodnu ispjevanih pjesama, a pisana književnost se morala uklapati u taj kalup. Zato je i Kulenović ciklus poema *Pisma Jove Stanivuka* prilagodio baš takvom izrazu, stvarajući poetski antipod Čopićevom Nikoletini Bursaću, partizanskom junaku i šeretu sa Grmeča. Kulenović čak i lokalizira Jovu na Grmeču i daje mu

humorističnu intonaciju jezika i ponašanja kao Ćopić Nikoletini. Na početku ovog ciklusa poema Kulenović kaže da iste posvećuje svojoj poginuloj braći Muhamedu i Muzaferu i svim drugim *Delijama i Nikoletinamai svim drugim na pravdi Boga poginulim*. Kulenović će ustihovljenjem običnog vojnika napraviti niz plastičnih slika karakterističnih za uvjete ratničkog života jednog partizana od korespondencije sa crvenoarmijskim borcem Nikolajem i razmjeđene informacija sa frontova, preko pisanja komšiji pogorjelu i snoviđenja poklanih rođaka i suseljana, ljubavnih maštarija i leptira, prijetnji kolaborantima i izdajicama, ranjeničkog javljanja četi i terenskog pisanja djevojci do jednog za te prilike neobičnog motiva: preispitivanja savjesti i doživljavanja neprijatelja kao čovjeka koji također ima porodicu i majku. Ova, u partizanskoj književnosti prvi put javno izrečena humanost i nagovještaj krutosti partizanskog odnosa prema zarobljenicima (jer od četverice koje hapse dvojici pošteduju živote a dvojicu strijeljaju samo zbog toga što su imali crne a ne bijele košulje, iskazavši primitivizam najniže vrste i iskalivši porive mentalnog zlostavljanja nad njima), uznemirila je savjest pjesnika partizana i izazvala njegovu pobunu protiv takvog ponašanja, te molbu komandiru da ga ubuduće poštedi sličnih scena. Ta Kulenovićeva otvorenost koštati će ga i nakon rata kada će recimo zbog otvorene kritike nepravednog odnosa vlasti prema svim narodima jugoslavenskog društva u drami *Djelidba* biti prvi pisac čija se djela zabranjuju i drame skidaju sa pozorišnih repertoara, što će nakon njega doživjeti i mnogi drugi poput Iva Brešana, Dragoslava Mihailovića, Milovana Đilasa, Branka Ćopića i Muhameda Abdagića. Međutim, Kulenovićev humanizam nije mogao ogluhnuti pred takvim nasrtajem savjesti te je zato konstruirao svog junaka da, ukoliko ne može sprječiti zlo, bar pokuša sebe izolirati iz njega.

Kulenovićevu tradiciju poeme preuzet će i Ivan Goran Kovačić u najpotresnijem djelu umjetničke književnosti Drugog svjetskog rata *Jama* (1943). Kovačić se javio tridesetih godina te je njegovu književnost karakterizirala socijalna ustremljenost i lokalna pripadnost Gorskom Kotaru. Početak rata zadesio ga je u Zagrebu, da bi krajem 1942. prešao na oslobođenu teritoriju i svega šest mjeseci kasnije (juni 1943) bio ubijen od četnika. Za kratko vrijeme u partizanima nadmašio je domete vlastite *Lirike* (Zagreb 1932), jedine knjige štampane za života ispjевavajući oko tridesetak pjesama i poemu *Jama* te radeći sa Nazorom na prvoj ratničkoj zbirci *Hrvatske pjesme partizanske* (ZAVNOH 1943). S obzirom na to da je doživio fašistički Zagreb i naslušao se o podvizima ustaša nad civilnim stanovništvom, u njegovom komunističkom i revolucionarnom bilu rodila se mržnja i želja za osvetom koju je prenio i na svoju poeziju. Pjesme *Leševi putuju*, *Mračno doba* i *Garišta*, nastale u Zagre-

bu prije stupanja u partizane, odišu takvom atmosferom i predstavljaju uvertiru njegovom krunskom djelu poemi *Jama*. Koliko god da se je Kulenović uspio uživjeti u lik majke i osjetiti njen bol za trojicom poginulih sinova, toliko se je i Kovačić uspio reinkarnirati u dramu čovjeka oslijepljenog ustaškom kamom, bačenog u jamu među trideset i pet oslijepljenih i zaklanih rođaka i komšija koga partizani na kraju spašavaju i osvećuju. Možda je najkрупnija razlika u tome što Kulenović izbjegava direktne opise stradalaštva i fokusirajući se na postragične detalje, dok Kovačić nijansirano bilježi sve slike užasa i jedinstveno u dotadašnjoj literaturi opisuje sam čin nastanka tragedije te daje jezive fragmente oslijepljivanja, klanja, spaljivanja živih tjelesa i bacanja u jame. Takva postavka uvjetovala je čvršću formu od slobodnog stiha kojim se služi Kulenović, pa Kovačić u jedanaestercu ispjevava rimovane sekstine koje postaju strofe deset pjevanja poeme *Jama*. Taj strogi vers nužno vodi do mirnog deskriptivnog toka smjene umjereno konciznih fragmenta, što Kulenović radije čini sočnošću jezičkog iskaza i zvukovnim oživotvorenjem melodije. Otuda možda dojam o bjelini osjećaja dok se slute *Stojanka* i *Ševa* i gorko-crnoj doživljajnosti *Jame* čak koji ne može da promijeni ni posljednje pjevanje u kom Kovačić daje nadu kroz pjesmu partizana te smijeh i slutnju slobode slijepca.

Mnogi pisci nisu učesnici NOB-a, među njima i oni koji su obilježili međuratnu i poslijeratnu književnost. Neki od njih su ljevičarski opredijeljeni poput Krleže koji je rat proveo u Zagrebu, drugi jedno vrijeme kolaboriraju sa okupatorom pa se onda povlače iz javnoga života poput Andrića, treći se angažiraju u kulturnom životu svojih sredina zbog čega nakon rata odlaze na robiju poput Muradbegovića, Nametka i drugih, četvrti žive samozatajno i pretkraj rata odlaze na slobodni teritorij kao Sijarić ili bivaju zatočeni u svojevrstan kućni pritvor zbog čega nakon rata trpe društvene posljedice, kao što je slučaj sa predratnim visoko rangiranim rukovodiocem KPJ Muhamedom Abdagićem. Svi oni neprekidno stvaraju književnost, blisku ili udaljenu od stvarnosti. Među njima se kao pjesnik revolucionarnih i rodoljubivih naboja posebno izdvaja srpska pjesnikinja tradicionalne provenijencije Desanka Makismović i njezina *Krvava bajka* koja ustihovljuje strijeljanje đaka i profesora kragujevačke gimnazije od strane njemačkih fašista 1941. godine. Makismović je, pored *Krvave bajke*, autorica i mnogih drugih revolucionarnih pjesama, ali su one podređene samo ustaničkim i revolucionarnim težnjama srpskoga naroda, jer njena ratna lirika ponajviše rabi motive iz Prvog srpskog ustanka 1804. i ustanka srpskog naroda protiv fašizma 1941. godine, odbijajući da je to bio ustanak svih naroda i narodnosti Jugoslavije.

U prvim godinama socijalističke Jugoslavije sve je bilo podređeno slavljenju revolucije, partije, palih boraca, živih heroja i vrhovnog maršala Tita. U takvom ambijentu ni književnosti se nije dozvoljavao bilo kakav stvaralački nerv koji bi bio izvan socrealističkog poimanja literature i pravolinjiskog partijskog usmjeravanja. Mirnodopsko vrijeme je omogućavalo da se teme i motivi revolucije pretoče i u druge forme, tako da revolucionarna poezija gubi monopol nad tim krugom tema, jer anegdote, novele, romani, dramski zahvati mnogo šire opisuju detalje iz borbi i intendantskog života partizana. Takav stav dovodio je do hiperprodukcije hibridne književnosti jer socrealizam ne prihvata ništa što može biti upitno po načelima socijalizma i revolucije. Po pravilu, književni kalup je morao biti socijalistički realan, pozitivistički usmjeren na veličanje simbola partije i revolucije i unižavanje bilo kojih humanih osobnosti neprijatelja i domaćih izdajnika koji postaju bezlična stvorena dresirana da ubijaju, pale, kolju, siluju nedužni narod i uživaju u tim zlodjelima. Takvi crno-bijeli stereotipi počeli su se kraviti nakon Informbiroa 1948. godine, kada pisci počinju tiho da se bune protiv jednoobraznog shvaćanja književnog aktivizma. Vode se polemike o nužnosti cjelovitijeg i psihološki studioznijeg prikazivanja likova. 1949. godine na Kongresu književnika Jugoslavije u Zagrebu sa zahtjevom ukidanja direktive šabloniziranog pisanja prvi ustaje Peter Šegedin. To nailazi na odobravanje jednog kruga pisaca, dok ga drugi odbacuje, što će proizvesti preispitivanje njihove partijske linije i agitpropovskog shvaćanja književnosti. Branko Ćopić 1950. godine, do tada neprikosnovena ličnost ne samo književnosti već općenito jugoslavenstva, zbog priče *Jetka satira* biva markiran kao oportunist i proživljava svojevrsnu golgotu o čemu svjedoči docnije objavljeni njegov dosije u *Udbi* koja ga je uhodila punih sedamnaest godina i tekstovi najvećih državnih autoriteta tog doba: Milovana Đilasa, Moše Pijade i niza partijski poslušnih pisaca, te izbacivanje njegovih djela iz udžbenika i školskih lektira, da bi kulminiralo i direktnim Titovim ukorom na Trećem kongresu Antifašističkog fronta žena 29. 10. 150. godine:

Takvu satiru mi nećemo dozvoliti i ostaviti je bez odgovora. Ne treba se bojati da ćemo ga mi, zbog toga što je pokušao, hapsiti. Ne, njemu treba javno odgovoriti i kazati jedanput zauvijek da neprijateljske satire koje idu za tim da razbiju naše jedinstvo ne mogu da se trpe kod nas. (Ristović: 338)

Velika borba za oslobođanje književnosti krutih ideoloških formi bila je najžešća 1952. godine kada se u nju uključuju i strane diplomate, ali i sami autori počinju komunicirati sa zapadnoevropskim književnostima i polahko

prihvaćaju tamošnja literarna strujanja, čemu se je najoštije protivio tadašnji ministar bez portfelja u Vladi Jugoslavije zadužen za partijsko usmjeravanje književnosti Milovan Đilas. Bitka se vodila preko periodike – na jednoj strani su bile partijski dirigirane *Književne novine* a na drugoj glasilo mlade generacije *Svedočanstvo*. Prijelomni trenutak tog sukoba bio je Treći kongres književnika Jugoslavije u Ljubljani 5–7.10.1952. godine kada je Krleža u svom najavio novi kurs u jugoslavenskoj književnosti i odbacio dogme soorealizma. Nakon tog događaja, poezija kao i cjelokupna književnost i umjetnost uopće u sebe počinje unositi estetski vrijedne kvalitete. To je suštinski značilo da će samo prava revolucionarna literatura koja se ne gubi sa linije partije moći preživjeti ekspanziju literarne slobode koja dolazi sa mnoštvom novih glasova i tendencijama brze mijene evropskih izama. Ali, komunistički režim nastavio je sa sistematiziranim formiranjem književne baštine o revoluciji i njezinim simbolima. Prilikom raznih obljetnica pravljene su prigodne zbirke za koje su od autora preko društva književnika i partijskih celija naručivane pjesme, priče, anegdote i druge književne forme o NOB-u, partiji, Titu i drugim simbolima, ili su državne institucije raspisivale natječaje sa pozamašnim novčanim nagradama i društvenim priznanjima za pobjednike. Na jednom takvom konkursu koji su raspisale službe državne bezbjednosti pobijedio je Skender Kulenović sa pjesmom *U slavu Udbe i Ozne*. Pjesnik koji je možda cijelog života u kontinuitetu jedini ostao dosljedan nitima revolucionarne poezije bez obzira što ona nije nasilno dominantna, već se proteže kroz neromantičarsku liriku luhkih štimunga gdje suvereno vlada tema ljubavi jeste Izet Sarajlić. Pjesmama *Rođeni dvadeset treće, streljani četrdeset druge, Mala velika moja* i drugim približit će se milionima socijalistički orijentirane omladine širom svijeta, što će mu i donijeti epitet najprevođenijeg i najtiražnijeg jugoslavenskog pjesnika, mada ga je književna kritika smatrala manje značajnim autorom. Kada otklon od ruskog marksističkog obrasca pisanja postaje neka vrsta dekretne obaveze, Sarajlić ustrajava u sovjetofiliji zbog čega dolazi u konfrontaciju sa propagatorima partijske linije kojima odgovara u satiričnom stihu: “Voleti Rusiju pametno nije, to poznato je čak i cvrčku. Ako želite stići do penzije, radije volite Staru Grčku” i do kraja života ostaje vjeran svojoj ideologiji, mada razočaran fašizmom do devedesetih drugova: Noga, Koljevića, Karadžića i drugih.

Javljanjem nove osjećajnosti i liberalizacijom režimskih stega nad umjetnošću naročito pojavom egzistencijalnog preispitivanja identiteta, studentskim procesima i takozvanim crnim talasom filma pa općenito i umjetnosti, aktivnostima inteligencije u emigraciji i konačno političkim procesima

protiv vjerujućih nacionalno samosvjesnih Jugoslavena pokrenuta je prešutkivana, samozatajna, buntovna, ideološki višetračna književnost i umjetnost koja nije pristajala na oligarhiju komunističke partije. Nju najprije stvaraju autori koji su i prije rata bili suprotno od komunista (simpatizeri četničkog, ustaškog i domobranskog pokreta ili liberalni građani i tvrdokorni monarchisti), a nakon njega ili emigrirali ili provodili određeno vrijeme po kaznionicama, zatim informbirovci i disidenti, politički robijaši i drugi nepravdom pogodjeni autori koje je režim nazivao reakcionarima. Svi južnoslavenski narodi u antijugoslavenskoj migraciji trudili su se da očuvaju posebnosti svoje nacionalne baštine – osnivaju institute, časopise i otvaraju mogućnosti rađanja nove migracione književnosti koja dodirom sa starijom emigracijom i potporom država nenaklonjenih jugoslavenskom komunizmu oplođuje rezultate koji umnogome utječu na ponovno rađanje nacionalnih književnosti nakon smrti Jugoslavije. Unutar same države književnici su se hermetizirali i u metakodovima ostavljali tragove svog neslaganja sa komunističkom diktaturom, povlačeći se u preispitivanje prošlosti, smještajući svoje poetike u politički neosjetljiva vremena, tragajući za obrisima kulturološkog nasljeđa i na koncu bježeći u artizam. Možda je najzorniji primjer pjesničkog bunta protiv državnog terora jugoslavenskog komunizma u robijaškim pjesmama Džemaludina Latića *Balada o medvjedici*, *Nered moje slobode* i *Ja i moji prijatelji* iz zbirke *Dome Davudov* (1990). U njima, iako je prikazana intimna pjesnikova tragedija, ipak odzvanjaju akordi prkosa kada kroz prozor robijašnice uleti letvica sunca koju pjesnik reinkarnira u slobodarsku pticu ili kada pjesnik naruši red i to javno priznaje te na vrhuncu uživa u dječijoj igri i vriski kasno u noć koju ničim ne želi poremetiti.

Period nakon Titove smrti i polahkog iščajavanja Jugoslavije dvostruko je intoniran u književnosti. Nataša Jevtović ga donekle s pravom naziva *period književne mržnje* intonirane krivo shvaćenim rastućim nacionalizmom i njegovim pretakanjem u literarne kanone uz sve apsurde koje je nosio sa sobom:

Srbi su smislili teoriju prema kojoj su jedan od najstarijih naroda spomenuti u Bibliji. Tako je i Isus Hrist bio srpskog porekla, dok je čuvar rajske vrata Sveti Petar obezbedio privilegovani pristup raju ovome nebeskom narodu. Hrvati su smislili teoriju prema kojoj uopšte nisu slovenskog porekla, kako ne bi morali da imaju iste korene kao i Srbi. Dr. Nedjeljko Kujundžić tvrdi kako je hrvatski narod iranskog porekla te da je prihvatio slovensku leksiku tek nakon nastanjivanja na Balkanskom poluostrvu. Predsednik Franjo Tuđman je ispričao kako je video u nekom muzeju u Teheranu jednu vaznu iz osamnaestog veka pre Isusa

Hrista na kojoj su bili naslikani crveni i beli kvadratići i koji podsećaju na šahovnicu sa hrvatske zastave (Jevtić: 14).

U tom nacionalnom deliriju jednu od vodećih uloga imali su srpski pisci i Udruženje književnika Srbije koje se od slučaja *Vunenih vremena* Gojka Đoga počelo otvoreno suprotstavljati režimu i aktivno sudjelovati u kreiranju Miloševićevog fašizma i mržnjom prema drugom i drugačijem usmjerjenog nacionalizma. Predvodnici tog pokreta, nekadašnji miljenici komunističke vlasti, Dobrica Čosić, Matija Bećković, Gojko Đogo, Antonije Isaković, Branimir Brana Crnčević, Vuk Drašković, Momo Kapor i drugi osmišljavali su i rukovodili genocidom nad nesrpskim stanovništvom. Čosić je čak lično haškog optuženika za genocid i fašizoidnog pjesnika Radovana Karadžića odabrao za vođu bosanskih Srba. Za razliku od njih, mnogi pisci odbijaju da učestvuju u najvećem zločinu i genocidu u Evropi poslije Drugog svjetskog rata, dosta ih emigrira, neki mijenjaju kulturne centre, treći dižu glas protiv a četvrti se povlače u depresivnu intimu.

Devedesetih godina inspirirana ratom nastaju i takozvana patriotska i antiratna poezija. Gotovo da nema pjesnika južnoslavenskog prostora koji u tom periodu nije pisao angažiranu liriku za ili protiv rata. Ratna tema traje cijelo desetljeće i obilježava ulazak južnih Slavena u treći milenij. U opkoljenom Sarajevu i svim dijelovima Bosne i Hercegovine takva poezija dobija dimenziju prkosa i bunta starije generacije rezignirane rušenjem svijeta i pretvaranjem ljudi u zvijeri, te unutrašnjom tragedijom i lomovima onih koji su vjerovali u taj svijet, odnosno javljanja generacije pjesnika koji su počeli pjevati i sazreli u tom strašnom dobu koje i književna kritika naziva *sarajevska generacija ratnih pjesnika*, među kojima su posebno izdvajaju Asmir Kujević i Faruk Šehić. Od autora starije generacije pojedini će neke od svojih najboljih pjesama napisati baš inspirirani ratom tragedijom. Ovdje prije svega mislimo na Abdulaha Sidrana i njegovu zbirku *Sarajevski tabut* (1993) te pjesme *Planeta Sarajevo*, *Zašto tone Venecija*, *Sarajevska molitva*, *Ženska*, *Muška*, *Grob i tunel*, *Bolesnik Sarajeva* i mnoge druge. Ratni agon će čak i tvrdokorne prozaiste natjerati da propjevaju, ali ne gorčinom i jedom već ljubavlju prema sebi, svojoj domovini i svom narodu ljepotom nadilazeći mračne umove zločinaca i rušitelja *bosanskog šarenog čilima*, kako će Nedžad Ibrišimović kazati u svojoj pjesmi *Bosna to je jedna dobra zemlja*. S vama će također dolaziti krikovi pjesnika nemoćnih da drukčije do stihom iskažu sablast onoga što se događa u Bosni. U tom pogledu znakovita je zbirka *Kada su gorjele Božije kuće* Huseina Bašića. A nad tragedijom stradalaštva nastat će i poema *Srebrenički inferno* Džemalu-

dina Latića, svojevrsna nadoveza na Kovačićevu *Jamu* i savremenost genocida bizarno pomračenih umova nasljednika fašizma iz Drugog svjetskog rata.

IZVORI

- Bašagić, Safet (2005), *Pjesme, prepjevi, drame*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Ćatić, Musa Ćazim (1997), *Pjesme, prepjevi*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Dizdar, Hamid (1997), *Pjesme i pripovijetke*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Dizdar, Mak (1958), *Narodne pjesme o borbi i izgradnji*, Narodna prosvjeta, Sarajevo
- Dizdar, Mak (1997), *Kameni spavač izabrane pjesme*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Duraković, Enes (1996), *Antologija bošnjačke poezije XX vijeka*, Alef, Sarajevo
- Jakšić, Đura (1998), *Izabrane pesme*, Zavod za udžbenike, Beograd
- Kostić, Laza (1979), *Izabrane pjesme / Maksim Crnojević, veselin Masleša*, Sarajevo
- Kovačić, Ivan Goran (1997), *Izabrane pesme*, Matica hrvatska, Zagreb
- Krleža, Miroslav (1996), *Izabrane pjesme*, Matica hrvatska, Zagreb
- Krnjević, Vuk (1997), *Među javom i med snom, antologija srpske poezije XX veka*, Prosveta, Beograd
- Kulenović, Skender (2006), *Pjesme, Ogledi*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Mihalić, Slavko; J. Pupčačić; A. Šoljan (1966), *Antologija hrvatske poezije dvadesetog stoljeća od Kranjčevića do danas*, Znanje, Zagreb
- Radičević, Branko (1975), *Poezija*, Veselin masleša, Sarajevo
- Sidran, Abdulah (1997), *Sarajevska zbirka*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Sretenović, Vukadin (1978), *Partizanske narodne pesme*, Slovo ljubve, Beograd
- Zlatanović, Momčilo (1974), *Sija zvezda. Narodne pesme oslobođilačke borbe i socijalističke izgradnje*, Gradina, Niš

LITERATURA

- Bandić, Miloš (1993), *Istorija književnosti jugoslovenskih naroda 1941–1945*, Nezavisna izdanja, Beograd
- Blečić, R. Milorad (1976), *Kako je nastala jugoslovenska revolucionarna poezija*, BIGZ, Beograd 1976.

- Bošković-Stulli, Maja (1971), *Narodna poezija naše oslobođilačke borbe kao problem suvremenog folklornog stvaralaštva – Usmena književnost. Izbor studija*, Školska knjiga, Zagreb, 317–356.
- Bošković, Ivan (2007), *Hrvatska književnost neoklasicizma i romantizma (sveučilišni priručnik)*, Filozofski fakultet Split, Split
- Čolović, Ivan, *Divlja književnost*, Nolit (Biblioteka sazvežđa), Beograd, bez godine izdanja
- Čubelić, Tvrko (1975), *Partizanska narodna poezija kao primjer angažirane poezijske, Kultura i umjetnost u NOB-u i socijalnoj revoluciji u Hrvatskoj*, Zagreb, 167–170.
- Deretić, Jovan, *Kratka istorija srpske književnosti*, http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_09_c.html, zadnja posjeta: 1.6.2012. gdoine, 23:02 h.
- Duraković, Enes (2006), *Arka riječi*, BosniaArs, Tuzla
- Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanskohercegovačke književne neminovnosti*, Vrijeme, Zenica
- Fehratović, Jahja (2008), *Kulturna baština i nacionalni identitet (slučaj sandžačkih Bošnjaka)*, Istraživanja III, Časopis Fakulteta humanističih nauka Univerziteta "Džemal Bijedić" u Mostaru, Mostar
- Firfov, Živko (1959), *Makedonska narodna pesma iz perioda narodnooslobodilačke borbe*, VI Kongres SUFJ, Bled, 227–229.
- Glišić, Venceslav; G. Miljanović (1994), *Rukovođenje narodnooslobodilačkom borbom u Srbiji 1941–1945*, Institut za savremenu istoriju, Beograd
- Hadrović, Šemsudin (2011), *Generator genocida Gorski vijenac/Istraga poturica*, Autorsko izdanje, Sarajevo
- Hercigonja, Nikola (1962), *O partizanskim narodnim napjevima*, Zbornik partizanskih narodnih napeva, Nolit, Beograd, 11–28.
- Hrovatin, Radosav (1953), *Partizanska pesem*, Ljubljana
- Jaćovski, Vojislav (1976–1977), "Albanci Jugoslavije o Titu u svojoj narodnoj pesmi", *Folklor*, god. XV–XVI, sv. 57–64, str. 31–41.
- Janjić, Jovan (1985), *Ustanak i revolucija u narodnoj književnosti*, Narodni muzej u Vranju, Vranje
- Jevtović, Nataša (2001), *Rađanje nacionalne mržnje u postkomunističkoj jugoslaviji*, Pariz
- Karaklajić, Đorđe: *Revolucionarna radnička pesma u Srbiji*, Zbornik SANU, knj. LXVIII, EI, knj. 3, 491–500.
- Marks, Karl; F. Engels (1960), *O umetnosti i književnosti*, Reč i misao, Rad, Beograd
- Karovski, Lazo (1976–1977), *Makedonskata narodna pesna za Tito*, Folklor, god. XV–XVI, sv. 57–64, str. 9–16.

- Kodrić, Sanjin (2010), *Književna prošlost i poetika kulture*, Biblioteka bosnistika, Slavistički komitet, Sarajevo
- Koneski, Blažo (1980), *Makedonskata narodna pesna za NOB*, HHV SUFJ, Berovo 1978, Skopje, 29–34.
- Konstantinović, Zoran (1967), *Ekspresionizam*, Obod, Cetinje
- Konstantinović, Zoran (1985), *Partizanske pesme*, u *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 529–530.
- Kržavac, Savo; Lj. Ristović (1968), *Robija*, Partizanske staze, Beograd
- Kučukalić, Zijo (1960), *Narodne pjesme u Bosni i Hercegovini u doba narodnooslobodilačke borbe*, SUFJ, Bled, 1959, Ljubljana, 225–234.
- Maglajlić, Munib (2005), *Pjesnik Mirza Safvet*, u: Bašagić, Safet: *Pjesme, prepjevi, drame*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo, 5–29.
- Nazor, Ante (1990), *Pjesme međunarodnog radničkog pokreta u revolucionarnim previranjima u Jugoslaviji*, Narodna umjetnost, 27, Zagreb, 51–187.
- Nemec, Krešimir: *Pravaštvo i hrvatska književnost*, http://www.hrvatskiplus.org/index.php?option=com_content&view=article&id=59%3Akнемец-pravastvo&catid=35%3Arasprave-koncepti&Itemid=55&limitstart=1; zadnja posjeta: 2.6.2012. u 12:11h.
- Nikolić, Ilija (1975), *Narodno pevanje u jedinicama narodne oslobodilačke vojske i partizanskih odreda Jugoslavije*, Narodno stvaralaštvo – Folklor, XIV, sv. 53–56, Beograd, 16–36.
- Rihtman-Auguštin, Dunja, *Ulice moga grada*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2000.
- Rizvanbegović, Fahrudin (1997), *Književno djelo Hamida Dizdara*, u Dizdar, Hamid: *Pjesme i pripovijetke*, Bošnjačka književnost u sto knjiga, BZK "Preporod", Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1990), *Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda*, El-Kalem, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1985), *Kroz "Gorski vijenac", interpretacija i tekstualno-komparativna studija o strukturi*, Svjetlost, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, NIP "Ljiljan", Sarajevo
- Rodić, Milivoj (2005), *Narodna poezija revolucionarnih epoha kao književni fenomen*, Svet knjige, Beograd
- Slaviček, Milivoj (1958), *Crveno proljeće, svjedočanstva o prvom maju*, Lykos, Zagreb
- Stanonik, Marija, *O okliščinah v katerih je nastajalo slovensko narodnoosvobodilno pesništvo 1941–1945*, Narodno stvaralaštvo – Folklor, Beograd, sv. 53–56, str. 491–497.
- Škrbić, Milan (1961), *Problem vrednovanja partizanske narodne poezije*, VIII Kongres SUFJ, Titovo Užice 1961, Beograd, 307–308.
- Žunić, Dragan (2002), *Nacionalizam u književnosti srpska književnost 1985–1995*, Prosveta, Beograd

WAR AND POST-WAR REVOLUTION POETRY IN YUGOSLAVIA BETWEEN STEREOTYPICAL POETRY SND ORIGINAL POETICS

Summary

In the South-Slavic regions, revolution poetry was present as early as the Middle Ages in both its basic forms—oral and written literature—among almost all the South-Slavic peoples, although the quality and intensity varied. In the wartime periods in the Balkans, this medium of social pro-activism was gaining more significance and was promoted to occupy the central position of the literary throne where the peculiar political role also determined its aesthetical value to a great degree.

It is precisely for this reason that a qualitative stratification of this layer of our shared spiritual heritage took place and was, in many aspects, founded both on the premises of poetics, oral or written revolution poetry, but also their transitional genres of poetry on the labouring masses and the partisan folk song. It is the very oral tradition level of such poetics that was characterized as "stereotypical", whereas the written tradition varied depending on the erudition and the quality of the very author, and would at times trespass the revolutionary framework only to be engrossed into universal lyrical values of the South-Slavic and world literature.

KEY WORDS: *revolution poetry, oral literature, written literature, partisan poetry, People's Liberation Movement poetry, socrealism, poetry on rebuilding the country and establishing socialism*

Tatjana Đurišić-Bečanović

RATNI HRONOTOP U LALIĆEVOJ TRILOGIJI

KLJUČNE REČI: *ratni hronotop, revolucija, prostorni model uzvišenosti, prostorni model ukletosti, prostorna redundanca, kodovi ponašanja, hrabrost, proksemička norma, kultura.*

U Lalićevoj trilogiji, koju čine romani *Zlo proljeće*, *Lelejska gora* i *Hajka*, ratni hronotop presudno deluje na modelovanju ključnih elemenata narativne strukture: prostora, likova i prikazanih kodova ponašanja. Pri tom dolazi do neraskidive povezanosti ratnog i revolucionarnog hronotopa, i semantičkog izjednačavanja revolucije s njegoševskim načelom aktivnog otpora zlu.

U jeziku prostora Lalićeve trilogije kombinuju se uzvišenost i ukletost, redundantna obeležja crnogorskog hronotopa, dok se rat javlja kao pokretački mehanizam koji proizvodi oba prostorna modela. Na taj način formira se rascep u semantičkom polju ratnog hronotopa, jer se on s jedne strane uspostavlja kao prostor herojske egzistencije, a s druge strane, kao poprište večnog procesa hajke. Ta vrednosna ambivalencija ratnog hronotopa doprinosi njegovom semantičkom raslojavanju i usložnjavanju, što mu obezbeđuje status centralne semantičke strukture u Lalićevoj naraciji.

U Lalićevoj trilogiji, koju čine romani *Zlo proljeće*, *Lelejska gora* i *Hajka* (Bečanović 2006) dolazi do neraskidive povezanosti ratnog i revolucionarnog hronotopa, pri čemu je revolucija semantički izjednačena s njegoševskim načelom aktivnog otpora zlu. Na taj način ona se napaja metatekstualnom energijom i etičkim načelom koje svoj pečat utiskuje u sve elemente narativne strukture: likove, prostor, vreme... Stoga etička obojenost sveta modelovanog u trilogiji postaje presudna za uspostavljanje svih aspekata teksta: semantičkog, sintaktičkog i pragmatičkog. Dakle, ratni, odnosno revolucionarni hronotop, zahvaljujući svojoj superiornoj poziciji, određuje semiotičke funkcije trilogije, a njegov značaj u naraciji Mihaila Lalića potvrđuju, između ostalog, i autorovi eksplisitni stavovi:

Moji motivi nijesu samo ratni nego više revolucionarni; moji junaci nijesu samo ratnici nego revolucionari ili kontrači. Rat me, možda, ne bi nimalo interesovao da u njemu nije bila dublja i trajnija sadržina: revolucionarna borba i izgradnja čovečnjeg društvenog porekla koji otvara nada da ratova više ne bude. (Lalić 1997: 37)

U jeziku prostora Lalićeve trilogije, kombinuju se uzvišenost i ukletost, kao redundantna obeležja crnogorskog hronotopa, dok se rat javlja kao pokretnički mehanizam koji proizvodi oba prostorna modela. Na taj način formira se rascep u semantičkom polju ratnog hronotopa, jer se on s jedne strane uspostavlja kao prostor herojske egzistencije, a s druge strane, kao poprište večnog procesa hajke. Tenzija između ova dva vrednosna aspekta dopunski opterećuje hronotop rata, aktivirajući vrednosnu, ideološku ambivalenciju koja doprinosi njegovom semantičkom raslojavanju i usložnjavanju. Semantičko i aksiološko usmeravanje ratnog hronotopa ka revoluciji predstavlja osnov za konstituisanje uzvišenog prostora herojske egzistencije, dok je modelovanje rata kao hajke osnov prostornog modela ukletosti.

U Lalićevoj trilogiji prikazuju se anomalije koje u kulturi izaziva ratni hronotop, jer autor jako dobro poznaje to *vreme kad s lica civilizacije spadne maska uglađenosti*, a kultura ostane bez redundancy i fatičkih modela:

Pošto pišem uglavnom o ratu, kao što je većina crnogorskih i srpskih guslara pjevala uglavnom o borbama, primijetio sam jednu od bitnih oznaka rata – on liči na hajku i sastoji se od hajki i cio je taj prošli rat bio lanac velikih i malih hajki. Hajka je tako obilježje jednog vremena, i to je izrazito negativno obilježje – negativno za civilizaciju u kojoj ljudi nijesu našli načina da bez krvi i surovosti izravnaju svoje račune. Hajka je, ustvari, pravo lice te hvaljene civilizacije – klasne, osvajačke, na nasilju i kriminalu zasnovane; pišući o njoj, to jest o ratu, o vremenu kad s lica civilizacije spada maska uglađenosti – pisac je htio da svom vremenu podnese grozno ogledalo i da preko tog ogledala saopšti ljudima saznanje o potrebi borbe protiv rata. (Lalić 1997: 48–49)

Dakle, u ratnom hronotopu ugrožavaju se shematisovani oblici ponašanja i kulturna redundancy, jer je ukinuto stabilizujuće dejstvo zabrana, što pogubno deluje na čoveka koji, izložen stalnom nasilju, pribegava animalnim kodovima ponašanja. Bahtinovskim jezikom rečeno, ratno vreme jeste karnevalsko vreme ili vreme na pragu (Bahtin 1967), u kome Lalićevi junaci ostvaruju svoju narativnu egzistenciju, prepusteni destruktivnoj energiji rat-

nog hronotopa i svoje poremećene, ratne psihe, što rezultira potpunim urušavanjem sistema vrednosti i uspostavljanjem demonske, lelejske aksiologije.

Posebnu pažnju posvetičemo jeziku prostora u Lalićevoj trilogiji, jer je on presudan za konstituisanje ratnog hronotopa, ali i za formiranje crnogorskih kulturnih modela uopšte. Naime, u kreiranju idejne slike jedne kulture značajnu ulogu igraju prostorni kodovi jer prostorni model sveta u sebi sadrži i aksiološku, vrednosnu informaciju, pa je usko povezan sa etičkim ustrojstvom kulturnog modela (Lotman 2004). A o tome koliko je etička slika sveta za Lalića važna, autor svedoči u svojim intervjuiima, pri čemu ukazuje na metatekstualno utemeljenje čvrstog etičkog sistema koji izrasta iz crnogorske tradicije i kodeksa čojstva i junaštva:

Što se tiče Njegoševih deviza, bliže su mi neke druge; Kome zakon leži u topuzu, tragovi mu smrde nečovještvom', ili ,al' tirjanstvu stati nogom za vrat, dovesti ga k poznaniju prava, to je ljudska dužnost najsvetija', ili ,Zlo činiti ko se od zla brani, tu zločinstva nema nikakvoga'.

Prirodno je da etičko opredeljenje utiče na ono što zovemo umjetničkom istinom. Bez toga, bez nade i želje da utiče, da se bori protiv nasilja i nečovještva – šta bi drugo držalo pisca zatvorenog u sobi da piše danima, mjesecima, godinama kao ludak i kao robijaš neispisane hartije. (Lalić 1997: 71)

U svakoj kulturi organizuje se prostorna redundanca u vidu prepoznatljivih, ustaljenih spacijalnih obrazaca, koji propisuju prihvatljive oblike korišćenja prostora, što omogućava prostornim kodovima da postanu veoma moćno izražajno sredstvo kulture. Prostorni modeli mogu biti transtekstualni, nastali na osnovu dijaloga sa stvarnošću prenošenjem toponimskih realija u fikciju, ili pak intertekstualni, koji se grade isključivo tekstualnom komunikacijom i nemaju utemeljenje u stvarnim, geografskim pojmovima.

Prostorna semiotika (Lotman 2004) u crnogorskoj književnoj tradiciji izgrađuje se kao složen semiotički sistem u kojem dolazi do prekodiranja geografskog prostora i formiranja herojskih prostornih struktura, gde borave epske instance, čiji je osnovni etički regulator kult čojstva i junaštva:

VUK MIĆUNOVIĆ

*Junaštvo je car zla svakogega –
A i piće najslađe duševno,
Kojijem se pjene pokoljenja.* (Njegoš 1962: 84)

Pri tom prostorna uzvišenja, obasjana suncem, dobijaju posebne modelativne funkcije i svoju uzvišenost prenose na likove definišući njihov ideološki sklop. Takva simbolička funkcija predstavlja najviši stepen aktivnosti prostornih kodova i prevazilaženje njihove osnovne komunikativne uloge, jer se zahvaljujući simboličkim usložnjavanjima njihova informativnost ne ograničava samo na prenošenje prostornih obaveštenja. Dakle, prostorni kodovi u crnogorskim književnim tekstovima postaju prenosioci veoma značajnih ideoloških, estetskih i etičkih informacija i generatori herojskog modela sveda i mišljenja, pri čemu se kao dominantna izdvajaju dva prostorna obeležja: uzvišenost i ukletost. Da bi se aktivirao simbolički kod u sferi prostornih modela, neophodna je intertekstualna komunikacija – dijalog između određenih prostornih struktura, koje zahvaljujući intertekstualnoj semiozi postaju markirane i dopunski opterećene, što im omogućava da formiraju zalihu prostornih značenja, odnosno prostornu redundancu crnogorske književnosti i kulture. Prostorna redundanca funkcioniše kao neka vrsta imuniteta protiv gubitka informacije, koja se u intertekstualnoj semiozi transformiše i podiže na viši, simbolički nivo, pri čemu nastaje složen prostorni jezik crnogorske tekstualnosti i kulture. Na taj način književni tekstovi postoju generatori i čuvaci crnogorskog prostornog specifikuma, uz koji su vezana i brojna kulturna ograničenja, tako da je u jeziku prostora pohranjena velika količina kulturne informacije. Ističući značaj prostornih struktura i njihovu modelativnu ulogu u tekstu, Jurij Lotman zaključuje:

Važno je nešto drugo – iza prikazivanja stvari i predmeta koji čine okolinu u kojoj deluju likovi teksta nastaje sistem prostornih odnosa, struktura toposa. Pri tome, budući da predstavlja princip organizacije i rasporeda likova u umetničkome kontinuumu, struktura toposa se pojavljuje kao jezik koji služi za izražavanje drugih, neprostornih odnosa u tekstu. S tim je u vezi osobena modelativna uloga umetničkoga prostora u tekstu. (Lotman 2004: 302)

Dakle, spacialjni jezik je nosilac kulturne informacije jer su u jeziku prostora sadržana kulturna ograničenja, koja predviđaju dozvoljeni i zabranjeni prostor za sve pripadnike socijalne zajednice:

Odnosi između čoveka i prostornog izgleda sveta nisu ništa manje komplikovani. S jedne strane, taj izgled stvara čovek, s druge – on aktivno formira čoveka koji je u njega uronjen. (Lotman 2004: 317)

U okviru crnogorskog književnog kanona, na osnovu intertekstualnih mehanizama, u jeziku prostora uspostavlja se određena zaliha shematisovanih značenja, što rezultira formiranjem prostorne redundancy, registra ustaljenih prostornih struktura uz koje se vezuju i odgovarajući vrednosni stavovi. Pri tom se prostorne aksiološke jedinice ukletosti i uzvišenosti nameću kao dominantna obeležja crnogorskih hronotopa i stoga funkcionišu kao svojevrsna redundantna sila u crnogorskoj semiosferi. Dva ključna prostorna modela – uzvišenost i ukletost imaju utemeljenje u transtekstualnosti, to jest u dijalogu sa stvarnim geografskim prostorom, građenim uglavnom od planinskih visova u kojima je egzistencija veoma otežana, gotovo ukleta. Prostorna redundancy ukletosti poslužiće kao podloga za razgrađivačke, demonske modele i aksiološke sisteme, koji će svoj estetski vrhunac dostići u *Lelejskoj gori*, dok je uzvišenost osnov za konstituisanje herojskog egzistencijalnog prostora u crnogorskoj književnosti, čiju blistavu umetničku realizaciju prepoznajemo u *Hajci*. Iako svoju semantičku bazu i snažnu estetsku artikulaciju ukletost prostora dobija još u *Gorskom vijencu*, tek će u tekstovima crnogorskih pisaca XX veka dobiti punu umetničku uobličenost, počev od Ratkovićevog *Nevidboga* i Đurovićeve *Dukljanske zemlje*, preko Lalićevih ukletih prostora i Vukovićevog *Mrtvog Dubokog*, do Brkovićevog dukljanskog prokletstva.

PROSTORNI MODEL UZVIŠENOSTI U RATNOM HRONOTOPU

U prostornoj semiotizaciji učestvuju i modeli usmene, ritualne kulture aktivirajući osobenu znakovnost prirodnih fenomena, koji u ritualnoj semiozi dobijaju dopunsko semantičko opterećenje i prerastaju u znamenja, recidive ritualne semiotike, zasnovane na označavanju prirodnih fenomena. U ritualnoj semiozi, prostorno uzvišenje je mesto koje je priroda, odnosno Bog posebno označio, pa ono u ritualnoj svesti poprima magijske moći i postaje sveti hronotop do koga dopire kosmički, metafizički artikulisana poruka. Upravo zbog toga se miljenici bogova – junaci i heroji, najčešće smeštaju u prostorne strukture čiji je osnovno obeležje visina, koja prestaje da bude samo mimetičko obeležje prostora i postaje simbol moralne uzvišenosti.

Etički model prostora postaje presudan u ratničkoj i patrijarhalnoj kulturi kakva je crnogorska, pri čemu se etički kodeks preslikava na prostor i reguliše teritorijalnost, odnosno polaganje prava na određeni prostor. Kako se etički kodovi prepliću s prostornim i kako regulišu teritorijalnost, posebno u ratnom hronotopu, možemo najbolje videti u Lalićevom romanu *Hajka*. U njemu su likovi partizana pomoću ilustrativnog dijaloga (Oraić Tolić 1990) sa tradicijom i Njegoševim vitezovima, zatočnicima slobode, modelovani kao

herojske instance prožete moralnim patosom. U romanu *Hajka* ostvaren je visok stepen simbolizacije narativnih elemenata tako da i kretanje likova po romanesknom prostoru, pored svoje osnovne, mimetičke poprima dopunske, simboličke vrednosti. Budući da svaka stilizacija pomera značenje, autor koristi postupke kontrastiranja i ponavljanja u organizaciji kretanja svojih likova, pa je posebno u poglavljima *Zavedena vojska* i *Noć načeta svitanjem* kontrastirano kretanje četničke i partizanske grupe, što implicitno sadrži u sebi i vrednosni stav autora. Četnici, praćeni lavežom, stalno silaze u sve gušću maglu u kojoj će i salutati, a motiv njihovog silaženja uporno se ponavlja, često na prološkom okviru glave, dakle na veoma istaknutoj poziciji, čime znatno proširuje svoje semantičko polje:

Počeli su da silaze kosim putem u maglom ispunjenu dolinu Karatalih. Spuštaju se u sve gušću maglu, od toga izgleda da je kolona iskidana, desetkovana, izgubljena, nestala.

Spustili su se u dolinu. Magla je na dnu gusta, nijedno se brdo ne vidi, a ipak se po nečemu osjeća da je dolina odsvud stiješnjena strmim stranama. (Lalić 1965b: 122, 124, 126)

Silaženju četnika suprotstavljeno je kretanje partizanske grupe Ivana Vidrića, koja se uspinje ka vrhu Sofre i, izlazeći iz magle, dospeva u predeo obasjan suncem:

Magla dopire samo do pola strmine, gore iznad nje raširilo se vedro nebo i u njemu šator Orvana blještav od sunca i snijega. Izlazeći u taj bljesak, Ivan Vidrić osjeti nejasan strah od bezgraničnog, od gubljenja i nestajanja u beskraјnom prostoru s ponorima otvorenim na sve strane. (Lalić 1965b: 167)

Dakle, kinezičkim i proksemičkim signalima u roman se uvodi metafizički prostor večnosti, a uz tu prostornu kategoriju jasno se asociraju i ideološka obeležja, pa ulazak partizanske grupe u taj onostrani prostor daje smisao i opravdanje njihovoj kasnijoj pogibiji. Ovi likovi se na taj način uključuju u semantički niz čojsztva i junaštva, koji se u trilogiji javlja kao jedan od dominantnih i najpozitivnije vrednovanih. Premeštanje likova po romanesknom prostoru u ovom slučaju ima naglašenu modelativnu vrednost, a oko prostornih kategorija, kao svojevrsnih organizacionih centara, formiraju se i neprostorne semantičke strukture, najčešće vrednosne, pa spacijalni jezik ima ne samo mimetičku već i dopunsku, ideološku vrednost.

U funkciji pomenutih organizacionih centara javljaju se i naglašeno simbolizovane prostorne strukture *gore* i *dolje*, između kojih se uspostavlja jedna od ključnih semantičkih opozicija u romanu *Hajka*. Pri tom se oko prostorne strukture *gore*, formira uzvišeni model herojske egzistencije, čije semantičko rasejavanje možemo najbolje uočiti u opisima smrti partizana – Slobi Jasikića i Ivana Vidrića:

Krenu, a jedan povik – jasan, zvučan i na izgled veselo, ču se sasvim blizu:

'I – ih!'

Ovo liči na orla, pomisli Šako prije nego je pogledao. I liči na kolo crnogorsko – osjeti da ne želi ni da pogleda – kad mladić u kolu, u susretu s djevojkom, skoči i kao orao klikne. Ali ovo je kolo smrti – nema djevojaka, nego samo vještice – čemu tu čovjek može da se oveseli i da klikne? . . . Savladao je najzad taj unutrašnji otpor, okrenuo se i vidje Slobu kako je u skoku raširio ruke i kako pada. Bosnić prvi dotrča do njega i povuče ga u zaklon.

'Gotov', reče.

'Kako gotov?'

'Ovako. Nije ni čuo pušku'. (Lalić 1965b: 289–290)

Navedeni opis se organizuje s tačke gledišta Šaka Čelića, junaka koji će se zajedno s Ladom Tajovićem izvući iz obruča hajke, što naravno nije slučajno, jer autor tako otvara mogućnost da se upamti veličanstveni trenutak herojske smrti Slobi Jasikića. Poređenje njegovog samrtnog krika sa kliktanjem orla nedvosmisleno upućuje na prostornu strukturu *gore*, koja u romanu *Hajka* aktivira semantički niz čojstva i junaštva, ukazujući na moralnu i herojsku uzvišenost lika, to jest predmeta koji se poredi. Tome doprinosi i grafička izolovanost uzvika *I – ih!*, koji se javlja u funkciji *comparandum*. Ovo osnovno poređenje pojačano je fonskim, u kojem se krik Slobi Jasikića poredi s kliktanjem mladića u crnogorskem kolu. Poređenje, inače stilska figura koja funkcioniše na principu ikoničkog znaka, u ovom slučaju zasniva se na indeksnom materijalu, jer se u analošku vezu dovode zvukovi, to jest uzvici. Dakle, poređenje je pomereno iz ikoničke u indeksnu sferu i time znatno očuđeno, dezautomatizovano, što je rezultiralo visokim stepenom informativnosti. Pri tom *tertium comparationis* znatno usložnjava svoje semantičko polje, pa se predmeti porede po uzvišenosti i stremljenju ka visinama, ali ne samo mitemtičkim, prostornim nego i moralnim, herojskim. Osim toga, ovaj junak napušta svoju narativnu egzistenciju kao kroz igru, u skoku stremeći visinama, bez ža-

losti prinoseći svoj mladi život na žrtvu, tako da opis njegove smrti predstavlja još jednu kulminatornu tačku u razvijanju sinuozne sižejne linije, pa je stoga kompoziciono i poetički markiran.

U opisu smrti Ivana Vidrića u romanu *Hajka* dominira reprezentativna funkcija prostora na kojoj se zasniva konstituisanje kanonskog crnogorskog hronotopa kao uzvišenog egzistencijalnog prostora, rezervisanog za visoko moralne i herojske instance, nosioce kodeksa čojstva i junaštva. Zbog izuzetne važnosti Vidrićevog lika za konstituisanje revolucionarnog semantičkog polja u trilogiji, autor veliku pažnju posvećuje modelovanju njegove smrti, koristeći pri tom mnoga stilski valentna sredstva, kao i mehanizam citatnosti:

Puškomitraljez, koji je dotle kopao brazde između Šaka i Lada, iznenada promijeni pravac i zabode deset usijanih ražnjeva u Vidrićeve grudi. Iz pokidanih žila šiknuše mlazevi krvi u obasjan prostor. Srce ih tjera prema suncu, zemlja ih privlači sebi – od njihovih ukrštenih lukova ocrta se crven žbun s visokim letećim cvjetovima između sunca i snijega. To treperavo čudo potraja nekoliko trenutaka, Vidrić ga vidje iznad sebe i zapita se: otkud to, meni nad grobom, ta kiša cvijeća? . . . Ruka mu ispusti pištolj, glava mu klonu na grudi. Osta tako kao da se zamislio. (Lalić 1965b: 361)

Veoma upečatljiv opis herojske smrti odgovara narativnim funkcijama ovog lika, a razvija se na principu pojačavanja stilogenosti iskaza i udaljavanja od mimetičkih značenja (*Iz pokidanih žila šiknuše mlazevi krvi u obasjan prostor*), odnosno približavanja metaforičkim i simboličkim. Tome doprinose dopunska značenja prostornih struktura (sve se odigrava u prostoru obasjanom suncem), kao i usložnjavanje semantičkog polja ključnih verbalnih jedinica *grob* i *cvijeće* koje aktiviraju metatekstualni niz iz *Gorskog vijenca*, sa naglašenim herojsko-patriotskim prizvukom: *Na groblju će iznići cvijeće / za daleko neko pokoljenje!* Zahvaljujući posebnom načinu ulančavanja i kombinovanja verbalnih jedinica u navedenom opisu organizuje se izuzetno složeno semantičko polje, u koje su uključena kako mimetička tako i dopunska, simbolička značenja. Jedna od ključnih verbalnih jedinica, *cvijeće*, nosilac je znatnog semantičkog opterećenja, koje počiva prvenstveno na mehanizmu metafore, stilske figure organizovane na principu ikoničkog znaka. U stilogenom iskazu: *otkud to, meni nad grobom, ta kiša cvijeća*, koji inače predstavlja semantičko jezgro ovog opisa, došlo je do zamene jedne verbalne jedinice drugom, po principu sličnosti, nakon uspostavljanja analoškog jezgra između *krvi* i *cvijeća* kao semantičkih korelata. Međutim, mehanizam citatnosti dodatno

usložnjava funkcije verbalne jedinice *cvijeće*, pa ona pored ikoničke vrednosti poprima i simboličku, pri čemu nastaje znak izuzetno složene strukture metafora-simbol, koji objedinjuje u sebi oba stilska mehanizma. *Cvijeće* (krv), zahvaljujući svojim simboličkim značenjima, postaje zalog za budućnost i daje uzvišen smisao Vidrićevoj pogibiji. U opisu njegove smrti, između sunca, to jest nebeskog, uzvišenog principa, i zemlje, odnosno htonskog principa uspostavljena je antiteza koja se razrešava uvođenjem semantičkog niza hrabrosti, čojstva i junaštva, kao ideološkog oblika pomirenja nebeskih, uzvišenih i zemnih, profanih oblika čovekove egzistencije i kao jedino njenopravданje. Dakle, simbolički znakovi, kao najsloženiji i u punom smislu arbitrarni, mogu aktivirati čitav jedan kulturni, civilizacijski sistem, odnosno poredak, a to bi u ovom slučaju bio njegoševski herojsko-patriotski model sveta i mišljenja, koji je u romanu *Hajka* rekonstruisan kako mehanizmom ilustrativne citatnosti, tako i jezikom prostora, konkretno prostornim modelom uzvišenosti.

Analizirani opisi potvrđuju da je hrabrost u romanu *Hajka* uspostavljena kao primarna moralna kategorija, koja posebno krasi komuniste, a o njenoj važnosti u Lalićevom poetičkom sistemu svedoči i sam autor:

Da borba nije bila teška, ne bi se ona borbom zvala; da je herojstvo urođeno, ne bi mu književnost od Homera do današnjeg dana poklanjala toliku pažnju. Pošto su moji junaci komunisti... oni su znali da njeguju herojske osobine... (Lalić 1997: 50–51)

Dogmatski ideološki modeli uvek imaju naglašene klasifikacione funkcije koje su usmerene na uspostavljanje i održavanje poretka, stoga se kroz normativnu ulogu Ivana Vidrića u trilogijskom tekstu ukazuje na terapeutsko i stabilizujuće dejstvo komunističke ideologije:

Ivan je ipak navalio da mu dokaže kako je bolje u društvu nego sam. Ivanu je to navika, otkad ga pamtim, on ubjeđuje ljude u ono što im se neće. Čujem kako se Veljko odupire kao ostrvo koje je samo sebi dovoljno, ali to mu je uzalud. Kad Ivan nešto naumi, onda tu ne pomaže otpor; ne pomažu ni razlozi, jer on ih napada kao kiša i dosada istovremeno. (Lalić 1965a: 27)

Ivan čuti i odmiče da prikrije osmijeh koji mu je iskrivio lice. Suzbili smo ga, ali on to ne osjeća. Sav je srećan, čini mi se, što nas je složio protiv sebe. To je prirodno, jer on se iznenada našao u svojoj sredini i materiji – potopljen u nju preko glave. Uvijek sam naslućivao da on nije kao Vasilj i ja – nije površinsko biće huke i sujetete. Njemu ne treba

ogledalo, ne ni odjek, ni vika – zna on i bez toga da postoji, i šta hoće i kako će to postići. Dubok je, pa čak i kad ne zna – zna da će znati, i ne predomišlja se nego polako radi. To je jedan od onih što u tami i dubini dugo mjesec neku trajnost koja će iznenaditi otkud i kako se stvori. Nekad zaista ispadne trajna; drugi put, kad ne uspije – oni strpljivo mjesec opet, od istog ili od drugog tijesta, kao da ništa nije bilo: drugi ustanač, pa treći, pa četvrti – nikad kraja... (Lalić 1965a: 14)

*Međutim, krupne izmene u sistemu samovrednovanja i urušavanje aksiološkog sistema, izazvano samoćom, glađu i fizičkom iscrpljenošću, dovode do poremačaja i potpune blokade „komunističke terapeutike” u *Lelejskoj gori*, što će se pogubno odraziti na psihičku i ideološku stabilnost glavnog junaka.*

PROSTORNI MODEL UKLETOSTI U RATNOM HRONOTOPU

Prostorni model ukletosti u crnogorskoj književnosti pokazao se kao informativniji i dinamičniji od uzvišenosti jer stvara mogućnost za aktiviranje demonskih sila, koje razaraju moralnu i prostornu uzvišenost epske kulture. Njegoševa „prokleta zemlja” modeluje se kao prostor herojske, rane smrti, koja je motivisana svetom borbom protiv „nekrsti”, dok je u Đurovićevoj *Dukljanskoj zemlji* motivacija ukletosti utemeljena u dukljanskoj mitologiji, a ukleti hronotop postaje prostor gladi, gubitka dostojanstva i sramne smrti. Semiotičnost crnogorskog hronotopa, umetnički oblikovanog u tekstovima Mihaila Lalića, izuzetno je visoka a može se tumačiti jedino u odnosu na prostornu redundancu formiranu u crnogorskoj semiosferi. Dakle, visok stepen semiotičnosti Lalićevih hronotopa nastaje zahvaljujući aktiviranju intertekstualnih mehanizama, koji deluju unutar crnogorskog književnog kanona, u čijim okvirima uzvišenost i ukletost funkcionišu kao ključne spacioneme. Lalićeva trilogija izuzetno je značajna za formiranje i uobličavanje crnogorskih prostornih modela ukletosti i uzvišenosti jer su oba prostorna koda dobila blistavu umetničku realizaciju; ukletost u *Lelejskoj gori*, hronotopu koji je isključivo tekstualni proizvod, bez realnog toponimskog utemeljenja, a uzvišenost u *Hajci*. Lelejska gora je modelovana kao svojevrsna prostorna metafora Crne Gore, pojačana marginalnim hronotopima istog semantičkog i aksiološkog smera. Taj ukleti hronotop pokazao se kao izuzetno funkcionalan u razaranju svetosti i uzvišenosti epskog prostora i tradicionalnih vrednosti, pa je Lelejska gora poslužila kao prostorno oružje kojim autor nasrće na monumentalnost plemenske tradicije, čojstva i junaštva, kao i komunističkih ideologema.

Pošto je prostorno pamćenje izuzetno postojano, ono prožima kulturu po vertikali prenoseći iz epohe u epohu dopunska neprostorna obaveštenja, pa stoga prostorna slika sveta predstavlja jedan od najstabilnijih elemenata kulturnog kontinuma a prostorni kodovi funkcionišu kao moćni čuvari kolektivnog, filogenetskog pamćenja. Budući da se javlja kao opšte mesto i lajtmotiv u tekstovima brojnih crnogorskih pisaca, ukletost crnogorskog hronotopa organizuje se kao intertekstualna poruka, koja nosi veoma značajnu ideološku informaciju, enkodiranu u primarno prostornu poruku. Upravo zbog toga prostorni model ukletosti deluje kao jaka koheziona sila crnogorskog književnog kanona, koja se, prevazilazeći svoja hronotopska značenja, ugrađuje u temelje crnogorske kulture, jer postaje sastavni deo brojnih kodova i tekstova na čijem se dijalogu formira crnogorski semiotički prostor. Umetnička projekcija crnogorskog prostora gotovo po pravilu obeležena je ukletošću, kao svojim osnovnim svojstvom, što se najjasnije manifestovalo u crnogorskoj naraciji, posebno u najznačajnijim crnogorskim romanima: *Nevidbog*, *Dukljanska zemlja*, *Lelejska gora*, *Hajka*, *Crveni petao leti prema nebu*, *Heroj na magarcu*, *Mrtvo Duboko*, *Usta puna zemlje*, *Crna Gora*, *Kamenštaci*, *Monigreni*, *Skotna vučica*... Mehanizam citatnosti dovodi nas do temeljnog teksta crnogorske kulture, *Gorskog vijenca*, u kome je ostvarena moćna umetnička artukulacija ukletosti crnogorskog hronotopa, kao prostora smrti i zla:

SERDAR VUKOTA

*O prokleta zemljo, propala se!
Ime ti je strašno i opako.
Ili imam mladoga viteza,
ugrabiš ga u prvoj mladosti;
ili imah čojka za čovjestvo,
svakoga mi uze priđe roka
ili imah kitnoga vijenca
koji kruni čelo nevjesta ma,
požnješ mi ga u cvjetu mladosti.
U krv si se meni pretvorila!* (Njegoš 1962: 98–99)

Budući da su svi crnogorski pisci u manje ili više aktivnom dijalogu s Njegoševim tekstovima, sasvim je razumljivo što se ukletost hronotopa nametnula kao simbolički, intertekstualni znak, proizveden u procesu konstituisanje prostornog kanona crnogorke književnosti i kulture.

Prostorna semioza je način na koji prostor govori a predstavlja veoma složen i suptilan semiotički proces u kulturi, koji predviđa uspostavljanje gu-

ste mreže zabrana i ograničenja prostornog tipa. Spacijalna redundanca u vidu ustaljenih i opšteprihvaćenih obrazaca reguliše ponašanje ljudi u nekom prostoru, čije je korišćenje uslovljeno brojnim pravilima, koja se često automatski poštaju jer su duboko ukorenjana u kulturi i pohranjena u jeziku prostora, odnosno prostornoj mnemonici. Pri tom je jedan od osnovnih regulatornih mehanizama spacijalnog ponašanja distanca između korisnika istog prostora, jer različite prostorne strukture propisuju različitu distancu korisnicima prostora, to jest učesnicima u komunikaciji, koja obavezno uključuje i elemente spacijalnog jezika. Dakle, neverbalni sistemi znakova, poput kinezičke i proksemičke komunikacije (Trebješanin; Lalović 2008) funkcionišu kao spacijalni regulatori, koji uslovjavaju naše ponašanje i aktivno učestvuju u prostornoj semiozi. Osim toga, kinezička komunikacija, koja se uspostavlja pokretima tela, i proksemička, zasnovana na zauzimanju određenog položaja u prostoru i rastojanja tokom komunikacije, nosioci su značajne emotivne informacije pa definišu odnos među sagovornicima ukazujući na stepen familijarnosti. U književnim tekstovima prostorna semioza znatno se usložnjava, a autori koriste različite oblike prostorne komunikacije, odnosno spacijalne kodove koji aktivno učestvuju u formiranju slike sveta. Pri tom su anomalije u korišćenju prostora, to jest odstupanja od kinezičke i proksemičke norme stalan izvor informativnosti spacijalnog jezika u književnom tekstu. Naime, distanca među učesnicima u komunikaciji uspostavlja se kao veoma stabilna veličina u svakoj kulturi, a njeni poremećaji, koji se javljaju kao nepredvidljive, entropične veličine, dovode do incidenta. Prostorne anomalije, nastale pod uticajem ratnog hronotopa, u romanu *Lelejska gora* funkcionišu kao osnovne jedinice entropije i incidentnosti, a posebno su izražene u narušavanju proksemičke komunikacije, pa se u romanu javljaju slučajevi drastičnog ogrešenja o proksemičku normu, odnosno razbijanja uobičajenih spacijalnih shema koje regulišu razdaljinu među učesnicima u komunikaciji, što se pokazalo kao nepresušan izvor informativnosti teksta. Upravo zato autor u *Lelejskoj gori* osamljuje Lada Tajovića uspostavljajući preveliku distancu između svog junaka i socijalne zajednice, što u sižeu funkcioniše kao incident i negativno se odražava na kodove ponašanja koji se iz osnova menjaju, pa Lado postaje asocijalno biće, lišeno komunikacije sa drugima. Ta će prostorna i komunikativna anomalija junaka u potpunosti usmeriti na autokomunikaciju (Lotman 2004) i dovesti ga do ozbiljnih psihičkih poremećaja i halucinantnih stanja. Dakle, u *Lelejskoj gori* spacijalna redundanca je narušena drastičnim uvećanjem prostorne distance, čime je junaku onemogućeno da bude socijalno biće i da obavlja socijalne funkcije, što će ga usmeriti ka „prirodnim”, animalnim kodovima ponašanja.

Drastično uvećanje prostorne distance, ili pak njeno ukidanje, vodi u razaranje uobičajenih spacialnih kodova, što za sobom nužno povlači i ukidanje kulturnih ograničenja. Razaranje proksemičke redundancy deluje kao izvor stalne informativnosti teksta, što je estetski veoma produktivno, jer se zahvaljujući velikoj količini nepredvidljivosti koja vlada u jeziku prostora formiraju prostorni modeli visoke entropije, čime se remete tradicionalni parametri teritorijalnosti. U *Lelejskoj gori* uspostavlja se maksimalna distanca jer se ukida kontakt sa pripadnicima socijalne zajednice, kao i zajednička teritorija, a poslojunak gubi socijalne funkcije, nestaju i spacialni regulatori, pa on koristi prostor ne poštujući nikakva ograničenja, pri čemu njegova samoća razjeda prostornu redundancy, ali i njegovu psihu.

Ključni hronotop herojskog modela sveta jeste međanjer upravo on proizvodi junake i epski kodeks, odnosno propisuje kodove ponašanja koji su obligatori za sve likove herojskih funkcija. Ratni hronotop u romanu *Lelejska gora* ugrožava epsku teritorijalnost, pri čemu je poprište Drugog svetskog rata preseljeno u lelejski, neepski prostor, koji razara čoštvo i junaštvo. Na taj način istorija je lišena monumentalnosti a međanjer, odnosno rat postaje neepski hronotop koji ne proizvodi više heroje već prestupnike, đavlove sledbenike, jer omogućava pojačanu ideološku aktivnost junaka. Na tom principu građen je i Lado Tajović, revolucionar i komunista, koji u toku intenzivnog procesa autokomunikacije preispituje dogmu. Njemu je uskraćeno pravo na herojsku egzistenciju i epsku teritorijalnost, a dodeljen mu je prostor samoće – ukleti, demonski hronotop Lelejske gore, čiji spacialni jezik deluje pogubno na njegove herojske funkcije i razara moralni kodeks čoštva i junaštva.

Najveći prestupnik u Lalićevim romanima, junak sa najsloženijim dinamičkim funkcijama, čije je prestupničko ponašanje uslovljeno hronotopom rata, svakako je Lado Tajović, jer on pokazuje najdrastičnija odstupanja u ponašanju i najveću upornost u kršenju svih zabrana kako plemenske, tako i komunističke kulture. Lado Tajović u *Lelejskoj gori* pod uticajem hronotopa rata napušta utočište doma i potčinjava se prostornim kodovima lelejske ukletosti, koji u njemu oslobađaju gnev i agresivnost, pri čemu će animalna i instinktivna energija podsvesnog postati glavni regulator njegovog ponašanja.

U Lalićevoj trilogiji dolazi do drastične modifikacije teritorijalnosti i spacialnih kodova kojima se reguliše kretanje glavnog junaka. Naime, u romanu *Zlo proljeće* Lado Tajović najčešće boravi u kući, prostoru sigurnosti i zaštite, koji ga prostornim nagoveštajima i signalima vraća u detinjstvo, dok u *Lelejskoj gori*, prostor doma za njega postaje zabranjen prostor, jer je junak u međuvremenu izmenio svoje funkcije pa je od instance koja se seća postao

instanca koja se buni, otpadnik i revolucionar, što rezultira modifikacijom teritorijalnosti, odnosno njegovog prava na određeni prostor. Dakle, Lado kao partizan i pobunjenik ne polaže pravo na sigurnost i zaštitu prostorne strukture doma, koja se transformiše u prostor ekstremne opasnosti po junaka jer se zamke za komite organizuju upravo u zatvorenom prostoru, već polaže pravo na otvoren prostor u kome ostvaruje svoje odmetničke i pobunjeničke funkcije. Otvoreni prostor je prostor pobune i revolucije pa je građenje hronotopa u *Lelejskoj gori* zasnovano na principu oponiranja otvorenog i zatvorenog prostora, pri čemu se privatni prostor sigurnosti, zaštite i reda izobličava i negativno vrednuje a „sobni svijet“ postaje signal moralnog posrnuća, neangažovanosti, sramotnog pristajanja i odsustva borbe protiv zla, što je u aksiološkom sistemu trilogije negativno vrednovano:

Meni su sad sobe nevjerovatne kao svadbe, bez napora ih ne mogu zamisliti. Pa i kad ih zamislim, sav taj sobni svijet izgleda mi kao izvrnut svijet. Stolice su zalijepljene za tavane, ljudi zadnjicama zalijepljeni za stolice, ne sjede nego vise kao slijepi miševi, glavačke čuče i znaju da ružno čuče. Drhture, stenu, a ne stide se – nemaju vremena da se stide u velikom strahu od pada. Mora da je to težak posao, ali ja ih ipak ne žalim – sami su to izabrali kao što smo mi sami ovo ovdje izabrali. Ovdje je ipak bolje – prazno, čisto. Zvona se ne čuju, lažljive novine ne dopiru. (Lalić 1965a: 80–81)

U *Lelejskoj gori* je izuzetno naglašen uticaj prostornih nizova na sintagmatsku organizaciju romana, jer su narativne sekvence građene uz aktivno učešće prostornih kodova koji segmentuju siže na: prelelejski, lelejski i postlelejski prostor (Bečanović 2006). Pri tom su deobne, granične funkcije Lelejske gore kao ključnog hronotopa-simbola prenesene na modelovanje Ladovog lika, pa su aktivirane u procesu njegovog raslojavanja na podstrukture. Naime, granica razbijja lik na dva suprotstavljenata dela, kojima upravljaju potpuno različiti kodovi ponašanja, što će rezultirati urušavanjem identiteta i izdvajanjem dve podstrukture u narativnoj instanci: Lado **pre** i **posle** boravka u Lelejskoj gori. Dakle, upravo će prostorni, spacialni signali aktivirati demonske kodove ponašanja, koji će poništiti stroge komunističke zabrane i ograničenja, a glavni junak će se, zbog svog skandaloznog delovanja, transformisati u đavola. Na taj način on je izbačen iz uravnotežene, kontrolisane egzistencije u zabranjeni prostor koji postoji van normi i poretka običnog, normalnog života socijalne zajednice, pri čemu njegov položaj i ponašanje postaju neobični, nenormalni, ekscentrični i skandalozni oblici oksimoronske van-životne egzistencije

pojedinaca što su prihvatali život otpadnika (Bahtin 1967). Te modifikacije izazvane su aktiviranjem prostornog modela ukletosti, već formiranog u crnogorskom književnom kanonu, koji je svu svoju informativnost i estetske potencijale pokazao upravo u ovom Lalićevom romanu. Lajtmotiv *o toj Gori, o Lelejskoj, što je lijepa i prokleta, što je pusta i samotna, za zmajeve i đavole, a ne za ljude određena*, jasno definiše spacialnu zabranu, a dinamični junak jedini je koji sme da prekrši to ograničenje, pređe granicu i stupi u nedozvoljni prostor (Lotman 1976). Dakle, boravak Lada Tajovića u Lelejskoj gori je, u stvari, vreme krize a ne biografsko vreme, pa ovaj junak svoju narativnu egzistenciju ostvaruje u *vremenu na pragu* (Bahtin 1967), a ne u biografskom vremenu onih koji nisu izbačeni iz koloseka. Na taj način ukleti lelejski prostor ispunjen je adekvatnim vremenom – vremenom na pragu, kada su junakom ovladali demonski kodovi ponašanja, što se manifestovalo i u sintagmatskoj organizaciji romana pa III i IV poglavlje nose naslove *S đavolom* i *Đavo lično*.

Književno uobličen prostor u Lalićevoj trilogiji prevashodno je otvoren, pa se Lado kreće u prostornim stukturama šume i katuna kao progonjena divljač, pri čemu su prostorni kodovi jači od usvojenih kodova ponašanja i nagrizaju kulturna ograničenja koja se postepeno ukidaju, zbog čega Ladovo ponašanje postaje sve incidentnije. Dakle, pod uticajem otvorenog prostora i spacialnog jezika Lelejske gore junak se vraća animalnoj suštini bića, onoj što postoji pre Kulture i uvođenja guste mreže zabrana i ograničenja. U trilogijskom tekstu, posebno u romanu *Lelejska gora*, tematizuje se sukob Kulture i Prirode. Veoma visok stepen rasejavanja u ponašanju glavnog junaka i njegovo kretanje po divljem, neuređenom prostoru Prirode usloviće regresivno usmeravanje kodova ponašanja, unazad ka prirodnom biću, čija je egzistencija neregulisana zabranama i ograničenjima, što dovodi do ozbiljnih modifikacija komunističkih i „čojsvenih“ kodova ponašanja, koji su u prelelejskom prostoru osnovni regulatori Ladovog ponašanja.

Lado Tajović se kreće po prirodnom, nekultivisanom prostoru šume i pećine zbog čega će animalni kodovi ponašanja prevladati jer se lik uskladjuje sa nadmoćnim, ukletim hronotopom, tako da prostorni kodovi u romanu *Lelejska gora* imaju snažan uticaj na reorganizaciju unutrašnjeg stanja glavnog junaka i deluju kao moći regulatori njegovih asocijacija, aksioškog sistema i ponašanja. Pod njihovim uticajem Lado postaje biće prirode, potpuno oslobođeno kulturnih zabrana, jer se ne kreće po kultivisanom i socijalno aktivnom prostoru, već po socijalno neutralnom hronotopu Lelejske gore, pri čemu prostor za kontemplaciju postaje priroda, i to divla, surova i demonska, što će preusmeriti taj proces na agresivne, razgrađivačke misaone modele a junaka

na animalne kodove ponašanja, čija je suština sadržana u lapidarnom iskazu –*jači tlači*.

Sam čovek ne funkcioniše kao ideološka instanca jer da bi neko bio komunista ili ideolog bilo kog tipa, mora biti kulturno biće uronjeno u kolektiv i ograničeno njegovim zabranama. Međutim, Lado je u *Lelejskoj gori* sam, prepušten prirodi i njenim zakonima, koji poništavaju kulturne zabrane i vraćaju biće njegovoj primarnoj, nekultuvisanoj suštini: *Sam čovek nije komunista* (Lalić 1965a). Upravo zbog toga, biće zarobljeno u mengelama komunističke dogme i kultu kolektiva, Lalić oslobađa u *Lelejskoj gori* pokazujući šta znači odsustvo zabrana i koliko je to opasno po psihičku stabilnost jedinke. Pošto nema sagovornika, Lado je usmeren na komunikaciju sa samim sobom, ali je pri tom izložen pogubnom uticaju lelejskog prostora, koji će upravljati i procesom autokomunikacije, navodeći junaka na sve veće i ozbiljnije prestupe:

To je pitanje odnosa pojedinca i društva, samoće i progonstva. Postavio sam taj problem – čovjek i drugi. Kad ostane sam, čovjek je prinuđen da prihvati zakon prirode, zakon Lelejske gore. A zakoni prirode mora da su nešto drukčiji od zakona ljudskih. Princip prirodnih sila ‘jači tlači’ ljudsko društvo modifikuje, jer čovjek teži jednoj većoj slobodi, a ne samo borbi da opstane. Postavio sam problem kako da se čovjek u danom momentu prepusti zakonima prirode i ostane nezavisan od zakona društva i Partije. (Lalić 1997: 32–33)

Sintagmatika otvorenog prostora u romanu *Lelejska gora* biće poremećena uvođenjem signala zatvorskog hronotopa kazne, što dodatno destabilizuje lik usmeravajući njegovo delovanje ka prestupu a njegovu psihičku reorganizaciju u neželjenom pravcu, ka nervnom rastrojstvu i potpunom ideološkom slomu. Dakle, osobenim prostornim kodiranjem šuma se od prostora slobode i nesputanosti transformiše u utamničeni prostor, ograđen i sputan rešetkama, namenjen izdržavanju kazne, pri čemu se u semantičko polje otvorenog prostora uvodi dopunska opozicija, koja modifikuje njegova osnovna značenja, što se najjasnije manifestuje u narativnoj sekvenci indikativnog naslova Šuma tamnica:

Šuma je svud naokolo, ali ja prije nijesam primjećivao kako šuma liči na rešetke. Stabla su prosto uspravne šipke, grane se ukrštaju kao poprečne šipke – sve krstovi rešetaka do beskraja. To sam ja samo uobražavao da sam slobodan i da sam napolju, a u stvari – unutra sam kao i drugi, i samo je pitanje dana ili časa dokle će to odlaganje da traje. (Lalić 1965a: 185)

Šuma pregrađena rešetkama postaje prostor stradanja i kazne, što predstavlja veoma informativno i umetnički uspešno transponovano raskrinkavanje samoće i antikolektivnog, individualnog načela jer tek u komunikaciji s drugim ljudim čovek može da ostvari svoju egzistenciju i da obavlja brojne funkcije zasnovane na socijalnoj komunikaciji i kontekstu, između ostalih, i ideološku, do koje je autoru posebno stalo. Na taj način negiraju se osnovna značenja otvorenog prostora kao slobodnog, što ukazuje na odsustvo i čak nemogućnost ostvarivanja slobodne egzistencije u okviru romanesknog prostora, to jest u okviru ratnog hronotopa, koji u stvari predstavlja umetnički model univerzuma.

Lado se kreće po lelejskom prostoru u kome je ukinuta kultura, u kome nijedna zabrana nije aktivna; niti ima ko da registruje prekršaj niti da ga kazni, što znači da su kulturne zabrane kao kolektivne tvorevine kojima se reguliše ponašanje pojedinca u socijalnoj zajednici ukinute, ali sa njima je ukinuta i zaštitna sigurnost veze sa kolektivom:

Stari, vekovima čuvani običaji nisu samo sputavali ličnost, kao što se to nama danas čini, nego su oko nje stvarali i izvesnu zaštitnu sigurnost koja ju je povezivala s kolektivom (Petković 2009: 11).

Dakle, gusta mreža zabrana i ograničenja van kolektiva ne funkcioniše, čitav sistem kulturnih normi urušava se uz aktivno učešće demonskih sila, što funkcioniše kao veoma informativna semantička podloga na kojoj se još više ističu Ladove devijacije u ponašanju. Naime, na lelejskoj mitološkoj i prostornoj pozadini odstupanja od komunističke dogme postaju još izraženija, zato je i Ladov najveći prekršaj – ubistvo, smešten u prostornu strukturu koja otvara put u donji svet – pećinu, demonski prostor *za đavole i za zmije*, pa su pećini dodeljene značajne sižejne funkcije. Organizujući umetnički prostor autor na prološkoj granici teksta kreće od mikrotoponima sa demonskim signalima, a zatim se demonski prostor širi zajedno sa samoćom i postaje hronotopska dominanta.

Možemo zaključiti da su prostorni kodovi u *Lelejskoj gori* nosioci velikog semiotičkog potencijala, što im obezbeđuje povlašćeno mesto u narativnoj strukturi i omogućava da se nametnu kao dominantna koja reguliše kodove ponašanja Lada Tajovića. Dakle, negativna energija lelejskog prostora potčinjava sebi glavnog junaka i dovodi do reorganizacije lika, čija se struktura gradi na principu konvergencije (Mukaržovski 1998), to jest njegovog potčinjavanja dominantnim prostornim kodovima. Lelejska gora funkcioniše kao prostorna antifraza što svojom destruktivnom i demonskom semantikom poništava

uzvišeni prostor herojske egzistencije, kanonizovan u crnogorskoj književnosti kao regulatorni prostorni model, kome je tradicija predala na čuvanje izuzetno značajne etičke tekstove. Međutim, taj model herojske egzistencije biće (re)aktiviran u poslednjem romanu trilogije – *Hajci*, jer će autor modelovati čitav niz uzvišenih smrti partizana, koji svoj život prinose na žrtvu novom božanstvu – Revoluciji. Ratni hronotop proizvodi oba prostorna modela, što unosi rascep u njegovo semantičko polje, ali istovremeno ta vrednosna ambivalencija doprinosi njegovom semantičkom raslojavanju i usložnjavanju. Upravo zbog toga ratni hronotop se nameće kao dominantna i centralna semantička struktura Lalićeve trilogije.

LITERATURA

- Bahtin, Mihail (1967), *Problemi poetike Dostojevskog*, Nolit, Beograd
- Bečanović, Tatjana (2006), *Poetika Lalićeve trilogije*, Crnogorska akademija nauka i umjetnosti, Podgorica
- Lalić, Mihailo (1965a), *Lelejska gora*, Nolit, Beograd
- Lalić, Mihailo (1965b), *Hajka*, Nolit, Beograd
- Lalić, Mihailo (1997), *Pipavi posao spisatelja* (razgovori o knjigama između 1962. i 1984. godine), priredio Radomir V. Ivanović, Kulturno-prosvjetna zajednica, Podgorica
- Lotman, Jurij (1976), *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd
- Lotman, Jurij (2004), *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad
- Mukaržovski, Jan (1998), *Ogledi iz estetike i poetike*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd
- Oraić-Tolić, Dubravka (1990), *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Petković, Novica (2009), *Sofkin silazak*, Zadužbina Nikolaj Timčenko/ Altera, Leskovac/ Beograd
- Petrović, Petar II (1962), *Gorski vijenac*, Obod, Cetinje
- Trebješanin, Žarko; Lalović, Zoran (2008), *Psihologija 2*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Podgorica

WAR CHRONOTOPE IN LALIĆ'S TRILOGY

Summary

In Lalić's trilogy, war and revolution chronotopes are inseparably intertwined, whereas revolution is carrying the same semantic value as the *Njegošian* principle of active resistance to evil. In that way, revolution is being saturated by metatextual energy and the ethical principle impressing its fingerprint into all the elements of the narrative structure. Due to the influence of intertextual mechanisms, the ethical model of space becomes crucial in the patriarchal-warrior culture of Montenegro, which is especially emphasized by the very structure of the war chronotope.

The main transgressor in Lalić's novels, a hero with the most complex dynamic functions, whose transgressing behaviour is for the greatest part caused by the war chronotope, is Lado Tajović, as he is most drastically violating the norms and is most persistent in ignoring all bans of both the tribal and the communist in the culture. In *Lelejska gora*, Lado Tajović, influenced by the war chronotope, abandons the safety of home and subjects to spatial codes of *Leleian* hauntedness, which allow him to express fury and aggressiveness while the animalistic and instinctive energy of the subconscious materialize as the main driving forces of his behaviour.

KEY WORDS: *war chronotope, revolution, spatial model of sublimity, spatial model of hauntedness, spatial redundancy, codes of behaviour, valour, proxemic norm, culture*

Dijana HADŽIZUKIĆ

ĆOPIĆEV KOMESARI

KLJUČNE RIJEČI: Branko Ćopić, "Prolom", "Gluvi barut", ideologija, historija, rat

U tekstu će predmet istraživanja biti dva romana Branka Ćopića: *Prolom* i *Gluvi barut*, te načini na koje je autor u periodu neposredno nakon završetka NOB-a kritikovao neke od ideooloških postulata pobjedničke armije. Uvodeći u svoje romane dva različita komesara: prvog, koji učestvuje u fabuli oba romana, koji je blizak seljacima i razumije njihovu filozofiju i način života te primjenjuje ideju revolucionarne postupnosti (Uroš), i drugog, koji ulazi u ustanački tek u drugom romanu, koji je gradski đak, seljacima dalek i stran, koji se ponosi likvidacijama i sebe naziva "krvavi komesar" (Vlado). Ćopić će iznijeti svoj stav o postupcima i greškama Komunističke partije u vrijeme rata. Kroz pomnu naratološku analizu ukazat će se na postupke kojima je Ćopić ugradio negativno mišljenje o ideolozima kakav je Vlado, te i svojom umjetnošću stao na stranu jugoslovenske socijalističke prakse, mnogo blaže od ruske revolucionerne varijante. Stoga ćemo zaključiti da uz svu kritiku oštре ideo- logije, njenih grešaka i svirepih ubistava, Branka Ćopića ne možemo smatrati disidentom. Ovakvim romanima on je samo potvrđio svoje antifašističko opredjeljenje, ljubav prema potlačenim narodnim masama i privrženost zvaničnoj politici jugoslovenskog socijalizma nakon 1948. i razlaza sa staljinizmom.

Važnim romanima *Prolom* iz 1952. i *Gluvim barutom* iz 1957. Branko Ćopić se svrstao među prve postratne autore koji su svojim propitivanjem revolucionarnog morala i diktature proletarijata narušili pojednostavljeno crnobijelo predstavljanje sukobljenih strana i idealiziranje ideologije partizanskog pokreta. Kao pripadnik narodnooslobodilačkog rata, i sam komesar, Ćopić je sebi mogao dopustiti pogled iznutra, s pravom na svjedočenje, ali i na kritiku. Uobičajeno viđenje Branka Ćopića kao pisca za djecu čije djelo obiluje elementima humoru i lirizma, kao i njegovo smještanje u središte partizanskog

literarnog kanona moglo je biti uveliko osporeno pažljivijim čitanjem ovih velikih i ozbiljnih romana o počecima ustanka u Podgorini u kojima on pokušava umaći zamkama ideologije. A “pedesete godine dvadesetog stoljeća, kad su ratne rane još bile bolne a postmoderna još nije bila na pomolu, mogu se smatrati posebno plodnima s obzirom na problematiku o kojoj je riječ.” (Žmegač: 2004: 405)

Ponekad se čini da je čitalačka publika, pa i kritika, Ćopića doživljala mnogo humornije nego je on istinski bio. Gledajući snimak neke davne televizijske emisije uočljivo je da se ljudi glasno smiju na svaku njegovu riječ, čak i onda kada govori o ozbiljnim temama kao što je bježanje za vrijeme bitke, ili činjenicu da svi znaju kada je otišao na fudbalsku utakmicu, a ne znaju kada je objavio novu knjigu. Urnebesnim smijehom kao da se prikriva sav tragizam čovjeka u ratu i kao da je ne biti junak nešto zaista smiješno. Naravno, postoji i druga strana odnosa prema Ćopiću koja nam je poznata po političko-državnom neslaganju sa *Jeretičkom pričom* i *Odumiranjem međeda*, sumnjama, isključenjem iz Partije i tako dalje. Između ta dva pola: s jedne strane omiljeni pisac, a s druge sumnjiv komunista – istinski se nalazilo njegovo djelo. Specifičnost bosanskohercegovačkog ustanka i psihološki profil ljudi koje je iz seljaka, *podrepara*, trebalo pretvoriti u borce uvjetovali su posebnu varijantu revolucionarne borbe i komesarskih postupaka.

O Ćopićevim seljacima i njihovom odnosu prema revoluciji pisao je Nikola Kovač tumačeći njihov otpor kao vjekovno nepovjerenje prema svemu novom i drugaćijem uz tvrdnju da u *Prolomu* o ustanku ne možemo govoriti “kao o događaju već kao o procesu”. Romanesknim hronotopom Ćopić zahvata ogroman broj likova i događaja ne dopuštajući ni jednome da postane središnji. U historijskim zbivanjima koja ne razumiju i za koja iskustveno znaju da im ne donose dobro ljudi postaju sumnjičavi: “Za seljaka država i poredak nisu ljudsko djelo nego rezultat neke nepoznate tvoračke sile kojoj je i on podložan kao pasivni svjedok” (Kovač 1990: 13) Stoga, tvrdi dalje Kovač, seljak ne postupa na isti način kao osviješteni revolucionar koji zna šta hoće i s kojim ciljem se bori, nego nastupa samovoljno i stihijski. Njihov jedini cilj je odbrana života i posjeda vlastite porodice, a ideološko osviješteni seljaci su izuzetno rijetki. Tragično historijsko breme i mitska mržnja prema drugome (u ovom slučaju: prema Turcima i obrazovanim ljudima iz grada) dovest će do konstantnog otpora svim revolucionarnim postulatima i to kroz “nacionalnu netrpeljivost, politički oportunitizam, spremnost na ustupke, isticanje lokalnih interesa i lične sigurnosti” (Kovač 1990: 18). Zbog toga Ćopić neće zamjeriti seljacima jer oni ne znaju drugaćije. On će kritikovati partizanske borce i komesare koji

ne poznaju seljačku psihologiju te pokušavaju silom nametnuti svoje ideje. O začecima revolucije u romanu *Prolohom*, Milan Bogdanović je napisao:

Ona se ovde javlja u mraku nagona, u zamršenom čvoru stihije. Planina, šuma, divljina. Priroda bez milosrđa. Elementi oko čoveka i elementi u njemu. Primitivnost života i duha do najnižih stepena koji, valjda, u našem svetu postoje. (1965: 362)

Do izdvajanja pojedinačnih psiholoških profila kao i zgušnjavanja dođaja sa panoramskog na dramatski fokus, doći će tek u romanu *Gluvi barut*.

Gluvi barut, kritikujući svoje, odustaje od dehumanizacije neprijatelja, pogotovo onog koji se može označiti kao kvislinski, jer je taj neprijatelj ustvari narod sam, neprosvijećena masa izgubljena u povijesti, masa koja pati i strada nesvjesna povijesnih okolnosti. (Kazaz 2011: 193)

Nositelj unutarnjeg sukoba je komandant Tigar, a vanjsku napetost i tragizam unosi krvavi komesar Vlado koji stoji opozitno spram seljačke mase, komandanta i seljačkog sina Radekića, prethodnog komesara i svih onih koji mu se na bilo kakav način nađu na putu ostvarivanja takozvane druge revolucionarne faze. Temeljni sukob unutar partizanskog vođstva koncentriran je oko načina ideoološkog djelovanja jer “tamo gdje revolucionar vidi sveto slovo direktive, seljak traži prostor za izuzetak ili bar izmijenjen tretman i olakšavajući postupak.” (Kovač 1990: 30) Od kritike seljačkog mentaliteta i primitivizma, u prvom romanu, Ćopić u drugome prelazi na kritiku Partije i njenih metoda nasilne emancipacije narodnih masa. Sukob između različitih kulturnih obrazaca i civilizacijskog naslijeda grada i sela, patrijarhalno-epskog i modernog svijeta dovest će do tragičnih razriješenja kroz strijeljanja, napuštanja partizanskog i pristupanja četničkom pokretu, pa i simboličkih povampirenja ubijenih.

Prateći dva različita tipa komesara kroz romane moguće je govoriti o Ćopićevim etičkim načelima i idejnog stavu. Uroš se pojavljuje u *Prolohom* i traje kroz oba romana, dok će Vlado nakratko “bljesnuti” i nestati u *Gluvom barutu*. Nakon vremeno-prostornog utemeljenja romana i slike ustaških zločina, slijedi upoznavanje sa prvim bjeguncima i nepokorivim goršacima. Upravo takve će primati Uroš, a čitateljevo upoznavanje s njim dato je u pravom trenutku – mladići koji nemaju gdje otići, a ne žele stradati bez borbe, dolaze k njemu: on je *neznanac sa ozbiljnim i ponešto tužnim očima*, koji je, kako djed kaže, *glavni od ove rabote/ustanka*. “Gojko je od starca-pričalice brzo doznao da je ovaj Uroš sin prvog jaružanskog učitelja, da se u Jarugama i rodio i da ga je on toliko puta držao na koljenu, a gledaj ti sad...” (Ćopić 1975: 58) Ovakva

pozicija porijekla veoma je bitna stoga što seljaci prihvataju samo one koji s njima dijele makar dio zajedničkog porijekla i prostora. Uspostavljanje granice na principu teritorijalnog raslojavanja uvijek je označeno sa Mi i Oni, pri čemu su Oni, gradski i školovani mladići, ili muslimani i katolici, uvijek strano tijelo u kulturno-civilizacijskom prostoru Nas. Za seljake vrijedi

iskonska, korovska duboka ukorenjenost u tle, u zemlju, u brazdu, koja mu uliva nagonsko osećanje pouzdanja na svome jadu od stope oranice, i otuda duboka, mračna konzervativnost u osećanju i poimanju života i njegovih oblika. (Bogdanović 1965: 362)

Komandant Radekić je dijete Podgorine, ljudi mu vjeruju ma šta napravio, a on razumije njihove nevolje i ne zahtijeva previše. Uroš je nešto udaljaniji porijeklom, ali i dalje njihov, dok će Vlado biti potpuni tuđinac. Kombinacija rođenja u Podgorini gdje je bio “bijela živahna lutkica, izgubljen u gužvi bosonoge seoske dječurlike” (Ćopić 1975: 80), života u Banjoj Luci i studija u Beogradu učinila je Uroša prihvatljivim, a postupnost u pristupu kolebljivcima ideološki ispravnim. Njegov karakter razaznaje se u odnosu na sve ljude, pa čak i neprijateljskog vojnika kroz kojega fokalizira okupaciju: “(...) Banjaluka nima oteta ulica po kojoj, usamljen i odsječen od čitavoga grada, privremeno gazi tuđi vojnik, okružen potmulim i pritajenim neprijateljstvom koje diše na nj čak i iz okolnih, naoko mrtvih, zidova.” (Ćopić 1975: 77) Ozbiljan i obrazovan komunista, Uroš svojom smirenosću i iskrenošću, nakon prvog otpora jer je šokicin sin i druži se sa *Turčinom Ćemalovićem*, zadobija povjerenje seljaka i boraca opterećenih kolektivnim epsko-mitskim pamćenjem na kojemu temelje vlastiti nacionalni identitet. Na političkim sastancima čija je svrha bila ideološko osvještenje omladine, Uroš je razgovarajući o svom seoskom životu, igrama i čuvanju stoke, razbijao barijeru i u njihovim očima postajao “mnogo dobrodušniji nego što su momci mislili”. Pokazivanje makar i djelimične prostorne i kulturne zajedničke pripadnosti bilo je dovoljno da Uroš postane omiljeni komesar. On je znao da

u glavama duboko uz nemirenih ljudi buna je još uvijek bila nešto što se samo od sebe tići i raste negdje u mraku i teškoj tajnosti, sve dok jednom ne bukne, neminovna i neotklonjiva kao poplava, bolestina, nerazumljiv rat ili kakvo drugo čudo, nezavisno, čini se, od njihove volje. (Ćopić 1975: 200)

Ispitivačke i ozbiljne poglede gomile na Uroša kao “stranjskog mladića” i “onog nekog...”, kako su govorili, pripitomljavat će njegova prisnost i osobine

“dječaka sa svom njegovom toplinom i neposrednošću, koja mu je danas toliko potrebna za uspostavljanje one prave srdačne veze s ljudima ovoga kraja”. (Ćopić 1975: 326) Tek pred kraj romana *Prolom* uz Uroševo ime će stajati *naš komesar* ili *glavni drug*, dočekivat će ga “uzbuđen i svečan šapat” i komentari: “inžinjer, moj bato, pa se opet ne pravi važan”. I kako god je roman *Prolom* narativno razuđen u široku sliku postepenog osvještenja o neminovnosti borbe i ustanka ogromnog broja ljudi, bez izdvajanja velikih pojedinačnih karaktera i njihovih unutarnjih lomova, tako je komesar Uroš svojim karakterom (*sreden, ozbiljan, odmijeren, a opet uočljiv u masi*) kao elemenat narativa savršeno funkcionalan i fabularno prihvatljiv. Njegova ideja revolucionarne i ustaničke postupnosti podudarna je sa strukturalnim konceptom učestalosti pojavljivanja u tekstu – bez velikih epizoda koje bi govorile o njegovoj ličnosti, radeći iz sjene Uroš inertne seljake pretvara u borce.

Komesar Vlado Cicvara se prvi put spominje kao “taman i mršav student”, “sin željezničara iz male prljave kasabe” koji je došao zamijeniti Uroša, kritikovanog i smijenjenog jer je s ljudima bio prijatelj. Svako Vladino pojavljivanje Ćopić boji negativnom emocijom: on se *resko nasmija*, na licu je imao *nadmoćnu, kiselu grimasu*, nasmiješi se s *prezirom, oporo* se nasmija, gleda *podozrivo*, oči mu *hladno štrecaju*, u njemu *nema duše*, on se *ceri...*, gdje on prođe puše *leden oštar vjetar*, ili: *zastruji igličasta mrzla promaja*; iz njegovih riječi *struji čudna zima*, ili: on je *odbojan i leden kao sjeverac*. Jezik komesara Vlade je mrtvi jezik fraza: *ekonomski baza, malograđanska bolećivost, unutrašnji front, težište problema*, a najčešće riječi: *likvidacija, obračun, razračunati, očistiti, banda, kulački elementi, petokolonaši, strijeljanje* i slično. Na Uroševo: “Ljudi su to, ej, Vlado!” on odgovara: “Jesi li crveni komesar ili moja pokojna baba Stevanija?” (Ćopić 1985: 36) Razlika između Uroša i Vlade zapravo je ona poznata Kestlerova razlika između jogina i komesara – Uroš bi mijenjao čovjeka po čovjeka, a onda sa masom takvih promijenio svijet, dok Vlado hoće mijenjati društvo iz temelja, a onda u njemu ako treba i silom mijenjati pojedince. Vlado je reprezent specifičnog tipa revolucionara, patološki opsjednut idejom trenutnog preokreta i absolutne seljačke poslušnosti. Koliko god novih informacija o njemu čitatelj dobivaо kroz narativ, lik komesara Vlade ostaje tip i ne usložnjava se. On je određen unaprijed i zauzima jasno mjesto u crno-bijelom svijetu romana, odnosno, ono što je u socrealističkom tipu proze predstavljaо neprijatelj ovdje je nepoželjni komesar, određen svim oblicima i varijantama glagola *ceriti se* i pridjeva *hlandan*. Tek na samom kraju romana, kada komesar izlazi iz fabule, saznaćemo da je imao dvadeset i osam godina, da ga je u zatvoru izdao najbolji drug te da iz toga proizilazi

njegovo nepovjerenje i suzdržanost prema ljudima. Da je ove činjenice Branko Čopić spomenuo ranije i iskoristio za formiranje Vladinog karaktera, možda i ne bi ostao tako plošan i tipski lik kakav je ostvaren u romanesknom tkivu.

Učestalost pojavljivanja komesarovog lika proporcionalna je njegovom udjelu u fabularnom toku i idejnim postavkama romana. Drugim riječima, krvavi komesar je uvijek prisutan, sve vidi i sve zna. On je primjer krutog političara i vojnika, iskompleksiranog dječaka bez znanja o životu koji je u svojoj stihijnosti snažniji od svake ideje. “Čitava njegova agitatorska retorika je represivnog karaktera, politički kratkovida, podložna autoritetu fetišizovanih načela.” (Kovač 1990: 34) Ovakav profil revolucionara prepoznajemo u Selimovićevom Ramizu koji bi bio strašan kad bi pobijedio. O Vladi Dejan Đuričković kaže:

Tip slavoljupca, karijeriste, podmuklog i zavidljivog čovjeka, on je jedan nov lik u Čopićevom djelu, koji širi lepezu njegovih junaka, produbljava njegov pogled na složenosti revolucije i iskušenja kroz koja je ona prolazila. (1991: 109),

a Enver Kazaz u Vladi vidi samo mržnju “maskiranu idealima revolucije” (2011: 195) i “manipulativni, dogmatski ustrojen um, emotivno opustošen i socijalno frustriran” (2011: 193) Za razliku od antijunaka kao psihološke kategorije, Čopićev Vlado je antijunak etičke kategorije.

Bilo je u njemu one bezdušne hrapave oporosti s kojom neka mudra knjiga raspravlja o ljudima, navodi brojke i postotke, a iza svega toga ne vidiš ni sjenku živa čovjeka, ni ciglog dronjka. Ne žali knjiga ljudi. Šušti samo papir, šušti, drvenast i suv, a srce – njega nigdje nema. (Čopić 1985: 86)

Ironično samozadovoljan nadimkom “krvavi komesar” on kroz kompletan roman ostaje odbojan i leden, ponosan na likvidacije neistomišljenika. Krvavi komesar je možda i jedini Čopićev lik koji je apsolutno negativan i spram kojega čitatelj (naravno, vođen autorskom intencijom) ne osjeća razumijevanje. Čak će i četnik Ilija Delija na momente biti samo čovjek, kao i muslimanske ustaše Demirovljani. A on “s hladnom svirepošću, imitirajući nekog ruskog ‘crvenog komesara’ o kom je negdje čitao, Vlado je cijepidlački kinjio i cijedio zarobljenike i razne osumnjičene ljude, ne odajući ni riječu ni pokretom svoje uzbudjenje.” (Čopić 1985: 38)

Nemilosrdno podrugljiv, bahati gospodar života i smrti Vlado nije samo jedna od strana ideološkog sukoba među partizanima. On je, ne slučajno nakon

što se Jugoslavija razračunala sa Sovjetskim Savezom, upoređen sa ruskim komesarom, te se može čitati i kao dio odbačene staljinističke politike. Konačno, ne treba previdjeti i to da je Vlado tip čovjeka kakvog proizvede svaki rat i svaka revolucija te je kao takav svevremen (i još jednom prepoznat na Balkanu u devedesetim godinama dvadesetog vijeka). Ograničenog znanja, takozvani čovjek jedne knjige, Vlado se tukao “s mržnjom, stisnutih zuba, sam za sebe, za svoju ličnost” (Ćopić 1985: 51), a izašao iz romana “hladan, osamljen i bez pratioca”, “Vlado je ličio na biljku, zarana oprženu slanom, koja se i dalje uporno propinje i otima uvis, pušta lišće i ljulja se na vjetru, živeći nekim svojim potuljenim životom bez radosti.” (Ćopić 1985: 232) Njegova revolucionarna utopija komunizma poražena je od tradicionalističkog konzervativizma (ili, ako ćemo drugačije čitati: umjerenog jugoslovenskog socijalizma).

Dejan Đuričković smatra da je jedan od kvaliteta Ćopićevih romana “duhovna i idejna saglasnost njegove vizije s istorijskom istinom” (1991: 109). No, općepoznata je činjenica da istinitost svjedočenja uvijek zavisi od toga ko i s koje ideološke pozicije svjedoči, kao i “pred kim svejdoči (ili mu je to uskraćeno): žrtva, preživljenik, počinitelj, suradnik, svjedok iz prve, druge ili treće ruke...” (Biti 2005: 29). Svako svjedočenje kroz pri/povijest uvijek je individualno traumatsko iskustvo, a još uvijek svježe rane i neposredno učeće u ratnim događajima Ćopiću su omogućili pravo na govor. Iako svjedoči i pri-povijeda iz pozicije ideološkog pobjednika, Ćopić se usudio kritikovati svoje zbog čega će Enver Kazaz (2011: 194) ustvrditi da je *Gluvi barut* prvi roman na interliterarnom južnoslavenskom prostoru koji je problematizirao ova pitanja, a da Ćopić iz dnevnapoličkih razloga nikada nije proglašen disidentom. No, nismo sigurni koliko je ova tvrdnja tačna i da li Ćopića možemo smatrati disidentom u pravom smislu. Naime, on se svojim romanom i stavom borio za istinske ljudske i narodne vrijednosti, a to valjda i jeste bila temeljna ideja NOB-a. Učesnik rata, svjedok i partizanski borac Ćopić je imao hrabrosti uočiti loše strane revolucije i o tome javno progovoriti. Onaj koji razumije seljačku psihologiju i protivi se teroru nad seljacima iskreniji je partizanski pisac nego ijedan drugi. Poput pisca realiste koji “stavlja svoje naglaske i organizira književnu građu i književni diskurs u skladu s određenim shvaćanjem života” (Žmegač 2004: 193) Ćopić strukturu romana podređuje strogom etičkom nazoru: te će komesar Uroš do kraja ostati omiljen, a Vlado smijenjen. Drugim riječima, komesar blaže varijante jugoslovenskog socijalizma zauzima poziciju moralno pozitivnog junaka, dok će komesar Vlado kao zastupnik tvrde staljinističke revolucionarne struje biti označen kao moralni nagativac.

S obzirom na to da su Čopićevi romani nastali neposredno nakon rata, ne treba zanemariti ni mogućnost “obrnute mimeze”. Iako donosi hronotop ratne Podgorine, iskustvo romana je pokazalo da on može biti veoma važna činjenica u formiranju stvarnosne svijesti, ponekad jače od one proizvedene političkim manifestima. Stoga se nameće važno pitanje: koliko su *Prolog* i *Gluvi barut* historijski romani, odnosno, koliko su oni svojom pojavom kreirali historiju. Drugim riječima, naš doživljaj ustanka kao historijskog događaja u dobroj je mjeri uvjetovan Čopićevim romanima. Uvijek svjesni da je roman samo roman, znamo i da se “fikcijski svet pojavljuje kao onaj koji zaokružuje i stvarni svet čiji deo predstavlja i istorija” (Žmegač 2004: 241) Nastali u kulturnom ambijentu socijalističkih postratnih godina, *Prolog* i *Gluvi barut* postali su sastavni dio tog ambijenta i dio njegovog određenja. Ako se narator svojom retorikom nalazi između nas i svijeta, a priče i diskurs grade “način na koji mi vidimo svijet” (Abot 2009: 245), onda možemo razmišljati o čitavom čitateljskom nizu generacija čiju je svijest o Drugom svjetskom ratu oblikovalo Čopićovo djelo. “Svaki roman kaže čitaocu: stvari su komplikovanije nego što si mislio”, napisao je Tvrtko Kulenović (2003: 132), ali i to da “pisac ne može, ne smije da se pretvori u ideologa, u zastupnika, u Isusa” (2003: 136). Mislim da je Čopić ovakvim romanima učinio da ideologija od njega ne napravi Isusa.

LITERATURA

- Abbott, H. Porter (2009), *Uvod u teoriju proze*, Službeni glasnik, Beograd
- Biti, Vladimir (2005), *Doba svjedočenja: tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Matica hrvatska, Zagreb
- Bogdanović Milan (1965), “Prolog”, u: *Srpska književnost u književnoj kritici / Sавремена проза*, Nolit, Beograd, str. 361–371.
- Čopić, Branko (1985), *Gluvi barut*, Svjetlost, Sarajevo
- Čopić, Branko (1975), *Prolog*, Svjetlost, Sarajevo
- Đuričković, Dejan (1991), *Roman 1945–1980*, Svjetlost, Sarajevo
- Gligorić, Velibor (1965), “Seljaci u revoluciji”, u: *Srpska književnost u književnoj kritici / Savremena proza*, Nolit, Beograd, str. 371–379.
- Kazaz, Enver (2011), “Etički poraz pobjednika: slika revolucionarnog terora u Gluvom barutu Branka Čopića”, *Diwan*, XIV, broj 33–34, JU Javna biblioteka Gradačac, Gradačac, str. 191–197.
- Kazaz, Enver (2009), “Heroj i žrtva u funkciji pamćenja rata”, *Kultura sjećanja: 1945 (Povijesni lomovi i savladavanje prošlosti)*, Disput, Zagreb, str. 141–154.
- Kovač, Nikola (1990), *Skice i portreti*, Svjetlost, Sarajevo

Kulenović, Tvrko (2003), "Jogini, komesari i ostali", *Sarajevske sveske*, br. 4, Sarajevo, str. 131–137.

Marjanović, Voja (2003), *Život i delo Branka Ćopića*, Glas srpski, Banja Luka
Žmegač, Viktor (2004), *Povijesna poetika romana*, Matica hrvatska, Zagreb

ĆOPIĆ'S COMMISSIONERS

Summary

This paper will examine two novels by Branko Ćopić—*The Burst (Prolog)* and *A Silent Gunpowder (Gluvi barut)*—and the ways the author criticizes some of the ideological postulates of the victorious army at the end of the People's Liberation Movement (NOB). Ćopić expresses his attitude about actions and mistakes of the Communist Party during the war by presenting the two different commissioners in his novels. One commissioner appears in both novels. He is close with the peasants, understands their philosophy and way of life, and applies the idea of revolutionary gradation (Uroš). The other commissioner is presented at the outbreak of the war, and only in the second novel. He is a city schoolboy, distant and strange to the peasants, proud of exterminations, and a self proclaimed "bloody commissioner" (Vlado). A detailed narratological analysis will point to the procedures Ćopić uses to express his negative opinion about ideologues such as Vlado. It shapes his literary expression supporting Yugoslav socialism, which is milder than the Russian revolutionary variant. Thus, if we consider his criticism of the strict ideology, its mistakes and brutal murders, we can conclude that Branko Ćopić cannot be considered a dissident. His novels confirm his anti-fascist commitment, his love of the oppressed masses, adherence to the official politics of Yugoslav socialism after 1948, and the break with Stalinism.

KEY WORDS: Branko Ćopić, "The Burst" [Prolog], "A Silent Gunpowder" [Gluvi barut], ideology, history, war.

Edina MURTIĆ

RAT I DJETINJSTVO U PROZI ZA DJECU BRANKA ĆOPIĆA

KLJUČNE RIJEČI: književnost za djecu i omladinu, rat, djetinjstvo, roman o družinama, roman o odrastanju, proza, književni lik

U ovom tekstu analiziran je jedan od najznačajnijih pojmova književnosti za djecu i omladinu, djetinjstvo, koje u promatranim Ćopićevim tekstovima određuje rat. Rad pokazuje kako tema rata u odabranoj Ćopićevoj prozi pomjera do tada poznate i uobičajene poetičke osobenosti književnosti za najmlađe.

Iako su Ćopićevi tekstovi decenijama važili za najčitanije školske lektire, ideološka tumačenja, bolje rečeno književno-kritičke interpretacije, prema kojima Ćopićevo književno djelo nije uvijek bilo u skladu sa vladajućim ideologijama, u različitim vremenskim periodima stavljale su ga u žižu oštih kritičkih udara, uskraćivala njegovo mjesto na društvenoj ljestvici, ali i u nastavnim planovima i programima. Neadekvatan književnohistorijski pristup, naglašena samo jugoslavenska, ideološka interpretiranja Ćopićevih tekstova u duhu socrealizma, bez mogućnosti drugačijeg čitanja, dugo vremena su težište pomjerala od univerzalnosti Ćopićevog književnog teksta ka neknjiževnim razmatranjima. Ćopićevo poetički osobeno književno djelo, bogato obimom, ali i žanrovskom raznovrsnošću, koje karakterizira **lirizam, jednostavnost izraza** realizirana **narodnim jezikom**, kao i **realistička** angažiranost, što se također može posmatrati kroz prizmu srpske i bosanskohercegovačke **književne tradicije**, kao i poseban **humor** imantan Ćopićevom književnom tekstu za djecu i odrasle, samo su neke odrednice koje su trajno obilježile Ćopićevu literaturu.¹

1 Uprkos navedenom književnohistorijskom kontekstu i neminovnostima koje su ga pratile, Ćopić je u književnosti Bosne i Hercegovine, ali i južnoslavenskoj interliterarnoj zajednici poznat, kao pripovjedač, romanopisac, pjesnik, pisac dramskih tekstova, a posebno kao utemeljitelj književnosti za djecu u Bosni Hercegovini.

Književna interesovanja Branka Ćopića i njegov udio u razvoju moderne književnosti za djecu² nakon Drugog svjetskog rata povezan je sa društveno historijskim kontekstom rađanja novog društva, kada književni tekst dobiva funkciju formiranja stanovitih ideoloških sadržaja. Branko Ćopić je pored postavljenih zahtjeva, uspio prozom obuhvatiti ono što je očekivani horizont iz pozicije djeteta, ali je ozbiljnost tema iz slike svijeta koju je opisao učinila da se ovaj krug Ćopićevih romana i pripovijetki približi svijetu odraslih, što inače nije obavezna poetička odlika književnosti za djecu.

Zanimljivo je stoga kako Milan Crnković (1986: 155) promatra Ćopićeve tekstove za djecu kao književne tekstove nepodložene ubičajenoj klasifikaciji, pri tome izdvojivši kao realističnije upravo romane iz *Pionirske trilogije*, prema njegovom mišljenju najznačajnije Ćopićeve romane za djecu, i *Magareće godine*, roman koji nema literarni uspjeh prethodne trilogije, potom vrijedan krug pripovijedaka iz zbirke za djecu *Bosonogo djetinjstvo*, i neke druge priče koje su kasnije uvrštene u ratnu zbirku *Priče partizanke* (1944).

Ćopićev realističko - imaginarni svijet odupire se podjeli na bajku i priču, poeziju i realistička djela. Proza je često izmiješana s poezijom, u poeziji kako smo vidjeli, prevladavaju epski elementi, u pričama iz rata uvijek je podloga realistička, ali po načinu pripovijedanja i oživljavanja stvari i antropomorfnom prikazivanju životinja često takva djela ostaju na području bajke i priče. (Crnković 1986: 155)

Bajkovitost Ćopićeve pripovijetke pruža mogućnost da se iz pozicije djeteta promatra rat, kao i prepreke sa kojima se u ratnoj borbi suočava glavni

2 Od izlaska Ćopićeve knjige priča za djecu *U carstvu leptirova i medveda* 1939. godine, pred sami Drugi svjetski rat, započinje period samostalnog razvoja književnosti za djecu u Bosni i Hercegovini. Iako se kod nekih autora kao godina objavljanja knjige navodi i 1940. (J.Deretić, V.Marjanović), pouzdano znamo da je autor naslov zbirke kasnije preimenovao, pa je od tada zapamćena pod nazivom *U svijetu medvjeda i leptirova*. Nakon toga je, prema mišljenju književnih kritičara (M. Idrizović, R. Prelević), započeo period drugačijih od prethodnog, obilježen aktuelnošću društvenih događaja. Ćopić je, u tom smislu, stvaralački obilježivši ovo vrijeme u dječjoj književnosti, ostao poznat kao utemeljitelj moderne književnosti za djecu u Bosni i Hercegovini. Od tada se sveukupna bosanskohercegovačka književnost za djecu i omladinu kontekstualizira u južnoslavenskim književnim tokovima. Postepeno ova književnost se u kanonskom smislu liberalizirala, te konačno udaljivši se od soorealizma približila općim evropskim književnim kretanjima i započela drugu epohu, obilježen novim i mlađim piscima.

Sve navedeno ima poseban značaj kada se zna koliko je Ćopić bio prisutan na našem jezičkom području, i šire, kroz brojne prevode.

J. Deretić u *Istoriji srpske književnosti* (Deretić 1983: 611) smatra Ćopića za "najplodnijeg pisca" neposredno nakon rata.

junak / lik. Čopićeve pripovijetke za djecu u strukturalnom smislu, prizivaju teorijska istraživanja i analize V. Proppa (1982), i njegovo tumačenje prema kojem je pokušao model interpretacije i analize bajke učiniti primjenjivim za ostale književne rodove i vrste. Ovaj Čopićev preplet između realnog i čudesnog koji kod junaka ne izaziva strah ili čuđenje zapazila je Mirjana Drndarski (1978: 23–25). I zaista, u citiranoj, odabranoj priči *Kurir pete čete*, koja je prema riječima autorice Drndarski “najtipičniji i najkompletniji izraz Čopićeve ratne priče pisane za djecu”, sadržani su elementi narodne bajke. Posebno mislimo na funkcije junaka, dječaka Bogdana, u čijim očima rat čini prepreku, čijim se rješavanjem može postići sretan kraj.³

Branko Čopić je kroz cjelokupan književni opus bio okrenut velikim temama. Ako je **djetinjstvo** jedna od temeljnih poetičkih odrednica književnosti pisane za djecu, **tema rata**, ili neka druga vrsta sukoba ili agona, prisutna je u književnosti od njenog postanka, jer se kroz tu temu promatraju najveće ljudske muke i tajne, u vezi sa pitanjima o ljudskoj prirodi i njenoj konačnosti, koju određuje smrt.

Romani Branka Čopića neodvojivo su povezani sa ratom, o ratu progovaraju iz pozicije pisca koji je i sam bio sudionik ratnih dešavanja. Ovu temu Čopić gotovo da nije mogao zaobići. U želji da ostavi trag o teškim danima, ali i da pouči čovječanstvo, posebno mlada pokoljenja, Čopić se gotovo neprestano kroz literaturu prisjećao rata i djetinjstva. U autobiografskim sjećanjima rat je protkan kroz Čopićev život od samog početka.⁴

Čini se da se sve to zauvijek ugradilo u svijest pisca koji kasnije nije krio želju da je kroz literaturu i priču želio djelovati na svijest i savjest *implicitnih čitatelja*⁵, nastojavši tako svijet učiniti boljim. Također, iz Čopićevih kazivanja upućenih čitateljima saznajemo koliko se narodna književnost, ispričana

3 “Kao u pravoj narodnoj bajci, Bogdan do svoga cilja treba da savlada tri prepreke. Prepreke su poređane u uzlaznoj gradaciji. Prva prepreka su četnici. Druga prepreka je ustaška patrola, na koju mali kurir iznenada naleće ‘na dnu šumice’. Prvu prepreku Bogdan savladava lako: četnici ga ne primećuju. Drugu savladava lukavstvom: ustašama se predstavlja kao čobanin koji traži zalutale ovce.” (Drndarski 1978: 24–25)

A treća prepreka, u pravilu najteža, bili su Nijemci koje je dječak Bogdan uspješno prošao, zahvaljujući *pomagaču*, prirodi.

4 “Rođen sam početkom prvog svjetskog rata 1915., u selu pod planinom Grmečom. U isto vrijeme moj otac, kao vojnik austrougarske armije, borio se negdje na frontu u Karpatima, a moj stric Nidžo, srpski dobrovoljac, borio se u srpskoj vojsci protiv austrougarskih zavješača. Tako su se dva brata, nalazeći se u dvije zaraćene vojske, borili u stvari jedan pored drugog.” (Čopić 1975: 7)

5 O pojmu implicitnog čitatelja i njegovom apliciranju na dječiju književnost pisao je Majhut. (2005)

vješinom strica Nidže, duboko ukorijenila u Ćopićev književi interes i poetski izraz.

Tako se, zahvaljujući stricu Nidži, preda mnom prvi put otvorio bogati svijet koji je stvorila narodna mašta. Vidio sam zmajeve, vile, divove, patuljke, vampire, junake, čarobnjake, ratnike. (Ćopić 1975: 7)

Među Ćopićevim romanima nije teško uočiti one za koje smatramo da ih je prvenstveno namjenio djeci: prvi dio *Pionirske trilogije*, odnosno roman *Orlovi rano lete* (1957), zatim nastavak dat kroz pripovjednu prozu *Slavno vojevanje* (1964), *Bitka u zlatnoj dolini* (1963) i roman *Magareće godine* (1960). Ne samo spomenuti romani, već i oni Ćopićevi tekstovi koji pripadaju “nedjeličoj” književnosti, kao i poezija, korespondiraju sa njegovom vječnom inspiracijom datom kroz temu djetinjstva, ali i prisustvo rata u njemu.

Možda se razlog, zašto je u književnoj kritici, a najčešće i u čitalačkoj recepciji dominirao pristup Ćopićevom književnom djelu kao književnosti namijenjenoj djeci i manje ozbiljnoj publici, može tražiti i u samoj naravi, ličnosti pisca Ćopića, kao i njegovim idejnim, te poetičkim i tematskim isprepletenostima. Ćopić se poput Ive Andrića, Skendera Kulenovića, Meše Selimovića u pripovijetkama i romanima za djecu (*Pionirska trilogija*, *Magareće godine*), ali i za starije (*Bašta sljezove boje*, *Doživljaji Nikoletine Bursaća*, *Delije na Bihaću* i drugim) vraćao u svijet djetinjstva.⁶ Kao da je iz njega crpio snagu, teme i likove za sve što je pisao. O radosti vraćanja u djetinjstvo kroz prepričanu priču vlastitog i izmaštavanju novih događaja za djecu često je pisao i govorio.

Nezaboravni mi ostaju u sjećanju brojni susreti sa mojim najmlađim čitaocima, pionirima, razgovori s njima i književne priredbe po školama. Tom prilikom uvijek se sjetim svog djetinjstva i svoje žudnje za knjigama pa sam pred sobom obećam da će još više pisati za naše najmlađe čitaoce, svima nama najdraže.

Pisanje za djecu za mene je najljepši posao, najpriјatnija zabava i najbolji odmor. Kad završim jednu knjigu za djecu ja se osjećam tako veseo

⁶ Zemljaci i suborci, prijatelji i kumovi Skender Kulenović i Branko Ćopić najličnije su prikazali vlastiti svijet djetinjstva. Skenderova zbirka *Gromovo đule* je njegovo sjećanje na idilično djetinjstvo. I Andrić je u brojnim pripovijetkama isticao osjetljivi i posebni svijet djeteta na putu odrastanja. Tu su njegove pripovijetke: *Knjiga*, *Deca*, *Prozor*, *Kula* i dr. Meša Selimović se autobiografski u *Sjećanjima* vratio u djetinjstvo i mladost i pisao o najdražim profesorima, kao i uopće o tom dobu odrastanja koje je posebno za mnoge svjetske pisce, poput Tolstoja, Gorkog itd.

i raspoložen kao da se vraćam s neke velike majske svečanosti. (Ćopić 1975: 18)

Radnja Ćopićevih romana kao i pripovijetki vezuje se ili za selo, dakle prirodu, odnosno krajolike slične ili iste u kojima je autor proveo djetinjstvo, ili za mjesta i gradove u kojima se školovao, kao što je Bihać mjesto radnje u romanu Magareće godine.

Sve ono što važi za roman o družinama, koji se u južnoslovenskoj interliterarnoj zajednici pojavljuje od tridesetih godina XX vijeka primjetno je i u romanima *Orlovi rano lete*, dok se dječaci ne angažiraju i ne krenu u rat.

Tek u romanu o dječjoj družbi družba i njena zatvorenost i suprostavljenost svijetu odraslih koji je okružuju stvara unutar sebe dječje vrijednosti. (Majhut 2005: 408)

Za Ćopićeve romane iz *Pionirske trilogije* možemo primijetiti da predstavljaju tematsku i žanrovska sintezu književnosti za djecu i odrasle. Pojava rata u životima glavnih likova, djece u Ćopićevoj *Pionirskoj trilogiji*, koja se kao tema proteže kroz druge Ćopićeve romane za djecu i odrasle, ne dozvoljava da se ova knjiga za djecu zadrži u okvirima samo jedne podvrste dječjeg romana, onog što govori o družinama.

Samim odlaskom od kuće prekršena je uobičajena forma ove vrste romana za koju je karakteristično da se radnja dešava u blizini kuće. Odlazak od kuće kao tema i pokretačka snaga u priči se vezuje, ili za drugu vrstu romana, pustolovni dječiji roman, ili za književne vrste i podvrste, koje nadrastaju ono što u književnosti zovemo dječijim na primjer; ep, roman ili bajku. U druga dva dijela iz *Pionirske trilogije* (*Slavno vojevanje, Bitka u zlatnoj dolini*) dječaci i družina su udaljeni od doma, jer rat ne dozvoljava ni djeci da ostanu vezani za prostor, *topos doma*, koji pruža sigurnost i utočište.

Zbog toga je u promatranju Ćopićeve proze, posebno romana za djecu nemoguće slijediti samo poetičke odrednice dječije književnosti, jer kao što smo vidjeli, ratna tema nameće unutaržanrovsко preplitanje, pa tako glavnina ovih romana ima obilježje svih njegovih podvrsta; romana o dječijim družinama; npr. roman o dječijim družinama (*Orlovi rano lete*), romana o odrastanju (*Magareće godine*), pri čemu je prisutan avanturički i pustolovni duh, mada uslovjen ratom, koji podrazumijeva odlazak od kuće uz mnoštvo avantura i prepreka, što je obilježeno dječijim svijetom, posebno likovima iz navedenih tipova Ćopićevih dječjih romana i drugih proznih tekstova.

Pozivajući se na ranije primijećenu autonomnost dječije književnosti, Berislav Majhut upozorava kako se ni ovaj dio književnost ne može u potpu-

nosti odvojiti od konteksta, duha i epohe nastanka. Tako Majhut potvrđuje da i na autore dječijih romana „utječe atmosfera u kojoj žive“. (2005: 39)

Tragom navedenog možemo u Ćopićevim romanima za djecu promatrati likove, oslikane uglavnom tehnikom crno – bijelo, karakterističnoj za književnost socrealizma, zatim temu udruživanja preuzetou od odraslih.

U oba romana dominiraju muški likovi, izuzev Lunje, koja je uz učiteljicu u romanu *Orlovi rano lete* jedna od nositeljica radnje. Tradicionalno u romanima o dječijim družinama, kao glavni likovi, nisu prisutne djevojčice, tako je u romanima: *Junaci Pavlove ulica*, *Družba Pere Kvržice*, *Vlak u snijegu* i drugim. Ćopić je uvođenjem lika djevojčice Lunje napravio iskorak u tom smislu.

A Lunja se pojavi baš u onome trenutku kad već нико на њу не misli. Zatreperi lišće i od zašaptana vjetra i uznemirenih sjena – hop! – odjednom se stvori Lunja. Još joj na očnim kapcima igra uzdrhtao list, šulja se kroz kosu vjetar, a u oku joj se krije vlažna šumska sjena.

– Lunjo, kćerko šume, kako si to tako iznenada iznikla?! (Ćopić 1964: 79)

Mada je ona na početku romana i dalje u okrilju patrijarhalnog kruga, što se manifestira odbijanjem i negodovanjem djevojčicinog prisustva od strane dječaka, djevojčica Lunja će zahvaljujući njenoj strpljivosti i upornosti, ali i ženskoj intuiciji koju objašnjava poljar Lijan, ipak proći prilagodbu i uz dječake postati ravnopravan i prihvaćen sudionik svih događaja. Tako će nakon prvobitnih ženskih poslova ktpljenja i prišivanja dugmadi, Lunja uz poljara Lijana biti pravi obavještajac za selo i partizane, i uz to zbog Marice izgubiti Stricu kao simpatiju, ali i steći novu ljubav, Jovančeta.

Tema ljubavi, prvih zaljubljivanja i simpatija neizostavna je i u ovim Ćopićevim romanima za djecu. Ženski likovi su u ovim situacijama prikazani kao manje sramežljivi, spremniji za ono što se doživljava i osjeća, dok su muški likovi nerijetko nespretni, iskarikirani, na čemu Ćopić zasniva humorne situacije.

Svuda oko njega gorio je u suncu bakarnocrven zid jesenje šume, blistao je nad glavom prozirno plav nebeski krov, a dječakovo srce poigravalo je kao zečić u orošenu kupusu.

– *Oj – hoj! – poskoči on na samoj ivici poljanka, okrenu se oko sebe i onda glasno reče, sav obasjan i zanesen: – Lunjo, druže moj iz Prokina gaja, dodí, ja te volim!*

Istog trena, iza prve bukve, kao laka sjenka odvoji se tanušna bosnoga djevojčica, nečujno doplovi do Jovančeta i sastavi mu oko vrata vitke crnpuraste ruke.

– *I ja tebe volim, Jovanče!*

– *Lunjo! – uzviknu zabezeknut kurir. – Otkuda ti ovdje?*

– *Čekam tebe – odvrati djevojčica tako mirno i jednostavno kao da je to najprirodnija stvar na svijetu.*

Ona još uvijek nije skidala ruku s njegova vrata, a njezine velike sjetne oči, sasvim blizu dječakova lica, zakloniše mu proplanak, i šumu, i nebo nad njom – čitav sunčani vidik. Sve se prevuče nekom čudnom sutonskom sjenom.

– *Lunjo, zašto su ti oči tako tužne?*

– *Pa ... dugo sam čekala tebe, sama u šumi, a tamo... pada mnogo lišća, nešto šapuće u krošnjama i, tako, ... čuju se mitraljezi s Kozare... I tamo, možda, neka djevojčica čeka svoga kurira.*

– *A nju će njezin kurir poljubiti bar u jedno oko, bar u jedno oko, bar u ono desno, je li de? – tihom upita Lunja.* (Ćopić 1964: 243)

Djetinjstvo i odrastanje kroz rat prisutno u oba romana. Na početku romana *Magareće godine* autor se iz jednog nevremena, postupkom retrospekcije, vraća u drage dane provedene u konviktu i u teškom ratnom vremenu opet prisjeća djetinjstva.

Bilo je to petog novembra 1942. godine.

U sam suton zaustavih se pred odavno neviđenom, a tako znanom zgradom. Internat je čutao, mračan i pust, polupanih prozora. A kako je nekad vrio i tutnjaod žagora, vike i neumorne đačke trke!

Gdje li ste sad negdašnji moji drugovi? Gdje si Krsto „Buvo“, Hamide „Rusu“, Dule Dabiću „Hajduče“? Zašto se ne javite starom drugu? Došta smo hlijeba zajedno pojeli, izvukli more kazni, naskitali se, napričali, naigrali. Gdje li ste to otišli, kakve li vas igre odvukoše da me više ne čujete?

Tišina. Niko ne odgovara. Čuti internat, izreštan, mračan i pust. (Ćopić 1975: 100)

Rat presijeca djetinjstvo, ili ostaje da ga glavni likovi sanjaju i traže. Škola i konvikt su toposi koji se pojavljuju kao mjesta muke, ali i najveće sreće. Dječaci su šokirani kada shvate da im je u jednom bombardovanju uništena škola.

Jovanče lagano podiže glavu i virnu u onome pravcu kud se izgubio bombarder. Iznad zaravni na kojoj je bila škola dizao se ogroman mrk oblak prašine.

– *Tukao je našu školu! – promuca on suvih usta.*

Zaboravljujući da bi avion ponovo mogao da naleti, dječaci poskakaše na noge i zablenuše se u pravcu škole. Dim se lagano razvlačio, ali kroza nj nikako da se zacrveni pozнати školski krov.

– *Pogodjena je, srušena!*

Ta slutnja presječe sve dječake, ali se niko ne usudi da je iskaže. Tek pošto se dim toliko razvuče da su već mogli kroza nj da vide čitavu zaravan, dječake po srcu lupi nešto tuđe, odbojno i pustošno. Iznad voćnjaka se više nije vidio pioznat i drag školski krov. Samo se kroz drveće nejasno bjelasala nekakva bezoblična gomila, neznana njihovu oku, nikad dotle viđena.

– *Rat! – potišteno se javi poljar.*

Rat! To li je, dakle, ta strašna neljudska neman koja iz rodnog kraja, iz gnijezda njihova djetinjstva, istrgne voljenu i poznatu stvar i za sobom ostavi nešto ledeno i tuđe, bez trunke života. (Čopić 1964: 143)

Fizičko uništenje škole za dječake u romanu *Orlovi rano lete* predstavlja i bolnu granicu, koja ih dijeli od mira i uvodi u njihove živote pravi rat. Dešava se nasilno rušenje ubičajenog toka odrastanja, najgrublje odvajanje od djetinjstva i brzo sazrijevanje.

Čini nam se da autor ovdje progovara poznatim pacifističkim tonom kroz lik poljara Lijana. Posebno duhovito i za našu temu interesantno je spominjanje Gavrila Principa na početku drugog dijela *Pionirske trilogije* u *Slavnom vojevanju*.

– *Zamisli onda, molim ja tebe – pitao se čića Lijan – šta li će tek dječaci uraditi ako ih same u rat pošalješ? Ni po jada što će pucati i dizati halabuku, nego mogu još nekog i ubiti, zapaliti kakvu državu ili kraljevinu, a što će se penjati po tuđim voćkama, o tome da se i ne priča.*

Imao je poljar Lijan opravdanog razloga da ovako misli. Još uoči prvog svjetskog rata, kad je Gavrilo Princip ubio u Sarajevu austrijskog pre-stolonasljednika Ferdinanda, neko je kazao:

- *Bogami, ono đaće s Grahova zapaliće svijet s dva revolverska metka.*
- *Zaista, planuo je čitav svijet, zagrmio veliki rat, a poljar Lijan, pijan-čeći u krčmi, ovako je grdio:*
- *A šta je radio taj poljar s Grahova? Čmavao pod nekom kruškom, zna se. Da sam ja bio na njegovom mjestu, ja bih tom đaku Principu oteo pucaljku pa s njom u svoj torbak i gotovo s ratom. Šta će dječacima oružje!* (Ćopić 1964: 179–180)

Sponu između djeteta i svijeta djetinjstva u navedenim romanima predstavlja lik odraslog, vjerni pratilac dječaka još iz predratnog doba, a to je lik poljara Lijana. Lijan u sebi nosi nakupljenu životnu tugu, ali i razum koji je potreban djeci, te ih posmatra i prati kao zaštitnik u miru i ratu, ne libivši se da se izgalami na njih kada je potrebno.

Odvajanje od tih mjesta i gorko – slatkog procesa odrastanja za dječake je povezano sa naglim spoznavanjem svijeta u cijelosti, koji obuhvata i najgore strahote. One su sadržane i u romanima za djecu, ali na način kojim se ozbiljnost i realnost suprotstavlja i pobjeđuje humornim situacijama. **Igra**, kao odlika dječije književnosti, i njeno prisustvo ovdje prerasta u nešto važnije, ona se transformira u borbu za pravednost, borbu protiv onih koji siju smrt i ubijaju nedužne ljude i djecu, kako se to u romanima predočava.

Ćopićeva proza za djecu, uz sve poetičke odlike ove književnosti, korespondira sa ukupnim Ćopićevim književnim djelom kroz koje progovara ambivalentni “smijeh kroz suze” oslikavajući, iz pozicije djeteta, djetinjstvo koje je obilježilo rat.

IZVORI

- Benjak, Mirjana i Ljubešić, Marko (2013), *Od Peruška do otvorenog sustava*, Školska knjiga, Zagreb
- Crnković, Milan (1986), *Dječja književnost*, Školska knjiga, Zagreb
- Čengić, Enes (2008), *Branko Ćopić: Treba sanjati*, (prir. Silvana Čengić Voljevica), izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Vrijeme, Zenica
- Ćopić, Branko (1964), *Sabranu dela Branka Ćopića*, knj.11, *Pionirska trilogija (Orlovi rano lete, Slavno vojevanje, Bitka u zlatnoj dolini)*, Prosveta – Beograd, Svjetlost – Sarajevo, Veselin Masleša – Sarajevo

- Ćopić, Branko (1975), *Sabrana djela Branka Ćopića*, knj.11, *Bosonogo djetinjstvo (Priče zanesenog dječaka, Magareće godine, Priče partizanke, Vratolomne priče)*, Svjetlost – Sarajevo, Veselin Masleša – Sarajevo, Prosveta – Beograd
- Deretić, Jovan (1983), *Istorija srpske književnosti*, Nolit, Beograd
- Drndarski, Mirjana (1978) (prir.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Institut za književnost i umetnost, Beograd
- Hranjec, Stjepan (2004), *Dječji hrvatski klasici*, Školska knjiga, Zagreb
- Idrizović, Mirza (1976), *Književnost za djecu u Bosni i Hercegovini*, Svjetlost, Sarajevo
- Kadrić, Rašida (2010), *Djetinjstvo u bosanskohercegovačkoj prići*, Bosanska riječ, Tuzla
- Kajan, Ibrahim (2008), *Razvojni oblici dječjeg bosanskohercegovačkog romana*, Zalihica, Sarajevo

LITERATURA

- Majhut, Berislav (2005), *Pustolov, siroče i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*, FF press, Filozofski fakultet (Biblioteka Enciklopedija hrvatske književnosti), Zagreb
- Popović, Radovan (2009), *Put do mosta*, Službeni glasnik, Beograd
- Propp, Vladimir (1982), *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd
- Vukić, Ana (1995), *Slika sveta u pripovetkama Branka Ćopića*, Institut za književnost i umetnost, Beograd
- Zima, Dubravka (2011), *Kraći ljudi: povijest dječjeg lika u hrvarskom dječjem romanu*, Školska knjiga, Zagreb

WAR AND CHILHOOD IN BRANKO ĆOPIĆ'S PROSE FOR CHILDREN

Summary

This text analyzes one of the most significant notions in literature for children and youth—childhood—which is determined by war in the analyzed Ćopić's texts. This paper presents how the topic of war in the selected Ćopić's prose shifts the previously known and typical poetic characteristics of literature for the youngest.

KEY WORDS: *literature for children and youth, war, childhood, novel on gangs, novel on growing up, prose, literary character*

Amra MEMIĆ

BAJA I DRUGOVI DERVIŠA SUŠIĆA
POKUŠAJ RAZBIJANJA KANONSKOGA
KULTURALNOMEMORIJSKOGA MAKROMODELA
NA PRIMJERU RATNOG TEATRA

KLJUČNE RIJEČI: *komedija, tehnika kontrapunkta, partizansko (ratno) pozorište, ideologija, jednoumlje, kanonski kulturalnomemorijiski makromodel*

Dramski tekst *Baja i drugovi* predstavlja komediju u tri čina sa elementima vodvilja i ujedno je Sušićev pokušaj razbijanja kanonskog kulturalnomemorijiskog makromodela na primjeru (partizanskog pozorišta) ratnog teatra. Partizanska pozorišta su osnivana pri svim sreskim i opštinskim narodnooslobodilačkim odborima i to sa isključivim ciljem da “vaspitavaju široke narodne mase” u duhu Narodnooslobodilačke borbe. Od kulturne politike tog vremena, pa tako i pozorišta, isključivo se tražilo da omasovi broj korisnika kulturnih dobara, da doprinese emancipaciji zaostalih i nepismenih masa, te usmjeri njihove energije u pravcu daljeg društvenog i političkog osvjećivanja u smislu kanonizacije estetsko-etičkog jednoumlja. Modernom dramskom tehnikom kontrapunkta, kroz suprotnost tragičnog i komičnog, Sušić, u ovome dramskom tekstu, koji je većim djelom komične vokacije, kroz cijelo vrijeme provlači i jednu tragičnu notu kroz likove druga Baje i Pisca, a koja će kulminirati na kraju drame Bajinom smrću, i Piščevim psihičkim krahom, ali, iako, ovaj dramski komad vodi ka razrješenju, ipak, on na pomalo ironičan način, neočekivano i mijenja cjelokupan dotadašnji dramaturški plan, jer naglo dolazi do isforsiranog uozbiljenja i tragične završnice koja nas, ipak, na jedan imperativno-ironičan način ostavlja u katarzičnom ideološkom optimizmu koji ustvari predstavlja izrugu nužnom ideološkom optimističnom jednoumlju.

Ovaj dramski komad je komedija u tri čina koja također sadržava elemente vodvilja, ali čini se da s njime Sušić najviše evocira, ali i secira sjećanja

na specifičnu vrstu partizanskog pozorišta i na jedan ironičan način demisti-ficira proces razgradnje kanonskog kulturalnomemorijskog makromodela koji je nužnim nametnula stroga ideologija toga vremena.

Kulturna politika narodnooslobodilačkog pokreta razvijala se na specifičan način u skladu sa potrebama fronta i ideoološke pozadine narodnooslobodilačke borbe. Na osnovu uputstva o organiziranju i zadacima kulturno-propagandnih odbora, partizanska pozorišta su osnivana pri svim sreskim i opštinskim narodnooslobodilačkim odborima i to sa isključivim ciljem da odgajaju široke narodne mase u duhu narodnooslobodilačke borbe.

U sklopu konstruiranja takvog tipa agitirajućeg pozorišta, u osnovi su tadašnje ideoološke *apriori* zadane postavke: borba protiv okupatora i dosegnute političke tekovine su svetinje, osnovno mjerilo opredjeljivanja, a glavni zadatak je njihovo čuvanje, unapređivanje, razvijanje i održavanje.

Od kulturne politike se tražilo da omasovi broj korisnika kulturnih dobara, da doprinese emancipaciji zaostalih i nepismenih masa, te usmjeri njihove energije u pravcu daljeg društvenog i političkog osvješćivanja. Načela i sadržaj kulturne politike su istovjetni u svim krajevima Jugoslavije, pa tako i na području Bosne i Hercegovine. I sam Sušić, preko monologa svoga lika Komesara u drami *Baja i drugovi* objašnjava šta je to partizansko pozorište i koji su njegovi imperativni zadaci.

KOMESAR: (...) Dobro i revolucionarno. Tako treba pisati. Tako se mora pisati. Inače ne treba pisati. Nego, je li vama sve jasno? Ako nije, da ponovim. Dakle, vi ste određeni da igrate u komadu nazvanom "Baja i drugovi" od našeg bataljonskog pisca. U svim bataljonima naše divizije razvijen je kulturn -umjetnički rad, samo u našem nema ništa. Mi smo odlučili da se jednom napravi prelom... prvo analfabetski tečajevi, drugo, čitalačke grupe, treće, predavanja, četvrto, kulturno-umjetnički, to jest... ovaj posao.... Ovaj komad mora uspjeti, kao što nam mora i ostalo uspijevati. Borac mora znati i glumiti. Buržoazija je, da bi zavarala radne mase, izmisnila, da neka natprirodna sila daje čovjeku talenat, ali mi se ne damo navući na te izmišljotine! (Sušić 1988: 261–262)

Osnovne postavke ovakvog tipa pozorišta, partizanskog pozorišta, ute-meljene su na modelu *Dašćare* (La Barraca). To je posebna vrsta pozorišne organizacije koja se javlja u periodu 1931–1939, a koja nastaje, prije svega, kao čisto ideoološka potreba Španskog građanskog rata. Začetnik, utemeljitelj, idejni i umjetnički rukovodilac, sve do svoje smrti u Granadi, bio je Federico García Lorca. Njegov povratak u Španiju se poklapa sa padom ozloglašene

diktature *Prima de Rivere* i sa osnivanjem Druge španske republike, te on 1931. godine, političkom linijom, biva imenovan za upravnika *La Barrce*.

Ovo nomadsko pozorište je forsirano i finansirano od strane Ministarstva prosvjete Druge španjolske republike, i imalo je isključivi zadatak da obilazi cijelu zemlju, a posebno najudaljenija, zabačena i ruralna područja, kako bi se kulturno i ideološki uzdigla, uglavnom, nepismena publika. Karakteristike *La Barrce* su lako sklopiva i prijenosna pozornica, malo pozorišne opreme, i nastojanje da se što više približi ljudima i izazove duhovna katarza prvenstveno kod one vrste ljudi koji kazalište nikada nisu ni vidjeli. Ovo pokretno i amatersko pozorište, populariziralo je ideologijom obojenu špansku kulturu u zaostalim krajevima zemlje i predstavljalo je neku vrstu “proleterskog pozorišta”, ili kako ga je nazivao Lorca “socijalističke zajednice – falansterije”.

Kako je to sam Lorca izjavio: “Kazalište je škola plača i smijeha, slobodni forum, gdje ljudi mogu preispitivati norme koje su zastarjele ili su pogrešno shvatane, te ih mogu objasniti sa živim primjerom norme ljudskog srca“. Iako je ovu vrstu pozorišta ciljano osnovala Vlada, i to ne sa prvenstvenim ciljem umjetničkog, već sa prvenstvenim ciljem ideološkog prosvjećenja širokih i neobrazovanih narodnih masa, te je njegova misija prvenstveno odgojna, on je ipak, bez obzira na razlike, i uglavnom niske estetske aspekte svojih predstava, izrazito značajno, jer, prije svega, otvara put razvoju teatra samog.

Kao i *Daščara*, tako je i partizansko pozorište na području bivše Jugoslavije imalo zadatak da organizuje “odlazak drame u narod“. Pod uticajem iz španskog građanskog rata u vojnim jedinicama i na slobodnim teritorijima Jugoslavije pjevane su i recitirane Lorkine pjesme, a njegove drame i recitali izvođeni su u partizanskim pozorištima.

Postojeću srodnost ne pokazuje samo tematika već i “odnos scene i publike“, vrste izvođenih skečeva, odnos tradicije i aktuelnosti. Kao i *Daščara*, tako je i partizansko pozorište preuzimalo ideje Oktobarske revolucije i naložilo vlastiti umjetnički izraz čija je osnova izrastala u drugačijoj nacionalnoj sredini, drugom vremenu i različitim uslovima.

Od Propagandnog odsjeka tražilo se da pronalazi nova sredstva propagande koja bi osvježila i oživjela propagandističku aktivnost: plakati, pokretne izložbe fotografija, specijalna predavanja, izdavanje aktuelnih brošura, organiziranje glumačkih trupa uz saradnju Kazališta narodnog oslobođenja, organiziranje i stalno kontroliranje djelatnosti diletantskih pjevačkih i drugih kulturnih trupa, a sve sa ciljem kanonizacije estetsko-etičkih normi u umjetnosti.

U komediji Derviša Sušića Baja i drugovi, Komesar upozorava Pisca: “Pazi, svako umjetničko djelo je ili revolucija ili kontrarevolucija”!

Ovakav otvoreni utilitaristički i dogmatski odnos prema umjetnosti najpotpunije je došao do izražaja upravo u odnosu prema dramskoj književnosti i pozorištu, jer su odmah nakon oslobođenja zemlje, u vrijeme revolucionarnog socijalističkog preobražaja društva, pohodi u teatar dobili karakter mitinga, pozorišta (pa samim tim i dramska književnost) postaju vatrene i beskompromisni propagatori novih ideoloških tendencija sa zadatkom da odgajaju narod, a to znači kako je pisao Radovan Zogović, da ga “naoružavaju idejnim oružjem”, pokazujući “ljudima kakvi treba da budu i kakvi ne smiju biti”. Od dramske književnosti se tražila idejna jasnost “svakog lika u političkom i društveno esencijalnom smislu”, ona je morala da izrazi sav “dramatizam nove epohe” i da pri tom “afirmira progresivne tendencije društvenog razvoja” i da u iskonskoj (klasnoj) borbi “prošlost i sadašnjost stoji nepokolebljivo na strani izgradnje (...)“ (Lešić 1991: 5)

Dramska radnja je smještena u kasno ljeto 1943. godine, negdje u Bosni. Sama konstrukcija dramskog teksta je nadasve zanimljiva, jer se na sceni odvija trostruka igra:

- 1) Prolog – nacija partizanske priredbe, recital;
- 2) Komad *Baja i drugovi*;
- 3) Priprema komada *Baja i drugovi*.

U prologu već imamo teatar u teatru, jer se odvija na dvostrukoj pozornici, a na fiktivnoj pozornici Komesar najavljuje recital i dramski komad *Baja i drugovi*. Ovdje imamo i dvostruku kazališnu publiku, i onu fiktivnu i onu stvarnu. Fiktivna kazališna publika je u interakciji sa fiktivnim pozorištem preko audio elemenata koje Sušić koristi.

NAPOMENA: za sve vrijeme govora nekoliko uvijek istih glasova izvikuvali su parole u skladu sa sadržajem govora, od – Živio Treći bataljon Treće narodnooslobodilačke udarne brigade! do Živio štab divizije!

NAPOMENA: Uvertire i pauze ispunjeni su isključivo horskim partizanskim pjesmama. (Sušić 1988: 230–231)

Osim interakcije fiktivne publike u fiktivno pozorište u pozorištu, Sušić u Prologu koristi i markiranu smjenu sa klasične dramske dijaloško-monološke forme, do prelaska na stihovni tekst (Duškin recital) koji je isprekidan sa piščevim didaskalijama i audio uplitanjem fiktivne teatarske publike.

Ako si mlad, (...) Dođi k nama! Tvoje te mjesto čeka među nama. (Sušić 1988: 232)

(*Duška zapne. Zbuni se. Ponovi (...) čeka među nama*, ali ne zna dalje. Briše znoj. Iz publike glas: "Naprijed Duška! Ne brukaj Treći bataljon!" Komesar od srdžbe pritiše bolnu žličicu. Daje joj znak da nastavi. Duška je već pred plač. Pisac naglo proturi glavu između zavjesa i drekne: "Ako si mlad, ako ti je stalo do slobode (...)" i iščezne. Duška sva sretna nastavi da recituje.)

Ako si mlad (...). (Sušić 1988: 231)

Ovakva velika prisutnost ciljanih audio-vizualnih elemenata ima cilj vanjske stimulacije. U Prologu je, pored nesvakidašnje podjele scene i raslojavanja radnje na fakciju i dvije fikcije, specifično i to što se ističu stalne i neumjesne upadice koje ometaju početak priredbe i govor komesara čete, druga Kiselog, što svjedoči o tome koliko publici, ali i samim akterima tekuće priredbe, nedostaje kazališne i opće kulture, čime Sušić na simpatičan način podsjeća na primarni zadatak partizanskog pozorišta čiji su ciljani recipijenti upravo takvi "oni koji nikad nisu ni vidjeli pozorišne predstave", bio to Komandant bataljona ili Kuhar ili neko od zbunjenih boraca iz publike koji neu-mjesno dobacuju drugarici Duški u toku izvođenja njenog recitala.

KOMADANT BATALJONA: (*Iz prvog reda gledališta*) Druže Kiseli, prekini na čas! (Publici) Izvinite drugovi, upravo su stigli drugovi komandant i komesar divizije. Izvoli druže Bijeli! Zdravo, izvolite! (Kad se komandant i komesar divizije, povijeni, smjeste) Druže Kiseli, izvoli nastaviti! (Sušić 1988: 230)

KUHAR: (*Iziđe iza zavjese, kratkovidno, stane najprije pored borca sa svjetiljkom i obrati mu se sa "Druže komesare (...)"!*, ali ga borac uzme pod ruku i postavi pred Komesara. Jedva ga prepoznavši, kaže namrštenom komesaru: "Aa, ti si to druže Kiseli!?" Zatim priredbaški glasno)

Druže Komesare, izvini, hoću li glumcima dati da večeraju prije ili poslije priredbe? (Sušić 1988: 230)

Osim ovih neumjesnih prekida, i sami učesnici priredbe su pogubljeni i shrvani tremom prvog javnog, ali i kulturnog nastupanja, tako Duška u sred recitala zaboravlja tekst, na što Komesar bjesni, Pisac postaje sufler, a mladi borci dobacuju neumjesne komentare.

U ovom dramskom tekstu naročito se ističe psihološka karakterizacija likova, jer Sušić je izuzetno oblikovao nekoliko živopisnih likova u ovom dramskom tekstu: Komesar, Kiseli, Kuhar, Pisac, a naročito se ističe lik Baje.

Uvodeći u ratnu tematiku elemente humora, on naročito uspješno vodi i izgrađuje lik Baje, nezgrapnog i pomalo sirovog ali simpatičnog mitraljesca, neustrašivog borca "golubijeg srca", koji glumeći u komadu "ljubavnu scenu" iznenadno doživljava svoju prvu ljubav, prvi zagrljaj i prvi poljubac, prve riječi nježnosti i voljenja. (Lešić 1991: 110)

Osim implicitnog samopredstavljanja, Sušić, kao prozni pisac po prvoj vokaciji vrlo uspješno koristi i eksternu karakterizaciju likova pa kroz didaskalije daje cjelovite prozne pasaže koje koristi za iscrpni opis potrebnog scenskog prostora, ali i za vanjsku karakterizaciju dramskih likova. Tako na početku prvog čina, pored iscrpnog scenskog opisa, Sušić donosi i detaljan opis aktera ovog čina.

Komandant bataljona Veselin 35 godina, krupan, neka sredina između seljaka i polukvalifikovanog šumskog radnika, brkat, u bakandžama sa štucnama, razdrljene košulje, napola leži. Načelnik štaba bataljona, 27 godina, finija varoška fizionomija, sjedi na panju sa raskriljenom sekcijom i papirom i olovkom u ruci. Komesar Treće čete drug Kiseli, mršav, usukan, tankih usana, čovjek koji s pravom zaslužio nadimak Kiseli, zbog rane na stomaku koja ga stalno tišti, mrzovoljan je paćenik, ali fanatik dužnosti i "idejnosti". (Sušić 1988: 233)

Još je Jonesko tvrdio da je osnovna odlika strukture svakog modernog djela u tome što se ona odražava kao skupina suprotnosti, a takva teorija se podudara sa prosedecom pozorišta poruge –kontrapunktom. Među najznačajnije kontrapunktske tehnike svakako spada suprotnost tragičnog i komičnog koja se može uočiti u ovom dramskom tekstu. Iako je ovaj dramski tekst u većem dijelu komične vokacije, ipak kroz njega cijelo vrijeme egzistira i jedna tragična nota nošena u likovima druga Baje i Pisca, a koja će kulminirati na kraju drame Bajinom smrću i Piščevim psihičkim krahom. Iako ovaj dramski komad vodi ka razrješenju, ipak je ono pomalo neočekivano i mijenja cjeokupan dotadašnji dramaturški plan, jer naglo dolazi do uozbiljenja i tragične završnice koja nas ipak ostavlja u katarzičnom ideološkom optimizmu koji je obojan čistom ironijom i ustvari predstavlja Sušićev prikaz kako izgleda umjetnost koja je strogo kanonizirana i to isključivo ideološkim optimizmom "onih koji su zadovoljni samo sobom".

Prvi čin započinje scenom proplanka bjelogorične šume, gdje se nalazi šator partizanske komande, pored koga sjede ili leže Veselin, komandant bataljona, Načelnik i komesar Kiseli. Zadubljeni su u planiranje bitke i napada na neprijatelja, a to planiranje im ne ide baš ponajbolje, jer se razmeću pameću i

ratnim iskustvom, te jedan pobija drugog. Kiseli izlaže svoju ideju o potrebi kulturno-odgojnog djelovanja među narodom i partizanima, jer svi su već nešto poduzeli po tom pitanju koje je i jedan od imperativa tekovina revolucije, osim njihove brigade, u kojoj se do sad nije učinilo ništa po tom pitanju. Kiseli i nije baš oduševljen Komandirovim izborom bataljonskog Pisca da napiše ili pronađe i prekopira neki adekvatan komad za izvedbu. Kiseli ga smatra osobom tijesna duha, nesposobnom za sagledavanje širine revolucionarnih ideja.

KOMESAR KISELI: Hoće li drug pisac kojeg ja veoma cijenim kao (...) nekadašnjeg puškomitraljesca i (...) diskutanta, a ne, pardon! Kao diskutant je ponekad – anarchist, pa sektaš, pa oportunist (...) dakle kao (...) puškomitraljesca (...) dakle, hoće li on moći napisati nešto (...) revolucionarno (...) veličanstveno, to ne znam. Koliko sam do sad mogao ustanojiti on je zajedljiv, dakle cinik, dakle – tijesan duh, dakle – nesposoban za revolucionarne i veličanstvene riječi (...) U svakom slučaju uzeli bi mi njegov, ili komad bilo kog drugog pisca, trebaće nam iz svake čete bar po nekoliko boraca. (Sušić 1988: 236)

Pisac je sitan, mršav u izgorjeloj bluzi i pohabanim cokulama, sa groznim ožiljkom na licu, i obrijane glave. On predlaže za recital *Crveni pasoš* od Majakovskog, ali to smeta oficirima i oni to strogo odbijaju i to prije svega zbog: "Znaš, tamo ima i ono 'za činove ne marim'".

Komandant podsjeća Pisca da ga je već jednom, na proljeće, izvlačio iz gužve zbog slične pjesmice u zidnim novinama kada je pisao o partizanskim štabovima. On ionako nije oduševljen idejom o osnivanju partizanskog pozorišta i prikazivanju priredbi, jer ako mu iz svake brigade uzmu par boraca, ko će ostati da ratuje, a i nekako... nije to za njih... nema školaraca i obrazovanih boraca. Međutim, Komesar je isključiv o obaveznosti kulturnog djelovanja.

KOMESAR: Priredba se mora dati. Pucanje ti je bitka za teritoriju. Priredba – to je bitka za duše, to jest mi marksisti ne vjerujemo da postoji duša, pa zato svaka, priredba je naučno rečeno, bitka za psihologiju (...).

Da, da priredbe! Drugovi, mi moramo davati priredbe. Mi moramoigrati razne komade, smiješne i žalosne i veličanstvene jer to naša borba zahtijeva. Riječ je naše veliko oružje. Riječ sa scene je artiljerija. Mislim, usmena, naravno. (Sušić 1988: 237–238)

Za recital se usvaja piščevih ruku djelo pod nazivom *Ako si mlad*, a za dramski komad Pisac predlaže nacrt dramskog teksta pod nazivom *Baja i drugovi*, kojem je završio dva čina, i ostao je samo treći da se završi. Naravno,

komad će prije izvođenja morati pregledati polit-biro koji će odlučiti o podobnosti teksta za izvođenje. Pisac sam odabire glumce, on želi prije svega Baju, najboljeg i najslavnijeg puškomitraljesca u bataljonu i još tri njegova pomoćnika, a za glavnu žensku ulogu, predlaže Dušku, koja već posjeduje određeno glumačko iskustvo. Komandant se odaje pred Načelnikom, kad traži u zajam da mu posudi svoju lijepu bijelu košulju da obuče na priredbu da gaji simpatije prema nekoj djevojci i to baš prema Duški, koju je Pisac odabrao kao glavnu glumicu u dramskom komadu.

Drugi čin predstavlja pripremu za dramski komad Baja i drugovi. U prvom prizoru komični elementi su naprasno izraženi kroz dijalog pisca sa Kuharom, koji se od svih dramskih likova odvaja što, iako je *dramatis personae*, ponekad preuzima ulogu klasičnog šereta i scenskog klauna, onako kratkovid, oštra jezika i smiješne fizionomije i on ne razumije i ne shvata pisca, te ga kiti epitetima kao što su: trockist, buharinovac, krležijanac, uobraženi literata i slično... u toj njegovoj poluslijepoj igri, umjesto Pisca, za revere hvata i drmusa Komesara, tako da osim komičnih elemenata izraženih kroz dijalog, imamo i komiku pokreta, šeprtljavosti i zabune. Osim toga, iznervirani čekanjem, Pisac i Komesar odlaze potražiti naručene glumce, a odmah poslije njihovog odlaska, na scenu upadaju izabrani glumci: Baja, Stevan i Maleš. Baja je izrazito nezadovoljan i cirkusom od predstave i svojom ulogom, jer će morati zagrliti i poljubiti Dušku, a ostali komentarišu da je lako pisati i izmišljati kad se čovjek mota oko kazana, mada su čuli da je taj isti Pisac bio poznati nišandžija, ali ga je “ošinulo po mozgu”, pa sad piše i izmišlja. Baja misli da je to istina, jer da nije “dobro ošinut po glavi”, ne bi pisao takve gluposti za njega.

BAJA: Mora da je dobro udaren. Jer, kako bi drukčije napisao ovo: to jest, ja to treba da kažem, ja, je li, čista radnička klasa, to jest, proleter sa solanskih kazana, je li, ja stanem pred satnikovu kćer i kažem joj, – sad me dušo, na rastanku, zagrli, a onda u zagradi piše: čvrsto se zagrle i poljube, ja nju je li, treba čvrsto da zagrlim i poljubim, a brigada viće – Baja, ostavi i meni malo! Pa propadnem (...) a kasnije će mi, dok sam živ, nabijati na nos! Uredju to što ja treba da joj udesim oca, satnika, to nije teško, neće biti prvi, očas posla, ali (...) da se ja, proleter, u revoluciji, boga ti tvog, ližem sa gospodicom pred tolikim svijetom (...). (Sušić 1988: 256)

Bajina nervosa prerasta u srdžbu kad dođe Duška, jer on nju poznaje još od prije rata, iz istog su mjesta, ona je kćerka bogatog inžinjera, iako se ona njega ne sjeća, očito je da ju je još tad simpatisao, iako je vrijeđa i naziva buržujkom, te od silne smetenosti ne zna šta da radi.

BAJA: Kako ćeš me i poznavati! Ti u gimnaziju, ja u solanu. Ti na žur, ja – na solanski kazan. Ti od svoga oca – čokoladu, ja od svoga oca – batine. Ti – za klavir, ja za čaklju. He, boga ti! (Sušić 1988: 259)

Međutim, ni Duška mu ne ostaje dužna i brani i svoje porijeklo, i svoju komunističku ideologiju, a i potrebu za školovanim glumištem.

Raspravu prekida pojava Komesara i Pisca, koji je sav unezvijeren, došli su po njega da ga, po naredbi hitno vode u štab brigade, i boje se da je to zbog toga “što je opet pisao žvrljotine u Divizijskom listu i kritikovao štabove oficira što se odvajaju od obične vojske”. Ovdje, u ovom strahu od kazne i smrti se jasno vidi kolika je bila ideoološka angažiranost pisaca, koji po riječima Komesara ili treba da pišu dobro i revolucionarno ili inače ne treba ni da pišu, jer pisanje je ili revolucija ili kontrarevolucija. Dosad neprimijećena izruga socrealističkom prosedeu kod Sušića je izražena ovaj put kroz komične doskočice i maskiranje ove note ideoološke kritike koja se provlači kroz cijelu ovu dramu. Samo jednom izgovorenom rečenicom, Pisac otkriva svu tragediju umjetnika, ali i svakog čovjeka čiji je život unaprijed zadat od strane nekog totalitarnog režima.

PISAC: Pisac je uvijek u prilici da bude kriv. (Sušić 1988: 260)

Pisac odlazi i moli ih da sami završe treći čin u slučaju da se on ne vrati i počinje komična vrsta probe koju predvodi Komesar, a koji dobrovoljno upada na scenu sa zadatkom koji je sam sebi postavio, a to je da čita didaskalije i rukovodi predstavom. Ne može, a da čita samo tekst didaskalija, jer na gotovo svaku rečenicu dramskog teksta mora da ubacuje svoje ideoološki suvišne i huškačke komentare. Svi se nekako snalaze u svojim ulogama i Stevan i Maleš, Duška, kao školovana glumica, nema nikakvih problema sa tremom, ali Baja je potpuno smeten, nikako ne može da odglumi scenu u kojoj treba da zagrli i poljubi Dušku i to već počinje da izaziva smijeh njegovih drugova.

BAJA (Zaplašen, stisnutih zuba, ukrućen, polazi, briše znoj (...) kad se primakne djevojci, naglo digne ruke i vrati se.) Ne mogu. Džaba je. (Sušić 1988: 265)

Pored treme, po nesreći, iskuplja se skupina partizana koja počinje da ga ismijava, što Baju potpuno izluđuje i on zahtijeva od Komesara da ga vrati na položaje i da nije u stanju da glumi i učestvuje u priredbi. Uprkos molbi, naredbi i nagovaranja, Baja i dalje odbija da glumi Duškinog momka i moli da se bar on i Stevan zamijene za uloge. Komesar galami na Bajin neposluh i nikako mu nije jasno šta se to sa njim dešava, pa nije u stanju da odglumi običnu ljubavnu scenu sa tako lijepom i privlačnom djevojkom kao što je Duška.

No, uskoro postaje svima jasno šta to koči druga Baju, inače neustrašivog i nadaleko čuvenog mitraljesca, i čega se on toliko boji. On, zapravo nikada nije imao djevojku, i ne može da prelomi unutrašnji sram, koji još više pojačava činjenica da on Dušku simpatiše još od djetinjih dana.

BAJA: Nisam. Eto nisam nikad zagrlio djevojku. Kad ēu, druže komesare? Do četrnaeste đak, znaš, dva sam u osnovnoj ponavljaо, gospodska djeca mogu da uče, a ja (...) čuvaj krave, radi u očevoj kovačnici, mama, bolesna, ribaj kuću i peri rublje, od četrnaeste, kad sam video, to jest (...) počeo sam malo i da se lickam, ja – na solanske kazane, a posao strašan, ne pada na um čovjeku poslije ni baklava, kamo li ona stvar (...) i taman ja – malo se otmem, a ono SKOJ, a sekretar nam bio neki Burica, taj nije dao ni (...) pipnuti, i tako ja stigoh dovde, a ono (...) ovdje streljaju za to. Kad da naučim, druže komesare pobogu!? I koliko je ovakvih izginulo, druže komesare, a da kao i ja nisu curicu ni uštinuli za mišicu, ja l' gdje za neko drugo mjesto, a kamo li zagrlili i poljubili!? Izginuli, a okusili nisu! (Sušić 1988: 267)

Kiseli od muke odlazi da prošeta, jer ga je zabolio želudac, a njima naređuje da ga čekaju. Duška polako nagovara Baju da probaju problematičnu scenu još koji put, i Baja uspijeva da je poljubi i da se polako osloboodi treme i straha. Kiseli se vraća iz šetnje i prezadovoljan je napretkom, ali im je glavni problem što pisca još nema i ne znaju ni hoće li se vratiti, te ne znaju kako da napišu treći, zadnji čin. Duška predlaže da Baja pogine, što on odbija, i insistira da oboje moraju ostati živi, a da poginuti mogu samo njegova dva suborca. Maleš se buni, oni isto ne žele da poginu u dramskom komadu, a Duška ih ismijava da su pomiješali stvarnost i dramsku radnju.

Probu prekida kurir koji naređuje hitni pokret na položaje, jer se dešava neočekivana najezda Nijemaca. I Duška otrči sa njima, ostavljajući samog kuvara, čića Miladina. Uskoro dolazi zaljubljeni Komandant i bjesni što je Duška otrčala u borbu.

Treći čin prikazuje onaj isti proplanak sa početka drugog čina i scenu kako se zabrinuta Duška kupa i razgovara sa kuharom o tome kako još nema glumaca i da je bitka zaista gadna, te još traje. Pojavljuje se Pisac koji je preživio opasnost od streljanja zbog toga što je kritikovao vojnu vrhušku. Uskoro dolaze i glumci, na njima su vidljivi tragovi skorašnje borbe, te se svi okupljuju. Piščeva nervozna je očita i jasno je da još nema ideje kako da napiše treći čin i kraj drame. Baja je zaljubljen, kako to Maleš simpatično kaže "On je u nju zaljubljen do pod pazuha, ali ne zna kako da joj laska, pa udario u vrijedanje".

On sve više provokira Dušku i ona pomalo počinje gubiti strpljenje, te opet zakazuje u ljubavnoj sceni i sam Pisac počinje da mu se izruguje, jer zna da je Baja usred najveće borbe kratko napustio svoj položaj i pod pucnjavom otisao do njene čete samo da joj nešto kaže.

Ovakvu komičnu situaciju prekidaju glasovi da pisca opet zovu iz štaba komande i ponavlja se njegova scena opraštanja sa glumcima, te ih opet moli da završe njegov dramski komad, ako se on kojim slučajem ne vrati. Dušku samo zanima što ju je Baja tražio za vrijeme borbe, a on oholo niječe da ju je uopće tražio. Ovakva rasprava završava otvorenim sukobom u kojem izrevoltirana Duška laže Baji da ima momka, i to isto puškomitraljesca, koji je i hrabriji i kulturniji od njega. U toku nove probe, Duški izleti da je i ona u noći borbe tražila Baju i zato je on nije našao u njenoj četi. Komandant čeka da prođu njemački zarobljenici i ljubomorno posmatra kako se Duška i Baja grle i ljube na sceni, međutim, usprkos tome, on ne dozvoljava da kraj ove drame bude tragičan ili da bilo ko pogine, jer ionako previše ljudi gine u stvarnom životu, želi isključivo sretan kraj.

Međutim, kraj je obilježen smrću druge Baje, kojeg u toku probe, dok pisac razmišlja kako će završiti dramu i ispisati prazne listove koji trebaju predstavljati treći i završni čin, ubija odbiegli njemački zarobljenik probivši ga bajonetom. Ovako ekstreman obrat sa komičnog na tragično ima funkciju poništavanja svih onih prethodnih komičnih elemenata i odbljesaka Bajinog lirskog zanosa, te ukazivanja na surovost stvarnog života, rata i smrti, koji se nikako ne mogu poistovjetiti sa odigranim životnim prizorima.

Konfrontacija komičnih elemenata sa tragičnim nabojem koji se pojačava kako drama ide ka svome raspletu dovodi do toga da komedija, Bajinom smrću, naglo prerasta u tragediju i to potpuno neočekivanim događajem kao što je smrt glavnog junaka, druga Baje.

Ovakav kraj je ujedno i čuška stvarnosti zanesenom Piscu koji nekako previše razvlači i konstruira svoje djelo, pridajući mu važnost stvarnog života i umišljajući sebi da njegovo stvaralaštvo može da oživi, jer očito je da jedino život i surova ratna istina ispisuju treći i zadnji čin Bajinog života, ali osim ovakve konstatacije, do vrhunca dolazi i sva ona piščeva bespomoćnost slobodnog stvaranja u vremenu gdje su umjetnički kanoni strogo determinirani nekom od ideologija.

BAJA: (Nasmiješen, s crvenim koncem krvi iz nosa i usta) Ne treba. (Komandantu) Molim, da se pazi na Dušku. A ja (...) eto (...) Duška, i ne poljubih te (...) kako treba. (Naglo pokuša da se pridigne, zagleda se u njih) Eeh, živote! (Polako se savije na koljena i glavom udari u pod).

*PISAC: Nije to. Neću tako. Nije too(...) bije pesnicama po stablu drveta.
Zatim čelom naslonjen, rida.* (Sušić 1988: 267)

LITERATURA

- Agić, Nihad (1987), Derviš Sušić: "Listopad", *Oslobođenje*, Sarajevo
- Duraković, Enes (1971), "Derviš Sušić", *Izraz*, XVIII/1971, 11–12, 789–791, Sarajevo
- Duraković, Enes (1985), Književno djelo Derviša Sušića. Pogovor, u: Izabrana djela Derviša Sušića, knj. X, str. 287–305, Svjetlost, Sarajevo
- Đuričković, Dejan (1987), "Romani Derviša Sušića", *Život*, XXXVI/1987, 2, 187–203, Sarajevo
- Fetahagić, Sead (1966), Traganje za istinom. Derviš Sušić: "Pobune", *Odjek*, XIX, Sarajevo
- Gojer, Gradimir (1988), Dramatičar Derviš Sušić: Nad Sušićevim dramskim opusom..., Derviš Sušić: "Jesenji vrt, Veliki vezir, Posljednja ljubav Hasana Kaimije, Baja i drugovi", *Drame, Oslobođenje*, Sarajevo
- Karahasan, Dževad (1980), "Dramatizirana istorija", *Odjek*, XXXIII, Sarajevo
- Karahasan, Dževad (1981), "Dramska i epsko", (Veliki vezir – premijera u Sarajevskom narodnom pozorištu), *Odjek* XXXIV, Sarajevo
- Katnić-Bakaršić, Marina (2003), *Stilistika dramskog diskursa*, Vrijeme, Zenica
- Kazaz, Enver, *Od poetike žanra do poetike knjige (Nacrt geneze i modelativne strukture bošnjačkog romana)*, Novi izraz 1, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2010), *Književna prošlost i poetika kulture (Teorija novog historicizma u bosanskohercegovačkoj književnohistorijskoj praksi)*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Lešić, Josip (1969), "Veliki vezir", u: *Drama i njene sjenke*, Sterijino pozorje, Novi Sad
- Lešić, Josip (1970), "Vrijeme prošlo – vrijeme sadašnje", *Scena*, br. 1–2.
- Lešić, Josip (1984), Savremena drama i pozorište u Bosni i Hercegovini, Sterijino pozorje, Novi Sad
- Lešić, Josip (1985), "Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini (tema i struktura)", u: *Drame, Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga*, Svjetlost, Sarajevo
- Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost II*, Institut za književnost/Svjetlost, Sarajevo
- Muzaferija, Gordana (1984), *Savremena dramska književnost u Bosni i Hercegovini od 1945. do 1984. Hronologija i stilска periodizacija*, Pozorište, Tuzla

- Muzafferija, Gordana (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Novija književnost – Drama*, Alef, Sarajevo
- Muzafferija, Gordana (2004), “Bosanskohercegovačka drama ili Dijalog s vremenom“, u: *Činiti za teatar*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
- Muzafferija, Gordana (2004), “Između historije i savremenosti (bosanskohercegovačka drama 1967 –1977)“, u: *Činiti za teatar*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj
- Sušić, Derviš (1988), *Drame*, (Jesenji vrt; Veliki vezir; Posljednja ljubav Hasana Kaimije; Baja i drugovi), Oslobođenje, Sarajevo
- Žalica, Miodrag (1966), “Narodno pozorište u Tuzli: Derviš Sušić“, *Jesenji cvat*, Život XV, Tuzla

BAJA I DRUGOVI BY DERVIŠ SUŠIĆ: AN ATTEMPT TO DISPERSE THE CANONICAL MACRO-MODEL OF CULTURAL MEMORY – THE CASE OF WAR THEATRE

Summary

The play *Baja i drugovi* is a comedy in three acts with elements of the vaudeville. This play is at the same time Sušić's attempt to disperse the canonical macro-model of cultural memory by means of (partisan) war theatre. Partisan theatres were being founded within all district and municipal boards of the People's Liberation Movement (NOB) whose primary goal was to "educate the masses" in the spirit of the People's Liberation Movement (NOB). The cultural policy at the time, and the theatre as well, was expected to boost the number of consumers of culture, to emancipate ignorant and illiterate masses and strive towards focusing their energy to the benefit of further social and political awareness-raising with the aim of reaching canonical aesthetic-ethical single-mindedness. By using the counterpoint, a modern dramatic device, and by juxtaposing the tragical and the comical, throughout this play, which is mostly permeated with elements of comedy, Sušić maintains a tragic note by introducing the characters of Baja and Pisac, which will culminate at the end of the play in Baja's death and Pisac's psychological demise. However, even though the play unfolds towards a resolution, it unexpectedly and in a slightly ironic way changes the pattern present until a point when it suddenly turns bleak and brings us to a tragic end, which, after all, leaves us, in an imperatively ironical way, filled with cathartic ideological optimism that mocks the inevitable ideological optimism of single-mindedness.

KEY WORDS: *comedy, counterpoint, partisan (war) theatre, ideology, single-mindedness, canonical macro-model of cultural memory*

Nermina DELIĆ

KONSTRUKCIJA HRONOTOPA U ROMANU *TIŠINE* MEŠE SELIMOVIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *hronotop, rat, mir, tišine*

Sažetak: Roman *Tišine* Meše Selimovića ispričan je iz pozicije neimenovanog lika-naratora, povratnika iz rata, koji se ne nalazi u mirnodopskoj situaciji. Temporalna opozicija uspostavljena na liniji Ja nekad i sad, odnosno poznatoj selimovićevskoj dilemi između "ja koji postajem" i nepredvidivog "čuda koje ne poznajem", stalno prati naraciju i utiče na konstrukciju hronotopa i usložnjava njegovo značenje.

Radom se kroz komparativnu analizu hronotopa mira i rata želi pokazati da emotivno stanje naratora utiče na oblikovanje hronotopa i da se u neprestanom sudaranju ova dva hronotopa, na putu traženja "onoga što se završilo i onoga što nije počelo", javlja tišina čije su granice – ujedno i granice čitavog jednog svijeta.

Termin *hronotop* definiran je kao *vremenoprostor*, tj. kao "formalno-sadržajna kategorija književnosti čija je suština u neraskidivim uzajamnim vezama vremena i prostora" (Bahtin 1989: 193–194) u naratologiju i teoriju romana uveo je ruski teoretičar Mihail Bahtin. Hronotop stoji u osnovi formiranja sižea pa je zbog toga veoma bitan za književno djelo. Povezanost vremena i prostora prema Bahtinu, u književnom tekstu očita je u načinu reprezentacije fiktivnog svijeta stvorenog po obrascu realnoga, pri čemu autor koristi kategorije stvarnoga. Na taj način hronotop u književnosti predstavlja međusobnu povezanost vremenskih i prostornih odnosa, opisanu pomoću događaja.

Sam naslov prvog Selimovićevog romana *Tišine* nagovještava bitnu komponentu prostornosti jer čovjek dijeli prostor na osnovu prirodnih granica, ali i onih apstraktnih. Apstraktni prostor tišine, koja donosi smiraj, predstavlja okvirni, dominantni hronotop koji objedinjuje i ostale hronotope u romanu, prije svega dva dominantna hronotopa rata i mira. U tom kontekstu Enver Kazaz u studiji *Bošnjački roman XX vijeka* ističe da metafora tišine podrazumijeva svijet ispružen od odgovora, u kojem je nestalo glasova, svijet u kojem umire

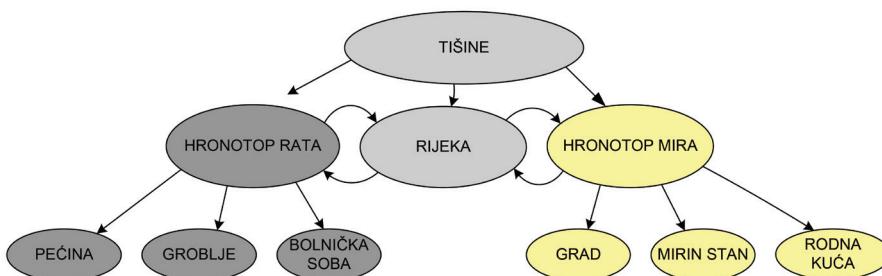
buka njegovog ratničkog sna. Sa druge strane, Kazaz dalje navodi da to “konotira osamljenost, izdvojenost kao autentičan svijet mira, dok je spoljni ‘svijet zatvoren’, obilježen ‘mukom odlučivanja’ i ‘mukom čekanja’, gdje se životne mogućnosti ostvaruju samo kroz avanturu, jer je iz takvog ‘zatvorenog svijeta’ iscurio red, a vrijednosti su samim tim postale upitne. (Kazaz 2004: 179)

Roman *Tišine* podijeljen je u devetnaest glava, a naslovi svake od njih označavaju i ističu bilo posebna raspoloženja (“Usamljenost”, “Traženje”, “Dozivanje” itd.), bilo neku simboliku događaja (“Crni trag”, “Hladan vjetar” i sl.), odnosno prisutne elemente zbivanja (“Amazonka”, “Rijeka”). (Skakić 1992: 22)

Anonimni junak, narator, vraća se sa ratišta u slobodni Beograd. Ovaj bivši ratnik traži izgubljenu mladost, prijateljstva, ljubav, brata... samog sebe. Međutim, nailazi na tišinu oko sebe i u sebi i jedino rješenje vidi u ponovnom povratku na front. Moglo bi se konstatirati da je roman “subjektivni lirski dnevnik, a i sentimentalna ljubavna povest u kojoj je ljubav samo povod za dramatizaciju svesti i savesti”. (Vučković 1981: 42–43) Kasim Prohić tvrdi da *Tišine*, u stvari, završavaju “početkom” jer izbjegavši smrt u ratu, kada je ona jednako prisutna kao i život sam, glavni junak duhovno umire “ljudski potpuno poražen stanjem u kojem traženje arhimedovske tačke životnog oslonca nije uslovljeno rizikom da se postojanje kao takvo granično dovede u pitanje. (Prohić 1988: 117)

Po Prohiću, književni prostor *Tišina* je ispunjen strepnjom da je teško naći novi životni smisao ali i spoznajom “da se traženje moralo odvijati u kruugu, u prostoru, dakle, duhovnog i doživljajnog ništavila. Smrt koja je nekoć glavnom junaku ‘visila nad glavom’ javila se kasnije u svom metafizičkom liku, ali bez šansi da se ikada potpuno otkloni” (Prohić 1988: 117).

Apstraktni prostor tišine, koja donosi smiraj, predstavlja okvirni, dominanti hronotop koji objedinjuje hronotop rata i hronotop mira. Njegovo semantičko polje natkriljuje i asimilira sve prostore, ali i izdvojena mjesta u svijetu romana.



Shema br. 1. Hijerarhija hronotopskih vrijednosti u romanu *Tišine*

Glavna paradigmatska tačka djela je rijeka, svojevrsna "linija razgraničenja" između ta dva hronotopa. To je mjesto na kojem se neimenovani lik-narator dijeli na onog iz rata i drugog iz mira. Kada je napuštajući poprište rata prešao rijeku-granicu "Selimovićev junak nije prešao i psihološku granicu koja bi ga odvojila od strahota rata, jer je te strahote ponio u sebi" (Pavićević 1992: 138). Rijeka je simbol rađanja i ponovnog početka. U njoj neimenovani junak vidi očišćenje od svega ružnog što je video, od krvi i blata kroz koje je prošao. Rijeka je granica koja dijeli prostor i vrijeme u romanu, na jednoj je strani poprište ratnih okršaja, a na drugoj prostor slobode.

Među dominantnim elementima hronotopa rata izdvaja se špilja u kojoj se odvija posljednja ratna epizoda prije prelaska na prostor slobode.

Nisam tačno znao gdje, jer se u špilji rasipa zvuk, sve je nejasno i zato strašnije nego napolju, nepodnošljiv sveopkoljavajući tutanj, tama što je postala dio nas, šuštav besmislen šapat kojim otkrivamo strah, nemoć što nas vezuje za ovu vlažnu rupu. (...) Nije to strah od blizine neprijatelja, ni misao na smrt što čeka na špiljskom ulazu zatrpanom kamenjem, već nešto neizrecivo teže: kao da je svijet izumro, i posljednji čovjek, sam, ludi pred onim što ga čeka. Sam, jer oni što su u pećini šaptali nisu donosili olakšanje, nisam čak bio svjestan njihova prisustva, bili su uvećana nemoć, ječanje mraka, dio bunovnih kretanja i podzemnih glasova što su se pleli u neuvhvatljivom kovitlacu. Bilo je to prvi put da mi blizina ljudi nije ništa olakšavala, prvi put da sam se osjetio konačno, nepovratno sam. (Tišine: 5)

Dok prelazi rijeku, prostor i vrijeme između rata i mira, "nestalo je pećinskog bunila, i čame i straha od potpune praznine", neimenovani lik sretan je što se udaljava od špilje koja je ostala s one strane, što se "izvukao iz mraka rata". Iako u tim trenucima rijeka pokazuje svoje najstrašnije lice, ona izaziva radost jer junak zna da će prelaskom granice, sve što želi zaboraviti ostaviti na jednoj obali:

I taj prelazak je bio radost. Prividno bezrazložna, jer je rijeka u novembru strašna, rebrasta od prljavih talasa punih ilovače, sa snagom negdje u dubini koju misao samo okrzne, da se ne uplaši. Surova je liči na zvijer. A opet je u meni radost, iako je druga obala daleko (...). (Tišine: 6)

Glavni lik, povratnik iz rata, ide u susret životu, budućnosti, vraća se u Beograd. Očekuje susret s gradom mladosti, susret sa nekim prošlim živo-

tom kada je bio sretan i voljen. Očekuje da grad bude prostor jednog života i vremena. Obilazi poznata mjesta, ulice, park, prepoznaće “svaki zid, svaki prostor”, sve je isto kao nekad i – sve je drukčije. Mjesto o kojem je toliko sanjao, žudio postaje heterotopija u smislu kako je taj prostor definisao Michel Faucault.¹

Volio sam ga, sve sam volio u njemu, a sad ga ne poznajem. Krije se i čuti. A možda se i ja krijem i čutim pred njim, nemamo povjerenja, ili nemamo šta da kažemo jedan drugome. Nešto je stalo između nas i sputalo nas da se radujemo. Ni ja ni on nismo ono što smo bili, ni ono što ćemo biti. Sad smo čekanje. (...) Sve do ponoći lutao sam ulicama ne odvajajući se od njih. Žao mi je bilo da ih sahranim. (Tišine, 36–37)

Beograd tako postaje heterotopijom ”*drugim* mjestom kojega zaposjeda-ju *drugi ljudi*”. (Pečenković 2013: 72) Nema ni traga onome što je mislio da ga čeka, ”što želi”. Krivice nema, ”postoji prekid, postoji nenastavljanje, postoji smrt. I život iznad toga, i poslije toga”. (Tišine: 36)

O tome razmišlja kada pokušava da zapiše ”razgovor s mrtvim komandanatom na groblju”. Prostor groblja, kao jedan od čvornih tačaka hronotopa rata čiji je stvarni prostor u hronotopu mira, vraća ga u prošlost, vraća ga u vrijeme ratno, ”mrtvi prostor” je u doslihu sa špiljom jer čuje ”sa zebnjom zlosutni mukli tutanj u sebi”.

Mučenja, solokvije, iskidana sjećanja što me potresaju pretvoriću u slike u kojima će biti sve rečeno: kako smo zaboravili na sve što pripada mladosti stojeći smrти na biljezi, kako smo pobjeđivali strah, kako smo zaboravili da živimo jednostavno, kako su preživjeli panično oživljavali svoja obična osjećanja, godinama odlagana i gomilana, kao što se gomila led pred ustavama u proljeće. (Tišine: 110)

Premrežavanje stvarnih i imaginarnih prostora, odnosno hronotopa mira i rata nastavlja se kada se neimenovani junak probudi u bolnici nakon operacije. Slika smrtnog straha podsjeća ga na doživljaj sličan onom na početku romana.

1 U tekstu *O drugim prostorima* Faucault definira heterotopije kao obrnute utopije, dislocirana mjesta koja središta pronalaze u sebi: ”Nasuprot utopiji kao suštinski nestvarnom prostoru koji funkcioniра kao neposredna ili izokrenuta analogija sa stvarnim prostorom Društva, heterotopije su stvarna mjesta, mjesta koja doista postoje i koja su oblikovana u samom temelju društva – koja su nalik protupoložajima, jedna vrsta djelotvorno ostvarene utopije u kojoj se stvarni položaji, svi drugi stvarni položaji koji se nalaze unutar dotične kulture, istodobno predstavljaju, osporavaju i izokreću.”

Iz svog mraka vidim samo kako preda mnom mutno svijetli pećinski otvor. Ko je podigao kamen? Uči će Nijemci i sve će nas pobiti. Hoću da viknem, ali nemam glasa, nemam snage, osjećam samo mučninu i strah. Samrtnički strah: svi su ljudi otišli nekud i nikad se neće vratiti, nestali su netragom, pomrli od užasa, pobijeni, podavljeni, postrijeljani, leže u jamama, mrtvi plove rijekama, izgorjeli su na pragovima zapaljenih kuća, nema ih, nikog nema, ostao sam sam, posljednji od njih, pod pećinskim stropom što se sve više spušta, sve je bliži, zatvara me u grob još živa, liježe mi na prsa, pritiskuje noge i ruke, i ostaje tako nadnesen da me ne bi uništio odmah, da bi užas umiranja trajao duže. Ne mogu da kriknem, ne mogu da se oduprem rukama, ne mogu da se maaknem nijednim dijelom tijela, ne mogu da dišem, vazduha nestaje, bradavičasta vlažna stijena me oblaže. A onda pritisak popušta, dišem lakše u polutami pećine gledajući u pećinski otvor i strah je manji. (Tišine: 131)

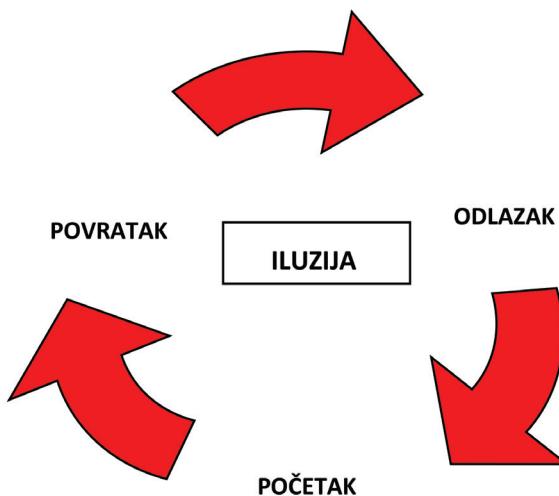
Hronotop mira u romanu uslovjava čežnja za pripadanjem jer ta čežnja traži prostor koji će pružiti utočište i sigurnosti. Jedan od takvih prostora je i stan djevojke Mire. Kad je Mira predložila da ode kod nje na kafu, sav njegov nemir se grčevito uhvatio za ovaj trenutak, “i isključio sve što je ikad bilo”. Ulazeći u njen stan prijavljačko Ja neimenovanog lika se dijeli na stvarno, od ovog trenutka, i na imaginarno, od predosjećanog trenutka – čudno je smiren i gotovo odsutan, (“a ja ga posmatram čudeći mu se”), sve mu je izgledalo toliko obično da je bilo neprirodno. Kasnije, kada pokušava da obnovi raskinute veze posmatrajući osvijetljene prozore Mirinog stana, zamišlja da je iza njih sreća.

Sumrak je, i prozori na kućama su osvijetljeni, zamišljam da je iza njih sreća, u toplim sobama obavljaju se smiješni i lijepi porodični rituali, zidovi ograničavaju beskrajni svijet na drag i sagledljiv prostor u kome je moguća ljubav, i mir. I tihe riječi su moguće, i pogled koji samo nas vidi, i ruka, najdraža, što se milostivo pruža da ti dodirne čelo, u snu, i riječ bez određenog značenja što se dugo pamti, kao zvonjava, kao tiha muzika. Drugih mogućnosti nisam se sjetio, nisam mogao. Nikakvih drugih, osim ovih, spomenarskih, najbolnjih. (Tišine: 193)

Ta draga ruka koja se pruža da mu u snu dodirne čelo nije Mirina, već majčina i prostor sjećanja ponovo u njemu stvara nemir. Zaštitnički majčin pokret, iz davnog sna, slučajno zapamćen, podsjeća ga da su njegovi mrtvi “oživjeli” i čekaju ga. To čekanje je prilika da napokon završi proces unutrašnjeg nemira koji će se okončati posjetom rodnom mjestu i rođnoj kući.

Ali ja sam želio, stalno sam mislio na to, vratiti se, naći će ih na istom mjestu, u istoj kući, sa osijedjelom kosom na sljepoočnicama, zbog rata i zbog straha, ali zadovoljne, naglo smirene: užas je prošao, djeca su se vratila. Otac je imao pravo, sve će biti dobro. Sve je dobro. Nisam poginuo, ništa mi se nije desilo, sva moja strahovanja su bila uzaludna, sazrio sam do ljubavi, majko, i znam kako vam je bilo. (...) Idem kući: riječ iz navike, neoprezna. Jer ne znam kud idem. (Tišine: 204)

Nije slučajno da kraj romana nosi naziv "Početak" jer on korespondira sa početkom romana u čijem je fokusu ratište, dolazak, odnosno odlazak na ratište, a prostor između je iluzija.



Shema br. 2. Prostor iluzije

U neprestanom sudaranju hronotopa rata i mira na putu traženja "onoga što se završilo i onoga što nije počelo" javlja se tišina kao sigurno mjesto. Naš junak ne pripada nigdje, on je u međuprostoru, gleda u budućnost, ali se još uvijek nije odvojio od prošlosti, jer sve što ima je u sjećanju. A tišina je sastavni dio njegovog osamljivanja, traganja. Tišina je jedno stanje u kome on ne govori, ne piše, ne pravi buku, a gdje može da govori glasnije od riječi, da se osami, susretne sa sobom. "Život kao neprestano nov prostor" pokazuje se na toj osnovi kao 'nepouzdan prostor', labirint mogućnosti, a kroz 'oprostorene metafore' života naprsto su iscurile junakove ranije predodžbe utemeljene na 'ideološkoj apstraktnosti' o čvrstom i sredenom svijetu što ih je izradio u

ratnom vihoru. U pokušaju da veze sa svijetom pretvori u ‘prisnost sa stvarnošću’, junak *Tišina*, ustvari, iz ideoološkog poretka nade u budućnost pada u ‘griješnu stvarnost’”. (Kazaz 2004: 180).

Odsustvo tištine svijet čini sve praznijim i izolovanijim, tada, pa i danas.

LITERATURA

- Agić, Nihad (2008), *Karta i teritorij: umjetnost priopovijedanja Meše Selimovića*, Sarajevo, Svjetlost
- Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, Beograd, Nolit
- Foucault, Michel (2008/09): “O drugim prostorima”, s francuskog preveo Mario Kopić
<http://vaseljena.blog.hr/2008/09/1625347413/michel-foucault.html>
- Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Zagreb, Sarajevo, Naklada Zoro
- Nedić, Marko (2010), “Roman ‘Tištine’ Meše Selimovića” u: Predrag Palavestra (ur.) *Spomenica Meše Selimovića*, Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti, str. 175–185.
- Pavićević, Ilija (1992), “Tištine u Selimovićevim ‘Tišinama’”, Beograd, *Savremenik* (1992), br. 1: 124–140.
- Pečenković, Vildana (2013), “Koncepti narativnih identiteta u bosanskohercegovačkoj prozi austrougarskog perioda”, (doktorski rad odbranjen 14.12.2013. god. na Pedagoškom fakultetu Univerziteta u Bihaću), Bihać
- Prohić, Kasim (1988), *Činiti i biti*, Sarajevo, Svjetlost
- Selimović, Meša (2006), *Tištine*, Beograd, Book&Marso
- Skakić, Mirko (1992), *Romani Meše Selimovića*, Banja Luka: Glas
- Vučković, Radomir (1981), “Romansijerska teatrologija Meše Selimovića”, u: *Problemi, pisci i dela IV*, Sarajevo: Svjetlost

CONSTRUCTING THE CHRONOTOPES IN *SILENCES* BY MEŠA SELIMOVIĆ

Summary

The novel *Silences* by Meša Selimović is narrated from the position of an unnamed character—the narrator, a returnee from war who cannot cope with peace. A temporal opposition established on a timeline of "I: then and now", or the well-known Selimović dilemma between "I who am becoming" and the unpredictable "miracle which I do not understand", continually follows narration and affects the construction of the chronotope and complicates its meaning.

The work seeks to show through a comparative analysis of peace and war that the emotional state of the narrator affects the shaping of the chronotope and that on the path of seeking "that which has ended and that which has not yet begun", a silence occurs with boundaries which are also the boundaries of an entire world.

KEY WORDS: *chronotope, war, peace, silence*

Ružica JOVANOVIĆ

ŽENE U VALJEVSKOJ BOLNICI
– BORBA SA SOBOM U RATNOM OKRUŽENJU
(*VREME SMRTI DOBRICE ĆOSIĆA*)

KLJUČNE REČI: *Žene u Prvom svetskom ratu, sopstveno, opšte, uzajamno, specifičnosti*

Vreme Prvog svetskog rata, tako detaljno opisano u Ćosićevom romanu, na iznenađenje čitaoca nedovoljno upućenog u piščev opus, ostavlja izuzetno mnogo prostora i posvećuje dužnu pažnju ženskim likovima. Bolničarke u valjevskom improvizovanom centru zbrinjavanja ratnika, i njihova borba sa lošim uslovima u kojima pomažu ranjenicima, ostavlja prostor za njihove međusobne višeslojne solidarnosti i konflikte na najrazličitijim nivoima: majka – čerka, bolničarke međusobno, i najčešće sudske ženske psihe sa izrazito muškim okruženjem, a sve zajedno otežavaju izuzetno surovi uslovi. Piščev trud da pronikne u psihologiju mlađih i starijih žena vredan je analize, uvek iznova, a posebno u godini obeležavanja stogodišnjice od početka Prvog svetskog rata.

Sama biografija Dobrice Ćosića nije nov podatak, ali se može pomenuti njegovo učešće u partizanskom pokretu koje je dalo njegovoj književnoj reči o tom vremenu snagu životnosti i autentičnosti. O vremenu pre i za vreme Prvog svetskog rata, piše na osnovu arhivske građe, pomno je proučavajući i dodajući joj lirizam i saznanja na osnovu usmenih svedočenja. Pisac je obimne bibliografije, i mnoštva dela. Autor je romana: *Bajka, Daleko je sunce, Koreni, Vreme smrti* (tetralogija), *Deobe* (trilogija), *Vreme zla* (trilogija) i *Vreme vlasti* kao i mnoštva spisa, eseja uobličenih i publikovanih izdanja. Prvi je dobitnik *Nin-ove nagrade* 1954. za roman *Koreni*, a drugi put je *Nin-ovu* nagradu dobio za roman *Deobe*. Nosilac je najznačajnijih književnih nagrada koje su dodeljivane na ovim prostorima: *Nagrada Udruženja književnika Srbije za izuze-*

tan značaj za književno stvaralaštvo, Povelja Zadužbine Jakova Ignjatovića, Njegoševa nagrada, dve tradicionalne Nagrade narodne biblioteke Srbije za najčitaniju domaću knjigu, *Vukova nagrada*, *Zlatni krst kneza Lazara*, *Kočićev pero*, *Nagrada Meša Selimović*, *Nagrada Svetozar Čorović*, *Zlatni krst despota Stefana Lazarevića*, *Nagrada Puškin*, *Nagrada ambasade Rusije*... Dobrica Ćosić nominovan je za *Nobelovu nagradu* dva puta: 1983. godine i 1989. godine na predlog britanskih i francuskih institucija. Umro je u Beogradu 18. maja 2014. godine. Značaj Dobrice Ćosića evidentan je, ne samo po broju dela i njihovom obimu, već i pre svega po vremenskom opsegu književne opservacije i analizi ljudskih sloboda, prateći piševec put od poetskog realizma, preko niza modernih pripovedačkih postupaka, sve do proznih ostvarenja sa komponentama filozofskih i političkih analiza... Pronašavši originalnu formu koja će poslužiti kao formula književnom, filozofskom i ljudskom promišljanju, veliki pisac je pratio jednu srpsku porodicu, Katić, kroz nemirna vremena srpske istorije, davši njenu predistoriju pričom Luke Došljaka i njegove žene. Prvi svetski rat kao inspirativna podloga mnoštvu književnih dela, tema je jednom od, u načelu istorijskih romana Dobrice Ćosića, *Vreme smrti*, sa početkom priče u romanu *Koren*, temi koja je piscu otvorila neslućene mogućnosti proučavanja čoveka u ratu. Čoveka u svakom smislu: mladog i starog, vojnika i oficira, gazdu i slugu, hrabrog i uplašenog, voljenog i omraženog. Ćosićev stvaralački pristup razlikuje se od pristupa drugih pisaca. On je Prvi svetski rat sagledao kroz prizmu, ne samo nacionalne istorije, već i lične istorije pojedinačnih junaka romana, trnovit put od dileme do dileme, od prave procene do pogreške, doživljaj srpske istorije, u trenutku o kome pratimo zapravo raskršće modernih i ukorenjenih balkansko-tradicionalnih dogmi, borbu te dve krajnosti i njihov prelom kroz prizmu pojedinaca koja kao ishod donosi raščlanjenje svake zablude i krajnju veru u snagu čoveka. Radi boljeg razumevanja svega navedenog neophodno je reći nešto o romanu *Vreme smrti*. Tetralogija Dobrice Ćosića, višesruko nagrađvana, predstavlja piševecu zamisao o romanu kao istoriji zemlje i naroda. Objavljen u periodu od 1972. do 1979. godine, svojom složenom kompozicijom prikazuje najteže i najsudbonosnije godine u Prvom svetskom ratu... Opšti, ili istorijski plan, ostvaruje se prikazom istorijskih događaja, Prvog svetskog rata na tlu Srbije. Pisac sistematično i prateći arhivsku građu, (pisma, dokumenti, zapisnici i sl.) opisuje delovanje diplomacije, Skupštine, Vlade, pokrete vojske, same bitke, stanja na frontu i bolnice. Ova ravan romana ispunjena je velikim brojem istorijskih ličnosti: kralj Petar, prestolonaslednik Aleksandar, Nikola Pašić, Radomir Putnik, Živojin Mišić i dr. Na pojedinačnoj ravni romana, svaki od junaka, bilo da pisac govori unutrašnjim

monologom u ime kralja, ili u ime gladnog vojnika u rovu, može se pratiti uticaj navedenih okolnosti na pojedinca i njegovo snalaženje ili nesnalaženje u istim. "Zamisao o romanu kao o istoriji zemlje i naroda dobila je najpotpuniji izraz u *Vremenu smrti*, složenoj književnoj kompoziciji sastavljene od nekoliko romansierskih celina." (Deretić 2007: 1154)

Roman je zahvatio prve dve kalendarske godine, ali je to zapravo vreme od izbijanja rata do povlačenja preko Albanije. Događaji su razvijeni i isprepletani. Osnovna tema – rat, grana se u bezbroj situacija koje zahvataju gradeve i sela, opšte i pojedinačno, muškarce i žene, zapravo svaki segment života. Roman *Vreme smrti* predstavlja opširnu i detaljnu zabelešku o jednom narodu u jednom vremenu. "Spoj misaonog i lirskog, to neprestano preplitanje ideja sa osećanjima, stavova i razmišljanja sa strastima i nežnostima, čini od njega jednu složenu simfoniju u kojoj se lirska kantilena, kao nekakva nežna nit provlači kroz dramatične tonove koji odjekuju kroz roman." (Gavrilović 1977: 18) Svi sporedni i glavni nosioci dešavanja i ljudskog preispitivanja u momenatu neizvesnosti, podležu strahovima koji su, kada su ženski likovi romana u pitanju, mnogostruki. U okviru istorijske i ratne proze koju predstavlja roman, fascinira duboka psihološka analiza čoveka u ratu, kroz čiju se prizmu polarizuju strahote sukoba među državama kao pokretač sukoba u čoveku.

Čitalac se sreće sa strahovima i hrabrošću žena u više aspkata ženske sudbine: čerke, majke, sestre, bolničarke, verenice, i naravno, ali ne na prvom mestu, strahu junakinja za sopstveni život. Književni portreti Milene i Olge Katić, čerke i majke, navedeni ovim redosledom zbog značaja junakinja trećeg dela romana, predmet su detaljne piščeve opservacije. Pominjane u prva dva dela romana, u pomenutom, trećem, dominiraju kroz mnoštvo dijaloga, unutrašnjih monologa, kao autorke dnevnika i pisama, motivisane svim vrlinama i manama koje mlada i sredovečna žena može posedovati i komplikovanim i izazovnim uslovima i situacijama koje nameće ratno okruženje i bolnica, neuslovna, sa nepreglednim smenjivanjem ranjenika. Pri susretima članova porodice, oživljavaju uspomene na mirnodopsko doba, sećanja, posebno kada je Milena u pitanju, na detinjstvo i sigurnost. Mlada devojka, dobrovoljna bolničarka, seća se sigurnosti kada je otac u blizini:

Možda više nikad neće videti oca. A nije mogla ni da večera sa njim, ni još jedno veče da čuti pod onom nežnom i dubokom zaštitom njegovog prisustva. Njegove tihе svemoći. Otkako zna za sebe nikada se ničega nije plašila u njegovom prisustvu. Ni veštica, ni vampira, ni kurjaka i zmijskog cara, ni Turčina ni zmaja; s njim je smela da siđe na dno Rimskog bunara na Kalemegdanu; i kroz staru šumu i klisuru u olujnoj noći

da prođe; i na groblju da zanoći. Posle dedine smrti, kad je pojmila da smrt nije san, ni odlazak na nebo, na zelenu livadu kroz koju protiče rečica u kojoj se brčkaju anđelčići kao na slici u bakinoj sobi, ona je bila sigurna da joj u tatinom krilu ni ta smrt ništa ne može. I sve do susreta sa Vladimirom ona je u svim mladićima tražila očevu moć, osobine, lik; nije ni posumnjala da može nekog voleti ko ne liči na njega, oca.” (Ćosić III 1977: 203)

Istu tu sigurnost, koje se sa nostalгијом сећа, она одлуčно одбija, suočena sa новопробуђеном одговорношћу одрасле особе. Оdbija Vukašinov предлог да се врати кући и сигурности, ако се било шта у ратном вијору може назвати сигурношћу, да поде са њим у Ниш:

Ja ne bih mogla da zaspim u Nišu dok Dušanka dežura svu noć, sama sa 200 ranjenih bolesnika. Ne mogu da napustim dužnost. (Ćosić III 1977: 37)

Olgin susret са црквом карактерише neverica мајке пред нагло одраслом, одговорном црквом, која се не плаши да преокри ранjenика који псује, која хода кроз болниче hodнике сигурно као по свом дворишту. Ćosić се веома студијско у роману *Vreme smrti* бави женским likovima suočavajući, посебно чланове породице Katić, који и јесу модел пишеће opservacije kroz скоро ceo njegov književni opus, у новим околностима, која ih свакога pojedinačno čini drugаčijim i међусобно neprepoznatljivim, новим лиčnostima. Majka je задивљена подједнако колико и iznenađena том новом Milenom, при свом првом, bojažljivom susretу са ранjenicima, grubim ratnicima.

Kojom to snagom? Ona je moje dete. Od mene joj je ta snaga. Olga Katić oseća nešto grubo u njima. Nešto što nije očekivala. (Ćosić III 1977: 264)

Sa друге стране, младе девојке, vršnjakinje Milene Katić, spontаним примедбама одјају своју младост, чејњу за спокојем без одговорности, за осећајем да су опет деца, о којима се неко брине. Ti моменти чине zanimljiv kontrast u odnosu на precizno prikazanu snagu i motivaciju да буду hrabre, i самосталне, коју је свака од њих pojedinačно potvrdila доброволјним доласком у valjevsku bolnicu:

Kad odem kući, ako nekad odem kući, dva dana i dve noći ležaću sa mamom, neću je pustiti. (Ćosić III 1977: 265)

Uloga koju Pisac daje majčinskom srcu žene nije ograničena na Olgu Katić, mada je ona centralni nosilac tog modela, specifičan i po stečenoj ne-prilagođenosti teškim ratnim uslovima, pogotovo u improvizovanoj bolnici u Valjevu, kao žena iz bogate beogradske porodice. Ostale majke, težakinje i žene sa sela, opisane Čosićevim perom, nisu međutim ništa manje osetljive i nežne prema ranjenim sinovima. Specifična situacija odnosa porodice prema ranjeniku, budućem invalidu, u kojoj otac ne dozvoljava amputaciju noge, supruga ranjenika takođe, oduhovljena je vojnikovim obraćanjem majci, kao poslednjem, podjednako kao i prvom, osloncu:

Vojnik pogleda u majku: "Šta ti kažeš majko" "Secite, dobar je on meni i bez noge." (Čosić III 1977: 84)

Ženski princip, tako vešto prikazan, posebno u trećem delu romana kome i posvećujemo najveću pažnju, obzirom na temu rada, oplemenjuje neplemenitu poziciju ranjenika, i postaje, gledano očima upravnika Radića, presudan u teškoj situaciji. Njegova vera u moć žene, u njenu upornost da stvari oko sebe dovede u red, u moć lepe reči, postaje presudna u odsudnom momentu teške krize u snabdevanju i tifusom kao najvećom nevoljom. Tu veru iskazao je sažeto, ocenjujući je i kao poslednju nadu istovremeno:

Ja sam ubedjen da i vas nekoliko može pocistiti onu prljavštinu. I što je isto tako važno, probuditi neku nadu u bolesničkim dušama. Slušajte, da vas nema ovde, vas nekoliko žena i devojaka, ja bih iz ovih stopa pogegao iz bolnice. (Čosić III 1977: 269)

Jedna od najemotivnijih scena sa ženskim likovima romana u prvom planu, posvećenih valjevskoj bolnici u romanu jeste dijalog između Olge Katić, sada već obučene, snalažljive i požrtvovane bolničarke, i vojnika na samrti, gde je kroz samo nekoliko vešto napisanih rečenica izgovoreno toliko toga, da bi dalo materijal za scenario samostalne drame. Siromašan, nemoćan, sam ratnik, koji zna da nema nade za njega, odaje priznanje ženi i njenoj pažnji i strpljenju prema nepoznatim vojnicima:

"Ovo je sve što imam od imovine. A ti si mi, gospođo, učinila više dobra no cela moja familija, pa te molim, uzmi ovu iglu i konac. Znam da to tebi nije ništa, ali uzmi." "To je meni mnogo, mnogo Veličko, čuvaću je dok sam živa." Ima li nečega u njenom bogatstvu, nakitu, nasleđenom od babe i majke, ima li nečeg skupljeg od Veličkove igle i konca. (Čosić III 1977: 340)

Postavljajući svoje junake u bezbroj situacija koje u njima izazivaju dileme i preispitivanje svojih mirnodopskih shvatanja i moralnih načela, Dobrica Ćosić ispisuje sudbinu pojedinca u ratu i rata u pojedincu, suočavajući žene, kojima je data dominantna uloga u trećem delu romana *Vreme smrti*, i njihove snove, sa samima sobom, kroz mnoštvo uspelih slika. Čitajući o nemoći čoveka u ratnom vihoru, o promeni pojma fizičke i psihičke izdržljivosti koju rat nameće, o nadanjima i strahovima pojedinačnih ženskih likova romana, saznajemo zapravo mnogo o ženi toga vremena. Da je sposobna snagu da utrostruči zajedno sa utrostručenim strahovima i da su to dvoje međusobno uslovljeni i uvek pod uticajem čovekove vere u sebe. Njihova svest da nisu gospodari svoje sudbine u vremenu u kome žive, jedini je princip sa kojim nikada nisu došle u sukob. Roman i prikazani odlomci koji daju potporu slici koju srećemo i u arhivskim podacima, ne samo u piščevoj predstavi o vremenu o kome piše, ta priča o ženama, istovremeno nežnim i požrtvovanim, kakve su i morale biti dobrovoljne ratne bolničarke, univerzalna je priča o ženi, i još jednom potvrđuju da nema uspešnog književnog dela bez velike uloge žena u njemu.

LITERATURA

- Ćosić, Dobrica, (1977), *Vreme smrti III*, Otokar Keršovani, Rijeka
Deretić, Jovan (2007), *Istorija srpske književnosti*, Sezam Book, Beograd
Egerić, Miroslav (1981), Pogovor u: Dobrica Ćosić, *Korenii*, Srpska književnost, Beograd
Gavrilović, Zoran (1977), Predgovor u: Dobrica Ćosić, *Vreme smrti I*, Otokar Keršovani, Rijeka
Jeremić, Dragan (1965), *Dobrica Ćosić: prsti nevernog Tome*, Grafički zavod, Beograd, 1965.
Velmar-Janković, Svetlana (1965), *Dobrica Ćosić primeri unutrašnjeg monologa*, Sa-vremenici, Beograd

WOMEN IN VALJEVO HOSPITAL – INNER STRUGGLE IN WARTIME ENVIRONMENT (*VREME SMRTI* BY DOBRICA ĆOSIĆ)

Summary

The period of the First World War, described in so much detail in Ćosić's novel, to the surprise of a reader insufficiently familiar with the author's work, leaves an outstanding expanse and devotes due attention to female characters. The nurses in Valjevo's improvised centre for care for the wounded, and their struggle with poor conditions in which they provide help to the wounded, allows room for their mutual multi-layer solidarity and conflicts at most diverse levels: mother-daughter, nurses among themselves and, most frequently, collision of the female psyche with a distinctively male environment, which are altogether aggravated by extremely brutal conditions. The author's effort to penetrate into the psychology of younger and elderly women is worthy of analysis, over and over again, especially in the year of commemorating a hundred years' anniversary since the beginning of the First World War.

KEY WORDS: *women in the First World War, one's own, general, mutual, specificities*

Ena BEGOVIĆ-SOKOLIJA

SLIKA RATA UHVAĆENA U *ALBUM* I SKRIVENA U *HODNICIMA* – ROMANI VITOMIRA LUKIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *fantastika, oneobičeni hronotop i heterotop, sinkretizam religija, ideja žrtve, kulturnalni ratovi, karnevalizacija, estetizacija i estetski utopizam, intermedijalnost, retoričke figure*

Vitomir Lukić (1929–1991) jedna je od najzanimljivijih pojava u umjetničkom i intelektualnom životu Bosne i Hercegovine u drugoj polovici XX stoljeća. Ipak, o njemu je napisan nevelik broj stranica, o slici rata u njegovom djelu tek nekoliko usputnih rečenica. Zapravo, o Lukiću se ne piše, čak i ne razmišlja kao o (anti)ratnom piscu. U ovom radu nastojalo se pokazati da je Vitomir Lukić u svoja dva jedina romana (*Album*, 1968. i *Hodnici svijetloga praha*, 1989) usavršio različite *tehnike* (u značenju *vještine*) pisanja o ratu, ne dopustivši da tema rata izbije u prvi plan. Te su tehnike: fantastika, oneobičeni hronotop i heterotop, sinkretizam religija, ideja žrtve, kulturnalni ratovi, karnevalizacija, estetizacija i estetski utopizam, intermedijalnost (fotografija i slikarstvo), retoričke figure (metafora, simbol, ironija, paradoks, absurd).

*Čovjek svoja mjerila o lijepom i dobrom može stvoriti samo iz onoga što vidi.
Treba njegov vid preduhitriti boljim, već savršenim poretkom stvari
i tako će ružnoća i zlo izgubiti svoje korijene.*
(Vitomir Lukić, *Poezija Nikole Martića*)

1. “NAŠ UMBERTO ECO”

Na tragu ove Lukićeve gotovo utopističke ideje iz eseja o poeziji Nikole Martića ispisivan je i ovaj tekst o slici Drugog svjetskog rata u jedina dva Lukićeva romana – *Albumu* (1968) i *Hodnicima svijetloga praha* (1989).

Vitomir Lukić¹ jedna je od najzanimljivijih pojava u umjetničkom i intelektualnom životu Bosne i Hercegovine u drugoj polovici XX stoljeća. Ipak, o njemu je napisan nevelik broj stranica², o slici rata u njegovom djelu tek nekoliko usputnih rečenica. Zapravo, o Lukiću se ne piše, čak i ne razmišlja kao o (anti)ratnom piscu³.

U studiji o bosanskohercegovačkom romanu 1945–1980. Dejan Đuričković (1991: 306) prvo veli: “Ono što se pouzdano može reći jeste da Lukić nema ni preteča ni srodnika u našoj književnoj tradiciji”, a stotinjak stranica kasnije svrstava Lukića uz Selimovića, Vuletića, Čopića, Koša, Sijarića i Ibrišimovića u “pet zlatnih godina (1966–1971) za emancipaciju romana u BiH” (1991: 427). S druge strane, Trifković (2002: 256) donekle impresionistički zaključuje: “Kad čitate Lukićeve proze, vi uopšte ne asocirate ništa domaće (...). To je europska proza. Bar intencionalno. Lukić više asocira na korifeje moderne zapadne literature nego na neke domaće ovdašnje veličine”.

Kult o Lukiću⁴ razvio se do svojevrsne mitomanije okitivši ovog autora epitetima poput “prozni Duerer”, “bosanski Voltaire”, “Proust iz Uskoplja”, odnosno “francuski pisac”, “hrvatski Joyce”... Čemu ta kritičarska nekritička navada veličati jednog pisca prispodobivši ga veličini drugoga?! Termini utjecaja i uzora u postmoderni ionako su prevladani. Srećom, još poneko reagira protiv stvaranja mita o Lukiću: naime, Mirko Marjanović (2006: 37) s pravom problematizira rečenicu “Da je poživio dulje, Vitomir Lukić sigurno bi bio naš Umberto Eco”, uz obrazloženje da Lukićevoj umjetnosti kao ni njegovoj ličnosti nije potreban mit.

Posebnost Lukićeva, između ostalog, jeste i u njegovom međupoložaju, u raskoraku između moderne i postmoderne. Zapravo, Lukić je predstavnik

-
- 1 Vitomir Lukić (1929–1991) rođen je u Zeleniki u obitelji željezničkog službenika, te je odraстао i školovao se u Donjem Vakufu, Bugojnu, Banjoj Luci, Konjicu i Bosanskom Brodu. Studirao je na sarajevskom Filozofskom fakultetu južnoslavenske književnosti i srpskohrvatski jezik, boravio kao lektor 1965–1967. u Indiji, radio kao profesor i urednik televizijskih emisija o književnosti i slikarstvu. Bio je umjetnik-prozaist (prijevodač i romansijer), pjesnik, eseist, putopisac, književni i likovni kritičar, televizijski autor, rezbar.
 - 2 O vrednovanju Lukićeva djela dva zanimljiva podatka: u Bibliografiju *Hrvatskoga romana 1945–1990*. Cvjetka Milanje nije uvršten niti jedan Lukićev roman; u Anketi magazina Dani (3. 9. 1999), na koju su odgovarali deveterica uglednih teoretičara književnosti, među deset najboljih bosanskohercegovačkih romana dvadesetog stoljeća Lukićeva dva zauzimaju sedmo i osmo mjesto. Istina najčešće nije u krajnostima.
 - 3 “Antiratna književnost”, “antiratno pismo”, “antiratni pisac” jesu sintagme koje su u književnoznanstvenoj misli već dovedene u pitanje, ali diskusija o njima odvela bi nas predaleko.
 - 4 Antun Lučić u svojoj doktorskoj disertaciji (Lučić 2007: 89) stručnjake koji tumače Lukićovo pisanje naziva *lukićistima*, pomne čitatelje njegova djela *lukićofilima* koji nasljeđuju bit *lukićizma*, dok sve navedeno doprinosi općoj *lukićologiji*.

visokog modernizma⁵ i začetnik postmodernizma, što doprinosi sinkretičkom i muzealnom karakteru njegovih romana.

Za prijelomnu 1968. godinu Šuvaković (1995: 146) primjeće da je "karakteriše echo avangardističkih utopija o promeni sveta kroz estetizaciju života i anticipacija postmoderne epohe kroz suočenje sa granicama 'visokog modernizma' i traganjima za drugaćijim (boljim) svetom". Navedeno možemo oprimiriti u Lukićevim romanima. Naime, u dva Lukićeva romana zaratile su države i nacije (Drugi svjetski rat), visoka i niska kultura (Eagletonovi "kulturnalni ratovi"), poetike (modernizam i postmodernizam), diskursi (mimetički i fantastički), mediji (romaneskna proza i fotografija), književnost i historiografija (romaneskno i autobiografsko), pa čak i žanrovi (dijelovi *Albuma* objavljeni su i kao zasebne priče).

2. LUKIĆeve TEHNIKE (NE)PISANJA O RATU

Književnik o ratu može pisati ili ne pisati, a kada piše, može to činiti eksplisitno ili implicitno. Lukić je od ovih potonjih. Nakon što pročitate bilo koji od dva Lukićeva romana, teško da će vam prvi zaključak biti da su to "romani o ratu".

U ovom radu nastojalo se pokazati da je Vitomir Lukić u svojim romanima usavršio različite *tehnike* (u značenju *vještine*) pisanja o ratu, ne dopustivši da tema rata izbije u prvi plan. Te su tehnike: fantastika, oneobičeni hronotop i heterotop, sinkretizam religija, ideja žrtve, kulturni ratovi, karnevalizacija, estetizacija i estetski utopizam, intermedijalnost (fotografija i slikarstvo), retoričke figure (metafora, simbol, ironija, paradoks, absurd).

2.1. Fantastika

Fantastika je u svakog pisca i u svakom periodu *specificum* za sebe. Kako rekosmo, Lukić je predstavnik visoke moderne i začetnik postmoderne; tako je i njegova fantastika moderna i postmoderna, a ne tradicionalna i ne žanrovska.

U drugom tekstu moduse Lukićeve fantastike podijelila sam na *poetski*, *subverzivni* i *sinkretički*.⁶ U danom kontekstu najzanimljivijim nam se nadaje

5 "Visokim modernizmom naziva se elitna i ezoterična umjetnička praksa zasnovana na vrednostima individualnog stvaranja, originalnosti, autonomije izražavanja i visokog estetizma. (...) Visoki modernizam u prozi je razvijan kroz postavangardne forme nelinearne naracije (od Franca Kafke do Žan Pol Sartra).", u: Šuvaković 1995: 80–81.

6 Nedoumice u vezi s imenovanjem modusa Lukićeve fantastike (pri čemu modus razumiјevamo kao "literarni obrazac koji svoje mjesto nalazi u različitim žanrovima") razriješila

subverzivni modus fantastike koji rezultira distanciranjem narativnog subjekta i kritičkim pogledom “odozgo”, “izvana” na svijet koji se otudio, postao fantastičan; to je svojevrsni “bijeg iz ovog svijeta, napuštenog od nade” (Lukić 1989: 226), iz svijeta apokaliptičnog, kakav je postao u ratu (i u *Albumu* i u *Hodnicima svjetloga praha*). Tako ovaj fantastički modus postaje sredstvo kazivanja postupkom alegorije i društveno-političkom aluzivnošću. Iako je funkcija subverzivnog modusa kršenje zadanih socijalnih normi na tematskoj, semantičkoj, sintaksičkoj, strukturalnoj razini, kao i implicitna kritika stvarnosti, znanja i predstava o svijetu, on je ujedno racionalan umjetnički razrađen koncept.

Fantastička književnost ima kontinuitet. Nameće se zaključak do kojeg je došla i Renate Lachmann da formiranje fantastičke književnosti spada u prijelomno doba, *Sattelzeit*, u kojem se vrijednosti znanstvene prosvijećenosti utemeljene na racionalizmu dovode u pitanje. I dok je “prijeolomnih doba”⁷, bit će i fantastike!

Imajući na umu da historijsko vrijeme ne smijemo poistovjetiti s romanesknim (Hamvaš 1996: 61), niti književnu pojedinačnost omeđiti uspoređivanjem s njezinim historijskim predloškom (Peleš 1999: 136–137), ipak se možemo suglasiti s Brochom da je “upravo roman reprezentativno umjetničko svjedočanstvo povijesnog trenutka” (Žmegač 1991: 322). Ne nudi li fantastički roman svjedočanstvo danog trenutka ako samo obrnemo romanesknu sliku? Nije li Mihovil Jerg svojom dječjom naivnošću, estetiziranim, evazivnim i donekle šizofrenim doživljajem svijeta idealan i objektivan svjedok danog trenutka? No, ako svojim “svjedočanstvom” nudi fragment stvarnosti, ako implicitno ili eksplicitno kritizira totalitarno društvo, njegovu ideologiju ili rat koji ugrožava samu ideju ljudskosti – *fantastički roman* time nije postao *političkim romanom* nego je odškrinuo vrata u još jednu dimenziju tumačenja i funkcije fantastičkog. Romanopisac političkog romana “nije saučesnik svog junaka, on

sam dvama dominantnim određenjima i jednim prijelaznim oblikom, koji su se pokazali krovnim i odgovarajućim u danoj situaciji. Naime, *poetski modus* u sebe bi uključivao i intelektualistički, spoznajni, gnoseološki, epistemološki, estetički, larpurlartistički, metafizički, poovsko-borhesovski literarni obrazac, dok bi *subverzivni modus* mogao biti nadređeni pojam kritičkom, političkom, disidentskom, kafkijansko-bulgakovljevskom obrascu Lukićeve fantastike. Kako se u cjelini jednoga djela dva navedena modusa često prepliću, prožimaju, ukrštaju – treći, multimodalni obrazac nazvan je *sinkretičkim* (hibrid, mikstura, sinteza poetskog i subverzivnog modusa u kojoj su njihove međusobne granice propusne, jer prvi lako “procuri” u drugi, i obratno). Detaljnije v. Begović (2010).

⁷ U radu smo pokazali kako se oba Lukićeva romana (*Hodnici svjetloga praha* i *Album*) mogu razumijevati kao implicitna kritika društva i okarakterizirati svojevrsnim antiratnim pismom.

je svjedok njegovog žrtvovanja” (Kovač 2005: 85), dok “protagonisti političkog romana nemaju ni minimum šansi da izbjegnu smrt, mučenje ili deportaciju” (Kovač 2005: 86). Ali Lukićev junak, uz pomoć fantastike, ima barem otvoreni kraj i mogućnost izbavljenja u nekom od paralelnih svjetova⁸.

Iako bi se Vitomiru Lukiću, kao i hrvatskim fantastičarima (Pavičić 2000: 95), mogla prigovoriti implicitno hermetična i elitistična pozicija, Lukića⁹ ne bismo mogli optužiti za eskapizam, kao što je Branimir Donat (1991: 210) optužio hrvatske fantastičare / borgesovce. Pomirljivo obrazloženje nudi Cvjetko Milanja (1996: 79): “bijeg od stvarnosti” nije bijeg, nego svijest da književnost kao takva “nema veze” s društvenom stvarnošću, niti u tom smislu može djelovati na nju ili je mijenjati.

Estetska i književnoteorijska osviještenost fantastike dozvoljavaju nam zaključiti da je fantastički diskurs u Lukićevoj umjetničkoj prozi varirao od dominantno poetskog (u *Sobi za prolaznike* i u *Albumu*), preko sinkretičkog (*Zaustavljeni kalendar*, *Životinje, ljudi*, *Sanovnik nasmijane duše*, *Seansa*), do dominantno subverzivnog modusa fantastike u posljednjem Lukićevom djelu (*Hodnici svjetloga praha*).

2.2. Hronotop

Nesrazmjeran odnos subjektivnog i objektivnog vremena prisutan je i u *Hodnicima* na takav način da bismo mogli uvesti arhetip “metafizike

8 Na ovom mjestu smatramo uputnim ukazati na distinkciju između *fantastičke književnosti* i *magičnog (magijskog) realizma*, jer, kako tvrdi meksički teoretičar književnosti Luis Leal, “u fantastičkoj književnosti (...) pisac kreira nove svjetove, (...) za razliku od pisca magijskog realizma (...) koji ne stvara novi svijet nego magijsko dovodi u naš svijet”, v. http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Magic_realism&printable=yes. Mnogobrojnost autora koji su se (pozabavili ovim pitanjem i razlikovnih obilježja koja su uspostavili potvrđuje nam da smo na izazovnom ali i skliskom terenu znanosti o književnosti. Doduše, našlo bi se i mnoštvo primjera za pogrešno poistovjećivanje ovih dvaju pojmljova (npr. Gene Wolfe: “Magični realizam je fantastika koju pišu govornici španskog jezika”, ili Terry Pratchett: “Magični realizam je lijep način da kažete kako pišete fantastiku”), na što upućuje i Maggie Ann Browers u svojoj iscrpnoj studiji, zaključujući da “za razliku od fantastike, natprirodno u magijskom realizmu ne uznemiruje čitatelja”, u: Browers (2004: 25). U inspirativnom eseju Wendy B. Faris (*Scheherezade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction*: <http://www.readserendipity.com/view.php?story=82&issue=10>) nalazimo razloge preplitanja fantastičke književnosti i magijskog realizma u “autogenerativnoj prirodi fikcije”.

9 U prilog tome, između ostalog, govori i Lukićev razgovor sa Stojićem: “teško je preći preko šutnje kojom pisci nastoje umanjiti tragiku najsvremenijih zbivanja gledajući historiju kao polusatni televizijski dnevnik gdje se savjest može isključiti jednostavnim pritiskom na dugme”. (Stojić 1990: 27)

vremena”¹⁰ u Lukića. Naime, svadbeno slavlje počelo je u jesen (dospijeva jesensko cvijeće, svako jutro treba pograbljati opalo lišće na travnjaku kako bi se produžila iluzija ljeta) (Lukić 1989: 10), fantastičkim obratom nastupa zima (jutro je sobu ispunilo do kraja mladom i optimističnom svjetlošću kratkog zimskog dana) (Lukić 1989: 100–101), potom proljeće i ljeto (intonaciju ljetne noći cvrčci su održavali vrlo visoko za kraj već vlažnoga lipnja) (Lukić 1989: 129), a zanimljivo je da smjene nastupaju unutar pet dana koliko traje slavlje, dok je dan šesti (nije li to biblijski, arhetipski motiv čovjekova postanja, u ovom slučaju simboličke simbioze – braka) određen za sam čin vjenčanja, nakon kojeg će se mladenci upustiti u stvaranje novog svijeta, nasuprot njegovom razaranju u ratu pred kojim bježe. Time se zatvara prirodni ciklus. Ciklus se za vrijeme romaneske radnje neće stići ponoviti, pa je i tetka Paula u ljeto okitila bor, jer ju je glas u snu upozorio da će ove godine zaboraviti na Božić. (Lukić 1989: 151–152) Književna kritika uočila je da je vrijeme u *Hodnicima svjetloga praha* “prevashodno simboličko vrijeme, neka vrsta sveukupne istorije svijeta kojoj samo kao nužno polazište služi imenovanje vremenskog odsjeka vezanog za poratna zbivanja i proces kolektivizacije u Hercegovini” (Golijanin, Kazaz 2002: 243). To vrijeme je i absurdno: “Mihovil Jerg se začudi da je danas nedjelja, da je uopće neki dan i da to što se redaju datumi i dani ima nekoga smisla” (Lukić 1989: 97), a kada je islijedivanje i odvođenje na saslušanja počelo i danju (više njegovo vrijeme ne pripada njemu) preostalo mu je samo da konstatira: “ja sam od sada (...) stanovnik nekog drugog vremena” (Lukić 1989: 153). Uskoro će postati i posjetilac nekog trećeg vremena – zagrobnog, onostranog pri susretu s pokojnom majkom u gradskim katakombama. Kad mu je zacijelila rane mašču umućenom s vremenom, majka mu otkri još jednu tajnu: “Gore je drukčije vrijeme (...). Ovdje vrijeme stoji – jedan tren je kao jedan vijek.” (Lukić 1989: 224) Tako smo (zapravo već od sintagme u prvom pasusu romana “apstraktno vrijeme u knjižnici”) pripremljeni da vremenski okvir romana ne smatramo realnim niti konkretnim, nego književnim, čak simboličkim, zašto ne i metafizičkim.

Na tragu Borgesove ideje o *povijesti vječnosti*, kadri smo zaključiti da se ne zbiva sve u vremenu nego i u vječnosti. I Lukić je svjestan te distinkcije, naročito ako se uzmu u obzir ljudska i božja mjerila: obred vjenčanja u crkvi skraćen je “jer mi svoje vrijeme brojimo dok je božje vrijeme vječno” (Lukić 1989: 205), dok puni ceremonijal “važi samo za one sretne prilike kada ljudski i božanski satovi kucaju u kratkotrajnom sinkronitetu” (Lukić 1989: 206). Rat

¹⁰ O “viziji metafizike vremena” kojom u *Hodnicima svjetloga praha* Lukić nadilazi povijest govori Enver Kazaz (2004: 135).

je i u *Albumu* desinhronizirao te satove, jer je fotografiranje na obiteljskom okupljanju propraćeno naratorovim zapažanjem: “Pozirali smo nekoj vječnosti. I bili smo svi neznatno preplašeni.” (Lukić 1968: 38)

2.3. Heterotop

Heterotop koji je smješten jedino u samome tekstu (premda Lukić nudi aluzije ili kao predložak uzima poznati topos, efekt konačnog prepoznavanja izostaje) jeste kuća Jergovih u *Hodnicima svjetloga praha*. Ona nije samo mjesto događanja već pribavlja semantički materijal za konstruiranje narrativnih svjetova (vidljivih i nevidljivih), koji se dijele na antagonističke (neprijateljske) podsvjetove i na svijet sjena (likovi u njima posrednici su među svim tim svjetovima).¹¹ Poput Poeove *Maske crvene smrti* u kojoj su se gosti i domaćini sklonili pred kugom u okrilje kuće, obitelj Jerg, njihovi rođaci i gosti sklonili su se od rata. Iako je kuća zaštićena, od ostatka svijeta izolirana, ideja se pokazala u oba slučaja utopističkom: zbog maske smrti, odnosno ljudi pod maskama (Krleža bi kazao Nepoznatog Nekog). Jerg osjeti strašno gađenje koje se odnosilo “na nedodirljive stvari kao što je bio pojam kuće, jer zidovi više nemaju važnost ako su prestali da ga štite” (Lukić 1989: 125).

2.4. Religija

Filozofska misao (Šarčević 1990: 66) ističe, a Lukićovo djelo potvrđuje (naročito u *Hodnicima svjetloga praha*), da se ideje spasa, od religije do sekularizacije, mogu lako izopaćiti u aparat prisile, u pakt s totalitarnim moćima. U kontekstu romana novo je društveno uređenje proglašilo Boga mrtvima, a državu njegovom zamjenom. “Sastavnica ‘Bog’ se uklanja iz svih tradicionalnih pozdrava sve dok se referendumom, bez ijedne alternative, ne donese odluka o njegovom postojanju. Crkvi će biti dozvoljeno da od sada djeluje u sastavu kemijske industrije kao proizvodni pogon opijuma za narod¹², a u liturgiji će se pojam Boga svuda zamijeniti pojmom države.” (Lukić 1989: 142) Implicitnu kritiku rata upućuje Svećenik pastvi (i recipijentima) u *Hodnicima svjetloga praha*: “Raspojasana sila mržnje kojom se čovjek obara na čovjeka udaljava nas ne samo od moralnog savršenstva, nego obezvredjuje život kao najviši dar stvaranja.” (Lukić 1989: 205)

11 O narrativnim svjetovima, pozivajući se na Doležela, na sličan način piše Gordana Slabinac (1995: 87).

12 Direktna aluzija na Marxovu krilaticu: *Religija je opijum za narod!*

Jedini način spajanja prividno nespojivog Lukić je pronašao u Ljubavi, jer “upravo se u ljubavi gube granice između paganskog i kršćanskog, između starog zavjeta s nenadmašnom ‘Pjesmom nad pjesmama’ i novozavjetne čisto kršćanske agape, pretvorene u moralnu ideologiju”. (Lukić 1984/1985: 350) Slično poručuje i u *Hodnicima svijetloga praha* (Lukić 1989: 210) obogaćujući romanесkni tekst biblijskim tekstrom: student-kum ritual vjenčanja upotpunio je stihovima Pavlove poslanice Korinćanima¹³, “najljepšim stihovima koji su ljubav povezali sa strašću vjere u pravi smisao života”. Kršćansko-budistički spoj Lukić je ostvario u Kristininom liku – njezinu ime i njezina žrtva aludiraju na tradiciju kršćanske mistike, dok je karma kojom protagonistica zrači ravna onoj budističkih svetaca. I Lučić u svojoj disertaciji ukazuje na mogućnost utjecaja budističkih pogleda na ahimsu¹⁴ u Lukićevu djelu.

2.5. Ideja žrtve

Ideju žrtve razradio je britanski kulturni teoretičar Terry Eagleton (2006: 122–123) ustvrdivši da je svjetska književnost napućena žrtvenim jarcima i analiziravši pojam “krivog nedužnika” na primjeru Richardsonove *Clarisse*. Sagledamo li Lukićevu Kristinu u svjetlu ove teorije, pokazat će se da je i sama lik žrtvenog jarpa (pharmakosa) i to onaj njegov tip mučenice koja prihvata nebitak u ime razvijenijeg postojanja. “Viktimizacija” Kristinina nastupila je njezinom bolešću u besmislu rata kada je počela još strasnije i još očajnije umirati. Ali, ni “poslije iščeznuća nije prestala da uživa u žrtvi. (...) Kristina je sada duh žrtve” (Lukić 1968: 137), jer, ne zaboravimo, “rijec ‘žrtva’ (sacrifice) doslovno znači ‘sakraliziranje’, činjenje svetim. (...) Da bi prešla iz jednog stanja u drugo, stvar mora proći kroz proces smrti i rastvaranja (...). Žrtva se odnosi na prijelaz unižene stvari iz ponижenja u moć”, kako podsjeća Eagleton (2006: 123). Kristinino ime izvodimo iz Kristovog, tako da je i Kristinin lik obavljen svetačkim oreolom i opterećen svetačkim mukama. Kada je Kristina oboljela u izbjeglištvu, “u drugu sedmicu unijela je svoj golemi križ i ovog trenutka leži ravnodušna prema tome šta ćemo misliti o njoj” (Lukić 1968: 127), bilježi narator. Upravo je dječak-narator Kristinin egzeget, tumač njezina (ne)sjetačkog života.

Protagonistu *Hodnika svijetloga praha* također bismo mogli nazvati žrtvenim jarcem, što primjećuje i lik Svećenika u romanu: “Ovome čovjeku ne

13 Pavlova poslanica Korinćanima, između ostalog kaže: (...) kada bih imao puninu vjere, (...) / a ljubavi ne bih imao, / bio bih ništa.

14 *Ahimsa* (sanskr. *ne povrijediti*) osnovni je moralni zakon budizma i hinduizma kojim se zabranjuje ubijanje živih bića, a time i svako krvoproljeće i rat.

treba simbolična žrtva. On sam je žrtva.” (Lukić 1989: 208) Usko skopčana s idejom žrtve jeste ideja svetosti. I za samu riječ “svetac” Lukić drži da je “teško (...) naći prostor gdje bi se izgovorila ta riječ, a da joj se ne oduzme dobrostanstvo. Takve prostore mi smo odavno već razorili, čak i u sebi samima” (Lukić 2009a: 215), dok u drugom tekstu veli da je “nemoguće da svetosti ne pridodamo i atribut ljepote zato što su obje apsolutne vrijednosti” (Lukić 2009b: 217).

2.6. Kulturalni ratovi

Pišući o kulturalnim ratovima, Eagleton (2002: 75) zaključuje: “Ako je politika ono što ujedinjuje, kultura je ono što razdvaja”, a Pjero Zanini (2002: 54) utvrđuje osnovnu ulogu granice tog kulturalnog razdvajanja kao “isticanje i jasno izražavanje razlika: ona (granica, E. B.-S.) pomaže da shvatimo kada i gdje se jedna stvar završava a druga počinje”. U romanu *Album* dječak-narator i njegova obitelj u ratnim godinama izbjegli su u muslimansko selo, koje je za dječaka granični prostor počinjanja Drugog, njegovog etnofolklora, o čemu narator bilježi: “Muslimanski dio življa igrao je kola po dvorištima, tromo i ukočeno u gluhim predasima harmonike, otrgnute i sa izvraćenim naličjem svojih nabora prosutih u luku do zemlje kao raširen paunov rep. (...) U se-ljačkim kolima šmajseri su se već javljali kao muzička pratnja koja je davala takt atavističkim osjećanjima te glupe epizode vremena.” (Lukić 1968: 65–66) Dječak je fantastičkim doživio prizor salijevanja strave; zatekao je majku s velikom maramom preko glave dok je stara muslimanka trebala u olovo uobličiti njezin strah i brigu. Strah je obuzeo njega, a majka ga je utješila riječima: “Igramo se.” (Lukić 1968: 68)

2.7. Karnevalizacija

U *Hodnicima svjetloga praha* studenti i hercegovački rođaci osnovna su opozicija manifestaciji karnevala kao raspusnog oslobođanja životne energije. No, pri uručivanju svadbenih darova ili nadigravanju u plesu iz njih progovara arhetipski izraz smjehovne narodne kulture. I jedni i drugi djeluju pod utjecajem kolektivne karnevalske svijesti koja “nadilazi granice jedne epohe, jednog žanra i uvijek se čuva u kulturnom pamćenju i nanovo obnavlja, naročito u kriznim periodima, razdobljima pokreta, prijeloma u kulturi i društvu u cjelini” (Katnić-Bakaršić 2005: 23). U romanu se karneval svadbe, koja slavi ljubav i život, suprotstavlja mržnji i ubijanju. To je, zapravo, potvrda Bahtino-

ve (1978: 15–16) teze da su “praznici u svim etapama svog istorijskog razvijanja bili u vezi s *kriznim*, prelomnim trenucima u životu prirode, društva i čoveka”.

I tutanj furioznog Glamočkog kola zapravo je samo karnevalizirani prizor društvenog kraha, koji u ideološkoj interpretaciji “oslobodilačkih pokreta bliske budućnosti” može biti razmotren kao “mogućnost upotrebe narodne koreografije u diverzantske svrhe za rušenje građanskih društvenih poredaka bez upotrebe klasičnog eksploziva” (Lukić 1989: 230). Ako je karneval nekada bio opozicija institucionaliziranoj moći, iz navedenog vidimo da on može postati i jedno od sredstava njezina djelovanja.

Na početku pripovijesti Mihovil Jerg ugledao je cirkusku opremu, šatru, ringlšpil i “obuzet recidivom dječjeg oduševljenja za iznenadne spektakle” (Lukić 1989: 12) upitao: “Hoće li to biti predstava?” (Lukić 1989: 12). Opravданo je osjetio zebnju zbog zlokobnog odgovora lica pod klaunskom maskom: “Da, bit će predstava, gospodine” (Lukić 1989: 12), jer će kasnije i sam dobiti ulogu u teatru u kojem režira režim. Naime, kada njegov život postane “igrackom podzemnih sila” (Lukić 1989: 95), doveli su tog istog klauna “da mu udara bezsumne (hic!) šamare sve dok ne prizna da je njegovo prezime zapravo tajna šifra neke zavjereničke međunarodne organizacije” (Lukić 1989: 113).

Karnevalesski smijeh kao spoj ozbiljno-smiješnog utisnut je na licima Lukićevih junaka. Ako je na početku romana *Album*, za vrijeme velikih spremanja, Kristina bila “inkarnacija cirkusanta” (Lukić 1968: 26) (zamackana, nasmijana, odjevena u šarene neodgovarajuće krpe kao za maškare), u razvoju romaneskne radnje ljubavne i životne nedaće od nje su načinile “velikog tužnog klovna” (Lukić 1968: 47), da bi, u konačnici, oboljela Kristina u izbjeglištvu i ratnom zbjegu “tako (...) brzo prestala da bude djevojka koja je sve pobjeđivala osmijehom” (Lukić 1968: 102). Suglasni smo s prigovorom Bahtinovih kritičara (White/Stallybrass, LaCapra) (Biti 2000: 203) koji upozoravaju da Bahtin prenaglašuje oslobođajuću, a zapostavlja društveno reguliranu narav karnevala. Jer, kako nas Anders (1985: 373) podsjeća, “tamo gde padaju stvarne žrtve i počinje umiranje, prestaje carstvo igre”.

2.8. Estetizacija i estetski utopizam

U kontekstu rada zanima nas postupak estetiziranja u Lukićevim romanima, dominantno prisutan u poricanju surove ratne zbilje i u *Albumu* i u *Hodnicima svijetloga praha*.

Ironiziranjem pokušaja eufemiziranja ratne zbilje Lukić nam je u *Albumu* dao upečatljivu sliku rata: “govorilo se: ‘Šta ćemo – rat je.’ (...) to je bio komentar posljednjih pisama zaručnica vojnicima na front nakon što je

izgubljeno strpljenje i vjera; to su klonulim ramenima izgovarale majke čija su djeca donijela u kuću prvu ukradenu stvar. To su kroz dim ponavljale djevojke na krilima stranih oficira. To su govorili otpravnici vozova izgubljenim putnicima na nekoj prelaznoj stanici.” (Lukić 1968: 59)

Naravno, ne smijemo smetnuti s uma da “estetizam po svom izvorištu nije eskapizam nego implicitna kritika i pokušaj pjesničkog prevazilaženja otuđene stvarnosti” (Novak 2003: 133). Ako su rat i totalitarna vlast romanesknu stvarnost učinili *otuđenom*, a čovjeka u njoj *zastarjelim* (Anders (1985: 222–254) veli da je u takvoj stvarnosti zastarjela ideja privatnosti – zbog aparat za prisluškivanje, zbog toga što je *slušati* postalo *sa-slušati*, kao i ideja umiranja – u takvom se vremenu ne umire nego *biva usmrćen*), to nam daje pravo estetizaciju u Lukićevim romanima čitati kao implicitnu kritiku društva, a same *Hodnike svjetloga praha*, kao i *Album*¹⁵ uostalom, okarakterizirati svojevrsnim ratnim pismom. “U totalitarnom režimu estetika uspostavlja paradoksalnu vezu sa politikom: ona joj je podređena”, tako da je i profesor Jerg pozvan u P.E.N. centar zbog smjelih teza u njegovom predavanju o Mallarméovoj transformaciji realnog svijeta u imaginarni, gdje su ga upozorili da je potrebno da “vlastiti pristup” zamijeni “njihovim polazištima” (Lukić 1989: 167). Protagonist *Hodnika svjetloga praha* profesor je estetike, njegova kultura¹⁶ je Ljepota, prepoznatljiva u stilu odijevanja, načinu dekoracije bašće ili trpeze, pa sve do poricanja zbilje koje vrhuni u panestetizmu (osjetilni svijet golema je umjetnina). Kad su ga prvi put dva nepoznata čovjeka odjevena u sivo odvela na saslušanje, “on posumnja da se ovdje doista ne radi o kakvoj predstavi. Možda su maštoviti klerici ‘Karminu buranu’ pretvorili u neku mnogo grublju fantastičnu verziju naličja života o kome mi uopće ništa ne znamo. ‘Izvinite (...) da ovo ipak nije neka komedija.’” (Lukić 1989: 94–95) Vrhunac poricanja eufemiziranjem zbilje nalazimo na kraju romana kada profesor Jerg ugleda prizor izmasakriranih tjelesa, s povezima preko očiju, kako plutaju u vodi i pita kočijaša: “Je li to izložba?” (Lukić 1989: 231) Pokušaj traženja smisla u umjetnosti u besmislenim životnim uvjetima uočio je i Jungov suradnik Henderson (Jung 1974: 107), otkrivši da je za vrijeme rata povećano zanimanje za Homera, Shakespearea, Tolstoja i to za one odlomke u njihovom književnom djelu koji ratu daju njegov “arhetipski smisao”. S druge strane, Lukić i ovom uvriježenom mišljenu pristupa s ironijskim uklonom: Antoan

15 Za *Album* Gordana Muzaferija (2002: 114) ustvrdila je da je riječ o “artističkom modelu romana, (...) sa imanentnim antiratnim stavom”.

16 U jednom od mogućih značenja te riječi: *oblik univerzalne subjektivnosti na djelu u svakome od nas* (Eagleton 2002: 15).

Lepran poklanja Mihovilu Jergu faksimil prvog izdanja Erazmove *Pohvale ludosti*, groteskno djelo o besmislu rata, pokazujući da “Nije mogao doći neobičniji poklon u još neobičnije vrijeme.” (Lukić 1989: 80) Cijelo potpoglavlje potvrda je Stojićevog zaključka da “Lukić ideologizaciji ne suprotstavlja kontraideologiju, već ezoteriju, apstrakciju, muziku” (Stojić 2006: 11), a što je na ovom mjestu nazvano panestetizmom. Osim Jerga, svijet u kojem treba opstati kad su ga napustili oni koje volimo estetizira i narator u *Albumu* različitim jezičkim inačicama koje pronalazi za Kristinu smrt – odlazak, nestanak, iščeznuće, skrivanje...

2.9. Intermedijalnost

U prilog jednoj od funkcija fotografije u književnosti govori teza Renate Lachmann (2002: 323) o fotografiji kao vjesniku smrti, o međuovisnosti smrti i strasti (Tod und Eros) i, shodno tome, vječitoj dilemi: Je li fotografija umjetnost ili neumjetnost?¹⁷ Repliku na ovu dilemu nalazimo u *Albumu*, na čijim je stranicama, kao i na stranicama albuma uvezanog u zelenu krokodilsku kožu s naslovom “KRISTINKA 1940.”, “živjela Kristina”, jer, kako veli narator u romanu, “slike onda počinjemo shvaćati kada iznevjerimo njihov fakt” (Lukić 1968: 149). Također, slika je početak i svršetak za Lukića – “slika je prvi odgovor svjetlosti na izazov predmeta i oblika, kojim se u oku novorođenčeta zapaljuje iskra svijesti. Ona je posljednji hropac svijeta koji se još jednom okreće u pogledu mrtvaca.” (Lukić 1976: 9–10)

A što se tiče medija slikarstva, Mihovil je Jerg, na opskurnom putu koji prolazi sa Svećenikom, na zidovima jedne sobe vidio, ne slučajno, slike Vlahe Bukovca¹⁸. Najezda prosjaka, bogalja i nakaza u predratnim godinama podsjeća na likove s Bruegelovih slika. Kao da je romaneskna zbilja prihvatljivija, “lakše svarljiva” ako ima pandan u umjetnosti.

2.10. Retoričke figure

METAFORA: U *Hodnicima svjetloga praha* tutanj Glamočkog kola metafora je za nadolazeći rat, njegova razaranja, izbjeglištvo i druge nedaće koje ratna pometnja sa sobom nosi:

17 Na ovom mjestu dopustit ćemo sebi opasku o vezi književnosti, fotografije i slikarstva: naiime, čini nam se kao da je u *Albumu* Lukić navijestio hiperrealizam, pokret u slikarstvu 70-ih i 80-ih godina XX stoljeća koji teži vrijednosti fotografije u slikarstvu, krajnjoj realnosti u reproduciraju likovnih motiva. Vitomir Lukić tu je ideju realizirao u književnosti.

18 Vlaho Bukovac (1855–1922) hrvatski slikar, začetnik moderne, prikazivao je mitologische, alegorijske i sakralne sadržaje.

Tutanj se postepeno prenio preko ulice i na svom koncentričnom putu zahvatio je nekoliko starih kuća sklonih rušenju da bi pospješio nemovni historijski proces njihova pada, ostavljajući im još samo toliko vremena da njihovi stanovnici, zblanuti u jutarnjim posteljama naglim nastupom nepogode, u pometnji napuste kuću. (Lukić 1989: 229)

SIMBOL: Ljubičasta boja, učestalija od ostalih i u cijelokupnom Lukićevu opusu, simbolički je obremenjena. Možda je tumačenje simbolizacije ljubičaste boje u Lukićevom djelu moguće iščitati u epizodi Lucijinog izlaska izvan okrilja doma s ljubičastom koprenom na licu umjesto svadbenog vela. Iako joj se najprije učinilo da je cijeli dan prekriven ljubičastim zatišjem, "svijet nije uspijevao ublažiti sliku užasa time što je njegova katastrofa postala ljubičasta". (Lukić 1989: 197) Parafrazirajući navod zaključujemo da ni simbolizacija romaneske zbilje ne uspijeva ublažiti sliku užasa svijeta izvanstkovne zbilje.

PARADOKS: Navest će samo jedan primjer iz *Albuma*: "Jedna strašna stvar dobila je mjeru utješnosti: svuda se sa jednakim šansama moglo umrijeti". (Lukić 1968: 66)

IRONIJA: Politička ironija vidna je odnosu prema komunističkoj ideologiji i socijalističkom društvu koji zagovaraju besklasno društveno uređenje i pravičnu raspodjelu materijalnih i kulturnih dobara. A kako gospodin Jerg ima "previše, više nego što u pamćenje može stati" (Lukić 1989: 93), on mora za svaki posjed dokazivati odakle je došao u privatno vlasništvo, a kako više nema predaka od kojih tvrdi da je to naslijedio, odgovarat će i za njih. Naredni korak je eksproprijacija, ali, naravno, "opravdana": oranice na jugu su mu oduzete "sa obrazloženjem da su upijale višak sunca koje po nepisanom pravu pripada svima. Zatim je odlukom prijekog suda izvršena konfiskacija zapadnih šuma jer su izvozile preko granice reakcionarne sjene za vrijeme ljetnih sutona" (Lukić 1989: 113). Čak su mu stražari otuđili sat uz obrazloženje da je "njegovo vrijeme prošlo" (Lukić 1989: 115). Ironija vrhuni u činjenici da je odluka komisije otkucana njegovom pisaćom mašinom!¹⁹

19 S obzirom na to da se u sljedećem primjeru mijesaju retorička i kosmička ironija (kako bi kazali dekonstrukcionisti), navest ćemo ga izdvojeno: u romanu *Album* i pripovijetki *Oproštajna predstava u dva dijela posvećena rodnom gradu* ironizirana je navada da se prilikom smjene vlasti promijene i pozdravi, nazivi ulicama i trgovima. Nakon posljednjeg rata u Bosni i Hercegovini sarajevsko naselje Stup dobilo je ulicu Vitomira Lukića.

Tekstom se pokušala osvijetliti dosad nedovoljno osvijetljena dimenzija (slika rata) u romanima Vitomira Lukića, čime se nudi i jedan od mogućih kodova za *dešifriranje suštine poruke koju je ostavio*²⁰.

LITERATURA

- Anders, Ginter (1985), *Zastarelost čoveka*, Nolit, Beograd
- Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Nolit, Beograd
- Begović, Ena (2010), *Fantastički diskurs u pripovijetkama i romanima Vitomira Lukića*; rukopis magistarskog rada odbranjenog na Filozofskom fakultetu u Sarajevu
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Browers, Maggie Ann (2004), *Magic(al) Realism*, Routledge, London – New York, 2004
- Donat, Branimir (1991), *Izabrana djela*, PSHK, knj. 157/II, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb
- Đuričković, Dejan (1991), *Roman 1945–1980*, Svjetlost, Sarajevo
- Eagleton, Terry (2002), *Ideja kulture*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Eagleton, Terry (2006), *Sveti teror*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Golijanin, Sanja, Kazaz, Enver (2002), „Odnos narativnih i vremenskih planova u Lukićevom romanu Hodnici svijetloga praha“, u: *Tečevina i otklon: Književna kritika o Vitomiru Lukiću*, priredio Antun Lučić, Naklada ZORO, Zagreb – Sarajevo
- Hamvaš, Bela (1996), *Teorija romana*, Biblioteka Prozorja, Svetovi, Beograd
- Jung, Carl G. (1974), *Čovjek i njegovi simboli*, Mladost, Zagreb – Mladinska knjiga, Ljubljana
- Katnić-Bakarić, Marina (2005), *Mihail Mihailovič Bahtin – kuljni teoretičar dijalogizma i karnevalizacije*, Novi Izraz, br. 27–28, Sarajevo
- Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Naklada Zoro, Sarajevo – Zagreb
- Kovač, Nikola (2005), *Politički roman. Fikcije totalitarizma*, Armis-Print, Sarajevo
- Lachmann, Renate (2002), *Medium: Phantasmatisierung der Photographie – Turgenevs Erzählung “Klara Milić”*, u: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main

20 Aluzija na Lukićevu misao: “Treba čuvati (...) onaj izuzetni bljesak čovjeka koji je prošao kroz vrijeme, dešifrirati ga u zatvorenoj komori svoga duha i objaviti suštinu poruke koju je ostavio.” (Lukić 1997: 41)

- Lučić, Antun (2007), *Veze ljudi, životinja i stvari*, Naklada DHK HB – Erasmus Naklada, Mostar – Zagreb
- Lukić, Vitomir (1968), *Album*, Svjetlost, Sarajevo
- Lukić, Vitomir (1976), „Voda“, u: *Sanovnik nasmijane duše*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Lukić, Vitomir (1984/1985), „Poezija Nikole Martića“, u: *Veselko Koroman – Nikola Martić*, Edicija Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga, knj. 33, Svjetlost, Sarajevo
- Lukić, Vitomir (1989), *Hodnici svijetloga praha*, Svjetlost, Sarajevo
- Lukić, Vitomir (1997), „Ladina smrt“, u: *Soba za prolaznike*, ABC naklada, Zagreb
- Lukić, Vitomir (2009a), „Guča Gora“, *Bosna franciscana*, br. 30, Sarajevo, XVII/2009
- Lukić, Vitomir (2009b), „Sedam stoljeća franjevačke sadašnjosti“, *Bosna franciscana*, br. 30, Sarajevo, XVII/2009
- Marjanović, Mirko (2006), „O Vitomiru Lukiću s poštovanjem“, u: *Vitomir Lukić (1929 – 1991). Oblik i prah*, Društvo pisaca BiH – Međunarodna književna manifestacija Sarajevski dani poezije, Sarajevo
- Milanja, Cvjetko (1996), *Hrvatski roman 1945.-1990. Nacrt moguće tipologije hrvatske romaneske prakse*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu
- Muzaferija, Gordana (2002), „Lukićev ‘Album’ kao sjećanje i kao prisutnost“, u: *Teclevina i otklon: Književna kritika o Vitomiru Lukiću*, priredio Antun Lučić, Naklada ZORO, Zagreb – Sarajevo
- Novak, Boris A. (2003), „Glazbenica tišine“, *Novi Izraz*, br. 21, Sarajevo, VI/2003
- Pavičić, Jurica (2000), *Hrvatski fantastičari. Jedna književna generacija*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb
- Peleš, Gajo (1999), *Tumačenje romana*, ArTrezor naklada, Zagreb
- Slabinac, Gordana (1995), „Fantastički impuls moderne književnosti“, *Republika*, br. 3-4, Zagreb
- Stožić, Mile (1990), „Bijeg od istrošenog jezika, intervju s Vitomirom Lukićem“, *Odjek*, br. 5, Sarajevo, XLIII/1990
- Stožić, Mile (2006), „Potraga za izgubljenom dušom“, u: *Vitomir Lukić (1929 – 1991). Oblik i prah*, Društvo pisaca BiH – Međunarodna književna manifestacija Sarajevski dani poezije, Sarajevo
- Šarčević, Abdulah (1990), *U labirintu svijeta: diskurs moderne i postmoderne: kriza zapadnog uma, pluralitet racionalnosti*, Svjetlost, Sarajevo
- Šuvaković, Miško (1995) *Postmoderna (73 pojma)*, Alfa, Beograd
- Trifković, Risto (2002), „Vitomir Lukić“, u: *Teclevina i otklon: Književna kritika o Vitomiru Lukiću*, priredio Antun Lučić, Naklada ZORO, Zagreb – Sarajevo
- Zanini, Pjero (2002), *Značenja granice. Prirodna, istorijska i duhovna određenja*, Clio, Beograd

Žmegač, Viktor (1991), *Povijesna poetika romana*, GZH, Zagreb
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Magic_realism&printable=yes
<http://www.readserendipity.com/view.php?story=82&issue=10>

THE DEPICTION OF WAR CAPTURED IN *ALBUM* AND MASKED IN *HODNICI* – NOVELS BY VITOMIR LUKIĆ

Summary

Vitomir Lukić (1929–1991) is one of the most interesting figures in the artistic and intellectual life of Bosnia and Herzegovina in the latter half of the 20th century. Despite this, few pages have been written about him, and only a few sentences in passing about the depiction of war in his work. In fact, Lukić has not been written about or even considered as an (anti-) war writer. This paper seeks to demonstrate that his only two novels (*Album*, 1968 and *Hodnici svjetloga praha*, 1989), Vitomir Lukić perfected various *techniques* (in the sense of *skills*) of writing about war, without letting the subject of war occupy the foreground of his novels. These techniques are fantasy, unexpected chronotope and heterotope, religious syncretism, the idea of the victim, culture wars, carnivalization, aestheticization and aesthetic utopianism, intermediality (photography and painting), and rhetorical figures (metaphor, symbol, irony, paradox, the absurd).

KEY WORDS: *fantasy, unexpected chronotope and heterotope, religious syncretism, the idea of the victim, culture wars, carnivalization, aestheticization and aesthetic utopianism, intermediality, rhetorical figures*

IV

Emilija KOVAC

DISCIPLINIRANJE TRAUME: KRHOTINE RATA

KLJUČNE RIJEĆI: *po/ratni diskurs, interdiskurzivnost, neoegzistencijalizam, ironija*

Rad razmatra kontinuitete i inovacije u tretiranju teme rata/porača na konstrukcijskoj i svjetonazornoj razini. Analizom strukture narativnih i stilističkih elemenata romana dvoje autora zamjetno prisutnih u hrvatskoj i bosanskohercegovačkoj književnosti (Tatjana Gromača, Josip Mlakić) utvrđuje se geneza unutar njihovih osobnih poetika te unutar povijesnoga konteksta nacionalnih književnosti. Uspostavljene paralele Gromača – Ugrešić te Mlakić – Andrić svjedoče konstantnu i horizontalnu i vertikalnu premreženost tematiziranog kulturnog areala relevantnim idejama. Budući da, prema nekim kritičarima (Pavičić, Donat¹), tema rata nije u hrvatskoj književnosti realizirana na primjerenoj vrijednosnoj razini, osobito zbog rezerviranosti dobrog dijela autora mlađe generacije, njeno kontinuiranje u postratnom diskursu važno je za profiliranje cjelovitosti nacionalnog korpusa.

1. KORPUS

Budući da je književnost na neki način odraz društva iz kojeg nastaje, u književnosti Hrvatske i BiH upravo zbog srodnosti društvenih uvjeta nalazimo niz dodirnih točaka. Slijed predraće – rat – poraće i kontinuitet procesa koji definiraju tovremeno društvo u njegovim temeljima, zamjetljivo su upisani u literaturi i sinkronijski, u horizontalnom supostojanju, i u sukcesiji, vertikalno – u obliku generacijskog nadovezivanja.² Obje mogućnosti rasprava

1 “U usporedbi onoga što je o ratu napisano u Zagrebu i onoga što nam je stiglo i još stiže iz Sarajeva, duboko sam uvjeren da je najbolje ne prihvati se jalova posla uspoređivanja, već posramljeno šutjeti.” Branimir Donat, Bosanskohercegovačka književnost i rat - DANI <https://www.bhdani.com/arhiva/216/t21610.shtml>

2 U svojoj zreloj fazi niz je mlađih autora (T. Gromača, I. Simić-Bodrožić, M. Kolanović) ovoj temi, njenim inkorporiranjem u moderni senzibilitet i nove poetičke strategije, znatno doprinijelo na umjetnički relevantan i idejno osoban način.

argumentira akcentiranjem srodnih tematsko-idejnih momenata u djelu Du-bravke Ugrešić i Tatjane Gromače, koje su dovedene u sinkronijski suodnos s poetičkim principima Josipa Mlakića, autora prisutnog u obje književnosti, naznačujući njegov dijaloški suodnos naspram Andrića.³

2. UPISIVANJE TRAUME: SLOJEVI

2.1. Društveni fon

Naznačeni autori, u svojoj opredijeljenosti za angažirano razmatranje zbilje, djelo ispisuju kao osobne manje ili više mimetične priče. Koliko god umjetnički *procede* stilizira, priče, da bi realizirale kritiku zbilje (što je vrlo bitan moment njihovih poetika), moraju na zamjetljiv način upisati elemente analogije sa zbiljom. Mlakić tako prostor svoje priče oblikuje kao *neimenovani grad na bosanskohercegovačko-hrvatskoj granici koji bi trebao biti fikcija, ali posjeduje dovoljno elemenata da u njemu lako prepoznajemo fragmente mnogih gradova koji su prošli istu sudbinu.*⁴ Spona je između Mlakića i Gromače je kontekstualna situacija bolesti: u oba slučaja zbilja postaje ludnica, konfliktan i nelogičan slijed pojedinosti u kojem je postojanje i funkciranje nemoguće bez izvanjskih intervencija (alkohol, psihoterapija, tablete⁵). Egzistencijalna tjeskoba naglašena je neprestanom sjenom *odlaska* kao alternativom postojanju u zbilji: u Gromačinu romanu majka odlazi u bolnicu/ludnicu, Mlakićevi likovi u svijet fiks-ideja (Karlo – brojenje, Braco – sakupljanje najljepnica i figurica, Inženjer – religija...) ili doslovног izlaska iz života (Dragan i Braco opredjeljuju se za samoubojstvo).

Za Mlakića rat je intenzivno i duboko upisivanje u biće, tj. više činjenica psihološkog nego socijalnog reda. Priča i likovi razvijaju se sporo i ravnomjerno: nema dramatičnih skokova, iz slike u sliku situacije se pomiču u detaljima, simulirajući ponekad tehniku filmske repeticije. Autor nije zatočenik teme/vremena kao njegov lik: odabrani koncept lika prati i analitički i emotivno.

Metafora izvrnute rukavice (Ugrešić) i ludnice (Gromača) za aktualno vrijeme u oba je diskursa osnova za postizanje ironizacijskih konotacija. Macbethovski obrat (*majčina su rasuđivanja bila normalna, samo što su, zbog svoje normalnosti, posve odudarala od vanjskog svijeta; mama je bila "suviše*

3 A moj prethodni roman, *Tragom zmjske košuljice*, svojevrsni je hommage Ivi Andriću, tako da sam stil pripovijedanja prilagodio i tome. <http://www.knjizevnost.org/30/rubrike/intervjui/Intervjui>

4 <http://www.jutarnji.hr/Jutarnjem listu Jagna Pogačnik, 27.10.10.>

5 "U gradiću odakle su dolazili otac i majka ljudi su bili na antidepresivima", Gromača, 95; "Probo sam i s tabletama. Ne pomaže", Mlakić, 139.

normalna, što je donekle graničilo s nenormalnim, 16) upisan je u konkretni život, nije tek fikcija i sloj čitljiv izuzetnom pojedincu.

Lik Propovjednika možemo pojmiti kao vrstu lika-fona: on doprinosi apokaliptičnom aspektu zbilje, ali ga i ironizira pomakom u oblik ludila (nekad inženjer, konstruktivni princip grada, sad je također ruševina). Cjelokupna stvarnost priča prožeta je atmosferom straha (Mlakić započinje s *Dies irae*, Gromača razmatranjem o noževima) koji deformira i razara.

Dok je Mlakić mimetičniji i tradicionalniji, društvo i probleme zahvaća vrlo kompleksno i široko⁶, osobito u oblikovanju podloge, Gromača, koja više govori konstrukcijom jezika,⁷ upisuje tu podlogu u ostale elemente djela (stanje lika, impliciran sud). Mlakićev roman je blizak psihološkom realizmu, a Gromačin je povezan s tradicijom filozofskog romana prosvjetiteljskog tipa (Voltaire), gdje prikaz podloge nije eksplikacija zbilje nego matrica za upis autorskog stava. Iskazima koji su, mjereni formalnologičkim kriterijima, bespriječno konstruirani, a semantički paradoksalni, proizvodi ironijsku auru (*Svi su /.../ postali ravnodušni i pasivni promatrači povijesti opće bolesti i općeg ludila u maloj i pitomoj sredini*, 95), zbog čega su za interpretaciju neprocjenljivi.

2.2 Ideološke veze

Budući da su se oboje suvremenih autora o kojima se raspravlja (Gromača, Mlakić) opredijelili za tematiziranje svijeta zbilje, ideologija je, stjecajem okolnosti, neizostavan element diskursa, a time i čovjek koji je, kao biće vremena, nužno uključen u nju.⁸

Na ideološkoj razini izrazita je sličnost između Ugrešić i Gromače: obje autorice rat i socijalno-političko okruženje koje ga proizvodi motre s pozicije odmaknutosti u Drugo, koje u glasnosti budničarskih parola deklariraju kao zazorno. Indikativno je što obje autorice, u velikoj mjeri sklone denotativnom, jasnom iskazu, biraju odmak od direktnog (nacionalno-ideološki-idejnog) upisa konstrukcijom slikovitog izraza, ali takovog koji ne otežava komunikaciju i nedvosmislenost poruke (Ugrešić svoju poziciju Drugog oblikuje kao *kri-*

6 Držimo da je stoga, po ocjeni kritike, roman *Ljudi koji su sadili drveće /.../* možda i najbolje njegovo najbolje djelo. Matica hrvatska - Vijenac 432 - Košmarni svijet ratnih veterana www.matica.hr/.../Košmarni%20svijet%20ratnih%20v....

7 Jezik je u ovoj knjizi iznio težinu priče na svojim leđima, Marina Vujičić, "Jezikova juha Tatjane Gromače"

8 Čovjek ne mora dobrovoljno prihvati ideologiju nacije – on biva uvučen u nju, Drakulić, *Kako smo preživjeli*, Split 2001.

vu strana, a Gromača kao *istočni grijeh*). Izborom fraze/parafraze iskaz se oslobođa direktne odgovornosti za ideološnost, budući da fraza/parafraza ne sadrži zazorne lekseme.

Procjene idejnog stanja rečene su u frazemsko-slikovitom kodu pa se ne može reći da su denotativne bez zadrške (premda je konvencionalnost fraze bliska takvom određenju): i izrazno i sadržajno začudne su, a na razino semantike dovedene su do absurdnih soudnosa: logika funkcioniра besprijeckorno, no sudovi su sofizmi, iz čega proizlazi njihova ironijska aura, a time i posebna značenjska važnost (*U svakom slučaju, majčina su rasudivanja bila normalna, samo što su, zbog svoje normalnosti, posve odudarala od vanjskog svijeta, tako da je za nju na neki način postalo nepodnošljivo da unutar toga svijeta živi i saobraća s drugima, s obzirom na to da je bila "suviše normalna", što je donekle graničilo s nenormalnim*, 16). Na taj se način aktualizira macbethovski obrat estetsko-moralnog profila vremena (lijepo je ružno = pravo je krivo).⁹

Jedan od najtjeskobnijih ideoloških pitanja vremena jest definiranje *pravih i krivih* te retuširanje povijesti. Odabrani autori i djela problem rješavaju eksplisitno, autorskim komentarima. U djelu Ugrešić i Gromača, budući da je diskurzivnost osnovni kod tekstualiziranja, i prosuđujući tekst je, sukladno kontekstu, eksplisitan. U Mlakićevu slučaju takvi su povremeni doslovni iskazi ocijenjeni kao višak koji odudara od dominantnog narativno-psihološkog tipa diskursa, što mu je kritika ubilježila u nedostatke.¹⁰

Uz naznačenu vezu jasna je i razlika između tematiziranih autora: dok su Gromačine osobe uništene ideologijom (usađen im je osjećaj da su krivi), Mlakićeve uništava praksa, nenalaženje mjesta u novom vremenu (*Ja sam nitko i ništa – Ti si hrvatski vojnik*).

2.3 Lik majke

Zbog tradicijom kodificiranog odnosa majka = zemlja, domovina, životna podloga, likovi majki imaju, motreno s ideološkog stanovišta, posebno

9 Relevantnost suodnosa estetike i etike potkrepljujemo intervjuom Milivoja Solara “Gubitak ukusa usko je vezan uz gubitak morale”, Vrijenac, XXII, br. 522, 6. ožujka 2014., 4-5

10 Kako progresija teme nužno upućuje na tragičan kraj i “rasplet” svih datih psihičkih i fizičkih boljki, tako začuduje i svojevrstan terapeutski kraj, gdje preostali likovi (i to nužno oni koji su, intervencijom Pisca, izgleda zasluzili bolje sudbine) promatraju nastanak voćnjaka, kojeg sami uzgajaju. Time se, vjerovatno, želi ukazati na težnju ka boljom i svjetlijoj budućnosti, mogućnosti gledanju ka nečemu pozitivnijem, ali ovaj element kao da strukturno ne pripada ovoj priči. (Jasmina Bajramović – Anemčnost (post)ratne priče “(s i c !)www.sic.ba/.../jasmina-bajramovic-anemicnost-postrat...)

važno mjesto. Njima se postavlja pitanje identiteta: majke su korijen, sjeme, jedna od odrednica identiteta i tradicije (tim naglašenje što su žene čuvare ognjišta i najosobnijeg identiteta). I Ugrešić i Gromača majke postavljaju u slabu situaciju: one se, u polivalentnosti stanja krize, lome pod pritiskom jake (ideologizirane) zbilje koja nameće/zahtijeva jednoznačje/jednoglasje. Obje su identitetno dezintegrirane zbog toga što vrijeme ne prihvata njihovu strukturiranost pojmiti kao cjelovit identitet. Velik udio u njihovim osobnostima ima Autoritet, u vidu oca. Ranjivost i oslonjenost na Drugog (Ugrešić – muž u uniformi, Gromača – Bog – otac) čine ih slabim mjestom u sustavu, karikom koja puca, ne uspijeva organizirati kaos, gubi bitku s realnošću i nalazi utočište na “slabim” mjestima (zaštita bolnice i/ili zaboravnosti).

Gromača i Ugrešić na srođan način uključuju i pozicije kćeri u majčinu priču/priču o majci: pri povjedačica se postavlja u funkciju zapisivačice (bilježenje činjenica) i tumačice (pravo na osobnu interpretaciju), tj. koncepcijski si otvara mjesto za osobno upisivanje.¹¹ Majka je u poziciji proizvodnje činjenica, a pri povjedačica strukturira, intervenira i time materijal transformira u poruku. Majčina bespomoćnost pred činjenicama zbivanja manifestira se u podlijeganju maniji: Ugrešićkina sakuplja fotografije, Gromačina pamti nevažne podatke. Proizvođenje količina bez selekcije i strukturiranja, a obje su majke za nešto takvog nespremne (ili nesposobne), nije plodotvorno (Ugrešićkina oblikuje albume, no bespomoćna je pred masom materijala, a Gromačina nasumično pamti brojeve i telefonira). Proizvođenje količina i za Mlakićeve je likove pokušaj kontroliranja kaosa (Braco sakuplja ambleme ratnih postrojbi i figurice pasa), no pozitivnog pomaka u tome nema.

U nemogućnosti da komuniciraju sa svijetom i imperativom postavljena reda, majke se isključuju u osobne svjetove: manje pobjeđuju imperativ kontekstnoga reda – Gromačina se povlači u bolnicu, a Ugrešićkina u zaborav, koji joj dopušta falsificiranje neprihvatljive zbilje (oblikuje album po mjeri svojih želja). Podsvjesna motivacija rješenja inkompatibilnosti osobe i zbilje mjesto je kojim pri povjedačice proizvode osobne poruke (Ugrešić – zaborav kao lucidna igra intelekta u svrhu obrane, Gromača – ludnica kao utočište pre-normalnih: svako izdvajanje je opasno).

Obje majke su u poziciji gubitnica: gube i prošlost (*kriva strana, istočni grijeh*), ali i budućnost (Ugrešić - starost, zaborav, Gromača – zazorna bolest, ludilo) jer se za aktualni problem identiteta ne otvara mogućnost rješenja. Zatočenice su sadašnjosti u kojoj se ne znaju/ne mogu definirati.

11 “Umirila sam ritam točkama i zarezima /.../uklonila česte i nepotrebne navodnike, velika slova pretvorila u mala. Ostavila sam preučestalu riječ lijepo”, Ugrešić, 74.

Bolnica i zaborav okružje su koje omogućuje/dopušta oslobađanje identiteta: osoba prestaje biti odgovorna i u većoj dozi dopušta joj se život u identitetu, premda se takvo stanje ne uzima ozbiljno nego kao igra autistična uma, specifičan oblik normalnosti u zagradama.

Obje majke dio su diskurzivnoga kompleksa, tj. argumentacijskoga sustava u polemici sa zbiljom. Premda su artikulirane i kao mimetičke osobe, njihov potencijal time, doslovnom funkcijom osobe kao majke, nije iscrpljen. Autorsko valoriziranje izvanjskog reda kao problematičnog (*Vrijeme se izvrnulo kao rukavica*, Ugrešić, 79) i njegova snaga transformiraju ta “slaba” mjesto u vrline te je kod Gromače bolnica jedino mjesto gdje se identitet može živjeti u svojoj punini i bez osjećaja krivnje (*Barem je u bolnici svatko mogao biti ono što je uistinu i bio*, 34). Pravo na identitet je uvjetno: prihvatljivo samo ako je usklađeno s mitovima ili ako se živi pod zaštitom neodgovornosti (bolnica-umobolnica).

Slijedeći konvencionalnu simboliku majka-domovina, jasna je sugestija društvenog stanja ludila,¹² košmarnih kovitlaca u kojima se treba napraviti revizija (Ugrešić – pokušaj uređivanja albuma, Gromača – potreba za organizacijom skupine pacijenata, Mlakić – sadnja drveća), no prošlost, transformirana u povjesno sjećanje, u svojoj okoštaoj usustavljenosti teško podliježe bitnim pomacima.

Ugrešićkina majka kontekstualizirana je umjetnošću (njena zapažanja o životu supostavlja umjetnicima/intelektualcima autoritetima: Šklovski, Babelj, Brodski, Borges), a Gromačina uglavnom u mini-kontekst (obitelj, skupina u bolnici). Takva rješenja odraz su globalnih poetičkih koncepata: Ugrešić postmodernistički montira stilske obrasce (što, u konačnici, rezultira obiljem intertekstualnih momenata), a Gromača svojom *stvarnosnom* orijentacijom (i vrlo oskudnim intertekstualiziranjem) aktivira prostor konkretnog, praktičnog života.

Za razliku od njih lik majke u Mlakićevoj priči narativni je, doslovni, mimetičan lik. Nema prenesena značenja ni konotacijskoga potencijala: čangirizava starica koja stalno ponavlja iste prigovore kontekst je jednog od glavnih likova (Kapetan) i nema funkciju izvan označavanja vrlo čestog, realnog i očekivanog, zbiljom potvrđenog životnog okruženja lika. Mlakićevi likovi

12 Modus prikazivanja ‘psihičkih poremećaja’ (namerno stavljam ovu sintagmu pod navodnike, želeći da istaknem društvenu konstrukciju ludila) su raznovrsni, ali je svima zajednička tragika rascepca između želje i stvarnosti i, gotovo po pravilu, uništene protagoniste/protagonistkinje, koje može dobiti različite forme, Vladimir Arsenić <http://www.books.hr/kolumnne/kritika-197-tatjana-gromacwww.books.hr/kolumnne/kritika-197-tatjana-gromac>

također su uključeni u konkretnu, prisnu socijalnu sredinu (obitelj), koja je uglavnom disfunkcionalna pa je možemo također, kao i kod Ugrešić/Gromača, pojmiti kao oblik upisa šire zajednice.

Zanimljivo je što je pozicija oca kao lika manje važna. Kao generacijski su-par majci rjeđe postoji, još rjeđe kao mimetičan lik. Gromačin je, ispadom majke iz životne funkcije, pretvoren u majku (*On, koji jedva da je ikad prije skuhao jaje, sad je kuhao paprikaše, ujuške, lonce s povrćem*, 50). Veliki otac prisutan je kao mit (Gromača – majčin Otac-Bog, Ugrešićkin otac-uniforma). Prisutni su posredno, preko pozicije majki, u koje su, na neki način (kao super-ego, ideologija, nužnost, imperativ) upisani. On su, izvan upisanosti u majku, sporedni sloj identiteta, neautentičan, onaj nadograđen i nametnut.

Mlakićevi muški likovi, motreni kao socijalne funkcije, postavljeni su u pozicije očeva (Braco – fiktivno dijete Tamagoči, Slavko – kći Anamarija, Ivan – sin Robert), no ni za ikojeg to nije jako mjesto identiteta.¹³

3. PREVLADAVANJE TRAUME

Poratna književnost radi određeni pomak u odnosu na ratnu dovodeći likove obilježene traumom u kontekst vremena koje ih, takve kakvi jesu, postavlja na svoju marginu, tj. suočava ih s imperativom izlaženja iz djelovanja centrifugalne ratne sile. Našavši se u bolnom raskoraku s novim vremenom, posebno označenim generacijom mladih (Suza, Robert), čiji su interesi, ideali i preokupacije sasvim drugačiji, osobe su suočene s imperativom izlaženja iz krugova fiksacije (povezanih uglavnom s nekim momentom iz rata). Ponudu rješenja raznih stupnjeva konstruktivnosti navodimo shematski.

3.1 Izrezivanje

Svi su autori srođni po provedenoj ideji *izrezivanja*, partikulariziranja kao načina rješavanja traume. Problem takovog načina je što se u svojoj osnovi suprotstavlja navedenoj težnji traganja (neuspješnog) za identitetom kao cjelovitošću. Necjelovitom identitetu odgovara kao analogon – fizička oštećenost. Gromačinoj majci izrezana su *vrata univerzuma*, Ugrešićinoj sjećanje. U Mlakićevih osoba, shodno mimetičnosti i uvjetovanosti zbiljom, i *izrezanost* je konkretnija – njihova je invalidnost fizička činjenica (Ivan – nogu, Zdenka

¹³ Ideja bespomoćnog, gotovo da se kaže - jalovog očinstva najradikalnije predstavljena je u liku Brace, koji ne začinje realno dijete, živi u fiktivnom očinstvu prihvaćenom iz solidarnosti prema ženi.

– sluh, Braco – očinstvo, dr. Miloš – ruka). U slijedu Gromačina tumačenja ponuđenog eksplikacijom, izrezivanje je sakaćenje, ne može rezultirati pozitivnim ishodom (*nikad se ništa nije ozdravilo rezanjem, samo se skratilo i umanjilo*, 61). Na taj je način tema invaliditeta, neidentitetnosti vremena potencirana i zaoštrena. Ni izrezivanje sjećanja nije konstruktivno: Ugrešićkina majka muči se u kovitlacima nepouzdanih sjećanja koje ne može ni odbaciti ni prihvati kao mjerodavno (fotografija Slavice i Branka, kojih se ne sjeća, ali ih ipak zadržava u albumu). Izrezanost, nepotpunost, osakaćenost doživljena je i kao mentalna kategorija: čovjek sam sebi, sam za sebe, u svojoj jednosti postaje stranac i kod Gromače (*Tjelesnost nije užitak i ispunjenje, već patnja i grijeh, a tijelo je stranac*, 40; Ugrešić starenje – ne samo estetski problem nego mentalni), a osobito za Mlakićeve rascijepljene junake (Kapetan – *Uperio ga je /pištolj/ prema tamnom prozoru na kojem se video njegov odraz, repetirao i povukao okidač*. Ubiti aliena, 145).

3.1 Ironija

Idejnoj napetosti zbilje adekvatni je odgovor izraziti intelektualistički način: Ugrešić i Gromača su diskurzivne, a Mlakićeva priča, premda je izražato emotivna, ironijom, tj. poetičkim strategijama, uvodi intelektualistične akcente. Za razliku od Gromače, kojoj je ironija osnova izričaja (zbilju vidi kao *patološku, inverznu civilizaciju, sa sasvim pervertiranim predodžbama, svjetonazorima i vrijednostima, klimaks otkrivanja laži preokrenute u istinu*¹⁴), Mlakić je samo rijetko ironičan: njegovim motrištem dominira iskustvo *u ratu nema mjesta ironiji* (55). On razvija konotativnost prigušeno gorkih registara, gotovo na rubu sentimentalnosti. Ton ozbiljnosti zadržava njegov diskurs u jednoznačnosti (ironija je uvijek dvokomponentna), a pomake u značenju proizvodi očito promišljenim sintagmatskim konstrukcijama u kojima je drugo značenje evidentno (oružje na pogon *bratske mržnje*, 156). Gromačin tekst je izrazitije i kontinuirano ironičan.¹⁵ Dok se ironijski polovi njena teksta amalgamiraju i istovremeno su prisutni u istom izričaju (djeluju šokom paradoksa), Mlakić te polove udaljuje tako da oni funkcioniraju kao antitetični samostalni

14 Venko Andonovski; http://www.croportal.net/kultura/Pogled_izvana_Bozanska_djecica

15 Gromači je ironija nužna jer je potrebna ogromna hrabrost da se u ovaku temu uopšte zategazi. Pri tome ne mislim na političku i ideološku ispravnost koja meni lično godi jer ponovo pokazuje užas svih dominantnih obrazaca Weltanschauunga s lokalnim razlikama koji su nastajali i još traju u državama bivše Jugoslavije, već na jednu intimnu priču o ludilu osobe koja je naratorki bliska, i više od toga, ona joj je majka, www.books.hr/kolumnne/kritika-197-tatjana-gromaca

dijelovi slike/sintagme i njihova je percepcija više stvar doživljaja, emocije nego racionalnog shvaćanja, tj. intelekta. Takav povremeni ironijski potencijal njegova teksta otklon je od priče kao imaginacijske tворбе i izrazito okretanje izvanliterarnosti (zbilji), kojem je cilj kritika zbilje.¹⁶

Ironija je postupak nadvladavanja tereta jednoznačnosti ideologije: ideološke kontroverze, isključive i suprotstavljenе, naprevladivo su utkane u društvenu zajednicu kao njena mitologija (i povijest), često pretvorene u nedodirljivost.

Ironijskom kompleksu pripada i nazivlje: ironija konotacijski aktualizira semantiku pojma u njegovom antitetičkom potencijalu (Mlakićev neimenovani grad razvije se oko tvornice *Pobjeda*, koja proizvodi materijal za ratne potrebe, tj. proizvodi vlastito uništenje: gradom dominiraju ruševine Pobjede!). Tragedija života proizlazi iznutra: grad je, napredujući, sam tvorac svoga rasapa – proizvodi rat od kojeg biva uništen te se može govoriti o poimanju života u smislu starogrčke poetike,¹⁷ koje dosiže dimenzije apsurda (što i jest jedan od efekata ironije). Podvojenost svijeta (kod Mlakića – oni s ratnom prošlošću i oni bez nje; kod Gromače – ludnica i otvoren svijet; Ugrešić – službeno i osobno pojmljena događanja) odgovara dvojnosti ironičnog izričaja¹⁸.

Jedan od principa poimanja i funkciranja svijeta i čovjeka za Mlakića je proces pounutrenja (*Smrt dolazi iznutra. Kosac ne ide prema nama, nego od nas*, 201), što je u skladu s njegovom sklonosću psihologizaciji osoba. Njihova psihološka zaustavljenost u jakom vremenu i njoj suprotstavljena neumoljivost kronoloških pomaka proizvode napetosti zbog kojih subjektivna percepcija likova ne uspijeva izaći iz emotivnih vrtloga i izmiriti se s linearošću svakodnevlja. U izmijenjenom svijetu (diler Suza, oblikovanje urbane teen-grupe/ kvartovske bande oko Roberta) ideali veterana rata nemaju uvjete za opstanak (*ti si hrvatski vojnik – ja sam nitko i ništa*, 148). U njihovim unutarnjim svjetovima u *traumatiziranoj svijesti, u unutarnjim pustinjama on se (rat) nastavlja*

16 Jedan od ciljeva Mlakićeva teksta je *razotkrivanje šminjanja vlastita nacionalizma/.../ za potrebe nacionalističkih elita*, Odgovor Josipa Mlakića na kritiku svoje knjige

17 To je također jedna od paralela budući da je kritika zamijetila da i proza Tatjane Gromače *ima svojstva praiskonskih elemenata, ona je lišena svakog uljepšavanja, bilo kakvih suvišnih dodataka, ogoljena je do najnužnijega, zbog čega čitajući je osjećamo snagu kakvu imaju grčke tragedije*, popratni tekst s korica

18 *Ironija je nakupljena gorčina života /.../ sam grč, ali tu ne može da se bira jer ironija mene bira*, Selimović; *Ironija je hrabrost slabih, a kukavičluk jakih*, Andre Berthet; *Upravo supostavljanje različitog materijala, priča i stilova upućuje na ironičarsku namjeru pisca da jedno drugim ironijski osvijetli*, Tropi i figure, 1995: 325.

još razornije nego onaj pravi.¹⁹ Identifikacija polova rat-mir proizvodi efekt oksimorona, i dalje na tragu ironijskih mogućnosti jezičnih tvorbi.

3.2 Ludilo

Mlakićeve su osobe senzibilni pojedinci koje žestina vremena razara. Zbilja je za mjesto okrutnosti, ne samo za ljude s teretom rata u sjećanju, čime se tema rata/porača transformira u socijalnu, ali, u skladu s autorovom otvorenosću prostoru fantastike, s primjesama mistike. To je očito na primjeru lika Inženjera-Propovjednika, graditelja, konstruktivnog načela, osobe čiji se integritet raspao i koji svoj intimni rasap kontrolira upisom u literarni obrazac Biblije. Njegovo se ludilo razvija kao manična strepnja od nepoznate sile koja dolazi iznutra, na neki je način sudbinski ugrađena u temelje svijeta (gradeći most, osluškuje unutarnje ritmove – korita rijeke, nosivoga stupa; 21). Traumatično životno iskustvo transkodira u biblijske citate dajući tako univerzalnu dimenziju motivu gubljenja spona s konkretnom životnom situacijom. Rasulo se manifestira u varijantama, ali po univerzalnom obrascu: energija traume proizvodi fiksaciju na sebe, centrifugalnošću kida logični životni slijed (Braco sakuplja ratne ambleme, Slavko stalno oslobađa Grad, Markan ponavlja priču o izgubljenoj nozi, Inženjer kao relikviju čuva nacrte mosta). Na taj način život gubi linearnost, tijek vremena od prije prema poslije i uzročno-posljedični slijed postajući repetitivno trajanje oko istih točaka, što je naglašeno i strukturom (tako je oblikovana ključna životna scena – oslobađanje grada, koja se pretvara u vječni prezent: *Slavko svako malo ponovno oslobađa grad*²⁰).

Ludilo kao oblik ispada iz zbilje temeljni je motiv Gromačina teksta. Bolest je stanje vremena te je ovo priča o majčinoj *osobnoj bolesti u kojoj se prelivaju mnoge nijanse društvene abnormalnosti*.²¹

U jačem ili blažem obliku mnogi likovi opterećeni su deformiranim optikom zbilje i funkcioniranja u njoj: Slavko koji *stalno oslobađa grad*, tj. živi fiksirani trenutak, Karlo koji se tehnikama koncentracije održava u struji zbilje, Kapetana iz padova spašava bol kontroliranje koja zahtijeva svu njegovu koncentraciju...

Ludilo je individualno rješenje, na tragu čega se može čitati kritika sustava koji ne iznalazi rješenja adekvatna situaciji. Kapitulacija logike i moći

19 <http://www.matica.hr/vijenac/432/> - Košmarni svijet ratnih veterana, Strahimir Primorac

20 Kao prethodno.

21 *Anatomija jednog ludila* /[http://www.tportal.hr/autorauthor=Katarina Luketić](http://www.tportal.hr/autorauthor=Katarina+Luketic421)

sustava ostavljaju pojedinca u tijesnim okvirima osobnih ne/mogućnosti dje-lovanja.

3.3 Humanistički angažman

Većina rješenja ponuđenih pričama uglavnom su partikularna i pri-vremena, nisu spas nego više bijeg od problema. Nepomirljiv sukob dijelova privatnih svjetova osoba kontinuirano ih i progresivno destruira, sa čime se nose individualno, po snazi vlastite osobnosti. Ne izostaje podrška društva, no ona nije dostatna da riješi žestinu traume: uspijeva održati privid vladanja situacijom: Ivan pokušava prestati piti – bezuspješno, Dragan drogom rješava raskole, Braco i Kapetan žive u sjeni misli o samoubojstvu. U slučaju Karla, psihološki najizgrađenijeg lika (što je podcrtano tipom diskursa – njegove su dionice pripovijedane iz osobne perspektive, u 1.l), tjeskobe se discipliniraju mentalnom tehnikom – brojenjem. Kapetana u kolotečini života drži nužnost neprestane borbe protiv bola: njegova tjeskoba utjelovila se, pretvorila u *oštru bol u visokim sopranskim registrima*.

Uvođenje linearnoga reda u iskustveni kaos (priča je kronološki uređena, osobni kaos vidi se tek u Karlovu padu u zamku repeticije te u opasci vezanoj uz Slavka i njegovom *višekratnom oslobađanju grada*) simplifikacija je kaotičnog iskustva koje je presnažno za zaborav i neprestano prijeti probijanjem granice između memoriranog iskustva i aktualne prakse prelijevanjem u svakodnevno djelovanje. U većini slučajeva red se barem prividno, površinski održava, no jasno je da društvo nema rješenje za problem u jačem intenzitetu. U središnjoj sceni kulminacije-peripetije, kojoj je, s tehničke strane, pridata posebna pozornost, dogodio se upravo takav, dotad zapretan, preljev unutar njeg intenziteta u vanjsko: scena je oblikovana kao simultana repeticija istog motrena iz različith perspektiva.²² Ta je poliperspektivnost nadograđena i pri-povjedačkim odmakom u žanru: motri se iz koda filma, i to westerna, čime se, osim postizanja efekta ispadanja iz zbilje izrazitim kodnim elementima karakterističnim za citirani filmski žanr, ostvaruje hibridizacija priče, i to u skladu s psihom lika (western je žanr popularan u vrijeme njihova formiranja).

I ranije uočen Mlakićev pozitivni (i to – autorski, izvanjski) pristup u ovom je slučaju izrazito naglašen: gotovo da se, u ponešto ironiziranom semantičkom spektru, može reći – roman *Ljudi koji su sadili drveće* je, usprkos svemu, roman s happy-endom: ironiji usprkos, Mlakić (njenim neporecivim

22 *Obračun kod O.K. Corrala* u 4 varijante (Slavko, Ivan, Kapetan, Karlo) sugerira i asocijaciju s višestrukom vizurom evanđelista

pozitivnim polom značenja) nudi mogućnost nadvladavanja osjećaja potpune izgubljenosti u životu. Budući da rješenja dolaze iznutra, ona su individualna, izraz su mjere osobnosti čovjeka, a ne ponuda/strategija društva (kako bi trebalo biti). Subjektivna perspektiva lika (*da je nekako ubiti stvarnost, da ništa nije ko što jest. Rakijom, konjakom, bilo čime*) ne nalazi samo auto/destruktivno i za autorsku svijest neprihvatljivo rješenje pa se stoga pribjegava intervencijama izvana, koje je kritika prepoznala kao naracijski neuvjerljive momente priče.²³

Posebno mjesto u lepezi rješenja koje nudi Mlakić temelji se na čovjekovoj potrebi za djelovanjem (vožnja bicikla – Karlo i Zdenka;²⁴ Robertovo izravnavanje računa s otkupljivačima sekundarnih sirovina koji ne plaćaju, čitanje – Doktor nudi Selimovića i Borgesa), a osobito konstruktivnim djelovanjem - sadnja drveća kao upisivanje u život i progres. Time Mlakić potvrđuje u kritici zamijećenu karakteristiku bosanskohercegovačke književnosti u kojoj je važan *snažni etički i humanistički angažman pripovijetke, njena sposobnost da se ostvari kao moralna hronika ljudske patnje i stradanja individue u tragicu povijesti i ratnom haosu te se tako u ulozi diskursa koji redefinira povjesno pamćenje i njegove strategije, nosi (se) sa ideološkim i političkim transcendencima, hvata u koštac sa nacionalnim, politički i ideološki definiranim metanaracijama i uspostavlja nove modele kulturnog sjećanja (Kazaz).* Kolektivna solidarnost, koja omogućuje međusobno razumijevanje, izgradnju zajedničke osnove porušene, dezintegrirane zbilje, jedan je od uspješnih načina življenja pod pritiskom traume i, eventualno, njeno nadvladavanje.

Tim momentom Mlakić, na razini idejnosti, korespondira s razvojnim i poučnim romanom, konkretno – usporediv je s Candideom (Voltaire) u ideji o obrađivanju vlastita vrta.

4. SIMBOLIKA KAO PREMOŠĆIVANJE JAZA IZMEĐU SMISLA I SVRSISHODNOSTI DJELOVANJA

Već spominjana napetost između zbilje u rasapu i težnje afirmacije konstruktivnih načela rješava se ironičnošću i simboličnošću iskaza. Autorske intencije koncentriraju se i sugestivno djeluju prenošenjem značenja, obliko-

23 Sadnja voćnjaka i imperativni pozitivni tonove, tj. završetak romana “kao da strukturno ne pripada ovoj priči”, Jasmina Bajramović, *Anemičnost (posi)ratne priče* www.matica.hr/Vijenac 432 - Košmarni svijet ratnih veterana

24 Učinak vožnje bicikla na Karla, kod kojeg se trauma realizira kao prisilno brojanje: *Jedva sam stizao brojati. Zatim sam prestao okretati pedale i brojati. Nakon što sam usporio i nastavio ih okretati, nisam više brojao*, 204.

vanjem simbola. Od niza simbola tematiziramo samo one koji su svojom kontekstualizacijom usmjereni pozitivnom semantičkom spektru.²⁵ Naznačene razlike poetike izrazito su upisane u načine aktualizacije dvaju motiva kojima pridajemo posebnu pozornost.

a) Motiv Minotaura, *par excellance* simbol okrutnosti,²⁶ rasapa ljudskog pod snagom divljeg, neracionalnog, animalnog pritiska,²⁷ također povezuje Gromaču i Mlakića. Od civilizacijski ovjerenih značenja Minotaura, Mlakić aktualizira Borgesovo (citat iz *Asterionove kuće* moto je romana, a u samom tekstu govori ga Doktor): njegov je minotaur čudovište umorno od svoje snage/sna/ideala i željno Tezeja koji će ga riješiti tereta postojanja. Metafora označuje grupu glavnih likova, a paralelan je i istoznačan i simbol ždralova koji jedva slijede skupinu (262), tj. označeni su kao bića bez budućnosti su i perspektive.²⁸

U Gromačinoj viziji Minotaur također interiorizira problematiku, naglašava individualne pshihološke aspekte suodnošenja prema zbilji i sebi: majka se, pasivna i društvenom konstrukcijom onemogućena u djelovanju (autoritet Boga-Oca) agresiju oblikuje kao autodestruktivnu snagu koja je razara. Minotaur je dio majčine neprilagođene/neprilagodljive prirode kojom uzne-miruje okolinu.²⁹

Mlakić intenciju prevladavanja negativnih značenja provodi beskom-promisnom eksplikacijom, a Gromača oblikuje prilično nedvosmislene, a ipak potencijalno višezačne sugestije – gradi grotesku višeg stupnja (naime,

25 Izostavljamo interesantnu aktualizaciju motiva pasa u nizu varijeteta (kao životinje – psi od porculana, i kao ljudi – Arif i Markan kao mrtva straža propale tvornice Pobjeda; KOD Gromače su prisutni u varijanti *džukele*, skitnice, neželjenog, bezdomnog: plemenitost i odanost, što su inače značenjski potencijal motiva, dezintegriran kao rezultat kaosa, 99; ista je poanta i motiva podivljalih svinja), čime se očigledno sugerira stanje čovjekove psi-he/moralnosti kao rezultat procesa međudjelovanja ideal-a i zbilje), majke i materinstva (aktualizacija majke kao domovine, što je eksplizirano posebnim odjeljkom rasprave; u vezi s likom majke važna je, u kompleksu ideja “izrezivanja”, izrezivanja vrata univerzuma. *Vrata univerzuma* uspostavljena su kao jedan od temeljnih motiva djela: kao metafora za “ono odakle je pristizao sav život”, 61. U tom smislu to je metafora za odvajanje je od temelja, korijena, uzrok poremećaja i pojedinca i društva).

26 Motiv čudovišta mjesto je mogućeg dodirivanja više romana aktualnog vremena. Uspored-be radi spominjemo roman Faruka Šehića *Knjiga o Uni* i minotaura u nekim crtama srođan lik Gargana. Na informaciji zahvaljujem dr. sc. Selmi Raljević.

27 “To čudovište simbolizira izopačenost .../ Mit o Minotauru u svojoj cjelini simbolizira duhovnu borbu protiv potiskivanja. Ali ta borba može završiti pobedom samo ako se vodi oružjem svjetlosti”, Chevalier – Gheerbrant 1983: 403.

28 Autorska pozicija ne prihvata takvu mogućnost te osobnim intervencijama izvana inzistira na mogućnosti pozitivnih tijekova.

29 Neonaturalističko shvaćanje po kojem u svakom od nas čući jedna zvijer, Andonovski

minotaur je već izvorno groteskan lik, a povezivanje s majkom, kao izrazito dvopolnim, raspadnutim, slabim bićem, doprinosi njenoj ironizacijskoj snazi). Gromača ne odlučuje napraviti odlučan korak prema signalizaciji pozitivnih ishoda nego zastaje na poziciji kritike nalazeći mogućnost nošenja s problematikom na razini jezika.

b) Nalazimo da je u oba je razmatrana romana motiv drveta, postavljen na razinu simbola, osobito važan za interpretaciju. U svojoj značenjskoj polivalentnosti omogućuje dodirivanje raznolikih priča i pozicija.³⁰ Gromača naglašava korijen – tj. okrenutost razlozima, prethodećem i intelektualnoj podlozi stanja (metafora *vrata univerzuma*, kako smo objasnili, paralela su s konvencionalnim *korijenom*, na osnovi čega i u vezi s Gromačom držimo da možemo misliti o stablu kao središnjem simbolu); Mlakić pak naglašava vertikalni rast, prevladavanje stanja i emotivnost. Gromača je koncentrirana na sadašnjost, aktualno stanje čije paradokse “nadvladava” ironijom, a Mlakić je otvoren budućnosti (uvodi osobe mlade generacije – djeca, sadnja drveća – rast).³¹ Gromačinim svijetom dominira majka, ktonski princip, a Mlakićevim, premda je nježan, muški s naglašenom vertikalnom (rast drveća). Na taj način, čini nam se, došlo je do problematiziranja granica između ženskog i muškog diskursa: Mlakić s dosta čistim principom naracije tek hibridizira svoj pripovjedni *procede* intermedijalnim potkama, a čvrstu rešetku naracije s dominantnim maskulinim principom (glavni su muški likovi) protkiva izrazitom osjećajnošću; Gromača ženski postavljenu temu (odnos majka – kći; feminini princip) oblikuje lirsko-diskurzivnim izričajem, izrazito intelektualiziranim, čime slijedi neoegzistencijalističko rasulo formi.³²

5. ZAKLJUČNO

Uočljivo je da tema upisivanja znakova rata konstruktivno opstoji u diskursu mlađih autora. Njihovo autentično iskustvo rata osigurava legitimitet prosudbe i kritičnosti, što je neizostavno mjesto njihova rukopisa.

Primjetljivo je da se književnost konstruktivno suodnosi sa zbiljom, tj. ne tone u virtualitet i solipsizam, ne sakralizira temu nego njeguje konstantan

30 Dvoznačnost simbolizma stabla, koje je istodobno i falus i maternica, očituje se još jasnije u udvojenom stablu, Chevaliere/Gheerbrant, 634.

31 Kao simbol života, i jer je u neprestanom razvoju i uspinjanju prema nebu, stablo evocira cjelokupni simbolizam uspravnosti, Chevaliere/Gheerbrant, 627.

32 Epohalnu *strast za uništenjem formi* detektirao je Leszek Kolakowsky kao karakteristiku tematiziranog vremena i stanja duha, Mrkonjić 2009: 29.

kritički diskurs. Posljedice rata, i te kako vidljive u zbilji, tretirane su kao relevantna tema, čime literatura potvrđuje društvenu (osobito političku) zaokupljenost tom temom, a i opterećenost njenom nepročišćenošću (reakcija na Mlakićev roman).³³

Zamjetna je konstruktivnost u pristupu: naznačeni su mogući načini izlaženja iz košmara, iz čega je vidljivo koliko je literatura superiorna političkom diskursu, koji ne nalazi izlaz iz njih.

Rješenja, makar u kritici prepoznata kao “dodavanje izvana”, tj. kao nelogični dio diskursa, u tom su smislu, ako književnost shvatimo ne samo u njenoj autonomiji (da ne kažemo samodostatnosti) nego kao integralni dio društvenog postojanja, i te kako produktivno funkcioniraju. Uostalom, ako je *stil čovjek* (G. Buffon), takovi su postupci logični i nužni.

Oba tipa “discipliniranja” traume autorski su upisi. Mlakić svoje uvjerenje upisuje na semantičko-idejnoj razini (kroz lik dr. Miloša), a Gromača na razini jezika: njeni likovi, osobito majka, ne nalazi rješenje. I u tome je srodna Ugredićkinoj majci: obje ježe u zaborav/ludilo, koje unutar literarnog konteksta funkcioniра kao neka vrst svete bolesti.³⁴ Uporaba jezika, osobito kontinuirano proizvođenje ironijskih obrata, oblik je borbe protiv minotaurizacije.

I Mlakić i Gromača u tom su smislu autori koji, uz nužnu kritiku društva, naznačuju i konstruktivne tijekove te mogućnosti djelovanja toliko poželjne i neophodne u društvenoj svijesti. Ako se to kritika detektira kao ideologija, čini se da ipak nema prave spremnosti u društvu da se suoči sa svojim dilemmama. Dok se Gromača bori ironijom, zasijecanjem u bolesno tkivo društva do krvi, što nije spasonosno ni adekvatno bolesti, ali je jako mjesto pojedinca, Mlakić nudi mogućnost konkretnog djelovanja u životu i time radi iskorak u djelima ratnog/poratnog korpusa.

LITERATURA

Benčić, Ž./Fališevac, D, ur. (1995), *Tropi i figure*, Zagreb

Chevalier – Gheerbrant (1983), *Rječnik simbola*, Zagreb

Gromača, Tatjana (2012), *Božanska dječica*, Zagreb

33 U MV-ovoj dvopapkarskoj interpretaciji to znači: *naši* su heroji, a *oni* su zločinci, odnosno o *našima* možemo šutjeti, a o *njihovima* ne smijemo. Slična amnestiranja *naših*, a na račun *njihovih* nije usamljen slučaj, nego gotovo pravilo, mantra kojom je malograđanska nacionalistička Hrvatska čistila vlastiti odraz u zrcalu. To u stvari i jeste to: skidanje blata sa zrcala. Odraz u njemu ne možete očistiti na ovaj način, www.booksa.hr/.../odgovor-josipa-mlakica-na-kritiku.

34 Na tom tragu može se interpretirati i sam naslov romana *Božanska dječica*.

- Mlakić, Josip (2010), *Ljudi koji su sadili drveće*, Zagreb
- Mrkonjić, Zvonko (2009), *Suvremeno hrvatsko pjesništvo*, Zagreb
- Ugrešić, Dubravka (2002), *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb
- Voltaire (1990), *Candide*, u *Romani i pripovijetke*, Zagreb
- Bosanskohercegovačka književnost i rat – DANI <https://www.bhdani.com/arhiva/216/t21610.shtml> (20.06.2010.)
- Enver Kazaz NOVA PRIPOVJEDAČKA BOSNA, Nacrt pripovijednih modela. <http://www.sveske.ba/bs/broj/14> Sarajevske Sveske br. 14 (12.06.2012.)
<http://www.jutarnji.hr/> 27.10.10 (12.01.2014.)
- Jasmina Bajramović – Anemičnost (post)ratne priče “(s i c !) www.sic.ba (21.12.2013.)
- Katarina Lukteić, anatomija jednog ludila/<http://www.tportal.hr/autorauthor=Katarina+Luketic421> (21.12.2013.)
- Marina Vujčić: Jezikova juha Tatjane Gromače | Glasovi (25.01.2014.)
- Odgovor Josipa Mlakića na kritiku, www.books.hr/.../odgovor-josipa-mlakica-na-kritiku (27.03. 2014.)
- Pavičić, Jurica, Prošlo je vrijeme Sumatra i Javi, Sarajevske sveske br. 05; www.books.hr/kolumni/kritika-197-tatjana-gromaca (22.04.2010.)
- Strahimir Primorac, www.matica.hr/ Vijenac 432 – Košmarni svijet ratnih veterana (22.01.2014.)
- Vladimir Arsenić, <http://www.books.hr/kolumni/kritika-197-tatjana-gromaca> (25.01.2014.)

DISCIPLINING TRAUMA: WAR FRAGMENTS

Summary

The paper analyses the continuities and innovations in dealing with the war/postwar period at the levels of construction and world-view. By means of an analysis of the structure of the narrative and style elements of two novels by two authors evidently present in the literature of Croatia and Bosnia and Herzegovina (Tatjana Gromača and Josip Mlakić, respectively), a genesis within their personal poetics is established as well as within the historical contexts of the national literatures. The established parallels (Gromača-Ugrešić and Mlakić-Andrić) testify to a constant horizontal and vertical netting of the relevant ideas within the thematic span of the cultural area. Regarding that, according to some critics (Donat), the theme of war has not been addressed at the appropriate value level, especially due to a laid-back attitude of a great deal of younger writers, while preserving the theme in the post-war discourse is important for profiling the national corpus as a whole.

KEY WORDS: *post/war discourse, interdiscursivity, symbol, irony*

Ewa SZPERLIK

MUZEJ, AMERIKA, GYNAECEUM ILI RATIOŠTE – GDJE SE ZBIVAJU PRIČE O RATU 90-IH U JUGOSLAVIJI?

*Różowe moje spodeczki,
Kwieceiste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam kiedy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni.
Ziemia, gdzie spojrzyasz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany (...)
O świecidełka wy płonne
Co radowałyście barwą
Teraz ach zaplamione
Brzydką zakrzepłą farbą.
Leżą na świeżych kurhanach
Uszka i denka i dzbany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.*

(Czesław Miłosz, *Piosenka o porcelanie*,
Washington D.C., 1947.)

KLJUČNE RIJEĆI: *postjugoslavenski rat, prostor u književnom djelu, "slabih junaci", književni eskapizam, antiratno pismo*

Osnovni sadržaj teksta temeljen je na analizi odabranih književnih djela koja pripadaju tzv. ratnom pismu s temom postjugoslavenskog rata 90-ih. Imajući u vidu terminološke dvojbe oko pojma *ratno pismo*, prema E. Kazazu – bitno je naglasiti i pojam: *antiratno pismo*. „Priče o ratu“ N. Veličkovića, B. Dežulovića, M. Jergovića te A. Lazarevske (kao primjer ženskog ratnog iskustva) prepoznatljive su s obzirom na vizuru malih ljudi, „slabih junaka“ (J. Matanović) i „povijesti odozdo“ (E. Kazaz). Polazna točka u ovim razmatranjima postaje „prostorno čitanje“ romana i pripovijetki navedenih autora s ciljem prikazivanja uloge mjesta radnje te namjerno odabranih *locusa* koji nisu samo mizanscena i pozadina priči i konstruiranim likovima, već određen prostor / mjesto radnje dobiva ključno značenje kao mjesto prerađivanja individualne i zajedničke (društvene) traume nedavnog rata na području bivše Jugoslavije. Prikazivanje ratnog užasa čini se ponekad nemogućim i neopisivim zbog nemoćnog sredstva kakav je jezik deskripcije – u ključu iskazivo/neiskazivo (D. LaCapra). Stoga su mnogi pisci odabrali povučen pristup temi rata koji se prikazuje iz perspektive zatvorenog, omeđenog prostora (okpoljenog grada, podruma, sobe, muzeja i sl.) te bijeg u tuđinu ili crni humor, grotesku, tragikomediju i sl.

Inspiriran naslovnim pitanjem u članku Nirmane Moranjak-Bamburać *Ima li rata u ratnom pismu?* (Moranjak-Bamburać 2004: 79) taj će tekst prezentirati vanjski (poljsko-slavistički) pogled na zbilju i traumu rata 90-ih u Jugoslaviji prikazanih iz perspektive „slabih junaka“ (Matanović 2004: 96). Teorijske rasprave o diskursu *ratnog pisma* usko su povezane s pitanjem iskazivosti i neiskazivosti traumatskog iskustva. Glavna su razmatranja u ovoj analizi vezana za univerzalna pitanja pojave traume (rat) i mogućnosti njezina „prerađivanja“ (D. LaCapra). Ovom prilikom valja obratiti posebnu pažnju na način prikazivanja ratne zbilje raspada Jugoslavije (1991.-1995.) u najnovijoj književnosti toga područja, te na jezik deskripcije i poetiku djela koja neposredno govore o ratnoj zbilji u kontekstu: iskazivo/neiskazivo (G. Agamben, I. Kertész). Značajan dio teksta bit će posvećen prostoru/mjestu radnje. Književna je analiza zasnovana na „prostornom“ čitanju i poetici uglavnom fikcionalnih djela koja pripadaju ratnom pismu kod: Miljenka Jergovića, *Buick Rivera* (2002), Nenada Veličkovića, *Konačari* (1998), te Borisa Dežulovića, *Jebo sad hiljadu dinara* (2005). Posebno mjesto zauzima zbirka priča Alme Lazarevske

Smrt u muzeju moderne umjetnosti (1996) s obzirom na žensko iskustvo svakodnevice u kojoj se ratna zbilja (Sarajevo pod opsadom) prikazuje kroz niz događaja viđenih iz perspektive gynaeceuma – supruge i majke u “vlastitoj sobi”. (V. Woolf) U žanrovskom smislu pripovijetke A. Lazarevske, prema mišljenju Barbare Beyer, smještene su u kategoriju “autobiografske fikcije”, koja spaja događaje stvarnosti s elementima imaginarnog. (Kobolt 2006)

Nirman Moranjak-Bamburać postavlja pitanje koliko i do koje mjere sredstva književnog izraza – dakle jezik – mogu biti adekvatna za prikazivanje ratne zbilje, traumu, iskustvo rata, ili je ispravnije govoriti o “nemogućnosti pisanja o ratu”. To su dvojbe s kojima se morala suočiti najprije svaka testimonijalna književnost/književnost svjedočanstva već od II. svjetskog rata kod koje je glavni problem postao jezik deskripcije – kako se pokazalo kod G. Agambena i I. Kertésza, da je jezik siromašan i ograničen – za opisivanje npr. teme holokausta ili graničnih situacija.

“Ratno pismo” shvaćeno kao užasna i beskonačna proizvodnja obogađenih tijela i ruina (prepuštenih, ako se tako hoće, “paukovoj politici”), sili da se konačno promisli o mogućnostima napuštanja, prije svega drugog, testamentarnog diskursa u korist makar i minimalne razlike između instalirane dvoglave aždahe – rata i pisma i zahtjeva za ozbiljnjem politika mira. (Moranjak-Bamburać 2004: 81)

U ovoj analizi nužno je spomenuti terminološke dvojbe oko naziva *ratno pismo*, *ratna književnost*, pozivajući se na stav i rasprave oko toga pitanja Envera Kazaza i Stevana Tontića u 5. broju “Sarajevskih sveski” na temu pisanja o ratu, koji predlažu termin antiratno pismo, antiratna književnost. U ovim razmatranjima kolokvijalno ćemo se ponekad služiti nazivom ratno pismo ili terminom “priče o ratu”.

Na bazi antiratnog stava u književnosti koja obrađuje temu zadnjeg bosanskog rata, nužno bi bilo razmisliti o terminološkom određenju ratna književnost. Naime, taj pojam koji pokriva samo tematsku razinu prenebregava antiratnu dimenziju kao semantički temelj ove literature. Ona ne vidi rat kao oca svih stvari, nego upravo obrnuto – rat je po njoj ništitelj svih stvari. Otud bi možda bilo primjernije u skladu sa etičkim i idejnim aspektima ovog literarnog korpusa terminološki ga odrediti kao antiratno pismo, jer ono žestoko govori protiv rata i njegovog stravičnog besmisla. (Kazaz 2004: 143)

Pišući o promjeni koncepta povijesti na primjeru romana Tvrta Kulenovića (*Istorija bolesti i Jesenja violina*), E. Kazaz izvodi da se u tim djelima:

(...) monumentalističkom konceptu povijesti, povijesti odozgo, kako je naziva, suprotstavlja sliku povijesti odozdo (...) povijest odozgo razvijaju ideološki centri moći, institucije političkog sistema, dok povijest odozdo nije ništa drugo do glas malog čovjeka koji trpi povijesni užas (...) poetika svjedočenja u ratnom pismu nije samo imala za cilj dokumentiranje užasa, nego i reviziju kulturne i povijesne memorije, kako bi je oslobođila utopijskih metaoznačitelja, (...). (Kazaz 2004: 139–141).

Osim silno naglašenih problema oko jezika deskripcije ratnih priča/priča o ratu (što je uvijek veliki izazov u književnosti svjedočanstva), u (anti) ratnom pismu dolazi također do problematiziranja prostora i pojedinih *locusa* koji dobivaju simboličko značenje. (Borkowska 2006: 10)

JERGOVIĆEV AMERIČKI (ANTI)RATNI ESKAPIZAM

Pojavom književnog eskapizma u hrvatskoj suvremenoj prozi bavi se, među ostalima, Krešimir Bagić koji u “ekspoloziji prostora” u domaćoj književnosti – pogotovo kratkoj priči – vidi ne samo pokušaj puke egzotizacije teksta nego traumatičnu reakciju na ratnu i poratnu stvarnost 90-ih, a bolje rečeno kao bijeg od te stvarnosti.

Kada se govori o hrvatskoj prozi devedesetih, valja svakako poći od činjenice da je ona obilježena ratnom kataklizmom te poslijeratnom križom. Ratna zbilja prve polovice devedesetih ovjerila je različite oblike dokumentarizma, doslovnosti, ‘istinitih’ priča, svjedočenja i autobiografskih iskaza (...). U drugoj polovici devedesetih rat postaje predmetom fikcionalizacije, najčešće se pojavljuje kao neizbjegni podtekst događaju koji posreduje kratka priča. (Bagić 2003: 278-279)

Ovom prilikom u niz mlađih pisaca sklonih eskapizmu Bagić svrstava autore i autorice poput Romana Simića, Roberta Mlinarca, Milane Vuković-Runjić i Mislava Brumca.

Nasuprot kritičkom mimetizmu pojavljuje se eskapizam kao važna prozna tendencija devedesetih. Naime, dio pisaca svjesno je odvratio pogled od jake hrvatske zbilje i radnje svojih kratkih priča smjestio u daleke, domaćem čitatelju malo poznate predjele. (Bagić 2003: 290)

U romanu/noveli Miljenka Jergovića *Buick Rivera* autor odustaje od svojih omiljenih *locusa* radnje: Sarajevo, u širem pogledu – Bosna i Dalmacija, i s razlogom prenosi pozornicu literarnog zbivanja preko Atlantika – u SAD, a konkretno u gradić Toledo u državi Oregon. Tema romana (ili kako saznajemo iz podnaslova – novele) zapravo je poratna. U njemu je riječ o slučajnom susretu dvojice bosanskih emigranata u drugoj polovici devedesetih u Oregonu. Jergovićevi su junaci u ovoj knjizi mali ljudi, društveni autsajderi, smješteni u egzilantski prostor. U pozadini saznajemo nešto o bosanskim pretpričama tih dvaju eksjugoslavenskih iseljenika, uz što se ne može izbjegći i ratni kontekst godina 1991.-1995., pogotovo ratna uloga Vuka koji je ratovao (na onoj “drugojoj” strani).

Vuko Šalipur kao Karadžićev vojnik prošao je najgora bosanska ratišta okrvavivši ruke do lakata. Uvidjevši da rat neće brzo završiti, a da se ratna sreća okreće, Vuko prikrivši svoju ratnu prošlost emigrira u Ameriku gdje dobro plasira svoj animalni, balkanski muški šarm, neodoljiv Amerikankama iz boljih kuća. (Visković 2006: 33-34)

U prostornom čitanju Jergovićevog *Buicka* mali gradić Toledo dobiva značenje simboličnog *locusa* kao jedno daleko, strano i samo na prvi pogled neutralno mjesto, u kojem dolaze do izražaja sve frustracije dvaju likova, sjećanja na prošlost, rat i raspad Jugoslavije te međusobni konflikti i razlike glavnih protagonisti, od kojih ni jedan ni drugi ne može pobjeći čak ni u Ameriku. Hasan koji ispočetka nije znao za Vukovu prošlost i sudjelovanje u ratu:

(...) u Vuku je vidio tipičnog našeg čovjeka u bijelom svijetu. Dobar je ko kruh, valja se po snijegu da ti pomogne, a uživa čim nekome može reći nešto kao – američki šupci. To je šifra zajedništva, ono po čemu se osjećamo izabranicima u svijetu koji nije naš (...). Za Vuku je Hasan bio samo musliman, drukčije o njemu nije mogao ni misliti, ali dobar i pošten musliman, kakvi nisu živjeli u njegovom selu. Takvome čovjeku on će pomoći u svemu, prije nego nekome Amerikancu ili Srbinu. (Jergović 2002: 57-58)

Velimir Visković smatra *Buick Riveru* “svojevrsnom etnokarakternom studijom u kojoj Vuko simbolizira srpski divlji i sirov šarm, mačizam, šovinizam, socijalnu penetrantnost i žudnju za dominacijom; Hasan, pak, muslimansku pasivnost, čeif i dert, pasatizam, nepristajanje na konzumentsku civilizaciju“. (Visković 2006: 34-35)

Prazna Alhambra bila je jedna od stotina birtija, kafića, diskoklubova, bosanskih kafana, barova, kupleraja, restorana i hotelskih sala koje je Vuko Šalipur obišao na svome ratnom putu. U praznim gradovima i selima koja samo što nisu planula, nakon što pješadija prođe i nakon što rezervisti stručno pročešljaju teren, ništa nije bilo ljepše od ugostiteljskih objekata. (...) Uzmeš flašu, staviš je pred sebe i uživaš, dok se iz daljine čuju topovski plotuni i dok se nad nečijim glavama sudaraju biljarske kugle. To je ona tuga koja prija dok je živiš, ali i kad je se sjetiš; tuga ratnika koji je nadnesen nad svijetom, kao njegov jedini vladar i jedini živi stvor; (...). Tuga ratnika u pustoj bosanskoj birtiji ne poznaje ni manjkove, ni viškove, jer je sve postavljeno u skladu s idealnim odnosom svega živog i mrtvog. (Jergović 2002: 141-142)

Prema Jagni Pogačnik bosanski imigranti Hasan Hujdur i Vuko Šalipur: “(...) u zemlju hamburgera i deklarativnih sloboda sa sobom su donijeli mnogo težu prtljagu od one koja stane u prekoceanske letove“. (Pogačnik 2006: 107) Hasan, koji živi u svojoj maloj mitologiji odrastanja na prostoru bivše države, seli se u Ameriku još prije krvavog raspada Jugoslavije:

Nisam bio dolje petnaest godina, stajao je uz Buick Riveru dok je Vuko pokušavao pričvrstiti sajlu, nisam htio dok je trajao rat, ne iz straha, nego da ne osjetim mržnju. (Jergović 2002: 54)

V. Visković primjećuje da konstrukcijom dvaju suprotnih likova, kao što su Hasan Hujdur i Vuko Šalipur, Jergović suprostavlja dva krajnja etnosa. Priča o dvojici bivših zemljaka, antipodski konstruiranim likovima dopunjena je ratnom pozadinom iz koje izbijaju civilizacijske i nacionalne razlike. *Buick Rivera* na kraju “prerasta u vječnu temu dobra i zla, zločina i kazne, ‘šejtana’ ili sotone i njegove žrtve“. (Pogačnik 2006: 108)

Vuko Šalipur postaje isprva novinski informator, a potom pravi ekspert za problem Hasana i njegovih veza s islamskim teroristima. Ironijski obrat: krvavi ubojica iz bosanskog rata postaje suradnikom zapadne civilizacije sustavno pothranjujući strah Zapadnjaka od islamskog fanatizma, a dobroćudni Hasan, mirni čovjek kojem je prekipjelo, postaje simboličnim neprijateljem Zapada. (Visković 2006: 34)

U tom Jergovićevom djelu asocijacija na rat u Jugoslaviji, makar neposredno, pojavljuje se kao trajna traumatična reakcija na bijeg iz potonule “jugoslavenske Atlantide” koju primjerice “eskapist” R. Simić opisuje “s plahtom preko glave“:

(...) za moj književnoturistički odlazak u taj prostor (...) postoje tzv. književni i izvanknjiževni razlozi... Mjesto na kojem ćemo provesti noć nije stvoreno od mesta nego od vremena. Čudne mješavine našeg hrvatskog vremena i vremena apokalipse... Najjednostavnije rečeno: preda mnom se događao smak svijeta i ja sam ga opisao. (Simić 2000)

RATNI PROSTOR MUZEJA I LJUDI KAO EKSPONATI

Davor, Sanja i Julio vratili su se iz bolnice, nakon dva sata, istim kombijem. I sa istim sanducima. Tata je pitao šta je u njima, a jedan teritorijalac objasnio da su iz bolnice poskidali slike i druge umjetničke eksponate i poslali na čuvanje u Muzej. (Veličković 1998: 42)

Veličkovićevi *Konačari* jedna je od mnogih knjiga koja se bavi temom opsade Sarajeva u kojima taj čuveni grad postaje sinonimom zatvorenog, klaustrofobičnog prostora-zamke, zajedničkog groblja za stanovnike zatečene unutar njega koji pokušavaju spasiti živote. Radnja *Konačara* odvija se u zgradici Gradskog muzeja iz perspektive kvazidnevnika tinejdžerice Maje koja svoj izvještaj piše u podrumu. U cijelom romanu riječ Muzej pisana je velikim slovom.

Ovaj rat traje već skoro dva mjeseca, a ja još nisam opisala kako to u stvari izgleda. To je zato što se ne može pisati dok se sjedi u mraku, u podrumu, dok se iznad i oko tebe tresu zidovi i temelji. A kad to, ponekad, prestane, onda sve izgleda besmisleno. (Veličković 1998: 15)

O Sarajevu kao gradu savršene organizacije prostora poznatom po svojoj multikulturalnosti i otvorenosti mnogo je već napisano. U knjizi *Sarajevska sevdalinka* Dževad Karahasan opisuje Sarajevo kao balkanski *locus amoenus*, s posebnom ulogom Baščaršije koja ruši granice među svim stanovnicima grada i pripadnicima različitih vjera i kultura koji su isti u svakodnevnoj brizi. (Karahasan 1995: 19-26) Opsadom Sarajeva – ubijanjem grada – ponovno se u povijesti raspadaju moralne i etičke vrijednosti onoga što se zove ljudskim, humanim, civiliziranim. Ratno se Sarajevo javlja kao pozornica ljudske tragedije. Kod Antonija Žalice (*Trag zmajeve šape*) nalazimo sjećanja na opsadu za vrijeme koje skupina studenata – ne obazirući se na smrtnu opasnost – priprema predstavu Shakespeareove drame *Romeo i Julija*. (Žalica 1999: 116) Čitalac može steći dojam da u takvom graničnom stanju krajnji način “obrane” postaje (i možda preostaje) jedino umjetnost. Kulturnim/alnim životom grad

se brani od destrukcije i mržnje. Nikola Kovač u eseju *Kultura protiv varvarstva* također je pisao da je Sarajevo postalo kulturnim centrom, u kojemu umjetnici riskiraju vlastite živote da spase moralni ponos i da sačuvaju svake oblike ljepote u svakodnevnom hororu. (Kovač 1997: 31)

Rješenje da se radnja jedne priče o ratu (opsada Sarajeva) smjesti u zgradu muzeja i ukrasi posebnim jezikom, punim crnog humora, raznoraznih i drugorazrednih detalja - možda se na prvi pogled čini apsurdnim. No nije slučajno da je Veličković stavio skupinu svojih likova u romanu upravo u takav prostor. Tijekom razvitka fabule useljenici sami poprimaju ulogu muzejskih eksponata, nisu u stanju promijeniti svoj položaj, povijest niti utjecati na situaciju u kojoj su se našli. Veličković na više mjesta naglašava apsurf rata. Stavivši glavne likove u zatvoren, klaustrofobičan prostor, pokazuje degradaciju ljudskih bića koja se bore za vlastiti opstanak te opstanak predmeta / muzej-skih eksponata u kojima je zapisana povijest i prošlost grada.

U kontekstu (anti)ratnog pisma *Konačari* Veličkovića otvaraju niz poznatih i univerzalnih pitanja o definiciji kulture / umjetnosti / civilizacije / vrijednosti i ljudskog života koje za vrijeme rata mijenjaju položaj. Rat se čini neophodnom karikom u povijesti čovječanstva, gdje zajedno s padom čovjeka propada smisao umjetnosti i kulture. U asocijacijama na II. svjetski rat Czesław Miłosz u *Pjesmi o porculanu* (*Piosenka o porcelanie*, Washington 1947.) po kojemu su prošli tenkovi nagovještava Apokalipsu i kraj čovječanstva, civilizacije XX. stoljeća. Kulturu, umjetnost *homo sapiens* simboliziraju na sitne krhotine razbijeni porculanski fildžani i tanjurići pali iz kolica Židova bježećih pred stravom holokausta. U članku *Umjetnost u ratu: utjeha i oružje* Lev Kreft – govoreći o umjetnosti kao terapiji – pozivajući se na Mary Kaldor, tvrdi da rat na području bivše Jugoslavije nije bio samo etnički i vjerski sukob, nego i politički. Jedno od sredstava tog političkog sukoba jest “potpuno uništavanje svih kulturnih znakova prisustva Drugih“. (Kreft 2003: 212) Veličkovićevi konačari ne čuvaju samo sebe, nego oni doista dugo brinu također za Muzej i njegovo blago:

Davor bi volio da čuje nešto o prvim danima rata. Kad se tata suprotstavio naoružanim lokalnim grupama, koje su provalele u Muzej da uzmu neke primjerke trofejnog oružja. (...) On je Srbe uporedio sa vandala, plemenom koje je, zaboravila sam godinu, uništilo Rim. Granatiranje Muzeja može narediti samo neko ko je jednako primitivan i onaj ko će naređenje izvršiti. Srbi na brdima su ratni zločinci. Oni su u stanju za jednu noć uništiti ono što je kroz mnoge ratove i vjekove ostalo sačuvano za nas. (Veličković 1998: 20)

Veličkovićeva priča o ratu, prikazana iz vizure “povijesti odozdo”, osim prostornog čitanja i zanimljive lepeze glavnih likova, pojačava snagu recepcije o realnoj situaciji i opasnosti konstrukcijom infantilne, dječje pripovjedačice Maje, koja na neki ironičan, slatko-gorki način pripovijedanja izvještava o situaciji koju kao tinejdžerica ne shvaća potpuno. U Majinoj priči spoznaja o ratu, koji se zbiva negdje vani, dolazi kroz filter neznanja i nerazumijevanja situacije te ograničen pristup vanjskome svijetu zbog perspektive tamnog podruma.

Ako se postupkom infantilizacije pripovjedač spušta iz tzv. velike povijesti u elementarnost ljudskog i ritualnost malog, običnog i svakodnevnog, onda se može konstatirati kako (...) ratno pismo u cjelini svakoj ideološki postuliranoj metapripovijesti suprotstavlja povijest odozdo nastojeći da redefinira osnove kulturnog modela koji se ispostavlja kao ideologiska konstrukcija. (Kazaz 2004: 163)

Kao prvo, glavna junakinja Maja pokušava sebi (i čitaocu) razabrati razloge rata i opći razvitak situacije u zemlji koja se raspada:

Rat se vodi između Srba, Hrvata i Muslimana. Davor kaže da se rat vodi zato što Hrvati imaju Hrvatsku, Srbi Srbiju, a Muslimani nemaju Muslimaniju. Svi misle da je pošteno da je imaju, ali se niko ne slaže gdje bi joj bile granice. (...) Vjerovatno se, kao i svi ratovi, vodi radi teritorija i pljačke. (...) Zašto bi neko (u našem slučaju srpska artiljerija) rušio kuće, palio biblioteke, lomio munare i jablanove oko njih. (Veličković 1998: 8-9)

Priča o ratnoj zbilji prikazana Majinom naracijom lišena je patosa, prizora užasa i uzaludnog sažaljevanja. Veličkovićev roman je zapravo jedan od ratnih tekstova u kojem ratnih prizora ima vrlo malo, gdje se rat zbiva negdje daleko, u pozadini. Opkoljeno Sarajevo Veličković naziva “kipućim kotlom”, u kojem se kuhaju njegovi žitelji. Pripovjedačica Maja nije do kraja svjesna užasa koji se zbiva izvan muzejskih zidova (bljeskove pucnjava smatra kazališnim specijalnim efektima sve do stravičnog trenutka kada njezin pas donosi u muzej komad ljudske ruke.

Muzej kod *Konačara* na prvoj razini dobiva funkciju obične zgrade, podruma i skloništa u kojem se žele spasiti ljudska bića. U drugoj dimenziji prostornog čitanja Muzeja on nastupa u plemenitom smislu kao mjesto tradicije, povijesti, umjetnosti i onoga što se zove vrijednostima civilizacije kao dokaz njezina postojanja, pogotovo još na početku fabule, u razgovoru između policajca i Majinog oca (direktora muzeja) o smislu čuvanja muzeja:

– *Zna li gospodin da je ovo Muzej? – A zna li direktor da je ovo rat? – Šta će nam Muzej ako više ne bude grada? – Ne treba ni grad ako će biti bez Muzeja. – A treba li nam država? Nezavisna, suverena, nedjeljiva, slobodna, sekularna... – Neka gospodin odvede štab u svoju kuću. – Srušena je.* (Veličković 1998: 23).

Muzejski eksponati u *Konačarima* s vremenom mijenjaju svoj status. (Ślaw ska s. 83-85) Kao prvo, u Majinoj priči naglašena je njihova estetska funkcija, pa tek onda uporabna. S vremenom dragocjeno muzejsko blago preuzima ulogu svakodnevnih kućnih predmeta i pomagala ili se neki od eksponata koriste kao “kućna obrambena sredstva”. U trenutku kada eksponati gube svoju antikvarijatsku vrijednost (za vatru i grijanje konačari počinju koristiti stare stolice, spavaju po starinskom namještaju, služe se spomeničkim/povijesno vrijednim priborom), dolazi do premještanja njihove društvene i civilizacijske funkcije. U antropološkom smislu eksponatima u Muzeju postaju ljudi – Maja i njezina obitelj te drugi sporedni likovi – koji su se slučajno našli u tom duplo zatvorenom prostoru: u klastrofobičnom muzejskom podrumu te gradu pod opsadom u kojem dominira smrt. Prema Aleidi Assmann postoje četiri medija pamćenja: pismo, slika, tijelo i prostor. (Assman 2013: 54-58) Veličkovićev Muzej u romanu dobiva značajnu konotaciju u književnosti o ratu 90-ih u Jugoslaviji – kao prostor pamćenja.

Muzej ima dva unutrašnja dvorišta, atrija. Prvo i veće okruženo je kolonadom, iza čijih stubova, u vitrinama, leže eksponati iz predistorijskog perioda. (...) u Muzeju, ima i nakita, i starog novca, i poštanskih maraka, i slika, i starog oružja, svega (...). Tata sjedi. Prozor je zaborakdiran skupocjenim čilimima, samo kroz nekoliko šupljina prolaze zraci svjetla. Prednost zabunkerisanih prozora je da u svako doba dana ostavljaju utisak svitanja. U jednu sobu, u kojoj je sebi Brkić uredio rezidenciju, sklonili smo eksponate starog oružja. Meni su od svega najzanimljivije dugačke puške kojima se i bez municije neprijatelj mogao držati na odstojanju. U drugoj sobi su slike. U trećoj vez i bez, nošnje, marame, svila. Do njih kristal, posuđe, pozlaćeni i srebrni pehari, ibrici, svijećnjaci, jedna menora, pribori za jelo u kožnim kutijama sa monogramom na poklopциma. I ovako bi se mogla zamišljati Aladino-va spilja. Nekoliko soba ostavljeno je za garniture namještaja, jedna je pretvorena u biblioteku, u jednoj su herbari, albumi, donacije filatelisti, sakupljača buba i leptira, starih pisama, razglednica i novca. Pa al-

bumi sa fotografijama, penzionisani fotografски aparati, projekti i skice kuća, predmeti iz starih zanatskih dućana. (Veličković 1998: 16-20)

Taj detaljan popis predmeta/eksponata postaje metaforom ubijanog grada i njegove povijesti, alata i namještaja koji pamte prošla vremena i minule generacije. Posljednji pogled koji na njih baca pripovjedačica govori o njihovoj ukupnoj kulturnoj vrijednosti. Muzejski eksponati postaju zadnjom karikom koja spaja prošlost i sadašnjost, dok je (zbog rata) budućnost upitna. Nanizani detalji u popisu jesu i simbol propadajuće Jugoslavije. Novac i medalje koje gube svoju vrijednost, namještaj, stolni pribor, slike i fotografije sačuvani u gradskom muzeju postaju vidljivim tragovima “kultura prisiljenih na odlazak”. (Ślawska 2013: 87)

GYNÄECEUM RATNE SVAKODNEVICE

Sličnu vizuru prikazivanja ratne zbilje iz perspektive zatvorenog prostora kuće / kuhinje / spavaće sobe / skloništa nalazimo u zbirci pripovjedaka Alme Lazarevske *Smrt u muzeju moderne umjetnosti*. O posebnosti tog ratnog pisma svjedoči kao prvo ženski subjekt kroz “pisanje vlastitim tijelom” iz prostora ženske “vlastite sobe”, koja ne znači jedino kućni prostor naminjenjen ženama, već jedno privatno pamćenje, metaforički rečeno, prostor u kojem žena i žensko iskustvo postaje glavni upravljač/moderator priče i zbivanja (poznato već u stvaralaštvu Virginije Woolf). U zbirci Lazarevske nalazimo, dakle, niz motiva tipičnih ženskome (ratnom) pismu, najčešće somatskih (popularnih primjerice kod Slavenke Drakulić, Dubravke Ugrešić, Vedrane Rudan i dr.) u kojima se snažno isprepliću pojmovi: tekst – tijelo – t rauma (Zlatar 2004), reprezentativne za žensko iskustvo rata. Helena Sablić Tomić specifičnost ženskog diskursa “temeljenog na iskustvu rata” razmatra kroz tipične pojave:

“(…) jasnije otvaranje prostora za propitivanje osobnoga odnosa prema sebi i drugome, prema vlastitoj subjektivnosti i identitetu, prema naciji i ideologiji, otkrivaju se načini života u izbjeglištvu, razotkrivaju se oblici narušavanja moralnog integriteta žena i emotivni zločini nad njima, prikazuju se njezine nelagode, patnje i strah, tjelesnost i intimnost, (...) gubitak vjere u budućnost i energija kojom opstaje”. (Sablić Tomić 2004: 152)

U ovoj zbirci pripovjedaka objavljenih 1996. godine autorica ruši ranije uspostavljenu shemu tekstualizacije rata u (anti)ratnom pismu u kojemu dominira muška (prema E. Kazazu: herojska) slika svijeta i ratne zbilje. Šest

kratkih priča s glavnom temom opsade Sarajeva postaju otpor prema smrti i želja za preživljavanjem. Glavna junakinja ne namjerava prikazati prostor grada kao demoničan *locus* smrti i užasa. Kroz pripovijedanje o “banalnim” brigama svakodnevice spašava od životne opasnosti svoje najbliže, stvarajući iluziju da u tim uvjetima život ipak može biti “normalan”. Primjerice, pripovjedačica izbjegava teške teme. U priči *Pozdrav iz opkoljenog grada* čitajući knjigu svome sinu – mijenja kraj priče da izbjegne temu smrti glavnog junaka:

Pablo na kraju pogine. (...) Ali je nezgodno da pročitaš dječaku koji (...) suspreže dah i gleda u jednu tačku, još uvijek vjerujući tuđem pogledu. (...) Ali, ne piše li u nekom značajnom pedagoškom štivu da knjige djecu između ostalog navikavaju na činjenicu smrti. (...) Na dječje navikavanje na smrt jednako bolno mora navići i njegov roditelj. (Lazarevska 1996: 23-24)

U ovoj priči glavna junakinja doživljava ratnu zbilju svim čulima, za nju su postali značajni pogotovo mirisi, prizori, boje i različiti zvukovi. Vrlo važan čimbenik za nju postaje selidba i navikavanje na novi prostor u kojem će živjeti za vrijeme opsade grada. Na taj način glavna junakinja pokušava restaurirati uspomene na prostor svoje napuštene kuće:

Za sunčanih dana ulica podsjeća na prozirne morske plićake u kojima bljesne hrbat vitke ribe, kao srebreni uskličnik. Paralelno sa ovom, stotinjak metara udaljena, teče glavna gradska ulica. Jure automobili, zvone električni tramvaji. Žure i galame stanovnici grada. Dok pređe iznad sjenovitih dvorišta i starinskih fasada, buka se pretvori u zvukove akvarijuma. (Lazarevska 1996: 44)

Deskripcije prostora u toj pripovijetci vrlo su detaljne, skoro sinestezijске, da se na svaki mogući način prostor zbivanja čini nekom surrealističkom dimenzijom, i prekine razmišljanje o prisustvu ratne zbilje. “Na trećem spratu nema zvukova. Iza desnih vrata stiže miris svježeg kruha, ponekad cimeta i vanile. (...) Na četvrtom spratu nešto struže po vratima. Cvili, laje. (...) Preko puta je tišina“. (Lazarevska 1996: 61-62) Sličnu poetiku nalazimo u čuvenom *Bašta, pepeo* Danila Kiša, gdje putovanju, izbjegavanju (ratne) opasnosti u dječakovom polusnu, stravičnu stvarnost Drugog svjetskog rata ublažavaju također mirisi majčine štrudle i miris vanilije. U toj priči sporednim likom Otilije T. autorica navodi i pojavu ludila koje štiti od sučeljavanja s činjenicom smrti u svakodnevnom životu. Kod Alme Lazarevske slika opkoljenog grada prigušena je u pozadini, no čitalac doznaje i osjeća nervozu graničnog stanja

kod glavne junakinje koja rat doživljava kroz mnoge (neočekivane) reakcije vlastitog tijela u ekstremnim situacijama. U priči *Žeđ na broju devet* tijelo postaje “modusom komunikacije” (Zlatar 2004: 100-103), a pojava nagle laktacije kod žene postaje rezultat panike i nemoći prema ratnoj zbilji. Nedostatak mlijeka za maloga sina uzrokuje fizičke reakcije majčinog tijela što je također primjer ženske slike svijeta u ratnom stanju, doživljavanje graničnih situacija vlastitim tijelom te tipično za model ženskog pisma – “pisanje” tijelom. (Zlatar 2004: 203-209)

Osjećam bol u prsima. Struja koja je krenula iz dubine grudi, najzad stiže ka površini, ka dvjema vrelim tačkama iz kojih svaki čas treba da procure tanki, mlaki mlazovi. (Lazarevska 1996: 74)

Zbirka priča *Smrt...* A. Lazarevske ne uklapa se dakle u kliše velike naracije “muških”, “herojskih” priča o ratu. Nasuprot tome, ona prikazuje granično stanje ljudske egzistencije kroz sklonost detalju iz svakodnevice koja teče dan za danom. Stvaranje prostora od zvukova, boja i mirisa u kojemu se može (barem privremeno) “odgoditi smrt” (promijenjen kraj priče), nahraniti izgladnjelo dijete (neočekivana laktacija), sve dok se rat ne probije u žensku zbilju, u “svijet u fragmentima” (Slapšak 1998: 909), stvarnost napravljenu od iluzija. O ratnoj zbilji kod A. Lazarevske piše i M. Jergović, koji primjećuje da spisateljica: “(...) svoj literarni svijet svodi na nešto što iz malog i slatkog postaje gorko, pa gorko-šaljivo i bolno, ali u osnovi i dalje biva sitno i skoro neznatno“. (Jergović 1998: 904) Svijet u fragmentima prikazuje A. Lazarevska pomoću strategije otuđenosti koja je vidljiva već u prešućivanju imena grada (Sarajevo) gdje se radnja odvija. Umjesto toga pojavljuju se odrednici: “opkoljen grad”, “grad pod opsadom” i bliže neodređena mjesta poput: “ona i ova strana”, “tamo” i “ovdje”, koja svjedoče o duševnom stanju priповjedačice, njezinom dubokom osjećaju izoliranosti i alienacije. (Modelska-Kwaśniowska 2013: 83) Na taj način prostor/mjesto radnje pridobiva posebno značenje nečega univerzalnog i neodređenog. No s vremenom rat prodire i u prostor gdje su smješteni likovi svih priča, pogotovu u priči *Tajna Kaspara Hausera*, kada ostaje ranjen suprug glavne junakinje/pripovjedačice. “Danas je u opkoljenom gradu od jedne vatrene kugle (stigla je s tamnog brda na koja su se ispeli zli ljudi) poginulo petnaest ljudi“. (Lazarevska 1996: 93) Reakcija tijela postaje biološki uvjetovana negacija protiv rata. Priče Lazarevske lišene su pitanja krivaca i žrtava, ne postoji crno-bijela slika svijeta, nego se priповjedačica fokusira na vlastito iskustvo, doživljaje i reakcije u graničnom stanju iz perspektive ženskog lika i njene društvene uloge: supruge, majke, kućanice

za koju je ratište svakodnevica u opkoljenom Sarajevu. U toj optici dominira prostor zatvorenog grada koji postaje sužen do dimenzija svojevrsnog intimnog i pitomog *gynaeceuma* – ženskog prostora vlastite kuće/sobe/kuhinje. Katja Kobolt podsjeća na činjenicu marginaliziranja knjige A. Lazarevske zbog prikazivanja ženske slike rata u Jugoslaviji kroz vizuru individualnog doživljaja (umjesto zajedničkog, kolektivnog): “Kao da u ratu nema žena. Kao da u okviru ratne književnosti nema mjesta za intimna, individualna (...) iskustva”. (Kobolt 2006)

Od šest priča u zbirci *Smrt...* posebnu pažnju zahtijeva prva – *Dafna Pehfogl prelazi most između tamo i ovdje* – u kojoj simboličko značenje pridobiva most kao otvoren prostor. Glavni lik Dafne Pehfolg aludira na prvu sarajevsku žrtvu Suadu Dilberović koja je poginula na mostu Vrbanja (5. 4. 1992.). Kod ostalih pet priča radnja se odvija u uskom, zatvorenom i, kao kod Veličkovića, klaustrofobičnom prostoru, s temom svakodnevne brige u prvom planu: “(...) osim što postoji put na sjever, jug, istok, zapad, postoji i put u podrum (...), u opkoljenom gradu sve je neobično a sve je ipak svakodnevno”. (Lazarevska 1996: 41) U cijeloj zbirci priča bijeg od smrti i instinkt preživljavanja dovodi do grotesknog rješenja u zadnjem, naslovnom tekstu *Smrt u muzeju moderne umjetnosti*, u kojoj je udarna točka zapleta pitanje za intervju: “kako biste željeli umrijeti?” U toj apsurdnoj situaciji smrt također poprima “svakodnevni” oblik. Naime, kad glavna junakinja izražava želju da umre kod svoje kozmetičarke za vrijeme tretmana, s dobrotvornom maskom na licu.

(ANTI)RATNA TERAPIJA GROTESKOM “ZA HILJADU DINARA”

“(...) otkada se zaratilo između Hrvata i Bošnjaka, otkako je, dakle, obukao uniformu 78. brigade i postao pripadnik legendarnih Hamilovih Zelenih udovica, njegov kum Čumur ratištima Gračaničke krajine širio legendu o prokletstvu Ciginog svraba. (...) Sad ga je zaista sve svrjbelo – i tabani, i gležnjevi, i dupe, i jaja, i pazuha, i tjeme. I sve bi to bilo prilično smiješno (...) – da ga nije na kraju zasvrbjelo niz kičmu i da nije krenuo cijev kalašnjikova zavlačiti kroz ovratnik, ispod šije, ne bi li se nišanom počešao između lopatica”. (Dežulović 2005: 32-33)

Neobičan roman Borisa Dežulovića *Jebo sad hiljadu dinara* (2005) kritika je proglašila antiratnom prozom. Priča o hrvatsko-bošnjačkom ratu u Bosni i Hercegovini 1993. godine, kao jedina od navedenih u toj analizi, smještena je u otvoren, vanjski prostor, “bojište”, gdje se na suprotnim stranama nalaze šestorica hrvatskih i šestorica bošnjačkih vojnika. Fabula se temelji na

događaju koji Dežulović opisuje kao incident u selu Muzaferove kuće (29. 8. 1993.). Dežuloviću, kao bivšem ratnom izvjestitelju koji je kao prvi hrvatski novinar ušao i preživio okupirani Vukovar, Mostar i Sarajevo, nije bilo teško prenijeti na papir ratne situacije. Roman je složen u konvenciji kvazidokumentarca zbog autorovog objašnjenja na početku knjige koje prethodi jednoj izmišljenoj prići, što ne znači da se slične situacije nisu događale. U konvenciji crne komedije i komedije zabune:

(...) i bošnjački i hrvatski diverzantski vod na položajima oko Muzaferove kuće došao je na sjajnu i kako se vidi vrlo "originalnu" ideju da za potrebe tajnog zadatka obuče neprijateljske uniforme, što dovodi do dvostrukе zabune u trenutku kad saznaju jedni za druge, jer unosi totalni nered u za rat nedvojbeno najvažnijoj stvari na svijetu – onoj koji su "naši", a koji su "vaši". (Pogačnik 2006: 57-58)

Jebo sad hiljadu dinara uzaludan je pokušaj istraživanja besmisli rata te uloge uniforme u životu i smrti čovjeka, vojnika. Čini se da je u toj Dežulovićevoj knjizi jedna od najvažnijih kompozicijskih dominanti **jezik**, zasnovan na poetici groteske, crnog humora, vicevima za prepričavanje. Prema E. Kazazu: “(...) ratno pismo nije samo borba sa zlim ideologijama, niti puko dokumentiranje ratnog užasa, niti samo etički angažirano, nego da se u njemu skriva suštinska nakana (...) – borba s jezikom i proširenje mogućnosti jezika. Ratna stvarnost postaje *bunarom metafora*, iz kojeg nastaje vanredna književnost”. (Kazaz 2004: 155) Nepristojan, vulgaran jezik Dežulovićeva romana, lišen očekivanog patosa i obogaćen snažnom dozom humora, sastavlja još jednu priču o ratu iz perspektive pojedenih vojnika koji su upleteni u ratna zbivanja uglavnom spletom okolnosti, brzih odluka, nesporazumom i sl.

Ono što u Blagajevcu nisu znali jest da su Papac i Čep u Vukovaru bili u stvari samo pet dana, prije nego što je i prva granata pala na grad, da su tamo dobili četiri ručka, dva para dubokih cipela iz programa Borova i ambleme 204. vukovarske brigade, da su svih pet dana zajedno s desetak nekih Hercegovaca spavalii u jednoj školi i čekali nešto, nitko zapravo nije znao što, da je na kraju umjesto stingera ili ose Papac zadužio nekakav prastari kombi i da se specijalni zadatak na kojemu će Čep i on biti ranjeni sastojaao zapravo u tome da pun kombi prljavih vojničkih gaća i čarapa odvezu do kemijske čistionice u Dalmatinskoj ulici. (...) prebačeni su u osječku bolnicu – Čep s potresom mozga i polomljenim svim prstima lijeve ruke, a Papac s polomljenim svim ostalim kostima u tijelu – da bi se nakon nekoliko mjeseci vratili u Blagajevac

ovjenčani slavom vukovarskih heroja stradalih u obrani grada od četničke avijacije. (Dežulović 2005: 55-56)

Može se, dakle, zaključiti da makar glavni junaci *Jebo sad hiljadu dinara* jesu pravi vojnici s oružjem pri ruci, izloženi životnoj opasnosti, zbog pojedinih digresija o životima tih pojedinih momaka kojih se životne priče (ponekad zabavne dogodovštine) isprepliću – Dežulović konstrukcijom likova također prikazuje stvarnost rata iz perspektive “povijesti odozdo” (Kazaz).

(...) mitologija prošlosti koju junaci, bez obzira bili “naši” ili “vaši”, evociraju sami za sebe ili u razgovorima s drugima, bazira se na tipičnim točkama muškog odrastanja negdje osamdesetih – nogometu, prvim seksualnim iskustvima, ponekoj tuči radi obrane časti, sjećanjima na JNA i dakako čitavom nizu “lovačkih priča” kojima se mistificira vlastita muškost (...) crnoumorni ratni roman u kojem je kroz vizure dvanaestorice (...) momaka doista rečeno mnogo toga o apsurdu rata, ali i mnogo toga o miru. (Pogačnik 2006: 58-59)

Jebo sad hiljadu dinara opisuje jedan ratni dan i susret dviju neprijateljskih vojski, hrvatske i muslimanske, što rezultira nizom verbalnih nesporazuma i završava krvavom tragedijom. Taj je roman tragikomičan prikaz rata u BiH, između “Turaka” i “ustaša”, kako ih Dežulović određuje. U čitavoj priči autor majstorski odgađa stravu ratne zbilje, umjesto toga sastavlja naraciju od izvanrednih dijaloga, posebnog smisla za humor, ironije, cinizma, kroz koje prikazuje apsurd rata uz neočekivanu sklonost detaljiziranju te zbilje:

Eto zbog tih stvari je Pako znao Zagoru ići na živce (...) pitao je zašto se vod zove Crne pume, jer da je to dosta glupo s obzirom na činjenicu da crne pume ne postoje, već da su oni vjerojatno mislili na crne pantere. (...) ali bilo je kasno, jer grbovi Voda za specijalne namjene već su bili stigli (...) na kojima je, ispod slova VSN Crne pume, goleme očnjake iskezio prekrasni primjerak – bengalskog tigra. (...) “crna pantera, pardon puma, nema tako, jebiga, dlakavu glavu“. (...) crna pantera je crna, zbog čega se i zove crna pantera, što znači da nije narančasta i da na glavi nema šare... po kojima je tigar prilično poznat po cijeloj Bosni. (...) sva sreća što 119. brigada nema konjicu, jer bi zahvaljujući Zagoru jahali zebre“. Najzad (...) jednako je glupo kao kad su Hamilove baliće iz Koviljače, “Hamilski tigrovi”, nazvali specijalnu jedinicu Zelene udovice, a na amblem nacrtali oko sablje omotanu zelenu zmiju. A niti je udovica zmija, niti je zelena. Već pauk, i to crni. “Ko crna puma“. (Dežulović 2005: 78-80)

B. Dežulović poznat je također po drugim antiratnim tekstovima: zbirci pjesništva *Pjesme iz Lore* (2005) te zbirci priča *Poglavnikova bakterija* (2007). *Jebo sad hiljadu dinara* na prvi je pogled zabavna priča, sagrađena u neočekivanoj konvenciji tragikomedije i apsurda. Iskrivljavajući tragičnu sliku o ratu, zapravo udara svojom antiratnom poetikom. Miroslav Cmuk primjećuje da se Dežulović kao novinar i spisatelj bavi pitanjem Zla, pojmom koji ga stalno okupira. Dežulović je pisac “koji život promatra kao ludu igru odraslih ljudi u kojoj se neki od njih služe pravim oružjem”¹. Na tragu ispitivanja mogućnosti govorenja o stravičnosti rata: “(...) estetsko je postalo etičko i obrnuto (...) Etika ratnog pisma, njegov oštri govor protiv rata, u stvari, presudno određuje njegov antiratni stav”. (Kazaz 2004: 164-165) Davor Šišović potvrđuje sljedeće:

Kažu neki da, izvan propagandističkih pamfleta, ne postoji ratna proza, da je svaki roman ili priča što govorи o ratu zapravo nositelj antiratne poruke. Slažem se, a u spektru proze o ratu koja je u hrvatskoj i susjednim nam književnostima nastajala minulih godina, ovaj bih Dežulovićev roman stavio u sam vrh po snazi antiratne poruke. (Šišović 2005)²

ZAVRŠETAK

U svim navedenim proznim djelima rat – bilo posredno ili ne – javlja se kao destruktivna moć koja uništava ne samo ljudska bića, nego i gradove, životinje i opće civilizacijske vrijednosti (povijest, umjetnost). Prikazivanje opsade Sarajeva kod N. Veličkovića vrši se eksponiranjem klastrofobičnog, zatvorenog prostora muzeja po kojem se kreću glavni likovi i koji (muzej) postaje metafora straha pred izvanrednim stanjem u ljudskoj egzistenciji (rat, bolest, smrt). Uz ratnu priču o beznadnom položaju čovjeka Veličković svojim *Konačarima* otvara univerzalnu temu o funkciji i smislu umjetnosti, kulture i čuvanju njezina blaga. Pripovijedanje A. Lazarevske “(...) uspijeva da usprkos svemu potpuno prodre u život zarobljen proizvoljnostima i (...) otvorí prostor u kojem alternativa nije samo smrt već i život“. (Kobolt 2006) Prerađivanje i preživljavanje traume uz pomoć crnog humora, apsurda i ironije B. Dežulović tretira kao uzaludan pokušaj priče o besmisli rata, granici čovječanstva te ratu kao doživotnom obilježju. Dežulovićev roman *Jebo sad hiljadu dinara* jedini je primjer ovdje odabranih tekstova čija se radnja zbiva upravo na fronti, na otvorenom prostoru, dok je američka sudbina **Jergovićevih** junaka (*Buick Ri-*

1 Tekst Miroslava Cmuka objavljen 4.12.2007., <http://www.books.hr/dossier/boris-dezulovic>

2 Tekst Davora Šišovića je objavljen u “Glasu Istre” 2005. g., http://www.ice.hr/davors/KZP_Dezulovic_Jebo.htm

vera) snažno udubljena u kontekst krvavog raspada Jugoslavije i pripada nizu eskapističkih priča o postjugoslavenskom ratu 90-ih. Unatoč ograničenosti jezika kao sredstva deskripcije užasa i zbilje, pričanje/pisanje o ratu postaje strategijom otpora prema besmislenosti i apsurdu. U antiratnoj književnosti tematizira se “sumnja u predstavu jezika kao neutralnog, transparentnog prijenosnog kanala”. (Kobolt 2006)

U svim navedenim djelima na fabulativnoj razini – umjesto stravičnih prizora (tipičnih za književnost svjedočanstva) prikazana je uloga svakodnevice: obični ljudi (“slabi junaci”), njihove frustracije, nemoć i beznađe, a često izolacija od svijeta (sužen prostor: kuća, muzej, čak i ludilo) te bijeg u tuđinu (Amerika). Kod N. Veličkovića i A. Lazarevske valja naglasiti posebno značenje prostora muzeja koji je trezor za očuvanje prošlosti, mjesto kulturnog pamćenja, samo što u izvanrednom stanju kakav je rat i gradovi pod opsadom – u antropološkom smislu najvrjedniji eksponati postaju ljudi/ljudski životi i njihovi životopisi. Sličan postupak “muzealizacije prostora” nalazimo također kod Dubravke Ugrešić u romanu *Muzej bezuvjetne predaje*. (Ślawska 2013: 73) U ovim “pričama o ratu” postjugoslavenski rat nije prikazan jedino fokusiranjem užasa i smrti, progona i zločina nego kao svakodnevica malog čovjeka / ”slabog junaka” naspram velikih povijesnih događaja i pobedničke naracije, shvaćenih kao: “(…) ukidanje herojske paradigm (...) te slika tvoraca povijesti zamijenjena (...) slikom onoga ko trpi povijesno зло“. (Kazaz 2004: 141) Naspram autobiografskih i testimonijalnih mikronaracacija niz fikcionalnih tekstova o ratu (s glavnom ulogom silno eksponiranih *locusa*) moglo bi se odrediti nekom vrstom sekundarnog (*anti)ratnog pisma*.

IZVORI I LITERATURA

- Assman, Aleida (2013), *Miedzy historią a pamięcią*, prevele: A. Treperek, A. Konarzewska K. Sidowska, Z. Dziewanowska-Stefanczyk, J. Górný, WUW, Warszawa
- Bagić, Krešimir (2003), “Damoklov mač stvarnosti”, *Reč* no. 69/15, 277-295.
- Borkowska, Ewa (2006), *Przestrzeń w kulturze i literaturze*, Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych, PARA, Katowice
- Dežulović, Boris (2005), *Jebo sad hiljadu dinara*, V. B. Z., Beograd
- Jergović, Miljenko (1998), “Prezime od dva uzdaha”, u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici. Novija književnost – proza*, priredio E. Duraković, 904-907.
- Jergović, Miljenko (2002), *Buick Rivera*, Durieux, Zagreb
- Karahasan, Dževad (1995), *Sarajewska sevdalinka*, prev. D. Cirlić-Straszyńska, Po-granicze, Sejny

- Kazaz, Enver (2004), "Prizori uhodanog užasa", *Sarajevske sveske* br. 5, 137-165.
- Kertész, Imre (2004), *Język na wygnaniu*, prev. E. Cygielska, E. Sobolewska, W.A.B., Warszawa
- Kobolt, Katja (2006), "Smrt u Muzeju moderne umjetnosti Alme Lazarevske – ili: zašto se ratna literatura ženskih autora (spisateljica) ne recipira kao književnost o ratu", prevela M. Đorđević, "Sarajevske sveske" br. 14, <http://www.sveske.ba/bs/content/smrt-u-muzeju-moderne-umjetnosti-alme-lazarevske-%E2%80%93-ili-zasto-se-ratna-literatura-zenskih-aut>
- Kovač, Nikola (1997), "Kultura przeciw barbarzyństwu", *Krasnogruda* nr 6, 131-133.
- Kreft, Lev (2003), "Umjetnost u ratu: utjeha i oružje", *Sarajevske sveske* br. 3, 345-354.
- Lazarevska, Alma (1996), *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*, Bosanska knjiga, Sarajevo
- Matanović, Julijana (2004), "Od prvog zapisa do "povratka u normalu", *Sarajevske sveske* br. 5, 93-124.
- Modelska-Kwaśniowska, Aleksandra (2013), "Smrt u Muzeju moderne umjetnosti Almy Lazarewskiej jako przykład ženskog ratnog pisma w literaturze bośniackiej", *Studia Slavica* XVII/2, 77-88.
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2004), "Ima li rata u ratnom pismu?", *Sarajevske sveske* br. 5, 79-92.
- Pogačnik, Jagna (2006), *Proza poslije FAK-a*, Profil, Zagreb
- Sablić Tomić, Helena (2004), *Gola u snu. O ženskom književnom identitetu*, Znanje, Zagreb
- Simić, Roman (2000), "Čajanka prije kraja svijeta", *Vijenac*, Zagreb
- Slapšak, Svetlana (1998), "Pripovjedački raftman", u: Bošnjačka književnost u književnoj kritici. Novija književnost – proza, priredio E. Duraković, 908-910.
- Ślawska, Magdalena (2013), *Proza autobiograficzna pokolenia jugonostalgików*, Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocław
- Tontić, Stevan (2004), "Ratno antiratno pismo", *Sarajevske sveske* br. 5, 177-188.
- Visković, Velimir (2006) *U sjeni FAK-a*, V. B. Z., Zagreb
- Veličković, Nenad (1998), *Konačari*, Stubovi kulture, Beograd
- Woolf, Virginia (2002), *Własny pokój*, prev. E. Krasińska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa
- Zlatar, Andrea (2004), *Tekst, tijelo, trauma. Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljekavak, Zagreb
- Zlatar, Andrea (2008), *Prostor grada, prostor kulture*, Naklada Ljekavak, Zagreb
- Žalica, Antonije (1999), *Ślad smoczej łapy*, prev. M. Petryńska, Pogranicze, Sejny

MUSEUM, AMERICA, GYNAECEUM OR THE FRONTLINE? THE SETTING IN STORIES ABOUT THE 1990S WAR IN FORMER YUGOSLAVIA

Summary

This paper is an attempt to analyze and read the selected prose, i.e. fictional texts about the war in former Yugoslavia, paying particular attention to the category of space—the setting. The works by M. Jergović, N. Veličković, B. Dežulović and A. Lazarevska depict traumatic history of the post-Yugoslav conflict from the “bottom-up” perspective (E. Kazaz), seen by an individual, a “weak character” (J. Matanović). In the works analyzed, the “victorious, top-down narrative” gives way to the individual, not collective experience of trauma and living in wartime. In some cases, the main characters are situated in the restricted, confined, claustrophobic spaces, and in other cases, the action takes place in an open space, and is even relocated to the Atlantic Ocean (literary escapism). The individual war experience of the characters is traumatic not only because of expressiveness and inexpressiveness of the suffering (D. LaCapra) with the instrument of language. Therefore, in writing about war some authors incline towards an intimistic reflection of their inner state, while others to the poetics of the absurd, grotesque, tragicomedy. The space and setting is not a random construction, but has a certain meaning and purpose. The text also raises the issue of terminology which is so important for many researchers: here the terms “war literature” and “anti-war literature” play the main role.

KEY WORDS: *post-Yugoslav war, category of space, “weak characters”, literary escapism, inexpressiveness of suffering/trauma, (anti)war literature*

Miranda LEVANAT-PERIČIĆ

“AUTOBIOGRAFSKI UGOVOR” RATNOG PISMA S POTPISOM ALENKE MIRKOVIĆ I GROZDANE CVITAN

KLJUČNE RIJEČI: *autobiografski diskurs, ratno pismo, monološko treće lice, pri povjedač, autor*

Tema ovog rada je odnos ratnog pisma i autobiografskog diskursa u tekstovima dviju autorica, Alenke Mirković i Grozdane Cvitan, čiji se fikcionalni i nefikcionalni tekstovi referiraju na ratnu zbilju devedesetih. Kada se autobiografski diskurs vezuje uz ratno pismo, u drugi se plan potiskuje ono što je u recepciji autobiografskog teksta u širem smislu bitno – važnost društvenog statusa autora prepušta mjesto društveno važnom predmetu, pa se pitanje tko ima “pravo na priču o vlastitom životu” (Velčić 1991) pretvara u pitanje “o čemu se ima pravo pisati?”, odnosno što je društveno relevantna tema. Prevala tema koje su važne za kolektivno pamćenje u ratnopravljenoj književnosti zbog toga je gotovo samorazumljiva; takvu temu bira i Alenka Mirković u potresnoj vukovarskoj ratnoj kronici *97,6 Mhz. Glasom protiv topova. Mala ratna kronika* (¹1996., ²2011.). No, dok ratno pismo Alenke Mirković ispunjava čitateljsko očekivanje tako što nudi “autobiografski ugovor” (Ph. Lejeune) u kojem se imenom na koricama jamči identitet autora i pri povjedača, u tekstovima Grozdane Cvitan *Psi rata i druge bestije* (2007) izostaje dokumentarnost, a ratna zbilja postaje širi okvir književno osviještene (auto)refleksije. Bez obzira što u tom ratnom bestijariju nemamo klasični autobiografski ugovor (jer izostaje podudarnost imena autora i pri povjedača), naslućujemo da lik pri povjedačice koja sluša prepuštajući drugima da postanu glavni protagonisti, jamči autorsko pokriće za pri povjedački iskaz, odnosno autentično pokriće za posredovanje autobiografskog iskaza.

1. AUTOBIOGRAFSKI DISKURS I RATNO PISMO

Proučavanju autobiografskog diskursa u hrvatskoj znanosti o književnosti dosad je posvećeno nekoliko značajnih djela – s teorijskog aspekta

nezaobilazna je knjiga Mirne Velčić (*Otisak priče*. 1991.), a s teorijskog i književnopovijesnog plana značajni su i radovi Andree Zlatar (*Autobiografija u Hrvatskoj*, 1998.; *Ispovijest i životopis*, 2000.), Helene Sablić Tomić (*Intimno i javno*, 2002.; *Hrvatska autobiografska proza*, 2008.) i Andriane Kos Lajtman (*Autobiografski diskurs djetinjstva*, 2011.). Među sustavnijim i opsežnijim istraživanjima diskursa o ratu (posebno u okviru prognaničkih svjedočanstva o ratu) spomenula bih zbornik *War, exile, everyday life (Rat, izbjeglištvo, svagdašnjica: kulturne perspektive)*, koji su 1996. uredile Renata Jambrešić Kirin i Maja Povrzanović. No, relativno su rijetki radovi koji povezuju istraživanje ratnog pisma i autobiografskog diskursa. Takva je primjerice studija Marije Ott Franolić iz zbornika *Vila-kiklop-kauboj* (2012.), posvećena romaniма *Hotel Zagorje* Ivane Simić Bodrožić i *Sloboština Barbie Maše Kolanović*.

Obzirom da postoji značajan korpus književnih tekstova s tematikom Domovinskoga rata, čiji su autori i autorice ujedno i osvjedočeni sudionici ratnih zbivanja, nameće se pitanje u kojoj je mjeri književnost o ratu autobiografska, pa čak, i da li je ona nužno autobiografska? Ako problemu pristupimo iz perspektive Paula de Mana koji je dosljedno branio stav da je svaka knjiga s čitljivom naslovnom stranicom u određenoj mjeri autobiografske narav¹, odgovor je jednostavan – autobiografija je posvuda i nigdje u potpunosti, no problem postaje nešto složeniji ako krenemo od vrlo stroge definicije Philippea Lejeuna, koji je inzistirao na razlici autobiografske fikcije (ekvivalent Genetteova pojma “autofikcija”) i “prave” autobiografije, koja nije vidljiva u unutarnjoj analizi teksta, nego je recepcijски fenomen koji počiva u “autobiografskom ugovoru”, tj. potvrdi identičnosti imena autora na koricama knjige s imenom spominjanim unutar knjige. Analizirajući tipove autobiografske proze u suvremenoj hrvatskoj književnosti, slijedom Lejeunovih zaključaka, Andrea Zlatar (1998: 14) izdvojila je dva kriterija njezine identifikacije – prvi je narratološke prirode (“ja” pripovjedač i žanrovski prepoznatljive forme autobiografskog diskursa), a drugi se tiče “recepcijskog konteksta, odnosno situacije u kojoj autor sugerira, a publika prihvata autobiografski ugovor između djela i čitatelja”. Ratnopravna proza koja se u posljednja dva desetljeća pojavljuje

1 Razmišljajući na tragu Genetteovih spoznaja da granice fikcije i autobiografije nisu utemeljene na polaritetu “i/ili”, odnosno uzajamnoj isključivosti, nego ih je nemoguće jasno odrediti, Paul de Man (1979: 921) zaključuje da “autobiografija nije ni žanr ni modus, nego oblik čitanja i razumijevanja koji se u određenom stupnju pojavljuje u svim tekstovima” (*Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts*). No, ako se svi tekstovi mogu čitati kao autobiografski, to zapravo znači da nijedan tekst nije i ne može u potpunosti biti autobiografski (Isto: 922).

u iskustveno određenim ratnim dnevnicima, kronikama i memoarskim svjeđočenjima, ali i u fikcionalnim pripovjednim tekstovima s ratnom tematikom, dodatni je recepcijски izazov publici koja s autorom dijeli povjesni kontekst. U situaciji kad su autor i čitatelji pripadnici iste generacije i dionici zajedničkog povijesnog iskustva, kakav je slučaj fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova s referencem na ratnu zbilju devedesetih, koje i pišu i čitaju suvremenici, često i sudionici i svjedoci referentnih zbijanja, nametljivi imperativi "uvjerljivosti" nastojat će u drugi recepcijски plan potisnuti svijest o "prikazivanju" iskustva. Uzmemli u obzir zapažanje Adrijane Kos-Lajtman (2011: 23), koja smatra da u osnovi autobiografskih tekstova djeluju dva po sebi oprečna načela – "načelo *fikcionalizacije* i načelo *istinitosti*, tj. težnja za stvaranjem odraza istinosnog (zbiljskog, stvarnosnog) svijeta" – veza ratnog pisma i autobiografskog diskursa doimlje se dodatnim osnaživanjem načela *istinitosti* nauštrb potiskivanja *fikcionalizacije*. No, premda je rat tema u koju se nastoji unijeti autentično iskustvo ovjerno društvenim/povijesnim ugovorom (ono koje je "vrijedno" pamćenja i pisanja) i premda je pritom na snazi sklapanje zasebnog ugovora s generacijskim čitateljem, ne treba zaboraviti da je u prirodi svakog teksta kao teksta njegova fikcionalnost pa se samoprikazivanje u toj prošlosti "vrijednoj pamćenja" nužno odvija kroz intervenciju u samu prošlost.

2. GLAS ALENKE MIRKOVIĆ

Roman Alenke Mirković *91,6 Mhz. Glasom protiv topova*, zadovoljava sve spomenute kriterije presudne u klasificiranju autobiografske proze – i žanrovske i kontekstualne. Prije svega, podnaslovom *Mala ratna kronika*, kao i nizom likova prepoznatljivih iz još uvijek aktualne povijesti, autorica sama svoj tekst nastoji predstaviti kao "dokument vremena" upisujući ga ujedno u skup tekstova koji Andrea Zlatar naziva *Vukovarskim ciklusom*². Time je njezina autobiografska kronika kontekstualno određena i ovjerenia ne samo autobiografskim nego i "društvenim ugovorom" kojemu autentičnost jamči recepcija ratne novinarke Alenke Mirković u hrvatskoj javnosti devedesetih. Naime, opće je poznato da je ona kao bliska suradnica Siniše Glavaševića, izvještavala iz ratnog Vukovara najprije za Hrvatski radio Vukovar, a zatim, nakon što se u listopadu 1991. obruč oko Vukovara zatvorio, hrvatska je javnost mogla njezina izvješća čuti samo posredstvom stranih postaja budući da su domaća glasila bila cenzurirana, a ona nastavila izvještavati za vodeće

2 Andrea Zlatar (1998: 146) misli na raznorodnu skupinu tekstova "nastalih za vrijeme opsade i nakon pada Vukovara".

svjetske postaje CNN, BBC, SKY i AP. Osim što njezino ime na koricama jamči "kroniku" koju potpisuje, zanimljivo je da izdanje iz 2011. na koricama prikazuje i snimak novinarske iskaznice Hrvatskog radio Vukovara s imenom i slikom Alenke Mirković, kao dodatnu potvrdu autentičnosti iskaza.

Alenku Mirković uz Grozdanu Cvitan vezuje zanimljiva pojedinost – ona je, naime, jedna od njezinih sugovornica u zbirci intervjuja *Rat uронjen u traumu* (2012). U tom intervjuju Alenka Mirković objašnjava Grozdani Cvitan kako gleda na jezik o ratu:

Htjela sam reći da je to specifičan, brutalni jezik, jezik psovke i dosjetke, inherentno ženomrzački jezik, nekorektan do besvijesti! Kolege su mi prigovorili da to ne može biti jedni autentični jezik rata, da postoje i onaj novinarski, književnički, filozofski. (...) Ne tvrdim da o ratu može pisati samo netko tko je u njemu sudjelovao, dapače. (...) Svatko može upoznati nekoliko razina jezika rata, ali onu izravnu, dnevnu možete čuti samo ukoliko ste na mjestu na kojem se događa. Sve ostalo je posredovano. (Cvitan 2012: 280)

Autoričino uvjerenje o nužnoj sponi autobiografskog i ratnog diskursa, odnosno proživljenog iskustva s pisanjem o ratu navodim zbog toga što je njezina kronika doista ispisana tim "grubim" jezikom, iskustvom rata koje nije posredovano i nije, što je možda najvažnije, naknadno umiveno političkom korektnošću. Od prvog podnaslova *Uvertira rata*, koje počinje jednog toplog proljetnog nedjeljnog poslijepodneva u Vukovaru do preposljednje rečenice romana "Bilo je gotovo. Za mene je rat završio i ja sam ga izgubila" (Mirković 2011: 415), sižejni razvoj pratimo kroz promjene na jezičnoj razini – kako se rat zahuktava, jezik zatečene i na rat nespremne pripovjedačice mijenja se i postaje (uvjetno rečeno) "nekorektan". Na početku, bez obzira na sve znakove koje iščitava u svojoj okolini (primjerice, zaoštrene i polarizirane političke pozicije drugih), ona ima i okuplja u svom stanu prijatelje iz HDZ-a i SDS-a; bez obzira na sve okolnosti ona ne vjeruje da je rat počeo ni kada počne – znakovit je trenutak kada misli da je riječ o grmljavini zbog nevremena koje dolazi iz pravca Borova sela, a ne o granatiranju. No, s približavanjem granata i osjećaja straha, diskurs se mijenja, neprijatelji gube osobnost i postaju "Čejeni", a u Jastrebovu štabu postoji "Srpsko čoše", sobica namijenjena nepristojnosti; mjesto na koje se odlazi galamiti i psovati kad pritisak postane prevelik (Mirković 2011: 211). Kada već u jeku sukoba otkrije pismo koje su pronašli u džepu poginulog neprijateljskog tenkista, zatečena je vlastitom reakcijom na

suočavanje s neočekivanom i neželjenom, suvišnom ljudskosti "neprijatelja", konstrukcije koja je u međuvremenu poprimila razmjere demonskog.

Otvorila sam ga pažljivo, polagano, kao da je u njemu pakleni stroj. Nisam znala što da očekujem. Neprijateljske vojnike nisam doživljavala kao osobe, kao ljude, kao nekoga kome bi netko mogao napisati pismo.
(Mirković 2011: 309)

Zapaža da je pismo napisala jednostavna i, sudeći po pravopisu, neobrazovana žena koja izvještava svog muža o zdravlju ukućana i novim zubićima djeteta te ga moli da se vrati s "vojne vježbe". Obuzima je mučan osjećaj zbog narušavanja prava na privatnost, iako su ta prava u ratnim uvjetima odavno suspendirana.

Obuzeo me je čudan, iracionalan osjećaj...Kao da sam, dok sam čitala to pismo, bila u vezi s tom ženom, znala kako mu uzalud piše to pismo, a ipak ga je pustila da ga napiše...Ona je imala pravo znati da joj je muž mrtav, a nije znala. Ja nisam imala nikakvo pravo čitati to pismo a ipak sam ga pročitala. Osjetila sam kako sam počinila užasan grijeh.
(Isto, 310)

Prisjećanje često ima oblik pozicioniranja identiteta kroz samoprikazivanje i čini se da je upravo trenutak koji slijedi nakon otkrića pisma nepoznate žene, kada sprječava Sinišu Glavaševića i Mladog Jastreba da pismo pročitaju na radiju, jedan od takvih, važnih samooblikujućih priča. Najsnažnije (samo) konstrukcije identiteta izgrađuju se upravo kroz razlike prema drugima – to su u ratu jednostavno "neprijatelji", dok se nakon rata uspostavljaju nove i složenije identitetske granice na temelju novih podjela kojih u kriznim životnim trenutcima nije bilo. U spomenutom intervjuu, Alenka Mirković ističe i ovu naknadnu negativnu identifikaciju. Priznajući da se istodobno nosi s krivnjom preživjelih i gorčinom zapostavljenih, pozicionira sebe kroz očište onih koji je danas odbacuju naglašavajući da je u konačnici bila "samo" žena u ratu. Osjećaj nepripadanja vezuje uz činjenicu da "nije Član" (dakle ni dio neke braniteljske udruge niti političke stranke), pa je pozicioniranje sebe zastalo u prošlosti, zarobljeno u ispisanim tekstu, donekle i vrsta trijumfa izabrane poraženosti.

Tako, danas, slovim za neopredijeljeno piskaralo koje i nije bilo ratnik. Čime se vraćamo na početak: istina, oni su razvaljivali tenkove, ali su to radili anonimno. Ja sam "piskarala i lajala" ali sam to radila javno, pod punim imenom i prezimenom, s tablom oko vrata na kojoj je otpo-

četka pisalo koga treba vješati; dođe li do toga. Ali, bilo pa prošlo... Svatko od nas hodao je u svojim cipelama i samo on zna koliko su bile udobne. (Cvitan 2012: 278)

Dodatno autobiografsko sidrište njezina romana-kronike predstavlja *Pogovor* na kraju, napisan u veljači 2011. godine za izdanje iz iste godine. Naime, prvo, Algoritmovo izdanje romana iz 1997. nosi naslov *91,6 MHz: glasom protiv topova* i nema epiloga; završava odlomkom: *Bilo je gotovo. Za mene je rat završio i ja sam ga izgubila. Bilo je lijepo zaspati i ne znati više ništa... No, u epilogu autorica romana naknadno potvrđuje autentičnost priče:*

Od 1997. kada je knjiga izašla, susrela sam podosta ljudi koji su mi zamjerili njezin završetak. Činio im se odveć malodušni. U to doba svi su očekivali nekakav naknadni happy end cijele priče, a i legenda o Vukovaru već se uvelike razmahala pa se od ljudi koji su iz njega uspjeli izvući živu glavu očekivalo više drskost, i prema životu i prema smrti. "Zvući kao da ste umrli..." znali su mi reći. Vrag je u tome što su mnogi, pa i ja, tog časa uistinu umrli, barem kao osobe kakve smo do tada bili. (Mirković 2011: 417)

Misao iskazanu u *Pogovoru*, Alenka Mirković ponavlja i u intervjuu, time dodatno potvrđujući "autentičnost" autobiografskog iskaza³ – "osjećam se kao onaj Spielbergov poslednji Ryan; poželim da mi netko kaže da sam dobar čovjek i da zaslužujem to što sam preživjela" (Isto, 417). Nakon što misao o vojniku Ryanu ponavlja u intervjuu Grozdani Cvitan, ona dodaje – "Da postoji neki razlog što sam tu a ne u onoj jami na Ovčari" (Cvitan 2012: 279). Inzistiranje na identifikaciji autora/ice i pripovjedača/ice, uobičajena je strategija autobiografskog diskursa koji time želi nametnuti načelo "istinitosti" iznad načela "fikcionalizacije" (usp. Kos Lajtman 2011: 23). No, postoji i niz pripovjednih postupaka koji predstavljaju otklon od uobičajenog autobiografskog modela, kakva je i mogućnosti da autobiografski tekst bude napisan u

3 Recepција romana Alenke Mirković usporediva je donekle s romanom Ivane Simić Bodrožić iz 2010., koji se također može uvrstiti u *Vukovarski ciklus*. Analizirajući autobiografski diskurs romana *Hotel Zagorje*, Marija Ott Franolić zapaža kako je recepciji romana kao autobiografskog u velikoj mjeri doprinijela sama autorica, Ivana Simić Bodrožić, svojim javnim istupima, koji nisu samo povećavali njezinu popularnost u medijima nego stalno potvrđivali autentičnost njezine fikcije, napadnim nametanjem konteksta. Tako na primjer za gostovanje u emisiji "Nedjeljom u 2", koja je na Prvom programu HRT-a emitirana 24. travnja 2010., Marija Ott Franolić zapaža da je "simptomatično za cjelokupnu recepciju romana, koja kao da se više bavila stvarnim dogadjajima iz autoričina života nego kvalitetom i analizom samog romana" (Ott Franolić 2012: 127).

trećem licu, a da pored izostanka tekstualnog poistovjećivanja autora i pripovedača ne izgubi presudne obrise autobiografskog iskaza.

3. MONOLOŠKO TREĆE LICE GROZDANE CVITAN

Grozdana Cvitan hrvatska je književnica, novinarka i književna kritičarka, koja je u svim trima pismima – fikcionalnom, publicističkom i književnokritičkom – osobito zaokupljena tematikom Domovinskog rata, napose traumatskim iskustvima preživjelih. Godinama je kao novinarka pratila književnost o ratu, a knjiga *Rat uronjen u traumu* (2012.) zbirka je njezinih razgovora kako sa žrtvama rata, tako i sa stručnjacima, psiholozima i liječnicima. Među njezinim sugovornicima u knjizi našli su se primjerice Maria Kalli, grčka liječnica i voditeljica Međunarodnog centra za rehabilitaciju žrtava torture u Kopenhagenu, Adrian Kati, direktor Albanskog rehabilitacijskog centra za žrtve torture u Tirani, Feride Rushiti, liječnica i humanitarna aktivistica iz Prištine, Benjamin i Bella Rippa, psihoterapeuti iz Tel Aviva, Esmina Avdibegović, neuropsihijatrica iz Tuzle koja je magistrirala tezom iz suicidologije, Frank Gitau Njenga, profesor i psihijatar jednog medicinskog centra u Nairobiju itd. Bez obzira što je, kako vidimo, riječ o sugovornicima različitih struka, intervju je prvenstveno prigoda za osobnu priču; svatko od spomenutih prijavlja osobna iskustva koja je posredno ili neposredno, preko svoje obitelji imao s ratom – razgovor se pretvara u monolog, pa je i labavo vođen intervju ispisani autobiografskim diskursom sugovornika.

Istim se stilskim postupkom koristi Grozdana Cvitan u zbirci kratkih priča *Psi rata i druge beštje*; primjerice u kratkoj priči "Knjiški moljac i pas koji bi ga spasio", gdje o prisutnosti prijavljačice saznajemo samo preko izravnog obraćanja njezina sugovornika. Ona u priči nema svoj glas, ona samo sluša te posreduje između kazivača i čitatelja. Zatim, u priči "Gljivice za mačku i provaliju" prijavljačica slučajno nailazi na odbačene fotografije i dokumente iz kojih pokušava rekonstruirati obiteljsku priču, koristeći opet svoju poziciju posrednog izvjestitelja. Treće lice ženskog roda (koje stoji za prvo lice sveznajuće prijavljačice) javlja se u sličnim okolnostima u pričama "Poslijepodne jednog miša", "Ubijte psa", "Godišnje doba goluba", gdje primjerice svjedočeći usputnim razgovorima suputnika u autobusu, rekonstruira odlomke prognaničkih sudbina. Pritom često koristi fusnote; ulazeći i izlazeći iz fusnota vlastitih misli, gradi dvije razine monološkog trećeg lica.

Pozdravi. Prijeko i bespogovorno. Vrati se u fusnotu da bi iz nje izišla, da bi spojila vrijeme i misao, vraća se u tekst (Cvitan 2007: 119).

O svojoj poziciji “svjedočenja zbilje”, kao novinarka s bojišnice u provinciji, govorи poznaniku (“davitelju”) iz metropole suočavajući nas potom s kafkijanskом relativizacijom zbilje o kojoj izvještava:

Davitelju, koji se iz metropole raspituje za stanje po provinciji, kaže da je s golubom na bojišnici i neka joj se izblenda jer je u drugom svijetu. On je pokušava zainteresirati za vijest koju je, napominje, upravo ulio preko satelitske antene. – Ovdje za vijesti ne trebaju antene, stalno prolazim kroz prostor vijesti. nije nešto naročito. (Cvitan 2007: 119)

Koliko je vijesti lažno u uvjetima kad je sigurno samo ono što oči vide. A i to može biti privid. Većina vijesti nije lažna. Ni važna. (Isto: 121)

Jedina priča u prvom licu ženskog roda, posljednja priča o psu rata *I Žuti je neko ime*, potvrđuje isti narativni obrazac, tako da treće lice ženskog roda u prethodnim pričama možemo smatrati analleptičkim, kronotopičnim licem koje pripada prošlosti; licem kojim se postiže vremenski odmak od “ja” u sadašnjosti prema “njoj”, odnosno sebi u prošlosti. Drugim riječima, odnos prvog i trećeg lica u prozi Grozdane Cvitan je odnos između dnevničkog oblikovanja sadašnjosti u prvom licu i “prikazivanja” (te iste dnevničke) prošlosti u trećem licu.

Kako je već isticao Genette, nemoguće je praviti strogu razliku između narativnog režima fikcije i ne-fikcije jer u praksi zapravo ne postoji ni čista fikcija ni čista povijesna priča koja se u potpunosti može suzdržati od romaneskih postupaka. Rolf Tarot (2002) također ističe da se i u autobiografiji i u romanu mogu pojavljivati isti postupci (primjerice pripovijedanje u prvom licu, retrospektivni prikaz) te da roman može imati autobiografsku formu. Međutim, osim što se učestalo uočava presvlačenje fikcije autobiografskim, čini se da se nedovoljno ističe mogućnost fikcionalizacije autobiografskog iskustva, tj. korištenje postupaka tipičnih za umjetničku prozu da bi se prenijelo određeno proživljeno iskustvo – tipičan je postupak za to korištenje trećeg lica jednine koje tu stoji za prvo lice, no proizvodi drugi recepcijски učinke – distanciranje autora i pripovjedača, kao svojevrsno kršenje Lejeuneova ugovora. U kratkim pričama Grozdane Cvitan autobiografski diskurs prisutan je na dvjema stilskim razinama – na prvoj je pripovjedačica posrednik autobiografskog iskaza, koja sugovornike pušta da sami oblikuju priču; na drugoj je razini izravni autobiografski diskurs pripovjedačica presvukla trećim licem jednine; pa je to zapravo “pseudofikcija”.

Dakle, Genetteovo razlikovanje autobiografskog i pseudoautobiografskog, odnosno fiktivnog (izmišljajnog) i faktualnog (činjeničnog), kada je u

pitanju (analizirani) autobiografski diskurs ratnog pisma, nadopunila bih razinom "pseudofiktivnog", odnosno autobiografskim skrivanjem "jastva" postupcima fikcionalizacije stvarnih događaja, što je osobito istaknuto u prozama Grozdane Cvitan, dok se na suprotnom polu nalazi tekst Alenke Mirković, kao gotovo pravilan obrazac autobiografskog ugovora i ratnog pisma.

LITERATURA

- Cvitan, Grozdana (2002), *Od čizama do petka, (D)opisi rata*, Stajer-graf, Zagreb
- Cvitan, Grozdana (2007), *Psi rata i druge beštije*, DHP, Zagreb
- Cvitan, Grozdana (2012), *Rat uronjen u traumu*, Antibarbarus, Zagreb
- De Man, Paul (1979), "Autobiography as De-facement", *Modern Language Notes*, vol. 94., br. 5., str. 919-930.
- Kos Lajtman, Andrijana (2011), *Autobiografski diskurs djetinjstva*, Naklada Ljevak, Zagreb
- Mirković, Alenka (2011), *Glasom protiv topova. Mala ratna kronika*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Ott Franolić, Marija, (2012), "Hotel Zagorje: infantilno o ozbilnjnom ili pokušaj rješavanja traume pisanjem", u: *Vila – Kiklop – kauboj. Čitanja hrvatske proze*, Zagrebačka slavistička škola, Zagreb, str. 111-132.
- Pogačnik, Jagna (2012), "Usponi i padovi i konačno dobri radovi" (Tema rata u suvremenoj hrvatskoj prozi)", u: *Kombajn na književnom polju*, str. 252-278., Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Tarot, Rolf (2002), "Autobiografija", *Kolo 2*, <http://www.matica.hr/kolo/289/Autobiografija/>
- Velčić, Mirna (1991), *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. August Cesarec, Zagreb
- Zlatar, Andrea (1998), *Autobiografija u Hrvatskoj*, Matica hrvatska, Zagreb

“AUTOBIOGRAPHICAL CONTRACT” OF THE WARTIME WRITING WITH THE SIGNATURE OF ALENKA MIRKOVIĆ AND GROZDANA CVITAN

Summary

This paper deals with the relationship of the wartime literature and the autobiographical discourse in the fictional and non-fictional texts written by two contemporary Croatian authoresses, Alenka Mirković and Grozdana Cvitan. From the receptional point of view, when the autobiographical discourse connects with the wartime themes, the importance of the social status of the author is substituted by the socially important topics, and the question of “who has the right to the story of his own life” (Velčić 1991) turns into a question of “what is a socially relevant theme?” Prevalence of topics that are important to collective memory in wartime literature is almost self-explanatory; this kind of topic is selected by Alenka Mirković in her Vukovar war chronicle *97.6 Mhz. Glasom protiv topova. Mala ratna kronika* ((1996, 22011). While the novel written by Alenka Mirković meets the reader’s expectations by offering “autobiographical contract” (Ph. Lejeune) in which the name on the cover guarantees the identity of the author and the narrator, in short stories written by Grozdana Cvitan, *Psi rata i druge beštije* (2007), a war reality becomes a wider framework of literary (self)reflection with an absence of documentarity. Although in her war stories there is no classic autobiographical contract (since there is no correspondence between the name of the author and narrator), the character of the narrator who listens leaving the others to become the main protagonists, guarantees an authentic cover for mediation of autobiographical testimony.

KEY WORDS: *autobiographical discourse, war writing, narrator, author*

UDK: 82.163.4(497.6) – 311.6 Kulenović, T.
82.163.4(497.6) – 311.6 Karahasana, Dž.

Amila TEKEŠINOVIĆ

UMJETNOST PAMĆENJA KAO UMIJEĆE SVJEDOČENJA:
SJEĆANJE I TRAUMA KAO STVARALAČKI FAKTORI U
POJEDINIM DJELIMA NEKIH BOSANSKOHERCEGOVAČKIH
PISACA

KLJUČNE RIJEČI: *trauma, sjećanje, svjedočenje, rat, kulturno pamćenje*

U ovom članku fokusirat ćemo se na pojedina djela bosanskohercegovačke književnosti koja tretiraju ratnu tematiku, tačnije period 1992–1995. godine, bilo kao svjedočanstvo zasnovano na ličnom iskustvu bilo kao fikciju inspiriranu ratnim dešavanjima. Osnovno pitanje kojim ćemo se baviti jeste dakle, sagledavanje umijeća prenošenja doživljenog i zapamćenog u pojedinim tekstovima Tvrtka Kulenovića i Dževada Karahasana.

U ovom radu ćemo, u što kraćim crtama, pokušati prikazati dio umijeća prenošenja doživljene traume u književni tekst s fokusom na odabrana djela Tvrtka Kulenovića i Dževada Karahasana. Naravno, riječ je o traumi vezanoj za posljednji rat u Bosni i Hercegovini, dakle period 1992–1995.

Cilj nam je istaknuti kolika je povezanost individualnih i kolektivnih sjećanja koja nas dodatno i približavaju ovim autorima, te kako i zašto iz osobnih sjećanja nastaju njihovi književni tekstovi, kako se ta sjećanja manifestiraju u tekstu i kako funkcioniraju isperepleteni sa masom drugih, kako realnih tako i fiktivnih sjećanja. Želimo istaći značaj ovih književnih tekstova kao bitnih interpretatora prošlosti te njihovog ogromnog doprinosa u očuvanju kulturnog pamćenja na našim prostorima.

Jer, svjedočenje je postalo jedina moguća vrsta pripovijedanja u vremenu kad se vrši – ono što Harald Weinrich naziva *ubojsstvo pamćenja* ili *memorcid!*

Kada Weinrich u svojoj knjizi *Leta* piše o autorima / književnicima koji su preživjeli užase njemačkih nacističkih logora u Drugom svjetskom ratu, on postavlja pitanja upravo o problemima spisateljskog umijeća koji se javljaju onda kada se pisanjem želi svjedočiti. Da li je moguće pisati o onome što bi kao traumu čak trebalo zaboraviti kako bi se moglo ponovo živjeti? Osnovno pitanje je onda: *Je li uopće dopušteno prikazivati dokumentarnu istinu umjetničkim sredstvima književnog pisanja?* (Weinrich: 233)

Naravno, cilj nam je istaknuti značaj ovih tekstova kao bitnih interpretatora prošlosti kao i njihovog ogromnog doprinosa u očuvanju kulturnog pamćenja na našim prostorima.

Riječ “pamtiti” Borhes smatra svetom. On na početku svoje priče *Funes pamtilac* kaže: “(...) nemam pravo izgovoriti taj sveti glagol”. (Borhes: 189) Nije onda čudo što je veliki Borhes raj zamišljaо kao veliku biblioteku. Njegovo oduševljenje onim što je zapamćeno, što se pamti, što je zauvijek pohranjeno, svoju kulminaciju i konačno ushićenje može onda i doživjeti jedino u takvoj viziji raja kao posljednjeg odredišta. U nauci pamćenje služi kako bi se došlo do znanja. U književnosti, pamćenje koje posjedujemo, pamćenje koje nam je znano služi da bi se stvorilo nešto što je važnije od odgovora na pitanje “Gdje je i kada nešto bilo?”.

Iako se mnogi ne slažu, činjenica je da Marcel Proust svojim *Traganjem za izgubljenim vremenom* prvi u književnost uvodi pamćenje kao psihološki fenomen. Za razliku od klasičnog toka radnje romana, Proustov roman teče od jednog do drugog sjećanja i jedino putem zapamćenog, autor / pripovjedač / lik može utvrditi i shvatiti dubinu vlastite patnje. Književnost je ovdje medij, interpretator jednog života. Književnost nastala u ratu, iz rata, koja svjedoči o onome što je bilo u jednom historijskom periodu, interpretira taj period, predstavlja pobunu, glas ne jednog, već mnogih života. Književni tekstovi koje ćemo ovdje spomenuti jesu upravo takva vrsta tekstova koja, progovarajući snagom ličnoga iskustva, doprinosi očuvanju kulturnog pamćenja na našim prostorima.

Uzdizati „privatno iskustvo do javne svijesti“ u postmodernoj istoriografskoj metafikciji zaista ne znači proširiti subjektivno: to znači izraziti narazmrsivost javnog i istorijskog i privatnog i biografskog. (Hutcheon: 165)

Zaista, ako posmatramo književnost kao bitan segment kulture, samim tim i naše kulture, onda je moramo posmatrati i kao odraz svih onih dešavanja s kojima se susretao konkretno bosanski narod u vremenima velikih historijskih, kulturnih, političkih promjena i preplitanja, lomova i preobrata. Spomenici i memorijalni centri danas su često, nažalost, jedini vidljivi nositelji kolektivnog traumatskog sjećanja, a finansijska sredstva koja se izdvajaju za njihovu izgradnju kao da imaju za cilj da sa onih koji ta sredstva daju, ali i sa nas samih speru eventualnu grižu savjesti. Spomenici tako jesu mesta koja se sjećaju umjesto nas i koja pamte za nas. Upravo u vezi sa spomenicima kao objekata na koje se prenosi naša vlastita obaveza James Young ističe: „Preuzimajući na sebe rad na sjećanju, spomenici oslobađaju promatrače njihova tereta pamćenja“ (Young: 203).

Samo malo je drugačiji slučaj sa pisanim tekstovima i sa književnošću. Kada govorimo o književnosti kao vrsti svjedočanstva o određenom vremenskom razdoblju, poruka koju ona odašilja ima mogućnost većeg i efikasnijeg kolanja, proticanja od jednih do drugih, jer pozicija čitatelja ne mora biti statična kao pozicija posmatrača spomenika. Ovdje ćemo spomenuti djela koja tretiraju ratnu tragediju dakle, period od 1992–1995 bilo kao svjedočanstvo zasnovano na ličnom iskustvu bilo kao fikciju inspiriranu ratnim dešavanjima. Obratit ćemo pažnju na dva djela Dževada Karahasana i to *Saru i Serafinu* i *Dnevnik selidbe* i dva djela Tvrta Kulenovića i to *Istoriju bolesti i Jesenju violinu*.

Mnogo je onih autora kojima je ratna zbilja, tačnije period od 1992. do 1995. godine, poslužila kao inspiracija za nastanak njihovih djela. Kroz različite žanrove i forme nastojali su opisati ratna stradanja. Međutim, nisu svi uspjeli, kada je u pitanju književni diskurs, stvoriti djelo visoke umjetničke vrijednosti. A oni koji jesu, nažalost, nisu dobili potrebnu pažnju. Takva djela koja bi trebala postati itekako bitna nisu čak ni uvedena u lektirski program, niti se o njima govorи u školama. Za Kulenovića i Karahasana možemo tvrditi da predstavljaju dva temelja u proučavanju književnosti opkoljenog grada.

Na njihovim primjerima možda najviše i možemo da sagledamo umijeće prenošenja doživljenog i zapamćenog u književni tekst ili kako zapamćeno postaje književnim tekstrom kao nezaobilaznim dokumentom svjedočenja o užasima rata.

Za ova djela je karakteristično, kako navodi Agić, to „da se pamćenje i sjećanje (...) inscenira uz pomoć specifičnog literarnog sredstva, dominantnim pripovijedajućim odnosno osjećajućim Ja“ (Agić 2008: 81) Autoreferencijalnost, kao vrsta književnog i jezičkog diskursa kojim se iskazuje stvaralačka

samosvijest o savremenoj književnoj kritici i naratologiji, kod oba autora jako je izražena.

Ova navedena djela mogli bismo posmatrati kao autobiografska djela pamćenja i sjećanja jer ćemo u njima u većini slučajeva nailaziti na individualna iskustva, dakle, na glasove samih autora, na njihovo iskustvo, njihovo vlastito sjećanje dozvano u sadašnjost. U svakoj od navedenih knjiga poziciju autora možemo shvatiti i kao poziciju memoriste, zapisivača onoga što se desilo čak i onda kada se autor samo prividno krije iza vlastite fikcije kao što je slučaj u *Sari i Serafini* jer i tada ćemo itekako moći tragati za autobiografskim elemntima. Ova djela svako na svoj način, kroz mnogobrojne autobiografske elemente, predstavljaju prije svega etičku pobunu protiv nametnutih uslova, tj. pobunu protiv rata kao osnovnog obilježja ovih književnih tekstova. Karahasan, Kulenović, Ibršimović, Vešović, Suljagić, samo su neki od autora čiji tekstovi prikazuju rat i sav užas koji on sobom donosi i to rat viđen vlastitim očima gdje je, dakle, autor svjedok. Tako sva djela ove vrste tvore veliko, kako ga naziva Kazaz, „antiratno pismo“ koje osuđuje patnju nevinih i svjedoči o njoj:

Roman se, kao i ukupna humanistički angažirana književnost, opredjelio za poetiku svjedočenja. Roman se otvorio za direktni govor o traumi prezenta u njenoj političkoj, ideološkoj, etičkoj, sociološkoj, antropološkoj i čitavom nizu drugih ravni. (Kazaz 2003: 106)

Svim ovim djelima zajedničko polazište je traumatsko sjećanje, lično ili tuđe, pojedinačno ili kolektivno, sjećanje na rat u Bosni i Hercegovini koji je trajao u periodu od 1992. do 1995.

Istoriju bolesti i Jesenju violinu mogli bismo posmatrati i kao dvotomno dijelo, s tim da je prvi tom *Istorija bolesti* nastao u ratu, a drugi poslije rata. *Jesenja violinu* kao da želi potkrijepiti misao da pisac uvijek ostaje vjeran svojim knjigama ili jednoj svojoj knjizi. Ali taj “drugi tom” ni u kom slučaju ne predstavlja nastavak prethodnog toma već njegovo obnavljanje, ponovno sagledavanje nakon što je prošao određeni vremenski period. Jer, kako primjećuje Lachmann: “Pamćenje teksta je njegova intertekstualnost”. (Lachmann: 208)

Jesenja violinu na neki način pohranjuje, tj. skladišti segmente *Istorijske bolesti*. Međutim, ovdje skladištenje nema onu funkciju na koju najprije riječ asocira, tj. nešto što nije u svakidašnjoj upotrebi te se treba smjestiti negdje da ne smeta. Naprotiv, dijelovi koji prelaze iz knjige u knjigu, koji se ponavljaju iz knjige u knjigu, imaju za cilj stalno obnavljanje sjećanja, onih dijelova života koji ne smiju pasti u zaborav i čijim se stalnim prisjećanjem zadržavaju u sadašnjosti. Takvi segmenti koji kolaju kroz ove Kulenovićeve romane (bilo

da je riječ o vlastitim sjećanjima ili vlastitim osvrtima, tekstovima, esejima ili diskusijama), ali koje ćemo pronaći i u njegovoj zbirci pripovjedaka *Trag crne žuči*, upravo su oni dijelovi piščevog života koji baš tim ponavljanjem ostaju uvijek prisutni u sadašnjosti. *Jesenja violina* sastoji se iz devet poglavlja. Naziv svakog poglavlja aludira na nazine nekih djela svjetske književnosti, a s druge strane, skoro svaki naziv priziva makar nakratko, neko sjećanje na rat, ali i na omiljene knjige, na vlastito čitalačko tumačenje tih knjiga nekad i sad. *Nepodnošljiva lakoća nestajanja* već u nazivu otkriva suprotnost Kunderinog postojanja jer u tekstu koji piše, Kulenović će posvjedočiti o nepodnošljivom načinu nestajanja koji mu se svakodnevno odvijao pred očima i to nestajanja u svakom pogledu: nestajanje kuća, zgrada, gradova, ljudi, naroda, nekadašnjih vrijednosti, nekadašnjih značenja. Zato nas Kulenovićeva djela mogu podsjetiti na Proustovo *Traganje za izgubljenim vremenom* radi te stalne piščeve borbe protiv zaborava i stalnog sjećanja ili, bolje rečeno, otimanja događaja iz prošlosti njihovim stalnim prizivanjem u sadašnji trenutak. Proustovo individualano pamćenje jeste složeni proces dozivanja sjećanja iz različitih vremenskih perioda, onih doživljaja kakvih se pisac sjeća, ne uvijek onakvih kakvi su zaista bili. Proustov cijeli život je pretvoren u sjećanje koje ima za cilj lakše podnošenje sadašnjosti. Međutim, za razliku od Prousta, Kulenovićeva prisjećanja na rat, kako sam kaže u *Jesenjoj violini* su traumatska, dok kod Prousta sjećanja izazivaju radost. Međutim, i Proust i Kulenović „rade“ na svojim sjećanjima iz potpune izolacije. Proust, kao što znamo, piše svoj ciklus iz potpuno izolirane, posebno obložene sobe, dok Kulenović piše u uslovima potpuno izoliranog grada, otrgnutog od ostatka svijeta.

S druge strane opet, traumatsko sjećanje, u svrhu izgradnje romana, može biti pretvoreno i u fikciju kao što je slučaj sa *Sarom i Serafinom* Dževada Karahasana. Lik Sare je piščeva fiktivna tvorevina koja je utemeljena na i više nego realnoj osnovi koju dodatno potkrepljuje učešće samog autora kao jednog od glavnih likova, čija će uloga biti višestruko bitna za razvoj radnje romana. Ovakav postupak izgradnje vlastitog lika unutar književnog djela potпадa u one osobnosti metafikcije koje Alma Denić-Grabić naziva „realativizovanom i redukovanim ulogom autora, kada autor postaje priređivač, svjedok ili jedan od junaka“ (Denić-Grabić: 157).

U ovom slučaju, Karahasan je i pisac koji ne krije svoje piščeve *Ja* i pripovijedač i fiktivni svjedok, i realni svjedok opće situacije u Sarajevu, situacije čiji dio prenosi u svijet romana kako bi ga napravio životnom atmosferom svog fiktivnog lika. Preispitivanja funkciranja sistema moći kroz historiju pa sve do rata u Bosni i Hercegovini, dovela su autora u poziciju stalnog

preispitivanja moći u odnosu na sebe samog. Kulenovićeva *Istorija bolesti* je historija historije, prohod kroz proživljeno vrijeme, individualno i kolektivno sjećanje koje teži rekonstrukciji.

A na marginama historijskih dešavanja nalaze se upravo priče pojedinačica, priče koje dolaze *odozdo*. Traganje za takvim pričama odvest će nas ne samo do pojedinačnih priča samih pisaca kao svjedoka već i do zvanično zabilježenih svjedočanstava žrtava, koja će poslužiti kao dijelovi književnog teksta, što je slučaj, naprimjer, u *Knjizi Adema Kahrimana* Nedžada Ibrišimovića, kao i do različitih vidova fiktivnih naracija kakve imamo u Karahasanoj voj *Sari i Serafini*.

Dalje, govorimo li o poetici svjedočenja kao mreži koju tvori velik broj tekstova temeljenih na vlastitoj ili tuđoj traumi iz istog rata, dakle, posljednjeg rata u Bosni i Hercegovini, nailazimo često na niz istih ili sličnih motiva koji se međusobno podupiru i nadopunjavaju iz teksta u tekst. U takvim motivima čitaoci, ako su i sami bili učesnici sličnih ili možda istih događaja, vide sebe kao historijske subjekte, ali i dokaze kojima potvrđuju da pisac to *jeste uradio*. Ali svakako najveća potvrda vjernosti pripovijedanja, kada govorimo o mreži istih ili sličnih motiva, ukazuje se onda kada otkrijemo dijelove teksta jednog autora koji nehotično potvrđuju ili svjedoče upravo o onome što pronalazimo kod drugog autora. Takvi motivi upućuju na činjenicu da lični doživljaji u istim društveno-historijskim uslovima, u ovom slučaju konkretno u uslovima vršenja agresije na našu zemlju, bivaju povezani sa tuđim što vodi do nastajanja zajedničkog sjećanja. Mnogo su nam zanimljiviji dijelovi Karahasanovih i Kulenovićevih djela u kojima autori spominju jedan drugog kao učesnike istih doživljaja. Recimo u poglavlju *Opisi straha* u *Dnevniku selidbe* Karahasan opisuje vlastitu traumu pri pokušaju da stigne do hotela Holiday Inn gdje se trebao osnovati PEN centar za Bosnu i Hercegovinu. Ne uspjevši stići na odredište zbog učestalog granatiraja, pisac opisuje svoj kasniji susret sa Tvrtkom Kulenovićem koji mu je detaljno ispričao kako je proteklo osnivanje. Zanimljivo je također i to što se Marko Vešović u svojoj knjizi *Smrt je majstor iz Srbije* prisjeća momenta u kojem je saznao za smrt majke Tvrтka Kulenovića, događaja koji će biti nekom vrstom temelja za nastanak Kulenovićeve *Istorije bolesti!* Književni tekstovi o ratnom stradanju tvore tako neraskidivu cjelinu!

FORMA ESEJA – ALAT PAMĆENJA

Ovdje bismo još spomenuli i bitnost eseja kao forme pogodne za svjedočanstvo u književnim tekstovima.

Istorija bolesti Tvrtdka Kulenovića i *Sara i Serafina* Dževada Karahasanova vode se kao romani, *Jesenja violina* i Karahasanaov *Dnevnik selidbe* po oznakama UDK vode se kao eseji. Međutim, nisu samo *Dnevnik selidbe* i *Jesenja violina* knjige eseja. Na formu eseja naići ćemo više puta unutar romana *Istorija bolesti* i *Sara i Serafina* u kojima će se umetanjem ove forme postići još veća vjerodostojnost autorovog iskaza i stalnog prisustva autorovog *Ja* kao lika, tumača, kritičara i analitičara vlastitih tekstova. Esej je ovdje dakle i više nego bitan kao forma te ga možemo nazvati *alatom pamćenja* unutar tekstova koje posmatramo kao tekstove kulturnog pamćenja. Kroz esej autori otkrivaju svoje stalno prisustvo u tekstu. Njima tekst ne služi da bi se iza njega sakrili, oni su tu i stalno su prisutni u dijalogu između teksta i njegovog recepijenta, tj. čitaoca. Karahasana je jednom istakao da mu forma eseja ne da da se izmakne iz sebe i na bilo koji način dovede u pitanje svoju podudarnost sa sobom. *Dnevnik selidbe* tako donosi zbir eseja od kojih svaki na svoj način predstavlja svojevrsno svjedočenje autora koje doprinosi da se ti eseji mogu posmatrati i kao dokumenti, svjedočanstva, a ne samo kao književni tekst. Forma eseja je tako logičan odabir Karahasana i Kulenovića ako imamo na umu da su navedena djela u svojoj osnovnoj nakani vezana za temu rata u Bosni i Hercegovini, da se njima takođe željelo pokazati kako književnost nastaje iz života i da je nemoguće, u ratu i poslije rata, pisati drugačije. A. Denić-Grabić kaže:

(...) prekoračenje granica između stvarnosti i fikcije najneposrednije je moglo biti izraženo esejom, koji predstavlja zonu unutar romana kojom je ostvaren kontakt sa savremenosti, sa pitanjima i problemima koji zaokupljuju ljudsku egzistenciju. Budući da esej spaja različite sfere društvene svijesti (...) izokrećući ih i otvarajući prema neposrednom iskustvu, jasno je onda da esej svojom vezanošću za sadašnjost ukazuje romanu, između ostalog, i na novu stvaralačku perspektivu. (Denić-Grabić: 155)

Takva je forma autorima omogućila uspostavljanje vlastitog, a ne samo narativnog "ja" prema datoj stvarnosti. Esejiziranje vlastitih tekstova autorima omogućuje subjektivno tretiranje tema koje vodi narativnom sagledavanju stvarnosti, ratne situacije općenito kao i sagledavanje i analiziranje vlastitog egzistiranja u zadatim okolnostima. *Dnevnik selidbe* i *Jesenja violina* kao svojevrsne knjige eseja predstavljaju osvrte na preživljavanja u Sarajevu i to sa aspekta onih koji su izašli iz Sarajeva bilo za vrijeme rata ili poslije samog rata. Esej kao forma postavlja pitanja i daje odgovore o životu nakon preživljenog iskustva rata, a također, djeluje i kao objašnjenje, tj. pokušaj objašnjenja vlasti-

tog iskustva i vlastitih sjećanja. U *Istoriji bolesti* Kulenović piše esej o smrti, ali sve njegovo znanje o smrti stečeno prije rata “pada u vodu” pred novostечnim znanjem o smrti u Sarajevu. Roman *Sara i Serafina* Karahasan počinje esejom o bronzanim kipovima kao glavnim obilježjima sistema moći kako bi upozorio na moć kao bitan faktor koji će odrediti sudbinu njegove junakinje Sare. Ubacivanje ovog esaja od višestrukog je značaja i za shvatanje toka radnje i karakteriziranje likova u datim uslovima opisanim u romanu. Ako za esej možemo tvrditi da nastaje često kao odraz nekog propadanja, da nastaje u vremenima kad se pokušava izgraditi neki novi početak, na ostacima prošlih sistema, onda Karahasanov esej na početku romana višestruko biva povezan sa samim glavnim likom, jer su ključni momenti u Sarinom životu bili vezani upravo za one momente u historiji u kojima se odigravalo to propadanje koje je opet uticalo ne samo na pojedinačne sudbine već dakle, na sudbine cijelih naroda. Esej o žitu, opet unutar romana *Sara i Serafina*, nastaje iz monologa autora / lika! Ovaj esej, odgovor je na polemiziranje o hljebu koje vodi lik Dubravko što se opet veže za ono njegovo oduševljenje na samom početku romana, činjenicom da će donijeti svojoj supruzi hljeb i da će ona biti zatečena ljepotom takvog poklona. A opet, to višestruko vraćanje na temu o hljebu ili o žitu govori o želji za hljebom u ratu, o vremenu kad je odlazak po hljeb kojega često nije bilo, značilo i odlazak u smrt. Ovdje esej ne otkriva samo autorovu ličnost već otkriva još jednu užasnu ratnu realnost: glad.

U esejima o književnosti, kojima *Istorija bolesti* i *Jesenja violina* obiluju, često se povezuje vlastito sjećanje kao i vlastiti stvaralački postupak sa stvaralaštvom drugih autora i to Camusa, Bulgakova, Borgesa i drugih. Eseji o književnosti se često pretapaju jedni u druge i nerijetko nastaju iz odnosa autora prema samom sebi. Iako se i iz podnaslova vidi da je *Jesenja violina* vrsta romana, ipak bi skoro svaki njen dio mogao postojati kao zaseban esej jer ovo djelo može a i ne mora da se čita u odnosu na *Istoriju bolesti*, tj. kao njen nastavak. I, zaista, esej o književnosti kod obojice autora, na ovaj ili onaj način, odnose se na stanje rata, tj. autori uvijek bivaju asocijativno navedeni da, pišući o književnosti ili književnim djelima (npr. kada Kulenović piše o *Majstoru i Margariti*), iznose svoje viđenje ratnog stanja, povezujući po ko zna koji put književnost sa stvarnim životom. Obojica autora će ovim esejima o književnosti iskazati potrebu i želju za ponovnim iščitavanjem literature, ponovnim tumačenjem zapamćenih tekstova. Podrivanje značenja prijašnjeg i sumnja u prijašnje nametnuli su se kao potreba iz logičnih razloga: vrijednosti su promijenjene, njihove suprotnosti u ratu imaju njihovo prijašnje značenje. Esej se tako pokazao idealnim načinom za prenošenje traumatskog iskustva u

književni diskurs jer je uspio dočarati logično brisanje granica između stvarnosti i književnosti, realnosti i umjetnosti.

Na početku smo citirali pitanje Harolda Weinricha: Je li uopće dopušteno prikazivati dokumentarnu istinu umjetničkim sredstvima književnog pisanja? Pouzdano možemo tvrditi da je to možda jedan od rijetkih dugotrajnijih načina obnavljanja sjećanja na period iza nas, iako, nažalost, naša čitateljska publika u većini slučajeva neće pristati na taj vid "relaksacije"! Većina čitatelja danas tražit će one naslove koji će im poslužiti kao odmor u slobodnom vremenu, koji od njih neće tražiti zapitanost, a pogotovo im neće prizivati traumatična sjećanja. Žuta štampa i internet, danas su, nažalost, preuzezeli ulogu vaspitača, te su knjige preporučene na toj vrsti medija uvijek korisnije i vrednije od onih koje govore o nama i našoj prošlosti, a i čine nas modernijim, srodnijim sa Evropom i svijetom kojima težimo, svjesno se ili nesvesno predajući zaboravu kao ispravnom putu.

IZVORI

- Karahasan, Dževad (1995), *Dnevnik selidbe*, Durieux, Zagreb
Karahasan, Dževad (2007), *Sara i Serafina*, Connectum, Sarajevo
Kulenović, Tvrtko (1994), *Istorija bolesti*, Bosanska knjiga, Sarajevo
Kulenović, Tvrtko (2000), *Jesenja violina*, Bosanska knjiga, Sarajevo

LITERATURA

- Agić, Nihad (2008), „Pamćenje i književnost. O književnoteorijskim i kulturno-aучnim konceptima pamćenja“, *Ostrvo, Časopis za književnost i umjetnost*, br. 10, Tuzla
Borges, Jorge Luis (1985), Sabrana djela: 1923-1982, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
Denić-Grabić, Alma (2005), *Otvorena knjiga: elementi postmodernog diskursa u romanima Istočni divan i Šahrijarov prsten Dževada Karahasana*, Naklada Zoro, Sarajevo
Hutcheon, Linda (1996), *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad
Kazaz, Enver (2003), "Priče o traumi perfekta i prezenta u romanu: kanonski i nekanonski roman u bosanskohercegovačkoj književnosti XX vijeka", *Novi izraz, Časopis za književnu umjetničku kritiku*, godina 6, br. 21, Sarajevo
Lachmann, Renate (2002), *Phantasia/Memoria/Rhetorica*, Matica hrvatska, Zagreb
Young, James (2006), *Tekstura sjećanja*, u: *Kultura pamćenja i historija*, prir. Maja Brkljačić i Sandra Prlenda, Golden marketing-Tehnička knjiga, Zagreb

L'ART DE LA MÉMOIRE COMME L'ART DU TÉMOIGNAGE: LA MÉMOIRE ET LE TRAUMATISME COMME LES FACTEURS DE CRÉATION DANS QUELQUES OUVRAGES DE CERTAINS ÉCRIVAINS DE BOSNIE-HERZÉGOVINE

Résumé

Dans ce travail nous mettons l'accent sur quelques ouvrages de la littérature de Bosnie-Herzégovine dans lesquels la dernière guerre (à savoir la période de 1992 à 1995) est présentée soit comme un témoignage fondé sur une propre expérience soit comme une fiction inspirée des événements de la guerre. L'objectif principal de ce travail est d'analyser l'art de transmettre ce qu'on a vécu et mémorisé à travers les textes de Tvrtnko Kulenović et Dževad Karahasan.

LES MOTS CLÉS: *le traumatisme, la mémoire, le témoignage, la guerre, la culture de la mémoire*

Naida OSMANBEGOVIĆ

(PO)ETIKA RATNOG PISMA I IZBJEGLIČKI KONTEKST
U ROMANIMA MARSELE ŠUNJIĆ

KLJUČNE RIJEČI: *ratno pismo, poetika svjedočenja, silovanje, identitet, izbjeglice*

Dva, i jedina romana, mostarske spisateljice Marsele Šunjić pripadaju dvama tokovima ratnoga pisma: ratnom i postratnom. Narativni tok prvijenca pripovjedačica bilježi s prve linije fronta, iz opkoljenog grada, direktno svjedočeći počinjenim zločinima, opredjelivši se, pri tom, za neutralnu postmodernističku poziciju. Fabula romana Laku noć grade pratit će tri odvojene, razgraničene interpretacije istine, povijesti i smisla. Upisivanje intimne drame u tekst dokumentarističkim strategijama, doprinosi potpunom urušavanju kulturnih vrijednosti, urgira na absurdnost naših i njihovih naracija, suočava se sa simboličnim Drugim, kao vanjskim decentriranim polazištem samodenitifikacije. S druge strane, drugi roman, Puno pozdrava s mjeseca, prati živote bosanskohercegovačkih izbjeglica u Americi.

Jedna od najznačajnih pojava u bosanskohercegovačkoj književnosti na prijelazu stoljeća jeste i ratno pismo, koje pluralnošću svojih obrazaca, dakle dokumentarizmom, autobiografizmom, poetikom svjedočenja teži uspostavljanju novog sistema vrijednosti koji je prerastao strah od traumatične, fobične, narcisoidne naracije jednog neodrživog kulturnog koda, što socijalizam i jugoslavenstvo, imanentno svojoj hibridnoj poziciji, ipak jesu. Pisci bilježe (malu) svakodnevnu dramu nasilja nad čovjekom u njegovoj povjesnoj viktimološkoj ulozi prokazujući je, na kraju, kao zao, ideološki i kulturološki, normativ (konstrukt). S obzirom na periodizacijsku oznaku ratnoga pisma, a koja je rezultat prostornovremenskih aspekata, i mjesta koje pisci pri tom zauzimaju, moguće je (prema Bajramoviću) govoriti o tri perioda ili toka unutar njegove prakse: predratni, ratni i postratni period. Tako dva, i jedina romana,

mostarske spisateljice Marsele Šunjić pripadaju dvama tokovima ovoga pisma: ratnom i postratnom. Narativni tok prvijenca pripovjedačica bilježi s prve linije fronta, iz opkoljenog grada, direktno svjedočeći počinjenim zločinima, gdje "pisac postaje svjedokom, a literatura svjedočanstvom užasa, što upućuje na činjenicu da ona dobija ulogu neke vrste moralne i svake druge osude zločina" (Kazaz: 2009). Pripovjedačica, opredjelivši se, pri tom, za neopredijeljenu postmodernističku poziciju "između vladajućih ideologija, birajući vlastite, individualne etičke stavove" (Bajramović: 2010) što je, svakako, samo još jedan vid ironiziranja slike ratne stvarnosti. Roman *Laku noć grade* prati tri odvojene, razgraničene interpretacije Istine, Povijesti i Smisla, koje kako u povijesnom tako i u zbiljskom smislu opstaju u susretu jedna s drugom. Upisivanje intimne drame u tekst dokumentarističkim strategijama, doprinosi potpunom urušavanju kulturnih vrijednosti, urgira na apsurdost "naših" i "njihovih" naracija, suočava se sa simboličnim Drugim, kao vanjskim decentričnim polazištem samodenitifikacije. Cjelokupna literatura koju označavamo terminom ratno pismo, a koja je realizirana različitim strategijama poetike svjedočenja, prijemčiva je, prije svega romanu, gdje se metaproznim pripovjednim strategijama implemetiraju antiratni stavovi, te je, u krajnjem obliku, ova literatura i specifičan propagandni metod političkih, religijskih, pa i socijalno-ekonomskih, ideologija održavanja privida mira.

Umrežavanje pojednačnih glasova sa margine ima cilj doprijeti, nizom malih pripovjeti, uhvaćenih trenutaka ljudskog života ili prirodnog ambijenta, do Boga ili Čitatelja, kako bi se na kraju u slikama socijalne bijede, političkih obmana, vojnog užasa idološke banalnosti, a po inerciji tuga, bijes, flegmatičnost, ostvarilo estetiziranje ratnog haosa. Pripovjedačica unutar romana prati nekoliko životnih sudbina koje su međusobno isprepletene, istovremeno dekonstrirajući fraterlinearne matrice koje redovno impliciraju prijezir prema slabijima. U eseju "Kako prepoznati fašizam" Umberto Eco između ostalog kaže da fašizam nastaje kao rezultat individualne ili socijalne frustracije, te je "zato jedan od tipičnih elemenata povijesnog fašizma bio poziv frustriranoj srednjoj klasi, klasi koja je trpjela ekonomsku krizu ili od osjećaja političkog poniženja, uplašena pritiskom nižih socijalnih grupa". Upravo u uvodnim poglavljima romana, pripovjedačica prati ljudske sudbine (poslije Drugog svjetskog rata) kojima je oduzet društveni identitet, koji negiraju borbu kako s unutrašnjim tako i vanjskim neprijateljem, prešućuju znakove predfašističkih pritisaka i raspiruju prirodni strah od razlike.

Po izlasku iz zatvora surađivao je sa Oblasnim komitetom KPJ za Hercegovinu i radio na organiziranju ustanka. Ništa ga nije moglo pokon-

lebati u uvjerenju i borbi za bolje sutra. Mišu je uključio u ilegalni rad partije. Ustaše Mišu su uhapsile dok je na biciklu raznosio propagandni materijal mostarskih ilegalaca. Pokušao je da pobegne, ali je u bijegu pao sa bicikla. Odveden je u bolnicu gdje je i umro navodno od potresa mozga, ali se sumnjalo da su ga ustaše umorile. (Šunjić: 2012)

Retrospektivno raskrinkavanje povjesnog prilagođavnja istine, kao osnovnog koncepta procesa emaniranja iluzije globalizirajuće demokratije – paradoks je dobu velikih tehnoloških otkrića, suvremenoj ideologiji, koja raznim propagandnim mehanizmima rekeria novi svjetski poredak. Insistirajući na (lutanjućem) motivu (21. vijeka) o ponovljivosti zla, odnosno demistifikujući vrijeme prije posljednjeg rata, koje slutimo u oba romana, a koje počiva na terminu postmoderne nekrofilije, pripovjedačica nas suočava sa surovom stranom jednog utopijski konstruiranog kulturološkog sistema, odnosno pokazuje stereotipe tzv. izmišljene povijesti (Bhaba), gdje se kolektivi suočeni s trenutnim traumama i neizvjesnom budućnošću, okreću nekim prošlim vremenima, koja pri tom idealiziraju, te na taj način razvijaju razne tehnike manipulacije suvremenim tokovima. Motrište pripovjednog teksta (prvi roman) u događajnom slijedu čini heterodijegetska ekstradijegetska pripovjedačica, koja pripovjedajući o nečemu u čemu sama ne sudjeluje, niti je dio događaja o kojima priča, evocirajući mnoštvo faktografskih citata, i bezbroj (stvarnih) likova koje prati nekoliko decenija, ostavlja mogućnost indirektne osude rata, odnosno nepristajanje uz i samo jednu stranu, istinu. Pripovjedačica će, zapravo, pokušati sagledati autentičnost jednog grada u drastično izmijenjenoj zbilji, iz svakog kuta, svake zaraćene strane, pa ipak, na pojedinim mjestima čitatelju će jasno (pomalo ironično) predočiti diskurs o agresiji na BiH, kao i na ulogu JNA u ratu u BiH:

Na lijevoj obali dočekao je ono što se još uvijek zvalo JNA sa jugoslavenskom zastavom, trobojnicom plavo-bijelo-crvenom, sa crvenom petokrakom na sredini. Nisu ga ubili na licu mjesta. Uhvatili su ga i tri puta htjeli baciti u bunar. Tri puta je Salkica Šiptar visio nad bunarom, dok su ga snažne ruke trojice "branitelja", "oslobodilaca" držala nad nepregledno mračnom, dubokom jamom. Pa ga opet vraćala i tako tri puta. Viseći nad jamom i lomatajući nogama, vikao je: "Ja sam Srbin".

Pripovjedačko nesudjelovanje u radnji rezultira operativnošću cjelinom, no s obzirom da je ratno-dokumentaristička književnost donekle i autobiografska, tako se žuđene potrebe za intervencijom zaustavljenja ideološkog i nasilja svake vrste u budućnosti, kao i odupiranja nekim naznakama zaborava,

mogu promatrati i tumačiti u domenu čisto fiktivnog konstrukta, odnosno kroz *mainstream* principa nasilnika i žrtve. Roman *Laku noć, grade* utemeljen je u metafori kruga, unutrašnjeg – koga čini grad Mostar sa svojom osobitom historiografskom strukturom, dakle pripovjedačica se ovdje fokusirala na nestajanje i patnje jednog grada, zajedno sa svim njegovim povijesnim, kulturnoškim, demografskim, estetskim fundamentima. Baza naracije jesu sjećanja – tačka polaznica kasnije kreirane kružnice – Ive Andrića o Mostaru kao gradu svjetlosti, ljubavi, vredrine i stvaralaštva, da bi se zapečitila njegovom alijeniziranom anestezijom: “Ali, ja se ni po rijeci ne sjećam Mostara. Danas se najbolje sjećam grada po njegovom mraku. Neka ti je lahka noć...” Kako roman izlazi krajem četverogodišnjeg rata (1995), nihilizam s kojim se sučeljava naratorica kao izvjestiteljica ratnih dešavanja, i zločina nad jednim gradom i njegovim stanovnicima, tako se drama (be)smisla kao klasicistički podvig *mento* intimizirala u slovo o kraju, jednom od postmodernističkih paradoksa ili utvara, odnosno rezultirala u biti Fukuyaminih i Derridinih rasparava o kraju kulture, nauke, književnosti, svijeta kakvog poznajemo. Naravno da je grad progledao, i da je Stari Most ponovo podignut, sve s novim licima, ali politički problemi, ili blagobudi politički rat, još uvijek ga drži u kulturnoškom i etičkom mraku. Osa romana sažeta je oko simbola Starog Mosta, lijeve i desne strane, koji višeplanski problematiziraju kozmološko pitanje svijeta stvorenenog u paru, kroz susrete i sukobe dobra i zla, svjetla i mraka, Boga i ateiste, mosta i rijeke, muškarca i žene. Roman kroz potrage za identitetima, insistiranjem na reanimiranju “kolektivnih trauma”, ali i konstrukcijama mogućih očuvanja nacionalnih moći, postaje esencija u stvaranju univerzalnih svjedočanstava o neminovnosti zla, o njegovoj potrebitosti i svrsi. Vanjska priča (kružnica, u koju je upisan trokut simbolizirajući tri zaraćene strane) funkcioniра kao forma ispovijesti koja forsira razliku i različitost, i pri tom dekonstruira isključiv poredak vrijednosti, pretačući naraciju u hroniku stradanja/stradalnika uslijed raspada jedne ideologije. Iskustava i doživljaji stradanja bilježe se gotovo svakodnevno, gdje ona, umnažajući se generiraju opciju sliku kataklizme ratnih dešavanja u Mostaru, odnosno ti glasovi premošćuju razlike reflektujući masku diskursa, koji održava simboličku potčinjenost u kulturnoškoj, etičkoj i rodnoj eksploraciji historije.

U bosanskohercegovačkoj prozi teme silovanja svedene su na govor koji može proći tek kao pokušaj da se izrazi neki od položaja koji unutar istog žena zauzima, odnosno “u literaturi se scene silovanja uglavnom uvode kao motivi, zanemareni sporedni, što postaje pravo mjesto da se raskrinka i protumači citava priča o položaju žene i posljedicama nasilja” (Denić-Grabić). Priča o

silovanju u romanu *Laku noć, grade* nazire se usputno, u dijalogu dvoje preživjelih:

- *Ti si najgore izbjegao – reče.*
- Šutio je.*
- *Zašto si izašla?*
- *Silovali su me, a zatim isprebijali – mirno mu odgovori.*
- *Budi sretna što nisi prošla kao ja.*
- Opet su zašutjeli.*

Nekoliko stranica prije ovog dijaloga lik Silvije naći će se na ulici okružen neprijateljskim vojnicima koji su je “zgrabili i natjerali da stoji na ulici koju su neprestano gađali snajperisti”, ali (realističan?) prikaz silovanja je neposredno izbjegnut, dok je čitatelju prepusteno da individualno zaključi o kakvoj se okrutnosti nasilja nad ženskim tijelom moglo raditi. Prema Edisi Gazetić scene nasilja nad ženama u bosanskohercegovačkoj prozi postaju ili su postale označitelji i rata i mira, odnosno to su mjesta na kojima se uvježbava opscenost narativnog tkiva muškog lika. Zoran je izgubio u ratu obje noge, te će jedna takva posljedica rata umanjiti i lišiti ženu iskaza o zločinu nad vlastitim tijelom, a zločin nad njom zataškati efektom ironičnog podređivanja muške logike elaborirane u modernističkom projektu emancipacije žene kroz uspostavljanje binarne šeme, prema kojoj ženi redovno pripada drugi, negativni član opozicije. Tako se silovanje tradicionalnoesencijalističkim metodama dovodi u vezu sa vulgarnim procesom užitka i pravima žene na želju, kao i nametnutog osjećaja krivnje (ali i sramote) koji žrtva osjeća, i zbog čega će takav zločin biti zanemaren i minoran prosto zato što se “u tom zločinačkom činu svi pozabave krivicom – da li je, i čija je tu krivica (te možda je žena i izazvala), nakon čega slijedi sažaljenje, a manje bitna, ili potpuno zanemarena, postaje sama žrtva, žena, kao i posljedice koje je ostavilo samo nasilje”. (Denić-Grabić)

Roman *Puno pozdrava s mjeseca*, približit će se onomu što suvremena literatura naziva književnošću egzila, pa ipak bi bilo valjano ograničiti viđenje ovog romana, u mogući model izbjegličke proze, odnosno hroniku bh. izbjeglica koji radije biraju granicu kao polaznu tačku svoje identifikacije. Ovaj roman je na specifičan način i nastavak romana *Laku noć, grade*, gdje se određenim intertekstualnim strategijama i reaffirmacijom jednog eliminiranog sistema (“Kad se komunizam srušio, snijeg je počeo da pada”) favorizira priča o emigraciji, i unutar nje strankinji koja ne pristaje uz jednoobrazni diskurs. “

Kad osoba napusti zajednicu u kojoj je živela neko vreme, ona ostavlja ličnu identifikaciju, sa zaokruženom biografijom koja ide uz nju, uključujući i pretpostavku kako će se najverovatnije sve okončati. U svojoj trenutnoj zajednici osoba će takođe ostvariti biografiju u umu drugih, potencijalni kompletanportret koji uključuje verziju onog što je osoba nekad bila i pozadinu iz koje je stigla. (Gofman: 2009).

Politike identiteta, čitat ćemo, koje oslobođaju inferiorene glasove stranca, unutar ovakvog romaneskog iskaza zalažu se za različitosti u smislu duplih biografija, odnosno roman je rastochen u dvije zasebe paralelne dijegeze: likove koji se poznaju od prije rata, i likove koji se poznaju trenutno. Lik Dijane su očen s njenom "mračnom" stranom, traumom tijela i emocije, njenu trenutnu situaciju čini nesigurnom, razvijajući poligon za legitimiranje dvostrukog života, nužno uslovlijenog ideološkim, kulturnim, rodnim faktorima. Izgnanici kroz razne egzistencijalne probleme s kojim se svakodnevno nose, od figure stranca/ strankinje do materijalnih neprilika, isertavaju konture svog vlastitog prostora i pokušaja da se uspostavi privid kontorle i iluzija smisla nad, prije svega, vlastitošću. Roman se u tom smislu, grubo kazano, može okarakterizirati kao roman potrage za identitetom, dok je naracija i poližanrovskog karaktera, odnosno riječ je o autobiografiji, biografiji, hronici. Roman nema precizno iscrtanu fabulu, već simptomatično prati lik Dijane rastrgan između sebstva i rodnog mjesta, odnosno kroz nekoliko ljubavnih priča, čiji je ona sudionik-inicijator, inicira se neka vrst produženog života, u kome ljubav preuzima remetilačku ulogu frustracija izbjegličkog života postavši jedini mogući faktor opstanke.

Mislili smo da smo privremeno u Americi. Nastavili smo se družiti, isto kao što smo se družili nekada u Mostaru. Prve godine moga izbjegličkog života trčala bih "kod Kumre" uvijek kad bihnašla slobodno vrijeme. Činilo mi se da bez njih nisam mogla živjeti. Godine su prošle. Postalo nam je jasno da povratka nema. Zalihe novca su iscurile. Vremena za druženje je bilo sve manje. Amerika nas je neosjetno uvukla u svoj kotač(...). Počeli smo se udaljavati (...). Zaboravili odakle smo došli. Zaboravili kako smo živjeli.

Stav koji ističe i Edward Said u *Razmišljanim o egzilu*, a prema kome tuga egzila nikada ne može biti prevladana, u ovom citiranom odlomku uskladištiti će se u odnosima koje izbjeglice zauzimaju. Bitno je napomenuti da pojam izbjeglice, budući da ga potencira i sama autorica, na nekoliko mjesta, valja razlikovati od termina egzil, s obzirom da termin egzil možemo ogr-

ničiti na oznaku prognanika neistomišljenika represivnih režima, odnosno on jest, prema Saidu, suvremena politička kazna. Čitajući roman *Puno pozdrava s mjeseca* kao izraz ili mogućnost pripadanja nekom mjestu, naslijedu ili naruđu, u kontekstu autobiografskih podataka, dolazimo do prostora na/u kome intimna, lična priča i različita interveniranja u njoj, postaju otpor jednoj velikoj, totalitarnoj i ideološkoj priči, a kome se postmodernizam još u svojoj prvoj, lakoj i zaigranoj fazi, opirao. Na ovaj način, kroz mozaik intimne drame, i u sjećanjima na rodni grad i stradanja svojih sugrađana, pripovjedačica nudi drugačije promatranje zvanične, povijesne priče o ratu u BiH. Postmodernizam, kao prva stilska formacija postmoderne književne epohe, na ovdašnje je prostore izrastao na tjelesima raspadnute jugoslovenske države prodrijevši kroz stravičan rat i inkorporujući se u iskustvenu dimenziju romana na način da glavna junakinja, izmještена i izopćena, otkrivajući ga, kroz poetike svjedočenja i sjećanja, ne stimulira razvoj stigme žrtve, odnosno skiliznuće u individualnu neizlječivu nostalgiju, bolest novog vijeka. Pa, ipak motiv otuđenja prepoznat ćemo u samom naslovu romana, koji simbolično, kao natpis na poledini razglednice, upućuje na ironiju i nostalgiju, dvije temeljne figure postmoderne književne epohe. Angažiran pripovjedačicin glas otvara mjesto etičnosti, odnosno forsiranje ratne traume i priče o žrtvi, indikativno upućuje na antiratni stav koji ovi romani zauzimaju: ratu ne treba dodijeliti ikakav vitalni rat, ali ne treba ga zaboraviti. U oba ova romana, da zaključimo, pripovjedačica nas suočava s prošlošću, i interpretacijama zločina koji su se dogodili u Mostaru, ali fokus je itekako pomjerен i na jedan širi kontekst – raspad Jugoslavije, kao i na povijesne manipulacije kojima se stimulira ciklus nasilja, no bitna odlika ovakve naracije leži i u mogućnostima uspostave dijaloga o kulturi pamćenja, i osnaživanja raznih činitelja politka sjećanja.

IZVORI

- Šunjić, Marsela (2012), *Laku noć, grade*, Sarajevo
Šunjić, Marsela (2012), *Puno pozdrava s mjeseca*, Sarajevo

LITERATURA

- Bajramović, Muris (2010), *Bosanskohercegovačka metafikcija*, Bookline, Sarajevo
Homi, K. Baba (2004), *Smeštanje kulture*, Časopis Beogradski krug, Beograd
Kazaz, Enver (2009), *Neprijatelj ili susjed u kući*, Rabic, Sarajevo
Denić-Grabić, Alma (2005), "Ženski, isuviše ženski", *Zeničke sveske*, Zenica.

- Denić-Grabić, Alma (2008), "Etika i trauma nepripadanja", *Sarajevske sveske*, Sarajevo
- Gazetić, Edisa (2004), "Prizori silovanja u bosanskohercegovačkoj književnosti", *Razlika/Difference*, Tuzla
- Lukić, Jasmina (2003), "Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama", br. 2 *Sarajevske sveske*, Medicentar, Sarajevo
- Moranjak Bamburać, Nirman (2004), "Ima li rata u ratnom pismu", *Sarajevske sveske*, br. 6, Medicentar, Sarajevo
- Hall, Stuart (2003), "Naša minimalna ja", *Razlika /Difference*, Časopis za kritiku i umjetnost teorije, br 3–4, Tuzla
- Avdagić, Anisa, *Feministička stanovišta, presjeci, sudari na raskrsnici*, http://www.diwanmag.com.ba/arhiva/diwan15_16/sadrzaj/sadrzaj17.html
- Said, Edvard, *Razmišljanja o egzilu*, <http://www.zarez.hr/149/temabroja2.htm>

(Po)ETICS OF WAR WRITING AND REFUGEE CONTEXT IN THE NOVELS OF MARSELA ŠUNJIĆ

Summary

Two, and only novels, by Marsela Šunjić belong to two streams of war letters: war and post-war. The plot of the novel *Laku noć, grade* will follow three separate, delimited interpretations of truth, history and meaning. Entering text in the intimate drama documentary strategies, contributes to the total collapse of cultural values , urges absurdity of "our" and "their" narratives, and is faced with a symbolic Other, as an external decentralized starting point of decentralization. On the other hand, the second novel, *Puno pozdrava s mjeseca*, chronicles the lives of Bosnian refugees in America.

KEY WORDS: *war writing, poetics of testimony, rape, identity, refugees*

PODACI O AUTORIMA

Ena Begović-Sokolija

Filozofski fakultet

Sarajevo (Bosna i Hercegovina)

ena.begovic@ff.unsa.ba

Almedina Čengić

Filozofski fakultet

Sarajevo (Bosna i Hercegovina)

almedina.cengic@ff.unsa.ba

Nermina Delić

Bihać (Bosna i Hercegovina)

nermina.delic@bih.net.ba

Amira Dervišević

Pedagoški fakultet

Bihać (Bosna i Hercegovina)

amira.be@bih.net.ba

Maja Džafić

Bihać (Bosna i Hercegovina)

majabihac@hotmail.com

Tatjana Đurišić-Bečanović

Filološki fakultet

Nikšić (Crna Gora)

alexatjana@t-com.me

Jahja Fehratović

Internacionalni univerzitet u Novom

Pazaru

Novi Pazar (Srbija)

d.filologija@uninp.edu.rs

Ružica Filipović

Zagreb (Hrvatska)

r.filipovic06@gmail.com

Dijana Hadžizukić

Fakultet humanističkih nauka

Mostar (Bosna i Hercegovina)

dijana.hadzizukic@unmo.ba

Ružica Jovanović

Visoka škola strukovnih studija za

vaspitače

Šabac (Srbija)

dimdjur@open.telekom.rs

Adnan Kamenjašević

Tuzla (Bosna i Hercegovina)

adnan_kamenjasevic@hotmail.com

Sanjin Kodrić

Filozofski fakultet

Sarajevo (Bosna i Hercegovina)

sanjin.kodric@ff.unsa.ba

Emilija Kovac

Učiteljski fakultet

Čakovec (Hrvatska)

elija.kovac@gmail.com

Miranda Levanat-Peričić

Sveučilište u Zadru

Zadar (Hrvatska)

miranda.levanat@unizd.hr

Amela Lukač-Zoranić

Internacionalni univerzitet u Novom

Pazaru

Novi Pazar (Srbija)

prorektor.nastava@uninp.edu.rs

Podaci o autorima

Velida Mataradžija
Filozofski fakultet
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
velida.mataradzija@ff.unsa.ba

Amra Memić
Bihać (Bosna i Hercegovina)
mali_svijet@msn.com

Munir Mujić
Filozofski fakultet
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
munir.mujic@ff.unsa.ba

Edina Murtić
Filozofski fakultet
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
edina.murtic@ff.unsa.ba

Naida Osmanbegović
Filozofski fakultet
Zenica (Bosna i Hercegovina)
naida.mujkic@yahoo.com

Anes Osmić
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
anes.osmic@gmail.com

Vildana Pečenković
Pedagoški fakultet
Bihać (Bosna i Hercegovina)
vildana.pecenkovic@live.com

Vahidin Preljević
Filozofski fakultet
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)
vahidin.preljevic@ff.unsa.ba

Ewa Szperlik
Institut za slavensku filologiju
Poznanj (Poljska)
ewaszper@amu.edu.pl

Stevka Šmitran
Fakultet političkih nauka
Teramo (Italija)
ssmitran@unite.it

Amila Tekešinović
Visoko (Bosna i Hercegovina)
amilavaloo69@yahoo.com

Elbisa Ustamujić
Fakultet humanističkih nauka
Mostar (Bosna i Hercegovina)
elbisa.ustamujic@unmo.ba

Marinko Zekić
Institut za slavensku filologiju
Poznanj (Poljska)
marinzekic@yahoo.com

Jezička redakcija: Autori

Korektura: Enisa Ivojević

Prijevod i lektura sažetaka: Nejla Kalajdžisalihović i Ksenija Kondali

UDK: Senada Dizdar

Priprema: TDP, Sarajevo

Štampa: Stamparija Fojnica d.d., Fojnica

Tiraž: 200 primjeraka