

КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

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

Андрићев институт
Андрићград, 2024

САДРЖАЈ

Прошла рјеч о зборнику	7
------------------------------	---

Јана Алексић

<i>Историјаност текста ради онтолоџизације историје: Новоисторијско читање романа ОСАМА и збирке пријоведака КАО У СОБИ СА ОГЛЕДАЛИМА</i>	<i>11</i>
---	-----------

Даница Андрејевић

<i>Рај, трајка, идентитет</i>	<i>33</i>
-------------------------------------	-----------

Анђела Вуковић

<i>Елементи фолклора у роману ТОП ЈЕ БИО ВРЕО</i>	<i>53</i>
---	-----------

Мина Ђурић

<i>Чији је енглески у прози Владимира Кеџмановића</i>	<i>69</i>
---	-----------

Александар Јерков

<i>Поетика смрти, јадости и велика самоћа човека</i>	<i>85</i>
--	-----------

Милош Ковачевић

<i>Језичко-стилске доминанте романа Владимира Кеџмановића</i>	<i>119</i>
---	------------

Александар Милановић

<i>Стилске функције антропонима у ОСАМИ Владимира Кеџмановића</i>	<i>143</i>
---	------------

Соња Миловановић

<i>Језичко-стильски аспекти романа ОСАМА Владимира Кеџмановића</i>	<i>161</i>
--	------------

Јована Милованчевић <i>Прича и сећање у романима ТОП ЈЕ БИО ВРЕО</i> <i>и ОСАМА Владимира Кеџмановића</i>	183
---	-----

Игор Перишић <i>Увртнуће стицајне је завођења: романи QUEER</i> <i>Вилијама Бароуза и КАД ЂАВОЛИ ПОЛЕТЕ</i> <i>Владимира Кеџмановића</i>	199
---	-----

Александар Петровић <i>Кеџмановић и де Лоризон: отац у савременом роману</i>	227
---	-----

Бојан Рајевић <i>Сказ у роману ОСАМА Владимира Кеџмановића</i>	243
---	-----

Тања Русимовић <i>Пререиспјација и парцелација у роману</i> <i>КАИНОВ ОЖИЉАК Владимира Кеџмановића</i> <i>и Дејана Симољковића</i>	265
---	-----

Весна Тријић <i>Дуило дно у СИБИРУ Владимира Кеџмановића</i>	285
---	-----

Нина Ђеклић <i>Говор „шугеја“ у роману КАД ЂАВОЛИ ПОЛЕТЕ</i> <i>Владимира Кеџмановића</i>	305
---	-----

Илијана Чутура <i>Разговор у осами (о улози и изразу нарајора</i> <i>у роману ОСАМА)</i>	319
--	-----

Светлана Шеатовић <i>Дечји поглед у роману ТОП ЈЕ БИО ВРЕО</i>	339
---	-----

КЕЏМАНОВИЋ О АУТОПОЕТИЦИ

Владимир Кеџмановић <i>Умешност као литерација</i>	359
---	-----

ИНДЕКС ИМЕНА	363
--------------------	-----

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

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 оілегалима* (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, наслоњен 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.“ (Кесмановић 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 *трансзиција*, 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 згодни, 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.

грана 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 хронологу 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, забринuto 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). Романсијер, 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 касабе 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, Кецмановић 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 ослободио.

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

Геноцид, каеш?

Није геноцид, нег оно друго. Е – то! Етничко 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 наратера. 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 именовању 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 прегруписивања, 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 богаћење 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, смештеност 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 касабиса 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 *Проклетија авлија* – прим. Ј.А.] у њој био, 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 свиђат 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 Амерки, 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 наглом 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 наратијом 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 наратију, 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 *штоку* 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 усредсређености 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 *Осаме* призива донекле и језичке обликотворне механизме и стилизацију романа *Ходо* (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, *текстуална*, 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, окказионализми, 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 Кеџејевић у монографији *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* (Кеџејевић 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 „брбљивост“ 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 брбљивости и „сленгом босанске касабе“, 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. Акценат 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 Кецмановић 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. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevod Milica Nikolić, Beograd: Zepter Book World.
- Виноградов 2009: V. Vinogradov, „Problem skaza u stilistici“, prev. М. Panaotović, *Polja*, god. LIV, br. 458, Novi Sad, 75–85.
- Гринблат 2004: С. Гринблат, „Култура“, превод Владимир Гвозден, *Злајна їреда: Листї за књижевносї, умейносї, кулїуру 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.
- Кецмановић 2015: V. Kecmanović, *Osama*, Beograd: Laguna.

- Кецмановић 2017: V. Kecmanović, *Kao u sobi sa ogledalima: svaki odraz je jedna priča*, Београд: Laguna.
- Кецојевић 2022: М. Кецојевић, *Поетика приповедања 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“, prevod Zdenko Lešić, u: Zdenko Lešić, *Novi istoricizam i kulturni materijalizam*, Београд: Narodna knjiga–Alfa.
- Пауновић 2017: А. Пауновић, „Осама Владимира Кецмановића – унутрини омаме“, *Црпе 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 *Шинјелу*“, *Београдски књижевни часопис*, бр. 27, Београд, 111–115.
- Рансијер 2008: Ž. Ransijer, *Politika književnosti*, prevod Marko Drča, Novi Sad: Adresa.
- Тошовић 2016: М. Тошовић, „Роман с једном (не)срећом“, *Летњопис Машице 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



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