

NARATIVNI POSTUPCI POETIKE SVJEDOČENJA U BOSANSKOJ RATNOJ PROZI

Branka Vojnović

Hina – Zagreb, Hrvatska

The text contains analysis of the war prose, namely short stories describing the siege of Sarajevo. In the centre of interest is a narrative strategy that reflects poetics of the first-hand witnessing. According to that, it specifically analyses how narrators testify about the war; who is the one testifying in those stories and what is the role of a narrator in a story. The published article is part of a wider research that analyses war prose from a narratological, empathetic and ethical aspect.

U ovom radu bavit ću se suvremenom kratkom pričom autora iz Bosne i Hercegovine, i to dijelom koji pripada tzv. ratnom pismu. Moja je nakana ovom prigodom analizirati način na koji je primijenjena poetika svjedočenja u odabranim pripovijetkama.

Govoreći o tekstovima na temu rata u Hrvatskoj u svojem eseju *Od prvog zapisa do povratka u „normalu“* Julijana Matanović je ustvrdila da bi se kao ključna riječ svih napisa o ratu bila svjedočenje. (Matanović 2004: 94). Naglašavajući ključnu i jedinstvenu poziciju svjedoka očevidca američka teoretičarka Shoshana Felman u svojoj je knjizi *Testimony. Crisis of Witnessing* zapisala: „*Svjedočiti tako ne znači samo pripovijedati nego se i obvezati, a pripovijedanje uputiti drugima: preuzeti odgovornost – u govoru- za povijest ili za istinu o nekom događaju, za nešto što, po definiciji, nadilazi osobno, po tome što posjeduje općenitu (neosobnu) neospornost i posljedice.*“ (Felman 1992). Analizirajući postavke u navedenoj knjizi teoretičarka Andrea Zlatar je zaključila da se prema Shoshani Felman svjedočanstvo nalazi u rascjepu između obaveze prikazati istinite činjenice o nekom događaju i svoje literarne izazovnosti; uz praksu svjedočenja vezani su etički i moralni aspekti, od javne zakletve na istinu kad se svjedoči pred sudom ili porotom, do unutarnjeg obvezivanja na istinu kad pojedinac svjedoči o događajima o kojima želi posvjedočiti. (Zlatar 2004:163)

Preplićući teorijsko razmišljanje s evociranjem vlastitog iskustva života u Sarajevu pod opsadom te razmatrajući pitanje svjedočenja u kontekstu holokausta u II. svjetskom ratu sarajevski književnik i profesor estetike u Londonu Predrag Finci u knjizi *Umjetnost uništenog* kaže da

„svjedok događaja postaje prosuditelj svakog kasnijeg kazivanja o događaju, jer smatra da je jedini koji ima iskustveno, moralno i emocionalno pravo da kaže što se uistinu desilo. Ali, da bi slika bila potpuna, svjedočanstvo nije dovoljno. Nužna je nadopuna imaginacije i refleksije, kao i uvida u raspoložive podatke: pisac je ovdje istodobno historičar, mislilac, pjesnik i svjedok, čije je stvaralaštvo limitirano historijskim i etičnim“. Finci ističe u kolikoj je mjeri to teško jer je „svaki drastični događaj često uvjerljiviji od svog umjetničkog uobličjenja, ali ukoliko bi umjetnost pred strašnim abdicirala nijedan događaj ne bi bio na njega dostojan način predstavljen. Svaki bi bio samo prošlost“. (Finci 2005:187-189)

Potrebu da se o ratu govori iz prve ruke te da se o njemu svjedoči, nalazimo bez svake sumnje u bosanskoj ratnoj prozi. Evocirajući tu spoznaju u vlastitom ratnom iskustvu sarajevski književnik Stevan Tontić u svojem eseju *Ratno antiratno pismo* zapisao je: „Kad mi je ubrzo postalo jasno da će pakao u kojem smo se obreli potrajati te da sam i sam jedan od prilično sigurnih kandidata smrti (...) morao sam, na neki način 'doskočiti' svojoj zanimjivosti, svom apsolutnom beznađu. To jest – pokušati da svjedočim o njemu“ (Tontić 2004: 177). U tom je svjedočenju, nastavlja Tontić, glavno bilo „ne izdati svoj čovječanski i jezički dar. Ne falsifikovati. Ne lagati. Govoriti i svjedočiti, koliko je to živu stvoru uopće moguće, *ni po babu ni po stričevima*“, dakle na način da etički imperativ svjedočenja mora biti oslobođen od bilo kakvog ideološkog govora.

U bosanskom ratnom pismu kratka priča zauzima važan dio korpusa, a nezaobilazni autori ratne priče su Miljenko Jergović, Aleksandar Hemon, Nenad Veličković, Alma Lazarevska, Goran Samardžić, Damir Uzunović, Dubravko Brigić, Vladimir Pištalo, Dario Džamonja, Karin Zaimović, Irfan Horozović, Marko Vešović i dr. Sarajevski kritičar i sveučilišni profesor Enver Kazaz u eseju o ratnoj prozi naslovljenom *Prizori uhodanog užasa* podsjeća da je pokretanje časopisa *Zemlja*, odmah na početku rata, možda bilo jedan od „presudnih momenata u postavljanju poetike svjedočenja“ (Kazaz 2004: 137). On ovdje ističe da „Miljenko Jergović, Semezdin Mehmedinović, Marko Vešović, Ivan Lovrenović, a potom i cijeli niz drugih pisaca, gotovo svi pisci u Sarajevu, prihvaćaju tu poetiku. Nekoliko brojeva ovog časopisa označilo je utemeljenje ratne književnosti“. Kazaz u istom eseju naglašava da je ratna književnost „etički angažirana, nedvosmisleno opredijeljena za optiku žrtve koja trpi ili je trpjela užas rata i zločina“. Ta optika žrtve ustanovljena je empatijskim odnosom koju pripovjedači u bosanskoj ratnoj prozi njeguju u odnosu na svoje likove, nerijetko je optika žrtve potencirana preuzimanjem uloge pripovijedanja/svjedočenja u prvom licu. Autobiografske priče vrlo su česte

među ratnim pričama, posebice kad je riječ o pričama koje tematiziraju iskustvo s fronte, no nalazimo ih u pričama o iskustvu civila u ratnom kaosu.

Imperativ svjedočenja postaje tako tvorbenim načelom u ratnoj književnosti, a u ovom radu ću se posebice baviti načinom na koji se to načelo očituje u bosanskoj ratnoj priči.

Tko i kako svjedoči?

Prepoznajući u bosanskoj ratnoj prozi poetiku svjedočenja, potražiti ćemo odgovore na nekoliko pitanja. Prvo od njih svakako je pitanje na koji način pripovjedači svjedoče o ratu? Čijem su glasu namijenili da bude glas svjedoka? Koja je pozicija naratora u pripovijetkama, odnosno tko i kako svjedoči? U ovom trenutku došli smo do točke u kojoj ćemo na narativnoj razini provjeriti tek jedno poetičko načelo - načelo svjedočenja. U toj analizi potrebna nam je pomoć naratologije, mi ćemo se ovom prigodom poslužili naratološkim modelom teoretičarke Mieke Bal:

Prezentovanje događaja se uvijek dešava u okviru određene vizije, bilo da se radi o istinitoj ili izmišljenoj priči. Moramo odrediti točku s koje ćemo posmatrati, način na koji ćemo posmatrati, izabrati određeni ugao bilo da se radi o istorijskim činjenicama koje su se stvarno desile ili o izmišljenim događajima. Moguće je dati jednu objektivnu sliku činjenica. Ali šta to u sebi sadrži? Pokušava se prikazati isključivo ono što osoba vidi ili na neki drugi način percipira(...) Percipiranje je ipak psihički proces koji u velikoj meri zavisi od pozicije osobe koja to čini.“ (Bal 2000: 118).

Zato je iznimno važno utvrditi koga pripovjedači u bosanskoj ratnoj prozi biraju za svoje fokalizatore, čiju viziju prenose. Budući da sliku objekta određuje fokalizator, bitno je odgovoriti kome narator u ratnoj priči prepušta fokalizaciju. Je li fokalizator – dijete, ili vojnik, ili možda žena-civil? Koji je odnos pripovjedača prema tom liku, odmah je sljedeće važno pitanje.

Odnos pripovjedača-fokalizatora-aktera može se prema Bal razlikovati u nekoliko pripovjednih situacija: u prvoj, ako su pripovjedna instanca, fokalizator i gl. lik isto, a sve upućuje da se identitet autora poklapa s identitetom pripovjedača, riječ je o autobiografskom pripovijedanju. Ako pak pripovjedač nije jedan od likova, a fokalizacija je češće vanjska nego unutarnja, riječ je o eksternom pripovjedaču. U trećoj situaciji, pripovjedač jest fokalizator ali nije aktivan lik – riječ je o pripovjedaču koji ima identitet lika svjedoka.

U mojim tumačenjima je prevladavao model u kojemu je identitet pripovjedača jednak identitetu fokalizatora, što je jedan od postupaka

poetike svjedočenja. Pripovjedač na sebe preuzima ulogu fokalizatora i glavnog lika uvjeravajući nas u istinitost pripovijedanja. Ako su identitet pripovjedača koji nam prenosi svjedočanstvo te identitet glavnog lika i fokalizatora isti – riječ je često o autobiografskoj prozi (Npr. vidjet ćemo to u Šehićevoj pripovijetki *Pod pritiskom*, Samardžićevom *Ruganju duše*, te u *Smrti u Muzeju moderne umjetnosti* A. Lazarevske). Ako pripovjedač prenosi svjedočanstvo aktera, dakle onaj koji kazuje nije onaj koji je svjedočio događaju, riječ je o eksternom pripovjedaču. (U odabranim pripovijetkama nije slučaj ni u jednoj). Ako je pripovjedač lik koji prisustvuje događaju, ali pasivno, ne sudjelujući u njemu a njegova jedina funkcija jest da pripovijeda, riječ je o liku svjedoku. (U našim primjerima, to će biti slučaj u Jergovićevoj priči *Bosanski lonac*).

Pogledi svjedoka, načini predočavanja ratne stvarnosti

Priče koje se u nastavku promatraju mogu se, prema poziciji lika u suočenosti s ratnom traumom, uvjetno svrstati u tri skupine: rat/svakodnevice, rat/fronta, rat/sudbine, ovisno o tome je li lik civil koji nam pripovijeda o tome kako je rat utjecao na njegovu svakodnevicu, ili vojnik koji kazuje o zbivanjima na fronti, ili nam se o glavnim likovima pripovijeda iznoseći njihovu sudbinu prije za vrijeme i poslije rata.

Prvi model pripovijetki obuhvaća isprepletenost rata i svakodnevica. Priče su to o civilima koji nastoje, suočeni s traumatizirajućim ratnim okolnostima, organizirati život u svakodnevici. U interpretacijama primjer su toga modela Jergovićeva priča *Kaktus* te Veličkovićeva *Moji muškarci*. Akteri, premda nizom gubitaka prisiljeni na promjenu percepcije, zadržavaju kontinuitet s temeljnim odrednicama vlastitog identiteta.

Drugi model obuhvaća pripovijetke u kojima je rat nasilno promijenio sudbinu te lom identiteta koji označava: prekid s pripadnošću, tradicijom, kidanje emocionalnih veza, uništavanje svake mogućnosti vraćanja na staro te u tom smislu lom identiteta i razaranje sudbina. Pripovijetka koja zorno prikazuje sudbine bolno rascijepjene na „prije“ i „poslije“ u našim je interpretacijama Jergovićev *Bosanski lonac*.

Trećem modelu pripovijetki pripadaju vojničke ispovijedi s ratišta. Njihova prostorna i vremenska perspektiva potpuno je sužena – one govore o golom preživljavanju na fronti, percepcija aktera prilagođena je ekstremnim i abnormalnim uvjetima, događa se zaleđenost emocija i depersonalizacija. U sljedećim interpretacijama pokazuju to Samardžićeva priča *Ruganje duše* te Šehićeva *Pod pritiskom*.

U sva tri modela prisutni su narativni postupci poetike svjedočenja, koji će se promatrati kroz identitet pripovjedne instance, odnos pripovjedne instance i fokalizacije, te promjenu u percepciji lika i odnos prema prostoru, vremenu i samom događaju. Za svaki element odabrala sam primjer iz neke od obrađenih priča.

U predočavanju ratne stvarnosti u odabranim pripovijetkama (ovdje izostavljam pojedinačne analize) promatrala sam: identitet pripovjedne instance, odnos pripovjedne instance i fokalizacije, odnosno kada se i zašto mijenja fokalizacija te koji su učinci promjene fokalizacije, zatim promjenu u percepciji lika u suočenosti s ratnom traumom, tretiranje prostora, vremena i događaja u priči, provodne motive te etičke implikacije pripovijedanja. Za svaki element odabrala sam primjer iz neke od obrađenih priča.

Pokazalo se da u većini odabranih priča (svima osim u Jergovićevu *Bosanskom loncu*) identitet pripovjedne instance pripada glavnom liku. U pričama nalazimo maksimalnu narativnu identifikaciju, pripovjedač, fokalizator i glavni lik jedna su osoba. To za sobom povlači da smo o svemu obaviješteni na način na koji je pripovjedač obaviješten, odnosno pripovjedač nam posreduje ratnu stvarnost na način na koji se on sam s njom suočava. Budući da je i fokalizacija njegova, nema 'objektivnih' informacija eksternog pripovjedača već mi sve gledamo kroz percepciju aktera koji u svih pet priča jasno i od samog početka ukazuju na sebe. Na taj način stječe se dojam svjedočenja 'iz prve ruke'. Isti dojam postiže i primjena pripovjedne instance lika svjedoka, dakle lika koji jest prisutan ali nije aktivan lik, već samo prisustvuje događajima te nam ih kazuje. Poetičko načelo svjedočenja iz prve ruke tako je u ovim pričama u prvom redu provedeno odabirom pripovjedne instance, jer nam o ratnoj stvarnosti kazuju akteri zbivanja, bilo da je riječ o pripovjedačima koji su glavni likovi ili su likovi svjedoci, također prisutni zbivanju.

Što se tiče primjene fokalizacije, i ona se može koristiti u svrhu svjedočenja iz prve ruke, i to na dva načina, naoko suprotna. U priči *Moji muškarci* pripovjedačica cijelo vrijeme u unutarnjem monologu komentira stvarnost, u trenutku kad prelazi na opis događaja koji se odnose na njezina muža njezino predočavanje događaja se mijenja. U tom trenutku dolazi do prijenosa fokalizacije na njezina muža koji se nalazi na fronti. Na taj način mi smo direktno upućeni na to kako se on suočava s ratnim događajima. U narativnoj strategiji to je riješeno na način da pripovjedačica zapravo preuzima riječi svojega muža te nam naknadno govori što se dogodilo. U prvoj situaciji samo ih preuzima ne bi li nam zorno opisala dramatične događaje, a odmah zatim, u drugoj, eksplicitno se poziva na to da je to njezin muž rekao. U svakom slučaju mi smo s događajima na fronti suočeni

iz njegove perspektive, njegovom vizijom. Prenosjenje fokalizacije na njega u dramatičnim trenucima na fronti sugerira potpunu empatiju pripovjedačice, a i nas poziva na empatijsko čitanje.

Tehnički suprotan postupak primjene fokalizacije nalazi se u Šehićevoj priči *Pod pritiskom*. Naime, ni u jednom trenutku za vrijeme dramatičnih zbivanja fokalizacija ne prelazi s glavnog aktera koji nam kazuje zbivanja na fronti. Pripovjedač opisuje zarobljavanje svojeg suborca Dabe koji se nalazi u neposrednoj blizini. Ni u jednom trenutku ne doznajemo kako se Daba osjeća, kako on doživljava zarobljavanje. Pripovjedač kratkim rečenicama izvješćuje da su ga vojnici iznenadili, zarobili i na kraju ubili. Nema prijenosa fokalizacije. Jedino upada u oči da se Dabino ime u kratkom opisu tri puta spominje, što jasno ukazuje da on kao osoba ima itekako važnost za pripovjedača, da pripovjedač ni u kojem slučaju nije indiferentan prema stradavanju svojeg suborca. Time što nemamo uvid u ono što pripovjedačev suborac Daba osjeća sugerira se da se Dabu doživi kao pasivni objekt i kao žrtvu koja nema pravo niti na artikulaciju straha. Pripovjedačeva uskrata fokalizacije upravo u tom smislu funkcionira kao poetički opravdana: svjedoči se o tome kako žrtva nema pravo na artikulaciju straha, nema pravo na glas.

Uskratu kao narativni postupak u svrhu svjedočenja osim u fokalizaciji nalazimo i u nekim drugim pripovjednim situacijama. Zanimljiv je primjer uskrate u prvoj analiziranoj priči, Jergovićevu *Kaktusu*. Riječ je o tome da je mladić zaljubljen u djevojku koja napušta grad neposredno prije opsade. Premda je ona njegova ljubav, kad počinje rat, granatiranje i izolacija, on je naprosto prestaje spominjati. Mi o njoj više ništa ne doznajemo. Pripovjedač nam jasno i očito uskraćuje obavijesti o liku jer nas na taj način dovodi u vezu s načinom na koji je on sam bio neposredno suočen s naprasno prekinutom nečijom prisutnošću, dakle uskratom oponaša način percepcije lika, *uskrata je u funkciji predočavanja naprasno uvedene praznine*.

Uskratu na mnogo široj razini uočavamo u priči Alme Lazarevske. Ovdje nam se uskraćuju cijeli kontekst situacija, naime situacije kojih se pripovjedačica prisjeća prikazuju se samo kroz detalj. Uskraćeni smo za mogućnost cjelovita pogleda u svakoj situaciji koje se ona prisjeća. Riječ je o percepciji izobličenoj na način na koji se pamte traumatični događaji. Lazarevska uskraćuje razne informacije, vremenske i prostorne odrednice, a nameće fragmentarne slike. Njezin postupak uskraćivanja u skladu je s načinom na koji pamtimo bolne događaje: nikad ne pamtimo cjelinu, jer se često nefrustrirajući elementi zaboravljaju a ostaju samo detalji koji 'nose smisao' u nekoj traumatizirajućoj situaciji.

U svih šest priča ratna trauma izaziva promjenu u percepciji lika. Ona može biti predočena kao implicitna, kao što je to u slučaju priče *Moji muškarci*, gdje mlada žena brine o svojoj bebi u gradu pod opsadom i strahuje za muža. Iscrpljena ratnom svakodnevicom ona dolazi do toga da je rat „podnošljivo grozan“ čim su svi na okupu, bez obzira na strah, hladnoću, neizvjesnost, dakle riječ je o njezinu stoicizmu kao načinu prilagodbe ratnoj stvarnosti. Stoicizam oblikuje njezinu percepciju događaja.

Međutim, promjena u percepciji lika može biti i eksplicitno predočena, kao što je to slučaj u drugim pričama, primjerice *Kaktusu*. S početkom rata i granatiranja, mladić napušta normalni život kao i svi ostali civili, boravi u podrumu, strahuje, izlazi samo na kratko. On se u toj podrumskoj izolaciji, uslijed straha i izolacije, mijenja. Djevojka koju voli postaje mu stranac. On zaista i eksplicitno kaže da život u podrumu mijenja čovjeka te navodi slučaj čovjeka koji je nakon noći provedene u podrumu posijedio. To je povod da nam kaže kako se i on promijenio. Perceptivan zaokret čini spoznaja da dvoje ljudi ne može zadržati bliskost ako jedno od njih ne participira u teškom ratnom iskustvu.

Promjena u percepciji lika u priči *Ruganje duše* događa se nekoliko puta. Prvi perceptivni pomak je kada nam pripovjedač, vojnik, opisuje da se počinje drukčije osjećati nakon juriša. Njega naime više ne muči strah, on ustupa mjesto fatalizmu. Događaj koji bi mogao značiti donekle ublažavanje osjećaja besmisla i užasa ratišta, vezanje uz mačku koja se iznenada pojavila, odvodi u sasvim drukčijem smjeru. Nakon što se veže uz životinju i nastoji brinuti o njoj, ona stradava. Suočenje s ostacima njezina tijela izaziva ponovno pomak u percepciji: prvo radost što je ipak uspio preživjeti u nepodnošljivim uvjetima ratišta, ali odmah nakon toga, spoznaja da je to bio samo jedan kratkotrajan događaj kojim mu se njegova duša, rascijepljena od njega, „ruga“ te rascjep u svojoj duši osjeća kao konačan.

Tretiranje prostora i vremena u ovim se pričama također može promatrati a aspekta poetike svjedočenja. Vrijeme se uglavnom predočava kontrastiranjem mirnodopskog i ratnog vremena. Mirnodopsko je prikazano kronološki, dok se u ratnom, kaotičnom, dobu kronologija napušta te izbijaju detalji. Vrijeme u pripovijetki *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti* u funkciji je predočavanja ratne stvarnosti na sasvim osobit način. Riječ je o produbljivanju vremenskih planova, kojih se tijekom pripovijedanja izmijenilo najmanje pet-šest, koje pripovjedačica evocira u unutarnjem monologu. Pripovjedačicina trenutna traumatična situacija nemogućnosti odgovora na pitanje kako bi željela umrijeti proizvodi mentalni proces prijenosa u traumatične situacije koje su joj se događale tijekom života. Ona evocira događaje iz prošlosti na način oživljavanja kroz detalje, sjeća se detalja nekih osoba, detalja u izgledu, govoru, načinu kako ih je doživjela,

njeno je sjećanje fragmentarno pa su takvi i događaji koji žive u njenim uspomjenama.

Odnos prema prostoru u pričama s ratišta vrlo je upečatljiv: pripovjedači ne imenuju prostor, zaobilaze prostornu faktografiju jer pripovijedaju o događajima koji su po doživljaju pripovjedača abnormalni, ne mogu se racionalizirati te se iznose mimo prostorno-vremenske faktografije. U priči *Pod pritiskom* riječ je o predočavanju ratne stvarnosti, stvarnosti rova i fronte, na način fotografske snimke u koji je međutim upisan mučni pogled pripovjedača. Za razliku od toga, u *Ruganju duše* stvarnost fronte opisana je nizom pripovjedačevih psiholoških doživljaja, sami događaji su ukratko skicirani, a on daje izvještaj o svojim psihološkim stanjima. Ratna stvarnost koju nam posreduju pripovjedači u *Kaktusu*, *Mojim muškarcima* i *Smrti u Muzeju moderne umjetnosti* predočena je većim dijelom njihovim unutarnjim monolozima koji su svjedočanstva civila o ratu. Premda izabrane priče ne tematiziraju iskustva logora, ranjavanja, ubijanja najbližih te se ne mogu gledati kao literatura svjedočenja u užem smislu, svjedoče o suočavanju civila s ratom koji se urezuje u njihovu svakodnevicu.

U mnogih bosanskih autora ratnog pisma česti su motivi grada i izmještanja. U analiziranim pričama u ovome radu te smo motive razmatrali u Jergovićevim pričama. U pričama *Kaktus* i *Bosanski lonac* motiv izmještanja ima presudnu ulogu u sudbini lika. U *Kaktusu*, unatoč savjetu da se biljke ne smiju premještati, pripovjedač je premjestio svoj dragocjeni kaktus koji je dobio od djevojke, a posljedica tog premještanja jest da drugog jutra kaktus ugiba. U drugoj priči, Elena i Zlaja napuštaju ratno Sarajevo i nastoje nastaviti život u Zagrebu. Istrgnut iz svega što čini njegov život, Zlaja ne uspijeva pronaći neki drugi život. Nakon ponovnog premještanja, odlaska u izbjeglički logor, nastaje vakuum u kojemu ne može preživjeti ljubav, ma kako bila velika. U obje priče motiv izmještanja koristi se na isti način. Simbolička važnost kaktusa, jednako kao i bosanskog lonca, jest u povezanosti s prostorom. U slučaju kaktusa, s uvjetima presudnim za život - toplinom i svjetlom. U slučaju *Bosanskog lonca*, također u uvjetima presudnim za život - s matičnim prostorom pripadnosti, svakodnevica, ljubavi, obitelji i prijateljstva.

Motiv grada tvorben je u portretiranju likova u *Bosanskom loncu*, kao identitetna oznaka likova. On znači matični prostor pripadnosti i stradanja. Sarajevski duh, koji tako presudno nedostaje Zlaji, gl.liku u *Bosanskom loncu*, uključuje u sebi usmenu predaju, sjećanje na sve važne događaje koji nastaju u gradu. Za njega tih priča koje u velikoj mjeri čine Sarajevo više nema, odnosno on ih nema kome prenositi niti može sudjelovati u njihovu stvaranju, zbog čega i počinje njegov rasap. U

Sarajevo se 'upisuju' mnoga značenja te je i on, kako bi to rekla R. Lachmann, postao 'tetoviranim gradom', jer nosi „ureze, upise povijesti i pripovijesti, povijesti koju je sam napisao, pripovijesti koje su za njega napisane“.

Učinci poetike svjedočenja

Temeljno načelo prepoznato u bosanskom ratnom pismu jest primjena poetike svjedočenja. Premda je kao etički uvjetovana prihvaćena spontano, ta poetika je realizirana jasno odredivim narativnim postupcima. Interpretacija šest odabranih pripovjedaka iz korpusa bosanske ratne proze poslužila je u ovom radu kako bi se prikazali narativni postupci kojima se slijedi poetika svjedočenja. U osvjetljavanju tih postupaka prepoznali smo da su autori vrlo često posezali za pripovjednom instancom u prvom licu, narativnu situaciju u kojoj je glavni lik pripovjedač. Posljedica takva narativnog postupka jest pripovijedanje koje izaziva dojam svjedočenja 'iz prve ruke'. Uz čestu pripovjednu instancu u prvom licu, nalazimo i pripovijedanje u kojemu se pripovjedač prepoznaje kao lik svjedok te sugerira empatijski odnos prema likovima, preuzima njihovu 'optiku'.

Odgovarajući dakle na prvo pitanje u analizi provedbe poetike svjedočenja, tko svjedoči, pokazalo se u pet pripovjedaka da je to glavni lik. U nekim pričama mogla bi biti riječ o autobiografskoj prozi (Šehić, Samardžić, Jergović (*Kaktus*), Lazarevska). Samo u jednoj od ovih šest pripovjedaka pripovjedač nije glavni lik, već je lik svjedok, radi se o Jergovićevom *Bosanskom loncu*. Drugo pitanje poetike svjedočenja analizirano je kroz način svjedočenja: taj se način očituje u odnosu prema opisu vanjske događajnosti te prostornoj i vremenskoj percepciji. U predočavanju ratne stvarnosti razlikuje se nekoliko načina: stvarnost uvjeta na fronti predočena je kao niz psiholoških činjenica (Samardžić), zatim kao rendgenska snimka trenutačne gole stvarnosti (Šehić) te kao evociranje niza traumatičnih događaja iz prošlosti lika (Lazarevska).

U tretiranju vremena i prostora, ali i opisa vanjske događajnosti, mogu se uočiti dva narativna postupka: *dodavanje i uskrata*. Postupak dodavanja nalazimo u Jergovića, u obliku komentara kojim završava pripovijedanje. Nakon što je sudbinu likova, prethodno predočenih u svim njihovim posebnostima u krupnom planu, smanjio na veličinu točke u povijesnom mozaiku, pripovjedač sugerira njihovu krhkost u ratnom kaosu: naglašavanjem bespomoćnosti njihovih sudbina svojih ih komentarom, kao naknadno dodanim, smješta u kontekst povijesnih previranja.

Uskrata kao postupak na djelu je u situacijama kada nam pripovjedač uskraćuje obavijesti ili komentare koje očekujemo potencirajući tako učinak svjedočenja na način da nam posreduje optiku svjedoka stavljajući nas u poziciju svjedokove suočenosti s ratnom traumom. Uskrata se može odnositi na obavijesti o liku, kad očekujemo neke obavijesti ali one upadljivo izostaju. Pripovjedač nam jasno i očito uskraćuje obavijesti o nekom liku jer nam tako posreduje način na koji je on sam bio suočen s nečijom naprasno prekinutom prisutnošću, uskrata je u svjedočućoj funkciji predočavanja naprasno uvedene praznine. Uskratu kao postupak nalazimo i na planu fokalizacije, u narativnim situacijama kada fokalizacija, premda se to očekuje, upadljivo ne prelazi na lik o kojemu je riječ. Uskrata fokalizacije kao narativni postupak ima funkciju predočavanja oduzimanja prava na glas žrtvi. Na taj način, kako to pokazuje primjer u Šehićevoj priči *Pod pritiskom* (stradavanje borca Dabe) tom uskraćenom fokalizacijom pripovjedač potencira poruku kako žrtva, bez prava na glas, postaje totalna žrtva.

Uskrata u prostornom predočavanju, namjerno neimenovanje prostora te vremenskom, kao neodređivanje vremenskih planova, narativni je postupak kojim se svjedoči istrgnutost iz uobičajenog, svakodnevnog, života. Situacija na fronti u analiziranim pripovijetkama predočena je na način noćne more, kojoj je strana vremensko-prostorna racionalizacija.

U priči *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti* Alme Lazarevske suočeni smo s narativnim postupkom uskrate na najširoj razini, jer su obavijesti koje bi omogućile cjelovitost prizora uskraćene, u svrhu izdvajanja detalja i fragmenta. Ta uskrata najjasnije oponaša mehanizam na koji se ratna trauma urezuje u sjećanje: ne kao cjelovita slika, nego kao detalj. Svih pet postupaka uskrate u funkciji su svjedočenja na način da oponašaju mehanizam na koji se trauma urezuje u sjećanje.

Suočenost s ratnom traumom izaziva promjenu u percepciji lika/pripovjedača. Ta promjena može biti predočena na razne načine, od potpuno implicitnog, kao primjerice u Veličkovićevoj priči *Moji muškarci*, gdje se zaokret očituje u novonastalom stoičkom pogledu na ratnu svakodnevicu do eksplicitnog, kao u slučaju lika mladića na ratištu u Samardžićevu *Ruganju duše*, koji promjenu u percepciji osvješćuje i artikulira, prepoznavši ju kao vlastiti duševni rascjep. Ključna zajednička karakteristika svih analiziranih priča međutim jest narativna strategija kojom je postignut dojam svjedočenja 'iz prve ruke'. U ovom radu nastojala sam osvijetliti postupke te strategije, u svrhu jednog od mogućih čitanja ratnog pisma.

Literatura

- Bal, Mieke. 2000. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga Alfa
- Dedović, Dragoslav. 1999: *Evakuacija*, izbor suvremene priče autora iz BiH. Split: Feral Tribune
- Fantom slobode. 2005. Zagreb: Durieux
- Felman. Shoshana i Laub. Dori: *Testimony. Crisis of Witnessing*, (prevedena poglavlja za kolegij *Tekst i identitet*, prev. Antonija Primorac)
- Finci, Predrag. 2005. *Umjetnost uništenog*. Zagreb: Antibarbarus
- Jambrešić Kirin. Renata. *Svjedočenja o domovinskom ratu i izbjeglištvu: književnoteorijski i kulturnoantropološki aspekti*, 1999. doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet
- Janković, Goran. 2001. *Antologija kratkih priča ex YU*. Ljubljana: KUD France Prešeren
- Jergović, Miljenko. 1999. *Sarajevski Malboro, Karivani i druge priče*. Zagreb: Durieux
- Lazarevska, Alma. 2000. *Smrt u Muzeju moderne umjetnosti*. Beograd
- Lachmann, Renate. 2002. *Phantasia/Memoria/Rherorica*. Zagreb: Matica hrvatska
- Matanović, Julijana. 2004. *Od prvog zapisa do povratka u „normalu*. Sarajevske sveske br. 5. Sarajevo: Mediacentar. 93-104
- Samardžić, Goran. 1997. *Sikamora*. Sarajevo: Bosanska knjiga
- Šehić, Faruk. 2004. *Pod pritiskom*. Sarajevo – Zagreb: Zoro
- Tontić, Stevan. 2004. *Ratno antiratno pismo*, Sarajevske sveske br.5, Sarajevo: Mediacentar. 177-188
- Veličković, Nenad. 2001. *Đavo u Sarajevu*. Split: Feral Tribune
- Zlatar, Andrea. 2004. *Tekst, tijelo, trauma*. Zagreb: Naklada Ljevak