



АНДРИЋЕВ
ИНСТИТУТ

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 7

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник едиције
Проф. др Милош Ковачевић

Уређивачки одбор
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Вељко Брборић
Проф. др Александра Вранеш
Др Гордана Илић Марковић
Др Вјара Најденова
Проф. др Милка Николић
Проф. др Михај Радан
Проф. др Димка Савова
Проф. др Јелица Стојановић
Проф. др Илијана Чутура

Рецензенти
Проф. др Слободан Владушић
Проф. др Миланка Бабић
Проф. др Часлав Николић

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО
ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

(Радови са научног скупа КЊИЖЕВНО
СТВАРАЛАШТВО ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА,
одржаног 21-23. априла 2023. године)

Андрићев институт
Андрићград, 2024

САДРЖАЈ

Пролошка ријеч о зборнику	7
Јана Алексић <i>Историјачности текста ради онтолоџизације историје: Новоисторијско читање романа ОСАМА и збирке Њирјоведака КАО У СОБИ СА ОГЛЕДАЛИМА</i>	11
Даница Андрејевић <i>Рај, трајка, идентитет</i>	33
Анђела Вуковић <i>Елементи њосифолклора у роману ТОП ЈЕ БИО ВРЕО</i>	53
Мина Ђурић <i>Чији је енлески у ѡрзи Владимира Кеџмановића</i>	69
Александар Јерков <i>Поетика смрти, ѡдоси и велика самоћа човека.....</i>	85
Милош Ковачевић <i>Језичко-стилске доминанте романа Владимира Кеџмановића</i>	119
Александар Милановић <i>Стилске функције антропонима у ОСАМИ Владимира Кеџмановића</i>	143
Соња Миловановић <i>Језичко-стилски аспекти романа ОСАМА Владимира Кеџмановића</i>	161

<p>Јована Милованчевић <i>Прича и сећање у романима ТОП ЈЕ БИО ВРЕО и ОСАМА Владимира Кеџмановића</i>.....</p>	183
<p>Игор Перишић <i>Увртнуће стиратијеије завођења: романи QUEER Вилијама Бароуза и КАД ЂАВОЛИ ПОЛЕТЕ Владимира Кеџмановића</i></p>	199
<p>Александар Петровић <i>Кеџмановић и де Лоризон: оџац у савременом роману</i>.....</p>	227
<p>Бојан Рајевић <i>Сказ у роману ОСАМА Владимира Кеџмановића</i>.....</p>	243
<p>Тања Русимовић <i>Пререџистираџија и џарџелаџија у роману КАИНОВ ОЖИЉАК Владимира Кеџмановића и Дејана Сџојљковића</i>.....</p>	265
<p>Весна Тријић <i>Дујло дно у СИБИРУ Владимира Кеџмановића</i></p>	285
<p>Нина Ђеклић <i>Говор „џиуђеџа“ у роману КАД ЂАВОЛИ ПОЛЕТЕ Владимира Кеџмановића</i></p>	305
<p>Илијана Чутура <i>Разџовор у осами (о улози и изразу нараџора у роману ОСАМА)</i></p>	319
<p>Светлана Шеатовић <i>Дечџи џоџлед у роману ТОП ЈЕ БИО ВРЕО</i>.....</p>	339
<p>КЕЏМАНОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ</p>	
<p>Владимир Кеџмановић <i>Умеџносџи као лиџурџија</i>.....</p>	359
<p>ИНДЕКС ИМЕНА</p>	363

ПРОЛОШКА РИЈЕЧ О ЗБОРНИКУ

Одјељење за српски језик Андрићевог института организују сваке године научни округли сто о добитнику „Велике Андрићеве награде“ у тој години. „Велика Андрићева награда“ почела се, међутим, додјељивати од 2016. године, дакле прије него је 2018. године основано Одјељење за српски језик, које је и покренуло иницијативу о одржавању научних скупова о добитницима награде. Зато је Одјељење одлучило да за све добитнике који су награду добили прије његовог оснивања такође организује научни скуп о њиховом књижевном стваралаштву.

Међу онима којима је Одјељење накнадно, мимо године додјеле награде, организовало научни скуп налази се и први добитник Велике награде за најбоље књижевно дјело: Владимир Кеџмановић за роман *Осама* (2016. године).

Научни скуп *Књижевно стваралаштво Владимира Кеџмановића* одржан је у Андрићевом институту од 21. до 23. априла 2023. године. Скуп је, као и сви скупови које организује Одјељење за српски језик, био позивног типа. За скуп је позвано двадесетак књижевних и (лингво)стилистички оријентисаних истраживача који су се у свом истраживачком раду бавили и књижевним и/или језичким аспектима књижевних дјела Владимира Кеџмановића. На скупу је био и сам Владимир Кеџмановић, који се, пажљиво ослушнувши све реферате, и обратио учесницима скупа. И, што је за овај зборник још значајније, Кеџмановић је у њему присутан и властитим аутопоетичким прилогом.

Овај зборник доноси седамнаест радова о књижевном стваралаштву Владимира Кеџмановића. Радови у зборнику, е да сам уредник њиховим распоредом не би сугерисао њихову вриједносну хијерархију, поредани су по азбучном реду презимена истраживача. А истраживачи су се, како то и наслови њихових прилога показују, бавили различитим аспектима књижевног дјела Владимира Кеџмановића. Условно би се сви радови могли, према типу дисциплинарно методолошког приступа, подијелити у двије велике скупине. Прву би чинили књижевнотеоријски и/или књижевнокритички радови, а другу - лингвостилистички радови. Иако се не може успоставити оштра граница између ове двије групе радова, ипак се може рећи да је број радова који критеријално доминантно припадају једној или другој групи приближно једнак.

„Повећано учешће“ лингвиста у анализи књижевних дјела добитника Велике Андрићеве награде карактеристика је свих досадашњих шест зборника о добитницима ове награде (зборника о стваралаштву Матије Бећковића, Борислава Ђорђевића, Душана Ковачевића, Горана Петровића, Драгослава Михаиловића и Милована Данојлића). Томе су два разлога. Први, што је организатор скупова Одјељење за српски језик Андрићевог института, и други – важнији – што се показује да су књижевна дјела наших највећих књижевника најмање освјетљавана са језичког и језичкостилског аспекта анализе. А, кад је књижевно стваралаштво Кеџмановићево у питању, битан је, ако не и најбитнији, и трећи разлог, а то је Кеџмановићева самосвојна стилска уникатност, таква да је један књижевни критичар написао да „на почетку прошлог века беше Црњански, са својим непоновљивим реченицама без краја, које су се, испресецане безбројним зарезима, преливале преко својих читалаца као море. На почетку следећег, овог века, налази се Владимир Кеџмановић, са реченицама кратким, шиљатим, које се као ексери забијају у наша

чела. Затворили смо круг.“ (Б. Босиљчић). Од утемељеног поређења Кеџмановића са Црњанским у погледу стилско-језичке самосвојности и не треба тражити бољи разлог за појачано интересовање (лингво)стилиста за језик Кеџмановићевих дјела, посебно романа.

На основу самих наслова поднесених реферата није тешко закључити да се унутар досадашњег Кеџмановићевог књижевног стваралаштва као истраживачки најинспиративнији, а и аксиолошки доминантни, издвајају романи *Тој је дио врео*, *Осама* и *Кад ђаволи њолеће*. У безмало свим радовима у овом зборнику та су три романа основни предмет књижевне и (лингво)стилистичке анализе.

Дајући овај зборник на увод јавности, сигурни смо да ће радови које он доноси бити незаобилазни у свим будућим тумачењима књижевних, језичких и лингвистичких вриједности дјела Владимира Кеџмановића.

Андрићград, 31. март 2024.

Милош Ковачевић,
руководилац Одјељења и
уредник зборника

ИСТОРИЧНОСТ ТЕКСТА
РАДИ ОНТОЛОГИЗАЦИЈЕ ИСТОРИЈЕ:
Новоисторијско читање романа *Осама*
и збирке приповедака *Као у соби са оїлегалима*

Владимир Кеџмановић је савремени српски писац у чијој романескној и приповедној прози провејава тежња да се уметнички веродостојно оцртају епохални оквири приче и акцентују преломни тренуци савремене националне историје. Према његовој уметничкој визији, у роману *Осама* (2015) и збирци прича *Као у соби са оїлегалима* (2017) референцијално поље историјске истине конфигуришу сукобљени дискурси и становишта. Питање њене концептуализације прворазредно је поетичко питање које изискује читање Кеџмановићевих остварења у светлу новог историзма. Писац отуда жели да укаже на историичност властитих књижевних текстова. Међутим, он доводи у сумњу текстуалност историје веома јасном поетичком намером да уобличи непосредан приступ прошлости која је живљена, не и проживљена. У роману *Осама* усмени карактер приповедања, обликован техником сказа, али са дијалогским усмерењем, наслонен на премису о усменој књижевности као сведочанству о менталитету, култури и историји једног народа, није супротстављен текстуалности, већ је конструише, чини онтолошки и, парадоксално, епистемолошки веродостојнијом. Писац нам у оба остварења које подвргавамо културалној анализи оставља

* tiamataleksic@gmail.com

јасне семиотичке путоказе, метонимијски упошљавајући ознаке социо-културних помаљања која најдубље продиру у нашу свакодневицу и културну самосвест. Њему је зато веристички модел послужио за разврставање слојева наше историјске стварности.

Кључне речи: епоха, историја, друштвени систем, наратор, сказ, историчност текста, текстуалност историје, (нео)веризам

У причи „Турска ваза“, којом се отвара збирка *Као у соби са ојледалима*, Кеџмановићев наратор у дијалогу са имагинарним саговорником, највероватније Ивом Андрићем, износи имплицитно поетички исказ: „А то што си рекао да машту пошаљем у бању, питао сам. Прилагођавање епохи и језику књижевног лика.“ (Кеџмановић 2017: 10). Уметнички постулат, садржан у наведеном исказу, у роману *Осама* (2015) и збирци прича *Као у соби са ојледалима* (2017) прераста у етички образац писања и списатељско промишљање културе. Писац у овим остварењима ставља нагласак на сукоб дискурса и на сучељавање различитих погледа на свет. Чак и када преовлађује или причом апсолутно влада један приповедач, назиремо мрежу гласова, па и међусобно опречних, конфликтних становишта, која суделују у конституисању референцијалног поља.

Таква наративна контингентност неминовно наводи на питања у каквој су релацији историја и текст и да ли се њихове истине међусобно огледају, надмећу или разилазе. Однос текстуалне и историјске истине може бити од пресудног значаја за наше саморазумевање, као и за осмишљавање савремености, односно прошлости која је имала историјску тачку свога почетка, али још увек није

завршена. Чини се да је пишчев приоритетни уметнички интерес да искаже тај смисао, а, вероватније, губитак смисла, и то из самог средишта историјске драме. За било какву телеолошку опаску ипак су потребни поуздани и строги аксиолошки параметри и стабилни означитељи. Питање је, међутим, чиме од тога одговорни писац у својој епохи, тачније у историјској тачки књижевног обраћања, уистину располаже. Евидентно је, притом, да он своје литерарне текстове пушта у историјски погон, наглашавајући њихову историчност. Томе следствено, приоритет је разабрати културне моделе којима оперише у својој фикционалној слици стварности.

Епохални оквир јасно је постављен у причи „Бе-ем-ве, хеклер и зидови који се руше“, упућивањем на пад Берлинског зида 1989. године. Периша, јунак приче, виче: „Гледајте, папани, викнуо је. Комад Берлинског зида! Пао Берлински зид, ало! Комунизам капут!“ (Кецмановић 2017: 22) Од пада Берлинског зида, који овде метонимијски означава почетак новог доба, и у нашем специфичном случају, прелазак са једног друштвеног модела на други, што најчешће именујемо појмом *тѿранзиција*, одмотава се клупко потиснутих тежњи и фрустрација, с једне стране, али и горуће рефигурисање (културног) идентитета, с друге. Уколико је рат за југословенско наслеђе окидач за идентитетска, идеолошка, а понајвише морална превирања – која се подводе под zgodни, врло флексибилни и значењски безобални појам *криза* – онда је рушење границе између Источног и Западног блока и пад комунизма његова помпезна симболичка најава. То историјско међувреме провоцира естетску, културолошку, па и антрополошку пажњу самог писца. Оно је предочено као пресек епохалних скупова, онтичке упитности. Стога и реплика која потиче из дискурса епохе на заласку на почетну изјаву мора бити хипотетична:

„Ако је комунизам капут, онда смо и ми капут, рекао је комшија Ејуб. Без комунизма, рекао је, нема ни нас ни Југославије.“ (Кецмановић 2017: 22–23) Реплика је пропраћена приповедачевом металептичком упадицом са јасном идеолошком антиципацијом: „А био је намргођен, забринут и одлучан. Као да на главу ставља зелену беретку, а у руку узима калашњиков, отет из заробљене касарне Југословенске народне армије.“ (Исто: 23)

Нижу се реплике и умножавају тачке гледишта у наставку, творећи својеврсни приповедни полилолог. Оне сада указују на плурализацију и редефинисање културних модела. Именујући и описујући их, јунаци их уједно генеришу, сходно властитим друштвеним, економским приоритетима и културним потребама, јер су се обрели у онтички празној ситуацији. Међу њима предњачи комшија Един, који се „оглашава тврдећи да није важан друштвени поредак, већ да бизнис, дакле економски аспект има предност.“ Он тако истиче:

„Увози, извози, транге-франге, рекао је. Ништа твоја фабрика која се распада, ништа хљеба и паштете.

Балантајн и марлборо, рекао. Ништа брља и дрина без филтера.

Дојче марке, коке, то је живот, рекао је.

А лице му је било озарено.“ (Исто)

Писац нам оставља јасне семиотичке путоказе, метонимијски упошљавајући ознаке социо-културних помаљања која најдубље продиру у нашу свакодневицу и културну самосвест. Њему је зато веристички модел послужио за разврставање слојева наше историјске стварности.

Историјска и аксиолошка дијалектика промене одиграва се на крају приче. Комад Берлинског зида нестаје, неко га је склонио или украо. У промућурно изведеном наративном маневру, који има симболичко зрачење, Кеџмановић оставља неколико семантичких могућности: до промене је можда и дошло, на глобалном плану, али не до промене у које се полаже нада; до промене у хронотопу приче никада неће ни доћи, јер су и даље остали на снази исти актери и исте констелације моћи, само можда другачије именовани и прерасподељени; промена која ће уследити биће погубна за све и, коначно, промена неће донети само нове несреће, већ ће крај хладноратовске историје јунаке приче увести у други, врелији и трагичнији рат. Историја, коју памтимо и чије тековине и даље проживљавамо, показала је турбулентни исход промене државно-правног устројства и друштвеног система. У причи, међутим, писац је, тактички, посредством клетве коју у индигнацији али са резонерском дистанцом изговара један од јунака, упослио скривену металепсу и тиме понудио право семантичко разрешење, али не укидајући протежну дијалектику промене: „Задржите то што сте дрпили, [...] Ја одох назад у Швабију, сто ћу таквих комада у Берлину покупит! А ви смрдите овде, дабогда вам се сви зидови порушили!“ (Исто: 32)

Уочљиве назнаке преломних друштвено-историјског момента писац је вешто поставио у роману *Осама*, пружајући самој фабули историјско утемељење. Фикционални јунаци, сагласно веристичком принципу, постају појединачни одрази колектива и имагинативни сведоци друштвено-историјске збиље. У разговору који воде Хасан, директор једног предузећа, одлазећи у мировину, сумира својим млађим колегама, главним протагонистима романа, принципе по којима се одвија окончање тадашњег привредног и социјалног система и подвлачи његову саусловљеност са распадом заједничке државе

која је већ на умору. Према логици марксистичке дијалектике и реалним околностима, сукцесивно распаду привреде, распада се и земља, и *vice versa*: „Јер да се земља не распада, можда би и привреда остала ћитава.“ (Кецмановић 2015: 90) Политика дубински потреса систем, а тиме и живот појединаца. Читаоцу се подастире и поједностављена фолклорна интерпретација кретања догађаја и њихових главних иницијатора и режисера, припадника сукобљених страна у дугачком Хладном рату: „Тот није била привреда, казо је, нег курвања измеђ Руса и Амера. Значи – Политика“ (Исто). Будући да су Руси тај рат изгубили, овдашњи народ ће, према овој суровој наративној антиципацији, отплаћивати доживотне кредите Американцима, као ултимативним господарима. Успут ће се изнова задуживати од богатијих држава, сагласно културолошком и политичком курсору: „Власи – јал од Руса, јал од Француза. Шокци – од Шваба и од папе. А ми, балије – од Турака и Арапа. А можда се кадикад и измјењамо.“ (Исто) А кредит ће, сходно својим етнопсихолошким особинама, међу којима је лењост и лакомост, а борбеност, крвљу отплаћивати. Кецмановић је, дакле, доследно заинтересован да уметнички што веродостојније, са више страна, па чак и укрштајући перспективе и гласове, осветли период ослабљивања наизглед постојаног, али неодрживог социјалистичког система током осамдесетих година прошлог века. Посебан фокус, при томе, ставља на критичну тачку његовог потпуног колапса и егзистенцијални вакуум који иза тога долази.

Индикатор друштвено-политичког заокрета који је одвео у распад СФРЈ јесте осипање Југословенске народне армије, тематски усредиштено у причи „Зли војник Матјаж“. Чудновато и провокативно понашање војника Матјажа, словеначког порекла, на граници са сулудим, предмет је расправе војних старешина. Јунаци Кецмановићеве приче разматрају могућност да својегла-

вог и проблематичног војника, веома налик Секули Реси-мићу Добошару у причи Драгише Васића из 1922. године, пошаљу на војни суд. Међутим, у своју расправу морају да уведу контекст кризе у свим доменима друштва. Она се најпре огледа у томе што се Матјаж не уклапа у стереотип о словеначким војницима који, иако пословично склони кукавичлуку, „бар су дисциплиновани“, а наставља се разменом начелних вредносних оцена:

„Капетан Слободан је на те речи са одобравањем климао главом. И додавао како Матјажа војни суд не би мимои-шао да није све отишло у пизду материну.

Кад нисмо деветог марта побили она говна на Тргу репу-блике, говорио је, онда сваки Матјаж ради шта му падне на памет.

Капетан Осман се слагао са мишљењем да је деветог марта требало побити говна. Али се није изјашњавао по питању да ли је све отишло у пизду материну.

Заставник Борче је, само, забринуто вртео главом.“ (Кец-мановић 2017: 18)

Са почетним исходима грађанског рата мења се и однос према војној служби, чиме се реинтерпретира и појам издаје. Одлуком да остане упркос наредби Врховне команде да се словеначки војници ослободе даљег служења војног рока, војник Матјаж, доследно себи, оглушава се о наредбе и изневерава очекивања својих претпостављених. Његов гест симболички наглашава да је дошло до замене значења ознака „нормално“ и „чудно“, односно до тога да његова ексцентрична принципијелност чува људско и војничко достојанство у систему који се распада, а што одсликавају потоње ратне улоге и одабир страна његових старешина, етнички и културно већ диференцираних.

О овом расапу вредности у изобличеној слици нашег времена на самосојан, карневалско-гротескни начин сведочи антологијска прича „Ратне игре“. Неколико година након завршеног рата који је изискивао и ротирање и ново позиционирање његових учесника, Енглеза, Руса, Американаца, односно Срба, Хрвата и Босанаца, више је него евидентна криза државних институција. Фингирање сукоба културолошки болдира опозицију између егзистенцијалних дата и игре. Предност се даје игри чиме се спроводи идеолошки пожељно пацификовање нагона. У игри наспрамне стране своја сучељавања амортизују гозбом и пијанком. Тај заокрет, у очима јунака приче, бившег војног лица, на сваки начин поништава достојанство ратника. Међутим, он, будући жртва транзиције, да би породици обезбедио елементарне услове за живот, постаје инструктор игре. Пристајући на наметнути компромис, он издаје своја уверења. За потпуковника Слободана укидање војног рока представља лошу тековину прелазног друштвеног модела јер има далекосежне културне последице. Распад такве институције омогућава, како је то приметио и Александар Јовановић, потпуну нивелацију између „узвишености и баналности, истине и постистине, веродостојности и привида, игре и трагике, достојанства и деградације.“ (Јовановић 2019: 548)

Роман *Осама* наративно синтетизује све кључне етапе културних кретања, разилажења и сучељавања у другој половини прошлог столећа. На тај начин остварење Владимира Кеџмановића показује нарочиту осетљивост за многобројне „начине на које индивидуе излазе на крај са владајућим обрасцима културе.“ (Гринблат 2004: 42). Романисијер, задуживши наратора у првом лицу, настоји да прикаже прилагођавање „као вид друштвеног, емотивног и интелектуалног образовања“, чиме тематизује властито место у култури, образовању, а тиме и стицању културне самосвести. (Исто)

Тако је у наративни ток укључен историјат смене друштвено-идеолошких принципа по којима су изграђиване фабрике, формиране класе, етнички распоређивани становници некадашње СФРЈ, укрштани ради формирања југословенског надидентитета и одржавања максиме о једнакости свих народа, статус беговских породица, однос према раду и послу, одумирање и затварање фабрика, пљачкање, опустошење, шупљине у систему, криза политичких и верских институција. На то се надовезују нуспојаве транзиције: губитак државних послова, приватизација, социјално раслојавање, сиромашење становништва, са једне стране, богаћење и друштвени успон морално проблематичних појединаца, са друге, миграција у земље Западне Европе и Сједињене Америчке Државе и општи вредносни расап и идентитетско преиспитивање.

Наратор, испредајући приче о себи и свом непосредном окружењу, као и личностима које ту причу чине вредном причања, настоји да историјско кратко трајање удене у историјску нит средњег трајања на овим просторима и тиме укаже не само на нужни узрочно-последични низ друштвених помаљања, него и на механизме конфигурисања и смењивања идеолошких, а тиме и културних образаца. Тако је хронотоп касаве у другој половини 20. столећа, са нагласком на његову последњу деценију, тачка преламања свих приповедних низова и симболичка проклета авлија у којој је јунак-приповедач у првом лицу емотивно и духовно заточен иако је физички на другом крају света.

Између осталог, Кеџмановић се упустио у естетски веома рискантан покушај да одслика неке од етичких и културних координата рата за југословенско наслеђе од 1991. до 1995. године, и то из самог средишта ратних сукоба. Мимикрије, кривотворења, прелетања и издаје има и на српској и на муслиманској страни и саставни су део измештених егзистенцијалних, али и онтичких

околности које рат собом подразумева. Уверљивост њихове мотивације и утицаја на околину у роману је несумњива. Епизода која на прави начин илуструје дискутабилни карактер индивидуалних опредељења, а тиме и нова или зановљена идентитетска упоришта, одиграва се приликом преговора између муслиманских и српских одреда. Наратор са притајеним презрењем и лековитом иронијом исмева доскорашње убеђене комунисте а сада новопечене националисте који, поседујући малу моћ, прибегавају сулудом реваншизму и сили. Један од њих, са српске стране, посебно се обрушава на доследног комунисту са муслиманске: „О – јавал се и комуњара, кае му Драган. Е – сад ће бег и комуњара заједно положит рачуне. [...] Вид, вид, и комуњара би метак, кае Драган. Е – неће моћи. Тебе ћемо на ражањ.“ (Кецмановић 2015: 122). Обрт у напетом дијалогу иницира српски командант, звани Војвода, који разоткрива опредељење свога саборца: „Паз да ја тебе на ражањ не ставим! Тиш неком говорит да је комуњара, нема више од године дас Титну партију напустијо!“ Отреситом војводи писац је дао улогу да појаве именује правим именом, са познавањем њихове етимологије и политичке и идеолошке предисторије учесника грађанског рата. Он проказује кривотворења и преваре којима су људи у рату склони, добровољно или под принудом носећи конкретне ознаке, почевши од властите титуле, која је била својствена Југословенској војсци у отаџбини током Другог светског рата: „Тако су ме, као и старог, црвени увијек звали, јер ми је покојни ђед бијо прави војвода, у оном рату. А ја сам ти, кае, курћев војвода, то се ваља заслужит. Ал сам јопе већи војвода од овијех црвених шо сад глуматају.“ (Кецмановић 2015: 122) Са истим знањем, обратиће се Мурату: „Ко шо си и ти, кае, не зато шо ти је ћаћа бијо бег, нег зато шо си имо муда да комуниста никад не будеш – бег на квадрат.“ (Исто: 123) У истом стилу похваљујући доследност

и принципијелност, без обзира на идеолошко неслагање, окарактерисаће и Слободана, такође учесника преговора са муслиманске стране: „А ти, кае, шос комуниста бијо и осто – и теб свака ћаст. Бољи си од оних шо преко ноћи униформу промјенише.“ (Исто) Војвода своју честитост и правичност показује вољом за сарадњу и начином на који воде преговоре. Међутим, сам приповедач сведочи о томе да у систему поремећених вредности и великих политичких амплитуда, што је као феномен изнедрио рат, доследност и честитост бивају бесправно кажњене, а политичко камелеонство и морални идиотизам бивају награђени:

„После рата Војводу уфатло и одвело у Хаг.

Прићају да су га тужли и за оне наше балије, шо их је тад ослободијо.

Јер је и то, кажу, било – как се оно зове?

Геноцид, каеш?

Није геноцид, нег оно друго. Е – то! Етнићко ћишћење!¹

1 Наративни ток се на овом месту прекида и ствара празно место у наративу које мора да се попуни политички прикладним али говорничкој пракси несвојственим термином. Тим гестом писац намерно сужава епистемички хоризонт казивач, доводећи тренутно у питање његову повлашћеност у односу на наратора. Стога се, како то примећује Александра Пауновић, „исприповедано одржава у дистанци према свезнајућој, свеобухватној позицији, која резултира истискивањем историјског и политичког дискурса у круг неопипљивих, безобличних маса.“ Наратор се бори да усвоји тзв. дискурс који није његов у именувању феномена, а који је, у међувремену, постао општеприхваћен. Тако се налази у својеврсном раскораку између властитих језички фундираних сазнања о историјским догађајима, с једне стране, и – усудићемо се рећи – појма који неименовани субјект(и) одозго додељује/у тим догађајима, усмеривши и колективно поимање, тачније прихватање истине догођеног. „Монолошко ја *Осаме* (ја које прича), иако сапето овим туђим говором о историјској истини, обликовано је вишком знања у односу на слушаоца.“

А ону лупину Драгана, шо нас је стијо побит, нико из тог Хага диرو није.

Прићало се и да је с тијем из Хага сарађиво.

Јел – тот ја не знам.

Ал знам как га и сад државна кола возају.“ (Исто: 126)

Културолошки мизансцен у роману постављен је посредством приказа спољашњих одлика друштвеног прегруписавања, односно уздизања и проклизавања на социјалној лествици у смутном ратном и транзиционом периоду. Преко описа одевних комбинација јунака, ознака превозних средстава или димензија и раскоши дворца које граде, све време настојећи да се докопају беговског имања и угледа, писац исписује трајекторију њиховог вртоглавог друштвеног успона које дугује опортунистичком повиновању налозима тренутка или центара моћи. То гротескно богађење и ширење друштвеног успеха завидних никоговића, а сиромашење беговске породице симболизује златна грана са нанизаним дијамантима које беговица Халда мора да прода, а које Есма,

(Пауновић 2017: 280) Кецмановићево мајсторство лежи у томе што је у овој микроприповедној ситуацији расветлио да различите дискурзивне праксе којима баратамо и у приватном и у јавном говору формирају нашу представу о прошлости, намећу јој политичке координате и постављају трајни онтички оквир. Његов наратор их је с предумишљајем упослио у конкретној говорној ситуацији, али их, сасвим очигледно, са хуманистичког становишта, није могао до краја усвојити. Ако поунутрашњимо методологију нових историчара, долазимо до закључка да мешањем дискурса у усменом изражавању приповедача, смештеног у домен фикције, писац заправо устројава *ко-текстове* као изразе истог историјског тренутка или ситуације (в. Бари 2008: 173), у чему учествују литерарни усмени текст приповедача, стилски маркираним и са веома индивидуализованим идиомом, и текст политичке администрације и медија која се везује за југословенски рат током деведесетих.

ради личног и статусног задовољења купује, понижавајући, притом, стару беговицу. Тако се у симболичком смислу одиграва културна апропријација, то јест, како нас Кеџмановићев приповедач извештава, отимачина предмета материјалне и нематеријалне културе.

Амплитуде друштвене стварности упадљиве су у наративним епизодама о Муниру, Есми, њиховом сину Златану-Мехмеду и снаји Мирели, чији је приоритет да на сваки начин, а из освете, статусно доакају старој беговској породици и понизе је. По завршетку Златанове и Мирелине свадбе на самом крају рата, која је у својој гротескној претенциозности и раскоши требало све да убеди у размере новостеченог богатства и утицаја њихове породице, на ред природно долази куповина куће старе али осиромашене беговске породице. Преговори између Есме и беговице Халде су мучни и натегнути:

„Ханума, казла јој, видиш и сама как ствари стоје, твоје је прошло, а Есмино дошло, ђаба се инатит.

А Халда јој [...] гледа изнад главе, и ниш не казује.

Мунир-ефендија и Есма-ханума, казује ова, спремни сут за ову кућу платит дупло више нег шо вриједи и дест пута више нег шо би ти, у ваким временма, ико други дао јал мого дат.

А Халда, кае Милца, на то сам просикта:

Сиктер!

Ал ова не попушта.

Размисли, ханума, са тијем парама би могла како ош другу кућу купит, и још бит остало пара од би и ти и фамилија ти могли јопе ко прави бегови живит.

Сиктер, поновла јој Халда.

И додала:

Порућ фукари која те послала – ову кућу нећ добит, таман опљачкала цјелу Босну и још пола свијета.“ (Кеџмановић 2015: 171–172)

Свако писање, како промишља новоисторичар Луиз Монтроуз, има своју културну специфичност и друштвену утемељеност. Као такво, оно је незаобилазни израз свога епохалног тренутка. Владимир Кеџмановић у роману *Осама* – типолошки врло сродном друштвено-историјском роману – у потпуности огољује исторични карактер својег текста, који није документ, већ фикционално сведочанство о ономе што се догодило. Не кријући своја социо-културна полазишта, он саставља роман који, поред тога што је резултат рада историје, уједно је и судеоник у генерисању те историје и њеном промишљању, односно интерпретацији. Његов роман је отворено историјско поље за културна сучељавања и надовезивања у посредовању догађаја који су се пре, током и после грађанског рата одиграли у једној касаци са већинским муслиманским становништвом у Босни и Херцеговини. Кеџмановићу је стало да пружи онтичке обресе и убрзане преображаје тих обреса добу у којем живи, али и да што праведније, поетички праведније, постави најближу историју свог непосредног окружења – наизглед кратког, али суштински средњег трајања² – у

2 Показни пример пружа нам приповедачев опис констелација моћи и смене њихових упоришта на мапи света, што се дубински рефлектују на животни усуд и изборе појединаца на простору Босне: „Ко шо је Турска била балијска земља, пат је тај Петар [јунак Андрићевог романа *Проклеџа авлија* – прим. Ј.А.] у њој бијо, шоб рекли власи – ко крме у Техерану – такот је Америка католићка, па сам ти у њој то крме ја. [...] А ко је оног Петра у Стамбол ћеро? Турци, хаверу мој, ко што су мене Амери. Јербо су у оно вријеме Турци Босном владали, па је босански шокац там моро послове завршават. Ко шо Амери сад владају готов читавијем свјетом, па се сви послови овден свићат морају. [...] А мислиш даб Миралем овден дошо да није тако ко шо јест. И мислиш даб Миралем у Босни којом Амери владају мого живит вако ко у Амери, а да није, ко шо није – криминалац.“ (Кеџмановић 2015: 220)

епохални координатни систем.³ Том стратегијом он (ре)-креира историјски контекст, односно показује како се епохалне доминанте рефлектују на догађаје, на животне токове обичних људи, али и како појединачни догађаји преображавају постојећи епохални хоризонт, односно суделују у наглom или постепеном преласку у ново доба. Критички ангажман писца при томе „подразумева да се књижевност бави политиком остајући књижевност“. (Рансијер 2008: 7)

Поигравајући се општим местима, Кеџмановић рефигурише велике наративе поступком фрагментарности, умножавањем тачака гледишта, готово на трагу кубистичког метода у сликарству, али, парадоксално, са циљем да сваки фрагмент или тачку гледишта начини синегдохом духовно и морално растројеног периода. Његов (нео)веризам изнуђен је немогућношћу да се реализује целовита објективна и унисона нарација поуздане метаистанце. Разлог треба потражити и у малој временској дистанци у односу на приповедане догађаје. Ипак, одабрани поетички модел у себи тако садржи елементе и стварносне прозе, са снажном позадином супкултурног концепта новог примитивизма, који се јавио осамдесетих година прошлог столећа у Босни. Социјална и регионална компонента је незаобилазна, те усредсређеност на малог човека и маргиналне друштвене групе, док језички, односно књижевни идиом аутентичног јунака (у који је интегрисан и улични жаргон и сленг) у амбиваленцији хетеро- и аутореференције игра главну улогу посредника истине. Њему је дато да својом сопственом, а

3 На трагу смо запажања које је изнео и Никола Маринковић у тексту „У Кеџмановићевој авлији“: „Активирање косовског мита, те ефективна паралела између империјалне Турске и империјалне Америке чине *Осаму* романом који претендује да директно и без зазора сведочи епоху у којој настаје.“ (Никола Маринковић 2015)

мултиперспективном нарацијом оформи друштвено-историјски контекст. И ту се уводи питање непресушне потребе књижевности да одговори на изазов животне истине, која траје још од Аристотелове естетике. Он, међутим, не пледира за тоталну објективност у представљању догађаја, тиме и за веристичку репродукцију непосредне прошлости, већ тај поетички подразумевани захтев надилази уживљавањем у субјективно обликовану нарацију, превасходно техником сказа,⁴ о исхо-

- 4 Када је реч о техници сказа у овом Кеџмановићевом роману, ваљало би имати на уму неколико комплементарних дефиниција овог поступка. Виктор Виноградов, полемишући са Борисом М. Ејхенбаумом, сказ дефинише као „својеврсну књижевно-уметничку оријентацију на усмени *монолој* приповедачког типа; он је *уметничка имитација* монолошког говора, који утеловљавајући у себи приповедачку фабулу, као да се ствара у *шоку* њеног непосредног говорења.“ (Виноградов 2009: 81). У Кеџмановићевом сказу који, према типологији Виноградова, припада типу сказа везаном за књижевни лик пре него за аутора јер ствара илузију стварности и ствара стилску динамику засновану на језичком познавању друштвене реалности (Виноградов 2009: 77), на усредређености на туђи говор, као припадајућем „нижим социјалним слојевима, народу“, услед чега носи потенцијал „усменог говора“ (Бахтин 2000: 180), препознајемо и елементе *уметничкој* сказа према типологији Волфа Шмида. Уколико је сказ ултимативни текст приповедача, а не јунака, онда је он мотивисан ликом наратора чијој је тачки гледишта Кеџмановић, макар мимикријски, у потпуности препустио да одреди приповедање (В. Поповић 2012: 113). Мотивацију за употребу технике сказа и књижевно-историјску позадину примене одређених приповедачких поступака у роману тачно је образложила Александра Пауновић: „Роман *Осама* је, наиме, у целости написан у форми сказа (стилизованим) дијалекатским говором босанских муслимана, чиме се В. Кеџмановић уписује у поетичку линију стварносне прозе, која израста из опуса ствараоца попут Драгослава Михаиловића, Слободана Селинића, Мирослава Јосића Вишњића. Жаргонски дискурс *Осама* призива донекле и језичке обликотворне механизме и стилизацију романа *Хобо* (2001) Зорана Ђирића. Међу-

дишним местима савремене историје, ослањајући се на појединачна и колективна искуства. Историјска истина за њега је тако наративна мозаичка структура.⁵

Следствено томе, да бисмо колико-толико поуздано устврдили да се прошлост одиграла и да није само плод пишчеве или колективне имагинације, као ни варљивог сећања, ослањамо се на писане изворе, документе, акта, али и на књижевност. Ако је за новоисторичаре приоритетно усмерене на проучавање енглеске књижевности ренесансе, историја посредована документима, дакле, њексџуална, јер је чине текстуални трагови, који су се сачували захваљујући сложеним и суптилним социјалним процесима памћења и заборављања, при чему су и даље подложни „накнадним текстуалним посредовањима чим постану ‘документи’ на којима историчари заснивају своје властите текстове, зване ‚историје““ (Монтроуз 2003: 113), у роману *Осама* хронотоп приче упућује на догађаје из непосредне прошлости и савремености која поред текстуалности мора бити посредована и живом речју. Њену онтичку пуноћу потврђују непосредна, мада најчешће недовољно поуздана сведочанства

тим, за разлику од З. Ђирића, Кеџмановић не иступа ниједног момента, осим у паратекстуалним сегментима, из жаргонског идиома. Архаизми, вулгаризми, локализми, англицизми, неологизми, оџационализми, урбанизми, жаргонизми – мноштво језичких-изама мимо форме тзв. функционалног стила стандардног књижевног језика обликују једну слојевиту, експресивну језичку стварност која се ослобађа у приповедању.“ (Пауновић 2017: 278) О типовима сказа у делима Драгослава Михаиловића, једног од књижевних узора Владимира Кеџмановића, подробније је писала Милица Кеџојевић у монографији *Поеџика џриповедања Драгослава Михаиловића* (Кеџојевић 2022: 49–174). Њене анализе инструктивне су и за разумевање поетичких поступака самог Кеџмановића.

- 5 О литерарној традицији испуњења истине писањем и у писању, предвођене Андрићем и Кишем, а на коју се Кеџмановић надовезује видети више у: Тошовић 2016: 364–365.

учесника, али довољно пријемчива за премештај у простор фикције.

Будући да смо, томе следствено, у тумачењу заинтересовани за реципрочни однос између и историчности текстова и текстуалности историје, одмах запажамо да у *Осами* текстуалност бива деконструисана поетичком намером да се уобличи непосредан приступ прошлости. Разлог томе је што је прошлост заједнички живљена, не и проживљена. Међутим, дух времена обухваћен је усменошћу и фолклорним специфичностима, оличеним у сказу приповедача, односно у хомодијегетичко-интрадијегетичкој наративној логореји.⁶

Ако имамо на уму да је народна, усмена књижевност, као чувар традиције, ултимативно сведочанство о менталитету, култури и историји једног народа, онда можемо тврдити да усменост у Кеџмановићевом приповедачком пољу није супротстављена текстуалности, већ је конструише, чини онтолошки и, парадоксално, епистемолошки веродостојнијом.⁷ Приповедач своју причу казује неименованом наратору, који ће је, попут

6 У критици је већ примећено да „брљивост“ приповедача прераста у особено стилско обележје његовог казивања, што саму причу, у њеној, по свему судећи, суровој веродостојности и вероватности, чини подношљивијом, додали бисмо, и мање болном. „Тај приповједачки седатив, маскиран привидом брљивости и „сленгом босанске касабџе“, у роману је искоришћен како би се сачувао и дочарао дух приповједачког гласа који је, уз све језичке посебности, способан да и у најтежим тренуцима сачува зрно хумора и ведрине. Због тога приповједачев глас представља колективни глас Босне, глас свих оних људи који су након рата остали на губитку.“ (Тошовић 2016: 366)

7 На наративном плану од значаја је и увид руског теоретичара Виктора Виноградова у покушају што прецизнијег дефинисања приповедне технике сказа да „сваки писани говор садржи у себи елементе усменог“, као што и „скоро сваки усмени, ако не спада у кратке реплике, садржи форме писаног језика“ (Виноградов 2009: 77)

каквог приљежног записивача-фоклористе, уредно записати и ставити се у позицију иманентног аутора романа. Зато што је преноси, исказује, а тиме и ствара учесник догађаја или његов први сведок, и сам заточник и заточеник епохе. Акцент на усмености одиграва се и стога што, за разлику од старих књижевних текстова, овде имамо дело писца-савременика, који пише о савремености, тачније о прошлости те савремености и историзује је. Разлика је у историјском одмаку. Историја је опипљива и дубоко нас се тиче јер је усмерила и нашу садашњост и будућност. А усменост, са друге стране, подупире колико аутентичност исказа, толико и аутентичност исприповеданог и озрачена је искуством, с једне стране, а имагинацијом и субјективношћу приповедача, с друге. Веродостојност отуда не лежи у објективности, већ у проживљености. Тако се Кеџмановић изборио за аутентичност која је веродостојност. Уметничка истина искупљује историјску.

ЛИТЕРАТУРА

- Бари 2008: P. Barry, *Beginning Theory: An introduction to literary and cultural theory*, Viva Books.
- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Problemi poetike Dostojevskog*, превод Милица Николић, Београд: Zepter Book World.
- Виноградов 2009: V. Vinogradov, „Problem skaza u stilistici“, прев. М. Ранаотовић, *Polja*, год. LIV, бр. 458, Нови Сад, 75–85.
- Гринблат 2004: С. Гринблат, „Култура“, превод Владимир Гвозден, *Злајсна преда: Листа за књижевност, уметност, културу и мишљење* 37, нов. 2004, 40–43.
- Јовановић 2019: А. Јовановић, „Ужас баналног света“, *Свеске Загуждине Иво Андрић*, год. XXXVIII, свеска 36, Београд, септ. 2019, 545–548.
- Кеџмановић 2015: V. Кеџмановић, *Osama*, Београд: Laguna.

- Кецмановић 2017: V. Кецмановић, *Као и соби са огледалима: сваки одраз је једна прича*, Београд: Laguna.
- Кецојевић 2022: М. Кецојевић, *Поетика њријоведања Драгослава Михаиловића*, Београд: Албатрос плус.
- Маринковић 2015: Н. Маринковић, „У Кецмановићевој авлији“, *Печат*, бр. 392, 23. 10. 2015, <https://www.pecat.co.rs/2015/10/knjige-u-kecmanovicevoj-avliji/>, 31. 12. 2023.
- Монтроуз 2003: L. A. Montrouz, „Poetika i politika kulture“, превод Zdenko Lešić, у: Zdenko Lešić, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Београд: Narodna knjiga–Alfa.
- Пауновић 2017: А. Пауновић, „Осама Владимира Кецмановића – у нутрини омаме“, *Црпче и резе*: избор радова са Књижевног конкурса „Андра Гавриловић“, Свилајнац: Ресавска библиотека.
- Поповић 2012: Т. Поповић, „Усмени говор и уметничка приповест. Уз нови превод Ејхенбаумове студије о сказу у Гогољевом *Шињелу*“, *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, Београд, 111–115.
- Рансијер 2008: Ž. Ransijer, *Politika književnosti*, превод Marko Drča, Novi Sad: Adresa.
- Тошовић 2016: М. Тошовић, „Роман с једном (не)срећом“, *Лейопис Мајинце српске*, књ. 497, св. 3, 2016, 364–367.

Jana Aleksić

HISTORICITY OF THE TEXT FOR THE ONTOLOGIZATION OF HISTORY:

A new historical reading of the novel *Osama*
and collections of short stories *Like in the room with mirrors*

Summary

Vladimir Kecmanović is a contemporary Serbian writer whose novelistic and narrative prose shows the ambition to artistically credibly delineate the epochal frames of the story. At

the same time, the writer tries to emphasize the turning points of contemporary national history. According to his artistic vision, in the novel *Osama* (2015) and the collection of stories *Like in the room with mirrors* (2017), the referential field of historical truth is configured by conflicting discourses and viewpoints. The question of its conceptualization is a first-rate poetic question that requires reading Kecmanović's works in the light of New historicism. The writer therefore wants to point out the historicity of his own literary texts. However, he casts doubt on the textuality of history with a very clear poetic intention to shape an immediate approach to the past that was lived, but not relived. Kecmanović tries to interweave the history of short duration into the historical thread of medium duration in these areas and thus points not only to the necessary cause-and-effect series of social changes, but also to the mechanisms of configuring and changing ideological and thus cultural patterns. In the novel *Osama*, the oral character of storytelling, shaped by the technique of narratives, but with a dialogical direction, based on the premise of oral literature as a testimony of the mentality, culture and history of a nation, is not opposed to textuality, but constructs it, makes it ontologically and, paradoxically, epistemologically more credible. In both works in which we conduct cultural analysis, Kecmanović leaves us with clear semiotic signposts, metonymically employing signs of socio-cultural changes that penetrate most deeply into our everyday life and cultural self-awareness. For him, therefore, the veristic model served to classify the layers of our historical reality. However, he does not plead for total objectivity in the presentation of events, and therefore for a veristic reproduction of the immediate past, but goes beyond that poetically implied requirement by immersing himself in a subjectively formed narrative about the starting points of contemporary history, relying on individual and collective experiences. Historical truth for him is a narrative mosaic structure.

Key words: epoch, history, social system, narrator, narrative, historicity of the text, textuality of history, (neo)verism

Даница Т. Андрејевић*

УДК 821.163.41.09-31

Универзитет у Приштини са привременим

седиштем у Косовској Митровици

Филозофски Факултет

Катедра за српску књижевност и језик

РАТ, ТРАГИКА, ИДЕНТИТЕТ

Владимир Кеџмановић је прекретнички и разделнички српски аутор на миленијумској ратној линији балканских простора који тај културолошки и књижевни хронотоп обележава посебно романима *Тој је био врео* и *Осама*. Идејно и стилски фрагментарно а лексички и у форми минималистички, бавио се проблемом идентитета и маске и о патетичним темама последњег рата и патриотизма проговорио на непатетичан и иронично критички начин. Таквом наративном релативизацијом озбиљности проблема он се дистанцирао од неподношљиве тежине постојања, указујући на антрополошке и онтолошке последице рата по људски идентитет. Аутор види све, а мало и убојито каже. Та семантичка синтеза и минус присуство речи остављају естетички ефекат и могућност дограђивања од стране читаоца, те Кеџмановићев наратив представља даљу проблематизацију статуса приповедача у српској прози. Урбани човек трпи негативну метаморфозу идентитета у ужасном лавиринту оксиморона и апсурда рата. У Кеџмановићевим романима у други план драме повучена је национална трагика, а суровост егзистенције остала је на души јединке. Кеџмановићева прича је базирана на малорекком чемерном процесуирању чињенице да свет не разуме Балкан и да Балкан не разуме свет. Романи нашег аутора еманирају поетику краја света каквог смо

* andrejevic03@gmail.com

познавали, ако не и краја света уопште. Читајући Кеџмановићев текст, чини нам се да не постоји протопоетичка веза са интертекстуалним легатом српске књижевности, а ипак је она ту, само служи Деридиној теорији разлике да сваки писац изражава другачије своје присуство у свету. Сваки писац тежи идеалу уникатности језика и стила, властитом препознатљивом рукопису, а овде ти аксиолошки елементи очито постоје. Честа дијалогска форма романа нашег аутора, драмски хијати, белине, драматика неизреченог, проблем идентитета који он обнавља у постмодерној књижевности, указују на писца који заобилази магистрални пут тековина српског романа али аутентично успоставља нови наратив.

Кључне речи: идентитет, рат, трагика, маска, метаморфоза.

Паул Кле има слику која се зове angelus novus. На њој је приказан анђео који као да покушава да се удаљи од нечега чим је зајанен. Очи су му разројачене, уста отворена, а крила раширена. Тако би морао изгледати анђео историје. Лице му је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као низ догађаја, он види као једну катасрофу што непрекидно томила рушевине преко рушевина и баца му их пред ноге. Радо би се зауставио, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува јако снажна олуја да му је разайела крила и анђео више не може да их склоји. Та олуја ја незадрживо томи у будућности, којој окреће леђа, док томила рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо најрејком јесте та олуја.

Валтер Бенјамин

У сенци крила немоћних палих анђела, одвија се балканско и светско урушавање које прате Кеџмановићеви романи, сугеришући своју визију о насилном уништењу егзистенције и есенције. Синтагма криза идентитета блага је карактеризација онога што се дешава на миле-

нијумској оштрици коју наш писац исповеда као поетику краја. Краја хуманизма, краја цивилизације, краја бића.

Када је Слободан Селенић 1993, две године пред смрт, објавио сјајан роман *Удисиво с иредумишљајем*, пре свих литерата је књижевно и полифоно процесуирао спознају о крају химеричне државе. Велики писац је донео књижевну пројекцију о трагичним историјским пукотинама, о новом „анђелу милосрђа” и блиском распаду Југославије. Пророчки је указивао велики писац на несумњиву политичку и ратну претњу, националну и јавствену угроженост силама глобализације и интересима великих архитеката светског поретка.

Након Селенића, многи писци су се, последње три деценије, питали шта је тај трауматични рат значио у културном и цивилизацијском смислу, нарочито ако су национални антагонизми нерешени, чак и продубљени. Р. Братић, М. Баздуљ, М. Данојлић, Д. Ненадић, Д. Николић, Ј. Радуловић, В. Драшковић, В. Капор, И. Маројевић, П. Сарић, В. Стевановић третирали су ову „врућу” тему. Међу њима се истиче Владимир Кеџмановић који у „врелом” роману о рату прави коперникански обрт и стилски, семантички и аксиолошки успоставља непатетични отклон од патетичне теме. Критички одступајући од мејнстрима, он успоставља сопствени поглед на време зла. У једном тренутку игра рокенрол цела Југославија (Гојковић и „Електрични оргазам”), а у другом дивља грађански рат. Да ли је модел државе краља Александра који је наследио Тито био само химера или је историјски истрошен или злоупотребљен или је рат на Балкану био планетарна грешка великих сила?

Читава литература о рату рефлектује такозвану „књижевност ожиљака”, која се везује за последице кинеске културне револуције, наравно и за појаву књижевности гулага, као и за дела Ћосића, Ћопића, Лалића, Киша и Михаиловића. Али у построманескном добу

које наслеђује постмодернизам, како вели нобеловка Ени Арно, проза о рату, трагици и метаморфозама идентитета следи Деридину теорију о разлици и Лаканову теорију о Другом. Наиме, сваки писац на различит начин еманира своје присуство у свету и различиту перцепцију његовог постхуманистичког и антицивилизацијског суноврата. Ради тога, у отуђеном, отклоњеном од стварности, сепаратном наративу Кеџмановића, његови јунаци као да говоре језиком туђинства и странствовања у сопственом животу.

Андрићево опомињуће *Писмо из 1920* указује на Балкан као караказан латентних сукоба. Рат увек представља ужас, али је време после рата још ужасније. Није узалуд Црњански имплицирао да савремени човек нема своју Итаку, а Булатовић да је рат био бољи. Лаш Свенсен у књизи *Филозофија страха* говори о претећем механизму власти и култури страха током историје човечанства и режимске контроле. (Свенсен 2018: 110) У разисторији времена, како вели Добрица Ћосић, дешавају се тектонски поремећаји и квантни обрти између власти, политике и појединца. Рат који произлази из историјских интереса и неравнотежа, меша идентитет појединца, а каткад и нације. Спиноза се можда не би сложио, али он није живео у ери нуклеарних претњи по есенцију и егзистенцију. Мигуел де Унамуно говори о трагичном осећању живота и о рашомонској природи истине – истини вере, истини разума, верској истини, истини бића. Филозофи сумњају да уопште постоји истина, а онај који ујутру открије истину, увече може да умре, вели Конфучије. Како било, српска литература последњих деценија сведочи о апокалипси сада, те покушава да формира метафизичку уметничку одбрану од те угрожавајуће стварности.

Своју пројекцију стварности у тријади рат, трагика и идентитет, Кеџмановић гради ван протопоетичких утицаја поменутих писаца сличне тематике и идеје. О про-

цесу губитка националног и сопственог идентитета написао је неколико романа који, посредно или непосредно, говоре о урушавању свих социјалних, антрополошких и онтолошких категорија. Учинио је то стилски, семантички и аксиолошки измењеном структуром реченице, минималистичим концептом наративне слике и хуморно-субверзивним отклоном од ужарене теме. Показао је како се о патетичном може писати непатетично. На особит начин, Кеџмановић прави кроки ђавола који станује на Балкану, ту се родио, ту му је погодно тле за опачине и непочинства. Опирући се маниризму ратног извештача, Кеџмановић се повлачи у сенку не свезнајућег, већ алтернативног мета-приповедача, из чије позиције, као повучени, недоречени аутор, помера целокупну проблематизацију ђавола и анђела у свету ка онтолошкој сфери, чиме лакше савладава неподношљиву тежину постојања.

Најтеже је пројектовати стварност у наратив без временске дистанце, када не знате размере несреће и док се ратни удар још није охладио, док је топ врео, док се врисак трагике и крик идентитета чују, док мисли умокрваре и људи умиру. У тој лави зла треба проблематизовати и само зло, муњевиту несрећу, прометање света наглавачке и релативизовати историју. Књижевност улази директно у гротло распадајућег, деконструисаног света, противног разуму и осећању. Идентитет је пред распадом и покушајем успостављања новог, сред бесмисла свега и наглих промена јаства људи за које сте мислили да су вам блиски. Та ултимативна деконструкција свега, рушење реалности у надреалност, измиче вам Архимедову тачку упоришта у односу на свет који сте познавали. Нисте више на рубу, већ у самом ничеовском амбису. Какво је ово доба, чује се неизречено питање Владимира Кеџмановића? Доба које је, како вели Гете, отровало Сократа, разапело Христа, спалило Галилеја, ухапсило Јозефа К. релативизовало геноцид, суновратило људске вредно-

сти? Јесмо ли заборавили да поштујемо законе уграђене у материју, али и у дух? Хоће ли брзо доћи обрнути велики прасак из кога ћемо се вратити у неегзистенцију?

Кецмановићеви романи иду трагом ових страшних питања. Будући да се на његове очи одвија посве нова и за њега прва велика ратна сцена ужаса историјске трагике и пометње идентитета, он је никако не може поетизовати и естетизовати. Зато се писац дистанцира од соцреалистичких ратних призора традиционалног историјског романа и дијахронијски успоставља нови хронотоп и нову визију која се заснива на сведеној, у други план драме повученој трагици бића. Његови ликови као да нису ни свесни трагике, као да су елевирали изван стварности и нама оставили да ту трагику јасније видимо баш у њеном одсуству. Зато су Кецмановићеви романи аутохтони, самоникли и другачији у односу на стару тему. Они доносе и нови језик, нову експресију и нови минимализам којим се врши сабијено семантичко пуњење одсутне трагике. Такав особени романескни дискурс сада је већ препознатљив и да аутор којим случајем не потпише свој роман. То никако не значи да наш писац не поседује знања из књижевног легата његових предчасника и тековине модернистичког романескног дискурса. То само значи да он уважава цивилизацијске, културолошке и историјске промене у прошлости, али да пише другачије, модерније од модернизма. Ако је деветнаести век био век идустријализације и реализма, двадесети век теоретизације свести и модернизма, двадесет и први век би могао бити век новог наратива који покушава спречавање назадовања цивилизације које се одвија у чизмама од седам миља. Ми смо се на Балкану нашли у ритуалу жртвеног јарца, у циклонском оку, боље рећи на његовој периферији, где се концентрични кругови сукоба тектонски најјаче рефлектују.

Наговештаји тих поремећаја идентитета у рату

јавили су се у Кеџмановићевим романима на миленијумској оштрици 2000. године – *Последња шанса* и *Садржај шуйљине*, а израженије у *Сибиру* из 2008. године (Кеџмановић 2008а). Метаморфозе идентитета у овим романима су садржане у самој поетици и метафорама наслова који подразумевају егзил бића, склониште од ужаса, злог искуства и неку врсту чистилица или лимба у коме се може фингирати стари идентитет. Међутим, бекство од стварности у овим романима води у аутоагресију и револтирано бунтовништво с разлогом. Његови ликови траже промену било чега, кроз клизајући идентитет, кроз промену себе или „процес себе“ како вели мудра Исидора Секулић. С рубне тачке људске егзистенције, с маргина историје и социјалног дна, писац процесуира тешке теме, минимизирајући их са те друштвене дистанце.

Мислим да је из тих разлога дискурс Кеџмановићевих романа конституисан као отклон од креације, трагике и жеље да непатетично пише о патетичном, те поприма наизглед неозбиљан, мангупски или шатровачки локални жаргон. Тај дискурс постаје језик у језику, готово манирски препознатљив парцелисани говори нашег писца. Иако пун белина, драмског и драматичног ћутања и недоречености, он говори о озбиљним питањима људске егзистенције, о хрватско-српско-муслиманским односима и ратној пошасту. Сви ликови у овим романима реагују механичким рефлексом на догађаје, уз изузеће од стварности, као трзај умирућих људи, несвесних агоније. То одражава психолошку реакцију идентитета на ратну трагику, понекад с покушајима достизања универзалности идентитета кроз патњу и катарзу, када су бог и лепота већ одсутни.

Међутим, идентитет замењује оданост према оружју и нацији, браћи. До места испражњеног идентитета на коме почива празнина бића, може се стићи једино испраних мозгова који игноришу стварност. Може се

уписати жељена или курентна идеологија, може се наћи пасош са шаховницом за Српкињу као њен нови идентитет и квазиживот, као што наводи Кеџмановић. Аутор проблематизује поставку Спинозе о јединственој супстанци мишљења, бића и тела. Екстремни услови нуклеарног рата и трагике, међутим, могу померити границе тог јединства ка раслојавању и промени идентитета. Често настају идентификације с другим идентитетима, слично оној који је Андрићев Тамил успоставио са Џем султаном. Та психолошка путања креће ка лудилу, које је крајња граница промене идентитета кад се не може поднети стварност. Сетимо се народних колоквијалних исказа: „То није више исти човек“ или „Показао је право лице“ из популарног романа Роберта Луиса Стивенсона *Доктор Цекил и мисџер Хајд*. Двојност или чак полифоност идентитета је основ за литерарно пројцирање симулакрума стварности у рату. Између Гордијевог чвора и Дамокловог мача најпре ће пући јединка. Идентитет не утиче на смрт, али она свакако утиче на њега, посебно у таквој опасној близини. У рату постоји „бивствовање ка смрти“ (Јанкелевич) или „бивање за смрт“ (Хајдегер). Проблем у ауторској књижевној пројекцији стварности настаје када су идеологија и идентитет једнако јаки и промрежени, те изазивају кризу идентитета. „Идеологија и идентитет су каткад једно, а каткад се искључују“ (Куљић 2014: 233)

У роману *Као у соби с оїлегалима*, који чине епизодне приче, проблем јаства се дуби по вертикалној оси, уз моћно присуство рата који изазива земљотресе бића. Језик у овом роману постаје семантички врх игле, артистички сјајан, с хијатом, паузама и белинама испуњеним драмом и црним рупама свести. Огледало ту, наравно, поред лавиринта, који су чести симболи и традиционалне и модерне књижевности, представља другу стварност и други идентитет. Када цунами рата дође у мртво

море једне средине, долази до помрачења света и ума. Ликови не знају ка чему се крећу и шта је то транзиција. У балкански караказан не можете увести језик новог глобалног поретка. Европа је преврнула кожу, „машту треба послати у бању”. (Кецмановић 2017: 10) Рат и трагичне смрти стоје између физике и метафизике и дезинтегришу биће, блокирајући мисао и машту, антрополошку и онтолошку, егзистенцијалну и есенцијалну основу човека.

Ни општежиће и саможиће више не знају ко су - дешава ли се ово у историјско или неко надисторијско време? Измакнутих темеља и Архимедове тачке упоришта, биће прибегава алтернативном, привременом идентитету који би одолевао свакодневном убиству и самоубиству свега и свачега. Државно, национално и лично више нису поуздане категорије. У Бермудском троглу губитка свих сигурних значења, компликовани односи мешају чак и идентитет Гаврила Принципа, сваке историје, сваке законитости, те се познати кодови мењају и прилагођавају некој новој форми опстанка. Та нова бића немају ни ипсо, ни его, ни аниму, већ колективизују идентитет на нацију и породицу.

У Кецмановићевом роману огледало упућује на двојни идентитет, на оностраност, на одраз оригинала, на неки нови мимезис. Ликови се мултиплицирају и улазе у туђе идентитете. Ратне игре су озбиљне као смрт – оне или убијају људе заједно с њиховим сопствима или их мењају трагично, као у Кецмановићевој причи *Из сѝраха*. Архетипски универзални симбол огледала овде представља модернизовани вид човековог губљења у мноштву и хаосу рата. Човек загледан у свој лик у огледалу није стварни идентитет, већ реплика митске појаве бога Јануса са два лица.

Кратке, елиптичне реченице Владимира Кецмановића посредно говоре о недостатку, осакаћености и неизменом идентитету његових ликова, антијунака и

антихероја. Више их има у ономе што нису и у ономе што не кажу него у ономе што јесу и што кажу у књижевном тексту. Њихов идентитет преузима деконструисани свет у коме су они изгубили своје средиште и омфалос.

Једна од особина наратолошке експресије Владимира Кецмановића је да пише лако о тешким проблемима. Та приповедачка дистанца чини ратну стварност још трагичнијом, а идентитет још магловитијим. Његова кратка реченица која често изгледа као игра речи заправо одређује сву моћ дубиозе и трагике, провалију у комуникацији, амбис неразумевања и ујед апсурда. То динамизира приповедање, успоставља високу интонацију тих кратких реченица, интензивну семантичку напетост и мобилну смену ласерских значења. Таква наративна динамика одражава експлозивно рушење једног света, зграде државе и нација у њој и сваког појединца. Ако је за Црњанског зарез био најмање интерпункцијски знак, више ритам језика и онеобичавање смисла, за Кецмановића су то тачке на изненађујућим местима, недовршене и нагло прекинуте реченице, које семантички одражавају срчу живота, лом идентитета, мук бића и празнину вакуума који представља испражњену суштину живота. Реченица од једне речи, елипсе, раздвајање речи слогом, речце, кроки сцене, све то указује на поетику прећутаног, на идентитет који је остао негде дубоко у бићу или у тексту, или изван оба, изгубљен у рату. Писац оставља читаоцу да доврши идентитет јер приповедање није једнолинијско, будући да је још Павић инверзирао статус приповедача, а Барт поставио чувено питање – Ко прича?

Кецмановићеви романи имају у другом плану драме скривену критику, политички став, чак субверзивну иронизирајућу основу метонимијски померену с равни локалног на универзални план. Једино што у прози нашег аутора не губи идентитет ни пред ратом ни пред трагиком, то је његов језик, јединствен у српској

књижевности. Управо тим редукованим говором, изостанком монолога као форме приповедања, дијалогска тензија Кеџмановићеве прозе извлачи из наше свести спознаје присутне изван језика, те читалац интуитивно довршава наратив и недостајући семантички оквир. Таквим поступком аутор сутерише да ликови више не постоје у изворном теоријском смислу. Ликови функционишу као „ниски јунаци” Мелетинског (2011) који пасивно пролазе кроз историјске ломове и чији је хероизам управо у преживљавању. Кеџмановић тим ставом и оскудним језиком проблематизује цело поимање литературе. Његов „изломљени и скраћени” језик одражава „окрњени” идентитет јунака, поручује писац. Повлачећи се пред хаосом рата и апсурдом смрти, биће се смањује у своје зрно, у минус присуство речи, као у лирици М. Настасијевића. Нарацију и дескрипцију у прози нашег писца замењује експресија и коауторство читалаца. „Ујед” елиптичне реченице укида једнолинијско читање и активира сабеседнике и тумаче.

У књизи Жила Липовецког *Доба йразнине* (2011) говори се о гушењу индивидуализма и декодирању оштећеног идентитета, „ресетовању” бића у глобализму и о стварању хибридног човека, Музиловог човека без особина, Сиорановог злог демијурга који гура човека у ћорсокак духа. Проблематизација рата, трагике и идентитета у Кеџмановићевим романима представља суверену наративну тријадну која функционише као жестока и лична осуда доба. Он не глуми свезнајућег приповедача, већ сведочи о неаутентичном животу човека нашег доба. „Сва бића умиру, једино је човек позван да пропадне“. (Сиоран 2008: 133).

У роману *Као у соби с оїлегалима*, словеначки војник Матјаж једини задржава свој идентитет, што је реткост у целој прози Владимира Кеџмановића, одбијајући да се врати кући из војне касарне. Он није прихватио национални идентитет, већ је очувао људски, игноришући

дејство танатополитичке силе у грађанском рату, када догађаји иду, како вели С. Бекет „правцем најгоре“ (Бекет 2022: 33). Кеџман тако креира повучену индивидуализацију, а „функција ликова се идентификује помоћу редукваног језика“. (Фуко 2015: 36)

У свом роману *Тој је био врео*, који је померио границе савременог српског романа, Кеџмановић сабија трагику грађанског рата у Сарајеву у већ познату минималистичку, а сложену структуру. Писац уводи дечака наратора, чија је тачка гледишта из инфантилне перспективе и који као прави „ниски јунак“ Мелетинског сазрева у трагици преко ноћи. Дечак још није ни формирао идентитет (нема ни име у роману) и његов је свет отет нагло и брутално бомбардовањем и смрћу родитеља којој сведочи. Остаје нем, губи идентитет говора. Из своје позиције и аспекта приповедача, с доње, рубне, граничне тачке егзистенције, он сведочи о сопственој изгубљености у ратном Сарајеву. Кад изгуби сина, комшиница Муслиманка одбацује српског дечака о коме је бринула. Национални идентитети се, током заостравања рата, драстичније одвајају и етничке заједнице постају отворено непријатељске. Кад пребегне кроз хладну реку ка српским положајима, дечака препознаје комшија Зоран и даје му да из топа пуца на другу страну, ка балијама. У пријатељској српској средини, по први пут од страдања родитеља, дечак проговара и повраћа део идентитета. „Доље је био град. У ком смрт долази кроз прозор. Кроз зид. И на врата. И гроб мојих родитеља. Пришао сам конопцу и додирнуо цијев. Ваздух је био хладан. Топ је био врео“. (Кеџмановић 2008б: 224)

Избор писца да му главни јунак буде дечак представља покушај неоптерећеног изворног гледања на трагику. Изгубљен у лагумима рата, не знајући ни шта је живот осим те трагике, малишан присилно одраста у оловној тежини стварности, поред врелине рата, у квин-

тесенцији ужаса који га окружује. Његов неми крик егзистенције моћнији је од јаука и плача. Тиме писац наставља да гради специфичну карактеризацију јунака. Аутор се дистанцира својим наративом од рата, а његов дечак ћути. Драстична слика катастрофе своди се на предмет, оружје као објект трагичности и средство ратног обрачуна – топ. Искок из егзистенције је тако силан да дечак мора да се врати у свет посредством опредмећене стварности. Његов идентитет је ултимативан, брзо формиран у суженом естетичком времену романа. Њему је одузето и ампутирано готово све, а враћен му је половичан осећај живота у врелини предмета и у средини која његову побуну и изолацију из света ублажава прихватањем.

Идентитетску недоумицу имају и сви ликови у каснијим Кеџмановићевим романима. Нови свет, цинично назван Меклаудовим глобалним селом, профилисан је унитаризмом великих сила и великог брата. „Он је нама, међу првима, показао своје ужасно лице и муњевитом брзином свет довео на ивицу понора.” (Кеџмановић 2023: 6)

Најинтензивнија метаморфоза идентитета дешава се у најбољем роману Владимира Кеџмановића *Осама*. У њему он спаја Србина и Муслимана на америчком тлу после рата и распада Југославије. У жаргону којим се лакше подноси тешка прича, из ракурса обичног човека и преживелог сведока, са географске удаљености од пакла који је прошао, Бошњак каже да су постојали и добри Власи и добре балије. Причом о сину Бајазиту из мешовитог брака, открива се ретроградна ратна прича. Након смрти оца Мурата (симболика Косовског боја), која је била окидач за промену идентитета, Бајазит нагони мајку Српкињу да се забради. Алудирајући на апсурдни хаос рата, Бошњак вели: „Кад си се већ нашао у циркусу, труди се да будеш најбољи клоун“. Тиме показује идентитет као маску која се мења пред ратом и танатолошким претњама. Међутим, клоновски идентитет није коми-

чан, већ трагичан исход страдања.

У крешенду романа, рат, трагика и идентитет играју црни плес. Бајазит се, као и Андрићев Тамил са Џем султаном, поистовећује са Осамом Бин Ладеном, фундаменталистом и терористом. Његова параноја није више од овога света. Он у свом лудилу поприма волшебни идентитет и химерички симбол екстремне верске идентификације. Мунир се, рецимо жели докопати власти по верском идентитету. „Био Каурин јал Турћин, готово сваки писац ти је противник муслимана јер се мијеша у божји посао. А што боље пише, то је већи душманин јер се у то што није његово више мијеша. А Босна је део бутум вилајета који је Алах створио, па је тако готово сваки писац и босански душманин.” (Кецмановић 2015: 213) Да Бошњака има у Америци колико и код Тита, вели овај наратор, велики би белај направили, јер се шејтан Босном шуња. За Бајазита је Осама велики јунак. Он сам се отуђио од жене и света и живи у ирационалном верском фанатизму. На делу је драстична мрачна промена идентитета. Мурат престаје да говори, чиме објављује мук идентитета, попут дечака из „Топа“ и прекида комуникацију са свима, спаљује све породичне мостове за собом и својим бившим емоцијама и убеђењима.

Тренутак кулминације и објаве новог трагичног идентитета провоцираног ратом настаје када се Бајазит мења и физички и ментално, улазећи у болесну егзистенцију. Бајазит–Осама силази са свог брда спуштајући се у касабу као приказа, у белој хаљини, у идентитету духа, чуда и утваре.

„И како се чудо појавло, – настала још већа тишина... Као да се на чаршију с неба спустио какав мук зајеванији од најјачег крика, па су, ијачко нико ником ниша није казо – по том муку сви знали как се догађа нешто шо никад нису видли нити могли сањат да ће икад виђет... И тако су ти, сакривени од туђих погледа, ти погледи Осаму, јал

његову утвару, испратили до краја ћаршије... Е сад – једни тврде да су им Арапи казали како су га погледом пратили уз то брдо, све док није најишо на шуму у којој је нестао. Други – јоп се на Арапе позивајућ – как је, прије нег шо је стиио до шуме, наједном ишчезо, као да га ни било није.” (Кецмановић 2015: 341–342)

Екстремни облик овог преобраћеног идентитета Бајазита у Осаму подразумева и човека у осами, изолованог од стварности и одбеглог из тежишта своје личности у болест духа. Након растакања свиклог идентитета, ван симбиозе са околином, у раскораку реалног и идеалног, настаје „демонска слобода као врата егзистенције.“ (Хамваш 1992: 89) Проблематичност таквих негативних стања изразио је још Хераклит у својој изреци „Пат је отац свих ствари“, мислећи на промену човека и друштва.

Промењени Бајазитов идентитет представља феномен маске која је прешла Рубикон стварности. Одлука да се пређе у друго, у другога (лакановска теорија о Другом), одражава мешање равни и несвесну иманентну одбрану од трагике. Истина маске не односи се на оно што казује, већ на оно што скрива. Која је истинска, а која лажна суштина односа лица и маске – то је прави проблем идентитета. Маска је небиће, мисли Кјеркегор, слично кривом огледалу, улажењу у лавиринт и кретању ка смрти. Ко је имитација, ко прави лик, одјекује неизречено питање Владимира Кецмановића. А маске његових ликова ћуте. Маска је медиј између два идентитета – оног изгубљеног и оног стеченог. Она садржи аверс и реверс Бајазита и Осаме. Идентитетска раскрсница мистификује, у сјајној литерарној слици, идеју преображаја и изнуђене метаморфозе лика. Зато ова наративна секвенца представља најбољи пример категорије „слике која мисли“. (Бенјамин 2016: 71) Бајазит у сјајном литерарном крешченду нашег аутора, у градацији филмичне драме која кулминира у интегралној слици Бајазитовог изласка из дома промењеног лика,

односно лика с маском, естетички је најимпресивнија слика Кеџмановићевог романа. Потом Бајазит нестаје и као лик и као маска и одлази у метафизичку раван. Да ли је опште постојао? Да ли је требало да постоји? Ко је он?

Криза идентитета изазвала је у Бајазиту трансформацију јаства ка ониричким и фаталистичким искуствима. Узимајући божји лик као разлог преврата, појављује се реверс лика, тамна страна месеца, усебна метаморфоза и тајни садржај лика – маска. Она је надокнада за дефицитарну стварност коју лик није прихватао. Располућени, двојнички идентитет чини га музиловским човеком без својстава. Тај психолошки расцеп бића услед ратне трауме укида претходни идентитет и ослобађа негативне силе притајеног императивног ега који у метемпсихози види себе у другоме. Подсвест активира биће „изван сваког зла“ или боље рећи унутар сваког зла. Оваква онтологизација слике ублажава стравичност рата. Позната је Бахтинова синтагма „метафизички квалитет трагичног“ која одговара овој романескној сцени Владимира Кеџмановића. Камелеонски обрт идентитета и прометање лика у маску представља патолошки синдром обрнуте перцепције – Бајазит је убеђен да види трансформацију других, док уствари он сам метаморфозира у уникум постојања. У рушевинама темеља сопственог света, он мисли да обесмишљава зло маском, а уствари га интензивира. Светлост и мрак се у рату болно изоштравају и брзо мењају па биће тешко разликује те категорије. Њему су синхрони и зло и добро и он им даје сопствене симболичке маркере који су могући у усебно грађеном метуниверзуму. Кроз пукотину слома света, он је потражио смисао на погрешној страни. Тако коначно Бајазит постаје *potem nescio* – човек анониман и са маском. Он осваја свој лудистички простор у коме се фокусира на опсесивну фаталистичку маску. Овај лик је један од естетички најупечатљивијих литерарних представа у оквиру

скрипторијума Владимира Кецмановића.

Три деценије од рата у Југославији још излазе демони из Пандорине кутије. Свет није послушао Хемингвејеву поруку „збогом, оружје“. Писцима остаје критичка култура сећања на танатолошко зло у прошлости које поново помаља своје наказно лице. Управо гледамо директан пренос смрти у комшилуку. На смислу добија Толстојева реченица да срећни народи немају своју историју. У подривеном смислу правде и кривде, не знате где је истина и шта је идентитет. Филозофи кажу да је истина рашомонска и да не постоји. После смрти и рата ви сте још увек у лимбу. И не знате истину.

Првразредна нараторска имагинација нашег писца даје своју слику визије једне драстичне промене идентитета у друштву, нацији, бићу. Бодриар је можда у праву када каже да за смисао нема наде. Али би нада морала имати смисао. У контекстуализацији српске књижевности, Кецмановић на јединствен начин креира ову исту дилему у овом хронотопу, на овом Балкану који не разуме свет, као што свет не разуме Балкан. Романи нашег писца такође показују дисперзивност тог балканског менталитета и трансформације у полифоне идентитете. Питање које свако од нас поставља јесте – Ко сам ја? Ратник државе, поданик нације или биће које треба да сачува свој идентитет? Беда идеологије је што је заборавила на биће, записао је Д. Ђосић. Кецмановић се са злом, ничеовским понорима и људским отровима нашег доба по саму цивилизацију и суштину човека носи јединствено, с посебном иницијацијом у основна питања људске егзистенције. Чини то с властитошћу „суженог“ језика који литерарно елевира изнад тешког и крвавог Балкана. Аутономном структуром наратије овај писац проблематизује ионако проблематичан свет и пројектује га с иманентог на трансценденталан план. Тежак роман, а написан наизглед тако лако, без филозофије или са њом уграђеном у уникатни рукопис о идентитету и маски. Лепо је рекао Оскар Вајлд:

„Дајте му маску и рећи ће вам истину.“

ЛИТЕРАТУРА

- Бекет 2022: С. Бекет, *Правац најјоре*, Чачак: Градац.
- Бенјамин 2016: В. Бенјамин, *Слике које мисле*, Београд: Букевал.
- Кецмановић 2008а: В. Кецмановић, *Сидир*, Београд: Моно и Мањана.
- Кецмановић 2008б: В. Кецмановић, *Тој је дио врео*, Београд: Виапринт.
- Кецмановић 2015: В. Кецмановић, *Осама*, Београд: Лагуна.
- Кецмановић 2017: В. Кецмановић, *Као у соби с оћледалима*, Београд: Лагуна.
- Кецмановић 2023: В. Кецмановић, Свака тема је за писца бурна, Букмаркер, бр. 26.
- Куљић 2014: Т. Куљић, *Танайойолийишка*, Београд: Чигоја.
- Липовецки 2011: Ж. Липовецки, *Доба йразнине*, С. Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Стојановић.
- Мелетински 2011: Е. Мелетински, *О књијевним архейийовима*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Свенсен 2018: Л. Свенсен, *Филозофија сйраха*, Београд: Геопетика.
- Сиоран 2008: Е. Сиоран, *Пад у време*, С. Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Стојановић.
- Фуко 2015: М. Фуко, *Шйа је ауйор*, Загреб: Наклада Јесенски и Турк.
- Хамваш 1992: Б. Хамваш, *Хийерионски есеји*, Нови Сад: Матица српска.

Danica Andrejević

WAR, TRAGEDY, IDENTITY

Summary

Vladimir Kecmanović, a pioneering Serbian writer, stands on the threshold of two millennia, dedicating his writings to the Balkan war and significantly shaping its cultural and literary landscape, notably through the novels “The Cannon Was Red Hot” and “Osama.” Ideologically and stylistically fragmented, yet lexically and formally minimalist, Kecmanović tackled the issue of identity and masks. He addressed the grim realities of the last war and patriotism in an ironically critical, non-pathetic manner. By relativising the seriousness of these issues, he distanced himself from the unbearable weight of existence, highlighting the anthropological and ontological consequences of war on human identity. The author observes everything but articulates very little, yet incisively. This semantic synthesis and the absence of explicit words create an aesthetic effect, opening the door for readers to interpret and develop the narrative further. Consequently, Kecmanović’s narrative challenges the established status of the storyteller in Serbian prose. Within the terrible labyrinth of oxymorons and absurdities of war, urban man undergoes a negative metamorphosis of identity. Kecmanović’s novels relegate the national tragedy to the background while emphasizing the enduring burden of existence on the individual. His story revolves around the subtle yet bleak acknowledgment that the world fails to comprehend the Balkans, just as the Balkans fail to understand the world. His novels exude a poetic portrayal of the world’s demise as we once knew it, if not its impending end. Reading Kecmanović’s text, it appears that there is no proto-poetic connection with the intertextual legacy of Serbian literature, yet it exists, serving Derrida’s theory of difference, wherein each writer expresses their presence in the world differently. Every writer aspires to the ideal uniqueness of language and style, their distinct recognizable signature, and these axiological elements are evidently present in Kecmanović’s works. His frequent use of dialogue, incor-

poration of dramatic pauses, exploration of unspoken nuances, and the revitalization of identity issues within the realm of postmodern literature delineate him as a writer diverging from the conventional trajectory of Serbian novels, thereby authentically establishing a distinct narrative.

Key words: identity, war, tragedy, mask, metamorphosis.

Анђела М. Вуковић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за србистику

УДК 821.163.41.09-31

ЕЛЕМЕНТИ ПОСТФОЛКЛОРА У РОМАНУ *ТОП ЈЕ БИО ВРЕО*

Циљеви рада усмјерени су на истраживање и проучавање појма постфолклор као савременог облика стваралаштва који се надовезује на ранију традицију и темељи на њој. У раду је дат приказ основних постфолклорних елемената у роману *Топ је био врео* Владимира Кеџмановића. Будући да је фолклор анониман, колективан, варијабилан и везује се примарно за руралну средину, овај рад ће показати да у времену глобализације постоје жанрове и врсте унутар књижевног дјела који су, без сумње, у уској вези са фолклорним законима, али се не морају увијек и нужно везивати за фолклорну традицију.

Кључне ријечи: постфолклор, виц, анегдота, урбана легенда

Да би се уопште говорило о појму и значењу термина постфолклор, што је и тема овог рада, потребно је у потпуности расвијетлити значење појма фолклор. Сергеј Некљудов, осим што је у данашње вријеме вјероватно најбољи теоретичар, познавалац и проучавалац постфолклора, он неријетко говори и о фолклору. Иако научне дефиниције фолклора представљају стални иза-

* andjela.vukovic@ffuis.edu.ba

зов у сваком времену, он под одредницом фолклор прије свега подразумијева „архаичну, сеоску, патријархалну традицију са трајним, одређеним и јасним облицима постојања“ (Ђорђевић Белић 2016: 34).

Појам постфолклора који се односи на савремени урбани фолклор појавио се деведесетих година двадесетог вијека и убрзо је постао веома раширен. Његов концепт посљедњих година посебно се развија у руској научној средини, наилазећи на различите одјеке. Истраживачи су већ крајем прошлог вијека уочили појаву нових облика стваралаштва као савремених облика народног израза који се надовезују на ранију фолклорну традицију. Уз фолклор, овде је потребан префикс „пост“ јер се неки од елемената који дефинишу претходни фолклор патријархалних сељака и архаичних друштава губе у овој каснијој формацији (Некљудов 2003: 5–24).

Када се спомене трећа култура, односно подручје постфолклора, прије свега се мисли на „неофицијелну“, градску, популарну, спонтану културу која је састављена од различитих елемената и њену укупну традицију. Круг творевина које свим видовима постојања (од настанка, трајања и начина трансмисије, односно преношења) осцилује на размеђи различитих културних модела у литератури је означен термином постфолклор¹ који је предложио Сергеј Некљудов у чланку под називом *Послије фолклора* (2003). Осим што га дефинише као фолклор треће културе, аутор га доводи у везу са смјенама и изразитим интеракцијама културних модела и процесом урбанизације. Појава постфолклора прикладна је за повезивање са социоекономским промјенама у индустријском и постиндустријском друштву, али и са технолошком револуцијом

1 У литератури, поред овог, фреквентно се користе термини *усмена лијтература* или *писани фолклор*.

у области комуникацијских медија. Атрибут „постфолклорни“ који се односи на фолклор са краја двадесетог и почетка двадесет и првог вијека или фолклор новог доба намеће потребу за дефинисањем овог стваралачког поља према пољу традиционалног фолклора. Некљудов јасно уочава темељне разлике између постфолклора и класичног фолклора, те је стога, како наводи, „постфолклор фрагментаран аналогно социјалној, професионалној, старосној раслојености, реализован као уметност субкултура (поткултура).“ (Ђорђевић Белић 2016: 35). Закључује се да постфолклор засигурно није јединствен систем, већ егзистира као скуп низова култура.

Унутар ове треће културе, незваничне културе индустријског и постиндустријског друштва, наилази се на текстове који су у уској вези са фолклорним законима, али не морају увијек нужно и досљедно бити у вези са фолклорном традицијом. Постфолклор у свој корпус укључује вицеве, кратке шаљиве приче и анегдоте, градске пјесме и урбане легенде, бројне говорне жанрове (гласине, трачеве) урбаног живота, садржаје рукописних албума (ђачких, дјевојачких, војничких), градски сленг, затворске обрте. За истраживање постфолклорних митолошких парадигми у оквиру овог рада послужио је роман *Тој је био врео* (2008) Владимира Кеџмановића. Један од основних задатака рада јесте уочавање елемената модерног фолклора код Кеџмановића, који је изразити представник такозване „нове стварносне прозе“ транзиционе српске књижевности која се одликује обнављањем реалистичко-натуралистичког модела приповиједања, и мајстор грађења заплета и сукоба. Такође, бавили смо се препознавањем савремених жанрова, поджанрова и врста, правила динстинкције између традиционалног фолклора и фолклора треће културе.

У оквиру постфолклора губи се ритуални значај друштвених и породичних прослава; основни „прелазни

ритуали“ (рођење, вјенчање и сахрана) трансформисани су и поједностављени. У прилог томе иде опис сахране дјечакових родитеља у роману *Тој је био врео* Владимира Кецмановића, која је изгледала потпуно обезличено, скоро па и оскрнављено:

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

Из истог романа, на сличан начин сазнајемо и о рођењу Сузаниног сина. Кратко, једноставно, таксативно и информативно:

„Неколико дана касније, Сузана је родила. Сина. И дала му је име – Ахмо. Породила ју је бабица. У стану. Дијете није било како не треба. И велики Ахмо није Салкану одрезао главу. Него је приредио велико славље. Код Салкана. Читаву ноћ су долазили гости и трештала је музика. И одјекивали су рафали. Које су Ахмо и његови гости испаливали кроз прозор. И – иако није било пуцњаве са берда – у читавој згради до јутра нико није могао да спава. Чак ни у подруму.“ (Кецмановић 2014: 174-175).

Постфолклор је рођен и циркулисан у простору раширености средстава масовне комуникације и одра-

жава оне трендове јавне свијести који доминирају у датом периоду. Употреба садржаја и форми из фолклорне прошлости и неријетко прибјегавање мета-језику је спонтано и зна имати забављачку функцију. Термин постфолклор не мора се јасно везивати за одређен и омеђен временски период и распон већ може функционисати као најшире схваћен културни, естетски, књижевни и структурно-стилски комплекс. Архаични механизми митологизације простора, који су постојали у руралним условима, дијелом задржавају своју важност у разумијевању града и то у мотивима у вези са висинама и тамницама, таванима и подрумима. Ни Кеџмановић не одустаје од висина, помињући лет свог јунака у Америку, током којег се превазилазе страхови и живе судбине и животи, нити од влажних и мемљивих подрума зграде, са друге стране, гдје се комплетан Тиџин комшилук данима скрива од гранатирања и снајперских хитаца. Један од најважнијих инструмената развоја постфолклора јесу неформални, урбани микротопоними са својим симболима, културним и историјским асоцијацијама (Пандуревић 2016: 45).

Виџ је типичан усмени, фолклорни жанр, новије, урбане цивилизације. Својом препознатљивом структуром и формом израза одлично се уклапа у савремено доба, па га с правом сматрају савременим, актуелним, постфолклорним литерарним средством. Владимир Кеџмановић у своја дјела инкорпорира виџ, али га и трансформише. Виџ новог доба се умногоме разликује од виџа као примарно фолклорне врсте коју срећемо у опсежним сакупљачким радовима из не тако далеке прошлости. Кеџмановић реконструише виџ, изоставља му карактеристични обрт, дестабилизује поредак, поједностављује његову, до тада, устаљену структуру и чини га изразито препознатљивом постфолклорном врстом. Он, наиме, врло често користи опсцену лексику, а поентира

хумором,² и то обично црним. Хумор чини значајан дио постфолклорног материјала који један народ ствара. Уз ову одредницу најчешће се наводе три особине, и то: субјективност схватања, неухватљивост садржаја и неограничена могућност интерпретирања. То је изузетно комплексан феномен, а виц се издваја као, вјероватно, основни облик вербалног хумора. Вицем, данашње, треће културе и новог фолклора, Кецмановић свој роман о Сарајеву, тачније роман *Тој је дио врео*, чини посебним. Вицеви познају различите типове и карактере, класне и националне разлике. Постфолклорни виц зна на неким мјестима да изгуби свој основни смисао и првобитну забављачку функцију и да се готово сведе на нонсенс.

Асоцијативним поретком аутор прави везе између предмета и људи и одређене, мотивски прожете вицеве, досјетке и форме из прошлости и традиционалног фолклора прилагођава новој, технолошкој ери и дигиталном свијету. До краја остаје досљедан једино његовој краткоћи и хумористичком парадоксу, сатири или иронији. Оваква форма, сложена мисао и израз вица одговара нашем времену и савременом добу, па се с правом сматра најпродуктивнијим и најживљим обликом постфолклорног стваралаштва. У вицу није јасно назначена ни уводна епизода ни прелазни дио, али је зато завршном формулом у којој обједињује сатиру и иронију постигао ефекат смијеха, што је у основи и био примарни циљ. У постфолклору чести су и невербални дијелови вица, гдје

2 Хумор (лат. *humor* – влажност, течност) – „У европске језике ова реч је продрла са медицинском терминологијом. Наиме, средњовековна и ренесансна учења објашњавала су различите темпераменте, у духу Хипократове и Галенове традиције, као мешавину основних особина елемената и главних хумора у телу. Отуд је реч хумор поред физиолошког добила и психолошко значење: добар, односно лош хумор означавао је човеково расположење.“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 153).

се покретима замјењује говор и тиме се додатно ублажавају и прикривају опсцени дијелови текста. Гордана Љубоје у студији *Еѿнички хумор двадесетѿој века у хумористѿичкој шѿиамѿи Србије* наводи виц у коме радник са пиране зове пет флаша пива са нужно пропратном гестикалацијом осакаћеном шаком. „Виц нема респекта ни према чему, он је оличење напада на важеће норме, канал за преношење агресије. Виц је сигурносни вентил којим се даје одушка сузбијеним емоцијама и реакцијама које нису одобрене у друштву.“ (Љубоје 2001: 36). Кеѿмановић прави варијације:

„Злаја се кроз зубе насмијао. И погледао ме. А, ша овај мали ради ту? Је л стиго из обданишта да нам помогне? Треба да оде старој и испрића како овде паре обрћемо, а? Да постанемо популарни? Чинило ми се да ме Мирсад до тада није погледао. Па ипак је, ни сада ме не погледавши, као с нокта рекао: То је Амеров јаран из школе. Што му је старце рокнула граната. Па нема коме ша исприћат. А и да има, не може. Ааа, ти си из Кенановог улаза! Пази, исцерио се Злаја, ша ш’ ако ти не одговори.“ (Кеѿмановић 2016: 116–117).

Кратка шаљива прича, анегдота и виц наводе се као три основне хумористичке врсте, којима је посвећена пажња и у књижевним и у фолклористичким студијама. Краткој шаљивој причи врло често прибјегава и Владимир Кеѿмановић. Предочава се епизода из свакодневног живота, теме су разноврсне, а ликови су најчешће типизирани. Аутор је врстан познавалац кратке приче постфолклора, који се донекле придржава шаблона, комике ситуације или комике ријечи, али опет са друге стране, он је оригиналан и јединствен. Његова шаљива прича не мора бити нужно поучна и имати дидактичку функцију, понекад је довољно да буде само шаљива. Некад се стиче

утисак да је Кеџмановић прича само ради причања. Живи од приче. Хумор му најчешће није благ, већ опор и агресиван. Истанчаним осјећајем, сугестивним стилем и ефектном приповједачком вјештином, он вјешто компоује велики број кратких прича.

Иако се анегдота до данас уско везивала за одређен временски тренутак и одређене личности, то није случај у постфолклорној прози Владимира Кеџмановића. Понекад је веома тешко разликовати од шалтиве приче. С друге стране, због своје безобличности, специфичне структуре, али и разних полемичких дискусија око дефинисања одреднице уопште, анегдота код Кеџмановића неодољиво подсјећа и на гласине, градске трачеве. Ликови не морају бити нужно типски профилисани, а велики број фолклориста умије да каже да је анегдота само „фрагмент, епизода или дио неке веће наративне цјелине“ (Љубоје 2000: 32). Разноврсне теме и богатство мотива о рату, раду, побједама, поразима, духовитим изрекама, лажима и подвалама, могу се наћи у анегдотској форми. Аутор романа *Тој је дио врео*, иначе репрезент ратне прозе, остао је досљедан драмском сукобу унутар анегдоте, био он заснован на радњи или на ријечима, скоро па занемаривши дескрипцију и љепоту вербалног изражавања. Он не изоставља споредне тренутке како би радња што прије и насилно достигла врхунац, а оно што краси његову анегдоту и чини је препознатљивом постфолклорном врстом јесте што у њој смије да опсује, коментарише и прича. Натуралистичким приповиједањем и „експресивном вјештином дијалога“ он компоује анегдоте, а хумор и комични ефекат могу изостати, што није био случај код вица и шалтиве приче.

Епицентар романа *Тој је дио врео* је рат у Сарајеву. Сарајево је мјесто трауме, незаобилазан топос. Ту се не штеде ни Срби, ни Хрвати, ни Бошњаци, ни православци, ни католици ни муслимани. Кад је први пут

објављен 2008. године роман је добио награду *Меша Селимовић* и био је у најужем избору за Нинову награду. У том роману „пише оно што нико не сме да зна, да су у Сарајеву живели грађани који нису били ничији и самим тим прошли најгоре“ (Јерговић, 2014). Наратор је, српски дјечак који у гранатирању Сарајева остаје без оба родитеља и привремено ониједи, такорећи ниједи свједок. „Дечија перспектива је по дефиницији перспектива рањеног која изазива брзу идентификацију са ужасима рата у којима су сви и жртве и насилници“ (Росић, 2010). Бригу о њему преузима комшиница Тица, жена муслиманске националности. Када га истјерују из стана родитеља, када му тетке пошаљу пакет са храном или када из стана ложе књиге његових родитеља, Тица је увијек на његовој страни. „Тица, дјечакова хранитељка и искра живота у хаотичном солитеру, својим праведничким жаром растјерује болесне идеолошке маглине које владају солитером и око њега, отима дјечакове књиге које комшилук разноси за огријев. Скромно образована жена не отима књиге јер зна колико је њихова литерарна вриједност нити их отима са циљем да их дјечак прочита, јер их је престао читати још прије рата, већ она покушава да сачува било какав смисао у општем хаосу, да сачува првобитни ред“ (Јерговић, 2014). Комшиница Тица, најсвјетлији лик првог дијела романа, ако не и једини (у другом дијелу романа су то комшија Никола, принудни радник на муслиманским рововима и сам жртва времена и ужаса и његова жена комшиница Митра, код којих је дјечак живио) најчешћи је актер Кеџмановићевих анегдота. Она се супротставља и сукоби са „браниоцима града“, криминалцима, олошима, силеџијама и шверцерима:

„Шта то радите, људи, ће ће вам душа? Па када је угледала Едина: Едине, шта то радиш, кукала ти мајка!? Ко је сад ова, викнуо је Ахмо. Ш’а сад она хоће!? Не радимо ништа, тета

Тиђо. Само извршавамо наређење. Какво наређење, налет вас било, рекла је комшиница Тица. Избацујете дијете из његовог. Ђетници му убили мајку и оца, а ви му отимате што је од њих остало. Тада је Ахмо одгурнуо Едина. И стао испред Тице. Са машинком у једној руци, док се другом, као и она, ослонио о зид. А ш'а би требало? Да ми борци труну без крова над главом док мали мутави Влах овда дрка транзистор. И комшиница Тица је заћутала. Рат је, тета Тиђо, рекао је бојажљиво Един. Наређење је да не смије бит празних станова кад је град пун избјеглица. Она је упрла поглед у Ахму и рекла: Пустите дијете да га водим одавде. Па се Ахмо тргао и рекао: Вод' га, ко ти брани. Док смо силазили низ степенице, рекла је: Добро је било газије, наћ'е се и над вама кадија“ (Кецмановић 2014: 87-88).

Својствено је Кецмановићу да своје анегдоте завршава сатиричним, ироничним, а неријетко и духовитим репликама, пословичним изрекама или неким необичним гестовима. Сљедећи примјер је карактеристичан у погледу блиске структурне везе између анегдота и гласина, трачева. Сукоб постоји, радња је локализована у подруму зграде, гдје су их свакодневно сирене за узбуну одводиле, инцидент је на врхунцу, а у улози јунака су двије жене исте националности, муслиманке Хатица (Тица) и Шевала. Дијалог и драмски сукоб концентришу радњу, а анегдота се завршава препричавањем гласина које круже градом о Едину, Шевалином сину.

„Сутра је у подруму избила жестока свађа. Када је запуцало, Тица се појавила без папуча и џемпера у који се умотавала по згради. И рекла: Тим ови горе охану, одох код Сакиба. Ништа му осим кафе досад нисам тражила – а сад хоћу. Има оне хајване да избаци из дјететовог, па таман му било посљедње. Онда је комшиница Шевала рекла: Нису то хајвани, него браниоци града. Да није њих, све би нас ђетници поклали. А комшиница Тица: Браниоци који отимају људима станове? А Шевала: А шта се ти јављаш? Је ли

теби неко у стан упо?! Свакако си кукала што мали стално горе иде, ето су те бриге ријешли. А Тица: Мислиш, она твоја несрећа ме ријешла. Боље да шутиш да и то Сакибу не споменем. Која несрећа, несрећа ти се у кућу населила. Ђувај ту своју несрећу што се држи матери за скуте. А мог Едина, ко и све остале борце кад поменеш – да устанеш и станеш мирно. Јес' утвила?! И тада је комшиница Тица побудалила. Рекла да Един није никакав бранилац града, него ситна уштва на мајку и оца. Која за гангстере маркира празне станове. Јалијашчић који се около шепури са беретком на глави, иако у животу метка није испалио. Као да су људи глупи и не знају како се, од почетка рата, заједно са родитељима, увлачи у гузицу Мемифу, који га је у обезбјеђење телевизије запослио. И ко да људи не знају како телевизије видио није. Него се по васцијели дан и ноћ повлачи по крају са најгорим олошем. И шверцује и пљачка“ (Кецмановић 2014: 92-95)

Најзначајнији жанр постмодерног фолклора јесте урбана легенда. Некада су се колоквијално користили и други називи за означавање као што су хаусторске приче, митови, форумашке легенде, мада је урбана легенда прихваћен и најчешћи термин. Ријеч је о занимљивом културном феномену, који заокупља данашње, како проучаваоце књижевности, тако и етнологе и антропологе. На једној таквој урбаној легенди Владимир Кецмановић заснива свој, како се наводи, несумњиво најхрабрији српски роман двадесет и првог вијека, роман *Топ је био врео*. Аутор пише „српску верзију“ рата у опкољеном Сарајеву и доживљава огроман успјех, нарочито међу српском читатељском публиком. С друге стране, над овом књигом се гаде скучени умови, исламски медиокритети, називајући је националистичким штивом. Кецмановић пише урбану легенду о тенку у тунелу у сарајевском насељу Циглане, из којег је пуцано мало по брдима, али када затреба, мало и по Сарајеву. У прилог томе наводи

и књигу *Државна тајна* Семира Халиловића, сина бившег ратног команданта Армије БиХ Сефера Халиловића, у којој се јасно наводи да се из тог истог топа пуцало и на његову кућу кад су његови муслимани коначно хтјели да се разрачунају са њим. Његова урбана легенда, најчешће, има устаљену, препознатљиву структуру. Основна карактеристика и драж урбане легенде јесте у томе што се оправдано сумња у њену вјеродостојност, али се никада не искључује могућност истинитости.

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

Сведеним изразом, елиптичном реченицом, „графички презентованом и ритмички уобличеном, тако да подсјећа на стихове“, Кецмановић постаје мајстор урбане легенде којом се служи врло често и коју карактерише краткоћа, сажимање детаља и информација, било да су стварни или измишљени и позивање на тачне просторно-временске одреднице и изворе. Богатство тема и разноврсност мотива и догађаја од којих аутор прави легенду модерног доба могу се описати као чудни, необјашњиви и несвакидашњи. Будући да пише ратне романи и „приче о солидарности оних који су у рату доживјели губитак или рат доживљавају као ванредно стање ствари у којима се губици свима дешавају“ (Делић, 2015: 24), теме урбаних легенди најчешће се односе на криминал, ратно профитерство, крваве сукобе, браниоце града, све оне људе

који град држе под опсадом, незгоде, преваре, обмане, личности којима је рат више донио, него што је узео, еротске односе, сексуална искуства. Оне могу користити старе обрасце и давно забиљежене мотиве, али су теме обично у вези са контекстом домаћег друштва и живља у Босни у периоду од 1992. до 1995. године.

Када у једном разговору о роману *Тој је био врео* упитају Кеџмановића зашто га критика неријетко назива четником, он одговара да је „четник у ратном и послеријатном Сарајеву у ствари Србин, синоним за четника је Србин, или сваки Србин који не прихвата култ Мушана Топаловића Цаца, који је својевремено сјекао главе Србима на Казану.“³ Управо се овај лик провлачи кроз мноштво Кеџмановићевих урбаних легенди, које су опет у директној вези са оном урбаном легендом о тенку на Цигланама, из које је изникао роман *Тој је био врео*.

Док су неке урбане легенде популарне у сваком времену, свевремене, с друге стране, неке од њих се не преносе интензивно, али и даље живе у свијести припадника друштва, те се могу чути уколико се затражи њихово препричавање и могу постати иницијална каписла за неко ново, капитално дјело. Техником непосредног казивања, својим причама Кеџмановић даје снагу аутентичности, а посебно онима у којима је на свјетло дана износио сав ратни јавашлук Сарајева, гдје су се сви послови обављали у хаусторима зграда као на жељезничким станицама, гдје су се обртале марке да сви гледају, али гдје се и „због миље керма глава скраћивала“. Сарајевски назовигангстери нису презали ни од чега и ни пред ким:

„Јер Ахмо и његови, причао је, не јебу живу силу. Само ако им падне на памет да отму српски стан, упадну унутра – и док двојица, шатро, претресају – трећи намјешта доказе.

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

Убади домаћину човјеку под кревет пиштољ или калаш – а ова двојица га шатро нађу. И домаћин – одро кожу на шиљак. А некада чак ни то. Не замарају се подметањем доказа и оружја. Само оптуже домаћина да је четницима слао сигнале“ (Кецмановић 2014: 128).

Он пише романе који постају симбол „сарајевског караказана“ и историје Босне, с једне стране, али и индивидуалне судбине појединца, с друге стране. Како усамљени битишу јунаци романа *Тој је дио врео*, тако усамљен у емиграцији битише и Владимир Кецмановић. Сам са својим јединим оружјем, оловком. Битише и кидише на све опоре, ратом и мржњом задојене људе, који ни послије више од двије деценије послије рата не разумију његов виц, а камоли његову псовку.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђорђевић Белић 2016: С. Ђорђевић Белић, *Постфолклорна ејска хроника. Жанр на іраници и іранице жанра*, Београд: Чигоја штампа.
- Јерговић 2014: М. Јерговић, *Ако ишшаш како ми је, да иш рокнем само двије*, <http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/96608-Ako-pita-kako-roknem-samo-dvije.html> приступљено 18.6.2019.
- Кецмановић 2014: В. Кецмановић, *Тој је дио врео*, Београд: Лагуна.
- Љубоје 2001: Г. Љубоје, *Ејнички хумор двадесетіої века у хумористіичкој шшшаміи Срдије*, Београд: Етнографски музеј.
- Некљудов 2003: С. Некљудов, *Современный іородской фольклор*, Москва: Російский государственный университет.
- Пандуревић 2016: Ј. Пандуревић, „Фолклорни еротикон између обредне и поетске метафоре“, *Књижевна ишторија*, 47. Београд: Филолошки факултет Београд, 111-120.
- Росић 2010: Т. Росић, „Слепа мрља реалног“, *Сарајевске свеске* 27/28, Сарајево: Медиацентар, 11-36.

AndeĻa Vuković

ELEMENTS OF POST-FOLKLORE IN THE NOVEL
THE CANNON WAS RED HOT

Summary

Centuries-old evil in Bosnia reached its peak in the previous civil war, where there are no victories and winners and where all are losers. And evil is surrounded by naturalistic storytelling in post-folklore genres and types. One can quite freely conclude that the basic features of that expression are: public, performative, polycentricity, variability of content and variations, direct communication, integration within the group. The basic function of using elements of contemporary and modern folklore is primarily entertaining, but also intelligence and integrative. We clearly indicated the boundaries between traditional, patriarchal, archaic folklore, on the one hand, and new folklore, on the other. Heroes from the past and tradition can be the bearers of contemporary folklore, but with certain modifications and fundamental changes, because modern man experiences them and only knows about them through intermediaries.

Keywords: post-folklore, joke, anecdote, urban legend

ЧИЈИ ЈЕ ЕНГЛЕСКИ У ПРОЗИ ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА?

Контекстуализације поетичких особености Кеџмановићевих литерарних остварења у оквирима савремене српске и светске књижевности, као и њихова проматрања у поређењу са динамиком поетичких промена у 20. веку, односно начинима на које се стваралачки реципирају и нуде ресемантизације одређених списалачких тековина и из ранијих столећа, умногоне у фокус истраживања постављају и питање Кеџмановићевих релација према полиглосији и полифонији књижевноуметничког текста. Ко говори страним језиком међу јунацима Кеџмановићевих дела, на које начине је то представљено у његовој прози, да ли постоје извесни узуси у вези са тим, колико се мењају полиглосне артикулације кроз Кеџмановићев опус, која је поетичка сврха одређених модела инкорпорирања енглеског језика у Кеџмановићевим наративима и како то може да буде препознато и у преводима, нека су од питања која се овим радом актуелизују. Након детаљних анализа Кеџмановићевих дела, у тексту се закључује колико ауторови креативни одговори и на примерима позиционирања енглеског језика у наративима подстичу дискусије о бројним недоумицама глобализације, рефлектованим како у свету, тако и у књижевности.

Кључне речи: Владимир Кеџмановић, енглески језик, полиглосија текста, преводи.

* mina.m.djuric@gmail.com

Поређења разноврсних аналитичких перспектива, подстакнутих потенцијалном далекосежноћу поетичких питања и свестраношћу до сада понуђених образложења и поводом тога како се говори у делима Владимира Кеџмановића, неумитно указују на плодотворност вишеслојних позиција проматрања феноменологије романескних гласова Кеџмановићевих текстова, што је до сада обухватило и истраживања „[j]езичк[e] слик[e] рата у роману *Тој је дио врео [...]*” (Ковачевић 2011: 189–204), „[м]одел[а] преношења туђег говора у роману *Сибир [...]*” (Кажанегра Величковић, Стефановић 2020: 187–200), као и провера када је у наративном фокусу „[с]каз, у по гласа” (Бабић 2016: 67–68), а где је и „[ћ]утљиви приповедач” (Тријић 2015: 117–137), односно да ли је онда у таквој визури, у ствари, доминирајућа и „[n]ема ргића” (Аћимовић, Ивков 2009: 170–175). Имајући у виду и колико је миље светске књижевности значајан за сагледавања досадашњег опуса Владимира Кеџмановића, а како су за указивање на извесне трасе имплицитних поетичких дијалога нарочито подстицајна и дела англосаксонске књижевне традиције, међу којима су и примери из текстова Дикенса, Фокнера, Селиндера, тј. у роману *Кад ђаволи њолейте* и рефлексije на читаву генеалогiju литерарних промена и покренутих полемика у поетичким дијалозима векова и простора између Шекспира и Орвела (Кеџмановић 2022: 5),¹ ово истраживање посебно

1 Ако би се имало у виду да би посебна паралела могла да се успостави и са (позно)модернистичким продором модела литераризовања одређених тема, попут оних које су покренуте и Фокнеровим *Светилиштем* (Фокнер 1931; Фокнер 1953), Набоковљевом *Лолитом* (Набоков 1955; Набоков 1968), али и Булатовићевом збирком *Ђаволи долазе* (Булатовић 1955), истакло би се колико и кроз прве деценије 21. века, а између остало, и на примерима Кеџмановићевих дела, може да се говори о убедљивости метаморфоза дијалога са модернистичком парадигмом и у оквирима савремене српске књижевности.

интересују и релације Кеџмановићевих стваралачких интерпретација полифоније и полиглосије текста, и то проматране кроз модусе инкорпорирања енглеског језика, који пак актуелизују и интензивне погледе на тековине глобализације и мотивишу извесности херменеутичких читања поетичке провокативности одређених литерарних транспозиција у Кеџмановићевој прози.

О томе како се језик и савремене српске прозе мења, да ли то може да утиче и на обликовања романеских наратива, као и колико на то делује и динамика која захвата комуникативну праксу свакодневице, Владимир Кеџмановић у тексту посвећеном дискусијама поводом недоумица шта (ни)је жанровска књижевност промишља на следећи начин:

„За људе којима је и *дужа ств њорука њреоѡширна*, као недопустиво 'смарање' се испоставља сваки обимнији и барокнији прозни израз, ма којом темом се бавио на ма који начин.

Да ли је такав тренд штетан и *да ли је сиѡнал [...]* и *новоѡ варваризма?*

У доброј мери – да.

Будући да је реч о неминовности коју нико, укључујући и оне који су јој кумовали, не може спречити и зауставити, уместо кукања, међутим, ваља поставити питање *каква ће биѡи њроза коју ће изнедрѡиѡи ѡаква комуникаѡивна ѡракса*” (Кеџмановић 2015: 812; подвлачења М. Ђ.).

Узимајући у обзир и то да је уплив англицизама чест и у оквирима уобичајених релација комуникације (уп. Халупка Решетар, Радић Бојанић 2013: 297–308), а пошто је већ уочено да типологије сродних околности, као одрази глобалних феномена, остављају траг и кроз друга дела савремене српске књижевности (уп. Спасић 2022: 49–63), Кеџмановићева дилема у вези са тим „каква ће бити проза коју ће изнедрити таква комуникативна

пракса”, посебно при наглашавањима сведенијих форми саопштавања (Кецмановић 2015: 812), у многоструким велурима транспозиција бива рефлектована и у краћим наративима овог аутора, окупљеним и у збирци приповедака *Као у соби са оћлегалима* (Кецмановић 2017). Под окриљем уводне и завршне приповетке, од којих је „Турска ваза” посвећена Иви Андрићу (Кецмановић 2017: 9), а последња прича „Из праха” Милошу Црњанском (Кецмановић 2017: 207), предано се истиче продубљеност свести о поетичкој важности „[p]rilagođavanj[a] erohi i jeziku književnog lika” (Кецмановић 2017: 10), на шта су и литерарни класици били неминовно усредсређени, а то се у Кецмановићевој збирци свестрано одражава и док се промаљају суптилне, вишегласне ироније тона приповедача и Андрића, у подвлачењу запажања колико и у фикцији може да се „[z]vuč[i] као učesnik nekog simpozijuma o том [Андрићевом] liku i delu” и „[k]ao autor jedne od bezbroj knjiga o tebi [Андрићу] koji ponavlja jedno te isto” (Кецмановић 2017: 12), али се изводе и истанчане ноте деликатне, суматраистичке реплике о фаталности, упућене саговорнику прозаидних свепротежности, какав је у тексту и Црњански:

„U Dunavu ploviš Arnom, kroz pitominu Fruške gore.
U Arnu ploviš Dunavom, kroz nepoznate italijanske gradove,
krcate palatama prekrivenim puzavicom.
Ploviš kraj Temze, maglom prekrivenim ulicama Londona.
[...]
Pre nego što se prah vrati u jednu, u Dunav prosutu urnu”
(Кецмановић 2017: 213, 215).

Пошто су и ово неки од примера интертекстуалних вишегласности Кецмановићеве прозе и модели њеног третирања у делу,² с тим у вези активира се и питање да ли

2 У вези са начинима на које може да се приступи тумачењима

се и како одједи синкретизујућих одлика ресемантизованих поетика у дијалогу, али и (ауто)ироније, вербалних експеримената, каламбура, сатире и гротеске, остварују у Кеџмановићевом наративу и када се инкорпорирају елементи који припадају другом језичком ареалу.

Претпоставке у вези са тим чији је енглески у Кеџмановићевој прози собом подразумевају и питања поводом заступљености и других језика у Кеџмановићевим литерарним остварењима, међу којима је и немачки, о чему сведочи и извесна рефлексивна полиглосија, конвертована и у минималистичком одабиру, а видљива и у приповедном тексту „Бе-ем-ве, хеклер и зидови који се руше” Владимира Кеџмановића, између осталог, и у примеру – „*Paо Berlinski zid, alo! Komunizam kaput*” (Кеџмановић 2017: 22; подвлачење М. Ђ.). Претходно је показатељ тога да не само што се у везивном ткиву реплика има у виду читав контекст последње реченице, чиме се одабир германизма „*kaput*” (Кеџмановић 2017: 22) позиционира и као ехо претходне констатације, већ се таквим примером нуди и имплицитно меморисање идеја укрштања спектра немачког и енглеског утицаја, ослушнутог и кроз тензиичност одређеног историјског тренутка у делу *Каинов ожиљак* (уп. Кеџмановић, Стојиљковић 2014; Кеџмановић, Стојиљковић 2019: 180–181), где се нехотимице и досег (не)моћи унеколико трасира кроз начине трансформација империјалних сфера у језичким преплетима текста. У том домену се и увиђа колико елементи страних језика указују на оживљавање атмосфере моментума који је у фокусу, али како неретко доносе и перспективе извесних онеобичавања делу, при чему је као одређени поетички меритум полиглосних рефлексивних семиотички упечатљиво артикулисан и знаковити укрштај језика и

полифоније и полиглосије текста уп. и: Бахтин 1976; Велек 1981: 217–227; Ђурић 2020: 165–178 и др.

писама из Кеџмановићевог текста, попут, на пример, етикеција упућених Андрићу у делу *Каинов ожиљак* – „*her doctor*“, „*Herr Andritsch*“, „*Хер Андрић*“, (Кеџмановић, Стојиљковић 2019: 60, 115, 324). Колико год се таквим вишејезичним примерима поставља и питање о начинима (не)преклапања написаног и изговореног, а посебно о варијантама преноса оваквих и сродних сегмената у преводима, толико се упоришним за могућа тумачења издваја и наизглед супротан ефекат – изостанак страних језика у Кеџмановићевом делу.

То колико је у роману *Тој је био врео* енглески, у ствари, гласно одсутан, иако постоје околности у којима би могао да зазвучи, подвлачи тешко сазнање о узалудности и илузорности градње језичког посредства и полиглосне комуникације између оних који толико тога губе (Кеџмановић 2008). С обзиром на то како је и у слици суседства увежана прожетост промена микрокосмоса (не)људскости и макрокосмоса (не)разумевања, поставља се питање и како је проговорио дечак који је у роману *Тој је био врео* лишен свега, односно због чега се основа дечаковог потенцијалног говора неминовно чини увек туђом – „*I – iz grla mi je izašao tuđ glas*“ (Кеџмановић 2020: 274).³ Управо је феноменологија језичког туђинства, као и отуђења кроз језик и због њега, осликана у прози Владимира Кеџмановића, посебно значајна за перспективе тумачења полиглосије текста на сталној граници сусрета и тензија изрицања и прећуткивања међу људима и културама.

3 Посебно би интригантано било да се упореди како се та динамика приказивања онога што је сопствено у туђини и туђе у себству протеже од ранијих Кеџмановићевих дела до романа *Кад ђаволи љолејте*, где у финалу младић преображава све што је деловало као туђинско: „*Kroz tuđe noge, koje su u trenu prestale da budu tuđe, krv je počela da struji. Tuđe srce, koje je prestalo da bude tuđe, počelo je da lupa. Krv se slila u do tog trena tuđu glavu*“ (Кеџмановић 2022: 290).

Присуство другог језика у тексту Владимира Кеџмановића умногоме маркира и заступљености трагова посредоване средине, која може да буде различито представљена, како се уочава, на пример, и у начинима на које се кроз Кеџмановићева дела, у односу на другачије контекстуализације, преноси и ознака брэнда. Тако је у приповеци „Бе-ем-ве, хеклер и зидови који се руше”, у артикулацији језичких каламбура, на више начина подвучена моћ тога „kakva” је „makina” (Кеџмановић 2017: 25), те је доминантна она перцепција језичке трансформације и иманентне победе потенцијалних утицаја у полиглосном миљеу која и у домену ироничног преображаја, уз евентуално наглашени центар вредности, нуди и паралелну свест о његовој карневалској алтернативи као иманентној победи – „Samo da je harli umjesto jamaha. [...] S harlijem jamahi ne možeš prić ni na puškomet. Ne znam za harli, rekao je Adnan, sin komšije Ejuba, al bem ve je [...]” (Кеџмановић 2017: 25). Ипак, када се у роману *Сибир* испостави да је марка овог аутомобила знак заточеништва, силе која уноси страх и изолације од свега хуманог – „Ovde su samo drveće i trava. Krava – nema. Ni kuća. Osim kuće u kojoj sam zarobljena. Ni automobila. Osim BMW-a koji stoji na zemljanom putu pored kuće. O ljudima – da ne govorimo” (Кеџмановић 2015а: 44), те када се устоличи и као својеврсна метафора тамнице – „Герек BMW-a је otvoren” (Кеџмановић 2015а: 127), запажа се да полифоне језичке игре изостају, те да се друга вербална ознака уводи онда када се показује да постоји назнака извесности спаса од насилно наметнуте ситуације – „Izlaziš sa parkinga. U rikverc. Na prozoru krčme видиш džip koji se smanjuje. Krećeš napred. [...] Ne osvrćeš se. Do daske stiskaš gas” (Кеџмановић 2015а: 258, 259). Такви примери у Кеџмановићевим делима истичу нарочиту списалачку осетљивост за детаљ, која подразумева и подвлачење начина на које се кроз варијацију присуства речи поре-

клом и из других језика нуди поглед на динамичност промена у сижеу, које обележавају и извесну тензицност међу ликовима, рефлектовану кроз наративни глас и полиглосни материјал (уп. Кеџмановић 2015а: 44, 127, 258, 259).

Основа питања у вези са тим чији је енглески у Кеџмановићевој прози јесте и како они чији, можда, примарно није, настоје да га прихвате, усвоје, одомаће се у њему, истовремено и (не) присвајајући га сасвим у свести језичких сусрета, односно како распони назначених димензија бивају одражени и у тексту. Тако, на пример, када се у приповеци „Масанаки” слика туристички додир са енглеским као другим језиком и за јунаке и за медитеранску средину у којој су, посредство показује елементе игричавости у потреби дионизијског остварења склада свега што југ доноси: „Disajd? Saganaki vid senf or viv tomato? Vič uan is beter, pitao sam” (Кеџмановић 2015: 173). Од конгломерата језичких преплета, посебно кроз маркирање како нешто „ima ukus masls saganakija” (Кеџмановић 2015: 188), такав сложај ће потом у приповеци досегнути до следећег гласа и елидирања датог из позиције инфантилне интонираности, при којој се подвлачи да је у питању, у ствари, доживљај „Masanakija” (Кеџмановић 2015: 189). Када се пак има у виду да је у фокусу приповетке и стварање текста који ће тематизовати Грчку и појавити се у антологијском избору, сугерише се и да кованица „Masanaki” (Кеџмановић 2015: 173–189), настала поигравањем перспектива језичких укрштаја, подцртава маркантан слој и наслова приче којој припада, односно да је метафикцијски условила истовременост наративног, читалачког и списалачког доживљаја, што указује и на битну метапоетичку вредност полиглосије текста у Кеџмановићевим разумевањима.

Поред тога, за поимања елемената Кеџмановићеве поетике нарочито продуктиван може да буде и начин на

који се енглески језик транспонује у Кеџмановићевом роману *Осама*, и то везано за типологију оних ликова који су на границама иницијације, који желе да се у англоамеричку средину уклопе, односно који се за њу припремају:

„A gor – Milca me ćeka sa nakim papirom.

Evo, kae, ak ti bude trebalo. Da se na putu snađeš.

Na tom papiru popisala naše rijeći i rećence. A pored njih kak se te rijeći i rećence na engleskom kazuju.

Recimo, piše:

Ja idem u Njujork.

A pored:

Ajm going tu Njujork.

Pa ondak:

Izvinte, đe je ovden pasoška kontrola?

A pored:

Ikskjuz mi, veriz pasport kontrol?

Milca, to znaš, bila profesorca.

Al nikad u školi radla nije.

Kad je bila mlada – radla ko prevodlac. Honorarno” (Кеџмановић 2015b: 284; подвлачења М. Ђ.).

Свест о вишестепеној прожетости специфичности језика којим се говори и начина на који се реципира енглески, показује и потребе посредовања, отварања и бриге у вези са тим како ће саживљавање у свету другог бити могуће, али и воље да се пронесу и одређени трагови поднебља са кога се долази (уп. и Кеџмановић 2015b: 83). Сродни примери се уочавају управо и у Кеџмановићевим текстовима у којима се тематизују директни преплети два света, каква је и приповетка „Рилекс”, где се и кроз језик иронично издвајају моменти судара култура, односно начина да се увиди да ли су придошлице у новој средини „prevladal[e] inhibišns” (Кеџмановић 2017: 70):

„Na parti u svom novom stanu, koji nije bio baš pentahaus, ali je ličio, Šila je pozvala Adnana i Gorana.

Patriši, koja ju je pitala zašto baš njih dvojicu od svih balkanskih frikova na kojima radi svoje psihološko istraživanje, odgovorila je da joj ova dvojica deluju kul” (Кецмановић 2017: 67).

Насловно „[r]ileks” подједнако је и молба и упозорење које се јавља када дође до „типичн[e] ситуациј[e] u којој момци један другог оптужују за уништење Југославије, земље u којој су срећно живели” (Кецмановић 2017: 67, 69), то је и стање никад досегнутог потпуног остварења мира у припадању, што се уочава када се узме у обзир колико и у роману *Осама* Владимира Кецмановића одјекује утисак неприхватања на другом континенту – „Et, vidiš, ovden nas niko ne razumi” (Кецмановић 2015b: 13), осим када се сретне неко са истог поднебља, што све сугерише да се Америка код Кецмановића не приказује нужно као уточиште, већ да се неретко, у виду својеврсне алтернативе, за прибежиште нуди заправо Канада – „Amerika je ovo – nejmaju ljudi vremena. Kažu da je u Kanadi bolje, ima socijale i bukadar naših besposlicara šo sam u diple sviraju. Al ša ću kad nisam u Kanadi” (Кецмановић 2015b: 327). Канада се као визура другог који може да помогне назире како у Кецмановићевом роману *Тој је дио врео* (Кецмановић 2020: 20), тако и у роману *Феликс* (уп. Кецмановић 2021: 229, 232), где се егзилство језика посебно уочава и у начинима на које се преобликују имена, маркирајући двојство и као извесност перспективе:

„Da, tata, sina i ćerku. Sin Piter – sedam godina. Ćerka Helen – pet. U stvari: Petar i Jelena, *ali ih u Kanadi tako zovu*. [...]

A deca... e, deca pripadaju majci. Ćak i kad je zaljubiva. *Posebno kada je rođena Kanađanka. U Kanadi. A muž [...] doseljenik. Pa još sa Balkana*” (Кецмановић 2021: 150, 151; подвлачења М. Ђ.).

Ипак, имплицитне критике (не)моћи коју енглески посредује у Кеџмановићевом тексту умногоне се запажају управо кроз начине на које његова вербализација амбијента у технологији и технократији силе продире као језичко пространство које није стециште, већ својеврсни простор узурпаторства, као што је то осликано и у роману *Сибир*:

„Zatvaraš vrata apartmana.

Sedaš na stolicu.

Besno vrtiš kanale.

Engleski, engleski, engleski, talijanski, engleski, talijanski, švapski, švapski, engleski, francuski, engleski, švapski...

[...]

Engleski, engleski, ops!...

[...]

Spuštaš daljinski na sto, pored pršute.

Ustaješ sa stolice, pališ u spavaću sobu.

Ležeš u krevet.

Ustaješ, podižeš jastuk, podižeš jorgan. [...]

Gledaš u plafon. [...]

A avion je u oblaku.

Ti si u oblaku.

U oblaku – nestaješ. [...]

Čuješ glas voditelja [...] o tome kako si oteta” (Кеџмановић 2015a: 189, 190, 191, 193, 199).

Очито је да је у Кеџмановићевом делу посебна врста пажње усмерена и на то како се на другом језику нешто казује, односно како је то што се говори пресликано у тексту, што је посебно јасно истакнуто и у преломима речи у роману *Каг ђаволи њолеије*, који потом рефлектују целине неизговора и суштинског неразумевања репрезентујућег гласа насиља, претње и зла: „Igraš se sa piš-to-lji-ma, Maj-sto-re, progovorio je konačno Kej. A za-bo-rav-ljaš da metak može da stig-ne i tamo gde nisi mis-li-o”

(Кецмановић 2022: 25). У том домену се и чини да су у имплицитном фокусу Кецмановићеве поетике и модели путем којих се кроз сфере што су ближе енглеском поднебљу посредује и нешто што има далекосежнији заточнички план за дух и бивство индивидуе, а сеже до тога да је у роману *Тој је дио врео*, поред свега, управо и гејмизација обликована као суштински кенотафна:

„ I – tek onda – da na kauču leži nepomično tijelo.

U farmerkama.

I teksas jakni.

Natopljenoj krvlju.

Pa tek onda – shvatio – da na kauču leži Kenan.

[...]

Kog je majka do kraja osnovne vodila u školu.

Nesreća koja se drži materi za skute.

Rekorder u video igricama.

Koji je za koji dan trebalo da postane punoljetan.

Pa je bilo pitanje šta će onda da se desi.

Ako do tada ne stane rat” (Кецмановић 2020: 186).

Према начинима на које, у ствари, (не)култура електронских идентитета појединца опседа и угрожава постојања целине, Кецмановић у својим делима и кроз принципе свега што језичко поље посредства подразумева умногоне подвлачи околности империјалистичких надвладавања која опседају неке од ликова и указују на проблем иманентности утицаја одређених аспеката глобализације који, у неравнотежи посебности сваког од учесника, суштински бивају трагички (уп. Кецмановић 2020: 184, 186).

Све веће присуство Кецмановићевих дела у другим културама, омогућено и кроз преводе романа, међу којима је и појава романа *Тој је дио врео* на енглеском језику (Кецмановић 2008; Кецмановић 2012), романа *Сибир* на немачком језику (Кецмановић 2011; Кецмановић

вић 2015с) и др., отвара прилике за нека даља проучавања ове и сродних тема поводом полифоније и полиглосије прозног текста. Стога и када се у вези са транспозицијом примера из једног језичког ареала у други културолошки миље све речено има у виду, посебна врста истраживања могла би да буде подстакнута и сагледавањима начина на које примери текста исписани на страним језицима у Кеџмановићевим делима бивају посредовани у тим или неким другим језичким подручјима. Нарочита пажња би тако могла да се усмери и ка тумачењима одлика преноса елемената енглеског језика из Кеџмановићевих дела у превод текста на енглески, при чему би се традуктолошке и херменеутичке дискусије неминовно усредсредиле и ка питањима како би се такав тип посредства учинио онеобиченим ако би у фокусу био превод на немачки, француски, мађарски или неки други језик. У том контексту и може да се закључи колико је ехо подстакнут питањима заступљености различитих интеркултуралних релација у Кеџмановићевим текстовима продуктивно поље за сагледавања како модела литерарног транспоновања језичке слике света, тако и динамике културолошких додира који се тиме посредују, што ће неминовно Кеџмановићево дело оставити читалачки отвореним за тумачења и у даљим компаративним проматрањима савремене српске књижевности.

ЛИТЕРАТУРА

- Аћимовић Ивков 2009: М. Аћимовић Ивков, „Nema priča”, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, год. 54, бр. 456, март–април 2009, 170–175.
- Бабић 2016: Д. Бабић, „Сказ, у по гласа”, *Златина њреда: листи за књижевности, уметности, културу и мишљење*, год. 16, бр. 171/172, јануар–фебруар 2016, 67–68.

- Бахтин 1976: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog* [prevela Milica Nikolić; predgovor Nikola Milošević], Beograd: Nolit.
- Булатовић 1955: Миодраг Булатовић, *Ђаволи долазе*, Београд: Нолит.
- Велек 1981: R. Velek, „Bahtinovo viđenje Dostojevskog: 'polifonija' i 'karnevalizacija'”, s engleskog preveo Radovan Matijašević, *Delo: književni mesečni časopis*, god. 27, knj. 27, br. 11/12, 1981, 217–227.
- Ђурић 2020: М. Đurić, „Immanent Polyglossia of *Ulysses*: South Slavic Context Born Retranslated”, *European Joyce Studies*, Volume 30, *Retranslating Joyce for the 21st Century*, edited by Jolanta Wawrzycka, Erika Mihálycsa, Leiden; Boston: Brill Rodopi, 165–178.
- Кажанегра Величковић, Стефановић 2020: А. Кажанегра Величковић, Т. Стефановић, „Модели преношења туђег говора у роману *Сибир* Владимира Кеџмановића”, у: М. Ковачевић, Ј. Петковић (одг. ур.), *Савремена њроучавања језика и књижевности*, зборник радова са XI научног скупа младих филолога Србије, одржаног 30. марта 2019. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, књ. 1, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 187–200.
- Кеџмановић 2008: V. Kecmanović, *Top je bio vreo*, Beograd: Via print.
- Кеџмановић 2011: V. Kecmanović, *Sibir*, Beograd: Mono i Manjana.
- Кеџмановић 2012: V. Kecmanović, *The Cannon Was Red Hot*, translated by Sofija Škorić, Toronto: Serbian Literary Company.
- Кеџмановић 2015: В. Кеџмановић, [„Подела на жанровску и 'нежанровску' књижевност..."], *Летџојис Мајџице срџске*, год. 191, књ. 495, св. 6, јун 2015, 811–812.
- Кеџмановић 2015а: V. Kecmanović, *Sibir*, Beograd: Laguna.
- Кеџмановић 2015б: V. Kecmanović, *Osama*, Beograd: Laguna.
- Кеџмановић 2015с: V. Kecmanović, *Sibirien*, aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann, Berlin: Matthes & Seitz.
- Кеџмановић 2017: V. Kecmanović, *Kao u sobi sa ogledalima*, drugo izdanje, Beograd: Laguna.
- Кеџмановић 2020: V. Kecmanović, *Top je bio vreo*, sedmo izdanje, Beograd: Laguna.

- Кеџмановић 2021: V. Kecmanović, *Feliks*, Beograd: Laguna.
- Кеџмановић 2022: V. Kecmanović, *Kad đavoli polete*, Beograd: Laguna, 2022.
- Кеџмановић, Стојиљковић 2014: V. Kecmanović, D. Stojiljković, *Kainov ožiljak*, Beograd: Laguna.
- Кеџмановић, Стојиљковић 2019: В. Кеџмановић, Д. Стојиљковић, *Каинов ожилјак*, Београд: Laguna.
- Ковачевић 2011: М. Ковачевић, „Језичка слика рата у роману *Тој је био врео* Владимира Кеџмановића”, у: М. Ковачевић (гл. ур.), *Наука и њолиџика: Филолошке науке*, зборник радова са Научног скупа, Пале, 22–23. мај 2010, Пале: Филозофски факултет, 189–204.
- Набоков 1955: V. Nabokov, *Lolita*, Paris: Olympia Press.
- Набоков 1968: V. Nabokov, *Lolita* [preveo s autorova ruskog prijevoda, usporedio s engleskim originalom Zlatko Crnković], Rijeka: Otokar Keršovani.
- Спасић 2022: Ј. Спасић, „Глобализацијски процеси у роману *Лейо кад сам научила да лејим*”, у: Јелена Спасић (ур.), *Књижевности за децу у науци и насјави*, зборник радова са научног скупа Јагодина, 14–15. мај 2021, Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу, 49–63.
- Тријић 2015: В. Тријић, „Бутљиви приповедач”, *Браничево: часопис за књижевности, кулјурна и друшјивена њијтања*, год. 60, бр. 3/4, 117–137.
- Фокнер 1953: В. Фокнер, *Свејилишјие* [превела Милица Михајловић], Нови Сад: Братство јединство.
- Фокнер 1931: W. Faulkner, *Sanctuary*, New York: Jonathan Cape & Harrison Smith.
- Халупка Решетар, Радић Бојанић 2013: Sabina J. Halupka Rešetar, Biljana B. Radić Bojanić, „Elementi engleskog jezika u SMS-ovima na srpskom jeziku”, у: Милош Ковачевић (одг. ур.), *Срјски језик, књижевности, умејности*, зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, 26–27. X 2012, књ. 1: *Традиција и иновације у савременом срјском језику*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 297–308.

Mina Đurić

WHOSE ENGLISH IS IN THE PROSE
OF VLADIMIR KECMANOVIĆ?

Summary

The contextualization of the poetic peculiarities of Kecmanović's literary achievements within the framework of contemporary Serbian and world literature, as well as in comparison with the dynamics of poetic changes in the 20th century, i.e., the ways in which they are creatively received and offer resemantization of certain works of writing from earlier centuries, is the primary focus of the research. This examination is conducted through Kecmanović's creative approach to polyglossia and polyphony within his texts. The question of which characters in Kecmanović's works speak a foreign language, how this is presented in his prose, and whether there are certain concerns about it, are aspects addressed in this paper. Furthermore, the study explores how much polyglossic speech changes throughout Kecmanović's oeuvre, what the poetic purpose of certain models of incorporating the English language in Kecmanović's narratives is, and how it can be recognized in translations. After a detailed analysis of examples from several of Kecmanović's works, the text concludes that the author's creative choices in incorporating the English language in the narratives stimulate discussions about many debates on globalization and its reflection, both in the world and in the literature.

Keywords: Vladimir Kecmanović, English language, polyglossia of the text, translations.

ПОЕТИКА СМРТИ, ГАДОСТ И ВЕЛИКА САМОЋА ЧОВЕКА

Текст даје кратак осврт на нека питања естетике ружног, модернизма и савремене српске и светске књижевности. Затим се расправља о прози Владимира Кеџмановића, посебно о романима *Тој је дио врео* и *Каг ђаволи њолеће*. Нешто је речено и о мрачном таласу у савременој српској прози и о књижевности у мрачним временима.

Кључне речи: естетика ружног, поетика смрти, мрачни талас, савремена српска проза, Владимир Кеџмановић, *Тој је дио врео*, *Каг ђаволи њолеће*

Када је 1853. године Хегелов ученик Карл Розенкранц објавио *Естетичку ружноћ*,¹ једна стара дисциплина, која је тек пре сто година добила своје име, почела је да се развија у још једном смеру. За Розенкранца, како истичу савремени тумачи, ружно је било одсуство лепог или његова

* aleksandar.jerkov@gmail.com

1 Rosenkranz Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, Ditzingen, Reklam, 2015, Hrsg. u. Nachw, Dieter Kliche. Види Iannelli Francesca, *Das Siegel der Moderne Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007; Güsken Jessica, *Beispiele des Hässlichen in der Ästhetik (1750–1850)*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2022.

негација.² Само биће ружног као таквог, и проблем каква су његова естетичка својства, наметнуће се у годинама које следе. Розенкранц није могао читати Бодлерово *Цвеће зла*,³ које ће изаћи тек неколико година касније, некмоли све оно што ће доћи још доцније, од Лотреамона и Достојевског до онога што су поткрај двадесетог века хтели да буду Елисов *Амерички њсихо* и почетком двадесет првог позни романи Казуа Ишигура. Идеја ружног, која није била непозната ни антици ни хришћанству, у најшире узевши епоси модернизма ће добијати на значају. Очигледна ружноћа демона старог света, искежене паганске маске које завршавају као гаргојле на хришћанским храмовима, уступа место претворној привлачности онога што је етички, социјално и психолошки гадно, одурно, одвратно. Ружно више није оно што квари, нарушава и поништава, или је само одсуство лепоте. Ружно је сада више од гадости у савременом свету, то је сама гадост света. Изазов ружног бића велики је проблем савремене уметности.

Могао би се стећи утисак како је Розенкранцов обрт од естетике, школски схваћене као наук о лепом, до естетике ружног, наговестио да ће у епоси која следи ружно имати значајнију улогу но од антике до романтизма.⁴

2 Адорно је на други начин поставио питање да ли се до лепоте, као нове лепоте, може стићи тек уколико се од лепоте удаљавамо. Види *On the Ugly*, ed. By Jean Forsay and Lars Aagard-Mogensen, Cambridge, Cambridge Scholars, 2019.

3 Ни видети све последице преокрета. Једно виђење у историји идеја води до мисли на крају двадесетог века. Упореди Acquisto Joseph, *The Fall Out of Redemption. Writing and Thinking Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben and Nancy*, New York/London, Bloomsbury, 2015.

4 Еко Umberto, *Istorija ružnoće*, Beograd, Vulkan, 2017, prevod Danijela Janjić, Dušica Todorović Lakava; Еко Umberto, *Istorija lepote*, Beograd, Vulkan, prevod Dušica Todorovo Lakava. Види и Еко Umberto, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Novi Sad, Svetovi, 1992, prevod Tanja Majstorović i Snežana Brajović.

Зато је било потребно да се у систематици естетског појави и естетика ружног. Ружно у модернизму није само негација некадашње лепоте. Он ослобађа и истиче силе демонског стваралаштва, за оно што обликује не тражи етичко покриће у било каквом спасењу, или вољи богова и судбине. Модернизам у прекорачењу поља обликовања отвара простор за нови смисао лепог и ружног. Изобличене представе и грдна количина нанете боје у којој се напослетку не распознаје никаква фигурација, звуци чија додекафонија и дисхармонија само у први мах парају слух, али отварају нови израз и нову узвишеност (толико очигледну већ у самој идеји *јосвећења јролећа*), покрет који је изван балетске форме и игра која је изван репрезентације сценске радње – то није ружно по себи, већ поље у којем модернистичка естетика превазилази старе поделе и отвара нови простор за филозофију ружног.⁵

Ружног је у перцепцији увек било довољно, а у савременом свету променио се утисак о његовом значају, нестало оправдање и опала толеранција, као да је цео свет напослетку имао да буде леп и мио. Старе дилеме о пореклу зла и теодицеји стекле су другачији смисао: сами смо криви за све. Човек је, за разлику од ренесансе у којој је постао центар света, после бел епока и малограђанске допадљивости, место ужаса. Модерни човек није нимало другачији, али је сада препуштен самоме себи да одговара за све ужасе и гадости света. Сам човек је пакао. Пакао није нигде другде, то смо, како је лепо речено, ми сами. Пакао је и то како те други виде, и шта хоће од тебе. Бекетови *Срећни дани* и *Крај јарџије*, то је врхунац једног духовноисторијског развоја.⁶

5 Wics Robert, *Europen Aesthetics. A Critical Introduction from Kant to Derrida*, London, Oneworld Publishing, 2013.

6 Из тога следе важне последице за европску књижевност. Види Александар Јерков, *Исјина српске књижевности*, Београд, Албатрос плус, 2023; *Европа и књижевна исјина*, Београд, Албатрос плус, 2022.

Материјала за проучавање ружног у најширем смислу речи никада није недостајало. Од Терситовог лика до Ајантовог чина, могло се већ код Хомера наћи довољно ружног, као што је од Сатурна који прождире своју децу до Медузе и Горгоне било у антици и сасвим довољно ужасног. Дивљи плес менада и раскидање онога ко се не повинује дионизијској свечаности и новом богу, раскомадани Орфеј чија је лира кротила дивље звери, али не и ове силе из којих се рађа трагедија, напоскон сцена у којој је замрзнута слика у Есхиловој трагедији док Клитемнестрина секира пада на главу Агамемнона – све је то више него довољан изазов. Шта вреди што Јерихон и покољ у њему треба да буду божанска промисао, када те промисли нема и у Каиновом чину? Шта вреди божје задовољство праведним Јовом кад не само приштеви и гукне искваре тело, већ помру сви најближи? Античка имагинација – рецимо од Ајанта који обневидео од увреде коље овце, што можда делује и страшније од погибија којима је ратовање обилно, до преживелих које је Кирка претворила у свиње, од Ифигеније у Аулиди коју кољу да би ратни поход успео до облапорних просаца на Итаки које отац и син стрељају као обично крдо свиња – све то даје велики замањак ружном у историји имагинације. У модернизму само за све то више нема никаквог оправдања и трансценденталног покрића. Свет је огољен до онога што он јесте, као што је уметничко дело сведено на поступак у којем настаје. Када се ружно осамостали и узнесе, када су зло и застрашујуће изведени из ружног, а не обратно, више готово ништа није јасно. Естетика ружног мора да објасни не само ружно и ужасно, већ и одвратно и одурно, нескладно и гротескно, застрашујуће, гнусно и зло, и што је, сасвим у духу модернистички немогућег, управо она треба да дочара и објасни и шта је то лепо. Модернизам је осуђен на пропаст која, међутим, нема краја.

Иако естетика има корене у антици, а са Баумгартеном је само у осамнаестом веку добила своје право име, иако је естетика ружног била све време присутна у разматрањима уметности, важан је тренутак када је у Розенкранцовом недовољно познатом делу добила свој систематизовани облик. Проблем ружног је и пре тога био тешко решив, са њим су великих тешкоћа имали већ Платон и Аристотел. Први је ружно одбацивао, други сматрао да се може превазићи лепотом обликовања, која међутим, саму ружноћу нужно укида и самим тим не решава проблем. Проблем како ружно може и сме бити привлачно, лепо, неодољиво, међутим, ни до данас није решен и то је, можда, један од разлога да је системска естетика ружног упркос свему остала по страни од главних токова мишљења о уметности, иако су се са проблемима ружног сви озбиљнији естетичари и филозофи уметности морали хватати укоштац.

Сам Розенкранц је остао недовољно познат, његово име ни издалека не одјекује као имена славних естетичара и филозофа. За разлику од Баумгартена, чији допринос естетичкој мисли такође није по својој садржини вечан, ретко се и спомиње. Шта то говори о естетици и о судбини ружног у њој? Хегелов ученик, чија је позиција у основи везана за етичке дилеме, могао је имати и видљивије место у једном новом добу које лагано, пузајући, наступа не само уз велика књижевна дела, већ ће овладати популарном литературом и културом. Културу Фауста и Мефистофела наследиће култура Франкенштајна и Трбосека, Доктора Џекила / Мистера Хајда и Ханибала Лектора.

Име овог мало познатог естетичара у сенци је славне Стопардове драме (*Розенкранц и Гилденстерн су мртви*) и, наравно, Шекспировог ненадмашног *Хамлета*, којем припадају ова два лажна пријатеља данског краљевића. Они настоје да помогну подлом краљу, треба да Хамлета испитају и напослетку да га одведу у смрт. Хамлет им

је, као што то свако зна, лепо подвалио и писмо које су понели тако променио да оно што је било намењено њему у далекој прекоморској земљи затекне њих двојицу. То писмо доноси смрт, Розенкранц и Гилденстерн су мртви, од чега је Стопард сачинио генијалну савремену драму.

Интересантно је да ова замена писма није ни изда-лека привукла пажњу тумача као оно лукавство и крађа писма у Поовој причи о којој су се толико спорили Лакан и Дерида. У сенци писма о хуманизму, од Хајдегера до Слотердајка,⁷ у сенци француских расправа о писму (*écriture*), могло се поставити и питање фигуративног *писма смрти*. Како се у савременој књижевности пише смрт? То ваља схватити много темељније од обичног представљања умирања или неког покојника. *Писмо смрти* се развија од Толстојеве *Смрти Ивана Иљича* до Џојсовог, Броховог и Фокнеровог истраживања границе живота и смрти у *Финејановом дгењу*, *Верилијевој смрти* и *Док лежах на самрти*. Од старца Зосиме који трули до Малонеа који умире, у том кључном кретању од Достојевског до Бекета, пређено је огромно поетичко растојање (оно је веће од упознавања себе у распону од Флоберове *мадам до њорочице* Кристе Волф, немоли од мисли на смрт у *Новемдру* до задавања смрти у Камијевом *Сјранцу*). Оно што је поезија постигла од Елиотове *Пусте земље* до Целанове *Фује смрти*, то је у приповедању епохално наговештено у поетичком луку од *Чаробној брега* до *Процеса*: од задржавања у предворју умирања

7 Види: *The Purloined Poe Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, ed. by John P. Muller & William Richardson, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1988 ; Хајдегер Мартин, *О хуманизму*, Ниш, Градина, 1998, превод Милан Денчић; Heidegger Martin, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*, Bern, Francke Verlag, 1954; Sloterdijk Peter, *Pravila za ljudski vrt. Odgovor na Хајдегерово „Писмо о хуманизму“*, Реџ, 2000/57, стр. 187–202.

до смртне пресуде и егзекуције на крају романа. Шта у тако одређеном *духовнопоетичком* амбијенту може савремени роман?⁸ Да прикаже оно што се не може избећи и оно што се мора догодити, као Кафка и Бекет, или да покуша да пронађе простор отпора, побуне и негације? Какву улогу у томе има естетика ружног?

Да ли је естетика ружног заправо наука о лепоти ружноће, питање је које има кардиналне последице. Да ли је ту у тој парадоксалној лепоти лепо оно што је ружно, или је и ружно само тако представљено да нам изгледа лепо? Да ли је привлачно то представљање, или је привлачна, неодољива сама ружноћа? Аристотел је, већ смо поменили, сматрао како се и оно што је ружно може уметнички обликовати јер ће начин тог обликовања, који је леп, учинити да оно што би само по себи било ружно, непривлачно, одбојно или недолично, постати лепо приказано. Трагедија није лепа по ономе што се у њој догађа већ по уметничком дејству које врши. Аристотел је засновао целу једну струју естетичког размишљања која мни да је лепо оно што се може постићи у начину. За разлику од савремених модалних критичара, Аристотел је, међутим, знао и нешто више од тога па све размере његовог разумевања катарзе, некмоли смеха, ни до данас нисмо одгонетнули.

Много касније у тој дугој историји стоји Крочеова естетика у којој се мисли о двоструком слагању, да се лепо приказује лепим, а ружно ружним начином, а да уметничко дело стиче своје одлике из склада домена импресије и експресије који у овој разлици није нарушен. Напротив, склад предмета и средстава, извора и израза је сачуван. То је једна сасвим другачија естетичка струја, она је релациона а не само модална. Трећа могућност је

8 Понекад је тешко гледати како се скоро уопште не види траг Јегера и Родеа, Снела и Кауфмана, па чак ни Адоа и Нусбаум.

фрoјдистичка и она потиче од неодољиве привлачности опсценог и гадног, то је нека врста психопатолошке пролапсе после које се напетости у култури и нагон ка смрти мире са природним витализмом и екстазом живота. Ово треће је далеко најтеже јер у себи нема формални изговор за то да се превазиђе сам материјал зла или гад(н)ости.

Има још много тога што би се морало рећи ако бисмо желели да дамо потпунију слику развоја естетичке мисли и посебно оних промена укуса које не могу, као код Дела Волпеа или социокритички настројених тумача, макар да нису марксистичке провенијенције, да се објасне дијалектиком друштвених односа. Ова напомена је важна зато што упозорава како би се иначе могло десити да живимо у времену у којем ће оно што је некада било оцењено као ружно постати лепо. Динамичка (провокацијска) теорија ружног (у којој ружно и није ружно само по себи и заувек - нема ружног бића као таквог - него једно време нам се допада једно, на то навикнемо, а онда то променимо па нам се допада нешто друго, док и на то не навикнемо па тражимо нову промену), не носи са собом питање етике и статуса зла, већ филозофску дилему о човеку сведеном на навике и потребу да их мења. Као у систему моде, или код формалиста и семиотичара, мало се носи мини, па онда макси, једно време узане панталоне, а онда широке, било да су звонцаре или вреће, једно време шпицасте а после заобљене ципеле, а ружно је све што није модерно и не треба носити. То је наличје идеје хармоније и склада. Социјални критичари би тражили неке класне и продукционе разлоге, други у томе виде само психологију и савременог човека који је биће манипулације.

Сасвим супротно, међутим, постоји и идеологија ослобођења која каже како је склоност промени само површина оне способности да се све промени, па и одбаце све некадашње стеге: то што мислимо да је некада било узвишено, само је оков у којем нисмо сву слободу своје

имагинације могли да испољавамо како год нам је воља. Оно што је бедно, смрдљиво и гадно не треба приказати него променити, човека треба ослободити беде, а у коначном исходу и сваког спољног притиска. Ружно је неслобода, а све што је слободно није и не може бити ружно.

У духу механизма пуке промене ради промене неки критичари мисле о књижевности. Њима се, рецимо, чини како су дојадиле ерудитска проза и постмодерно измицање реалности, те долази време нове грубости искуства, по цену простоте и ружноће. У најбољем случају и то је пут до једноставности и аутентичности. Нагомилавање свакодневних утисака и искустава, са једне стране, а понекад и сабирање што грдобнијег и одвратнијег, са друге, обнавља провокативност и буди наводно посустало интересовање. Или, у још бољем случају, ослобађа ранијих поетичких стега и допушта ново истраживање нових домена имагинације.

У таквој динамици историје мишљења о књижевности, поетике и критике ваљало би сагледавати и најновији роман Владимира Кеџмановића *Кад ђаволи њолеће*. И не само Кеџмановићево дело, већ и оно што би увелико представљало Басарин *контраендорфинизам* који се протеже из романа у роман, од *Луни тјунса* и *Светле маси* преко *контраусџаничке* прозе до најновијих страница. Нека врста врхунца овог усмерења је Матијевићев ових дана наградом овенчани *Пакрац*, посебно тежак и нескривено гадан изазов. Три веома значајна писца, који сваки на свој начин померају границе ружног, одурног и злог, то је већ више него довољно да се у савременом *ипродукционизму*, како све чешће називам ово доба којем су, више од осталих, у овом веку кумовали Албахари и Басара, види једно посебно, по много чему метарадикално усмерење. Оно оставља за собом све што је било гадно, на пример измет од Ђирићевог *Хоба* до Демићевог *Фуртуле*, иако се са изметом стигло тако

далеко од ироније у *Злајном руну* у којем се посебно фине помаде и козметика праве од измета. Али шта су плодови дефекације у односу на терет савременог света који се сада прелива и на традиционална друштва попут нашега, и виђење његовог историјског наслеђа и мука са савременошћу, у чему су се истакли Басара, Кеџмановић и Матијевић.

Кеџмановићев роман *Каг ђаволи њолеће* прилично очигледно алудира на једно дело које је имало важну књижевноисторијску улогу педесетих година прошлог века. Реч је, наравно, о збирци прича Миодрага Булатовића *Ђаволи долазе* која је 1956. године донела једну врсту преокрета. Булатовићеве приче су отишле даље од разматрања етичких дилема револуционара – што је у том тренутку, захваљујући пре свега Давичу (*Песма*), Михаилу Лалићу (*Свадба, Лелејска јора*) и Добрици Ћосићу (*Далеко је сунце*), био највише истицани одмак од поетике одређене соцреалистичким постулатима. Уместо револуционарног амбијента, рата и обликовања идеја социјализма, који су и у вртлогу сумње опстајали, код Булатовића следи сусрет са изазовима наличја друштвених норми и човекове природе. Одурно и гнусно, одбојно и ружно су већи изазов од револуционарног етоса и његових напрслина после народноослободилачког рата и револуције, како се у то време говорило. Ружно је у Булатовићевој имагинацији аутентичан поетички и књижевноисторијски догађај. Његове последице су у романима *Црвени њеџао леџи њрема небу* (тај лет према небу је у мањој мери, али ипак отворен за алузију онога *њолећу* из Кеџмановићевог наслова), *Хероју на мајарцу* и *Рајџ је био бољи* далекосежне и сведоче како о врлини и уметничкој делотворности, тако и о својеврсној исцрпљености која се релативно брзо појавила. *Људи са чејџири њрџџа*, иако су достигли доста велику популарност на таласу НИН-ове награде за роман године, никада нису били једнако

цењени као ранија Булатовићева дела. Механизам исцрпљивања, који се не може свести на тзв. естетику шока и њене добро познате недаће (јер праг дражи се лако и брзо подиже тако да поновљени шокови делују све слабије и слабије), прати и Басарине романе и врло је видан напор овог изузетно вештог, премда често немарног, писца да самога себе по сваку цену надмаши и превазиђе. Упркос томе, и *Фама о бициклистима* и *Уклеја земља*, и његове ране приче, па и занемарени *Феномени* и *Фалсленд*, стоје толико високо да је питање може ли било који *контрарендорфинизам* да их чак и у најповољнијој интерпретацији досегне. Како писати боље од самога себе, или како остати увек на свом стваралачком нивоу а да то не постане заморно и репетитивно? То је питање које помало прогања и Кеџмановића.

Шта се догађало после Булатовићевих *Ђавола* и какве су последице његовог искорака, то је мање-више добро познато. Приче из ове збирке и она сама заузеле су важно место у историји савремене српске књижевности, као и роман *Црвени њеџао леџи њрема небу* који ће уследити неку годину касније. Роман, међутим, не само што неће добити награду која је у том тренутку почела да стиче апсолутни примат у социјалистичкој Југославији, НИН-ово признање за роман године, већ у петој години њеног додељивања награда уопште неће бити додељена. Иако то није најзначајнија недодељена награда (најзначајније су оне које су одузете Андрићу и Црњанском), ипак је то апсолутни преседан: толико је Булатовићев роман био изазован да га се није могло само заобићи. Убеђени модернисти Зоран Мишић и Ели Финци остали су непопустљиви да је *Црвени њеџао* требало да је добије, тврдокорни социјалистички конзервативци Милан Богдановић и Велибор Глигорић још упорнији да му се награда не може доделити. Овој двојници моћнијих се прикло- нио колебљиви и модернизму много мање привржени

Михиз. Увек промућуран, Михиз је живот проводио са моћним људима на власти или у сенци, да би га они на крају потпуно разочарали. Духовит, као што увек бива, Михиз је ипак оставио симпатичан траг немоћи жирија, као да и он сам није био њен саставни део, када је рекао да тако мора бити када неко тражи ђавола.

Кецмановић има дело које је догађај у историји савремене српске књижевности, роман *Той је био врео*. И то дело је у годинама у којима је НИН-ов жири такође лутао, што се по саставу не би очекивало (Божо Копривица, Јасмина Врбавац, Михајло Пантић, Владислава Гордић Петковић, Мића Вујичић, Тамара Крстић...) остало без награде, што можда и није толико чудно и што се догађало и другим писцима који целином опуса у часу када се појавило њихово најзначајније дело још нису били довољно етаблирани у свести читалаца и критичара. Ранко Маринковић, Меша Селимовић, Слободан Новак, Бора Ћосић, Борислав Пекић и Данило Киш су шездесетих и почетком седамдесетих (када у жирију више то није био сасвим исти Велибор Глигорић, већ његова сенка, када је Михиз био мање критички активан и обавезан, а уз Финција и Мишића су се нашли Џацић, Бандић и Первић, Радован Вучковић и Игор Мандић), што је можда и најбољи период у додељивању ове награде, за своје романе добили правовремена признања. Пропусти учињени педесетих са Андрићем и Десницом никада нису могли бити исправљени, док су промашаји са Лалићем и Црњанским кориговани доцније, као и они са Булатовићем, Басаром и Гораном Петровићем. Све би ово било помало сувишно, не само зато што је то прилично познато, када питање романа године не би стајало и поврх Кецмановићевих књига, које је он уз још плејаду романсијера повукао у знак протеста из конкуренције за НИН-ову награду. То исто је учинио, зачудо, и тако што је роман *Кад ђаволи њолейте* у последњем часу изузео из

конкуренције за *Београдској њобедника*, који ће припасти Горану Петровићу, што никоме не би могло да засмета или науди. Много се питања због тога надвило и над овај роман и његовог аутора.

Аутора такође прати и утисак о веома нараслој јавнополитичкој моћи и медијскофинансијској утицајности, што би такође могло да утиче на читање његових књига. Ко није на време, пре више од десет година, рекао своје о *Тоју*, који је по много чему ремек-дело савремене српске књижевности, могао би имати мука да Кеџмановића јавно похвали а да се не стекне утисак како то може имати неке везе и са стварима изван књижевности. Када су Добрица Ћосић, Антоније Исаковић, Јара Рибникар или Ерих Кош, да не помињемо Оскара Давича, били у таквој позицији, то није оставило доброг трага на читање и вредновање њихових књига. Није ни опозиција и супротно деловање ништа у књижевности донело ни Мирку Ковачу, Бори Ћосићу и Филипу Давиду. Књижевност је нешто друго и сви ови значајни писци најбоље што су учинили у књижевности постигли су када су били најдаље од дневнополитичког деловања. У коначном исходу, сви писци од политике имају само штете у књижевности. То је нешто о чему би сваки аутор којем је стало до књижевности, *ars longa*, требало да поведе рачуна. Чак и када је полемичар и кавгација од нерва и израза, јалијаш од мегдана, боље је бити добар друг који уме да прихвати шалу на свој рачун, и на рачун свих нас, рецимо као када наиђе на духовитог саговорника у једном песнику и професору. Пред добротом другог бити благ и тих само је знак да и сам имаш бољу душу. Преспавати цео лет до Кине, чучати на улици у Пекингу уз пиво и виски, чак иако један од њих уопште није пићу склон него се прикључио другарима, то је најпросто неодољиво, као најбоље успомене из историје књижевности. Књижевност је облик среће много више него варљиве моћи.

Кецмановићев роман је после романа Киша и Тишме поетички најзначајнији за померање поетичких оквира српске књижевности са ратном тематиком. Ефектан, метафизички парадоксалан и етички разоран хитац, који је на крају романа испаљен на град који је и жртва и мучитељ, биће предмет озбиљних студија. Оно што ексјугословенско окружје тешко да ће икада заиста схватити, то је да је Кецмановић убедљиво обликовао фигуру грађанина лишеног сваке моћи – српског дечака у опседнутом Сарајеву. Усамљено биће, сироче, кафкијански је грађанин. Човек осуђен на самога себе, а мора бити човек, како би то рекао Његош, то је гора пресуда од оне којом завршава Кафкин роман. У то што га кафкијански осуђује, дечак пуца. Истина европског живота разбуђена у потпуном отуђењу од себе тако долази до пуног изражаја. То је ретко симболичко постигнуће. Утолико пре је у њему остао резервоар могућности које су, можда, подстакле ђаволе да у новом роману полете ка недостојности савременог света с ону страну ратне сцене, наших нискости и зла деведесетих.

Да ли је улицама Сарајева ишао неки тенкић и проводио бомбардовање, сасвим је споредно историографско, а не поетичко питање. Ни много тежа конкретна питања, рецимо ко је испалио гранате на пијацу, немају књижевни значај. У спору који се повео око романа, било је, наравно, и критички релевантних покушаја тумачења наративне структуре и мотивације, смисаоног досега и симболичког учинка, али је било и политичког натезања које има врло мало или ништа заједничко са питањима књижевности. Плакатско, површно расуђивање на крају се своди на то како су приказани ратници, као разбојници или као војска, и да ли дечак у Србима налази и види своје. А шта да је дечак, на пример, етнички Турчин (рецимо Мирхад, отац једног познатог режисера), шта би то променило у роману, који би био једнако добар. То

што се мора мислити о књижевности не значи, међутим, да сваки честит човек не треба да се замисли над тим ко је из снајпера гађао људе који иду по воду, или још пре тога на оне који су, када се још није тако пуцало, изашли да демонстрирају. Нечије обезбеђење, или нечији специјалци? Да ли је Едичка Лимонов заиста испалио топовску гранату на град, или само пуцао из митралеза, или се тиме пре својих суноврата само хвастао, за тако нешто, ако се то заиста догодило тако како је стигло до нас (по сведочењу Лазара Стојановића, на пример), нико нормалан не би могао да нађе никаквог разумевања, као ни за снајперске хице. Рат је рат, а убиство је нешто друго. У рату су, мислио је Ками и тако писао немачком пријатељу, што сам давно цитирао, сви поражени и свако је на губитку.

Кецмановићев роман не доводи у питање етос сукоба већ битно *проширује његовост дорде* на оно што је овде фигуративно названо *његовом смрти*: исписано поништавање човека и људскости. Стога је за овај роман, и дела која би се на њега наставила као делови исте целине или истраживање онога што из овог романа може да следи, рецимо сусрет било ког дечака са светом, то како је човек опседнут у савременом свету, и слично, битна поетика а не историја једног грађанског рата. Опседнутост савременог човека светом и у свету, то је прворазредна тема.

Књижевност за разлику од промашених историографских и политичких дилема обликује нешто сасвим друго. Она поетички разоткрива не оно што се догодило, већ оно што је упркос свим разменама бестијалности заиста неподношљиво. Другим речима, у *његовостима смрти* није исписано само умирање, поетика приповедања није ни у присећању ни у подсећању на њу, већ у исписивању онога што је неподношљиво у поништавању човека и достојанства његовог постојања. Загонетку неподношљивости због које је топ на крају био врео, пратило је обећање

вишетомног захвата у којем је могла бити мера *људске судбине* на крају двадесетог века. Ти за сада ненаписани томови недостају. Није само остало отворено питање шта је било са дечаком и да ли је и *живој* *дио врео*. Има ту још нешто уметнички потентно што је остало да буде обликовано, сама неподношљивост. Зато је *Каг ђаволи њолейте* савршено могућно повезати са романом *Той је био врео*. Не само по томе што се опет обликује судбина једног дечака, који је опседнут на сасвим другачији начин, већ зато што је неподношљивост коју он на посебно непријатан начин мора да упозна уметнички битна сама по себи. Структурална сличност, да и он на крају пуца у извор своје патње, појачава овакав начин тумачења.

Осим што се у *Ђаволима* надовезује на самога себе, и поред тога што се очигледно ослања на књижевноисторијски важан догађај какав је појава Булатовићеве прозе и њена афирмација естетике ружног, Кецмановићев нови роман посредно може да се доведе у везу са познатим делом још једног писца. Постоји једна скривена, бочна веза коју, такође, можда треба поменути. За некога ко би заиста желео да расправља о књижевности, а не да се истакне у политици, може бити од неког значаја контраст између два хица не само у два Кецмановићева романа, већ и између Кецмановићевих *Ђавола* и Ћосићевог *Времена смрти*. Постоји и парадоксална, нескривена веза самих писаца, али то је овде небитно. Битне су поетичке последице хица који јунак Ћосићевог *Времена смрти* испалује у сопствену ногу, о којем се својевремено водила расправа. Мотивација овог чина могла би симболички да означи почетак двадесетог века. Тада је постојао епохални замах једног историјског хтења које се на крају века изметнуло у сопствену пропаст. Све што је у грађанским ратовима деведесетих настојало да одглуми победничку српску војску из балканских ратова и светског сукоба, углавном није чак ни гротескно. Врло

далеки контраст два пуцња показује разлику тела које изневерава племенити занос, зато се отуђује и онда мора бити кажњено, и *поетике смрти* са којом се исписује поништавање људскости, после чега је човек сведен на конзумацију и потрошњу тела. То долази на крају века као печат савременог света који се намеће и једној заједници која је цео век настојала да се том свету што више приближи и да се напослетку придружи унији европских народа. Међутим, не само што ништа није у сваком погледу срећно, како каже стара латинска поука, већ западни плодови нису уопште тако слатки, некмоли да су рајски као што умеју да се представљају.

Они који воле књижевност чекају хоће ли се икада појавити у оно време најављени наредни томови романа *Тој је дио врео*. (И Кеџмановићевих *стио јодина самоће*, које је такође понекад говорио да пише и да би хтео да напише.) Без тих преосталих томова све нити *Тоја* нису у сваком погледу композиционо увезане и поетички заокружене. Посебно би вредело дочекати уколико би се додатно уобличиле сенке нечег непознатог и нечастивог, које у роману можда постоје са поетичким копчама, или без њих и одјека *Мајстиора* и *Марјарије*, које је такође било помињано. Питање нечастивог добар је увод у роман у којем ђаволи треба да полете. Изнад ђавола који полећу постоји један моћнији стари *дијаволос* – Сатанаил, или какогод га већ звали, но што су то демони празнине, перверзије и насиља. *Поетика смрти* и естетика ружног у манихејском светлу, досежу до божјег сина који је старији од Христа и због чијег пада све може да буде толико неподношљиво да то само велика књижевност може да уобличи. Сама смрт није никакав проблем, и тако сви умиремо. Оно што је неподношљиво није крај живота него живот проведени у чељустима зла.

Ако приупитате ђавола, каже Волтер у *Филозофском речнику*, он ће сматрати да су рогови, копита и реп,

мирис сумпора и друго што уз то иде, оно што је лепо. Тако је стара Ксенофонтова поука да када би коњи имали богове они би личили на коње, добила једну сурову, циничну потврду у доба просвећености. Оно што се назива антропоморфизам, међу полетелим ђаволима могло би се звати сатаноморфизам. Естетика ружног, која се тако дијаболички и сатанистички оглашава, испи-сује важна поглавља историје савременог зла. У њему, међутим, опстаје уметничка дилема да ли се ружно претвара у лепо, или се то што је ружно види као ружно али доживљава исто као и лепо. Зашто би ико уопште желео да ружноћу претвара у лепоту, или да је посматра и перципира као лепу? Одговор је, наравно, дат у катарзи, која у трагичкој уметности човека ослобађа од онога што је неподношљиво, прочишћава га или уклања из њега оно што је у свету немогуће поднети. Речима Ничевим, истина света, ко у њу погледа, човека може да скамени. Трагичка уметност потребна је како би се то поднело. Отуда *Каг ђаволи њолеће* мора бити трагедија, а не трилер или, у најбољем случају, студија карактера.

Кецмановићева естетика ружног налази подстицаје у изобличености савременог света и после рата. Ту их има исто као и у ратним приликама. Доследно изведена анализа показала би како је најружније, најтеже и најпозорније управо ту где нема изговора за стање ствари у свету. Много тога је, и то прилично лако, морало бити превазиђено и искорењено. Сингер је уосталом показао разлоге зашто би и обични људи могли да буду најтеже осуђени, јер заправо ништа не предузимају против перпетуираног друштвеног насиља и моралног зла. Људима није неопходан рат, или тежак друштвени поремећај, да би били зли. Они увек могу да створе више него ружан амбијент, и још више од тога, да изнутра буду ружни до неподношљивости. Не-моћи да поднесеш самога себе, то је ултимативна граница неподношљивости обичног

човека и обичног живота до које допире тек права књижевност.⁹ Баналности зла, изразу који је Хана Арент учинила славним, морала би се додати баналност добра, што сам покушао на другом месту.

Кецмановићеви ђаволи се нису винули до баналности добра, већ су се разлетели у пукој перверзији телесног и власничког насиља. То је очигледнији простор зла и скрнављења људског бића. Какве год се необичности припишу насилнику, он је унапред задат карактер. Слично ономе како у детективској прози виолина и бркови (Холмс и Поаро), или у популарној култури лилихип и стаклено око (Коџак и Коломбо), не мењају лик онога ко ће увек решити случај. Тако ни то да Кецмановићев јунак сричући говори српски, што је са становишта ентер-стила добро, не мења основни елемент тзв. функцијске прозе. *Сйо нијанси сиве*, или *Нимфоманка* много бољег режисера него што је аутор *Сйо нијанси* писац, баш као ниједан „нормалан“ љубавни роман, ту ништа не могу да промене. Маркиз де Сад и гроф Сахер-Мазох одавно су показали размере овог обликовања и границу поетике, али и критичког разумевања (Барт и Делез, на пример). Кецмановићева решења су домишљата, али и начелно ограничена. У томе се *Тој* и *Ђаволи* битно разликују. Упркос томе што се не може бити значајнији од Де Сада и Фон Сахер-Мазоха, опет се историја књижевности не ослања на њих, него на Волтера и Русоа, Балзака и Флобера. То треба имати на уму, као и то да Расина и Молијера не могу заменити Алфред Жари и Жан Жене. Историја књижевности је сурова и према најбољима, само она одређује шта су велика трагедија и комедија,

9 Види: Singer Peter, „Famine, A fluenc, and Morality“, *Philosophy and Public Affairs*, 1972/3, pp. 229–243; Singer Peter, *The Expanding Circle. Ethics, Evolution, and Moral Progress*, Princeton, Princeton University Press, 2011; Singer Peter, *Praktična etika*, Zagreb, KruZak, 2003. превод Tomislav Bracanović.

шта је велика традиција романа. То не одређује укус или избор ни Тибодea и Ливиса, Албереса и Вата (ни Кестинга или колега које предлажу „канон светске литературе“ на катедри за германистику у помало мом Тибингену). Метафизичка тежина захвата, а не приповедна интонација која може бити, као што је у кључним тренуцима и била, шаљива и комичка, одређује домет. Кеџмановићева интонација настоји да буде трагичка. Трагизам врелине топа је неоспорив, а полетања? Изазивају ли ђаволи трагедију или само задају мука и увећавају патњу? Када полете, ђаволи могу да буду насилни, моћни, препредени и настрани, али право питање за њих је питање трагедије. Оно се може проширити на питање трагизма самих ђавола, од демона перверзности и настраности до самог Сатанаила, и на то како човек самим животом увек тражи, па и нађе, неког ђавола. Живети по много чему значи тражити свог ђавола.

Питање трагедије нису решила двојица славних аристократа које памти историја опсценог и ружног. И они су остали у домену хегелијанске рђаве бесконачности, иако је лукавство књижевноисторијског ума радило у њихову корист - увек је важно бити први или најуспешнији. Међутим, и Де Сад и Фон Сахер-Мазох су лакше обликовали историју идеја и дали називе кардиналним поремећајима човека него што су овладали историјском поетиком, толико је књижевност тешка и захтевна. Трагедија се рађа само на тлу патоса, у узвишеној радњи и кобној нужности, то се не да заменити ничим другим, па ни поремећајима и настраностима. Де Сад и Фон Сахер-Мазох у ову замену улажу целине својих живота, али ни то ништа не мења у њиховом делу, иако га уозбиљује, то је нешто сасвим друго. Било да се идеја настраности ренормализује, као у антипсихијатрији и историји идеја од Кангилема и Мејера до Фукоа и Џудит Батлер, или да прекорачи границу хуманитета у канибализму и некро-

филији, она не производи трагичко дејство јер у њој нема патоса, хибриса и трагичке кривице. У политичко доба само фашизам и бољшевизам, а за неолибералистички хегемонизам (Миршајмер) још није сасвим извесно, стварају предуслове за политичку трагедију. Чак и орвелизам - ту Кеџмановић добро циља стављајући у роман епиграм из Орвела, што је пут на који је указао Пекић - даје више опомену него трагичко дејство.

Књижевност, међутим, није сасвим неосетљива на живот, па и Кеџмановићева егзотична путовања, од Кубе до Тајланда, могу нешто значе. Одзиви тајландских мотива могу у роману да створе садо-мазохистички утисак егзистенцијалне основе, што је важно за иначе деликатно изведено представљање насиља у роману, која би иначе недостајала. Није се Тај (Гоџићеви *Таи* и *Порнокрајија*), а не Суматра, случајно надвио над савремену српску имагинацију и био прихватљивији од канибализма једне другачије егзотике (*Предатор*, Арсенијевић). Од Басариног *Монјолског бегекара* до Кеџмановићевог *Сибира* географски није далеко, није далеко ни од Пекинга (*by night*) до Тајланда, али поетичко растојање није мало. Није близу од Мале Росије Црњанског до Павићеве Хазарије, ни од Кишовог Аушвица до Пекићеве Атлантиде, али су то битна поетичка растојања која је српска књижевност преваљала. Колико има од Андрићевог Депосита у Истанбулу до Мил Хила у Лондону Црњанског? Ове поетичке пропозиције одређују светскоисторијски распон имагинације (а ту је и Америка Растка Петровића, то би била права мера за Дивљи запад и Кеџмановићевим *Ђаволима*) српске књижевности. Мера српске геопоетике је, суштински, од Истанбула (Андрић, Павић, Петковић, Горан Петровић) до *Хијердорејаца* Црњанског. У тим фигуративним распонима великих српских писаца је права школа приповедног трагизма, то је питање на које савремена српска књижевност у двадесет првом

веку треба да одговори. Трагедија великог дела је то када мораш да свиснеш од туге заједно са Ђамилом и Рјепнином, а не над њима. Катарза је укидање дистанце, то није уживљавање већ онтолошки колапс имагинације. Тај поетички догађај је нешто налик на квантни догађај колапса таласне функције, то се не може боље ни описати ни представити јер тај колапс ни савремена физика не може да растумачи, иако може да га потврди – не вреди тражити од теорије књижевности више него од теоријске физике. Знамо да се то догађа, али не разумемо довољно добро зашто. Шта је катарза вредело би, да је и то могуће, одавде, из задњих редова, добацити и Вилијаму Марксу, који је своја прва предавања на Колеж де Франсу почео наводећи Ибровчеву студију о Хередији.¹⁰ У *Колеж де Серб*, који никада неће постојати и у којем нико од нас никада неће завредети да предаје, имало би се и боље од тога говорити.

Колико је тешко засновати трагичног јунака показује и, у основи племенита, замисао из Кеџмановићевог романа *Осама* да се до краја мистификује беговски карактер и прикаже као урођена отменост, узвишеност и природна моћ. То је међутим пре сентиментално но трагички убедљиво, иако је *Осама* упечатљиво исприповедан роман. (Можда „нејтив“ познаваоцима дијалекатских особина није свака реч на свом месту, чуло се понешто о томе, то је питање за језичке стручњаке, ова стилизација говора је, међутим, у самом роману ефектна и даје још

10 Грехота је колико се мало код нас обраћа пажње на дисертације Љубе Недића, Јована Скерлића, Пере Слијепчевичћа или Милоша Савковића. Треба Ибровца да цитирају на Колеж де Франсу да бисмо га читали. То што је Бенјамин читао Скерлића припремајући своје најзначајније дело, на то чак ни код нас када се скрене пажња нема никакве реакције. Како би се рекло по узору на Арнолда и Киша, ми критикујемо и тумачимо у пустињи.

једну нијансу Кеџмановићевој палети стилских ефеката.) Самим тим је овај карактер далеко од Андрића и његових јунака. Најближи решењу заснивања беговски отменог карактера био је Скендер Куленовић у *Понорници*, утолико је теже мислити о ономе што нисмо добили јер наставак овог романа – којег у нас, оваквих какви смо, изгледа нема ко ни да поново објави – није написан. (Аутор је преминуо, а зли језици кажу зато што му је, док је био у болници, јављено како је свршена ствар да ће добити НИН-ову награду, што се није десило. Награде и то ако их човек не добије може имати разне последице.) Кеџмановићева мистификација беговског карактера, која у некој мери може да зачепи уста онима који упркос томе никада неће ни схватити ни прихватити *Тој је био врео*, није могла да надомести трагички капитал савремености. За то је потребан роман о друштву после рата. Ђаволи су, сва је прилика, због тога морали да полете у Кеџмановићевом опусу. Њихов лет у новој занемелости треба да подстакне питање: могу ли и они да буду *врели*?

Једна парадоксална слика пакла, у којем се не муче само душе грешника већ и они који их тамо муче, могла би да буде у сазнању зашто је паклено топло. Демони распирују неподношљиву врелину јер су, старински речено, срце и душа сваког демона оковани вечним снегом и ледом. Колико год да распирују паклене пламенове, они осећају сву хладноћу и напуштеност палих бића. Ниједном причом не може се утоплити њихова зимогрожљивост, иако пламен велике књижевности, како каже Бенјамин, може да разгреје наше зимогрожљиве животе. Трагедија самих демона важна је да они не би били тривијални преступници и настрани сладострасници – они треба да буду вредни паклених мука. То је задатак писца.

Баналност добра, која разара колико и баналност зла, мера је савременог света. Књижевност обликује више од пуке дилеме шта је било са дечаком после Сарајева.

Да ли је његова егзистенција вредна обликовања или се сав њен смисао исцрпао пуцањем у срце града. Да ли би роман *Кад ђаволи њолеће* могао могао бити, условно и врло слободно речено, надоместак за одсутни наставак *Тоја*? Површински, већ и зато што се и у њему прича о дечаку, што је и он изложен посебној врсти тортуре и злоупотребе, само другачије врсте и у другачијем цивилном окружењу, па је то напokon и другачија врста демонског насиља. Да све буде још горе, или боље, када и нови роман заврши хицем којим дечак убија онога ко га је мучио, иако на сасвим другачијој мотивационој основи, нови роман мора да се мери са *Тојом*.

Ови Кеџмановићеви романи су, чини се, у посебној поетичкој свези. Аутентичан и ефектан стил који је Кеџмановић изградио, који неки називају ентер приповедањем, што је духовито, посебна је тема. Обликован у *Феликсу*, тај стил је вредан допринос савременој српској књижевности, и ту где у *Ђаволима* добија још понеку нијансу, укључујући и питање ћутања, које би посебно могло да привуче овог критичара (не само због *Дорошеја* о којем се ових дана, после много година, толико расправљало), Кеџмановић је у својој најбољој стваралачкој зони. *Кад ђаволи њолеће* се од свих књига написаних после романа *Тој је био врео* најбоље држи. При томе оно што је ђаволски ружно, одурност која слуги на неподношљивост, доприноси у овом роману обликовању *мрачној џаласа* савремене српске прозе. То је књижевна имагинација у мрачним временима.

Да ли су Кеџмановићева дела заиста по нечему повезана, или то само изгледа тако? Да ли је поређење тих дела поетички изванредно продуктивно, или би могло завршити као тзв. лажни пријатељи у лингвистици? Ето прилике да се уведе категорија поетичких паронима и лажних пријатеља у историји књижевности. Још више би се ово могло продубити уколико се запитамо да ли су

естетика и естетика ружног, можда, такође лажни пријатељи? Да ли је рупа, када боље размислите, само одсуство материјала, или је и она сама по себи биће, само што се састоји од одсуства а не од присуства. Да ли је заборав само одсуство онога чега би човек хтео да се сети, или је то моћна сила која гради слободан простор за даљи живот? Кеџмановићевим дечаџима је по свој прилици онемогућен прави заборав. Давно је у српској књижевности речено, и тумачено, како *хиџијена несечењања вида*. То је стих на правом месту и у право време, док је талас ружног и расцветалог зла пристизао у српско песништво.

Ако би се овде у тумачење укључило насиље из Кеџмановићевог *Сидира*, или беговска отменост из *Осаме* које углавном није било док је топ био врео, могао би се стећи утисак о површности сличности, недовољно релевантна повезивања су попут лажних пријатеља. Још би гора била помисао како се лик Андрића наметнуо по аналогији са судбином дечака који оде из Босне, као нека паслика шта све човек тада може постати, или би желео да може да буде. Упркос томе, вреди поменути чак и једну такву могућност јер она обнавља утисак о томе како постоји неко виртуелно средиште око којег се Кеџмановић креће. Чак и да су те везе суштински небитне за његово дело, опет сама могућност да се неке од њих успоставе, а и да неке нису безначајне, укупан однос *Тоја* и *Вамџира* (дакле однос целина, а не појединих детаља) има јасну поетичку тежину, опет је то трауматско и поетичко језгро знак једне посебне врсте кохеренције.

Главни поетички резултат одређен је управо између ова два романа. Оно најбитније што *Кад ђаволи џолеће* доприноси Кеџмановићевом опусу је одређено у притајеном орвелизму/неолибералистичком хегемонизму савременог света. Са доста радикалним закључцима о провокативности, у том смеру упућује апологије и упозорење из полемички интонираног текста Слободана

Владушића.¹¹ Овај награђиван и цењен писац из исте непоетичке скупине, Групе П-70, проницљив критичар и угледни професор, добро је указао на далекосежну провокативност Кеџмановићевог романа. *Ђаволи* у судару са савременим светом провоцирају моћ савремене Империје и показују њено наличје. Насиље, злоупотреба, лаж, злоупотреба, све је то у *Ђаволима* раскринкано, али ништа, па ни тај лелујави лик јунакиње на крају, није преображено и лепо: крај романа је техничко решење које обезбеђује веома угодан живот, али не и какво-такво спасење. Категорија *шјуђеї*, која је сведена на израз најдубље трауме, није се онако како Хегел налаже помирила са *својим*, немоли да је ова дихотомија превазиђена. У том смислу, гледано из Владушићевог мегаполисног угла, том свету заправо нема спаса. Треба ли, са нешто пријатељског цинизма у тону, онда питати, као некада давно – *шїа да се ради?*

Помало неопрезно, Владушић је пропустио да напомене како се његова интерпелација и расправа о провокативним и непровокативним писцима не односи на тадашњег добитника Београдског победника, што је доцније Владушић у разговору врло јасно потврдио, са јаким уверавањем да тако нипошто не треба читати његов текст. Упркос томе, што је и те како важно и то треба усвојити, вредело би додати да ништа не изазива и не потреса овај свет као велико уметничко дело. Лепота је већи изазов постојању и теже достигнуће од свега што је ружно. Зато је озбиљно питање које тражи темељну расправу да ли се савремени свет уопште у овим регистрима *контїраендорфизма* и полетања ђавола толико премаша и ослобађа колико то књижевно обликовање може да постигне у лепота лепог, речено врло старински као да и

11 Слободан Владушић, „Мегалополис – они који праве проблеме“, *Печай*, 20/01/2023.

даље знамо шта је лепо, иако није баш тако. Античка трагедија можда није вреднија од комедије, зашто би била, то су два израза стваралачког духа и сваки има своје место у историји књижевности, уметности и стваралачке мисли. Упркос томе, дубина и понор човекове природе нигде се не постижу тако убедљиво и моћно као у трагичком: смех је пријатна радост, горак смех потресно сазнање, али је само катарза оно прочишћење које људском духу отвара капије виших сфера. То је питање које стоји пред савременом српском књижевношћу, утолико пре што наша књижевност није имала посебно среће са комичком имагинацијом па ни изузетно вредна дела која су у регистру обичности живота, како је то од антике одређено за комедију, примана са истом отвореношћу и посвећеношћу. Мрачни талас српске прозе, што је скоро исто као и српска проза у мрачним временима (што није сасвим далеко ни од проблема које је тако убедљиво обликовала Хана Арент о човеку у мрачним временима), који данас у основи чине Басара, Кеџмановић и сада Матијевићев одлично написан и апсолутно одвратан *Пакрац* постаје више него важно питање. Куда он води, и шта она доноси? Са друге стране имагинације може се врло лако видети поетички лук од Радослава Петковића (од *Судбине и коменџара* до нове верзије *Савршеној сећања на смрт*) до Горана Петровића (од *Ойсаде цркве Светиој Сјаса* до романа *делџе*), којем припадају на врло различите начине и Гаталичин *Велики рај*, *Сабо је сџао* Ота Хорвата и *Луџајући Бокел* Николе Маловића. У том луку тајне лепоте и трагизма, а не ружноће и гротескности, имају главну улогу.

Помињао је Кеџмановић својевремено како пише својих *Сџо љодина самоће*. Рецензент његових првих књига, на шта је можда и он сам заборавио, са пажњом проучавајући његова дела, међу којима *Ђаволи* стоји најближе *Тоју*, чека ту велику *Самоћу*. Највреднија књи-

жевна дела настају у *нейодношљивос̃и* велике човекове самоће. Тако је писао Његош, тако су писали Андрић и Црњански. Тако је усред свог циклуса романа умро Горан Петровић, јер ни ту, усред дванаест романа, није се могло бити више сам. Књижевност је продужетак самоће поетичким средствима (Клаuzeвиц), она је ту да би се трагало за аутентичном егзистенцијом (Лукач), ради аутентичности и непоновљивости (Бенјамин), да би се сачувала могућност аутентичног сусрета са самим добом (Хабермас), да би се човек ослобађао од друштвене регулације и култивације (Адорно, али и Фуко)...

Велики су то задаци. Зато се у мрачним временима, какво је све више и ово наше, морају писати велика дела. Мрачни талас савремене српске прозе настоји да разобличи то време и да обликује оно што је у њему извор таме. У врло добро, понекад и одлично писаним делима осећа се *гадос̃и* овог доба. Таква дела стају на позиције естетике ружног и злог, о којем ће бити речи на другом месту и у другој прилици. Књижевна дела, међутим, постају ремек-дела онда када све превазиђу. Гадост која је у њима обликована тада не изазива одбојност и гађење, већ трагичку катарзу или комички подстакнут смех. Андрић и Црњански, у потпуно различитом приповедном амбијенту и потпуно различитим делима, имају исту реченицу – да је свет пун гада. Али њихова проза није пуна гадости већ од поетике смрти сеже до непатворене лепоте. Шекспировски исказ Андрићевог јунака, да је свет пун гада, постао је славан. Идентичан суд, изречен код Црњанског, мање је запажен, али они једнако продиру у саму суштину приповедања и превазилазе раскол између поетике смрти и гадости. Велика самоћа престаје ту где се рађа велика књижевност. Зато она доноси оно што се тешко може наћи ма у чему другом. Човеку је то увек потребно, посебно у мрачним временима.

ОСНОВНА ЛИТЕРАТУРА

- Arent Hana, *Ljudi u mračnim vremenima*, prevod Jasmina Tešano-
vić, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
- Arent Hana, *Conditio humana*, prevod Aleksandra Kostić Beograd:
Fedon, 2023.
- Arent Hana, *Eichman u Jerusalimu. Izveštaj o banalnosti zla*, prevod
Ranko Mastilović, Beograd, KVS, 2000.
- Acquisto Joseph, *The Fall Out of Redemption. Writing and Think-
ing Beyond Salvation in Baudelaire, Cioran, Fondane, Agamben
and Nancy*, New York/London, Bloomsbury, 2015.
- Ajlenberger Volfram, *Vreme čarobnjaka : velika decenija filozofije
1919–1929*. (Vitgenštajn, Hajdeger, Kasirer, Benjamin), Zre-
njanin: Agora, 2020, prevod Saša Radojčić
- Andrews Ian, Chance, *Phenomenology and Aesthetics. Heidegger,
Derrida and Contingency in Twentieth-Century*, New York/
London, Bloomsbury, 2021.
- Bart Rolan, *Sad, Furije, Lojola*, prevod Ivan Čolović, Beograd: Vuk
Karadžić, 1979.
- Bart Rolan, *Književnost, mitologija, semiologija*, prevod Ivan
Čolović, Beograd: Nolit, ²1979.
- Baumgarten Aleksander Gotlib, *Filozofske meditacije o nekim aspek-
tima pesničkog dela / Meditationes philosophicae de nonnullis
ad poema pertinentibus*, preveo Aleksandar Loma, Beograd:
Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1985.
- Dela Volpe Galvano, *Kritika ukusa*, preveo Pero Mužijević, Beograd:
Nolit, 1975.
- Dela Volpe Galvano, *Istorija ukusa*, prevod Vesna Kilibarda,
Beograd: BIGZ, 1979.
- Delez Žil, *Hladno i okrutno. Predstavljanje Zaher-Mazoha*, prevod
Milica Rašić, Beograd: Fedon.
- Derrida Jacques, *Without Alibi*, Stanford, Stanford University Press,
2002, translated, edited and with an Introduction by Peggy
Kamuf.
- Drew A. Hyland, *Plato and the Question of Beauty*, Bloomington &
Indianapolis, Indiana University Press, 2008.

- Eko Umberto, *O književnosti*, prevela Milana Piletić, Beograd: Vulkan, 2017.
- Eko Umberto, *Istorija ružnoće*, prevod Danijela Janjić, Dušica Todorović Lakava, Beograd: Vulkan, 2017.
- Eko Umberto, *Istorija lepote*, prevod Dušica Todorović Lakava, Beograd: Vulkan.
- Eko Umberto, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, prevod Tanja Majstorović i Snežana Brajović, Novi Sad, Svetovi, 1992.
- Güsken Jessica, *Beispiele des Hässlichen in der Ästhetik (1750–1850)*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2022.
- Haartsen Tom: *The Perverse Art of Reading. On the phantasmatic semiology in Roland Barthes' Cours au Collège de France*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2012.
- Хајдегер Мартин, *Пуџни знакови*, превод Божидар Зеџ, Београд: Плато, 2003.
- Хајдегер Мартин, *Предавања и расџраве*, превод Божидар Зеџ, Београд: Плато, 1999.
- Хајдегер Мартин, *Извор уметничкој дела*, превод Саша Радојчић, Врбас: Слово, 1996.
- Hajdeger Martin, *Mišljenje i pevanje*, izabrao i preveo Božidar Zec, Beograd: Nolit, 1982.
- Hajdeger Martin, *O humanizmu*, prevod Milan Denčić, Niš: Gradina, 1998.
- Heidegger Martin, *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den Humanismus*, Bern, Francke Verlag, 1954.
- Hegel Georg Vilhelm Fridrih, *Estetika 1-3*, Beograd, BIGZ, 1986, prevod Nikola Popović
- Hyland Drew, *Plato and the Question of Beauty*, Bloomington, Indiana University, 2008.
- Iannelli Francesca, *Das Siegel der Moderne Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2007.
- Јанарас, Христо, *Хајдегер и Дионисије Ареопаџић или О одсуству и нејознавању Бога*, превод С. Јакшић, Нови Сад, Беседа, 2016.

- Kang Taran, *Transgression and the Aesthetics of Evil*, Toronto/ Buffalo/London : University of Toronto Press, 2022.
- Kangilem Žorž, *Normalno i patološko*, prevod Olja Petronić, Novi Sad: Mediteran, 2017.
- Kroč Benedeto, *Поезија. Увод у кријику и историју поезије и лијераиуре*, превео Перо Мужејевић, Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Kroč Benedeto, *Књижевна критика као филозофија*, избор и превод Владан Десница, Београд: Кultura, 1969.
- Кроче Бенедето, *Естетика*, превод Винко Витезица, Београд: Минерва, 1934.
- Küplen Мојса, *Beauty, Ugliness and the Free Play of Imagination. An Approach to Kant's Aesthetics*, Heidelberg/New York/ Dordrecht/London, Springer International, 2015.
- Lewis Michael, *Derrida and Lacan. Another Writing*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.
- Марјановић Ружица, „Ако промашиш етику, погодио си све остало“, Сарајево, 2009/1. стр. 12–27.
- Majer Hans, *Autsajderi*, Zagreb, GZH, 1981, prijevod Vladimir Biti
- Majer Hans, *Pogled na savremenu kwiževnost*, prevod Milan Tabaković, Sarajevo: Veselin Masleša, 1966.
- Majer Hans, *Doktor Faust i Don Huan*, prevod Slobodan Miletić, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1988.
- Mearshamer John, *Great Delusion. Liberal Dreams and International Realities*, New Haven, Yale University Press, 2018.
- Mirus Christopher, *Being is Better Than Not Neing. The Metaphysics of Goodness and Beauty in Aristotle*, Washington, The Catholic University of America Press, 2022.
- On the Ugly*, ed. By Jean Forsay and Lars Aagard-Mogensen, Cambridge, Cambridge Scholars, 2019.
- O'Meara Lucy, *Roland Barthes at the Collège de France* Liverpool, Liverpool University Press, 2012.
- The Purloined Poe Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, ed. by John P. Muller & William Richardson, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Richards Malcolm, *Proximate Difference in Aesthetics Jacques Derrida and Institutional Critique*, Boulder/New York/London, Lexington Books, 2023.

- Rosenkranz Karl, *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963.
- Rosenkranz Karl, *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*, Vero Verlag, 2015.
- Rosenkranz Karl, *Ästhetik des Häßlichen*, Hrsg. u. Nachw, Dieter Kliche, Ditzingen: Reklam, 2015.
- Singer Peter, „Famine, Affluenc, and Morality“, *Philosophy and Public Affairs*, 1972/3, pp. 229–243.
- Singer Peter, *The Expanding Circle. Ethics, Evolution, and Moral Progress*, Princeton: Princeton University Press, 2011.
- Singer Peter, *Praktična etika*, prevod Tomislav Bracanović, Zagreb: KruZak, 2003.
- Sloterdajk Peter, *Tetovirani život. Pet predavanja održanih u toku ljetnjeg semestra 1988. na Johann Wolfgang Goethe univerzitetu u Frankfurtu i peto poglavlje knjige „Proročanstvo na nemačkom“*, prevod Milan Soklić, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.
- Sloterdajk Peter, *Pravila za ljudski vrt. Odgovor na Hajdegerovo „Pismo o humanizmu“*, *Reč*, 2000/57, str. 187–202.
- Sloterdijk Peter, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje. Ogled iz estetike*, prevod Zlatko Krasni, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo, 1988.
- Slotkin Joel Elliot, *Sinister Aesthetics. The Appeal of Evil in Early Modern English Literature*, Baltimore, 2017.
- Владушић Слободан, „Мегалополис - они који праве проблеме“, *Печайи*, 20/01/2023.
- Writing the Image After Roland Barthes*, ed. by Jean-Michel Rabate, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.
- Wics Robert, *Europen Aesthetics. A Critical Introduction from Kant to Derrida*, London, Oneworld Publishing, 2013.

Aleksandar Jerkov

POETICS OF DEATH, DISGUST
AND THE GREAT LONELINESS OF A MAN

Summery

After introductory remarks about aesthetics of ugliness (from Rozenkranz to Eco), and after few words on modernism and contemporary fiction, this paper compares two novels of Vladimir Kecmanović - *The Canon was Hot* and *When the Devils Fly*. The *dark wave* in Serbian contemporary fiction is discussed with respect to Hana Arend's concept of dark times and the place of a men in them. Paper introduces the poetics of death and suggests the necessity of overcoming the disgust in narration.

Key words: aesthetics of ugliness, poetics of death, dark wave, contemporary Serbian fiction, Vladimir Kecmanović, *The Canon was Hot*, *When the Devils Fly*

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКЕ ДОМИНАНТЕ РОМАНА ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

Рад представља покушај да се, примјеном лингвистичке методе, издвоје и опишу језичко-стилске доминанте пет најзначајнијих романа Владимира Кеџмановића: 1) *Феликс*, 2) *Тој је био врео*, 3) *Сибир*, 4) *Осама*, и 5) *Каг ђаволи њолейте*. Циљ је да се издвоје и опишу двије врсте доминанте: а) свеобухватне стилско-језичке доминанте, тј. доминанте које су карактеристика свих пет романа, и б) мање обухватне и појединачне доминанте, које су карактеристика не свих него дијела анализираних романа, или само једног од њих.

Свеобухватна је само једна доминанта, а то је *њарцелација реченице*, која је најбитнија или једна од најбитнијих стилско-језичких карактеристика свих анализираних романа. Мање обухватне су, парцелацији комплементарне, графостилемске доминанте *слободної уйравної њовора*, и *увлаке* (абзаца) почетака реченица. А у појединачне доминанте, надређене парцелацији, спадају *жарњонски њиий језика* (у роману *Осама*) и употреба еманципованих реченица као *њекстњ-реченица* (у роману *Каг ђаволи њолейте*).

У раду ће понаособно и у међуодносу бити анализирани четири наведене стилско-језичке доминанте у књижевно и језички највреднијим и најуспјешнијим романима Владимира Кеџмановића.

Кључне ријечи: Владимир Кеџмановић, парцелација реченице, жаргон, увлака, бјелина, текст-реченица

*
* *

Владимир Кеџмановић досад је објавио седам ауторских романа¹: 1) *Последња шанса* (1999), 2) *Садржај шуџљине* (2001), 3) *Феликс* (2007), 4) *Тој је дио врео* (2008), 5) *Сибир* (2011), 6) *Осама* (2015), 7) *Кад ђаволи њолеће* (2022), и коауторски роман са Дејаном Стојиљковићем: *Каинов ожиљак* (2014).

У анализи Кеџмановићевих језичко-стилских доминанти логично је да се за корпус узму ауторски романи – и да се прати развојни пут доминантних језичко-стилских поступака кроз све романе: од првог до последњег. Из тих разлога у анализу неће бити укључен коауторски роман *Каинов ожиљак*. А у овом раду у корпус не укључујемо ни прва два Кеџмановићева романа (*Последња шанса* и *Садржај шуџљине*) из два разлога. Најприје зато што се они у књижевнокритичкој рецепцији тек успутно спомињу готово као „почетнички првенци“, што за нашу тему и не мора бити значајно, јер се вриједност језичко-стилских поступака не мора подударати (што значи да се може и потпуно разилазити) са књижевноумјетничком вриједношћу самога романа. Но, други је разлог битнији: аутор овога текста није те романе прочитао, али ће, чим до њих дође и прочита их, извршити, уколико буде потребно, допуну или корекцију ставова о типовима и развоју језичко-стилских доминанти темељених на овдје изабраном корпусу од (само) пет Кеџмановићевих романа: 1) *Феликс*, 2) *Тој је дио врео*, 3) *Сибир*, 4) *Осама*, и 5) *Кад ђаволи њолеће*.

О Кеџмановићевим романима није мало писано са књижевнотеоријског и/или књижевнокритичког

1 *mkovacevic31@gmail.com

В. пуне библиографске податке у *Изворима* на крају рада.

аспекта. То не важи за лингвистички и стилистички, односно лингвостилистички аспект: таквих је радова, наиме, врло мало. Овај скуп о Кеџмановићевом књижевном стваралаштву треба да тај истраживачки недостатак бар дјелимично надокнади: на њему је пријављено чак седам лингвостилистичких реферата (укључимо ли ту и реферат о сказу, који је нужно и стилистички).

Ако лингвисти и (лингво)стилистичари и нису посвећивали већу пажњу језичко-стилском аспекту Кеџмановићеве романескне прозе, то не значи да у књижевним анализама Кеџмановићевих романа није било запажања о њиховим језичким карактеристикама. Овдје ћемо навести само нека од тих запажања, која се уосталом неријетко наводе и у медијској маркетиншкој промоцији (појединих) Кеџмановићевих романа. У тој промоцији готово по правилу се наглашава „особен стил и начин писања“ Кеџмановићев.

Тако ће поводом романа *Феликс* Бојан Босиљчић рећи да је „Кеџмановићев роман о Феликсу оцу и Феликсу сину писан стилем који не оставља даха читаоцу“. Највише је, с разлогом, језичких опсервација било о Кеџмановићевом роману *Осама*. Тако Емир Кустурица напомиње да је тај Кеџмановићев роман „писан језиком његовог дјетињства, говором у коме су изостављени вокали и гдје се значења ријечи губе у бујици страсти и осјећања која ауторове јунаке воде кроз снажне заплете [...]. Српски писац трансцендира језиком босанских муслимана, храбро поштовање комшије и меланхолично познавање касабе, њених законитости, те проналажење формуле трагизма јунака књиге, Мурата, а касније и његовог сина који се поистовјећује са Осамом Бин Ладеном“. А о језику *Осама* Владимир Пиштало каже да је „и ова прича испричана ведрим и непобедивим уличним језиком. И мало кад је ведријим језиком испричана тужнија прича“. Језик као главну карактеристику најновијег

Кецмановићевог романа *Каг ђаволи ѿолеиѣ* кецмановићевски сроченом реченицом истиче писац Владимир Табашевић: „Роман о злостављању. Дечака. Изостављање многих. Речи. Јер Кецмановић је мајстор да од ненаписаног и ћутње. Створи чудо. Ликова и приче“.

Та Табашевићева кецмановићевска реченица заправо се највише односи на Кецмановићев роман *Тој је био врео*. Јер, највећи број језичких запажања књижевних критичара о специфичностима Кецмановићевог језика управо је везан за тип реченице у том роману и специфичан начин њеног структурисања.² Тако се констатује да се Кецмановић „изражава кратким реченицама (‘очишћеном од атрибута’) у пасусима који често личе на строфе“ (Владимир Арсенић), да Кецмановић „свој прозни опис психолошки и језички прикладно мотивише и, у одређеној мери, иновативно моделује кроз срезане, ритмизоване, минималистичке и концизне исказе. Просте и проширене, углавном зависне реченице [sic!] које као у поетско-симболичкој драми, чешће наговештавају и осветљавају унутарње просторе јунака, њихова душевна стања, него што описно и епски замашно сликају ратну позорницу“ (Милета Аћимовић Ивков). Наглашава се, дакле, да је Кецмановићев роман „у целини исписан овако кратким, експресивним реченицама које једна другој противрече или се пак контроверзно допуњују, дозвољавајући тумачима да се на различите начине ‘закаче’ за њих, зависно од тога на шта ће ставити смисаони нагласак и како ће уобличити контекст, откривајући тиме своје афинитете“ (Тихомир Брајовић). Најдаље је у процјени вриједности такве реченице, и њеног статуса у језику српске књижевности, отишао Бојан Босиљчић, хра-

2 Библиографски подаци за коментаре о том роману дају се у Ковачевић (2012: 274–296), док су претходни коментари преузети са корица романа и његове интернетске промоције.

бром, и у суштини тачном, мада лингвистички неаргумен-тованом, оцјеном, која гласи: „На почетку прошлог века беше Црњански, са својим непоновљивим реченицама без краја, које су се, испресецање безбројним зарезима, прели-вале преко својих читалаца као море. На почетку следећег, овог века, налази се Владимир Кеџмановић, са рече-ницама кратким, шиљатим, које се као ексери забијају у наша чела. Затворили смо круг.“ (Бојан Босиљчић).

У лингвистици је познато да „кратке“ и/или „експре-сивне реченице“ нису ни јединствена ни синтаксички једнообразна категорија. Реченице које су у роману *Тој је био врео* критичарима запеле за око нису нити „просте и простопроширене“ нити „зависне“ (јер ако су зависне како онда да буду кратке, будући да је свака зависна рече-ница најмање двопрдикатска), а посебно нису „шиљате“ реченице, јер за тај термин (ако је термин уопште!) не зна ни лингвистика ни стилистика (и то ни она лингви-стичка ни она књижевна). Те би се реченице нетерми-нолошки најисправније могле одредити као структурно „разбијене“ или „дезинтегрисане“ граматичке реченице. Поводом карактера тих реченица и њиховог погрешног одређења баш код свих књижевних критичара, свих без изузетка, већ смо, говорећи о језичкостилских особито-стима језика романа *Тој је био врео*, доказали да поступак који Кеџмановић на свакој – баш на свакој – страници романа примјењује јесте *парцелација реченице*. (Коваче-вић 2012: 274–296). Зато, на жалост критичара, дате кон-струкције, који они проглашавају увијек кратким, а час „простим“, час „простопроширеним“, час „зависним“, час „шиљатим“ – нису уопште реченице, него реченични парцелати (дијелови реченица).

Суштину парцелације научно је наутемељеније освијетлио Рус Јуриј В. Ваников (1979), а од српских књи-жевних критичара Новица Петковић у стилско-језичкој анализи „лирских епифанија Милоша Црњанског“ (Пет-

ковић 1996: 178–190). У лингвистици и лингвостилистици, и свјетској и србистичкој, то је данас општепознат термин, присутан чак и у граматичким описима синтаксичких структура (в.: П. Пипер и др. 2005: 564–571). А парцелација је стилистичко-синтаксички поступак који подразумијева интонационо (у писаној реализацији интерјунктурно, тј. „међутајачковно“) и позиционо (увијек постпозитивно) осамостаљење неког реченичног конституента: синтаксеме, синтагме и независне или зависне клаузе (Ковачевић 2000: 348–349), као нпр.:

Сада се у Симеоновом осмеху мешају сви ти осмеси.
Тренутак, два, три.
Као да се боре. (*Феликс*, 129)

Ријетко је код кога писца, не само српскога, парцелација тако честа и тако разноврсна као код Кеџмановића. И не само у роману *Тој је био врео*, мада у њему најдоследније. Колико ју је често аутор користио, можда најбоље свједочи податак да су парцелисане неупоредиво бројније од непарцелисаних реченица у овоме роману. О разноврсности парцелисаних чланова можда најбоље говори чињеница да нема ниједнога реченичног члана оствареног синтаксемом или синтагмом који Кеџмановић не парцелише, и то не једном него вишепутно. Парцелацијом су тако „захваћени“ и субјекат, и објекат (прави и неправи), и атрибут (конгруентни и неконгруентни), и апозиција, и предикатски апозитив, и сви семантички типови адвербијалних одредби и допуна и њихових реченичних еквивалената.

Парцелација реченице је основна језичко-стилска доминанта трију од пет анализираних Кеџмановићевих романа: 1) романа *Феликс*, 2) романа *Тој је био врео*, и 3) романа *Сидир*, и комплементарна доминантна особина у *Осами* и роману *Кад ђаволи њолеће*.

Шта је разлог толиким парцелацијама? Је ли то само манир? Само стилематични поступак без стилогеног ефекта? Богдан Поповић је парцелацију сматрао „непристојним ачењем“,³ док ју је најпознатији српски граматиچار Михаило Стевановић подводио под „песничку слободу“ којој се не може допустити књижевнојезички статус.⁴ Данас су стилистички погледи на статус парцелације битно друкчији. Она није одлика нормативног књижевног језика, него је карактеристика језика књижевности. Она представља разградњу принципа нормативне интерпункције, и постаје особином стилистичке интерпункције. Данас се сматра да се парцелацијом по правилу постижу умјетничке, стилогене вриједности, и савремени је писци врло често употребљавају као стилистички поступак. Парцелација се без негативног одређења обрађује чак и уџбеницима синтаксе (в. Пипер и др. 2005: 564–368). А очито је да је парцелација реченице била најпримјеренији поступак Кеџмановићевог одсликавања „стања ствари“. За сваки од романа стилогеност тражи посебно образложење тог „стања ствари“ која намећу употребу парцелисаних структура као најпримјеренијих, јер хармонизују изразни и садржајни дио текста. Навешћемо овдје само разлог тако честе парцелације у

3 „Оне реченице без граматичког подмета [! прирока], или с подметом [! прироком] у претходној реченици, које су у новије доба честе код претенциозно рђавих писаца немачких, и у последње време и српских, и чак француских – и [...] нису ништа друго до непристојно ачење. [...] Пример: „Ми ћемо га се увек сећати као великог човека. Врло великог. Који гледа са висина. Који ходи само врховима. Највишим.“ (Поповић 2001: 59).

4 М. Стевановић каже да „стављање тачке испред накнадно додатих одредаба и допуна које писци, посебно песници, себи допуштају – може се објаснити једино уметничким слободама маневрисања знацима интерпункције, које књижевници себи допуштају, али се то ипак не може сматрати нормом“. (Стевановић 1979: 110).

роману *Тој је био врео*: Дјечак као ниједи свједок перципира предмете и појаве око себе, и како у видокруг улази која појава, тако она добија своје „самостално“ мјесто, као да је сама себи довољна. Како се о ком предмету или бићу дјечак „присјети“ новог података, тако се он интерјунктурно „дописује“ реченици као привидно самосталан. Тако је свака та сукцесивно визуелно или мисаоно прикључена чињеница представљена и кроз цјелину, и изван ње. Све је у том ратном хаосу изоловано: елементи су надређени цјелини – цјелина као да се и не види.

И заиста се Кеџмановићева парцелација може не само по учесталости него и по књижевнумјетничким ефектима поредити са јукстапонираним, запетама интонационо осамостаљеним, унутарреченичним дијеловима у *Сеобама* Милоша Црњанског. Чудесној употреби запете, како ју је назвао Новица Петковић (1996) код Кеџмановића одговара чудесна употреба тачке. Употребу и Црњанскове запете и Кеџмановићеве тачке предодређују једино књижевноумјетнички разлози.

У посебном раду смо говорили о значају језика *Сеоба* Милоша Црњанског за раздвајање књижевног језика и језика књижевности (Ковачевић 2019: 46–73). Језик *Сеоба* као језик књижевности не представља само наградњу него и разградњу књижевног језика. Притом се разградња тиче изневјеравања нормативних правила књижевног језика. У језику *Сеоба* Милоша Црњанског разградњи не подлијеже цијела норма српског књижевног језика, него само један њен дио: *интерјункцијска норма*. *Сеобе*, дакле, изневјеравају само – логичку интерпункцију. У *Сеобама* се сусреће стилистички валентна употреба запете, али и тачке у тзв. парцелисаним јединицама. Зато што своју норму темеље на негирању и разградњи норме књижевног језика, *Сеобе* Милоша Црњанског јесу инаугураторско дјело прозног језика

књижевности битно различитог од српског књижевног језика.

Та Црњанским инаугурисана разлика између књижевног језика и језика књижевности заснива се на изневјеравању нормативне синтаксичко-стилистичке структуре реченице и текста. Готово еквивалентан примјер Црњанским *Сеобама* представља роман Владимира Кеџмановића *Тој је био врео*. Само, док је код Црњанског у безмало свакој реченици заступљена чудесна ненормативна поетска употреба запете, дотле је код Кеџмановића до структурног реченичног начела доведена чудесна употреба тачке у парцелисаним структурама. Парцелација је, истина, обична и код Црњанског (в. Ковачевић 2019: 68–70), али није тако честа ни синтаксички тако разноврсна, а камоли да је досљедно проведена као код Кеџмановића. Јер, поступак парцелације Кеџмановић реализује на свакој – баш на свакој – страници романа *Тој је био врео*. (Ковачевић 2012: 277). Готово свака реченица ауторског говора у овоме роману је парцелисана, једноструко или вишеструко. И не само у овом роману него и у *Феликсу*, и *Сидиру*, а – истина нешто рјеђе – и у роману *Кад ђаволи полетје*.

Бројност парцелисаних структура као језичко-стилске доминанте трију поменутих Кеџмановићевих романа захтијевала је језичко-стилску сагласност преосталих дијелова текста, прије свега синтаксичко-стилску хармонизованост парцелисаних и непарцелисаних реченичних структура. Пошто су парцелисане структуре нужно кратке (јер представљају интонационо осамостаљене дијелове просте или сложене реченице), тој особини се „повинују“ и непарцелисане комуникативне реченице или искази. Зато су код Кеџмановића честе непредикатске структуре, а од предикатских најбројније оне структурно најоскудније (што се свде на основне реченичне моделе везе субјекта и предиката, и евентуално објекта).

Тако се оне структурно подударају са преостатком парцелисане реченичне структуре, кад се из ње издвоје парцелати. Тиме се остварује структурно-реченична хармонизација текста. Као да се у творби реченица Владимир Кецмановић држао начела које је Душко Радовић испоставио писцима за дјецу да не смију из вида изгубити чињеницу да „свака реченица дужа од десет речи није писмена“ (Радовић 2008:423). Код Кецмановића у *Тоју*, и *Сибиру*, а и у другом и трећем поглављу *Феликса*, доминирају реченице које не садрже ни тих Душкових десет ријечи. По Радовићевом критеријуму све Кецмановићеве реченице су више него писмене.

Други врло битан поступак који подржава употребу парцелисаних структура и најсажетијих комуникативно маркираних (дакле предикатских) и комуникативно немаркираних (дакле непредикатских) исказа, јесте начин *їреношења їуїеї уїравної їовора*. Између десетак различитих синтаксичко-стилистичких могућности преношења туђег говора (в. Ковачевић 2012а) у трима наведеним романима с парцелацијом реченице као доминантним језичко-стилским поступком Владимир Кецмановић готово искључиво користи моделом *уведеної* или *неуведеної слободної уїравної їовора*, као нпр.:

Хрвоје шири руке.

Стари, нисам луд да ти муљам. Четворица их је. Два твоја, два њихова. (*Сибир*, 93).

Неуведени слободни уїравни їовор настаје изостављањем двију од три нужне компоненте синтаксичког модела управног говора. У њему се наводи само говор лика („неауторов“) говор, али изостаје и његово ортографско маркирање и ауторска дидаскалија или конферанса. Уколико се у моделу управног говора укину само ортографски маркери говора лика (наводници или

црта), а остану и ауторска дидаскалија и говор лика, добија се *уведени слободни ујравни говор*. (Ковачевић 2012а: 19–21), као нпр.:

А Гордана викне:

Пали своје, туђе да оставиш на миру! (*Феликс*, 66).

Неуведени управни говор тако се структурно подударе са ауторским говором. А уведени, посебно кад је конференса или ауторска дидаскалија антепонирана управном говору, структурише се попут парцелисаних структура. У један ред долази конференса (кад је први пут употрејибљена) сведена само на „уводнички“ глагол говорења (по правилу: *рече* или *каже*), а кад се нижу структуре туђег говора, конференса се своди само на набрајајући исказ (нпр. „И још“) иза кога долази двотачка. По правилу се у другом реду наводи исказ управног говора, ослобођен свих ортографских маркера, као нпр.:

Каже:

Фрањо.

И још:

Испричавам се у име овог мулца, који вас је довео, а није рекао код кога. (*Сибир*, 151)

Конструкција уведеног управног говора тако је, као што се види, структурни пандан парцелисаним реченичним конструкцијама.

Парцелисани искази и искази слободног управног говора уједињују се у микродискурсе као надреченичне цјелине. У том микродискурсном структурисању одлучујућу улогу код Кеџмановића има *йараірафска увлака* (*абзац*) као графостилемски поступак остварен бје-

линама. Поступак који ни код једног српског писца нема такав значај као код Кеџмановића.⁵ Уосталом, на значај графостилематике *бјелине* у досадашњој, не само србистичкој, лингвостилистичкој литератури уопште није ни скретана пажња, а камоли да је он подробније анализиран. То није ни чудо, ако се зна да међу интерпункцијским знаковима српски и/или српскохрватски правописи по правилу нису ни наводили бјелину. А графостилематика подразумева истраживање поетског „карактера“ интерпункцијских знакова.

У чему је значај графостилематике бјелина у трима наведеним Кеџмановићевим романима? И које су од бјелина стилски валентне? Само оне које разграђују и стилски надограђују нормативна правила о употреби бјелина (као нпр.: између ријечи, иза знакова завршетка исказа, иза запета, између иницијала, између компонентата датума, испред и иза математичких знакова и сл.). Позиције које су релевантне за графостилематику бјелине код Кеџмановића у правописима се и не наводе, а то су хоризонталне и вертикалне бјелине. Хоризонтална бјелина је за увучене редове (увлаке или абзаце), то је тзв. *џирокаракџерска бјелина*, а вертикална бјелина је бјелина која одваја редове, то је једноредна или *дворедна бјелина*. Наиме, те кратке реченице, најчешће једноредне, а ријетко веће од троредних (кад су веће од троредних, то је такође синтаксичко-стилистичким разлозима условљено!) Кеџмановић одваја од почетка реда *џирокаракџерском бјелином*. Такви искази у организацији главе или поглавља књиге добијају статус параграфа, који је истовремено и пасус. Кеџмановић дакле свјесно брише границу између параграфа и пасуса (а у типографском

5 Било би интересантно испитати какав је случај код писаца у другим језицима, што је задатак за колегиницу Ивану Палибрк, која је докторирала на графостилематици српске и америчке књижевности (Палибрк 2023).

терминосистему структурисања текста пасус је само први ред параграфа). Бјелине се користе за маркирање свих почетака параграфа, тако да сваки ред параграфа добија статус пасуса. Будући да су готово сви искази обиљежени трокарактерским бјелинама, тј. сви добијају статус пасусних параграфа, међупасусне као границе микродискурса омеђују *дворедне бјелине* (тј. двоструки размак међу редовима). Тако статус пасуса покаткад има само један исказ, неријетко и онај парцелисани, или пак сама конферанса или сам исказ слободног управног говора у конструкцијама туђег говора, чему је показатељ његова визуелна одвојеност од осталих цјелина текста, што је темељна карактеристика пасуса.

Пошто граница међу параграфима не одређују трокарактерске бјелине, тј. увученост првога реда, јер је та увученост карактеристика свакога исказа, код Кеџмановића је критеријум омеђености параграфа и његовог преласка у микродискурс као надреченични цјелину дворедна вертикална бјелина, као нпр.:

Десном руком - у којој је пиштољ - даје знак Хрвоју-Дамиру да затвори гепек. А затим - да седне за волан.

Хрвоје-Дамир пали мотор.

И пита.

Куд идемо? (*Сидир*, 127).

Тако кроз цијело поглавље параграф може имати статус микродискурса, јер је сваки исказ у оквиру поглавља маркиран трокарактерском хоризонталном бјелином и дворедном вертикалном бјелином, добијајући тако статус пасуса. Такав графостилемски поступак Кеџмановић је безизузетно провео у роману *Сидир*, у коме сваки јед-

норедни или највише троредни исказ има статус дворедном бјелином омеђеног параграфа као микродискурса. За разлику од *Сибира*, у *Феликсу*, роману *Тој је био врео* и роману *Каг ђаволи њолейте* једноредном бјелином одвајају се исказни пасуси, а дворедном бјелином од њих творени микродискурси, као нпр.:

Сада гледамо како излази из зграде у којој станује и корача градом.

Симеон Ракић.

Пензионер са станом недалеко од Зеленог венца.

Који креће према Кнез Михаиловој улици.

Одлучним корацима, хитрим колико му допушта достојанствен став.

И благи осмех човека помиреног са светом и са собом.

Пошто је стигао надомак Кнез Михаилове, застаје пред једним излогом.... (*Феликс*, 25).

Трокарактерске и дворедне бјелине тако посебно графостилемски наглашавају краткоћу кратких исказа (реченица). И не само то него често стоје у подлози строфичне организације параграфа. Основ строфичног микродискурса по правилу је синтаксички паралелизам, као једна од најбитнијих карактеристика поетске функције језика уопште (в. Мајенова 2009: 188–193). Строфична организација тако као доминантни тип везе међу исказима намеће не логички или сукцесивни – него просторни. Просторни поредак имамо у случајевима када „искази нису везани ни логичким ни временским релацијама, него реализацијом сличности или различитости; тај тип релације аутоматски образује одређени 'простор'“ (Дикро, Тодоров 1987: 222–223).

Строфична организација параграфа карактеристика је приоритетно параграфа с парцелисаним реченицама.

А као конституенте искључује синтаксички „еманциповане“, тј. синтаксичко-семантички самодовољне реченице или исказе. Код Кеџмановића се ствара привид да су све непарцелисане реченице, чак и оне које несумњиво имају статус дискурсно укључених, или, како би Хрвати рекли, статус „суреченица“ – заправо синтаксичко-семантички еманциповане реченице, јер графостилемско обликовање намеће утисак да је свака реченица као посебан вербатив исказни одраз самосталне ситуације. Низање исказа тако представља својеврсно уланчавање хронолошких вербатива као нових ситуација. Текст се тако организује као низ хронолошких и „констативних“ ситуација представљених еманципованим реченицама као својеврсним текст-реченицама у функцији микро-дискурса. То је посебно дошло до изражаја у последњем Кеџмановићевом роману *Каг ђаволи њолеће*, у којему су парцелацији као језичко-стилска доминанта надређене текст-реченице, тј. конекторски текстуално неусловљене реченице или искази, као нпр.:

На Кејовим ушима више није било ди-џеј слушалица.

А Кејово лице било је лице тренера Влајка после утакмице коју је домски тим завршио нерешено.

Кејов длан се подигао са туђег рамена.

Кејова рука подигла је слушалице са туђе главе. (*Каг ђаволи.....*, 22).

И то је основна, мада не и једина, стилско-језичка разлика између овог и претходна три романа с парцелисаним реченицама као језичко-стилским доминантама.

Роман *Каг ђаволи њолеће* не разликује се само синтаксички него и лексички од романа којима је језичко-стилска доминанта парцелација (*Феликс*, *Тој је био врео*, и *Сибир*). Тај роман представља интерференцију структурно-семантичких карактеристика непарцелиса-

них реченица из трију наведених романа и лексичких карактеристика романа *Осама*.

А роман *Осама* језички је готово уникатан не само у стваралаштву Владимира Кеџмановића него и у српској романескној прози уопште. Уникатан по томе што је писан не књижевним (стандардним) језиком, него жаргонским као језиком књижевности. Роман *Осама* један је од романа који потпуно искључује књижевни језик из језика књижевности. Потпуни разлаз језика књижевног дјела а самом тим и језика књижевности са књижевним језиком везан је за роман Драгослава Михаиловића *Пејџријин венац* (1975). У њему је Михаиловић косовско-ресавски дијалекат упустио у књижевноумјетничке сврхе, показујући да и дијалекат, а не само књижевни језик, може бити језик књижевног дјела, односно језик књижевности. И то не хибридан језик књижевности (какав је нпр. језик *Сеоба* Милоша Црњанског) него потпуни, *аутономни језик књижевности*. То је језик књижевности који је инкомпатибилан књижевном (стандардном) језику. *Пејџријин венац* прво је књижевно дјело у српској књижевности у коме је језик у потпуности нестандардан, ненормативан – дијалекатски. Зато појава *Пејџријиној венца* представља историјску прекретницу у међуодносу књижевног језика и језика књижевности. С *Пејџријиним венцом* први пут у српској књижевности долази до *попуне* разлаза језика књижевности и књижевног језика (в. исцрпно у Ковачевић 2021:153-180).

Попут *Пејџријиној венца* и Кеџмановићев *Осама* репрезентује језик књижевности аутономан у односу на књижевни језик. Али је тај аутономни језик књижевности друкчији од оног инаугуративног Михаиловићевог. Роман *Осама* (2015) у цјелини је написан сарајевским жаргоном. Наратор је Мурат, стари муслиман из Босне који прича свој живот земљаку са којим се срео у Америци, гдје је доспио након посљедњег рата у БиХ

(у посљедњој деценији XX вијека) и распада Југославије. Он прича о моћницима и жртвама у БиХ у вријеме предратно и ратно, при чему је главни јунак Муратов син Баја, који се у помрачењу ума поистовјеђује са Осамом бин Ладеном. Иако написан уличним сарајевским жаргоном, роман *Осама* спада у врло вриједна књижевна дјела. Он је недвосмислена потврда закључку да језик књижевности може бити потпуно ненормативан, а да је дјело њим написано умјетнички врло вриједно. Друкчије речено, вриједност књижевноумјетничког дјела није предређена типом идиома на коме је то дјело написано.

Жаргон је стилско-језичка доминанта, која овај роман одваја од свих осталих Кеџмановићевих романа. Али овај роман дијели неке од битних особина са осталим Кеџмановићевим романима. Прије свега стилематични статус параграфа заснован на хоризонталним бјелинама. И структурно-семантички статус пасуса као еманципованих реченица, што се уливају у поглавље као микродискурс. По том синтаксичко-семантичком статусу еманципованих реченица као пасуса и његовој улози у микродискурсу као интегрантској структури роману *Осама* сличан је посљедњи Кеџмановићев романа *Каг ђаволи њолеће*. Између та два романа постоји и лексичка интерференција: лексика *Осама* је сва жаргонска, лексика романа *Каг ђаволи њолеће* није жаргонска него је прожета жаргонском, прије би се могло речи супстандардном уличном лексиком, којој је основа жаргонска лексика.

И сад, у закључку, да поновимо оно Босиљчићево поређење Кеџмановићевог и Црњанскова језика: „На почетку прошлог века беше Црњански, са својим неповљивим реченицама без краја, које су се, испресецане безбројним зарезима, преливале преко својих читалаца као море. На почетку следећег, овог века, налази се Владимир Кеџмановић, са реченицама кратким, шиљатим, које се као ексери забијају у наша чела. Затворили смо

круг.“ (Бојан Босиљчић). Тај је закључак, међутим, неопходно допунити поређењем Кеџмановићевог са језиком књижевности Д. Михаиловића. На почетку друге половине 20. вијека бијаше Драгослав Михаиловића као инаугуатор аутономног некњижевног језика књижевности на дијалекатској основи, а на почетку 21. вијека налази се Владимир Кеџмановић са аутономним језичком књижевности, али не на дијалекатској него на жаргонској, супстандардној основи. Треба, међутим, рећи и то да је и прије Кеџмановића било романа писаних жаргонским језиком. Али, како је добро примијетио Мухарем Баздуљ, приписујући погрешно социолекту статус дијалекта: „ако је језик заиста, као што досетка каже ‘дијалект са војском и морнарицом,’ онда у неком вишем смислу дијалект стиче достојанство кад се на њему исприповеда велико уметничко дело“. Друкчије речено, тек са *Петријиним венцем* дијалект је добио статус језика књижевности, а тек са *Осамом* жаргонски социолект је добио статус језика књижевности – равноправног или чак језичко-стилски надређеног књижевном језику као језику књижевности. И заиста Кеџмановићев језик „затвара круг“ како хибридног језика књижевности са парцелисаном реченицом као језичко-стилском доминантом, тако и аутономног језика књижевности са жаргонским језиком као језичко-стилском доминантом. А та два по доминантама опонирана типа језика дијеле низ заједничких структурно-семантичких особина, које већ сада маркирају особеност Кеџмановићевог стила.

Закључак

У раду смо покушали издвојити и описати језичко-стилске доминанте пет најзначајнијих романа Влади-

мира Кеџмановића: 1) *Феликс*, 2) *Тој је дио врео*, 3) *Сибир*, 4) *Осама*, и 5) *Кад ђаволи њолейше*.

А стилско-језичке доминанте тих пет Кеџмановићевих романа су двоврсне: 1) свеобухватне, тј. доминанте заједничке свим романима, и б) мањеобухватне или појединачне, доминанте карактеристичне за дио романа или за поједини Кеџмановићев роман.

Свеобухватна доминанта представља темељну језичко-стилску карактеристику свих анализираних Кеџмановићевих романа. То је најбитнија стилска особина Кеџмановићевог романескног стваралаштва. Тај статус у Кеџмановићевим романима има синтаксичко-стилистички поступак *парцелације реченице*. Парцелација реченице подразумејева синтаксичку деконструкцију реченичне структуре при којој се поједине компоненте реченице (лексеми, синтагме или клаузе) интерјунктурно осамостаљују, тј. тачкама издвајају из структуре реченице; као нпр.: *Нека ова њрича њочне у њеџак неџиџо њре девеџ саџи ујуџиру*. → *Нека ова њрича њочне у њеџак*. *Неџиџо њре девеџ саџи ујуџиру*.

Анализа је показала да је парцелација реченице у свим романима инваријантна на синтаксичком плану, тј. на плану стилематичности као структурно-творбеном плану. Кеџмановић, наиме, у свим анализираним романима парцелише све типове унутарреченичних синтаксичких јединица: синтаксема, синтагми и независних или зависних клауза. Парцелација реченице, међутим, нема исту стилогену вредност, тј. не изазива подједнаке књижевноуметничке ефекте у свим романима.

Иако основна стилско-језичка доминанта, парцелација у датим романима статус доминанте дијели како са *слободним ујравним њвором* као код Кеџмановића готово искључивим типом преношења туђег говора, тако и са *џараџрафском увлаком (абзацом)* као специфичном употребом бјелине у вертикалној (и хоризонталној) организацији текста.

Ни фреквенција парцелисаних реченица није подједнака у пет анализираних романа. Фреквенција парцелације реченице зависи од тога да ли је она једина стилска доминанта, или пак тај статус дијели са неком другом језичко-стилском особином. У трима романима парцелација је најкарактеристичнија стилско-језичка особина: у романима *Феликс*, *Тој је био врео* и *Сибир*. У роману *Осама* парцелација, иако честа, није основна стилско-језичка доминанта, него је то жаргонски тип језика. У роману *Кад ђаволи њолеће* с парцелацијом је равноправна, ако јој није и надређена, структура еманциповане реченице, тј. структура текст-реченице као минималног текста.

Једном ријечју, проведена анализа показала је да је свеобухватна стилска доминанта у пет Кеџмановићевих романа парцелација реченице и употреба (не)уведеног слободног управног говора. Мању обухватност, јер се односи на четири од пет романа, има графостилемски поступак параграфске увлаке (нема га само роман *Кад ђаволи њолеће*). А најмању, јер се односе на по један роман: досљедна употреба жаргона (у роману *Осама*) и употреба реченица у вриједности микротекста, тј. текст-реченице (у роману *Кад ђаволи њолеће*).

ИЗВОРИ

- Vladimir Kecmanović, *Top je bio vreo*, Beograd, Via print, 2008.
 Vladimir Kecmanović, *Osama*, Beograd: Laguna, 2015.
 Vladimir Kecmanović, *Sibir*, Beograd: Mono i Manjana, 2011.
 Vladimir Kecmanović, *Feliks*, 3. izdanje, Beograd: Laguna, 2021.
 Vladimir Kecmanović, *Kad đavoli polete*, Beograd: Laguna, 2022.

ЛИТЕРАТУРА

- Ваников 1979: Юрий Вениаминович Ванников, *Синтаксис речи и синтаксические особенности русской речи*, Москва: Издательство „Русский язык“.
- Дикро, Тодоров 1987: Osvald Dikro, Cvetan Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku 2*, Beograd: Prosveta.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, „Језичка слика рата у роману *Той је био врео* Владимира Кеџмановића“, *Лингвистика књижевности и језика*, Београд: Српска књижевна задруга, 274–296.
- Ковачевић 2012а: Милош Ковачевић, „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора“, *Српски језик XVII*, Београд, 2012, 13–38.
- Ковачевић 2019: Милош Ковачевић, „Мјесто Црњанских *Сеоба* у језичкостилској типологији модерног српског романа“, у: Милош Ковачевић, *Стилске доминанције српских њезних јисаца*, Андрићград: Андрићев институт, 46–73.
- Ковачевић 2021: Милош Ковачевић, „Романи Драгослава Михаиловића између књижевног и језика књижевности“, у: *Књижевно стваралаштво Драгослава Михаиловића*, зборник радова са тематског научног скупа, уредник Милош Ковачевић, Андрићград: Андрићев институт, 2021, 153–180.
- Мајенова 2009: Marija Renata Majenova, *Teorijska poetika*, prevela s poljskog Biserka Rajčić, Beograd: Službeni glasnik.
- Палибрк 2023: Ивана Палибрк, *Графостилемајика модерне српске и анилоамеричке књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Петковић 1996: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пипер и др. 2005: Предраг Пипер, Ивана Антонић, Владислава Ружић, Срето Танасић, Људмила Поповић, Бранко Тошовић, *Синтакса савременог српског језика: Пространа реченица*, Београд: Београдска књига, Институт за српски језик САНУ, Нови Сад: Матица српска.
- Поповић 2001: Богдан Поповић, *Начело инјерјункције*, Панчево: Мали Немо.

- Радовић 2008: Душан Радовић, *Баи сваишја: сабрани сјиси*, приредио Мирослав Максимовић, Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- Стевановић 1979: Михаило Стевановић, *Савремени срјскохрвајски језик (грамаиички систиѣми и књижевнoјезичка норма) II Синѣакса*, Београд: Научна књига.

Miloš Kovačević

LINGUO-STYLISTIC DOMINANTS OF THE NOVELS OF VLADIMIR KEĆMANOVIĆ

Summary

In this paper, we singled out and linguo-stylistically illuminated the linguistic and stylistic dominants in the five most significant novels by Vladimir Kećmanović: 1) *Feliks* (Felix), 2) *Top je bio vreo* (The Cannon Was Hot), 3) *Sibir* (Siberia), 4) *Osama* (Osama), and 5) *Kad đavoli polete* (When the Devils Fly Away).

It has been shown that the selected and described linguo-stylistic dominants of the five mentioned Kećmanović's novels are of two types: 1) comprehensive, i.e. dominants common to all novels, and b) less extensive and individual, dominants characteristic of a part of novels or an individual novel.

The status of comprehensive stylistic-linguistic dominance in Kećmanović's novels has the syntactical-stylistic procedure of *sentence parcellation*. Parcelling the sentence implies the syntactic deconstruction of the sentence structure, in which individual components of the sentence (lexemes, syntagms, or clauses) become interjuncturally independent, i.e. a full stop separates them from the sentence structure; such as: *I love. Andrić*.

The analysis showed that the parcellation of the sentence in all these novels is congruent in terms of stylematicity, i.e. linguistic weaving because all types of intra-sentence syntactic units are parcelled out. The stylogenic value of parcellations, i.e. literary

and artistic value is not the same in all novels, but it is the highest in the novels *Feliks* and *Top je bio vreo*, while it is the lowest in *Sibir*. Although the basic stylistic-linguistic dominant, parcellation in given novels shares the status of dominant both with *free direct speech* as a type of transmission of someone else's speech and with *paragraph indentation* as a specific use of blank space in the vertical organization of the text.

In the novel *Osama*, parcellation, although frequent, is not a basic stylistic-linguistic dominance, rather it is a *jargon type of language*. In the novel *Kad đavoli polete*, the use of the so-called *text-sentence* is equal to, if not superior to, parcellation.

The analysis carried out showed that the comprehensive stylistic dominant in Kečmanović's five novels is the parcellation of the sentence, which is complementary to free direct speech as a consistently implemented type of transmission of someone else's speech. A smaller comprehensiveness, because it refers to four out of five novels, has the grapho-stylematic procedure of *paragraph indentation* of sentences. And the smallest, because they refer to one novel each: the consistent use of jargon (in the novel *Osama*) and the dominant use of sentences in the value of a micro text, i.e. text-sentences (in the novel *Kad đavoli polete*).

Keywords: Vladimir Kečmanović, parcellation of the sentence, jargon, paragraph indentation, blank spaces, micro text, text-sentence

СТИЛСКЕ ФУНКЦИЈЕ АНТРОПОНИМА У ОСАМИ ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

У раду се анализирају различите стилске функције антропонима у роману *Осама* Владимира Кецмановића, као и корелације у које ступају у структури дела. Издвајају се два типа корелација: прве се односе на релације између имена и надимака јунака, а друге на релације између хришћанских и муслиманских имена. Наглашава се и стилска функција мимикријских антропонима у Босни, којима је требало прикрити конфесионалну припадност деце рођене у време СФР Југославије.

Кључне речи: антропоним, стилема, мимикријски антропоним, индивидуализација, алузивност, симболизовање

0. Функција властитих имена у књижевном тексту честа је тема лингвиста, пре свега стилистичара и ономастичара, али и тумача књижевности. Још од времена прозе Јакова Игњатовића или Стевана Сремца и у србистици су се водиле бројне полемике око критеријума за избор имена књижевних јунака и ликова, нарочито уколико су она била изразито стилски маркирана, то јест уколико су била исувише симболична и алузивна. Јасно

* aleksandar.jus@gmail.com

је да су поједина књижевна дела нудила богатију и разноврснију грађу за анализе, док је у другима избор имена био случајан, стилски немотивисан, готово насумичан, или је барем у њима било тешко одредити пишчеву мотивацију. У другом случају у стилистичкој литератури најчешће се констатовало како се неутрална имена често „svode na slučajan znak“, односно на „prazne etikete“ (Чале 1973: 207). При анализи статуса властитих имена у књижевним делима, пре свега у прози, у литератури се углавном писало о њиховој *функцији*, али је уведен и појам *стилске вредности*, па чак и појам *смисла*.¹ Још од седамдесетих година XX века па надаље, у многим студијама властита имена третирана су као *стилеме* (уп. нпр. Чале 1973, Пецо 1995, Ковачевић 2009 итд.).

1. Међу савременим делима српске прозе за овакву стилистичку анализу посебно је инспиративан роман Владимира Кеџмановића *Осама* (2015).² У роману у којем приповедач, остарели Муслиман/Бошњак, пореклом са социјалне маргине и периферије Сарајева, у новој, америчкој периферији беседи саговорнику, неименованом писцу, о догађајима пре и током рата у Босни, Кеџмановић значај властитих имена видљиво наглашава већ од наслова. У наслову, наиме, постоји двострука игра базирана на хомонимији, јер се у њему истовремено

1 Појам *стилске вредности* уведен је нпр. у Спасојевић 2013б, као и у Ђуровић и Спасојевић 2017, а појам *смисла* у Вулетић 1976. Под *смислом* Вулетић (1976: 185) подразумева ситуацију у којој „imena dozvoljavaju brojne asocijacije, a neka i veoma rječito govore o svom nosiocu.“

2 Примери у раду ексцерпирни су из издања: Vladimir Kečmanović, *Osama*, treće izdanje, Beograd: Laguna, 2015. Осим у првом примеру, који служи као илустрација пишчевог поступка, ради уштеде простора у раду примери из текста који Кеџмановић ритмички разграђује честим преношењем реченица у нови ред сада су визуелно преобликовани тако што се реченице линеарно нижу.

огледа и надимак који главни јунак добија поистовећи-вањем са Осамом Бин Ладеном, што је метафора настала у специфичним ратним околностима, али и психичко и социјално стање осамљености у које упада сломљен тежином околности у којима се невољно нашао.³ Приповедач се од почетка романа осврће на однос јунаковог имена и његовим различитим надимцима, оним изведеним из имена, али и накнадно добијеним: *O malom Bajazdu. Baji. Baji Osami. Jest, Osama, ko Bin Laden. Baš tako (21)*. Преображај самог јунака илустрован је преображајем његовог надимка: *Reko je kak je Bajo umislijo da je, niko drugi neg – glavom i bradom – Bin Laden! I kakob na njeg valjalo pripazit. Otkad je to raja ćula, otad više niko Baju spomeno nije, a da je kazo: Bajo. Il – Bajazid. Neg samo: Osama! (198–199)*.

У питању је, дакле, леп пример функционалности хомонимије у књижевном тексту, макар се до ње дошло и срећном случајношћу. Кеџмановићев одабир надимка несрећног младића, надимка који му друштво додељује са подсмехом по имену вође Ал каиде, ово дело смешта у контекст других српских романа са именом или надимком главног јунака на најпробитачнијем месту књижевног текста, што није небитан детаљ за стилистику наслова, дисциплину којој су у српској филологији посебан допринос дали Ирена Грицкат, Александар Петров и Александар Јовановић. О томе, међутим, другом прили-

3 Владимир Кеџмановић је, додуше, током дискусије на скупу у Андрићграду истакао да у почетку није био свестан двосмислености наслова и да је у насловној речи видео само антропоним. У свим сличним ситуацијама у којима говоре или пишу о својим делима, поетикама и језичко-стилским поступцима, писци их могу и делимично мистификовати. Тумачи, наравно, писцу могу у потпуности веровати, али не морају. Нема, наравно, разлога да писцу овога пута не верујемо, а случај је условио ефектно решење.

ком.

Поред самога наслова, још један важна структурна компонента романа сведочи о повлашћеној позицији коју антропоними имају у тексту. Роман, наиме, започиње приповедачевим освртом на ироничан надимак који је добио у свом окружењу:

I mene zovu Pisac.

Pa kad kažu to – Pisac – crknu od šege.

Zato što puno pričam. A i zato što ne pišem.

Vaš zato.

Taki su ljudi.

Mada i da pišem, opet bi me tako zvali. Zato što ne znam pisat.

A i da znam – opet bi rekli da ne znam. I jope bi bilo – Pisac (9).

Као на почетку, и на крају романа приповедач се враћа проблему сопственог именовања. Иако се његово име нигде у роману не уводи, приповедач се обраћа саговорнику речима: I slobodno kaž i моје име. I име ćaršije. Kom se ne sviđa, nek se meni javi. Ijonaко више нејмам ша izgubit. U stvar, nemoj zbog mog Miralema (362). Тако се прстенаста конструкција свија око имена и надимка приповедача.

Однос између правога имена главног јунака и његовог надимка, као и разлог због којег га је добио, само је један од примера за први од двају главних аспеката корелација у које ступају антропоними у роману. Исто важи и за име и надимак приповедача. Корелације између имена и надимака у роману су честе и важне колико и оне између хришћанских и исламских имена, као симбола двеју зараћених страна. Наш је задатак да у овом прилогу проверимо колико је Кеџмановић при одабиру имена за своје јунаке брижљиво анализирао и ускладио порекло, историјат и симболику коју она носе, какву им је стилску функцију наменио и да ли је то остварио, те у

какву мрежу односа улазе одабрани антропоними. Другим речима, тежи се одређивању и стилогености и стилематичности антропонима у роману.

2. Да се антропоними у Босни издвајају као идентитетско обележје у домену вероисповести, наглашено је већ на почетку романа у разговору приповедача и писца који га интервјуише, па се потом та констатација развија и варира кроз цео роман. Наведени разговор показује како се поставка из мултиетничке и мултиконфесионалне средине као што је Босна, у којем антропоним функционише као конфесионално обележје или чак етикета поклапа са поставком и у Америци, да је она универзална:

Nego, pisac, da ja tebe nešo pitam. Po imenu bi reko da si vlah, jelde? Normalno. Nejma greške. Ko što nema greške da sam ja balija, jel tako? Kad mi čuju ime – to namah provale i ovi blesavi Ameri. Za tebe ne mogu provalit baš das vlah. Prije misle da si nakav Rus. Il Poljak. Il tako nešo. Ko što i za me ne znaju da sam baš balija. Al da sam musliman – tot je garant (11).

Сукоб двају различитих конфесија у Босни у роману се непрекидно симболизује кроз односе између хришћанских и муслиманских антропонима, а против прикривене мржње Кеџмановићеви књижевни јунаци покушавају да се боре: Да није stare, zbog onijeh balija dole – nazvo bi ga Miloš, pa da crknu od muke. Onda otvori pender, pa se stade drat: Alo, balije, rodijo se Miloš, koji će vam svima jebat mater! (57). Платформа на којој су имена прерасла у конфесионалне етикете условила је и појаву мимикријских антропонима у време СФР Југославије. Кеџмановић, описујући недаће родитељска при избору имена главом јунаку, одабира типична имена *Здравко*, *Злајан* и *Злајко*, која се појављују као конкурентна муслиманским именима *Мехмед* (којег приповедач, цити-

рајући друге, именује још и као *Мемед*) и *Мураи*. Галиматијас који ствара мрежа антропонима при именовању новорођенчета постаје извор карактеристичних шала у локалној средини, најчешће злурадих, а сва та имена добијају у следећем одломку и хумористичку функцију;

Pričala mi raja kad sam došo – Munir stijo da se mali zove Zdravko. Jer je, kažu, skonto kak politčari muslimani daju đeci kaurka imena. Biće – dab dokazali kako nisu nacijonalisti. A Muniru se stjelo napredovat u službi. E – al ajd Esmu ubjedi! Ak se vlahinjin sin more zvat Bajazid, moj će se zvat Mehmed, ko Mehmed Osvajač jal Mehmed-paša, ne zvala se ja Esma! Sam to je ponavljala. A Munir – već bijo dobro očelavijo – kazuju – ćupo ono malo kose šo mu je ostalo na glavi. I ponavljjo: Ajd ga nazov Memed, pa se i ti i ja i on, i moja služba – moremo jebat. Na glas se, kažu, oko tog zdogovorili nisu nikad. Ko šo se, inaće, otkad se uzeše, ni oko ćeg ne uspješē zdogovorit. Al, eto, mali u opštini dobi ime Zlatan. Biće – popustijo Munir i pokušo ono, kako se to kae? Kompromis, bravo! E – al Esma ti tijem kompromisima nikad nije bila sklona. A kako je starla – sve manje. Pa izboksovala da malog u đamiji zavedu ko Mehmeda. I tako ti je – u po glasa, da je Munir ne ćuje – ćitava ćaršija Zlatana zvala Mehmed jal Meho. A poneko, bogam, još tiše – i Murat. Ko šo su ga, kasnije, kad se naglas poćo Mehmedom klicat, svi, al još tiše – vikali Zlatko. A poneko i – Zdravko. Tako ti to u nas hoda (65–66).⁴

Мимикријске игре са именом јунака у локалној средини условљавају потом и приповедачеву језичку игру, у којој се конкурентна имена сливају у полусложеничке спојеве (*Злаиан-Мехмед*, *Мехо-Злаиан*). Ови спојеви заправо представљају приповедачеве кондензоване коментаре и заједнице којој припада и њених обичаја: Jer je onog svog Zlatana-Mehmeda ijako je bijo godnu mlađi,

4 Истицања подвлачењем у примеру су наша.

preko reda upisala u prvi razred (78), Mehna-Zlatanova i Mirelna svadba – ijako rat zvanično još gotov bijo nije – trajala tri dana (170), Ja, bezbel, tam bijo nisam, al ćuo sam od raje kak je Meho-Zlatan u onom odjelu [...] izgledo ko kompletan klovan (170). Тако овакви чудновати антропонимски спојеви, у којима су у непосредан додир доведена имена која на различите начине илуструју исто место и време радње, преузимају посебну функцију *индивидуализавања* јунака, његових унутрашњих подвојености, али и постају симбол његовог неуклапања у средину у којој је рођен. Или, из другачијег угла сагледано, симбол његовог неприхватања од стране средине у којој је рођен и одрастао. Кеџмановићево инсистирање на именовању као централном симболу сукоба у локалној средини појачава се непрекидним приповедачевим враћањем на проблем различитих имена главног јунака: Међ njима, bezbel, i Esma i mali Zlatko. Koјег su, još otkad je esdea pobjedila, i majka i babo stali zvat Mehmed. A ćaršija, koja ga je ranije zvala Mehom, sad, bezbel – al u po glasa – Zlaja (146); ne izlazi Munir, neg oni njegov – Zlatan li je, Meho li je, jebem ti i Mehu i Zlatana (167). Тако и фреквенција појављивања различитих имена за истог јунака појачава њихову стилску функцију у тексту.

3. И приповедач и други јунаци у роману осврћу се у неформалним разговорима на имена људи са којима ступају у контакте, неретко их и иронично коментаришу, свесни да их имена унапред етикетирају и неповратно смештају у један од сукобљених табора: Upozn sam ćoecka, kae, Slobodan se zove, šo će mu ovden, jelde, bit dodatna preporuka. Dobar ko panja. [...] Ako ništa drugo, da mu glavu spasavate. Jer će mu, takom kakav je, pa još sa tijem imenom, i ona teško ostat na ramenma (94). Одабирајући управо антропоним *Слободан*, Кеџмановић двоструко погађа. Као прво, име је по пореклу несумњиво српско, и то одмах недвосмислено одређује његову етничку при-

падност без непотребних додатних детаља. Кеџмановић добро зна и да је ово име било нарочито популарно после Другог светског рата, што су генерације којој припада и његов јунак. А као друго, прва асоцијација на ово име и код читалаца мора бити иста као и код књижевних јунака, који алудирају на Слободана Милошевића, посредног учесника у сукобу.⁵ Друга асоцијација, међутим, може водити и до Слободана Јовановића, првог Србина са тим именом.⁶ Овакав асоцијативни низ не мора бити случајан – обојица су били политичари и самим тим предводници дела народа, а задатак и Кеџмановићевог јунака био је да руководи предузећем. Алузивност и симболизација, али истовремено и уверљивост имена, дакле, несумњиве су.

4. Видели смо да роман започиње приповедачевим помирљивим коментаром механизима давања нади-мака „у народу“. Кеџмановић често инсистира на одразу народног хумора у надимцима, али истовремено и на препредености и притворности које неретко из њих, као мотивисаних именована, избијају. Специфичан тип ироније пренет је вешто из реалног живота у Кеџмановићев роман. Вероватно би сваки од читалаца могао навести сродан пример из сопственог животног искуства: *A ne ko onaj Amir, šo ga zovu Hafiz, ijako Kuran nikad u ruke uzo nije. I baš zato ga tako i zovu (10);*⁷ *A malog bi mu, ja*

5 Судбина Слободана Милошевића утицала је и на популарност овог имена код Срба: „Popularnost imena Slobodan naglo je opala sa krahom političke karijere Slobodana Miloševića, te matične službe nekoliko godina unazad registruju tek ponekog Slobodana godišnje. Ovo ime bilo je najčešće tokom Drugog svetskog rata i u prvih deset po učestalosti sve do kraja osamdesetih“ (*Blic*, 18. 1. 2005).

6 Познато је да се име Слободан први пут појавило 1869. године, када је Владимир Јовановић, српски политичар и економиста, тако крстио сина.

7 Уп. и пример: *Tako je govorjo onaj Amir Hafiz (17). Хафиз је „onaj koji zna čitav kur'an napamet“ (Škaljić 1989: 297).*

mislim, i mater Esma mogla predriblat. I kako to biva – djeca ga ubivala od zajebancje. Zvali ga – Meho-ćvaka (79). За разумевање појединих надимака које активира Кеџмановић неопходно је и познавање локалног, углавном сарајевског жаргона. То је случај са надимком *Чвака*.⁸ Сродан пример представља и надимак *Позадинач*, у којем читалац неће препознати игру речима ако не познаје жаргон, већ ће заиста све свести на одраз збивања на ратишту, при одласку у борбу, у именовану: *Ubiše me ovi Munirovi od zajebavanja. Zovu me – Pozadinac. Ak sad ne krenem, neću ih moć izdurat* (148). У широко распрострањеном жаргону, наиме, војни термин *йозадинач* има и значење 'хомосексуалац' (Герзић 2012: 252). Због приповедачеве спремности да разговара са Србима околина му даје ироничан надимак, опет жаргонски по свом пореклу: *Pa me ovi moji počeli zajebavat. Zovu me – Ćeto. A nekad i Ćedo. Ko biva – ćetnik* (222). У Босни су нове надимке добијале и историјске личности: *Ono, jesmo mi Titu zvali Šaban, al da je bijo musliman – to teško* (17). Наведени надимак у роману постаје генератор за стварање новог, опет обојеног иронијом: *I počeli Munira zvat: Titin zet. Il: Šabin zet. Il samo: Zet. Kako ko* (18); *I sad, kae, hajmo, svi, jedan po jedan, da je ljepo vidite, i da prestanete srat o Šabanovom zetu, jebo li vas Šabanov zet da vas jebo!* (20). Мешавину ироније и саосећајности препознајемо и у још једном надимку који привремено добија приповедач након што га је оставила девојка од стране пријатеља са истом љубавном судбином: *Pogotov otkako me ostavila ona moja. Pa me zbog tog zvaio – Kolega* (69).

Други надимци другачији су по свом пореклу и по својој стилистичкој функцији: будући преузети из

8 „Slengovski izraz za vrlo sposobnu i snalažljivu, donekle lukavu i 'namazanu' osobu, za nekoga ko je kroz svašta prošao u životu, ima iskustva i u svašta se razumije“ (сајт Вукајлија).

локалне говорне праксе, они су у функцији миметичности приповедачевог говора. Тако се према имену *Бајазид* (Pa кае: Bajazid – normalno 57, niša drugo neg Bajazda 57) појављује и његов хипокористички, скраћени надимак *Бајо* (rodi ti se Bajo 55) или према имену *Миралем* (мој Miralem, od sestre mali 77, kazo Miralemu 322, Pruži je i Miralemu 325) надимак *Миро* (Miro iako mi je moj Miro bio rod 77, skonto Miro das ugrađuje 322, Miri krv krene u glavu 324, kolko je Miro sjeban 325, jal zbog Mire 326). Оба наведена надимка појављују се као имена од миља у склопу породица.

Необични догађаји у роману мотивација су и за привремене надимке, на лицу места скројене. Тако књижевни јунак именује *Чиџом* другога, који је у том тренутку на дрвету: Daj ga оној Ćiti, naredi Murat (105). И приповедач у једном тренутку другог јунака почиње именовати као *Појанац*, а писање великог слова постаје ортографски маркер да је доследно у питању надимак: Pošo im Halda nije stjela kuću prodат, skontali ti Poganac i pogana mu hanuma kak će joj se najgore osvetit (183); Al i za pravljenje te buke Poganac sam sebi dozvolu već odavno potpiso (185); Poganac ti je ono što je ostalo od fabrike koju je prethodno oćerupо – smislijo privatzovat (254); što im je Poganac dovuko (255); te ih nije Poganac kopajuć zaradijo (257); Poganac više niša nije provjeravo (258); da prije odlaska kod onog Poganca još ponešto spakujem (292); Poganac i oni njegovi žbiri, jal sami žbiri bez pjanog Poganca (346).

5. У Кеџмановићевом роману антропоними бивају и стилски додатно маркирани њиховим навођењем у фонетско-фонолошким формама карактеристичним за приповедачев сарајевски говор. Тако неки антропоними постају двоструко маркирани као обележја места радње, истовремено и својим оријенталним пореклом и својим карактеристичним фонетско-фонолошким обликом. То важи за примере са редукацијом вокала у зависним паде-

жима (*Бајазид* : *Бајазда*, *Харис* : *Харса*) или у номинативу (*Халида* : *Халда*): Па кае: Bajazid – normalno! (57) : ne meremo napraviti niša drugo neg Bajazda (57); Haris se zvaо (274) : Harsa jal put do kafica tražim pred ambasadam (301); Da nije bilo hanume Halda (26) : A Halida-hanuma – ak rahmetli mužu nije mogla zabraniti, njemu, možda, i jest (26). Занимљиви су и примери са губљењем консонанта /h/ у муслиманским именима (*Мехмед* : *Мемед*): Мој ће се звати Mehmed (65) : Ajd ga nazov Memed (65). Типичнији су примери са умекшаним изговором фонеме /dž/: Па nafato malog Đemu (18). Други примери су опет територијално обележени само карактеристичним дијалекатским особинама које чак и мање лингвистички информисаног читаоца недвосмислено упућују на простор Босну: редукцијом вокала /i/ (Milca 39, Denis 83 : Densom 313, Ivca 222), или умекшаним изговором тврдих африката (Momćilo 111, Đejson 314 : Đejsn 314).

6. У роману је активиран заиста велики број муслиманских антропонима: Mustafa 13, Šaban 17, Idriz 18, Murat 26, Hasan 27, Ismet 54, Ekrem 99, Junuz 100, Ferid 111, Refik 113, Enes 118, Mirsad 152, Omer 153, Amir 167, Miralem 206, Idriz 206, Muzafer 222, Edhem 234, Jusuf 301, Kenan 314, Zajim 332, Šefket 337; Šahbaza 16, Sabira 19, Belma 20, Azra 38, Mejrema 50, Šefika 173, Munevera 206, Selma 261, Lajla 314. У складу са говорном праксом, и Кеџмановић за именовање својих ликова бира и поједине уобичајене надимке, хипокористике настале скраћивањем муслиманских имена. Не рачунајући ситуације у којима у пракси постоји само један хипокористик, на пример *Ego* (šo se njen Edo mota oko te ženske 16) од *Едхем* или *Хајро* (kod tog ugursuza Хајре 38) од *Хајрудин* (Шкаљић 1989: 262, 301), Кеџмановић је често био у ситуацији да бира један од више надимака из говорне праксе. Речник турцизама који је објавио Абдулах Шкаљић (1989) показује да је писац по правилу тада бирао, чини нам се,

најраспрострањенији надимак, познат широј читалачкој публици: а) *Смајо* (Primijo је Смајо 16) од *Исмаил* (потврђено у Шкаљићевом речнику „Смајо, Смаиш“); б) б) *Мехо* (Kod Меће 333) од *Мехмег* („hipok. Mehan, Мећо, Mehica, Меџан, Меџа, Меџко, Меџо, Мемија, Мемо“); в) *Џемо* (nafato malog Џему 18) од *Џемалудин* („skr. Džemal -ala, hipok. Džemo, Džemko, Džeman, Džemica“); г) *Суљо* (one Suljine birtije 360) од *Сулејман* („hipok. Saljkan, Suljo, Sala, Sule“).

У стилистичкој литератури већ је истакнут и значај честог понављања истих атрибута уз антропониме у књижевности (Чале 1973: 216). Кеџмановић не понавља такве окоштале синтагме, али исти атрибут *мали* у говору приповедача везује за различита имена, што је сасвим уобичајено у живом говору при именовању млађих особа: *mali Џемо 18, mali Idriz 18, mali Mimo 84, mala Mirela 85, mali Sejo 105*. Писац преузима и друге културолошке комуникацијске праксе везане за именовања (*Муџим-беј, ханума Халида : Халида-ханума, Есма ханума*): А и *Mugdim-beg, Muratov babo, кажу – puno трошијо на акшамлук (26); Да није било хануме Halde (26) : ђудо ти је Halida-hanuma (26),⁹ Munir-efendija i Esmah-hanuma, казује ова, spremni sut za ovu кућу platit duplo више (171)*. И облик *Едхемовица* изграђен је сажимањем синтагме *Едхемова ханума*: *al skoći i Edhemovca, па је загрли i на софу vrati. Smir se, Halda, ljubi te snaha, kazla Edhemova hanuma (240)*.

Слично је и са синтагмама у којима саставни елемент чини занимање, нарочито уколико се њиме уноси пејоративна нијанса: *па poslao onog svog Kemurcu drota da овој*

9 Уп. и: *pojavit se u avliji Halida-hanuma (139), A ona će se, Halida-hanuma lično, pobrinut (174)*.

dvojci priprjeti 17,¹⁰ primijo je čak i Munir drot 16,¹¹ A Meho kahvedija, bezbel, kazivo 17.¹² Кеџмановић верно у роман преноси и друштвену праксу у којој промену друштвеног статуса прати и промена у именовану, па *Мунир дроџи* са почетка романа постаје *Мунир-ефендија*, што је сасвим дискретно уметнуто у приповедање, у којем се кроз парафразу тужих речи огледају ратне мене: Munir-efendija i Esmahanuma, казује ова, spremni sut za ovu kuću platit duplo više (171).

7. Кеџмановић у роману за јунаке и ликове српске националности одабира по правилу српска народна имена, сасвим уобичајена у XX веку, избегавајући тзв. календарска која би пренаглашавала хришћански контекст: *Момчило* (I taj ti se povlo, Момчило се звао, s ovim Feridom fino sjaranio 111), *Драјан* (Vodimo ih kod Dragana i kod Vojvode, они ће одлучити 121), *Милица* (Samo da nije naletijo na Milcu 39). У нааведеном оквиру занимљиво је да се писац при увођењу сасвим мимогредне личности не опредељује ни за име *Јован* ни за име *Иван*, већ за облик *Ивица* (Једном сједио s nekim Ivcom 222). Пишчево црнохуморно поигравање ратним нагађањима и дезинформацијама води га преко звучне сличности и до имена *Милагин*: Neki od njih dvojce je stigo i dotle daj cuo kak je Bin Laden, u stvari, nekakav vlah od Drvara, kojem je Miladin kršteno ime, pa kad je odlucjo postat terorista i islam primit, uzo novo koje mu se sa starim slarim slaže (228). И српски надимци за споредне ликове у роману бирани су у складу са ондашњом ратном праксом (*Вожвода*) или су били и остали сасвим

10 Да је у питању устаљено двочлано именоване, сведоче и остали примери: presretne me Kemurca drot (282), Neg i onaj hođa. I Kemurca drot (293).

11 Уп. и пример: Neki pričali da jes Muniru drotu – al pričali, nako, u po glasa, nejma s Munirom zajebancje (17).

12 Занимање из конструкције осамостаљује се и у засебан надимак: kad su i Hafiz i Kahvedija počeli o politici pričat (86).

уобичајени, необележени (*Буле*): *Vodimo ih kod Dragana i kod Vojvode, oni će odlučiti* (121), *kak se jedan naš, Muzafer, nadjebavo s jednim tvojim, Vuletom* (222).

Сарајлијке којима националност није обелодањена, такође мање битне личности у роману, имају неутрална имена *Војка* и *Ивона*: *Prevrne ti on, tako, naku Vojku, što joj babo bijo velko mudo u izvršnom vjeću* (37); *naka Ivona, što joj stari bijo gradska legenda [...] imla noge do vrata* (37). Дискретну антропонимску минијатуру Кеџмановић изводи илуструјући преименовање сарајевске *Ивоне* у *Ивон* после њеног одласка прво у Беч, а потом у Париз, у којем јој се на француском захваљује водитељка током модне ревије речима које преноси приповедач: *Mersi, Ivon* (355). Хрватица из Сплита је *Бланка* (*I tu sam, u Splitu, upoznao Blanku* 64), а Американац из Њујорка *Џејсон* (*A ovo je Џејсон, кае – Amer, jean kroz jean* 314).

8. Нова студија о стилским функцијама антропонима у Кеџмановићевим романима вероватно би потврдила хипотезу да се у овом сегменту може препознати утицај Драгослава Михаиловића, нарочито у занимљивом поступку у којем се око имена плету приповедачеве приче или приче јунаковог окружења (уп. Милановић 2021). Овакав однос према антропонимима у великој мери је условљен и Михаиловићевим и Кеџмановићевим ослањањем на ја-форму и употребу жаргона и колоквијалног језика у приповедању. Постоје између ове двојице прозаиста и конкретне сличности, али и значајне разлике у односу према именовању јунака и приповедача: на пример, и Михаиловићев роман *Каг су цвећале тикве* и Кеџмановићев роман *Осама* почињу освртом приповедача на сопствени надимак. С друге стране, док Михаиловићевом *Врајчећу* сазнајемо и име и презиме, Кеџмановићев *Писац* остаје скривен, иако у почетку нуди саговорнику да му у написаном тексту обелодани, а потом у тренутку од те понуде одустаје. Такво

решење представља природно продужење Кеџмановићевог поступка из романа *Тој је био врео*, у којем не сазнајемо дечаково име.

Плетењем читаве мреже односа између различитих имена и надимака, међутим, Кеџмановић је створио роман у којем су антропоними најсавршеније огледало сложених друштвених односа у Босни током и на крају ХХ века. Вешто опонашајући механизме творбе ироничних надимака (*Писац*, *Хафиз*, *Чвака*), прецизно одабирајући уобичајена, необележена имена Срба (*Момчило*, *Драјан*, *Милица*) и Муслимана/Бошњака (*Шадан*, *Хасан*, *Селма*), али и дубоко продирући у систем одабира мимикријских имена (*Здравко*, *Злајан*, *Злајко*), Кеџмановић је остварио сложена структуру са суптилним односом између стилема. Кроз одабране антропониме се тако огледају и локални говор, кроз препознатљиве дијалекатске црте, и менталитет, кроз различите мотивације за надевање надимака, и међуетничка ситуација у СФР Југославији, али и потоњи сукоби, кроз коментаре имена и критеријуме за њихов избор. Владимир Кеџмановић је тако кроз књижевно дело понудио смер за попуњавање једне од празнина у нашој социолингвистичкој литератури, празнину која се односи на анализу именовања као механизма стварања југословенског надидентитета у Босни, али и анализу функционисања антропонима као тамошњих националних застава. Битније је, наравно, да је бирајући симболику односа међу антропонимима као окосницу романа остварио вишеслојно и вишезначно књижевно дело.

ИЗВОР

Vladimir Kečmanović, *Osama*, treće izdanje, Beograd: Laguna, 2015.

ЛИТЕРАТУРА

- Беговић 2013: Катарина Беговић, „Антропонимске категорије у делу Борисава Станковића *Божји људи*”, *Свети речи*, 35/36, Београд, 43–50.
- Богдановић 1997: Недељко Богдановић, „Именослов 'Зоне Замфирове'”, у: *Књижевно дело Стивана Сремца – ново читање*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу: Филозофски факултет, 79–83.
- Божји Синчук 2020: Милица С. Божји Синчук, *Ономасијички слојеви и њихова дијалекатска поклоја у књижевном делу Борисава Станковића*; Београд: необјављена докторска дисертација.
- Вулетић 1976: Branko Vuletić, „Smisao osobnih imena i naziva u Krležinoj *Kraljevskoj ugarskoj domobranskoj noveli*“, у: *Fonetika književnosti*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 185–206.
- Герзић 2012: Borivoj Gerzić, *Rečnik srpskog žargona*, Beograd: SA.
- Грковић 1997: Милица Грковић, „Лична имена у делима Стевана Сремца као слика средине о којој је писао”, у: *Књижевно дело Стивана Сремца – Ново читање*, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, 69–77.
- Ђуровић и Спасојевић 2017: Сања Ђуровић и Марина Спасојевић, „Стилска функција антропонимијских јединица у роману *Време кокошки Добрила Ненадића*”, у: (*Српски*) језик у комуникативној функцији, књ. 1, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 179–188.
- Ковачевић 2009: Милош Ковачевић, „Стилистика онимских назива у роману 'Јопет суданија' Тихомира Левајца”, *Наука и настава на универзитету* (ур. Милош Ковачевић, књ. 3/1, Пале: Филозофски факултет, 51–59.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Линивостилистика књижевне текстуре*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Милановић 2021: Александар Милановић, „Михаиловићеви надимци и једна паралела“, у: *Књижевно стваралаштво Драјослава Михаиловића* (ур. Милош Ковачевић), Андрићград: Андрићев институт, 271–289.

- Пецо 1995: Асим Пецо, „Антропоним као стилем”, *Научни сасијанак славистија у Вукове дане*, 23/2, Београд: Међународни славистички центар, 117–125.
- Спасојевић 2013а: Марина Спасојевић, „Антропонимија у Андрићевом роману *На Дрини ћурџија*”, у: *Андрићева ћурџија*, Грац: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Народна и универзитетска библиотека Републике Српске – Београд: Београдска књига, 869–892.
- Спасојевић 2013б: Марина Спасојевић, „Стилска вредност фитонима у делима Бранка Ћопића”, у: *Лирски доживљај светија у дјелима Бранка Ћопића*, *Лирски, хумористички и сатирички свијет Бранка Ћопића* 2, Грац: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске у Бањалуци, 393–406.
- Спасојевић 2014: Марина Спасојевић, „Комизам антропонима и когномена у делима Бранка Ћопића”, у: *Лирски, хумористички и сатирички свијет Бранка Ћопића*, Серија: Ћопићев пројекат, том 3, Грац: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität – Бања Лука: Народна и универзитетска библиотека Републике Српске у Бањалуци, 347–360.
- Чале 1973: Franko Čale, „Funkcija osobnog imena u Pirandellovoj i Krležinoj prozi“, у: *Od stilema do stila : Stilističke studije*, Zagreb: Nakladni zavod МН.
- Чунчић 1977–1978: Marica Čunčić, „Funkcija vlastitog imena u Kolarovoj prozi“, *Jezik*, god. 25, 3, 65–74.
- Шкаљић 1989: Abdulah Škaljić, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, šesto izdanje, Sarajevo: Svjetlost.

Aleksandar Milanović

STYLISTIC FUNCTION(S) OF ANTHROPONYMS IN
VLADIMIR KECMANOVIĆ'S NOVEL OSAMA

Summary

The paper analyzes diverse stylistic function of anthroponyms in Vladimir Kecmanović's novel *Osama* exploring particular relations they create. Two main types of relations have been identified: a) the relations between the given names and nicknames of characters, and b) the relations between Christian and Muslim names. The function of mimicking anthroponyms stands out whose purpose was to hide the religious identification of children born in socialist Yugoslavia.

Key words: anthroponym, stylistic feature, mimicking anthroponym, individualization, allusiveness, symbolism.

ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКИ АСПЕКТИ РОМАНА ОСАМА ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

У раду се осветљавају два стилско-језичка аспекта романа *Осама* Владимира Кецмановића. Један се тиче односа (не)солидарности међу појединим јунацима, што се манифестује, између осталог, у начину њиховог међусобног обраћања и ословљавања. Овај аспект одговарао би тзв. спољашњем стилу дела (Кајзер). Други аспект односи се на начин приповедања главног наратора, у којем се мешају различити начини презентације садржаја – реалистичког и бајковног, односно епског. Тај аспект припада тзв. унутрашњем стилу дела. Оба аспекта у функцији су, с једне стране, дочаравања карактера одређених јунака, као и њихових међусобних односа, а с друге приповедачевог доживљаја света и сопствене судбине. По томе се утврђује да у роману функционишу две врсте сказа, интерпретативни и наративни.

Кључне речи: стил, сказ, односи (не)солидарности, вулгарна и опсцена лексика, реалистичка и усмено-епска приповедна матрица

Познато је да се Владимир Кецмановић у савременој српској прози издвојио по особеном начину обликовања нарације и језичко-стилским иновацијама прозног

* sonja.kovljanic@gmail.com

израза. Парцелација реченице, елиптичност, онеобичена тачка гледишта, кинематографски поступак, графичко-визуелно дочаравање прозе као песничког текста неке су од доминантних одлика његовог индивидуалног стила. Стилска препознатљивост Кеџмановићевог рукописа присутна је и роману *Осама*, који такође садржи неке од наведених карактеристика, али се техником сказа издваја од других остварења.

Надовезујући се на линију књижевних дела у целини написаних дијалектом, чији је зачетак *Петријин венац* Драгослава Михаиловића, језик Кеџмановићеве *Осаме* спада у ред остварења чији је језик „инкопатибилан је књижевном (стандардном) језику”. Заправо, „роман је у цјелини написан сарајевским жаргоном, дакле: припада аутономном језику књижевности потпуно неподударном са књижевним језиком” (Ковачевић 2022: 96). Стилска маркираност у односу на стандардни језик присутна је на свим језичким нивоима, посебно фонетском и лексичком. Међутим, осим живописног дочаравања босанског дијалекта, питање језика (дискурса) у овом роману предочено је знатно сложеније. С обзиром на примену интерпретативног сказа, језик је, с једне стране, најбољи показатељ карактера одређених јунака, особито приповедача. Потреба за исказивањем приче која наратору не да мира („Мући ме, не да ми заспат. А кад заспем – буди ме), мотивисана је како носталгијом, најављеном већ и мотоом романа („Како ли даљина свему дадне љепоту”), тако и његовом органском потребом за причом.¹ Он

1 Та се потреба огледа у потреби за исповешћу, за дијалогом, али је и он сам неколико пута објашњава,
Е – ал зато – волијо [Баја – С.М.] приће слушат и ћитат више
нег пање јест.

А ко му је мого више прића испричат нег лажов ко ја!

Сјећам се, сам шо је прохода – станем му свашта измишљат, а он отворио уста (78).

може, по сопственом признању, причу негде „закитити, да буде занимљивије”, али ће се у основи држати веродостојности у предочавању прошлих догађаја („Ал кад је озбиљна прића – нејма лагања, вјерово ти ме јал не вјерово”). Таква приповедачева стратегија условиће употребу различитих жанровских матрица, и приче дати приповедну динамику. На концу, језик се проматра као кроз призму истинитости, и приче и стварности. Могло би се стога говорити о три нивоа улоге језика у роману *Осама*: прагмалингвистичком, жанровском, и онтолошком. Прагмалингвистички се, између осталог, огледа у односима (не)једнакости и ословљавања одређених протагониста, жанровски у преплету различитих дискурских матрица из усмене традиције, онтолошки у проблематизовању истинитости нараторове приче, која је додатно усложњена интертекстуалном везом са *Проклећом авлијом* Иве Андрића. Овом приликом, сагледаћемо одређене аспекте комуникације у роману, засноване на односима (не)једнакости између појединих јунака, што би одговарало спољашњем стилском руху романа, и одређене жанровске преплете у ткиву романа, које би представљале унутрашњи елемент стила овог дела.²

*

Роман *Осама* „једноставно [је] и архетипски конципиран – као исповест коју за неким америчким шанком земљак с надимком Писац изговара писцу из родног краја кога среће први пут у животу” (Баздуљ 2015). Радња је исприповедана тако што писац, у микроурбани контекст неименованог босанског градића уводи све важне и круцијалне теме велике књижевности: одрастање, прија-

2 Према Кајзеровом схватању, споља посматран стил је „јединство и индивидуалност обликовања, а изнутра, он је јединство и индивидуалност перцепције, а то значи одређеног става” (1973: 345).

тељство, љубав, ривалство, мржњу, завист, рат, лудило и смрт. Истовремено, као и свака добра проза исписана у првом лицу, ово је, у незаборавној фрази Маргарет Јурсенар, и врхунски портрет једног гласа, гласа њеног безименог наратора.

Премда је реч о стилизованом сказу, нараторов портрет, осим непосредног и неусиљеног језика који користи, обликује се и његовим предочавањем других јунака, најпре Мурата, али и других протагониста, сличног или различитог друштвеног положаја и утицаја, који су били судеоници догађаја у којима је наратор сведок или учесник. Доследност у дочаравању одређених односа и релација међу протагонистима указује на приповедачеву свест о њиховим врлинама и манама, те тежња да што објективније опише њихове карактере утиче на рељефније осликавање јунака за које би се испрва могло помислити да су типски, клишетирани ликови (најочитије у случају Мурата и Мирлама као вишеструких антипода). Наиме, иако су односи међу главним протагонистима грађени на принципу контраста и комплементарности, заправо је ретко који однос представљен једнодимензионално, као што готово ниједан јунак није до краја окарактерисан позитивно или негативно. Један од начина у осликавању њихових карактера и веза јесу и односи (не) солидарности, најчешће вербално испољени.

Принцип солидарности и уважавања саговорника, према концепту прагмалингвистике, у виду у којем је Лич проширио Грејсове максиме нужне за успешност конверзације (Кордић 1991), сматра се једним од основних конвенција конверзације. Међутим, како је такође указано (Бити 2000), Грајсови и Личови модели могу функционисати у „идеалним” оквирима, тамо где су учесници комуникације равноправни, односно у дискурсу који је заснован на истим или сличним стратегијама учесника

комуникације.³ Књижевни текст, будући комплекснији од такве врсте дискурса, темељи се на другачијим циљевима: „Проблем са Г[рајсовим] моделом – а самим тим и са аналогијом која се преко њега успоставља с књижевном к[онверзацијом] – у томе што за вољу кооперативног потцењује стратегијско деловање које се управља жељама, интересима, моћима и сл. Тежњу према консензусу могуће је замислити само тамо где судеоници конверзације и књижевне к[онверзације] крећу с једнаких позиција, с истим правима и циљевима, што је риједак случај. Чешће нас к[њижевна] к[онверзација] смјешта на пресјечиште сукобљених или барем протуврјечних намјера, циљева, жеља и интереса” (Бити 2000: 261).

Такав случај сучељавања и сукобљавања међу јунацима срећемо и у *Осами* – жеље, интереси, моћ покрећу протагонисте, стварајући односе неједнакости или неразумевања, привременог или сталног, на готово свим релацијама – статусним, породичним, пријатељским.⁴

С друге стране, пошто је роман препун опцене и вулгарне лексике, коју, како нам приповедач дочарава њихову комуникацију, употребљавају многи мушки протагонисти, лексички инвентар у том погледу не може

3 Иако се максиме не смеју кршити по слободној вољи, већи ступањ слободе у отклонима допушта једино књижевна конверзација, где их она може угрожавати чак до њеног изјаловљења (исп. Бити 2000: 261). Заправо „још је више упитно колико је усклађивање различитих перспектива циљ књижевне к[онверзације]”, што се отвара и из потоње критике о могућности „утврђивања конвенције као својеврсних уговорних ставака између књижевних комуниканата” (Дерида, Лакан, Франк и др.) (Бити 2000: 261–268).

4 Уопштено речено, на основу релације Мурата и његове мајке, могло би се говорити о сукобу старог и новог из породичног угла, док би се на основу промена живота у касабии још заостреније виделе поделе између традиционалних и модерних вредности, из друштвеног угла.

бити права диференцијална карактеристика њихове карактеризације. Ипак, оно што их разликује јесте начин употребе ове врсте лексике, који проиходи из ситуационог оквира или одређене релације међу саговорницима, али – што је посебно значајно – не увек према друштвеној хијерархији, већ према уважавању заснованом на етичности. Другачије казано, пошто овај лексички слој „има изразиту негативну обојеност, али се не употребљава увек за исказивање негативног става, већ и позитивног” (Тошовић 2002: 401–402), начин употребе вулгаризама у овом случају најпре се односи на функцију коју таква лексика има у њиховом вербалном саобраћању, дакле, од контекста у којем се за њом посеже. А како се вулгаризми и псовка користе у различитим ситуацијама и међу различитим протагонистима, није тешко увидети да се, као и код Драгослава Михаиловића, користе и као напад и као одбрана, да су одраз моћи и/или немоћи онога ко их употребљава, као и да могу бити показатељ одређеног психичког стања или се користити као узречица.⁵ Репрезентативни пример свих назначених видова у вербалним манифестацијама (не)једнакости јесте Мурат. Оно што је, међутим, у његовом односу према другима константно није мотивисано положајем и утицајем који као изданак беговске лозе има у касаби, већ међусобном искреношћу и поштовањем који су изнад власти или тренутних интереса.

Низ је ситуација у којима Мурат вербалном агресијом застрашује противника или вербално омаловажава саговорника, показујући свој надмоћан став, као у примеру када се свети Муниру: „Пењ се на ту тополу, пићко влашка и комунистићка! (105), или једног похода међу војно супротстављеним балијама и власима:

5 В. Милановић 2022.

Ај, ако си мангуп, кае му Мурат мирно – идемо један на један. Па да видимо ко је балија, матер лит јебем сељаћку.
120

Е, Мурате, манијаће, да те не препознах – неб се главе наносо.

(...)

Неће се наносат ни вако ни нако, кае онај други. Одма ће му Драган пресудит.

А Мурат ће:

Море ми курцу пресудит, ко и ти. (121)

Или, рецимо, када приликом немира у касаби, један политичар из Сарајева долази како би новонастали сукоб између Мурата и Мирлама смирио и држао под контролом:

Кажу – кроз онај тунел там се провукао сам да би с Муратом прићо.

Не бил га убедијо да се с Муниром помири.

Нудијо му да уђе у странку и да буде шеф кризног штаба. А да му Мунир буде замјеник.

Ко шо можеш претпоставит – Мурат га напушијо.

Казо му да њега и његову странку набије на ону ствар.

А да је шеф кризног штаба свакако, његово му постављење не треба.

Међутим, функција вулгарне лексике мења се према ситуацији, односно саговорнику. Тако, рецимо, док Мурат готово увек нарушава принципе/норме пристojности и тактичности као услова за успешну комуникацију (уколико по страни оставимо време када је почео „лукавит”, дакле стрпљивије ослушкивати околности и не реаговати напрасито, што је, иначе, супротно његовој импулсивној нарави), употреба псовки или пренагље-

нији став према пријатељима има другачију конотацију – знак је присног односа и поверења:

А мени казо:

Вољ ти ић самном, вољ ти остат са њима.

Ко да сам мал старији од Баје.

Добро, онда, каем му ја, остаћу кад ти не треба. Нисам
ћвака па да се за цаба јебајем по гудурама.

Јебо мајку, кае он – вид га, исти Бајо. Ет, наређујем ти да
кренеш, ак ти је тако драже. (133)

Ето, кае, морам Рефика повест, факат никад на црти изашо
није, па нејма друге нег да га ти мјењаш.

Ај, не сери, матерет, каем му, как га ја могу мјењат?

Добро, кае, није баш тако ко шо причаш, А знаш добро да
постоје и други разлози.

Бајо сад крај себе има Мирелу, каем. А и да нејма – наш добро
кака је ситвација и да сам потребнији крај тебе нег крај њег.

Јок, не знам, кае, него ми ти требаш казат.

Не знам наш ли, каем, ал видим дас правиш как не знаш.

Попизди, па ми скреса:

Ак ти је тако лакше – овод је наређење.

Попиздим и ја, па му каем:

Од ког наређење? Од Мурат-бега? Ђет је ћин, ђет је функ-
ција дам наређења издајеш? (149).

Да и Мурата-газију могу савладати брижност и зебња, показује, поред управо наведеног примера, и ситуација у којој му мајка предочава исход његове одлуке уколико се прикључи босанској офанзиви против Хрвата:

Не знам, сине, на теб је да одлућиш. Ак послушаш – без главе
ће остат ти момци. Ак не послушаш – ош ли момке спасит
– нисам сигурна. Ал сам сигурна даш без главе остати ти.

Зајебана стара – казо ми Мурат.

Кад то реће – на момент ми се говно смрзну.

Овакви примери употребе вулгаризама и опсцених речи рељефније осликавају карактер јунака који страда због своје „пусте нарави”. С друге стране, његова непоткупљивост и доследност у неприклањању тренутним политичким тенденцијама или друштвеним модама, као и одлука да, мимо свих друштвених обичаја, ожени жену друге вере, говоре о Муратовом, и интелектуалном и инстинктивном, прозрењу онога што је иза појавних и пролазних ствари. Оваква карактеризација која није свуда у роману експлицирана, већ зависи и од читаоачеве реконфигурације јунаковог карактера,⁶ на концу ће указати на сложен Муратов карактер. Извесна комплексност његове личности, подељена на светлу и тамну страну, показује се у тренуцима када му се лице и глас преображавају, као што ће бити приликом синовљевог рођења, а што ће се у пуној мери одразити на потомку Баји, чија умногоме нежнија природа од очеве није успела да превазиђе трауму изазвану породичном трагедијом.

Када је реч о вулгаризмима и опсеној лексици, ваља приметити и да их наратор врло често употребљава, ређе у погрдном смислу, као када карактерише Мунира:

Ал Мунир није бијо сам пићкица. Нег – лукава пићкица. Која је, нормално, знала да од борбе нећ бит ниша и да је права прилка за курћење конаћно стигла. (148)

Далеко чешће наратор опсцену лексику користи као узречицу, што је једна од одлика неформалног разговора, односно разговорног функционалног стила (Тошовић 2002: 401).

6 Мислимо на посредну карактеризацију и његовог лика када приповедач преноси Бајине речи упућене баки да је Мурат одабрао Милицу због њене чисте душе.

Јашта, док сам ишо у сарајево, није ме могла оћма видит.
И гарант је контала как сам јој ја крив шо јој син не јебе
факултета (45)

А јопе – јебеш младожењу без дипломе, ко и зета без сата.
(49)

Јебли ме море и униформа, најебах там на обуци ко жути.
(64)

Углавном – кад смо стигли, срање већ поћело. (105)
Па кад нас угледа – у ствар, кад угледа Мурата, јебалот
се Рефику за мене – живну ко да је видијо рахметли деду.
(115)

Дакле, према прагмалингвистичком концепту кооперативности, који се тек условно и у оперативне сврхе може применити у интерпретацији књижевности, начело пристожности овде готово да није ни применљиво. Међутим, узимајући у обзир да је језик на исти начин карактерише подједнако готово све протагонисте, изузев, рецимо, жена и хоће, што је такође културолошки мотивисано, употреба поменуте лексике и овакав начин ословљавања проистичу пре из ситуационог оквира или степена блискости међу јунацима.

Изузев још неких случајева солидарности који постоје између Мурата и одређених ликова (војсковође Војводе и генерала), као и након породичне трагедије између свекрве и снаје, делимичну једнакост успостављају приповедач и Хасан, првобитни директор касаблијске фабрике. Премда је Хасан двојици пријатеља хијерархијски надређени, и премда је Мурат због беговске титуле у расподели посла привилегован, релацију са приповедачем Хасан гради на другачијим основама. Обојица су самци (Хасана је напустила жена, приповедача несуђена изабраница Бланка) и обојица носе извесну уметничку црту,

па их поред приватних околности повезује и извесна духовна сродност. Једнакост „неједнаких” (по статусном положају, али и узрасном и животном искуству) исказаће Хасан ословљавајући приповедача као Колегу.

И тако смо ти Мурат и ја Хасану били нешто ко фамилија.
А пошто је Мурат имо жену и дјете, па је некад и кући моро
отић, са мношћом је, ђак, и више времена проводио.
Поготов откак ме оствла она моја.
Па ме због тога звао – Колега.
Ал јебеш ту моју прићу, рекох ти, нећу о том.
И без тога ме је звао колега, зато шо су ме у чаршији већ
звали – Писац.
Па смо, ко бива, нас двојица били умјетници.
Јер је волијо ћитат ко и ја.
А волијо и сликат.
Нако, за своју душу, тако је казиво.
И још ми је казиво:
Тис у души исти ко и ја, сам што си ти паметнији, па се не
петљаш у ша не мораш. (69).

(...)

Само шо сам из војске дошо – он ми спремијо књижицу.
Кае:
Јебај га, бег се курћи, неће дас ућлани, морамо ми, фукара,
ко шо смо и вазда, за ње леђа потурат.
Па смо тако, и по ћланству у партији, Хасан и ја били
колеге.
И – ко праве колег – петком и суботом – мој ти директор и
ја спићимо у мотел Романтика, једну рупу на пет киломе-
тра од касабе. (71)

Као што пример показује, оваквим ословљавањем статусно неједнаких успоставља се вид разумевања и заједништва, али и дубље везе међу појединим ликовима. Овај однос показује да спрам солидарности у јавној сфери, која се успоставља на основу заслужене части

и угледа, у приватној сфери она се најчешће заснива на душевности.

За карактеризацију јунака важно је и надевање имена, односно надимака. Међу неколико примера издвојићемо два којима је повод исти, али им је функција различита. То је именовање синова главних романескних антипода.

Пре него што је народ Бају прозвао Осама, због Бајиног слепог прихватања Бин Ладеновог култа у арапском свету, располућеност његовог идентитета као да је зачета већ његовим рођењем. Муратово двоумљење које ће имати тек рођеном сину, Бајазит или Милош, осим иронично-трагичне позадине на историју с ових простора, заправо је визија историјског нихилизма коју Мурат предосећа:

Ви мислите Бајазид, а оно Милош...

Јебаће вас Милош, нану вам турску пољубим...

Милош-бег јунаћко кољено, шо сасјева влахе на буљуке...

Војвода Бајазид – што балије на колац натиће...

И све тако...

А лице му сиво и поглед мрк, ко да није весеље.

Ухватим га за раме, продрмам.

Погледа у ме, смије се.

Ко бива – зајебаје се.

Ал видим – нешто га изнутра јебе.

Тад нисам знао, ал сад знам:

Те ноћи није само мен дослудијо. 58

Оно што је Мурат „дослудио” предочено је у Бајиној двострукој идентификацији. И то не само са Милошем, него са Осамом бин Ладеном, који је, у контексту приче, компензација за изгубљеног оца, оличеног као хероја за вишу правду, коју Баја, као ни Мурат, не успева да избори.

Док је Бајина двострукост идентитета трагично пројектована, иста одлика хуморно је представљена у лику Мирламовог сина. Карикатуралност његове појаве

приповедач мотивише на другачији начин – снобовским и ђифтинским интересом којим се води његов отац: како би из политичких интереса доказао да није националиста, Мирлам је сина желео назвати Здравко, што му жена не дозвољава, али га због политичке моде не може назвати ни Мехмед, како би она хтела. Дете на крају именују Златан, мада га она у цркви тајно заводи као Мехмед. Гласови чаршије која све дозна су неумољиви:

И тако ти је – у по гласа, да је Мунир не ђује – читава чаршија Златана звала Мехмед јал Мехо.

А понеко, богом, још тише – и Мурат.

Као што су га касније, кад се наглас поћо Мехмедом клицат, сви, ал још тише – викали Златко.

А понеко и Здравко.

Тако ти то у нас хода. (65–66)

Приповедач ће овај случај још једном хуморно поентирати, када га буде видео на улици: – Златан ли је, Мехо ли је, јебем ти и Меху и Златана. (167)

На концу, може се говорити и о одређеној солидарности између приповедача и његовог саговорника, односно два писца – такозваног Писца и оног правог, који причу и слуша да би је забележио. Саговорник-слушалац ће се током приповести више пута „огласити” – увек када приповедач тражи неку адекватну реч, или када му одобрава како прати и памти приповест. Међу многим таквим примерима, издвајамо тек неколико:

То вам је, кае нам – шоб реко Маркс – па реће оно нешо, мореш ли се ти, писац, сјетит шаб то било?

Браво – дијактика (90).

Памтиш, памтиш, писац, нисам ја слућајно тебе за ову прићу одабро. (111)

Јер је и то, кажу, било – как се оно зове?

Геноцид, каеш?

Није геноцид, нег оно друго. Е – то! Етничко чишћење! (126)

Ал наш ша ми прича Зајим?

Који Зајим?

Е – тот право питање! (332)

Оживљавањем разговора потенцира се уверљивост приче, а с друге стране и потребе за приповедањем. Наиме, као и неки Михаиловићеви јунаци, и приповедач *Осама* језик „претвара и у средство којим се најбоље може обликовати и његов портрет и дати слика културе из које се он оглашава, културе у којој он једино може аутентично да постоји” (Микић 2020: 9).

Улога заинтересованог слушаоца, и приповедача свест о важности приче али и повлашћеном статусу ономе кога је за саговорника изабрао, указују на могућност правог дијалога у роману. Наиме, прилично честим потпитањима или дигресијама упућеним саговорнику (в. Тошовић 2002: 381), истиче се дијалошки карактер ситуације. Зато се и у *Осами*, као рецимо у *Остџацима светиа* Игора Маројевића, може говорити о „хибридном” дијалогу, насупрот „окрњеном” какав је случај у Михаиловићевом *Петријином венцу*. Јер окрњени дијалог је изведен као „релација у једном смеру” (Сребро 1980: 618), будући да је саговорничково присуство неексплицитно, док хибридни подразумева већи удео саговорничковог присуства, чиме се потенцира илузија двосмерности а не једносмерности комуникације.

Поред интерпретативног сказа, у роману је остварен и тзв. наративни. Док „интерпретативни сказ означава непосредно преношење, имитацију или стилизацију говорне речи, која, када је део управног говора, служи за карактеризацију јунака, „наративни одређује компо-

зицију дела и остварује се помоћу неколико различитих поступака, од којих је један стална промена тона приповедања (Поповић 2007: 675). Ту промену тона приповедања овде ћемо осликати полазећи поново од односа несолидарности.

Доминација вулгарне и опscene лексике, осим предочавања различитих видова (не)једнакости и карактеризације јунака, писцу је свакако била неопходна да би избегао патетичан тон у представи трагичне приче о Муратовој и Бајиној судбини, али и судбине читаве касабе. Нестанак последње беговске породице слика је урушених вредности у неименованој касаби и губитка стабилности и оријентира једне заједнице. Разлози су, како је више пута у роману приказано, и спољашњи, у виду страних интереса, и унутрашњи, у стању друштва којим се манипулише и судбине изразитих појединаца који се зарад својих уверења животно жртвују. Како не би исприповедао причу патетичним тоном, писац се, дакле, определио за високу фреквенцију опscene и вулгарне лексике, као што је у трагичну судбину њених актера унео хумор.

Хумор је посебно упечатљив у примерима мешања различите лексике. Илустрације ради, наводимо примера разговора у којем се босански дијалекат преплиће са англицизмима:

Знаш ша ме је јуће, кад сам прићо как сам тебе срео, пито Денид, од мог Мирлема мали?

Хи из фром Белгрејд, кае. Знал он Цецу?

Каку, ба, Цецу?

Ју донт ноу ху из Цеца Ражњатовић, виће.

Ма знам ко је Цеца, каем му. Нег нисам знао да ти знадеш.

Оф корс да знадем, кае. Ши из д бест треба он д ворлд!

...

Ма нисам те то пито, кажем. Нег те питам јел је знаш?

Знам са слике, кае. Нисам је невер видјо на улици. (83).

Такође, хумор је ефектан у примерима односа (не) једнакости у погледу статусне хијерархије, најпластичније оличеним у лику Муратове мајке, Халиде, представнице беговског господства, за коју је читава касаба била „све фукара до фукаре”. Међутим, њена надменост није интересно мотивисана, као код Мирлама, већ статусно, као носиоца поретка старих друштвених вредности.

Халда, по обићају – неком отпоздрави, неком не отпоздрави – ал и том ком климне, климне тако да ни он ни било ко други није сигуран јел му се јавла, јал му се чини. А Милца – кажу – ни то.

Кад је завршла молитва, раја им, јопе, направла пут, па су прве из ђамије изашле.

И – правац назад, на Бегово брдо.

Трећег дана их, казују, пред џамијом саћеко и хођа, да им се јави. Ал ни он не прође боље од осталијех.

Само шо, прићало се, у његовом случају није било недоумице. Њем није – ћак ни на свој наћин – одздрвила ни Халида.

Ијако јој се није, ко остали, сам поклонијо.

Нег је, прићају, и казо. Селам, тета Халда.

А факат му с бабом, рехметли Екремом, јест била толко добра да је тетом и мого зват.

С бабом била, ал са њим, Мунировим хавером, реклоб се – није.

Па прошла крај њег – шоно кажу власи – ко поред турског гробља.

И онда, как је вријеме пролазло – навикну се раја и на забраћену Милцу, и на њену и Халидну љубав, ко шо се, ак не баш за три дана, оно за који дан више – на свако ћудо навикне.

Овај одломак показује више дискурсних матрица које приповедач употребљава али и декомпонује: најпре, сцена је једна у низу „чуда” која су задесила касабу, а градација

чуда потиче из усмене баштине. Потом, ту је колоквијализам „проћи као поред турског гробља” који буквализацијом ствара хуморно дочаравање сцене Халидиног игнорисања хоџе, а ту је и реалистичка мотивација којом се докомпонује епска слика света – народ се на свако чудо навикне, а фраза „сваком чуду три дана доста” демистификује – „ак не баш за три дана, оно за који дан више”.

Сплетом различитих дискурских (жанровских) матрица током читавог романа, које приповедни тон не пресецају оштро, па се не може говорити о промени стилског контекста, али које умрежавањем поменутих жанрова граде живописност приче, мотивише се много тога у роману, а понајпре нараторов портрет. Његова потреба за причом и свест о даровитости приповедања добијају пуно оправдање не само употребом босанског дијалекта већ и усмене народне традиције. Овај спој ће „заједаној причи” дати хуморно-ведар тон, као што ће с друге стране, баш на подлози хумора трагични тонови бити истакнутији. Такву приповедну стратегију, која уверљивост приче темељи на споју елемената бајковне матрице и епске дескрипције са савременим језичким изразом⁷ илуструје рецимо и опис Муратове куће:

Мали ти је Бајо бијо из беговске фамилије.

А кад каем беговске, мислим – стварно беговске. Јок – беговске у причи.

Није ти то код нас ко у Сарајеву, да свако море маршрафит да је бег.

Ево – сад у Сарајево да одеш – упознао би више бегова но што их има на вас дуњалуку.

Читава Турска ти је – шо се бегова тиче – за Сарајево пићкин дим.

А код нас ту нема лагања. Мала касаба – све се зна.

7 В. С. Самарџија о облицима усмене прозе, одељак „Бајка” 107–153 и „Новела” 155–200).

Ак си бег – ће ти је чардак!?

Једини ко је у нашој касаби бијо бег – тот је Мурат – Бајин бабо.

Касаба у котлини – међ брдима, а повише касабе – Муратови двори.

Оно, саградили партзани у котлини фабрику, и уз фабрику зграда за раднике.

Па поред фабрике и тијех зграда, дошо Муратов ђардак некако мален.

Ал ај га упореди с осталим уђерцама у касаби.

Палата!

И саграђена на најлепшем мјесту.

Присојна страна – сунце поваздан сија. А ђардак сија на сунцу – ко дукат.

Е сад – јест да се и ђардак временом похабо. (25–26).

Ослањање на епску традицију, али поетски осавремењено, приметно је и у дескрипције Муратове жене Милице, конкретна њених очију и погледа, као одраза њене не само физичке него пре свега духовне изузетности:⁸

„Кад те те очи погледају, намах заборавиш и Шведску и све остало.

Ко дас потоно у језеро, бистро, ал дубоко.

Па му, ијак о је бистро – дна не видиш.

Само – тонеш ли тонеш.

А лијепо ти што тонеш.

И баш те брига ош ли се удавит” (41).

8 Другађија ти је Милца била.

И то не другађија сам од свих осталих Муратових треба.

Нег – од свих треба које сам тада упозно.

А свем се ћини и од свих које ћу икад упознат.

Шутљива. Повучена.

Ал јок шутљива и повучена ко оне цурце шо још не знају ће им је глава а ће гузица.

Нег ко неко ко зна пуно више него што ти знаш.

Пас боји да га неш разумит.

Поетски опис Миличиних очију врло је сугестиван у дочаравању њеног лика, а заснива се, поред осталог, на познатом мишљењу да су очи огледало душе. Могло би се рећи да је порекло те представе засновано и на познатој синтагма из епске традиције, „чарне очи”, овде у значењу очију које имају некакву нарочиту, магичну способност.

Поред наведе промене приповедног тона, за језичку слику романа *Осама* важна је и промена приповедачеве перспективе, често експлицирана и као релативизација ствари. Наводимо пример његовог доживљаја касабе и живота у Америци:

Мореш мислит ша је то било за нашу махалу!

Ем кока хиљаду пута више, ем – шоб се рекло – пуно еманципованих.

Добро, кад би то мјерио с овијем што је садена нестало, а поготово с овом Амерком – све ти је то још било касабца. (36)

Сам шо се Мурат пео на велко брдо, покрај касабе, а ја на његово, мало, Бегово, које и није брдо, нег бријег, ал га ми, ето, брдом звасмо (153).

А знаш ша је ту још ћудно?

Ко шо ми се, кад сам вамо полазијо, све код куће ћинло малехно – сад је обрнуто.

Моја касабца – шо ми је тад изгледла ко да је у ћеп могу угурат – сад ми, вако, у сјећању, дође велка ко Амерка.

А она брда околo – ко они Хималаји (360).

ЗАКЉУЧАК

Како је роман *Осама* Владимира Кеџмановића у целини написан босанским дијалектом, на основу исповести приповедача о његовој судбини и судбини касабе у којој је живео, у раду су предочени различити односи међу јунацима на основу облика (не)једнакости и соли-

дарности које исказују у међусобним односима и комуникацији. Указано је на различиту функцију вулгарне и опцене лексике која је једна од доминантних у роману, на основу чега се и карактери јунака рељефније дочаравају. Употребом интерпретативног али и наративног сказа приповедач је дао и свој портрет као усменог приповедача. Његово виђење стварности и света умногоме се заснива на епској (патријархалној) слици света, бајковним али и реалистичким представама, што је мотивисано активирањем различитих дискурских матрица његове приче.

ЛИТЕРАТУРА

- Баздуљ 2015: Мухарем Баздуљ, „Достојанство дијалекта” у: *Полиџика*, 26.9.2015.
- Бити 2000: Vladimir Biti, 2000: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Кајзер 1973: Вофганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ковачевић 2022: Милош Ковачевић, „Особеност језика Радована Белог Марковића у језику књижевности српске” у: *Кроз кайије дугућих времена*, Ваљево: Матична библиотека „Љубомир П. Ненадовић”, 77–103.
- Кордић 1991: Snježana Kordić, „Konverzacijske implikature“, у: *Suvremena lingvistika*, god. 17, br. 31–32; str. 87–96
- Микић 2020: Радивоје Микић, „Нови облик древне приче о паду и поразу” у: *Драјослав Михаиловић*, приредио Р. Микић, Десет векова српске књижевности, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–20.
- Милановић 2022: Александар Милановић, „Функција псовки у делима Драгослава Михаиловића”, у: *Језик српске џрозе*, Андрићград: Андрићев институт, 93–114.
- Миловановић 2022: Соња Миловановић, „Има ли достојног слушаоца?” у: *Српски језик у књижевности и филозофији:*

- историја, традиција, јерсијекииве* – 650 година од оснивања града Крушевца, излагања на 31. заседању Крушевачке филозофско-књижевне школа, Крушевац, стр. 175–189.
- Поповић 2007: Тања Петровић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос арт.
- Самарџија 2011: Снежана Самарџија, *Облици усмене јрозе*, Београд: Службени гласник.
- Сребро, Миливој 1980: „Структура *Петријиној венца*”, *Књижевна историја*, год 12, бр. 48, стр. 601–633.
- Тошовић 2002: Бранко Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига.

Sonja Milovanović

LINGVO-STILISTIC ASPECTS OF NOVEL OSAMA BY VLADIMIR KECMANOVIĆ

Summery

In the paper, two stylistic-linguistic aspects of Vladimir Kecmanovic's novel "Osama" are illuminated. One concerns the relations of (non)solidarity among certain characters, which is manifested, among other things, in the manner of addressing and naming. This aspect corresponds to the so-called external style (Kaiser). The second aspect relates to the narrative method of the main narrator, in which different modes of content presentation – realistic and fairy-tale, or epic – are mixed. This aspect belongs to the so-called internal style. Both aspects serve, on one hand, to depict the characters of certain heroes and their mutual relations, and on the other, the narrator's experience of the world and his own fate. Thus, it is established that in the novel, two types of discourse operate, interpretative and narrative.

Key words: style, narrative, relation of (dis)soldarity, vulgar and obscene vocabulary, realistic and oral-epic narrative matrix

ПРИЧА И СЕЋАЊЕ У РОМАНИМА
ТОП ЈЕ БИО ВРЕО И ОСАМА
ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

Стожерни наум овог рада је да анализом приповедних механизма, описивањем наративних инстанци и уочавањем метацитатних релација, као и језички маркираних светова Кеџмановићевих дела, испита однос успостављен између *приче* и *сећања*, накнадних интерпретација стварног света у чијем артикулисању они постају једно. Разлог нашег подухвата јесте свест/знање о томе да, на концу, сећање као и прича бива свагда жива и потентна реконтекстуализација онога за шта верујемо да се догодило, а можда и није.

Кључне речи: прича, сећање, Кеџмановић, могући свет, „Топ је био врео“, „Осама“.

Статус приче и сећања у романима *Топ је био врео* и *Осама* Владимира Кеџмановића интерпретираћемо кроз проблем наративног идентитета приповедача и потребе за континуитетом његовог успостављања у процесу перманентне тежње за сећањем које је у пишчевој романескној фикцији одсудно јер нема бића ван сећања или, Деридиним речима: „[...] чиста перцепција не постоји: исписивани смо само док пишемо, делањем

* jmilovancevic@yahoo.com

у нама које увек већ унапред надзире перцепцију, била она унутрашња или спољашња“ (Дерида 1978: 285). Услов постојања приче еманулан је идентитетом сећања онога који твори наратив и његовим емотивно-перцептивним апаратом јер прича не постоји као датост већ жуђена потенција.

Прича се да би се стварност отелотворила у времену садашњем и као таква била могућа будући да је субјекат редукован на објекат/одраз који се види и његову транспозицију у приповедном ткању наратива. Други је сведен на чињеницу одсуства и преимућство постојања памтиоца, с обзиром на то да је памћење односно сећање другог, једина извесност његовог постојања. Приповедач романа *Тој је био врео*, међутим, једновремено је онај који и онај о којем се прича, с тим што његова прича поседује дистанцу од себе самог: „сва догађања дечак перципира готово без икакве властите рефлексције“ (Ковачевић 2012: 287) и у том смислу је његов глас „у функцији диференцијације ауторовог од осталих типова туђег говора“ (Ковачевић 2012: 288).

Иако има свој привидни денотат, стварност текста у романима Владимира Кеџмановића резултат је фикцијских и накнадно интерпретираних унутрашњих знања и перцепција света које се тичу бића самог – оног које се успоставља док говори. Прича нема само наративну већ и егзистенцијалну снагу да реконтекстуализује, те изнова артикулише пређашњи свет доступан времену садашњем путем сећања које наступа реконструктивистички и чини доступним једино оно што постоји у перцептивном домену садашњости. Сећање је, са друге стране, и причање, односно осмишљавање поретка према правилима инстанце говорења. Говорити, осим тога, за Кеџмановићеве јунака значи и постојати, еманулати причом један нови, могући свет сопственог живота.

Сећање се јавља и као једини простор у којем се живи, оно није ствар прошлости већ нужност савремености. У њој се може постојати само посредством сећања¹ будући да нам оно омогућава парадоксалну присутност у свету који је формално историјски гледано, прошао: „осим Баје и осим сећања на Мурата ни она ни ја ништа друго немамо“ (Кецмановић 2015: 203). Приповедач овим сугерише да се читав његов живот одвија у другом времену које не припада референтном домену стварности. Он се сећа из нужде како би се са једне стране искупио, а са друге, продужио свој живот. Прошлост се оприсутњује и чини делатном у савремености јер подразумева својеврсни континуитет живљење покренут механизмима накнадних реакција на свагда живу датост другог времена. Врши се својеврсна инверзија, те оно што је било постаје много актуелније сада. Приповедачу романа *Осама* сећање је једини јемац опстанка будући да је у њему похрањено све што је његовом животу било егзистенцијално релевантно и емотивно важно: „ево, кад се тог сјетим, сад ми топло око срца“ (Кецмановић 2015: 58). Дакле, путем сећања умањује се и емотивна дистанца коју је време нужно направило, а потреба за наративизацијом прошлости, тежња је ка обнови пређашњег осећања будући да се у свести приповедача садашњост перципира као хладна и безначајна, а прошлост као топла и емотивна. Сећање, дакле, омогућава живот, следствено томе и причу као какву јер: „тек ако се поетички покаже

1 О феномену сећања из лингвостилистичког угла пише и Соња Миловановић тврдећи да је однос наратора према теми сећања у роману *Осама* амбивалентан, а ово тумачи на примерима изостављања главног глагола структурним брисањем и простим низањем сећања. Ово, како ауторка сугерише, има функцију подсећања да је сећање још једино преостало, али не у целовитом и артикулисаном, већ у фрагментарном облику (в. Миловановић 2012: 508).

да приповедање буде обликовање историје, могуће је и само проповедање“ (Јерков 2004: 22). Историја се овде ваља схватити као једини запис о личном, а то лично на концу омогућава једино прича сама. Приповедач Кецмановићевог романа *Осама сећа* се неког *ја* из прошлости и то не бива разумски, већ гест емотивне пројекције у радикално обнављање нечег блиског:

„Етот – такот се о том шапћало о галамло – ко шо се и сад галами, а и шапће-ал све рјеђе и рјеђе. И наш ша ми је у том нака утјежа? Шо се – кад и галама и шапћање умукну – шапат душе памти и боље чује“ (Кецмановић 2015: 347).

Шайаи душе је, дакле, емотивна истина која не одговара гласинама и галами, већ је израз аутентичне жеље да се упамти оно без чега се у животу даље не може. Утеха је перципирана као вера у тиху и ненаметљиву моћ душе да надјача својом унутрашњом снагом одијум буке и беса оних који се не сећају из потребе већ из похлепног задовољства. Сећање је, следствено томе, знак смирења, место које настаје из тишине и промишљања.

Трауматична животна ситуација дечака у роману *Тој је био врео* доводи до немости и ћутања. Он не жели да се сећа, отуда и не говори јер је артикулација место обнављања нечега што ствара бол и патњу: „Што му је старце рокнула граната. Па нема коме шта исприћат. А и да има, не може. Пошто је занијемео“ (Кецмановић 2008: 215). Траума више није реална, већ има потенцију фикцијске чињенице, односно, отвара простор за потенцијалне артикулације. Она је и место бића самог текста, освешћивање телесне свести о постојању нечега што се заборавило, а ствара нелагоду у бићу градећи истовремену ирационалну свест о својој материјалности. Дечак се сећа само онда када се јави тежња за артикулацијом, у тренутку када стварност мора задобити вишу, умет-

ничку истину: „Ни ријеч не проговара, говорила је, шта ни ријеч, гласа од себе не пушта. И стално гледа у празно. Па никад не знаш шта му је на памети“ (Кецмановић 2008: 49). Место празнине може се разумети као прегнантни простор са потенцијом настанка еманираног текстом, односно, наративизованим сећањем. Искусствено и накнадно казано не морају, у том смислу, бити истоветни јер је прошлост време напуњено садашњошћу, односно, сећамо се онога на шта нас позиција сопствене садашњости нагони: „анализа призводи истину: односно, означитељски оквир који пружа симптомима њихово симболичко место и значење“ (Жижек 1989: 58). Примера ради, на крају романа *Тој је био врео* у тренутку када пуца по непријатељским положајима, дечак јасно види догађај из прошлости – оприсутњен и јасан:

„И смјестио сам гранату у цев. И онда ме је ухватио за руку. И упро прст према групи зграда поред ријеке. Видиш, тамо гађаш, рекао је. Тамо су груписани балијски снајперисти, који нам убијају људе. Доле је била нога моје мајке. И мајчин труп из ког је исцурела крв. И мајчине очи које гледају у строп. Доле је била очева маљава, крвава рука, одвојена од остатка тјела. И очево лице које се не види од крви. И доле сам био ја. Поред потпорног зида“ (Кецмановић 2008: 226).

Дакле, јак трауматични доживљај из прошлости је у својеврсној дуалистичкој пројекцији сопства увек могућ. Дечак види истог себе, неко друго ја посматрано из домена референтног времена будући да је било неопходно рационализовати жељу због које се намерава осветити. Интерпретирање пређашњег догађаја створило је означитељски оквир у којем је смисао коначно постао видљив.

Сећање је са формалне стране наративни гест и не постоји ван говора: „имагинарна реконструкција или

интелектуално систематизовање средиште је постмодерног преиспитивања проблема везаних за то како можемо знати о прошлости и доспети до сазнања о њој“ (Хачион 1989: 63). Временска дистанца нужно зазива могућност поновне артикулације чиме проток времена постаје аксиолошка доминанта и твори ново формално, не семантичко поље: „време се згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво, простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје“ (Бахтин 1989: 450). Време се у наведеном одломку сустигло у тачки истоветности, дечак је испред себе видео себе самог, на истом простору, али у другачијем временском поретку који је, будући трауматично интониран, престао да буде референцијално релевантан. Као да између тренутка смрти родитеља и момента освете није протекло време или се, парафразирањем Бахтиновог навода, простор увукао у кретање времена, сажео га и у коначници поништио.

Памћење је у романима Владимира Кеџмановића ретроактивно, а динамичка свест приповедне инстанце условљава перманентно усложњавање и полифоност наизглед једног, а заправо многоликих гласова који настоје, путем комуникацијских процеса са собом и другима, изнова успоставити свет у тексту или, речима приповедача романа *Осама*: „Ја сам своје одавно проживио, а свет је ово сад, баш ко у тог фратра, сам сјећање“ (2015: 208). Њено поновно успостављање ствар је прошлости колико и садашњости приповедачеве јер, према мишљењу Валтера Бењамина, „историја је предмет конструкције чије место не чини хомогено и празно време, већ време напуњено садашњошћу“ (Бењамин 1974: 81). Посматрано са упоришне тачке романескног времена, Кеџмановићеви романи о ономе што је било говоре из света савремености будући да се његови приповедачи пре свега сећају и тек у том процесу накнадне интерпретације, односно тежње за артикулацијом, прошлост бива

могућа, будући да „реалност пренесена на језик уједињује манифестацију и креацију“ (Рикер 1981: 270). Овим се апострофира чињеница да стварност постаје релевантна тек онда када задобије своје уметничко обличје, дакле, прошлост нам је доступна тек дејством сећање и способношћу речи да пробуде запамћено у човеку.

У романима Владимира Кеџмановића траје стални агон између доживљеног и запамћеног, односно принуде за сећањем и иманентног сећања у бићу. Некада се ово остварује и самим именовањем појмова: „Поред потпорног зида, рекао је отац. Који је тада био тата. Да, ту је најбоље, рекла је мајка. Која је још увијек била мама“. (Кеџмановић 2008: 7). Само вербално окружење се услед ратних траума и протока времена неминовно мења, али као артефакт остаје сећање на речи и емотивни спектар који су собом твориле. У речи *мама* подразумевамо топлину, блискост, дечију перспективу, док се речју *мајка* опцртава један не толико емотивно-вредносни колико темпорални хоризонт и својеврсна дистанца. Интонација нарације је, наиме, чврсто срасла са емотивном ангажованошћу онога који је изграђује.

Иако редукованог израза блиског свакодневном говору, проза Владимира Кеџмановића у поступку импостулирања сећања као пројекције овог у друго време и обрнуто, на стилском плану подразумева извесна језичка померања која маркирају прозни израз и одвајају га од обичног, будући да: „Ко говори о сећању, не може да избегне метафоре. Феномен сећања очигледно се опире директном описивању и тера нас у сликовност“ (Асман 2004: 125). Дакле, сећање је посредовано комуникацијским процесима који подразумевају интерпретацију, а она учешће приповедне свести у новој артикулацији доживљеног. „Индивидуално памћење се у некој одређеној особи изграђује снагом њезиног учествовања у комуникативним процесима (...) Сећамо се онога што

комуницирамо и што у спојним оквирима колективног памћења можемо локализовати“ (2004: 42). Приповедање романа *Осама* иницирано је Другим чије присуство чини интерес приче и на њега се непрестано реферише: „Ал кад је озбиљна прича, нејма лагања, вјерово ти мен, јал не вјерово“ (Кецмановић 2015: 33) или „Ама – шат о томе имам прићат кад мање више све знаш“ (98). Други, иако не делатан у причи, чини њеног адресата и представља облик корективне идеје и опште свести, чиме се интерес за причање приче нијансира и усложњава: „Нејма ти то шо хоћу да чујеш директне везе са мноом, а опет, некад ми се чини – има више везе од свега шо се мини десло. И са мноом, и са другим. Можда и са тобом“ (14).

Процес накнадног доживљаја света посредством сећања у свеукупном егзистенцијалном, па и есхатолошком смислу, велика је и важна тема будући да се степен битности успоставља на основу времена говорења, не догађања, тако у роману *Осама* стоји: „Ето, такот се о том шапћало и галамло – ко шо се и сад галами, а и шапће, ал све ређе и ређе. А наш ша ми је у том нака утјеха. Шо се – кад и галама и шапћање умукну – шапат дуже памти и боље чује“ (347). Потреба за посредовањем кроз причу догађа се касније, када догађај прође и остане само простора за наратив који би том истом догађају омогућио да се још једном понови у свести неког другог времена. Примера за то је сијасет. У роману *Той је био врео* један од јунака жели да остави натпис на плочи дечакових родитеља, на шта му други одговара: „Пусти писање, болан. Писаћемо кад стане ово чудо. Ваља главу сачуват. И тако је даска остала неисписана“ (Кецмановић 2008: 42). Овим се посредује прича о дистанци као постериорном чину сећања јер оно, како Алеида Асман тврди: „преокреће оно што се не може обрнути и враћа оно што је изгубљено“ (2014: 62) али и чини нешто што бисмо могли назвати симболички репродукованом појавношћу, дру-

гим речима, дистанца омогућава да се кроз накнадну свест одредимо према симболичкој носивости и тиме стварност учинимо књижевно, не само егзистенцијално релевантном.

Сећање се у нареченој прози може тумачити и као потенцијална стварност јер перзистира у пољу неостварених могућности прошлог времена. Утврдити га у одређеном, значи лишити га нових могућности артикулације успостављених сваким новим сећањем на нешто што је прошло јер је потенцијални текст садржајнији од сваке индивидуалне конкретизације. Потенцијалним текстом имамо сматрати и процесе заборављања, интуитивне отклоне од замишљене реалности: „Биће да сам га стално нешто запиткиво, и да сам га пито гласније нешто му страх може подњет – јер ми је стално уку на уста стављо. Такот се не сјећам ни ша сам га таћно пито, ни ша ми је таћно одговаро“ (Кецмановић 2015: 185). Тренутак заборављања је тамно место у причи. Независно од тога што се одређени догађај збио, уколико није постао део сећања, ни он сам не постоји. Дакле, потенцијални текст света, богатији је од конкретног сећања индивидуе.

Кроз бројне аутопоетичке исказе ауторска инстанца исказује свој став о феномену сећања које је у нераскидивој вези са причом самом, најзад, Кецмановићеви приповедачи поседују изразиту наративну самосвест и ван њеног делокруга ништа у роману не постоји или, хајдегеровски, човек говори тек уколико одговара језику, слушајући његов позив. У том смислу, процес језичког успостављања једнак је потреби за структурисањем расутог и непознатог света све док се језички не саобрази и утемељи. Процес трагања са могућношћу говора о њему еквивалентан је процесу разумевања и интерпретације тог света, речју, изван језичког нас нема, што је велика и далекосежна мисао ових, наизглед прича о рату, страдању и једном по свему маркантном простору који се

симболички мора изразити да би и он сам био могућ. Средиште постмодернистичких преиспитивања о томе како можемо знати о прошлости и уопште доспети до сазнања о њој одговор у овим романима исцрпљује у разумевању језичког као истовремено денотативног и метанаративног коментара на стварност.

У роману *Осама* већ на самом почетку расправља се о томе шта заправо представља и чини фигуру писца, последично, фигуру наратора и његов неуправни говор карактеристичан за роман *Тој је био врео*, не само као језичка диференцијација већ свеобухватни однос према свету захваћеном ратним страхотама у којем влада свеопшта једнообразност далеких реперкусија на језичко-стилски аспект ових фикцијских текстова: „Ауторски говор у роману према стилско-језичким особинама никако није у функцији језичког конкретизовања дечака, него у функцији диференцијације ауторског од осталих типова туђег говора“ (Ковачевић 2012: 285). На другој страни, приповедач романа *Осама* остварује идентификацију са можда најпознатијим приповедачем у српској књижевности, фра Петром из Андрићеве *Проклетје авлије*. И један и други уоквирују причу и пуштају је да тече сопственим наративним рукавцима: „Она Бајина проклета авлија са мном и вамо, у Америку стигла. Па је и овден понекад ћитам. И сад ми се, одавле, ћини как ја, у ствари, нисам тај Хаим, нег онај шокаћки поп, Петар, што се на самрти свега присјећа“ (Кецмановић 2015: 219). Приповедач је, дакле, у својеврсном паралелизму са фикцијским текстом, нашао места и за себе и то не међу онима који су у причи делатни, као што је Хаим, већ се идентификовао са оним који је изван ње – фра Петар.

Присуство наративне инстанце у једном, односно другом роману, унеколико је другачије, а тиче се емотивне ангажованости, следствено томе, и доминантне рефлексије посредоване текстом. У интерпретацији

овога од интереса може бити Женетов увид да специфичан изглед тексту даје идентитет наративне инстанце, али и то у којој мери и на који начин се идентитет у тексту означава, будући да је могуће разликовати, како он наставља, три типа мотивације за његово учешће: говорење, посматрање и извођење радње. (Женет 2002: 113). Уколико претпоставимо да је најефектнија и најнеупадљивија, утолико и најпоузданија инстанца *йосма-йирача*, онда нам је јасан пишчев наум да за своје приповедаче изабере оне који у радњи учествују. Овиме причу предочава објективно, међутим, не и емотивно неангажовано. Врста емотивне ангажованости, са друге стране, парадоксално се разликује у ова два романа, али и начин говора о догађајима бива несразмеран у односу на то ко и колико има удела у причи самој. Према увидима Милоша Ковачевића, дечак у Кецмановићевом роману *Тој је био врео* „сва догађања перципира готово без икакве властите рефлексације“ и „ни у једном микродискурсу нема улогу учесника комуникације“, односно „није непосредни учесник комуникацијског чина“ (в. 2012: 280). С друге стране, степен емотивног присуства у тексту приповедача романа *Осама* знатно је већи, што и причу саму чини драматичнијом, али стилски и рефлексивно додатно маркираном. Саопштавајући причу о другима, неретко говори о себи, односно свом односу који остварује са главним фабулативним током. Оваквом поступку одређену врсту легитимације даје већ на почетку: „Нејма ти то шо хоћу да чујеш директне везе са мном. А опет, некад ми се чини – има више од свега шо се мен десло. И са мном. И са другим. Можда и с тобом“ (Кецмановић 2015: 14). Дакле, он јесте у првом реду хомодијегетички приповедач, али изражене унутрашње фокализације будући да су у његову тачку гледишта унете и његове мисли, те је онда приповедање романа *Осама* изразито емотивно маркирано, без очекиване дистанце коју нужно може

донети време. Динамичка личност приповедача чини да се простор и време згужњавају и сажимају, те перманентно рефлектују кроз његову напету и тензичну свест у роману представљену готово свезнајућом.

Читајући овај роман, учествујемо у изграђивању портрета једног гласа, док тип романескне композиције оцртава одређени домен рецепције, условљен појединачном, партикуларном свешћу. На концу, верујемо овој причи јер верујемо приповедачу који своју аутентичност и истинитост исказа неуморно доказује језичко-стилском веродостојношћу, али и аксиолошком праведношћу према оним питањима која га се најдубље тичу, а наизглед, нису у вези са њим самим: „није ово моја прича, нег Бајина, мада Бају једва и споменух“ (Кецмановић 2015: 33). Односно, како Бахтин истиче: „док гледамо једно у друго, два се различита света одражавају у зеницама наших очију, поседују одређени вишак виђеног“ (1989: 233). Наречени *вишак виђеног* је могућност да се други представи као *ја*, односно успостави релација други за мене/ ја за себе, чиме се исказује својеврсна истоветност свести блиских људи што неизоставно можемо рећи за Бају, његовог оца и приповедача романа *Осама*.

Да је блискост важан услов комуникацијског чина, те моћи и спремности на вербализацију света, доказује главни јунак и приповедач романа *Тој је био врео*. Тренутак губљења најближих место је коначног одсуства речи јер се оне, између осталог, успостављају и као израз унутрашњих, људских тежњи за артикулацијом себе и света кроз неко претпостављено *ја*. На питање зашто дечак не говори, један од јунака ће одговорити: „Што му је старце рокнула граната. Па нема коме ша исприћат. А и да има, не може. Пошто је занијемо“ (Кецмановић 2008: 144). Овде је кључна друга реченица у којој се каже да дечак *нема коме шћи да исприча*, дакле, то је ситуација коначне, есхатолошки озвучене самоће која се дешава у

свеопштој буци и растакању света, нужно условљавајући дезинтеграцију човека јер дечак не говори зато што не може, већ због тога што на свету нема више никога коме би оно што он жели рећи било истински важно. Потреба за исказивањем једновремено је потреба за другим који ће наш исказ чути и сматрати га релевантним. Саговорништво је, на концу, поверење, односно жеља за веровањем, што у својим последњим исказима посредује и приповедач романа *Осама* рекавши: „А кад сам сконто да ово баш теби требам исприћат –немам друге нег да ти верујем“ (Кецмановић 2015: 349). Дакле, говори се да би се веровало ономе коме је та прича упућена, а тога у свести и окружењу дечака нема.

Прича о немости је, једновремено, и прича о неисказивости: „Али у грлу ми је нешто закркљало, али из мене није изашао глас“ (Кецмановић 2008: 52). Постоји нагонска потреба за говорењем као одговор на бол и трауму, али и својеврсна суспензија приче која се не сматра довољно релевантном немајући моћ да промени и реинтегрише свет у целини. Илустративан је у том смислу коментар доктора на дечакову немост: „Моја Тиђо, ко да је нама нека срећа што можемо говорит“ (Кецмановић 2008: 53). Промена дечаковог емотивног статуса, услов је и другачијег типа говора, што у тексту о нареченом роману примећује и Милош Ковачевић мислећи да тренутком губљења блискости престаје стилски оправдана могућност употребе слободног неуправног говора (в. 2012: 277).

Својеврсно преклапање, смена или паралелно постојање различитих облика дискурса читава се на многим местима романа *Осама*, а од интереса је овом приликом указати на интертекстуалну или метацитатну везу Кецмановићевог романа и Андрићеве *Проклеће авлије* на коју се на неколиким местима и отворено реферише. Уочава се и својеврсни трансфер који превази-

лази формалне метаинстанце исказа различитих врста и улази у сферу интуитивног, доживљеног, осећајног, те је читалачки утисак да Андрићева *Проклеџа авлија* у Кеџмановићево дело не улази бивајући артефактом фикције већ делом стварности. Отворено реферисање на књигу нека је врсте корелата успостављеног између реалности и приче о њој. Фикција се у овом случају отелотворила у стварности самој, односно, другом фикцијском тексту:

„И већ ме је на прво ћитање, кад стигох до те Тамлове приће која толко на Бајну лићи – јопе у стомак убо онај ханђар. Нег – мен ти није било јасно нешо друго. Ак је ту књигу проћито ко шо јес, и ак је видео слићност измеђ себе и тог Тамла – јер невидим ша је друго нутрима било због ћег би ми, ко но реће, све требло бит јасније – как Бајо није видијо да је поманито, баш ко тај из књиге“ (Кеџмановић 2015: 208)

Приповедач у наведеном одломку верује у делотворност приче саме и пита се зашто Баја, ако је већ био свестан погубности познате идентификације Тамила и Џем султана, није разумом овакву могућност одбацио. Отворено реферисање на познату књигу приповедачки је заводљиво и изазовно за тумачење, будући да би контекст у којем настаје Кеџмановићев текст био јасан и без оваквог ауторовог геста. Њен помен, међутим, динамизује наратив и отвара важну деоницу у којој се по принципу наративног паралелизма остварује нова прича и сенчи значењском бременитошћу оне која јој претходи.

ИЗВОРИ

Кеџмановић, Владимир. *Осама*. Београд: Лагуна, 2015.

Кеџмановић, Владимир. *Тој је дио врео*. Београд: Via print, 2008.

ЛИТЕРАТУРА

- Асман 1990: Алаида Асман, „О метафорици сећања“, у: *Реч*, часопис за књижевност и културу и друштвена питања. Београд, 1990.
- Бахтин 1989: Михаил Бахтин, *О роману*. Београд: Нолит.
- Бењамин 1986: Валтер Бењамин, „Приповедач. Разматрања уз дело Никола Лескова“, у: *Естетички олеги*. Загреб: Школска књига.
- Долежел 2008: Лубомир Долежел, *Хетерокосмика: фикција и мојући свејови*, прев. Снежана Калинић, Београд: Службени гласник.
- Дерида 1990: Жак Дерида, „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“, у: *Бела митологија*, Миодраг Радовић (ур.), Нови Сад: Братство–јединство.
- Жижек 1989: Славој Жижек, *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.
- Женет 2002: Жерар Женет, *Фијуре V*, Нови Сад: Светови.
- Јерков 1996: Александар Јерков, „Немоћ историје, историја немоћи“, *Реч*, бр. 28, децембар 1996, 78–80.
- Јерков 2004: Александар Јерков, „Име уметничке истине“, у: *Савремена српска проза*, бр. 17, Трстеник: Народна библиотека Трстеник.
- Ковачевић, 2012: Милош Ковачевић, *Лингвистичка књижевна теорија*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Миловановић 2012: Соња Миловановић, „Типови и функција елипсе у роману *Той је био врео* Владимира Кеџмановића“ у: *Радови Филозофског факултета*, Пале, 2012. 499–518.
- Рикер 1981: Пол Рикер, *Време и прича*, I том Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Хачион 1989: Линда Хачион, *Поетика постмодернизма*, прев. Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад: Светови.

Jovana Milovančević

STORY-TELLING AND MEMORIES IN THE NOVELS
TOP JE BIO VREO (THE CANNON WAS HOT) AND
OSAMA BY VLADIMIR KECCMANOVIĆ

Summary

This paper analyzes the phenomena of story and memory in the novels of Vladimir Kecmanović. Memory is understood as a collective act of history and as an individual projection into one's own past. The story is interpreted as a subsequent interpretation of events from the past. A significant part of this work interprets narrative mechanisms that suggest that story is the only way to gain knowledge about the past. Also, the position of the storyteller turns out to be important in the analysis of the speech about the past and the articulation of the story about it.

Key words: memory, story, narrator, possible world, Kecmanović.

Игор Перишић¹

УДК 821.163.41.09-31

Институт за књижевност и уметност, Београд

Одељење за историју српске

књижевне критике и метаcritике

УВРНУТЕ СТРАТЕГИЈЕ ЗАВОЂЕЊА:
РОМАНИ *QUEER* ВИЛИЈАМА БАРОУЗА
И КАД ЋАВОЛИ ПОЛЕТЕ
ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

Рад је подељен на четири сегмента. У првом се укратко представља књижевноисторијски контекст у којем су се појавили романи *Queer* Вилијама Бароуза и *Кад ђаволи њолеће* Владимира Кецмановића. Други део бави се модусима колонијалне наративне фокализације који потичу од инстанци аутора и имплицитног аутора, односно приповедача и ликова у роману. На основу преиспитивања субјект позиције, у трећем делу пажња се усмерава на статус објекта као предмета стратегија посредног колонијалног или директног еротског завођења. У четвртом делу сумира се општи смисао употребљених текстуалних механизма са акцентом на метафизици емоције која је при томе постигнута.

Кључне речи: квир теорија, постколонијална теорија, приповедачки поступак, субјект/објект однос, Вилијам Бароуз, Владимир Кецмановић

1 perisigor@gmail.com

Саблазан у тамници књижевности

Има срећних књижевноисторијских случајева када се може компаратистички увезати, са потенцијално значајним херменеутичким прирастима, оно што је на први поглед можда и диспаратно. У неконвенционалној херменеутичкој фокализацији свакако постоји подводни план у завођењу читаоца на несигурне или уврнуте трагове, при чему би почетна позиција, на основу оцртаних генеалошких стаза, требало да покаже како је само наоко била апартна, то јест да се иронијски тако декларисала како би се повукла на резервни положај за другостепене аналитичке пробоје. Тамница књижевности препуна је рутинских или квазипровокативних остварења, где је истинска саблазан – као друго име епифанијске епистемолошке провокације – веома ретка. У име повезивања књижевноисторијски удаљених, а духовно блиских дивних сабласти језичке уметности настаје дакле овај текст.

Вилијам Бароуз био је култна фигура америчке андерграунд уметности двадесетог века, инспиратор генерације „битника“ (Ален Гинзберг, Џек Керуак) и аутор који је био провокативан у произвођењу и живљењу сопствене биографије као концептуалног чина. Осим по експерименталним књижевним поступцима (параноична фикција; техника „кат-апа“ у којој се комбинују случајни текстуални исечци),¹ у културној историји скоро је подједнако препознатљив и по једној биографској чињеници. Наиме, у неурачунљивом стању убио је своју другу

1 Како је слава Бароузове књижевности расла, аутор је постајао: „кум, идол и творац бит књижевности педесетих, киберпанка осамдесетих, 'авант попа' деведесетих, да не говоримо о хипертексту, готском хорору или рок музици и СФ филму, где су утицаји његове *cut-up* технике можда најјучљивији“ (Гордић Петковић 2000: 39).

жену у Мексико Ситију 1951. године. По једној верзији догађаја, и она и он били су дрогирани док су упражњавали игрицу „Виљем Тел“. Бароуз је из пиштоља покушавао да погоди чашу на њеној глави и на лицу места је убио. По другој, судској верзији, писац је показивао пиштољ пријатељу, оружје му је испало из руку, случајно опалило и метак је погодио супругу. Било како било, извукао се са условном осудом на две године затвора.

Поред тога што је био женоубица (из бахатости или нехата), Бароуз је био и љубитељ оружја, наркоман, екстремиста по разним питањима и све тако по наопаком реду. Премда је био и декларисани хомосексуалац, у времену садашњем није баш омиљен међу неким ЛГБТ активистима, те у „школским“ струјама квир теорије, јер је његов живот био све друго само не саобразан било ком коректном понашању или идејној/идеолошкој прогресивности. По поетици бизарности сопственог живота и дела, Бароузов књижевноисторијски пандан могао би бити француски авангардни аутор Жан Жене, Маркиз де Сад 20. века, који му јесте био један од омиљених писаца.²

Иако чувен по роману *Голи ручак* (1959), који је већ дубоко загазио у поетичке иновације, Бароуз је пре тога објавио успешан и мање експерименталан исповедни роман *Џанки* (1953). Негде у исто време, или непосредно након *Џанкија*, настао је и роман *Queer*.³ Написан је

2 У једном интервјуу Бароуз говори да је Жан Жене био од ретких уметника са којима је осећао некакву повезаност: „Како се само дивим том човеку што је био способан да одржи скоро адолесцентску заинтересованост“ (Бароуз 2018: 198). И Бароузова књижевност има нечега од истовремене опсесије бруталношћу и инфантилног подривања те позиције. Опширније о Жену у: Перишић 2020: 177–204.

3 Дејан Д. Марковић, преводилац српског издања романа из 2012. године које се овде користи, определио се да задржи наслов у оригиналу. Преводилац из 1991. године (Нови Сад: Четврти талас) одлучује се за наслов *Пешко*. Недоумице око

баш у периоду гужве око убиства жене и распојасаног живота у Мексику 1951–1953. године.⁴ Међутим, *Queer* је штампан тек 1985. године. Нема поузданих сведочанстава зашто роман није објављен онда када је и написан. По једној школи мишљења, будући да је конципован као својеврсни наставак *Цанкија*, аутор га није сматрао довољно дугим и занимљивим за објављивање у виду посебног романа. Уз то, и објективно сагледано, завршетак нарације је збрзан и делује недовршено, тако да је сигурно било и естетичких разлога за чување у личном списатељском архиву све до 1985. године. Са стране опште културне климе посматрано, питање је да ли би

превода наслова увелико прате и проблеме у преводу термина „квир“ у теоријском дискурсу, будући да било која варијанта не покрива сва значења, односно делимично се при томе губи историјска конотативност којом је термин бременил. У садржину појма „квир“ уписано је превазилажење негативне конотираности њеним присвајањем, што је било везано пре свега за англо-амерички теоријски контекст, у којем се десила „огромна семантичка трансформација“ појма (Шене 2006: 285). Будући да се оваква генеалогичка није одвијала у српској теоријској култури, на другом месту дошло се до закључка да је боље да се термин не преводи него да се остави у транскрибованом облику „квир“ (Перишић 2020: 14–15). Осим тога, истицањем „квира“ у наслову а не неког преведеног корелатива („Пешко“, „Педер“, „педерлук“ или слично) скреће се пажња и на значење квира као теоријског поља у којем се преиспитује ненормативност и настраност у односу на све владајуће или натурализоване дискурсе, а не само оне који се заснивају на проблематизовању људске сексуалности. Другим речима, нису сви хомосексуалци квир, нити су квир само особе које имају неку од ЛГБТ+ сексуалних оријентација.

- 4 По Бароузовим речима, убиство супруге дубоко је мотивисало и обликовало овај роман, мада се у самом тексту тај догађај „пажљиво избегава“ (Бароуз 2012: 17). На основу поетичког самопосматрања, амерички аутор додаје да је дошао до шокантног закључка да никад не би постао писац да Џоана није умрла (Бароуз 2012: 22).

роман уопште могао бити обнародован у Сједињеним Државама у време када је написан због опцене садржине. Уосталом, и 1959. године Вилијама Бароуза, како пише Робин Лиденберг, дочекали су знатни проблеми приликом објављивања култног *Голої ручка*. Правна битка водила се све до Врховног суда америчке државе Масачусетс, где је дело ипак на крају ослобођено оптужби за опценост (*Градац* 2009–2010: 187). У осамдесетим годинама 20. века неке идеолошко-уметничке околности ипак су почеле да се мењају.

Роман *Queer* је, дакле, настао у Бароузовој почетној списатељској фази, у времену док је живео у Мексику и путовао по Јужној Америци, када код њега превлађује линеарна, аутобиографска наратија.⁵ Премда у целини није посвећен потрази за дрогом јахе,⁶ ипак у једном делу укључује и ту причу што га повезује са романом *Џанки* који се у целини врти око теме наркоманске зависности. Говорећи у уводу за роман *Queer* о роману *Џанки* аутор сведочи, мислећи на оба дела, како је у њима хтео да искаже своја зависничка искуства „најпрецизнијим и најједноставнијим речима“ (Бароуз 2012: 13), те да је у аутобиографском маниру, са елементима аутофикције, желео да с великом пажњом забележи „крајње болне и непријатне и мучне успомене“ (Бароуз 2012: 14). Тиме аутопоетички износи начело да одабране теме захтевају прецизан, сведен и помало бруталан језик. У поређењу са радикалним јези-

5 У уводу тематског броја часописа *Градац* посвећеног Бароузу, приређивач Дејан Огњановић наводи да су романи *Пешико* (како се на том месту преводи наслов) и *Џанки* два најмање експериментална пишчева романа (*Градац* 2009–2010: 6). (Захваљујем Бранку Кукићу на поклоњеном примерку овога сада већ раритетног броја часописа *Градац*.)

6 Мина и Флавио Ригонат, као преводиоци књиге Бароузових интервјуа и разговора, име ове дроге транскрибују као „јаге“ (Бароуз 2018). Приређивач тематског броја *Градаца* одлучује се да назив дроге остави у оригиналу: Yagé.

ком романа *Каг ђаволи ѿлетѿе* Владимира Кеџмановића, упркос сличној сведености и прецизности, Бароузова бруталност апостериори делује чак прилично невино.

Без дубљег улажења у особености његове поетике и сензибилитета Владимир Кеџмановић се у делу српске књижевне критике и чаршије, за разлику од раскалашног Бароуза, доживљава као фигура неоконзервативног писца. Када се пак пишчева списатељска каријера осмотри ослобођена контекста који за собом вуче најпре због последица поетичких и идеолошких сукоба на српској књижевној сцени, остаје чињеница да је његов опус обележен потребом за дизањем таласа у књижевној колотечини (опширније о целокупном ауторовом прозном делу видети у: Перишић 2023а: 235–244, 306–309). Примерице, романом *Тој је био врео* (2008) Кеџмановић је, у контексту контролисане књижевне климе у смислу пожељне репрезентације скорашње историје, изазвао скандал истакавши сасвим разумну потребу тематизације страдања свих националних групација у грађанском рату у Босни и Херцеговини. Слика о искључиво српској одговорности за ратове у бившој Југославији толико је била натурализована у мејнстриму да је Кеџмановићев роман, мада пажљиво избалансиран у смислу дистрибуције ратних „кривица“, постао извесно политичко квир исклизнуће које је надаље, због своје естетске остварености, одлучујуће утицало на промену српских дискурзивних приоритета. И романом *Осама* (2015) аутор се на храбар начин укључио у преиспитивање геополитичких контроверзи, са вољом да српској култури поврати снагу за глобалну дејственост. Фигура Осаме Бин Ладена из овог романа, колико је познато, није тако успешно тематизована ни у књижевностима са много већим продукцијским капацитетима од српске.

Појава романа *Каг ђаволи ѿлетѿе* (2022) изазвала је поново велику саблазан, али овога пута више на такозва-

ном десном спектру српске књижевне сцене. Међутим, страхови од темâ квир сексуалности и неототалитарног виђења савременог света нису били јавно артикулисани, већ су се оспољили у подручјима закулисних радњи на спречавању да роман добије неке значајне књижевне награде (једино је жири Виталове награде имао храбрости да награди далеко најбоље књижевно дело у тој години). У такозваној академској заједници тихи протест против садржине и језика Кеџмановићевог романа траје и данас, што је колико сведочанство плашљивости и опортуности саме те заједнице, толико и доказ да је аутор на померен начин опет нанишанио право у мету.

У глобалном геопоетичком и српском књижевно-историјском контексту морао је да се деси мали културолошки шок у главном току како би неке теме дошле до изражаја, јер је Кеџмановић један од ретких српских писаца који уме виртуозно да исприповеда причу која се пресудно тиче савременог и поетичког и идеолошког тренутка. Да би преточио у речи своју визију како се глобални односи моћи одвратно огољено одражавају на појединца, језик романа морао је да на експлицитан начин изрази брутално орвеловску атмосферу, без страха да ли ће тиме искорачити из поља такозване *леје* књижевности. Формална употреба пикантне дискурзивне пенетрације у сврхе налажења уверљивог лексичког корелатива порнографског устројства представљеног света није више толика саблазан у светској књижевности и филму. Порнографско као естетички процес и поступак, поред Џејмса Џојса (о томе опширније у: Перишић 2013: 139–144), употребљавао је и Вилијам Бароуз, док Ларс фон Трир, вероватно најпровокативнији режисер данашњице, без икаквог зазора у своје филмове укључује порнографске секвенце као равноправан материјал свим осталим елементима филмске нарације. И у авангарднијој савременој српској књижевности, рецимо у

прози Саве Дамјанова, нема никакве културним (квази) каноном задате цензуре у креирању порнотопијских текстуалних и сексуалних авантура. Порнографско може да буде пуноправна естетичка категорија када се контекстуално употребљава у циљу производње слојевитог уметничког дела, а не у једноставне сврхе перпетуирања провидне садржине тривијалног жанра (Перишић 2023б: 71–77). Тако и код Кеџмановића поетички самосвесним успостављањем веза за порнографским дискурсом опсцени садржаји нису културно коректно уклапани у плашљиво схваћене „више“ циљеве, него су остављени у сировом стању да би до метафизичке мучнине или егзалтације водили директно (Перишић 2023а: 243).

Манифестне интенције којима је Бароуз био склон као средству мењања културних парадигми код Кеџмановића су мудро тек заобилазно присутне. Роман *Кад ђаволи њолеће* у том би се смислу могао читати као имплицитно програмско дело, брутално освежење и провокација у клими где се књижевност плаши да речима некога не повреди, што би био описни механизам политичке коректности, или поучни шамар писцима који се чувају било од тржишне било од академске реакције на сопствене речи. Интригантна књижевна саблазан свакако мора нешто да повреди или пробуди, најпре лењост наше устаљене перцепције, док се тим помало садистичким стратегијама завођења с друге стране уврнуто отвара простор за нове артистичке епистемолошке увиде.

Сџајџус (џара)колонијалној субјекџа

За развијање властитих приповедачких стратегија завођења Бароуз и Кеџмановић употребљавају ликове који у почетку наступају са мање или више јасних колонијалних позиција (касније понекад подвргнутих унутрашњој иронијској суспензији).

У смислу колонизаторске фокализације, позиција Вилијама Лија, главног јунака *Queera* и ауторовог алтер ега, мада јесте у начелу колонијална, ипак се испоставља понегде и параколонијалном, будући да је иманентно дестабилизована или ишчашена. Ли (односно сѝм Бароуз) бегунац је од америчког закона (због проблема са дрогама није могао да се врати у Сједињене Државе пет година), што га чини отпадником од праве колонијалне перспективе. Са друге стране, његова субјективност никад одлучно не одбацује озрачје америчке империјалне моћи тако да не може бити речи ни о истинским антиколонијалним искорацима.

У предговору/уводу, насталом 1985. године, Бароуз пише у име ауторске инстанце (док је роман доцније исприповедан у трећем лицу) о Мексику са помало узвишено-империјалног становишта, то јест из тачке гледишта која у мексичком сиромаштву делимично види нешто ниже вредно у односу на матичну културу фокализатора. Година радње романа је 1949. Тада је Мексико био „јефтино место за живот“ са „сјајним куплерајима“ (Бароуз 2012: 5), наводи Бароуз у функцији аутора предговора, чиме конотира супериорну позицију субјекта који може на том месту, као недовољно цивилизацијски узнапредовалом, да плати жељена задовољства, што му не би било тако лако у средини из које долази. Колонијална охолост у понашању према становницима Мексика присутна је као контекст у којем ће се ипак десити нека мала исклизнућа, будући да се у тој позицији рађа и присност са новооткривеним светом:

Сити ми се свиђао. Његови сламови су предњачили по прљавштини и сиромаштву у поређењу са било којима у Азији. Људи су срали на све стране по улицама, а онда лежали и спавали у томе, док су им муве улазиле и излазиле на уста. Предузимљиви појединци, често лепрозни,

ложили су ватре на угловима улица и кували одвратне, смрдљиве безимене бућкурише, које су продавали пролазницима. Пијанци су спавали по тротоарима главне улице, и пандури их уопште нису узнемиравали. Имао сам утисак да су сви у Мексику овладали вештином гледања свог посла (Бароуз 2012: 6).

У таквом понешто цивилизацијски „нижем“ свету, Бароуз налази извесну сиротињску толеранцију, која би претпостављено требало да буде део пакета „виших“ вредности. У Мексику сви гледају свога посла, и у оквиру протолибералног поретка дечаци и младићи шетају улицама држећи се за руке, а да нико не обраћа пажњу на њих. Одмах после мале емпатијске екскурзије, аутор предговора/увода враћа се на своју (пара)колонијалну цивилизацијску позицију, наново супериорно констатујући:

Мексико је у суштини био оријентална култура која је одражавала две хиљаде година болести, сиромаштва, деградације, глупости, баналности и психичког и физичког терора. Он је био злокобан и суморан и хаотичан, с карактеристичном хаотичношћу сна (Бароуз 2012: 6).

Цивилизацијски стереотипи изнова овладавају (пара)колонијалном субјективношћу, баш у складу са неким школским примерима уписивања у Оријент (оличен у овом случају у Мексику) онога нежељеног цивилизацијски Другог.⁷ Мексиканци су готово увек код Баро-

7 Разрађујући појам оријентализма Едварда Саида, као дискурса којим Запад производи представу Оријента за сопствене потребе, Зоран Милутиновић закључује: „Знање о другом – научно, историјско, географско, лингвистичко, књижевно и антрополошко – и узрок је и резултат моћи, јер Другог производи тако да с њим никакав други однос осим односа доминације није могућ. Истом операцијом Запад производи и себе, јер Оријент конституише као не-ја, као разлику“ (Милутиновић 2006: 44).

уза лаки за освајање и отворени за плаћени секс. Уз то, представљени су и као лаки на убиству, то јест као људи који без много премишљања своје међусобне обрачуне свршавају ватреним окршајима.

Лијев поглед одлази потом, посредно, у параколонијалном смеру зато што се неће заљубити у једног од тих „лакких“ младих Мексиканаца, него у младог Американца који се затекао у Мексику као студент-стипендиста америчке владе и који такође није одвише „тежак“ за освајање. У прилог „пара“ префиксу у карактеризацији Бароузовог колонијализма иде и чињеница да је понекад присутно демаскирање разлога „заосталости“ мексичког света. Последица је то, размишља на једном месту Вилијам Ли, разноврсног „терора“ који свакако долази од стране оних који су ту цивилизацију користили као ресурс матичних култура. (Пара)колонизаторска субјективност дакле указује на узроке стања ствари у (пара)колонизованом свету, али нема воље да се активно бави последицама неправичног геополитичког устројства.

Колонизација коју спроводи Кристофер (Кеј) из романа *Кад ђаволи ђолеће* кудикамо је отворенија. Кејмановићев (анти)јунак нема натруха параколонизаторског становишта, дакле извесних кочница савести, него ће се трудити да елементе сопственог дискурзивно-империјалног статуса до краја практично употреби. Усвојењем у сивој законској зони, он ће покушати да себи прибави и наследника приватне империје и потенцијалног љубавника. Кеј је склон алкохолу и дрогама: за разлику од Бароузовог романа, овде није реч о дрогама само као о помоћницама у приватном „уживању“, већ се оне користе и за контекстуалну манипулацију другима. Такође, испољава осиноност у перформирању моћи, а занимање су му НВО преваре (што би била огољена употреба колонијалне субјект-позиције). Свом посинку а заправо објекту сексуалне чежње отворено говори: „Видео си

да сам моћан [...] Да сам те ус-во-јио иако то баш и није по закону. [...] Па веро-ват-но слутиш да ово нису чиста посла“ (Кецмановић 2022: 11).⁸ Кеј дуго времена борави у Србији, а још дуже се спремао да дође, тако да је његова телесно-колонијална акција имала велику дискурзивну и практичну инфраструктуру као претходницу.

Кеј отворено тематизује Србе као непоћудан народ који стоји на путу глобалистичке неоколонизације:

Као сада Амери, и Римљани су владали светом, само што је тадашњи свет био мањи – владали су, владали и на крају отишли у курац, као што све на крају у курац оде, па ће да оде и Америка.

Али пре него што су отишли у курац, Римљани су по тадашњем свету гушили буне оних који се курче, као што се данас, на пример, курче Срби (Кецмановић 2022: 38).

То што нема илузија ни у погледу матичне америчке културе разоткрива чињеницу да је Кристофер до краја заробљен у рудиментарном принципу геополитичког тлачења јачег над слабијим. Наравно, свестан је да је свака моћ пролазна, па и она америчка (што не значи да је не треба искористити док траје), те у том смислу излаже пасаже, разасуте диљем романа, у којима „про-рокује“ шта следи после неминовне пропасти тренутно владајуће империје. Бавећи се на једном месту историјом хомосексуалности од антике до данас, Кеј ће добити прилику да изнесе и својеврсну геј-постхуманистичку филозофију о смени цивилизацијских парадигми:

8 Као странац у земљи Србији, Кристофер у почетку сроче српски језик, што је графички функционално истакнуто ломљењем слогова, да би и карактер и речи касније постајали разговетнији.

У праву су десничари, рекао је. Свет стварно одлази у курац.

[...]

Зато ћемо да завладамо ми педери.

И још:

Али владаћемо кратко.

А онда, уместо нас, долазе компјутери (Кецмановић 2022: 132).

Занимљива је ова пророчка генеза будуће колонијалне превласти. У свом захукталом постхуманистичком заносу, Кеј нимало не штеди претпостављено своју страну, то јест „педере“ које поставља као симболичке носиоце нове моћи. Попут Бароуза, ни Кецмановић нема милости према политички коректним светоназорима који би се тицали такозваних еманципаторских политика. Али то не значи да су сами носиоци другачијих сексуалних оријентација подвргнути било каквој дискурзивној дискриминацији или да у роману постоји скривена порука против начела личне слободе. Аутор се у том смислу, кроз Кристоферова уста, на појединим местима труди да провуче малу одбрану хомосексуалности као природне појаве која постоји откад је света и века, или забележене историје, од античке Спарте, преко оргијама склоних старих Римљана, све до данашњих панпорнографских дана. Приметно је и то да је и хетеросексуални полни однос – осим кад се деси једина прича која заличи на љубавну – обележен саблажњивим натурализмом и успостављањем поетички самосвесних веза са порнографијом. Постхуманистичка геополитика није сама себи сврха, већ је у функцији избалансиране карактеризације главног антијунака (примерице, његово „зло“ мотивисано је делимично особеношћу да није до краја „аутовани“ хомосексуалац, што би био део пакета еманципаторских дискурзивних услуга), чиме аутор држи

подједнаку дистанцу од свих неиманентних агенди и не упада у замку једностране адвокатуре било које идеологије.

Однос субјект позиције и злостављаног објекта, или процеса како се од субјекта колонијалног дискурса постаје практични злостављач, код Кеџмановића се именује синтагмом коју ју осмислио Кеј: „духовно дудлање“ (Кеџмановић 2022: 187). Индоктринација коју је у сврху придобијања и духа и тела прошао Младен (други главни јунак романа *Каг ђаволи њолеџе*) наравно није могла дати очекиване резултате. Попут Вилијама Лија у Мексику, и Кеј може да плаћа своје сексуалне фантазије у Србији а потом још отвореније на Тајланду. За разлику од глобалне полупериферије у виду Србије, далеки периферијски Тајланд двоструко је оријентализован, губећи сва „висока“ цивилизацијска својства, те тамо Патаја постаје искључиво „одвратни јебарник“ (Кеџмановић 2022: 228) и тамо нема ликова попут Младена који ће пружити отпор злостављању. Упркос свему, куд год да се крене напослетку ће неминовно искрснути проблем са оним што се не може платити, односно невоља са грешком у иманентно грешној субјективности (нео)колонијалне моћи.

Сџаџус „објекџа“

Најрадикалнији случај употребе објекта у колонијално-еротске сврхе јесте практиковање хегемонског „задовољства“ секса са малолетницима које је недоступно или забрањено у матичним, окциденталним културама. Тематизацијом педофилије као цивилизацијског прекорачења уводи се огољена демонстрација предаторске димензије колонијалне моћи. Неки самосвеснији „објекти“ пружиће касније отпор, док у случају деце нејакне вољности

добиамо најсубверзивнију слику немоћи субалтерних тела да се супротставе злостављачкој фокализацији или пак конкретнијим телесним дејствима.

Вилијам Бароуз, у увода романа *Queer*, упадљиво усмерава поглед на дечаке и малолетне младиће истовремено у естетичке сврхе, али и у сврхе могуће „сексуалне конзумације“:

Момци пристигли са села, у беспрекорном белом лану и сандалама од канапа, с лицем од углачаног бакра и ватреним, невиним, црним очима, налик егзотичним животињама, засењујуће, асексуалне лепоте. Ево једног дечака с оштрим цртама лица и црне коже, који мирише на ванилу, с гарденијом иза ува (Бароуз 2012: 10).

Иако лепоту младих мушких тела декларише као асексуалну, Ерос слабо прикривене „животињске“ сексуалности све време титра у „квалитету“ Лијевог погледа. И после увода, када почне радња романа, прва сцена јесте усредсређивање Лијеве пажње на јеврејског дечака Карла, са разматрањем његове потенцијалне сексуалне сврховитости. Опис овог дечака с почетка јесте пажљиво урађен, попут малог портрета:

Дечак је био плав, лице му је било мршава и оштрих црта, с неколико пега, увек помало ружичасто око ушију и носа, као да се тек умио. Ли никада дотад није упознао никога ко је деловао толико чисто као Карл. Са својим ситним, округлим очима и густом, коврцавом плавом косом, Лија је подсећао на младунче неке птице (Бароуз 2012: 25).

Мада јеврејски дечак неће надаље имати значајну функцију у приповедању, озрачје његове имплицитне сексуалности пратиће Лија у потрази за објектом сопствене жудње, или стратегије завођења коју ће некако успети да реализује.

Младен из романа *Каг ђаволи њолеће* такође је малолетан, има 17 година, дакле није баш дечак али није ни одрасла особа. Код Кеџмановића он неће бити тако пажљиво описан као Бароузови епизодни младићи, заправо нећемо добити скоро никакву директну физичку карактеристику (будући да се роман приповеда из Младенове тачке гледишта у којој се властито тело посматра као туђе), чиме се можда још више буди интересовање за његову појавност по принципу фокализацијски скривеног забрањеног воћа или воајерског минус-поступка. Ако је Младен остао физички мутна слика, један други малолетник добиће изражене лајтмотивске физичке карактеристике. Реч је о тајландском дечаку према којем је Кристофер био развио и праву емоцију:

Причао је о малом тајландском дечаку.
 Ком се обрве и усне смеју и када плаче.
 А ком су очи тужне и када се смеје.
 Који се смеје и када га боли.
 А плаче док гледа лампионе од папира који лебде над морем.
 Зато што ће пламен који гори у њима и осветљава их као звезде пре или касније да згасне.
 А они ће, лагани, ношени ветром, још неко време да лебде.
 Све док се не промене струје ветрова који их носе.
 И док се полако не спусте на морску површину.
 И док, танки и прозирни, невидљиви не потону (Кеџмановић 2022: 56).

Пре него што се тајландски дечак директно појави на наративној сцени, на местима попут горњег када Кристофер евоцира успомену на њега настају лирски пасажии у којима се наслућује и наличје такве лиризације. Иначе је за Кеџмановићев прозни опус карактеристична нео-реалистичка (неоверистичка или неонатуралистичка) трансформација постмодернистичке поетике са упливом

аутентичне лиричности (Перишић 2023а: 307). У овом случају, после узвишене поезије, и неузвраћене емоције, извитоперене стратегије Кејовог завођења морале су да оду у смеру свођења личности на статус натуралистичког објекта. Потоње садистичко кажњавање тајландског дечака претвара лирски предмет меланхоличног обожавања у несувисли натуралистички објект уврнутих стратегија освете. При томе лајтмотивска карактеристика тајландског дечака (изгледа као да се смеје када плаче, делује као да плаче када се смеје) постаје изврсна лирска транспозиција емпатијске нелагоде због наративне ситуације у коју је постављен.

Можда не у истој мери суров, али подједнако колонијалан став према „објекту“ сопственог сексуалног „задовољства“, Кеј ће показати у односу на једног Србина, у којег се додуше није нимало емотивно инвестирао. Ангажман Марјана као кућног помоћника подразумевао је повремене и скоро механичке сексуалне услуге. Међутим, Марјан постоје љубоморан када наслути да ће изгубити статус колонијално-сексуалног објекта. Вулгарни материјализам његовог карактера сјајно је дочаран преко трансфера емотивне реакције на предмет. Марјан наине, док се возе аутом, непрестано с мржњом буљи у ретровизор у којем види сопствену замену, Младена. У симболичком огледалу он хоће инфантно насилним и помало комичким методама да по сваку цену опет угледа себе. Није дакле толико ствар у мржњи према Младену, колико у страху од промењених економских релација. Преко геометрије погледа у ретровизору, помоћу механизма фигуративног обрнутог огледала где се у другом тражи сопствени лик, јасна бива слика употребно порнографских односа међу људима које Марјан једино разуме. Овај епизодни лик потпуно аутоколонијално доживљава себе, док га Кеј, у властитој благој аутохомофобији, посматра као само једног од „педера“, као потрошну робу.

Мада је главни предмет завођења у роману *Queer* добио упечатљиве физичке одлике и добро оцртане карактерне особине, и он ће заправо остати на неки начин у статусу објекта нејаке воље. После свих описа лепих младића и дечака, приповедач Вилијам Ли најзад ће доћи и до Алертонна.⁹ Физички је веома детаљно описан, што би требало да га потенцијално помери ка одлучнијој субјективности. Био је „висок и веома мршав, с високим јагодицама, малим јаркоцрвеним уснама и очима боје ћилибара, које су попримале бледољубичасто црвенило када би се напио“ (Бароуз 2012: 38). Када настане дубљи продор у његов карактер испоставља се пак да је немаран, лењ, повремено изгледа као да се тек пробудио. Личи на „мрзовољно дете које није у стању да открије узрок своје зловоље“ (Бароуз 2012: 45). Главна ствар у његовом карактеру јесте флегматична детињастост: „Алертон се држао пријатељски, без икакве уздржаности или резервисаности, налик детету које још нико никада није повредио“ (Бароуз 2012: 47). Због тога није изненађење ни то што ће се Алертон после мало времена и сексуално препустити Лију, али на начин као да му је све то успут, као део рутине коју он вољно не жели да мења али у којој до краја и не учествује. Током првог секса наиме он реагује „без супротстављања или гађења“, док Ли у његовим очима види „необичну дистанцираност, безлични мир животиње или детета“ (Бароуз 2012: 64).

Алертонова суштинска равнодушност према свему последица је и прихватања подређеног, аутоколонијалног статуса, због разлике у годинама, што за собом повлачи одређену хијерархију у односима моћи. Будући да је Алертон, по свему судећи, петнаестак година млађи

9 У издању романа *Queer* из 2010. године, које је уредио Оливер Харис после ауторове смрти, тврди се да је у нарацији транспонована реална животна прича коју је Бароуз у Мексику проживео са Луисом Маркером, што је фикционализовано у лику Алертонна и Лијевој безнадежној жудњи за њим.

од Лија, на једном месту наратије Ли осећа своје тело као џангризаво, остарело, уплашено у односу на младићево (Бароуз 2012: 80). Са Лијево стране, разлика у годинама изазива благу анксиозност мада то у окорелој колонијалној субјективности не би требало да буде важно (што детектује пукотине у самој тој позицији). Са своје стране, Алертон и кад има истоврсну нелагоду са различитим предзнаком о томе не говори. Уопште, у поступку додељивања малог простора Алертону за вербално изражавање сопствених унутрашњих садржина, осим што се преноси карактерна назнака да он тих садржина вероватно врло мало поседује, конотира се и његово вољно прихватање субалтерне позиције уз уплив извесног флегматичног материјалног интереса.

Попут Лија, и Кеџмановићев Кристофер веома је материјално обезбеђен и не оклева да то и покаже. Док Бароузов Алертон изузетно мало говори, Младен из *Ђавола* не говори уопште. Али, сада то није последица извесних сличности у карактерима младих „објеката“, већ управо супротно. Одабраном формом Младенове приповедне немости (док у претпостављеној „стварности“ он и те како говори, само што су његове реплике изостављене), Кеџмановић ствара имплицитну метаприповест о објектовом освајању статуса субјекта. Младен и на формалном нивоу романа одбија да учествује у хегеомном програму употребе себе у сврхе ауторитарне субјективности, како би сачекао моменат да пажљиво планираном акцијом „проговори“ као нови, оснажени и аутономни субјекат. На плану метанаративних стратегија завођења, формом се од почетка јасно сугерише да Младен неће, за разлику од слабовољног Алертонa, подлећи Кејовим декадентним насилничким удварањима, осим у једном више хомоеротском случају, што ће само бити окидач да настави са одлучнијим даљим одбијањем озбиљнијих хомосексуалних радњи.

Младен не само да није слабовољан као Алертон, него је баш у јакој вољности његова главна карактерна црта. Пре финалног субјект-објект обрачуна, Младен и на микроплану показује да је, за разлику од Кеја, успешан у сопственим стратегијама завођења усмереним према младом Анђи, која је била дошла на Марјаново место кућне помоћнице у Кејовој кући, да би се Младен потом заљубио у њу. Након стратегија завођења, Младен се показује веома вештим и у стратегијама ослобађања. Када Младен пребије Марјана након што је овај покушао да га сексуално напаствује, Кеј му говори: „Видео сам како си сјебао Марјана, рекао је. Ти ниси сероња као ја, ти си спреман да убијеш“ (Кецмановић 2022: 186). Тиме антиципира тријумф уврнуте воље, овога пута Младенове и заправо његов успех у оном за шта сам није имао снаге.

После преломне сижејне тачке која се одиграла на Тајланду (Младен је успео да се реши Кеја фингираним самоубиством које је пажљиво режирао), одвевши га у Америку, Кејов отац, а Младенов „сурогат-деда“ његову вољност описаће следећим речима:

Не делујеш као педер, рекао је. А чак и да јеси педер, ниси пичка.

Гледао сам како трпиш батине, рекао је. Видео сам издржљивост и мржњу. Али и стрпљивост с којом мржњу обуздаваш.

И још:

Док не дође тренутак за освету (Кецмановић 2022: 267).

У особеним Кецмановићевим наративним (псеудо) цезурама, израженим употребом овога „и још“, постиже се ефекат метанаративног појачавања чврсте сижејне структуре али и наглашавања јунаковог карактерног портрета. Управо ће Младенова стрпљиво планирана и дочекана освета бити доказ његове рационално уврнуте

вољности. Објекат који ће веома много научити из извиперених стратегија завођења којима је био подвргнут постаје амбивалентни субјекат који ће умети да преокрене ствари у своју корист и да надаље, као свежа крв Империје, потенцијално или настави да перформира стечену колонијалну моћ или да је подрива користећи је за сврхе дискурзивног ослобађања објеката који су остали подређени.

Меланхолија завођења

Ма како уврнуто звучало, у перверзним стратегијама завођења ипак се тражи нешто друго. Оне постају другостепено ишчашене зато што се испоставља да добрим делом заправо нису онакве какве су биле на први поглед. Самим тим и колонијалне позиције са којих се спроводе показују своју рањивост.

Бароуз у уводу/предговору романа *Queer* објашњава да је Лијева мексичка потрага била потрага за *контракцијом*, за *публиком* као синегдохом шире заједнице, за *признањем* сопственог значаја у њој. Алертон је живи симбол, и те како физички важан, али ипак битнији за нешто изван њега самог:

Има нечег чудновато систематичног и несексуалног у његовој [Лијевој – И. П.] потрази за одговарајућим сексуалним објектом, док прецртава једног потенцијалног кандидата за другим на листи, која као да је направљена имајући у виду крајњи неуспех. На једном веома дубоком нивоу он не жели да успе, али ће урадити све могуће да избегне истину о томе да он заправо не трага за сексуалним контактом (Бароуз 2012: 14–15).

Дубоком Бароузовом аутокритичком увиду о сопственом роману мало шта има да се дода. Лијева очај-

ничка потреба за причом, за комуникацијом, заправо је потреба за контактом који не мора да буде, и суштински и није сексуалан. Приповедачево брбљање као стратегија завођења указује да се трага за правом *шемом*, али та тема не постоји, односно и сам Ли је свестан да ју је немогуће наћи, што не значи да ће се у тој немогућој потрази зауставити. Ма како парадоксално звучало, неуспех је једини могући али и жељени резултат.

И у самом тексту романа *Queer*, после ауторског предговора, каже се: „Ли је знао да у Алертону не може да пронађе оно што жели“, да би се додало да од тога што жели не може ни да одустане (Бароуз 2012: 80). Мада је Ли како-тако „добрио“ Алертоново тело, младић је безнадежно индиферентан према свему, па и према Лију: „Алертон је могао сатима да седи, не радећи апсолутно ништа“ (Бароуз 2012: 101). После тужно рутинских прихватања Лијевих физичких нежности, убрзо почиње и процес дистанцирања: „Алертон није био довољно *queer* да би омогућио опстанак реципрочне везе. Лијева наклоност га је иритирала“ (Бароуз 2012: 77). Незаинтересовано флегматично, Алертон у исто време и ужива у сексу са Лијем и гади се тога. Али, с друге стране, младић није ни бесловесни сексуални плаћеник, не би му било пријатно да до краја искоришћава Лија. Зато постижу фер споразум о путовању у Јужну Америку, где Алертон има слободу да сексуално општи са женама, уз услов да два пута недељно буде и са Лијем. Потрага за решењем немогућег односа удружена је са потрагом за дрогом јахе, што је у пренесеном смислу и последња нада у суштинску комуникацију између Лија и Алертона, у могућност некаквог односа. Трагање за идеалном дрогом, као трансхуманим помагалом у остварењу немогуће утопије, бива наравно безуспешно, што повратно и другостепено карактерише и сам повод због којег је потрага за дрогом покренута.

Пред крај романа у једној сцени из Јужне Америке маестрално се коначно сажима безнадежност Лијевог и Алертоновог односа, при чему колонијална политика завођења доживљава потпуни пораз:

Лија су од дугог ходања болели сви мишићи. Био је јако уморан. Пребацио је руку Алертону преко груди и прибио се уз њега. На додир Алертоновог топлог тела, из Лија је потекло осећање дубоке нежности. Прибио се још ближе и нежно помиловао Алертонa по рамену. Алертон се раздражљиво померио, одгурнувши Лију руку.

„Хајде, опусти се и спавај“, рекао је Алертон. Окренуо се на своју страну, леђима окренут Лију. Ли је повукао руку ка себи. Читаво тело му се згрчило у шоку. Полако је ставио руку под образ. Осетио је дубок бол, као да има унутрашње крварење. Сузе су му потекле низ лице (Бароуз 2012: 129).

Након овог потресног посредног унутрашњег крварења, које све говори, следи помало нагли завршетак романа, наративно изненада сасечен. Такав крај је морао бити унеколико арбитран јер би се Лијев и Алертон однос надаље могао перпетуирати у својој истости и Лијевим новим метафоричким унутрашњим крварењима, без икакве наде у промену. Остаје само да се у епилогу, у једној сновидној сцени, Ли овога пута фантазмагорично суочи са одмаклим Алертоном чиме свест даје одушка задовољству и болу меланхолије немогућег завођења.

Премда по принципу психолошке хипертрофије незадовољавајућег задовољства презасићен сексуално-порнографским дискурсом, у односу Кеја и Младена из романа *Кад ђаволи њолеће* из различитих разлога такође није ствар искључиво у сексу. На једном месту, Кристофер то и „признаје“. Поводом Младенових едукацијских сексуалних егзибиција са плаћеним женама, Кеј му говори:

Знаш зашто ми је битно да се не заљубиш?, питао је.
Зато што се надам како ћеш да дођеш памети. И заљубиш се у мене (Кецмановић 2022: 134).

Међутим, Кристоферу је много пре него Лију, можда и од самог почетка, јасан резултат акције раскошне стратегије завођења. Када се прецизно прати сиже постаје уочљиво да је он, несвесно и свесно, организовао сопствено убиство жудећи за трагичким прочишћењем. За разлику од Лијевог лирског унутрашњег крварења, Кристоферово ће бити натуралистичко и буквално спољашње. Обучавајући Младена у руковању оружјем (где један минуциозан детаљ карактеристике пиштоља да пуца укриво служи за раскринкавање јунакове подсвести, али и пружа прилику писцу да чеховљевски прецизно увече механизам своје приче), Кеј је заправо припремио сопствени крај, властиту ултимативну стратегију самозавођења где је успешан исход био загарантован. Сви побочни покушаји, укључивши и злоупотребе дрога као јалови трансхумани излет у простор немогућег, јесу представа за сопствену нечисту савест у одумирању. Као што је Бароуз „открио“ да на дубоком нивоу његов главни јунак не жели да успе и да ће урадити све да се не би суочио са тим, тако и Кецмановићев Кристофер што више одмиче у наративној присили на остварење свог плана све се више у томе запетљава, очајно несвесно и свесно остављајући „хинтове“ који ће тај план осујетити. Кеј је толико огрезао у све грехове да би му било какав успех био највећа казна. Његова једина награда и једино могуће искупљење јесте смрт.

Због тога, одмах после горенаведених речи следи једна слика у којој се сјајно дочарава меланхолија Кристоферовог (жељеног) неуспеха. Наиме, у Младеновој свести све време обитава паралелни референтни систем који прати ликове из дома за незбринуту децу, из света

који му је једини био доступан пре него што је илегално усвојен. Тај свет њему боље објашњава појаве из новог универзума саблажњиве стварности у ком се обрео. Слика која се јавља из пређашњег света посредно наговештава или говори све о Кристоферовој пропасти у садашњим и будућим стратегијама завођења, као нешто што је од почетка засновано на slabим или скоро отвореним картама, на нади без покрића:

А док је то говорио [мисли се на Кристофера – И. П.], кезио се као Мића Превара када сву кинту истресе на сто. И каже:

Отпратите ме, слободно, имам пар седмица и ништа више. Па када сви одустану, са стола покупи своју кинту и туђе чипове.

А онда намигне.

И мада не мора – покаже карте.

Да сви виде како је стварно имао само пар седмица.

И ништа више (Кецмановић 2022: 134).

На половини романа, у чврсто импрегнираној структури, Кристоферова нада подвучена је као безнадежна, као она која хоће саму себе да поништи у самоубилачком пориву. Његова стратегија, будући истовремено и ауторитарна и инфантилна, јесте самосвесна блеф-стратегија јер антијунак слуги или добро зна да после тога – у лепој антиципацији исхода – неће остати „ништа више“. Заправо, на крају романа од Кристофера ће остати само референца, постаће епизодни лик у Младеновој свести, попут ликова из дома који су му, док је био принуђен да живи са Кристофером, служили као палимпсестно искуство за сналажење у билдунгс нарацији. Ово поовско двапут речено „ништа више“ боји трагичким шти-мунгом Кристоферов лик, али и посредно деконструише његову колонијалну позицију као ишчашено недејствену,

као стратешки ћорсокак у којем попут домског Миће Преваре открива карте иако не мора.

За разлику од меланхоличне ноте Кристоферовог самосвесно неуспешног декадентног завођења и нужних трагичких тонова који се при томе јављају, фигура Младена као новог Фортинбраса оцртава приповедачки лук о успеху чврсте воље и стаменог карактера чиме и неоколонијална политика доживљава мали али јасан пораз. Фигура излаза из зачараног круга сваке врсте завођења као лажи, или психолошки империјалне употребе моћи, указује да потрагу за истином свакако ваља тражити изван тог круга. Излазећи из књижевности, као оснажени субјекат који је успешно прочитао шта је ваљало стварносно ишчитати, Младен излази из нејаких стратегија остварења уврнуте жеље и посредног креирања немогућег света. Било каква дискурзивна употреба утопије резултирала је само унутрашњим и спољашњим крварењима или паралишућим меланхолијама, саблазан истине налази се негде другде.

ЛИТЕРАТУРА

- Бароуз 2012: Вилијам С. Бароуз, *Queer*, превео Дејан Д. Марковић, Београд: Ренде.
- Бароуз 2018: Вилијам С. Бароуз, *Разјовори*, изабрао и приредио Флавио Ригонат, превели Мина Ригонат и Флавио Ригонат, Београд: ЛОМ.
- Гордић Петковић 2000: Владислава Гордић Петковић, *Коресијонденција: њокови и ликови њосјјмогерне њрозе*, Нови Сад: Студентски културни центар.
- Градац 2009–2010: Тематски број часописа *Градац* о Вилијаму Бароузу, приредио Дејан Огњановић, Чачак, год. 37, бр. 173–174.
- Кецмановић 2022: Владимир Кецмановић, *Кад ђаволи њолејше*, Београд: Лагуна.

- Милутиновић 2006: Зоран Милутиновић, *Сусрети на њрећем месту: Оіледи из шеорије и иншеріреіаије*, Београд: Гео-поетика.
- Перишић 2013: Игор Перишић, *Ушоија смеха: Видови комике и смеха у романима „Мрїве душе“ Николаја Гоіоља, „Уликс“ Џејмса Џојса и „Злаїно руно“ Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник.
- Перишић 2020: Игор Перишић, *Срїски (о)квир: ирилози за чиїање срїске књижевности у свейлу квир шеорије*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Перишић 2023а: Игор Перишић, *Књижевност и либерална мисао*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Перишић 2023б: Игор Перишић, „Метасексуална или квир бајка: прича ’Лизогуз воли муз!’ Саве Дамјанова“, *Нова мисао – часоїис за савремену кулїуру Војводине*, бр. 59, 71–77.
- Шене 2006: Berthold Schoene, „Queer politics, queer theory, and the future of ’identity’: spiralling out of culture“, in: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. Ellen Rooney, Cambridge: Cambridge University Press, 283–302.

Igor Perišić

TWISTED STRATEGIES OF SEDUCTION:
THE NOVELS *QUEER* BY WILLIAM BURROUGHS
AND *WHEN THE DEVILS FLY* BY
VLADIMIR KECMANOVIĆ

Summary

The presentation of the work is organized in four segments. The first one introduces the literary-historical context in which the novels that are the subject of analysis appeared in order to notice how the selected writers used strategies of scandal and subversion with goal to wake up their own national literatures in a certain way. The second part deals with the modes of colonial focalization in the

novels *Queer* and *When the Devils Fly*, either those that come from the instance of the author and the implicit author, or the narrator and the characters in the novels. At the same time, the neo-imperial politics of looking at the „object“ of sexual joy also speaks indirectly about the ways of manifesting real neo-colonial power strategies. Based on the reexamination of the subject position, in the third part attention is directed to the status of the object as an object of strategies of indirect colonial or direct erotic seduction in order to describe the possible paths of the object for its own liberation. The fourth part summarizes the general meaning of the used textual mechanisms with an emphasis on the metaphysics of emotion that was achieved. The seduction strategies turn out to be second degree twisted because, for the most part, they weren't really what they appeared to be at first glance. Consequently, the colonial positions from which they are carried out show their vulnerability.

Key words: queer theory, postcolonial theory, storytelling process, subject/object relationship, William Burroughs, Vladimir Kecmanović.

Александар В. Петровић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за германистику

УДК 821.163.41.09-31

КЕЦМАНОВИЋ И ДЕ ЛОРИЗОН: ОТАЦ У САВРЕМЕНОМ РОМАНУ

Промјене друштвених односа током протеклог вијека највише су се одразиле на промјену породичних улога, изазивајући кризу породице и идентитета уопште. С обзиром да улога оца није само породична улога и да отац има огромну симболичку снагу, она је у књижевности одувijek завређивала велику пажњу. Анализом романа *Каг ђаволи њолеће* Владимира Кецмановића и романа *Књија крви* швајцарског аутора Ким де Лоризона желимо да дођемо до сазнања на који начин савремени роман приказује улогу оца и како види ту улогу у савременом свијету. С обзиром да се овдје ради о два различита типа романа, који потичу из различитих културних миљеа, обрађују различите теме, али и оба свједоче о томе како аутори виде садашњи свијет и у њему улогу оца, у компаративном поступку, сагледавши њихове сличности и разлике долазимо до закључка да те сличности и разлике имају свјетоназорни аспект: тамо гдје је за Кецмановића криза очинске улоге симптом краја свијета, ту је за де Лоризона пут ка коначном ослобођењу.

Кључне ријечи: промјена друштвених односа; породичне улоге; књижевност; отац; савремени роман; Ким де Лоризон, Владимир Кецмановић

* aleksandar.petrovic@ff.ues.rs.ba

Промјене друштвених односа током протеклог вијека највише су се одразиле на промјену породичних улога, изазивајући кризу породице и идентитета уопште. Што се тиче умјетности, а посебно књижевности, промијењена улога оца завриједила је највише пажње. Јер, улога оца није само породична улога. Отац има огромну симболичку снагу која, културолошки гледано, знатно надмашује његову породичну улогу. Тако у хришћанству налазимо Бога-Оца, оце и праоце, свете оце, у психолошком смислу отац је виђен као вертикала, стуб, темељ и угаони камен сваког здравог идентитета, а у функционалном смислу он је хранитељ, одгајатељ, заштитник и гарант опстанка. Осим овакве, изразито позитивне улоге, ништа мање није позитивна улога оца ни када је он препрека која мора да се савлада како би дошло до еманципације сина. Све је ово нашло мјеста у културним творевинама од античког, преко хришћанског, па до данашњег, постхришћанског, времена.

Ова велика симболичка улога се посматра као дио патријархалне културе, у којој је ова улога створена и у чијем се оквиру одржава. (в. Бовоар 1982) Слабљењем патријархалне културе слаби и улога оца, те слика оца у књижевности постаје све негативнија. Отац је у критици патријархалне културе најчешће тиранин и лажни ауторитет. Сматра се да он своје мјесто и улогу добија незаслужено, само по устаљеном хијерархијском културном моделу владајуће патријархално-хришћанске матрице. Са друге стране, он тај модел одржава кроз религиозне, државне и друштвене институције. Отац је члан породице који представља крутост, непомирљивост, безосјећајност. Он нема емпатију, њежност, самилост, те се види као проблем тамо гдје се повлађивање квалификује као љубав. Осим тога, негативна страна оца је и његова

одсутност. Он може да буде одсутан емотивно и психички, ради својих унутрашњих ломова или пак због незаинтересованости за породицу у дјецу, а може бити одсутан и због презаузетости послом, али и зато што је добровољно или присилно напустио породицу или је погинуо у рату или у некој несрећи.

Отац кога нема је у њемачкој литератури изузето истражен феномен, понајприје због огромног губитка мушкараца током Другог свјетског рата. (в. Шулиц 2007) Одрастању дјецe без очевa допринио је и феминизам и генерација шездесетосмаша којој је један од прокламованих циљева био борба против оца, лажног ауторитета и симпатизера националсоцијалиста. Томе треба додати и огроман број развода и живот у алтернативним заједницама (нпр. хипи-комуне). Од мноштва психолошких проблема које може добити дијете које одраста без оца, а које нема замјенску фигуру, најјучљивијих се тиче идентитета:

Die lang anhaltende bzw. dauerhafte väterliche Abwesenheit in der Kindheit bedingt dann eine eingeengte und verunsicherte Identität, wenn keine weiteren befriedigenden Beziehungen zu einem anderen Mann (z. B. älterer Bruder, Onkel, Stiefvater oder Großvater) möglich wurden. Entsprechend resultierten daraus Bindungs- und Beziehungsstörungen.^{1 2} (Шулиц 2007: 118)

Отац је својом улогом нудио сигурносни оквир за породицу у виду прехране, заштите од спољашње агресије и сл, који је омогућавао да и мајчинска функција буде вршена на прави начин. Преузимањем ових, очин-

- 1 У недостатку званичног превода на српски језик, сви цитати су дати у преводу аутора рада
- 2 Дуга одн. трајна одсутност оца у дјетињству условљава скучен и несигуран идентитет, ако нису били могући неки других задовољавајућих односи према другом мушкарцу (нпр. старијем брату, ујаку/стрицу, очуху или дједу). Тиме резултирају поремећаји у везивању за друге људе и стварању веза.

ских, улога од стране друштва кроз различите друштвене институције учинило је очинску улогу још релативнијом. Осим тога, јачањем феминистичке идеологије, која много мање полаже наде у породичне, него у друштвене механизме, и интересовање дјецe се помјерило са оца на друштво, тражећи у друштву механизме своје заштите.

У књижевности је улога очева виђена прије свега као улога чувара традиционалних вриједности. Како традиционалне вриједности бивају уздрмане, тако се и њихова улога мијењала. То се највише рефлектовало кроз породичне ломове, а посебно кроз однос отац – син. У овом породичном сукобу испливава, осим личног, и сукоб два вриједносна система. Син мора да савлада оца како би наметнуо нови вриједносни систем, али истовремено, као будући отац, он тада постаје носилац и чувар тог вриједносног система у односу на своје потомке.

Сигурно најпознатији отац старовисокоњемачке књижевности је Хилдебрант, који одлази са Отокаром на Исток и оставља жену са тек рођеним дјететом – Хадубрантом. Након тридесет година, отац и син се сусрећу на бојном пољу. Отац препознаје сина, али син не зна оца. Син изазива „лукавога Хуна“ одн. свога оца, а овај, поштујући ратничку част, не одбија двобој, који се, у овој пјесми, која је у оригиналној форми остала недовршена, вјероватно завршио трагично по сина. Јунаци се налазе у судбинској ситуацији, која неизбежно доводи до сукоба. У *Пјесми о Хилдебранту* видимо да је код Германа слијеђење вођи веће од оданости породици и дјечи, а јуначка част већа од родитељске љубави. Ова пјесма, у каснијим, средњовјековним, верзијама, под утицајем хришћанства, има помирљив крај. (в. Ђорђевић 2003) Германско-јуначки и средњовјековно-хришћански вриједносни систем замијениће грађански. Друго познато убиство дјетета од стране оца у њемачкој књижевности налазимо у Лесинговој грађанској трагедији

Емилија Галоџи. И овдје је вриједносни систем већи од очинске љубави. Отац, чувар грађанског морала и части породице, прихвата да буде извршилац жртвовања свога дјетета и тиме заштити и њену и част своје породице и сталежа. Распад грађанске породице, а тиме и ауторитета оца као вијековног носиоца и чувара грађанских идеала и морала кроз XIX вијек вјероватно најбоље бива описан у роману *Буденброкови* Томаса Мана. И у XX вијеку можемо пратити постепени, али потпуни, распад грађанских идеала. Посебно се ту истиче хипи-генерација, која наставља борбу против очева као против оних који су одржавали национал-социјалистички систем и који су главни кочничари коначног ослобођења од свих стега грађанског морала, што посебно можемо видјети у роману Бернварда Феспера *Пујовање*. Након овог периода и потпуног прелома у друштвеним и породичним односима, у књижевности налазимо очеве који су у многоме трагичне фигуре попут Валтера Фабера у Фришовом роману *Хомо Фабер*, иако с њим свакако списак није коначан.

И у српској књижевности налазимо ликове очева – чувара врховних вриједности. Међу њима је можда најупечатљивији, а с обзиром да потиче из народне јуначке пјесме и онај који највише одражава колективни вриједносни систем тадашњих Срба, Стари Вујадин, који у истоименој народној јуначкој пјесми додуше не жртвује и не убија своје синове, али их храбри да поносно издрже све муке и да се жртвују за врхунске јуначке и хајдучке, а у коначници хришћанске, идеале. Тај вриједносни систем је вијековима одржаван прије свега због скоро потпуне изолованости српске културе од страних утицаја током вијековног ропства под Турцима. Међутим, и код Срба се може пратити како се улога оца полако мијења и како стари вриједносни систем бива изазван друштвеним промјенама, којима се очеви тешко прилагођавају. Можда

се то најбоље види код Аћима Катића, јунака романа *Корени* (1954.) Добрице Ђосића, који прати Аћимове породичне и личне ломове и који наклоност према синонима подређује политичким и партијским идеологијама. Отварање српског културног простора за друге утицаје и изазови пред којима се нашла традиционална, патријархална, култура наставља се и током XX вијека. Можда је тај лом у српском бићу најбоље описан у роману *Очеви и оци* Слободана Селенића (1985.) и у односу оца Стевана и сина Михајла, гдје не може да дође до помирења два погледа на свијет, што се завршава трагично по сина.

И код савременог српског књижевника Владимира Кецмановића очеви очигледно играју велику улогу. У романима *Осама*, *Феликс*, или пак у трилогији *Немањићи*, лик оца и однос отац-син имају централно мјесто. У том смислу није изузетак ни његов најновији роман *Кад ђаволи љолеће* (2022.) у коме Кецмановић наставља да се бави проблематиком односа *отац и син*, овога пута смјештајући причу у једно бизарно окружење данашњице. Са друге стране, исте године, на њемачком језику подручју, појављује се запажени роман Швајцарца Доминика Холцера (Dominik Holzer), који објављује под псеудонимом Ким де Лоризон, под називом *Књија крви* (њем. *Blutbuch*). Овај аутофикциони роман нам представља животну причу и породичну историју младог Швајцарца Кима, ауторовог алтер-ега, испричану у кључу феминистичких и трансродних идеологија, које не циљају само на полну и родну идентификацију, него представљају шири филозофски и свјетоназорни концепт. Анализом ова два романа желимо да дођемо до сазнања на који начин савремени роман приказује улогу оца, а с обзиром да оба романа говоре и о нашој садашњици, и на који начин се види та улогу у савременом свијету. С обзиром да се овдје ради о два различита типа романа, који потичу из различитих културних миљеа, обрађују

различите теме, али и оба свједоче о томе како аутори виде садашњи свијет и у њему улогу оца, у компаративном поступку желимо да сагледамо њихове сличности и разлике и покушамо доћи до закључка, на који начин све те сличности и разлике имају свјетоназорни аспект.

У Кецмановићевом роману, Кристофер (Кеј), богати Американац, узима Младена (Ем), српско дијете, из дома за незбринуту дјецу и жели га усвојити. Кристофер се труди да Младену понуди нови живот, међутим, има само да понуди насиље, манипулацију, мржњу и необуздане полне односе. Он Младена води у стрељану, на ручкове, подводи му проститутке, поклања му најновији мобилни телефон, нуди му испразан живот окружен бахатошћу и јефтином забавом. Како Кристофер ни сам не познаје здрав однос отац – син, сви његови чинови се своде на играње улоге оца, и то онако како ту улогу замишља једна, у суштини, девијантна личност. Младен то све може само нијемо да посматра, потпуно отуђен од себе и од свијета. Ехо његовога гласа можемо да чујемо кроз друге јунаке, али од њега самог ни ријечи.

Кристофер је опсјенут мржњом према свом оцу Билу (Вилијам) и непрестано прича о њему. Он вјерује и да Бил мрзи њега од тренутка од када га је угледао због тога што му је на порођају умрла жена, Кристоферова мајка. Мржња према оцу постаје синоним мржње уопште: „Lako je tebi, Em. Ti oca nikada nisi video. Pa ne znaš šta je m-r-žnja.“ (Кецмановић 2022: 33) Читав његов живот претворио се у кажњавање оца, тако да и његова хомосексуална оријентација има више везе са мржњом према оцу него са наклоношћу према истом полу, јер: „Više od svega Bil mrzi peder-e.“ (34) И Бил мисли да је Кеју најважније у животу било да њега исмије и понизи, те му је усвајањем Младена потурио унука, балканско сироче, као кукавичје јаје. Нешто позитивнији став Кристофер има према својим прецима, дједовима и прадједовима, али то није

онај однос који њега дефинише. Имајући осјећај одбачености и неприхватања, његов цијели живот се дефинише само једним односом, оним према његовом оцу, и само једним осјећањем: мржњом.

Младен уопште нема никакво сјећање на своје биолошке родитеље. Дијете које нема родитељску, посебно очинску, заштиту подложно је да постане плијен предаторима, што се и десило. Због тога квази-родитељски однос Кристофера и Младена само условно можемо посматрати као однос очуха и сина. Овај однос се, с обзиром на околности, прије може сврстати у познати однос зле маћехе и кћери, иако је Кристоферово зло најмање испровоцирано Младеновом појавом и присуством. С обзиром да је Кристофер представљен као представник владајуће свјетске класе, која у позадини држи конце историје у рукама манипулишући људима, нека врста модерног бога, и с обзиром да је одвођење Младена из прихватилишта представљено као нека врста преваре, основа приче неодољиво подсјећа на мит о Ганимеду, кога Зевс отима из Троје и одводи га на Олимп да би му био пехароноша. Слично ће се десити и Бајици у роману *Осама*.

Бивајући у оваквом окружењу, Младену се деси чудо. У односу са служавком Анђом присјетио се неког чудног мириса попут мириса мајчиног млијека. О том мирису прича и Кристофер, али за разлику од Младена, он нигдје не може да га поново осјети. Тај мирис у Младену пробуди сјећање на љубав. Од тог тренутка Младен схвата гдје је и у чему се налази. Овај мотив покреће радњу романа у новом смјеру, иако то неће бити преломни моменат.

Најважнији моменат романа и преломни тренутак у Младеновом животу десиће се када Младен буде пуцао Кристоферу у главу за вријеме силовања тајландског дјечака. Оно, баш као и силовани свијет, плаче кад се смије и смије се када плаче, те овим изразом амбивалентности

трпи оргијање над собом. Оно је и израз апсурдности и парадокса који влада у таквом свијету. Оно је манифестација беспомоћности и вапаја за спасењем. Оно је жртва крајњег стадијума људске охолости. У овом тренутку радња у роману доживљава климакс послје кога ништа више неће бити исто. Чудовиште је убијено и долази до свеопштег олакшања. Остаје само да дође до срећног завршетка. Чином убиства „оца“ Младен постаје Фортинбрас, наслједник краљевства, што му то стари Бил на крају романа и признаје.

Паралела Кристофер – Хамлет, Младен – Фортинбрас се у роману експлицитно наводи и одржава (мото романа гласи: „Не убија онај ко држи нож. Него онај ком остаје империја.“). Хамлет је посљедњи изданак своје лозе као и Кристофер и он то експлицитно и говори. (56) Поред тога, успоставља се и једна друга паралела: паралела односа великих царстава попут Римског, Турског, Америчког. Као што је Кристофер извршио отмицу Младена, тако и Америка врши отмицу цијелога свијета: „Опет је почео да прича о томе како су стари Римљани некада били најмоћнији, као што су сада најмоћнији они, Амери. Па су, као најмоћнији, јebали све остале, што је normalно, али није добро, као што није добро то што jaчи увек јebu слабије“. (175) У овој дистопијској слици свијета питање породичних односа је питање власти, силе, питање смјена цивилизација у малом. Представљање свјетске историје кроз породичну историју није новост још од библије у којој су божански односи представљени управо породичним односима. Однос оца и сина у дуализмима Хамлет – Фортинбрас, Феликс – Феликс, Кеј и Ем добија митско значење улазећи у генетски код историје човјечанства.

Са друге стране, у роману *Књија крви*, Ким, двадесетчетворогодишњи становник града Берна, рођен је као мушкарац, али живи као трансродна особа одн. не идентификује се ни као мушкарац, ни као жена.

Живећи промискуитетан живот као хомосексуалац, не успоставља ни са ким дубљу емоционалну везу осим са својом баком. Она, међутим, лежи у болници и болује од деменције. Желећи да пронађе своје коријене, а немајући могућност да разговара са њом, почиње да јој пише писма. Његов поступак истраживања породичне историје је карактеристичан и по томе што породично стабло прави по женској, а не по мушкој, линији. Тражећи своје коријене, Ким види, као што је то типично за феминистичку и трансродну идеологију, коријен свакога зла у накарадно постављеној, патријархалној култури. Таква култура брине о хијерархијама, неједнакости, насиљу, подређености, структуралним односима припадања/неприпадања, ригидним правилима којима се обликује стварност. Негативној слици патријархалне културе представља се алтернатива: стандардном језику – дијалекат и родно-неутралан језик, мјешавина француског и енглеског, стандардним половима – флудидна џендер идентификација, традиционалној породици – самосталност и комуна, абрахамским религијама – паганизам, патријархату – матријархат. Тако и у овом роману, Ким де Лоризон користи ријечи из бернског дијалекта, који је под великим упливом француског, поједине дијелове романа пише на енглеском, умјесто повратне замјенице „man“ које би сугерисала припадање мушком роду користи неутрално „mensch“ итд.

Једина мушка особа према којој мали Ким има однос је његов отац. Он га описује као недоминантног, финог, осјетљивог мушкарца, који је знао да покаже своја осјећања, који је знао да слуша, али који је јако повучен. У породици владају хладни односи, посебно између мајке и оца. У одјељку названом „Peer“ (отац) каже да је отац сићушан, да мора направити мјеста у кући, да може да стане у мајчину шаку. Када мајка постане ледена вјештица, отац бјежи у кокошињац и прича приче да би

прикрио страх, јер се ужасно плашио. Ким се присјећа да је, када је имао пет година, од оца добио нож – швајцарски перорез са гравуром његовог имена. Међутим, овај знак припадности швајцарској нацији, овај израз наивне очеве жеље да у сину пробуди осјећај припадности мушком, код Кима не наилази на добар пријем. Ким покушава да неспретно затури тај нож. Међутим, он увијек негдје искочи. Сасвим је јасна метафора о потискивању мушког из зоне свјесног, које неконтролисано и невољно искаче као мисли и слике.

Кимов отац, немајући мушку чврстину, бјежећи од женске агресивности, изазива одбојност код сина и овај се идентификује, умјесто са њим, са мајком и мајчинском линијом. Ким усваја небинарни идентитет одн. постаје особа која не жели да се идентификује ни као мушкарац, ни као жена. Кимов однос према сексуалности је у том случају једино могућ: не познајући мушки однос према сексуалности, немајући од кога да га научи, нити има начина да му се он пробуди, Ким постаје хомосексуалац. Хомосексуализам се и код Кристофера и код Кима схвата као удаљавање од биолошке сврхе сексуалног чина одн. од репродукције. Код првог је то схваћено као кажњавање оца тиме што неће имати биолошке насљеднике, а код другог је то испуњење сна о издизању љубави изнад репродуктивне функције сексуалног чина, чиме тај чин добија посебну вриједност и квалитет.

Ким признаје да је од женске линије наслиједио избјегавање причања прича: „Ich merke, dass ich das Kind von Meer und dir bin und weniger das Kind von Peer: Ich habe euer Vermeiden des Geschichtenerzählens geerbt“.³ (Лоризон 2022) Отац природно посједује способност причања прича, а то је управо способност формирања смисла: „Und das Schreiben in der westlichen Kultur, seit Odysseus,

3 Примјећујем да сам више мајчино и твоје дијете, а мање очево: наслиједио сам ваше избјегавање причања прича.

immer der Versuch, ein Zuhause zu finden, das es schon nicht mehr gibt, das es vielleicht erst noch zu erzählen gilt“.⁴ Борба за причу, за владајући наратив, је борба за успостављање нових вриједности. За разлику од прије, када је борба за успостављање нових вриједности била оличена у борби између оца и сина, сада је ово борба између женског и мушког принципа. Ким признаје да женском принципу недостаје таленат за причање прича одн. способност уобличавања система вриједности и смисла. Свијет без оца је свијет без кохерентног наратива, свијет без духовне вертикале око које се тај наратив формира. У таквом свијету се све своди на узимање испразних улога. Док је код де Лоризона ово стање које треба промовисати, код Кецмановића је оно упозоравајуће.

Полазећи од очева – чувара традиционалних вриједности, преко очева тирана и трагичара, који су изгубили сваку животну оријентацију, дошли смо у свијет без очева. Од некадашњих очева остала је само кринка. Кристофер и Бил се узајамно мрзе, а да то никоме није посебно јасно зашто; Кимов отац је повучен и уопште се не мијеша у своју улогу, готово да није вриједан помена, а Младен и не познаје оца. Однос очева и синова се своди на испразне гестове, без суштинског значаја. Очинске улоге се само играју. Чини се да у Кимовом случају, попустљив и саосјећајан отац мора бити прихваћен и вољен. Међутим, то уопште није тачно. Очевима се узима за велико зло не вршење њихове улоге одн. немање жеље ни могућности за успостављање власти над собом и над другима. Синови својим понашањем, својом самодеструкцијом, кажњавају очеве.

Иако је отац „проблем“ још откад постоји књижевност, овај однос и проблем је у савременој књижевности добио сасвим нове облике. Борба против очева је била борба за

4 А писање је у западној култури, још од Одисеја, увијек покушај да се нађе дом, кога више нема, који се можда тек треба испричати.

нови свијет, за рушење старих конвенција, за стварање свијета по мјери синова. Након хипи-генерације нестало је очева против којих се требало борити. Очеви су постајали или сувишни, или напросто нису били присутни. Уколико су присутни, код очева се подстиче усвајање мајчинских особина, промовишу се и широко прихватају пермисивни начини васпитања дјете, што је све у супротности са традиционалном сликом и улогом очева. Артефакти савремене књижевности, како српске, тако и оне на њемачком језику, свједоче и показују нам да је ова измијењена улога оца неочекивано произвела стање које се, на једној страни, види као пут као коначном ослобођењу, не само од оца, него и од сваког другог чврстог оквира живљења, док је на другој страни виђено као симптом краја времена и свијета. У оба случаја и у сваком случају, постоји и сагласност да је љубав остала само као заборављено осјећање које се јавља само у траговима несвјесног.

ЛИТЕРАТУРА

- Атенштет 2011: U. Athenstaedt, D. Alfermann, *Geschlechterrollen und ihre Folgen. Eine soziopsychologische Betrachtung* [ebook], Stuttgart: W. Kohlhammer
- Бовоар 1982: С. д. Бовоар, *Друџи њол*, Београд: БИГЗ.
- Ђорђевић 2003: М. Ђорђевић, *Strömungen und Wandlungen der älteren deutschen Literatur: Beispiele und Erläuterungen*, Sarajevo: Filozofski fakultet.
- Кецмановић 2002: V. Kecmanović, *Kad đavoli polete*, Beograd: Laguna.
- Копеч 2015: С. Koppetsch, S. Speck, *Wenn der Mann kein Ernährer mehr ist. Geschlechterkonflikte in Krisenzeiten* [ebook], Berlin: Suhrkamp.
- Кихлер 2001: P. Küchler, *Zur Konstruktion von Weiblichkeit. Erklärungssätze zur Geschlechterdifferenz im Lichte der Auseinandersetzung um die Kategorie Geschlecht*, Pfaffenweiler: Centaurus Verl.

- ЛФБ 2022: LfB Literaturforum im Brechthaus (13.09.2022.), *Kim de l'Horizon: Blutbuch (Buchpremiere)*, преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=ldL45MsAdes>, приступљено: 12.06.2023.
- Лоризон 2022: K. d. l'Horizon, *Blutbuch* [ebook], Köln: DuMont Buchverlag.
- Петс 2023: Petts, Richard J, *Father Involment and Gender Equality in the United States. Contemporary Norms and Barriers*, London: Routledge.
- Ринкен 2010: B. Rinken, *Spielräume in der Konstruktion von Geschlecht und Familie? Alleinerziehende Mütter und Väter mit ost- und westdeutscher Herkunft*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Фокус 2023: RTV Focus Vranje (22.03.2023.), *focus VR. IV. Borini Knjizevni Dani – Vladimir Kecmanovic KAD DJA-VOLI POLETE*, преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=81VQplQGx6I>, приступљено: 12.06.2023.
- Станојевић 2018: D. Stanojević, *Novo očinstvo u Srbiji. Sociološka studija o praksama i identitetima očeva*, Beograd: Filozofski fakultet.
- Шулц 2007: H. Schulz, H. Radebold, J. Reulecke, *Söhne ohne Väter. Erfahrungen der Kriegsgeneration*, Berlin: Ch. Links.
- Штилер 2012: M. Stiehler, *Väterlos. Eine Gesellschaft in der Krise* [ebook], Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Хартман 2002: U. Hartmann, H. Becker, *Störungen der Geschlechteridentität. Ursachen, Verlauf, Therapie*, Wien: Springer.
- ХР 2022: Hessischer Rundfunk (19.10.2022), *Buchpreisgewinner:in Kim de l'Horizon im Gespräch | Frankfurter Buchmesse 2022*, преузето са: <https://www.youtube.com/watch?v=4SL-veVB3Mk>, приступљено: 12.06.2023.
- Конел 1999: R. W. Connell, *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeit*, Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Aleksandar Petrović

KECMAHOVIĆ UND DE L'HORIZON:
VATER IM GEGENWÄRTIGEN ROMAN

Zusammenfassung

Die Veränderungen der gesellschaftlichen Verhältnisse im Laufe des letzten Jahrhunderts haben sich am stärksten auf die Veränderung der familiären Rollen ausgewirkt, was eine Krise der Familie und der Identität überhaupt ausgelöst haben. Angesichts der Tatsache, dass die Rolle des Vaters nicht nur eine familiäre Rolle ist und dass der Vater eine enorme symbolische Kraft besitzt, hat sie in der Literatur schon immer große Aufmerksamkeit verdient. Durch die Analyse des Romans *Kad đavoli polete* von Vladimir Kecmanović und des Romans *Blutbuch* des Schweizer Autors Kim de l'Horizon möchten wir herausfinden, wie der zeitgenössische Roman die Rolle des Vaters darstellt und wie er diese Rolle in der gegenwärtigen Welt sieht. Da es sich hier um zwei unterschiedliche Romantypen handelt, die aus unterschiedlichen kulturellen Milieus stammen, unterschiedliche Themen behandeln, aber beide davon zeugen, wie die Autoren die gegenwärtige Welt und die Rolle des Vaters darin sehen, kommen wir in dem Vergleichsverfahren unter Berücksichtigung ihrer Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu dem Fazit, dass diese Gemeinsamkeiten und Unterschiede einen weltanschaulichen Aspekt haben: wo für Kecmanović die Krise der väterlichen Rolle ein Symptom des Weltuntergangs ist, da ist für de l'Horizon der Weg zur endgültigen Befreiung.

Schlüsselwörter: Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse; familiäre Rollen; Literatur; Vater; zeitgenössischer Roman, Kim de l'Horizon, Vladimir Kecmanović

Бојан Р. Рајевић*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студент докторских студија

УДК 821.163.41.09-31

СКАЗ У РОМАНУ ОСАМА ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

У раду се полази од подсјећања на Ејхенбаумова запажања о сказу и полемику коју са њим око овог проблема води Виктор Виноградов. Подсјећа се и на Бахтинову концепције о туђој и двогласној ријечи које се, такође, функционализује у анализи Кецмановићевог романа. Указује се и на Лотманово виђење монолога као полилога. Коначно, рад се ослања и на Ходелову концепцију о сказу као мјесту сукоба двају језика као израза различитих система смисла и вриједности. Закључује се да је Кецмановић у сказу пронашао идеалну технику за умјетничко уобличавање неспоразума које његов јунак има са свијетом, али и форму која омогућава њихово превазилажење.

Кључне ријечи: сказ, туђи говор, двогласна ријеч, сказ у сказу, полилог

Већ је из првих реакција на појаву романа *Осама* било видљиво да се моменат његовог звучања наметнуо као поетичка чињеница незаобилазна када је ријеч о Кецмановићевом приповиједању у овом роману. Кусту-

* bojanrjv@gmail.com

рица истиче језик пишчевог дјетињства, говор у коме су изостављени вокали, језик босанских муслимана, Баздуљ поводом *Осаме* говори о дијалекту који „стиче достојанство кад се на њему исприповеда велико уметничко дело“, а Пиштало о Кеџмановићевој истини која „најрадије проговара на уста деце или јуродивих“, о ведром и непобедивом уличном језику, додајући да „мало кад је ведријим језиком испричана тужнија прича“ (Кеџмановић 2015). Овакву перцептибилност језика и говора у овом роману Кеџмановић је остварио користећи се техником сказа. У *Осами* ју је досљедно спровео, али он се њоме користио и прије тога, у причама, прије свега – у причи „Гавро Фердо и Ујко партизан“, која је својим темама, атмосфером, поступком, говором и наговијестила *Осаму*.

Теорија сказа почиње студијом Бориса Ејхенбаума „Илузија приповиједања“ из 1918. године. У њој, Ејхенбаум разматра однос између романа и живе ријечи, тврдећи како „жива реч приповедача тоне у тој гломазној маси, гласа нема“ (Ејхенбаум 1970а: 242). Писци као што је Кеџмановић успјешно демантују ту тврдњу упошљавањем живе приповједачеве ријечи, не само у причама, него и у романима. Ејхенбаум роману који се „не бележи већ пише, и то баш за читање“ (Ејхенбаум 1970а: 242) супротставља бајку која је „у ствари увек импровизација“ (Ејхенбаум 1970а: 242). Он тврди да „ти елементи примитивности чувају се и у писаној новели. Новелиста обично помоћу различитих књижевних поступака настоји да створи утисак директног приповедања, импровизације“ (Ејхенбаум 1970а: 242). Ејхенбауму је у овом раду веома стало да истакне значај импровизације за илузију сказа, па смо у свега неколико реченица истог пасуса избројали чак пет њених помињања. Још једна важна ријеч којом се описује ова техника је илузија: „Писац врло често замишља себе као приповедача и на разне начине настоји да својој писаној речи да илузију приповедања“ (Ејхенбаум 1970а: 241).

У раду „Како је направљен Гогољев ‘Шињел’, Ејхенбаум запажа зависност композиције „од улоге коју у њеном стварању има *субјективни ѿон* ауторов, тј. да ли је он конструктивни елемент који ствара мање-више илузију *ѿриповедања*, или само служи као формална веза између догађаја, па има само подређени положај“ (Ејхенбаум 1970б: 245). И у овом раду Ејхенбаум говори о (не)предодређености појединих жанрова (помиње примитивну новелу и авантуристички роман) за присуство илузије приповиједања, они га, каже, не познају и не изискују (Ејхенбаум 1970б: 245).

Занимљиво је да Ејхенбаум у овом раду један елемент из поезике сижеа, заплет, преноси у област стилистике, запажајући како „композиција постаје потпуно друкчија уколико сиже сам по себи као сплет мотива кроз њихову мотивацију губи конструктивну улогу, тј. ако приповедач на овај или онај начин истиче себе у први план, као да користи сиже само за *зайлети ѿојединих сѿишлских ѿосѿуѿака*“ (Ејхенбаум 1970б: 245, истакао Б. Р.). На овај начин, Ејхенбаум сугерише да се догађајност у композицијама насталим техником сказа са нивоа радње преноси на ниво стила – догађаји постају могући само у језику.

Виктор Виноградов у раду „Проблем сказа у стилистици“ води отворену полемику са Борисом Ејхенбаумом, бивајући, међутим, захвалан представницима „слуховне филологије“ на преношењу овог проблема у „чисто стилистичку раван“ (Виноградов 2009: 76). Кључна замјерка Виноградова Ејхенбаумовој теорији сказа је у томе што у њој „не проучава се структура сказа, већ само његова ‘фонетика’“ (Виноградов 2009: 76). Виноградов сматра да проучавање сказа „не треба темељити на слуховној филологији, већ на ‘синкретичној’, узимајући у обзир све оне конструктивно-језичке елементе, који су у основи лексичке композиције новеле“ (Виноградов 2009: 76). Истиче да „за стилистику је питање улоге приповедача

– проблем семантике“ (Виноградов 2009: 77). За анализу Кецмановићевог романа вриједно је и Виноградовљево запажање о томе како „готово да сваки писани говор садржи у себи елементе усменог, а скоро сваки усмени, ако не спада у кратке реплике, садржи форме писаног језика“ (Виноградов 2009: 77). Виноградов своје замјерке Ејхенбауму аргументује и тврдњом како „усмена реч не само да се артикулише, већ има и уређене форме своје структуре. Уметничке конструкције нагло мењају те постојеће форме усмене речи (које се уливају у писани језик и саме попримају његове елементе)“ (Виноградов 2009: 77–78). Ако је Ејхенбаум поводом сказа истицао импровизацију, Виноградов истиче монолог. Виноградовљева теорија о сказу форме којима се ова техника користи види као стабилније, али, такође, изложене промјенама. Међутим, док су се форме сказа код Ејхенбаума мијењале сâмом склоношћу приповједача да импровизује по узору на приповједаче примитивних облика као што је бајка, код Виноградова до промјена долази усљед међусобних утицаја различитих монолошких форми које постоје у друштвеној пракси: „сказ је уметничка поставка у квадрату, јер он представља естетску надградњу над језичким конструкцијама (монологима), које саме оваплоћују принципе композиционо-уметничког формирања и стилистичке селекције“ (Виноградов 2009: 78). Ипак, ни Виноградов у потпуности не занемарује значај индивидуалног стварања: „Монолог је, пак, сложенија форма, није датост језика као вредности колектива, већ је продукт индивидуалног стварања, иако се и у стилистичком систему говора обично налазе и неке опште норме монолога као вида говора“ (Виноградов 2009: 78). Виноградов ће издвојити четири типа монолошког говора: монолог у функцији наговора, лирски монолог, драмски монолог, монолог изјавног типа. За драмски монолог каже да је то „форма интензивног дијалога са изостављеним репли-

кама“ и то је форма коју ће у свом роману, као једну од стилских доминанти, користити и Кеџмановић.

Виноградов проблем сказа приближава Бахтиновој концепцији о дијалошком контакту који „и јесте права сфера *живој*а језика“ (Бахтин 1967: 254). За Бахтина и појединачна ријеч може бити дијалошки обојена ако се она схвати „као знак туђег смисаоног става, као представник туђег исказа, то јест ако у њој чујемо туђи глас“ (Бахтин 1967: 254). Двогласна ријеч се „у условима дијалошког општења, наиме у условима правог живота речи, неизбежно рађа“ (Бахтин 1967: 255).

На Бахтинова разматрања позива се и Лотман када говори о туђој ријечи у пјесничком тексту. Лотман запажа: „У тексту се све време одиграва полилог различитих система, сударају се разни видови објашњења и систематизације света, различите слике света“ (Лотман 2022: 142).

Концепцију сказа као мјеста сукоба различитих система смисла и вриједности развија и Роберт Ходел анализирајући сказ код Љескова и Михаиловића. Он текст сказа посматра „као супротстављање разних начина употребе језика, који нису само различити стилски слојеви у међусобном конфликту већ на одређени начин изражавају и различите облике егзистенције (менталитета, узора понашања, етичких норми, концепција субјекта“ (Елермејер-Животић 2001: 143). Ослањајући се на Витгенштајна, Ходел ће запазити да „не постоји више стварност по себи, чије се структуре преносе изоморфно у структуре језика“ (Елермејер-Животић 2001: 143), већ се „свет сада разоткрива тек кроз језички опис, тј. ‘само у језичкој интерпретацији’“ (Елермејер-Животић 2001: 144). Додаје се да постоји „конфликт између различитих система смисла и вредности ‘инхерентних начинима употребе језика’“ (Елермејер-Животић 2001: 144). Важна је и Сапир-Ворфова хипотеза „о својеврсним одликама

једне културе кодираним у језику и о условљености 'реалног света' употребом језика" (Елермејер-Животић 2001: 144).

Набројана својства сказа запажена код различитих теоретичара који су се овим проблемом бавили значајна су и за опис Кеџмановићевог романа. Радња у класичном смислу која је код Кеџмановића у вези са ратом, већ се одиграла, прије времена приповиједања, епска епоха је остала у прошлости и сада се нешто ново може догодити једино у језику, неким новим начином именовања већ познатих ликова, предметности, догађаја, чиме се Кеџмановић и користи. У поменутој причи „Гавро Фердо и Ујко партизан“ напетост, а и сукоб, у вези су са питањем „како би Усташу данас звали“ (Кеџмановић 2017: 127) и то је чист примјер преношења заплета са нивоа радње на ниво именовања ликова. Драма се, након скончања рата, настанила у језику и говору, као и у начину на који јунаци једни друге или себе именују. Ејхенбаум (и не само он) посветио је много пажње начину на који Гогољ именује своје ликове. Именовање ликова важно је и код Кеџмановића. Већ у другој реченици *Осаме* сазнајемо како зову приповједача – „И мене зову Писац“ (Кеџмановић 2015: 9). Именовање прати и анегдота у вези с њим, као и саопштавање одређених генерализација на тему тога какви су људи:

Па кад кажу ѿо – Писац – цркну од шеје.

Зайо шо йуно йрићам. А и зайо шо не йишем.

Баш зайо.

Таки су йи људи.

Мада, и да йишем, ојетй би ме йако звали. Зайо шо не знам йисаѿ.

А и да знам – они би рекли да не знам. И јоје би било – Писац.

А и зайо шо, кажу, йуно лажем.

Баш ко йисци (Кеџмановић 2015: 9).

Кеџмановић већ на почетку свог романа успоставља сложену приповједачку ситуацију коју је могуће означити као сказ у сказу. Приповједачка ситуација подразумијева присуство причаоца – Писца који почиње своју причу пуштајући одмах наносе туђе ријечи – његов нади-мак Писац представља туђ говор, што је у роману и експлицитно саопштено. Начин на који људи говоре или би говорили приповједачу помаже да изведе закључке о томе какви су људи. Догађа се оно о чему говори Роберт Ходел: сказ постаје „место на коме се сукобљавају два језика као изрази различитих система смисла и вредности“ (нав. према Елермејер-Животић 2001: 143). Важно је и запажање да „‘неутрална’ супротност стилистици приповедачког монолога *сказа* не мора бити искључиво стандардизовани књижевни језик, јер слојеви стила и начини употребе језика који нису нормирани могу такође да постигну такав степен стабилности да и сами постају ‘неутрално мерило одступања’“ (Елермејер-Животић 2001: 143), што се у Кеџмановићевом роману и дешава са Пишчевим језиком, који далеко од тога да је нормиран, али с обзиром на то да је цио роман њиме испричан, он постаје „неутрално мјерило одступања“ на чијем се фону почињу перципирати острва говорâ који ће бити туђи у односу на његов језик, а с тим у вези и у односу на цио хоризонт Пишчевог искуства. Тако његов говор у тренутку када дође у Сарајево настањују *хийићке*, *хашишари* и сл., а када дође у Њујорк *дијерс*, *ливині рум*, *офис*. Његов монолог постаје полилог језикаâ срединâ које настањује.

Говор других је привилегована тема у Пишчевом приповиједану с обзиром на то да се о њему говори већ на оквирном положају романа, када Писац саопштава своју поетику у малом у којој се експлицитно говори о грађењу своје приче од туђих монолошких форми, гдје је чин индивидуалног стварања у вези са њиховим распоредом, оркестрацијом туђих гласова у својој причи:

Слушаш ша друїи ӯрићају, ӯа ӯажљиво конїаш: Ша ӯрићају безвезе, а ша је инїресанїно?

Па кад ӯи се од ӯої инїресанїної склоїе коцкице – еїшої ӯрића (Кецмановић 2015: 10).

Приповиједање у овом Кецмановићевом роману представља миметизам (раз)говорног чина, укључујући његове пратеће елементе као што су асоцијације и дигресије приповједача. Тако у поступно излагање Пишчеве поетике „упада“ прича о Амери, „шо га зову Хафиз, ијакo Куран никад у руке узo није“ која, опет асоцијативно – јер конструкција приче по асоцијативном принципу гради ефекат спонтаног усменог говора – призива и Меха кахвеђију. Прича о њима двојици је прича о одсуству узајамног слушања којем Писац жели да супротстави слушање као важан елемент властите причалачке поетике. Други важан елемент тиче се селекције материјала која је вођена принципом занимљивости („Конташ ша је од тог занимљиво и ша треба запамтит“ (Кецмановић 2015: 11)), а трећи се тиче композиције („Од тога шoс запамтијo – слажеш коцкице“ (Кецмановић 2015: 11)). Четврти елемент је писање и то је прилика за укључивање још једне инстанце – која је најприје слушалац, а која ће на крају и сама бити писац, додатно усложњавајући концепцију сказа у овом роману на начин што ће додати и трећи језик као израз још једног система смисла и вриједности који се исказује у овом роману. Тај систем припада инстанци коју можемо звати имплицитним аутором или сурогатом писца у самом роману. Он се испољава избором мотоа који наткриљује роман – то је цитат из романа Скендера Куленовића („Како ли даљина свему дадне љепоту“), али и организацијом говора самог Писца, његовим преношењем у писану ријеч. Као што Писац реализује своје намјере у односу на остале јунаке романа, тако ће и имплицитни аутор реализовати своје у односу на самог Писца, бивајући, притом,

својим системом вриједности, много ближи Писцу, него Писац системима вриједности ликова из својих прича.

Сказ у роману, али и у поменутој причи Владимира Кеџмановића подразумејева и одређени хронотоп причања, то је хронотоп сусрета са неким ко дијели исто животно, ратно искуство на простору Сарајева. При том, мотивација приповиједања не произилази само из истовјетног егзистенцијалног искуства, већ и из истовјетног језичког искуства:

*Кад ћујеш некої да іовори іивојіјем језиком – граіо іиі.
Таман да је и влах.*

*Дражи іиі влах од браііа Араіа с којим не мереш двије
ријећи свезаіі.*

Осим на енїлеском.

А једеш браііа с којим мораиш на енїлеском ірићаіі (Кеџмановић 2015: 12).

Роман има једну врсту лажног оквира у вези са боравком Писца и његовог слушаоца у *балијској крћми*, гдје долази до њиховог првог сусрета, одакле прелазе у други локал, гдје је „пива скупа – нејма шансе да се нацугамо па поћнемо брљавит“ (Кеџмановић 2015: 13). Води се, дакле, рачуна о околностима говорног чина, редукује се могућност ентропије у поруци коју писац треба да пренесе.

Мотивација приповиједања бива оснажена и психолошким разлозима – *ірића* коју Писац има да *исірића* је *заједана* – „мући ме, не да ми заспат. А кад заспем – буди ме“ (Кеџмановић 2015: 14). Писац, дакле, почиње причање да би олакшао својој души. Причу коју има да исприча доживљава као универзалну и таквом је и представља свом слушаоцу:

Нејма іиі ііо іо хоћу да ћујеш – директіне везе са мном.

А ойейі, некад ми се ћини – има више везе од свеіа іо се мен десло.

И са мнош, и са друштим.

Можда – и с шобом (Кецмановић 2015: 14).

Писац држи и до оригиналности, он неће да „прића о наким добрим власима и добрим балијама, шо су усред рата једни другима помагали“ (Кецмановић 2015: 15), рачуна да се писац „и таких прића наћито“ (Кецмановић 2015: 15). Тако се и прича о „напирлитаној старки“ која долази у касабу „сам шо се завршијо рат“ да „скупља приће о добрим људма у лошим временима“ (Кецмановић 2015: 16) претвара у причу о оном што је Писцу занимљиво: о томе како се „проширла прића да је та кока Титна унука“ (Кецмановић 2015: 17). Ејхенбаум је поводом Гогоља говорио о мимици смијеха која се смјењује мимиком туге (в. Ејхенбаум 1970б: 257), а то се догађа и у Кецмановићевом роману – хумором који контрапунктира мелодрамском казивању приповједач у његовом роману динамизује приповиједање и обезбјеђује му занимљивост.

Већ на почетку приче о Баји Осами Писац заузима иронијску дистанцу у односу на чаршијске приче, а онда, посредно, и у односу на чаршијски систем вриједности. Да би се та дистанца заузела, упошљава се двогласна ријеч – *деї*, у којој се сукобљавају намјере Писца и средине у чијој је лексиси та ријеч, такође, заступљена, али у значењу искривљеном *машиџрафањима*. Различита интерпретација ријечи је искоришћена за отклон од система вриједности средине:

Мали ши је Бајо дијо из деїовске фамилије.

А кад каем деїовске, мислим – сїварно деїовске. Јок – деїовске у џрићи.

Није ши код нас ко у Сарајву, да свако море машиџрафити как је деї.

Ево – сад у Сарајво да одеш – уїозно би више деїова неїо шїо их има на вас дуњалуку.

Гиџава Турска њи је – шо се дејова њиче – за Сарајво њиџкин дим.

А код нас њуј нема лајања. Мала касаба – све се зна.

Ак си деј – ње њи је њарџак!? (Кеџмановић 2015:25).

Посредством туђе ријечи сугерише се и афирмативан однос према јунацима романа. Тако се нпр. Писац користи Муратовим ријечима како би аргументовао позитиван вредносни суд о Халиди-хануми, да би, одмах затим, наглашавао изузетност лика Мурата. Посредством карактеризације његовог лика наговијештени су епски обриси свијета о којем ће се приповиједати:

Мурат њи је дијо њудо. Не знаш јел њејши јал јаџи.

И њамеџан дијо, ко суза.

Само – њусџа нарав.

Да је сџијо кџија њиџаџи – џај диџи дијо њрави хаџиз!
(Кеџмановић 2015: 26-27).

Туђа ријеч се упошљава и онда када је потребно изразити негативан емотивни ангажман спрема појединих јунака:

И њредсједник оџиџине, и њарџијски секретџар, ња њак и хођа – сви су нон-сџој нешо њроџив њеја срали.

Те ваки је, џе наки је (Кеџмановић 2015: 27)

Сукоб међу системима вриједности Писца и чаршије видљив је и из односа према Хасану. И тај сукоб се одиграва кроз двогласну ријеч која у једном тренутку садржи подругљиве намјере чаршије, а у сљедећем афирмацију Хасановог лика од стране приповиједача:

Сјеџам се – чиџава се њарџија заједавла:

Па ради Хасан?

Оснива.

Ал, мал-џомало – основа је Хасан (Кеџмановић 2015: 27-28).

Кецмановићев Писац је невеликог образовања, али има све наративне компетенције, изузев што не зна да пише. Тиме је сугерисана његова веза са усменошћу, преко ње и са епским свијетом. Међутим, не треба занемарити ни његову везу са писменошћу. Пишчев однос према књизи увјерава у истинитост Виноградовљевог запажања о томе да сваки усмени говор садржи форме писаног језика. Говорећи о свом основном образовању Писац ће рећи:

Јебо школу и књиге.

У ствари – јебо школске књиге.

Романе сам вазда волијо ћиџајџи. Шио оне с џирафике, шио оне из дибљијоџеке. (Кецмановић 2015: 33).

Склоност писаном језику и доводи до тога да приповједача почну да зову Писац. Преко његовог сказа „у народну употребу продиру остаци књижевног говора у изобличеном виду“ (Виноградов 2009: 80-81), он стандардни језик преноси на себи разумљив кôд, на сличан начин као што ће касније у роману за свијет и јунаке *Проклејте авлије* тражити (и наћи) пандане у својој касабџи.

Просторно премјештање Писца из своје махале у Сарајево доводи до тога да приповједач овлада „мангупским фазонима у прићи“ (Кецмановић 2015: 44). У Пишчевом приповиједању слика Сарајева се гради из двоструке перспективе самог Писца. При доласку Сарајево се описује с обзиром на искуство живота у својој, неименованој махали, да би, одмах потом, услједио и поглед из времена које ће доћи након тога – из Америке:

Сарајво, ко свака већа махала – маћеха ђоку који никој не зна.

А још џрије џадна јер – џо сам овден, у Амерки сконџо – иџак није довољно велка да би џе људи џусџили на миру (Кецмановић 2015: 35).

Ем кока хиљаду ѿуѿа више, ем – шод се рекло – ѿуно еманципованих.

Добро, кад би ѿо мјерио с овијем шѿо је садена настѿало, а ѿоѿошов с овом Амерком, све ѿи је ѿо још било касабѿа (Кеџмановић 2015: 36).

Искуство живљења у различитим срединама у приповиједаном времену допушта приповиједачу да се у приповиједану слободно креће дуж временске осе – од свог дјетињства до времена приповиједанја и дуж просторне – од махале до Америке. Међутим, поријекло својих „мангупских фазона у прићи“ лоцира у Сарајеву, његов сказ проговара сѿм о себи, присутна је метајезичка свијест – Писац је свјестан посебности свог жаргона. Смисао избора тог жаргона налази своје оправдање и у чињеници да је са Сарајевом повезан најљепши период сопственог живота, отуд и „активан (и меланхоличан) однос према језику *касаве*“ (Пауновић 2016: 276). Приповиједач има меланхоличан однос према том свијету, а онда и према језику којим је тај свијет једино и могуће реконструисати и сачувати.

Хронотопу Сарајева контрастиран је хронотоп чаршије, периферије. Посредством сказа се огољава сукоб система вриједности јунака и чаршије и приликом давања имена Муратовом сину:

Питам га:

Како ћет се син зват?

[...]Бајазид – нормално!

[...]Да није сѿаре, здоѿ онијех балија доле – назво би ѿа Милош, ѿа да цркну од муке. (Кеџмановић 2015: 56-57).

О вези између сказа и периферије говори Слободан Владушић поводом романа *Кад су цвейшале ѿишке* Драгослава Михаиловића са којим Кеџмановићева *Осама*, осим одређења за сказ, дијели и меланхоличан однос

према језику и простору са којим је тај језик у вези. Владушић (2017: 176) запажа:

„Сказ као стилизација усменог приповедања у писаном тексту, није тек неутрални приповедни поступак. Он недвосмислено упућује на простор периферије. Усменост је, наиме, децентрирана у односу на писменост, што потврђује и став Бартона Пајка који каже да „писана историја почиње са градом“ (Pike 1981: 6). Одавде произилази да са настанком писмености, усменост постаје нешто периферно у односу на урбаност, па самим тим и сказ упућује на периферију, било града, било државе.“

Да и у Кеџмановићевом роману сказ упућује на простор усмености и епског, говори и начин на који Мурат говори о тек рођеном сину:

*Милош-деј јунаћко кољено, шо сасјеца влахе на дуљуке...
Војвода Бајазид – шо далије на колац најтйиће... (Кеџмановић 2015: 58).*

Мурат овдје антиципира удвајање Бајиног лика, „продубиће се кобним поистовећивањем Баје са ликом Бин Ладена, које ће његово име додатно удаљити од сопствености“ (Пауновић 2016: 284). У том удаљавању од сопствености и лежи један од узрока трагедије у Кеџмановићевом роману.

Утицај система вриједности преовлађујућег у култури на начин именовања јунака огледа се и у начину именовања Мунировог и Есминог сина. Мунир хоће свом сину да надјене име Здравко.

*Јер је, кажу, сконйио как йолийћари муслимани дају ђеци каурска имена.
Биће – даб доказали да нису нацијоналистйи.
А Муниру се сйјело найредовайй у служби (Кеџмановић 2015: 65).*

И у томе је разлика између Мунира и Мурата. Мунир прати доминантне идеолошке оријентације у напору да и сâм постане модеран – „покушавајући да пронађе одговор на питање ко је, модеран човек се окреће идеологијама, које му нуде одговор на то питање“ (Владушић 2017: 178), док се Мурат „не супротставља само конкретном идеолошком сукобу који се наслућује у роману, већ и самој идеолошкој оријентацији као таквој, која у модерности има значајну улогу“ (Владушић 2017: 178). На тај начин, Мурат, а уз њега и Писац, остају јунаци периферије, немодерни јунаци које занимају само жене.

Отпор оном што чини доминантно знање епохе добија свој израз и у језику Писца. Око ријечи које чине амблеме тог знања (*комѝромис*, *ѝеноцид*, *дијалекѝика*), Писцу је потребна помоћ његовог слушаоца – сâм на тај начин маркираних језичких јединица он не може да се сјети управо зато што брижно његује неспоразум са доминантним знањем епохе.

Писац, Мурат и Хасан пружају отпор према било каквој идеологији што се огледа у Пишчевом ставу који саопштава на једном мјесту: „Па ти сад контам да у тој политици, ак си паметан, и мораш бит против свег, а ни за ша“ (Кеџмановић 2015: 70).

Хасан је лик који у махалу долази из Мостара, дакле – из града, који је, центар у односу на махалску периферију, те је, као такав, предодређен да буде модеран јунак. Он се, међутим, у ту модерност уклапа онолико колико је потребно да не дође у неспоразум са свијетом у који долазе остали јунаци. Свијет који се обликује у *Осами* је свијет између традиције и модерности у који се јунаци, са више или мање успјеха, уклапају, прихватајући, увијек парцијално, све оно што тај свијет собом доноси.

До трагедија у роману долази када јунаци напуштају периферију, када кроче у свијет модерности – када Мурат

уђе у политичке размирице са Муниром и када се Баја поистовјети са Осамом Бин Ладеном, односно са Тамиллом из *Проклеће авлије*. Писменост не доноси срећу, напротив, њен продор у свијет усмености и периферије, за њу неспреман, доводи до хаоса. Мурат ће прелазак граница простора који детерминишу немодерност и незаинтересованост за политику платити животом. Малог Бају прелазак истих граница, додатно продубљен преласком преко границе која дијели стварност и фикцију, у случају поистовјеђивања са Андрићевим Тамилом, води у лудило. До неспоразума у свим случајевима долази услед прекорачења граница својственог им простора.

Просторне границе у роману прелази и Писац, међутим и када прелази границе, њему је веома важно да у свијету који му је стран има неког са ким се може споразумијевати на свом језику, на свом коду. То је више пута потенцирано у роману. Поменули смо потенцирање истог језика при сусрету са слушаоцем у овом роману, али питање језика се потенцира и на другим мјестима у роману, рецимо у сцени у амбасади, гдје Писац долази да тражи визу:

А вако – ем нисам знао како се зовем, ем ме обрадова кад ми се ѿај момак обраѿи на нашем, и ѿо ѿако да нејма шансе дај сѿранац... (Кецмановић 2015: 266).

Па ме један друѿи нешо на енѿлеском уѿиѿа.

А ја, ко с нокѿа:

Шас реко?!

Сѿаде се ћиѿива амбасада скуѿѿаѿи и церакаѿи (Кецмановић 2015:268).

Са преласком у Њујорк, мијења се и језик приповједача, његово приповиједање бива запљуснуто англицизмима које постепено усваја, прилагођавајући их свом

језику (*ливині рум, ђей-леї, офис*). Долазак у Америку мијења перспективу приповједача, па му све у вези са завичајем сада изгледа веће и боље од оног на правом Менхетну.

На претпостављено питање слушаоца „шо се у своју махалу не врнеш?“ (Кеџмановић 2015: 361), Писац даје одговор којим одређује своју позицију у времену приповједања:

*Е – заїо – јаране – шо їи за ме їам више неїма мјестїа.
Тамо сам мјестїо изїудиїо їуно їрије неї шо сам овде дошо.
Ко шо їа овден нисам сїеко. Нїї ћу їа икад сїећ* (Кеџмановић 2015: 361).

Као и Љуба Сретеновић, и Писац се налази у стању лимба између епске свијести и модерности (в. Владушић 2017: 184), међутим, док је за Сретеновића повратак могућ у случају рата, за Писца више не постоји ни таква могућност. Писцу је преостало да се кроз причу, сан и сјећања враћа у период када је био најсрећнији и окружен најбољим људима.

Опредјељење за сказ и ту налази смисао или, бар, један од смислова. Постоји потреба да се реконструише одређени свијет. То је могуће учинити само на језику тог свијета, на његовом дијалекту. Отуда у *Осами* језик Пишчевог дјетињства, говор у коме су изостављени вокали, језик босанских муслимана. У том језику, који није само језик, већ је у њега кодирана и цијела једна култура, па и реални свијет, по Сапир-Ворфовој тврдњи, садржан је и идентитет Писца. У Њујорку, гдје сада борави, језик је једини траг тог идентитета и отуд радост када се сретне са неким с ким може на свом језику говорити, *їшаман да је и влах*.

Неспоразуми које има са свијетом, а то су, показале се, неспоразуми са модерношћу, такође, долазе из сукоба на нивоу језика, најприје – у својој махали, гдје се сукоб

са средином огледа у коришћењу истих ријечи у различитим значењима од стране средине и од стране Писца, на примјер ознака *деї* има једно означено за средину, друго за Писца – средина деформише изворна значења ријечи, а самим тим и вриједности, затим у Сарајеву, ту се о лошим међуљудским односима саопштава директно. Додуше, назначавача се да је тако „у поћетку“ (Кецмановић 2015: 35). Писац додаје: „И кад сам први пут у Сарајво дошо – мен се ћинло да су сви исто обућени“ (Кецмановић 2015: 40). Из перспективе проживљеног, одмах спознаје да није тако било: „Било је ту разлике, само је ваљало уоћит“ (Кецмановић 2015: 40). У Кецмановићевом роману се, са великом упорношћу, афирмише порука о потреби упознавања Другог. И ту сказ добија своју улогу. Кецмановићев Писац посједује задивљујућу језичку интелигенцију по чему га је, такође, могуће, упоредити са приповједачима Драгослава Михаиловића – у стању је да мијења језичке максе у зависности од средине у којој се нађе, да усваја и служи се различитим језичким, али и стилским компетенцијама. Језик босанских муслимана и англицизми прилагођени Пишчевој говорној перспективи нису једини стилски регистри који настајују Кецмановићев роман. Говори се и о *далмошком језику* који је за Писца најљепши језик који је икад *ћуо* (в. Кецмановић 2015: 352). Њиме говори Бланка, дјевојка коју је упознао у Сплиту, и доживљај ње у Пишчевом виђењу преноси се, метонимијски, и на њен језик. Када од ње тражи књигу, пошто ради у библиотеци, Писац је у стању да одмах промијени свој стилски регистар из усмености у писменост: „Ја би наку књигу – тако нешо сам јој реко, ал фино, ко шо се у књигама кае, да звучим шо ућеније“ (Кецмановић 2015: 352).

Успостављен је паралелизам између Бланке и Муратове Ивоне, обје бјеже од примитивизма, на који бијег ни Мурат, ни Писац у том тренутку нису били спремни,

што је причу о Мурату, напосљетку, и учинило трагичном, а Пишчеву меланхоличном, с тим да Пишчеву депатетизују *манџујски фазони у њрићи*, који су остали.

Комика, која је иманентна сказу, а која настаје као посљедица отклона од језичког стандарда, проширује композицију Пишчеве меланхоличне приче за један ведрији слој. Отуд и утисак Владимира Пиштала да је мало кад ведријим језиком испрличана тужнија прича.

Владимир Кеџмановић је у роману *Осама* искористио бројне могућности које му је отварао техника за коју се определио. Сиже једне тужне приче испрличао је ведрим, манџупским језиком који је у роману присутан од корице до корице. Пошто је тај језик у својој нарацији успио да стабилизује и учини неутралним мјерилом одступања, отворио га је и за наносе туђег говора и двогласних ријечи. Туђи говор је у Кеџмановићевом роману у функцији присуства Другог који остаје непознат уколико му се не приђе с отвореношћу и жељом за разумијевањем. Туђа ријеч у овом роману је и ознака модерности према којој се успоставља амбивалентан однос који се креће у распону од одбијања да се у тој модерности учествује не би ли се очувао властити идентитет, остало у свом простору, до повременог и, увијек, парцијалног и селективног њеног прихватања.

При свему томе, сказ функционише и као „мјесто сукоба двају језика као израза различитих система смисла и вредности“ (Ходел), али и као мјесто које је у стању да различите језике, различите системе вриједности држи на окупу. Парадоксалност изабраног наративног поступка дијели и Кеџмановићев роман у цјелини: *Осама* је, осим о Баји који је умислио да је Бин Ладен, и прича о осамљености, али и упутство о томе како је осаму могуће превазићи – спремношћу да се чује глас Другог и да се саслуша његова прича.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1967: М. Бахтин, *Problemi poetike Dostojevskog*, Београд: Nolit.
- Виноградов 2009: V. Vinogradov, „Problem skaza u stilistici“, *Polja*, LIV, 458, 75–85.
- Владушић 2017: С. Владушић, „Елементи епског света у роману *Кад су цвећале ѿикве Драгослава Михаиловића*“, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, 65, 1, 175–185.
- Ејхенбаум 1970а: В. Ејхенбаум, „Илузија приповедања“, у: Z. Gavrilović i S. Lukić (ured.), *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Prosveta, 241–244.
- Ејхенбаум 1970б: В. Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев *Ѕинјел*“, у: Z. Gavrilović i S. Lukić (ured.), *Poetika ruskog formalizma*, Београд: Prosveta, 245–263.
- Елмерејер-Животић 2001: О. Ellermeyer-Животић, „Сказ – место сукоба двају језика као израза различитих система смисла и вредности“, *Књижевна исџорија*, XXXIII, 113–115, 143–152.
- Кецмановић 2015: V. Кецмановић, *Osama*, Београд: Laguna.
- Лотман 2022: Ј. Лотман, *Анализа ѿесничкој ѿексиа – сѿрук-ѿура сѿиха*, Београд: Логос.
- Пауновић 2016: А. Пауновић, „Осама Владимира Кецмановића – у нутрини омаме“, у: *Црѿе и резе, [књ. 8], избор радова са Књижевној конкурса Андра Гавриловић*, 276–288.

Bojan Rajević

SKAZ IN NOVEL OSAMA
BY VLADIMIR KEĆMANOVIĆ

Summary

This paper analyzes the narrative technique known as *skaz* in Vladimir Kećmanović's novel *Osama*. The analysis begins with a review of theoretical insights into this storytelling technique, as derived from Russian formalism and contemporary researchers like Robert Hodel. These insights are then applied to examine the meaning and function of *skaz* in Kećmanović's novel.

The novel is notable for its distinctive language and discourse. It is written in the Bosnian dialect, which stabilizes within the narrative and becomes a neutral language for conveying the story. Against the backdrop of this language, foreign words become marked linguistic units, introducing systems of meaning and values that are foreign to the narrator. The narrator establishes a dynamic relationship with these linguistic elements.

The analysis reveals the coexistence of epic and modern elements in the novel, with the narrating subject existing in a state of limbo between them. It is concluded that this narrative technique proves ideal for artistically shaping the misunderstandings that arise between the subject and the world. Moreover, it is found to be effective in overcoming these misunderstandings by having the capacity to incorporate various languages and systems of meaning and values within itself.

Keywords: *skaz*, foreign discourse, dialogic word, *skaz* in *skaz*, polylogue

ПРЕРЕГИСТРАЦИЈА И ПАРЦЕЛАЦИЈА У РОМАНУ *КАИНОВ ОЖИЉАК* ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА И ДЕЈАНА СТОЈИЉКОВИЋА

Фокус наше анализе представља роман *Каинов ожилјак* Владимира Кецмановића и Дејана Стојиљковића, дакле у старту говоримо о двогласју у ауторском говору. Главни лик је Иво Андрић, првенствено у својој дипломатској служби у Берлину уочи Другог светског рата, али иманентно и писац преко чије се дубоко сензибилне природе преламају страхоте рата који се слути. У раду су примењени критеријуми лингвостилистике, која се у првом реду бави стилематичношћу, тј. начинима структурисања стилема као формално и/или семантички онеобичајених јединица, но није занемарена ни стилогеност, односно, књижевни ефекат. Најпре анализирамо интерференцију ауторског и туђег говора у оквиру књижевноуметничког стила, затим смо анализирали стилску интеграцију нелитерарних текстова (административних и публицистичких) у литерарни. Такође, анализирамо и парцелацију коју одређујемо као интонационо и позиционо осамостаљење неког реченичног конституента и показаћемо како је ритмички потенциран синтаксички склоп парцелисаних реченичних чланова и клауза примаран, а њихово комуникативно (семантичко) истицање је секундарно.

Кључне речи: пререгистрација, интертекстуалност, интердискурзивност, парцелација, рашчлањеност, нерашчлањеност, стилематичност, стилогеност

* tanjarusimovic@yahoo.co.uk

1. УВОД

Књижевноуметнички стил разликује се од свих других стилова јер поседује естетску функцију. Говоримо о уметничком тексту, тј. о посебно оствареној структури нарочито организованих језичких елемената. Језик је полазиште и средиште у тумачењу књижевног дела, но језичка грађа у књижевном делу доживљава метаморфозу, односно преузима друге и другачије функције, зато и истичемо да књижевноуметнички стил обједињује исказе које управо одликује језички ексклузивизам. Дакле, природни језик чини уметничку грађу књижевности, али она ту грађу преобликује у свој другостепени језик уметности, односно другостепени семиолошки систем у којем се отвара дубинска перспектива од вертикално уланчаних еквивалентних јединица (види Лотман 1976). У том смислу, стилистика проучава афективне чињенице језичког система. Различита одређења значења речи *стил* можемо свести на *евалутивна* и *дескриптивна*. Евалутивна значења стила су у ствари скупови обележја који нечији стил издвајају од осталих, од неупадљиве средине. Са друге, дескриптивне стране, стил се описује као скуп тих дистинктивних обележја која му и дају одређени идентитет. Из тих разлога наводимо и тврдњу да стил неког текста карактерише *избор* скупа језичких обележја између свих могућности једног језика (Кристал 1987: 66).

Фокус наше анализе представља роман *Каинов ожиљак*¹ Владимира Кеџмановића и Дејана Стојиљко-

1 Овај роман први пут је објављен 2014. Радња се дешава уочи избијања Другог светског рата и односи се на берлинске дане Иве Андрића, као опуномоћеног посланика Краљевине Југославије у нацистичкој Немачкој. Дане за које је он сам тврдио да су му били најтежи и најмучнији у животу. Посебно издање из 2019. садржи додатак од две приповетке које су

вића, дакле у старту говоримо о двогласју у ауторском говору. Главни лик је Иво Андрић, првенствено у својој дипломатској служби у Берлину уочи Другог светског рата, али иманентно и писац преко чије се дубоко сензибилне природе преламају страхоте рата који се слути. Роман је својеврсна посвета Андрићевом ремек-делу *Проклеџа авлија* и параболо о злу у свету који се руши. Поред ликова који су базирани на историјским личностима у роману је и имагинарни Штефан Крајски, чудна мешавина оријенталног и германског, који је конципиран као фиктивни узор за настанак Карађоза. Крајски је човек који је убио бољи део себе, те носи Каинов ожиљак греха.

У раду су примењени критеријуми лингвостилистике, која се у првом реду бави стилематичношћу, тј. начинима структурисања стилема као формално и/или семантички онеобичајених јединица (Ковачевић 2015: 45-46) но није занемарена ни стилогеност, односно, књижевни ефекат. На једној страни, књижевност као уметност може користити сва језичка средства из свих других функционалних стилова, те говоримо о *ипереистирацији*. Овај термин преузима се из англосаксонске стилистике који означава могућност присуства било којег регистра у књижевноуметничком регистру. „S jedne strane takav postupak stvara dodatni nivo značenja književnoumjetničkog teksta, dok sa druge strane preuzeti elementi u novom okruženju poprimaju nove karakteristike, odnosno novi semantički i stilistički potencijal“ (Katnić Bakaršić 1999: 37). На другој страни, као вид онеобича-

претходиле писању романа, а за свог главног јунака имају Андрића: Кецмановићева *Турска вазна* и Стојиљковићеве *Мриве ствари*. За њима следе есеји о Андрићевој дипломатској каријери, његовом односу са Милицом Јовановић и нацистичкој држави у којој се наш нобеловац обрео као амбасадор. Све је обogaћено фотографијама из тог периода, од којих се неке први пут стављају на увид јавности.

вања стандарднојезичке форме, наилазимо на *парцелацију* реченичних чланова и зависних клауза. Парцелација реченица представља један од типова у поступцима осамостаљивања којима се постижу „преломи и интервали у интонационој линији којима се читаоцу дочарава хијерархија у мотивским низовима какву му предлаже приповедач“ (Симић 1978: 34–35). С тим у вези анализирамо језик савремене књижевности, тј. књижевноуметнички стил у првим деценијама 21. века тако што се, пре свега, задржавамо на стилематском аспекту истраживања, који подразумева „истраживање форми стилема, тј. начине оформљења стилема“ (Ковачевић 2000: 323). Но, како је стилем носилац стилистичке или структурно-стилистичке информације језичке јединице он обавештава „о стилистичком потенцијалу форме, о њеној стилистичкој уређености, обојености, изражајности, експресивности“ (Тошовић 1988: 105).

2. ПРЕРЕГИСТРАЦИЈА (ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ И ИНТЕРДИСКУРЗИВНОСТ)

Роман *Каинов ожиљак* састоји се од пролога *Сйазе*, затим три поглавља: *Немири*, *Речи*, *Несаница*, и епилога *Лица*. Већ самим поднасловима сугерише се сусрет ауторског двогласја са туђим говором. То значи да се поступци пререгистрације у овом роману на макростилистичком плану намећу као једна од стилских доминанти, те у раду најпре анализирамо стилску интеграцију нелитерарних текстова у литерарни, другим речима, интертекстуална анализа односи се на дијалошку природу текстова и представља присуство туђега говора у ауторском, док се интердискурзивност посматра као последица прожимања жанрова (функционалних стилова).

2.1. У раду анализирамо *инџерџекџиуалносџ*, односно, речима Бахтина, начин на који се говор других утискује у ауторски говор. Бахтин сматра да је *џуђи џовор* врста синтаксичког шаблона који у језику служи за преношење туђих исказа и за њихово укључивање, управо као туђих, у везани ауторски контекст са већим или мањим степеном аутентичности. Постоје посебна дискурсна средства којима се ови степени тачности и пристрасности испољавају у жанру (цитати, парафразе, препричавање) зато што се у говору аутора неће појавити сав туђи говор већ његови изоловани елементи у ауторском модификовању (Бахтин 1980:132-134).

Најпре наводимо примере у којима се сусрет ауторског и туђег говора одвија у оквирина *књижевноуметничкој сџила* и то у виду цитата и парафраза:

A1) Цитати:

(1) *Свијеџ је џун џага...*

Рекао је Хитлер.

Или је то рекао неко други?

Свијеџ је џун џага...

Пред њим више није био Адолф Хитлер, неталентовани сликар који је од аустријског каплара аванзовао у канцелара и господара рата и мира. Пред њим је био неко непознат који каже:

Бој је кукавица и лажов (К/С 2014: 17, 18).

(2) „Грешка џри избору џрофесџе се свуда џлаћа, али ниџде џако скуџо и џешко као у диџломаџској служби. У друџим џозивима неко ко је залуџао може да осџане неџримеђен у мноџџџву, да џева у хору, у којем џевање ниџи улейџава, ниџи џа квари, џако да џеџов џлас и слух нико не може да џровери. У диџломаџџи је човек најџеран да џре или касније самосџално насџуџи и џокаже какав је и џџа уме. Ко не џоложи џај исџиџ џосџаје комична и џраџична фиџура у једном џослу, који није кројен за џеџа и коџа не може да се

ослободи, олујина која дуго илуја на води. То тпрује живој, иојкојава душу, сивара несрећу иоседне врсије. Кроз тај необично шежак иосао, који и иод најбољим околностима исирљује и деформише, људи се кваре и иосијају мизантропи и иошеницијалне самоубице“

Иво Андрић, Знакови поред пута (К/С 2014: 23).

(3) *„Чудна јага од Мосара прага*

Све од лани, иа ево до сада...“ (К/С 2014: 220).

(4) *Мајка која је повила векну хлеба и пева јој, као уснулом чеду:*

Ој, иолуде, мој иолуде... (К/С 2014: 249).

(5) *Ошуд иде муфтија,*

У руци му кутија

А у другој дијела свећа

Гони Шваде све до Беча! (К/С 2014: 289).

У примеру (1) цитирани делови су спорадични, истакнути су курзивом, али и ијекавицом. Они пресецају ауторски говор и алудирају на приповетку *Мусиафа Маџар*, која се и помиње, али и наговештава алузијама. Пример (2) фигурира као мото поглавља, представља цитат из дела *Знакови иоред иуја* Ива Андрића, те се стиче утисак да је у роману *Каинов ожиљак* дат ситуациони контекст настанка овог записа. Порекло цитата је и назначено у роману, али је и сам цитат истакнут и курзивом и наводницима. Примери (3, 4, 5) јесу цитати опште познатих песама, дакле реферира се на заједничко знање које се са читаоцима у већем степену сигурности дели, те није потребно осим курзивом даље наглашавати туђи говор. Дакле, као туђи говор у оквиру књижевно-метничког стила фигурирају прозни и поетски одломци и док се у примеру (1) туђи говор пластичније преплиће са ауторским, у осталим примерима су оштре контуре које диференцирају туђи од ауторског говора.

A2) Парафразе:

(6) Са малом задршком он крену за шефом протокола, неупадљивим ситним човеком. Тек тада, као сама од себе, у њему искрсну мисао о Дантеу... и о Вергилију, који га води дубоко, у мрак. Међу потопљене људске грехове. У наказни левак историје. Нема наде... помисли Андрић. У паклу нема наде (К/С 2014: 13).

(7) Милош му је причао о Хитлеру. Рекао му је да је вођа великог немачког Рајха био веома срдачан јер му се допало како је Црњански извештавао из Берлина у време кад је био аташе за штампу у посланству на чијем је челу он сад дошао (39).

(8) И демон који је изазивао: Шта ако је ово ноћ у којој се машта до краја остварује? И ако му пред ногама, од ватре спасен, лежи управо Франц Кафка? Радозналост је пресудила у овој тешкој и неизвесној борби, помогавши стиду да победи страх. Барем ова брука неће га надживети (29)!

(9) Пошто би фратар своју причу причао на самртном часу, овоземаљски свет који описује претворио би се у савремену визију пакла, из подземног гротла изнесену на површину, међу живе људе који вековима сагоревају у овоземаљским мукама.

Проклета авлија.

Први део Божанствене комедије, из надреалног, оносветовног, пребачен у реални, историјски контекст! Као изврнута рукавица (49).

(10) Тако се посланик Андрић повремено осећао управо као онај Ђамилов Џем Султан, ког је домовина одбацила, добронамерни га сажаљевају, а непријатељи ликују над његовом бесмисленом судбином. А повремено као сам Ђамил, који је умислио да је оно што није (53).

Туђи говор као парафраза уткан је у ауторски говор у примерима (6-10). Та испреплетаност је суптилна и адаптирана – или се дискретно наводи извор: у њему *искрсну мисао о Дантјеу... и о Вергилију; Милош (Црњански) му је љричао о Хиллеру, ако му љред нољама, од ваљре сљасен, лежи уљраво Франц Кафка; Тако се љосланик Андрић љовремено осећао као онај Тамилев Цем Султан... а љовремено као сам Тамил; или врло директно: Проклеља авлија, љрви део Божансљивене комедије. На тај начин ни просечном читаоцу не промакне парафразирани туђи говор који није истакнут никаквим графостилемом, али је општепознат и препознатљив овако већ најављен: Нема наде... У љаклу нема наде; Рекао му је да је воља великој немачкој Рајха био веома срдчан јер му се дољало како је Црњански извешиљавао из Берлина у време кад је био аљаше за шљамљу у љослансљиву на чијем је челу он сад дошао; Барем ова друка неће ља надживељи; Пошљо би фратљар своју љричу љричао на самрљном часу, овоземаљски свей који ољисује љрељвориио би се у савремену визију љакла, из љодземној љрољла изнесену на љовршину, мељу живе људе који вековима саљоревају у овоземаљским мукама; из надреалној, оносвейовној, љребачен у реални, исљоријски конљесљ; (...) кој је домовина одбацила, добронамерни ља сажалевају, а нељријаљшељи ликују над њељовом бесмисленом судбином; (...) који је умислио да је оно шљо није. Дакле, за дубље разумевање и потпунији доживљај уметничког текста потребно је да читаоци деле заједничко знање које подразумева класике књижевности, што текст чини богатијим асоцијацијама. У дубљим структурама романа наилазимо и на рефереирање на суматраизам Милоша Црњанског, односно на повезаност свега у свету, на спој неспојивог. Но, и овде је водиља Андрићева мисао да тај спој може бити и ужас космичких размера, те аутори вољени том идејом смештају „стамболског Караљоза у Хитлеров Берлин и тако*

спојивши два наоко неспојива ужаса“ (Кецмановић: novipolis.rs.intervju/27387).

2.2. Аутори у свом тексту реконструирају конвенције жанра, па се у самом тексту могу уочити различити типови текстова, односно различити стилови или регистри. У овом раду термин *интердискурзивности* користимо у значењу које одређује Ферклоф истичући да интердискурзивност настаје као последица мешања жанрова приликом чега настају нови, хибридни жанрови (Fairclough 2003: 34-35). Циљ рада је показати како се у прозном уметничком тексту интегришу публицистички и административни стил. Сваком дискурсу, без обзира на функционални стил којем припада или облик у којем се налази, иманентно својство је да комуницира, да преноси поруку. Видовсон истиче да је дискурс скуп комуникативних сврха које представљају основу текста и мотивишу стварање текста (Widdowson 2007: 6). Из тог разлога најпре наводимо примере уплива административног стила као вида туђег говора у ауторски књижевноуметнички стил.

Б) Административни стил

У систему функционалних стилова опозицију књижевноуметничком представља административни стил,² пре свега због своје неекспресивности, стандардизације и унификације. „Стандардизација подразумева примјену јединствених норми приликом састављања докумената, а унификација једнообразну израду са максималним бројем заједничких елемената“ (Тошовић 2002: 359).

2 Подстилови овог стила су законодавно-правни, пословни, дипломатски, индивидуално-потврдни, кореспонденцијски. Иако је најчешће у писаној форми и усмена форма има своју фреквенцију.

(11) Односи доброг суседства као и жива привредна измена доброга између Немачке и Југославије одговарају потпуно жељама и намерама Краљевске владе и ја сам нарочито почашћен што ми је Краљевска влада ставила у дужност да рад мога претходника на том делу наставим а у циљу продубљења и учвршћења тих пријатељских односа и узајамног поштовања које влада између оба народа.

Дозволиће, јосјодине канцеларе Рајха, да уверим Вашу Екселенцију да ћу све своје снаге јосвешћити шом задатку који јредставља један од значајних циљева сјољне јолићке моје владе. Слободан сам изразићи наду да ми бланаклона јодршка Ваше Екселенције неће недосћајати у извршењу јријатне ми дужности. (К/С 2014: 12-13).

(12) *Од јрисаједињења Аустрије Рајху и од окупације Албаније од сјране Италије, Јујославија је и војно јвоздено сјетинућа у немачко-италијанска клешћа Осовине. Те чињенице је у Јујославији јолићичар свестјан колико и обичан човек. Тај осећај, који се не да јорећи, да је Јујославија ухваћена у немачко-италијанска клешћа, јреовлађује данас у сваком Јујословену који јолићички мисли и осећа. Рибрентова управа, поверљиви извештај. Берлин, 16. августа 1939. К/С 2014: 239).*

(13) *Сјановнишћиво Берлина осећа у време сјољнойолићичкој расјиривања мржње, јосетју јујословенској кнежевско-намесничкој јара као јоновни знак дубокој јријатљесјива између Јујославије и Велике Немачке и као даљи дојринос миру у Европи (К/С 2014: 151).*

Пример (11) представља *дијломатски јовор* Андрићев пред Хитлером, издвојен је белинама и наглашен курзивом. Пример (12) је мото другог дела романа, представља *јоверљиви извешћај* и наведен је извор, такође је издвојем курзивом, док је пример (13) такође наглашен курзивом и представља *јројлас* грађанима. Административни стил

је присутан у роману у виду цитата, и ма колико се они изворно одликовали документарношћу, у контексту романа, али и потоњег времена, они добијају иронијски призвук понављања историјских прилика и чињенице да не учимо на грешкама из прошлости.

В) Публицистички стил

Публицистика је активност која прати и анализира актуелне појаве и проблеме свакодневног живота у конкретним друштвено-политичким, економским, идеолошким, културним и образовним условима. Она представља снажно средство агитације и пропаганде, те битно утиче на формирање јавног мњења, погледа на свет и активности институција и појединаца. Информација која се путем медија пласира мора бити у једноставној и јасној форми јер је намењена широком кругу примаца, а битна карактеристика публицистичког текста је актуелност (види Тошовић 2002: 299–304). Што се публицистичког стила инкорпорираниог у ауторски говор тиче, заступљене су кратке форме – разгледнице и рекламе:

(14) *Тек сам стињао у ову лијеју варош која својом сјеверњачком свежином њодсећа на давнашњи Ускрс, када сам њрви њиј видео Краков.* (К/С 2014: 43). (Разгледница за Зденку Марковић)

(15) А Милошу је послао поштанску карту: *Ево ме у Вајмару на хаџилуку* (К/С 2014: 72).

(16) Рекламне плакате:

УШТЕДИТЕ ПЕТ МАРАКА НЕДЕЉНО

И ВОЗИЋЕТЕ СОПСТВЕНИ АУТОМОБИЛ (К/С 2014: 180).

ЈЕДАН НАРОД, ЈЕДАН РАЈХ, ЈЕДАН ФИРЕР (К/С 2014: 181).

И док је садржај разгледница у примерима (14 и 15) издвојен белинама, наглашен курзивом и доприноси дочаравању спутаности Андрића који не може да се измести из позиције у којој је, а мора бити; рекламне плакате (примери 16) су истакнуте великим словима и белинама и њима се наглашава притисак који Андрић тешко подноси у Берлину уочи Другог светског рата. И уплив публицистичког стила као туђег говора дат је у форми цитата.

На овом нивоу анализе могло би се рећи да је усаглашавање стилова двају аутора, односно глачање резова у тексту изазов сам по себи, но ауторима није био циљ да читалац не препозна разлику: „Били смо спремни чак и на то да, уколико нам текстови испадну наглашено различити, јасно одвојимо Дејанова и моја поглавља. Изгледа да нас је усагласило само Андрићево дело, које нам је било путоказ, између осталог и стилски“ (Кецмановић: novipolis.rs.intervju/27387).

3. ПАРЦЕЛАЦИЈА

Парцелацију одређујемо као интонационо и позиционо осамостаљење неког реченичног конституента. „Интонациони моменат у поступку аутономизовања језичке јединице која се парцелише редовно се остварује њеним стављањем у интерјунктурну позицију (...) Позициони моменат у поступку аутономизовања језичке јединице која се парцелише редовно се остварује њеним дистанцирањем у финални положај, тј. – постпоновањем парцелисане језичке јединице“ (Радовановић 1974: 118). Парцелацији су подложне језичке јединице на нивоу лексеме, језичке јединице на нивоу синтагме, језичке јединице на нивоу реченице. Анализирајући парцелацију циљ нам је да опишемо поступке који граматички модел синтаксичке јединице преводе у стилистички. Ексцерпиране

примере из романа груписали смо по критеријуму: парцелација реченичних чланова и рашчлањеног/нерашчлањеног типа структурирања зависнослужених реченица. Овај критеријум подразумева везаност зависне клаузе за предикатски садржај надређене реченице у целини (рашчлањеност) или везаност зависне реченице за једну реч, глаголски или именски израз у главној реченици (нерашчлањеност) (Русимовић 2011: 139–140).

Један од неопходних услова да се парцелација оствари јесте постпозиција парцелисаног реченичног конституента. И као примере наводимо (17 и 18):

(17) *Бој је кукавица и лажов...*

Кукавица.

И лажов.

Бога нема. Бар је тако писало у анархистичким књигама које су пре много година читали он и његови другови младобосанци.

(18) И коначно га је нашао. Негде надомак зеленог гробља на Чекрклинцима када га је, прогоњеног и полуголог, неки ковач, Циганин, погодио комадом старог гвожђа у слепочницу.

Тврдо.

То је било последње што је осетио.

Мрак и тврдо.

Исто је осећао и посланик Андрић док је слушао необично сталожено излагање немачког вође. Као да му се комад олова усекао у потиљак и притиска га, мутећи му вид.

Болно. Неумољиво. Тврдо (К/С 2014: 19).

У примеру (17) парцелисан је редуплицирани именски део предиката (кукавица, лажов), дакле комбинују се реитерација и парцелација тако што реитерација претходи процесу парцелације. У примеру (18) поред именског дела предиката (мрак) парцелисане су и прилошке

одредбе начина (тврдо, болно, неумољиво, тврдо), а свој стилистички потенцијал имају и белине. Илустровали смо шири контекст парцелисаних реченичних чланова како би било видљивије укрштање непарцелисаних и парцелисаних сегмената текста чиме се постиже и његова ритмичност, као и понављање лексеме *тврдо* и у непарцелисаном, а посебно у парцелисаном сегментима текста, чиме се значење ове лексеме истиче.

Како у основном граматичко-семантичком моделу реченице зависна клауза долази увек после надређене, то значи да парцелацији зависних реченица не претходи постпоновање зависне клаузе. Најпре ћемо размотрити реченице рашчлањене структуре у које се, између осталог, убрајају тзв. адвербијалне клаузе. Како појава адвербијалних клауза није мотивисана природом управних речи, већ одређеним комуникативним циљевима можемо рећи „да је веза између главне реченице и зависне клаузе као одредбе или додатка непредвидива“ (Ружић 2006: 174). Парцелацијом зависне реченице рашчлањеног типа добија се стилематична конструкција јер се успостављеном паузом тамо где јој структурно-граматички није место, мења (дезаутоматизује) интонација и парцелисана зависна реченица бива комуникативно истакнута. Тако је пауза, тј. цезура „више него присно повезана са смислом и његовим вијугањем, па је зато она, иако неизговорена, најосетљивији део изговорене реченице“ (Винавер 1952 :104).

Још 2011. анализирали смо парцелацију у роману *Той је био врео* В. Кеџмановића која је изузетно је фреквентна. „Предност је дата низању парцелисаних реченичних чланова и парцелисаних зависних реченица рашчлањеног и нерашчлањеног типа структурирања, тако да се постиже ритмички размештај синтаксичких пауза и текст постаје конструисан, а парцелација у овом роману представља структурални принцип“ (Русимовић 2011: 146). Синтаксичка интонација у роману *Каинов ожиљак* активира

се уз помоћ спорадичне парцелације, а она је најгушћа у драматичним деловима романа. То значи да не постоје у исказу језичка средства која непосредно изражавају емотивни набој наратора, него се он дочарава парцелацијом реченице, односно успостављеним ритмим. Тако је ритмички потенциран синтаксички склоп парцелисаних реченичних чланова и клауза примаран, а њихово комуникативно (семантичко) истицање је секундарно.

(19) А нема ни наде.

Ако нема Бога и наде...

Чему онда све ово?

Чему свет... **Ако** је пун гада?

...

Заробљен у свету **који** мрзи.

Свету **који** трули и нестаје.

Свету **који** је пун гада (К/С 2014: 18).

(20) (...) имао је утисак да је тај тренутак већ проживео.

Некад давно, у Вишеграду...

Када је закорачио на своју прву животну стазу.

Све је било исто.

Болно и тврдо.

Без наде. Без права на наду.

Бесмислено клупко **чије** нити шарају свет **који** га трује својим злом.

Свет **који** ће убити неко други.

И тај неко...

Седећи у храму људске таштине и изопачености, попут махнитог Мустафе Маџара некад, лагано у тишини, оштри свој ханџар (К/С 2014: 20).

(21) Можда баш она синоћна, сива, дебела мачка зеленкастих очију која га је гледала из мрака (?) **Која** га је на оном тргу довела до књиге која му је отровала сан (?) И **која** га је претходне вечери кроз пакао Хитлеровог Берлина водила као Дантеа Вергилије (К/С 2014: 47) (?)

(22) **Да** тог поподнева на улазу у посланство није срео Ваухника... **Да** тај дан није био ведар, а он, протоколарни посланик, беспослен, пун животне снаге којом га је даривало неочекивано издашно пролећно сунце... **Да** тог јутра није написао неколико страница **којима** је, након више сушних стваралачких месеци коначно био задовољан... **Да** је проклета људска природа била способна да се задовољи тим што је написано и да га није терала да настави с испробавањем сопствених способности – овог пута сасвим другачијих од списатељских – у стварима које захтевају већи опрез, и у које се, ако није неопходно, нипошто не треба петљати...

Да није било шта је било, онда би, сада, ако ништа друго, мирније спавао... (К/С 2014: 65)?

Примери (19–22) илуструју парцелацију зависних реченица и то рашчлањеног типа (условне са везницима *ако*, *да*; затим временске са везницима *када*) и нерашчлањеног типа (релативне клаузе са везницима *који*, *чији*). У примеру (19) парцелисана условна зависна клауза је у инверзији, што је још интензивније у примеру (22) јер се парцелишу условне клаузе у инверзији и у низу. Ови примери илуструју одступање од услова вршења парцелације, тј. од постпозиције реченичног конституента који је парцелисан. Парцелацијом зависних клауза рашчлањеног типа приказују се појединости онако како су за конкретну перцепцију дате, тиме се конституише унутрашње време јунаковог доживљавања. Релативне клаузе се парцелишу самостално или са антецедентом на који упућују (свет који, клупко чије) а то је парцелисани реченични члан надређене клаузе. Парцелисане релативне клаузе нерашчлањеног типа секундарно су у функцији описа, а примарно везују читаочеву пажњу за појединости кроз које се пројектује узнемирени душевни свет јунака. Дакле, парцелисане су и реченице рашчлањеног и нерашчлањеног типа, те имамо варирање интен-

зитета истицања парцелисаних клауза, чиме се добија „синтаксички низ с активираним ритмичким потенцијалом“ (Петковић 1988: 229).

4. ЗАКЉУЧАК

У раду смо анализирали најпре интерференцију ауторског и туђег говора у оквиру књижевноуметничког стила, тј. анализирали смо како се цитатима и парафразама туђи литерарни текст интегрише у ауторски, затим смо анализирали стилску интеграцију нелитерарних текстова у литерарни. Указали смо на елементе административног стила (извештаји, прогласи, депеше и циркуларна писма), публицистичког стила (рекламе и разгледнице). Сви ови нелитерарни стилови су интегрирани у књижевноуметнички стил као цитати и њихова документарност у контексту романа добија иронијски призвук понављања историјских прилика и грешака, али и доприносе дубљем доживљају безизлазне ситуације у којој је главни лик.

Такође, анализирали смо и парцелацију коју одређујемо као интонационо и позиционо осамостаљење неког реченичног конституента. Ексерциране примере из романа груписали смо по критеријуму парцелације реченичних чланова и рашчлањеног/нерашчлањеног типа структурирања зависнослужених реченица. Синтаксичка интонација у роману *Каинов ожиљак* активира се уз помоћ спорадичне парцелације, а она је најгушћа у драматичним деловима романа. То значи да се емотивни набој наратора дочарава парцелацијом реченице, односно успостављеним ритмом. Тако је ритмички потенциран синтаксички склоп парцелисаних реченичних чланова и клауза примаран, а њихово комуникативно (семантичко) истицање је секундарно.

Наведено потврђује да се поступци пререгистрације и парцелације у овом роману на макростилистичком плану намећу као стилске доминанте. Ако наведену констатацију повежемо са двогласјем ауторског говора могло би се, поједностављено гледано, закључити да писцу романа *Тој је био врео* припадају делови текста са парцелацијом, а то су интимни моменти у животу јунака Андрића; а писцу *Константиновој раскрића* делови у којима је заступљена пререгистрација, тј. историјска перспектива романа. Међутим, свака генерализација је упитна. С једне стране, у одређеним деловима текста преплићу се пререгистрација и парцелација, а с друге стране, у сазвучју двогласја ауторског могућа су и прилагођавања и усклађивања стила оба аутора као свеснијег чина стварања уметничког текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1980: М. Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, Београд: Нолит.
- Видовсон 2007: Н. G. Widdowson, *Discourse analysis*, Oxford: Oxford University Press.
- Винавер 1952: С. Винавер, *Језик наш насупроти. Прилози истраживању наше говорне мелодије и времена које су у њој настале*, Нови Сад: Матица српска.
- Катнић Бакаршић 1999: М. Katnić Bakaršić, *Lingvistička stilistika*, Budimpešta: Open Society Institute, Center for publishing development.
- Кецмановић 2015: *Каинов ожиљак у срцу њаме*, интервју: <http://www.novipolis.rs/intervju/27387/kainov-oziljak-ivo-andric-u-srcu-tame.html>
- Ковачевић 2015: М. Ковачевић, „Интегрална стилистика у настави српског језика“ у: *Настава и наука у времену и истраживању*, Лепосавић: Учитељски факултет у Призрену – Лепосавић, 37–68.

- Ковачевић 2000: М. Ковачевић, *Сџиллсџика и ѿрамаџика сџиллских фџиура*, Крагујевац: Кантакузин.
- Кристал 1987: D. Kristal, *Кембричка енциклопедија језика*, Београд: Nolit.
- Лотман 1976: Ј. Лотман, *Сџрукџура умеџничкоџ џексџа*, Београд: Нолит.
- Радовановић 1990: М. Радовановић, *Сџиси из синџаксе и семанџике*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.
- Ружић 2006: В. Ружић, „Допунске реченице у савременом српском језику (I)“, *Зборник Маџице срџске за филолоџију и линџвисџику ХИ/1*, Нови Сад, 124–217.
- Русимовић 2011: Т. Русимовић „Парцелација зависних реченица у романима *Усџон и ѿаг Паркинсонове болесџи С. Басаре и Тоџ је био врео В. Кеџмановића*“, *Зборник радова са научног скупа Књижевни (сџандардни) језик и језик књижевносџи*, ур. М. Ковачевић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 139–149.
- Симић 1978: Р. Симић, Граматичка и интонациона структура прозног дела Милоша Црњанског, *Књижевна исџорија*, 11/41, Београд, 15–60.
- Тошовић 1988: Б. Тошовић, *Функционални сџилови*, Сарајево: Свјетлост.
- Ферклоф 2003: N. Fairclough, *Analising Diskourse: Textual Analysis for Social Research*, London and New York: Routledge.

Tanja Rusimović

PRE-REGISTRATION AND PARCELATION IN
THE NOVEL THE SCAR OF CAIN BY VLADIMIRA
KECMANOVIĆ AND DEJAN STOJILJKOVIĆ

Summary

The focus of the analysis is the novel *The Scar of Cain* by Vladimir Kecmanović and Dejan Stojiljković, so at the start we are talking about the double voice in the author's speech. The main character is Ivo Andrić, primarily in his diplomatic service in Berlin on the eve of the Second World War, but immanently also a writer through whose deeply sensitive nature the horrors of the looming war are refracted. The paper applies the criteria of linguistic stylistics, which primarily deals with stylematics, that is, ways of structuring styles as formally and/or semantically marked units, but stylogenicity, that is, literary effect, is not neglected either.

First, the interference of the author's and other people's speech within the literary and artistic style was analyzed, then the stylistic integration of non-literary texts (administrative and journalistic) into literary ones was analyzed. Also, parcellation, which represents the intonation and positional independence of a sentence constituent, was analyzed. It is shown that the rhythmically accentuated syntactic structure of parceled sentence members and clauses is primary, and their communicative (semantic) emphasis is secondary. Syntactic intonation in the novel *The Scar of Cain* is activated with the help of sporadic parcellation, and it is densest in the dramatic parts of the novel. This means that the emotional charge of the narrator is evoked by the subdivision of the sentence, that is, by the established rhythm. The analysis showed that the procedures of re-registration and parcellation in this novel are imposed as stylistic dominants on the macro-stylistic level.

Key words: re-registration, intertextuality, interdiscursiveness, parcellation, breakdown, non-breakdown, stylematics, stylogenicity.

ДУПЛО ДНО У СИБИРУ ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

У овом раду, роман *Сибир* Владимира Кецмановића тумачен је у светлу епохалних поетичких и идеолошких кретања. Указано је на чињеницу да су у њему жанровски стереотипи еротског трилера хибридно удружени са моментима из високог регистра, попут литерарних и етичких референци и развијених аналогича са античким митом. Смисао таквог приповедног поступка пронађен је у критици женског писма и друштвене примене феминистичке теорије, као и у напору да се границе тривијалног у српској књижевности редефинишу.

Кључне речи: жанровске конвенције, Достојевски, Хамсун, проблем кривице, женско писмо

1.

У књижевном опусу Владимира Кецмановића роман *Сибир* заузима скрајнуто место: објављен 2011. у издвачкој кући „Моно и Мањана“ и двапут у Лагуни, 2015. и 2016. године, он је међу ретким насловима овог аутора који је остао ненаграђен, док је његов укупан досадашњи

* trijicvesna@gmail.com

тираж од 4.000 примерака два до три пута мањи од тиража романа *Осама* и *Тој је био врео*.

Наведени подаци имплицирају да *Сибир* није наишао на разумевање ни код стручне јавности ни код шире публике.

Унутар Кеџмановићеве приповедне поетике, овај роман је, пак, означио моменат ауторовог битног стваралачког преиспитвања. На први поглед, такав закључак могао би се учинити пренагљеним: романескни текст је у *Сибиру* графички уређен као и у осталим Кеџмановићевим делима, његова приповедна ситуација, у основи, понавља ону из *Тоја* – са приповедачем-протагонистом који не разуме догађаје о којима сведочи у средишту – док сама фабула, темом очинства, призива поређења са *Феликсом*.

Оно што се јесте изменило, међутим, било је од дале-косежнијег значаја: док је у својим претходним романима конвенције појединих жанрова користио на уметнички опробан и из перспективе академске критике неупитан начин – у функцији драматизације наратива – Кеџмановић је у *Сибиру* наведени однос преокренуо, причу коју је желео да исприповеда – о насиљу као приватном, породичном и друштвеном проблему – прилагођавајући у потпуности стереотипима тзв. тривијалне књижевности. Сам чин тог преокретања он је и нагласио, опредељујући се за комбинацију особености трилера и „љубића“, најнижих међу тзв. ниским жанровима, који су у доживљају једног дела читалачке публике трајно обележени негативним конотацијама, као примери банализације стварности, ескапизма и лошег укуса. Хибридно их удружујући са проређеним али по семантичка исходишта дела пресудним високомиметским моментима – попут литерарних и етичких референци, на пример, или развијених аналогја са античким митом – аутор је спојеве ових различитих и у књижевној теорији супротстављених приповедних конвенција, оставио неизбру-

шенима, да сведоче о сукобу традиција које је у свом нарративу на предочени начин удружио, али и о амбицији да његово дело истовремено функционише у свакој од њих, као хотимично амбивалентно.

На тај начин, у делу Владимира Кецмановића неопредно се одразила књижевна ситуација карактеристична за крај прве и почетак друге деценије 21. века: као један од чланова Групе П70,¹ основане тих година, а у оквиру чије је едиције, *Проза на њуџу*, *Сибир* испрва и био објављен, он је сопствени стваралачки идентитет, чврсто утемељен на уметничким квалитетима и успеху романа *Тој је био врео*, ускладио са борбом ове групе за ширу културну и друштвену афирмацију, која је тиме постала и његова. Како се поетичка димензија наведене борбе делом састојала и у залагању за демократизацију укуса и комерцијализацију стваралаштва, односно за књижевнокритичко легитимисање одређених облика најпопуларније, жанровске литературе, Кецмановић је у *Сибиру* тежио радикалном дестабилисању традиционалних представа о високом и ниском у књижевности, које домаћи, сколастички профилисани постмодернизам, ни у свом вишедеценијском трајању, формално није успео да уклони; у складу са аргументом да литературу не треба делити на жанровску и уметничку, већ једино на добру и лошу, он се окушао у реализацији својих артистичких амбиција на жанровском темељу.

2.

Најупадљивијим карактеристикама својих јунака и фавуле, Кецмановићев *Сибир* иде, дакле, у ред еротских

1 Поред Владимира Кецмановића, чланови ове књижевне групе су: Никола Маловић, Марко Крстић, Дејан Стојиљковић и Слободан Владушић.

трилера. Овај жанр настао је хибридним удруживањем трилера и љубавно-еротског романа, од првога усвајајући миље, наративну схему и захтев да се одговарајућим приповедним средствима, попут прикривања информација, „црвених харинги“ (*red herring*) и „клифхенгера“ (*cliffhangers*), код читалаца побуди и одржи узбуђење – у широкој скали од психолошког до сексуалног – а од другог типизирани карактеристике јунака, односно особности и схему развоја њиховог међусобног односа; за оба жанра карактеристични су и елементи порнографије, као и да се у модерним временима све чешће појављују у економски уносном пресеку литературе са филмском и телевизијском продукцијом (уп. Хогарт 1957).

До сусрета протагониста *Сибира*, неименоване јунакиње и њеног заштитника Микија, долази услед интриге јунакињиног оца, бескрупулозног мафијаша који својом ћерком манипулише као предметом: вођен мотивом личне добробити, он инсценира њену отмицу и додељује јој улогу пиона у игри моћи у којој учествују једино мушкарци. Изгледом и односом који је међу њима напречац успостављен, заточена јунакиња, са улогом приповедача, и њен заштитник – обоје наочити и, из њене перспективе, једно другоме привлачни – чине пар заснован на супротностима: она је размажена богаташица девијантног понашања, а он професионални убица златног срца. Њихов међусобни однос предвидиво се развија од нетрпељивости и сукоба ка узајамном поверењу, а подразумева савладавање низа препрека, од неспоразума до мрачне тајне запретане у прошлости; јунакињине ексцентричности сталоженог Микија увесељавају, док његова комбинација опакости и топлине у њој побуђује осећај сигурности.

Иако је прича предочена искључиво из јунакињине перспективе, у њој најистакнутије место не заузима она сама, већ Мики; са једне стране, то је последица нараторкине неспособности да проникне у смисао збивања –

због чега се на Микија преноси улога њиховог тумача – а са друге, суштинске пасивности заједничке свим протагонисткињама љубавно-еротског жанра (уп. Редвеј 1991). Преувеличавање домета Микијевих способности – вештине да из сваке ситуације пронађе излаз и сваку препреку лако да премости – нарушава реалистички оквир наратива, што је такође у складу са идеалистичким претпоставкама жанра. Са друге стране, јунакињина спретност у баратању оружјем, коју је она тек на самом крају романа испољила, и то на јавном месту, усред ресторана, где њено понашање нико не примећује, у потпуном је нескладу како са способностима које је она у претходном току наратива показала – играла је улогу ћерке мафијашског боса која језик мафије уопште не разуме – тако и са законитостима вероватног и могућег; на плану трилера, међутим, као једног од модерних наследника традиције мелодраме, таква епизода је прихватљива, јер наговештава да су емоције које се налазе у основи фабуле веома снажне. Потврђујући искреност и дубину својих осећања према јунакињи, Мики јој омогућава излаз из опресивних животних околности, а на крају је и ослобађа; роман се завршава, у складу са конвенцијама „гангстерске фикције“, *gangster-fiction* (Хогарт 1957: 257), сценом у којој јунакиња седа у ауто и додаје гас возећи низ аутопут, ка будућности.

Из наведенога проиходи да је наративна схема *Сибира* конвенционална и банална, односно да је настала у имагинативним оквирима шунд-литературе.

Дестабилисање те схеме, међутим, започиње управо унутар наведених оквира, самим одабиром приповедне инстанце.

Јунакиња којој је у *Сибиру* поверена улога наратора је, по својим карактерним својствима, начину живота и вредностима које заступа, сасвим несолидна особа; у саму радњу она је мимо своје воље уплетена или пре

убачена, као у себи туђ и неразумљив свет. Без искустава на основу којих би се у таквом свету оријентисала, она догађаје најчешће само региструје чулима; запажања су јој елементарна а искази сажети, без праве, интелектуалне обраде искуства.

Управо ту, међутим, и лежи проблематичност јунакињине спознајне оптике: њена перцепција поремећена је деловањем хероина и алкохола, симптомима апстиненцијалне кризе, као и великих претрпљених страхова; чула вида и слуха, на које се претежно ослања, стога су јој тупа, блокирана или пак претерано узнемирена, што њен видокруг екстремно сужава и извитоперује.

И поред тога што јунакињино опажање, својом сведеношћу, повремено подсећа на рад камере, оно није ни објективно ни механичко, већ представља одраз њених променљивих психолошких стања; то значи да избор детаља које она користи у описивању више говори о њој самој, него о описиваној стварности. Из истог разлога, најдраматичнији тренуци наратива у њеној интерпретацији губе на драматичности: сведочећи, на пример, о Микијевом оружаном обрачуну са четворицом уљеза, она је у стању шока, те о детаљима збивања који су били готово истовремени сведочи сукцесивно, предочавајући их један за другим; само збивање она притом значајно успорава – опис догађаја који су се збили у трен ока протеже се на осам страна књиге – нарушавајући дотадашњи принцип да се романескни наратив темељи на привидној симултаности догађаја и приповедног извештавања о њему.

Како се прича развија а време одмиче, читаоцу постаје све јасније да јунакиња, упркос искуству које у међувремену стиче, неће постати нимало поузданији тумач стварности: инфантилна и егоцентрична, она ни у граничној ситуацији није способна да види даље од проблема који су за њу најтежи – а то су секс, храна и гардероба – због чега су сви њени закључци плодови заблуде

и, како ће се пре или касније показати, непримерени или смешни; потпуно уклопљена у стереотип размажене и својеглаве богаташице, она вишедневни боравак у шуми пореди са робијом а време проводи у романтичним ескапистичким фантазирањима, пропуштајући сваку прилику која јој се успут указала да бар наслути ако не и да сама проникне у смисао онога што јој се збива.

Фабула *Сибира*, услед тога, остаје некохерентна и елиптична; она је тек одломак из приче која се протеже на деценије и повезује две генерације јунака. Одабрана приповедачица, међутим, о тој причи не зна ништа; чак и када је суочена са наговештајима њеног одвијања, она их с подсмехом одбацује, као незамисливе: ни помисао да би Мики могао бити један од старих љубавника њене мајке не буди у њој сумњу да би јој могао бити *йрави* отац.

Осуђен на перспективу такве јунакиње, читалац *Сибира* налази се у двострукој неприлици: значајни делови радње међусобно су несагласни или од њега потпуно сакривени, док му романтично-еротске теме око којих се јунакиња упорно врти и детаљи на које се фиксира само одвлаче пажњу од онога што је за причу заиста битно. И сам заплет притом губи на јасноћи и постаје услован, протејски се трансформишући од гангстерског, преко љубавно-еротског до породичног, што јунакињиној успутној опасци да „иста ствар може да ствара најразличитије утиске“ (Кеџмановић 2016: 26) накнадно придаје вредност прерушеног ауторовог путоказа читаоцима. Ни до расплета радње не долази захваљујући драмској енергији узрочно-последичног уланчавања догађаја, већ напречац, по принципу сличном *deus ex machina*, при чему Мики, на основу дедуктивних смерница које су једино њему биле познате, разоткрива праву природу интриге која га је са јунакињом повезала.

Разлоге таквих приповедних поступака не треба тражити међу конвенцијама еротског трилера; они те

конвенције, штавише, непосредно нарушавају, онемогућавајући читаочево поистовећивање са јунацима, а осећања напетости и узбуђења, која би требало да прате рецепцију дела популарних жанрова, претварајући у незадовољство и фрустрацију; аналогна деструкција биће извршена и на тематском плану наратива, морбидним преокретом који сугерише да би Мики, дотада виђен као потенцијални партнер младе и сексуално агресивне јунакиње, могао да буде нико други до њен биолошки отац.

Однос између *Сидира* као производа жанровских конвенција еротског трилера и његовог читаоца тиме је у потпуности раскинут; разумевање романа требало би да почива на другачијим основама.

3.

Тежња уметничком истанчавању романескног текста, као и интелектуалном продубљивању његовог смисла такође је присутна у *Сидиру*; она се може пратити на његовом формалном плану – у случајевима удвајања приповедне инстанце, на пример, лајтмотивског и цикличног структурирања наратива – као и на плану семантичких импликација, где кључну улогу има појава одређених литерарних и етичких алузија.

Када се нађе у измењеним стањима свести, услед наркозе и у ситуацијама великог стреса, јунакиња „излази из себе“, удваја се и самој себи почиње да се обраћа у другом лицу; њено *ја* притом се разлистава на оно које догађаје посматра и о њима извештава са безбедне удаљености – као да је само смештено негде изван приче – и на оно које, под маском *јии*, пребива у епицентру збивања, где ћути, слуша и понекад беспомоћно мумла. Приповедна ситуација притом се суштински не мења – посредни је прерушен облик *ја*-приповедања, са свим претходно предоченим ограничењима – што значи да се смисао

оваквог поступка не реализује на нивоу испитивања сазнајног потенцијала одређене наративне технике, већ на егзистенцијалној равни предочених збивања. На такву интерпретативну претпоставку наводи и сама структура наратива, на чијем се почетку и крају, као повлашћеним местима, налазе поглавља исприповедана у другом лицу, у облику јунакињиног обраћања себи самој; мотиви игре препознавања оца притом се понављају, али са битном разликом у идентитету њених учесника, што сугерише да управо између иницијалног и завршног примера јунакињиног самоотуђивања треба тражити семантички распон, односно патос овог дела.

Јунакињина потреба за лепотом и добротом у животу саопштавана је посредно, увођењем романа Хамсуна и Достојевског, *Пана* и *Злочина и казне*,² у хоризонт њеног разумевања стварности: експлицитно поредећи Микија најпре са поручником Гланом а затим и са Раскољниковим, јунакиња се сама посредно поистовећује са Едвардом Мак и Соњом Мармеладовом, покушавајући да на тај начин себи прибави оправдање а свом животу виши смисао. Интертекстуално повезивање остварено је притом половично – жаргонским језиком, због којег делује готово као псовка, и без навођења наслова и имена, осим имена Достојевског – што оставља простора за претпоставку да јунакиња, упркос референци на које се позвала, у суштини није љубитељ ни наведених писаца а ни књижевности.

Аутор је, у ствари, тај којем су наведени моменти били неопходни, за инфилтрацију сопствених ставова – о неопходности раздвајања естетске од идеолошких вредности, на пример – и за истицање етичке окоснице дела – о спознаји и окајавању грехова – која би, у супрот-

2 Нараторкина референца је оскудна и могла би да упућује и на *Зайисе из њодземља*, као и на *Злочин и казну*. Определили смо се за потоњи роман, јер више одговара плану наше интерпретације.

ном, остала невербализована; значење топонима Сибир, који се налази у наслову романа, притом је експлицитно одређено као симболичко: он не упућује на географски, већ на имагинарни простор намењен испаштању личних и наслеђених грехова.

Алузивно повезивање Кецмановићевих јунака са јунацима Хамсуна и Достојевског, које је на овај начин остварено, не одвија се, међутим, у области етичких ни естетских вредности, већ посредно указује на правац епохалног кретања: као што незаборавни протагонисти *Пана и Злочина и казне*, романа у којима су врхунске уметничке вредности реализоване посредством конвенција љубавног и криминалистичког романа, представљају огледало свог времена, тако су и јунаци *Сибира* – „кримос-полицајац“ и „напаљена кучкица“ – одрази актуелног начина мишљења, стила живота и концепта допадљивости.

Требало би, међутим, приметити да је сам контекст појављивања наведених литерарних и етичких референци у *Сибиру* пренаглашено вулгаран: алузија на протагонисту Хамсуновог *Пана*, на пример, долази у закључку воајерске сцене, у којој јунакиња Микија посматра док мокри, покушавајући да процени дужину његовог пениса, док се њихова краћа расправа о рецепцији *Злочина и казне* окончава Микијевом констатацијом да за његове грехе „испаштању нема краја“, на коју јунакиња реагује снажним сексуалним узбуђењем – „напаљену кучкицу подилази језа“, признаје (Кецмановић 2016: 53, 54).

Смештајући, дакле, високомиметске моменте свога наратива у нискомиметске оквире, аутор их, хотимичним падом у баналност, припрема за суштинско оповргавање: испоставиће се, тако, да се поређење Микија са поручником Гланом заснивало на јунакињиној погрешној претпоставци да би њена веза са њим могла да буде

романтична или сексуална, док је духовну потребу за покајањем она и сама исмејала, јутарњи мамурлук називајући испаштањем грехова.

На сличан начин се у Кеџмановићевом роману разводњава и у своју супротност преокреће и семантички потенцијал јунакињиног удвајања.

Иако се често обраћа самој себи, јунакиња себи нема богзнашта да каже: намичући маску другог лица и мењајући позицију у односу на приказиване догађаје, она наставља да извештава о сопственим чулним утисцима и физичким кретњама, као и раније. Бизарна информативност тако обликованих приповедних фрагмената – „Рука се исправља. Хвата те за руку. Друга Микијева рука хвата те за шаку“ итд. (Кеџмановић 2016: 14) – осим што наративу обезбеђује утисак психолошког реализма, посредно упућује и на оно што у граничној ситуацији у којој се јунакиња налази све време недостаје, а то је интроспекција. Уместо да зарони у себе, она на духовни проблем покушава да укаже пописом телесних покрета, саму себе притом доводећи у позицију описиване животиње или предмета; самопосматрање, пак, као процес анализе сопственог искуства, реализује се на изопачен начин – као буквално посматрање јунакиње са стране и споља.

4.

Једина тема која би јунакињином лику могла да да одређену тежину јесте тема кривице. Сама јунакиња ју је покренула: у епизодама затишја пред буру, она Микију излаже мишљење свог бившег момка Џејсона према којем материјалног богатства нема без злочина, због чега би свако требало да пронађе „свој Сибир“, где не би окајавао „само своје грехе, него и грехе предака“ (Кеџмановић 2016: 61). Како је она кћи имућног човека, оваква опаска се у наведеној ситуацији може односити једино на

њу; долазећи готово изнебуха, након поглавља у којима су приповедно евоцирани јунакињино апстиненцијално бунило и бесрамни покушаји да сексом потчини Микија, она сугерише да је, у јунакињином доживљају, лична кривица подељена између ње и њених предака, односно оца, чије ју је поступање и довело у опасност; могућност јунакињиног покајања притом је битно смањена, јер се појављује напореда са њеном потребом да кривицу, делимично или у целини, пребаци на другог.

Из тога происходи да се у односу према оцу налази кључни проблем јунакињиног карактера; ова тема је у наративу присутна стално, али имплицитно, у наговештајима и између редова. У складу са логиком Кецмановићевог наратива, међутим, управо је то оно што читаоца упозорава на њен семантички значај.

Чињеница, на пример, да је отац у уводном поглављу јунакињу назвао дечаком и сином у непосредној је вези са њеном навиком да о себи као жени говори у трећем лицу и са презиром, посежући за пезоративима „кучкица“ и „дрољица“: како су наведена очева тепања у ствари садржавала критику самог темеља њене личности – пола и рода – јунакиња сопствену женскост доживљава као кривицу, јер је њома изневерила оца; желећи да му удовољи колико може, она се понаша мушкобањасто, усвајајући неке од стереотипних образаца културног испољавања мушког рода, попут агресивности и вулгарног изражавања.

Таква кривица, међутим, не може се превазићи, јер је инхерентна постојању, те у јунакињином наративу поприма различите облике.

Јунакињин однос према мајци, са друге стране, пун је експлицитног презира: она је своју мајку представила као потпуно баналну жену, „добродржећу“ спонзорушу у прељубничкој вези са својим скупим фризером; када јој уплакано лице буде видела на телевизији, јунакиња ће реаговати бурно, лавином грдњи и поруга, поредећи

је чак и са ђаволом. Требало би, међутим, приметити да је тако добијен мајчин портрет инфантилан, састављен од неаргументованих оптужби и увреда, што значи да су разлози јунакињине љутње потиснути дубоко у подсвест: мајка јој се, на пример, могла замерити тиме што оцу није била верна, али и тиме што је њој била конкуренткиња у борби за очеву наклоност.

Едипална тема је у *Сидиру* реализована у два вида: као потиснута инцестуозна жеља која нагони јунакињу да у сваком мушкарцу тражи свог оца и као морбидно остварење те жеље. Улога оца притом је удвојена: у њој се истовремено налазе два мушкарца, онај који ју је одгајио и Мики, један од мајчиних старих љубавника.

Чињеницу да је Џејсон за њу био нека врста замене за оца сугерише сама јунакиња, представљајући га као интелектуални и морални ауторитет – „много паметан тип“ (Кеџмановић 2016: 61), рећи ће за њега – и као онога чијим се поукама радо враћа, као гласу разума. Иста мотивација присутна је и у њеном односу према Микију, али у мрачној градацији: управо је оно што је у њему било очинско – пожртвованост, снага и старање – у њој побуђивало еротско узбуђење. Компензативни сан, у којем је са њим поделила постељу, претвориће се у кошмар пре но што истина о правој природи њиховог односа буде заиста изговорена: попут античког Едипа, који је у незнању оженио своју мајку, Кеџмановићева јунакиња је у мислима легла са човеком који јој је највероватније биолошки отац.

У тренутку непосредног суочавања са таквим сазнањем, међутим, тема едиповског сагрешења у потпуности ишчежава са јунакињиног хоризонта: Мики у њеним очима нагло губи привлачност – „очи као да су му постале водњикаве. / И – мање су лепе. / Изгледају као очи алкоса“ (Кеџмановић 2016: 244), тврди она – док се тежиште напетости премешта на одсутног оца, чију невиност јунакиња по сваку цену настоји да докаже;

више од могућности да је пожудним очима гледала у биолошког родитеља узнемирава је помисао да се у фалсификованом пасошу појављује под именом девојке која том одсутном оцу није нико и ништа.

Понављање сцене препознавања оца на основу појединачних црта лица, али са Микијем овога пута у средшту идентификације, није стога на крају романа ни изведено до краја: речима „какав је да је, он ми је барем отац“, јунакиња закључује своју расправу са Микијем, док ће већ у идућем тренутку помислити да би могла да личи чак и на конобара – „крајичком ока примећујеш да дебил има црне очи. / Као да те је направио“, рећи ће (Кецмановић 2016: 229, 256). Њено избегавање да се суочи са новим сазнањима о себи тиме постаје коначно.

Јунакињин одлазак, стога, ма како се неумољивим чинио, не значи да она заиста окреће нови лист: посредни је још један инфантилни испад, епизода у мелодрами запостављеног детета, које на све начине покушава да привуче очеву пажњу. Зато ни правац њене вожње, који се начином приповедања овлаш загонета, није у суштини битан, јер је јунакињин *iproresивизам*, од почетка до краја, био лажан; пиштољ у руци, суза у оку, стезање зуба, казаљка на брзинометру која се нагло пење – све су то детаљи уобичајеног завршетка еротског трилера, клишеи иза којих не стоји ништа.

Из наведенога проиходи да је увођење етичких референци у мафијашки миље *Сибира* остало ограниченог дејства: сама прича о сукобу међу гангстерима, контаминирана елементима породичне мелодраме и друштвено-политичке критике, ни у једном тренутку није водила борби против зла и криминала, већ једино изласку главних ликова из опасне ситуације; јунакињино разумевање односа између личне и наслеђене кривице притом је остало неразјашњено, хотимице на граници интелектуалног кича, а више је нагињало тражењу изговора за соп-

ствене грешке, него прихватању крста и потреби за само-спознајом; најближи концепту позитивног јунака био је професионални убица, док је сама јунакиња вишеструко карикирала концепт испаштања грехова претходно оличен у симболици насловног топонима.

5.

Садржина јунакињиних фантазија имплицира да је њено разумевање блискости патолошки измењено: препознајући у Микију поручника Глана а у самој себи, мада то није отворено казала, хировиту Хамсунову Едварду, она је открила да љубав разуме као рат, односно као борбу са мушкарцем за доминацију. Стога је и њено удварање Микију свађалачко и вулгарно, те одмах прелази границу вербалног и емоционалног малтретирања, при чему се она, уместо на обзире и нежност, ослања на вређања. Нудећи му се у пози псеће субмисивности, она се добровољно понижава како би у сопственом разумевању могла да се одржи у улози *dominae*, док идеалан сексуални однос, како ће се у њеном компензативном сну показати, замишља као чин садомазохистичког повређивања.

Из тога производи да је, у перспективи нараторке *Сибира*, патријархална подела родних улога – према којој би мушкарац требало да буде агресиван а жена пасивна и нежна – у складу са споменутим правцем епохалних идеолошких кретања, поремећена али не и да је суштински превазиђена: јунакиња еманципацију не замишља као ступање у равноправан однос са мушкарцем, већ као деградирање мушкараца и заузимање његовог места у традиционалној схеми доминације. Стога она, својим протачким опаскама и навалентним поступањем, настоји да дупло старијег Микија натера да поцрвени, саму себе на тај начин доводећи у позицију мушкараца-силоватеља а њега у позицију напастоване девице.

У пракси, међутим, а нарочито у ситуацијама које су опасне по живот, Кеџмановићева јунакиња открива да је према себи била неискрена, односно да је, у инстинктивном темељу бића, остала попут свих осталих *неманцијованих* и *конзервативних* жена: срећном може да је учини једино искусан и снажан, физички и интелектуално надмоћан мушкарац, алфа-мушјак који јој говори шта треба да ради и мисли; срећном је чини и да се таквом мушкарцу сама додворава и немоћно предаје, обливена сузама.

Када се из такве перспективе сагледају преломни моменти фабуле *Сидира*, постаје јасно да је и јунакињин начин изражавања играо одређену улогу у ометању читаочеве пажње: спремност да говори много и нападно прикрива њену суштинску пасивност и непокретност; иако је у самом средишту радње, она је, по својој природи, аутсајдерка; све што зна – од заплета до паралела са Достојевским и Хамсуном – чула је од других, и то од мушкараца из свог непосредног окружења; чак јој је и на излаз из ситуације указао један од њих; када, у завршници романа, притиска папучицу гаса и одлази не осврћући се, она у ствари следи Микијев савет и бива му *послушна*.

Да су овакве импликације романескног текста биле део ауторових намера сведочи и подела улога коју јунаци имају у преношењу неопходних информација читаоцу: неименована приповедачица говори, али је Мики тај који размишља, она је чулна, губи се у романтичним фантазирањима, док је он паметан, решава интелектуални проблем који се налази у основи заплета и обоје их избавља из ситуације која је могла да буде погубна. На тај начин, аутор је конвенционалан однос између протагониста жанра еротског трилера искористио за посредно коментарисање актуелних поетичких и идеолошких токова – концепта женског писма, са једне стране, а примену феминистичке теорије са друге. Сам његов роман тиме

се значењски ситуира у подручју политичке провокације и друштвенокритичког ангажмана.

6.

У *Предавањима из сѝрукѝуралне ѝоеѝике* Јуриј Лотман је утврдио да „клишеи у уметности [...] нису пежоративне речи“, већ готови логички и гносеолошки модели који имају „значајну улогу у процесу спознаје и – шире – у процесу предавања информације“ (1970: 245, 246); за легитимисање комбинаторичког принципа постмодернистичке поетике, то је било од великог значаја. Лотман је, међутим, нагласио и да су појава и повезивање клишеа у литератури уређени одговарајућим конвенцијама од чијег препознавања зависи читаочева способност интерпретације текста: оријентишући се према активираним семантичким кодовима, читалац текст доводи у структурно поље одговарајућих дозвола и забрана унутар којег је његово разумевање једино и могуће; уколико до таквог препознавања не дође, текст за њега, у естетском смислу, остаје исто што и затворена књига, односно „дело на туђем језику“ (Лотман 1970: 245, 238).

Вероватно се у томе и налази разлог због којег публика није на *Сидир* реаговала као на остале Кеџмановићеве романе: представа о идеалном читаоцу унутар његовог текста није јасно артикулисана, већ упорно осцилује између конзументата еротских трилера и књижевно високообразоване публике, упућене у актуелне односе на културној сцени и опремљене одређеним теоријским знањима. У укупном утиску, *Сидир* изневерава очекивања и једних и других: као што просечан читалац шунда неће моћи да у његовом тексту препозна алузију на *Пана* Кнута Хамсуна нити да проникне у смисао успостављања такве интертекстуалне везе, тако ни љубитељ прозе Достојевског, на којег Кеџмановићева јунакиња у

треницима пресабирања радо упућује, неће успети да у оваквом наративу пронађе неопходну меру читалачког задовољства.

Ауторов иновативни напор, на коју таква околност посредно упућује, састојао се пак у покушају померања границе тривијалног у савременој српској књижевности. Интензивирајући контраст између високомиметских и нискомиметских момената свога наратива и остављајући шавове њихових међусобних спојева сасвим видљивим, аутор је у *Сибиру* испитивао могућност усклађивања укуса широке читалачке публике са несумњивом књижевном вредношћу, односно захтева комерцијалне литеарне производње са врхунским уметничким захтевом. Подсећајући посредно на Бахтинову мисао да и стереотипни жанровски заплети могу да имају митолошке корене, као и на чињеницу да се дефиниција тривијалног, кроз епохе, мења, он је манипулисао тематским клишеима који су заједнички делима високе уметничке вредности и популарне, шунд-литературе, настојећи да их на тај начин међусобно превреднује и мења. Због тога се значења његовог романа рефлектују и на теорију приповедања, остављајући отвореном могућност да *Сибир* буде читан и као расправа о жанру, односно као његова апологија. Уметничка вредност романа биће стога у неопредној вези са проценом смислености таквог напора.

Исказ којем се читалац *Сибира*, у недостатку других оријентира, често враћа – да „ниједан детаљ не значи ништа сам по себи“, јер „све зависи од контекста“ (Кецмановић 2016: 26) – привидно је једноставан: пројектујући се на различите равни приповедног текста, он би могао да буде тумачен као путоказ читаоцу, који побуђује сумњу у јунакињино сведочење о догађајима, али и као мрачно упозорење на релативност свих знања, вредности и значења, чиме би у Кецмановићевом роману до израза дошла епохална криза наде и смисла.

ЛИТЕРАТУРА

- Кеџмановић 2016: V. Kecmanović, *Sibir*, Beograd: Laguna.
- Лотман 1970: J. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, prev. Novica Petković, Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Редвеј 1991: J. Radway, *Reading the Romance*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Хорарт 1957: R. Hoggart, *The Uses of Literacy*, London: Chatto and Windus.

Vesna Trijić

DUBBLE BOTTOM IN *SIBERIABY* VLADIMIR
KECMANOVIĆ

Summary

In his novel *Siberia* (2011), Vladimir Kecmanović has tried to redefine the borders of triviality in contemporary Serbian literature. For that cause, he has intensified the contrast between high mimetic and low mimetic moments of his narrative, leaving the seams of their connection quite visible. Indirectly recalling thought of Michail Bakhtin that genre plots have their roots in mythology, as well as the fact that understanding of triviality changes through the ages, he has used thematic stereotypes that are common to works of high artistic value but also to popular, junk literature, trying to revalue and change them in this way. For this reason, semantic implications of his novel reflect on theory of storytelling, leaving open the possibility that *Siberia* can be read as a discussion of the genre, that is, as an apology for it. Artistic value of this novel will therefore be directly related to the assessment of the meaningfulness of such an effort.

Key words: genre conventions, Dostoyevsky, Hamsun, problem of guilt, women's writing

ГОВОР „ТУЂЕГА“ У РОМАНУ *КАД ЂАВОЛИ* *ПОЛЕТЕ* ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

У раду се бавимо идеолошком тачком гледишта приповиједања која се у роману *Кад ђаволи полете* Владимира Кецмановића реализује тако што дјечакову идејну слику свијета преузима хетеродијегетички приповједач. Идејна слика свијета некога од ликова у приповијести најчешће се остварује употребом фразеолошких средстава, односно специфичном стилском (говорном) карактеристиком. Међутим, у роману дјечак нигдје дословно не проговара, али постоје друга језичко-формална обиљежја која указују на то да хетеродијегетички наратор иступа из дјечакове психолошке и вриједносне концептуалне позиције. То су просторно реферисање, поредбене конструкције у којима се компарандум пореди са реалијама из дјечаковог живота, конструкције са глаголима осјећања које описују дјечаково унутрашње физиолошко стање, те синегдотском прономинацијом у којој кључну улогу има атрибут *иуђ* којим се замјењује дјечаково име, односно дјечак сам.

Кључне ријечи: говор „туђега“, хетеродијегетички наратор, идеолошка и психолошка тачка гледишта

* ninaceklic@yahoo.com

О најмлађем роману Владимира Кеџмановића *Каг ђаволи њолеиџе*,¹ затворивши га након читања да ђаволи из њега не излете, прочитала сам и неколико парцелисаних реченица са црних корица књиге које је написао пишчев имењак Табашевић. „Роман о злостављању. Дечака. Изостављање многих. Речи. Јер Кеџмановић је мајстор да од ненаписаног и ћутње. Створи чудо. Ликова и приче.“ Док их је писао, Табашевић је очигледно био под утиском романа и његовог језика или је пак хтио да то тако изгледа. Парцелисане, исцјепкане реченице, отежалог ритма, прегнантно изречене мисли заправо опонашају језик и стил романа. Једино што не одговара истини, или јој бар у потпуности не одговара, јесте то да су у роману ријечи изостављане, ненаписане и прећутане. Истина је да је у роману све речено, можда и исувише јасно и огољено, натуралистички, али не и директно из дјечакових уста. Друкчије речено, дјечак кога је Американац и изобличени хомосексуалац Кеј усвојио, довео из пакла сиротишта у свој сопствени пакао, нигдје дословно не проговара.

Наратор је у роману свезнајући, хетеродијегетички, али му је концептуална позиција, како видимо већ на првим страницама приповијести, помјерена. Она је условљена дјечаковом вриједносном и психолошком тачком гледишта. Говорећи о основним начинима описивања у вези са психолошким планом, Успенски издваја у основи два различита начина. Први се односи на тачку гледиште неког страног посматрача и у том случају се „описује само оно понашање које је приступачно посматрању са стране“. И други начин који се реализује из концептуалне позиције свевидећег посматрача који може да

1 (КЋП) у: Владимир Кеџмановић, *Каг ђаволи њолеиџе*, Београд: Лагуна, 2022.

проникне у унутрашње стање лика које није доступно спољашњем посматрачу (в. о томе у: Успенски 1979: 120). Формална обиљежја описивања из унутрашње тачке гледишта јесу примарно *verba sentiendi* (глаголи осјећања), као и други, на примјер глаголи *осјећиии*, *ѿомислиии*, *сјећиии се*, итд. Са аспекта идеолошке (вриједносне) тачке гледишта приповиједање се може организovati из више позиција. Једна од њих је и врједносна тачка гледишта лика коју преузима хетеродијегетички приповједач. Идејна слика свијета некога од ликова у приповијести, тврди Успенски, реализована је најчешће употребом фразеолошких средстава, односно специфичном стилском (говорном) карактеристиком (в. о томе у: Успенски 1979: 25). Међутим, у роману дјечак нигдје дословно не проговара, али постоје друга језичко-формална обиљежја која указују на то да хетеродијегетички наратор преузима психолошку и вриједносну тачку гледишта дјечакову.

Прво се односи на просторно реферисање. Стожерна тачка у описивању, најчешће реализована у оквиру поређења и поредбених конструкција, јесу мјеста у којима је обитавао дјечак, његов свијет сведен и окружен сиротиштем у којем је одрастао. То потврђују наредни примјери:

(а) Када је устао са столице, Управник је био упола мањи него док је на њу седао. А његова канцеларија је постала упола мања него пре но што је устао. (КЋП, 11); Врата упола мање Управникове канцеларије отворила су се да се из ње изађе. Сиротиште је било упола мање него када су се отворила да би се у њу ушло. (КЋП, 12);

(б) Кејова дневна соба била је велика као пола игралишта у дворишту Дома. И то пре него што се Дом упола смањило. (КЋП, 13); Поред дневне била је Кејова радна соба – два пута већа од Управникове канцеларије, и то у њеној пуној,

некадашњој величини. И десет пута већа од Кејовог мајбаха, који је чекао испред дома. (КЋП, 13); А Кејова спаваћа соба била је већа од спаваонице у Дому, у којој су спавала двадесеторица. (КЋП, 14); Та соба била је тек нешто мања од спаваонице за двадесеторицу. (КЋП, 14);

(в) Али би их сајбер пиштољ косио као клинац ижцикљалу траву на ливади поред Дома. (КЋП, 47).

У већини ексцерпираних потврда описују се мјеста која су позната дјечаку, и то тако што се она по величини, степену, пореде на два начина. Први (а) се односи на сужавање и смањивање истог простора. Оно је условљено дјечаковом психолошком тачком гледишта. Директорова канцеларија, спаваонице, ходници и двориште сиротишта које је представљало сав његов свијет, Кејовим доласком почиње да се смањује и његова вриједност умањује. Међутим, то не казује о његовом доживљају сиротишта колико о његовом врједносном систему који је сведен на мјерење и премјеравање, упоређивање по површини. Оно је роботизовано и лишено осјећања, те подсјећа на пуко пописивање стварности. Такав је и дјечаков унутрашњи свијет. Други начин (б) представља упоређивање просторија у сиротишту са просторијама у Кејовој кући. Принцип је исти као и у претходним примјерима, Кејове собе су веће од оних у сиротишту, с тим што је њихова величина објективна и није одраз дјечакове психолошке тачке гледишта. У примјерима трећег типа (в) само се указује на познати простор који је ситуационог карактера.

Потврде које указују на приповједачево преузимање вриједносне тачке гледишта лика/дјечака јесу и оне у којима се, опет у саставу поређења, компарандум (најчешће Кеј или оно што се на њега односи – *осмијех, љава, слушалице*, итд.) пореди са људима из дјечаковог домског живота или онога што се на њих односи, што им припада. На примјер:

(а) Кејово лице било је осмехнуто. *Као лице психолога Богдана* када позове на разговор због срања које се десило. (КЋП, 9); На лице му се вратио осмех. Али сада је то био *осмех Манети Главоње* када глуми како је престао да буде ђубре не би ли добио излазак у град. (КЋП, 9); Кеј је почео гласно да се цера. *Као Сузана из женског блока* када Зои Примаријусу покаже сису, па он крене да је ухвати, а она га одгурне тако јако да овај падне на бетон. (КЋП, 10); Почео је да се смеје, весело. *Као математичарка Мира* када је Божа Дифовац ухвати за дупе. (КЋП, 15); Кејово лице се осмехнуло *као лице Максе Дилера* када клинац пристане да на дођем ти узме доп. (КЋП, 17);

(б) На Кејовим ушима биле су заштитне слушалице, које су личиле на *слушалице ди-џеја Џука*, који је дошао да у Дому одржи добротворни концерт. (КЋП, 19); Кејова глава климала се горе-доле *као глава професора Зорана* када покушава да подстакне клинца да отпева до-ре-ми-фа. (КЋП, 19);

(в) Онда је из џепа извукао ајфон. *Двадесет џуџа бољи од ајфона који је негде држио Моца Џеј*, па га је клинац изнајмљивао да играју игрицу у којој убијају ђаволе – сто динџи десет минута, петсто динџи сат. (КЋП, 15).

Већина ексцерпираних примјера овога типа односе се на Кејову фацијалну експресију која предочава радост, те на прилог *осмехнућо*, именицу *осмех*, и глаголе *церакаћи се*, *смејайи се*, *осмехнући се*. Поређењем исказаним парцелацијом, тачније речено, осамостаљеним и наведеним у парцелату, разобличава се његова наводна радост. Она се пореди са гримасама и лажним, подругљивим осмијесима психолога Богдана, Манета Главоње, Сузана из женског блока, математичарке Мира и Максе Дилера. Сви они су оличење моралног посрнућа, лукавости, изопачености и осмијеха који подсјећају на кревелења непомја-

ника. Кејов осмијех синтетише тако и све њихове особине, у њему сви они обитавају, мигоље се и пројављују. С обзиром на то да су поређени са особинама ликова из дјечаковог проживљеног свијета, јасно је да свезнајући приповједач преузима његову тачку гледишта, али без емфатичког дјечаковог учешћа. Читалац сам доноси суд о Кеју на основу приписаних негативних особина. Оне су, као и у претходним примјерима, датости, факти који се не објашњавају. У потврдама другог типа (б) опет су поређени Кејови дијелови тијела или предмети које посједује са дијеловима тијела људи из пријашњег дјечаковог окружења и предметима које су они имали. У примјерима овога типа поређење није сугестивно нити указује на особине тих људи. Треће структуре (в) оформљене су поређењем по величини као што је и случај код већине потврда које се односе на просторно реферисање.

Дјечакова идејна слика свијета огледа се и у приповједачевом описивању које упућује на реалије из дјечаковог свијета и онога што га је искуствено окруживало. На примјер:

Кеј је спустио капке напола, па су му очи личиле на очи Кинеза каратисте из филма. (КЋП, 16); А док је то говорио, на лицу му је био осмех ђалета из филма. Који је покупио сина са тренинга. И води га у *Мек*. (КЋП, 26); Унутра је било много, много више кинте него у ормару – долари и еври у дебелим свежњевима – као у филмовима када кримоси пљачкају банку. (КЋП, 63); Насмејао се као лик из филма када је некога успео да навуче на фору. (КЋП, 71); (...) гајба би изгледала као снимак ратног злочина, који су у Дому приказивали ликуше које су личиле на ликове и ликови који су личили на ликуше, којима се Управник клањао до земље, а када су отишли, дуго је пљувао и псовао. (КЋП, 94); Проходао је ходником, важно, као глумци у позоришној представи на које је Гриша Поезија једном водио клинце из Дома. (КЋП, 130).

Сви наведени примјери поновно потврђују да је приповиједање дато из унутрашње перспективе дјечака којег стварност подсјећа на филмове које је гледао и на само једну представу. Јасно је да је његов свијет сиромашан и да у њему нема књижевних ликова нити људи који би били њихова преслика.

Иако је дјечак у роману „нијем“, а његови одговори у разговорима понегдје посредно утиснути и препричани у репликама његових саговорника, аутор је приповиједача овластио да свијет сагледа из дјечаковог угла, и то најчешће у поређењима, у којима се ново, непознато и непроживљено пореди са познатим, некадашњим и проживљеним. У дјечаковом животу, након усвојења, нови је Кеј, Кејова кућа, људи са којима се он дружи. Наратор их пореди са дјечаку познатим људима из сиротишта, собе у кући са спаваоницама у Дому, слике из живота са сликама из филмова које је гледао. Ниже се тако читава плејада ликова небитних за приповијест, али важних за оцртавање дјечакове стварности у којој обитавају ђаволи какви су и они из сајбер игрице и приказе са Кејових испачених забава. Разлика међу њима нема:

А онда се маси ђавола, са ликовима Пере Боса, Манета Главоње, Максе Дилера, Неше Пајсера, Управника, Сузане из женског блока – који су извирали са свих страна ајфоновог света и који су били гадни као најгори душмани, а које је сајбер пиштољ, моћнији од пиштоља код Мајстора у стрељани, косио као клинци ижцикљалу траву на ливади поред Дома – придружила маси ђавола са ликовима Ворена, Џеја, Батице, Бреда, Николице, Ирме и мноштва голих клинаца и риба са Кејове журке. (КЂП, 97).

Да се нараторова психолошка тачка гледишта подударе са дјечаковом показују и потврде у којима су употребљени глаголи осјећања – *осеѿиѿи* и *осеѿиѿи се* у

перфекту, а односе се на дјечака, те потврде у којима се описује унутрашње физиолошко дјечаково стање:

(а) И – први пут откада знају за себе – туђе усне су, на трен *осећиле* да нису баш туђе. (КЋП, 193); И – први пут откад зна за себе – туђ језик је *осећиио* да није потпуно туђ. (КЋП, 193); И – туђе усне и туђ језик су се опет *осећили* као да нису туђи. (КЋП, 194); Ма шта да је било тачно – и туђ нос је *осећиио* да није туђ. (КЋП, 196).

(б) Кроз туђе ноге, које су у трену престале да буду туђе, крв је почела да струји. Туђе срце, које је престало да буде туђе, почело је да лупа. Крв се слила у до тог трена туђу главу. Ноздрве које више нису биле туђе јасно су *осећиле* – травњаци око пута којима ће кола да прођу, дрвеће поред пута, језеро међу травњацима, океан у даљини – све је имало мирис који је личио на мирис млека. (КЋП, 290).

Оваква су само два наведена примјера и оба су маркирана експресивношћу и емфатичношћу. У структурном смислу први наведени примјер карактерише, најприје, постиницијално осамостаљивање цртом које је доминантно обиљежје Кеџмановићевог стила уопште, поготово у роману *Тој је дио врео*.² Као и у њему, и овдје онеобичајење реда ријечи настаје постиницијалном употребом стилске паузе, и то иза саставног везника *и* (в. о томе у: Теклић 2023: 111–125). Међутим, у паралелним реченичним низовима, цртом је омеђена, и са друге

2 „Карактеристика свих наведених потврда овога типа јесте посебна, стилистички маркирана, зачудна употреба језика. У Кеџмановићевом роману у коме је наратор или, боље речено, перцептор догађаја ратом уплашени дјечак, низови оваквих реченица испрекиданог даха у сагласју су са његовим страхом од рата и осјећајем незнања. (...) Овај тип реченица у Кеџмановићевом дјелу одзвања као рафал, потреса мисли.“ (Теклић 2023: 116)

стране цијела конструкција *ѿрви ѿуѿи оѿикад знају за седе*, па се субјекатска синтагма *ѿуђе усне*, такође, нашла у фокусу, поготово што је уметнута између два предиката која се оба на њу односе. У структурисању стилематичне конструкције учествовали су и лингвостилистички поступци понављања. Поновљене јединице тиме постају тематски дио, а ново у саставу проширеног рематског језгра постају прилози *даш* и *ѿоѿѿуно*. И додатно, цијела конструкција је градацијског карактера. На самом крају романа, по својој експресивности издваја се још једна потврда (б) са глаголима осјећања који реферишу на унутрашње дјечаково физиолошко стање. Она је утемељена, такође на климаксној градацији. *Differentia specifica* оба ова примјера, који се издвајају из цијелог корпуса, почива на дјечаковом „оличавању“ који је до тада био сасвим обезличен. То су уједно и два тренутка у приповијести у којима *ѿуђе* почиње прерастати у *своје*.

У свим наведеним примјерима умјесто дјечаковог надимка Ем који му је дао Кеј или његовог имена употребљене су синтагме са конгруентним атрибутом *ѿуђ* и именицама које означавају дијелове дјечаковог тијела. Дакле, синегдотском прономинацијом у којој кључну улогу има атрибут *ѿуђ* замјењује се дјечаково име, односно дјечак сам. На први поглед, ове синтагме могле би се назвати *консѿрукцијама оѿераѿѿорима*, тачније придјев *ѿуђ* би се могао назвати *ријечју очућавања*, како их Успенски и назива, а односе се на ријечи којима приповједач прави отклон од унутрашње фокализације и перспективе лика, а „употребљава их као посебан поступак чија је функција да оправдају примену глагола унутрашњег стања“ (Успенски 1979: 123). Међутим, будући да се овакве синтагме са придјевом *ѿуђ* појављују већ на самом почетку романа, тачније у дијелу који казује о Кејовом и дјечаковом одласку у стрељану, а потом непрекидно и учестало током цијеле приповијести, без учешћа

глагола унутрашњег стања, њихова функција није оперативна. Оне имају сасвим неку другу улогу.

Најприје, придјев *ѿуђ*, како стоји у рјечнику, дефинише се као онај који припада другоме, а потом и као онај који се разликује од другог по осјећањима, схватањима, тј. који нема нема много заједничкога са другима. Блискозначан му је придјев *сѿран*, а антониман придјев *близак*. Даље, придјев *ѿуђ* у роману употребљен је у облику неодређеног придјевског вида што репрезентују и наредни примјери у којима је он дио синтагме са именицом мушког рода као надређеним чланом:

Kejova рука спустила се на *ѿуђ ѿрсѿ*, који је био на обарачу. *Туђ ѿрсѿ* је потегао обарач пре него што га је притиснуо Кејов прст. (КѿП, 20); А Сузана је, као издресирана, клекла на под и почела да откопчавати *ѿуђ каиш*. (КѿП, 101); А када је Сузана откопчала *ѿуђ шлиц* и извукла га на слободу (...) (КѿП, 101); Кејове руке више нису грлиле туђе тело. Ни штупале *ѿуђ сѿомак*. (КѿП, 148).

Такође, овај придјев одређује и именице у женском и средњем роду, и у једнини и множини:

Али се не би видели ни они ни соба јер би туђи капци били спуштени преко *ѿуђих очију*. (КѿП, 48); Онда би испод ока одмеравао *ѿуђу фацу*. (КѿП, 58); Само понекад и само у првих неколико недеља – ако на гајби није било ни Кеја ни Марије, а пошто би Марјан обавио што је имао и отишао – када би се *ѿуђе руке* и *ѿуђе очи* умориле од пуцачине, ђавола, риба и дркања – *ѿуђе ноје* би се прошетале по гајби, *ѿуђе руке* би отварале полице и фиоке, *ѿуђа ѿлава* би се завлачила у ћошкове, испод кауча, фотеља и кревета, а *ѿуђ нос* би покушавао да се забије тамо где му није место. (КѿП, 61); И онда су *ѿуђе ноје* изашле из *ѿуђих ѿауца*, а

ѡуђе руке скинуле *ѡуђе* чарѡе, панталоне и *ѡуђу* мајицу. (КЃП, 194); Бил је ухватио *ѡуђе* раме – било је то први пут да га је додирнуо од дана када је сахрањен Кеј. (КЃП, 289).

Придјевима неодређеног придјевског вида означава се својство непознатог, неодређеног предмета или бића. С обзиром на то да се значење овога придјева реализује, као што видјесмо, у опозицији са другим, прво питање које се поставља јесте спрам кога су *ѡуђа* *ѡава*, *рука*, *усне*, *срце*, *шлиц*, *каиш*, итд. *ѡуђи*? Спрам приповједача, спрам некога од протагониста или дјечака спрам самога себе? Друго питање које се намеће јесте зашто је аутор потенцирао на неодређеном придјевском виду овога придјева? И треће, да ли појам *ѡуђ* може имати везе са филозофским појмовима *груѡ* и *груѡсѡи*?

Анализом примјера у којима се појављују ове синтагме, установили смо да се оне подједнако јављају и у сегментима у којима се описују дјечакови поступци из перспективе спољашњег свезнајућег приповједача, и у дијеловима приповијести у којима је нараторова перспектива условљена тачком гледишта некога од протагониста, најчешће из Кејове позиције, али и у фрагментима у којима наратор преузима дјечакову тачку гледишта. Другим ријечима, он је туђ спрам свих, спрам свијета који га спознаје, али и спрам самога себе. Неодређеним видом придјева *ѡуђ* још се више разобличава или боље речено безобличава дјечаково постојање, синегдотски распарчава, своди на дијелове тијела, али и упућује на било које, било чије, па и свачије. Растакањем на дијелове од једнога, појединачног, дјечаковог туђег постаје опште, било чије туђе. То може бити он или било које друго дијете. С тим у вези *ѡуђе* би могло бити и *груѡ*, и то онако како га Жак Лакан дефинише, и кад га пише малим и великим почетним „д“ – то је и друго које личи на *ја*, оно које дијете открива када погледа у огледало

и које је важно у дефинисању идентитета, и Друго које није засебно него постоји у оквиру других субјеката као што су мајка или отац, а може се односити и на несвјесни дио личности јер несвјесно има структуру као језик који је одвојен од језика субјекта. Због тога Кеџмановићев дјечак не говори јер не зна шта би о себи тачно могао и рећи. Његово постојање испуњено је паклом у коме је одрастао, замијењено Кејовим паклом, у њему обитавају људи-ђаволи, он је нијем јер је стран и себи и другима. Кад ђаволи полете, дјечаков глас се не чује, умјесто њега проговора приповједач о ономе о чему се не говори, на начин на који се не говори. О злостављању, људима сазданим по лику и дјелима ђаволовим. Језиком сировим, унакаженим и сиромашним. Кад ђаволи полете, човјек занијем.

ЛИТЕРАТУРА

- Бал 2000: М. Bal, *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga.
- Бахтин 1989: М. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Ковачевић 2012: М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминсистему туђег говора, *Српски језик*, Студије српске и словенске, серија I, год. XVII, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика Београд, 13–38.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Русе 1995: Ж. Русе, *Нарџис романојисаи*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ђеклић 2023: Н. Ђеклић, *Стил српске љрозе и драме*, Андрићград: Андрићев институт.
- Успенски 1979: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Beograd: Nolit.

Nina Ćeklić

THE VOICE OF “THE OTHER” IN THE NOVEL
WHEN DEVILS FLY BY VLADIMIR KECMANOVIĆ

Summary

When the devils fly, the boy's voice is not being heard, instead the narrator speaks about what should not be spoken about, in the way that should not be spoken. About abuse, about people created in the devil's image and deeds. Using the language - raw, mutilated and poor. Linguistic analysis showed that the speech of “others” occurs equally in the segments where the boy's actions are being described from the perspective of an external omniscient narrator and in the parts of the narrative where the narrator's perspective is conditioned by the point of view of one of the protagonists, most often from Kay's position, but also in the fragments where the narrator takes over the boy's point of view. In other words, the boy is a stranger to everyone, to the world that knows him, but also to himself. With the indefinite form of the adjective ‘other’, the boy's existence is further disfigured, or better said, formless, synecdotally dismembered, reduced to parts of the body, but also refers to any, anyone's, even everyone's. In this sense, the strange could also be the other, as Jacques Lacan defines it, and when he writes it with a lower-case and a capital “o” - it is also the other that resembles the self, the one that a child discovers when he looks in the mirror and which is important in defining identity, and the Other that is not separate but exists within other subjects such as a mother or a father, and may also refer to an unconscious part of the personality because the unconscious has a structure as a language that is separate from the language of the subject. This is why Kecmanović's boy doesn't speak – since he doesn't know what exactly he could say about himself.

Key words: the voice of „the other“, heterodiegetic narrator, ideological and psychological point of view

Илијана Р. Чутура*
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука, Јагодина
Катедра за филолошке науке**

УДК 821.163.41.09-31

РАЗГОВОР У ОСАМИ (О УЛОЗИ И ИЗРАЗУ НАРАТОРА У РОМАНУ ОСАМА)

У раду се као кључна постављају питања природе и особености разговора (дијалога) у роману *Осама* Владимира Кецмановића. Осим разговора који воде усамљени наратор и његов ненаметљиви слушалац (што чини оквирну сцену приповедања), приметно је да наратор преноси бројне разговоре јунака. На овом плану се уочава да је роман, упркос *осами* као значајној одредници, сав обележен непосредним или пренетим дијалогом, те Кецмановић свог самосвесног приповедача „опрема“ различитим стратегијама којима овај обликује своје причање, како у односу према слушаоцу, тако и у односу према веродостојности и динамици саме приповести.

Кључне речи: роман *Осама*, самосвесни приповедач, дијалог, преношење туђег говора, аутокорекција, антиципација, обрт

* ilijana.cutura@gmail.com

** Реализацију овог истраживања финансирало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-47/2023-01/200140).

Роман *Осама* Владимира Кеџмановића има наоко једноставну структуру коју заступају и обликују само два непосредна актера; један који прича, са надимком *Писац*, и један (писац) који слуша, записује и обликује Пишчеву исповест. Овај други не интервенише, већ причу преноси у њеном аутентичном облику иако *Писац* на крају своје исповести сигнализира да му даје причу како би са њом урадио оно што „мисли да треба“. Писац је у тексту романа лишен сопствених реплика, које су одговори на мимогредна питања, далеко од суштине приче. Ипак, питања која му *Писац* поставља имају своју важну функцију, сличну оној коју Бранко Илић види у *Петријином венцу* Д. Михаиловића у поређењу са присуством „неутралног и скоро неприметног сведока причања из романа *Кад су цветале њикве*“:

„Оно што посебно карактерише и усложњава оквирну сцену *Петријиног венца* јесте жив однос који се успоставља између приповедача, са једне стране, и записивача исповести, са друге. Искључиво кроз Петријина обраћања саговорнику, као одјек њених питања без одговора, делом се уобличава и овај лик, па скоро да примећујемо извесно зближавање и разумевање између њих“;

„[У]обличавање и делимично конкретизовање ове наративне инстанце у *Петријином венцу* постаје и могуће и пожељно у оквиру специфичне атмосфере, тона и структуре дела. Међутим, било би наивно претпостављати да је његов измењени положај случајан. Неми слушалац казивања бива на овај начин непосредније везан за приповедни свет романа, његова позиција адресата Петријиних обраћања функционално је значајнија“ (Илић 2011: 467–468).

Кеџмановићев *Писац* заузима сличну позицију према своме слушаоцу, сигнализирајући ненамештену и нена-

метљиву блискост, било да се са њим слаже или да му нешто не одобрава. Неретко тражи и његову помоћ у проналажењу праве речи (друга група примера), чиме се додатно истиче мотивација наратора да помоћ за записивање приче потражи од неког ко, по његовом убеђењу, то боље уме:

А и ти наруђујеш, мушки, свеш паре потрошит. А мен ваља овден смрдит и прат ћаше код оног Мустафе, јебо му ја матер. (28); Само ми, матерет, мојне прићат как су Амери били на нашој страни! (15); Јој, видим како ме гледаш – провалио сам ша конташ! (15); А оћи велке и плаве, ко у Швеђанке. Ал јок оне наше Швеђанке из Истоћне Босне, ак знаш ша је то?А – добар си – знаш да оне отамо Швеђанма клићемо! Знаћи – не ко код те Швеђанке, нег код оне праве, из Шведске. Ал како Швеђанке, јаране мој?!; Кад те те оћи погледају, намах заборавиш и Шведску и све остало. (41); А Кемурца – ја, ја, онај шо сам ти га већ спомињо, баш тај – већ тад бијо Муниров потрчко. (113);¹

Биће – попустијо Мунир и покушо оно, како се то кае? Компромис, браво! (65); Па нас одведе у фабрички ресторан, у ону посебну собу, ће само њег служе, наш како се то зове? Сепаре, браво! (64); Гледам дол у онај превод, как се оно кае – титл, браво! (355); И реће ми још какос та појава зове... Јес, ђет-лег, јебо му ја и оца и матер. (312)

Гледано из перспективе сценографије оквирне приче, која је од почетка до краја иста, и лексеме *осама* у наслову, роман поставља питања саме могућности постојања дијалога у осами. Да ли дијалог нужно уступа примат причи када се у осами пронађе адекватан, по нечему близак слушалац и – ако је тако – какво је устројство те приче?

1 Примери су означени бројем стране на којој се налазе у роману (Кецмановић 2015). При навођењу примера, преломи на пасусе нису увек пренети из техничких разлога, односно због изузетно високог степена фрагментизације текста у самом роману.

Већ сама именована протагониста овог по свему сложеног романа, односно њихови надимци, везана су за њихову (не)способност приповедања, читања или писања: приповедач има надимак Писац јер не пише, а Хафиз – јер никад није узео Куран у руке. Они чији се надимци заснивају на њиховим стварним делатностима („А Мехо је стварно кахвеђија. Јок ко што је Амир хафиз. Ил ја писац.“ (10)) су антагонисти-приповедачи, „анти-приповедачи“, што се у роману експлицитно истиче.

Приповедач *Писац* је „антиписац“, те му је потребан неко ко би уобличио и забележио његову причу. Његово умеће и његов позив исцрпљују се у говорењу. Међутим, он је добар читалац, и, по његовом сопственом исказу, приповедач који воли да „закити“, да допринесе ауторским печатом причи уз ограду да то не ради са „озбиљним“ причама, и уз повремену формулаичну „заклетву искренности“ као у народној књижевности:

Романе сам вазда волијо ћитат. Што оне с трафике, што оне из библијотеке. Тако је, биће, и дошло до тог да ме зову Писац. А то шо кажу да волим лагат – и таћно је и није. Некад волим закитит, да буде занимљивије. Ал кад је озбиљна прића – нејма лагања, вјерово ти мен јал не вјерово. (33); Ша знам, неко ми некад прићо, каем му. Јал ме је зајебаво, јал је неко раније зајебо њега. (312).

Приповедање се заснива на узајамном разумевању приповедача и писца, односно *Писца* и „бележника“. Они говоре истим језиком: „Кад ћујеш неког да говори твојијем језиком – драго ти. Таман и да је влах. Дражи ти је влах од брата Арапа с којим не мереш двије ријећи свезат. Осим на енглеском. А јебеш брата с којим мораш на енглеском прићат“ (12). Све друге баријере се отклањају пред том блискошћу:

Шас исколађијо очи – нећут се повјерават.

Нећу ти прићат како сам неког твог закло. Ни како ми је неко твој побијо фамилију.

И нисам никог закло.

И ак се некад напијем, па ти поћнем прићат како јесам, и правдат се и кајат – знај да лажем.

Не да се кајем – нег да сам руке окрвавијо.

У ствар – можда би лаго и једно и друго. (14)

Ипак, упечатљиви су покушаји *Писца* да нагласи да ратна збивања и могући лични односи у том оквиру не завређују статус теме јер није било његовог учешћа у дешавањима те врсте. На том пољу *Писац* не може да се отме теми коју на почетку романа упорно одбија јер је грађански рат заправо и донео све о чему он приповеда и креирао његов живот:

Нејма ти то шо хоћу да ћујеш – директне везе са мном. А опет, некад ми се ћини – има више везе од свега шо се мен десло. (14); Ма немој се мрштит, није то шо мислиш. (14)

Сама прича је основа романа. Њен ток, њени модели, па и веродостојност, опсесивна су тема јунака. Он непрестано валоризује туђе приче и разговоре по вредности, по умешности причања и истинитости и присећа се људи који на било какав начин утемељују свој живот у причању, чак и ако не вреднује њихову нараторску и разговарачку способност („Ал ти кахвеђија везе ко да је и писац и хафиз и жентураћа уз кахву.“ (10)). Такође, он процењује и сопствено приповедање, уобличавајући се као самосвесни приповедач, онај који „поседује свест о властитом приповедању“, те „расправља и коментарише на тему својих приповедачких задатака“ (Принс 2011, под *самосвесни ѝриповедач*).

Да би усмерио и структурирао своје исповедање, *Писац* на самом почетку даје својеврсно „упутство за раз-

говор“ које се састоји из неколико правила: „Знаћи, под један: Слушаш“ (10) и одмах га опримерава дигресијом о Амиру и Меху кафеџији који много причају, али не слушају. Овом дигресијом *Писац* на неки начин директно и крши сопствено прво правило пре но што дефинише наредна: „Под два: Конташ ша је од тог занимљиво и ша треба запамтит. А под три: Од тога шос запамтијо – слажеш коцкице. Е – има и под ћетир. А то је – записат“ (11). Управо овде он открива сопствену мањкавост и потребу да своје причање допуни неким ко ће га записати, признајући да записивање није само пуко превођење онога што је изречено у слова: „И то је оно шо ја не знам. Не шо не знам слова. Знам ја жврљат колко хош. Ал то шот ја напишем – ни на ша не лићи. А ти би то треба знат, кад си писац“ (11). Тиме, више него претходном назнаком да му писање као вештина уобличавања приче недостаје, те да је склон релативизовању истине у причању, он другом писцу признаје „коауторски статус“. Записивачева улога не исцрпљује се у улози саговорника; *Писац* и писац се међусобно надопуњују задовољавајући своје унутарње потребе. Потреба писца је да пише и он трага за причом, а потреба *Писца* је да приповеда и да његова приповест буде обликована и забележена, те трага за писцем:

„Него – види ша ја теби хоћу исприћат.

Зајебана прића.

Мући ме, не да ми заспат. А кад заспем – буди ме“ (14).

Прича се одвија у *осами*, у недвосмислено назначеној усамљености приповедача (анти) *Писца* већ самом лексемом у наслову која носи хомонимни потенцијал двојаког читања, од којих је свако подједнако кључно у односу према самом току приче:

„Наиме, насловна одредница представља хомоним, јер се може схватити и као ознака усамљености, али и име,

односно надимак јунака романа Бајазита (Баје), који је он добио по злогласном терористи Осами бин Ладену. Иако је 'отварање' романа у вези са првим смислом, повезивање са Бин Ладеном постаје значајно за сценарија света приче, тј. идентификацију Баје и Бин Ладена. Али, оно што је битно и веома ефектно јесте то да се смисао усамљености не губи у том случају, напротив, он се појачава приказивањем судбине поменутог јунака. [...] У теорији концептуалног стапања ово представља изузетно занимљив случај, јер се поставља питање – да ли насловну одредницу, осаму, треба схватити као метонимију (везу са Осаминим – Бајиним и Бин Ладеновим – последњим годинама живота), или је пак Баја/Осама бин Ладен метафора усамљености? Нама је ова апорија заправо показатељ оног неухватљивог у уметности речи – естетског“ (Милутиновић 2017: 317).²

Контрастно том односу усамљеника и његовог слушаоца, Кеџмановић за мизансцен романа бира кафане у којима се осамљеност и изолованост *Писца* и писца додатно истичу. У таквом окружењу, које се мења да би њих двојица обезбедили какав-такав мир, присуство трећих лица као реметилачких фактора је нужно. Та „трећа“ лица по правилу не проговарају – њихова реч је неважна за ток исповести. Међутим, говорник (приповедач, *Писац*) реферише на њихово присуство и повремено одбија њихове упаде:

2 Милутиновић даље каже: „Наведена двосмисленост присутна у наслову романа пренесена је и на сам свет приче, нарочито у погледу његових актера. У смислу покретача, носиоца или онога ко трпи радњу, Баја/Осама није главни јунак романа, чак није ни један од активнијих споредних јунака (какви су, нпр. Мехо и Амир, или Хасан). А ипак, роман је именован по њему. Тиме Кеџмановић јасно истиче да је приказ Бајине судбине значајан не толико за сценарија саме приче, колико за семантику романа у целини (медијалне и финалне оквире). Штавише, Баја је окидач који уводи један од врло битних контекста за разумевање романа, онај везан за *Проклећу авлију* Иве Андрића“ (Милутиновић 2017: 317).

Ево, хајд да се кладимо даб те овај ћелави за шанком –
 Мустафа се зове – после је друге пиве изљубио.
 А у Босни, у рату, да те срео, комотно би те закло.
 Јес, ћелави, о теби прићам!
 Јес, нашо новог пацјента, јел ти криво!
 Лажем, јашта радим, не знам друго! (12)

Пре него што се врати на своју приповест, дакле, *Писцу* је увек важно да обезбеди мир за своју причу. Зато и предлаже да промене локал, што ће омогућити и језичку баријеру као најсигурнији бедем мира, али и одржање самоконтроле: „Ет, видиш, овден нас нико не разуми. А пива скупа – нејма шамсе да се нацугамо па поћнемо брљавит“ (13). Заштићеност приче од прекида и упада мотивисана је површински на тај начин, али, што је далеко важније, суштински је остварена улогом писца у структури романа. Међутим, једини преостали начин прекидања приповести и увођења дигресија јесу интервенције самог приповедача. Прича која се интерполира у главни ток може бити епизода која је посредно везана за основну приповест али се исцрпљује због неважности или због тога што је завршена краткотрајним нагађањима која или остају у уском кругу људи или се, пак, шире по касаби (као појава Титове унукe). Понекад је таква прича битна, али приповедач о њој нема сазнања, као у случају опасних прича које, неразјашњене, остају на нивоу епизоде по обиму (као она о Муратовом убиству, односно издаји). Таква места су експлицитно назначена како би се *Писац* вратио прекинутом току приповедања, на пример:

И усрала се ова двојца, нормално, престали прићат и у по гласа. Отворли уста, ко пешеви. Реко би – ћекају да један другом отму ријећ. Ал нит ко ријећ држи, нит му је ко отма. Сам намигују и колутају оћма (17); Неки прићали да јес Муниру дроту – ал прићали, нако, у по гласа, нема с Муниром зајебанције. (17).

Инсистирајући на поузданости и веродостојности, утемељеној превасходно на блискости са породицом која је у центру приче и на сопственом учешћу у њиховим животима, наратор, дакле, затвара овакве секвенце. А управо блискост са члановима Муратове породице доводи до поверења у веродостојност приликом приповедања догађаја којима није присуствовао, посебно разговора. Ово ћемо илустровати само једним примером (разговором Мурата са мајком):

Рекла му как није мутава и как зна да је већ годнама лаже. Како је том дошао крај.

И да јој се, ако не поћне дават испите, и то експресно – а она таћно зна како там, на факултету, ствари стоје, не оћи не појављује и за паре не јавља.

Да загријеш столцу и положиш тај испит код тог угурсуза Хајре, а за остале ћу се ја побринут – тако му је казла. А кад положиш тај испит, *рекла* му, да престанеш малу Азру завлаћит, дас оставиш ове овден фукаре и тих сарајвских протува – јер ни то више тако не мере! (38)³

Писац у потпуности верује свом извору, не градећи додатну дистанцу осим оне коју сами собом садрже глаголи говорења (овде: *рећи* и *казати*). Та дистанца не само да се исцрпљује у имперцептивној модалности којом се „садржај исказа квалификује у светлу чињенице да говорно лице није извор информације која се износи” (Пипер и др. 2005: 645), него се покушава и умањити („*иако* му је казла“ у наведеном примеру; „Треба бјежат од овог примитивизма – *иако* му је *рекла*.“ (39)). Ипак, немају сви јунаци и извори ову привилегију, те наратор често поставља ограде према потенцијално непоузданим причама, али и према сопственом сећању или знању о људима и догађајима:

3 Истицања наша.

...она шо је била у ђаршији и шо је, море бит, дала Муниру – није била Титна унука, нег та Белма. (21); А Мехо кахвеђија, безбел, казиво да Амир лупета глупости. (17); Послије се проширла прића да је та кока Титна унука. (17); Тако је говорјо онај Амир Хафиз. (17); (17); Јел се ту ко ша офајдио, тот не би знао рећ. (17); А бил због Миреле престо проблеме правит кад год Мурат на брдо крене – ко шо вјероватно не би – то ти са сигурношћу не могу рећ. (143); Прек рамена пребацле ташне – казује раја – свака кошта по неколко хиљада марака. (178); А инаће – каем ти – не сјећам се јесул Арапи тад већ били стигли јал нису. (178); Такот се не сјећам ни ша сам га таћно пито, ни ша ми је таћно одговаро. Углавном, знам да ми је исприћо как су, те већери, Мурат, Енес и они остали мејтови – сједли крај ватре. (155).

У преношењу туђег говора, које је изузетно заступљено у роману, Кеџмановић најчешће комбинује неуправни и уведени слободни управни говор (који садржи све елементе управног говора, али без ортографских маркера, в. Ковачевић 2012) са једноставном конферансом. Превагу овог типа преношења туђег говора у Кеџмановићевом роману *Сибир*, али и сведеност ауторске дидаскалије, констатује Д. Вељковић (2012), и тумачи је дијалошком формом романа. Истраживачка пажња коју изазивају типови преношења туђег говора у савременој српској прози (в. Николић 2020) упућује на још једну карактеристику и романа *Осама* и савремене прозе уопште. Рекли бисмо да је то полемичко-вредносна обојеност исказана кроз пренете дијалоге, дакле посредно присуство више гласова, при чему „сваки појам, слика и предмет живе на два плана, схватају се у два вредносна контекста – у контексту јунака и у контексту аутора” (Бахтин 2010: 22). И, шире, готово занемарени „глас“ писца (аутора) у роману *Осама*, иако репрезентује сасвим ћутљивога саговорника чије су реплике обрисане, не умањује дијалогичност

саме нараторове приче. Његова улога је, у најмању руку, селекциона (упркос томе што се инсистира на његовој неактивности). Још је важнија, међутим, његова функција слушаоца: Писац, држећи дуго неиспричану причу у себи, проналази адекватног слушаоца и записивача и са њиме – колико год да преовлађује његова приповест над интеракцијом двојице саговорника – води разговор. У том смислу, сумирајући расправе о дијалогу, Бадурина и Прањковић кажу:

„Vrijednom spomena smatramo misao o inherentnoj dijalogičnosti (engl. *dialogism*) svakoga teksta. Naime uz eksplicitnu dijalogičnost, koja se potvrđuje u situacijama u kojima postoje govornik i sugovornik (ili više njih), tj. najmanje dva [sugovornika] (*glasa*), implicitna je dijalogičnost svojstvo svakoga teksta, pa i onoga koji je u strogo formalnom smislu monologičan. Takva se *dijaloška koncepcija jezika* ponajčešće pripisuje Bahtinu (usp. npr. Womack 2011: 48, 151; Fowler 1996: 130), iako valja napomenuti da sâm Bahtin to svojstvo jezika/govora nikada nije tako imenovao (usp. Hoquist 1990: 15).

Koncept dijalogičnosti počiva na uvjerenju da dijalog (*višeglasje*) nije samo temeljni, nego – moglo bi se reći – i isključivi način funkcioniranja jezika jer, uostalom, misao je po svojoj naravi dijalogična, a monolog je samo *konvencionalizirana forma njezina iskazivanja* (usp. Bakhtin 1984: 88).” (Бадурина, Прањковић 2014: 222)

Ауторска дидаскалија у *Осами* је, како смо већ напоменули, сведена. Међутим, глаголи говорења у другим позицијама неретко се замењују глаголима негативне конотације (*дрљавиџи*, *сраџи*, *јесџи ѿвна*) и дијалектизмима (најчешће турцизмима; *машџирафиџи* - `лагати`. (*ѿо*)*селамиџи*, *џелалиџи*, *зајуниџи*). Њихова стилска улога није фокусирање конотативне семе или идентификација ауторског говора са говором лика (као у роману *Кукавичја ѿилад* који са овог аспекта анализира М. Бабић

(2022)), већ доследно креирање идиолекта наратора и његова карактеризација говором. Додатно, Бадуринa (2011: 135) назначавa да је, насупрот научном функционалном стилу, смањена разноврсност глагола говорења (и мишљења, осећања) одлика приватног, разговорног дискурса. На тај начин Кеџмановић обликује разговорни дискурс наратора у свакодневном и лежерном окружењу, говор који се одупире свакој патетици коју би могла да наметне необична, проживљена и изузетна приче.

Као самосвесни приповедач, *Писац* ће искрено признати и образложити своје одустајање од одређених разговора, али и подсетити свога слушаоца да му постави поједина питања или га опоменути што то не чини. Осим тога, при крају романа, како њихова наслућена блискост расте, даће и сугестије о томе шта не треба записати:

И помислих – успједох га заговорит, па ће заборавит на себе и на Ђамила. Јер у ту прићу – ијако сам знао да треба – да ме дереш, муда улазит имо нисам. (213);

Лукав си, писац, лукав. Гледам те – данма ме слушаш и ниједном да упиташ за Бланку. Конташ – мореш ти прићат колко хош как неш о том – на крају ћеш, ак не мере на уста – на гузцу проговорит. (351);

Зато, ак будеш моју прићу записиво, ово мореш комотно избацит. (361).

Такође, промишљајући сопствени израз, наратор неретко посеже за аутокорекцијом и експланацијом. На тај начин се враћа главном току приче, али и суспреже сопствене емоције да би задржао што већи степен објективности, односно да не би „залутао“ ка личној исповести. Хафиз и Мехо су неретко експоненти неуспешне, испразне приче у аутокорективним секвенцама, које илуструјемо неколиким примерима:

Ама, ша сам ја оно поћо? Ето ме, исти она двојца. (11);

Лукав дрот, нану ли му поганску – сконто да му нејма друге
нег ударит на шалу.

Ћуј мене – на шалу!

Какав Мунир – така му и шала! (18);

А кад каем беговске, мислим – стварно беговске. Јок –
беговске у прићи. (25);

А Халда-ханума – ак рахметли мужу није могла забранит,
њему, можда, и јест.

Ал кад би се лагало! (26);

Уствар, Мурат је некима понекад и знао бит вољи јаран нег мени.

Ал он од мене бољег јарана имо није.

Нег, ево, јопе поћињем срат.

Уфатла пива. (28);

А Бајот је од малијех ногу бијо ћудо.

Не знаш јел љепши јел паметнији, ко и бабо му.

У ствар, више је накав, плав, лићијо на мајку. (77)

И зато не слушај ша брљавим. (28)

...кад је отшо студират.

Ћуј – студират?!

Зајебават се! (28);

И видиш – јопе трћим пред руду.

Лупетам ко онај Хафиз Амир. Или ко Мехо кахвеђија.

Све је то послије било. (30)

Етот мене, јопе преко реда! (33)

Осим аутокорекције, упечатљиве карактеристике
Пишчевог приповедања су антиципација и најаве обрта

у току збивања. Оба поступка одржавају тензију приповедања иако у њима приповедач заправо иступа са позиције сведока који зна причу до краја, те разоткрива промену тока догађаја:

Да није било Муратових бегова – а бегови ко бегови, били су ти они јаки и међ партзанима – могло се лоше провест.
А није баш и да није најебо. (38);

И ак мене питаш – контам даб он у тај Бећ и отшо.
Само да није налетијо на Милцу. (39);

Па кад сједосмо – стаде пит ко да му је посљедње.
Контам – успјело му.
Курац успјело, кае, заинатла се беговца, не попушта. (50);

Није прошла хефта откако је из биртије у Сарајво отшо –
етот га назад.
С дипломом.
Али – и с Милцом.
А у Милце – стомак до зуба. (51):

Ко шо није могуће ријећма описат оно шо сам осјетијо кад
ме једне од тијех већери у којима нисам знао ђеб се дјено
пред кућом саћеко Омер и кад ми је реко то шом је реко.
(153);

А испод хаљина им ципле са штиклама од још по коју миљу.
Ал ни та мода није дуго трајала. (179).

Овакви обрти додатно су стилски појачани употребом (иначе честе у роману) црте која додатно, израженом паузом, динамизује и драматизује причање посве специфичног ритма. Ритам приповедања у *Осами* је, према А. Пауновић (2017: 282) „коегзистентан визуелном лику романа, наиме, оралност приче са невербалним и пара-

лингвистичким елементима, осим у језичком/исказном садржају, распознатљива је и на плану графостилистике. Организовање микроговорних целина у виду кратких реченица, преломљених пасуса, који се нижу један за другим, семантизује анаколуте, чија се текстовност читава у оквиру представљања драме причања, драме догођеног, темпа њеног (ре)презентовања“.

Кратке, веома често елиптичне реченице, раздвојене у „микрорасусе“, одликавају драму сећања и запитаности у наратору. Међутим, са дистанце са које говори, наратор није узнемирен. Он показује одређену дозу резигнације и помирености са свим оним што се догађало, мирећи се и са сопственим животом у новој средини и околностима, упркос свести о искривљености тог новог света. Његов говор је очуван из „претходног живота“, те, у том смислу, Милутиновић (2017: 317) истиче да је прича Писца „заправо редуковани дијалог са аутором, и како је Писац одређен својим мангупским карактером, говором и понашањем, његов дијалекатски осенчен дискурс обилује досеткама, сленгом и хумором“. Други важан разлог нараторове стабилности јесте и то што је, препознајући зло и његову алогичност, јасно „заузео страну“, али остао зачуђен над светом и причом коју има потребу да сачува. И као што верује одређеним људима када преноси њихове разговоре којима није присуствовао, тако остаје у дубоком уверењу да је добро проценио вредност у људима. За њега је Мурат (*једини њрави беј*, како каже), који не пристаје на зло било које врсте, светла слика људског бића, а Бајо – андрићевска жртва. Наратор не отвара уопштена питања добра и зла. Он их оличава у конкретним особама и опримерава конкретним догађајима. У тој подели света на упорне и колебљиве, оне који се приклањају ефемерном злу, наратор често, наизглед наивно и успутно (сведено на оквире приче коју приповеда), поставља питања универзалности религија, присуства

Бога и обезбожености савременог света, слично ономе што закључују Ђурђевић и Николић (2023: 223):

„[К]ако је зло запосело садашњост, односно, истина зла постала истина садашњости, свака претпоставка о добру или бива повучена у будућност, што би била хришћанска, традиционална перспектива, или бива укинута, те дата пракса доводи до сагледавања знаковне природе ангелолошког бића. Како смо показали, у традиционалном искуству бивши позитивно конотираним дивинизираним бићима која своје идентитете црпе из Бога, у савременом искуству, повлачењем Бога као садржаја из ангелолошког знака, анђео постаје неопредељени морални простор. Отуда, ангелолошка фигура постаје амбивалентна“.

Да се, на крају, вратимо почетним питањима о статусу и природи разговора у *Осами*. Разговор, односно дијалог између наратора и његовог слушаоца редукован је двојако. Прво, примат је, самом природом и смислом оквира романа, дат приповедању наратора с обзиром на то да међу њима постоји специфичан однос у којем свако прихвата своју улогу. Друго, реплике слушаоца су изостављене. Међутим, на другом нивоу, само приповедање инкорпорира пренете дијалогне различитих јунака приче. Тако *разговор* добија своје место у роману. Он је немогућ у осами, али је могућ у сећању које роману даје обележје полилога као терена суочавања мишљења, ставова, вредности и животних филозофија. Причајући причу која му је изузетно важна а филтрирана је кроз сећање и преживљене снажне емоције, *Писац* изнова (ре)конструираше и обликује догађаје, истовремено учвршћујући сећање на њих (Шанк, Абелсон 1995: 31–32). У том процесу Кецмановић свог приповедача, осим специфичним језичким изразом, „опрема“ разноврсним приповедним стратегијама које смо у овом раду покушали да представимо као сегменте јединственог комплекса нараторског умећа

с једне и колебљивости с друге стране. А то су одлике самосвесног приповедача: обраћање слушаоцу, активно одбијање спољних реметилачких фактора, однос према веродостојности и поузданости (који се огледа у повећењу у одређене изворе и оградама према другим изворима и сопственом сећању), преношење дијалога (којима је присуствовао или о којима је слушао), аутокорекција. Са аспекта динамике приповедања, Кеџмановићев нараџор доследно прати лежерни разговорни дискурс, што се огледа у фрагментизацији текста, елиптичним реченицама, обртима, антиципацијама, сведеним ауторским дидаскалијама и комбиновањем неуправног и управног говора у преношењу туђега говора.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Бабић 2022: М. Бабић, Глаголи и конструкције са семантиком говорења у функцији увођења и навођења туђега говора у роману *Кукавичја њилаг* Лабуда Драгића, у: М. Ковачевић, Ј. Петковић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. I: *Језик и стил српскога романа*, Крагујевац: ФИЛУМ, 65–79..
- Бадурина 2011: L. Badurina, Glagoli govorenja i tekst, *Pismo – časopis za jezik i književnost* 9, 125–136.
- Бадурина, Прањковић 2014: L. Badurina, I. Pranjković, O dijalogu, u: I. Palić (ur.), *Sarajevski filološki susreti II*, knj. 1, Sarajevo: Bosansko filološko društvo, 216–226.
- Бахтин 2010: М. Bahtin, *Rani spisi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Вељковић 2012: Д. Вељковић, О типовима говора у роману *Сидир* Владимира Кеџмановића, *Радови Филозофског факултета*, Пале, 14/1.
- Ђурђевић, Николић 2023: Ђ. Ђурђевић, Ч. Николић, Зло у српској књижевности: ангелолошка перспектива, у: М. Лојаница, Н. Бубања, М. Ковачевић (ур.): *Злобници, зликовци, чудовишта, њсихоаије. Књижевно-линџвиситичко-кулџуролошка хумано(џо)еџика: Добар, лош, зао* (XVII

- међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. 4), Крагујевац – Андрићград: Филолошко-уметнички факултет – Андрићев институт, 209–225.
- Илић: Б. Илић, Оквирна сцена казивања као композицијско и семантичко средиште сказ-нарације (у прози Драгослава Михаиловића), у: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, књ. II, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 463–470.
- Кецмановић 2015: V. Кецмановић, *Osama*. Beograd: Laguna.
- Ковачевић 2012: М. Ковачевић, О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора, *Српски језик XVII*, 13–38.
- Милутиновић 2017: Д. Милутиновић, Оквири *Осама*, *Научни састајанак славистија у Вукове дане 46/2*, 313–322.
- Николић 2020: М. Николић, Србистичка истраживања типова туђег говора током последње две деценије, *Српски језик XXV*, 287–301.
- Пауновић 2017: А. Пауновић, *Осама* Владимира Кецмановића – унутрини омаме, у: М. Демић, Г. Божовић, О. Мијаиловић (ур.), *Црпе и резе: избор радова са књижевнеј конкурса „Андра Гавриловић“*, Свилајнац: Ресавска библиотека, 276–288.
- Пипер и др. 2005: П. Пипер, И. Антонић, В. Ружић, С. Танасић, Љ. Поповић, Б. Тошовић, *Синџакса савременој српској језика. Простја реченица*, Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ – Београдска књига – Матица српска.
- Принс 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Шанк, Абелсон 1995: R. C. Schank, R. P. Abelson, Knowledge and Memory: The Real Story. *Advances in Social Cognition*, 8, 1–85.

Ilijana Čutura

CONVERSATION IN THE SOLITUDE
(ON THE ROLE AND EXPRESSION OF THE
NARRATOR IN THE NOVEL "OSAMA")

Summary

The paper analyses the nature and characteristics of conversation in Vladimir Kecmanović's novel *Osama*. Apart from the conversational scene, which includes lonely narrator and his unobtrusive listener, it is noticeable that the narrator conveys numerous conversations of the heroes. At this level, it is shown that the novel, despite the solitude as an important determinant, is highly marked by direct or transmitted dialogues. Therefore, Kecmanović „equips“ his self-aware narrator with various strategies for shaping his narration: he addresses the listener, actively rejects external disturbances, explicitly shows his attitude towards credibility and trustworthiness of the story and its sources. Finally, he corrects himself. From the aspect of storytelling dynamics, Kecmanović's narrator consistently follows the „casual“ conversational discourse, which is reflected in text fragmentation, elliptical sentences, twists, anticipation, reduced choice of verbs of speech and the combination of direct and indirect speech.

Key words: Novel *Osama*, self-aware narrator, dialogue, transmission of speech, self-correction, anticipation, twist.

ДЕЧЈИ ПОГЛЕД У РОМАНУ *ТОП ЈЕ БИО ВРЕО*

У раду се анализира приповедачка тачка гледишта која се развија из сећања, погледа, мисли, осећања десетогодишњег дечака у роману *Тој је био врео* Владимира Кецмановића. Страхоте грађанског рата у Сарајеву се анализирају кроз позицију дечака који остаје без родитеља у вишенационалној средини. Поред приповедачког поступка усмереног на исечене и кратке облике који делују као драмско дело рад је указује на сложеност међунационалне средине, феномен рата, невиних жртава, трауме и егзила. Рат виђен очима детета као жртве и учесника се посматра као аутентична перцепција у српској књижевности, а у контексту светске књижевности блиска је Џојсу, Прусту и Фокнеру због специфичне позиције приповедача-сведока.

Кључне речи: дечја перспектива приповедања, драмска структура, траума, егзил, рат

Роман *Тој је био врео* Владимира Кецмановића, улазећи храбро у тематику ратних збивања у Сарајеву 1992. до 1993/1994. године, представља једно од најаутентичнијих и вероватно најконтроверзније тумачених проз-

* svetlana.seatovic@gmail.com

них дела у последње две деценије у српској књижевности. Отварајући прозно дело кратким, британским реченицама, Кеџмановић роман уводи у динамику блиску драмском тексту, ослањајући основну приповедчаку позицију на прво лице једине. То прво лице проистиче из сећања, прошлости и садашњости дечака српске националности у вртлогу грађанског рата у Сарајеву. Приповедачка дистанца није увек сасвим јасна јер се помера од тренутака који се мере минутима, сатима, а затим данима или магловитим сећањима и фиктивним сликама самог приповедног лица дечака. Дете приповедач је истовремено и жртва рата, ратни сведок, а на крају и учесник. Прву страницу отвара неодређено биће или појава која стиже у зору, што је опет темпорална одредница новог живота и промене – која ће уследити у трагичности приповедачког ја, дечака безименог, именованог као „Мали“ – у једној стамбеној згради у урбаном делу градског насеља у Сарајеву. Тако почетак има вишеструку неодређеност времена осим временске одреднице зора и стижања некога или нечега. Отац и мајка немају имена и у том првом пасусу налазимо и универзалност улога оца и мајке и детета као најужег облика породице:

„STIGLA JE u zoru. Spavao sam u hodniku. Pored potpornog zida, rekao je otac. Koji je tada bio tata. Šta god da se desi, tu je siguran, rekao je. Da, tu je najbolje, rekla je majka. Koja je još uvijek bila mama. Tu nema nijednog prozora, rekla je. Neće moći da ga pogodi. A onda je uzdahnula.” (Кеџмановић 2022:7)

Процес трансформације приповедачког лица дечака српске националности пред чијом очима су остала искасапљена тела његових родитеља у једној од стамбених зграда социјалистичких насеља у Сарајеву са мешовитом структуром становника, Муслимана, Хрвата и Срба који нису успели да напусте град, представља једну од основа приповедачке позиције. Из те позиције дечак са нивоом

свести и разумевања света као син јединац већ страховито стигматизован смрћу родитеља постаје ничије дете, најпре у заштити комшинице Тице, а потом, после погибије њеног сина Кенана, препуштен сам себи као симбол представника српског народа чија војска је покушавала да уђе у Срајево, гранатира град, у коме страдају сви становници без обзира на национално и верско порекло. Дечак се суочава са стигматизацијом док пролази трауму смрти родитеља остајући апсолутно нем. Дакле, приповедачка позиција постављена је са не увек јасне временске дистанце, али је извесно да су то очи детета које имају измењен поглед на реалност, очи анђела које нису могле ни да разумеју већ само да осећају атмосферу, људе, окружење и сталну животну опасност. Приповедачко ја ће морати нагло да уђе у свет одраслих, да проживи исмевања и патње које му приређују пријатељи из школе и комшије које су припадале зеленим береткама, по чему препознајемо муслиманске војне формације у Сарајеву. Српско национално порекло дечака у Сарајеву постаје отежавајућа околност са којом се незрело дете и сасвим несвесно суочава са промењеном психологијом најближих комшија и пријатеља из школе. Комшиница Тица је последњи загрљај разума и хуманости у том језивом мењању људи и оклоности док и сама не остане без сина Кенан када и одустаје од заштите незбринутог немог дечака, сирочета које је и за њу, после личне трагедије, симбол оних других који гранатирају град. Траума једног дечака прераста у универзална ратну траума детета које је „друго“, „страно“ биће због националне припадности на територији коју контролишу припадници друге националне припадности. Однос „ми“ и „они“, „ја“ и „други“ развија се као контрастна опозиција која вуче драмску линију између јунака. Позиција другог, страног бића које је поред тога дете, без родитеља и ближих сродника, доводи цео роман и приповедачку позицију у смеру принудног егзила.

Због тога је рад усмерен на питања и приповедачког поступка, где је тачка приповедања смештена у оптику дечака, његову (не)способност да сагледа реалну ситуацију и међуљудске односе који су постали облици нехуманих релација међу познаницима, дојучерашњим комшијама и пријатељима. Поред приповедачког поступка усмереног на исечене и кратке елиптичне облике који делују као драмско дело и основа за филмски сценарио, *Тој је био врео* указује на сложеност међунационалне средине, феномен рата, невиних жртава, ничијих људи, ратне трауме и егзила који се трансформише у нови круг злочина или казне и освете малолетног детета. Егзил „Малог“ горе на брда изнад Сарајева јесте питање одласка у други простор јер је „његов“ дом, станиште, језгро породице било у тој стамбеној згради вишенационалне средине. Одлазак дечака из Сарајева је део ратне трауматизације која је довела „Малог“ горе „међу своје“, али и ти горе који су били некадашње комшије и познаници измењене су личности, као што каже и Зока, његов заштитник на последњим страницама романа: „[...]јер рат изобличи људе.“ (Кецмановић 2022:269).

Целокупна структура романа заснована је на темпоралним и асоцијативним облицима композиције која условљава тачку гледишта детета приповедача. У центру тих асоцијативних, елиптичних извештаја о догађајима којима присуствује или их чује неми дечак налази се траума и ратно гранатирање Сарајева од зиме 1992. завршно са јесењим периодом 1993/1994. Покушај временског одређења и сажимање романа *Тој је био врео* треба тражити у сваком поглављу које почиње неодређеним временским одредницама или оквирним одредницама које су вегетативног типа (пролеће, лето, зима), периодима дана (јутро, ноћ, послеподне, дан, једне ноћи, оног дана, било је то оног дана), именовањем главних особа чија смрт је обележила приповедачеву позицију (мајка и отац,

Кенан, Муневрина мајка) сви који су сахрањени у парку испред зграде и понављањем имена комшинице Тице као јединог заштитника после смрти родитеља. Губљењем језгра породице и погибијом оца и мајке комшиница Тица отвара са емпатијом и највишим облицима хуманости своја врата у стану чувајући „Малог“. На неки начин комшиница Тица, која је Муслиманка, као и цела њена породица постају једино уточиште за трауматизовано и занемело дете после губитка родитеља, тако да се ствара привид облика породичног гнезда у ратном вихору. Асоцијативни ток се продубљује и понављањем речи, стан или врата стана, што је асоцијација на изгубљени дом и породицу. Неодређена временска позиција у којој се одвијају догађаји или одређена оквирним темпоралним именованима доводи и „Малог“ као приповедачку позицију и свет виђен кроз оптику, тачку гледишта дечака од десет година у описе који имају надвременски каарактер. Тиме се све страхоте рата у перцепцији детета виде као оквирна временска обележја дефинисана периодима дана и ноћи и годишњим добима.

У наставку доносимо све прве реченице којима почиње свако поглавље и одељак указујући на временску одредницу, главне догађаје који су обележени смрћу блиских лица или чак појавом новог искушења Амера, дечака вршњака који „Малог“ одводи у свет алкохолизма, проституције, ратног профитерства и ниских страсти и побуда које доноси ратно стање без правних и етичких регулатива. На крају навођење штаба и коначног израза „нисам могао“ указује на прелазак на другу територију, егзил и сложена питања потребе за осветом према онима „доле“ или покушај да се убије и онај „Мали“ „доле“ који је био само фантазмагорија у очима „Малог“ који је прешао „међу своје“. Последње потпоглавље које почиње уместо именима људи, времена, места само синтагмом „нисам могао“ представља кључ за различите облике интерди-

сциплинарних анализа које би ишле у правцу психија-тријских, фројдовских или неких од новијих приступ лечења ратних траума у егзилу. Глас дечака приповедача који проговара на крају „И пуцао сам... Пуцао“ доноси вишеструке могућности анализе двострукости значења глагола „пуцао“. Да ли је дословно наставио да пуца по својим бившим комшијама и свом бившем, изгубљеном дому или је пуцао психолошки у смислу сопственог лома између емпатије према сапатницима у гранатираном Сарајеву или могућности да се открије облик разумевања ратног метежа? За дечака који има десет или чак 12 година не можемо прецизно одредити временски оквир па није могуће открити ни о каквом пуцању је реч. Зло-намерни критичари су желели да кажу да је дечак жртва постао дечак убица, али тај глас је значајно сложенији од онога што би се свело само на реч „пуцао сам“ као глагол који би указивао искључиво на пуцање из топова изнад Сарајева. Отуда у овом низу временских (не)одређености и пролаза са једне територије на другу и разорености породичног света толико различитих разумевања и тумачења у чију перцепцију и рецепцију сада не желимо и нема потребе да улазимо. Рецепција и анализа романа *Тој је дио врео* била би питање за сасвим нове и другачије студије које би биле и друштвеног и политичког и критичарског карактера, за које је потребна већа временска дистанца (бар неколико деценија) од ове коју сада имамо. Дакле, суштина коју можемо открити у дечјој перспективи приповедања огледа се и у графичком издвајању првих речи сваког поглавља и потпоглавља, што је део пишчеве поетичке стратегије. Кеџмановић је овим првим речима које би, када би се сложиле у низ, представљале оквиру за сценарио, донео списак временских и просторних одредница и главних јунака или догађаја који имају улогу промене драмског тока унутар романа. Наводимо због претходно оквирно анализираних првих речи све

прве реченице поглавља и потпоглавља из романа *Той је био врео*, обележене у свим издањима романа верзалом:

„СТИГЛА је у зору.“ „БИЛО ЈЕ ТО ОНОГ ДАНА када смо се вратили у свој стан“, „КАДА БИ ПАЛА НОЋ, мајка и отац су гасили транзисторе“, „С ВРИЈЕМЕНА НА ВРИЈЕМЕ мајка би устала“, „ЛЕЖАО САМ под снијегом“, „ОНДА МИ СЕ ПРЕД ОЧИМА појавила једна нога.“ „КОМШИНИЦА ТИЦА и комшија Хасан ухватили су ме за рамена!, „МАЈКУ И ОЦА сахранили су у парку испред зграде“, „КОМШИНИЦА ТИЦА је заплакала“, „ВРАТА СТАНА су била отворена“, „НЕ ЗНАМ шта ћу са дјететом, говорила је комшиница Тица“, „КОМШИНИЦА ТИЦА је данима дозивала доктора Исмета.“ „ЈЕДНОГ ДАНА комшија Хасан је донио пакет.“ „НЕКОЛИКО ДАНА КАСНИЈЕ комшиница Тица је изула црвене папуче“, „ВЕЋ ЈЕ БИЛА зима.“ „СУТРА ЈЕ У ПОДРУМУ избила жестока свађа“, „ТРАНЗИСТОР ЈЕ ЗАВРШИО у стану комшинице Тице и комшије Хасана.“ „БИЛО је послијеподне..“ „ПРОШЛИ СМО..“ „АМЕР је из џепа извадио кутију малбора.“ „ОПЕТ САМ ЛЕЖАО под снјегом“, „ДАНИМА ПОСЛИЈЕ ПИЈАНСТВА..“, „ЈЕДНЕ НОЋИ борац...“ „ЗИМА је била тешка.“ „НЕКО ВРИЈЕМЕ нисам напуштао парк испред куће“, „ЈЕДНОГ ДАНА на пољани испред амерове зграде појавио се црнпураст дјечак.“ „ТАКО је одмицало прољеће.“ „ТО ЈУТРО је било мирно“ СА ПОЛИЦЕ у Кенановој соби узео сам транзистор“ „КОМШИЈА НИКОЛА је покуцао на врата стана.“ „И КЕНАНА СУ САХРАНИЛИ у парку испред куће“, „КАКО ЈЕ ЉЕТО ОДМИЦАЛО и бивало топлије...“ „КОМШИЈА НИКОЛА је готово цијело љето копао ровове.“ „ЈЕСЕН се ближила крају.“ „И МАЈКУ КОМШИНИЦЕ МУНЕВЕРЕ су сахранили у парку испред куће.“ „КОМШИЈЕ ХАСАН, ЈОЖА И ВЛАЈА више нису пили заједно.“ „ТОГ ПОСЛИЈЕПОДНЕВА Мирсад ми је рекао.“ „И ДАЉЕ је било тихо.“ „И ОВАЈ ШТАБ био је

пун школских клупа.“ „У КАМИОНУ ЈЕ БИЛО хладно“, „НИСАМ МОГАО да се крећем брзо јер су десет бројева веће чизме спадале с ногу.“

Већ ове прве реченице указују на приповедачки дискурс дечака од десет или једанаест година што одражава његову свест, узраст да преципира само одељке стварности, асоцијативне, временске и просторне са елиптичним изразима заснованим на контрастним опозитима. Ти изрази су сугестивни и елиптични, али доносе одјеке асоцијација света породичног дома: „Jedne noći borac Salkan je izbacio knjige. Majčine. I očeve. I moje. Iz stana koji je nekada bio naš. Ostavio ih ispred vrata. Na stepeništu.“ (Кецмановић 2022: 147).

У досадашњом анализама романа посебно треба издвојити прецизно когнитивно тумачење времена и историјских периода у чијим оквирима се одвија роман, које је дао Дејан Милутиновић:

„Istorijski događaji u *Topi* prikazani su ciklično, tokom jedne godine, sa početkom i krajem u zimi. Takav koncept govori da je reč o mitološkom ciklusu, gde sve kreće i završava se smrću (kroz skript ubistva dečakove porodice i frejm njegovog preobražaja). Dakle, tematski skriptovi kojima se autor služi su ti koji su odgovorni za način na koji su spoznajne predstave o opsadi Sarajeva predočene kroz događaje. Načelno se može reći da se osnovni postupak preko kojih su skriptovi formirani (u pogledu likova, događaja i hronotopa), bazira na redukciji.“ (Милутиновић 2015:70)

Научни приступ анализи романа са становишта когнитивне наратологије улазе у само средиште структуре романа, поделе на временска и просторна универзализована обележја закључујући да би се роман могао разумети и као „извештај (о) свести (mind report) једнаестогодишњег дечака“, како примећује Милутиновић

у наведеном тексту. Указујући на губитак породице и трагање за „сурогат“ породицама, Милутиновић (2015: 71) разумевање овог романа усмерио је у нама блиском интерпретативном правцу. Милутиновић је, наиме, указао на блискости са *Дневником Ане Франк* или романима Е. М. Ремарка:

„Ovome je moguće dodati da Kecmanovićev roman po negativnom emotivnom naboju i pesimizmu upućuje na romane Eriha Marije Remarka. Tačnije, unutrašnja perspektiva, ispovedni diskurs i naboj agonije govore da je Top blizak avangardnim ratnim romanima, posebno onim ekspresionističkim. To se naročito odnosi na diskurs kroz koji je tekst predodčen i koji je veoma blizak onom avangardnom.“ (Милутиновић 2015: 72)

Указивање на авангардне романе српске књижевности са ратном тематиком налази се већ код првих читаоца и критичара Кеџмановићевог романа *Тој је био врео*, с тим да треба имати у виду да поред могућих сличности у низању асоцијативних поступака у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског или *Дану шестом* Растка Петровића имамо пред собом искључиво оптику детета. То је новост у српској прози, за коју сличност можемо пронаћи само у деловима романа *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице. Накнадно је роман препознат и као неовангардни указивањем на одлике Техничког манифеста Маринетија, где се рат представља као одсечак слика, асоцијативни блок разорене синтаксе.

Трауматизација дечака који остаје нем после погибије родитеља и бизарног облика сахране испред зграде са знаковима који нису ни хришћански, ни комунистички, а ни муслимански већ најобичнија даска са клупе у парку – доноси сцене апсолутног расула свих вредности, при чему је људски живот сведен на место у делу парка који ће постати нека врста гробља за становнике стамбене

зграде. Конфискација већ разваљеног стана у коме су живели дечак и његова породица од стране муслиманских војних формација и једна још бизарнија ситуација усељавања трудне љубавнице локалног ратног моћника и профитера заштићене лажним човеком који представља улогу мужа – за дечака представља низ конфузија које га доводе до најбизарнијих сцена у којима после свега нема право ни на улазак у остатке гранатом разваљеног станишта. Слом свих вредносних оквира у којима је дечак ково приповедчко ја живело до рата и погибије родитеља сведен је на стање хаоса. У том стању хаоса Кеџмановић примењује оптику анђеоских очију које могу само да бележе време, место и догађаје без дубоког разумевања. За дечака вишеструко трауматизованог тај уништени стан био је, иако полусрушен, дом, а био је и слика дома у коме би седео мирно у једној од преосталих фотеља. И тај облик тихог оплакивања бившег живота, тишине и тиховања над изгубљеним домом у коме је нем, као и ретроспективних сцена срећног детињства пре рата бива ускраћен бахатости локалних моћника. Дакле, „Мали“ није могао ни у тишини разрушеног дома да прође нормалан порцес туговања и катарзичког процеса који је увек потребан после смрти најближих. „Мали“ није свестан својих поступака и смисла седења у једној од преосталих фотеља, али зато асоцијативним низовима, инстинктивним поступцима примереним узрасту приповедачко ја улази у те просторе. У том смислу Кеџмановић је бриљантно показао психолошке процесе који се одвијају у свести детета и потребе које су га одвеле у неку врсту самоизлечења. То самоизлечење и туговање над остацима бивше породице и бившег дома неће успети да спроведе јер ће друга врста насиља прекинути тај процес. Тако ће на љуту рану доћи још љућа травка која неће бити лек, већ нова спирала бола и насиља. Све те сцене описане су кратким реченицама где се смењују кадрови,

филмски речник из перспективе „Малог“, који је за многе „мутав“, тако да на читаоце оставља утисак бола, дубоког бола и трауме која се не може излечити. Једино решење за немог дечака чијим очима и ушима допиремо до имагинарних или чак ратно универзалних догађаја сарајевског страдања представља пут који је морао да га одведе до егзила. Тај егзил био је опасан пут који је на крају прешао између градских стража зелених беретки и прешао реку како би стигао до српских позиција на брду. Тај егзил из родног града осмишљен без икакве озбиљне стратегије, што и приличи детету које ће тада имате 12 година, представља пут избављења. Због тога перспектива приповедача и тачка гледишта остају стално у првом лицу, препричани, допричани, ретроспективни флешбекови, мозаички склопљени од садашњих, прошлих блиских и даљих тренутака у јединствену магму приповедачког исказа у коме се мешају све те сцене, позиције, догађаји и на крају неми приповедачки облик кратак, бритко виђен као око камере која види широк план и зумира детаљ јер нема други избор већ да бежи из родног града. Бег на територију коју контролишу српске снаге подразумева улазак у простор „својих“, српског народа, али и тренутак када престаје једна врста трауме и дечак проговара. Пут од немог приповедача и стигматизованог и трауматизованог детета до катарзичког тренутка када проговара у егзилу и одлази на положаје где су топови и пуца доле према Сарајеву и својој згради је психијатријски и психолошки деликатан пут од жртве до осветника. Да ли је пуцањ детета имагинарна психолошко-психијатријска слика у којој се повређено и сломљено дете без родитеља које је преживело две године у окупираном Сарајеву са суровим поступцима комшија и суграђана који нису српске националности одговор немоћи, очаја или освете? Процес који је прошао дечак чијим очима видимо све, и српско гранатирање Сарајева и раскомадана тела њего-

вих родитеља и погибију Кенана, сина комшинице Тице, једине породице која га је чувала од осталих, трагедију комшије српске националности који је сваки дан одлазио на ватрене линије да копа ровове за зелене беретке или да ископава гробова за погинуле остављен да и сам погине у било ком тренутку, скривање још једног од комшија српске националности, слике пропадања свих, али дословно свих станара те зграде, окружења, патње обичних људи и насиље свих облика војних муслиманских формација према својим сународницима, али чак и према Хрватима - остају као фрагментарне слике, исечци колажа страха, бола, буке и беса од које није било помоћи. *Тој је био врео* је приповедачка магма страховитих сцена, смрти, мучења цивила, уцена, трагичних породичних ломова, менталних поремећаја изазваних скоро немогућим условима за живот. Све се то као на покретној траци смењује у облицима сцена и ситуација сведених на мало речи, много бола и још мање анализе кроз тачку гледишта „Малог“. Приповедачко ја из дечје перспективе нема начина да нам објасни, појасни или допуни било коју сцену. Он само бележи догађаје, види их очима детета које није у стању да објасни и разуме, али може да осећа. Нем, сам и на крају напуштен и од заштитничке улоге комшинице Тице, „Мали“ инстинктивно иде међу „његове“, на другу страну реке и на брдо, а потом сплетом околности долази до топова из којих пуца на исте зграде и места где је живео у чемеру ратне свакодневице. Егзил на другу страну реке и на брдо је инстинктивни поступак дечака који је видео рат изнутра, али није могао да га разуме. Он је само осећао страхоте и зато је позиција овог приповедача вођеног очима детета јединствена у српској књижевности исто колико је јединствена у свој сложености Сарајева, његова опсаде или ослобођења, зависно из које националне визуре погледамо овај град и његову несумњиво дубоко трагичну

судбину за све који су живели у њему и на његовим ободима. Биће потребне деценије и деценије, а можда и цео век да сазнамо све о Сарајеву, узроцима, последицама и на крају подели овог рада да бисмо исправно могли да судимо. Сам роман *Тој је био врео* улази у најделикатније језгро дечјег психолошког бића, невиног, чистог и намученог. То несрећно биће које гледајући крв, смрт, насиље бележи догађаје и улази у станове комшија различитих националности остајући - тражећи квази дом или квази породицу или сурогат породицу - и без свог дома разваљеног и насилно одузетог, доводи нас у најделикатнију срж способности књижевног дела да нас одведе на најстрашнија места очима камере дечје перспективе. Та камера је неми филм у коме су пред нама антихероји, пропалице, преваранти, али и дивна људска бића свих националности која су успела скоро до последњег часа да очувају зрно хуманости.

Кецмановићев роман је на први поглед могао да буде исприповедан као Прустов роман *Једна Сванова љубав*, пошто, загризајући колачић, зрео човек добија ретроспективну слику младости и детињства. Са Прустом га везује деликатност приповедног поступка, емоционалност, а са Џојсовим *Уликсом* још ближе и интензивније ређање догађаја по моделу аутоматског писања, унутрашњег гласа док бисмо у поређењу са Фокнеровим романом *Бука и дес* могли да укажемо на низ случајности са перцепцијом дечјег или болесног ума без способности да сагледа сву сложеност стања и ситуација. У сликама дечје перспективе, али без скокова у зрело доба Кецмановић је близак *Прољећу Ивана Галеба* и низању слика и сећања на детињство виђено управо очима дечака. Бранко Ћопић је у *Доживљајима Николејине Бурсаћа* унео низ ликова дечака из Другог светског рата чијим погледима и нивоом дечје перцепције се повремено види свет рата. Дакле, перспектива приповедачког ја које није

одрасло биће, није ни зрело биће способно за анализу, а припада искључиво свету невиног дечјег погледа један је од универзалних приповедачких поступака који је обликовао цео роман *Той је дио врео*. То приповедачко ја дечаког узраста на изненађење сваког од читалаца на крају романа на српској територији изнад Сарајева проговара и прилази топу и пуца. Тај обрт који нико не би очекивао драмски је обрт који садржи и облике катарзичког дејства и облике присилног егзила из родног града, али спасоносног егзила у егзистенцијалном смислу. Пуцањ несрећног трауматизованог дечака у родни град јесте пуцањ очаја, потез поред врелог топа који није промоција детета убице, али јесте одјек исконског очаја и освете која се родила у младом бићу. Овде се преко позиције детета отвара питање и злочина и казне као универзалног проблема узрока и последице који могу да имају и најгоре облике психичких и психијатријских потеза, па макар то била и рука дечака. Да ли је дете анђео, дете жртва, дете сведок ратног пакла постало и дете убица, дете злочинац или осветник? То је питање на које би требало да одговаре психолози, психијатри, а одговори су бројни, док је бол јединствена. Ако је из боли онемелог дечака, који пролази кроз разне облике малтретирања у Сарајеву, произашао дечак који са задовољством пуца и чак погађа, онда пред нама стоји дете осветник. Који злочин је подстакао жељу за осветом и како је катарзично стање довело „Малог“ до места поред топова где је само желео да пуца? Да ли је то природа детета које невиним очима анђела гледа крхотину дома и делове тела родитеља или је то одјек бола који инстинктивно и без икаквих начела пуца, пуца из очаја празнећи своје крхко тело препуњено трогодишњом патњом. То су питања која отвара дечја позиција приповедачког ја и то су дилеме које забада у наше емотивно и читалачко биће роман *Той је дио врео*. Да ли је тај глас пуцао сам и пуцао већ рађен,

призива питање и дилему да ли је реч о психолошком пуцању или дословном пуцању приповедачког ја и прерано и пребрзо сазрелог детета. За те одговоре требао би нам наставак романа и једна друга ретроспективна перспектива развоја личности „Малог“.

Читајући роман 2009. година, па потом још неколико пута и са дистанце од 15 година, иста језа остаје за сваког читаоца. То је језа рата унутар Сарајева, злочини који се ређају пред очима дечака, малтретирања бића које није криво што је остало живо у средини која га перципира као „српско“ биће. Саосећање комшиница на самом почетку романа доносе извесне облике хуманости, али како рат траје и како се распламсава људска природа у зверињак, „Мали“ остаје безимен и нем и измучен. Пређутана истина, грађани који су били ничији и жртве и једних и других. Последњим речима изговореним: „И пуцао сам. Пуцао...“ са околних брда остаје слика разореног града, разорене породице и разореног дечака који потеже шљивовицу као воћни сок, обараче врелог топа и чује фијуке граната и остаје пред нама отворени крај по моделу Умбертовог отвореног дела у коме можемо разумети дечју перспективу као детета осветника или детета жртве која „пуца“, али изнутра у уму, страху, боли и „пуца“ као неко ко кажњава. Кеџмановићев роман *Тој је био врео* је управо због перспективе детета као приповедача вишеструке жртве рата остао отворена перспектива у којој је двострукост значења речи ‘пуцати’ остала у ваздуха, као и толико нејасних судбина после рата у Босни.

Роман *Тој је био врео* Владимира Кеџмановића један је од најуспешнијих романа писаца млађе средње генерације који доноси драмску структуру, оптику дечје тачке гледишта, сложеност грађанског рата у Сарајеву и трагичне последице које у рату доводе мирног дечака до принудног и брзог одрастања водећи га на крају у смеру оружја као облика одмазде за трауме које је проживео

или до наставка катарзичког процеса туге над изгубљеним породичним гнездом, оцем, мајком и родним градом. То је пут који пролазе анђеоске очи детета приповедача које се суочавају са паклом рата и страдања и трансформишу у сурову руку ратника-дечака или дечака који ће да пуца и тек ће да пуца у периодима одрастања и наставку живота.

ЛИТЕРАТУРА

- Кецмановић 2022: В. Кецмановић, *Тој је дио врео*, Београд: Лагуна.
- Миловановић 2012: С. Миловановић, „Типови и функције елипсе у роману *Тој је дио врео* Владимира Кецмановића“, *Радови Филозофској факултета* бр. 14, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 499–518.
- Милутиновић 2015: Д. Милутиновић, „Оквири у когнитивној наратологији“, *Књижевна историја*, XLVII/156, Београд, 63–79.
- Милутиновић 2017: Д. Милутиновић, „Оквири Осаме“, *Научни саставак слависта у Вукове дане* 46/2, Београд: МСЦ, Филолошки факултет, 313–322.
- Тарнер 1996: М. Turner, *The Literary Mind*, London: Oxford University Press.
- Фројд 1970: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Novi Sad: Izdavačko preduzeće Matice srpske.
- Херман 2002: D. Herman, *Story Logic – Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Svetlana Šeatović

THE CHILD'S POINT OF VIEW IN "TOP JE BIO VREO"
("THE CANNON WAS RED HOT") NOVEL

Summary

This research deals with the storytelling point of view developing from the eleven-year-old boy's look on his face, his thoughts, and feelings in the Vladimir Kecmanović's *Top je bio vreo* (*The Cannon Was Red Hot*) novel. Moreover, the horrific events of the civil war in Sarajevo are analyzed through the position of a boy who lost his parents in a multiethnic environment. The perception of the environment and the overall situation both have a special position because they are considered through the eyes of a boy, who is a minor, and who is on his own after his parents' death. The boy's Serbian national origin in Sarajevo becomes an aggravating circumstance which the immature child faces quite unconsciously as well as his closest neighbors' and school friends' altered mental condition. The trauma of a single boy is analyzed as a universal trauma leading the child to forced exile. For this reason, the paper is focused on the storytelling issues, as well. The storytelling point is placed in the boy's perspective, his (in)ability to perceive the real situation and interpersonal relationships that have become the forms of inhumane relationships among acquaintances. Apart from the storytelling process focused on cut and short forms resembling a drama, this research points out the complexity of the international environment, the phenomena of war, innocent victims, trauma and exile. *Top je bio vreo* (*The Cannon Was Red Hot*) novel by Vladimir Kecmanović is one of the most successful novels by the writer belonging to the younger middle-aged generation of writers. It brings a dramatic structure, the optics of a child's point of view, the complexity of the civil war in Sarajevo and the tragic consequences causing a peaceful boy a forced and rapid upbringing. In the end he turns to weapon as a form of revenge for traumas he had experienced. To sum up, the paper tackles the journey of the child that, due to experiencing

the horrors of the war and suffering, get transformed into the cruel boy who is a warrior.

Key words: a child's storytelling perspective, dramatic structure, trauma, exile, war.

КЕЦМАНОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ

УМЕТНОСТ КАО ЛИТУРГИЈА

Уметност доживљавам као литургију јер чин стварања света сазданог од симбола представља ритуално понављање демијуршког чина.

За разлику од црквене литургије, која, канонским подсећањем на божије дело, по унапред одређеним правилима, у овоземаљском времену обезбеђује континуитет веровања, уметничко дело, иновацијама у оквиру традиционалног, слави стваралачку слободу коју је Господ подарио ономе кога је направио по свом лику.

У оквирима света који је Божије дело, уметници стварају своје симболичке светове, чиме, и када изгледа да јесте, и када изгледа да није тако, и онда када тога јесу и онда када нису свесни, стваралачким чином одају почаст Господу.

Имануел Кант је рекао да геније – при чему није мислио на генија у данашњем смислу те речи, него на сваког аутентичног уметника – подразумева оригиналност која је упоредива.

Аутентично уметничко дело мора, дакле, да на извесном нивоу буде упоредиво са другим уметничким делима јер би у супротном било не само неразумљиво него и немогуће, пре свега зато што настаје као мало поглавље у непрегледном ремек-делу над ремек-делима изван ког ништа не постоји. С друге стране, на извесном нивоу – и то је кључна разлика између уметности и црквене литургије – мора да се од других дела битно разликује јер у супротном, за разлику од црквене литургије, његово постојање не би имало смисао.

На почетку свог ремек-дела *Сѿо јодина самоће* Габријел Гарсија Маркес заузима перспективу детета и каже да ствари још увек нису имале име и да их је било неопходно показивати прстом.

Управо та перспектива јесте перспектива аутентичне уметности – видети, чути, омирисати, окусити и осетити свет оком, ухом, носом и кожом детета, како и би га стваралац наново доживео и и изразом који произилази из тог доживљаја, још једном оживео.

Руски формалисти су у теорију књижевности увели појам *онеобичавање* који ми се чини најпримеренијим за дефинисање поступка којим уметник оживљава Творчево дело.

Тај појам је примењив и на књижевну и на ликовну и на музичку уметност, као и на све уметности које њиховим комбиновањем настају.

Ипак, када се говори о онеобичавању – не толико због тога што су они који су овај појам увели, имали у виду управо њу, колико због тога што је свет настао из речи, ако не нужно прва, оно свакако прва међу једнакима јесте књижевност.

Начини на које песник – а када кажем песник имам у виду сваког ствараоца који од речи ствара уметност – свет чине новим, различити су колико су различите могућности језика и светова које језик може да створи.

У досадашњем писању, првобитни подстицај ме је готово увек терао да да се упустим у борбу са стереотипима који свет чине отрцаним, лицемерним и злим – да онеобичим стереотипну визуру, како бих, заједно са читаоцем, као некада, када сам био дете, поново почео дубоко да дишем.

Од тренутка када бих почео да пишем, међутим, па све до тренутка када бих написано препустио другима, језик у коме бих стварао водио ме је својим путевима, градећи ликовне и догађаје добрим делом другачије од моје

првобитне замисли, што уметничко писање суштински разликује од других врста писменог изражавања, где реч служи ономе који је изговара, па самим тим и злоупотребава, уместо да он служи њој.

Реч која је саздала моје прозне светове, као што је реч Господа створила све постојеће светове укључујући и оне које као аутор потписујем, учинила је моје дело бољим од онога који га је у језику уобличио.

Молим се Господу да ми да овоземаљског времена и снаге да наставим тим путем и да ми не дозволи да покушам да господарим језиком, уместо да пустим да бољи горем буде господар.

У супротном, биће боље да престанем да пишем.

Јер живети се може и без писања, али писати не ваља ако се не пише како Бог заповеда.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

- Абелсон, Роберт (Robert Abelson) 334, 336
Адорно, Теодор (Theodor W. Adorno) 86, 112
Ајленбергер, Волфрам (Eilenberger, Wolfram) 113
Акисто, Жозеф (Joseph Acquistio) 86, 113
Албахари, Давид 93
Алексић, Јана М. 11, 30
Андрејевић, Даница Т. 33, 51
Андрић, Иво 12, 24, 27, 36, 40, 46, 72, 74, 95, 96, 105, 107, 109, 112, 163, 192, 195, 196, 208, 265-267, 270, 272, 274, 276, 282, 326
Анђелковић, Маја 336
Антонић, Ивана 139, 336
Арент, Хана 103, 111, 113
Аристотел (Ἀριστοτέλης) 89, 91
Арно, Ени 36
Арсенијевић, Владимир 105
Арсенић, Владимир 122
Архимед (Ἀρχιμήδης) 37, 41
Асман, Алеида 189, 197
Аћимовић Ивков, Милета 70, 81, 122

Б

- Бабић, Душко 70, 81
Бабић, Миланка 322, 335

- Бадуринa, Лада 329, 330, 335
Баздуљ, Мухарем 35, 136, 163, 180, 244
Бал, Мике (Maria Gertrudis "Mieke" Bal) 316
Балзак, Оноре де (Honoré de Balzac) 103
Бандић, Милош 96
Бари, Питер (Peter Barry) 22, 29
Бароуз, Вилијам (William Seward Burroughs) 200-209, 211, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 224
Барт, Ролан (Roland Barthes) 42
Басара, Светислав 93, 94, 96, 111
Батлер, Џудит (Judith Butler) 104
Баумгартен, Александер (Alexander Gottlieb Baumgarten) 89
Бахтин, Михаил 26, 29, 73, 82, 188, 194, 197, 247, 262, 282, 316, 328, 335
Беговић, Катарина 157
Бекет, Самјуел (Samuel Beckett) 44, 50, 87, 90, 91
Бенјамин, Валтер (Walter Bendix Schönflies Benjamin) 34, 47, 50, 107, 112, 188, 197
Бин Ладен, Осама (دمحم بن لادن) 46, 121, 135, 145, 155, 172, 204, 258, 261
Бити, Владимир 164, 165, 180

- Бовоар, Симон Де (Simone de Beauvoir) 228, 239
- Богдановић, Милан 95
- Богдановић, Недељко 158
- Бодлер, Шарл (Charles Pierre Baudelaire) 86
- Бодриар, Жан (Jean Baudrillard) 49
- Божих Синчук, Милица 158
- Божовић, Гојко 336
- Босиљчић, Бојан 121, 123, 135, 136
- Брајовић, Тихомир 122
- Братић, Р. 35
- Брацановић, Томислав 103, 116
- Брох, Херман (Hermann Broch) 90
- Бубања, Никола 335
- Булатовић, Миодраг 36, 70, 82, 94-96, 100
- В**
- Вайлд, Оскар (Oscar Wilde) 50
- Ваников, Јуриј В. 123, 139
- Васић, Драгиша 17
- Велек, Рене (René Wellek) 73, 82
- Вељковић, Драгана 328, 335
- Видовсон, Хенри (H. G. Widdowson) 273, 282
- Вик, Роберт (Wics Robert) 87, 116
- Винавер, Станислав 278, 282
- Виноградов, Виктор 26, 28, 29, 243, 245-247, 254, 262
- Витгенштајн, Лудвиг (Ludwig Wittgenstein Josef Johann) 247
- Витезица, Винко 115
- Вишњић Јосић, Мирослав 26
- Владушић, Слободан 109, 110, 116, 256, 257, 259, 262
- Волпе, Галвано Дела (Galvano Della Volpe) 92
- Волф, Криста 90
- Врбавац, Јасмина 96
- Вујичић, Мића 96
- Вуковић М, Анђела 53. 67
- Вулетић, Бранко 144, 158
- Вучковић, Радован 96
- Г**
- Галилеј, Галилео (Galileo Galilei) 37
- Гаталица, Александар 111
- Гвозден, Владимир 29, 197
- Герзић, Боривој 158
- Гете Волфганг, Јохан (Johann Wolfgang von Goethe) 37
- Гинзберг, Аллен (Irwin Allen Ginsberg) 200
- Глигорић, Велибор 95, 96
- Гогољ, Николај (Никола́й Васи́льевич Го́голь) 245, 248, 252
- Гојковић, Срђан 35
- Гордић – Петковић, Владислава 96, 200, 224
- Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 18, 29
- Грицкат, Ирена 145
- Грковић, Милица 158
- Гускен, Џесика (Güsken, Jessica) 85, 114
- Д**
- Давид, Филип 97
- Давичо, Оскар 94, 97
- Дамјанов, Сава 206
- Данојлић, Милован 35
- Де Сад, Маркиз (Donatien Alphonse François) 103, 104, 201
- Делез, Жил (Gilles Deleuze) 103
- Демић, Мирко 93
- Денчић, Милан 90, 114

- Дерида, Жак (Jacques Derrida)
34, 36, 90, 165, 183, 184, 197
- Десница, Владан 96, 347
- Дикенс, Чарлс (Charles John
Huffam Dickens) 70
- Дикро, Освалд 132, 139
- Долежел, Лубомир 197
- Достојевски, Фјодор (Фёдор
Михайлович Достоевский)
86, 90, 293, 294, 300
- Драгић, Лабуд 335
- Дрча, Марко 30
- Ђ
- Ђорђевић Белић, Смиљана 54,
55, 66
- Ђорђевић М. 230, 239
- Ђурђевић, Ђурђана 334, 335
- Ђурић М, Миња 69, 73, 82, 84, 93
- Ђуровић, Сања 144, 158
- Е
- Ејхенбаум, Борис Михајло-
вич (Борис Михайлович
Эйхенбаум) 26, 243-246,
248, 252, 262
- Еко, Умберто (Umberto Eco)
86, 113
- Елермајер - Животић, Олга
247-249, 262
- Елиот, Томас Стернс (Thomas
Stearns Eliot) 90
- Ендруз, Јан (Andrews, Ian) 113
- Ж
- Жари, Алфред (Alfred Jarry) 103
- Жене, Жан 103, 201
- Женет, Жерар (Gérard Genette)
193, 197
- Жижек, Славој 187, 197
- З
- Зец, Божидар 114
- И
- Игњатовић, Јаков 143
- Илић, Бранко 320, 336
- Исаковић, Антоније 97
- Ишигуро, Казуо (石黒 一雄) 86
- Ј
- Јанарас, Христо 114
- Јанели, Франческа (Iannelli,
Francesca) 85
- Јанкелевич, Владимир (Vladimir
Jankélévitch) 40
- Јањић, Данијела 86, 114
- Јерговић, Миљенко 61, 66
- Јерков, Александар 85, 87, 117,
186, 197
- Јовановић, Александар 18, 29,
145
- Јовановић, Владимир 150
- Јурсенар, Маргерит (Marguerite
Yourcenar) 164
- К
- Кажанегра Величковић, Ана
70, 82
- Кајзер, Вофганг (Wolfgang
Kaiser) 161, 163, 180
- Калинић, Снежана 197
- Ками, Албер (Albert Camus)
90, 99
- Канг, Таран 115, 359
- Кангилем, Жорж (Georges
Canguilhem) 104, 115
- Капор, Весна 35
- Карађорђевић, Александар 35
- Катнић-Бакаршић, Марина 267,
282
- Кafka, Франц (Franz Kafka)
91, 98
- Керуак, Џек (Jack Kerouac) 200
- Кершовани, Отокар 230

- Кецмановић, Владимир 11,
12, 14, 16-20, 23-27, 29,
30, 33-50, 53, 55-60, 62-66,
69-83, 85, 93-101, 103-109,
111, 119-131, 133-138,
143-147, 150-152, 154-157,
161, 162, 179, 183-191,
193-196, 199, 204-206,
210-212, 214, 217, 218,
222-224, 227, 232, 233, 239,
243, 244, 246-262, 265, 266,
273, 276, 278, 282, 285-287,
291, 294-298, 301-306, 312,
319-321, 325, 328, 334-336,
339, 340, 342, 346, 348, 351,
353, 354, 359
- Кецојевић, Милица 27, 30
- Килибарда, Весна 113
- Киплен, Мојца (Kürlen Мојца) 115
- Киркегор, Серен (Søren Aabye
Kierkegaard) 47
- Киш, Данило 27, 36, 96, 98, 105,
106
- Клаузевиц, Клар фон 112
- Ковачевић, Милош 70, 83, 119,
122-124, 126-129, 134, 139,
140, 144, 158, 162, 180, 184,
192, 193, 197, 267, 268, 282,
283, 316, 336
- Конфучије (孔子) 36
- Копеч, Корнелиа (Koppetsch
Cornelia) 239
- Копривица, Божо 96
- Кордић, Сњежана 164, 180
- Костић, Александра 113
- Кош, Ерих 97
- Крајски, Штефан 267
- Красни, Златко 116
- Кристал, Дејвид (David Crystal)
266, 283
- Кроче, Бенедето (Benedetto
Croce) 115
- Крстић, Тамара 96, 287
- Кукић, Бранко 203
- Куленовић, Скендер 167, 250
- Куљић, Тодор 40, 50
- Кустурица, Емир 121, 243, 244
- Л
- Лакан, Жак (Jacques Marie Émile
Lacan) 36, 90, 165, 315
- Лалић, Михаило 35, 94, 96
- Лешић, Зденко 30
- Лиденберг, Робин 203
- Липовецки, Жил (Gilles
Lipovetsky) 43, 50
- Лојаница, Марија 335
- Лоризон, Ким де (пресудоним
од Холцер, Доминик) 227,
232, 237, 239
- Лотман, Јуриј (Юрий Михајло-
вич Лотман) 243, 247, 262,
266, 283, 301, 303
- Лотреамон, гроф де (comte de
Lautréamont) 86
- Луис, Мајкл (Michael Lewis) 115
- Лукач, Рајко 112
- Љ
- Љесков, Николај 247
- Љубоје, Гордана 59, 60, 66
- М
- Мајенова, Марија Рената 132, 139
- Мајер, Ханс (Mayer Hans) 115
- Мајсторовић, Тања 86, 114
- Маловић, Никола 111, 287
- Ман, Томас (Paul Thomas Mann) 231
- Мандић, Игор 96
- Маринковић, Марин 65
- Маринковић, Никола 25, 30
- Маринковић, Ранко 96
- Марјановић, Ружица 115

- Маркес, Габријел Гарсија
(Gabriel José de la Concordia
García Márquez) 360
- Марковић, Дејан 201
- Маркс, Вилијам 106
- Маројевић, Игор 35, 174
- Мастиловић, Ранко 113
- Матијашевић, Радован 82
- Матијевић, Владан 93, 94, 111
- Мелетински, Јелеазер (Eleazar
Meletinski) 43, 50
- Мерсхајмер, Џон (Mearshaimer,
John) 115
- Мијаиловић, Оливера 336
- Микић, Радивоје 174, 180
- Милановић, Александар 143,
156, 158, 159, 166, 180
- Милетић, Слободан 115
- Миловановић, Соња М. 161,
180, 181, 185, 197, 354
- Милованчевић, Јована 183, 198
- Милошевић, Ђорђевић 58
- Милошевић, Слободан 150
- Милутиновић, Дејан 325, 333,
336, 346, 347, 354
- Милутиновић, Зоран 208, 225
- Мирослав, Максимовић 140
- Мирус, Кристофер 115
- Мирус, Кристофер В. (Mirus,
Christopher V.) 113
- Миршајмер, Џон (John
Mearshaimer) 105
- Михаиловић, Драгослав 26, 27,
36, 134, 136, 156, 162, 166,
174, 247, 260, 320
- Михајловић, Борислав – Михиз 96
- Михајловић, Милица 83
- Мишић, Зоран 95, 96
- Молијер, Жан-Батист Поклен
(Jean-Baptiste Poquelin
Molière) 103
- Монтроуз, Луиз (Montrouz Luis
A.) 24, 27, 30
- Муџијевић, Перо 115
- Музил, Роберт (Robert Musil) 43
- Н
- Набоков, Владимир (Владимир
Владимирович Набоков)
70, 183
- Настасијевић, Момчило 43
- Некљудов, Сергеј 53, 54, 66
- Ненадић, Д. 35
- Николић, Милка 336
- Николић, Часлав 328, 334, 335
- Ниче, Фридрих (Friedrich
Wilhelm Nietzsche) 102
- Новак, Слободан 96
- Њ
- Његош, Петар Петровић 98, 112
- О
- Огњановић, Дејан 203
- О'мира, Луси (Lucy O'Meara)
115
- Орвел, Џорџ (George Orwell)
70, 105
- Ото, Хорват 111
- П
- Павић, Милорад 42, 105
- Пајк, Бартон (Burton Pike) 256
- Палибрк, Ивана 130, 139
- Пандуревић, Јеленка 57, 66
- Пантић, Михајло 96
- Пауновић, Александра 22, 27,
30, 255, 262, 352, 336
- Пекић, Борислав 96, 105
- Первић, Мухарем 96
- Перишић, Игор 199, 201, 202,
204-206, 215, 225

- Петковић, Новица 123, 124, 126, 139, 281
- Петковић, Радослав 111
- Петров, Александар 145
- Петровић, Александар В. 227, 241
- Петровић, Горан 97, 105, 111, 112
- Петровић, Растко 105, 347
- Петровић, Тања 181
- Петронић, Оља 115
- Петс, Ричард (Petts Richard J.) 240
- Пецо, Асим 144, 158
- Пилетић, Милана 114
- Пипер, Предраг 124, 125, 139, 327, 336
- Пиштало, Владимир 121, 244
- Платон (Πλάτων) 89
- По, Едгар Алан (Edgar Allan Poe) 90
- Поповић, Богдан 125, 139
- Поповић, Људмила 139, 336
- Поповић, Тања 30, 175
- Прањковић, Иво 329, 335
- Принс, Џералд (Prince Gerald) 316, 323, 336
- Принцип, Гаврило 41
- Пруст, Марсел (Marcel-Valentin-Louis-Eugène-Georges Proust) 339, 351
- Р**
- Рабате, Жан-Мишел (Jean-Michel Rabate) 116
- Радић – Бојанић, Биљана 71, 83
- Радовановић, Душан 140
- Радовановић, Милорад 276, 283
- Радовић, Душко 128
- Радојчић, Саша 114
- Радуловић, Ј. 35
- Рајевић, Бојан Р. 243, 263
- Рансијер, Жак 25, 30
- Расин, Жан (Jean Racine) 103
- Рашић, Милица 113
- Редвеј, Џенис (Janice Radway) 289, 303
- Ремарк, Ерих Марија (Erich Maria Remarque) 347
- Рибникар, Јара 97
- Ригонат, Мина 203
- Ригонат, Флавио 203
- Рикер, Пол 189, 197
- Ричардс, Малком (Richards Malcolm) 115
- Ричардсон, Вилијам (Richardson William) 90, 115
- Розенкранц, Карл (Johann Karl Friedrich Rosenkranz) 85, 86, 89, 90, 116
- Росић, Татјана 61, 66
- Ружић, Владислава 139, 278, 283, 356
- Русимовић, Тања З. 265, 277, 278, 283, 284
- Русо, Жан-Жак (Jean-Jacques Rousseau) 103, 316
- С**
- Савковић, Милош 106
- Саид, Едвард 208
- Самарџија, Снежана 178, 181
- Сарић, Петар 35
- Сахер, Мазох Фон (Leopold von Sacher-Masoch) 104
- Свенсен, Лаш 36, 50
- Секулић, Исидора 39
- Селимовић, Меша 96
- Селинић, Слободан 26, 35, 232
- Селинџер, Џером Дејвид (Jerome David Salinger) 70
- Симић, Радоје 268, 283
- Сингер, Питер (Peter Albert David Singer) 116

- Сиоран, Емил (Emil Cioran)
43, 50
- Скерлић, Јован 106
- Слијепчевић, Пера 106
- Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 90, 116
- Слоткин, Џоел Елиот (Slotkin Joel Elliot) 116
- Сократ (Σωκράτης) 37
- Спасић, Јелена 71, 73
- Спасојевић, Марина 144, 158, 159
- Спиноза, Барух (Baruch de Spinoza) 36, 40
- Сребро, Миливој 174, 181
- Сремац, Стеван 143
- Сретенковић, Љубо 259
- Станковић, Љубица 197
- Станојевић, Драган 240
- Стевановић, Видосав 35
- Стевановић, Михаило 125, 140
- Стефановић, Тамара 70, 82
- Стивенсон Луис, Роберт (Robert Louis Stevenson) 40
- Стојиљковић, Дејан 73, 120, 265-267, 287
- Стопард, Том (Tom Stoppard) 89, 90
- Т**
- Табакковић, Милан 115
- Табашевић, Владимир 122, 306
- Танасић, Срето 139, 336
- Тарнер, Марк (Mark Turner) 354
- Тешановић, Јасмина 113
- Тибодет, Албер (Albert Thibaudet) 103
- Тито, Јосип Броз 35
- Тишма, Александар 98
- Тодоров, Цветан 132, 139
- Тодоровић – Лакава, Душица 86, 114
- Толстој, Лав (Лев Николаевич Толстой) 49, 50
- Тошовић, Бранко 139, 166, 174, 181, 268, 273, 275, 283, 336
- Тошовић, Марко 28, 30
- Тријић, Весна М. 70, 83, 285, 303
- Ђ**
- Ђеклић, Нина С. 305, 312, 316, 317
- Ђирић, Зоран 26, 27
- Ђопић, Бранко 35, 351
- Ђосић, Бора 35, 96
- Ђосић, Добрица 49, 94, 97, 100, 232
- У**
- Унамуно, Мигуел де (Miguel de Unamuno) 36
- Успенски, Борис Андрејевич (Борис Андреевич Успенский) 307, 313, 316
- Ф**
- Ферклоф, Норман (Norman Fairclough) 273, 283
- Феспер, Бернвард 231
- Финци, Ели 95, 96
- Флобер, Гистав (Gustave Flaubert) 90, 103
- Фокнер, Вилијам (William Faulkner) 70, 83, 90, 339, 351
- Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 354
- Фуко, Мишел (Paul-Michel Foucault) 44, 50, 104, 112
- Х**
- Хабермас, Јурген 112
- Хајдегер, Мартин (Martin Heidegger) 40, 90, 114
- Хајланд, Дру (Drew A. Nyland) 114

Халиловић, Сафер 64
 Халиловић, Семир 64
 Халупка-Решетар, Сабина 71,
 83
 Хамваш, Бела (Hamvas Béla)
 47, 50
 Хамсун, Кнут 293, 294, 300, 301
 Хартман, Уве 340
 Хартсен, Том (Haartsen, Tom)
 114
 Хачион, Линда 188, 197
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих
 (Georg Wilhelm Friedrich
 Hegel) 85, 89, 110
 Хемингвеј, Ернест (Ernest Miller
 Hemingway) 49
 Хераклит (Ἡράκλειτος ὁ
 Ἐφέσιος) 47
 Херман, Давид 354
 Хилдебрант 230
 Хипократ 58
 Хитлер, Адолф (Adolf Hitler)
 272, 274
 Хогарт 288, 289, 303
 Ходел, Роберт 243, 249, 201
 Холцер, Доминик 232
 Хомер 88
 Христ, Исус 37, 101

Ц

Целан, Паул (Paul Celan) 90
 Црњански, Милош 36, 42, 72,
 95, 105, 112, 123, 126, 127,
 134, 135, 272, 347

Ч

Чале, Франко 144, 154, 159
 Чоловић, Иван 113
 Чунчић, Марица 159
 Чутура, Илијана Р. 319, 337

Џ

Џаџић, Петар 96
 Џојс, Џејмс (James Augustine
 Aloysius Joyce) 90, 205, 339,
 351

Ш

Шанк, Роџер (Roger Schank)
 334, 336
 Шеатовић, Светлана Ш. 339,
 355
 Шекспир, Вилијам (William
 Shakespeare) 70, 89, 112
 Шене, Бертолд 202, 225
 Шкањић, Абдулах 150, 153, 159
 Шкорић, Софија 82
 Шмид, Волф 26
 Штилер, Мартин (M. Stiehler)
 240

Одјељење за српски језик
Библиотека
ДОБИТНИЦИ АНДРИЋЕВЕ НАГРАДЕ
Књига 7

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО
ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

* * *

Главни и одговорни уредник
Емир Кустурица

Уредник
Проф. др Милош Ковачевић

Издавач
АНДРИЋЕВ ИНСТИТУТ
Трг Николе Тесле, Андрићград
00387 58 620912; info@andricevinstitut.org

За издавача
Емир Кустурица, директор

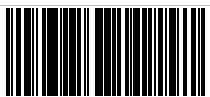
Коректура и лектура
Желидраг Никчевић

Прелом текста
Жељка Башић Станков

Штампа
Белпак, Београд

Тираж
100

ISBN 978-99976-89-31-3



9789997689313

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

821.163.41.09 Кеџмановић В.(082)
811.163.41'37(082)
811.163.41'38(082)

НАУЧНИ скуп Књижевно стваралаштво Владимира
Кеџмановића (2023 ; Вишеград)

Књижевно стваралаштво Владимира Кеџмановића /
(радови са научног скупа Књижевно стваралаштво Владимира
Кеџмановића, одржаног 21-23. априла 2023. године у
Андрићграду) ; [главни и одговорни уредник Емир Кустурица].
- [Вишеград] : Андрићев институт, 2024 (Београд : Белпак). -
370 стр. ; 20 см. - (Библиотека Добитници Андрићеве награде.
Одјељење за српски језик / уредник едиције Милош Ковачевић
; књ. 7)

Тираж 100. - Напомене и библиографске референце уз текст. -
Библиографија уз сваки рад. - Регистар. - Summaries.

ISBN 978-99976-89-31-3

COBISS.RS-ID 141498625