

821.163.41.09-31 Кецмановић В.  
<https://doi.org/10.18485/kij.2022.69.2.6>

ВАЛЕНТИНА В. ХАМОВИЋ\*  
Универзитет у Београду  
Учитељски факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 24.10.2022.  
Прихваћен: 21.11.2022.

## ИНФАНТИЛНИ ЈУНАК И РАТ. О НЕКИМ АСПЕКТИМА РОМАНА *ТОП ЈЕ БИО ВРЕО* ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

Критичко читање романа *Топ је био врео* Владимира Кецмановића, након више од једне деценије од његовог објављивања, подразумевало је неколике околности. Ту је, најпре, околност у вези са његовим рецепцијским учинком у времену у коме су, рекло би се, многе истине и заблуде у вези са несрећним ратом у бившој Југославији разрешене. С обзиром да је у време настајања изазвала велике расправе, неретко засноване на дневнополитичким аргументима, било је занимљиво видети у којој мери је књига успела да сачува своју литерарну аутономију. Друга околност односи се на књижевну критику која је у највећој мери одговорила и на текстовна и вантекстовна питања – стиче се утисак да се данас о роману, готово, нема шта рећи, или да се може рециплirati тек у нијансама. Са том свести, у раду се бавимо само неким аспектима романа (нараторска позиција, појединачна и колективна ратна слика, лик дечака и питање његовог идентитета) која су и даље остала интригантна и отворена за неке нове судове.

**Кључне речи:** ратни роман, наратор, удвојени приповедач, идентитет, слика детета.

Чини се да није било књижевног дела у новије време око кога се концентри-сала толика пажња, и око кога су се развиле бројне темељне анализе, као што је то био случај са појавом романа *Топ је био врео* (2008) Владимира Кецмановића. А да ће нам Кецмановић донети слику света на какву нисмо навикли, говори већ први сусрет са књигом – сасвим необично графичко решење (црвена боја слога), парцелисана реченица, шути телеграфски стил, улазак у фикцију *in medias res* – све је то тражило да се саобрази неком познатом моделу из нашег читалачког искуства. Српска књижевност, нарочито модерна српска књижевност, није без традиције ратног романа. Од превратничких Краковљевих *Крила* (која су у пое-

\* valentina.hamovic@uf.bg.ac.rs

тичком смислу најближа Кеџмановићу), Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу, Дана шестог* Растка Петровића, преко епских размера *Покошеног поља* Бранимира Ћосића до сасвим специфично обликоване слике рата у делима Михаила Лалића и Добрице Ћосића, уочавамо како се арсенал приповедних стратегија непрестано ширио и мењао, и да је роман *Топ је био врео* неке од тих стратегија и асимиловао, али да је његов свеукупни књижевноуметнички израз означио сасвим нову парадигму.

Та нова парадигма се може сагледати и у контексту романа о ратном детињству који се нарочито развио након Другог светског рата. Довољно је присетити се романа Арсена Диклића, или Бранка Ћопића, чији је револуционарни идеал дат кроз слику дечјих дружина, у чијем се колективу помаљају пажљиво биране карактеризације дечака и девојчица, изразито родољубиво освешћених, носилаца изузетних, племенитих особина. За разлику од њих – Кеџмановић гради портрет немоћног дечака који се нашао у немогућем положају, чија је занемелост, отупелост и огрубелост метафора једног времена и колективне жртве неколико различито-истих народа.

Интерпретације романа у деценијском низу ишле су из различитих углова: из угла недовољно разјашњене наративне ситуације, из угла нејасно мотивисане последње сцене по којој роман носи назив, као и из политичко-идеолошке перспективе. Та три аспекта романа одговарају и трима сликама које се отварају постепено и иду од појединачног ка колективном – то је слика дечака и његове породице, слика станара и комшија који живо учествују у његовом удесу, и слика Сарајева, односно сарајевских улица на којима се живот пројављује у новом облику.

\*

Најупечатљивији аспект романа односи се на позицију из које се приповеда: све се, наиме, у роману прелама кроз лични доживљај једанаестогодишњег дечака и што су сцене крвавије, напетије и емотивно разорније, то је његово немо и тихо сведочење дирљивије и психолошки продубљеније. Том дубоком и разорном психолошком механизму доприноси приповедача удвојеност која подразумева неколико временских равни, неуочљивих у први мах. Да се „субјект препушта наративном току из ретроспективне позиције и посттрауматске равни која није показана” те читалац „не зна са сигурношћу да ли његова прича долази непосредно након што су се његова страдања завршила и трауме утихнуле, или то он казује са неке временске дистанце која се може мерити седмицама, месецима, годинама...” (Ђорђевић : 90), већ је примећено у критици. Такође, два облика приповедног *ја* (занемели дечак и приповедач) који у том времену остварују врло сложен однос, граде уверење да временска дистанца „нимало не утиче на нараторову психологију” јер се „изградио утисак да сазнајних, па ни искуствених разлика између њега и јунака уопште нема” (Тријић 2015: 118).

Међутим, илузија о истоветности приповедача сасвим је привидна и уметничким средствима обликована. Да разлике између ове две инстанце постоје, говори чињеница да се поједине наративне стратегије појављују као последица накнадно дозреле самосвести – на плану стилизације појединих догађаја и на плану композиције романа. Оне се огледају у суптилном организовању времена унутар романа – за разлику од дечака који нема свест о времену, јер се оно у његовој свести мери неколиким граничним догађајима (смрт родитеља, Кенанова смрт, Николина и Миланова смрт) и календарским променама (радња почиње у зиму једне, а завршава у зиму наредне године), приповедач је протока времена и те како свестан и врло пажљиво га организује. То потврђује тип говора који асоцира на накнадно присећање, или сновиђење: „као да смо на кафи код комшинице Тице”; „као да је накратко био задријемао на ногама”; „као да сам промијенио канал и будио га”. Ово *као* призива аналогне ситуације које долазе из претходног живота, јер у новонасталим догађајима све се доводи у раван са већ познатим и искуственим. Ново искуство стечено на темељу старог показује лице рата и ратних страха који изгледају сасвим обично, и та се доза „обичности”, из накнадне перспективе, указује сабласном. Пребирањем по сећањима, приповедач покушава да ситуацију верно представи, и тај напор се види у преиспитивањима и покушајима да разабере узроке и последице догађаја: „Да ли ми се у глави мантало тако јако да нисам могао да устанем, или сам се плашио да станем на ноге”... (Кецмановић 2008: 27)<sup>1</sup>; „Да ли је Амер мислио како ћу брзо да се вратим па зато није дошао да ме тражи или је можда знао тамо где сам те ноћи да ме тражити не сме?” Такође, временске импликације кроз напомене „када би пала ноћ, мајка и отац би гасили транзистор”, „доносила је (Тица) кафу и шећер”, или „те зиме је стигла озбиљна глад”, указују на временску „измештеност” приповедача и ретроспективно приповедање.

У роману се уочавају неколики нивои ретроспекције који нам говоре о томе да приповедач има свест о исходу радње, али причу организује тако да не угрози свој првобитни наум а то је да пусти да се радња одвија дечаковим ходом. Својом приповедачком перспективом већ прва глава романа сугерише да у дечаковој свести постоје два прошла времена, али да се та граница између *дечаковог* некадашњег „сада” и некадашњег „тада” додатно усложњава *приповедачким* „сада”: „Спавао сам у ходнику. Поред потпорног зида, рекао је отац. Који је тада био тата. Д, ту је најбоље, рекла је мајка. Која је још увијек била мама” (7). Из тог привидног „сада”, иде се у дубљи временски план, у време када су отац и мајка још увек били живи. Другим речима, постојало је време и пре те зоре и наратор жели да нам исприча шта јој је претходило.

Прва глава, као својеврсна пролошка деоница (између времена „пре” и времена „после”), уводи у причу главне актере радње и организује адекватну дијалогско-сценско-просторну димензију романа. Након почетне реченице („Стигла је у зору”) приповедач користи неку врсту *пребацивача* користећи препознатљи-

<sup>1</sup> Сви цитати из романа биће наведени према издању Via printa, 2008.

ву формулу „Било је то оног дана када...” (14), чиме се парадоксално, из већ уоквирене фикције, прелази на додатно моделовани књижевни говор, на причу о времену које ће бити „млађе” и тећи линеарно, до последње, 12. главе. Овај други ниво ретроспекције разрешава загонетно постављену реченицу на самом почетку романа, јер сазнајемо шта је стигло – стигла је граната. Након дечаковог немог сведочења о силасцима у подрум, понашању оца и мајке, о њиховом дошаптавању у мраку, о њиховим активностима у суседној соби, након њиховог замерања једно другом о томе зашто се још нису склонили из града на неко сигурније место, стиже и та граната. Дакле, прво поглавље романа почиње информацијом да је „стигла у зору”, а завршава реченицом: „А у зору, четвртог дана, је стигла граната”. Ова мерна јединица – „четврти дан” показује да је свеукупно време прве главе романа трајало непуна четири дана, односно од тренутка породичне одлуке да више не силазе у подрум зграде, до фаталног исхода.

Прву реченицу романа изговара наратор из позиције када се практично све завршило, са неком свешћу о целини, када нам та свест о збиру свих времена у које је интегрисана прича романа, дозвољава да улазимо у њене финесе део по део. Овакав – „спољни”, „сазрели” или „старији” наратор, мотивисан је и чињеницом да је главни јунак занемео након снажног емотивног шока, и да је потребан „неко” да нам најтачније пренесе његове доживљаје, инутитивне и чулне утиске, унапред свестан да је тај „утишани” приповедач повезан са свим кључним аспектима у роману: он отеловљује простор, тачку гледања и нарацију. И тиме се може разрешити природа двојности приповедача, јер се с једне стране даје слика која је лимитирана дечјим спознајним могућностима, да би се у исто време, кроз сваку од појединачних ситуација, кроз сваки мали сиже унутар ове приповести, пројављивала самосвест која „објективно” обликује целокупно искуство и о том искуству казује накнадно. Али ти „зјапиви” између приповедачких инстанци су минимални и зато се они у првом навраћу и не уочавају.

Већ је уочена веза између наративне технике у овом роману и филма – приповедач као *перспективно око*, око које бисмо могли назвати невидљивим посматрачем, организован је тако да роман више иконично него наративно представља догађаје. Управо зато, као и у филму у коме „фикционални наратив не почиње кадрирањем већ постојеће радње, него конституисањем те радње” (Бордвел 2013: 22), својим стилско-језичким карактеристикама и „представљачком” (Ковачевић 2011: 194) објективношћу, приповедач зачиње радњу *in medias res*, и попут редитеља организује време, простор, сцену, којој приступају и имагинарно присутни читаоци претворени у гледаоце. Заправо, око филмске камере и дечак као неми приповедач, поседују „претпостављену невиност” (Тријић 2015: 119) као кључни предуслов за проговор о најстрашнијим ратним истинама.

Филмска естетика је усклађена са *парцелизацијом* као поступком видљивим у многим сегментима романа – на нивоу реченице (в. Ковачевић 2010: 189–204), на нивоу дечакове перцепције догађаја и, у вези са тим, на нивоу слике. Већ у уводној целини примећују се технике кадрирања и монтаже по начину на који су забележене слике и сцене, по њиховој непрекиданости, комбиновању, смењивању

вању, „кратким резovima” (углавном по контрастном принципу *блиско-удаљено, доле-горе*). Зато је и сасвим необичајен портрет комшинице Тице чије лице готово да не разазнејемо, али је препознајемо по деловима њене одеће (хаљини, најлон-чарапама, папучама, капућу, крпи коју држи у руци). Њене кретње и намере, најчешће су везане за положај/активности њених ногу и руку – „А онда су се двије женске ноге савиле у кољенима. И нестале под шареном сукњом. Онда су ме двије женске руке ухватиле испод рамена. И стегле” (39). „Неколико дана касније комшиница Тица је изула црвене папуче. И обула ципеле [...] И отишла у град” (62).

Оваква естетика активира визуелну димензију романа и погодна је средство за иронијско дочаравање општег метежа и хаоса, без наглашених емоција, дистанцирано и објективно, чиме је аутору омогућено да се приближи највећем могућем степену поузданог сведочења. Томе се може приписати присутност одређене дозе хумора у роману (сасвим налик сарајевској школи филма) иако се чини да му нема места у општој крвавој стварности. Карикатуралне су и гротескне, примера ради, сцене у којима комшиница Тица, са крпом на глави и у шареној хаљини, са проширеним венама на ногама, у црвеним папучама, почесто губи свест држећи се театрално за груди, „лечећи” своја пренаглашена емотивна узбуђења водом и шећером (тај њен комичан обичај бива додатно наглашен у преломном моменту, када један од комшија, очигледно знајући за ту њену навику, изговара: „Јебеш воду и шећер, дајте јој нешто за смирење” (148)). У хуморном тону дате су и реплике јунака сарајевске улице, ситних и крупних криминалаца – „ослободилаца града” – и та вербална комика проистиче из менталитета и локалног говора.

\*

Следећи важан аспект романа јесте слика детета кроз чију се судбину преломила читава једна епоха. Најважније померање у односу на традиционални роман јесте измештање ратне позорнице са уобичајених ратних попришта (врхови и чуке које ослобађају српски војници у српским јужним покрајинама у Краковљевим *Кришима*, галицијска поља и болнице у Црњанскомом *Дневнику о Чарнојевићу*, бежанија и ратни метеж који се одиграва на цестама, аутобуским станицама, возовима у Ћосићевом *Покошеном пољу*, непроходне врлети Црне Горе и Албаније у *Дану шестом* Растка Петровића, шуме, горе, јаруге и пећине у Ћопићевим романима) у амбијент породичног дома. Прелазак из *нечистих* простора у којима је све могуће, и улазак преко кућног прага у *заштићени* и повлашћени простор, показује наказно и подмукло лице рата из сасвим новог угла. Ако је форма ратног витештва нагнала Црњанског да проговори о рату као „једној светлој, вечној звезди над нама”<sup>2</sup>, а Кракова водила неописивом радости

<sup>2</sup> „Они, међутим, који су били у рату, и лежали међу мртвима знају да је рат величанствен и да нема вишег момента, никада га није било, у људском животу, од учешћа свесног у битки [...] Рат

и опијеношћу непосредним борбама – прса у прса, онда је Кеџмановићева слика рата потпуно разорила сваку илузију о томе да рат има неког смисла.

За распршивање те илузије било је потребно једанаестогодишње дете за кога је свет већ у самом старту постао неразумевајуће дезинтегрисан: прва слика након уводне главе романа везана је за делове људске ноге (које се даље парцелише на стопало, лист, колена, комад бутине), односно тела родитеља које је разорила граната: „То тело је пре само неколико сати било мама, а ово друго тело је још јуче било тата” (28–29). На раздробљена људска тела смо налазили у Краковљевим *Крилицама* (управо по сличним поступцима кадрирања се може успоставити поетичка блискост ових романа), али ратно комадање људи се у Кеџмановићевом роману одвија у спаваћој соби, чиме се неслушено појачава осећање ужаса и немоћи, до те мере да се пред таквим догађајем занемиме. Свет је за дечака трајао, односно, био цео до пре само неколико сати, сада је већ био разбијен у парампарчад.

Осећање целовитости је нужан предуслов за грађење сопственог идентитета, а питање идентитета једно је од најчешћих које је у вези са ликом дечака покретала књижевна критика. Покретала га је у вези са завршном сценом (прелазак преко реке, одлазак међу „своје”, пуцање из топа) видећи, по правилу, у том чину свесни дечаков избор који ће дефинисати његова начела, осећање националне припадности и формирање коначне представе о себи: „У тренутку када доспева на обалу Миљацке он себе више не поистовећује са становницима опсађеног града, него са војницима који се налазе на супротној обали” (Ростокина 2012: 59); „Пошто су *породица, дом и завичај*, једна по једна, изгубиле значења, дечаку преостаје још само један могући ослонац идентитета – нација” (Тријић 2015: 130).

Међутим, та крајња потврда која је симболички одређена готово митским преласком „с ону страну” свега што брише назнаке претходног живота, само је логична завршница једног збира околности и сведочи о идентитету који се непрестано гради. Већ у уводном делу романа проналазимо трагове последне психолошке мотивације која ће се објављивати кроз роман са свим препознатљивим дечјим развојним фазама. Најранија је она која се односи на осећај *кривице*, видљиве у сцени кад јунак немоћно покушава да проникне у разлоге љутње својих родитеља:

Тада се отац намрштио. И једна обрва почела је да му трепери.  
Као да сам сломно стакло на излогу самопослуге.  
Иако ми је забранио да шутирам лопту испред зграде (...)  
Мајчино лице се зајапурило. А вена на мајчином челу је искочила.  
Као да сам добио јединицу јер нисам урадио задаћу.  
А тврдио сам како ми тог дана наставник ништа није задао (8).

који је био, са свим својим страхотама, са свим својим тешким жртвама и последицама за наш народ, ипак изгледа као једна светла, вечна звезда у ноћи над нама” (Црњански 1999: 397–399).

Изобличена лица родитеља сигнал су за дечаково самопреиспитивање, и по низу сугестивних сцена („Дијете ти има уши, жено божија. Ћути, ако бога знаш” (9)) разумемо да је дечаково осећање кривице повезано са чињеницом да чује оно што не би смео да чује, да су родитељи сигурно љути јер је нешто скривио (као онда кад је разбио стакло излога, или добио јединицу), и да је, с обзиром да разуме да је почело неко опсадно стање („Ти као да не видиш и не чујеш шта се дешава?! До када ћеш да завлачиш главу у пијесак!?” (8)) то осећање кривице повезано са идентификацијом очевог „забијања главе у песак”, тј. неспособношћу да нешто конкретно и ефикасно уради како би опасност била прекинута. Очево забијање главе у песак, пресликава се на дечаково забијање „носа у јастук” у ноћним активностима родитеља („шкрипање кревета”) и замишљања „оца који је узјахао мајку” или мајке „која је узјахала оца”, као у порнићима „Аднановог брата” (12). Деца се, најчешће, у сусрету са оним што је телесно, што долази из зоне скривеног, тајновитог и забрањеног, повлаче у себе, имају изразити унутрашњи доживљај који не умеју да именују и који је на граници преступа, гађења и осећаја кривице. Такве сцене би, говори нам наше читалачко искуство, требало да изазивају грозничаво стања која се доцније симболички пројектују.<sup>3</sup> Еротско је, међутим, у овом роману мотивисано као психолошки механизам (забијање носа у јастук како би се прикрило и властито еротско узбуђење, појачано асоцијативним порнографским садржајима) који је чест у овом узрасном добу, а означава самоодбрану и потискивања непријатних догађаја.

Не би било претерано уколико устврдимо да се дечак осећа кривим што је у његовој породици нарушен мир, односно, што је у његовој земљи почео рат. Кривица је осећање које у једном тренутку одрастања има развојни значај и упознавање овог стања је битно за самоспознају, уклапање у социјалне норме и развијање емпатије за стања других људи. Породично окриље је погодан амбијент за разрешење читавог низа унутрашњих конфликта на путу ка самоспознаји, заправо, „потребан је читав скуп породичних и друштвених наслеђа и памћења која би хранила идентитет појединца (...) чулно памћење ту има врло важно место: мириси, укуси, звуци које поново чујемо... тако одређујемо позицију у односу на прошлост да бисмо боље одредили свој запис у садашњости, свој друштвени, али и нтимни и афективни идентитет. То је функција и изградње и процене сопствене судбине (*Идентитети* 2009: 191). Међутим, грубо разарање дечаковог дома нарушило је природни процес унутрашњег психолошког и емоционалног развоја личности, и он је био принуђен да своју самоспознају помери у (ужи и шири) социјални контекст, кроз задобијање одређеног места у непосредној околини.

Да су силе инерције породичног васпитања јаке, говори чињеница да је дечак несвесно очекивао да се његов живот усмерава кроз поштовање одређених граница и ван своје куће, након великог губитка. Често се догађало да је, седећи

<sup>3</sup> Томе су доказ јунаци Ива Андрића, на пример (у приповеткама „Мила и Прелац”, „Смрт у Синановој текији”, „У воденици”), који се пред тајанством тела повлаче и осамљују.



на клупи у парку, или на гробу својих родитеља, примећивао како већ сатима нико не долази по њега. То несвесно очекивање да му неко обликује кретање, време и активности види се и у тренуцима када је већ увелико прелазило дозвољене границе.

Као да сам се нашао пред оградом.  
Амер је двадесетак метара корачао сам.  
А онда се осврнуо.  
И викнуо  
Ај' ба, ш'а си се укипио!  
Тако сам, пратећи Амеру – изашао из парка.  
Први пут откако је почео рат. (88)

„Послије сам долазио сам.  
Када бих успио да измакнем комшиници Тици.  
И сам се враћао.  
Када би пао мрак.  
Да комшиницу Тицу не би стрефио инфаркт.  
Мирсад и Зоза су ме све рјеђе подсећали како  
треба да се вратим кући.  
И ја сам се враћао све касније и касније (133).

Очекивања да му неко наметне границе, које је увелико почео да руши, била су израз несвесне потребе за заштитом. Заправо, *границе* су кључни моменат у формирању дечакове личности, а како је та врста сигурности временом отпадала, зачиње се слика генезе дечаковог постепеног одвајања од првобитног дома, па онда и од какве-такве фамилијарне атмосфере Тициног стана, до његове коначне сепарације преласком реке (последње границе) на ново тло. Околина, тако, током читавог дечаковог трауматичног бивствовања у граду у коме страдају људи од граната у својим становима, намеће норме и моделе којима треба да се прилагоди. То је највидљивије у окружењу дечаковог друга Амеру, чије се понашање (алкохол, дуван, рано сексуално искуство, оружје), врло занимљиво мотивише његовом самосвести, тј. уочавањем недостатка јаке породичне стеге као предуслова за правилно васпитање: „Добро, рекао је, да су ти старци живи, можда би и ти био миш, а можда би, да имамо старог, и Мирсад и ја били друкћији. Јеби га, ш'а ћеш” (102).

У вези са друштвеним животом стоји и (наопако) формирање *мушкости* у дечаку: он почиње да пуши и пије, а у гротескном Амеровом дељењу људи на „мишеве” и „јунаке” („Јер су сви остали из нашег разреда мишеви. Који се држе мајкама за сукње. У подрумима.” (102)), и у жељи да се у тој подели нађе на правој страни, крије се још једна социјално-психолошка мотивација којом се може разрешити и завршна сцена романа (пуцање из топа):

Причао је о томе како су Мирсад и Злаја пичке зато што му никад не дају да оде на линију и пуца. И како ће једном, када му пукне филм, да украде Злајин или Мирсатов хеклер, или Зозин или Фићин калашњиков – и оде и јебе ћетницима матер. Па ће Мирсад, са својим причама, моћи да се слика (102).



Сцена пуцања из топа изазвала је контроверзна тумачења. Најгачнија су она која у оваквом гесту виде регресивну радњу као симболички одговор на проживљене трауме. Дају се, међутим, у свему томе распознати и трагови формирања личности на архетипској подлози лика мушкарца-ратника, али изведеним у необичном, инфантилно-одбрамбеном кључу (то је она врста маштања и пројекције која се може изразити дејим колоквијалним изразом „видећете ви још”, или Амеровим речником – „свако ће моћи да се слика”). Деца су у овом роману, свако из своје перспективе, покушавала да у недоличном амбијенту изграде своје системе вредности, дубоко свесна да су изгнана из доба невиности (инфантилног раја), и иако су поједини тумачи у њему препознали бајковни сиже, могло би се рећи да је овде на делу демитологизација и разобличење бајковне, и сваке друге смислене, структуре. Симболично то доказују три сликовнице и две велике илустроване књиге бајки, као девастирани остатак претходног живота, за које приповедач каже да их је давно „и прије него што је рат почео” престао да чита.

Неверовање у бајке, све више постаје симболични траг неверовања у било шта. Отуда ће тачно читање намера одраслих (дечак чује Тицине и Ђулине разговоре, разуме да Тица тражи начин да га измести из стана и Сарајева), бити скопчано са „изградњом и проценом сопствене судбине” (*Идентитети* 2009: 191), а осећање неприпадања ће ту процену учинити делотворном. Могућност да се оде преко реке отелотворила се, након низа припремних сцена, у реченицу коју изговара Милан, бегунац у Николином стану: „Ноћас идем преко ријеке, па шта буде. Ја ово више не могу издржати” (157). То су речи које се нуде као једина врста излаза и самом дечаку и зато се може рећи да одлазак на „границу” није само потреба за коначном потврдом идентитета него и једино логично решење које се наметнуло, и које је сам свесно изабрао. Након покоља у Николином стану (именованом као „дан када је смрт дошла на врата” (194)), дечак се сусреће са конкретном, врло присутном и непосредном опасношћу (самовољни Ахмо је својим људима дозволио да раде са дечаком шта хоће). Сатеран, коначно, у безизлазан положај, када су се све могућности саживота у тој заједници исцрпеле, када више није уживао никаву заштиту ни са једне стране, изродио се чисти, непатворени и ничим замаскирани *страх*. Његово бекство и одлазак на другу страну претворило се у спасавање голог живота.

\*

Суноврат свих вредности, као и крах људског достојанства, дати су у колективној слици станара у сарајевској вишеспратници, и њихово огољавање одиграло се постепено и у траговима. Све су стране на почетку биле на истим стартним позицијама. Рат је дошао неочекивано, за њега нико није био припремљен. Како се војно-политичка и пропагандна машинерија ширила, тако су се и они из те почетне, неснађено-неутралне позиције, вођени страхом, померали ка својим етничким центрима. Комшиница Шевала на почетку каже: „Какав Радован! Да

је само Радован! Сви су они исти!” (9), комшија Влаја живи у уверењу „Човјек је човјек, ма које вјере био” (41), а комшиница Тица је готово сигурна да је реч о нечем краткотрајном: „Издржи још мало, са’ ће проћ пуцњава, па идемо код мене на кафу.” (10) Како су пролазили дани, мењало се и њихово становиште у вези са евентуалним кривцима за рат и распршивала илузија о људској емпатији, која је, иначе, понајвише долазила из претходног, једнакошћу и „братством-јединством” обликованог, друштвеног система.

Случај комшинице Тице (као и комшинице Муневере која је једина изворно остала доследна свом етичком принципу), међутим, показује и нешто старије моралне назоре но што је идеолошко наслеђе претходне државе. Морамо овде да изложимо резерве према, иначе изврсном (можда и најбољем), тумачењу Весне Тријић која је у Тициним поступцима видела „ирационално неповерење према престрављеном детету”, „већу брижност према Кенану”, „нагло губљење почетног ентузијазма, пошто су јој се наде о стану изјаловиле” (Тријић 2015: 129). Весна Тријић је у уверењу да борба комшинице Тице за права дечака „делује двосмислено”, па верујемо да јој се зато и могло учинити како дете „ниједном није помиловано”, да је „остало занемарено и препуштено само себи, да лута” (исто). Међутим, овакве ставове оповргава сам текст, јер у низу дечакових сведочења уочавамо доследно мотивисан, мајчинском и људском бригом обликован, лик који истински и без резерве смешта беспомоћно и недужно дете у центар свога породичног живота, из чега се назире архетипска матрица „јетрвице адамско колена”:

„Онда су ме двије женске руке ухватиле испод рамена.  
И стегле.  
И онда сам на потиљку осјетио усне које ме љубе.  
А на леђима велике груди” (30–31).  
Ево, сине, са’ ће доћ доктор... (35).  
Комшиница Тица је заплакала.  
Смјестила ме на свој подрумски душек.  
Загрлила ме.  
И рекла:  
Ти сад кô да си мој. Не раздвајам те од свог Кенана. Ђе ми, ту и ти.  
Дуго ме је грлила (43).  
„Мени је намијенила свој душек” (51).

Дечак заиста лута сарајевским улицама ношен својим удесом, али Тица увиђа да не може сама да се бори са последицама његове трауме (често би своје укућане молила да се побрину о њему док она није у близини, али безуспешно). Њена брига о детету лишена је неке дубље психолошке и педагошке стратегије, сведена је на инстинктивне и импулсивне радње, али целокупни њен активизам ношен је дубоким етичким назорима. Она, у суштини, није у стању да буде другачија мајка него онаква каква је и свом Кенану – симптоматично је, примера ради, да је једино Кенаново интересовање везано за играње видео-игрица које га толико окупиралу да је практично искључен из реалности (до отупелости), што говори о Тициној немоћи, или недовољној умешности, у васпитавању свога де-

тета. Једино што Тици не може да се оспори у тој мајчинској улози јесте љубав, јаке емоције и својеврсна контрола над дететом – Кенан је у очима Амерових пријатеља доживљен као неко ко је вечито закачен за мајчину сукњу, мајка га је дуго водила и изводила из школе.

Тицино инсистирање да се дечак премести у Београд најпре је мотивисано непрестаним апелима дечакове тетке из Београда. Организовање његовог премештања ишло је уз све гаранције о безбедности – „сигуран начин”, пратња „пошто не говори”. Међутим, када је Тица схватила да је „догор’ло до ноката” (144), и да је у своју кућу увела један модел понашања који ће бити погубан за њу (што приповедач самосвесно примећује: „А уз мене јој се и Кенан отргнуо. Па ни с њим не зна шта да ради. (143)), постало је касно. Кенанова погибија сажела је све Тичине афективне реакције у једну једину реченицу („Нос’те ми га одавде.”), у окамењено уверење да је дечак крив за све, а та кривица са којом се дечак носи од самог почетка претворила се у некакво немушто и тихо разумевање односа који се гради међу људима.

Станари зграде и становници Сарајева (и бивши и тренутни) почели су да се деле на „наше” и „њихове”, са честом променом перспективе и недоумицом која уводи парадоксални поредак у свест да су и *наши* и *њихови*, у суштини, једно те исто (приповедач се иронијски поиграва када замењује позицију ових присвојних заменица у двама узастопним исказима – „Наши и њихови. Њихови и наши”). Психологија добро показује да се идентитет гради кроз „двоструко кретање изједначавања и разликовања, идентификације са другима и разликовањима у односу на њих”, те да је „као комплексан феномен” идентитет, у суштини, парадоксалан: „он означава оно што је јединствено, чињеницу да се издвајамо и разликујемо од других, али он одређује и оно што је идентично, оно што је савршено слично, остајући и даље различито (*Идентитети* 2009: 42). Живот у мултиетничком окружењу, са свим варијацијама памћења (митске приче, обреди и ритуали и културна, верска или политичка припадност), отежава повезивање индивидуалних психолошких функција са друштвеним вредностима и та је сложеност додатно учинила трагичном поделу на „наше” и „њихове”.

„Ко ће још знати истину о рату?” запитао се својевремено јунак романа *Крила* Станислава Кракова. Кроз уста Тициног мужа Хасана, два пута ће се пројавити мисао која сумира то велико и тешко питање: „Ех, ништа се не зна. Рат је то коме се не зна право лице.”; „А шта ћеш, рат је такав. Нема више ни Бога ни закона”. Војник Зока ту истину сумира кроз своје искуство: „...рат изобличи људе [...] Бориш се на својој страни и покушаваш да пуно не мислиш. Јер ако би пуно мислио – изгубио би памет. А ништа паметно смислио не би.” (214) У тренутку када је дечак екскомунициран из дотадашње заједнице, дакле, у тренутку потпуне препуштености судбини и самом себи, његов нови сустанар Никола, ће рећи: „Ето, то ти је рат”. Ако се право лице рата могло наслутити у његовом безобличју, безакоњу, безбожности и одсуству памети, онда се у овом штуром и болно отржењујућем исказу открило као лице *немоћи*. Та и таква истина о рату најделотворније је произашла из уста детета, заћуталог, занемелог,

и по начину на који нам је саопштена, остаје чиста као суза и нико јој ништа не може ни додати ни одузети.

## Извори

**Кецмановић 2008:** В. Кецмановић, *Топ је био врео*, Београд: Via print.

## ЛИТЕРАТУРА

**Аћимовић Ивков 2009:** М. Аћимовић Ивков, Нема прича, Нови Сад: *Поља*, година LIV, бр. 456 (170–175).

**Бордвел 2013:** Д. Бордвел, *Нарација у играном филму*, Нови Сад: Филмски центар Србије.

*Идентитети. Појединац, група, друштво* 2009: приредили: Катрин Халперн, Жан\_Клод Руано-Борбалан, Београд: Слио.

**Ковачевић 2011:** М. Ковачевић, Језичка слика рата у роману *Топ је био врео* Владимира Кецмановића, *Наука и политика. Филолошке науке*, Зборник радова, ур. Милош Ковачевић, Источно Сарајево: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву (189–205).

**Ђорђевић 2010:** Ч. Ђорђевић, Поетика (неких) уметничких структура у роману „Топ је био био врео” Владимира Кецмановића, *Летопис Матице српске*. год. 186, књ. 485, св. 1–2 (89–116).

**Радисављевић 2009:** И. Радисављевић, Под кречом и прашином, *Београдски књижевни часопис*, Год. V, бр. 15.

**Ростокина 2012:** А. Ростокина, Митолошка схема у роману Владимира Кецмановића *Топ је био врео*, *Савремена проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: ФИЛУМ, год. III, књ. 2 (51–61).

**Тријић 2015:** В. Тријић, Ћутљиви приповедач, *Браничево* год. 60, бр. 3–4 (117–137).

**Цревар 2008:** М. Цревар, Наративне и језичке одлике романа *Топ је био врео*, *Градина*, XLIV, 27 (254–257).

---

Valentina V. Hamović

AN INFANTILE HERO AND WAR. ON SOME ASPECTS OF VLADIMIR  
KECKAMONIĆ'S NOVEL *THE CANNON WAS RED HOT*

Summary

The interpretations of Vladimir Kecmanović's novel *The Cannon was Red Hot*, have changed their starting points and perspectives over the decades – among them are insufficiently clarified narrative situations, the insufficiently motivated last scene from which the novel takes its title, and the political and ideological perspective. Those three aspects of the novel correspond to the three images that gradually reveal themselves and that move from the individual to the collective axis – first we have an image of a boy and his family, then an image of tenants and neighbors who actively participate in his downfall, and also an image of Sarajevo; that is the streets of Sarajevo which manifest life in its new form.

The most important aspect of the novel is the image of a boy who feels the entire weight of the whole epoch on his destiny's shoulders. The critics have connected the question of his identity with the last scene (crossing of the river, joining 'my kin', cannon firing) and by the rule, they have noticed in that act the boy's conscious choice which would define his principles, the sense of national belonging, and the final formation of an idea of oneself. However, that final affirmation which is symbolically defined through the almost mythical passing from 'the other side', represents the logical endgame to the sum of all circumstances, and it gives affirmation to the identity that had been forming incessantly the entire time. In the first pages of the novel, we can already notice the traces of a consistent psychological motivation which manifests itself throughout the whole novel, with all of its recognizable phases of a child's development.

The collective images of the citizens, which all began their journeys from the same starting point, are evolving in front of our eyes, as well as the image of a boy. All of them were flabbergasted when the war broke out – no-one had seen it coming. And while the military/political and propaganda machines were growing stronger, those citizens were, led by fear, moving from their unflattering and neutral positions towards their ethical centers. The truth about war, which the storyteller presents through the experience of an infantile hero, is hidden in the abysmal chaos of human destinies.

**Key words:** war novel, narrator, doubled storyteller, identity, the image of a child.