

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

*Poetički aspekti romana Nenada Veličkovića u kontekstu bosanskohercegovačke
romaneskne prakse nakon rata 1992-1995.*

Završni magistarski rad

Studentica: Benita Zahirović

Mentor: prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2020.

Univerzitet u Sarajevu

Filozofski fakultet

Odsjek za književnosti naroda Bosne i Hercegovine i bosanski, hrvatski i srpski jezik

*Poetički aspekti romana Nenada Veličkovića u kontekstu bosanskohercegovačke
romaneskne prakse nakon rata 1992-1995.*

Oblast: Interkulturalna povijest južnoslavenske književnosti

Završni magistarski rad

Studentica: Benita Zahirović

Mentor: prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2020.

Sadržaj

1. Uvod
 - 1.1. Predmet i ciljevi rada
 - 1.2. Dosadašnja istraživanja
 - 1.3. Nenad Veličković, zašto ne?
 - 1.4. Ratna književnost
2. *Konačari*
 - 2.1. Pripovjedni svijet u romanu
 - 2.2. Ironija, humor i karnevalizacija
 - 2.3. Hronotop romana; vrijeme rata, prostor muzeja
3. *Otac moje kćeri*
4. *Sahib*
 - 4.1. Uvođenje tabua u priču
 - 4.2. Sakib ispred kolektiva
 - 4.3. *Sahib*, priča bez kraja
 - 4.4. Zašto lik homoseksualca?
 - 4.5. Zašto lik vjernika?
 - 4.6. Zašto birokrata?
 - 4.7. Zašto Britanac?
 - 4.8. Kontekst romana
5. Zaključak
6. Literatura

Uvod

Predmet i ciljevi rada

Ovaj rad posvećujem prvim Veličkovićevim¹ romanima² koje spaja isti kontekstualni okvir rata. *Konačari* pisani u opsjednutom gradu, objavljeni za vrijeme rata, govore neposredno o njemu, u *Ocu moje kćeri* (2000) i *Sahibu* (2002) se na razne načine aludira na rat, vraćajući mu se kao glavnom krivcu poslijeratnog rasula.

Početak ustupamo pregledu prijašnjih istraživanja, potom definiramo pojam ratne književnosti, nakon čega slijedi iscrpna analiza odabranih poetičkih fenomena i interpretacija svakog od tri

¹ Doktor književnohistorijskih nauka, Nenad Veličković, rođen je u Sarajevu. Čitalačkoj publici poznat prvenstveno kao autor „*Đavola u Sarajevu*“. Njegovo bavljenje književnošću nije ograničeno na spisateljskom radu. Godine iskustva rada ima kao profesor književnosti, izdavač, urednik, i kolumnist. Književni rad otpočeo je pisanjem radio-drama. Broj djela koja ostavlja za sobom iz godine u godinu se povećava. Opus njegovog književnog stvaralaštva opsežan je i žanrovski veoma raznolik. Kao pisac međunarodno je afirmiran ratnih godina kada i objavljuje svoju prvu knjigu, u Sarajevu, gdje i provodi rat. Pripadnikom Armije Bosne i Hercegovine bio je nepune četiri godine (juli '92 – mart '96). Trenutno radi kao profesor na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, na Odsjeku za književnosti naroda BiH. Aktivno uređuje i piše kritičke tekstove za svoj magazin *Školegijum* (Godine 2011. Veličković pokreće časopis *Školegijum*, pod sloganom za *pravednije obrazovanje*. Teme se tiču politike obrazovanja u BiH. Edukativnog je karaktera i zanimljivog sadržaja. U nizu autora, pored Veličkovića, koji pišu tekstove za ovaj magazin, vrijedi pomenuti Amera Tikvešu, Lamiju Begagić i Dejana Ilića. Autori se, između ostalog, zalažu za reformu našeg obrazovnog sistema. Dostupan je u elektronskoj i printanoj formi). Redovni je kolumnist portala *Deutsche Welle*, kao i magazina *Buka* u kojem odnedavno imamo priliku pratiti nsvakidašnji idejni projekt naslovljen *The art of prepričavanje* u kojem Veličković pripovijeda odabrane priče. Jedan je od pokretača užičkog književnog festivala *Na pola puta*. Posljednjih godina, povlašteno mjesto u njegovom angažmanu zauzima današnji obrazovni sistem. Na temelju njegovih književnih tekstova urađene su brojne predstave za pozorišta koje su se pokazale iznimno uspješnim, a posljednji projekt rađen je prema *Školokrečini* u vidu dječijeg serijala. Riječ je o naučnoj knjizi nastaloj na osnovi njegove doktorske disertacije rađene na temu nacionalizma zastupljenog u čitankama. Objavljene knjige: romani *Otac moje kćeri* (2000), *Vremenska petlja* (2011), *Sahib* (2002), *Sto zmajeva* (2007) i *Konačari* (1995); zbirke priča *Sarajevski gastronomi* (1999), *Vitez švedskog stola* (2013) i *Đavo u Sarajevu* (1996); drame *Igre* (2014); istraživanja/eseji/kritike/studije/priručnici za škole: *Dijagnoza – Patriotizam* (2010), *Akademsko šarlatanstvo* (2019), *Viva seksiko* (2009); *Laža i apanaža* (2017); *Školokrečina* (2015); *Obrazovanje u BiH: čemu (ne)učimo djecu* (2017), *Od slova do smisla* (2015) i *Ne govori mi dok te prekidam* (2018); priče i pjesme *Izdržite još malo, nećete još dugo*; *Poezija remontizma* (2003); slikovnica *Plastelinci* (2019).

² Korištena Omnibusova izdanja: *Konačari* 1995, *Sahib* 2005. (izmijenjeno izdanje), i *Otac moje kćeri* 2010. (izmijenjeno izdanje)

pomenuta romana. U uvodnom dijelu rada također ćemo obrazložiti odabir nekanonskog autora za magistarski rad.

Ciljevi su da pokažemo kako tema rata funkcionira u tri vremenski udaljena romana unutar jedne poetičke cjeline, potom da Veličkovićevu poetiku predstavimo kao subverzivnu, i, u konačnici, dokažemo kako je nužno na osnovu estetskih i drugih vrijednosti ovih romana razmotriti mogućnost njihovog uvrštavanja u bosanskohercegovački književni kanon.

Dosadašnja istraživanja Veličkovićeve romana

Najveću kritičku pažnju zavređivali su *Konačari*. O Sahibu se znatno manje pisalo, dok o *Oca moje kćeri* do sada nije pisano. *Konačarima* se bavila Andrea Lešić-Thomas u svom članku *Memory and Conceptual Tropes; Museums, Trade and Documents in Veličković's „Konačari“*. O *Konačarima* i *Sahibu* uporedo, pisala je u svom diplomskom radu³ Dijana Perišić. Neka bitna zapažanja o *Konačarima* iznio je i Aleš Debeljak u članku⁴ *Anđeli i zmajevi*. Unutar knjige⁵ Murisa Bajramovića naslovljene *Bosanskohercegovačka metaproza* trima romanima posvećuje se svega pet stranica; da, osvrnut će se on jedini na *Oca moje kćeri*, mada se taj osvrt ne može smatrati akademskim književnokritičkim radom. Tatjana Jukić, također, objavljuje rad⁶ *Souls and Apples, All in One: Bosnia as the Cultural Nexus in Nenad Veličković's "Konačari"*. Stijn Vervaet pisao je o *Konačarima* u radu⁷ naslovljenom *Writing war, writing memory: the representation of the recent past and the construction of cultural memory in contemporary Bosnian prose*. *Konačarima* se u svom prvijencu,⁸ knjizi *Bosanskohercegovački roman na kraju 20. stoljeća* bavi i Alma Denić-Grabić. Jedna doktorska disertacija⁹ proučava dijelom i

³ Perišić, Dijana, *Die erzählerische Darstellung des Bosnienkrieges*, Univerzitet u Beču, 2013.

⁴ Debeljak, Aleš, *Anđeli i zmajevi* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2002, broj 1.

⁵ Bajramović, Muris, *Bosanskohercegovačka metaproza*, Sarajevo, Bookline, 2010.

⁶ Jukić, Tatjana, *Souls and Apples, All in One: Bosnia as the Cultural Nexus in Nenad Veličković's "Konačari"* u „Style“, Fall, 1996, broj 30.

⁷ Vervaet, Stijn, *Writing war, writing memory: the representation of the recent past and the construction of cultural memory in contemporary Bosnian prose* u „Neohelicon“, 2011, broj 38.

⁸ Denić-Grabić, Alma, *Bosanskohercegovački roman na kraju 20. stoljeća*, Brčko, BZK „Preporod“, 2010.

⁹ Wierod Borčak, Fedja, *A Children's Literature? Subversive Infantilisation in Contemporary Bosnian-Herzegovinian Fiction*, Växjö, Department of Film and Literature, Linnaeus University, 2016.

Konačare. Tomislav Zagoda bavit će se *Konačarima* unutar teme *Humoristične subverzije nacionalističke ideologije*.¹⁰ Piše i Ewa Szperlik o *Konačarima* u svom istraživačkom tekstu *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?*¹¹ Bavila se istim romanom i Branka Vojnović,¹² ali nam taj rad, jedini među pobrojanim, nažalost, nije bio dostupan. Uporedo sa romanima Bore Ćosića i Saše Stanišića, *Konačarima* se bavila i Laura Šajfinger.¹³ Među nabrojanim izdavačima se svojom vrijednošću radovi Alme Denić-Grabić,¹⁴ Ewe Szperlik, Dijane Perišić, Borčaka, Vervaeta i Zagode, koji se ne citiraju toliko koliko su nam pomogli u razumijevanju romana. Riječ je o znalačkim interpretacijama, ali uglavnom kratkim, zbog čega možemo reći da nam je za naš rad manjkalo akademske literature. Nesumnjivo je svaki od njih učestvovao u uobličavanju našeg rada. Od većih književnih autoriteta, pažnju Nenadu Veličkoviću su posvetili Enver Kazaz, i Renate Hansen-Kokoruš. Ona je u članku¹⁵ naslovljenom *Kolonialismus und Identität im Roman „Sahib“ von Nenad Veličković* izvorno objavljenom u njemačkom časopisu *Die Welt der Slaven* izvršila veoma stručnu analizu koja je mojoj i poslužila kao temelj. Kazaz je osvrtno na njegova djela davao u više navrata. U nekoliko tekstova u *Sarajevskim sveskama*,¹⁶ kasnije objavljenih u knjizi *Neprijatelj ili susjed u kući*¹⁷ Kazaz pominje Veličkovića dajući osvrtno na njegove romane ponaosob (*Konačare* i *Sahiba*; *Oca moje kćeri* tek pominje) ali i u širem kontekstu ratne

¹⁰ Zagoda, Tomislav, *Humoristične subverzije nacionalističke ideologije*, strana 270/271. Rad ne sadrži bibliografske podatke. Dostupan u pdf-u na stranici *Hrvatske znanstvene bibliografije*; www.bib.irb.hr

¹¹ Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016.

¹² Vojnović, Branka, *Sarajevska ratna priča: naracija, empatija, etika*, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2012.

¹³ Scheifinger, Laura, *Kriegstexte: Kindertexte. Eine Lektüre der Romane von Saša Stanišić, Nenad Veličković und Bora Ćosić*, Textfeld Suedost. Rad ne sadrži druge bibliografske podatke. Dostupan na: <https://www.textfeldsuedost.com/kulturwissenschaft/kriegstexte-kindertexte/>

¹⁴ Dugujem joj zahvalu na pomoći, i dostavljenoj knjizi u najkraćem vremenskom roku.

¹⁵ Hansen-Kokoruš, Renate, *Kolonialismus und Identität im Roman „Sahib“ von Nenad Veličković*, u „Die Welt der Slaven“, München, 2007, sv. 2, strana 372-385. U radu korišteno prevedeno izdanje, objavljeno u časopisu „Novi Izraz“ knjiga 9, broj 37-38, u izdanju P.E.N. Centra, Sarajevo, 2007.

¹⁶ Kazaz, Enver, *Prizori uhodanog užasa* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2004, broj 5;
Kazaz, Enver, *Nova pripovjedačka Bosna* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2006, broj 14;
Kazaz, Enver, *Krvavi lom društva i poetički prevrati romana* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2006, broj 13.

¹⁷ Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabić, 2009.

književnosti, kao i u studiji *Bošnjački roman 20. stoljeća*.¹⁸ Budući da je o njemu pisao unutar okvira ratne književnosti, njegove analize su mi olakšale istraživanje, jer je i ono vršeno u istom kontekstu.

Nenad Veličković, zašto ne?

Budući da se radi o živućem književniku, koji već treću deceniju zaredom kontinuirano piše i objavljuje, pritom uživa veliki ugled – pripadnik je prestižne akademske zajednice, priznat je i poznat u mnogim zemljama, djela su mu doživjela brojna izdanja i prijevode, dobitnik je književnih nagrada, učesnik brojnih festivala, posve iznenađuje činjenica da se o njemu do sada tako šturo pisalo. Ovdje naročito mislim na odziv afirmiranih književnih autoriteta. Ostaje samo pretpostavka da njegov bogati književni rad još uvijek čeka da dobije zaslužnu pažnju upravo zato što je pisac živ [budući da se kod nas najviše (i najljepše!) piše o piscima nakon njihove smrti] ili, možda što još uvijek aktivno objavljuje knjige (književni sud se, u većini slučajeva, nekim nepisanim pravilom, donosi nakon što pisac prestane objavljivati, jer to omogućava sagledavanje njegovog opusa u cjelini, svrstavanja u određene epohe itd). Zanimljivo je da je ovaj pisac više čitan u inostranstvu i blizak stranoj publici. Postavlja se pitanje: zašto djeca u školama nemaju priliku čuti za Veličkovića, iako je dobar dio njegovog obimnog književnog rada namijenjen i njima? To se može objasniti činjenicom da ovaj pisac nije u književnom kanonu. Zato se pitamo: kako da jedan pisac uspješan u formi romana, drame, kratke priče, pripovijesti, satire, ne nađe svoje mjesto u književnom kanonu?

Na prostorima Bosne i Hercegovine (i šire, dakako!) pisac još uvijek nosi titulu centralne nacionalne figure. Budući da je općepoznato na kojoj osnovi se biraju autori podobni za kanon, da je jasna prevlast ideoloških nad znanstvenim kriterijima, jedan od razloga je taj što se na osnovu Veličkovićevih djela ne može konstruirati nacionalni identitet a kanoni služe upravo tome. Dakle, riječ je o konzervativnoj ideološkoj dimenziji u koju se ovaj autor ne uklapa. Politika gradi mitove, on ih destruiira. Kanon poštuje normu, Veličković, iako svjestan da takva književnost ne može biti uzornim modelom, ruši normativni kanon do krajnje mjere. U vremenu današnjice, o čemu upravo piše u *Sahibu i Ocu moje kćeri*, romanima koji će biti predmetom analize ovog rada, znanje se smatra materijalnom imovinom koja se preprodaje na tržištu; obrazovanje, pa samim tim i književnost, je postalo roba kojom se trguje i ostvaruje profit, a kako Veličković svoj književni talenat ne želi da ustupi potrebama politike, ostaje izvan

¹⁸ Kazaz, Enver, *Bošnjački roman 20. Stoljeća*, Zagreb-Sarajevo, Zoro, 2004.

političkih kanona. On nastavlja svoj književni angažman. Obraća se onom krugu čitalačke publike koja nije izmanipulirana i čiji svjetonazori nisu kontaminirani politikom. Njegova dosljednost u nedodvoravanju književnim recipijentima indikacija je njegovog odnosa prema umjetnosti. Slijedom toga, njegovi oštri antinacionalistički stavovi, shvatanja i ideje, kritike vladajućih institucija, sistema i društva piščeva vremena zastupljeni u njegovim djelima u opreci su sa interesima vladajućih stranaka, a konstruiranje kanona polazi upravo od vladajućih institucija. Naposljetku, budući da se književnost filuje ideološkim sadržajem koji djecu treba da oblikuje isključivo kao Srbe, Bošnjake ili Hrvate, kanonizatori mu ne opraštaju nacionalnu neopredjeljenost, koju bira zarad slobode koju mu ta neopredijeljnost pruža. To su naši odgovori na naslovno pitanje *Nenad Veličković, zašto ne*, na osnovi kojih, u 21. stoljeću evo zaključujemo da liberalni pisci nisu poželjni u ovom društvu. Njegova popularnost u stranim zemljama potvrđuje da je riječ o vrhunskoj književnosti pisca koji ovdje nije prepoznat očito zbog političkih interesa. Bit će da se ovaj autor zaobilazio u odabiru tema diplomskih radova zbog nespremnosti na naučno-istraživački rad uslijed nedostataka adekvatne literature. Koliko ta neistraženost književnog rada Nenada Veličkovića otežava u startu naše proučavanje, toliko istodobno budi veće interesovanje i biva najjačim motivom da ozbiljnije pristupimo dijelu njegovog stvaralaštva. Ta činjenica nam čak ide u prilog, jer naš rad već samim odabirom teme donosi nešto novo. Također će nam koristiti da preispitamo prethodno usvojena znanja i umijeća interpretiranja romana, budući da se prilikom analiza ne možemo oslanjati na književnu kritiku. Odabir autora je i želja za proučavanjem književnosti kao poetike svjedočenja neposredno, od onoga koji je bio učesnik u ratu.

Ratna književnost

Termin ratne književnosti označava se višestruko. Enver Kazaz¹⁹ je definira kao etički angažiranu čija je tačka gledišta iz perspektive žrtve koja je istrpila užase rata, a ta književnost nastoji biti dokumentom tragedije odnosno poetikom svjedočenja na kojoj se temelji. Njen ideološki angažman, Kazaz nadalje, određuje kao onaj koji dekonstruira zločinačku ideologiju.

Savremena književnost u svim svojim oblicima i danas tematizira rat kao najveći povijesni događaj i najveće i najstrašnije čovjekovo iskustvo. Ratna književnost se na bosanskohercegovačkoj književnoj sceni javlja devedesetih godina dvadesetog stoljeća. Aktuelnost teme godinama nakon okončanja rata, njegovi odjeci u umjetnosti, dokazuju u kojoj

¹⁹ Prema: Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009, strana 49 i dalje.

je mjeri rat uticao na čovjeka i koliko mu je preobrazio život. Južnoslavensko književno područje ima zavidan broj pisaca koji su, neosporno, dali svoj doprinos u osvještavanju važnosti podsjećanja i podučavanja društva o ratu. Svojim izrazitim antiratnim angažmanima - moralnim osudama zločina, i vjernim predočavanjima ratnih užasa i stravičnih iskustava, bez kojih generacije buduće i ove danas, ne bi percipirale rat kao najveće ljudsko zlo, zaslužili su bar pomen svoga imena u ovom radu, između ostalih, prozaisti Miljenko Jergović, Aleksandar Hemon, Vladimir Pištalo, Dario Džamonja (1955-2001), Karim Zaimović (1971-1995), Faruk Šehić, Ivan Lovrenović, Dubravko Brigić (1959-1998), Daša Drndić (1946-2018), Damir Uzunović, Alma Lazarevska, Tvrтко Kulenović (1935-2019), Mustafa Zvizdić, Dubravka Ugrešić, Viktor Ivančić, Zdenko Lešić (1934-2018), Jasna Šamić, Goran Samardžić, Ozren Kebo, Zlatko Topčić, Saša Stanišić, Andrej Nikolaidis, Zlatko Arslanagić, Boris Dežulović, Vlado Mrkić (1940-2002), Asmir Kujović, Mirsad Zorabdić, i Lamija Begagić. Jasno je da je naš izbor autora selektivan. Ovaj spisak znatno je duži, ali odlučili smo se da navedemo samo one autore čija smo djela pročitali i od kojih smo mnogo naučili. Iz istog razloga kao i Veličkovićevo, rijetko čije ime ovih vrsnih pisaca možemo pročitati u nastavnim programima.

Konačari

Pripovjedni svijet u romanu

Pišući o karakteristikama romanesknog žanra, Bahtin²⁰ ističe da su specifikativni predmeti koji grade stilsku posebnost „čovjek koji govori“ i „njegova riječ“. On ističe da je *čovjek koji govori u romanu uvek u izvesnom stepenu ideolog, a njegove reči uvek ideologeme*. Da bismo otkrili ideologiju koja se zastupa u *Konačarima*²¹, za početak je neophodno razmotriti ko je *čovjek koji govori*. Paralelno će se odgovarati na pitanja na koji način se pripovijeda i koji su modeli naracije zastupljeni. Razmatrat će se i problem fokalizacije kao *temelnog postupka izgradnje onog unutaršnjeg svijeta koji je u osnovi narativa*,²² odnosno tačke gledišta kao *centralnog kompozicionog problema umetničkog dela*.²³ Poglavlje posvećeno interpretiranju pripovjedača romana *Konačari* znak su mog usvajanja teorijskih postavki, prije svega glavne teze, Ženetove teorije o pripovjedačevoj inherentnosti svakom pripovjednom tekstu, što je u opreci sa brojnim

²⁰ Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, strana 94/95.

²¹ *Konačari*, Veličkovićev prvi roman kojim je zvanično započeo njegov književni rad. Knjiga je objavljena ratne 1995. godine u izdanju *Zida* u Sarajevu. Kasnije, i u drugim izdanjima (sarajevskog Omnibusa, zagrebačkog Durieuxa, i beogradskih Stubova kulture) i prevodima na nekoliko stranih jezika. Prema riječima Envera Kazaza (*Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009, strana 135) jedan je od prvih romana koji govore o ratu u Bosni i Hercegovini.

²² Lešić, Zdenko, *Pripovjedač Ivo Andrić* u Zbornik radova „Ivo Andrić – 50 godina kasnije“, Sarajevo, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 2012, strana 62.

²³ Uspenski, B. A., *Poetika kompozicije*, Beograd, Nolit, 1979, strana 3.

drugim teorijama, među kojima i Volšovom koji na naslovno pitanje svoga teksta *Ko je pripovjedač*²⁴ jasno i koncizno odgovara da je pripovjedač *uvek ili lik koji priča ili autor*. Priča o konačarima pripovijeda se u ja-formi iz perspektive aktivne učesnice u priči, gimnazijalke Maje. Bit će riječ, dakle, o tzv. ja-romanu, jednom od osnovna tri tipa romana koja na osnovi situacija pripovijedanja određuje Stanzel.²⁵ Razmatrat će se i infantilizacija²⁶ kao književna strategija i homodijegetički pripovjedač intradijegetske razine pripovijedanja. Dakle, Majin lik je neideologiziran. Na distanci od bilo koje ideologije drži je njena neobavještenost o politici rata. Njen lik suprotstavljen je svim drugim u romanu. Za razliku od odraslih, ona vrlo malo zna o spoljašnjem svijetu. Maja ne razumije šta rat predstavlja, između koga se vodi, niti zašto. Ona zna onoliko koliko joj odrasli dozvole da dozna. Njena percepcija rata ovisna je od percepcije drugih. Upućeni u kontekst, kompetentni čitaoci razmišljaju radnju bolje od same naratorke, pa na osnovu datih informacija i na temelju postojećeg znanja, uspijevaju sami da rekonstruiraju cijelu priču. U romanu se miješaju dvije pripovijedne instance. Prva podrazumijeva pripovijedanje o ratu onako kako ga vide i Maji tumače odrasli, što čini ideologiziranost diskursa, dok druga koja preovladava, podrazumijeva iščezavanje ideologiziranosti, insistiranje na pričama iz svakodnevnice i oslikavanju intime same pripovjedačice. Postupak infantilizacije naracije kod Veličkovića, kao kod nekoliko drugih autora, Kazaz²⁷ prepoznaje kao začetak poetike nove osjećajnosti u bosanskoj prozi. Borčak²⁸ smatra da je Veličković infantilizacijom dao direktan i ironičan odgovor Zapadu koji je kreirao krajnje pojednostavljene, iskrivljene i lažne slike o ratu na ovim prostorima. Ismijavanje medijske propagande itekako se prepoznaje u *Konačarima* iako je tu tek nagovješteno, u potpunosti se razotkriva u *Sahibu*. To je, prije nego išta drugo, autorov poziv na propitivanje, ponovno i stalno; na usvajanje znanja iz adekvatne literature, ne preko TV-medija. Čini se sada opravdanim zašto Maja, zamišljajući stranca čitaoca (Zapadnjaka), strahuje da neće shvatiti njeno pisanje o ratu. Pisac, gledajući na svijet kroz prizmu djeteta koje se prvenstveno odlikuje spontanošću, oslobađa se političkih konvencija. Dijete pripovjedač oslobađa pisca i od

²⁴ Volš, Ričard, *Ko je pripovjedač*, Reč, 1999, broj 52.

²⁵ Uspenski, B. A., *Poetika kompozicije*, Beograd, Nolit, 1979, strana 203.

²⁶ Imenica infantilnost (lat) ima značenje djetinjastosti, nedoraslosti, naivnosti, i zaostalosti. Na osnovi toga, *infantilno pripovijedanje* bi označavalo naivno, nedoraslo, etc. pripovijedanje, koje uglavnom odgovara dječijim pripovjedačima i pripovjedačima adolescentima.

²⁷ Kazaz, Enver, *Prizori uhodanog užasa* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2004, broj 5.

²⁸ Wierod Borčak, Fedja, *A Children's Literature? Subversive Infantilisation in Contemporary Bosnian-Herzegovinian Fiction*, Växjö, Linnaeus University, 2016, strana 108.

njegovog ličnog i od društvenog iskustva, pa njegov *novi* pogled na svijet postaje neviniji, slobodniji i lišen svake predrasude. U prvom planu romana je, dakle, Majino pojednostavljeno bavljenje životnom svakodnevnicom koje dolazi sa margine povijesne i društvene ljestvice i stoji nasuprot kompleksnom narativu historije koja se ovim romanom rekonceptualizira oslobađajući se ideoloških konstrukcija. Tako *Konačari* postaju roman koji priču o ratu donosi odozdo, iz pozicije malog čovjeka. Taj *minimalistički pogled odozdo* pominje Kazaz²⁹ koji ističe da je u osnovi koncepta južnoslavenske književnosti od romantizma s kraja 19. vijeka bila ideja da povijest tvore veliki ljudi, a da je ona sastavljena od tzv. velikih povijesnih događaja.³⁰ Veličković, dakle, razumijevanjem historije na tzv. individualnom nivou, i pričom o običnim ljudima i njihovim situacijama egzistencijalne ugroženosti dekonstruira tu sliku (v. poglavlje *Ironija, humor i karnevalizacija*). Njegova priča ne preslikava ratna bojišta i frontove, već svakodnevni život jedne porodice. Iskustvo jedne, uvjetno nazvane djevojčice, pokazat će se kao vrednije književno svjedočanstvo o jednom haotičnom vremenu mnogo više nego brojne ratne reportaže. Autorovo protivljenje konvencijama ne očituje se samo na sadržajnom nego i na formalnom planu, tako Maja u nekoliko navrata naglašava svoju žanrovsku neodređenost, pa Kazaz³¹ u tom romanu prepoznaje *žanrovski hibrid* omladinskog romana i porodične hronike, dok Alma Denić-Grabić to proširuje na *hibridnu tvorevinu* koja u sebe uključuje elemente *dnevničkog diskursa, porodične hronike, dokumenta i omladinskog romana*. Majina dvojba oko pisanja, dnevnika ili romana, doprinosi autentičnosti njenog iskaza. Naime, ovaj roman dobija na svojoj uvjerljivosti, budući da je zamišljen kao dnevnik - forma koja nije namijenjena drugoj publici, te nas uvodi u prostorne okvire autoričine privatnosti što za sobom povlači dozu tačnosti. Naposljetku se dnevnik iz sfere intimnog i individualnog uzdiže na javnu i kolektivnu sferu u kojoj postaje svjedočanstvom čitavog društva. Sam taj odnos spram literature koji pripovjedačica gradi doseže do razine promišljanja o ulozi književnog teksta u pogubnim vremenima, književnosti koja, možda jedina, dobija neki smisao u svom tom besmislu. Njenim teškoćama pri savladavanju žanra teksta koji piše upućuje se na još jednu misao: nemogućnost govora o ratu. Odnosno, nemogućnost autora da pruži potpun uvid u stvarnost kakvu je i sam u ratu iskusio. To zapaža i Tatjana Jukić³², u čijoj interpretaciji, pišući

²⁹ Kazaz, Enver, *Prizori uhodanog užasa* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2004, broj 5.

³⁰ Prema: Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009, strana 54.

³¹ Isto, strana 135.

³² Jukić, Tatjana, *Souls and Apples, All in One: Bosnia as the Cultural Nexus in Nenad Veličković's "Konačari"* u „Style“, Fall, 1996, broj 30, strana 483.

u zagradi slovo kojim se lična zamjenica *on* (autor) mijenja u *ona* (pripovjedačica) i obratno, Majina neodlučnost pri odabiru žanra postaje metaforom autorove šutnje o ratu, pravdajući riječima kako nijedan od žanrova ne odgovara zahtjevima ratne priče.

Žerar Ženet,³³ jedan od glavnih predstavnika komunikacijske teorije narativa, nastoji razlučiti ko je lik čije gledište usmjerava pripovjednu perspektivu i ko je pripovjedač, nezadovoljan brojnim teorijskim studijama prethodnika koji su poistovjećivali način gledanja (ko vidi) i glas (ko govori) u književnom djelu. Ovdje nas zanimaju dva pojma, perspektiva i glas. *Perspektiva se tiče gledišta pripovjedača, a glas se odnosi na sami čin pripovijedanja, onoga koji pripovijeda i onoga kome je pripovijedanje upućeno.*³⁴ Ideološka perspektiva fokalizatora suviše je bliska perspektivi pripovjedača i u *Konačarima*, pa je neophodno znati jasno uspostaviti granicu između poistovjećene figure fokalizatora i figure pripovjedača, ključnih pojmova pripovjedne proze. Fokalizaciju³⁵ definira Mike Bal veoma jednostavno, kao odnos između *vizije* i onog što se *vidi*. Na sposobnost uspostavljanja distinkcije između funkcije pripovjedača i fokalizatora upozorava i sam Veličković nazivajući to *opštim književnim znanjem*.³⁶ Pripovjedačevo „ja“ u *Konačarima* identično je jednom akterovom „ja“: Maja predstavlja i subjekt i objekt naracije. Identičnost pripovjedačevog glasa i glasa jednog od likova prepoznavamo kao *homodijegetsku* naraciju u kojoj autor *nije identičan ni pripovjedaču ni liku, ali su pripovjedač i lik identični*.³⁷ Tačno je da nas takva naracija približava pripovjedaču, ali upravo homodijegetski narativ dovodi u pitanje objektivnost priče. Maja govori o likovima koje veoma dobro poznaje - o članovima svoje uže porodice, prijateljima, i događajima u kojima i sama učestvuje. Stoga će njeno pripovjedno „ja“ kontinuirano da iznosi subjektivna stajališta. Ženet upozorava da *upotreba „prvog lica“ ili, drugačije rečeno, identičnost pripovjedačeve i junakove osobe, nipošto ne podrazumijeva fokalizaciju pripovjednog teksta kroz junaka*.³⁸ Fokalizacija nam je važna jer se smatra jednim od

³³ Genette, Gérard, *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* u „Suvremena teorija pripovijedanja“, Zagreb, Globus, 1992.

³⁴ Pobrić, Edin, *Vrijeme u romanu; od realizma do postmoderne*, Sarajevo, BH Most, 2006, strana 56.

³⁵ Bal, Mike, *Naratologija; Teorija priče i pripovijedanja*, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2000, strana 119.

³⁶ Veličković, Nenad, *Laža i apanaža*, Beograd, Fabrika knjiga, 2017, strana 203.

³⁷ Sablić Tomić, Helena, *Naratološke osobine autobiografije u razdoblju hrvatske moderne*, Zagreb-Split, HAZU Književni krug, 2002, strana 91.

³⁸ Genette, Gerard, *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* u „Suvremena teorija pripovijedanja“, Zagreb, Globus, 1992, strana 105.

*najučinkovitijih sredstava manipulacije čitateljevim doživljajem.*³⁹ Narativna perspektiva *Konačara* jeste određena tačkom Majinog gledišta, ali to gledište ne pripada uvijek samo njoj. Ona uvijek pripovijeda, ali ne fokalizuje sve vrijeme u priči. To znači da fokalizator ne mora nužno biti narator. Time odbacujemo Ženetovu tvrdnju prema kojoj fokalizator može biti isključivo pripovjedač, a prihvatamo tvrdnju Mike Bal i Rammon-Kenana da i pripovjedač i lik mogu biti fokalizatori.⁴⁰ Dakle, postoje situacije u *Konačarima* koje Maja samo prezentuje, a „uočeni“ su kroz objektiv nekog od drugih likova. To su one rečenice koje Maja kao pripovjedačica izgovara ali ne kao lično uvjerenje. Teorija fokalizacije čini se isuviše kompleksnom, ali veoma slikovito objašnjava je Mike Bal⁴¹ interpretiranjem bareljefa. Tu interpretaciju možemo svesti na jednu osnovnu misao – razumijevanje priče zavisi od perspektive. Uvođenjem drugih gledišta uspostavlja se privremeno odsustvo primarnog subjekta fokalizacije – metanarativnog gledišta Maje kao krajnje instance fokaliziranja. Način na koji Maja percipira stvarnost determinirana je njenim uzrastom. To znači da je objektiv kroz koji čitalac prati priču sužen, jer je vizura ograničena Majinim (ne)znanjem o onome što vidi. Odrasli fokalizatori vide više. Odnosno, identična je slika koju oni vide, razlika je što dijete ne razumije šta vidi, pa zbog toga često i bivamo uskraćeni za ključne informacije koje ono, sklonu uopštavanju, smatra beznačajnim pri prezentiranju te slike. Možemo pretpostaviti da je jedan od razloga zašto autor mijenja fokalizatore upravo njegova namjera da nam otkrije više od onoga što je Maja u stanju da vidi i razumije, a da pritom ne uvodi druge pripovjedače. Ne uvode se ni tzv. apstraktni fokalizatori već se fokalizacija prepušta drugim likovima u romanu. Tu je riječ o internoj fokalizaciji koja je, baš kao i unutrašnje pripovijedanje, afektivno obojena, pristrasna. Dva su osnovna načina na koja se u *Konačarima* ostvaruje promjena tačke gledišta. Prvi način je upotrebom neupravnog i slobodnog neupravnog govora gdje pripovjedačica otkriva viđenja drugih ispreplićući njihov govor/stavove sa svojim. Tu je riječ o citatima bez navodnika, a u romanu je najzastupljeniji tzv. slobodni nepravni govor kojim pripovjedačica jezgrovito rezimira ispričano a on je svakako i najzanimljiviji budući da pripovjedačici dopušta ubacivanje popratnih komentara. Drugi način je onaj kada se fokalizacija ostvaruje tehnikom psihonaracije, onda *kada se želi naglasiti da likovi nešto nisu znali, razumjeli ili da nečega nisu*

³⁹ Lešić, Zdenko, *Pripovjedač Ivo Andrić* u Zbornik radova „Ivo Andrić – 50 godina kasnije“, Sarajevo, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 2012, strana 62.

⁴⁰ Prema: Janković, Damir, *Transmedijalna naratološka analiza filmske adaptacije romana „Nepodnošljiva lakoća postojanja“ Milana Kundere*, Osijek, Akademija za umjetnost i kulturu, 2018, strana 25.

⁴¹ Bal, Mike, *Naratologija; Teorija priče i pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2000, strana 121.

bili svjesni,⁴² što znači da psihonaracija *traži nazočnost glagola umovanja*.⁴³ Prisjetimo se sada početka ovog rada u kojem smo postavili cilj, oslanjajući se na Bahtinovu teoriju, da otkrijemo ideologiju zastupljenu u romanu. Došli smo do tog momenta. Odabirom nove vizure, otvara se i ideološki sloj diskursa koji nas ovdje najviše zanima. Budući da su sve vizure mimo Majine date iz ugla odraslih likova, razumljivo je da one podrazumijevaju određenu ideološku dimenziju koja kod nje same izostaje. Za početak, čini se najpogodnijim posmatrati naraciju *Konačara* kao dualistički koncept dviju suprotstavljenih ideologija⁴⁴ – jugoslavenske koja je natkriljujuća i partikularne, etničke koja odražava lokalno društveno stanje. One vode borbu tokom cijelog romana. Najistaknutiji predstavnik prve bio bi Majin brat, Davor, a predstavnik druge Majin otac. Njih dvojica bili bi ideolozi koje Maja uvlači u diskurs. Do sada su otac i Davor bili tačke koje fokalizator vidi, a sada su oni postali ti koji gledaju. To su mjesta u romanu u kojima subjekt fokalizacije mijenja pozicije sa objektima kojima prepušta fokaliziranje. Ta dva gledišta se tokom cijelog romana ukrštavaju, dok posmatraju istu stvar zastupaju dva krajnje oponentna ugla gledišta tog predmeta – rata. To ukazuje na njihove različite doživljaje svijeta. Prije svega, ta dva gledišta sugeriraju na relativnost istine o ratu, ali i stvarnosti uopšte. Od nas se očekuje da razumijemo njihove narativne pozicije koje vode borbu za prevlast, odnosno da ih umijemo razgraničiti od pripovjedačicine, koja je u ovom slučaju samo posrednik tuđih mišljenja i stavova. Supostojanje više nezavisnih tačaka gledišta koje pripadaju likovima u romanu a ostvaruju se pritom na ideološkom planu, prema osnovama Bahtinove⁴⁵ teorije upućuje na polifoničnost romana. Jasno, ne u onom smislu u kojem se shvataju romani Dostojevskog gdje se isprepliće mnoštvo glasova, ali ta tri glasa, tri savjesti dovoljna su da odstupe od monološkog/homofoničnog romana o kojem piše Bahtin. Davorovo gledište na momente je naglašenije od preostalih. Njegovim viđenjima se poklanja veći prostor u tekstu,

⁴² Paljug, Ivana, *Adaptacija roma Črna mati zemla*, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020, strana 25.

⁴³ Šikić, Anita, *Evolucija pripovjedača u novelistici Slobodana Novaka* u „Croatica“, Zagreb, 1988, XIX, strana 91.

⁴⁴ Postoje različite definicije ideologije, ali smo mi za potrebe ovog rada odabrali onu Altiserovu prema kojoj je ideologija „sustav predodžbi, sastavljen od ideja, pojmova, mitova i slika, u kojem ljudi žive svoje imaginarne odnose prema stvarnim uvjetima postojanja.“ Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1997, strana 133.

⁴⁵ Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, Nolit, 1967, strana 8/9.

jer ono kako on gleda na svijet ustvari predstavlja autorovo gledište.⁴⁶ Da bismo razumjeli zbog čega fokalizatori vide na način na koji vide tačku gledišta - rat, moramo prije svega razumjeti njih kao likove. Tokom cijelog romana pratimo priču o Davoru i njegovom izbjegavanju mobilizacije što ga već smješta u središte romana. Davor je pacifist. Ne nalazi opravdanje za učešće u ratu. Izjašnjava se kao kosmopolit, i ne želi da staje ni na jednu od zaraćenih strana, ne želi da ubija. Odbijanjem rata pruža otpor najvećem zlu. Tome se oštro protivi Majin otac, Davorov očuh koji osuđuje njegovo izbjegavanje mobilizacije i naziva ga kukavicom. Kada se detaljnije izanalizira njegov lik, zaključuje se da je njemu problem Davorov svjetonazor, ne njegova antimilitantnost. Majin otac, historičar po profesiji, direktor je muzeja koji nastoji da nacionalno blago sačuva uprkos svim otporima sa strane. On rat vidi kao borbu Srba i Hrvata koji žele da podijele Bosnu i pobiju i rastjeraju Muslimane⁴⁷ što implicira njegovu etnonacionalnu politiku. Tako već postaje jasno da, za primjer uzimimo, rečenica: *Srbi na brdima su ratni zločinci*,⁴⁸ ne može biti ono što Maja vidi iako nam ona o tome govori. Sve i da je ova rečenica izvučena iz konteksta u kojem nam se ustvari otkriva čije je to viđenje, bilo bi jasno da Maja nije fokalizator. Maja nije politički obojena niti joj je jasno zašto se ratuje da bi mogla jedan narod, o kojem ne zna gotovo ništa, da poistovjeti sa zločincima, niti da zna da su oni na okolnim brdima. Tek u nastavku priče, Davor joj objašnjava *da su Srbi sišli na okolna brda da bi pomogli svojim u gradu*,⁴⁹ što, tipično za Maju, ona ošto ironizira pitajući se odakle su sišli Srbi, da li s neba i jesu li zato oni nebeski narod?⁵⁰ Suprotno pomenutoj perspektivi Majinog oca, koja je etnonacionalna, Davor ne staje ni na jednu od strana, niti zastupa bilo koju od nacionalnih ideologija. Razumijevajući tako lika, i ovdje bi također i bez konteksta bilo jasno da rečenica: (...) *Da se rat vodi zato što Hrvati imaju Hrvatsku, Srbi Srbiju, a Muslimani nemaju Muslimaniju*⁵¹ predstavlja Davorovo viđenje. Ovakav stav nam sugerira da rat posmatra lik koji nastoji da objektivnu istinu o tome šta se događa, bez pokušaja da ijedan narod prikaže

⁴⁶ *Moja (nazovimo je: jugoslavenska) ideološka perspektiva takvom je odlukom takođe stavljena u ravnopravan položaj s ostalima; jedan od likova (Davor) postao je njen glasnogovornik, ali bez privilegija koje bi imao kao pripovjedač.*

Veličković, Nenad, *Laža i apanaža*, Beograd, Fabrika knjiga, 2017, strana 185.

⁴⁷ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 8.

⁴⁸ Isto, strana 18.

⁴⁹ Isto, strana 25.

⁵⁰ Isto

⁵¹ Isto, strana 8.

žrtvama, herojima ili agresorima. Davor vuče srpsko porijeklo sa očeve strane, zbog čega ga Majin otac često naziva izdajnikom i četnikom. Majin otac, dakle, ne skriva svoju ideologiju, on se ne uspreže da otvoreno iznese svoje subjektivne stavove i Srbe predstavi kao agresore i nazove zločincima. Davor je ostao vezan za bivšu Jugoslaviju, te se u postsocijalističkom vremenu teško snalazi. Ne može da se prisli na polaganje zakletve drugoj državi, nakon što je to jednom učinio. Za bivšu državu vezani su i Julio i Brkić, bivši partizani u ratu, a veći broj likova koji se vežu za samu ideologiju komunizma naglašava ideju romana. Komunizam je dat samo u pozadini romana, a otkrivamo ga u naznakama, recimo, preko simbola petokrake zvijezde, i disertacije partizana Julija naslovljene *Pokret SKOJ i poslijeratna omladina* kao metafore za Jugoslaviju, koja, granatom uništena, ukazuje da je ideja o jedinstvu i multietničkoj državi uništena granatama, to jest - izbijanjem rata. Ideološka neusaglašenost unutar jedne porodice ponajviše i zbunjuje Maju koja se nalazi između dvije strane, nespremna da sama prosudi čija uvjerenja bi trebalo da prihvati. Očev pokušaj da nakon prethodno navedene izjave o Srbima koju je Davor prekinuo (ne da bi odbranio Srbe, već zato što Davor nije nacionalist) uključi Maju u razgovor kao slušaoca-svjedoka koji će odlučiti koji od njih dvojice je u pravu, završio je neuspješno. Majino odbijanje da učestvuje u polemici posljedica je njenog nerazumijevanja njihove rasprave. Maja je tip pripovjedačice čiji diskurs prelazi granice čistog izvještavanja o događajima i bogati se njenim popratnim tumačenjima, komentiranjem i prosudbama postupaka određenih likova, međutim, u ovakvim situacijama Maja pripovjedačica samo navodi njihove razgovore, ali ih ne tumači. Njeni komentari uglavnom su ironični i vode priču u drugom smjeru vješto prikrivajući njeno neznanje. Rat je učinio da Maja prekine svoje djetinjstvo i naglo se pridruži svijetu odraslih, što ne znači da je za to bila spremna. Ona i sama pokušava da ne raspravlja o nacionalnostima, iako joj se to pitanje često protiv volje nameće, kao ključno i neizostavno koje se pokreće u ratu. Ustanovili smo već da se Maja nalazi na intelektualnom odstojanju od drugih konačara. Međutim, ona je u povlaštenom položaju u odnosu na preostale likove zato što joj je autor prepustio pripovijedanje pa se drugi glas u romanu ne čuje, a jedina verzija priče o konačarima koja se čitaocima plasira jeste njena, ona *postaje jedini vlasnik priče i istine o sebi*.⁵² Ta, očito jedinstvena pozicija pripovjedačice, podrazumijeva i neku odgovornost. Majin glas, dakle, onaj je *koji preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz i valja ga, kao unutartekstualnu instancu, razlikovati od implicitnog autora,*

⁵² Ahmetagić, Jasmina, *Pripovedač i priča*, Priština, Institut za srpsku kulturu, 2014, strana 10.

*od autora-funkcije te napokon od autora kao protagonista komunikacijske situacije.*⁵³ To ni u kom slučaju ne znači da je autor oslobođen odgovornosti od teksta, već podrazumijeva razgraničavanje autora i njegove pripovjedačice. Zbog toga se u radu strogo pazi na pravilno upotrebljenu rečeničnu konstrukciju *Maja misli* umjesto *Veličković misli*. *Svrha naratora jeste da oslobodi autora odgovornosti za "činjenice" fikcionalne pripovesti.*⁵⁴ To je, zapravo, i jedan od osnovnih razloga zašto se autor „krije“ iza pripovjedačice koja je spolno, dobno i intelektualno drugačija. Jer, *da bi fikcija zaista bila slobodna od realnosti, ona mora biti slobodna i od autora, koji toj realnosti pripada. Zato je pripovjedač, kao zamjena (pokriće, alibi) za autora, tačka oslonca fikcije.*⁵⁵

2. Ironija, humor i karnevalizacija

Veličković je pisac koji je prepoznat kao majstor ironije. Ona je najzastupljenija figura koja prožima gotovo sva njegova djela, čineći njegov stil pisanja prepoznatljivim. To znači, u većini slučajeva, onome čemu Veličković pristupa kao pisac ili kao kritičar, on to čini sa podsmijehom, kao satiričar. Tako su i u *Konačarima* ironične impostacije preovladavajući konstruktivni segment romana koje su taj roman, uz karnevalizaciju⁵⁶ i humor, zasigurno obilježile i učinile prepoznatljivom ratnom prozom. Štaviše, ona je preduvjet za postupak karnevalizacije, ali to ne znači da i sama uvijek mora biti povezana sa smiješnim, što će se u nastavku rada i oprimjeriti. Ironija, dakle, kao osnova Veličkovićevog izražaja, kao kohezijski

⁵³ Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, dopunjeno izdanje; Zagreb, Matica hrvatska, 2000, strana 439.

⁵⁴ Volš, Ričard, *Ko je pripovedač*, Reč, 1999, broj 52, strana 194.

⁵⁵ Veličković, Nenad, *Laža i apanaža*, Beograd, Fabrika knjiga, 2017, strana 182.

⁵⁶ Karneval je kao *drugi život naroda, organizovan na principu smeha. (...) privremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana (...) praznik nastajanja, smenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovečenja, završetka i kraja (...) ima svezemaljski karakter, to je posebno stanje celog sveta, njegov preporod i njegova obnova, u kojima svi sudjeluju. Drugi život, drugi svet narodne kulture stvara se u izvesnoj meri kao parodija običnog, to jest, vankarnevalskog života, kao „svet naopako“*. Sve ono što se u književnom tekstu zasniva na ovim principima karnevala nazivamo *karnevalskim*, a sam postupak u književnosti karnevalizacijom.

Prema: Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.

čimbenik, širi se izvan okvira retoričke figure nivoa rečenice i oblikuje *Konačare* u jedan slojevit ironijski diskurs. Zbog toga ju je teško, kao sastavni dio poetike koji obuhvata gotovo svaki aspekt priče, izdvojiti iz teksta i načiniti njenu tipologiju. Za potrebe ovog rada uspjela sam prepoznati neke od njenih oblika i odrediti njihove primarne funkcije, prije čega sam se morala osvrnuti na širi kontekst romana: teza od koje polazim jeste da se u romanu *Konačari* pripovjedačicinim ironijskim odnosom uspostavljenim spram ključnih elemenata epskog narativa, dakle, zajednice i religije, subverzivno djeluje i opstruira nametanje epskog narativa samim tim i izgradnja nacionalnog identiteta ratnom literaturom. Taj epski narativ dominirao je u književnosti u periodu nakon pada komunizma i izgrađivao se u najužoj vezi sa nacionalizmom koji je na prostorima zemalja bivših članica Jugoslavije, upravo zbog proteklih političkih dešavanja, bio sve snažnije izražen. To se odnosi na onu književnost koju je Mirko Đorđević⁵⁷ nazvao *populističkom*. Taj populistički talas književnosti bi podrazumijevao, ustvari, kako Bertolino sažima - svako književno djelo koje je prihvaćeno kao neka vrsta programa ili sume nacionalnih interesa.⁵⁸ Na takav narativ koji je počivao na ideji jačanja etničkog identiteta, ne pristaje Veličković, pa se tome suprotstavlja izvrgavajući ruglu takav koncept književnosti. Suprotnim smjerom od ideologije koja je na strani moći kolektiva ide Veličkovićeve književnost koja je na strani ljudskosti. Na to sve upućuje činjenica da *Konačari* ne nude monumentalističko viđenje povijesti, nego naprotiv, individualizirano ratno iskustvo koje simultano kolektiv tjera na margine, dok se puna pažnja posvećuje pojedincu i njegovom unutarnjem doživljaju rata. Prema navedenom, *Konačare* možemo uvrstiti u grupu onih romana kojima je, kako piše Kazaz, Ćopićev „*Glavi barut*“ otvorio vrata za skeptični pogled (...) *interliterarne južnoslavenske zajednice na velike povijesne priče*.⁵⁹ Dakle, uvlačeći naratora u priču, Veličković izostavlja ekstradijegetsku naraciju, udaljavajući se tako od epske širine a približavajući se detaljnosti pripovijedanja što podrazumijeva odmak od, kako Kazaz naziva, *epske vizije kao istine povijesti*⁶⁰ a koju Lešić označava varijacijom monofonog.⁶¹ Na taj se

⁵⁷ Đorđević, Mirko, *Književnost populističkog talasa* u „Srpska strana rata“, Beograd, Republika, 1996, strana 394.

⁵⁸ Bertolino, Nikola, *Vreme inkubacije* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2003, broj 4.

⁵⁹ Kazaz, Enver, *Etički poraz pobjednika; Slika revolucionarnog terora* u „*Glavom barutu*“ Branka Ćopića, portal „Strane“, 2015.

⁶⁰ Kazaz, Enver, *Subverzivne poetike; tranzicija, književnost, kultura, ideologija*, Zagreb-Sarajevo, Synopsis, 2012, strana 96.

⁶¹ Lešić, Zdenko, *Ko to tamo govori* u „Novi izraz“, Sarajevo, P.E.N. Centar BiH, 2011, broj 53-54.

način *Konačari* ograđuju od onih kanonskih romana koji priču o ratu prezentiraju preko epskog junaka/heroja/viteza koristeći narativ kao ideološko sredstvo izgradnje i/ili jačanja nacionalnog identiteta. *Konačari* ne sadrže lika-heroja, nemaju funkciju stimuliranja osjećanja pripadnosti, ne zastupaju nacionalne vrijednosti, a glas naratorke Maje oslobođen je represivnog sistema moći kojeg posjeduje autoritativni glas epskog junaka pa je u svemu tome vidljiva destabilizacija i destrukcija homogene herojske i nacionalne paradigme. Junak *Konačara* nije oslikan kao nešto natprirodno, superiorno u odnosu na druge, nego kao sasvim običan čovjek sa svim ljudskim potrebama. Većim od drugih ne čini ga ništa drugo do ono što čini, prema tome, ljudskost se u romanu prepoznaje kao jedina odlika koja izdiže jednog čovjeka nad drugim. Takva je etika koju zastupa Veličkovićeva umjetnost. Majin glas, njena infantilizirana perspektiva, poslužit će ovdje kao manevar, tekstualna taktika koja će, (...) suprotno glasu nacionalnog heroja, *autorskoj figuri omogućiti da se raskrinkaju ideološke priče i kolektivne predrasude, kulturalni stereotipi konstruirani politikama rata.*⁶² Razgradnja ustaljenih kanonskih obrazaca, shvaćena u širem kontekstu od epskog narativa, jedan je od osnovnih pripovjedačkih postupaka u *Konačarima*. Dakle, prvo uočavamo narativni postupak destruiranja pripovjedne linearnosti što podrazumijeva rušenje ideološkog metanarativa. Sve polazi od fabularne destrukcije - zamjena čvrste fabule nizom isprekidanih događaja svakodnevnice, pri čemu se i poetika svakodnevnog ostvaruje kao kritički odnos prema povijesti i literaturi koja služi kao sredstvo za ostvarenje političkih interesa. Tu je riječ o vremenu u književnosti, u kojem se *vreme ličnih, svakodnevnih, porodičnih događaja individualizovalo i odvojilo od vremena kolektivnog historijskog života društvene celine, kada su se pojavila različita merila za merenje događaja privatnog života i događaja historije (koji su se našli u različitim ravnama).*⁶³ Pripovijedanjem o svakodnevnicima malih ljudi Veličković afirmira općepoznatu premisu romana prema kojoj je svakodnevni život toliko važan i zanimljiv, jednom riječju – grandiozan koliko i historijski događaj, da bi bio predmetom najopsežnije i ujedno najkompleksnije prozne književne vrste. Naizgled dosadne i bezazlene momente autor bilježi i bavi se njihovom razgradnjom na još sitnije elemente kako bi malog čovjeka stavio ispred te *velike* historije i dao mu na važnosti. Male stvari su predstavljene kao veliki pokretači radnje. Ono što bi u epskom narativu bilo nezamislivo da dobije na važnosti, u *Konačarima* se otkriva kao nešto iznimno važno. Tako, za primjer uzmimo, bakin koferčić, taj

⁶² Denić-Grabić, Alma, *Bosanskohercegovački roman na kraju 20. stoljeća*, Brčko, BZK „PREPOROD“, 2010, strana 204.

⁶³ Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, strana 333.

osobni predmet *manji od aktovke*⁶⁴ koji se pokreće kroz cijelu priču, zadobija pažnju nekoliko likova, uspijeva da radnju održi napetom čak do posljednjeg poglavlja - samog kraja romana i dovode do očuđenja. Rušenju metanarativa možemo pripisati i Majinu stalnu dvojbu pri izboru žanra, kao i njenom naginjanju dnevničkoj formi – antipodu romana, jer je *književna vrsta romana iznimno pogodna za konstrukciju nacije i drugih kolektivnih identiteta (...) roman je pogodan za elaboraciju različitih ideja o posebnosti i nadmoćnosti zajednice, na bilo kakvim temeljima i vrijednostima.*⁶⁵ Krenimo sada postupno. U okvirima Veličkovićeve prevratničke poetike potrebno je otkrivati ironiju tamo gdje je najdominantnija – u ključnim domenama epskog narativa: nacije i religije, razumijevajući je kao *svojevrсно narušavanje i destabiliziranje osiguravanog smisla teksta*⁶⁶ što ona u osnovi jeste. *Nacija u modernom smislu ne može postojati bez zajedničkog shvaćanja identiteta.*⁶⁷ U pogledu nacionalne samosvijesti ističu se dva bitna obilježja, to su jezik i historija. Njima se u *Konačarima* pristupa ironijski. *Nacija sebe prepoznaje u jeziku.*⁶⁸ Ponajbolje je to objašnjeno u knjizi „Jezik i nacionalizam“: *Mnogi na južnoslavenskim prostorima misle da će izgubiti status nacije ako ne nazivaju jezik imenom vlastite nacije i ako ne tvrde da se radi o različitom jeziku bez obzira na neznatnost jezičnih razlika prema nekoj drugoj naciji.*⁶⁹ Taj jezik, kao važan element nacionalnog identiteta, koji je *na južnoslavenskom prostoru (...) uvijek političko pitanje*⁷⁰ ismijava Veličković u *Konačarima* - ironičnim stavom prema njegovim varijacijama i zakonima pruža svoj otpor formiranju nacionalnog identiteta posredstvom jezika shvaćenog u svoj svojoj normativnosti. Jasno je da taj vid otpora prema dijeljenju jezika implicira i otpor prema nacionalizmu čiji je ta podjela cilj. Majin ironični odnos spram jezika uočava se na više mjesta. *A što se samih pozdrava tiče, oni polako zamjenjuju akreditacije. Pozdrava ima toliko da ne samo da odvajaju jednu vjeru od druge, nego i jedno uvjerenje od drugog.*⁷¹ Ovim se pokazuje

⁶⁴ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 15.

⁶⁵ Prema: Lujanović, Nebojša, *Odgovor Vlade Bulića i Andreja Nikolaidisa na reaktivaciju epskog narativa u „Komparativni postsocijalizam“*, Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2013, strana 18.

⁶⁶ Peti, Anita, *Ironija u dramaturgiji Antuna Šoljana* u „[Croatica : prinosi proučavanju hrvatske književnosti](#)“, Zagreb, 1990, god 21, strana 122.

⁶⁷ Kordić, Snježana, *Jezik i nacionalizam*, Zagreb, Durieux, 2010, strana 183.

⁶⁸ Veličković, Nenad, *Školokrečina*, Sarajevo, Mas Media Sarajevo; Fond otvoreno društvo BiH, 2015, strana 6.

⁶⁹ Kordić, Snježana, *Jezik i nacionalizam*, Zagreb, Durieux, 2010, strana 169.

⁷⁰ (Prema: Kazaz, Enver) Ljubas, Zdravko, *Jezikom do političkih ciljeva*, 2019, www.dw.com

⁷¹ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 102.

u šta se vremenom sredstvo komunikacije pretvorilo. Oslabila je primarna tj. komunikacijska moć jezika, a učvrstila se ideološka. Akreditacija ima zanimljivu, simboličku oznaku prepoznavanja. Jezik kojim govoriš počelo je automatski označavati narod kojem pripadaš da bi, naposljetku, dovelo do otkrivanja religije koju prihvataš i političkog uvjerenja koje zastupaš. *Ovdje se jezik mora prvo nekako zvati, da bi ljudi znali žele li da ga razumiju.*⁷² Problem imenovanja jezika naročito je zanimljivo iščitavati danas. Posvjedočit ćemo da se, dvadeset i pet godina nakon *Konačara* (nakon rata), u suštini ništa nije promijenilo. I dalje se vode oštre jezičke borbe oko toga kako se zove jezik kojim govorimo. Polemike uglavnom pokreću nacionalistički orijentirani lingvisti/književnici/akademici koji ne priznaju bosanski, hrvatski i srpski kao isti jezik sa tri različite norme, odnosno ne priznaju da je riječ o policentričnom jeziku, tj. *jeziku s nekoliko nacionalnih standardnih varijanata, koje se (...) u pojedinim točkama međusobno razlikuju, ali ne toliko jako da bi mogle konstituirati zasebne jezike.*⁷³ Interesi su, posve jasno i očigledno, političke prirode: učiniti jezik simboličkom identitarnom odrednicom jedne nacije. Određivanjem jezika isključivo kao *bosanskog* navodno se želi uputiti na tradiciju *bosanskog*, a ustvari se isključuju dva preostala naroda nemuslimanskog stanovništva, na taj način zloupotrebljavajući jezik kao ideološko sredstvo što uporedo subverzira troetničku tradiciju bosanskog jezika kao sredstva za sporazumijevanje. Raspad Jugoslavije i osamostaljivanje zemalja bivših članica, dovelo je do formiranja nacionalnih standardnih jezika koji su postali temelji diferencijacije nekadašnjih zajedničkih naroda. Dijana Perišić⁷⁴ Majinu podrugljivost spram novog standardnog bosanskog jezika uočava u govoru gospođe Fate na koji Maja konstantno skreće pažnju. *Maja die Protagonistin, macht sich hier lustig über die Sprache, da sie in diesem Fall lediglich einen Aussprachefehler der Nachbarin als bosnische Sprache bezeichnet. Frau Flinston wird im Übrigen eher lächerlich dargestellt und ihr Wortschatz ist gefüllt mit umgangssprachlichen Ausdrücken und Fehler in der Aussprache.*⁷⁵ Govor gospođe Fate dat je kao njena bitna specifičnost u romanu, koja je karakteriše *isto onako kao što karakterišu čudna odeća ili nesvakidašnje ponašanje itd.*

⁷² Isto, strana 108.

⁷³ Kordić, Snježana, *Jezik i nacionalizam*, Zagreb, Durieux, 2010, strana 77.

⁷⁴ Perišić, Dijana, *Die erzählerische Darstellung des Bosnienkrieges*, Beč, Univerzitet u Beču, 2013, strana 30/31.

⁷⁵ Glavna junakinja, Maja, ovdje ismijava jezik jer je, u ovom slučaju, riječ o grešci pri izgovoru komšinice koja jezik naziva bosanskim. Gospođa Flintston je prikazana prilično smiješno, a njen rječnik je ispunjen sleng izrazima i pogreškama u izgovoru. (Moj prijevod)

*Sa tačke gledišta onih koji ne pripadaju određenom staležu, jezik ili žargon toga staleža je skup nepoznatih reči, bez smisla, a ponekad (...) to su u pravom smislu prazne fraze.*⁷⁶ Veličković se u *Konačarima* očito jasno pozicionirao spram tog jezičkog (č. političkog) problema pokazujući Fatinim silnim nepravilnostima i pogreškama (imućna umj. imuna, agregator umj. agregat, termos-čarapa umj. termo čarapa itd) u govoru da se svi savršeno dobro razumiju i onda kada se od standarda maksimalno odstupa. Potvrdu autorove ideje mogli bismo pronaći i u zamišljenom odgovoru Majinog profesora: *On bi vjerovatno rekao da je to politički, a ne jezički problem, da nije važno kako se jezik zove, već da li se ljudi koji njime govore razumiju između sebe.*⁷⁷ Piše Dijana Perišić da se u *Konačarima* može primijetiti kritika jednog od tih standarda jer oni čak dovode do stvaranja zbrke a ne olakšavanja upotrebe jezika, recimo, bespotrebnim uvođenjima višestrukih naziva stvari: *U tome je bipnuo termomjer ispod Sanjinog pazuha. (Toplomjer, termometar, toplometar). (...) šoljice, tj. fildžani, stoje nahero, tj. nagnuti. (Čitalac primjećuje da opis obreda pijenja kafe – kafenisanja – pred pisca nameće obavezu da koriguje jezik koji upotrebljava.) Suđe je nahereno zato da bi se toz (teljva) bolje iscijedio. [...] opere (isplakne) [...] (pjene) kajmaka, [...] tacne (poslužavnika) [...].*⁷⁸ A standardizacija jezika, u principu, trebalo bi da pripomogne u savladavanju poteškoća u sporazumijevanju. Inati se se tako Maja novim pravopisnim pravilima dogovorenog jezika poigravajući se glasom *h* koji je, u vrijeme pisanja *Konačara* ali i dugo vremena nakon (sve do novog izdanja Halilovićevog *Pravopisa bosanskog jezika* iz 2017) bio glavni razlikovni obilježje jezika Bošnjaka : *A zašto nisam napisala duša uvis prhnu, nego sam napisala duša uvis prnu? Zna se šta znači riječ prnuti? (...) Zbog rime. A zašto zbog rime nisam napisala kosac livadu razgrhnu, duša uvis prhnu? Zato što ima izgleda u našoj zemlji nekih koji ne vole glas h.*⁷⁹ Postiže se ironija spram standardnog govora upotrebom žargonizama koji nisu dozvoljeni prema pravopisnim propisima: *Gđa Flintston se ne bi gurala cisterni u guzicu pa da je neko pištoljen nagoni;*⁸⁰ *A trtoseru da mrdne dupe;*⁸¹ žargonizama i jezičkih fraza: *Evo kako je Julio mene poslao po*

⁷⁶ Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, Dnevnik, 1984, strana 114.

⁷⁷ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 108.

⁷⁸ Perišić, Dijana, *Die erzählerische Darstellung des Bosnienkrieges*, Beč, Univerzitet u Beču, 2013, strana 31.

⁷⁹ Veličković, Nenad *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 37.

⁸⁰ Isto, strana 55.

⁸¹ Isto, strana 111.

ćevape. (Tj. *prevario, namagarčio, duhovito i pronicljivo se našalio na moj račun*).⁸² Efekat ironije pojačava se humornim iskazima: *Brkić kaže da je jezik narodu što i žena mužu. Voli u tuđe, a ne da na svoje;*⁸³ *Od jezika vlast smrdi.*⁸⁴ O humoru će biti riječ u jednom od narednih poglavlja.

*Nacija se legitimiše istorijom.*⁸⁵ Epski junak nadnaravnih moći i vještina biva zamijenjen likom antimilitantom (Davor). To znači da je i njegov odnos prema vrijednostima zajednice drugačiji. Davor ne poštuje hijerarhiju, ne gaji patriotska osjećanja prema državi: *Da postane šehit? Šta je ružno u tome? Zna se ko su šehiti. Za šta se bore i za šta ginu;*⁸⁶ ne zastupa njene interese: *Davor se mogao prepustiti sažaljevanju samog sebe. Čekalo ga je potpisivanje obaveze da će braniti državu do koje mu nije stalo i u kojoj ne misli ostajati. Julio ga je tješio: ruka piše, srce briše. U jednoj ruci olovka, u drugoj šipak. Bolje je biti mudžahedin nego janjičar;*⁸⁷ i ne želi za nju da ratuje ni da joj služi: *Hoće li onda danas otići da se prijavi? Gdje? U Oružane snage. Neće. Ovo nije njegov rat. Ecce homo! Čiji je, ako nije i njegov? Onih koji su se za njega spremali.*⁸⁸ Nije oblikovan kao nacionalni heroj koji jača svijest o opstojnosti naroda i nezavisnosti države od drugih: *I od kada je to naša republika nezavisna? Od dana kada je svijet kao takvu priznao i od kada se sama takvom proglasila. Od tog dana šta radi, samo hoda okolo i moljaka za milostinju. Zavisi od strane pomoći, od strane intervencije, od strane podrške;*⁸⁹ da položi zakletvu i obuče uniformu smatra da je glupo, *on nije birao da bude Srbin, ne misli da to jeste, ali je glupo da pogine kao šehit.*⁹⁰ Takav lik, razumljivo, ne gradi autonomnu priču o narodu kojem pripada, dakle, ne ispisuje historiju. Moralne vrijednosti koje se uzdižu na najviši mogući nivo u epskom narativu poput junaštva i hrabrosti ovdje se pak, zamjenjuju opštim ljudskim vrijednostima. Ironija prema historiji najjasnije se uočava u Majinom iskazu:

⁸² Isto, strana 83.

⁸³ Isto, strana 108.

⁸⁴ Isto, strana 82.

⁸⁵ Veličković, Nenad, *Školokrečina*, Sarajevo, Mas Media Sarajevo; Fond otvoreno društvo BiH, 2015, strana 6.

⁸⁶ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 79.

⁸⁷ Isto, strana 138.

⁸⁸ Isto, strana 45.

⁸⁹ Isto, strana 18.

⁹⁰ Isto, strana 48.

*Beograđani, međutim, ne vole matematiku, jer je ona apstraktna nauka i nije ni izbliza toliko egzaktna kao istorija.*⁹¹ Kada je riječ o religijama, narativ u *Konačarima* se ne svodi na jednu na jednu od njih. Priča uključuje vjerovanje izvan okvira tri dominantne religije. Boga u porodici konačara podsmješljivo zamjenjuje Saibaba čiji je poklonik Majina mama koja izgovara mantrе i poseže za prahom vibhuti za koji vjeruje da će joj pomoći.

*Nacija moral temelji na religiji.*⁹² Kao osnovni element koji naciju određuje, religija se smatra neodvojivim pojmom od morala, čije egzistiranje tobože zavisi od religije. Odnosno, ukoliko nema religije – nema morala. Etika u *Konačarima* drugačije se poima: odbacuje se svaki vid duhovnosti pri odgajanju pojedinca, te se prosuđivanje šta je dobro a šta loše zasniva na racionalnom. Budući da se zastupa mišljenje da vjera ne može biti uzorom ponašanja riječ je o tzv. sekularnom humanizmu. Za razliku od epskog narativa koji promovira pobožnost kao poželjnu osobinu likova, konačari nisu religiozni likovi. Oni se ograđuju od kolektivne ideološke identifikacije na vjerskoj osnovi, identifikujući se na individualnoj osnovi iskustva rata koje sve likove u romanu povezuje. Tako pratimo kako svaki lik nesebično pruža svoju pomoć, bez obzira na vjerska, nacionalna, i druga opredjeljenja, onome kome je pomoć potrebna. To sugerira jednu ideju da se sličnost ljudi vidi najbolje u vremenima nesreća kada postaje nebitna svaka razlika, a na najviši nivo isplivavaju univerzalne vrijednosti poput solidarnosti, saradnje, ljubavi, odgovornosti itd. Takav koncept ne uklapa se u epski narativ. Maja ni religiji ne pridaje značaja, iako je uočava kao jedinu razliku tri naroda, ne smatra je dovoljno bitnom da bi se zadovoljila odgovorom da je to bio povod ratu: *Dugo sam razmišljala u čemu se, dakle, razlikuju Srbi, Muslimani i Hrvati. (...) Jedino što sam pronašla, to je vjera. Srbi su pravoslavci, što znači da su ostali krivoslavci. Muslimani su pravovjerni, što znači da su ostali krivovjerni. Hrvati su katolici, što znači da su ostali protestanti. Ako dalje pokušam da budem logična, rat se znači vodi zbog različite vjere. To jest, vode ga vjernici. Protiv koga? Protiv nevjernika. Zapetljala sam se. Bolje da pišem o onome što vidim.*⁹³ Također naglašava kako su vjerski službenici oslobođeni vojne obaveze⁹⁴ što nam otkriva kako u vremenu nesreće nacija povlašćuje, brani i čuva religiju, vjerske institucije i njihove službenike, a i kako, sa

⁹¹ Isto, strana 42.

⁹² Veličković, Nenad, *Školokrečina*, Sarajevo, Mas Media Sarajevo; Fond otvoreno društvo BiH, 2015, strana 6.

⁹³ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 13.

⁹⁴ Isto, strana 40.

druge strane, *sad se vjera ponovo gura i petlja u poslove države.*⁹⁵ Maja ironizira sve, vidimo da za nju ni religija ne zaslužuje poštovanje. Religija ne dopušta ironiju ni u najblažem obliku. Razlog je poticanje na propitivanje, istraživanje i kritičko promišljanje na koje upravo navodi Maja navedenim iskazom, pa se čitalac pita: Ko to vrši nasilje i ubija? Jesu li to oni koji odlaze u džamije i crkve? Jesu li to oni koji se pozivaju na Bogođe? Kršenje osnovnog čovjekovog prava na život može li se moralno opravdati ukoliko se samo posegne za božijim imenom!? Može li se kleti u Boga a pritom biti lažov i licemjer? Religija ne ostavlja prostor za takvu slobodu razmišljanja niti za takav oblik propitivanja dogmatskih principa. Jedan od primjera vezan je za pakete humanitarne pomoći stranaca. Za razliku od Maje, kojoj je posve jasno da svrha slanja paketa nije pomoć gladnima već vlastita održivost, gospođa Fata sa entuzijazmom dočekuje paket koji, pored silnih bespotrebnih stvari, sadži svinjetinu. Slanje svinjskog mesa muslimanskim porodicama kojima je vjerskim propisom zabranjena njihova konzumacija odraz su zapadnjačke nehajnosti, drskosti i nepoštovanja. Fatino nereagovanje na to znak su pristanka na manipulativne igre stranaca, kojima se domoroci prodaju za par *smeđih kesa* i *kartonskih kutija*, znak su dvoličnosti naroda koji se poziva na božiji autoritet. Dakle, *Konačari* ironijskim pristupom koji relativizira istinu o moralu vjernika razotkrivaju vjerničko licemjerje.

Zaključimo da je uloga Veličkovićeve ironije primarno kritička. Ona čini da se sve podvrgne propitivanju što je u opreci sa bezglasnim prihvatanjem i afirmiranjem ustaljenih dogmatskih tvrdnji. Tako se, posredstvom diskursa istražuje istina stavljajući nakon svake Istine znak pitanja. Također služi kao odbrana od pritiska autoriteta bilo političkog, vjerskog ili nekog drugog ideološkog. Ona ustvari otkriva slobodan piščev pogled koji ne pristaje ni na kakve propise i vodi ka skepticizmu, a skepticizam do objektivnosti, pa ona postaje i njegovom spoznajnom metodom. Ironijom se poziva na višeslojno čitanje diskursa što podrazumijeva polisemiju ispričanog tamo gdje je po normativnom ideološkom stavu ne bi smjelo biti.

Uloga koju humor⁹⁶ ima u *Konačarima* podjednako je važna koliko i uloga ironije. Međutim, za razliku od ironije, mnogo lakše se prepoznaje u tekstu. Višestruke su njegove funkcije u *Konačarima*. Ovdje će biti riječ o dvije najvažnije - humoru kao odbrambenom mehanizmu, i humoru kao sredstvu umjetničke slobode i moći. Čini se paradoklasnim pisati knjigu o ratu i pisati je pritom sa dozom humora. Postavlja se pitanje šta bi to uopšte moglo da proizvede

⁹⁵ Isto, strana 128.

⁹⁶ Humor će ovdje biti razmatran kao jezičko sredstvo koje izaziva smijeh.

humor u ratu. Međutim, upravo je humor ono što Veličkoviću omogućava da se distancira spram ratne nesreće i učini je podnošljivijom. Ključni termin ovdje je distanca. Veličković je bio jedan od rijetkih pisaca ratnih romana koji se nije ni prostorno ni vremenski distancirao od rata u Sarajevu, pa se čini opravdanim ovakav vid odmicanja od nesreće. *Humor se i u ovom djelu pokazuje kao spasonosni lijek i posljednja odbrana pred naletom tragedije...*⁹⁷ Taj spasonosni lijek ne samo da je bio moguć nego se ispostavio i kao jedini način borbe i opstanka malih ljudi koji su ga nosili kao štit pred onim na što nisu mogli utjecati, *jedan od načina preživljavanja i očuvanja zdravog razuma (...) koji može imati funkciju olakšanja i oslobađanja od negativnih emocija.*⁹⁸ Umjesto patetike, plača i kuknjave, koji su donekle i očekivani u ratnim narativima, Veličković se opredjeljuje za vedriju stranu života, smijeh nadvladava suze, baš kao što kraj romana završava pobjedom života nad smrću kojom počinje. Njime se prkosi *tradicionalnim zapadnačkim viđenjem humora kao neprimjerenim odgovorom na traumu.*⁹⁹ Humor se, također, prepoznaje kao zamjena za smijeh izgubljen u ratu. Jedna od najupečatljivijih humornih scena jeste ona nastala iz nesporazuma između Julija i Sanje koji vode dijalog o Sanjinoj evidenciji težine dok Julio misli da je riječ o nekim šiframa vezanim za granatiranje koje treba predati komisiji za ratne zločine. Zapravo su ljudi u ratu umjeli više da pričaju, i slušaju, više da se vesele sitnim stvarima. Ovdje se likovi na trenutak humorom odmiču od ratne strahote i oslobađaju ograničenja životne stvarnosti te on postaje njihovim privremenim, imaginarnim prostorom slobode. Jer, smijeh koji nastaje, daleko je od bilo kakvog zvaničnog oblika, *jedino smeh nikada nije podvrgavan sublimaciji, ni verskoj, ni mističkoj, ni filozofskoj,*¹⁰⁰ *nit i se smeh mogao izroditi i postati lažan kao što je postala lažna svaka, a posebno patetična, ozbiljnost. Ostao je izvan zvanične laži koja se oblačila u forme patetične ozbiljnosti.*¹⁰¹ Prethodno smo konstatovali da je humor metod odbrane. Postavlja se pitanje: odbrane od čega? Od straha koji je, kao primarna i najsnažnija čovjekova emocija, neminovan u ratu. Sam poremećaj svakodnevnice izazvao je snažni osjećaj tjeskobe i straha. Svjesni stanja

⁹⁷ Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009, strana 135.

⁹⁸ Nikčević, Sanja, *Komedija u Domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno ili duševno zdravlje* u Zbornik radova: „Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru: Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju“, Zagreb-Split, HAZU; Književni krug, 2015, strana 387.

⁹⁹ Isto

¹⁰⁰ Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, strana 363.

¹⁰¹ Isto, strana 364.

iz kojeg nemaju izlaza, likovi *Konačara* osjećaju strah, o kojem ne govore u razgovorima koje vode, ali to ne osporava njegovo prisustvo. Ono što je svakako najvažnije jeste da se humorom ne brani samo od ratne tragedije. Njime autor provocira normativni način mišljenja, suprotstavlja se ozbiljnosti kanonizacije i pravila koji, kako ni ironiju, tako ne podnose ni najblaži oblik humora. Humor ne poznaje granice, ulazi u sva polja, podsmjehuje, oneobičava, začuđuje, nudi nove perspektive, razobličava, otkriva, relativizira, pa postaje jasno zašto ga kanon ne dopušta. *Smijeh ima mogućnost ogolijevanja i spuštanja na zemlju svega čega se dotakne, tj. sve pretvara u opipljivo i shvatljivo, on ulazi u sve sfere čovjekova života i ništa mu ne predstavlja prepreku pa čak ni sveto.*¹⁰² Kako je u radu prethodno bilo riječ o rušenju, ne samo sadržajnih nego i formalnih obrazaca, tako i ovdje humor možemo shvatiti kao posljedicu narušavanja jezičkih normi. To upućuje na razumijevanje humora i na sintaksičkom, ne samo semantičkom planu: *Uprofol je lopov. (Uprofol je riječ iz jezika koji neki sada zovu maternji, a neki bosanski. Nastala je od engleske skraćenice UNPROFOR).*¹⁰³ Komično se stvara najprije u jeziku. Komičan efekat postignut je pogreškama pri izgovoru stranih riječi. Ali, može se zamijetiti da poigravanje sa riječju *unprofor* nije bilo arbitrarno. Izgovorom izvrnute riječi postiže se humor koji se sada prepoznaje kao vid ruganja strancima čiju pomoć Maja prepoznaje, ne kao čin solidarnosti, čovječnosti i pomoći, nego kao dimenziju političkog poduhvata osiguravanja budućeg profitiranja. Dakle, humor ovdje funkcionira kao reakcija na određenu pojavu, s tim da to onaj koji to izgovara ne čini svjesno. Pogrešno izgovorena riječ smiješno zvuči i zbog toga što je izgovara gospođa Fata. U središtu romana je komika koja se ostvaruje preko karaktera gospođe Fate, specifične pojave u *Konačarima*. Fatin lik redovno se pojavljuje tokom cijele priče o *Konačarima*, a sam pomen njenog imena u tekstu izaziva smijeh, budući da je Maja ironično naziva *gospođom Flintston*, aludirajući na poznatu američku animiranu seriju *The Flintstones*, kod nas poznatiju kao *Obitelji Kremenko*, vraćajući je tako u eru kamenog doba. *Komična imena su pomoćni stilski prosede koji se primenjuje da bi se pojačala komika situacije, karaktera ili zapleta.*¹⁰⁴ Efekat ironije pojačan je odrednicom imenice *gospođa* koja se svaki put izgovara primjetno intenzivnim tonom. Sve što je u vezi sa njenim likom podvrgnuto je komici. Stoga pojavu njenog lika u romanu slijedi pojava humorne dimenzije – gdje se piše o Fati – tu se javlja humor. Baveći se problemom komike i smijeha,

¹⁰² Meštrović, Martina, *U potrazi za istinom (nisko, visoko i relativizirano u romanu „Ime ruže“ U. Eca)*, Osijek, Filozofski fakultet, Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, 2016, strana 37.

¹⁰³ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 82.

¹⁰⁴ Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, Dnevnik, 1984, strana 118.

Prop¹⁰⁵ zaključuje da čovjek može biti smiješan u gotovo svim svojim manifestacijama. On primjećuje da se čovjekov spoljašnji izgled može činiti smiješnim: *Opis gospođe Flintston: Uvijek u plišanjoj kućnoj haljini od tigrovog ili leopardovog krzna. Ispod haljine, ili kako se to na bosanskom jeziku zove šlafroka, viri adidas-trenerka sa četiri bijele (štrafte). Ispod trenerke najlon-čarape. Najlon-čarape su potom uvučene u vunene soknice, tzv. priglavlke, a sve zajedno u kućne papuče sa krznom, koje se kod interkomšijskih letova uguraju u stare muške cipele;*¹⁰⁶ njegovo lice, stas i pokreti: *Gospođa Fata svaki put ulazi na isti način: uđe, hukne, sjedne, hukne, mahne rukom ispred lica kao lepezom, hukne, i onda saznamo šta joj se strašno desilo;*¹⁰⁷ njegova prosuđivanja u kojima pokazuje nedostatke pameti mogu se pokazati komičnim: *Gđi Flintston to ne zvuči baš moguće, Julio svašta petlja i priča, ali sa digitronima se nikad ne zna. Jedino što joj smeta, to je muzika. Kad bi bila neka druga, da nije baš Ceca: A ima li sa drugom muzikom?*¹⁰⁸ Također se smiješan može ispostaviti i čovjekov govor koji manifestira one osobine koje se nisu primjećivale dok nije progovorio: *Gospođa Flintston govori otprilike ovako: dodaj mi živabila vode; e fala ti, bog ti dao; dabogda mu apoteka menza bila; baš pogodno, mašala; nisam ja, ovoga mi nimeta. Nisam, posljednjeg mi izdisaja!*¹⁰⁹ U konačnici, svim ovim primjerima, potvrđujemo Propovu tezu da objekt smijeha može biti čovjekovo fizičko, umno i moralno biće.

Humor u *Konačarima* jeste dominantan ali ne i preovladavajući. Naime, Veličković se ne opredjeljuje za posve komično, već uspostavlja ravnotežu između komičnog i tragičnog. On uspijeva da održi balans između te dvije krajnosti ostavljajući čitaoca između suza i smijeha. Znalčki, onako kako je u svojim pričama ostavljao Čehov. To što kod Veličkovića prepoznajemo kao smiješno-tužno shvatanje svijeta u književnosti se naziva *karnevalesknim*. Međutim to nisu jedine odlike karnevalesknog. Kakvo bi bilo to karnevaleskno shvaćanje života? Razumijevajući Bahtina,¹¹⁰ u najslobodnijem izrazu, to je život okrenut naizvrat, onaj koji izlazi iz uobičajenih okvira, svijet sa druge strane, u kojem zakoni i pravila ne vrijede. Ono od čega Veličković bježi u nekarnevalesknom svijetu upravo je hijerarhijski poredak, strogoća,

¹⁰⁵ Isto, strana 29.

¹⁰⁶ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 54.

¹⁰⁷ Isto

¹⁰⁸ Isto, strana 100.

¹⁰⁹ Isto, strana 54.

¹¹⁰ Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, Nolit, 1967, strana 116.

zatvorenost, jednodimenzionalnost, kojima se, vidjeli smo, odupire i humorom i ironijom. Za *Konačare* možda najvažnija, kategorija karnevalskog osjećanja svijeta - karnevalska *mezalijansa*, prema kojoj u karnevalske odnose i kontakte stupa sve ono što je bilo zatvoreno, razdvojeno, međusobno udaljeno nekarnevalskim hijerarhijskim pogledom na svet. Karneval zbližava, ujedinjuje, zaručuje i sjedinjuje sveto i profano, uzvišeno i nisko, veliko i ništavno, mudro i glupo itd.¹¹¹ Iz ovoga zaključujemo da je ono čemu on najviše teži ustvari sloboda. Tako *Konačari* nude drugačije osmišljen svijet – karnevalizovani svijet. *Relativizujući sve ono što je spolja čvrsto, oformljeno i gotovo*¹¹² Veličković nudi mogućnost sasvim drugog života organizovanog prema zakonima drugačijim od običnog. *U konačnici, takva narativna strategija ima za ishod potpunu trivijalizaciju visoke kulture u područje banalnog, svakodnevnog i, naposljetku, fiziološkog.*¹¹³ Tako ono što bi u epskom narativu bilo nezamislivo i nedopustivo, u *Konačarima* se priča na najslobodniji način: *Dalje, muškarcima je naloženo, u cilju štednje vode, da veliku nuždu obavljaju u novine i iste potom, u vidu papirnatih kugli, odlažu na za to odvojenu rupu u bašti. Za tu svrhu obezbjeđene su dovoljne količine bakinih novina. Naravno, ovo posljednje svi smo odbili s gnušanjem i prezirom, jedino je Julio stao na tatinu stranu: Pošto jedemo zdravu hranu, za šta imamo da zahvalimo mami, onda je i naš, da prostitute, izmet, đubrivo velike makrobiotičke vrednosti. Može se pakovati u vrećice, već vidi reklamu: Halal đubrivo, košer gnojivo! Natura ex tura. Zdrav koren u zdravom govnetu!*¹¹⁴ Ovim se likovi spuštaju iz natprirodne sfere heroja koji se u pričama nikada ne dotiču fizioloških potreba, te se na taj način humaniziraju. *Iz navedenog je vidljivo kako tjelesno-materijalno načelo (...) dominira u rastakanju ozbiljnoga i visokoga muzejskog kulturnog kapitala.*¹¹⁵

Hronotop romana

Vrijeme rata, prostor muzeja

¹¹¹ Isto, strana 117.

¹¹² Isto, strana 159.

¹¹³ Zagoda, Tomislav, *Humoristične subverzije nacionalističke ideologije*, strana 270/271. Rad ne sadrži bibliografske podatke. Dostupan u pdf-u na stranici *Hrvatske znanstvene bibliografije*; www.bib.irb.hr

¹¹⁴ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 122.

¹¹⁵ Zagoda, Tomislav, *Humoristične subverzije nacionalističke ideologije*, strana 270/271. Rad ne sadrži bibliografske podatke. Dostupan u pdf-u na stranici *Hrvatske znanstvene bibliografije*; www.bib.irb.hr

Vrijeme i prostor, kao konstitutivne odrednice romana, kompoziciono su vezane uzročno-posljedičnim vezama, te ih kao takve valja i posmatrati u ovom radu. Uzajamnu vezu tih vremenskih i prostornih odnosa u književnosti, doslovno shvaćeno kao „vrijemeprostor“ Bahtin naziva *hronotopom*,¹¹⁶ za kojeg kaže da, kao formalno-sadržajna kategorija sižejnog značaja, u znatnoj mjeri, određuje i lik čovjeka u književnosti.¹¹⁷ Kompleksnost apstraktnosti vremena stoji u opreci sa konkretnošću prostora, odnosno, prostor kao nešto statično i konstantno, lakše je podvrgnuti propitivanju nego vrijeme koje je u određenim varijacijama diferencijalno. Pabrić¹¹⁸ smatra da je značaj vremena u romanesknoj prozi od presudne važnosti, da on predstavlja organizacioni centar osnovnih događaja, da se u njemu začinju i razvijaju događaji koji oblikuju priču. Zbog toga je važno što se u *Konačarima*, pored podataka o prostoru zbivanja radnje – gradu Sarajevu, kao širem prostornom okviru u koji je smješten konkretni prostor muzeja, daju podaci o precizno određenom vremenu središnjeg događaja, pokretača radnje, rata – april hiljadu devetsto devedeset i druga godina, i četvrti april kao zvanični datum njegovog početka. Devedeset i druga, na ovim prostorima dobro poznata kao sinonim za *ratnu godinu*, kada Maja započinje priču o konačarima predstavlja povijesnu granicu kada je *kao u sliku na vodi, pljusnuo rat i sve se zamutilo i iskrivilo*.¹¹⁹ To vrijeme u romanu je od ključne važnosti jer su likovi *na različite načine obilježeni vremenom kao bitnim određenjima bića; vrijeme ih određuje i održava u životu*.¹²⁰ Naime, rat, kao prijelomni historijski događaj, dolazi posve neočekivano i iznenada presijeca nit životne svakodnevnice Maje i njene porodice, mijenjajući ga iz temelja i dijeleći njihove živote na – nekad i sad, na – jučer i danas. Proces promjene vremenske paradigme nije ostavljao prostora za pripremanje niti očekivanje, on se dešavao iznenada. Vrijeme dobija potpuno novu dimenziju koju je izuzetno teško pratiti u stopu. Maja piše da su ljudi, iako je prošlo nekoliko mjeseci otkako se rat upleo u njihove živote, i dalje nesvjesni promjena i vremena u kojem žive, da još uvijek ne vjeruju da se ovo njima u dvadesetom vijeku zaista dešava – da stoje u redovima čekajući da iz gumenog šlaufa natoče vodu u kanistre. Ni sama ne može da se pomiri sa činjenicom da nemaju osnovnih uvjeta za život – vode, grijanja, stakala na prozorima, da žive život kao u pećinama – u mraku, bez

¹¹⁶ Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, strana 193.

¹¹⁷ Isto, strana 193.

¹¹⁸ Pabrić, Edin, *Vrijeme u romanu; od realizma do postmoderne*, Sarajevo, BH Most, 2006, strana 37.

¹¹⁹ Veličković, Nenad, *Davo u Sarajevu*, Sarajevo, Buybook, 2016, strana 6.

¹²⁰ Pabrić, Edin, *Vrijeme u romanu; od realizma do postmoderne*, Sarajevo, BH Most, 2006, strana 105.

muzike, bez čitanja. Jedini datum i godina koja se u romanu pominje jeste datum početka rata, a od tada se vrijeme mjeri drugačije, dani u sedmici i mjeseci u godini nemaju više naziva, vrijeme se uglavnom označava opštim vremenskim priložima *danās, noćās, jučer, sinoć, prije, poslije, tada, danima, satima* itd. ili se dovodi u vezu sa nekim događajem. To ustvari ukazuje na jednoličnost života u skrovištu, na gubljenje pojma o vremenu, gdje svi dani postaju jednaki, gdje se mjeseci čine godinama: *Za ovih nekoliko sedmica? mjeseci? godina? Učinila je da se Muzej počne ponašati kao dom.*¹²¹ Pa tako Maja, izgubljena u danima u kojima vrijeme prekoračuje pisanjem, jer ne ide u školu, ne gleda televiziju, ne izlazi iz podruma,¹²² hiperbolizira: *Danas se navršava sto pedeset godina otkako smo posljednji put imali struju.*¹²³ Dani su se spojili, svaki dan se susreću isti likovi, razgovori se vode uglavnom na iste teme, prostor je isti...to je *uobičajeno svakidašnje-ciklično vreme* čija su obilježja *jednostavna, grubo-materijalna, čvrsto srasla sa životnim prostorom.*¹²⁴ Ono što je u normalnim okolnostima daleko od zanimljivog, možda čak dosadno i naporno, u vremenskom periodu kada se ništa ne dešava, postaje važnim događajem koji nadvladava monotonu svakodnevicu: *Događaj dana, nedjelje, sedmice i tjedna bio je ipak odlazak po vodu, na Vekil-Harčovu džamiju.*¹²⁵ Da roman prati radnju nešto manje od devet mjeseci zaključujemo na osnovi Sanjine trudnoće. Sanja je po dolasku u muzej već bila u drugom stanju, a roman završava njenim porodom, onako kako je Maja sebi i obećala da će priču o konačarima završiti onda kada se njihov broj ili sastav promijeni.¹²⁶ Maja često promišlja o ratu, međutim, njena raspoloženja variraju iz krajnosti apsolutnog optimizma o mogućem skorom završetku rata: *Mrkve i blitve imaćemo dok se rat ne završi, ukoliko ne bude trajao duže od dvije godine;*¹²⁷ preko prisilnih navikavanja na rat: *Ono čega smo se bojali, dešava se. Navikavamo se na eksplozije, lomljavu, zviždanje i poniženje. Na život u podrumu,*¹²⁸ da bi završila krajnje pesimistično, izrekavši to sa jakom dozom ironije kao posljedice ratnih neprilika: *Političari, vođe i fireri, kaobajagi odlaze na neke*

¹²¹ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 9.

¹²² Isto, strana 8.

¹²³ Isto, strana 121.

¹²⁴ Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, strana 377.

¹²⁵ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 104.

¹²⁶ Isto, strana 146.

¹²⁷ Isto, strana 51.

¹²⁸ Isto, strana 17.

sastanke i pregovore, a mi se nadamo i živimo za onaj čas kada će neko od nas skinuti slušalice vokmena sa ušiju i reći: Rat je gotov! Dragi slušaoci, od jutros je mir. Slušaoci smo mi, obični ljudi. (...) Dragi slušaoci, od jutros je i dalje rat. I nikada neće prestati! Svaka granata koja je pala, svaki metak koji je ispaljen, svaki geler i zrno, sve je to sjeme. Ovaj rat još neće ni prestati, a niknuće novi.¹²⁹ Navedeni citat otkriva jednu drugu Maju, djevojčicu umornu od skrivanja, mraka, detonacija, lažnih obećanja, čekanja, nadanja, medijskih vijesti čija neiskrena obraćanja prepoznaje u sintagmi *dragi slušaoci*. Premda ni sama više ne vjeruje da će rat ikada završiti, u jednoj epizodi ona tješi svoju majku govoreći joj *da će biti bolje, da će rat do zime završiti, da ovaj grad ima pola miliona stanovnika...*¹³⁰ gdje i prekida svoju misao shvatajući da je besmislena, da u ovim vremenima ne postoje riječi utjehe, da sada sva izgovorena obećanja prohujaju sa vjetrom i liče na *mrtve ptice u otvorenom kavezu*.¹³¹ Iako o tome najmanje piše, ona ne skriva strah konačara: *Kad padne granata, zatutnje zidovi i podovi i negdje iznad nas ciknu stakla. Svi se zgrbe, zabiju glave u ramena a brade u čebe, među šake skrštene na grudima*.¹³² Svjedoči i o degradaciji ljudskih bića koju rat sa sobom nosi: *Operemo zube i umijemo se jednom čašom vode. Tom vodom onda na kraju operemo i noge*,¹³³ koja se prepoznaje i u svom najtežem obliku: *Jutros, u vijestima, umrle bebe. Nije bilo nafte za agregate, i morali su u porodilištu da isključe inkubatore*.¹³⁴

Baveći se hronotopom, Bahtin pridaje važnost, ne samo konkretnom, užem prostoru u kojem se odvija radnja (što je u ovom slučaju zgrada muzeja), nego i geografskoj pozadini romana shvatajući je kao jedan od *konstitutivnih momenata vremena u romanu*.¹³⁵ Ta pozadina u *Konačarima* bio bi topos grada Sarajeva. Zapravo, ti momenti¹³⁶ bili bi opisi odlika tog grada, različitih zdanja, karaktera i običaja stanovnika. Grad Sarajevo predstavlja ključni narativni prostor Veličkovićeve triju romana (*Konačara, Oca moje kćeri, Sahiba*). To više nije samo

¹²⁹ Isto, strana 137.

¹³⁰ Isto, strana 120.

¹³¹ Isto, strana 121.

¹³² Isto, strana 14.

¹³³ Isto, strana 61.

¹³⁴ Isto, strana 85.

¹³⁵ Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989, strana 198.

¹³⁶ Isto

materijalni oblik, niti zbir ulica i kuća - gradovi iz ratnih romana sada su *mjesta realiziranih sudbina, pohranjenih podataka, uspomena i djelića sjećanja koje je potrebno očuvati*.¹³⁷ *Grad se pojavljuje kao mjesto (locus), odnosno kao skup međusobno povezanih mjesta na kojemu su nataložene slike (imagines) povijesti, kulture, različitih iskustava*¹³⁸ koje se u ovom slučaju vežu za devedesete, godine opsade, i prvenstveno znače mjesto piščevog stvarnog iskustva pa onda kompletnog naroda. *Konkretni grad tako, tek kao simulakrum-grad, dobiva tu fiktivnu dimenziju koja ga opunomoćuje kao mjesto pamćenja*¹³⁹ unutar kojeg se javlja muzej kao temeljna jedinica gadskog prostora, kao *jedna od institucija kolektivnog pamćenja/ sjećanja*.¹⁴⁰ *Muzej kod Konačara na prvoj razini dobiva funkciju obične zgrade, podruma i skloništa u kojem se žele spasiti ljudska bića*.¹⁴¹ „Pošto, međutim, Muzej nije zapaljen, a naš stan jeste, u panici i u posljednji čas preselili smo kod tate i postali konačari.“¹⁴² Muzej, koji se na Zapadu konceptualizira kao 'sakupljač' stvari iz prošlosti, kao njegov arhiv, a ujedno i posredovatelj znanja, u ratnom Sarajevu, koje se u romanu, u više navrata, postavlja u odnos spram Zapada, on više služi budućnosti nego prošlosti. Prostor muzeja ovdje se rekonceptualizira. Skrivanje ljude od smrti postaje njegovom primarnom funkcijom, dok svjedočenje o prošlim vremenima i postojanju nekog drugog života pada u drugi plan. *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*.¹⁴³ „Ovdje, u Muzeju, ima i nakita, i starog novca, i poštanskih maraka, i slika, i starog oružja, svega;“¹⁴⁴ *Ovdje, ima i – riječi su kojima se sada, u novim okolnostima, tek usputno spominje šta posjeduje kulturalna*

¹³⁷ Nemeć, Krešimir, *Čitanje grada ; urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, Ljevak, 2010, strana 27.

¹³⁸ Ileš, Tatjana; Sablić Tomić, Helena, *Grad između pamćenja i zaborava*, Zagreb-Split, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug, 2011, strana 307.

¹³⁹ Isto

¹⁴⁰ Isto, strana 308.

¹⁴¹ Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016, strana 326.

¹⁴² Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 7.

¹⁴³ Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016, strana 326.

¹⁴⁴ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 15.

ustanova i stvara se iluzija da tradicija još uvijek postoji. „Nekoliko soba ostavljeno je za garniture namještaja, jedna je pretvorena u biblioteku, u jednoj su herbari, albumi, donacije filatelista, sakupljača buba i leptira, starih pisama, razglednica i novca. Pa albumi sa fotografijama, penzionisani fotografski aparati, projekti i skice kuća, predmeti iz starih zanatskih dućana.“¹⁴⁵ U slučaju *Konačara* vrijeme uvjetuje prostor. Život je dobio potpuno novu dimenziju kada je izbijanje rata prouzrokovalo iseljavanje iz domova i nastanjivanje u podrumima, onda kada je Majina porodica *u panici i u posljednji tren*¹⁴⁶ doselila u muzej nakon što im je stan zapaljen. Od tada zgrada gradskog muzeja predstavlja *topološku poziciju na kojoj se akteri nalaze i gde se događaji odigravaju*.¹⁴⁷ Muzej, kao realno mjesto koje postoji u zbilji unutar sarajevske kulture, kontrastno utopiji, u *Konačarima* se prepoznaje kao heterotopijski prostor.¹⁴⁸ Iako se nalazi u gradu, istodobno je izdvojen iz njega i funkcioniра zasebno, kao izolirani svijet. Heterotopijski prostor muzeja u sebe sažima više prostora i vremena, referirajući se nekom svojom sačuvanom stvarčicom na neko od njih: *Novac i medalje koje gube svoju vrijednost, namještaj, stolni pribor, slike i fotografije sačuvani u gradskom muzeju postaju vidljivim tragovima "kultura prisiljenih na odlazak*.“¹⁴⁹ Riječ je o kulturi i vremenu u koje nas vraćaju Davorove ideje. *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*

¹⁴⁵ Isto, strana 18.

¹⁴⁶ Isto, strana 7.

¹⁴⁷ Bal, Mike, *Naratalogija; Teorija priče i pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2000, strana 110.

¹⁴⁸ U eseju naslovljenom *O drugim prostorima* raspravlja Mišel Fuko o problematici prostora. Tu uvodi pojam heterotopije – kao jednog od glavna dva tipa prostora na koje dijeli one koji su povezani sa svim ostalim a istovremeno su u opreci s njima. Postavlja ga u odnos spram utopije: „Postoje, također, i to vjerovatno vrijedi za sve kulture i sve civilizacije, stvarni, efektivni prostori, obrisi kojih se naziru u svakoj ustanovi društva, ali koji predstavljaju neku vrstu obrnutog rasporeda u odnosu na istinski ostvarenu utopiju i u kojem su svi stvarni rasporedi, ili svi drugi rasporedi koji se mogu naći u društvu, istovremeno predstavljeni, osporeni i preokrenuti: mjesto koje se nalazi izvan svakog mjesta, a položaj kojega se ipak može odrediti“. Ono što je nama važno za određenje muzeja kao heterotopijskog prostra jeste slijedeće: „Ono (misli se na heterotopiju) je, na posljetku, utopija, po tome što predstavlja mjesto bez mjesta. U njemu se vidim tamo gdje nisam, u jednom nestvarnom prostoru koji se potencijalno otvara s onu stranu svoje površine, tu se nalazim tamo gdje me nema, kao neka sjena koja mi vlastitu pojavu čini vidljivom, koja mi omogućuje da se vidim tamo gdje ne postojim...“

Prema: Fuko, Mišel, *O drugim prostorima*, Glasje, 1996, br. 6.

¹⁴⁹ Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016, strana 330.

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.¹⁵⁰ „Srećom, ponovo nestaje struje. Svi ostajemo na svojim mjestima i čekamo. Onda mama iznosi hljeb na hladno. Sanja plače. Davor je tješi. (...) Svi smo nervozni, umorni, ljuti i nismo sretni. Kao da smo nešto ukrali. Bez struje, radimo polako, dogovaramo se, planiramo, okupljamo oko svjetla i oko vatre. Kad se sijalica, kao večeras, upali, dobri kućni duhovi razbježe nam se po ćoškovima kao miševi. Mnogo stvari se izgleda bolje vidi u mraku. Pa zašto onda ipak toliko žudno čekamo svaki ponovni najavljeni dolazak struje. Kao da smo, a da ni sami to još ne znamo, električni aparati.“¹⁵¹ 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 klaustrofobičnom muzejskom podrumu te gradu pod opsadom u kojemu dominira smrt.¹⁵² Identificirajući se sa eksponatima/električnim aparatima, nastanjena porodica gubi humanu dimenziju a poprima materijalnu postajući na taj način i sama znakom prošlosti kao što su to sačuvane stvari u muzeju. Stavivši glavne likove u zatvoren, klaustrofobičan prostor, pokazuje degradaciju ljudskih bića koja se bore za vlastiti opstanak te opstanak predmeta/muzejskih eksponata u kojima je zapisana povijest i prošlost grada.¹⁵³ Premda klaustrofobičan, zatvoreni prostor muzeja podrazumijeva svojevrsnu izoliranost i otuđenost od spoljašnjeg svijeta. Prelazak iz zatvorenog u otvoreni svijet znači i izlaz iz sigurnog, pri čemu gradski prostor postaje neizvjesnim i opasnim tlom: Davoru, koji se nudio da vozi, nisu dozvolili da pođe sa njima, jer trojica su suviše, put je opasan: folcika će morati u brišućem letu da prođe ispred cijevi srpskih protivavionskih mitraljeza,¹⁵⁴ a jedina briga postaje kako izbjeći snajpere i granate i sačuvati vlastiti život: Tatu i Julija nije niko, ni u odlasku niti u povratku zaustavio, nije pucano u njih i za njima, jedino su na ulazu u Stup, sarajevski San Marino, morali da prođu kroz carinske formalnosti.¹⁵⁵ U desetoj glavi romana, pratimo epizodu u kojoj Maja odlazi sa Brkićem po

¹⁵⁰ Isto, strana 327.

¹⁵¹ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 141.

¹⁵² Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016, strana 329.

¹⁵³ Isto, strana 327.

¹⁵⁴ Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 50.

¹⁵⁵ Isto, strana 51.

vodu. No, ona gradom ne ide samo prema svome cilju, nego putem zapaža promjene i bilježi vizuelna iskustva grada kojeg je drugačijeg zapamtila. Pri tome, ne hodaju brzo, niti krajem, ne pretrčavaju šine i raskršća kao drugi ljudi sa kanistrima, što omogućava Maji da sada posmatra svojim očima ono što je slušala od Brkića. Pješaćenje ovdje ne predstavlja samo puku fizičku aktivnost. Ponovno Maju vraća u poziciju promatrača. Ona biva svjedokom promjena u prostoru grada koji nije mrtav i fiksiran, koji nije ostao imun na rat i koji postaje ogledalom vremena kojeg je dio, grada koji se ruši i nestaje u materijalnom obliku i na taj način se devalvira: *Odjednom, kao u filmu Ime ruže, pred nas iskrsava Vijećnica. Vanjski zidovi su ostali, i rupe u njima, koje su nekad bile prozori. Na vrhu još uvijek stoje ukrasi, krstovi i krinovi. Zgrada, bez stakala u kojima su se čitav jedan vijek ogledali Sarajevo, Trebević i nebo...*¹⁵⁶ Maja zadržava svoj pogled na Vijećnici i potom slijedi njen detaljni opis izgleda zapaljenog, nekada najljepšeg, sarajevskog simbola. Tako Vijećnica, nekada simbol kulture, podsjećajući na vlastiti plamen, kasnije će i sama da postane simbolom rata kao jedan od fizički najvećih ali i najdragocjenijih svjedoka razaranja koji je dugo godina poslije čekao spaljen da nikada rat ne pusti u zaborav. A Sarajevo se u ratu poznavalo po nekim drugim stvarima koje su ga obilježile: *Danima već nema struje i vode, i to, po svemu sudeći, postaje zaštitni znak Sarajeva.*¹⁵⁷ Simbolički, spoj muzeja (kao simbola kulture i prošlosti) i Majine porodice (kao simbola različito etički i kulturološko oblikovanih identiteta) u novom značenju može da predstavlja jedan neobični mikrokozmos, ustvari, multietničko i multikulturalno Sarajevo u svojoj viševjekovnoj tradiciji. Predočene su nam dvije slike Sarajeva u romanu. Grad u svojoj prošlosti, Sarajevo prije rata, koju Maja nosi u svom sjećanju a sačuvana je na simboličnoj maketi u muzeju koja oživljava njena sjećanja i vraća je u minula vremena: *Na njoj je sve onakvo kakvo je nekad bilo, i kakvo se nikad nije ni mijenjalo. (...) Stojim pored staklene vitrine i čas sam i sama negdje dolje, pored dućana, na bijeloj kaldrmi, u nekom drugom i ljepšem vremenu, a čas opet iznad svega toga kao anđeo zakatranisanih krila.*¹⁵⁸ Sam pogled na tu maketu predstavlja Majino kretanje po imaginarnom gradu. Druga slika Sarajeva je ratno Sarajevo iz realnog, povijesnog vremena koje se podudara sa narativnim, pri čemu ono predstavlja nešto drugo, nešto novo u odnosu na grad koji je nekada bio, dok nije postao metaforom rata: *Sarajevo je do aprila ove, hiljadu devetsto devedeset i druge godine, bilo*

¹⁵⁶ Isto, strana 104.

¹⁵⁷ Isto, strana 61.

¹⁵⁸ Isto, strana 14.

poznato u svijetu po tri stvari: po olimpijadi, po sarajevskom atentatu i po ćevapima, kafićima, nju-primitivsu, fudbalu, Makarskoj, bureku i raji. Od aprila poznato je samo po jednom. Po ratu,¹⁵⁹ ne samo za vrijeme pisanja romana nego i danas, mnogo godina poslije. Opsadom Sarajeva – ubijanjem grada, „savršene organizacije prostora poznatom po svojoj multikulturalnosti i otvorenosti“¹⁶⁰, ponovno se u povijesti raspadaju moralne i etičke vrijednosti onoga što se zove ljudskim, humanim, civiliziranim. Ratno se Sarajevo javlja kao pozornica ljudske tragedije.¹⁶¹ Sarajevo postaje simbolom stradanja, ili, kako bi Maja opisala u šta se pretvorilo Sarajevo – u svijetu nekad poznato po olimpijadi, sarajevskom atentatu i ćevapima:¹⁶² *Ljudi sve češće umjesto u Sarajevu, govore u ovom sranju, u ovom paklu, u ovom haosu, u ovom ludilu.*¹⁶³ Ono što je grad činilo bogatim i bilo njegovom najvećom vrijednošću – sva ta raznolikost postaje najednom ono što dijeli i razdvaja ljude jedne od drugih. Grad Sarajevo iznenada postaje sinonimom (...) zajedničkog groblja za stanovnike zatečene unutar njega koji pokušavaju spasiti živote.¹⁶⁴ Takvi (p)ostaju gradovi i nakon rata.

¹⁵⁹ Isto, strana 7.

¹⁶⁰ Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016, strana 326.

¹⁶¹ Isto

¹⁶² Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999, strana 7.

¹⁶³ Isto, strana 132.

¹⁶⁴ Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016, strana 326.

Otac moje kćeri

1.

Činilo se prikladnim započeti analizu *Oca moje kćeri*¹⁶⁵ neobičnim pitanjem koje je u svojoj *Prozi na djelu* postavio Vud: *Postoji li mogućnost da smo svi mi fikcionalni likovi, začeti životom i ispisani od strane samih sebe.*¹⁶⁶ Ta misao na povlaštenom mjestu – početku rada,

¹⁶⁵ Roman je prvi put objavljen 2000. godine u Sarajevu. Tri godine poslije štampano je izmijenjeno izdanje, uz objašnjene autora da je prva verzija izašla prerano kao posljedica bolesti naše siromašne književne sredine, u kojoj se rukopisi pretjerano hvale a premalo popravljaju; da su likovi bili slabi i neuvjerljivi, kraj nedovoljno motivisan, zanimljiva porodična historija neshvatljivo zanemarena, priroda odnosa glavnog junaka s Evom i Vandom data tek površno, njegova profesija loše odabrana, neke veze među motivima iz različitih vremena brzopleta preskočene, a sve je to u novom izdanju popravljeno.

Prema: Veličković, Nenad, *Otac moje kćeri, Sarajevo*, Omnibus, 2010, strana 221. U radu sam se koristila dopunjenim izdanjem.

¹⁶⁶ Wood, James, *Proza na djelu*, Zagreb, Ljevak, 2008, strana 96.

sugerira da najveću pažnju namjeravamo posvetiti onome što se kontinuirano nameće u ovoj knjizi – pitanju književnosti, zatim ostala pitanja podrediti tome. Potrebno je napomenuti da se tekst romana neće posmatrati kao semantički autonoman, nego, onako kako ga shvata Petrović¹⁶⁷ – kao igru u kojoj su i pisac i čitalac imanentni.

Glavni junak, koji je istodobno i pripovjedač, za razliku od drugih likova, nema ime. Otac kćeri, čovjek bez imena, otkriva se već u složenosti jezički neobično konstruiranom naslovu knjige – očekivana jednočlana riječ *ja*, biva zamijenjena trima riječima. *Ja* najednom postaje trećim licem jednine pri čemu prećutano ime, kao njegov osnovni element, destruiira vlastiti identitet. Ovdje namje važan termin objektivizacije. Čovjek koji ne uspijeva ostvariti svoje sebstvo ni kao muž, ni sin, ni ljubavnik, a niti kao, o čemu najviše i govori – otac, opredmećuje se. Opredmećivanje se odnosi na njegovu bespomoćnu ulogu žrtve vremena i društva u kojem pasivno životari. On ne uspijeva da bilo šta promijeni u svom životu. Fizička krhkost tijela zbog bolesti vizuelno će podražavati njegovu bespomoćnost. Postat će marioneta okrutnog sistema koja ne živi svoj vlastiti već tuđi život, otuda gubljenje identiteta i naslov romana. Postat će glumcem sopstvenog života, jer će u njemu igrati ulogu nekog drugog *ja*, pred drugima, ali i pred samim sobom.

Taj neimenovani lik nepronađen je u vlastitom životu i njegova se nedostatnost očituje na svim poljima – bračnom, roditeljskom, društvenom, poslovnom. Budući da nam nigdje eksplicitno ne otkriva razlog svoje dezorijentiranosti, postavlja se pitanje šta je to što je ovog lika učinilo žrtvom vlastitog bitisanja? Odgovor na to pitanje vodit će nas preko glavne teze ovog rada – *Otac moje kćeri* implicitno će pokazati da je rat, kao jedno od najvećih i najmučnijih iskustava u povijesti čovječanstva, imao znatnu ulogu u psihološkom oblikovanju čovjeka, ali ne samo u četverogodišnjem periodu sukoba i pucnjave, nego i u godinama mira nakon toga - u vremenu surovog kapitalizma koji je uslijedio nakon rata. Romanom će se pokazati u kojoj mjeri su rat i kapitalizam izazvali rasulo i bili destruktivni i za društvo i za individue. To znači da se dezintegracija junaka romana javlja kao posljedica pretrpljene ratne traume, a njegov psihološki slom uslijedio je nakon moralnog rasula društva izgubljenih vrijednosti. Za razliku od *Konačara*, romana koji direktno govori o ratu i tome šta on čini, u *Ocu moje kćeri* se, sa određene vremenske distance – nekoliko godina nesposredno nakon rata, neizravno i u aluzijama govori o tome šta je rat učinio pojedincu traumatizirajući ga za čitavu njegovu

¹⁶⁷ Prema: Petrović, Svetozar, *Književno djelo kao igra* u „Nauka o književnosti“, priredio Zdenko Lešić, Beograd, Službeni glasnik, 2009.

budućnost. U opskurnom junaku *Oca moje kćeri*, dakle, vidimo dekadentni identitet dezorijentiranog i posve iscrpljenog lika razapetog između dvaju suprotnih svjetova: marketinškog posla na kojem daje otkaz u znak protesta protiv nepromjenljive kapitalističke elite i njihove politike reklamiranja kurentnih proizvoda i pisanja kao borbe za spasenje književnosti od istih kapitalističkih kandži koje je grubo otimaju iz svijeta humanosti određujući jedino njenu materijalnu vrijednost koja će donijeti profit. Potom razapetog između zakonite žene sa kojom dvanaest godina vodi jednoličan život i zanosne ljubavnice koja sve vrijeme budi seksualne fantazije, čineći njegov život uzbudljivim. A onda se ta njegova razapetost prostire između želje za novim životom i dosadne bolesti koja ga neprestano ometa u svakodnevnim aktivnostima stvarajući očajanje, nemir, tjeskobu i nervozu, istovremeno postajući njegovim permanentnim stanjem. To slabljenje dijela reproduktivnih organa muškarca predstaviti će i njegovu dekadenciju u fizičkom smislu, ali i poljuljati njegov maskulinitet. Uz sve to junak romana razapet je između slobode i straha od paralize, te želje za promjenama i straha od djelovanja, a onda i htijenja da udovolji svakoj djevojčicinoj želji i nemogućnosti da bilo šta uradi kako treba. To su sve pokazatelji da se u njegovoj psihi javlja unutarnja refleksija spoljašnjeg poslijeratnog rastrojstva i to je razlog zbog kojeg je on zaglavljen između stvarnosti i ideala. Nezadovoljan stanjem u svijetu, ni sam ne zna šta zapravo želi, on nema svoj cilj prema kojem ide zbog čega je njegovo vlastito „ja“ kontradiktorno samom sebi: besperspektivnošću otkriva apsurd življenja dok se istovremeno bori da pronađe lijek za svoju bolest. Napisat će na tu temu Daša Drndić u recenziji knjige: *Hoće to učiniti ratovi. Ubijati ljude i ostaviti ih da žive*.¹⁶⁸ Rat je donio totalni raspad, bolan i tragičan – njega kao individue, njegovog braka, društva i zemlje. Njegov renovirani stan metafora je poslijeratnog Sarajeva. Sve je kao popravljeno, a ustvari ništa ne funkcioniše, i sve je gore nego što je bilo. Tako narušen grad izaziva u njemu gađenje prema svijetu. Zato i ne želi da napusti zemlju, jer vjeruje da bi mu i na drugom kraju svijeta bilo isto, on ne može pobjeći od sebe – svog *ja* koje je istraumatizirano. Već samim motom romana, koji će se još dva puta ponoviti u parafrazama, izraženo je nezadovoljstvo prema svijetu. Pri tome, stalno je razapet između straha od života i straha od smrti. Psihički ga ubija (fizička) bol koju osjeća u testisima. Zašto naglašavamo psihička, kada ga bol ometa u svakodnevnim tjelesnim aktivnostima? Zato što, nakon niza pregleda, lijekova i terapija, saznaje da se ono od čega on boluje ne liječi antibioticima, ne liječi se nikako, s tim se živi.¹⁶⁹ Njegova dijagnoza je strah. Njegov život

¹⁶⁸ Iz recenzije; Veličković, Nenad, *Otac moje kćeri*, Sarajevo, Omnibus, 2010.

¹⁶⁹ Veličković, Nenad, *Otac moje kćeri*, Sarajevo, Omnibus, 2010, strana 214.

metaforički predstavlja njegova bolest – konstantno nešto čeka, trpi bol, nelagodu, stalno odgađa, ne pita jer se boji čuti odgovor, plaši se sopstvenih dijagnoza. Borba sa bolešću ustvari je njegova borba sa samim sobom. Nesnađen je u svijetu koji je sve humane vrijednosti čovjeka sveo na novac. Reklame marketinške organizacije u kojoj radi kao dizajner su angažirane. Kampanja predstavlja kapitalističku vlast koja sve pretvara u robu za tržište. Kao npr, Vandina ideja o reklami djece koja su u ratu ostala bez ekstremiteta u pornografskim pozama. Njegovi moralni principi, koje kapitalizam ne poznaje, ne dozvoljavaju mu da profitira na nesreći vlastite zemlje. Kao što ne želi da prodaje umjetnost. Ne pristaje na ucjenu. Ne želi da svoj književni talenat podmetne za potrebe politike. Zato napušta posao, i tako, finansijski neobezbjeđen, posvećuje se izrađivanju internet stranice na kojoj otpočinje pisanje romana za koji ne prima nikakvu novčanu naknadu. Tri ključna razloga zbog kojih on piše predstavljaju ustvari tri ideje romana: pisanje kao vid pamćenja, kao bijeg od stvarnosti i kao otpor konzumerističkoj ideologiji umjetnosti. Time se pokreću se dva pitanja – budućnost literature, i sudbina knjiga u doba digitalnih tehnologija.

2.

Tekst romana *Oca moje kćeri* struktuiran je višeslojno i u jezičkom i u narativnom smislu. U ovom poglavlju pozabavit ćemo se strukturom naracije, a u narednom jezikom i stilom. Identificirat ćemo literarnu interferenciju četiriju narativnih linija: naracije pripovjedača o ocu i kćeri, o indijanskom Sivom Skalpu i Jutarnjem Osmijehu, akterove naracije o romanu unutar kojeg će biti još jedna narativna nit o čudesnim pričama.¹⁷⁰ Pri njihovom stilskom oblikovanju jezik će se pokazati kao najpreciznije upotrebljen, što će se najlakše moći pokazati na primjerima dijaloga. U skladu sa Ženetovom tipologijom, kao u *Konačarima*, a poslije i *Sahibu*, tako i u *Ocu moje kćeri* prepoznamo homodijegetsku naraciju koja podrazumijeva

¹⁷⁰ Priče o Čouhoti, Sakiju, Kissi Sonu, Strahopažu, Olfinu i Toritu donekle izmijenjene, objedinit će kasnije Veličković i objaviti sa drugim pričama u slikovnici nazvanoj *Plastelinci*.

poistovjećivanje narativne instance pripovjedača i jednog od likova svojstveno jedino pisanju u prvom licu. Taj će lik postati i fikcionalnim autorom unutar *Oca moje kćeri* onda kada započne pisanje svoje knjige. Pripovjedačev tekst ovdje ćemo nazivati *primarnim*.¹⁷¹ Sve pomenute pripovjedne cjeline povremeno će prekidat osnovnu pripovijednu nit, a mi ćemo primarni tekst, zbog prostorne ograničenosti, posmatrati isključivo u suodnosu sa umetnutom pričom fikcionalnog autora. Ona se ovdje čini najzanimljivijom, jer se u određenim momentima preklapa sa primarnom do nerazpoznatljivosti. Preuzevši pojam mikrostrukturalne figure iz retorike, *metalepsom* će u naratologiji Ženet označiti ostvarenu figuralnu i fikcijsku manipulaciju, odnosno komunikaciju između dvaju i više narativnih razina koje prekoračuju svoje granice da bi se susrele.¹⁷² I u našem slučaju će se čitalac, s piščevom jasnom intencijom, držati na granici koja dijeli fikciju od stvarnosti. But objašnjava da takva igra služe uzdrnavanju našeg povjerenja u višu stvarnost *stvarnog života* u odnosu na umjetničke *snove*.¹⁷³ Te umetnute priče, čije fabule liče na primarnu fabulu, u okvirnoj pripovijesti Bal nazivamo *tekstovima-ogledalima*.¹⁷⁴ Umetnuta priča o romanu koji ispisuje fiktivni autor reflektirat će osnovnu radnju *Oca moje kćeri* – život protagoniste i odrastanje njegove djevojčice. To znači da će radnja okvirne priče intendirati radnju druge. Ne smijemo zaboraviti naglasiti da je umetnuta priča u formalnom smislu teksta ipak odvojiva jer je tekst uvučen i korišten je drugi font. Ali, nas ovdje zanima sadržaj te priče koji u doslovnom smislu preslikava sadržaj okvirne. Drugim riječima, mi ovdje nastojimo da rasvijetlimo je li ono što zamišljeni autor piše autobiografsko ako imamo na umu da svoju knjigu bazira na detaljima iz najintimnijeg prostora svakodnevnice. Ovo će voditi odgovoru na uvodni dio rada koji smo započeli Vudovim pitanjem o odnosu fikcije i fackije.

Pojasnimo prvo tri razloga pisanja koja smo prethodno predstavili kao ideje romana. To što akter aktivno počinje sa pisanjem tek onda kada izrevoltiran napusti marketinšku agenciju i posao dizajnera prema kojem prvobitno pokazuje afinitet govori da se tim činom izmještanja iz realnog prostora izolira od svakodnevnice i društva koje ga ne razumije, a on pronalazi zaklon u imaginarnom svijetu. Nadalje, on zaključuje da je pisanje nužno ukoliko želi da svoje uspomene

¹⁷¹ Prema: Bal, Mike, *Naratologija; Teorija priče i pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2000, strana 39.

¹⁷² Prema: Genette, Gérard, *Metalepsa; Od figure do fikcije*, Zagreb, Disput, 2006, strana 5.

¹⁷³ But, Vejn, *Retorika proze*, Beograd, Nolit, 1976, strana 315.

¹⁷⁴ Bal, Mike, *Naratologija; Teorija priče i pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2000, strana 44. Izraz je primarno upotrijebljen u jednini.

sačuva od zaborava. I posljednje, ujedno i najvažnije – opredjeljujući se za pisanje na internet stranici koju niko ne posjećuje, od koje, dakle, nema ama baš nikakve materijalne koristi jasno se izražava bunt protiv onih koji to čine obratno – koji koriste umjetnost zarad profita. Ovim se dotičemo glavne teze rada prema kojoj je kapitalizam destruirao društvo. To novo društveno uređenje u koje su se devedesetih godina preobražavale postkomunističke zemlje, nosilo je sa sobom niz promijenjenih vrijednosti. Između ostalog, bilo je to vrijeme koje je umjetnost pretvorilo u tržišnu robu. Pa će se ovom idejom Veličković oduprijet konzumerističkoj ideologiji književnosti. Njegov roman će se priključiti djelima etički angažirane književnosti, istim onim čiji su autori postavili sebi jasan zadatak – da moraliziraju društvo. U posljednju ideju romana integriran je i odgovor na pitanje koje se nameće o budućnosti knjiga i literature, književnosti općenito – ona nije uvjetovana prodorom modernih tehnologija koliko svijetom u kojem živimo.

Fikcionalna figura autora koju stvara akter *Oca moje kćeri* reflektirat će njegovo *ja*. To znači da će se u autorovom artificijelnom svijetu pripovijedati samo ono što je akter sam iskusio i proživio. Fikcionalizirat će se, dakle, njegov vlastiti život. Na identičan način kao i u primarnom narativnom tekstu, posredstvom dijaloga, analizirat će se i tumačiti stvarnost čiji je on dio. Prema tome će umjetnička realizacija funkcionirati kao svojevrsan vid metatekstualnosti koji će nadopunjavati primarnu priču. Bitna razlika između te dvije narativne pripovijesti jeste u tome da u fingiranoj priči, zamišljeni autor kao kreator fikcije, automatski predstavlja i jedinog kreatora svoje sudbine. To samo po sebi podrazumijeva da bi on mogao uticati na nju i samovoljno mijenjati sve ono što ga u stvarnom životu čini nesretnim. Ali on to ne čini. Zašto? Najfragilnija granica između svijeta u kojem se priča i onog o kojem se priča, povlači se na samom kraju romana. Ona ujedno predstavlja i prijelomni trenutak u životu glavnog junaka *Oca moje kćeri*. To je epizoda u kojoj Eva i djevojčica odlaze. Objekt fokalizacije u tom trenutku je glavni junak koji nakon rastanka sjedi pred monitorom i gleda u tekst završenog romana. Razmišlja o njegovom brisanju. To je ključni trenutak u kojem se prvi put on izdiže iznad svog rada (donedavno autorovog) i tada, kada on osvještava svoju moć koju posjeduje nad tim tekstom dolazi do preklapanja stvarnog i izmišljenog svijeta, njegovog lika i fikcionalnog autora. Jer ako lik razmišlja da obriše ono što je kreacija fikcionalnog autora, onda među njima stoji znak jednakosti. Naravno, uzmimo u obzir i mogućnost da jeste on pisac, ali da roman nije autobiografski. To bi bilo tačno da kraj ne stvara toliko zabune kod čitaoca. Jer od tog momenta više ne znamo kome uopšte pripada taj lik. Sopstvenom životu ili sopstvenom romanu? Je li živi ili pripovijeda? Samo postavljanje tih pitanja sugerira da je on dio života koji

sada želi da obriše, jer očito za njegov stvarni život to ima velik značaj. Uspomene koje su do prije tren bile elementi fikcionalnog svijeta postat će život. Čovjek će postati roman, *ja* će postati fikcijom, otvarajući pri tom i jedno i drugo za nove kontekstualizacije. Dvije figure će se stopiti u jednu zato što njegovom fiktivnom *ja* autornije promijenio život, pa u isto vrijeme skončavaju. Odgovor je očit, on je eksplicitno i izražen u knjizi – nema književnosti izvan autobiografije. Zaključit će i Ženet da je svaka fikcija istkana od metalepsa, i svaka zbilja kad se prepozna u nekoj fikciji i kada prepozna neku fikciju u vlastitom univerzumu.¹⁷⁵

3.

Otvarajući temu poratnog stanja *Otac moje kćeri* prepoznat će se i kao *tranzicijski roman*.¹⁷⁶ Priča o tranzicijskom vremenu i prelazu iz socijalizma u kapitalizam pokrenut će se na nešto intimnijoj ravni nego što je to bilo u *Sahibu* u odnosu domaćeg (Sakib) i zapadnoevropskog kulturalnog identiteta (Sahib), ovdje će se očitovati u razgovorima između oca i kćerke. Budući da je taj suodnos stavljen u prvi plan romana, ovdje ćemo se nešto detaljnije pozabaviti njime, nakon toga ćemo izdvojiti stilska i jezička obilježja teksta.

Kćerka, taj nezaboravni lik Veličkovićeve romana, ostat će također skrivenog imena, identificirajući se na taj način sa bezimenim ocem, i do kraja priče zvat će se *djevojčicom*. Ta djevojčica priču romana na momente će učiniti podnošljivijom, a ovaj surovi svijet njoj će izgledati veselijim i razigranijim, pa se može zaključiti da ona će njega činiti takvim. U dijalozima koje će voditi sa ocem, njena pitanja neće biti dosadna i besmislena, a naročito ne predvidiva. Začudni pogled djevojčice na svijet oko sebe koji ne razumije tražit će odgovore na brojna pitanja poput onih: *Je li i Tito bio bog; Može li muškarac biti kurva; Jelde da su zvijezde najsjajnije kad je ezan; Šta je to nula; Jesu li dlake u bradi opasne; Je li živ Cezar; Je li Bruta mama ružila; Ima li svaki grad Ajfelov toranj; Zašto se nozdrva zove nozdrva kad nije od drveta; Šta se radi kad se potroši pljuvačka*. Zbog nje, romaneskni diskurs će biti živopisan, odstupajući od uobičajene konvencionalne organizacije, razbijat će monotoniju zamornih rasprava roditeljskog disfunkcionalnog braka. Kao najveća umjetnica, zapažat će najbezazlenije

¹⁷⁵ Genette, Gérard, *Metalepsa; Od figure do fikcije*, Zagreb, Disput, 2006, strana 106.

¹⁷⁶ Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009, strana 151.

detalje i tražiti da o njima dozna – sve i odmah. Neće se zadovoljavati kratkim i površnim odgovorima. Na svako očevu *zato* neumorno će postavljat uvijek jedno više *zašto*. Olako prelazeći sa teme na temu, tvrdoglavo će nastavljati konverzaciju koju, čini se, nikada prva ne bi okončala. Pravit će se odvažna ne pristajući na očeve jezičke igre onda kada mu, u rijetkim momentima, ponestane objašnjenja za njenu znatiželju bez kraja. On će, kao književnik, uvijek imati za nju spremne maštovite i netipične odgovore koji će strpljivo obrazlagati svaku njenu nejasnoću. Činit će se često kako sa njom razgovara kao sa odraslom osobom. Ponekad će djevojčica, kad se u njoj *rascvjetaju radoznali pupoljci kojima želi dodirivati svijet*,¹⁷⁷ pretjerano zapitkivati razlažući najprostiju stvar na stotine djelića da će čitalac očekivati ljutnju, galamu ili bijes oca zasutog konstantnim pitanjima, ali ništa više neće dobiti od jednog „a dosadnog djeteta“, poslije čega će se iznova transformirati u odgajatelja, psihologa, učitelja, pedagoga, istraživača, kreatora... Nema sumnje da bi bilo lakše davati pogrešne odgovore koji ne zahtjevaju dodatna pojašnjenja, ali on ne potcjenjuje njenu inteligenciju, niti se umara od njene radoznalosti. Činit će se tako jednostavnim ta pitanja koja znatiželjno dijete neumorno postavlja, ali očevi odgovori na to, premda jezički pojednostavljeni i prilagođeni uzrastu malog djeteta, semantički su daleko složeniji, jer njima junak romana ustvari, oštro komentira tranzicijsko stanje društva koje je i razorilo njegov život do temelja, zbog čega smo ih, zapravo, i izdvojili kao bitne segmente teksta. U konačnici, sintetizirani odgovori koje on daje govore da je Sarajevo, njegova stalna fikcija, grad zemlje nedovršenog rata u kojem se koristi kolektiv koji je u nemogućnosti da se distancira spram proživljene traume kako bi se ostvarili ratni ciljevi političkih moćnika. Upravo tako definirat će Kazaz tranziciju u BiH: *Tranzicija je, dakle, u BiH obilježena nastojanjem etnonacionalističkih politika da u miru realiziraju ratne ciljeve, ali i da kroz proces privatizacije izvrše kapitalističku mirnu revoluciju, tj. pretvorbu društvenog i državnog vlasništva u privatno, odnosno da namjesto samoupravnog sistema karakterističnog za titoistički etnosocijalizam uvedu divlji oblik etnokapitalizma koji nije ništa drugo do najsurovija forma tzv. prvobitne akumulacije kapitala*.¹⁷⁸

Osvrnuli smo se na dijaloge kako bismo mogli govoriti o jezičkoj organizaciji teksta. *Otac moje kćeri* nadići će metatekstualnu prozu *Konačara* u kojoj je lingvistički usmjeravano na sam čin pisanja više nego na naraciju, gdje se dijagetska svijest semantički ostvarivala ironijom i autoreferencijalnošću. To će značiti da postoji određena funkcionalna distinkcija jezika jednog

¹⁷⁷ Veličković, Nenad, *Otac moje kćeri*, Sarajevo, Omnibus, 2010, strana 53.

¹⁷⁸ Kazaz, Enver, *Subverzivne poetike*, Zagreb-Sarajevo, Synopsis, 2012, strana 9/10.

te istog pisca onda kada je upotrebljen u različitim kontekstima. Naglašavamo funkcionalna, jer na sintaksičkoj ravni njegov stil kao *konkretna realizacija jezika u živoj riječi, prvenstveno pisanoj, koju karakteriše posebnost njene organizacije*,¹⁷⁹ ostaje isti. Tekst romana, dakle, ovdje služi kao podloga na kojoj se jasno ocrtavaju opozicije dviju sfera – značenjske i stilističke. Ako se zasad zadržimo samo na dijalogima, u kojima pitanja pokreću *lice koje odgovara* na promišljanje a potom na oblikovanje jezičkih izraza koje će njegovu misaonu spoznaju obznaniti tj. učiniti spoznatljivom drugom *licu koje pita*, a kojem je sve nepoznanica, uvidjet ćemo da jezički izraz ima precizno značenje. Njegov se izraz čini toliko tačnim, jer govori o odveć poznatim stvarima koje veoma dobro razumije. To više ne zavisi ni od predvidljivosti pitanja koja mu se upućuju, jer u ovom slučaju, ne postoji ništa na šta ne bi imao dovoljnu količinu informacija da uzvrati, budući da ono što dijete može upitati za njega predstavlja banalnost. Spoznajni vid jezika govornik (otac) dopunjava emotivnom dimenzijom koja je neminovna u pretočavanju objektivne stvarnosti u vlastito iskustvo. U tom slučaju služba jezika nije samo da neposredno ispolji govornikove misli, dakle, ne ono što se čini primarnom funkcijom jezika kao *sredstva za sporazumijevanje*, već da njegovom upotrebom nešto postigne. Šta on radi ustvari? On, dok analitički prikazuje predmete objektivne stvarnosti čiji je i sam dio, odgaja drugi subjekt (dijete) uvlačeći njegovo *ja* u taj proces. To potvrđuje Lešićevu¹⁸⁰ misao da je pri upotrebi jezika jedino bitna njegova umjetnička suština. Pa će se, u skladu s tim, jezik pokazati kao umjetničko uobličavanje junakove vizije i doživljaja svijeta i života. Tako dijalozi određuju konačni smisao cjeline priče u kojoj se preklapaju individualno i društveno, da bi se prikazalo kako ono spolja na višestruke načine destruiira ono unutra. Drugim riječima, *Otac moje kćeri* postaje na koncu romanom u kojem se intimno i društveno pretapaju u priču koja oslikava pesimistični horizont glavnog protagoniste romana. A složeni sistem naracije, gdje postoji stalno preplitanje između junaka i naratora, pa potom naratora i fiktivnog autora romana, te fiktivnog i aktuelnog autora, pokazuju da je Veličković osvojio prostor romanesknog izraza, zaslužujući status jednog od najvažnijih poratnih romansijera u bosanskohercegovačkoj književnosti.

¹⁷⁹ Lešić, Zdenko, *Jezik i književno djelo*, Sarajevo, Svjetlost, 1975, strana 143.

¹⁸⁰ Isto, strana 215.

Sahib

Teza rada od koje polazimo u ovom radu jeste da se u *Sahibu*¹⁸¹ vodi proces preobrazbe komunističkog u neoliberalno, kapitalističko i nekolonijalističko društvo, proces tranzicije, dakle. Ključni termini¹⁸² ovog romana koje je neophodno razumjeti su *komunizam*, *(neo)liberalizam*, *kapitalizam*, i *(neo)kolonijalizam*. Sukobljavanje socijalizma jugoslavenskog sa kapitalizmom zapadnoevropskim uprošćeno je tako što je svedeno sa kolektivne na

¹⁸¹ *Sahib*, epistolarni roman potentne alegorije, štampan je prvi put u izdanju splitskog *Feral Tribuna* 2002. godine. Prvobitno su nastavci *Pisma Georgeu* objavljivani u sedmičniku *Slobodna Bosna*. U radu je korišteno Omnibusovo izdanje iz 2010.

¹⁸² Prema *Hrvatskoj enciklopediji*; www.enciklopedija.hr:

Komunizam - ideja savršenoga, besklasnoga društva potpune jednakosti ljudi. Politička ideologija utemeljena na ukidanju privatnoga vlasništva i na uspostavi zajedničkoga vlasništva nad sredstvima za proizvodnju. Također politički pokret koji obuhvaća ukupnost komunističkih partija, organizacija i skupina u svijetu, odnosno politički sustav totalitarne jednostranačke vlasti. Kao ideologiju i pokret, komunizam su polovicom XIX st. utemeljili K. Marx i F. Engels.

Neoliberalizam - Krize i neuspjesi socijalnoliberalnih ekonomskih politika u SAD-u da očuvaju poslijeratni ekonomski bum u posljednjoj četvrtini 20. st. pridonijeli su usponu konzervativnoga liberalizma, pod nazivom *neoliberalizam*, u kojem su obnovljene ideje klasnoga liberalizma (posjednički individualizam, slobodno tržište, minimalna država). Kasnije je neoliberalizam postao uporištem modernih konzervativnih politika (M. Thatcher, R. Reagan), koje su usmjerene na deregulaciju, reprivatizaciju i smanjivanje socijalnih fondova. Sredinom osamdesetih godina prošlog stoljeća taj je konzervativni liberalizam postao vodećom strujom oporbenoga mišljenja u komunističkim državama srednje i istočne Europe. Slom komunističkoga poretka 1989–90. zato je i shvaćen kao povijesna pobjeda liberalizma nad komunizmom i povratak tih zemalja svojem *prirodnomu putu razvoja* što ga je komunizam prekinuo. Međutim, ideološko pretvaranje liberalizma iz kritičkoga i prevratničkoga mišljenja u temelj postkomunističkih društava potaknuo je njegove kritičare i protivnike da mu pripisuju sve socijalne probleme u transformaciji tih društava (socijalna nesigurnost, nezaposlenost i siromaštvo), te da ga označe ideologijom divljega, antisocijalnoga kapitalizma.

Kapitalizam - tip ekonomske organizacije i djelovanja u društvu, koji se zasniva na: 1) privatnom vlasništvu i nadzoru nad ekonomskim sredstvima proizvodnje (kapitalu), pri čemu su vlasnici kapitala razdvojeni od rada potrebnoga za njegovu proizvodnju i oplodnju; 2) usmjeravanju ekonomske djelatnosti na stvaranje profita, a nju provode poduzetnici ili kapitalisti kao društveni akteri koji kombiniraju kapital, rad, sirovine, strojeve, patente i dr. te na taj način nude dobra i usluge računajući na njihovu tržišnu potražnju; 3) tržištu kao regulatoru te djelatnosti, na kojem se susreću proizvođači i potrošači, razmjenjuju i raspodjeljuju dobra i usluge, odnosno pregovaraju, a konačan se rezultat izražava u cijenama, koje su informacije o relativnim rijetkostima, što ekonomskim agentima omogućuje donošenje odluka o kupnji, prodaji, ulaganjima i štednji, a to pogoduje efikasnosti sveukupnog ekonomskog djelovanja i instrumenata koji takvo djelovanje podržavaju (zakonskih propisa i državnim ustanova koje štite interese ulagača i sigurnost uloženoga); 4) prisvajanju profita od strane vlasnika kapitala, što dijelom podliježe državnom oporezivanju; 5) radu radnika kao slobodnih aktera, koji na tržištu rada prodaju svoju fizičku i umnu radnu snagu koja proizvodi dobra i usluge.

Neokolonijalizam - oblik gospodarske prevlasti industrijski razvijenih država nad nekadašnjim kolonijama, zavisnim teritorijima i drugim posjedima. Označava savremeni oblik kolonijalizma. U širem smislu, neokolonijalizam se veže uz gospodarsku prevlast pojedinih moćnijih država ili njihovih kompanija nad gospodarski slabijim i siromašnijim državama.

individualnu ravan. Sudar različitosti nacija dviju zemalja očituje se u odnosu predstavljenom među individuama, Sakiba kao predstavnika komunističke, odnosno socijalističke ideje, i Sahiba sa druge strane, kao provoditelja kapitalističke ideje. Imena ovih dvaju likova na jezičkom planu razlikuje samo jedno slovo pa se ovdje može govoriti i o njihovoj simbolici. Taj jedan glas koji razlikuje njihova imena, pokazatelj je da *nas* i *njih* malo šta razlikuje. Nadalje, ako zađemo u etimologiju uvidjet ćemo da autorov odabir nije arbitraran. Ime *Sahib* arapskog je porijekla što znači *gospodar*. Gospodarom su Indijci nazivali Evropljane u doba kolonijalizma; Sahib je potomak Engleza, nekadašnjih kolonizatora Indije. *Sakib* prema *Sahib* dato je da bi uočljiviji bio paradoks koji zapravo upućuje na njihove ličnosti. Ova dva lika oslikana su u krajnjim karakternim, moralnim, ideologijskim i intelektualnim diferencijacijama. Sahib je vjernik, Britanac, poluobrazovani birokrata, homoseksualac i kapitalista; sa druge strane priče je Sakib ateist, domorodac, visokoobrazovani šofer, heteroseksualac, i antikapitalista. Fizička, kao i moralna opresija koju Sahib provodi nad Sakibom prepoznaje se na svim poljima njihovog mutualiteta. *Ja sam Sahib, on je Sakib; Rekao sam mu da je zato on šofer, a ja Sahib; Moraću mu nacrtati da je njegov posao da okreće volan, a moj – profit*, naizgled proste, važne su rečenice kojima se, redovito, sarkastičnim tonom, podsjeća na nadmoć koju Sahib ima nad Sakibom. Potpuno je razumljivo ovdje zastati i upitati se kako je jedan poluobrazovani birokrata uzvišen nad obrazovanim profesorom? Lik Sahiba ispostavio bi se kontroverznim ukoliko bismo pitali: Čime je zaslužio luksuz koji uživa? Na osnovu čega se poluobrazovan svijet uspinje na najviše socijalne ljestvice? Gdje su njihova velika djela za ovu državu? Šta namjeravaju da urade? Zbog čega im, u konačnici, dopuštamo da vladaju nama? Zašto im se podređujemo? Ali, dovedemo li to u spregu sa ideologijom koju zastupa, dobit ćemo odgovor da ga je sistem kapitalizma postavio na poziciju na kojoj se nalazi. Taj sistem odgovara strancima da na neosnovan način dolaze do imovine. Humanitarni rad za Sahiba predstavlja profesiju kao izvor kapitala samim tim i moći. Na prostor Bosne i njenih stanovnika još uvijek gleda pogledom iz prošlosti kao na podređene zemlje. Sahib kao prototip novog, poslijeratnog društva, kapitalista, na granici je sa mržnjom. Kao nedovoljno obrazovan, samim tim i neinformiran, uskraćen je da uvidi dostignuća socijalizma. Sve što je dalje od *superiornog Zapada* smatra manje vrijednim, mizernim, zaostalim. Dok ismijava ovu zemlju, provodeći pritom godinu dana u njoj, ne čini apsolutno ništa da stanje popravi. Nesvjestan da su upravo takvi kao on svojim *misijama* i doveli do ovog stanja. Jedina njegova razmišljanja usmjerena su na profitiranje. U to se možemo uvjeriti i ako samo prelistamo stranice knjige sa kojih će, redovito, da nas budu u oči dominirajuće riječi poput *novac, plata, posao, profit, kapital, iskoristiti, zaraditi, cijene, tržište* i sl. Povlači se i paralela između provincijskog grada i

metropole. Prostorno, provincija podsjeća na selo, za koje se vezuju ljudi koji drže do tradicije i porodice. Gradska sredina ismijava takav način života, svodeći najveće životne vrijednosti na kapital. Na taj način, autor stvara polaritet među likovima, vezujući kapitalistu za veći grad tj. London (Sahiba), antikapitalistu za manji tj. Sarajevo (Sakiba). Veličkovićevi likovi, kao reprezentativni, tipični su po svojoj višedimenzionalnosti. Rijetko, osim kod epizodičnih likova, dominira jedna osobina. Svojim likovima autor prilazi iz različitih pravaca. Tako, i Sahiba i Sakiba podrobno upoznajemo kako na javnom tako i na privatnom polju čime nam se otkriva kompletna slika njihove ličnosti. Riječ je o tzv. okruglim likovima čija je dinamičnost kontinuirana tokom cijele priče. Višeslojne konstrukcije reprezentativnog lika omogućavaju izlazak iz granica samo jednog vremena, prostora i mjesta. Formiranjem njihovih kompleksnih identiteta autor se, između ostalog, dotiče različitosti, ali i indicira da identitet nije konstantan i ne može biti nametnut, već da je riječ o proizvoljnom društvenom konstrukt. Različitost za njega ne predstavlja problem, nego značajnu prednost društva, što je jako važno budući da pripadamo društvu koje još uvijek nema obzira prema bilo kojoj vrsti pluralizma. Konstruiranjem nacionalno, religijski i ideološki različitih identiteta, uzimaju se u obzir alternativna viđenja problema postsocijalističkog društva. Na taj način autor propituje svaku istinu, čineći je pritom nekonstantnom, dakle, podložnoj promjeni u zavisnosti od brojnih faktora, najprije, tačke gledišta. Fokusiran ponajviše na oblikovanje jedinstvenih karaktera, osim preciznog psihološkog opisa lika, Veličkoviću su obavezni i spoljni opisi likova koji su u funkciji metaforičke karakterizacije. Kod preostalih, kao što su opisi enterijera ili ambijenta predočavaju se nadindividualna stanja. Radnje i figure također su nosioci autorovih ideja (v. poglavlje *Zašto lik birokrate*). U *Sahibu* imamo odsustvo impersonalnosti budući da se priča u prvom licu gdje je neminovan govor o sebi. Prateći Sahibov tok svijesti kroz pisma, otkrivamo da je oblikovan lik koji vodi dvostruki život; jedan za druge, javni život i jedan za sebe, onaj privatni. Pratimo *unutarnjeg* Sahiba kako vrvi od licemjerstva i *vanjskog* koji se prikazuje kao pravedan. Premda ga psihiče, etičke, intelektualne i emotivne karakteristike apsolutno diferenciraju od Sakiba, jasno je da ni Sakib nije autorov idealni tip ali ipak autorove stavove i ideje tražimo u Sakibovom liku. Zbog forme pisama, izostaju dijalozi likova zbog čega smo uskraćeni za Sakibovo neposredno obraćanje što rezultira pristup njegovom liku iz samo jedne moguće perspektive, odnosno na temelju slike koju prilaže Sahib. Sahib u Sakibu vidi sve Balkance koje definira po kolektivnim a ne individualnim predodžbama, zaboravljajući da već sam Sakib svojom prosvijećenošću i slobodoumnošću ruši stereotipnu sliku Balkanaca. Stvaranje vlastite kreacije Sakibovog lika razlikuje se od pojedinca do pojedinca. Bitnu ulogu, u tom procesu, igra identifikacija. Identificiranje sa književnim likom najbrže dovodi do

saradnje lika i čitatelja. Glas drugog lika, Džordža, ne uvodi se izravno u tekstu, nego njegove misli slutimo iz odgovora koja Sahib piše.

Uvođenje tabua u priču

Seksualna tematika poslužila je kao sredstvo provokacije normativne književnosti, premda to nije njena primarna funkcija. Naime, autor uvodi seks u priču kao jedan vid manipulacije jačega nad slabijim, odnosno njegove kontrole i upravljanja što, ponovno, upućuje na ideju kapitalizma. Budući da seksualni odnos ne predstavlja nužno obostran užitak, u ovom slučaju funkcionira kao metafora demonstriranja moći jačega. Seks, dakle, predstavlja piščevu invencioznu književnu igru sa likovima u kojoj jedan uživa, a drugi pati. Zbog čega, zacijelo ne predstavlja čin Sahibove zaljubljenosti nego borbu za prevlast. Ono je vrhunac Sahibovog nehumanog odnosa prema Sakibu. Njegov seksualni nagon proizilazi iz instikta za vladanjem. U završnom činu, kod čitaoca se javlja blaga nelagoda. On se lako veže za Sakiba, tog otuđenog lika koji se pokorava sili koja ga pritišće sa svih strana. Ambis između Sakiba i Sahiba toliki je da je nepremostiv, a to je ono što Sakiba čini nemoćnim. Sakib, isuviše slab da bi se suprotstavio onome što ga ništi, podređen Sahibu, on postaje marioneta društvenog sistema koji razara sve što čovjeka čovjekom čini. Ta emocionalna identifikacija recipijenta sa likom Sakiba upućuje na doživljaj katarze na intelektualnom nivou, i Sakiba kao književnog lika i publike kao književnih recipijenata. Sahibovo afektivno tjelesno pražnjenje i olakšavanje strasti dovodi do psihološkog prevrata koji osviještava Sakiba koji tek tada razrješava situaciju u kojoj se nalazi. Njegov revoltirani, ishitreni odlazak rezultat je prethodnog događaja i njime autor literarno odgovara zapadnjačkoj eliti: tijelo (kao i kapital) dostupan je i lako dokučiv, intelekt (kao i ljudskost) ne dostiže se tako lako. Svu ovu priču prati simbolika božićne večeri i *Isus u Sakibovom tijelu*. Sahib, na vjerski praznik, dotiče moralno dno čineći preljubu, iznevjerivši samog sebe, svoga ljubavnika, i Boga. Jer, ipak, religija je ta iz koje proistječu sve zabrane kako homoseksualnosti, tako i preljube, s akcentom na apsolutnoj seksualnoj suzdržljivosti. Krajnja autorova intencija nije bila prikazati Zapad kao nemoralan nego osvijestiti mane društva koje na Balkanu sebe predstavlja kao tolerantno, religiozno, pošteno etc. a od nas se razlikuju koliko imena Sakib, Sahib.

Sakib ispred kolektiva

Sahib, frustracijski netolerantan, bijes i apatija koje osjeća prema Balkanu stimuliraju ga na sve veću beskrupoloznost prema Sakibu. Alegorijom se individualitet preusmjerava na kolektiv. Možemo već sada sebi dati slobodu i navode imena *Sakib* čitati kao *narod*. Jer Sakib je narod. Sakib su žrtve političkog kapitalizma. Sakib je radnička klasa. Sakib je fizička snaga zemlje. Kada Sahibov i Sakibov književni međuodnos preslikamo na realni život, prepoznat ćemo narod u Sakibu koji štiti i trpi, i birokraciju u Sahibu koja ih tlači. Poslušnost Sakiba uvjetovana je strahom od autoriteta. Njegova šutnja pred nepravdom tipična je za poslijeratno vrijeme u kojem se običan radnik ne smije pobuniti protiv poslodavca zbog straha od gubitka posla, ili, eventualno, kazne. Na njih se gleda samo kao na radničku snagu, jer u vremenu kapitalizma, pojedinac koji ne uživa neki ugled u društvu (stečen kapitalom, jasno) nema ama baš nikakvu vrijednost. Najveća vrijednost koju ljudi poštuju jeste novac.

Sahib, priča bez kraja

Idejnost književnog djela, da bi ispoljila svoje pravo značenje, prvenstveno mora biti umjetnički oblikovana. Idejnu tvorevinu koju krije pozadina priče o Sahibu i Sakibu, Veličković, kao subjekt tog procesa, formira invencijom. Kumulativnost brojnih stilskih varijacija za posljedicu dovodi do jednog od najefektnijih mjesta u romanu u kojem su objedinjeni svi stilski postupci. Naime, riječ je o samom kraju romana koji iznevjerava čitaočeva očekivanja zbog čega ujedno nosi i breme najuzbudljivijeg dijela priče. Do potpunog obrta dovodi neočekivana hipotipoza seksa istospolnih partnera. Kada je riječ o pragmatografiji, fizička aktivnost opisana je posve eksplicitno, dok ono suštinsko - misli likova ostaju izostavljene, mada se itekako daju naslutiti iz konteksta. Neizrečivost ostavlja otvoren kraj, kojeg ponajprije treba povezati sa ideologijom koja se u djelu kritizira. Naime, jači prodor kapitalizma bivao je u sve većoj sprezi sa moći koja je bila kriterij po kojem se čovjek kao pripadnik takvog društva određuje. Takav način podjele društva morao je biti prikrivan. Moguće je da upravo to simbolizira nedorečena komunikacija kraja. U njemu imamo prisutnost dualizma duh-tijelo pod kojim se razvijala zapadnjačka kultura. Kako će ko shvatiti završnu scenu romana zavisi isključivo od vlastitog svjetonazora; onaj dio liberalne i osviještene čitalačke publike pronaći će u njoj srž romana, drugi dio publike će da zatvara oči pred njim, stideći se pročitanih riječi. Pobjedu Sahibove ideologije nad Sakibovom potvrđuje već njegovo ime u naslovu knjige. Ono je vodeće i kao takvo u prevlasti je nad drugim imenima likova. Priča počinje i završava sa njim. I kraj donosi pobjedu tjelesnog nad duhovnim. Odnosno onog konkretnog (kapital) nad apstraktnim (duhovne vrijednosti). Na

pitanja koja se nedovršenim krajem nameću tipa: Zbog čega se, naposljetku, unatoč svemu, tako olako dajemo strancima; Zašto im padamo na koljena, i zašto im služimo; Zašto izdajemo sebe, i postajemo objektom; Zašto im dajemo da nas koriste fizički, kada duhovno, i intelektualno imamo mnogo više da ponudimo - nećemo dobiti odgovore u romanu. Tri tačke u pretposljednjoj rečenici autorova su nada da će se taj kraj nekada, nekako promijeniti. Očito intencija autora nije bila da odgovori, nego da ukaže na problem, da osvijesti, ali i da, na ovaj način, reaguje na ideološku realnost koja ga dotiče.

Zašto lik homoseksualca?

Autorovo odstupanje od normi i borba sa konvencionalnim stereotipima vidljiva je u svakom segmentu njegovog pisanja, koje se kontinuirano, nakon *Konačara* i *Oca moje kćeri* nastavlja i u *Sahibu*. Knjiga kao jedan vid medija ima veoma bitnu ulogu u formiranju stavova čitalaca spram određenih pojava u društvu. Odveć je poznato da su najveće zazornosti jedne kulture spram Drugog i Drugačijeg. Na ovim prostorima homofobija, koja za sobom povlači predrasude i diskriminaciju, zasigurno prednjači. Odatke lik homoseksualca. Autor, pored toga što afirmira različitost, problemu prilazi iz različitih pozicija. Zanimljivo, njegov gej junak nije klasični tragični lik. On više nije skrajnut u sporedne likove, niti one koje se bore sa svojom seksualnošću. Sa margine društva pripadnik LGBT zajednice dospio je do centralne figure koja otvoreno živi svoj život. Autor, kao pisac bez predrasuda, ovim djelom oslobađa kulturu internalizirane homofobije. Književnost postaje prostorom afirmacije. Nadalje, pretjeranom upotrebom hipokoristika na počecima pisama (*Dragi Džopingo, Mudrice, Najmimiliji, Džoi, najdraži, Vaša Poželjenosti, Tinki Vinki, Najdraži Tinkiću, Mili i uvijek odmjereni, Pusi, Meco, Durko, Dragi Gvozdenko, Oki doki, Džoki, Najnajnajdraži, Mendomedoviću, Makarončiću, Vini Pujiću, Pufko, Čili Peperu, Milimoj, Najmoj Džordži, Mali Prinče, Žutko, Ljubljeni*) kao i upotrebom neuobičajenih deminutiva u tekstu (*Laku noćić, Dobar jutarčić*) otkriva se seksualna orijentacija lika Sahiba, narušava se heteronormativni sistem vrijednosti i odaje dojam prisnosti ljubavnika jedne homoseksualne veze, prikazuje se njihova emocionalna povezanost koja stoji nasuprot neemocionalnom seksualnom činu kojim knjiga završava. Odabir takve leksike, pored toga što otkriva njegovo seksualno opredjeljenje, ima funkciju da okarakterizira Sahiba kao osjećajno biće, odnosno da ga prikaže naročito distinktivnim od onog kakav je na poslu što će ga u krajnjem, ponovo prikazati licemjernim.

Zašto lik vjernika?

*Rekao sam da ću mu smanjiti platu. A on je slegnuo ramenima i rekao da u mojoj Bibliji piše da ne treba sticati blago na zemlji nego na nebu*¹⁸³ piše Sahib u jednom od pisama. Zemlja jeste sinonim za sveukupnost materijalnog. Suprotno tome, nebo predstavlja apstrakciju odnosno metafizički prostor koji simbolički upućuje na beskonačnost i slobodu, pa Sakib njime, kao nadzemaljskim svijetom, upućuje na duhovno stanje. Prema jednom od narodnih vjerovanja, smatra se da je nebo čuvar moralnih vrijednosti. Tokom cijele priče u romanu mi ustvari pratimo kako jedna ekonomska doktrina preobražava ljude oko sebe. Mada, ona ne podrazumijeva samo ekonomsko nego i moralno rasulo; pohlepa za bogatstvom očituje se i na duhovnoj razini. Na nekoliko polja se ogleda kapitalizam, a jedna od njih i možda ponajvažnija je promjena u sferi načina razmišljanja, filozofskih poimanja svijeta, odnosno psihološkog oblikovanja samog lika. Šta to znači? Rast (jačanje) kapitalizma nužno podrazumijeva pad morala čovjeka. Dakle, središte čovjeka više nije na humanom nego se premješta na praktično polje djelovanja. To se u romanu ilustrira likom Sahiba. Sahib je hladan, oštar, bezosjećajan, nemaran i surov. Zanimljivo je da je takav samo na poslu. Privatno je brižan, osjećajan i pažljiv (što vidimo u njegovim pismima koja upućuje svom ljubavniku). Dakle, licemjerman, baš kao i kapitalizam - na jednoj strani borba za ljudska prava, a na drugoj ugnjetvanje i eksploatacija, pa je to suština Sahibove dvostruksti, brižne licemjernosti. To što autor Sahiba predstavlja kao nehumano biće samo na poslovnom planu jeste način da pokaže kako novac koji stiže *radom* od njega pravi nečovjeka. Hoću reći, kako kapitalizam dehumanizira čovjeka. Roman predstavlja kritiku vjernika koji je na vlasti. Metaforično, Sahib su svi oni moćnici koji *vjeruju* a istovremeno čine nepravdu na zemlji, svi oni koji se, dok lažu, krađu, manipuliraju i iskorištavaju druge, pozivaju na Boga. Kao takav, simbol je dekadentnog društva. U *Sahibu*, kao i u *Konačarima* i *Ocu moje kćeri*, nailazimo na lika ateistu. Takvi likovi su najčešće presudni za poticanje radnje. Ateizam se kao ideologija nipošto ne nameće ali mu se ipak poklanja prostor. Nereligioznost je suprotstavljena vjeri kako bi je relativizirala (Evo zašto *Sahib* ne može u kanon!). Jedan ateist uči vjernika o moralu. Ironija. Vjera kod nas nužno podrazumijeva moral i kao takva nikada se ne propituje.

¹⁸³ Veličković, Nenad, *Sahib*, Sarajevo, Omnibus, 2010, strana 123.

Zašto birokrata?

Sahib je birokrata.¹⁸⁴ Važan je autorov odabir profesije za centralnog lika jer nam time daje još jedan signalizator ideje kapitalizama čiji je birokracija, nakon rasta novčane privrede, i bila konačni ishod. Socijalizam se bori protiv birokracije jer je njen sistem u osnovi neoliberalan i nedemokratski. Na više mjesta u romanu možemo da ulovimo Sahiba, kao i njegove radne kolege, Birokrate, koji se, sa svojih pozicija, pored toga što djeluju posve neefikasno i neusklađeno, ponašaju uglavnom nehumano, kruto i bez imalo empatije prema drugima: *U petak je tražio slobodan dan, odbio sam, jer sam htio da me vozi. Poslije sam imao slabu savjest, jer mu je žena trudna, pa ga nisam mogao ostaviti u kolima ili u nekom lošem prihvatilištu.*¹⁸⁵ Njihova nesavjesnost i bezobzirnost postale su toliko prirodnim osobinama da njihovi nosioci apsolutno ne osjećaju stid zbog svojih nečovječnih postupaka: *Jutros mu je žena otišla na pregled (sjećaš se, problemi sa trudnoćom) a on nije otišao sa njom jer je odvezao Šefove pudlice na šišanje i sterilizaciju.*¹⁸⁶ Također, neke od glavnih njihovih karakternih crta jesu škrtost i pretjerana hvalisavost: *Večeru je platio Sakibov rođak koji je aktivista u lokalnom društvu za zaštitu životinja. Ja još nijednom od kad sam ovdje nisam platio večeru u restoranu. To plaćaju Sakibovi prijatelji i rođaci koji me mole da ih upoznam sa Van der Kliftom, koji između ostalog odobrava i nepovratne kredite.*¹⁸⁷ *Možda je to njima normalno, jer njihove cipele ne koštaju petsto dolara. Da. Kupio sam još jedan par. Treći, od kako sam ovdje. Šta drugo da sebi priuštim u ovakvoj provinciji? Mark iz personalnog trećinu plate troši na kravate.*

¹⁸⁴ Termin *birokrata* danas uglavnom ima negativnu konotaciju. Izvodi se od riječi „birokracija“ kojom se ponajviše bavio njemački sociolog Max Weber. Birokracija se može definirati kao posebna forma društva koja se bavi poslovima rukovođenja i upravljanja u državnim organizacijama. Termin *birokrata* odnosi se na imenovane funkcionere koji neefikasno obavljaju poslove unutar državne uprave, pri čemu su pravila o radu iznad svega, a čovjek kao ljudsko biće postaje objektom. Budući da ovaj pojam razumijevam negativno, tako ga i predstavljam u radu.

¹⁸⁵ Veličković, Nenad, *Sahib*, Sarajevo, Omnibus, 2010, strana 60.

¹⁸⁶ Isto, strana 66.

¹⁸⁷ Isto, strana 43.

*Van der Klift ima osamdeset košulja. Ulrike – tri i po kilograma hromiranog kožnog rublja!*¹⁸⁸

Kada jedan od njih krši pravila, to je sasvim u redu i time se ponose: *Ja volim svoj džip. Imam crne tablice i svi znaju ko sam. Dozvoljeno nam je da parkiramo bilo gdje, ako se jako žurimo možemo proći i na crveno svjetlo, u sudarima uvijek bolje prolazimo (i tjelesno i materijalno i finansijski).*¹⁸⁹

Kada neko od lokalaca čini to isto oni su primitivni, što potvrđuje njihovu beskrajnu licemjernost: *Primitivci parkiraju na trotoarima, ispred haustora, ispod znakova za zabranjeno parkiranje, na raskrscima, na autobuskim stajalištima, tako da pješak mora sići na kolovoz, a tamo ti kao pješaku sviraju, pljuju te, psuju, vrijeđaju, nekad i udare.*¹⁹⁰ Njihova nestručnost u romanu se kritizira, a nesposobnost ismijava. Teme koje se pokreću u 'ofisu' ne dolikuju poziciji na kojoj se *administrativci* nalaze. *Administrativci* razglabaju uglavnom o intrigama i tračevima. Time autor upućuje na njihovu ispraznost, i licemjerje „visokog društva“ koje „obavlja važne poslove“. Pa nam se ovdje, pored individualnih karakteristika likova, otkrivaju i kolektivne: *Danas smo Ženeviv, Pablo i Klerikson umirali od smijeha „razvijajući“ ekonomsku opravdanost projekta. (To tražimo od svih klijenata koji nam se obrate sa zahtjevima za kredit, i to je uvijek najsmješnji dio zahtjeva.) Ženeviv je predložila da se štenad do dva mjeseca iznajmljuju za maženje i igru sa djecom. Klijenti bi bili djeca koja vole životinje ali čiji roditelji nemaju uslova da ih drže. Pablo bi dresirao pse minere. Klerikson je smislio ime za agenciju za sparivanje: Hot Dog. Pablo je dodao institut za vještačku oplodnju. (...) Još smo spomenuli izbor za „miss dogi“, modne revije uz promocije odjeće, hrane i vitamina za pse. Cijelo popodne ispunili smo time.*¹⁹¹

Najupečatljivija

je u pismu opisana scena kada u zgradi dođe do kvara vrata. Zatvorena vrata u koja bespomoćno gledaju uposleni administrativci metafora su zida koji stoji pred njima i ne dozvoljava im da vide dalje od sebe samih, da sagledaju svijet koji je izvan zgrade. Najobičnija prepreka koja im se ispriječila na putu uzela im je toliko dragocijenog vremena, kolektivno (sedamdeset ljudi!) potvrdivši njihovu nesposobnost, nesnalažljivost, pa i glupost: *I tako, slomljen od posla i napetosti, krenem u pet sati kući, i naiđem na gužvu pred izlazom. Prvo sam pomislio da su one žene kojima su muževi ubijeni opet blokirale izlaz, a onda sam shvatio da je stvar ipak malo*

¹⁸⁸ Isto, strana 16.

¹⁸⁹ Isto, strana 40.

¹⁹⁰ Isto, strana 40.

¹⁹¹ Isto, strana 45/46.

čudnija, i pokazalo se, ozbiljnija. Mehanizam za otvaranje kliznih vrata se pokvario. Glup osjećaj: stojiš ispred stakla (fino oprano, da nisam već dva puta udario u njega, pomislio bih da ga nema) vani ugodno tpo popodne, i ne možeš da izađeš. A pošto se ne radi o požaru, obezbjeđenje nas ne pušta na izlaz za slučaj opasnosti. Sedamdeset ljudi koji na izvjestan način upravljaju ovom zemljom stoje nemoćni ispred pokvarenih staklenih vrata. Prvih petnaest minuta svima je smiješno, svi čekamo da se odnekud pojavi skrivena kamera, a onda više nikome nije smiješno. Dežurnoj ekipi, da pronade električara, jedinog koji zna kako se vrata u takvim slučajevima otvaraju, i koji će sutra ostati bez svoje ID kartice, bilo je potrebno trideset sedam minuta! Bez potrebe je izgubljeno 2.310 minuta. A minute nisu novac. Ne mogu se nikako i ničim nadoknaditi¹⁹². Radno vrijeme potvrda je nerada i neorganizovanosti: *Opisaću ti šta radim, s kim radim, gdje stanujem, kako provodim dane. Radno vrijeme je od pola devet do šest. Imamo pravo na sat pauze, ali to važi samo za lokalce. Mi ostali možemo ostati i duže. Od devet do deste čitaju se vijesti na internetu. Ustvari, vijesti su izgovor, na njih potrošim pet minuta. Ionako je sve manje-više isto. Ja u to vrijeme malo surfam po rasprodajama i aukcijama. Od deset do jedanaest e-mailom se šalju i primaju vicevi i druge zajebancije. Od jedanaest do pauze pišemo i čitamo izvještaje, il ipravimo tabele, ili planiramo nešto, ili obrađujemo neke statistike, ili, ako smo dežurni, idemo na press-konferencije. Od tri do pet surfamo, ili igramo igrice. Mislim da je to razlog zašto je u većini kancelarija monitor skriven od pogleda s vrata. Uvijek imaš vremena da promijeniš sliku dok ti kolega ili pretpostavljeni dođe iza leđa. Naspram radnog vremena administrativaca imamo radno vrijeme jednog vozača koji ne koristi svoja prava na slobodan dan, na praznik, u vrijeme poslije posla mora da bude na usluzi, i da pristaje na sve vrste poslova: *Zvaću i Sakiba, glupo je da plaćam konobare.*¹⁹³ *Ali jako mu je stalo da zadrži posao, i mislim da je zadovoljan mnome, i nema razloga da ne razvozi moje goste.*¹⁹⁴ *Neću zamijeniti Sakiba. Mogu, ali neću. Potpisao je ugovor koji mu daje nikakva prava, i dovoljno je da telefoniram u personalno pa da mu uzmu karticu, ali neću. Brz je, siguran, snalažljiv. Dolazi po mene, vozi me na pauzu, na sastanke, vraća me kući, donosi mi pizze, mijenja moje kasete u videoteci, nosi moje rublje u praonicu, čini moj boravak ovdje snošljivim.*¹⁹⁵*

¹⁹² Isto, strana 119.

¹⁹³ Isto, strana 26.

¹⁹⁴ Isto, strana 27.

¹⁹⁵ Isto, strana 34.

Zanimanje vozača takvo je da podrazumijeva poslušnost. Da Sakib upravlja vozilom, samo je privid, jer glas Sahiba je taj koji određuje puteve. Preslikamo li to na višu kolektivnu ravan, uočiti ćemo Balkan kojim upravlja strana birokratija. Mada, ako se sagleda i alegorijski ono može da bude dvojako, pa, kako to odlično zapaža Hansen-Kokoruš u svom radu, *on tu ne fungira samo kao vozač, već kao vodič kroz kulturu (usp. igru riječi „vodi“ – „vozi“, što se poput lajtmotiva provlači kroz čitav roman)*.¹⁹⁶ U romanu se navika podređenosti prebacuje i na privatnu sferu života. Pa, Sakib bez pogovora pristaje na Sahibove seksualne prohtjeve. Padom na Sakibov šarm, Sahib se stapa sa „nižom“ klasom i izdaje samog sebe jer ustvari podliježe šarmu Balkana kojeg je kritikovao sve vrijeme, čime je upotpunjena slika birokrata i njihovih temelja lažnih vrijednosti. Viktimizacija koju svedremeno vrši nad Sakibom, oslikava ponajprije zapadnjački mentalitet, *kulturu* im i *humanost*.

Zašto Britanac?

Načini na koje autor ismijava domaće i strano društvo vidno se razlikuju. Ove prostore ismijava direktno, kroz usta lika Sahiba, u najvećoj mjeri kritikom komunizma, patrijarhata i konzervativnosti. Elitu stranaca ismijava indirektno, stavljajući ih u situacije u kojima se ne snalaze i u kojima njihova primitivnost izlazi na vidjelo. Lik stranca je uveden u priču zbog objektivnosti koja se, udaljavanjem likova sa prostora o kojima se piše, povećava. Odabran je Englez jer je riječ o samoprozvanom superiornom narodu u svakom pogledu. Tu sliku Engleza *Sahib* razbija. Vrijedan pomena, znakovit je motiv Oskara Vajlda. Zapad je ovog pisca, neopraštajući mu homoseksualno opredjeljenje, odveo u smrt, da bi, nekoliko godina potom, postao najglasnijim liderom u borbi za LGBT prava. Da ih licimjernost nije napustila, govori priča o Sahibu. *Jedva je objasnio nekom svom tetku da Bosna nije u Africi*¹⁹⁷. Razlozan je autorov pomen Afrike. Sanja Lazarević Radak¹⁹⁸ objašnjava: *Ona je ovde upotrebljena kao*

¹⁹⁶ Hansen-Kokoruš, Renate, *Kolonialismus und Identität im Roman „Sahib“ von Nenad Veličković*, u „Die Welt der Slaven“, München 2007, sv. 2, str. 372-385. U radu korišteno prevedeno izdanje, objavljeno u časopisu „Novi Izraz“ knjiga 9, broj 37-38, u izdanju P.E.N. Centra, Sarajevo, 2007, strana 88.

¹⁹⁷ Veličković, Nenad, *Sahib*, Sarajevo, Omnibus, 2010, strana 54.

¹⁹⁸ Lazarević Radak, Sanja, *Orijentalistički stereotipi i balkanistički diskurs: Dva veka popularne književnosti o Balkanu* u zborniku radova „Sarajevski filološki susreti II“, Sarajevo, Bosansko filološko društvo, 2014.

metafora odsustva civilizacije i, za razliku od slika Azije koje prate asocijacije na erotičnost i mudrost, ostaje samo mesto tame i razlike. Ovaj deo sveta označen je kao "crni kontinent" lišen svetlosti zapadne civilizacije, obrazovanja, kulture, religije, industrije i progresa, te ističe da su rani istraživači naglašavali razliku između Evrope i Afrike da bi prikazali simbolički rascep između Zapada i Balkana. Opet svjedočimo autorovoj vještini da težim, obilaznim putem plasira ideje svojih likova uključujući najrazličitije motive.

Narativ se u *Sahibu*, u svakom segmentu svodi na kritiku komodifikacije. Dakle, nije riječ o komodificiranju jednog polja, nego njenom zahvaćanju svih polja ljudskog života. Kapitalistička apsolutna orijentacija ka tržištu radi sticanja profita ironizirana je do maksimuma. Autor otkriva da je vrijeme tranzicije dovelo do tržišnog vrednovanja svega onoga što nikada do tada nije imalo ekonomsku vrijednost tipa identitet, iskustvo, znanje, pa u konačnici i ljudski život, sve je pretvoreno u potrošačku robu. Autor pokazuje nezadovoljstvo kapitalista, njihovu vječitu pohlepu i želju za rastom profita, stalnim obrtom novca i nemogućnost zaustavljanja. Poruka je jasna: kapitalizam nastoji da komodificira sve što se komodificirati može, a kada to učini čovjek će već biti smrvljen u njegovim kandžama i neće se moći vratiti u prvobitno stanje i nikada više neće moći da razmišlja drugačije no robno-novčano. Prvi korak u toj borbi jeste izgraditi svijest o tome gdje i kako živimo kako bismo se uspjeli suprotstaviti pozapadnjačenim tendencijama modernog života i vratiti se duhovnom životu.

Kontekst romana

Romanom *Sahib* se šalje poruka, ne samo o izravnoj vezi između životne realnosti i književnosti, u to odavno nemamo nikakve sumnje, nego o snažnoj isprepletenosti književnosti sa prošlošću (što podrazumijeva, i budućnošću). Književnost bilježi promjene. Tačno je da *Sahib* ismijava vrijeme današnjice, otvarajući temu bosanskohercegovačkog tranzicijskog vremena iz perspektive kulturne, socijalne, pa i ideologijske drame,¹⁹⁹ ali veoma je važno osvijestiti korijene tih problema. Dakle, današnji kapitalizam u uzročno-posljedičnoj vezi je sa ratom. Rat je rezultirao snažan prodor kapitalizma i ubrzao njegov razvoj. Stabiliziranje je, pored osvajanja, zadržavanja i kontrole novih resursa, vršeno sukobljavanjem sa svim silama koje bi svojim interesima mogle negativno uticati na interese kapitalističkog sistema, što

¹⁹⁹ Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabić, 2009, strana 151.

potvrđuje stalni udar na komunizam u romanu: 1. *Nebrigom o svom zdravlju oni pokazuju šta su naslijedili od svojih socijalističkih roditelja: lijenost, tupost, i jedan potpuno poremećen sistem vrijednosti.*²⁰⁰ 2. *Kredite uglavnom daje velikim socijalističkim preduzećima koja imaju malo posla a mnogo zaposlenih koje po nekim idiotskim (socijalističkim!!) zakonima ne mogu otpustiti.*²⁰¹ 3. *Pokušao sam da to čitam kao neku političku alegoriju. (Ovdje su u doba komunizma naučili da govore i misle dvosmisleno, i ako ih želiš razumjeti, moraš pažljivo slušati ne ono što govore, nego ono što ne govore.)*²⁰² 4. *Za sve to je kriv socijalizam. Naša misija ovdje je da to zlo iskorjenimo. I da kaznimo sve koji još imaju nedoumica.*²⁰³

5. *Dvije naše najbolje čistačice ovdje imaju diplomu pedagoške akademije. Zašto čiste naše toalete, umjesto da rade u vrtićima? Zato što se broj vrtića smanjuje, a broj naših toaleta povećava. To je odličan primjer koliko je kapitalizam bolji sistem od socijalizma. Briga o kapitalističkom izmetu u tranzicijskim društvima plaća se dva puta više nego briga o socijalističkom djetetu. Moja misija ovdje je da ih na to naviknem.*²⁰⁴

Za posljednji navedeni citat, rekla bih da označava jedno od najefektnijih mjesta u romanu koje svjedoči o statusu čovjeka u kapitalističkom sistemu. Poređenje sa izmetom nije hiperbolizirano, samo je još jedan indikator da je od čovjeka važniji i izmet ukoliko se veže uz profit jer kapitalista ne bira ni sredstvo ni način sticanja kapitala. Ovdje treba pomenuti i motiv gubitka nerođenog djeteta koje može da simbolizira prijevremenu čovječiju smrt, odvajanje duše od tijela što ponovno upućuje na dehumanizaciju. Dapače, *Sahib*ov hladni odnos prema rizičnoj trudnoći jedne žene, nedužnom plodu u njenoj utrobi, a kasnije i njegovom gubitku najreprezentativniji je primjer do koje mjere može da ide nehumanost. U konačnici, ne osvjetljava autor *Sahibom* socijalizam, nego pokazuje koliko je kapitalizam mračan, crn. *Sahib* je njegova reakcija na dvije najstrašnije stranice historije ove zemlje: rat, i kolonijalizaciju Bosne.

²⁰⁰ Veličković, Nenad, *Sahib*, Sarajevo, Omnibus, 2010, strana 49.

²⁰¹ Isto, strana 56.

²⁰² Isto, strana 64.

²⁰³ Isto, strana 101.

²⁰⁴ Isto, strana 158.

Zaključak

Ovim radom smo pokazali da Veličković u svoja tri romana koristi različite narativne strategije. U epistolarnom romanu *Sahib* služio se ironijom i humorom kako bi podrio ideološke centre moći današnjeg kapitalizma i kulturalne stereotipe koje Zapad izgrađuje o svojoj periferiji. *Sahib* se tako pokazao kao subverzivan roman koji na svojoj alegorijskoj razini dekonstruira moć koja upravlja današnjim globalnim svijetom. U *Konačarima* humor i ironija podrivaju, unutar romana kao osobne dramske pozornice smještene u muzej, domaću političku i ideološku moć i narative koji ih grade. Začudna perspektiva iz koje pripovijeda djevojčica Maja oneobičava historiju kako bi prikazala stradanje ljudske supstance u nehumanim ratnim uvjetima i čovjekovu nemoć da joj se suprotstavi. *Konačari* su tako prvi humorni roman o ratu u Bosni i Hercegovini. Univerzum različitih narativnih postupaka u Veličkovićevom romanesknom opusu dolazi do izražaja u *Ocu moje kćeri*. Namjesto ironije i humora, kao dominantnih narativnih strategija u ranijim romanima, prisutni su melanholija i refleksija u složenom odnosu između aktuelnog i fiktivnog naratora te glavnog protagoniste romana. *Otac moje kćeri* se odvija i kao dijalog između neimenovanog oca i kćerke, pri čemu bezbroj njenih pitanja i njegovih odgovora dekonstruiraju tranziciju kao prostor prvobitne akumulacije kapitala i kapitalističke logike, kao i čovjeka zarobljenog u tim društvenim uvjetima. Ako su *Sahib* i *Konačari* humorni romani, a *Otac moje kćeri* refleksivan i melanholičan, onda se pokazuje da je Veličković romansijer koji na vrlo različite načine oblikuje svoja djela i time zaslužuje značajno mjesto u tekućoj bosanskohercegovačkoj romanesknoj praksi.

Možda nismo mogli, kvantitativno i temporalno ograničeni, da u jednom recepcijskom radu pristupimo svakom segmentu romana kako bismo željeli, premda ni ne smatramo da je to ikad

moguće - ali onaj mali dio koji smo postigli, ostat će da svjedoči činjenici da, ma koji strukturalni dio Veličkovićeveih romana razlagali na mnoštvo manjih pa i dalje, vodit će uvijek jednoj istoj spoznaji - poetički postulati koje je on ostvario u svojim romanima tiču se etičke odgovornosti književnosti. To će potvrdi Kazazovu²⁰⁵ tezu da je roman svojom poetikom svjedočenja zaslužio status priče koja ima nakanu da moralizira društvo. But konstatuje da *pisac stvara svoje čitaoce*.²⁰⁶ Može da ih stvori loše i dobro. Veličković stvara dobro, to jest čini da vide ono što ranije nisu vidjeli, uvodeći ih u potpuno nov poredak percepcije i doživljavanja. To je važan segment piščeve poetike, a od njega se ne očekuje već mu nalaže da kao umjetnik ima obavezu, koja je suštinski dio njegove estetičke obaveze, da *dobro piše*.²⁰⁷ Drugim riječima, hoćemo kazati da je to i uspio, pa možemo tek sada iz ove pozicije, kada smo, još na samom početku sakupljanja čitalačkih iskustava i književnih znanja, u *Konačarima*, *Ocu moje kćeri* i *Sahibu* uspjeli da to prepoznamo.

²⁰⁵ Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009, strana 155.

²⁰⁶ But, Vejn, *Retorika proze*, Beograd, Nolit, 1976, strana 425.

²⁰⁷ Prema: But, Vejn, *Retorika proze*, Beograd, Nolit, 1976, strana 415.

Literatura

1. Ahmetagić, Jasmina, *Pripovedač i priča*, Priština, Institut za srpsku kulturu, 2014.
2. Bahtin, Mihail, *O romanu*, Beograd, Nolit, 1989.
3. Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd, Nolit, 1967.
4. Bahtin, Mihail, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, Nolit, 1978.
5. Bajramović, Muris, *Bosanskohercegovačka metaproza*, Sarajevo, Bookline, 2010.
6. Bal, Mike, *Naratologija; Teorija priče i pripovedanja*, Beograd, Narodna knjiga, Alfa, 2000.
7. Bertolino, Nikola, *Vreme inkubacije* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2003, broj 4.
8. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
9. Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, dopunjeno izdanje; Zagreb, Matica hrvatska, 2000.
10. But, Vejn, *Retorika proze*, Beograd, Nolit, 1976.
11. Debeljak, Aleš, *Andeli i zmajevi* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2002, broj 1.
12. Denić-Grabić, Alma, *Bosanskohercegovački roman na kraju 20. stoljeća*, Brčko, BZK „PREPOROD“, 2010.
13. Đorđević, Mirko, *Književnost populističkog talasa* u „Srpska strana rata“, Beograd, Republika, 1996.
14. Fuko, Mišel, *O drugim prostorima*, Glasje, 1996, br. 6.
15. Genette, Gérard, *Metalepsa; Od figure do fikcije*, Zagreb, Disput, 2006.

16. Genette, Gérard, *Tipovi fokalizacije i njihova postojanost* u „Suvremena teorija pripovjedanja“, Zagreb, Globus, 1992.
17. Hansen-Kokoruš, Renate, *Kolonijalizam i identitet u romanu „Sahib“ Nenada Veličkovića* u „Novi Izraz“, Sarajevo, P.E.N. Centar, 2007, knjiga 9, broj 37-38.
18. Ileš, Tatjana; Sablić Tomić, Helena, *Grad između pamćenja i zaborava*, Zagreb-Split, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti; Književni krug, 2011.
19. Janković, Damir, *Transmedijalna naratološka analiza filmske adaptacije romana „Nepodnošljiva lakoća postojanja“ Milana Kundere*, Osijek, Akademija za umjetnost i kulturu, 2018.
20. Jukić, Tatjana, *Souls and Apples, All in One: Bosnia as the Cultural Nexus in Nenad Veličković's "Konačari"* u „Style“, Fall, 1996, broj 30.
21. Kazaz, Enver, *Bošnjачki roman 20. Stoljeća*, Zagreb-Sarajevo, Zoro, 2004.
22. Kazaz, Enver, *Etički poraz pobjednika; Slika revolucionarnog terora u „Glavom barutu“ Branka Ćopića*, portal „Strane“, 2015.
23. Kazaz, Enver, *Krvavi lom društva i poetički prevrati romana* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2006, broj 13.
24. Kazaz, Enver, *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic, 2009.
25. Kazaz, Enver, *Nova pripovjedačka Bosna* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2006, broj 14.
26. Kazaz, Enver, *Prizori uhodanog užasa* u „Sarajevske sveske“, Sarajevo, 2004, broj 5.
27. Kazaz, Enver, *Subverzivne poetike; tranzicija, književnost, kultura, ideologija*, Zagreb-Sarajevo, Synopsis, 2012.
28. Kordić, Snježana, *Jezik i nacionalizam*, Zagreb, Durieux, 2010, strana 183.
29. Lazarević Radak, Sanja, *Orijentalistički stereotipi i balkanistički diskurs: Dva veka popularne književnosti o Balkanu* u zborniku radova „Sarajevski filološki susreti II“, Sarajevo, Bosansko filološko društvo, 2014.
30. Lešić, Zdenko, *Jezik i književno djelo*, Sarajevo, Svjetlost, 1975.
31. Lešić, Zdenko, *Ko to tamo govori* u „Novi izraz“, P.E.N. Centar BiH, Sarajevo, 2011, broj 53-54.
32. Lešić, Zdenko, *Pripovjedač Ivo Andrić* u Zbornik radova „Ivo Andrić – 50 godina kasnije“, Sarajevo, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, 2012.

33. Lujanović, Nebojša, *Odgovor Vlade Bulića i Andreja Nikolaidisa na reaktivaciju epskog narativa* u „Komparativni postsocijalizam“, Zagreb, Zagrebačka slavistička škola, 2013.
34. Ljubas, Zdravko, *Jezikom do političkih ciljeva*, 2019, www.dw.com
35. Meštrović, Martina, *U potrazi za istinom (nisko, visoko i relativizirano u romanu „Ime ruže“ U. Eca)*, Osijek, Filozofski fakultet, Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku, 2016.
36. Nemeć, Krešimir, *Čitanje grada ; urbano iskustvo u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, Ljevak, 2010.
37. Nikčević, Sanja, *Komedija u Domovinskom ratu ili borba humorom za tjelesno ili duševno zdravlje* u Zbornik radova: „Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru : Prvi svjetski rat u kulturnom pamćenju“, Zagreb-Split, HAZU; Književni krug, 2015.
38. Paljug, Ivana, *Adaptacija roma Črna mati zemla*, Zagreb, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2020.
39. Perišić, Dijana, *Die erzählerische Darstellung des Bosnienkrieges*, Beč, Univerzitet u Beču, 2013, strana.
40. Peti, Anita, *Ironija u dramaturgiji Antuna Šoljana* u „[Croatica : prinosi proučavanju hrvatske književnosti](#)“, Zagreb, 1990, god 21.
41. Petrović, Svetozar, *Književno djelo kao igra* u „Nauka o književnosti“, priredio Zdenko Lešić, Beograd, Službeni glasnik, 2009.
42. Pobrić, Edin, *Vrijeme u romanu; od realizma do postmoderne*, Sarajevo, BH Most, 2006.
43. Prop, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, Dnevnik, 1984.
44. Sablić Tomić, Helena, *Naratoške osobine autobiografije u razdoblju hrvatske moderne*, Zagreb-Split, HAZU Književni krug, 2002.
45. Scheifinger, Laura, *Kriegstexte: Kindertexte. Eine Lektüre der Romane von Saša Stanišić, Nenad Veličković und Bora Ćosić*, Textfeld Suedost. Dostupan na: <https://www.textfeldsuedost.com/kulturwissenschaft/kriegstexte-kindertexte/>
46. Szperlik, Ewa, *Muzej, Amerika, Gynaecium ili ratište – gdje se zbivaju priče o ratu 90-ih u Jugoslaviji?* u „Sarajevski filološki susreti III, Zbornik radova; knjiga II“, Sarajevo, Sarajevsko filološko društvo, 2016.
47. Šikić, Anita, *Evolucija pripovjedača u novelistici Slobodana Novaka* u „Croatica“, Zagreb, 1988.

48. Uspenski, B. A, *Poetika kompozicije*, Beograd, Nolit, 1979.
49. Veličković, Nenad, *Davo u Sarajevu*, Sarajevo, Buybook, 2016.
50. Veličković, Nenad, *Konačari*, Sarajevo, Omnibus, 1999.
51. Veličković, Nenad, *Laža i apanaža*, Beograd, Fabrika knjiga, 2017.
52. Veličković, Nenad, *Otac moje kćeri*, Sarajevo, Omnibus, 2010.
53. Veličković, Nenad, *Sahib*, Sarajevo, Omnibus, 2010.
54. Veličković, Nenad, *Školokrečina*, Sarajevo, Mas Media Sarajevo; Fond otvoreno društvo BiH, 2015.
55. Vervaet, Stijn, *Writing war, writing memory: the representation of the recent past and the construction of cultural memory in contemporary Bosnian prose* u „Neohelicon“, 2011, broj 38.
56. Vojnović, Branka, *Sarajevska ratna priča: naracija, empatija, etika*, Filozofski fakultet u Zagrebu, 2012.
57. Volš, Ričard, *Ko je pripovedač*, Reč, 1999, broj 52.
58. Zagoda, Tomislav, *Humoristične subverzije nacionalističke ideologije*, strana 270/271. Rad ne sadrži bibliografske podatke. Dostupan u pdf-u na stranici *Hrvatske znanstvene bibliografije*; www.bib.irb.hr
59. Wierod Borčak, Fedja, *A Children's Literature? Subversive Infantilisation in Contemporary Bosnian-Herzegovinian Fiction*, Växjö, Linnaeus University, 2016.
60. Wood, James, *Proza na djelu*, Zagreb, Ljevak, 2008.
61. www.enciklopedija.hr

