UNIVERZITET U SARAJEVU – FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KNJIŽEVNOSTI NARODA BOSNE I HERCEGOVINE

Slika rata u romanu *Liber memorabilium* Ivana Lovrenovića, zbirci priča *Sarajevski marlboro* Miljenka Jergovića i romanu *Istočno od Zapada* Vlade Mrkića

ZAVRŠNI RAD

STUDENTICA: MENTOR:

Dalila Palavra prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2024.

UNIVERSITY OF SARAJEVO – FACULTY OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF LITERATURES OF THE PEOPLES OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

The depiction of war in the novel *Liber memorabilium* by Ivan Lovrenović, the short story collection *Sarajevo Marlboro* by Miljenko Jergović, and the novel *East of the West* by Vlado Mrkić

FINAL MASTER'S THESIS

STUDENT: Dalila Palavra

MENTOR: prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2024.

Univerzitet u Sarajevu – Filozofski fakultet

Odsjek za književnosti naroda Bosne i Hercegovine

Dalila Palavra

Indeks br. 3577/2021; redovna studentica.

Slika rata u romanu *Liber memorabilium* Ivana Lovrenovića, zbirci priča *Sarajevski marlboro* Miljenka Jergovića i romanu *Istočno od Zapada* Vlade Mrkića

Završni rad

OBLAST: Interkulturalno izučavanje južnoslavenskih književnosti

KANDIDATKINJA: MENTOR:

Dalila Palavra prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2024.

SAŽETAK

Predmet ovog magistarskog rada je slika rata u romanu *Liber memorabilium* Ivana Lovrenovića, zbirci priča *Sarajevski Marlboro* Miljenka Jergovića i romanu *Istočno od Zapada* Vlade Mrkića. Rad je nastojao problematizirati način razumijevanja rata u književnim djelima trojice autora koji pripadaju istom poetičkom izrazu, istoj mikroepohi označenoj ratom u Bosni i Hercegovini (1992–1995). Sva tri umjetnička djela donose sliku rata, cilj rada bio je pokazati kakva je ta slika, kako je zapamćeno ratno stradanje, kakva instanca priča priču, kojim postupcima i s kojim ciljem. Navedena djela su uspoređena, s ciljem objašnjavanja odlika tzv. ratnog pisma, ali i isticanja posebnosti svakog od odabranih tekstova. Rad je nastojao da osvijetli rat kao granični događaj koji mijenja sve, a u čijem je centru pojedinac – svjedok ratnih stradanja. Osim analize djela i odgovora autora na rat, rad se bavio utjecajem ratnih događaja na književnost samu. Poetika svjedočenja je signal kraja postmoderne na postjugoslavenskom prostoru pa je objašnjeno zašto je tako. Posmatro se koncept svjedočenja, dekonstrukcije monumentalističkog shvatanja povijesti i koncept istine u fikciji. Izabrana djela su analizirana iz aspekta naratološke, etičke i empatijske[1] kritike. Mikrosvemiri pripovjedača koji pričaju svoju priču postavljeni su u suprotnost prema kulturnom pamćenju političkih i ideoloških elita. Rad je pratio poziciju čovjeka usred ratnog užasa u kontekstu bosanskohercegovačkog antiratnog romana i antiratne pripovijetke. Pred sobom smo imali tri djela koja su dio narativa nastalog kao reakcija na ratni konflikt 1992–1995, a čitali smo ih s vremenske distance od trideset godina. Vlado Mrkić je objavio svoj roman 1997, Jergović i Lovrenović objavili su roman i pripovijetke 1994. godine. Jedino je, dakle, Mrkić objavio svoje djelo dvije godine nakon kraja samoga rata. Sva su tri djela nastala u toku ratnog vihora, napisana su iz pozicije žrtve koja daleko od fronta prati sve što se ispred nje dešava.

[1] U svojim radovima je Branka Vojinović (2012) "Empatija u književnosti: Uloga lika u sabotaži nacionalističkih stereotipa i generalizacija", *Filološke studije*, 10(2) koristila etičku i empatijsku kritiku u analizi odabranih djela antiratne književnosti, a u (2019) "Narativni postupci poetike svjedočenja u bosanskoj ratnoj prozi", u: *Philological Studies, 6* (2) radila je analizu iz naratološkog, empatijskog i etičkog aspekta kako će biti učinjeno i u ovome radu.

ABSTRACT

The subject of this master's thesis was the depiction of war in the novel *Liber Memorabilium* by Ivan Lovrenović, the collection of short stories *Sarajevo Marlboro* by Miljenko Jergović, and the novel *East of the West* by Vlado Mrkić. The thesis aimed to explore the understanding of war in the literary works of three authors who belonged to the same poetic expression and the same micro-epoch marked by the war in Bosnia and Herzegovina (1992–1995). All three artistic works portrayed the war, and the goal of the study was to show what this depiction was like, how the wartime suffering was remembered, what narrative instance told the story, by what methods, and with what purpose. These works were compared to explain the characteristics of the so-called "war writing," while also highlighting the distinctiveness of each analyzed text. The study attempted to shed light on war as a boundary event that changed everything, with the individual — witness to the wartime suffering — at its center. Besides analyzing the works and the authors' responses to the war, the thesis also explored the impact of wartime events on literature itself. The poetics of testimony signaled the end of postmodernism in the post-Yugoslav space, and the thesis explained why this was the case. The concept of testimony, the deconstruction of the monumental understanding of history, and the concept of truth in fiction were examined. The selected works were analyzed from the perspective of narratological, ethical, and empathetic criticism. The microcosms of the narrators who told their stories were contrasted with the cultural memory of political and ideological elites. The thesis tracked the position of the individual amid the horrors of war in the context of the Bosnian-Herzegovinian anti-war novel and anti-war short story. The study analyzed three works that were part of the narrative that emerged as a reaction to the war conflict of 1992–1995, and they were read and interpreted from a distance of thirty years. Vlado Mrkić published his novel in 1997, while Jergović and Lovrenović published their works in 1994. Thus, only Mrkić published his work two years after the end of the war. All three works were created during the whirlwind of war, written from the position of a victim who, far from the front lines, observed everything happening before them.

Ključne riječi: slika, rat, modernizam, postmodernizam, postističke poetike, monumentalistički koncept povijesti, povijest odozdo, novohistorijski roman, hibridni žanr, kratka priča, poetika svjedočenja, fikcija, fakcija, etika čitanja, narativna empatija, naratologija.

Keywords: depiction, war, modernism, postmodernism, postist poetics, monumental concept of history, history from below, new historical novel, hybrid genre, short story, poetics of testimony, fiction, faction, ethics of reading, narrative empathy, narratology.

Sadržaj

1 Uvod 1

2 Ključni pojmovi i koncepti 2

2.1 Slika 2

2.2 Rat (raspad Jugoslavije, početak kraja, lična dimenzija rata) 3

2.3 Od modernizma i postmodernizma do novorealizma 9

2.4 (Anti)ratno pismo 14

2.5 Monumentalistički koncept prošlosti i njegova dekonstrukcija (historiografska metafikcija/novohistorijski roman) 19

2.6 Poetika svjedočenja 23

2.7 Istina u fikciji i (pseudo)auto(biografija) 28

3 Mogućnosti interpretacije 33

3.1 Etički, empatijski i naratološki pristup analizi ratne proze 33

3.2 O odabranim djelima i njihovim autorima 38

3.3 Odgovor na rat u *Sarajevskom Marlboru* 41

3.4 *Liber memorabilium* i njegove slike ratova 47

3.5 *Istočno od Zapada,* slika rata u graničnom prostoru 52

4 Zaključak 62

5 Literatura 63

1 Uvod

Rat u Bosni i Hercegovini (1992–1995) predstavlja jedan od najtragičnijih događaja u Evropi tokom druge polovice 20. stoljeća. S raspadom zajedničke države, pojavila se prijetnja raspada i interliterarne književne zajednice tog prostora. Umjesto toga, iz tog razdoblja proizašla je nova generacija književnika koja je svojim književnim radom kreirala fenomen *ratnog pisma,* da bi njime jasno izrazili svoj antiratni stav. Rat je promijenio sve — od državnog uređenja i društvene atmosfere do poimanja recentne historije, pa tako mijenja i smjer u kojem se razvijala književnost. U tom, ratnom, kontekstu, književnost teži postati ključno sredstvo za razumijevanje, artikulaciju i očuvanje alternativnog sjećanja na ratne strahote svjedočeći o sudbinama običnih ljudi koji su se našli usred povijesne apokalipse.

Ovaj magistarski rad istražuje prikaz rata u tri značajna književna djela koja pripadaju istoj mikroepohi obilježenoj ratom: romanu *Liber memorabilium* Ivana Lovrenovića, zbirci priča *Sarajevski Marlboro* Miljenka Jergovića i romanu *Istočno od Zapada* Vlade Mrkića. Ratno pismo, zbog potrebe da svjedoči, obnavlja tradiciju pripovijedanja kako bi književni tekst postao etičko svjedočanstvo i dokument. Ovaj rad pokušava objasniti kako fikcija može biti dokument i to analizom procesa: prelaska iz visokog modernizma u postmodernizam, pretakanja iz žanra u žanr, iz historiografije u fikciju, sve s ciljem kreiranja kontranarativa koji nudi alternativno razumijevanje rata.

Cilj ovog rada je pokazati kako odabrana djela reflektiraju iskustvo ratnog stradanja i analizirati narativne postupke koji stoje iza tih prikaza. Pored toga, rad se bavi širim kontekstom ratnog pisma, specifičnostima ovog književnog fenomena i utjecajem ratnih događaja na književnost. Posebna pažnja posvećena je konceptima svjedočenja, dekonstrukcije monumentalističkog shvatanja povijesti i istine u fikciji. Kroz naratološku, etičku i empatijsku kritiku, ovaj rad će istražiti kako mikrosvemiri pripovjedača stoje u suprotnosti prema kulturnom pamćenju političkih i ideoloških elita.

2 Ključni pojmovi i koncepti

2.1 Slika

Slika je u Rečniku književnih termina (1986:737) definirana kao termin koji se odnosi na kompoziciju književnog djela, u kojemu označava zaobljen prikaz isječka pojavnog ili psihičkog svijeta. U Rječniku bosanskoga jezika slika ima šest definicija, u ovom radu se slika podrazumijeva u svom prenesenom značenju – kao ono što se može vidjeti, opaziti, kao prizor (*bila je to stravična slika stradanja*), u značenju onoga što se stvara u mašti ili obnavlja u sjećanju (*kroz glavu mi prolaze slike*), i u svom književnom značenju kao opis čega (*slika male čaršije*). Koristim tri navedena značenja jer interpretacijom se odabranih djela nastoji doći do shvatanja cjelokupne slike, do dostizanja preciznog opisa jedne situacije u jednom trenutku vremena, ali se do te slike dolazi postupcima opisivanja stvarnih, živih slika koje pripovjedač vidi pred sobom ili onih slika o kojima mašta ili kojih se prisjeća.

Kada gledamo sliku, tj. nešto statično, ne želimo samo spoznati što je na njoj predstavljeno, nego i ono što se dogodilo. (...) Sve što vidimo, dakle, nastojimo razumjeti i shvatiti u prostoru i vremenu, odnosno u njihovoj logičkoj povezanosti, što je i osnova svake pripovijesti (Zupan Sosič 2021:54).

Pripovijedanje je pored dijaloga i opisa ključni dio pripovijesti ili priče. Pripovijest postoji, naravno, i izvan književnosti, ona je zapravo čovjeku toliko prirodna da on bez priče o sebi i drugima ne bi ni postojao. On sebe i svijet oko sebe definiše pamteći nekakvu priču, koju, upotrijebimo li sinegdohu, može predstavljati jedna ili niz slika. Slika će biti isječak koji u sjećanje zaziva jedno cijelo iskustvo. Zamislimo li ili promotrimo li fizičku ili mentalnu sliku, proces njenog razumijevanja ne znači samo identifikaciju onoga što se na slici nalazi, već i imaginaciju i interpretaciju cijelog konteksta u kojem se prikazani trenutak odvija. Rekonstruišemo niz događaja koji su se odvili tada i tamo, stvaramo uzročno-posljedične veze, povezujemo slične slike iz svoga iskustva i stvaramo novo razumijevanje i novu priču, metapriču o priči koju nam drugi govore. Kako ćemo tumačiti sliku zavisi od naše

odgovornosti, znanja i opreza. U ovom radu, bit će tumačena s vremenske distance, tako su birana i djela koja će nam dati one slike iz kojih vrijedi da nastane narativ o ratu onima koji rat nisu doživjeli.

2.2 Rat (raspad Jugoslavije, početak kraja, lična dimenzija rata)

Kada jednom izbije, rat postaje izvor nasilja koje se stalno reprodukuje: on iz temelja menja predstave, osećanja, ciljeve, ponašanje i identitete ljudi. Tako se dogodilo da su inače pristojni građani pod plaštom viših nacionalnih interesa ušli u potpuno lične skobe sa susedima, čime je rat istovremeno dobijao i ličnu dimenziju. Tako se, pod određenim okolnostima, i poznanici razilaze. (Čalić, 2012:396)

…toliko je šavova po kojima se jedno društvo može poderati, kad dopadne manipulatorima u ruke. (Maass, 2024:340)

Rat je u *Rječniku bosanskoga jezika* definisan kao oružani sukob velikih ratnih razmjera između dvaju ili više država, naroda; u prenesenom smislu rat je žestoko neprijateljstvo ili svađa u kojoj se koriste sva sredstva.

Rat i njegovi pratioci – kukavičluk i junaštvo – univerzalne su osobine rata[2] (Maass 2024:8).

[2] Peter Maass je američki novinar koji je radio kao ratni reporter u Bosni za vrijeme rata. Njegova knjiga *Ljubi bližnjega svoga* je sastavljena od priča ljudi koje je intervjuisao, vlastitih misli i emocija, agonije koju prolazi kao instanca koja je svojevoljno došla na zaraćen teren, zbunjenosti koju osjeća ne shvatajući zašto ovi ljudi ratuju i konačno iznošenja na vidjelo univerzalnih mehanizama koji dovode do rata, specifičnosti ovog rata, raskrinkavanja laži u koje je svijet vjerovao, patnji za koje svijet nije znao i napokon odgovora na pitanje zašto rat. Najznačajnije rečenice ove knjige su razbile predrasude o Balkanu kao zvjerinjaku, o Srbima, Hrvatima i Bosancima kao životinjama kojima je u krvi da se kolju i donijele poprilično precizno i analitično stajalište o uzrocima krvavog raspada Jugoslavije i agresije na Bosnu i Hercegovinu.

Za potrebe ovoga rada i analize odabranih djela važno je znati historijski kontekst[3] u kojem ona nastaju. Od 1992. do 1995. trajao je rat na prostoru Bosne i Hercegovine. Ovaj rad se neće baviti prirodom rata, samo njegovim utjecajem na običan, ljudski život. Veliki su sudovi već presudili. Ovom je ratu prethodio raspad bivše države Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije (Prva Jugoslavija je postojala od 1918, a Socijalistička Jugoslavija od 1945. godine) čija je republika bila i Bosna i Hercegovina. U svojoj knjizi Istorija Jugoslavije u 20. veku, Mari-Žanin Čalić (2013:327–383) jednom od posljednjih poglavlja daje naziv *Posle Tita* te se referira na godinu 1989. kao na *početak kraja.* Dakle, nakon smrti predsjednika i osnivača Druge Jugoslavije dešavaju se i lomovi drugih komunističkih društava širom Evrope, a Jugoslavija doživljava sistemsku krizu. Individualni interesi pokrajina postaju važniji od općeg dobra države u cjelini. Ideje političkih sloboda, demokratizacije i tržišne ekonomije povećale su krizu komunističkog režima. Uvedena je privatizacija, ukinuti su socijalistički oblici slobode, privredni rast je počeo opadati. Skupština Srbije izglasava ukidanje autonomije pokrajina, što dovodi do tenzija na Kosovu. U maju 1989. Slobodan Milošević postaje predsjednik Srbije, s idejom da preoblikuje jugoslavenski ustav. Za to vrijeme Slovenija traži nezavisnost. Održavaju se multipartijski izbori, pa se formiraju i nacionalne stranke za koje su ljudi u takvim vremenima krize počeli vjerovati da jedino one mogu predstavljati njihove interese. *Miloševićev prvi genijalni potez je bio kad je shvatio, mnogo prije svojih pandana u Istočnoj Evropi i političkih eksperata na Zapadu, da je komunizam osuđen na propast. (...) Drugi genijalni potez, ovaj ispunjen zlom, bio je kad je shvatio da postoji samo jedan način da se preživi raspad komunizma i ostane na vlasti – zaigrati na nacionalističku kartu i govoriti Srbima da zaborave Jugoslaviju i usresrede se na borbu protiv zamišljenih neprijatelja* (Maass 2024:149). Religija postaje vrlo važna i postaje tačka razdvajanja. Oko novih nacionalnih ideja formiraju se i nove elite koje su populizmom lako zadobile podršku naroda. Takve političke tendencije povećale su tenzije, nacionalizam i tako dovele do sloma bivše države. Propagandni materijali na radiju, televiziji i u novinama ponajviše su utjecali na oblikovanje mišljenja naroda.

Čalić (2012:394–397) dalje govori da su politički lideri koristili medije za svoju zapaljivu retoriku i tako produbljivali postojeće podjele između etničkih i nacionalnih grupa koje su živjele zajedno. Mediji su izvršili izuzetno moćan utjecaj na portretiranje drugih nacija kao

[3] U poglavlju Rat se pozivamo na knjigu Mari Žanin-Čalić *Istorija Jugoslavije*. Parafrazirano je ono što je naučeno iščitavajući navedenu knjigu.

prijetećih i neprijateljskih. Senzacionalizam, selektivno izvještavanje i iskrivljavanje činjenica stvorili su opću atmosferu straha i neprijateljstva. Združivanje svih Srba u jednu državu postao je ultimativni cilj. Srpsko pitanje iz 19. vijeka postalo je ponovo aktuelno. Milošević je želio nezavisnu Srbiju u kojoj će živjeti svi Srbi, sprječavanje secesije nije uopće bio njegov cilj. Tako je medijska mašina koja je razbuktavala mržnju bila dio *postmodernog stanja*[4]. Jean-Francois Lyotard postmodernim stanjem zove krizu znanja u onom dobu što ga označavamo kao postmoderno[5]. On povezuje pojam naracije ili priče sa pojmom znanje, odnosno naslanjajući se na Foucaultovu tezu da je priča instrument moći i dominantnih ideologija, najavljuje krizu znanja. Nepovjerenje u one koji drže moć u svojim rukama je nepovjerenje u znanje koje oni proizvode i šalju masama putem institucija moći – najprije medija i škola. *Paradoksalno je da u našem novom, 'informacijskom društvu', većini informacija očito ne treba vjerovati, jer one više predstavljaju manipulativno sredstvo za stvaranje lažnog imidža vlastodržaca nego sredstvo za unapređenje znanja* (Butler 2007:3). Upravo ovo o čemu su pisali Butler, Lyotard i Foucault pokazalo se tačnim na primjeru (post)jugoslovenske stvarnosti. Znanje je u modernom dobu kao i informacija smatrano vrijednošću, nije bilo sumnje u dobrobit i tačnost onoga što bismo učili, zato je upravo znanje iskorišteno u svrhu manipulacije. Informacije koje su slane u eter, pažljivo su odabrane i cilj im je bio jasan – oblikovati mišljenje narodu, uvjeriti ih da je dosadašnji suživot laž, da među njima postoje velike razlike, da trebaju strahovati jedni od drugih, jer su u prošlosti stradavali jedni od drugih. Dok je Tito širio narativ o jedinstvu i bratstvu (čija istinitost ranije nije dovođena u pitanje) i nije dopuštao izljeve nacionalizma u javnosti, vladalo je opće mišljenje da se onakav rat nije mogao desiti. Kada su nacionalisti preuzeli vlast, priča se promijenila, znanje se promijenilo. Na pitanje zašto je Jugoslavija krvavo raspadnuta može se dati nedvosmislen odgovor – zbog priče. Maass (2024:249–250) objašnjava prelazak s komunizma na nacionalizam u Jugoslaviji pred raspadom i raskrinkava najpoznatiju teoriju o Balkanu i stoljetnoj mržnji koja postoji među različitim nacionalnostima koje žive na tom prostoru. Precizno: *Titova smrt je dovela do topljenja tih neprijateljstava držanih na dubokom zamrzavanju, te su ljudi napokon mogli ostvariti svoju vječitu žudnju da se ubijaju do istrebljenja* (Maass 2024:250). Slobodno izražavanje nacionalizma i njegovu ekspanziju u ludilo osigurao je Milošević svojom glađu za vlašću tako što je znao da u vremenima ekonomske krize svi traže krivca, a on je iskoristio

[4] Prema Lyotardu: Lyotard, Jean-François (2005) *Postmoderno stanje*, Ibis-grafika, Zagreb.

[5] Detaljnije o postmodernom i postmodernizmu, mjestu ratnog pisma u svemu tome u poglavljima Od modernizma i postmodernizma do novorealizma i (Anti)ratno pismo.

teoriju o neprijateljstvu onih koji su posljednje godine živjeli u bratstvu i jedinstvu, a to ih bratstvo i jedinstvo nije dovelo do boljitka, nego je uvijek neko manje jednak od drugih u sistemu koji je garantovao jednakost. Neizbježnost krvavog raspada zajedničke zemlje poriče Warren Zimmermann na kojeg se referira Mass (2024:251) i prenosi njegove riječi u potpunosti: *Raspad Jugoslavije je klasičan primjer nacionalizma dirigovanog s vrha prema dnu izmanipulisanog nacionalizma u regionu u kojem je mir historijski prevladavao nad ratom, i u kojem je jedna četvrtina stanovništva bila u miješanim brakovima. Ti manipulatori su podržavali i čak izazvali etničko nasilje na loklanom nivou kako bi izazvali neprijateljstva koja će onda štampa uveličavati, što će dovesti do daljnjeg nasilja.*

Maass cijelom svojom knjigom ruši mit o *životinjama* koje su *jedva dočekale da se poubijaju*, jer je u njima zasijano sjeme mržnje, jer se od pamtivijeka ubijaju i žive u neprijateljstvu. On i sam dolazi u Bosnu vjerujući u taj mit, ali na svome putu počinje shvatati da nije tako. Shvata koliko su ti ljudi isti po njihovim svakodnevnim ritualima, jeziku kojim govore i običajima koje prate. Ističe njihovo slavensko porijeklo koje ih i čini sličnijim jedni drugima nego onim s istoka ili sa zapada s kojima dijele tek religijsku pripadnost. Religijska pripadnost tek počinje značiti razliku kada ovi pojedinci na vlasti shvate da je to osnovno razlikovno obilježje među narodima kojima vladaju i da ih mogu uvjeriti da se zbog toga mrze. Shvata ko su oni koji smišljaju nacionalistički narativ i na koji ga način šire. Zna da su to pojedinci koji su pažljivo izabrali priče koje će mediji prenositi i hipnotisati mase. Shvata zašto cijeli svijet ne zna kome da vjeruje jer ni sam nije znao, dok nije vidio svojim očima. On objašnjava i zašto oni koji nisu podržavali agresiju i koji su bili pametniji od propagande nisu mogli učiniti ništa, stavio se u njihove cipele. Oni koji su smislili teoriju o stoljetnom neprijateljstvu, nisu nikada ni kročili u Jugoslaviju (Maass 2024:251), dok su Zimmermann i Maass svojim očima gledali njen raspad i punopravno mogu svjedočiti, ali i donijeti analitičan spisak razloga njenoga takvog raspada. Maass (2024:251–152) zaključuje, povlačeći paralele s holokaustom, da je antisemitizam bio naravno prisutan i prije nego što je izbio Drugi svjetski rat, kao što je i nacionalizam postojao u Jugoslaviji i dok ga je Tito zabranjivao, ali postojanje netrpeljivosti nije razlog izbijanja rata. Da bi se takav događaj desio, potreban je moćan vlastodržac i njegova potpuna kontrola svih alata moći, napumpavanje tih netrpeljivosti do pucanja i potpuno razrađen i smišljen plan od prvog koraka do cilja, koji je u oba slučaja bio istrebljenje jedne grupe ljudi na osnovu etničke pripadnosti. *Da, Srbija je bila puna nacionalističkih kavgadžija, baš kao što je u Njemačkoj bilo mnogo antisemita, ali nijedan nije bio prepreden kao Milošević (...) bičevati naciju dok je ne zahvati nacionalističko ludilo, kontrolisati medije koji su već bili naoštreni, organizovati*

rat, držati vanjske sile i unutrašnje protivnike po strani – nisu to bili laki zadaci. Potrebno je golemo umijeće i nešto malo sreće. Milošević je imao oboje (Maass 2024:251–252).

Dakle, raspad Jugoslavije je bio kompleksan proces koji je uključio niz političkih, etničkih i socioekonomskih faktora. Prvi problem predstavljale su težnje centraliziranosti države, s jedne strane, i težnje ka većoj autonomiji republika, s druge strane, takvim idejnim razilaženjem stvorile su se tenzije među republikama. Izostanak jasnog i jakog cilja za budućnost zajedničke države oslabio je njihovu povezanost. Drugi problem je bio rastući nacionalizam i formiranje zasebnih nacionalnih identiteta. Treći problem bio je podjela političke moći, a zatim ekonomska i politička kriza. Kombinacijom efekata decentralizacije moći, vođa nacionalista, utjecaja medija i populističkog diskursa došlo je do krvavog raspada Jugoslavije. Slovenija je prva proglasila nezavisnost 1991. godine, zatim Hrvatska koja se tim korakom suočila s ratom sa srpskim snagama. Bosna i Hercegovina je bila sljedeća, desio se ratni sukob na teritoriji BiH obilježen etničkim čišćenjem i genocidom. Dalje je konflikt prešao na Kosovo, gdje se desio još jedan brutalan rat. Internacionalne snage su morale završiti sukobe. Potpisan je Dejtonski sporazum 1995. godine i s njime je u Bosni i Hercegovini uspostavljen krhki mir. Serijom inostranih intervencija i pregovora Jugoslavija se prestala postojati a njene bivše republike postale su nezavisne. (Čalić 2013:345–403)

Čalić (2013:383) u poglavlju *Propadanje* zaključuje da bismo mogli postaviti mnoga pitanja ovome ratu. Da li je oružani sukob koji se desio bio međunarodni ili unutrašnji? Armija koja je do jučer trebala braniti mir zajedničke države, odjednom napada pojedine republike. Time se sve mijenja. Prvo Vukovar, pa Dubrovnik, onda Sarajevo. U poglavlju *Rat u Bosni i Hercegovini*, Čalić (2013:386–390) objašnjava da je Bosna i Hercegovina bila republika od 4,37 miliona stanovnika od kojih 43,5% Muslimana, 31,2% Srba i 17,4% Hrvata. Jugosloveni su činili 5,5% i 2,4% ostalih nacionalnosti. Kaže da niti jedna općina nije bila homogena a da jasne etničke granice nisu postojale. Bosna je bila Jugoslavija u malom. Međutim, sve se počelo raspadati i razdvajati po etničkom principu. Kada su Hrvatska i Slovenija priznate kao nezavisne, Muslimani i Hrvati nisu željeli ostati u Jugoslaviji u kojoj dominiraju Srbi. Šestog aprila 1992. Bosna i Hercegovina je priznata kao nezavisna država, sljedećeg dana bosanski Srbi proglašavaju svoju nezavisnost i uz podršku JNA započinju osvajanje teritorije i na naredbu generala Ratka Mladića protjerivanje nesrpskog stanovništva. Kasnije, u jesen 1992. i Franjo Tuđman nastoji spojiti Hercegovinu i Hrvatsku. Cilj je bio ne miješati se. Stvoriti etnički

homogene države te podijeliti Bosnu i Hercegovinu Zagrebu i Beogradu, na račun svih onih koji nisu željeli da se dijele, koji uopće nisu željeli rat.

Za to je vrijeme jedan glavni grad bio pod opsadom. Radnja sva tri odabrana djela dešava se u Sarajevu. Gradu koji je poznat po tome što je u njemu počeo Prvi svjetski rat, što je ugostio Olimpijadu 1984. i što je preživio najdužu opsadu jednog glavnog grada u historiji modernog ratovanja.

Srpske snage su 44 mjeseca držale obruč opsade oko Sarajeva. *Sa okolnih brda nesprestano su ispaljivane granate na grad – nekim danima i do 500 na sat. Snajperisti su namerno nišanili civile, dok su uzimali vodu, stajali u redu za namirnice, sedeli u tramvaju ili jednostavno šetali ulicom* (Čalić, 2012:388).

Ovaj se rad neće dalje baviti sukobom u svoj svojoj ukupnosti, niti razlozima do kojih je došlo do sukoba, neće se baviti onima koji vode rat. *Plemenska trvenja* i *stoljetna mržnja* koje prerastu u haos mogu se objasniti samo ljudskim postupcima, Maass (2024:254) misli da bi mu njegov ujak, prognanik iz nacističke Njemačke rekao da *u svakom društvu postoji ta samodestruktivna snaga, i da njena erupcija u rat ne zavisi o Božijoj volji već o djelima ljudskim, pogotovo djelima vođa.* Mnogo o prirodi ljudi saznajemo kad se desi rat. O onima koji ga pokreću i koji ga trpe. Rat se u ovom radu tiče upravo ovih ljudi koji su ga trpjeli, koju su čekali na vodu u redovima, koji su živjeli bez struje i koji su na svakom koraku mogli biti ubijeni. Ovaj rad će ukazati na značaj dokumentovanja života i smrti običnog čovjeka koji ne može utjecati ni na početak ni na kraj rata, jer se na taj način daje glas onima koji su se našli u ratnom vihoru, borili se da ga prežive, slali poruke mira i molbe svijetu i nosiocima moći da ga zaustave, a oni nisu. Poslije će svojim pričama moliti da se nigdje više i nikad tako nešto ne ponovi, ali će se ipak ponoviti. To ne čini antiratne priče apsurdnim. To što se tragika rata ponavlja nas uči o razlozima nastanka tih sukoba, o načinu na koji mase reaguju na priču i o nastojanju umjetnosti da se odupre svakoj nepravdi. Da nastavni planovi i programi u postjugoslovenskoj stvarnosti ne guraju svoje nacionalizme u prvi plan, ne bismo i danas osjećali netrpeljivost u dejtonskoj Bosni i Hercegovini. Da je *Sarajevski Marlboro* lektira cijelom regionu, umjesto Ćosićevog *Vremena smrti*, možda ne bismo strahovali od ponovnog sukoba, ali to je tema nekog drugog rada.

Priča o bosanskom ratu nekim novim generacijama predstavlja samo priču koja više nije vrijedna pomena. Samoviktimizacija i produbljivanje mržnje među narodima svakako ne trebaju biti dio našeg pamćenja. Ali znanje o onome što je učinjeno civilima, gradovima i selima, znanje o masovnim zločinima koji ne bi smjeli biti ponovljeni više nigdje ključno je i univerzalno. Priča svjedoka Drugog svjetskog rata, svjedoka bosanske priče, Rwande, Darfura, priča svjedoka svakog krvavog rata trebala bi biti primjer onoga što kao civilizacija ne bismo smjeli ponoviti. *Štaviše, ono što se dogodilo tim ljudima dešavalo se i ljudima u drugim zemljama i desit će se ponovo* (Maass 2024:8). Godina je 2024. a Palestina je opustošena. Akademska godina je odavno završena za njih. Jer nema ko da ide na fakultet. Nemaju gdje da idu. Žrtve su broj bez kraja. Gradovi su srušeni do temelja. Godina je 2024. a dešava se genocid. Medijski praćen genocid. A u tom genocidu niču pjesme i priče jer je čovjek biće koje mora da svjedoči i bilježi, ako je ne zabilježi i ne pošalje u svijet, njegova će patnja kao i njegov život postati samo dio statistike. U decembru 2023. godine ubijen je palestinski pjesnik Refaat Alareer. Iza njega su ostali stihovi molbe da nastavimo pričati i pisati o onome o čemu je i on pisao[6]: If I must die, you must live to tell my story (...) If i must die let it bring hope, let it be a story.[7]

2.3 Od modernizma i postmodernizma do novorealizma

Šta su moderna i modernizam, postmoderna i postmodernizam i gdje se među njima smjestio fenomen ratnog pisma?

Pošto smo u prethodnom poglavlju objasnili povijesni kontekst rata devedesetih, vrijeme je da objasnimo i književni kontekst u kojem su nastajala djela o ratu devedesetih. Kako se desio

[6] Refaat Alareer bio je profesor engleskog jezika i koosnivač projekta "We are not numbers" osmišljenog da pomogne mladim palestinskim autorima da svjedoče svojim tekstovima, a da to bude prevedeno na engleski i dostupno svijetu.

[7] Stihovi preuzeti s internet stranice: "If I Must Die," A Poem by Refaat Alareer – In These Times.

društveni, ideološki i politički prevrat u stvarnosti, tako se desio i poetički prevrat u književnosti.

Književni periodi su u neraskidivoj vezi s društvenim i povijesnim okolnostima podneblja u kojem nastaje književni izraz. Bilo da se radi o maloj, ili o tzv. velikim književnostima. Historija književnih epoha je historija smjene fokusa s estetskog na društveno, s larpurlartizma na angažiranost, s bijega od stvarnosti na suprotstavljanje stvarnosti. Književnost uvijek nastaje kao reakcija na stvarni život – nekad odluči da od problema pobjegne u esteticizam, a nekada ustaje protiv problema. Kada god se desi neki veliki, prelomni događaj, kao što je rat, književnost ne nastaje radi sebe same. U kakvom god da je smjeru krenula, ona se vraća čovjeku i njegovoj potrebi da svjedoči.

S obzirom da se ovaj rad bavi fenomenom ratnog pisma, njega je važno smjestiti u neki književni period. Da bismo to učinili moramo se dotaći i objašnjenja književnih perioda modernizma i postmodernizma ali i postmoderne i moderne koje predstavljaju megakulture.

Kada se radi o pojmovima moderne, modernizma, postmoderne i postmodernizma često se nailazi na pojmovnu zbrku i nerazumijevanje razlika između njih. U ovome radu su moderna i postmoderna razmatrane prema modelu tumačenja Mikhaila Epsteina[8]. Moderna i postmoderna su dakle općekulturni periodi, megakulture koje su sveprožimajuće – odnose se na kulturu, filozofiju, povijest, umjetnost, pa i običan život. Epstein smatra da moderna počinje u renesansi kada religiocentrična kultura prelazi u antropocentričnu. Čovjek je centar svijeta, misleći subjekt kulture i nauke. Dekartov logocentrizam je vrhunac moderne i njene vjere u čovjeka i genijalnost njegovog uma kojim može postići društvenu utopiju. Moderna traje do 60-tih godina dvadesetog stoljeća sve do pojave postmoderne i književnog pravca postmodernizma unutar nje. Zašto se dešava pad moderne i njenih postulata koji je trajao toliko vremena? Nakon Drugog svjetskog rata i holokausta, te pada ideje o utopijskoj izgradnji besklasnog društva i svijeta izjednačenog s idejom harmonije počelo se sumnjati u veličanstvenost ljudskog uma, te se javlja subjekt sumnje i skepse. Postmoderna predstavlja filozofski i poetički obrat u shvatanju svijeta i reakcija je na modernu – misao, arhitekturu, slikarstvo, muziku, književnost. *Ono što Lyotard želi posebice istaknuti glede postmodernosti jest njezino nastupanje nakon "kraha" što su ga doživjeli svi presudni postulati modernizma na političkom polju. Tu prije*

[8] U djelu *Posle budućnosti : sudbina postmoderne.*

svega misli na pripovijest, ili, moglo bi se reći, "prosvjetiteljsku dogmu" emancipacije čovječanstva, koja jednostavno nije moguća nakon takvih historijskih lomova humanizma poput Auschwitza, kraha totalizirajućeg ekonomijskog diskursa u velikim ekonomskim krizama, ali i sloma emancipacijskog projekta Marxove utopije u realnom socijalizmu (Krivak, 2005:103).

Lyotardova teza je da nakon tragedija, neuspjeha sistema i nezadovoljstva rezultatima velikih projekata i filozofija dolazi do nepovjerenja prema glavnim postavkama moderne koja podrazumijevaju uvjerenje u neprekidni napredak ljudskog znanja, jer je to znanje dovelo do velikih katastrofa. Moderna ozakonjuje samu sebe velikim naracijama poput dijalektike duha, hermeneutike smisla i emancipacije čovječanstva (Lyotard 2005:5). Kako znanje biva ozakonjeno pričom, a priču proizvode institucije, tako je legitimiranje znanja jednako legitimiraju institucija čiji je humanizam upitan. Zato postmoderna odbacuje velike naracije. Prosto rečeno, ako je moderna smatrala logocentrizam i utopiju vrhovnim pojmovima, postmoderna zastupa distopiju i dekonstrukciju logocentrizma.

S obzirom da je modernizam posljednji pravac u umjetnosti moderne prije nastupanja postmoderne i njenog postmodernizma, valja vidjeti osnovne odlike modernizma na južnoslavenskom prostoru. Ibrahimović, Kazaz (2003:156) objašnjavaju da se smjena modernizma i postmodernizma desila od kraja Drugog svjetskog rata do kraja dvadesetog stoljeća, određujući trajanje modernizma (kojeg čine pravci: socrealizam, intimizam, egzistencijalizam, neoimpresionizam, neosimbolizam i neoavangardizam) od pedesetih godina dvadesetog stoljeća do osamdesetih godina uz napomenu da njegove odlike nastavljaju postojati u književnosti i dalje do samog kraja stoljeća.

Dakle, odnos postmodernizma prema modernizmu je tipično protivrečan (...) on ne označava ni jednostavan i radikalan raskid s modernizmom, ni pravolinijski kontinuitet, kako kaže Hutcheon (1996:40). Ibrahimović i Kazaz (2003:156) određuju početak postmodernizma sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća i njegov prestanak krajem devedesetih kada nastupa novorealizam i nova osjećajnost.

Važno je napomenuti da modernizam njeguje tri stvari (Ibrahimović, Kazaz 2003:159): autonomiju književnosti naspram političkog diktata, estetski utopizam i ideju univerzalnog humanizma. Jugoslavija je kao i svaki drugi državni aparat koristila i književnost za

proklamovanje svojih ideja i indoktrinaciju, ali je Krležin referat iz 1952. godine dokinuo socrealizam i potpuno se izborio za autonomiju književnosti (Ibrahimović, Kazaz 2003:157), iako je književnost i prije, zbog svoje slobodarske prirode, nastojala da se oslobodi političkog interveniranja. Modernizam se intimizmom u jugoslavenskom prostoru suprotstavio tradiciji socrealističkog pisanja, književnost je prestala služiti ideologiji i počela je brinuti o individui i njenoj tragičnosti u vihoru povijesti, stavljajući univerzalni humanizam u prvi plan. Postmodernizam donosi i želju za revizijom tradicionalnog, za subverzijom velikih priča i potrebom da priča male priče. *Narativna funkcija gubi svoje čimbenike, velikog junaka, velike opasnosti, velike zaplete i veliki cilj* (Lyotard 2005:6). Butler (2007:5–6) navodi, prema analizi Susan Sontag i Ihab Hassana obilježja postmodernističke umjetnosti: manja sklonost narativnoj povezanosti, otpornost na određena tumačenja, više anarhična, više razigrana i usmjerena na naše misaone procese više nego na uživanje u umjetničkoj cjelovitosti. Sve u poređenju s prethodnim umjetničkim razdobljima. Dalje, Butler govori i o filozofiji tog vremena koja prestaje vladati kada se desi neki prelomni događaj, zbog toga izabrana djela antiratne književnosti neće imati pobrojana obilježja postmodernizma: *U periodu do studentskog bunta 1968. godine najnaprednija filozofska misao se od naglašenog etičkog i individualističkog egzistencijalizma poslijeratnog razdoblja (a čiji su najistaknutiji predstavnici bili Sartre i Camus) usmjerila ka više skeptičnim i antihumanističkim stavovima* (Butler 2007:7). Kada se novi rat desi književnost se mora ponovo vratiti etičkom i individualističkom. Ratna književost je prosto nastala iz nužde. Stvarnost je diktirala poetiku, stvarnost je diktirala da se piše o njoj samoj.

Kada je riječ o južnoslavenskim književnostima (Kazaz 2003:242–243) govori o tri generacije postmodernista, od kojih je nama važna treća. Pripadnici treće generacije postmodernista (Nenad Veličković, Damir Uzunović, Miljenko Jergović, Alma Lazarevska, Dubravko Brigić…) uglavnom pišu o iskustvu rata. Kazaz tvrdi (2003:243) da *književnost sa ratnom temom dovršava postmodernističku poetiku u bosanskohercegovačkoj literaturi.* I to dopunjava tezom (2009a:126) da se tada dešava obrazovanje *postističkih poetika, kakve su nova osjećajnost, kritički mimetizam, novorealizam, odnosno osjetilni realizam.*

Postmoderna krvavih devedesetih izgleda nešto drugačije od svoje suštine – ratna priča unutar postmodernizma kombinuje elemente visokog modernizma i postmodernizma. Samim time prestaje biti postmoderna. *Uz postmodernističku destabilizaciju žanrova i hibridizaciju naracije, povratak priči i pričanju,* karakteristike su nove bosanskohercegovačke ratne proze,

čak obnova realističke tradicije pripovijedanja u nastojanju da književni tekst bude, uz ostalo, i neka vrsta etičkog dokumenta povijesnog užasa (Kazaz 2009b:5). Rat ne može prihvatiti pluralnost istine, niti ratna književnost može tvrditi da nema istine jer teži da bude dokumentom istinitosti ljudske patnje. Svjedočiti se ne može iz takve poetike. Potreban je modernistički univerzalni humanizam, potrebna je tradicionalna fabulativnost i postmoderno prečitavanje povijesnih kolektivnih naracija i mala priča – dakle elementi postmodernizma i modernizma se kombinuju i njihovim strategijama se gradi ono što zovemo ratnim pismom. Ratno pismo mora odbaciti postmodernističku tvrdnju da nema istine, jer svjedočeći pokušava pokazati istinitost patnje, a odbacuje i modernistički čisti esteticizam, pa nastaje književnost koja spaja etičko i estetsko. Nova poetika uzima nešto od postmodernističkog ironijskog sagledavanja prošlosti, sumnje u utopizam (jer kako bi vjerovao u bilo kakvo postojanje harmonije usred rata), uzima nešto modernističkog egzistencijalizma, vjeruje u humanizam jer individualizira svaku sudbinu koristeći postmodernistički postupak pričanja male priče. U narednim poglavljima ćemo detaljnije objasniti ponovnu vjeru u pričanje-svjedočenje-opstajanje i dekonstrukciju velikih naracija zamijenjenih malim, odnosno pojam historiografske metafikcije, koji su, tvrdimo, ključni za razumijevanje i pozicioniranje ratnog pisma unutar povijesti književnosti.

Ibrahimović, Kazaz (2003:156) objašnjavaju i to da povijesni i književni periodi modernizma i postmodernizma bosanskohercegovačke književnosti moraju biti posmatrani unutar šireg pojma kojeg nazivaju južnoslavenskom interliterarnom zajednicom jer su književni periodi modernizam i postmodernizam obilježeni sljedećim društveno-političkim kontekstom: postojanje jedinstvene južnoslavenske države Federativne Narodne Republike Jugoslavije, a zatim i Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije koja se krvavo raspada ratovima devedesetih, tek onda nastaju samostalne države pa se mijenja i društveno-povijesni kontekst književnosti.

Kako su gotovo pedeset godina republike Jugoslavije bile dio iste države, tako se i njihove književnosti mogu posmatrati kao dio iste interliterarne zajednice, koja je pratila tokove svjetske književnosti u kojoj se također desila smjena poetičkih sistema modernizma i postmodernizma, ali je naravno imala svoje posebnosti, a kao krajnja i najveća posebnost i nužnost, i kao krajnji potpuno zajednički poetički fenomen, južnoslavenska je interliterarna zajednica izrodila ratno pismo.

2.4 (Anti)ratno pismo

Rečnik književnih termina (1986:629) ratnu književnost definiše kao djela koja govore o odbrani otadžbine, o ratnim postignućima i žrtvama. Objašnjava da se ova književnost javlja u najranijim vremenima u obliku poema koje govore o pripremama za borbu, o samoj borbi i njenim posljedicama; o cilju pohoda, boju, strahotama poraza i slavlju pobjede. Ratna književnost u svojim počecima ima magijsku funkciju, prati ratnike u ratni pohod. U antičkim vremenima ratna književnost pjeva o uzvišenosti pobjede i tragici poraza; u vrijeme imperijalističkih ratova ona počinje izražavati nacionalističke pobude, veliča ideologije i izražava mržnju. U takvoj književnosti nije bilo ničeg univerzalističkog i svoju bi vrijednost gubila s krajem rata i potpuno bi bila zaboravljana. Rečnik na istom mjestu govori da su najčešće forme ratne književnosti pjesme, romani i pripovijetke, te da u ratnu književnost spadaju djela nastala u vrijeme Srpskih ustanaka, Prvog i Drugog svjetskog rata i Narodnooslobodilačkih borbi.

Kako je ovaj Rečnik nastao 1986. godine, on iznosi informacije o ratnoj književnosti koje prethode ratovima devedesetih i književnosti koja je nastajala kao njihov rezultat ili njihova posljedica. Ajla Demiragić, u svojoj studiji *Ratni kontranarativi bosanskohercegovačkih spisateljica* u *Uvodnim promišljanjima* (2018:29–31) donosi kratki historijat istraživanja ratne književnosti uopće i navodi njihovu jednu zajedničku karakteristiku – u kanon ratne književnosti spadala su samo ona djela koja su donosila iskustvo s fronta, *zanemarujući (ili čak dugo vremena negirajući) mogućnost da se i prikazi ratnog iskustva izvan bojišnice tretiraju kao ratna književnost* (Demiragić 2018:31). I kako dalje navodi Demiragić (2018:34) prethodno tumačenje ratne književnosti, definirano u Rečniku, se nastavlja i devedesetih: *Sa novim formama postmodernih ratova, koji započinju sa Zaljevskim ratom 1990. godine, književnost o ratu sve češće se razmatra i kao društvena praksa koja kreira, održava i/ili podhranjuje kako mitske tako i aktualne ideološke konstrukte u službi rata i aktivno sudjeluje u različitim oblicima estetsko-etičke idološke ratne manipulacije.* Ali manihejska tehnika pisanja o ratu kakvu Rečnik opisuje prestaje kad je u pitanju ono što nazivamo ratnim pismom devedesetih, koje je u ovom slučaju kontranarativ takvim ideološkim narativima koji služe

manipulaciji. Kazaz (2009a:49) u fusnoti objašnjava da ono što on naziva ratnim pismom jeste forma visoke kulture i nije u službi *rada kulture u profiliranju etnonacionalističkih ideologija*[9] koji analizira Ugo Vlaisavljević u svojoj knjizi *Rat kao najveći kulturni događaj, ka semiotici etnonacionalizma*. Dakle, postoji književnost koja provodi ideologiju, ali postoji književnost koja subevrzira tu ideologiju i koja izvršava politički i poetički obrat kada se desi društveni slom, postoji književnost koja ne trpi binarni pogled na stvarnost, ili kako to Kazaz (2009a:49) kaže: *Vlaisavljević ne analizira i praksu tzv. elitne, visoke kulture, koja naspram kolektivizacije opće kulture nosi projekt individualizacije i nastoji umaći zamci teritorijalizacije etničkih identiteta.* O individualizaciji govori i Demiragić (2018:34) kad iznosi tvrdnju Umberta Rossija da *se zbila radikalna promjena unutar ratne književnosti od trenutka kada je ojačala svijest da autentične figure koje pišu o ratu više nisu one koje ratuju, već one koje "trpe rat".* One figure koje ratuju su direktan produkt one kolektivne, niske kulture i njenih narativa, oni koji ratuju nisu individualizirani likovi s vlastitom sudbinom, njihovo je postojanje uvijek vezano za njihovu pripadnost nekoj grupi. Demiragić u svojoj studiji daje značaj književnim djelima s ratnom temom koja su pisale žene koje su pripadnice upravo onih koji trpe rat, marginaliziranih pojedinaca koji nemaju iskustvo s fronta, pri tome problematizirajući zanemarivanje i izostavljanje autorica iz kanona ratne književnosti. I ovaj rad bira tri autora kao korpus istraživanja ratnog pisma (i izostavlja autorice) duboko vjerujući da su odabrani autori također pisali o onim *intimnim, individualnim ratnim iskustvima* o kojima govori Katja Kobolt (Demiragić 2018:36–37) jer niti jedan od njih nije pisao o iskustvu s fronta i sva su trojica pripadnici margine. Ipak je i Demiragić (2018:40) objasnila da joj je u istraživanju bilo važnije da dokaže da je književnost jedan od alata za izgradnju radikalnog pacifizma.. Smatram da takvu književnost, pacifističku, podjednako dobro mogu pisati i spisatelji i spisateljice. Važno je samo da su i jedni i drugi spremni da s margine društva stvaraju kontranarativ mržnji i zlu i herojskim usmenim predanjima koja proklamuju priče o velikoj žrtvi i strašnom neprijatelju.

Kada Čalić (2012:394) kaže: *Ko god se pojavio na ratištu hteo je da se predstavi u tradiciji herojskih dela iz usmenog predanja,* ona pokušava pokazati kako snažno sredstvo književnost može biti kada se koristi u ideološke svrhe, kada se dovoljno puta ponovi neka priča, kada se dugo priča i sistemski ulazi u škole, medije i najzad u kuće običnog svijeta. Cilj antiratne književnosti je da uradi suprotno: razbije mitove o neprijatelju, iz novog ugla ispriča povijesnu

[9] Ratno pismo će u ovome radu biti shvaćeno na ovaj način. Svaki put kada se u radu spomene antiratno pismo, ratna književnost i antiratna književnost – mislit će se na isto, ovaj oblik književnog izražavanja kako ga je definisao i odredio Enver Kazaz.

priču, pomiri zavađene i osigura kraj netrpeljivostima među onima koje su *natjerali* jedne na druge. Finska autorica Hanna Meretoja u svojoj knjizi *The Ethics of storytelling* objašnjava etički potencijal pripovijesti pa tako izdvaja pet njenih mogućnosti: čitajući mi ostvarujemo mogućnost da bolje shvatimo sebe i kulturu u kojoj živimo kao i mogućnost da razumijemo one koji žive potpuno drugačiji život od našeg i imaju drugačija iskustva od naših, vježbamo svoju sposobnost obuvanja tuđih cipela i shvatanja različitih perspektiva, ostvarujemo mogućnost formiranja, transformiranja i degradiranja narativa i prepoznavanja etički izuzetnih likova i postupaka kao i etičkih propusta (Meretoja 2018:89–90). Detaljnije o etičkim potencijalima književnosti u poglavlju 3.1.

Enver Kazaz je svojim esejem *Iznad prizora uhodanog užasa* ustanovio i definisao ratno pismo kao fenomen. Neki od najznačajnijih autora i autorica ratnog pisma su: Marko Vešović, Ilija Ladin, Vladimir Pištalo, Tvrtko Kulenović, Semezdin Mehmedinović, Miljenko Jergović, Ivan Lovrenović, Faruk Šehić, Asmir Kujović, Josip Mlakić, Nermina Omerbegović, Lamija Begagić, Damir Ovčina, Alma Lazarevska, Nenad Veličković i drugi autori i autorice romana[10] spomenuti u tekstu *Krvavi lom društva i poetički prevrati romana* Envera Kazaza, te autori kratke priče[11] uvršteni u *Antologiju nove bosanskohercegovačke pripovijetke – Rat i priče iz cijelog svijeta.* O fenomenu ratnog pisma, i rata uopće nastat će nebrojeno knjiga i naučnih radova, kako stranih tako i domaćih autora. Najčešće sa zanimanjem za pamćenje, figure pamćenja, drugost, granice, zajedništvo, svjedočenje, traumu, utjecaj medija na sukob ali i na postratno stanje, gubitak, nostalgiju, krivnju, poricanje i odgovornost, zločince i zločine, svjedočenje i slike rata u književnosti, medijima i načinu na koji je doživljen i upamćen rat u cijeloj postjugoslavenskoj kulturi. Međutim, čini se, najzanimljivija tema je upravo kulturalno pamćenje i trauma i njihova uloga u izgradnji narativa koji su doveli do krvavog raspada Jugoslavije. Najvažniji strani autori koji se bave temama sjećanja, traume i postjugoslovenske kulture su Stijn Vervaet sa radom *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian and Serbian Literature and Culture*, Xavier Bougarel sa

[10] Julijana Matanović, Velibor Čolić, Ivica Đikić, Andrej Nikolaidis, Asmir Kujović, Izet Perviz, Enver Puška, Veselin Gatalo, Amir Brko, Edin Kukavica, Mustafa Zvizdić, Namik Kabil,Viktor Ivančić, Zdenko Lešić, Vlado Mrkić, Stevan Tontić, Jasna Šamić, Nura Bazdulj-Hubijar. Safet Sijarić, Mirsad Bećirbašić. Ahmet R. Rahmanović, Midhat Ajanović, Neven Kazazović, Jasmin Imamović, Alija H. Dubočanin, Dragan Marjanović, Sead Fetahagić, Hazim Akmadžić itd.

[11] Željko Ivanković, Dario Džamonja, Zlatko Topčić, Mirza Fehimović, Fadila Nura Haver, Alma Lazarevska, Dubravko Brigić, Vladimir Pištalo, Cecilija Toskić, Goran Samardžić, Amir Brka, Aleksandar Hemon, Nenad Veličković, Josip Mlakić, Damir Uzunović, Miljenko Jergović, Selvedin Avdić, Faruk Šehić, Karim Zaimović, Muharem Bazdulj, Damir Šabotić, Lamija Begagić, Lejla Kalamujić.

knjigom *The New Bosnian Mosaic: Identities, Memories and Moral Claims in a Post-War Society*, te Catherine Baker sa knjigom *The Yugoslav Wars of the 1990s*, najznačajniji radovi domaćih autora skupljeni su u broju 5. Sarajevskih sveski posvećenom ratnom pismu. Poseban značaj dajemo i esejima Dubravke Ugrešić *Kultura laži – Antipolitički eseji*, zatim radovima Branke Vojinović, Ajle Demiragić i Jasmine Husanović, one su se bavile i ratnim sukobom kao fenomenom i njegovim prikazima u književnosti. Najveći doprinos definiranju poetike ratnog pisma dao je Enver Kazaz zbirkom tekstova *Neprijatelj ili susjed u kući*, *Predgovorima* u *Bošnjačkom romanu XX vijeka* i *Antologiji nove bosanskohercegovačke pripovijetke*.

Kazaz (2009a:49–51) objašnjava kakav je tekst ratno pismo, pa ćemo sve što je objasnio navesti u tezama ipod. Ratno pismo je:

1. dokumentarni iskaz (individualne i društvene[12] tragedije);
2. estetski iskaz;
3. politički, etički i ideološki[13] angažiran tekst (čija estetika guta političko, etičko i ideološko u sebe)[14];
4. tekst opredijeljen za optiku onoga/one što trpi ili je istrpio/la užas rata i zločina;
5. tekst koji promovira golo ljudsko stajalište, onaj minimalistički pogled odozdo;
6. tekst etike individue;
7. tekst prezenta[15] (tekst uronjen u stvarnost);
8. tekst glasa žrtve (dokumentarni lirski subjekt je subjekt rečenice ratnog pisma).

Julijana Matanović je u svome tekstu *Od prvog zapisa do povratka u normalu* napravila žanrovsku sliku ratnog pisma (tačnije hrvatskog ratnog romana[16]), podijelila tekstove po razdobljima i pridružila svakom od razdoblja njegove specifične karakteristike. Govor

[12] Društvena tragedija ne znači kolektivni iskaz traume, ratno pismo ne promovira kolektivni glas. Društvo je u ovom kontekstu skup individua koje mogu pronaći djeliće svoje sudbine u ratnom pismu.

[13] Ideološki angažiran tekst na način da dekonstruira ideologiju zločina, a ne da zastupa bilo koju od vladajućih ideologija.

[14] Kako Tontić kaže (2004:188): *držim da etika i poetika ne stanuju na posve razdaljenim bregovima.*

[15] Odvija se povijesni užas i zbog toga pada modernističko pismo i njegova larpurlartistička književna građevina, zato ratno pismo moralo pisati o stvarnosti.

[16] Ovaj rad, kao i izdanje Sarajevskih sveski iz 2004. posvećeno antiratnom pismu njeguje stav o poetičkom jedinstvu antiratnog romana svih bivših republika raspadnute države, pa su odlike koje Matanović daje u svome radu primjenjive i na djela koja su predmet analize ovoga rada, čiji pisci neće biti nacionalno razvrstavani. Njihova zajednička karakteristika je da su pacifisti, nenacionalisti i da ih vezuje Sarajevo kao jako mjesto događanja njihovih ratnih svjedočenja.

svjedoka je ono za čime je autorica tragala kada je počela proučavati ratno pismo. Ona problematizira činjenicu da je napisan veliki broj tekstova s temom rata (naročito u prvim godinama rata), a da ih malo ima antologijsku vrijednost. Matanović (2004:93–125) objašnjava kako vremenski odmak od ratne zbilje utječe na propovijedanje. S obzirom da su sva tri odabrana djela ovoga rada pripadnici prvog razdoblja ratnog pisma, koje Matanović (2004:96–108) naziva *Vrijeme prvo (Vidjeli smo to svojim očima),* događanja rata i nastajanja djela je istovremeno, dakle nema vremenske distance. To sa sobom nosi sljedeće karakteristike: svijest pisaca o važnosti svjedočenja pisanim putem o onome što se pred njima zbiva – *slabi su junaci počeli voditi bilješke pretvarajući zaleđene slike pamćenja u oslobađajuće rečenice* (Matanović 2004:96), istinit, zbiljski zapis, zatim hiperprodukcija tekstova s temom rata, nastaju svjedočenja i dnevnici, te hibridni i rubni žanrovi, pojam angažiranosti, iskaz najčešće u trećem licu, nema podjele na crne i bijele junake i strane, novopovijesni koncept romana, riječi mir i istina u fokusu pisaca, nastaju *biografije koje nadilaze hladne podatke* (Matanović 2004:105).

Ratno pismo se ostvaruje u svim književnim vrstama, ali ponajbolje u romanu koji je najuobičajniji žanr kojim se široko shvaćena moderna književnost trudi opisati zbilju, i u pripovijetki koja je karakteristična za bh. prostor. I u romanu i u pripovijetkama može se vidjeti poetički zaokret ka stvarnim i ličnim temama, naspram kolektivnih i isključivo fiktivnih, pa je obilježje (auto)biografičnosti jedno od ključnih obilježja ratnog pisma, što Helena Sablić Tomić (2002:8) naziva projektom autobiografske kulture. Važno je reći da (auto)biografičnost ratnog pisma obuhvata samo one dijelove biografija koje rat presudno mijenja. Tako možemo dobiti uvid u fragmente života prije rata, i fragmente života koji nastaje dolaskom rata, zbog toga ne možemo govoriti o biografskom diskursu u njegovom doslovnom smislu kada je u pitanju ratno pismo, nego o elementima (auto)biografskog. O tome više u poglavlju 2.6. Ratno pismo zapravo manje govori o ratu, a više o ljudima u ratu. Rat devedesetih je samo okvir za širu priču, univerzalnu priču o *identitetu čovjeka suočenog sa zlom zbog čega se dovodi u pitanje i personalna i kolektivna samosvijest* (Denić-Grabić 2010:182).

Autor ratnog pisma svojim pisanjem brani jezgro svoje ljudskosti i svoga jezika, i u svijetu u kojem čovjek ne kreira, nego trpi povijest, moram *bar da ostavim jasan ljudski i pjesnički trag iza sebe. (...) Činilo mi se da time spasavam svoj jezik, iako život ostaje nespasen. Ali čemu život, ako sam pjesnik, ukoliko mi uzmu i unište jezik? U jeziku je srž, sva snaga i sav kapital moga lomnoga, još za života obezvrijeđenog, kao ubijenog bića* (Tontić 2004:186). Samo ratno

pismo, zaključno, predstavlja intelektualnu pobjedu nad neprijateljem. Sva djela nastala protiv rata nose sa sobom duhovnu energiju kojom se branilo od zlog vremena.

2.5 Monumentalistički koncept prošlosti i njegova dekonstrukcija (historiografska metafikcija/novohistorijski roman)

Roman ne ispituje stvarnost nego postojanje.[17]

Da bismo objasnili dekonstrukciju monumentalističkog koncepta povijesti, moramo najprije objasniti šta predstavlja sam monumentalistički koncept prošlosti i šta bi bio njemu subverzivan koncept. Historiografska metafikcija je jednaka pojmu novohistorijskog romana, a na primjeru novohistorijskog romana najbolje je uočen postmoderni obrat koji upravo dekonstruira monumentalistički koncept prošlosti. Da bismo shvatili pak pojam novohistorijskog romana i koncepta prošlosti u njemu, moramo shvatiti kakav je to tradicionalni historijski roman. Poći ćemo od Nietzcheove klasifikacije različitih koncepcija prošlosti, koju prema Milanji daje Kazaz (2004:133): *On naime razlikuje monumentalističko poimanje povijesti kao idealističko tumačenje, jer na povijest gleda kao na niz velikih djela kojih su reprezentanti markantne ličnosti (...) za nju je karakteristično i selekcijsko uljepšavanje, budući da mora služiti kao uzorit model i u nacionalnom i u političkom smislu i identifikaciji. Druga je koncepcija povijesti antikvarna. Kako je neselektivna, ona uzima sav fundus tradicije kao vrijednost… Njima Nietzche suprotstavlja treću, kritičku koncepciju koja je u službi života, sadašnjosti i budućnosti.*

Ovaj prvi, monumentalistički koncept prošlosti, karakterističan je za *klasični historijski roman romantičarskog tipa sa ideološkom šifrom, prosvjetiteljskom nakanom i ciljem homogenizacije nacije, odnosno konstruisanjem nacionalnog idetiteta. Nasuprot takvom konceptu romana stoji roman koji historiju pokazuje kao strukturu nasilja* (Kazaz 2004:131). Kazaz (2004:31,32)

[17] Kazaz (2004:139) prema: Milan Kundera, *Umjetnost romana* i *Iznevereni testamenti.*

dalje objašnjava kako prosvjetiteljski roman sa simplificiranim mimetičkim modelom zamjenjuje potmodernistički roman koji je razvio koncept novog historicizma, koji nije do kraja realiziran ni u jednoj od postjugoslavenskih književnosti (kako zajedno zaključuju Kazaz i Miljanja). Niz je ipak uspješnih pokušaja dekonstrukcije monumentalističkog koncepta povijesti različitim tehnikama. U ovom će nas radu ponajviše zanimati ono što je npr. radio Lovrenović koji *dekonstruira monumentalistički koncept povijesti otvarajući se ka priči koja istražuje totalitet koliko jedne biografije toliko i ukupnu panoramu društva* (Kazaz 2004:135). Slomom jedne biografije, pokazuje slom društva. Doživljavajući *povijest kao oličenje metafizike zla* (Kazaz 2004:136). Takvu će tehniku i takav pogled koristiti sva tri odabrana autora.

Dakle – monumentalistički koncept povijesti podrazumijeva velika djela, velike ličnosti i veliku priču koja je manipulativna u svojoj selekciji događaja o kojima će pričati. Postmodernizam nas uči da je naša stvarnost sva strukturirana velikim pričama, a Liotard kao osnovnu odliku postmodernizma ističe njegovo nepovjerenje u velike priče ili metanaracije (Hutcheon 1996:21–23).

Butler (2007:16) objašnjava pojam metanaracija (velikih priča) na sljedećem primjeru: *jednostavni primjer za metanaraciju predstavlja marksistička vjera u posebno mjesto i predodređenost proletarijata i partije kao njegovog saveznika u izvođenju revolucije, a i u utopiji za koju se smatra da će nastati kad „država odumre". Poslije 1945. vlade mnogih zemalja koje su bile kolonije kreirale su slično uvjerljive političke naracije o historiji borbe njihovih zemalja za nacionalno oslobođenje. Teško je izbjeći takve naracije, a imaju ih gotovo sve nacionalne države*. Metanaracije su dakle historijske naracije koje odobravaju široko prihvaćene kulturne i filozofske prakse i daju im autoritet, kakva je naprimjer Marksova nakon Drugog svjetskog rata. Socijalizam je u stvarnosti pokazao da je daleko od utopije. Postmodernizam je razočaran velikim pričama i Lyotard zagovara nepovjerenje u osnovne koncepte na koje se naslanjaju velike priče: vjera u moć ljudskog razuma i vjera u znanost. Nepovjerenje u velike naracije dovodi do pojave mikronaracija tj. malih priča koje iz svojih *malih* perspektiva donose nove odnose prema svijetu.

Ajla Demiragić (2008:62,63) izdvaja nekoliko karakteristika velike ratne priče. Takva priča se, za razliku od antiratne, piše neposredno nakon kraja rata kada su već poznati ishodi rata i kada se želi izgraditi unitarno društvo, u etničkom smislu i identitarnom smislu. Narator takve priče

je neko ko je bio na bojištu i ko se neposredno susreo s neprijateljem, taj neprijatelj se sotonizira i postaje metafora za cijeli narod koji se treba mrziti i smatrati odgovornim za rat, dok je vojnik-pripovjedač model heroja i figura uzora. Šta su onda karakteristike male priče? Da bismo shvatili šta je mala priča, moramo shvatiti pojam historiografske metafikcije i njene tehnike sagledavanja povijesti odozdo.

Hutcheon (1996:19) uvodi pojam historiografske metafikcije. Zbog specifičnosti strukture romana, ona odlučuje da pokaže šta je postmodernizam upravo na primjeru romanesknog žanra i to na primjeru onih romana koji se bave nekim historijskim događajem ili historijski važnom ličnošću. Kada objašnjava pojam historiografska metafikcija (1996:20), ona objašnjava njeno usisavanje historije i fikcije u sebe, i shvatanje da su oboje ljudski konstrukti, što predstavlja osnovu za *preispitivanje i preradu formi i sadržaja prošlosti.* Tako dolazimo do shvatanja da novohistorijski roman nije samo još jedna verzija historijskog romana, on govori o prošlosti ali u smislu da je preispituje i dovodi u vezu sa sadašnjošću, u ovom slučaju ratnom sadašnjošću. Glasovi koji preispituju tu prošlost su brojni i marginalni, zbog nepovjerenja u centar, oni dolaze od povijesno nevažnih ličnosti i na taj način subverziraju pojam historije viđene odozgo. Ključno za razumijevanje koncepta historiografske metafikcije je sljedeće: *istoriografska metafikcija – poput postmodernog slikarstva, vajarstva i fotografije – upisuje i tek onda ruši svoj mimetički angažman sa svetom. Ona ga ne odbacuje (up. Graff 1979), niti ga jednostavno prihvata (up. Butler 1980, 93; A. Wilde 1981,170). Ali ona neopozivo menja svaku jednostavnu predstavu o realizmu ili referenci, direktno suprotstavljajući diskurs umetnosti diskursu istorije* (Hutcheon 1996:44–45). Uzmemo li udžbenike historije s prostora bivše države, vidjet ćemo niz mitskih priča koje se predstavljaju kao zvanična historija, o tome odlično govori i piše Dubravka Stojanović[18]. Književnost ne teži da zamijeni zvaničnu historiju, ona samo svojim sredstvima kreira svoj narativ. Svetislav Basara, naprimjer, u svojim djelima majstorski koristi ironiju i parodiju da bi ismijao i subverzirao priče koje kroje srpski nacionalizam. On historiju rasparča na proste faktore i učini da sami uvidimo sve nelogičnosti historijskih priča. Roman *Početak bune protiv dahija* je pravi primjer historiografske metafikcije. Međutim, naravno, historiografske metafikcije nisu nužno kritične prema zvaničnoj historiji i njenim lažima, nekad koriste populizam i npr. infantilnu perspektivu pripovjedača koji izazivaju empatiju[19] a iznose problematične stavove, kao što su *Knjiga o Milutinu* ili nešto lošije izveden roman *Top je bio*

[18] Naprimjer: Kako se školskim udžbenicima menja zvanična istorija | Dubravka Stojanović | Agelast 220 (youtube.com)

[19] Detaljnije u poglavlju 2.9 Etički, empatijski i naratološki pristup analizi ratne proze.

vreo, koji ima krajnje upitne scene. Mi zapravo iz književnosti ne možemo učiti o prošlosti i uzimati pripovjedače kao predavače historije. Književnost ima svoj jezik koji ne pretenduje da bude istina ali istinu čitamo tamo gdje je ljudsko iskustvo. Niz drugih intervjua, analiza, svjedočenja, snimaka, studija i udžbenika nam treba da bismo došli do onoga što se zove istina. Iskusan i odgovoran čitalac će znati da je fikcija svijet u kojem možemo obuti tuđe cipele i zamisliti kako je bilo ili moglo biti nekome.[20]

Međutim odlika postmodernizma koju Hutcheon (1995:21) navodi, a koja je primjenjiva na sva tri odabrana djela, je protivrječan odnos prema onome što je dominantno. Dominantom narativu mržnje i općeg ludila zla izabrana djela razvijaju narativ individualne patnje, prijateljstva zavađenih strana, propasti onih s margine koji nisu ni na koji način bili oni koji mogu začeti ili prekinuti sukob i onih koji ni u jednoj misli ne potiču mržnju, strah i netrpeljivost, samo se pitaju i traže odgovor zašto nam se sve ovo desilo, pričaju da bi napravili otpor zlu oko njih.

S obzirom da moderna misao teži harmoniji, utopiji, vjeri u etičke i moralne principe, a postmoderna sumnja u sve te univerzalnosti, šta se dešava u odabranim djelima ratnog pisma? Rat sam po sebi je apsolutna distopija, vrijeme skrhanih moralnih principa, vrijeme bez vjere u čovječnost. Međutim, naša je teza da je ratno pismo kontranarativ dominantnom mišljenju, dopuna toj tezi je i to da ratno pismo ne sumnja u univerzalni humanizam, prepoznajući mehanizme po kojima pojedinci koriste moć da prošire populističke, mrzilačke narative na koje nasjednu mase koje padaju u kolektivni trans zla iz kojeg možemo naučiti štošta o ljudskoj prirodi, ali ne i to da su *a priori zli* i nečovječni.
Kriza humanizma u postmodernizmu je kriza znanja i nepovjerenje da istina postoji, to je ono što nije moglo opstati u ratnim vremenima. Hutcheon (1996:32) pozivajući se na Rortyja, Bodriara, Foccaulta i Liotharda objašnjava da nijedna vrsta znanja ne može da izbjegne saučesništvo s nekom metanaracijom. Međutim ratno pismo nosi niz mikronaracija koje svjedoče patnje tzv. malih ljudi, koji žele da ospore veliku naraciju, u ovom slučaju miloševićevsko-karadžićevsko-mladićevsku naraciju koja je postepeno ušla u sve pore društva i koja implicira mit o višestoljetnom paćeničkom stradanju jednog naroda koji sad mora prvi napasti da ne bi bio napadnut. Jedino saučesništvo s ovom naracijom je njeno osporavanje. Ni u jednom djelu se ne posvećuje pažnja imenima ovih velikih generala i naredbodavaca,

[20] Ibid; Boothovo objašnjenje etike čitanja.

spominje se utjecaj njihovih naredbi na običan život. I kao što Hutcheon (1996:33) zaključuje da je i pozicija postmodernizma ideološka, koliko god on osporavao svaku vrstu ideologije. Tako je i ratno pismo ideološko, a njegova je ideologija univerzalni humanizam.

Sumirano, historiografska metafikcija je pojam koji je uvela Linda Hutcheon (1996:19) a korelativan je pojmu novohistorijski roman (Kazaz 2004:136), razlika je samo u terminu – oba termina podrazumijevaju obrat u filozofiji povijesti – klasičan historijski roman je baziran na ničeanskom monumentalističkom konceptu povijesti (velika povijesti i njena ličnost – naročito roman romantičarskog tipa), s ciljem da ustanovi okvire identiteta etnikuma i nacionalne ideologije. Onda je pojavljuje novohistorijski roman[21] u kojem je akcenat na *umjetničkom profiliranju tragičnog iskustva historije i posthistorije* (Kazaz 2004:136). To je personalizirana povijest i povijest svakodnevnice. Novohistorijski roman velike povijesne događaje pounutruje, personalizira povijest prikazanu iz perspektive psihe i drame uma pojedinca. Osporava zvanično historijsko znanje i za razliku od historijskog romana (koji i kada preispituje i osporava zvaničnu historiografiju ipak posmatra *povijest kao smislen tok* u čijem tvorenju aktivno učestvuje čovjek), savremeni, novohistorijski roman čovjeka smatra *zatočenikom povijesti koji trpi povijesni nered i koji je* uvijek i nepogrešivo *poražen u povijesnom lancu zbivanja a gdje je povijesni smisao upitan i sporan* (Kazaz 2004:139).

2.6 Poetika svjedočenja

Where men and women are forced to endure terrible things at the hand of others – whenever, that is, extremity involves moral issues – the need to remember becomes a general response. Spontaneously, they make it their business to record the evil forced upon them… Here – and in

[21] Važno je napomenuti da i pripovijetka, koja također nosi *deheroizirani model povijesne priče* (Kazaz 2009b:8), poput novohistorijskog romana postaje konkurent drugim diskursima i sposobna je u sebi ponijeti one odlike koje ima novi ratni roman, zbog *svoje sposobnosti da se ostvari kao moralna hronika ljudske patnje i stradanja individue u tragici povijesti i ratnom haosu* (Kazaz 2009b:7).

similar situations – survival and bearing witness become reciprocal acts. (Terrence Des Pres, The Survivor)

Pisanje je malo štene koje laje na ništavilo
Pisanje je rana koja ne krvari. (Mahmoud Darwish)

Knjige pružam
Koje nitko čitao ne bi
Da nije bilo tako

U rukama držim jednu
Koje nikad ne bi bilo
da nije bilo tako

(Ilija Ladin)

Književnost o ratu ne može nastati bez iskustva rata. Neko ko nije iskusio rat, o njemu ne može donijeti neposredan tekst. Samo onaj ko je doživio nešto, može svjedočiti o tome. Musabegović (2004:10) smatra da je o ratu moguće govoriti samo kao o unutrašnjem iskustvu. I zaista je poetika svjedočenja zapravo govor o unutrašnjem iskustvu na koje vanjsko samo utječe. Unutrašnji doživljaj jeste rezultat poticaja s vana, ali je on jedinstven, višeslojan i višeznačan. Rat je sam po sebi tek rat, tek zao i tek velik. On je samo okolnost zbog koje nastaje niz individualnih priča i sudbina.

Kazaz u *Bošnjačkom romanu* govori o *novom ratnom romanu* koji se tada još uvijek uobličava i tada primjećuje da se u njemu može *detektirati poetika svjedočenja, odnosno poetika pričanja iz pozicije neposrednog ratnog iskustva sa elementima autobiografije* (Kazaz 2004:153). Kada govorimo o poetici svjedočenja govorimo o kulturnom fenomenu i neutišanoj potrebi umjetnika i kulturnih radnika da u vremenima krize umjetnošću posvjedoče i tako upamte ono

što se pred njima i u njima dešava. Niz je umjetničkih formi kojima se progovara – slika, grafika, poster, predstava, modna revija[22], film, transparent, grafit, kolumna, esej, roman, stih… Sva ta umjetnička ostvarenja jesu otpor smrti, ali ne samo otpor smrti samoj, nego i otpor konfiskaciji istine, sjećanja, prošlosti i sadašnjosti, intelektualnog i simboličkog, ne samo materijalnog dijela bivanja. Svjedoci koji nas interesuju u ovome radu su marginalni pojedinci koji iz svoga intimnog prostora govore intimne priče. Oni svjedoče *na "neispravnim" mjestima i na "neodgovarajući" način onome što, iz perspektive dominantnog režima/imaginarija, treba i mora da ostane "isključeno" pod krinkom "prijeteće drugosti"* (Husanović 2010:196). Glas svjedoka ratnog pisma prijeti krizom dominantnih narativa i to sljedećim strategijama: *govorenjem istine u lice moći, preuzimanjem pozicije rizika govorenjem o gubicima i ostacima, nostalgiji i melanholiji u vremenu poricanja, mitologizacije i medikalizacije "povijesnih povreda"* (Husanović 2010:196). Dakle onaj dokumentarni lirski marginalni subjekt ratnog pisma je svjedok koji svojim govorom demistificira, ruinira i dekonstruira velike narative, nametnute istine, oduzeta i zacrnjena sjećanja o periodu koji prethodi ratu, ukida crno-bijelu vizuru sukoba, humanizira Drugog prikazujući ga kao ljudsko biće, prestaje ga smatrati nužno dobrim ili zlim samo zbog imena koje nosi, zna ko su nosioci moći i ne bavi se njima, bavi se posljedicama odluka moćnika na običan ljudski život onih običnih. Svjedok se zapravo najviše bavi vlastitom pričom, koja postaje priča svih maginalaca. Bavi se detaljem, isječcima svakodnevnice prošlosti i sadašnjosti koji se spajaju u priču o gubitku, o porazu i na kraju o otporu koji se pokušava dati tom pričom, koja treba da svjedoka sačuva od doslovne i simboličke smrti. On je Šeherzada a pred njim je niz, ni on ne zna koliko, noći života a punih smrti.

Ratno pismo je u ovome radu shvaćeno kao prostor za glasove s margine. Iza toga stoji duboko uvjerenje da su iskustva marginaliziranih sposobna destabilizirati procese tvorbe *molitnog kolektivnog doživljaja i sjećanja na rat* (Demiragić 2018:98). Književnost svjedočeći direktno utječe na proizvodnju znanja o događaju o kojem piše. Ako mediji, škole i vjerske ustanove proizvode narativ baziran na herojima i žrtvama, ratno pismo nizom malih priča progovara o problemu civila i njegove svakodnevnice. Na taj način poetika svjedočenja subverzira instance moći koje proizvode svoje varijante znanja izlažući goli život, emociju i ljudskost koja uz sebe nosi istinu, empatiju i prostor za ponovno čitanje prošlih događaja iz ugla specifične, civilne

[22] Husanović (2010:200) objašnjava ulogu umjetnosti u otporu ratu pa spominje i modnu reviju *Kolekcija Opsada '92–'95.* održanu 2002. godine čija je autorica Šejla Kamerić. Modeli su nosili odjeću iz rata građana Sarajeva – svaki komad odjeće predstavljao je priču za sebe i *njeno odsutno tijelo.*

žrtve. A ne iz ugla brojki, neprijatelja i vojničkih čizama generala. Svjedok ne zloupotrebljava svoju ulogu, svoju traumu ne prikazuje da bi produbio mržnju i da bi potakao na dalje zlo ili osvetu. Svjedok kreira siguran prostor za svoju traumu, distopijski prostor stradanja ali prostor nostalgije i melanholije, prijeko potrebnog humora, prostor preispitivanja, velikih pitanja i odgovora koji su se krili u maloj svakodnevnici gubitaka i s(nalaženja) u vihoru velike povijesti. Sretan kraj, nade i snovi mogu se jedva i u naslagama naći u takvom prostoru tada. Tek nama, koji čitamo njihova svjedočanstva s vremenske distance, može da se iskristalizira shvatanje da su gorka svjedočenja i naratori – gorki svjedoci zapravo glasovi s kojima se moramo moći poistovjetiti. S mogućnošću poistovjećenja trebamo doživjeti katarzu i nadu. U tim glasovima valja nam pronaći emancipatorski potencijal koji oni u sebi nose. Kada govori o poetici svjedočenja, Husanović govori i o politici sjećanja, pa tako napominje da je za ostvarenje emancipatorskog potencijala politike sjećanja važno da ona gubitak ne čita po etnonacionalnom ključu, nego *politika sjećanja mora produktivno animirati gubitak u svrhu politike nadanja, pripisujući gubitku kreativno svojstvo, animirajući historiju u pravcu budućnosti kroz stvaranje tijela i subjekata, prostora i reprezentacija, ideala i znanja potrebnih za politiku nade* (Husanović 2010:208). Nada o kojoj govori moguća je tek s vremenske distance. Pomalo je naivna ali i neophodna za odgajanje nekih boljih generacija.

Kazaz (2009a:52) govoreći o prvim autorima ratnoga pisma, govori o njihovoj ulozi u formiranju značenja sintagme poetika svjedočenja koju (2009a:57) naziva *temeljem na kojem se gradi ratna književnost u BiH.* Kaže da se već u prvim antiratnim tekstovima uočavala ista nakana – *učiniti književnost svjedočanstvom o užasu koji se zbio, ili se upravo odvija pred piscem. Pisac na toj osnovi postaje svjedokom, a literatura svjedočanstvom užasa, što upućuje na činjenicu da ona dobija ulogu neke vrste moralne i svake druge osude zločina* (Kazaz, 2009a:52).

Kazaz (2009a:52) objašnjava da Tvrtko Kulenović u svom romanu *Istorija bolesti* razvija stavove *poetike svjedočenja* tako što piše tekst-dnevnik koji je svjedočanstvo povijesnom haosu. Toj književnosti kaže Kazaz (2009a:52) *nisu potrebne nikakve fiktivne igre, ni društvena stvarnost kao građa na osnovu koje se razvija fiktivna priča (...)* nego *bilježi fragmente ratnog iskustva i bez bitnije izraženog fikcionaliziranja ulančava ih u književni tekst-dnevnik (...)* koji *hoće učiniti činjeničnim korpusom koji posvjedočuje moralni sunovrat zločinaca i njihove ideologije.*

Dalje, Kazaz (2009a:52,53) naglašava i pojašnjava da književnost ne može biti dokument za sudsku istragu, niti reportaža niti zvaničan izvještaj o ratu, ali ona koristi postmoderna prekoračenja žanrovskih granica pa je tako ratno pismo *između proze, romana i sudskog spisa, novinskog izvještaja ili reportaže…* Ili kako Felman (1991:13) kaže svjedočenje u književnosti je tačka u kojoj se sudaraju i spajaju fenomen nasilja i fenomen kulture na istom tlu koje je zajedničko i književnosti i etici. Otuda ogroman etički potencijal književnosti poetike svjedočenja.

U *Uvodu* knjizi *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history* Shoshane Felman i Dori Laub, objašnjeno je da će glavno pitanje studije biti odnos između književnosti i svjedočenja, pisca i svjedoka, čina svjedočenja i čina pisanja, pa i čina čitanja, što je vrlo važno pitanje i ovoga rada, jer je bez objašnjenja poetike svjedočenja nemoguće objasniti ratno pismo. Najvažnija tvrdnja ove studije je da *svjedočiti ne znači samo pripovijedati o događaju kojem smo bili svjedok, nego znači i obvezati se, preuzeti odgovornost (u govoru) za povijest ili za istinu o nekom događaju, za nešto što, po definiciji, nadilazi osobno, po tome što posjeduje općenitu (neosobnu) neospornost i posljedice* (Vojinović 2019:1). Svjedočenje je u književnosti podrazumijevalo poetiku obaveze i imperativa. Pisac je direktni svjedok, komentator, hroničar ali je i dalje pisac. Govoriti o nečemu je u momentima velikih kriza jednako preživljavanju. Traumatično iskustvo teži da bude (o)pisano. Izabrani autori prate onaj etički imperativ koji objašnjava Branka Vojinović u svome radu *Narativni postupci poetike svjedočenja u ratnoj bh. prozi* koji je podrazumijevao oslobođenost od svake vrste ideološkog govora: *ne lagati, ne falcificirati, govoriti ni po babu, ni po stričevima!* Kada objašnjava bosanskohercegovačku ratnu književnost, Vervaet (2016:26) autore ratnog pisma naziva literarnim svjedocima rata. Oni o ratu pišu bez posrednika, ponekad surovo i grubo, ali uvijek s emocijom i pokušajem da se posvjedoči vlastiti doživljaj onoga što čovjeka snađe kad granate počnu da fijuću iznad njegove glave. Pišu o drastičnoj promjeni na svim nivoima i traumi koju ta nasilna promjena donosi. Zbog toga su iskazi kratki, često fragmentarni i uvijek na prelazu između žanrova, i između zbilje i fikcije. Felman i Laub smatraju književnost ključnim medijem za prenošenje svjedočanstva o velikim katastrofama. Zbog svoje fikcionalne prirode i mnoštva tehnika kojima raspolaže, književnost ima potencijal da se suoči s neispričanom traumom o kojoj historiografija nikad neće pisati u takvom individualnom ključu. Nema ograničenja, ukoliko literarnom svjedoku odgovara, on može pričati isprekidano,

nepotpuno[23] i sirovo, ne prateći hronologiju, niti linearnost narativa, može škrtariti ili nas obasipati opisima i pauzom[24] u naraciji da bi se skrenula pažnja na nešto što nije događajno, nego je neke druge prirode. U toj narativnoj slobodi, žrtvi se daje mogućnost da se do kraja izrazi, a s druge je strane čitalac koji je u mogućnosti da doživi svu složenost psihološke dimenzije traumatizirane instance i sve njene emocije. Što iz formalnih svjedočanstava, dokumenata i zvaničnih spisa nikad neće moći na taj način doživjeti.

Stevan Tontić (2004:185) u svome eseju *Ratno antiratno pismo* objašnjava potrebu za svjedočenjem govoreći da je, kao i svi građani Sarajeva, i on bio jedan od kandidata smrti, čak kaže da je kao Srbin bio nešto i sigurniji. Biti kandidat smrti dovodi individuu u stanje zanijemljelosti i beznađa, Tontić odlučuje *doskočiti svjoj zanijemljelosti, svom apsolutnom beznađu, to jest – odlučuje pokušati svjedočiti o njemu.* A svjedočenje nije akt koji nastaje sam zbog sebe, svjedočenje je način artikulacije traume, ali i način pretvaranja historijskih događaja u pamćenje i direktna intervencija s margine, na kolektivno pamćenje centra.

2.7 Istina u fikciji i (pseudo)auto(biografija)

Ma to je samo priča!, rekla je jedna poznanica kad sam joj ispričao kako sam iz Beograda dobio obavijest da su me neke ptice orlovi ili sokolovi, stavili na svoju listu za odstrel. Naravno da je priča, pisac nema drugog oružja osim priče, ali i ono može da bude ubojito, pogotovo kad se ne zna koliko je u priči mašte a koliko stvarnosti, šta je u njoj fiction, a šta faction. (Kulenović, 1994:197)

[23] Kada se opisuju traumatični događaji, način pripovjedanja o njima zna biti eliptičan, niz je događaja koji se jedino šutnjom ili opovrgavanjem mogu opisati. *Događaji koji se prećutkuju mogu upravo biti tako bolni da su zbog toga prećutani. Na taj način nam elipsa može reći ono što se ne može iskazati riječima. (...) Druga mogućnost jeste da se događaj već desio ali akter ne želi to da prihvati. Time što o tome ćuti, pokušava da ga opovrgne* (Bal 2000:86).

[24] Pauza je još jedna četa narativna strategija ratnog pisma. Ponekad se ništa ne dešava, nego se *zaglavi* u promišljanjima, objašnjavanjima, opisima i argumentovanjima. *Puno pažnje se posvećuje elementima, dok fabula za to vrijeme miruje* (Bal 2000:91).

Referišući se na stvarne zločince i stvarno postojanje lista za odstrel, Kulenović pokazuje moć priče da ponese u sebi veliku dozu fakcije[25]. Ona igranjem granicama između mašte i stvarnosti može očarati, zbuniti, rušiti i graditi. Kao što priča može biti ubojito oružje, tako može biti i iscjeliteljsko i onome koji piše i onome ko čita. Pričanje/pisanje ne mora nužno dovesti do katarze, ali bi trebalo dovesti do spoznaje o svijetu ili samospoznaje, barem mu je to cilj. Potreba da se ispriča vlastita priča prirodna je i razumljiva, ali kada govorimo o odnosu priče i povijesti, o kulturnom pamćenju i ulozi umjetnosti u tom pamćenju, nailazimo na prostor nedoumica koje treba razriješiti. Književnost nije jednako historiografija, niti književnost nastoji biti činjenična. Književnost teži da bude unutarnja, egzistencijalna istina bazirana na fikciji. Ali, kako ističe Džafić (2012:191), *potpuno negiranje udjela stvarnosti u okviru književnog stvaralaštva osiromašuje našu recepciju, dovodi do skučenosti i nepotpunih sudova, interpretacija, zaključaka.* U nekim svojim fazama i književno-historijsko-poetičkim trenucima želi više ili manje imati vezu sa stvarnošću i želi slabije ili jače mimetizirati stvarnost. Iser, prema Džafić (2012:191), tvrdi da *tekst ne mora podražavati realnost neke prepoznatljive socijalne zbilje, ali može biti realnost osjećaja i osjeta*, koji nam mnogo govore o položaju čovjeka u vrtlogu historije i koji su zapravo čitaocu spoznajno važniji od golih fakata koje donosi historija.

Ono što Tihomir Brajović (2006) govori o srpskoj književnosti na kraju dvadesetog vijeka, ističući njenu opsesiju historijom, slično je onome što Dejan Đuričković (1991) govori pišući o bosanskohercegovačkom romanu koji odgovara na *zov prošlosti*. Brajović (2006:204) objašnjava da je na prelazu milenija bavljenje prošlošću bilo nezaobilazno te da joj se prilazilo iz više uglova – *uviđajući uslovljenost njene slike "naivnim" povjerenjem u znanje ili pak svešću o njenoj neminovno ideološkoj obeleženosti i konstuiranosti* (Brajović 2006:204). Nas će u ovom radu zanimati ona književna ostvarenja koja će prošlosti i sadašnjosti prilaziti kritički, sa sviješću o njenoj ideološkoj obilježenosti i željom da se ispriča lična verzija zla povijesti koja se nepogrešivo ponavlja[26].

[25] Džafić (2012:191) objašnjava da fakcija upućuje na stvarne činjenice, ali ne i na apsolutnu stvarnost, pa je zbog toga određujemo kao prvi stepen mimezisa, dok je fikcija drugi oblik mimezisa. Također podražava stvarnost, ali svaki fakat koji uđe u fiktivni svijet gubi status stvarnosne činjenice.

[26] U romanu teče proces *personalizacije povijesti* koji će rezultirati neteleološkim modelom poimanja povijesti, čak do te mjere da se optimizmu ideologijski postamentirane historiografije suprotstavila *slika povijesti kao oličenja metafizike zla*, odnosno transhistorijske tragike (Kazaz 2004:136).

Kada Lyotard (2005:6) kaže da se pravda, kao i istina moraju pozvati na veliku naraciju, on govori o postmodernom svijetu koji je shvatio da znanje proizvode institucije i istine dolaze od onih koji imaju moć. Antiratno pismo predaje tu moć individui koja nastoji kreirati kontranarativ tom velikom narativu i u njemu izreći istinu. Takva istina je drugačija od one koju plasiraju oni s vrha. Dejan Ilić u svome tekstu o Basarinoj prozi (2006:229) objašnjava odnos između povijesti i pripovijesti, prema tumačenju Linde Hutcheon. Kaže da postmodernizam donosi poseban odnos povijesti i pripovijesti, i da nije jedini način da doživimo prošlost (koja nam je jedino dostupna posredno) preko autonomnog i cjelovitog (fikcionalnog) subjekta[27] koji je u stanju da sa jednog stanovišta koherentno poveže bilo fiktivne, bilo historijske događaje i da im smisao, nego je ključ u mnoštvu malih glasova koji će iz svojih marginalnih pozicija ispričati mnoštvo priča koje će kritički preispitati institucionalizovanu historiju i suprotstaviti joj alternativnu historiju. Hutcheon zapravo osvještava sličnosti između narativnog i historiografskog diskursa – oboje predstavljaju priču ispričanu iz jedne vizure koja, ako pretenduje da je općevažeća i jedina tačna, u isto vrijeme sigurno predstavlja onaj oblik narativa diktirian odozgo. Zbog toga su nam značajna književna ostvarenja koja nude više različitih glasova, više sudbina i više prikaza istog događaja iz kojih sami izvlačimo istinitost. Čitalac sam odlučuje o tome, jasno prepoznajući alternativne glasove i one koji to nisu.

Književnost, a najprije pripovijetka i roman (Kazaz 2009b:7) postaju konkurentni diskursi historiografskom, političkom i ideološkom diskursu i uspostavljaju *nove modele kulturnog pamćenja* zbog svoga snažnog etičkog angažmana i svoje sposobnosti da se ostvare kao *moralne hronike ljudske patnje i stradanja individue u tragici povijesti i ratnom haosu. U prvom je planu apsurdistička slika pojedinčevog iskustva velike povijesti i odricanje svakog oblika smislenosti njenih tokova.*

Mira Đorđević (2006:392) u svome radu *Autobiografija između ispovijesti i hronike,* Goetheovu autobiografiju *Poezija i zbilja* zove jednom od najznačajnijih primjeraka ove vrste u svjetskoj književnosti. Kada sam Goethe pokušava da opiše pojam autobiografije, koji tada još uvijek ne postoji, on te bilješke naziva zapisima iz svog života. *Oni obuhvataju sve protekle godine do najnovijeg vremena… prema strukturi bismo ih s pravom mogli nazvati čas hronikom čas analima, memoarima, konfesijama i ko zna kako još.* (Đorđević 2006:393).

[27] Centar ne stoji čvrsto, zato je sve što je na margini dobilo značaj.

Biografija i autobiografija su po definiciji granični žanrovi koji sami po sebi građu prikupljaju u stvarnosti. Đorđević (2006:391) objašnjavajući način na koji je Goethe svoju biografiju nazvao sjećanjem (*Poezija i zbilja* – sam naslov upućuje na spoj fikcije i fakcije), pojašnjava pojam autobiografije koja ne podrazumijeva reprodukciju stvarno doživljenog u svojoj cjelovitosti, *već fragmente pamćenja koji tokom pismenog izlaganja poprimaju elemente fikcije.* Takvo fragmentirano sjećanje, to autobiografsko u naslagama, ti zapisi iz života koji, kako Goethe zapisuje (Đorđević 2006:393) *dodiruju povijest svijeta ili pak povijest svijeta dodiruje njih,* zajedno čine čvrstu sliku individualnog doživljaja te velike povijesti koja je uvijek umiješana u mali život.

Fakcijom možemo smatrati djela povijesnog karaktera, monografije, autobiografije i biografije (Džafić 2012:191), ali je u ovom poetičkom periodu *neutvrdiva granica između romana i istorije, romana i autobiografije, romana i biografije* (Hutcheon 1996:26,27). Korištenjem povijesnih činjenica (bila to lična ili kolektivna povijest) fikcija ulazi u polje fakcije, to nas pak ne smije navesti na krivi potez potpunog izjednačavanja stvarnosti i faktivnog u fikciji, niti izjednačavanja autora i lika. Ni kada je riječ o (auto)biografiji ne možemo govoriti o čistoj fakciji – to je granični žanr koji kombinuje ličnu povijest, oslanja se na stvarnosno ali ipak je dio književnosti, ipak samo podražava stvarnost, nije stvarnosti jednaka. Rečnik književnih termina (1986:55,56) autobiografiju definiše kao književnu vrstu kojom pojedinac opisuje vlastiti život od rođenja do smrti ili nekog trenutka ili opisuje samo neke etape vlastitog života. Autobiografija ima dugu tradiciju, a s njom je oduvijek dolazilo i pitanje vjerodostojnosti njenih navoda. Razlikuju se dva tipa autobiografija – one potpuno lične i one s dokumentarno-historijskim značajem. Autori autobiografija obično nastoje u tekst uključiti dokumentarnu građu koja bi objektivnije prikazala vrijeme o kojem govore i u kojem su postojali. Autobiografski roman, pak, objašnjen je kao književna vrsta koja nosi samo elemente autobiografskog i kojoj je cilj reprodukcija (piščevog) ličnog iskustva. Dakle, ne mora biti riječ samo o ispovijesti, autobiografski roman može nositi i kritiku društvenih nepravdi tog vremena (koje je sam pisac iskusio). Rečnik (1986:675) biografiju, odnosno romansiranu biografiju objašnjava kao opis života neke značajne, historijske ličnosti u obliku romana. Kada u ovom radu budemo govorili o elementima biografije, podrazumijevat ćemo pod time živote malih, historijski pojedinačno beznačajnih ljudi, podrazumijevat ćemo postojanje elemenata stvarnog života autora, ljudi koje su oni sretali, poznavali i s njima dijelili historijski momenat o kojem će biti riječ. Pseudoautobiografija bi prefiksom pseudo- dobila značenje lažne, izmišljene autobiografije. A kako ovome radu i njegovim čitanjima nije važno da li su autori zaista

govorili o svome životu ili su ponešto i lagali i kombinovali i svoje i tuđe i izmišljene a moguće sudbine, sve biografske elemente djela koja ćemo analizirati možemo zvati i pseudobiografskim, iako upoznavši tekst i stvarnu biografiju pisca tek ovlaš, već možemo povući paralele između fikcije i fakcije, u *Marlboru*, još snažnije u *Liberu*, a najsnažnije u *Istočno od Zapada*.

Sarajevski Marlboro je zbirka biografskih skica, *Istočno od Zapada* je autobiografija a *Liber Memorabilium* je pseudoautobiografija. Radi se dakle o dva, uslovno rečeno, romana jer je u oba slučaja riječ o hibridnom žanru – spoju hroničarskog, ispovjednog, kritičkog, dokumentarnog, fikcionalnog i estetskog i jednoj zbirki pripovjedaka, a kako Kazaz (2009b:7) ističe, pripovijetke su se u kontekstu pripovjedačke Bosne ponašale kao romani u malom, zahvaljujući upravo biografskom narativu položenom u svoj osnov. Đorđević (2006:400) kaže: *Svako autobiografsko pripovijedanje oslanja se na fenomen sjećanja na doživljeno i proživljeno, tj. na istinu, koja se ukoliko je riječ o umjetničkom djelu, nužno mora dopuniti fikcijom, pri čemu ova, ukoliko je djelo uspjelo, uvijek stoji u službi istine.* Nakon velikih povijesnih događaja kao što su ratovi, autobiografski utemeljena literatura je obavezan žanr preispitivanja (novo)konstruisanih priča o prošlosti. Još je Augustin, u prvoj, uslovno rečeno autobiografiji, govorio o pripovjedačkom JA (Đorđević 2006:389) koje iz skrivenog domena sopstvenih sjećanja nastoji posložiti stvari iz ladice *pamćenje*, skloniti ih od zaborava i objelodaniti po mjeri sebe i individualnog pamćenja. Ilić (2006:230) će objasniti pripovjedačko ja u postmodernizmu ovako:

> *umesto jedinstvenog narativnog glasa, svojstvenog na primer realističkim romanima, u postmodernističkom romanu javlja ili više različitih glasova koji svi pripadaju jednom pripovednom ja, ili više glasova koji pripadaju različitim naratorima i ravnopravno učestvuju u pripovedanju (iako se njihove pripovesti uzajamno isključuju).*

Đorđević (2006:400) dalje konstatuje: *autentičnost autobiografskih romana nikad nije pouzdana*, a nama zapravo pouzdanost u autentičnost pojedinih podataka i veza između života autora i života likova uopće nije važna. Autori oduvijek dijelove svoje lične biografije upliću u djela i ne mare za granicu između fikcije i fakcije. Čitatelj može pokušavati da shvati gdje je ta granica, ali će najčešće činiti sizifov posao. Granica zaista nije važna. Ono što jeste važno je potencijal književnosti da prikazuje moguće svjetove, moguće scenarije uronjene u neki povijesni kontekst, u neku moguću situaciju koja utječe na nekog pojedinca, taj pojedinac u

takvoj situaciji shvata i iznosi neke stavove o svijetu, spoznaje nekakve univerzalne istine koje onda bivaju predočene čitaocu i koje predstavljaju istinitosni produkt znanja o "životu" izraslog iz veze između stvarnosti i književnosti, između fikcije i fakcije. Zaključimo s Goetheovom misli (koju je zapisao govoreći o svojoj autobiografiji *Poezija i zbilja*), koju bilježi Eckermann, a citira Đorđević (2006:395): *Pojedinačno ispričane činjenice služe samo tome da potvrde opšta zapažanja, tj. višu istinu. (...) A pojedina činjenica našeg života nije važna po tome koliko je istinita, nego po tome koliko nešto znači.*

3 Mogućnosti interpretacije

3.1 Etički, empatijski i naratološki pristup analizi ratne proze

Ideja da su književnost i etika povezani dolazi još od antičkog vremena – i Platon i Aristotel su tvrdili da književnost ima javnu ulogu, ali je Platon tvrdio da je njen utjecaj negativan, a Aristotel da književnost nosi etički potencijal, i da jedan književni lik oslikava sve ljude, te da literatura doprinosi znanju i da nije samo opasna vrsta opuštajuće zabave (Ćurković Nimac 2012:328–330).

Meretroja (2018:1) govori o dva jaka narativa povijesti književnosti – o neophodnosti pričanja koja je *act of survival* u *Hiljadu i jednoj noći* i opasnosti utjecaja čitanja na djelovanje u stvarnosti – Don Quijote i Emma Bovary. Iako su u pitanju fikcionalni likovi i fikcionalne priče, i mi smo duboko uvjereni da čitanje zaista ima utjecaj na recepciju stvarnosti i slažemo se sa stavom Hanne Meretoje koja kaže da je moguće analizirati korist i zloupotrebu narativa za život, tek kada shvatimo da su narativi (kao prakse stvaranja smisla) ugrađeni u socijalni, kulturološki i historijski svijet (Meretoja 2018:2). Odnosno – narativi su svuda oko nas, mi smo konstantno uhvaćeni u mrežu nekakvih narativa. Oni i šire i umanjuju naš osjećaj za moguće,

u zavisnosti u kakvu smo mrežu narativa uhvaćeni. Ovaj rad samo skreće pažnju na one narative s margine koje smatramo alternativnim u odnosu na narative iz centra kojima smo bombardovani u svom svakodnevnom životu.

Književnost kao prostor drugoga, drugosti i drugačijeg je tema – u zadnje vrijeme prvenstveno etički obojena, koje se hvata veliki broj teoretičara, od Bahtina, Camusa, Derride, Isera, Blancota i Levinasa do Nussbaum i različitih kritičara interkulturalnosti. Zupan Sosič (2021:159)

Alojzija Zupan Sosič (2021:159–160) u poglavlju *Književna empatija* svoje *Teorije pripovijesti* ističe rastuću zainteresovanost književne teorije za književnu empatiju i shvatanje drugog i drugačijeg pomoću književnosti. Razdvaja pojmove književne identifikacije i književne empatije. Kakva je razlika? Ukoliko se identificiramo s nekim likom, što je lako upadnemo li u vrtlog književnih strategija koje pisac učini da bi nas sjedinio s likom, mi ne možemo suditi objekivno tom liku, njegove postupke pravdamo jer ga osjećamo svojim. Književna empatija bi se trebala od identifikacije razlikovati u pokušaju da razumijevamo likove i prosuđujemo ih, pored toga što s njima osjećamo. *Osjećajima se pri recepciji pridružuje razum, pa zato čitatelj književno djelo ne doživljava, odnosno ne analizira samo u skladu s vlastitom naklonjenošću te, dakle, ne izabire tekst glede simpatičnosti likova ili cijele priče* (Zupan Sosič, 2021:159–160). Autor može kreirati lika s kojim će nas izuzetno zbližiti jer će nam npr. dati uvid u sve njegove misli i osjećaje, a onda će odlučiti da taj lik počini neku nepravdu ili zlodjelo i mi ćemo zbog bliskosti koju smo stvorili s tim likom moći opravdati to zlodjelo. Tu se nalazi zamka identifikacije. Likove moramo promatrati u odnosu na njihove postupke i ne smijemo dopustiti da nas autor prevari. To nas uključuje u zanimljivu igru prosuđivanja i suđenja imaginarnim likovima.

Martha Nussbaum se u svome djelu *Pjesnička pravda. Književna imaginacija i javni život* (2005) bavi ulogom fikcije u izgradnji naše moći prosuđivanja. I Wayne C. Booth (1988) *u djelu The Company We Keep: An Ethics of Fiction* bavi se vezom između književnosti i etike. On fikcionalni svijet smatra tlom u kojem možemo zauzimati strane i praviti izbore, a pri tome smo sigurni od posljedica (Booth, 1988:485). U književnosti smo ponuđeni raznovrsnošću stajališta, možemo živjeti tuđe živote i vidjeti gdje će nas oni odvesti. Nussbaum (Culler 2007:29–33) čitaoce smatra sucima imaginarne sudnice književnosti, smatrajući da književna djela imaju potencijal za usmjerivanje čitalaca ka socijalnoj pravdi. *Pozivanje na drugost*

pomoću literarnosti, koja dijeli književnost od drugih diskursa, često već nadilazi granice svog književnog svijeta te se prelijeva u širi tok etičnog (Zupan Sosič, 2021:160).

Da bismo zauzimali strane i pravili izbore, moramo najprije razumjeti svijet pripovijesti, a to možemo učiniti konceptima naratologije.

Naratologija je nastala unutar strukturalizma i predstavlja nauku o pripovjednom tekstu. Naratologija se bavi strukturom, a ne sadržajem i sistematičan je pristup tekstu (Bal 2000:9,10). Naratološki postupci koje ćemo posmatrati u odabranim djelima su: vrijeme[28], mjesto[29], pripovjedač i fokalizator. Naratološko čitanje je odabrano u ovome radu jer naratologija nudi razumijevanje tačke gledišta[30] odnosno perspektive (koja zavisi od toga ko je fokalizator) koju je ključno odrediti da bi se potpuno otkrila poetika svjedočenja koja je ključna za razumijevanje ratnog pisma. Tačka gledišta i njeno određenje nas dalje može voditi empatijskom i etičkom čitanju, *jer čitalac gleda zajedno s likom, i u principu će biti sklon da prihvati viziju koju prezentuje taj lik* (Bal 2000:124). Da bismo razumjeli šta podrazumijeva tačka gledišta, moramo razumjeti šta je pripovjedna instanca, koju Bal (2000:21) smatra suštinskim pojmom za analizu narativnog teksta. Ovaj pojam je direktno vezan s pojmom fokalizatora (odnosno onoga ko daje perspektivu u tekstu). Pripovjedač pripovijeda, priča, a fokalizator gleda, pri tome se veza između te dvije instance ne podrazumijeva (Bal 2000:22). Fokalizator se može mijenjati, premještati se s jednog lika na drugi, *u tom slučaju dobijamo jasnu sliku o uzrocima konflikta. Vidimo kako različiti likovi gledaju na iste činjenice* (Bal 2000:124). Autor zato pažljivo bira fokalizatora i perspektivu iz koje će nam prikazati neki događaj – fokalizator ima moć da nas usmjeri, kontroliše, izmanipuliše ili prosvijetli. Fokalizator je sposoban da u nama probudi snažne emocije, naročito saosjećanje koje jeste etički cilj književnosti. Nussbaum (2005:125) kaže da su skupna mržnja i tlačenje određenih skupina vrlo često temeljeni na nemogućnosti individualizacije. A ratno pismo je upravo prostor individualnih priča, a istovremeno i prostor okončanja skupne mržnje, pa ona tvrdi *da književno razumijevanje*

[28] *Događaji su definisani kao procesi. Proces je promena, razvoj, i stoga pretpostavlja sukcesiju u vremenu, ili hronologiju. Sami događaji zauzimaju određeno vreme i slede jedan za drugim po određenom redosledu* (Bal 2000:172).

[29] Topološka pozicija na kojoj se akteri nalaze i gdje se događaji odvijaju (Bal 2000:110).

[30] Iako Bal ne koristi pojam tačke gledišta jer ga smatra nedovoljno preciznim (jer on ne pravi razliku između onoga ko kazuje i onoga ko vidi), u ovom radu će se ovaj termin koristiti i podrazumijevat će znanje o razlikovanju pripovjedača i fokalizatora. Bal (2000:119,123) fokalizaciju definiše kao odnos između instance koja vidi, vizije i onog što se vidi, uočenog.

razvija navike uma koje vode prema društvenoj jednakosti time što pridonose ukidanju stereotipa koji podupiru skupnu mržnju". (Nussbaum 2005: 125)

Čitajući roman ili pripovijetku predani smo čitanju svake sudbine svakog pojedinačnog lika kao individualne, odvojene od ostalih sudbina i ostalih života. Tako se uživljavamo u tuđi život, obuvamo tuđe cipele. Naročito kada je lik u poziciji žrtve, uključuje nam se empatija. Takva vrsta empatije naziva se narativnom empatijom. Postiže se određenim književnim postupcima – lice pripovijedanja, pozicija naratora i fokalizatora, sagledavanje iznutra… Kolednjak (2021:97–102) objašnjava mišljenje Marthe Nussbaum da se određene moralne istine najbolje izražavaju u obliku priče, jer dobra priča čini ljude znatiželjnima, napetima i zainteresiranima o tome šta će se dogoditi. Naracija može proizvesti čitav repertoar emocija. Empatija se javlja kada smo zabrinuti čitatelj romana koji posmatra sudbinu i emociju likova i zamišljamo živote ljudi kao te složene priče o sudbinama uslijed niza životnih prepreka. Nussbaum antičku tragediju uzima za primjer i govori da su njeni likovi ljudi koji stradavaju bez vlastite krivnje (kakvi su i likovi ratne književnosti) i da čitatelj, odnosno gledalac može dijeliti emocije s likom, reagovati na emocije lika ili svjetonazor naratora, može razviti kritiku prema njegovom stavu, emocije prema vlastitim mogućnostima i ushićenje zbog spoznaje nečeg novog.

> *Roman, kao druga vrsta narativa, također posreduje istinu o okolnostima ljudske situacije. Koliko god sadržaj romana bio imaginaran, fikcija ipak potiče afekte, emocionalno iskustvo, a koje se odnosi na stvarni svijet. Emocije u umjetničkom djelu itekako, ističe Nussabum, mogu biti iskrene i stvarne, a ne samo glumljene. Te emocije mogu imati kognitivni sadržaj iz stvarnog života. (...) Kao žanr roman je posvećen, ponajprije, pojedincu promatrajući ga kao kvalitativnu i zasebnu jedinku. (...) Roman je, kao vrsta djela, usmjeren na međuovisnost ljudi, a prikazujući mrežu isprepletenih odnosa ustraje na poštivanju zasebnog života svakog pojedinca i shvaćanju pojedinca kao zasebnog doživljajnog središta* (Kolednjak 2021:101).

Martha Nussbaum je ne samo romane i ne samo tragedije smatrala pogodnim književnim djelima za razvijanje empatije. Ona smatra da nas svako djelo koje se bavi nasiljem ustvari uči činjenici da je osoba koja je opasna za druge, osoba bez razvijene empatije (Kolednjak 2021:101).

Svako vrijeme ima svoj jezik, svaki politički, povijesni, ideološki momenat ima svoj jezik. Svaki autor, u zavisnosti od vlastitog identiteta i generacije kojoj pripada i momenta u kojem živi, ima svoj jezik. Ta zbrka a ujedno i koherentnost svih elemenata koji čine vrijeme, mjesto i instancu koja govori zajedno oblikuju temu, svijet i slike koje prepoznajemo i čitamo. Slike su uvijek direktno zavisne od instance fokalizatora i njegove tačke gledišta.

Kristina Peternai (2008) u svome tekstu *Priroda subjekta i tvorba identiteta u naratologiji i postmodernoj teoriji pripovijedanja* objašnjava kako tehnike tačke gledišta mogu buditi u nama saosjećanja s likovima, citirajući Currie: (1) što više znamo o životima, motivacijama, strahovima i slično, ljudi oko nas – to više suosjećamo s njima; (2) suosjećamo s ljudima čije živote drugi ljude osuđuju kao odbojne i pogrešne. Peternai napominje da pripovjedač kontroliše tok događaja, raspored informacija, njihova značenja. Informacije same i događaji sami ne bude suosjećanje, nego tehnike kojima su te informacije i ti događaji prikazani. Booth (1976:272) objašnjava metodu blagonaklonog sagledavanja iznutra koje nam omogućuje da svaka emocija koju lik doživi analogno postaje naša, što nas potpuno približava liku, a nezrelog čitatelja može zavarati, pa će on jer je toliko blizak liku, pravdati i njegove etički pogrešne izbore. Kada nam pisac uskrati sagledavanje iznutra i daje da tog glavnog lika sagledaju drugi likovi, dobijemo neku drugačiju sliku. Ako smanjimo emocionalno odstojanje od lika, manje ćemo tom liku oprostiti i previdjeti.

Neka od mogućih čitanja odabranih djela mogu biti učinjena uz pomoć naratologije (Bal), teorije o etičkom potencijalu književnosti i empatiji u književnosti (Booth i Nussbaum). Kada smo objasnili vezu književnosti i etike i empatije i podsjetili se naratoloških tehnika interpretacije, objasnit ćemo shemu prema kojoj će romani i zbirka pripovjedaka biti analizirani. Svaka interpretacija će odgovoriti na pitanje glavnih poetičkih obilježja djela, hronotopa djela, objašnjenja ko je svjedok (kao centralna instanca poetike svjedočenja), ko je neprijatelj i kako je prikazan, kakva je pozicija lika u ratu i kakav je značaj materijalnog. Cilj analize je da, najprije određenjem pozicije naratora i fokalizatora odnosno onog mislećeg, lirskog, dokumentarnog subjekta koji govori o svojoj traumi, dokažemo da umjetnost (u ovom slučaju književnost) predstavlja *transformativni komunikacijski model*[31] jer je upravo taj subjekt doživio promjenu, njegov svijet je doživio transformaciju, on skuplja dijelove sebe i

[31] Žbanić (Husanović 2010:212) u razgovoru s autoricom objašnjava umjetnost kao transformativni komunikacijski model. Iako su njeni filmovi možda uživali masovniju recepciju od odabranih djela ovog rada, vjerujemo da i književnost ima isti transformativni i komunikacijski potencijal.

svoje svakodnevnice komunicirajući s prošlošću, s onima koji su doživjeli nešto slično kao on i komunicirajući s nama, koji ćemo njegovu priču čitati sa sigurne distance. Pitanja na koja će interpretacija odgovoriti su sljedeća:

1. Kako su predočeni vrijeme i prostor u pripovijetkama/romanima?
2. Ko i kako svjedoči? U kojem licu je ispričana priča? Ko su naratori i fokalizatori?
3. Da li su likovi nacionalno obilježeni? Ako jesu, šta je svrha tog obilježja? Kako su predstavljeni pripadnici stereotipno negativne nacionalne grupe?
4. Kakva je pozicija lika u suočenosti s ratnom traumom (rat/svakodnevnica, rat/front, rat/sudbina[32])?
5. Dešava li se i kakva je promjena u percepciji lika s početka do kraja priče/romana?
6. Koja je simbolička važnost materijalnih predmeta?

3.2 O odabranim djelima i njihovim autorima

Miljenko Jergović (1966–) je kolumnista i književnik. Piše pripovijetke, romane, kolumne, dramske tekstove i pjesme. Njegova djela su prevedena na dvadesetak svjetskih jezika, a *Sarajevski Marlboro* je preveden na tačno njih dvadeset.[33] Jergović je dvije godine (1992, 1993) proveo u opsjednutom Sarajevu. Zbirku piše i objavljuje iz egzila u Zagrebu.[34] Miljenko Jergović je jedan od najprepoznatljivijih regionalnih spisatelja. *Sarajevski Marlboro* je njegova prva i vjerovatno najpoznatija zbirka pripovjedaka. Objavljenja je 1994, godine i za nju je Jergović dobio Nagradu za mir Erih Marija Remark i Nagradu Ksaver Šandor Gjalski. Njegovo je djelo odabrano za analizu u ovome radu zbog svoje prepoznatljivosti na široj književnoj sceni. Zbog majstorske jednostavnosti i jer je pravi primjer osnovne odlike ratnog pisma –

[32] Prema podjeli iz rada Branke Vojinović *Narativni postupci poetike svjedočenja u bosanskoj ratnoj prozi.*
[33] Podatak preuzet: Bio– bibliografija (jergovic.com).

[34] Podatak preuzet sa: Sarajevski Marlboro Miljenka Jergovića (jergovic.com).

svjedočenja iz prve ruke. Zbirka pripovjedaka *Sarajevski Marlboro* sastavljena je od 29 njih, podijeljenih u tri dijela. Prvi (*Nezaobilazan detalj u biografiji*) i posljednji dio (*Who will be the witness*) imaju po jednu pripovijetku, sve ostale se nalaze skupljene pod nazivom *Rekonstrukcija događaja*.

Ivan Lovrenović (1943–) je urednik i pisac proze, kulturno-povijesnih studija, novinskih članaka, komentara i eseja. Mnogo je napisao o kulturnoj historiji Bosne i Hercegovine i o aspektima rata u BiH. Dobitnik je niza nagrada i priznanja. *Od 1992. godine, nakon bijega s obitelji iz okupirane sarajevske četvrti Grbavica, godinu dana živio u opsjednutom Sarajevu, a od 1993. do 1997. u egzilu u Zagrebu i u Berlinu. Rukopise, sav radni arhiv i obiteljsku dokumentaciju spalila je na Grbavici srpska vojska 1992.*

Nakon Dejtonskoga sporazuma i reintegracije Grbavice, vratio se s obitelji 1997. godine u Sarajevo u opljačkan i opustošen stan.[35] Liber memorabilium je objavljen iste godine kada i Sarajevski Marlboro, 1994. Nastavlja, produbljuje i sasvim ponire u temu izgubljenih spisa, spaljenih knjiga i ličnih biblioteka i arhiva, koju je započeo Jergović pa je i zaokružio posljenjom pričom, odom svim bibliotekama koje ni(su) preživjele rat. Lovrenović je jedan od onih ljudi čija je lična biblioteka izgorjela, čiji je plamen mogao posmatrati Jergovićev pripovjedač sa svog prozora. Piscu je ono što je napisano svetinja. Jedino što je ispred spisa je ljudski život. Lovrenović zna da spalivši rukopise, agresor konfiskuje sjećanja, uspomene, identitet, simbolički potencijal. On ne dopušta da sa spaljenom kućnom bibiliotekom na Grbavici sve njegovo ode u nepovrat i opsesivno "rovi" po onome što je ostalo i sastavlja krhotine zapisa koji su objedinjeni sa najsvježijim uvodnim zapisom iz ratne svakodnevnice. Te krhotine pokazuju kako historija navali svoje krvave ruke uvijek na malog čovjeka. On pati, ostaje rasparčan i jadan pred velikim događajima koji mu oduzimaju dostojanstvo, knjige, sjećanja, oca… *Liber memorabilium* čine tri dijela: *Prolog*, *Liber memorabilium* i *Epilog*. *Prolog* čine tri teksta: *Za nestale svoje, Jajce, vaj, Jajce* i *Nestanak Varcara*. Dio *Liber memorabilium* čine: *Did govori, Iz dnevnika 1985/86, Zvjezdani plašt, Iskušenje fra Matije Dvikovića u Mlecima* i *Liber memorabilium*. *Epilog* čini tekst *Rod broj i dom.*

[35] Preuzeto sa: Ivan Lovrenović – Biobibliografija (ivanlovrenovic.com).

Vlado Mrkić (1940–2002) je bio profesor književnosti, pisac i novinar. U ratovima devedesetih bio je ratni reporter sarajevskog Oslobođenja – uvijek je bio na mjestu dešavanja, *obišao sva ratišta od Vukovara do Dubrovnika i bilježio lica, karaktere: bahate, bijesne, glupe i njihove žrtve, prestravljene, ponižene, svakovrsno unesrećene.*[36] Autor je tri knjige – *Nikad više zajedno*, *Berenikina kosa* i *Istočno od Zapada*. *Nikad više zajedno* je zbirka reportaža koje je napravio o ratu u bivšoj Jugoslaviji. I odabrani roman, koji ćemo analizirati u ovome radu *Istočno od Zapada* (1997) govori o ratu, tu možemo promotriti sjećanja, zapise i osvrte na prošlost i sadašnjost (tadašnjost) novinara u Sarajevu, po imenu Srbina, koji se vraća u prošlost i pokušava doznati u kojem se trenutku začela mržnja i netrpeljivost između ljudi oko njega, mržnja koja se u ratu ispoljila i tu dosegla svoj vrhunac. Njemu su važne pojedinačne sudbine njegovih komšija, poznanika i kolega, mrtvih i živih. Cijeli roman je mozaik smrti – kao odjeljak u novinama s osmrtnicama uz koji dolazi oproštaj. Narator donosi djelić sudbina mnogih oko sebe koji su nekad bili živi ili koji su još uvijek živi, ali su sad neki drugi, promijenjeni, neprepoznatljivi, strani a bili su najbliži.

Pored toga što piše o sudbinama ljudi koji umiru na njegovom putu izvještavanja o ratu i običnog življenja, piše i vlastitu povijest sjećanja i historiju njemu bitnih duša – odvojen je od porodice i tu odvojenost čitatelju predstavlja u krupnom kadru, detaljno, životno i tragično. On sam kaže da je zbog svog imena u "boljem položaju" nego "drugi". A onda pokazuje kako je biti ustvari ničiji. Kako je smrtno usamljen bio u tom vremenu zato što je smatrao zločin zločinom ma ko ga činio. Pokazuje kako je to biti na margini. Upravo zbog takve pozicije pripovjedača i izdvojene, individualne sudbine pripadnika (po imenu) neprijateljskog naroda otvara se prostor *empatijskom čitanju* i *sabotaži nacionalističkih generalizacija* (Vojinović 2012:186). Zbog toga je ovo djelo izabrano za analizu u ovome radu. Ovaj roman je i putopis. Put koji narator prelazi je simboličan, nelogičan i težak kao i okolnosti koje su ga poslale da ide hiljadu kilometara na Zapad da bi stigao na Istok i vidio one koje najviše voli, i donio im kofer u koji nije mogao da stane njihov prošli, izgubljeni život. Po tom je apsurdnom putovanju roman i dobio naziv.

[36] DANI: "Kako je pokraden Vlado Mrkić" :: Novice :: Lupiga (5.6.2024)

3.3 Odgovor na rat u *Sarajevskom Marlboru*

Sarajevski Marlboro je zbirka kratkih priča[37], koja je prema mišljenjima kritičara[38] jedno od ključnih djela za razumijevanje proznog konteksta devedesetih[39]. Nastala je u prvom valu[40] djela napisanih o ratu, svojim se estetskim dometom isticala od tadašnje hiperprodukcije književnosti s istom temom, kasnije je prevedena na mnogo jezika, a interes kritike za nju nije nedostajao. Zbog svoje jednostavnosti i graničenja s novinarskim diskursom i trivijalnim[41] formama, dosegla je sigurno masovniju recepciju šire publike od nekih drugih antiratnih proza. *Jergović je među prvima počeo stvarnosne događaje tretirati kao pogodnu literarnu građu i objavljivati priče (najprije) u novinama, što je limitiralo njihovu dužinu te donekle uvjetovalo tematiku i književne tehnike* (Bagić 2001:46). Ta kratka priča-portret postala je međunarodno poznata i sa sigurnošću je jedno od književnih ostvarenja koja su najsnažnije utjecala na gradnju alternativnog sjećanja na opsadu Sarajeva.

---

[37] Bagić (2001:42) kratku priču definiše kao imaginativnu konstrukciju koja elemente iskustva uobličava u umjetničku kompoziciju teksta do dvadesetak hiljada riječi.

[38] O Marlboru su pisali: **Velimir Visković –** Velimir Visković, *Američki i balkanski stereotipi*, u: *U sjeni FAK-a*, Zagreb, 2006. (Vis); Velimir Visković, *Živ duh fjakastog Dalmoša*, u: *U sjeni FAK-a*, Zagreb, 2006; **Krešimir Bagić** Krešimir Bagić, *Kratka priča devedesetih,* u: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2001*, Zagreb, 2002; **Jagna Pogačnik** – Jagna Pogačnik, *Širenje područja borbe*, u: *Tko govori, tko piše – Antologija suvremene hrvatske proze 1994–2007*, Zagreb, 2008; **Teofil Pančić –** Teofil Pančić, *Velike male stvari*, u: *400 famoznih kilometara*, Zagreb, 2007; **Damir Radić –** Damir Radić, *Sarajevski Marlboro*, u: *Leksikon svjetske književnosti: djela*, Zagreb, 2004; **Strahimir Primorac –** Strahimir Primorac, *Pisac koji se preporučuje*, u: *Prozor u prozu*, Zagreb, 2005, te **Nikola Košćak** (Zagrebačka slavistička škola – Diskursne strategije i stil »Sarajevskoga Marlbora« (hrvatskiplus.org) i **Marina Protrka Štimec** (BOSNO, ZEMLJO POVIŠĆU PRITRUJENA | Sarajevske Sveske) i dr.

[39] Nikola Košćak tvrdi da je Sarajevski Marlboro važna zbirka jer je bez njenog spominjanja nemoguć razgovor o savremenoj hrvatskoj prozi, *knjiga koja je u njoj napravila definitivni prijelom i označila pojavu novoga proznog naraštaja. Prevlast zbilje nad literaturom (koja se osjećala i u zbilji i u literaturi prve polovice 90-ih) neutralizirana je knjigom koja i jednu i drugu mrsi na svakoj stranici.*

[40] *Otud je pripovijetka prije romana pa i prije poezije – ili nekako istovremeno s njom – reagirala na promjenu povijesnih i društvenih okolnosti i pojavila se na kulturnom horizontu kao moralna hronika ratne apokalipse* (Kazaz 2009b:8).

[41] Bagić (2001:42) posebno naglašava da se u žanru kratke priče devedesetih briše granica između trivijalnog i visoke kulture i fikcije i činjenice. *Devedesete su obilježene oblikovanjem što komunikativnijeg teksta, jednostavnim rješenjima i dokiranjem svih distanci (spram događaja, jezika, stvarnosti, narativnih formi).*

Osnovna obilježja ove proze su **(auto)biografičnost**, težnja da se prikaže **portret** malih sudbina, gradova (naročito Sarajeva) a onda i portret stradavanja cijele jedne države, sve to opisujući detaljem u koji upisuje kontrast između dijelova biografija prije rata i onoga što se desi kad počne rat. Ova je zbirka najvažnija zbog svoje **poetike gubitka** – života, materijalnih i posebno onih nevidljivih i teško objašnjivih stvari, **promjene** atmosfere, prostora, vremena i čovjeka, ali i **opstanka** one ljudskosti koju narator pronađe među portretrima svih tih ljudi koje je opisao u *Marlboru*. Velika povijest data je kroz optiku male individue, kao što kaže Bagić (2001:46):

> *Jergovićeva privatna priča pretekst je globalnoj; on tematizira stanje koje pogađa sve, ali iz vizure običnog čovjeka i na primjeru malih događaja. Karakteristično je da njegov pripovjedač potpuno vlada pričom, da ratna kataklizma koju tematizira ne dotiče njegovo izlaganje, tj. njegovu postupnost, tečnost i sklad. Jergovićev je jezik natopljen lokalizmima, poslovicama, uzrečicama, kletvama koje fino evociraju sarajevski govorni idiom i njemu prirođenu senzibilnost.*

A ovu bi Bagićevu interpretaciju mogla dopuniti Kazazova (2009b:11) koji Jergovićevu orijentaciju na biografsko tumači kao pokušaj da zbirku tih biografija ostvari kao povijesni arhiv ljudske patnje i pokaže na nizu različitih sudbina kako se rat *preseljava iz povijesnog u egzistencijalno područje.*

Sarajevski Marlboro opisuje **život svakodnevnice**, počevši od sjećanja na jedan izlet (prva pripovijetka u zbirci je *Izlet,* dio *Nezaobilazan detalj u biografiji*) na koji je išao s majkom i njenom firmom kao dječak, i kada se prvi put susreo s pojmom smrti prisustvujući saobraćajnoj nesreći, do ode svim bibliotekama svijeta (posljednja pripovijetka u knjizi je *Biblioteka,* dio *Who will be the witness*), dok se prisjeća godine ranije, godine u kojoj je gledao Vijećnicu kako gori, sa svim njenim knjigama. Obraćajući se čitaocu da pomiluje svoje knjige i da se pritom sjeti da su prah – ovo obraćanje je još jedno od jakih mjesta Jergovićeve poetike, on uvijek iznosi **moralni komentar** koji najčešće možemo čitati iz posljednjeg paragrafa pripovijetke. Na kojem god jeziku čitali, možemo prepoznati **poetiku propadanja**. Možemo se prisjetiti trenutka kad smo shvatili da smo smrtni i da su ljudi oko nas smrtni. Možemo detektovati da smo nekada kasnije saznali da zlo, generali i granate, na bilo kojem dijelu svijeta imaju moć da nam oduzmu privatno i javno. Od biblioteke do sjećanja. Prva priča koristi tehniku **infantilne perspektive**, takvu perspektivu vidimo i u priči *Hanumica.* Infantilno iskustvo je

tehnika prepoznavanja svakodnevnih stvari kao da ih prvi put vidimo, što je u stvari tehnika deautomatizacije. U ratu smrt postaje svakodnevna, masovna i neizbježna pojava. Ali prikazivanjem smrti koju dječak prvi put doživi, postiže se deautomatizacija sveprisutnosti smrti i traume koja će biti tema ostalih priča. Život postaje kao sjena kojoj nema nikakve svjetlosti da je iscrta. Tu je, ali kao da ga nema. Umjetnost se infantilnom perspektivom oslobađa automatizacije:

> *Automatizacija guta predmete, odeću, nameštaj, ženu, strah od rata. (...) Da bi se vratilo osećanje života, da bi se osetile stvari i kamen postao kamen, postoji ono što se zove umetnost. Cilj umetnosti je da se osećanje stvari da preko viđenja a ne preko prepoznavanja; umetnički postupak je postupak oneobičavanja stvari, postupak otežane forme, koji potencira teškoće i vreme trajanja percepcije, jer je taj proces u umetnosti sam sebi cilj i mora biti produžen; umetnost je način da se doživi proces stvaranja stvari, dok ono što je u umetnosti stvoreno od sekundarnog značaja* (Petrov, 1970:86).

Tako piše Šklovski (u svom eseju pod nazivom *Umjetnost kao postupak*[42]*)* smatrajući da je postupak očuđavanja u funkciji repredstavljanja i reimenovanja već okamenjenih pojava i pojmova. Taj ponovni pogled na već poznato, iz neke drugačije perspektive pomaže čitaocu da primijeti ono što do sada nije i eventualno promijeni svjetonazor. Kada djevojče iz Foče u priči *Hanumica* proviri u sobu Ćipe, svoga spasioca o kojemu ništa ne zna, pa ni čiji je, i ugleda krst, ona naivno zaključuje da je on katolik, i da je zato mrzi (što će se ispostaviti kao apsolutno netačno, Ćipe to djevojče zapravo voli, ali je patrijarhalni muškarac koji odbija da joj pokaže osjećaje), iz tog zaključka, dalje misli: *Ali, vidiš, katolici su ipak bolji od pravoslavnih. Puste te u kuću umjesto da te ubiju, samo što te ružno gledaju* (Jergović, 2015:41). Ona govori iz pozicije nekoga ko ništa ne zna o Drugom, osim da su zli, neki manje, kao Ćipo, a neki više, kao oni koji su joj poklali rodbinu u Foči. Cijela je njena tragika u tome da neće spoznati da taj Drugi može i da je voli, jer će Ćipo odlučiti da progovori o svojim osjećajima tek kad ona završi u bolnici, ranjena granatom. Jedini dio njene sudbine u kojem su se oni Drugi pokazali dobrima je Ćipino tiho prihvatanje njenog boravka u svojoj kući. To što joj nije pokazao ljubav, ali je pokazao prihvaćanje ruši njen stav da su svi isti i svi zli, koji joj je potvrdila lična sudbina. A nas čitaoce njena naivna, ali iskustvena perspektiva tjera da na onaj okačeni krst u Ćipinoj

[42] Manifest ruskog formalizma.

sobi pogledamo drugačije, jer on sam ne čini automatski Ćipu Drugošću. On možda jeste nacionalna drugost, ali njegova i Mujesirina ideologija su u ovoj pripovijetki ljubav – tiha, neizrečena i neobična.

Većina pripovjedaka svoju radnju smješta u Sarajevo.

> *Jergović je u Sarajevskom Marlboru Sarajevo učinio simboličkim toposom povijesti u kojem se na fonu stravičnog rata pokazuje urušavanje osnovnih moralnih i humanističkih vrijednosti (...) Na taj način je lokalnost hronotopa (...) prenesena na opći, globalni plan, pa se onda moralna hronika krvavog bosanskog rata, ostvarena u lokalnosti povijesnog hronotopa, može čitati i na razini metafore opće povijesti, njenog iracionalizma i zvjerske sadržine* (Kazaz 2009b:12).

Dvadeset devet malih priča, malih sudbina, vezuje se u kolo koje može biti cjelovita, ali u isto vrijeme fragmentarna slika atmosfere koja je vladala u opsjednutom gradu. Glavni grad pod opsadom na kraju 20. stoljeća označava ne samo Sarajevo, nego globalnu pozornicu na kojoj povijest igra svoju krvavu predstavu. Sva individualna iskustva, nekad mogu biti bilo čija, iako su nekad ona samo lokalna i nekad samo jugoslavenska zbog niza detalja koji se vežu za specifično vrijeme rata '92–'94. i specifične ideologije jugoslavenstva i komunizma koja je postojala (i) u Sarajevu. Sam naslov ukazuje da priča ima lokalnu prirodu, *sarajevski kulturni kod*, pa su, kao što smo već rekli, ratno i predratno Sarajevo najčešća mjesta radnje *Sarajevskog Marlbora*. Jergović se fokusirao na prikaz prostora u kojem su postojale Sarajlije koje je sretao, o kojima je slušao, s kojima se slučajno mimoilazio trčeći pod granatama, prijateljima, poznanicima i onim potencijalnim ljudima koji su tu negdje, u redu za kruh, imali svoje male priče koje su prekinute velikim ratom. Zbog toga možemo reći da je prostor *Sarajevskog Marlbora* prostor kretanja njegovih civila. To bi onda bile kuće i haustori sa svojim podrumima i garažama, mahala, vrt, dvorište, groblja, bolnice, kafići i birtije. Neke su priče smještene u neimenovani prostor grada, dok neke donose nazive dijelova Sarajeva (Sepetarevac, Baščaršija, Marijin Dvor, na okuci kod Higijenskog zavoda, na mostu kod Prve gimnazije, Vraca). Svi izleti iz grada su tek izleti ili mjesta izbjeglištva na koja se moralo otići (Jajce, Zagreb, Zapad, front). Rijetke priče, kao što je priča *Komunist* (radnja smještena u Vitezu) su smještene u druge gradove.

Sarajevska raja o kojoj Jergović priča su fikcionalni likovi nastali prema onima koji su zaista postojali i mogli da postoje. Da bi oslikao one koji su trpjeli rat, morao je dati i sliku onih od kojih su ovi prvi trpjeli. One koji su napravili pogrešne izbore i stalni na stranu zločinaca. Figura neprijatelja nije izostavljena u Jergovića, samo on *ne nosi obilježja nacionalnog Drugog, već je on ideološka drugost* (Kazaz 2009b:12). Narator uvijek govori iz pozicije ideologije humanizma. Kako to postiže? Tako što kreira niz likova koji su imenom Srbi ili Hrvati ili Bošnjaci i daje im da učine različite izbore. Neki potvrđuju stereotip o sebi, a neki ga potpuno ruše. Zbog toga što je kreirao i Spasoja i Dejana i Radeta i Ivu, pa i Ćipu čiji nadimak ne odaje nacionalnu pripadnost, čitalac shvata da nijedan narod u cjelini ne možemo smatrati zločinačkim, ili nevinim. Zločinci su pojedinci. Najsnažnije i najdirektnije je ta poruka izrečena u priči *Komunista* i Ivinom pismu sinu:

> *Sine, ovo su nam uradili zli ljudi. Nisu nam krivi ni tvoji ni moji prijatelji, nit nam je kriv pijani Avdo što mi je one godine izbušio gume kad sam auto parkirao pred njegovom garažom, nit nam je kriv hodža iz Turbeta što je narodu govorio da se ne smije rukovat ni ljubit s katolicima u one dane kad ovi kolju svinje. Krivi su nam samo zli ljudi. I nemoj da čujem da ti koga mrziš, ne do ti dragi Bog da čujem kako si zbog ovog što se nama događa koga opsovo jer ću ti obje noge polomit* (Jergović 2015:67,68).

Ovim pismom Ivo sve pogrešne riječi i djela ne pripisuje cijelome narodu, nego ljudima poimenice, time sinu podvlačeći mu da rat koji se dešava u njegovom kraju nije između muslimana i katolika i pravoslavaca, nego između zlih ljudi i onih koji zlo trpe.

Da bismo odredili poziciju lika u odnosu na rat, analizirat ćemo nekoliko pripovjedaka. Rat je u *Sarajevskom Marlboru* najčešće vidljiv u njegovim posljedicama. Možemo to shvatiti ovako: ne opisuje gdje je granata pala, ali pokaže ranjenog – metaforično rečeno. Tako naprimjer neće pričati koliko dugo, kada i ko zatvara dotok vode u Sarajevu, ali priča priču o bunaru u bašti jednoga gospodina. Ili govori priču o grobaru koji na kutiji cigareta pokušava da objasni metaforu rata. Jedan Sarajlija, radnik pogrebnog društva, stranom novinaru pokušava objasniti šta se to desilo u ovome gradu. Među njima ne postoji zajednički jezik niti zajednički interes. Razgovor postaje apsurdan kada pripovjedač odmota kutiju cigareta, koje su umotavane u

nasumične papire okrenute naopako i otkriva da je ova kutija umotana u pravi papir od Marlbora, okrenut naopako, kao i svi drugi. Kutija Drine umotana u papir Marlbora okrenut naglavačke, metafora je za ratnu stvarnost koja normalan život okreće naglavačke. Kako da domaćin objasni sebe i smisao te izokrenute kutije cigareta? Može samo zamišljati šta je strani novinar u tom trenutku mislio i šta će napisati za strane novine. Ta doza apsurda najveća je kritika ratne mašinerije koja proizvodi takve abnormalne situacije, vidljive ponajbolje u sitnicama. Pripovijetka *Grob* ujedno kritizira i poziciju stranih reportera koji dolaze radi priče, da bi odnijeli u svijet mira ono najsočnije od tuđe muke, ne interesujući se zapravo za patnju ljudi, to je bila jedna od zajedničkih ratnih predrasuda koja je zapamćena i pričom. To što domaći čovjek ne uspijeva objasniti niti sebe, niti kutiju dokazuje da komunikacije i razumijevanja između stranca i njega nije bilo i ne može biti, u ovakvoj situaciji. Ovdje ponovo Jergović iskorištava postupak očuđavanja gdje izokrenuta kutija deautomatizira stvarnost kroz metaforu bivanja u izokrenutom svijetu. To neodoljivo podsjeća na snimak mladića, vojnika JNA, u nekom rovu u Sloveniji kojeg novinar pita šta se tu dešava, zna li sve podatke, zna li protiv koga se bori, a on odgovara: *Otkud znam, samo znam da pucaju na nas, ništa više (...)* Kada ga pita zna li razlog, zbog čega se vodi ova bitka on kaže: *Otkud znam, kolko ja kužim to, ovi kao hoće da se otcjepljuju, a mi im kao ne damo. Ustvari mi samo hoćemo da se vratimo u kasarnu, ništa više.* Na pitanje kako dalje, šta misli o svemu, kaže: *šta da mislim, samo da ostanem živ*. (...) *Nijedan oficir nije pogino, nego sve moji jarani poginuli, jebem im…*[43] Samo što je u ovom slučaju mladić sve objasnio i imenovao apsurd s riječju *kao*, koja nema značenja sama po sebi, ali ga u ovom kontekstu dobija. Ujedno je posvjedočio kako rat vode generali, a drugi ginu za velike (tuđe) ideologije.

Čitajući priče *Sarajevskog Marlbora*, nemoguće je ne primijetiti jednu opsesiju i okrenutost cijelog kazivanja ka jednom predmetu, koji je često i polazište i krajnja tačka naracije iz koje se čita smisao i povezuje prošli, sa sadašnjim, ratom obilježenim životom. Najbolje je potrebu da se govori o predmetima opisala Alma Denić-Grabić (2010:185) kada je rekla da su *u ratu poništene sve humanističke predstave i mitotvoračke istine* i da zato *počinje povijest ponovnog imenovanja predmetnog svijeta.* Ona smatra da je težnja za preispitivanjem i ponovnim pronalaskom smisla u ponovnom prepoznavanju i novom imenovanju predmetnog svijeta, što

[43] VOJNIK JNA: Oni se kao otcjepljuju, a mi im kao ne damo! – YouTube (17.7.2023)

se čini zbog nemogućnosti pronalaska čvrstog uporišta u stvarnosti. Prosto rečeno: čovjeku su ostale sitnice. Ono što Jergović zove *malim derivatima tuge*. Kaktus je *mali derivat tuge,* naprimjer. Isto kao i prsten, automobil, jabuka… Čini se da se pomoću materijalnih stvari pokušava objasniti svaka promjena i abnormalnost ratne svakodnevnice. Svrha predmeta je u njih upisati lični odnos prema njima i vezati ih za vrijeme u kojem oni nisu predstavljali nasilno zbogom. Stvari koje koristimo u svakodnevnici dobijaju sentimentalnu vrijednost u trenutku kada postoji mogućnost da će nestati u plamenu, kada osoba koja nam ih je poklonila iznenadno napusti naš život ili kada ih izgubimo. U vremenu propadanja, u antiratnoj prozi, posvećuje se velika pažnja detaljima i sitnicama, jer sitnice postaju jedino što je sigurno, jedino što preostaje pojedincu usred kolektivne nesreće. Predmeti su u funkciji sinegdohe prošlih života.

3.4 *Liber memorabilium* i njegove slike ratova

Ivan Lovrenović ispisuje djelo epohe ratnog pisma, roman-porodičnu hroniku koji tematizuje ponavljanje ratova i pokušaj pronalaska sopstvenog jastva u žrvnju povijesti koja nam malo, pomalo uzima sve. *Liber memorabilium* (lat. knjiga sjećanja) je novopovijesni roman[44] s okvirnom pričom koja objašnjava njegov nastanak. Ta okvirna priča govori o pojedincu koji se našao u opsjednutom gradu u kojem je sve prepušteno sudbini, od života do lične biblioteke. Kada bi bili spaljeni rukopisi jednome piscu, to bi za njega značilo simboličku smrt. Narator okvirne priče odlučuje da će ovaj roman izgraditi od sačuvanih dokumenata, bilješki i sjećanja, ostalih nakon što mu je biblioteka zaista bila spaljena, nakon što je doživio simboličku smrt i na taj će način izvršiti otpor ratnom uništavanju i dokazati da pisanjem lične tragedije i ispisivanjem tragedija svojih predaka, možemo kreirati narativni glas koji je sposoban da se usprotivi velikom, moćnom i uvijek rušilačkom ratu, koji uzima sve. Koji piscu može uzeti

[44] Novohistorijski/novopovijeni roman nije samo još jedna verzija historijskog romana, on govori o prošlosti, ali na način da je preispituje i dovodi u vezu sa sadašnjošću, u ovom slučaju ratnom sadašnjošću.

spise ali ne i moć da piše. I ta moć pisanja je jedino što je ostalo i u šta može vjerovati u opustošenom vremenu i prostoru rata.

Sva tri odabrana autora čine isto, ali to najsnažnije čini Lovrenović – **prikazuje historiju kao povijest beščašća i nemilosti**.

> *Kroza sve potrese i kataklizme, još od posljednjih "turskih ratova" iz prošlog stoljeća, preko okupacije 1878, pa dvaju svjetskih ratova, uvijek se nekako uspijevalo sačuvati ponešto: poneka starinska knjiga, osobni dokument, pisma, rijetke fotografije smeđega fona… (...) Mjesecima potom, lutajući razorenim Sarajevom, nakratko se smještajući po tuđim praznim stanovima, niste se prestajali potajno nadati da će se najvažnije od svega toga ipak nekim čudom spasiti, isplivati… Prevarili ste se. Dosljednost barbarske mržnje na pamćenje neumoljiva je.*

Liber memorabilium je u stalnom dijalogu s prošlošću, kopa po dokumentima, premotava porodični film u potrazi za svim ljudima, gradovima i sjećanjima koja je oduzela velika povijest i njeni ratovi. I to kopanje je pokušaj da se ponešto sačuva – Lovrenović započinje svoj roman nabrajajući rukopise, knjige, dokumente, uspomene i odsječno priznajući da se prevario, da su se svi prevarili koji su se nadali da će se najvažnije od svega toga ipak nekim čudom spasiti… Dobija vijest da je njegova lična biblioteka spaljena. Ta razočaranost ga tjera da sve raskopa, rastrga i ponovo pokuša sastaviti od svih tih fotografija, zapisa i dokumenata jednog sebe koji bi pripadao sebi. Jednog sebe koji, pričajući vlastitu porodičnu hroniku i odlazeći u polje historije na primjeru malih ljudi i malih gradova *kroz koje je rat prolazio*, pokazuje kako historija na kraju uvijek posluži rat i propadanje svega što nas čini cjelovitima. Za njega, malo više nego za druge ljude, biblioteka je značila dio identiteta. Jer je pisac kojem su ukrali i opustošili sve na čemu je radio, sve što je čitao i sve što mu je pomagalo da rekonstruira povijest svoje porodice i sudbinu oca kojeg nije upoznao.

Najsnažnije vremenske odrednice ovog romana su Drugi svjetski rat (naročito vrijeme formiranja i djelovanja NDH) i rat u Bosni i Hercegovini (iako spominje i Austro-Ugarsku okupaciju i Prvi svjetski rat). Vrijeme se mjeri ratovima i nesrećama od kojih svaka sljedeća uzima sve više i više od čovjeka. Prostor je vezan za Sarajevo (u kojem autor i pripovjedač

žive), Jajce i Mrkonjić Grad (kao prostori predaka i ikavske Bosne) i Zagreb u kojem je iz izbjeglištva napisan *Epilog*.

Kada je propala jugoslavenska ideja zajedništva u krvi ratova, raspao se jedan veliki narativ o jedinstvu svih naroda. Zapravo su nove institucije moći počele oduzimati to kolektivno pamćenje, preobličavati ga i brisati njegove dijelove. Zbog te konfiskacije kolektivnog pamćenja, nastaje narativ lične memorije i individualne priče, koji je jedini održiv narativ u vrijeme skepse i stradanja. Ideja zajedništva je u javnom prostoru zamijenjena idejama pojedinačnih nacionalizama, čemu se ratno pismo suprotstavlja ponovo svojim nadnacionalnim narativom i likovima koji ruše nacionalističke stereotipe o Drugom. Takav jedan *Drugi* je i Lovrenovićev narator koji ispisuje ličnu i porodičnu hroniku nepripadanja, opsjednut pojmom nestajanja.

Za razliku od npr. Mrkićevog romana u kojem ćemo jasno moći odrediti kompoziciono-stilske jedinice, Lovrenovićev roman nema te kompoziciono-stilske jedinice jasno određene i vidljive. To je potpuno neuhvatljiv narativ i nemoguće ga je karakterizirati. Pripovjedač nam izmiče, u nekim trenucima uopće ne znamo ko nam govori svoju priču. Nemoguće je ispričati fabulu *Liber memorabiluma* pa s pravom možemo reći da je struktura *Libera* jedna od najsloženijih u ukupnoj književnosti na južnoslavensom prostoru. Možemo o njemu govori kao o nekoj vrsti antiromana u kojem je vidljiv prošiveni bod odnosno u kojem je jasno vidljivo da je on sastavljen od više različitih tekstova. Kada želimo objasniti pripovjedača, ne možemo govoriti o jednom tipu pripovjedača. Susrećemo intradijegetičke pripovjedače – homodijegetičkog (pripovjedač jednako lik, protagonist; ili je svjedok koji priča tuđu priču ili je glavni lik koji priča svoju priču, pa je to onda autodijegetički pripovjedač) i heterodijegetičkog (ne učestvuje u radnji), a zatim se javlja i ekstradijegetski pripovjedač (on nije dio priče, govori je izvana). Naprimjer, pripovjedač u priči *Za nestale svoje* je autodijegetski, narator prepričava svoja prisjećanja iz djetinjstva, u tim sjećanjima on je prisutan i aktivan lik. Bio je tu i prisustvovao je slušanju glasa s radija, od kojeg je i on očekivao da izgovori ime njegovog nestalog oca. Poglavlja *Jajce, vaj, Jajce* i *Nestanak Varcara* imaju ekstradijegetskog pripovjedača koji predstavlja historiju nestalih gradova koja je opet vezana za historiju predaka pripovjedača. Tu nad narativnim ima prednost historiografski diskurs. Kada taj opći opis historije poveže sa svojim djedovima, čiji su to rodni gradovi, pripovjedač postaje heterodijegetski. U poglavlju

Did govori, did je autodijegetski pripovjedač koordinisan homodijegetskim pripovjedačem koji je bio samo svjedok didovih priča. Poglavlje *Iz dnevnika 1985/86.* je, kao što je dnevničkom zapisu prirodno, napisano iz pozicije autodijegetskog pripovjedača. Poglavlja *Zvjezdani plašt* i *Iskušenja fra Matije Divkovića u Mlecima* imaju ekstradijegetskog pripovjedača. U poglavlju *Liber memorabilium* pripovjedač je heterodijegetski i homodijegetski – prisutan je samo kao posmatrač, a onda u drugom dijelu istog teksta dolazi ekstradijegetski pripovjedač koji donosi zapise iz ljetopisa, dijaloge između fra Anđela i Matije Banića, spisak knjiga koje je majka Ivana Jablanovića brižljivo čuvala, raspoređuje građu i samo zida priču bez učešća u njoj. Najzad, u *Epilogu* i *Prologu* nalazimo istu narativnu instancu – autodijegetskog naratora koji govori u drugom licu.

Pripovjedači donose sjećanje kao lični čin na koji niko ne može da utiče; vrlo bitan činilac sjećanja je emocija - uvodeći emociju i lično iskustvo u diskurs koji govori o prošlosti, Lovrenovićevi pripovjedači su subverzivni spram zvaničnog diskursa sjećanja.

> *Ovdje, u tom ognju boje i sjaja, dječak stoji, širi oči. Ne zna, jer ne može znati još ništa, da se njegovo već sve desilo u tom savršenom ratu. Sve se desilo, a njemu će ostati da sastavlja komadiće i iščitava, nikad siguran.*
> *Potrošit će godine, nadajući se istini, čvrstoj i jedinoj. Prezret će kućne uspomene, i tražiti je u knjigama koje su drugi napisali. Kroz njih, bit će sve bliže historiji, sve manje istini. Napokon će shvatiti da nije historija to što njemu treba, jer je nijema i nema što reći, osim onima čija je. A istinu - da se ne može naći, možda samo doživjeti. On ne ni to, jer njegovo se već sve desilo, prije njega, upravljajući svime njegovim i poslije, za takozvanoga njegova života.*

Neprijatelj u Liberu je personificirana povijest. Neprijatelj su ideološke priče. Neprijatelj je sam rat zbog kojeg je i nastala ovakva knjiga sa ovakvom strukturom. Svi tekstovi koji čine *Liber memorabilium* su ujedno tekstovi koji su spašeni od požara u Sarajevu, na Grbavici, koji se zaista desio i koji je zaista u nepovrat odnio papire koji su značili bitak jednom piscu. Ova je knjiga mozaik zapaljenih dokumenata koje je autor naknadno pronalazio u časopisima i ujedno otpor neprijatelju.

On rat shvata kao barbarina koji uzima pamćenje – dva mjeseca nakon što su spalili Vijećnicu, javnu biblioteku, spalili su i njegovu. Oboje je zlo, ni manje ni veće od onog drugog. Da bi pokušao sačuvati djelić onoga što je spaljeno, piše ovu knjigu. Njegov roman je roman sjećanja koje subverzira pamćenje kolektiva. To je tekst koji se bori protiv barbarina koji mu je želio oduzeti njegovo pravo da se sjeća i da čuva zapise, fotografije i dokumente koji će mu oživljavati ta sjećanja. Ovaj tekst je trijumf nad barbarinom jer mu nije uspio oduzeti i spaliti sve, pa je *Liber memorabilium* dokaz za to. Muminagić (2019) *Liber memorabilium* određuje kao hibridi romaneskni žanr koji predstavlja skup tekstova različitih po svojoj diskursnoj pripadnosti a povezanih formalnim i tematskim okvirom.

On uvodi jednu novu kategoriju – nestali. Taj pridjev se odnosi i na ljude i na sjećanja i na dokumente, fotografije. Na priči o ocu nestalom u Drugom svjetskom ratu, Lovrenović uvodi kategoriju Nestali, koji imaju sudbinu kućnih papira, imaju sudbinu dozivanja kroz eter koju je slušao kao dječak, koju su slušali njegovi preci, koju opet on sluša – što sve zajedno postaje jedna historija duša. Čovjek je sasvim nemoćan, ne posjeduje mogućnost da preuzme kormilo velikih događaja i odvuče brod na drugu stranu.

Jedno od najsnažnijih misli o ratu je ono koje iznosi čovjek-zemljoradnik – za njega je rat luda besmislica koja se igra zakonima zemlje: *Sve se nekako može ostaviti i podesiti prema sebi: magaza i birtija, čak i kuća, ali kako zemlju ostaviti? Ona ne pita je li rat, niti se podešava prema njemu. Oreš, siješ, žanješ, kosiš, vršeš - kad je vrijeme i kad se mora, ne kad ti se može i kad hoćeš.*

Sad će Matija vidjeti da ima sile koja i taj red može obesnažiti, a ne dolazi u liku strašnog suda i propasti nebesa, već sasvim banalno - u uniformi, na dvije noge. Neće to nikada shvatiti i duboko i gnjevno će prezirai sve te vojske i taj njihov rat, ludu besposlicu, koja se igra sa zakonima zemlje.

…da bismo se oslobodili pocijepanosti i rasula koje je sam rat u nama stvorio, potrebno je da prođemo kroz vlastito unutrašnje rasulo, kroz vlastitu unutrašnju pometnju, kako bi se iz njih, samog rasula i pometnje, uopšte mogao stvoriti jedan novi svijet (Musabegović, 2004:9–14). Lovrenovićev roman upravo liči na skup pocijepanosti njegovih sjećanja, nastao u paničnom strahu da nešto ostane izvan papira i zauvijek se izgubi, to bi značilo da je plamen pobijedio

sjećanja. Ta agonija da sve zapiše stvorila je novi svijet – roman. Najvažnije materijalno koje u sebi krije esencijalno i egzistencijalno su dokumenti, spisi, knjige, slike, papiri svih oblika i namjena. Iz njih se može čitati ono što se živjelo i ono što su živjeli drugi.

3.5 *Istočno od Zapada,* slika rata u graničnom prostoru

Roman Vlade Mrkića – *Istočno od Zapada* je ratni roman s elementima autobiografskog iskaza. Tako ga je odredio Enver Kazaz u eseju *Krvavi lom društva i poetički prevrati romana*, nazvavši ga, pritom, izvanrednim. Važna odlika ovog romana je njegova veza s novinskim diskursom. Romaneskna proza bliska je jednako i oblasti pjesništva i oblasti retorike. Korelacija romana s publicističkim žanrom, naročito je velika kada roman piše neko ko je *a priori* novinar. Čak i da ne znamo njegov poziv, iz načina na koji piše, jasno nam je da nas obavještava i informiše – gotovo uvijek znamo ko, šta, gdje, kad i zašto. Mrkićev roman je pored toga što je precizan i informativan u dijelovima, u cjelini duboko ličan. Iz tog duboko ličnog iskustva rađa se univerzalno shvatanje o čovjeku kao gubitniku (u sudaru s poviješću). Gubitnik kao takav izražava čitav dijapazon emocija, od kojih su se najjačim u ovom romanu pokazali nada i očaj u stalnom plesu koji vodi apsurdističkom zaključku do kojeg je dovelo isto tako apsurdno putovanje, sve zbog apsurdnog rata. Kazaz također (2006:311–312) prepoznaje Vladu Mrkića kao jednog od autora starije generacije koji su presudno obilježili novu ratnu romanesknu scenu. Mrkić je, za ovaj roman, bio drugi dobitnik bosanskog GONKURA – godišnje nagrade Društva pisaca Bosne i Hercegovine u čijem je izdanju knjiga i objavljena. On je ostao u sjeni nekih drugih romana i o njemu nije napisano mnogo, stoga djelimično prenosimo ono što je Kazaz (2006:313–214) o njemu napisao:

Vlado Mrkić je romanom Istočno od Zapada obilježio onu liniju ratnog romana koja je prevashodno jedna duga, nikad završena priča o nošenju s bolom i traumom usred ratnog užasa. Mrkićev roman organiziran je kao gusta, emocijom nabijena, ali i intelektualna

ispovijest o posljedicama ratne tragedije koja se sručila u život njegove porodice, što su je ratne linije fronta svirepo razdvojile bez mogućnosti da se porodica iznova okupi. Zapravo, Mrkićev roman, sa izrazito autobiografskim crtama, bolna je ispovijest naratora, novinara i intelektualca koji je svojim pisanjem osudio srpski nacionalizam (....) *Mrkić skida maske sa kolektivnih ideologija i predrasuda bolnom, tragičnom pričom, slikajući rat ne samo kao ideološki užas, političko bezumlje, nacionalističko divljanje, nego i kao antropološku tragediju, krajnji poraz ljudske supstance u ratu koji se poput povodnja sručio u naše živote uništavajući u njima elementarne ljudske vrijednosti. Mrkić je ovim romanom postavio osnove poetike bola kao dominantno obilježje ratnog romana, proces deheroizacije ratne priče kao i proces dekolektivizacije i individualizacije povijesne i kulturne memorije, ali i osnove etičkog angažmana u slici rata kao antropološke tragedije. Mrkićev moral nepripadanja kolektivnim ideološkim fantazmama presudno je obilježio ukupno stanje ratnog romana. Tim moralom nepripadanja određena je koliko etička pozicija romana u odnosu na rat, toliko i njegov kritički pogled na rigidne ideološke projekte i priču o ratnoj traumi.*

Druga novija i značajna kritika ovog romana je ona Elmira Spahića koji u svome radu *Rat kao univerzalija u antiratnoj etici romana Istočno od zapada Vlade Mrkića* primjećuje da je ovo djelo uspjelo prikazati zlo kao transpovijesni fenomen. Koncept povijesti u njemu je humanistički, fokusiran na žrtvu, a ne na prostor. Kada kaže žrtvu, time ne podrazumijeva velike brojke i kult žrtve kojim se gradi nacionalna i kolektivno identitarna posebnost. Svaka žrtva ima priču, ima *ime*, ima sve ono što koncept monumentalističke povijesti neće reći, što mu neće biti važno. *I žrtve su jednako individualizirane nasuprot lažne etike viktimološkog diskursa brojki i cinične kulture kolektivnog pamćenja* (Spahić, 2019:50).

Nacija Jugoslovena postala je nacija očajnih i nesretnih. I kako Dubravka Stojanović u intervjuu za Peščanik kaže: *Danas delimo bedu*. I sve to zajedno ne pokušava da nas odvede u polje samoviktimizacije i zadovoljstva nad vlastitom nesrećom, nego realizaciji o dubini problema i o zapitanošću nad tom našom prošlošću koja bi trebala da nas nauči nečemu, a ne da kopamo po njoj tražeći dokaze vlastite posebnosti i superiornosti nad Drugima. Ali onda se desi drastična promjena svijeta u kojem živiš, pa sve u šta si vjerovao preko noći postaje prokleto. Kad se počeo psovati Tito, a do jučer su se u njega kleli i kad su komunisti preko noći postali vjernici. Kad je miješani brak postao igrarija moguća u nekim drugim vremenima,

pretvaranje i laž, tad čovjek dolazi u stanje potpune izgubljenosti. Svemu je tome svjedočio narator romana, kojeg možemo izjednačiti s autorom. Tu izgubljenost koju osjeća propovijedno "Ja", osjećalo je ko zna koliko duša tada. Kako shvatiti šta je osmišljavalo tvoj život ako se toliko stvari koje si živio, potpuno raspalo. Muž i žena okreću glavu jedno od drugog, komšije te zaobilaze, granatiraju u ime tog naroda kojem ti kao pripadaš, na ulici vidiš mrtva tijela, a tvoja porodica je negdje, ne tako daleko, za neko prošlo vrijeme, ali s prekinutim telefonskim linijama, i barikadama oko vašeg grada, najdalje što može biti. Tada se dešava potreba da se sačuva, nešto od dokumentarističkog, svjedočanskog zapisa o potpunom rasulu koje se dešava pred našim očima, nešto od unutarnjeg, nesavladivog i gorkog što se bori s uspomenama koje odlaze zaboravu a mora ih se prisjetiti jer ako zaboravi, izgubio je sebe. Mozaik malih priča, tuđih komadića sudbine i svojih ličnih sjećanja koja formiraju njega, naciju očajnih i nesretnih koji očajnički nastoje sačuvati bilo kakav kontakt s normalnim životom i nadu da će se moći prevazići trenutak u i o kojem pišu. Mrkićev roman je o svemu ovome.

Od sva tri odabrana autora, elementi autobiografskog su kod Mrkića najprisutniji u odabranom romanu. Njegova etička pozicija je pozicija nepripadanja. I on i njegov pripovjedač su Drugost i svojima i onima nacionalno Drugim. On provodi onu taktiku preživljavanja i otkrivanja mjesta nasilja kroz govor iz offa, o kojem je govorila Alma Denić-Grabić (2010:186). Mrkićev pripovjedač u prvom licu piše vlastitu tragediju rastavljene obitelji – oni ne pripadaju nijednom kolektivnom identitetu, ne podržavaju zločine koji se čine u ime njihovog naroda i i sami su žrtve *svojih.* Lovrenović piše porodičnu hroniku, Mrkić daje samo njene obrise, samo neke informacije, fragmentarne ali potpune same po sebi. Životi njegovih predaka, njegove majke i očuha predstavljaju model života raspadnutog nekim prethodnim ratom, kakav će razumjeti tek kad doživi isto, u njihovim godinama. Ovdje također narator izdvaja sitnice koje je on zapamtio kao dječak iz tog prethodnog rata. Metafizičnim momentima pokušava održati dodir s uspomenama kojih nema – kada pokušava rekonstruisati oca, naprimjer: *Možda sam dodirnuo zid neke kuće, stablo što ih je dodirivao. Možda sam u rukama držao knjigu koju je čitao. Možda su se negdje, u prolazu, susrele naše sjenke prije konačnog rastanka.*

Nekoliko je ključnih elemenata kojima se Mrkić bori protiv zaboravljanja, protiv obeznačavanja i razobličenja onoga što nas čini ljudima – u prostranstvo realističnog, on dodaje obrise **magijskog** (nešto od narodnog praznovjerja kojim se branimo vijekovima od nesreće i zle sudbe) i nizove predmeta, materijalnih dokaza koji ostaju nakon što nešto prođe – bio to život, ili rat. Pa i ona dobro poznata rečenica koju mu izgovara pop nakon sahrane: *Dobro je*

dok djeca sahranjuju roditelje, ne bi valjalo da roditelji sahranjuju djecu, proširena je verzija naše najčešće utjehe nakon nečije smrti: *Samo nek' ide po redu*. Ovdje odjekuje još jače, iako ništa ne kaže, u trenutku kad ovo piše svjestan je proročkog momenta popa koji nije mogao znati, kao ni sam pripovjedač, da za koju godinu neće postojati red, da granate neće birati, da će padati bezobzirno i na djecu i na starce, pisce, doktore, novinare, ludake i na one koji čekaju tren kad će se ludacima pridružiti.

Napolju je i dalje padao snijeg. Vazduh je bio pun neke nezdrave vlage i starih mirisa. Imao sam čudan osjećaj da je majka kod kuće, da čeka da dođem i da se ništa nije dogodilo.

Sve kompoziciono-stilske[45] jedinice koje Bahtin navodi odredivši cjelinu romana, jasno su prepoznatljive. Kada je u pitanju stilizacija poluknjiževnih oblika, kakvi su naprimjer pismo ili dnevnički zapis – Mrkić u tekst utkiva cjelovit dokument o proglašenju mrtvim njegovog nestalog oca, dokument o očevom završenom zanatu u Kraljevini SHS, cjelovita pisma koja su mu slala djeca i supruga iz Zagreba i Foče i autoreferencijalne komentare koji podsjećaju na dnevničke zapise s dozom novinarske opsjednutosti konciznom prenošenju informacije.

Primjetna je opširnost pripovijedanja o ličnoj prošlosti i sažetost pripovijedanja o sadašnjosti.

Kao i Jergović, i Mrkić počinje pričom o smrti kojoj se svjedočilo prije početka rata. Jergovićev pripovjedač je dijete koje prisustvuje sceni smrti nepoznatih ljudi, Mrkićev pripovjedač je odrastao čovjek koji prisustvuje smrti svoje majke. Kao što je Jergovićeva prva priča nagovijestila da će u ostatku knjige biti više riječ o tuđim sudbinama, tako prva scena smrti majke nagovještava da će Mrkićev pripovjedač govoriti o sopstvenom životu. Osjećanja koja se u njemu bude nakon majčine smrti su nevjerica, nepomirenost i nekakva čudna mirnoća i to će biti osjećaj koji se kao refren ponavlja i kada dođe rat. I Mrkić, kao i Lovrenović u tekst utkiva čitave dokumente. U predmetima koji su ostali iza majke čita povijest svoje obitelji, ali tome ne posvećuje cijelu naraciju kao Lovrenović ali je i u Mrkića ta porodična historija uvijek u komunikaciji s prezentom aktera. Još jedan je motiv isti kod Mrkića i Lovrenovića – nestali

[45] U svom djelu *O romanu*, Mihail Bahtin kaže da se romaneskna cjelina razlaže na sljedeće kompoziciono-stilske jedinice: neposredno autorsko pripovijedanje, stilizacija različitih oblika usmenog pripovijedanja u svakodnevnici, stilizacija poluknjiževnih oblika, kakvi su naprimjer pismo ili dnevnički zapis, različiti oblici vanumjetničkog autorskog govora i stilski individualizirani govor junaka – sve to čini cjelinu romana i bez analize svakog od elemenata, propustit ćemo razumijevanje jezika kojima roman govori. Propustit ćemo njegovo estetsko i etičko jedinstvo, koja zajedno čine smisao tog teksta.

otac. Ali se njemu ne posvećuje velika pažnja, koliko majci i njenom karakteru koji nam se u konačnici pokaže kao proizvod traumi izbjeglištva, gubitaka i cjeloživotne potrage za sigurnim tlom. Ako se iz starih fotografija i dokumenata čita porodični perfekt, narator porodični prezent pokazuje umetanjem cijelih pisama koje mu šalju žena i djeca iz izbjeglištva.

Još jedno važno poetičko određenje Mrkićeve proze je i razumijevanje stvarnosti pomoću snova, vizija, fantazmi i narodnih izmišljotina.

Kami *Stranca* počinje ovako: *Majka mi je danas umrla. A možda i juče, ne znam. Primio sam telegram iz doma staraca: "Majka umrla. Sahrana sutra. S osobitim poštovanjem"*. Mrkić svoj roman počinje ovako: Majka je umrla u nedjelju, 28. februara 1988, u Bijeljini[46]. Mrkić zna tačan datum, mjesto, zna kako je majka izgledala kad je došao, zna u kojoj je poziciji ispustila dušu. Kamijev otklon od emocija s kojima govori o smrti majke najava je za poetiku apsurda u kojoj je život besmisao uređen nizom slučajnosti. Mrkić počinje roman detaljnim opisom majčine smrti, njenih ruku, kratke historije njene patnje i ta bliska smrt, to bivanje u bolničkom krevetu nakon što je naglo pala kada je pošla na česmu da opere suđe, najavit će jednu drugu poetiku – poetiku iznenadnog loma svih vrijednosti i poetiku svakodnevnih smrti od kojih svaka ima život iza sebe i priču koja neće biti ovako detaljno ispisana kao ova o njegovoj majci, godinama prije nego što je nastupio rat. Vrijeme se u ovom romanu dijeli na ono *dok je majka bila živa* i na vrijeme *kad je nastupio rat u Jugoslaviji.* Mjesto radnje romana je Bijeljina, sve dok rat ne počne, a kada počinje rat ona naratoru dolazi samo u formi snova i sjećanja. Bijeljina je mjesto iz kojeg su Srbi istjerali Muslimane (Mrkić 1997:49). Ali i mjesto u kojem je naratorova majka život provela u poštovanju i ljubavi s jednim muslimanom. Drugo mjesto radnje je Sarajevo, u kojem je narator osnovao svoju porodicu i u kojem su za vrijeme rata s njim ostale dvije kćerke. A onda i Beograd i Foča u kojima su boravili dvoje od njegovo četvero djece i njegova žena, pokušavajući da pobjegnu od rata. Zbog te lične priče o razdvojenosti i zbog društvenog raskola i povlačenja granica među prostorima gdje većinski žive jedni ili drugi, prostor i vrijeme dobijaju nove razmjere. Vrijeme mjeri danima u kojima se nije čuo i vidio sa svojom suprugom i djecom. Što se prostora tiče, do nekih se mjesta nije moglo stići, ili se moralo učiniti apsurdno mnogo kilometara do granice, za koju vam niko ne može garantovati da ćete je preći. Sve što trebamo znati o novom poimanju prostora pokazalo se

[46] Nebrojeno mnogo puta narator će se vratiti Bijeljini i sjećanju na majku. Naravno to nije slučajno – roman počinje jednom smrću u gradu u kojem će se kasnije odigravati rat. Sjećanje na majku i djetinjstvo budi niz sjećanja na druge ljude koje je upoznavao, susretao, poznavao i čije su se sudbine preplitale s njegovom.

prikazom putovanja iz Sarajeva za Beograd, u pokušaju da se ponovo ujedini s porodicom – *Putujem iz Sarajeva u Beograd, preko Ankone, Venecije, Trsta, Ljubljane. Idem hiljadu kilometara na Zapad, da bih stigao na Istok. Idem da vidim jednog dječaka i jednu djevojčicu čija sam lica počeo da zaboravljam i ne znam hoću li ih prepoznati. Između nas je, prije moga polaska, bilo nekih 70 do 80 kilometara razdaljine, koju smo nekad prelazili za sat-dva. Ali, na tom malom prostoru sada je skupljena sva nesreća ovoga svijeta i samo Smrt prolazi tim putevima* (Mrkić 1997:163).

Sjetih se onog pitanja: Jesi li Srbin? Jesam, stari, Srbin sam. Ali, kako da mu objasnim? Kako da mu objasnim? Da mu kažem da sam Srbin koji je proveo dvije i po godine rata u Sarajevu, a to znači, pored ostalog, da nije poginuo od srpskih granata i snajpera, umro od gladi zbog srpske opsade, znam da ništa ne bi shvatio. Vjerovatno bi rekao: a zašto nisi otišao? I možda bi bio u pravu. Možda se samo meni čini da je sve ovo što se događa tako strašno složeno i zamršeno. Posmatrani sa strane, sva naša patnja, velike odluke, odricanja, sav unesrećeni život, izgledaju kao suvišna i nepotrebna žrtva (Mrkić 1997:151,152).

Jedan novinar, bitno je reći, po nacionalnosti Srbin, ako se mora svrstati, razdvaja se od porodice i ostaje u opkoljenom Sarajevu s dvije kćerke, dok sin i druga kćerka odlaze s majkom, prvo u Zagreb pa u Foču. Naravno, za *svoje* izdajnik, za *njihove* četnik. Kao takav, Mrkićev lik-narator savršen je subjekt etike, i kada kaže da bi njegov sugovornik bio u pravu kada bi ga pitao zašto nije otišao, on zapravo zna da to pitanje ima smisla, ali zna i svrhu svog ostanka. To je etička odgovornost prema svome pozivu i prema svojoj nezločinačkoj ideologiji. Njegov je ideal jači od sigurnosti tuđeg grada i ostanka na okupu s porodicom. On zna da samo oni na njegovoj poziciji, s njegovim moralnim načelima mogu razumjeti njegove izbore, sa strane, i samo sa strane sve izgleda suvišno i nepotrebno. On je kako bi rekla Denić-Grabić (2010:187) *slabi subjekt s onu stranu i doslovnog i simboličnog nasilja* i kao takav *izmiče ideologizaciji iskaza politikom preživljavanja.* On ispisuje priču žrtve, pokazujući da bez obzira što pripada određenoj naciji nije zločinac, on je i mislima i djelom potpuno protiv zločina. I kao novinar i kao pisac ispisuje antiratni stav svojim perom. U javnosti glasno i jasno priča o zločincima i zbog toga je meta gnusnih pogleda, priča i prijetnji.

Svi oni koji pripadaju ovoj mikroepohi, određenoj stilskom formacijom smrti, ispituju pred njom ljudskost – pitaju se: ko sam, šta sam, kud sam ja. Ovakav je Mrkićev odgovor na ta pitanja:

I molim te, nemoj samo da me pitaš ko sam i šta sam, jer neću znati da ti odgovorim. Nisam ništa. Pripadam naciji očajnih i nesretnih. (Mrkić 1997: 163)

Tako se stalno, kao refren ponavlja isto: ne pripadam nikome. Samo onima koji dijele iste muke i iste emocije koje ja osjećam.

Fokalizator je sve vrijeme jednak pripovjedaču, koji je jednak autoru. Prema Bal (2000:124) kada se fokalizacija nalazi pri jednom liku, koji nastupa u fabuli, mogli bismo govoriti o internoj fokalizaciji. Narativna shema je jednostavna, sve vrijeme se radi o intradijegetskom pripovjedaču koji je ili akter ili direktan svjedok događanja. I kada govori o prošlosti, najčešće je rekonstruiše na osnovu predmeta ispred sebe ili događaja u kojima sudjeluje.

Nijedan narod ne ubija, ubijaju zlikovci, a tih zlikovaca ima u svakom narodu. (Mrkić 1997:81)

Narator je sam pripadnik naroda okarakteriziranog, u ideološkom govoru, zločinačkim. Pripadnik onih o kojima se govori kao o agresorima. Svim svojim izborima i mislima je protiv zločina. Zato se iznova i iznova poziva na važnost individualne odgovornosti. Želi na vlastitom primjeru pokazati da nije ispravno optuživati čitav narod za nasilje ili zločine, jer pojedinci koji počinjavaju zločine ne predstavljaju cijelu zajednicu. Zlikovci, odnosno oni koji čine zlo, postoje u svakoj grupi ljudi, ali njihovi postupci nisu odraz cjelokupnog naroda kojem pripadaju. Citat nosi humanističku poruku – osuđuje generalizaciju i predrasude, te podsjeća na važnost sagledavanja odgovornosti na individualnom nivou. Ovim se naglašava da, iako se zločini mogu desiti u ime nekog naroda ili ideologije, pojedinci su ti koji donose odluke i vrše zločine, a ne kolektiv. Ideja je da se izbjegne demonizacija cijelih grupa na osnovu postupaka manjine i da se čuva ideja mira i suživota.

Rat je promijenio sve, pa i pozdravljanje. Komšije Muslimani vise ne govore dobar dan, dobro jutro. I u mnogim ustanovama, na ulici, ako kažeš dobar dan, neće ti odgovoriti. To je sad srpski, četnički pozdrav, za mnoge. (Mrkić 1997: 93)

Kad je ustanovljeno ko je neprijatelj i koga se treba kloniti, moralo se ustanoviti koja su razlikovna obilježja i kako će se sad prepoznavati *isti*. On secira novokreirano biće društva i uočava sva mjesta njegovog raspuknuća. Mrkićev narator sve vrijeme analizira promjene koje su se desile uslijed rata, a to je posebno vidljivo na primjeru svakodnevnih rituala, poput pozdravljanja. Rat, kao događaj koji izaziva podjele, strah i nepovjerenje, nije samo uništio fizičke granice i živote, već je utjecao i na svakodnevne interakcije među ljudima. U ovom slučaju, pozdrav koji je nekada bio neutralan postaje politizovan i dobija nacionalni ili etnički predznak. Ovaj citat pokazuje kako rat nije promijenio samo političke i društvene odnose, već je duboko zahvatio i jezik, kao osnovni oblik ljudske interakcije. Jezik postaje sredstvo identifikacije (neprijatelja) i razdvajanja, a svakodnevni pozdravi se pretvaraju u simbol neprijateljstva ili pripadnosti određenoj grupi. To svjedoči o tome kako rat mijenja način na koji ljudi gledaju na sebe i druge, često stvarajući nepremostive barijere čak i u najosnovnijim ljudskim odnosima.

Mari-Žanin Čalić u *Istoriji Jugoslavije u 20. veku (2013:190)* donosi informaciju da je jedna anketa u Sarajevu, Mostaru i Banjaluci u maju 1990. pokazala da se većina optimistički nadala da će kriza biti prevaziđena, a samo se manjina bojala da će doći do građanskog rata. I zaista, država koja je do jučer postojala, raspala se u krvave komadiće, kao što više nije bilo majke koja je do jučer išla do česme da pere suđe, kuhala, uvlačila konac u iglu, iako jedva, ipak bi uspijevala. Sve se to desilo iznenada, činilo se, neočekivano, činilo se. Iako su svi slutili, iako je i on znao da će njegova majka ispustiti dušu. Ipak je jedan raspad i jednu smrt teško prihvatiti. I još dugo će u mislima ostati nevjerica i nepomirenost i nekakva mirnoća koja iz sve te nesvjesnosti dolazi – isti takav osjećaj pripovjedač će imati kada počne rat. Odnos lika u sučenosti s ratnom traumom je isprva nemogućnost da se povjeruje u ono šta se dešava.

Ono što daje univerzalni karakter ovome romanu i čini ga antiratnim ne samo u kontekstu rata ‘92–’95. jeste naracija koja povezuje Prvi i Drugi svjetski rat s onim koji se tada dešavao. Da se govorilo samo o jednom ratu, roman bi izgubio tu uvijek prisutnu tezu o cikličnom ponavljanju ratova i o nemogućnosti da se i jedna generacija spasi razorne moći takvog događaja. Pri tome, romani nastali o svjetskim ratovima imali su drugačiju funkciju i nastajali su na monumentalističkom konceptu prošlosti, pa su zato autori antiratnog pisma ove mikroepohe odlučili učiniti reviziju prethodnih ratova na modelu vlastitih priča i vlastitih

porodičnih albuma, vlastitih majki, očeva i djedova. Koji su isto bili žrtve, kao što su njihove kćerke, sinovi, unuci i unuke bile tih krvavih devedesetih.

On i majka porušili su sve mostove iza sebe. Sve do kraja nerado će govoriti o prošlosti. Takav definitivan, potpun raskid ljudi čine u vremenima velikih, opštih stradanja i ličnih tragedija kakve donosi rat. To ću shvatiti mnogo decenija kasnije. Jedan od najsnažnijih dijelova romana je ovaj. Porušiti mostove iza sebe znači ostaviti sve veze s prošlošću trudivši se da se započne nešto sasvim novo daleko od svega što može podsjećati na zlo i bol, daleko od svega što može iznova buditi nekadašnju patnju i traumu. Putovanje koje postaje izbjeglištvo nije željena ali je ponekad neophodna vrsta suočavanja s ratnom traumom.

Prije nego što doživi vlastitu ratnu traumu, narator se susreće s posljedicama traume na svojoj majci i očuhu, Sabitu. Majka je s njim i njegovim bratom provela godinu dana u logoru u Drugom svjetskom ratu. Za naratora je ovo drugi rat koji doživljava ali prvi kojeg se sjeća. Drugi svjetski rat i njegovu traumu doživio je tek kroz tuđe traume. Sabita su obuzimali napadi ljutnje i prijetio bi svojim odlaskom svaki put kada bi ga ljutnja obuzela.

Kada se rat dešava, on se prema njemu mora postaviti odgovorno – kao novinar koji mora objektivno i precizno da zabilježi sve što vidi, čuje i sazna. On to zaista i čini, zbog čega je omražen od dojučerašnjih prijatelja koji su se opredijelili za ideologiju zločinca, pa istinu smatraju izdajom. Kad njegovu ženu u Beogradu pitaju zašto njen muž piše za muslimanske novine i tako podstiče zločin protiv srpskog naroda, ona im odgovara da je on protiv zločina uopšte, bez obzira ko ih čini (Mrkić 1997:184,185) i time apsolutno i nedvosmisleno podcrtava ljudsku i novinarsku etiku naratora. Pored toga što je novinar i konstantno zapisuje, on je prvenstveno tek čovjek koji opsesivno razmišlja o svim koracima koji su uopće doveli do rata. Najzanimljiviji način na koji se postavlja prema ratu je nezaustavljivo preispitivanje svih mogućih i nemogućih aktova koji se mogu poduzeti da ludilo stane. Jedan takav poduhvat je njegovo putovanje od hiljadu kilometara na Zapad da bi stigao na Istok, taj ludi i nelogični put bio je ustvari jedini način da dođe na mjesto gdje mu je boravio drugi dio porodice. Smislio je čak i teoriju prema kojoj bi, kad bi svi stanovnici jednog grada izašli u isto vrijeme na ulicu, ubijanje stalo – *ili bi ubice, zaprepaštene tim opštim prezirom, prestale da pucaju, ili bi ubijanje trajalo kraće, pa bi na kraju račun bio isti* (Mrkić 1997:61). Lucidna je i njegova hrabrost koja je nastala tek u ratu i to iz ludog oksimoronskog uvjerenja da pored tolikog prostora neki sitni

geler može da pronađe put do njegovog srca ili glave. Zapravo se toliko navikao na prisustvo smrti da je se prestao plašiti. Hrabrost je samo odgovor na traumu.

Ipak, i pored te bliske smrti, sve ostaje tako nemilosrdno, uvredljivo isto. Rasklimana kvaka na vratima, stare, ružne fotelje s gomilom novina, otrcane hotelske deke, prozor u koji tone tamno noćno nebo, sve služi životu, tako grubo i sigurno traje (Mrkić 1997:9). Prije iskustva rata stvari predstavljaju ono što odolijeva propadanju i podsjeća nas na prolaznost nas samih. Majke nema a prostor u kojem je boravila ostaje isti kao da prkosi. Međutim kada rovi po stvarima koje su ostale iza nje u njenoj sivoj, platnenoj torbi, a koje je ona sama sortirala i sakrivala od gubljenja, tada pronalazi niz fotografija i dokumenata kojima bi se mogao opisati čitav njen karakter i rekontruisati cijeli njen i njihov život. (14-19)

I otac koji je nestao simbolično putuje s njima cijeli život putem njegovih kravata koje su nosili iz kuće u kuću. Kad od čovjeka ostanu samo kravate, one postaju dragocjenost. Više to nisu samo kravate.

4 Zaključak

Kad je došao rat, naša je književnost odustala od nacionalizma i krenula ka humanizmu. Ratno pismo je fenomen u kojem se nadnacionalno, humanističko i umjetničko zajedništvo pokazao u punom potencijalu. U odabranim djelima nema ideološke naracije, nema neprijatelja; svi su u stanju trpljenja užasa. Nadmoć nad onima koji ubijaju je patnja – zajednička svima. Svaka instanca koja govori priču, osim ako nije dijete ili ludak, shvata tragediju vlastitog života, ako se se svaka od njih sa svojom traumom nosi drugačije. Okolnosti te oblikuju i preinačuju; bačen si u te okolnosti i njihov si proizvod. Krvoločnost i brutalnost želi da te raskomada, da ti ukrade sve što si bio, što jesi i što bi mogao postati kada zlo stane. Književnost je pokušaj da se sačuva čovjekovo materijalno i simboličko bivanje – da se sačuva naše prošlo, trenutno i buduće ja.

Književna djela koja se protive ratu imaju potencijal da prošire naše spoznajne horizonte, omogućujući nam da razumijemo rat i njegove posljedice iz perspektive fikcionalnih likova koji nam kazuju kako se stvarni ljudi osjećaju, kako djeluju, preživljavaju i ostaju na okupu. Kakve moralne dileme imaju, kako izdržavaju smrt, glad, i kako se nose sa zvjerskim ustima rata koja žele progutati sve, pa čak i lična sjećanja i uspomene. Antiratna književnost, dakle, stvara novi gnoseološki prostor u kojem je moguće saznati o ratu sve ono što nas historiografija ne uči.

5 Literatura

[1] Bagić, Krešimir (2002) "Kratka priča devedesetih", u: *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2001*: 42–56, Zagreb.

[2] Bahtin, Mihail (1975) *O romanu*, Nolit, Beograd.

[3] Bal, Mieke (2000) *Naratologija*, Narodna knjiga Alfa, Beograd.

[4] Beronja, Vlad, Vervaet, Stijn (2016) *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian and Serbian Literature and Culture*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

[5] Booth,Wayne C. (1988) *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, University of California Press, Los Angeles.

[6] Brajović, Tihomir (2006) "Kratka istorija preobilja, Zapažanja o srpskom romanu na prelazu stoleća": u *Sarajevske sveske*, br. 13: 187–213, Mediacentar, Sarajevo.

[7] Butler, Christopher (2007) *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo.

[8] Culler, Jonathan (2007) *The Literary in Theory*, Stanford University Press, Stanford.

[9] Čalić, Mari-Žanin (2013) *Istorija Jugoslavije u 20. veku*, Klino, Beograd.

[10] Ćurković Nimac, J. (2012). Etička kritika u književnosti. Rasprava između R. Posnera i M. C. Nussbaum o javnoj ulozi književnosti. *Filozofska istraživanja, 32* (2), 327–342.

[11] Darwish, Mahmoud (2022) *Stanje opsade*, Buybook, Sarajevo.

[12] Demiragić, Ajla (2018) *Ratni kontranarativi bosanskohercegovačkih spisateljica*, Biblioteka Nova etnografija, Zagreb.

[13] Denić-Grabić, Alma (2010) *Bosanskohercegovački roman na kraju 20. stoljeća*, BKZ Preporod, Brčko.

[14] Džafić, Šeherzada. (2012) "Čin(ovi) pričanja – fakcija, fikcija i fantastika": u *Pismo – Časopis za jezik i književnost,* 10, 188–204.

[15] Đorđević, Mira (2006) "Autobiografija između ispovijesti i hronike": u *Sarajevske sveske*, br. 13: 389–402, Mediacentar, Sarajevo.

[16] Epštejn, Mihail (1998) *Postmodernizam*, Zepter Book World, Beograd.

[17] Epštejn, Mihail (2010) P*osle budućnosti: sudbina postmoderne*. Tom 1, Draslar partner, Beograd.

[18] Felman, Shoshana i Laub, Dori (1992) *Testimony: Crisis of Witnessing in literature, psychoanalysis, and history*, Routledge, New York and London.

[19] Felski, Rita (2015) *The Limits of Critique*, Chicago University Press, Chicago.

[20] Halilović i dr. (2010) *Rječnik bosanskoga jezika*, Filozofski fakultet u Sarajevu, Sarajevo.

[21] Husanović, Jasmina (2010) *Između traume, imaginacije i nade (Kritički ogledi o kulturnoj produkciji i emancipativnoj politici)*, Edicija Reč, Beograd

[22] Hutcheon, Linda (1996) *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi sad.

[23] Ibrahimović, Nedžad; Kazaz, Enver (2003) *Čitanka za 4. razred gimnazije*, OKO, Sarajevo.

[24] Ilić, Dejan (2006) "Ispod dobra i zla: iskustvo praznine i iskustvo svetog u prozi Svetislava Basare": u *Sarajevske sveske*, br. 13: 223–244, Mediacentar, Sarajevo.

[25] Kazaz, Enver (2004) *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb-Sarajevo.

[26] Kazaz, Enver (2009a) *Neprijatelj ili susjed u kući (Interliterarna bosanskohercegovačka zajednica na prelazu milenija)*, Rabic, Sarajevo.

[27] Kazaz, Enver; Lovrenović, Ivan (2009b) Rat i priče iz cijelog svijeta, Antologija nove bosanskohercegovačke pripovijetke, EPH Liber, Zagreb.

[28] Kazaz, Enver, ur. (2019) *Ivan Lovrenović djelo*: *zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u Tešnju 7. I 8. 12. 2018*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj.

[29] Kolednjak, Marijana (2021) *Etički aspekti u djelu Marthe Nussbaum, doktorski rad*, Filozofski Fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.

[30] Košćak, Nikola (2009) Diskursne strategije i stil "Sarajevskoga Marlbora", Zagrebačka slavistička škola – Diskursne strategije i stil »Sarajevskoga Marlbora« (hrvatskiplus.org).

[31] Krivak, Marijan (2005) *Pogovor* u: Lyotard, Jean-François, *Postmoderno stanje*, Ibis-grafika, Zagreb, str. 101–108.

[32] Kulenović, Tvrtko (1994) *Istorija bolesti*, Bosans ka knjiga, Sarajevo.

[33] Ladin, Ilija (1997) "Bilo je tako": *Slovo, List Društva pisaca Bosne i Hercegovine,* broj 43/44, str. 8, Društvo pisaca Bosne i Hercegovine, Sarajevo.

[34] Lešić, Zdenko (2006) *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Sarajevo, Sarajevo publishing.

[35] Lyotard, Jean-François (2005) *Postmoderno stanje*, Ibis-grafika, Zagreb.

[36] Maas, Peter (2024) *Ljubi bližnjega svoga*, Priča o ratu, Buybook, Sarajevo.

[37] Marković, Predrag (2015) *Tito kratka biografija*, Muzej istorije Jugoslavije, Beograd.

[38] Meretoja, Hanna (2018) *The Ethics of Storytelling: Narrative Hermeneutics, History and the Possible*, Oxford University Press, New York.

[39] Muminagić, Kenan (2019) *Liber memorabilium kao hronika otpora dogmi*, Ivan Lovrenović – Kenan Muminagić, Liber memorabilium kao hronika otpora dogmi (ivanlovrenovic.com).

[40] Musabegović, Senadin (2004), "Pisanje o ratu": *Sarajevske sveske*, br. 05: 9–14, Mediacentar, Sarajevo.

[41] Nussbaum, Martha (2005) *Pjesnička pravda: Književna imaginacija i javni život*, Deltakont, Zagreb.

[42] Obradović, Dragana (2016) *Writing the Yugoslav wars : literature, postmodernism, and the ethics of representation*, University of Toronto Press, Toronto.

[43] Peternai, Kristina (2008) *Priroda subjekta i tvorba identiteta u naratologiji i postmodernoj teoriji pripovijedanja*, Zagrebačka slavistička škola – Priroda subjekta i tvorba identiteta u naratologiji i postmodernoj teoriji pripovijedanja (hrvatskiplus.org).

[44] Petrov, Aleksandar (1970) *Poetika ruskog formalizma* (iz eseja Viktora Šklovskog *Umetnost kao postupak*), Prosveta, Beograd.

[45] Rečnik književnih termina (1986) Beograd: Nolit.

[46] Sablić Tomić, Helena (2002) *Intimno i javno. Suvremena hrvatska autobiografska proza*, Naklada Ljevak, Zagreb.

[47] Sadkovich, James (1999) *Klimavi početak. Šta možemo naučiti iz raspada Jugoslavije?*, Polemos 2: 153 –167.

[48] Spahić, Elmir (2019) *Rat kao univerzalija u antiratnoj etici romana Istočno od zapada Vlade Mrkića,* DHS 2 (8): 45–52.

[49] Tontić, Stevan (2004), "Ratno antiratno pismo": u *Sarajevske sveske*, br. 05: 177–189, Mediacentar, Sarajevo.

[50] Ugrešić, Dubravka (1995) *Kutura laži: antipolitički eseji*. Beograd: Fabrika knjiga.

[51] Vervaet, Stijn (2010) *Writing war, writing memory. The representation of the recent past and the construction of cultural memory in contemporary Bosnian prose*, Akade´miai Kiado´, Budapest.

[52] Visković, Velimir, ur. (2004) *Sarajevske sveske*, br. 05, Mediacentar, Sarajevo.

[53] Visković, Velimir, ur. (2006) *Sarajevske sveske*, br. 13, Mediacentar, Sarajevo.

[54] Vojnović, Branka (2012) "Empatija u književnosti: Uloga lika u sabotaži nacionalističkih stereotipa i generalizacija", u: *Filološke studije*, 10(2).

[55] Vojnović, Branka (2019) "Narativni postupci poetike svjedočenja u bosanskoj ratnoj prozi", u: *Philological Studies, 6* (2).

[56] Zupan Sosič, Alojzija (2021) *Teorija pripovijesti, I dio*, Lara, Zagreb.

[57] Nedjeljna lektira: Sarajevski Marlboro (Miljenko Jergović) – YouTube (30.5.2023)

[58] Industrija nacionalnog transa – YouTube (6.7.2023)

[59] Bio-bibliografija (jergovic.com) (17.7.2023)

[60] Sarajevski Marlboro Miljenka Jergovića (jergovic.com) (17.7.2023)

[61] Ivan Lovrenović – Biobibliografija (ivanlovrenovic.com) (17.7.2023)

[62] VOJNIK JNA: Oni se kao otcjepljuju, a mi im kao ne damo! – YouTube (17.7.2023)

[63] DANI: "Kako je pokraden Vlado Mrkić" :: Novice :: Lupiga (5.6.2024)

[64] https://www.trtworld.com/magazine/how–israel–wiped–out–a–generation–of–gazas–poets–writers–and–artists–16387009 (30.7.2024)

[65] https://inthesetimes.com/article/refaat–alareer–israeli–occupation–palestine (30.7.2024)

Izvori:

1. Jergović, Miljenko (2018) *Sarajevski Marlboro*, Nova knjiga, Podgorica.
2. Lovrenović, Ivan (2003) *Liber memorabilium*, Durieux, Zagreb.
3. Mrkić, Vlado (1997) *Istočno od Zapada*, Društvo pisaca Bosne i Hercegovine, Sarajevo.