

РАТ, ТРАУМА И ХИБРИДНИ
ИДЕНТИТЕТИ У РОМАНИМА
ВЛАДИМИРА ТАБАШЕВИЋА,
ЛАНЕ БАСТАШИЋ И
ДАРКА ЦВИЈЕТИЋА¹

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: У раду се разматра и анализира књижевно моделовање рата, односно ратног искуства и трауме на примерима романа *Тихо њече Мисисии* Владимира Табашевића (2015), *Ухвати зеца* Лане Басташић (2018) и *Што на њоду сјаваш* Дарка Цвијетића (2020). У сва три романа различите приповедне перспективе (дечја, напоредна перспектива прошлост-садашњост, и мултифокализација) утичу на доживљај и литерарне представе грађанског рата у Југославији, као и на психолошке последице тог искуства у виду различитих *траума*. Питање хибридног идентитета двоструко је мотивисано: како језичком, националном, етичком и емотивном располућеношћу јунака ових романа, тако и пореклом самих аутора и ауторке о којима је реч. Након уводног поглавља и методолошке поставке рада, као и теоријске експликације појмова трауме, идентитета, сећања и постмеморије, анализирамо ове аспекте на примерима из романа.

Кључне речи: *Тихо њече Мисисии*, *Ухвати зеца*, *Што на њоду сјаваш*, рат, ратно искуство, траума, грађански рат у Југославији, идентитет, наративне перспективе, језик, постмеморија

Уводна разматрања

Последњих година у српској књижевности уочава се тематска превласт грађанских ратова у Југославији деведесетих година двадесетог века. Генерацијска прича у којој стожерну тачку представљају ратови који су означили распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије 1991-1995. (с нарочитом пажњом посвећеном грађанским ратовима на подручју Босне и Херцеговине 1992-1995), те грађански рат на Косову и Метохији 1998-1999, чини се да је постала непресушна тема којој се окреће све више писаца и списатељица, што на домаћој сцени, што у региону (Ивана Бодрожић, Адиса Башић, Семездин Мехмединовић, Миљенко Јерговић, Дубравка Угрешић, Борис А. Новак итд.). Литерарне изведбе ове теме срећу се у српској књижевности како у поезији (Драгана Младеновић, Милена Марковић, Владимир Табашевић), тако и у прози (Давид Албахари, Владимир Арсенијевић, Видосав Стевановић, Мухарем Баздуљ, Саша Илић, Ана Вучко-

¹ Ово истраживање спроведено је уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, Српска књижевност 1991-2021: идентитет, траума, сећање, акр. SLITaM.

вић, Владимир Кецмановић, Бојан Кривокапић, Синиша Туцић, да наведемо неке као пример), и евидентно је да ови историјски догађаји у постјугословенским, особито млађим генерацијама изазивају незанемарљиво (креативно) узбуђење – чак и у оним појединцима који нису имали непосредно ратно искуство у виду мобилизације, већ је оно посредно доживљено, у детињству или трансгенерацијски.

Важно је напоменути да корпус тема које проистичу из *ратних деведесетих*, а који је заступљен у делима многих горенаведених аутора и ауторки, превазилази – а најчешће у потпуности и заобилази – директне описе и презентације дешавања са самог ратишта, већ је рат неретко (тек) временска окосница радње књижевног дела, или нека врста сценографије и позадинских збивања. Штавише, о рату се у тим делима најчешће сазнаје из описа утицаја и *последница* које он има на друштвено-породични живот – на промене у међуљудским односима, на медије, образовни систем, атмосферу у јавности и слично. У том смислу, ови романи (јер је наречена тематика најзаступљенија у жанру романа) превазилазе и сâм жанр историјског или ратног романа какви су у југословенској књижевности настајали у периоду након Другог светског рата па до краја осамдесетих година прошлог века, и уместо тога заузимају социјално-симболички простор књижевности у којем се, на нешто више естетизован, па и метафоричан, а мање миметички начин, развија однос између фикционалне приповести и историјског дискурса. Исто тако, романи који се могу у најширем смислу интерпретирати као „приче о рату“ захватају и у период *нейосредно пре рата*, подстичући *a posteriori* гледање унатраг како би се открио и разумео шири контекст који је водио ратном поремећају.

Три романа која су предмет овог истраживања – *Тихо шече Мисисии* Владимира Табашевића, *Ухвайи зеца* Лане Басташић и *Што на њогу сјаваш* Дарка Цвијетића – на другачије, али међусобно комплементарне начине тематизују ратно искуство деведесетих година. Ове разлике огледају се превасходно у примени различитих приповедних техника: роман Владимира Табашевића исприповедан је у трећем лицу повремено се служећи доживљеним говором, из перспективе дечака Денија; јунакиња романа *Ухвайи зеца* Лане Басташић, Сара, у поглављима која су у садашњем тренутку приповеда у првом лицу, а ретроспективна поглавља обилују приповедањем у другом лицу једине (обраћање Лејли), док роман *Што на њогу сјаваш* окупља више приповедних перспектива и гласова, односно фокализатора – Боту, Дарка, Сенку, бака Мају, капетана Топића и тако даље. Оно што је овим романима заједничко јесте нелинеарно хронолошко приповедање, односно *скокови* из једне временске равни у другу. *Тихо шече Мисисии* отвара се поглављем у коме је Дени младић, да би се кроз наредна поглавља пратила како историја и судбина његових родитеља још из времена кад је Дени зачет, тако и само Денијево одрас-

тање. *Ухватили зеца* поседује два напоредна приповедачка плана: један из садашњег тренутка, кад јунакиња Сара после дванаест година обнавља контакт с бившом најбољом пријатељицом из детињства и младости Лејлом Бегић (која касније мења име у Лела Берић услед јачања српског национализма у Бањој Луци) и отискује се с њом на путовање у потрази за Лејлиним братом, и други из прошлости, који има функцију осветљавања сложеног односа између две јунакиње. Можда је најкомплекснија наративна стратегија романа *Што на њоду сјаваши* која укршта сасвим различите, некад и деценијама удаљене приповедне инстанце, функционишући по принципу калеидоскопа или мозаика, где се судбина читаве једне породице предочава из угла сваког од њених припадника, и то на начин да се ове наративне позиције смењују и понављају, чиме се образује јединствена драмска структура. Овај роман, невелик обимом и кратких поглавља, јесте прича о рату, али о рату који вишеструко делује на јунаке. Као доминантан се, пак, издваја Бота, који је мобилисан и од кога и сазнајемо све ужасе доживљене на ратишту, а око њега се гранају остали протагонисти и њихове личне приповести, као што су брат Дарко (овај роман је, сасвим извесно, аутобиографски мотивисан, чему у прилог сведоче различити предочени детаљи), девојка Сенка, капетан Топић, Анџело (Angelo), Ботин син назван по пријатељу војнику с ратишта Анђелу, бака Маја и остали.

Још један од аспеката који је заједнички овим романима, а који није редак у романима с овом тематиком уопште узев, јесте жанровска полиморфност. Критика је већ уочила извесне сличности између Табашевићевог романа и *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског,² окарактерисавши га као *јеснички*, односно лирски роман, писан снажном песничком имагинацијом, дугим разломљеним реченицама које обилују зачудним, ефектним сликама, што ће Табашевић даље у свом опусу развити до крајњих граница, особито у роману *Заблуда Свејој Себасијана* за који је 2019. године добио НИН-ову награду за најбољи роман године. Подсетимо се, лирски роман подразумева жанровску нестабилност, укрштеност песничког и романескног, фрагментарност форме и/или садржаја, неповерење у језик који, уместо да сузи значење текста, сада га рашчињава, те исповедна димензија која је најпре својствена поезији (Р. Фридман). Роман Лане Басташић, премда „утегнут“ у смислу промишљене формалне организације и преовлађујућег реалистичког модуса у приповедању, поседује одређене особине које га такође чине блиским лирском роману, а то се нарочито огледа у изузетним и убедљивим поређењима. *Што на њоду сјаваши*, с друге стране, поново искрсава као најразноврснији и у жанровском смислу, јер је сачињен од поглавља-фрагмената који су дати у епистоларној форми, форми дневничког уноса, или у виду песме или прозаиде, односно песме у прози.

2 Види: Bojan Vasić, „Dnevnik o Deniju“, portal za književnost Glif, 18.4.2016. Доступно на: <https://www.glif.rs/blog/dnevnik-o-deniju-tiho-tece-misisipi-vladimir-tabasevic/>

Питање хибридног идентитета из наслова овог текста (о коме ће детаљније бити речи у каснијем тексту) односи се како на језичку и националну хибридност јунака романа, те њихову етичку и емоционалну распоућеност, тако и на хибридни национални и језички идентитет самих аутора и ауторке о којима је реч, за шта верујемо да је чворишно место и извор креативног потенцијала који су они касније обликовали у својим књижевним делима. Владимир Табашевић рођен је као Владимир Бошњак Табашевић од оца Хрвата и мајке Српкиње, од које доцније и преузима презиме; рођен је у Мостару одакле се убрзо по избијању рата преселио за Београд. Лана Басташић, етничка Српкиња и по мајци и по оцу, рођена је у Загребу, одакле се преселила за Бању Луку, да би као одрасла променила неколико пребивалишта, од Барселоне, Прага, Београда, па до актуелног Берлина. У погледу раслојавања свог идентитета, ауторка је изјавила: „Ја јесам босанскохерцеговачка списатељица по свом образовању и варијанти језика на којем пишем (језика који зовем српско-хрватски јер бољи назив за њега немам, а он се не уклапа сасвим у правопис ни једног ни другог наведеног језика, у њиховим 'чистим' варијантама), једнако као што сам по поријеклу српска списатељица, а по пасошу хрватска. Ту шароликост свог идентитета сматрам привилегијом, као жена и као ауторица. И као ауторка.“³ Дарко Цвијетић рођен је у месту Љубија, у општини Приједор, од оца Србина и мајке Хрватице. Биографске белешке у његовим романима најчешће садрже информацију да је босанскохерцеговачки писац, али да аутор себе лично сматра постјугословенским писцем.

На овај начин изнети биографски подаци о двојници аутора и о ауторки у овом раду не смеју се тумачити као тенденциозни или на било који начин сугеришући квалификацију њихове *коначне* националне или етничке припадности, нити нам је у раду намера да из ванкњижевних разлога наведемо читаоца на закључке те врсте. За писце и списатељице с простора бивше Југославије уобичајено је како укрштање пост (или екс) југословенских литерарних традиција, тако и оно које се тиче простора, односно државе. Функција ових информација је у циљу бољег разумевања сложености њихових личних националних и језичких идентитета, као и личних *југословенских* и *постјугословенских* искустава који су, снажно верујемо, уопште и изнедрили заинтересованост, а и легитимитет, да пишу о темама о којима пишу. С тим у вези, раду се може изнети примедба да наведене писце неправедно третира као српске. Критеријум у овом случају био је вишеструк, а тиче се најпре одређених социолошких фактора и уређивачке политике њихових издавача: да писци континуирано објављују код српских издавача, да учествују на конкурсима књижевних награда за најбоље романе написане на српском

3 Види: Lana Bastašić, „Danas kada postajem vještica“, *Danas*, 6. 11. 2019. Доступно на: <https://www.danas.rs/dijalog/reakcije/danas-kada-postajem-vjestica/>

језику, да су у већој или мањој мери присутни у јавном књижевном животу у Србији. Други критеријум био би да варијанта језика на ком пишу подразумева и српски језик, а трећи да једним делом свог порекла припадају српској књижевности.⁴

Кад траума проговори – постмеморија, транснационалност, хибридни идентитет и Балкан

Историја и рат већ дуго представљају повезане теме у књижевности и књижевним студијама, као што и околности и збивања из ратне историје чине кључне моменте у производњи националног наратива (уп. Noris 2018: 11), који у књижевности неретко бива проблематизован и преиспитиван. Након завршетка грађанских ратова у Југославији, писци и списатељице преузимају симболички, али и дословни терет суочавања с новонасталим променама које на посве другачији начин генеришу друштвено-политичку и приватну свакодневицу, али и са сетом различитих траума. Другим речима, роман се, као и укупна хуманистички ангажована књижевност и уметност, опредељује за поетику сведочења и памћења, „отвара се за директан говор о трауми презента у њеној политичкој, идеолошкој, етичкој, социолошкој, антрополошкој и читавом низу других равни“ (Kazaz 2003: 106). Ова два плана бивају испреплетана и реверзибилно устројена на начин да прошлост генерише садашњи, па и будући егзистенцијални и психолошки простор појединца, али исто тако, осећање савременог тренутка утиче на перцепцију догађаја из прошлости: „Историјски спазити прошлост не значи спознати је каква је, у ствари, била. То значи овладати сећањем онако како блесне у тренутку опасности. [...] Историја је предмет конструкције чије место не чини хомогено и празно време, већ време напуњено садашњошћу“ (Бенјамин 1974: 81). Проблем са сећањем пак лежи у појави да саботира и угрожава могућност за будућа искуства, изнова обнављајући трауму и чинећи да је субјект њоме закочен и детерминисан, о чему пише Меријен Херш: „Постсећање као нарочита форма културе историјског памћења означава нарочит тренутак на крају века и почетку следећег, када се не гледа унапред, већ уназад, у покушају да се садашњост дефинише у односу на *мучну прошлост*, *уместо да се створе нове парадигме*“ (Herš 2011: 151, истакла К. П.).

О литерарним обрадама ратног искуства и трауме немогуће је говорити без увида у студије и културу сећања (*memory studies*), а с

4 У том смислу, као равноправно босанскохерцеговачка и српска списатељица могла би се узети и, на пример, Тања Ступар Трифуновић. Мухарем Баздуљ, иако није српског порекла, деценијама је везан за Србију и српску књижевност, у Србији живи и има српско држављанство, те би се и он могао третирати равноправно као босанскохерцеговачки и српски писац.

њом у вези и постсећања (*postmemory*).⁵ Веза између трауме, „прекомерно болног и непријатног догађаја који изазива штетне психичке последице“ (Требјешанин 2018: 606) и сећања огледа се у томе да је осећај трауме, односно свест о њој, условљена *сећањем* на њу, и неизмерно је важан конституент идентитета субјекта. Траума у себи садржи онај разумљиви, терапеутски део који може постати и литерарни, али и онај клинички, којим се баве различити стручњаци (уп. Farrell 1998: 33). Студије трауме, широко и интердисциплинарно поље истраживања, своје зачетке налазе у делу Сигмунда Фројда и афирмишу се нарочито након Другог светског рата и културноисторијске рецепције Холокауста (Kaplan 2005: 25, према Живковић 2020: 280). Како пише Милош Живковић у раду „Ратне трауме у савременим српским романима *Кућа сећања* и *заборав* Филипа Давида, *Заблуда Светиој Себастиијана* Владимира Табашевића и *Пас и конџрабас* Саше Илића“, један од аксиома теорије трауме јесте топос њене неизрецивости (2020: 280): „текст открива парадокс – траума је непредстављива, а ипак се мора представити. Такође, осветљава се и други парадокс о дисоцијацији и памћењу, наиме, да се траума, ако се дисоцира, не може поново призвати“ (Kaplan 2005: 56, према Живковић 2020: 280). Без обзира на потенцијалне херменеутичке препреке у разумевању овог појма и феномена, читав низ књижевних дела светске и националне књижевности потврђује да траума, бар у значајној мери и средствима која су књижевности доступна (језик), јесте представљива. Посттрауматско стање се стога може доживети као напор субјекта да трауму преобрази у фигуру којој је потребно *шумачење*. У том смислу, позиција аутора се при описивању удваја:

5 Термин постмеморија увела је америчка професорка компаративне књижевности Маријен Херш (Marianne Hirsch) 1992. године у студији о графичком роману култног статуса *Маус* Арта Шпигелмана (Art Spiegelman) за који је те године освојио Пулицерову награду (Hirsch 1992: 8). Иако је термин номинално скован како би одразио однос који потомци, односно потоња генерација („those who came after“), носе према трауми родитеља који су преживели Холокауст, убрзо је почео да се користи и у ширем значењу. Постмеморија, тако, означава однос који било која генерација (не нужно породично повезана) има према предачкој трауми, било она лична/индивидуална, колективна или културолошка, а о којој се најчешће стиче сазнање из туђих прича, путем фотографија или различитих образаца понашања. Она представља својеврсну мнемоничку мрежу која повезује оне које Рикер назива „блиским“, смештајући усмене у међупростор индивидуалне и колективне меморије (уп. Alloa et al. 2015: 3).

У енглеском језику, за разлику од српског, не постоји тако јасна лексичка и семантичка дистинкција између појмова *памћења* и *сећања*, већ се оно користи у практично синонимном значењу (метогу функционише као кишобран-појам, с евентуалним синонимима попут remembrance, recollection, reminiscence, од којих сваки има одређене нијансе у значењу). У српском језику, међутим, *сећање* се односи на збир сазнања и успомена из прошлости које носи појединац током свог живота, док *памћење* има колективни предзнак и означава ментално очување различитих облика „наслеђа“ из прошлости на нивоу једне заједнице (народа). Индивидуално сећање претходи колективном памћењу, те су ове две појаве тесно повезане. Ипак, с обзиром на то да романи који су предмет анализе у овом раду обрађују пре свега индивидуалне трауме, за ову прилику користећемо се термином *сећање*, односно *посећивање*.

он заузима одређену „техничку“ наративну дистанцу својеврсног документаристе, истовремено активирајући аутобиографску и дубоко личну позицију која може искушавати границе рационалног.

Док је у западном свету већ дуго централно питање идентитета „ко сам ја?“, другде, а нарочито на простору изван Европе, још је важније постало питање „ко смо ми?“ (Assman 1998: 221). Питање колективног идентитета је, гледано из перспективе историје образовања нације и традиције, захтевније и изазовније једнозначно утврдити. Јасно је да је од осамнаестог до двадесетог века колективни идентитет подразумевао проблеме попут територије, расе, језика, вероисповести или, једноставно, „духа народа“ (Volksgeist). Данас су, пак, карактеристике колективног идентитета умногоме деесенцијализоване и испражњене од пређашњег садржаја, понајвише из разлога што њиховом описивању нужно претходи формирање одређених дискурса (Assman 1998: 221) у оквиру којих се проблеми идентитета тумаче. Речју, идентитет се данас сагледава најпре као културни конструкт који се не подразумева сâм по себи, већ до ког се долази помоћу „одговарајућег система симбола и оријентира“ (Assman 1998: 221).

Балкан, географски неодвојив део Европе, вековима је културно конструисан као „унутрашња другост“ и као подручје које поседује „моћну онтологију сталне и дубоке промене“ (Тодорова 1999: 11). Богољуб Шијаковић у својој краткој студији *Кријтика балканистичкој дискурса: њрилој феноменолоији „друјосџи Балкана“* запажа да већ деценијама, а нарочито са заостравањем етничких сукоба у југоисточној Европи деведесетих година, „ријечи Балкан, Балканац, балкански употребљавају се као ружан жиг који би требало да изазове опште ужасавање и самопрезир оних на чијој кожи је утиснут“ (Шијаковић 2012: 12), док су Истоку и Балкану приписане карактеристике попут *сџиран, џиуђ, мрачан, џрљав, ојасан, варварски*. Једна од циљаних последица оваквог својеврсног депласирања балканских заједница јесте, између осталог, изазивање „кризе идентитета“ (Шијаковић 2012: 34) тако што се код „жигосаних производе страх и сумња у себе“ (Шијаковић 2012: 34). Излаз из овог неподношљивог стања тражи се, самим тим, у бекству од „примарног“ идентитета (који многи појединци доживљавају и као наметнут), у жељи да се буде други. Припреми за ову нову улогу, међутим, претходи извесна психолошка, друштвена и политичка мимикрија која подразумева прилагођавање сопственог изгледа (у ширем смислу те речи) жељи другог (уп. Шијаковић 2012: 35).

Тодорова наглашава да се балканистички дискурс умногоме разликује од оријентализма, као што се и Балкан у својој дискурзивној структури разликује од Оријента, што је оснажено „западњачком“ перцепцијом Балкана као „европског“, односно белог и надасве хришћанског. С друге стране, Марина Матеших и Светлана Слапшак

пишу да „као што Балкан никад није постао заправо еуропски, бијел и кршћански, тако никада није постао ни потпуно колонизирани, опозицијски Други, задржавши позицију својеврсног 'кућног роба' који са своје непромјенљиво периферне позиције вјечно жуди да постане Еуропљанин“ (Matešić i Slapšak 2017: 17). Ипак, не треба заборавити да се наратив о „дивљем и мрачном Балкану“ *йовамйирио* управо након ратова деведесетих и распада Југославије, први пут на такав начин од Балканских ратова (1912-1913) и ослобођења Балкана од турске власти. Већ на основу ове „међупозиције“ Балкана између Запада и Истока, Европе и Оријента, може се говорити о хибридном идентитету који је иманентно уписан у његово становништво.

Целокупан контекст и концепт југословенских (или, сада прецизније речено, ексјугословенских) књижевности последњих деценија подвргнут је промени, и присуствујемо разбијању њене својеврсне монолитности, уместо које почиње да преовладава *йревођење* на подручје хибридности. Питање идентитета сада је одвојено од принципа хомогене целине, јединствености и недељивости, и почиње да се односи на *вишестйрукостй* када су у питању језик, израда књижевног лика, нарација, те жанр књижевног текста. Подручје транснационалности и транслације (нем. *Übersetzung*) уско је повезано с феноменом транскултуралитета, који је немачки англиста Бернд Шулте (Bernd Schulte) 1993. у својој монографији *Динамика инйтеркултуралној у йосйколонијалним књижевносйима на енйлеском језику (Die Dynamik des Interkulturellen in den postkolonialen Literaturen Englischer Sprache)* одредио као „размену различитих културолошких елемената на више равни, која би требало да носи обележје реципроцитета промене“ (Simić 2015: 37). Ове различитости, као и сви елементи подвргнути транслацији, односно културалном превођењу, нису активни само између две или више култура, већ и унутар самих култура, што омогућава лакше формирање хибридитета. У њему се огледа комплексност култура између којих се дешавају процеси транслације, при чему треба узети у обзир и *йросйор* у коме се ово превођење дешава.⁶ Још важније, међутим, јесте *йрекорачивање йраница* које више није само дословно прелажење преко географских, односно државних граница, већ симболичко прекорачивање порозних и пропустљивих културолошких и језичких граница.

6 Иако се идентитет народа који је живео у Југославији заједнички одређивао као југословенски, Југославија је неупитно била насељена припадницима различите вероисповести (православци, католици, муслимани као три најбројније групе, затим Јевреји и протестанти) и етничког порекла (Срби, Хрвати, Бошњаци [у бившој СФРЈ Муслимани]). Прелазни идентитети означавају оне који имају искуство живота у вишејезичној и вишеетничкој средини која подразумева сложеност мултикултуралних (приватних) простора, попут Југославије.

Језик

Језик се испоставља као посебно моћан инструмент помоћу којег се оспољавају и артикулишу различити аспекти хибридног идентитета, али и као својеврсно опасно оружје у специфичном контексту – периоду политичких и идеолошких превирања. Значај језика или дискурса који прихватимо и усвајамо (нарочито у периоду нашег одрастања, као што ћемо видети на примеру три романа која су предмет анализе) кључно нас одређује, јер преко њега усвајамо културолошке и идеолошке матрице које обликују нашу свест. Другим речима, укљученост деце у политичка збивања, бар оне у чијој се непосредној близини нису дешавали ратни сукоби, догађа се највише посредством језика. Језик у овим романима је, међутим, такође хибридног карактера, јер ниједан није доследно написан једном варијантом, већ комбинацијом српске, хрватске и босанскохерцеговачке. Морамо при томе напоменути да је Табашевићев роман ипак најдоследнији у употреби српског језика и екавице, а да делови текста који садрже хрватске речи или су на ијекавици представљају пре одраз спонтаног, лудичког и егзалтираног односа према језику једног детета, и продукт су (не)свесног деловања језичке заоставштине из родне Херцеговине, него што су национално маркирани. Поред тога, дискурси које писац користи различитог су порекла: урбани и рурални, пословице, политичке пароле, текст химне, вицеви, псовке, турбо-фолк хитови, дечје песмице, сленг (уп. Аврамовић 2017: 355). Погледајмо неке од примера: „[...] и таква, пуна магле и ситниша, она није препознала Денија, иако му је на колону испричала како ће бити ту, да га тјеши и разњежи, [...] како воли химну своју као девојчице што је невидљивим учењем учила да треба да воле химен свој“ (Табашевић 2017: 92),⁷ или: „[...] јача половина Денијевог настајања упутила се ка будућој мајци, у намери да јој покаже шаргарепу, да јој уручи споловило, да је части у шумарку, да је скока и збари, да је, онако прераслу, савије преко плота, и да јој, страга, убаци мало меса да јој се нађе“ (42). О Табашевићевом језику много је писано (Аврамовић 2017, Лалатовић 2017, Ђирић 2019, Перишић 2020, Дражић 2021, Милованчевић 2022, Миловановић 2023) и означен је као лудистички, експериментални, с наносима искуства песничке авангарде, интуитиван, поетичан, метафоричан и бременит у свом непрекинутом асоцијативном рачвању, раслојавању и (ре)артикулацији. Он, такође, обједињује хибридно језичко искуство живота детета у Југославији током деведесетих година кад се дискурс насиља и националне искључивости неопрезно и тенденциозно користио: „[...] традиција, ма све, и хаос ће престати, знаће се ко смо ми, а ко су они, знаће се и да смо Турцима стали на жуљ, да ћемо тако стати на жуљ и данас свакоме ко би да у земљу нашу завири к'o у прђију своју“ (95).

⁷ Сви цитати биће наведени према издању: Vladimir Tabashević, *Tiho teče Misisipi*, Laguna, Beograd, 2017. Надаље у тексту биће наведена само пагинација.

Кад се појавио роман Лане Басташић *Ухвати зеца*, одређене примедбе критике биле су изнете управо на рачун језика – у погледу његове дијалекатске немонолитности, те понегде незграпних реченичних конструкција које су у духу енглеског језика. Ауторка је, међутим, објаснила да је свесно језички уобличила роман на такав начин, с циљем да се прикаже растрзаност Сариног идентитета и језички лимбо у ком се налази, с обзиром на то да је матерњи језик потиснула пресељењем у Ирску и дугогодишњим живљењем у англофоној језичкој средини. Ово је у роману присутно и на метајезичкој равни: „Гдје је хотел?“, пита ме возач. ’Нема хотела’, кажем уз осмијех. ’На аутобуску станицу.’ Он слегне раменима и притисне дугме на таксиметру испод блиједе Госпе. Требало је да кажем *колдвор*, прекорим се у себи док вежем појас“ (Bastašić 2018: 39).⁸ Ако се прихвати тврдња да је матерњи језик човекова отаџбина (једини сигнал човекове националне припадности, нешто за шта се у својој прози залагао и Данило Киш), може се рећи да је Сара растрзана и амбивалентна у осећањима и покушајима да сваки траг припадности тој отаџбини, односно том језику, избрише. Ово је присутно у одломку у ком описује како се понаша кад чује *наш* језик у иностранству. Сара задржава отпор, чак и гнушање према језику који час *није њен* а који је и њен, а који би се могао окарактерисати само као *наш*, с обзиром на то да је роман написан/исприповедан на језику који је мешавина српског, хрватског и босанског дијалекта: „Након цијеле деценије враћам се свом језику, њеном језику и свим осталим језицима које сам својевољно напустила, као насилног мужа, једног поподнева у Даблину. Послије толико година, нисам сигурна који би то језик тачно био“ (8), и: „Читав један језик сахрањен дубоко у мени, језик који је стрпљиво чекао ту малу ријеч да протегне своје окоштале екстремитете и устане као да никада није ни спавао“ (9).

Слично као и у ова два романа, језик којим је написан роман *Што на поду спаваш* обједињује сва три дијалекта, премда је највећим делом написан босанскохерцеговачким дијалектом. И овде се на метајезичкој равни на више места коментарише подвајање језика као, на пример, у поглављу које садржи писмо које отац шаље сину Боти: „Ми смо Јујословени. И ја као Србин, и она као Хрватица. Највећи Јујославени. Знаш ти то, али нека ти то напишем још једном. [...] Тако је то, сине, љубав не зна за нацију и не треба да зна. *Твој брајш воли мало хрвајисајш у њовору*, али нека га, он ће бити писац, ваљда зна боље од нас како иде то с језиком“ (Cvijetić 2020: 14–15, истакла К. П).⁹

Погледајмо, најзад, на који начин су у ова три романа моделовани и представљени рат и трауматска искуства, те хибридни идентитети.

8 Сви цитати биће наведени према издању: Lana Bastašić, *Uhvati zeca*, Kontrast, Beograd, 2018. Надаље у тексту биће наведена само пагинација.

9 Сви цитати биће наведени према издању: Darko Cvijetić, *Što na podu spavaš*, Književna radionica Rašić, Beograd, 2020. Надаље у тексту биће наведена само пагинација.

Тихо шече Мисисийи

Рат се у Табашевићевом роману експлицитно помиње тек на крају дела, у 14. и 15. поглављу. Пре тога, свест о ратним збивањима, јачању национализама, јавним и приватним сукобљавањима припадника народа Југославије до Денија долази посредно, укључујући и период који је постепено водио почетку рата. Такви детаљи у приповедању изложени су сасвим непретенциозно, готово успутно, неретко у поредбеној функцији („тата повређен, лежи у болници, непомичан као рат кад навали на неке државе и не одустаје“, Табашевић: 33, или: „Вртео се Дени око ногу своје мајке, био је близу њих и служиле су му као стабла што служе у рату, да се човек сакрије од метка и од преурађене смрти, да провири ка непријатељу“, Исто, 38), и чак се сама (ратна) прича може третирати као секундарна у овом делу. Оно што Табашевића занима јесте, као што смо истакли, језик у свим својим апоријама и метаморфозама, као и учење тог језика: путем језика и кроз језик развија се Денијева чулна перцепција, осећај за игру, мишљење о предметима и појавама, рађа се свест о супротном полу. О репрезентацији рата у овом роману стога је немогуће говорити без сталног преусмеравања на дискурзивни простор језика, јер се о рату сазнаје превасходно из *сийница* које су инкорпориране у асоцијативне слапове дечаковог тока мисли, а артикулисане језиком који се изнова учи и преосмишљава.

Већ на почетку првог поглавља јавља се приповедачева опаска која сублимира осећај неприпадања и конфузности у погледу властитог порекла, јер се Дени након летовања враћа кући, „у родну груду, која и није његова родна грудa, него родна грудa његовог ђеда ког и не познаје, али која мора да се има, јер тако налажу мртви“ (7). У роману постоји неколико пасажa који одсликавају историјска и националистичка превирања, а која (у) дечјој свести делују апсурдно, збуњујуће и изазивају осећај хаоса и фрустрираности. Такав је одељак у ком се у Денијевој школи наједном прописује и подстиче певање српске химне „Боже правде“ уместо дотадашње „Хеј, Словени“, као и декорисање учионица обележјима српске православне вере, националне историје и традиције. У овом хумористички интонираном одељку, који није лишен ни пародије ни цинизма, обједињени су дихотомијски мотиви народ-лидер (ђаци-учитељица), профано-свето, прошлост-будућност, старо-ново, нација-племе, измешани у хаотичном, готово сновидном и сабласном микрокосмосу који за циљ имају да преобразе идентитет:

’Бооожеее правде, ти што спасе, до пропасти досадна, чуј и одсад наше гласе, и досадна буди нам’, певао је Дени, речи су се таложиле као нафта, и чекале, тако наталожене, искру учитељичиног ока да их запали, у главама ђака, да букне химна, историја, нова као свачија што је увек нова, али наша, најновије, лепе и миле, химна и историја, а учитељица је дрш-

кала, радосна као светица, држава јој је била у срцу, језбозовни, она и држава, велики и нови, фришки, певали су, деца као птичице, ту, с њом, певали, за оцену, на музичком, химну, нову, дивљу, нашу, а Словене, требало је заборавити, брзо, Словени су били стари и племе уместо нације, а племе треба затрти, јебем ти семе и племе.

Цртају, воденим бојицама, деца *уџакована у Србе*, ново покољење, светосавски гром, ореол [...], памтио је добро, испред зграде мање, настаје мењање, испред зграде Хрват, настаје србовање (79-80, истакла К. П.).

Дејвид А. Норис у својој истакнутој студији *Духови круже Србијом: књижевно њредсџтављање исџорије и раџа* сликовито примећује да су се деведесетих година у Југославији „стари и нови духови срели у још једном добу друштвеног насиља“, те подсећа на Фројдово схватање језовитог (есеј „Das Unheimliche“ из 1919. године) и реинтерпретира га на следећи начин:

Оно указује на измештање појединца који се затекао у транзицији: безбедно животно окружење које препознаје као свој дом почиње да делује као страна и претећа средина. Свет у рату и даље изгледа познат, али су услови његове егзистенције до крајности напети, логика сукоба меље и уништава осећање свакодневне стварности и човеку се, истовремено, чини да се и даље налази код своје куће и да је из ње избачен у непознат и узнемирујућ свет (Noris 2018: 143).

Двосмислена и нагла промена описана у одломку Табашевићевог романа у потпуности кореспондира с цитираним Норисовим увидом: језу производи промена којом се оно што је обично и познато трансформише у чудно и претеће. С једне стране, постоји уобичајени пејзаж и ситуација из свакодневног живота, док с друге стране долази до пада у једну врсту лудила, апсурда, у деструктивне и агресивне пориве и узнемирујуће догађаје изван контроле оних који су њима погођени, што у крајњој инстанци генерише - трауму. Осврнимо се, међутим, на једно од места где је приказана кулминација Денијевог додиром с историјским и политичким превирањима. Денијев отац Романо, „Србин у стварности, иако хрватског порекла“, између осталог је по занимању каскадер, који гине током снимања филма *Бој на Косову* (1989). Учешћем у снимању овог филма „дечак-ов отац, а посредно и његов син, бивају укључени у контроверзну прославу јубилеја Косовске битке који је узбуркао духове бивше Југославије и био увод у политичка превирања“ (Аврамовић 2017: 354) и јачање националног идентитета.¹⁰ Денијев однос према оцу

10 „[...] тако су, након Романовог пада и нагњечења, себе храбрили глумци и режисери, тако су се подстицали да ствар приведу крају, и да самом филму дају неку ауру, да га метафизички скроје, да га заснују не као филм, него као смисао, као *исџорију која се, најокоп, дуди*, овде, код нас, наша, историја, традиција, која расте, нараста и после чега ће свима који су наши бити јасно да нису репа без корена коју оће да ишчупају сви, запад, исток, север, југ, коју оће да изваде хватајући се баба за деду, деда за репу.“ (99, истакла К. П.)

могућно је и најважнији слој овог романа, јер се читава приповест организује око овог догађаја, смрти оца, која дубоко утиче на Денија и узрокује обнављање сећања на њега.

Индикативна је, међутим, и следећа ствар: Романо у филму глуми Турчина. Тако смрт оца симболички представља и најављује смрт, односно распад Југославије, народа три народности и три вероисповести, речју – три идентитета који су сви сублимирани у Денијевом оцу и његовој последњој филмској улози: Србин у стварности, хрватског порекла, који тумачи Муслимана. Да Дени оца идентификује са земљом, односно државом, и да је том везом условљен и његов идентитет, јасно је и у следећој реченици: „Дени је ничији, јер земља је земља само ако је нечија, само уколико постоји отац, као уземљење, а Дени га нема, Дени мора сâм да пали прскалице“ (103). У том смислу, сугерисано је и да је Романова смрт необичан и мистериозан симбол страдања саме земље, онирично предсказање: „Гомила њих која верује да је у овом страдању Романовом нешто више од пуког случаја, нешто што нико не зна шта значи, али што свакако нешто значи, јер се не би десило да је без смисла, без значења, него нешто значи, само је требало откључати шта“ (100).

Читаво Денијево детињство низ је траума: смрт оца, миграција девојчице у коју је заљубљен, *издејлице* Дарије у Канаду, селидба за Београд из родног Мостара, мајчина преудаја и долазак „вештачког оца“ у његов живот, психијатра Лудића (sic!), и најзад сама спознаја рата, стрес који на дечака делује физички и психолошки, узрокујући несаницу¹¹ или кошмарне снове у којима се живи спајају с мртвима:

Војска ратује, пешачи, удара чизмом у земљу као да жели неког да пробуди, некога ко је дубоко доле, и ко спава, цео у магли кошмара, ко кипи, под земљом, успаван бар он, кад Дени горе не може, од глодара у сну, да спава, иако мали, иако му је сан оно због чега ће сутра порастати, сад под земљом спава нешто, а војска ратује, чизмама удара ритам, и она, такође, успавана, али хода некуда, где је команда, некуд гелери дају такт, там-тарарарам, тарарам, там-там, тарарарам, тарарам, колона, чета, све се, као велика стонога вуче некуд, да се налепи на земљу, да исиса спавача подземног, хиљаде подземних спавача који су, доле у земљу, спуштени да наставе сан, јер једино доле, под земљом, у рату је миран сан (115).

Аутор ратно стање у дечјој свести, од које је удаљен литерарношћу свог стила, али близак емотивном инвестираношћу, преноси фрагментарношћу, језичким вртлогом, звучним ефектима, фантастичним поређењима, сугестивно и дирљиво делујући на читаочеву осетљивост и емпатију нарочито с подсећањем да је жртва ове приче дете. Ако је у роману *Заблуда Свейої Себастиијана* артикулисана

11 „Рат је Денију стављао у снове пацова, да му цвили и прогризе сан, и пискав пацов, ратни, Денију је у сновима глодао сваку слику, белим зубима, ситним, сваку слику сна је бушио и пуштао мало светлости да Денија, изнутра, буди и да му не дозволи миран сан“ (114).

потрага за матерњим језиком, мотивисана и симболички уоквирена смрћу мајке јунака, роман *Тихо њече Мисисипи* бави се проналажењем отаџбине, поновног *уземљења*, након смрти оца.

УХВАТИ ЗЕЦА

Роман Лане Басташић, између осталог, тематизује мигрантско искуство: јунакиња Сара се из родне Босне сели за Даблин, Ирску, где отпочиње нови живот. Премда је наизглед очигледна мотивација за миграцију, Сара, заправо, о спољашњем фактору егзила ни на једном месту у тексту не проговара непосредно. Објективне поводе за селидбу можемо само наслутити, а то је свакако егзил из економских и политичких разлога; међутим, оно што се испоставља као још значајнији узрок овог просторног измештања јесте покушај бега од најбоље пријатељице из детињства, Лејле Бегич, касније преименоване у Лелу Берић. Приповедачица Сара, са годинама огрезла у новом, *зайагњачком* животу у Ирској која брише сва сећања на домовину Босну, бива поново увучена у (балкански) *мрак* након само једног телефонског позива своје бивше најбоље пријатељице која је обавештава да је сазнала где се налази њен, Лелин брат Армин, за кога се сумњало да је настрадао у националистичким обрачунима српског и муслиманског живља. На више места се спомиње да је јунакиња побегла из домовине *далеко од њеној суйишлној насиља* – насиља које је, наравно, психолошко и емоционално, или које приповедачица тако доживљава. У том смислу, може бити речи и о унутрашњем егзилу који је подстакнут нагонском жељом за бегом од агресора и трауме, у овом случају, сасвим интимног (Лејле), који се изједначава с бегом од босанске средине и *иосијуюословенске гејресције*.

Непрекидна амбивалентност Сариног идентитета (националног, језичког, сексуалног) потиче још из детињства, у ком је увек прибегавала поистовећивању с „увек бољом, увек необичнијом“ Лејлом. То наставља да чини и дванаест година након престанка тог пријатељства, несигурна у властиту националну, односно језичку припадност: тачније, она сада тежи да је се отараси. Излаз из кризе идентитета, подсетимо се, тражи се у бекству од „примарног“ идентитета у жељи да се буде други (Шијаковић 2012: 35). Другим речима, Сарин идентитет је испражњен, или бар потиснут, заборављен, а преобликован по жељи или под утицајем Другога: најпре пријатељице Лејле у родној Босни, а онда и Ирске у коју се сели. Овде је важно напоменути да су метафоре матерњег језика, домовине и рата нераскидиво повезане с Лејлом, чак у мери у којој су читава Југославија и *наш* језик поистовећени са Сариним представама о Лејли и њеним осећањима, те је стога немогуће говорити о некаквом изолованом односу јунакиње према појединачном националном

феномену без отровног уплива пријатељице¹² (Пантовић 2020: 278). Неаутентичности и плошности свог новог ирског, европског идентитета, својеврсне маске, постаје свесна и сама јунакиња у првим тренуцима повратка у домовину: „Даблин, Мајкл, авокадо, наш голи комшија – све ми то одавде изгледа као давно одгледана представа“ (Bastašić: 40), или: „Није било вајде претварати се пред њом, бити начитана преводитељица из Даблина, или нека кул цура која разумије исландске филмове, па последије припрема веганске канапее за Мајклове пријатеље“ (96). За разлику од Лејле, која се увек чинила слободном и дивљом у хипертрофираном и неоптерећеном прихватању сопственог идентитета, Сара има потешкоћа да превазиђе и пригрли свој балкански *селф*. Одатле извире њена растрзаност, осећај спутаности и ниже вредности.

Оно што је за овај роман нарочито значајно јесте чињеница да се *рајџ* нигде не приказује нити именује директно и експлицитно, већ представља једну наткриљујућу, свеprisутну метафору, атмосферу, оно неизречено али подразумевано, или тек наслућено и алудирано. У наредном дужем одломку представљено је Сарино сећање на почетак рата:

Не знам како сам сазнала, није ни битно уосталом. Сјећам се само да је град био другачији, као да му је неко исисао све сокове и оставио га да се суши на трави. Било је све више мрака, све више отказаних часова, све више молитви у дневним новинама. Било је све мање часописа, све мање музике, све мање хране. Мрак се ширио као да га је неко злобно дијете пролило по нама. Моји суграђани су ненадано добили другачија лица. Нека су се само једном намрштила и заувјек остала у том положају. Друга су потпуно нестала, отишла без много буке. Касније сам знала лагати странцима. Била сам мала, рекла бих, нисам била ни свјесна шта се догађало. Али то није тачно. Знале смо, ти и ја. Знале смо да је *йочео*, да су га отпочели. Знале смо и да ће трајати. Убрзо је постао константа, као додатни хемијски елемент у ваздуху. Било га је лако изговорити, преврнути преко језика као *добро јујиро* или *лаку ноћ*. Било га је свуда: у дрвету липе иза наше школе, у дјечјим цртежима на зиду школског тоалета, у наставницима који су одједном писали само ћирилицом. Било га је и у теби, у твом новом имену и празном лицу. Здружило се с Арминовим нестанком. Све си више времена проводила код куће, ограђена страхом своје мајке (64-65).

Рат, дакле, у роману доследно бива описан као *мрак* који одузима способност ходања и дисања због своје тежине и опипљивости, као „дубоки сан, нека тишина коју су [...] саткали сами“ (30), као траума сама. Део романа који нико од критичара досад није пропустио

12 Лејлин утицај на Сару у младим годинама је паралишући и на тренутке језовит у својој непосредности и интензитету, о чему сазнајемо на почетку романа у једном од ретроспективних поглавља у ком се нараторка присећа губљења невиности.

да спомене је пут колима кроз *унушраињоси* Босне у три поподне по мрклом мраку, што оснажује и извесну фантастичну страну наратива. Мрак је, у овом случају, и дослован и метафорички и одражава право стање ствари у том делу Балкана: „У Босни циља нема, све су цесте наизглед једнако учмале и бесмислене, воде те укруг чак и када ти се чини да напредујеш. Возити кроз Босну захтијева другачију димензију: једног изврнутог, космичког црва који не води ка неком вањском, стварном одредишту већ у суморне, једва проходне дубине твог сопственог бића“ (73-4). Ноћ која окружује јунакиње током путовања кроз Босну је, дакле, симболичко оприсутњење учинака рата (Svirčev 2019: 186), економске девастираниости земље, њених подвојености, контрадикторности и конфликта.

Ратне метафоре асоцијативно призивају у свест и питања попут националног и верског идентитета, али и језичке припадности, који се непосредно везују за Лејлу чак и у дијаспори кад је далеко од ње. Знаковито је, међутим, да је Сарин однос према Лејли рефлектован и у њеном романтичном односу према Лејлином брату Армину, касније названим Марко. У овој фигури преломљен је проблем националности и вероисповести оличен у сукобу православних и муслимана. Национални обрачуни овде су представљени двосмерно, најпре кроз чин убијања паса комшија Срба, односно „српског тробожног гонича“. Представа о „југословенској идили“ и слози нараторка распршује само једном реченицом која значењски окупља сву етничку нетрпељивост: „Шта мислиш, да га је гамад [муслимани] убила јер је Југословен [пас]?“ (47, прим. К. П). Напетост у Сарином и Лејлином односу додатно се појачава кад Армин нестане, а кад Сарин отац полицајац одбија да помогне у истрази: „Вероватно су Армин и они његови дрипци потровали комшијске псе“ (51).

Тренутак у ком Сара добија менструацију кад Лејла добија ново име (Лела) симболички је прегнантан из више разлога. Прво, јер истовремено у пренесеном и у дословном смислу представља нови почетак за обе девојчице (улазак у девојаштво/доба плодности, односно добијање новог имена) и образовање нових идентитета (женског, односно националног). Друго, Лејлин страх за живот и ново име, а самим тим и брисање пређашњег идентитета, у Сари изазивају стресну физиолошку реакцију која се може схватити као крварење услед емоционалне уздрманости, повређености, дословног проливања крви за своју другарицу (Пантовић 2020: 281). Најзад, Лејла је затворена у редове текста који генерише искључиво Сара, међутим, „она је знак трансформативности, опирања, непостојаности, несигурности, вишезначности у свету који обележава жеља за једнозначним, хомогеним и стабилним“ (Svirčev 2019: 185).

Однос према Босни и, уопште, Југославији, извире из готово сваке реченице романа, било кроз алузије, спонтане приповедачке

коментаре или реминисценције из прошлости.¹³ За Сару је Лејла изједначена с Југославијом и то се сасвим непосредно саопштава док се налазе у Музеју АВНОЈ-а у Јајцу: „Идем у WC’, рекла је брзо и изашла из просторије. С њом је изашао и смисао целог тог мјеста. Чиновничке столице постале су тек гомила старог дрвета. Заставе су се одједном претвориле у крпе. Као да је однијела са собом Југославију“ (109). Лејлино инсистирање да посете Музеј АВНОЈ-а може се разумети и као одлука да се суочи с траумом, мада то у тексту није наговештено, јер Лејлино ноншалантно понашање током обиласка музеја делује да је посета најпре била мотивисана готово детињастом знатижељом. С друге стране, Сара избегава интелектуално или емотивно уживљавање у ентеријер и значење које музеј садржи, већ погледом прати Лејлу, што се може схватити као избегавање суочавања с траумом. Споменици, односно меморијални центри су објекти на које се преноси наша властита обавеза, и „преузимајући на себе рад на сјећању, споменици ослобађају посматрача терета памћења“ (Young 2006: 205).

То нас доводи до аспекта постмеморије у овом роману. Читав роман *Ухвати зеца* може се интерпретирати као роман о сећању и различитим врстама трауме. Овоме доприноси како и семантички, комуникативни слој романа, тако и његова форма, али и животне околности списатељице. Јасмина Лукић, позивајући се на савремену турску списатељицу и књижевну теоретичарку Азаде Сејхан (Azade Seyhan), наводи у свом тексту „Транснационални обрт, компаративна књижевност и етика солидарности: транснационална књижевност из родног угла“ да се транснационална књижевност односи пре свега на одређену врсту текстова које Сејхан назива „дијаспорским наративима“. Они представљају „свестан напор да се пренесе језичко и културно наслеђе која се артикулишу у актима личног и колективног сећања“. Треба подсетити и на увиде Јосипа Бродског у тексту из 1987. године *Сјћање које зовемо еџилом* (*The Condition We Call Exile*) где запажа да је једна од основних одлика писца у еџилу та да је он, највећим својим делом, ретроспективно и ретроактивно биће, у смислу да ретроспекција у његовом животу заузима битно место (Brodsky 1987: 27). Писац у еџилу никад не престаје да се осврће, пише Бродски, чак иако сад има могућност путовања, и у свом писању ће се увек држати познатог материјала из прошлости (Brodsky 1987: 27).

13 Потресност повратка у домовину сугестивно је предочена на почетку дела у Сариној реакцији на Лејлин телефонски позив: „Загреб, Мостар, Беч, Босна, Лејла. Није то двонедељни одмор након којег дођеш кући и легнеш у кревет с Мајклом. То је као да се вратиш хероину. Већ сам се била упрљала матерњим језиком“ (25). Било је потребно да сада изнова „створи кожу за Босну“, односно, да се она сама „излучи и скори“ преко њених „наивних европских пора у неколико секунди“ (78).

ШТО НА ПОДУ СПАВАШ

Роман Дарка Цвијетића, иако невелик обимом, сложен је у жанровском и наратолошком погледу. Полифонијска структура текста, где се наизменично свако од учесника приче оглашава по више пута у драмски значајним тренуцима, пружа јунацима могућност да о рату проговоре из властите перспективе, а жанровска полиморфност, као што смо видели раније, с често поновљеном епистоларном и дневничком формом доприноси утиску аутентичности и документарности текста. Ауторска фигура у овом роману изједначена је с приповедачевом јер је роман аутобиографске природе, и Цвијетић преплиће фиктивно с властитом породичном причом где је сваком од јунака, на различите начине, с различитих временских, просторних и личних позиција, додељена улога *сведока*. Ишчекујући да се сваки од њих укаже у другачијој сценографији, помишља се да „развој фабуле зависи не од ћуди аутора, већ од Рата као неког независног ентитета“ (Nikolić, 2020). Израженија од документарне јесте пак песничка равна текста, јер је већина поглавља окупљена око неколико знаковитих лајтмотивских реченица (као што је она из наслова „што на поду спаваш“) или мотива (неба, ватре) који се у посве различитим контекстима истоветно или слично конотирају, чиме се ствара посебна врста портала из једне хронотопске димензије у другу, као и међусобна фантастична повезаност свих учесника наратива, којој год *сирани* припадали. Хибридно се, дакле, уочава већ на фону структуре овог романа.

Средишњи јунак приче је Бота, Дарков млађи брат, који на одслужење војног рока у тадашњу Југословенску народну армију одлази у тренутку кад су оружани сукоби већ започели широм СФРЈ. Роман, дакле, започиње својеврсним апсурдом: млади Бота полаже заклетву за државу која ће ускоро нестати, у касарни „Виктор Бубањ“ у Сарајеву где ће убрзо постати, заједно с четрдесетак других младића, заробљеник, одсечен од света и лишен знања на чијој ће страни ратовати. Братовљева фотографија с дана полагања заклетве на столу за којим седи наратор првог поглавља, писац Дарко, постаје окидач за сећање¹⁴ на Ботину судбину и почетак рата на подручју Босне. Искуство рата пренето је на лични план – из историјског догађаја захвата се прича о обичним људима чији животи нису повезани с организацијом сукоба, али његов утицај наједном преображава сваку сферу њиховог постојања: „А само још који дан, и постат ће заробљеник у истој тој касарни Виктор Бубањ. Будућа Армија БиХ, тада још неорганизирана наоружана сарајевска ’јалија’ – одсјећи ће касарну од свијета. [...] Нису знали нити тко им је непријатељ, нити зашто, нису више могли рећи ни тко их напада, ни на кога они пуцају, нити зашто“ (11-12).

¹⁴ Подсетимо, један од најчешћих подстицаја за активирање сећања и „предачке трауме“ јесте гледање фотографија.

Трагична иронија је у овом роману постигнута (и појачана) мајчиним и очевим писмима сину Боти, и њиховом увереношћу на почетку рата да ће све то „брзо престати“, „стаће то брзо“: „Срећа је да си позив добио у Сарајево. Ту ће, ево кажу, бити главна база УНПРОФОР-а, тако да је шанса за рат код нас, у Босни, стварно мала“ (13). Смрт, међутим, убрзо постаје свакодневни приказ: прва је описана смрт старице коју капетан Топић грешком убија приликом демонстрирања руковања пушком младим војницима, а Бота ће недуго након тога изгубити најбољег пријатеља Горана. За разлику од романа *Тихо њече Мисисийи* и *Ухваји зеца*, где је рат био једна врста позадинског збивања и злослутне атмосфере, *Што на њоду сјаваш* обилује сценама непосредно с ратишта и живим приказима мучног људског страдања. Усред рафалне паљбе због које су се сакрили у јарак, Ботин пријатељ Горан бива погођен и Бота га повлачи за руку у покушају да га склони иза зида, да би након неког времена, и даље окружен хицима калашњикова, схватио да држи Горанову руку, али без Горана (31-32); Албанац Ђерими гине од рикошетираног метка који га погађа у мошнице, и то само дан након што капетан Топић затекне њега, Боту и Муслимана Еда како „под паљбом“ мастурбирају у вешерници касарне (37-39); Хрват Зеко бива погођен снајпером у чело након што, упркос упозорењима осталих војника, подигне слушалицу телефона у касарни и јави се на позив, уверен да га зове мајка с којом се није чуо од полагања заклетве. И позив, и метак очито су били намењени капетану Топићу (45-46). Ти догађаји, семантички често наткриљени апсурдом и бизарношћу услед ужасавајућег преокрета законитости и логике хуманости, увек су приказани са становишта оног што је изгубљено, а никад оног што је добијено.

У овом роману карактеристично је и то што се о новом рату у ком јунаци учествују неретко говори у односу на искуства из Другог светског рата, о чему се сазнаје у петом поглављу с поднасловом „Бака Маја“ и деветом „Два ожујка, отац“. Дарков и Ботин отац, као и баба с очеве стране, носе трауме од усташких покоља,¹⁵ док је бака Хана с мајчине, хрватске стране, Јеврејка, чиме се ратна и трауматска слојевитост ове породичне приче умножава.¹⁶ За ратне романе није неуобичајено увођење историјских паралелизама и успостављање дијалога између кризних тренутака прошлости и садашњости, јер су „сви ратови слични у том погледу што се у раним стадијумима сваког рата понављају елементи претходног“ (Noris 2018: 131). Тра-

15 „Сјетио сам се, како си причао да су у Јасеновцу спалили мале стричеве Ђуру и Милу, и дједа Остоју. [...] И како људи лако горе, тата, и брзо, тако да знаш, да су и твоји брзо изгорјели“ (99).

16 „Из таквог круга прича наратор Дарко проналази грађу за преиспитивање сопственог идентитета, као и идентитета књиге коју пише. У драми стварања разореног света подједнако су утиснути јеврејски жигови, библијски мотиви и усуди југословенства.“ (Krstić, 2021).

уму и резигнацију из претходног рата носи и пуковник с којим капетан Топић комуницира путем радија: „Пуковник ми радио-везом објашњава да су му усташе у оном рату све побили. *Па шта ја имам с њим*, у божју матер? Због твојих мртвих из *оној* рата – ја морам убијати баке у *овом*? [...] И ја браним Југославију, браним је. Не дам да ми је раскомадате, никада“ (18, истакла К. П.).

Заједничко свим ликовима који дефилирају романом јесте неверица у разлоге за избијање рата и немогућност разумевања за етички и логистички начин да се убиства спроведу. Стога јунаци Цвијетићевог дела, више него у романима Владимира Табашевића и Лане Басташић, на почетку рата у трагичној наивности потенцирају на заједништву, измешаности народа, консеквентној неважности тога ко је које националности: „Ми смо *Јујословени*. И ја као Србин, и она као Хрватица. *Највећи Јујославени*“ (14); „Ја стварно не могу вјеровати за те логоре – како то нетко мисли побити све Муслимане и Хрвате, побити све који нису Срби, па ми смо сви *измијешани*, не може *џо* *никако*“ (25); „Брат је прексиноћ рекао да ви више нисте *наша* војска! Да је то готово! 'Како то мислиш, Сенаде?', питала сам га. 'Фино, Сенка. То је сад само српска војска.' Ето тако ми је рекао. *А ја и не знам шта си њи*? Србин? Или си Хрват?“ (19, у свим цитатима истакла К. П.). Бота није сигуран како да разуме хаотичност и конфузност наглих и насилних дешавања и промена, као ни дехуманизацију и инструментализацију војника који из рата излазе новоуспостављеног идентитета: „И, шта сам ја, тата? Југославен, зар не да сам Југославен? Како да ја будем једно а не друго. А, ево, чим смо изашли из касарне – кажу да смо сад Срби. Будеш Југославен, заклетву даш да ћеш живот дати за Југославију, а онда у десет километара постанеш Србин. И шта ћу ја сада с тим? И куд ми је југославенство нестало? Запаљени Словенац, тко је он био, тата?“ (99). Сенкин љубавни исказ је урођен у сарајевску атмосферу слутње крвопролића и раскола међу дојучерашњом *браћом*. Она ће, као што јој и име сугерише, „бити сенка колективне савести, невина и чиста жртва рата која лајтмотивски прати читаву представу исказом о чувеном минути неба, као симболичким заустављањем над празним светом“ (Стакић, 2022).

Ти си мени минут. Онај минут који никад не иде. Стоји и гледа те, као небо што стоји и гледа. [...] Чујеш ли, Бота, немој пуцати на *нас*. Немојте. Неће ни ови *наши* онда на *вас*. Мени је брат сад у 'Патриотској лиги', тако се зову. Како ћете вас двојица *један на грујој*. А он још јучер био у *вашој* војсци. *Нашој* војсци. *Вашој*, југославенској. Немој пуцати, молим те. Ја ћу тебе чекати. [...]

Неће нитко знати, ни брат, ни бабо, нитко. [...]

Нећу ја никоме рећи да си ти мени тамо. И да на мене пуцаш.

Небо не пуца. Небо ни не нишани. Небо болан ништа. Чујеш, небо ништа (20, истакла К. П.).

Као што видимо, постепено се језички дискурс мења и означитељи се у тексту мултиплицирају у својој подвојености на ми-ви, односно ми-они, или присвојне детерминантне наши-ваши, односно наши-њихови. У овој језичкој дисоцијацији садржана је не само етничка дисоцијација, већ дисоцијација која захвата читав идентитет јунака и њихов емотивно-психолошки свет. Када Дарко стражари у логору Трнопоље као српски војник, у ком су били заточени најближи рођаци с мајчине стране (међу њима и Дарков ујак који ће касније Боти, својој сестри и њеном мужу омогућити емиграцију у Америку), испуњен је страхом и предосећањем да ће се нешто трагично десити: „Нисам проговарао, бојао сам се да ћу неком изговореном ријечју одати се – да нисам 'чисти' Србин, и да ме треба пребацити с друге стране жице, код ујака“ (92). Бесмисао и крајност нове етничке „номенклатуре“ најизразитија је, ипак, у савременом тренутку, у поглављу у ком наратор Дарко Цвијетић пише о свом боравку на песничкој манифестацији „Гораново прољеће“ у Хрватској на коју је позван као „страни писац“.

Различитим облицима трауме изложени су сви јунаци романа, али с прогањајућим сликама с ратишта у свести остају мобилисани војници: „Сав Едо изгорио, и крв у њему слана горјела, и зној и лимфа и очи му горјеле. Од толико ватре пустиња постао. Угарак, скрхан ушћем мржње. [...] Морао сам ти ово написати, тата. Морао сам, све је то цијелу ноћ спелељивало се у мени, те слике, ти крикови“ (98). Послератна траума најекстремније делује на Ботиног пријатеља из војске Анђела (по ком ће доцније назвати свог сина), који извршава самоубиство активирањем ручне бомбе коју је ставио себи у уста (70-72). Реактивирање Ботине трауме приказано је деценијама касније, 2019. године, када је увелико у Америци, отпочетог новог живота, у сцени када води свог сина Анџела у биоскоп да гледају филм *Глуви даруџи* који тематизује рат у ком је учествовао. Хибридни идентитет пренет је и на његовог сина, рођеног Американца: „Да сам друкчији, да сам југославенског подријетла, схватио сам тек на колецу. Југославенског, или српскохрватског подријетла – тако некако. Отац мој, Бота, тиме се страшно поносио“ (100). Уједно се одвија, међутим, и пренос трауме и преиспитивање сопственог идентитета, јер Анџело дотад није био упознат с *џом*, историјском страном свог порекла. Овај филм „с глазуром потпуног лудила“, то „сурово, бестидно и дивљачко“ насиље које је у њему приказано, у Анџелу изазива једну ненадану реакцију, једног „прадавно укотвљеног немира у његовој крви“, чинећи га да ужаснуто помисли: „Ово сам ја“ (100). У очевом једноставном објашњењу које следи, а које ће на њега катартички деловати, садржана је разарајућа туга због непрежаљених и апсурдних људских страдања, због алармантне суровости у којој је морао да учествује: „То су твоји, рекао ми је, 'то су наши.' 'Који су наши?', питао сам. 'Па сви, сви су наши, само се међусобно убијају', рекао је и бризнуо у плач. Не сјећам се да је отац икада плакао“ (101).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Анализа три романа послужила је да се на примерима књижевноуметничког текста оцртају последице које су настале након грађанских ратова на простору бивше Југославије, нарочито Босне у периоду од 1992. до 1995. године, и да се испитају начини литерарног моделовања топоса рата и трауме у савременој српској књижевности. Као што смо показали, књижевна перспектива и фикционални одзиви засновани на стварним или замишљеним доживљајима учесника, или оних који су се током тих година налазили на периферији сукоба, имају одређених заједничких квалитета, али се у појединим аспектима и разликују.

Основна разлика је у одабирима приповедачких стратегија: *Тихо тече Мисисипи* исприповедан је из дечје перспективе, јунак Дени, играјући се у дискурзивном и непрекидно обнављајућем простору језика стиче сазнања о себи и свету око себе који се алармантно мења, при чему је траума услед губитка оца и државе, које Дени поистовећује, удвостручена. *Ухвати зеца* је роман ситуиран у посве другачији контекст, јер се приповедачица Сара на почетку оглашава из егзила. Кроз поглавља исприповедана у савременом тренутку, а особито кроз ретроспективна поглавља, открива се да колико је реч о спољашњем, толико је реч и о унутрашњем егзилу који је подстакнут нагонском жељом за бегом од агресора и трауме, у овом случају, сасвим интимног, пријатељице из детињства Лејле, који се изједначава с бегом од босанске послератне средине и *јосијујословенске дејресије*. При сусрету с Лејлом амбивалентност и хибридноост Сариног националног, језичког, па и сасвим личног идентитета поново се обнавља. *Што на јоду сјаваш*, за разлику од прва два анализирана романа, једини садржи непосредне описе и ужасе доживљене на ратишту, који у јунацима производе интензивна посттрауматска искуства. Преплитањем драмског, епског и лирског, успостављена је целина раздељеног и разореног бића, језика и света у којем је рат победио и наставља да побеђује чак и деценијама касније. Дарко Цвијетић приповеда ову аутобиографску причу и сâм се оглашава као један од јунака, али није доминантна нити подређена фигура, већ једнако бива стопљен у ткиво трауме рата, прихвативши тако хибридно позицију учесника, сведока и уметника.

Ови романи представљају артикулацију страха, бола и узнемирености које су донеле прелазно време, време које се рачуна од пре рата и после рата, мењајући и ширећи људско искуство кроз непосредну близину стварне, а не само замишљене смрти. Ауторском одлуком да напишу приповести о рату неколико деценија након суочавања с њим последично је ојачала приповедне конвенције, али и изоштрила перцепцију боли иако она још увек истрајава. Имагинација, на тај начин, наставља да изналази аутентичан и интензиван језик којим се траума интерпретира, подаривши савременој српској књижевности три романа високих уметничких домета.

ИЗВОРИ

- Bastašić, Lana. *Uhvati zeca*. Beograd: Kontrast, 2018.
- Tabašević, Vladimir. *Tiho teče Misisipi*. Beograd: Laguna, 2017.
- Cvijetić, Darko. *Što na podu spavaš*. Beograd: Književna radionica Rašić, 2020.

ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић, Марко. „Кроћење дискурса“. *Летњици Мајнице српске* 499.3 (2017): 354-357.
- Живковић, Милош. „Ратне трауме у савременим српским романима *Кућа сећања и заборав* Филипа Давида, *Заблуда Светиој Себасијана* Владимира Табашевића и *Пас и конјрабас* Саше Илића“. *Philological Studies* 18.1 (2020): 278-300.
- Пантовић, Катарина. „Унутрашње и спољње изгнанство у роману *Ухвати зеца* Лане Басташић“. *Наслеђе* 17.47 (2020): 273-286.
- Стакић, Нина. „Реч и сцена у минути неба. О инсценацији Цвијетићевог романа *Што на поду спаваш*“. Културни центар Новог Сада. 27.20.2022. <https://www.kcns.org.rs/agora/rec-i-scena-u-minutu-neba-o-inscenaciji-cvijeticevog-romana-sto-na-podu-spavas/> 1.12.2023.
- Требјешанин, Жарко. *Речник психологије – њето, знајно доуњено и њроширено издање*. Београд: Агапе књига, 2018.
- Шијаковић, Богољуб. *Критика балканистичкој дискурса: њрилој феноменологији „друјости Балкана“*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Alloa, Emmanuel i Bayard, Pierre i Phay, Soko. “Figurations of Postmemory: An Introduction”. *Journal of Literature and Trauma Studies* 4.1-2 (2015): 1-12.
- Assman, Aleida. „Kollektive Identität – Ethnie, Nation, Kultur“. *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Ur. Assman, A. & Frieese, H. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Bastašić, Lana. „Danas kada postajem vještica“. *Danas*, 6.11.2019. <https://www.danas.rs/dijalog/reakcije/danas-kada-postajem-vjestica/> 20.11.2023.
- Benjamin, Valter. “Pripovjedač. Razmatranja uz delo Nikolaja Ljeskova”. *Estetički ogledi*. Zagreb: Školska knjiga. 166-187.
- Brodsky, Joseph. “The Condition We Call Exile”. 5.6.2009. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14735789109366539?journalCode=rctc19>. 22.10.2023.
- Farrell, Kirby. *Post-traumatic culture, Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998.
- Freedman, Ralph. *The lyrical novel: studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- Herš, Merijen. „Generacija postsećanja“. *Polja*. 56.469 (2011): 149-168.

- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory". *Discourse*, Special Issue: The Emotions, Gender, and the Politics of Subjectivity 15.2 (1992): 3-29.
- Kazaz, Enver. „Priče o traumi perfekta i prezenta u romanu. Kanonski i nekanonski roman u bosanskohercegovačkoj književnosti XX vijeka“. *Časopis za književnu i umjetničku kritiku Novi izraz* 6.21 (2003): 105-116.
- Kaplan, Ann. *Trauma Culture: the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2005.
- Krstić, Tamara. „Minuti neba nad prazninom sveta“. Portal za književnost Glif, 8.2.2021. <https://www.glif.rs/blog/minuti-neba-nad-prazninom-sveta-sto-na-podu-spavas-darko-cvijetic/> 3.12.2023.
- Lukić, Jasmina. „Transnacionalni obrt, komparativna književnost i etika solidarnosti: transnacionalna književnost iz rodnog ugla“. *Reč*, 83.29 (2013): 369-374.
- Matešić, Marina i Slapšak, Svetlana. *Rod i Balkan – porodnjavanje balkanizma*. Zagreb: Durieux, 2017.
- Nikolić, Nikola B. „Kako biti otporan na magnetizam pripadanja“. *Vijesti* 17.10.2020. https://www.vijesti.me/kultura/478429/kako-biti-otporan-na-magnetizam-pripadanja?fbclid=IwAR2n5gfdJlq8pZL-ODXH-dUB7v2uIEEmvYusdP3wreuTgqYj3Ijw1_4OS2LU 1.12.2023.
- Noris, Dejvid A. *Duhovi kruže Srbijom – književno predstavljane istorije i rata*. Beograd: Geopoetika, 2018.
- Simić, Dijana. *Poetik des Nirgendwo – Ansätze interkulturellen Migrationsliteraturen*. Grazer Studien zur Slawistik, Band 7. Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2015.
- Svirčev, Žarka. „Putovanje na početak noći“. *Polja*, 64.515 (2019): 184-186.
- Schulte, Bernd. *Die Dynamik des Interkulturellen in den postkolonialen Literaturen Englischer Sprache*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1993.
- Todorova, Maria. *Imaginarni Balkan*. Beograd: Čigoja, 1999.
- Vasić, Bojan. „Dnevnik o Deniju“. Portal za književnost Glif, 18.4.2016. <https://www.glif.rs/blog/dnevnik-o-deniju-tiho-tece-misisipi-vladimir-tabasevic/> 20.11.2023.
- Young, James. „Tekstura sjećanja“. *Kultura pamćenja i historija*. Prir. Maja Brkljačić i Sandra Prleđa. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga, 2006.

Katarina Pantović

*War, Trauma and Hybrid Identities in Novels by Vladimir Tabašević,
Lana Bastašić and Darko Cvijetić*

Summary

In this paper we analyse the literary modelling of the war, e.g. war experience, as well as trauma on examples of novels *Quietly flows Mississippi* by Vladimir Tabašević (2015), *Catch the rabbit* by Lana Bastašić (2018) and *Why do you sleep on the floor* by Darko Cvijetić (2020). In these three novels, various narrative perspectives (children's perspective, past-present perspective and multifocalisation) influence the impression and literary representations of the civil war in Yugoslavia (1991–1995), as well as the psychological consequences of this experience by generating different traumas. The question of hybrid identity is motivated in a twofold manner: through the linguistic, national, ethical and emotional ambivalence of protagonists of the novels, and through the national background of these three authors. After the introduction, the methodological setting of the research and theoretical explications of terms trauma, identity, memory and postmemory, we interpret these aspects on various examples from the novels.

The analysis shows that the literary perspective and fictional responses based on real or imaginary experiences of war participators, or those who had been on the periphery of the conflict during the war years, share a number of qualities, and yet in some aspects differ from one another. The main difference is in the narrative strategy choice: *Quietly flows Mississippi* is narrated from a child's perspective, where the protagonist Deni attains knowledge of himself and the alarmingly changing world he's surrounded with. This is accomplished through Deni's playing in the discursive and everchanging space of language. The trauma rendered by the loss of his father and the country, which Deni identifies as one, is multiplied. *Catch the rabbit* is situated in a wholly different context, since the narrator, Sara, finds herself in the exile at the beginning of the narrative. It is discovered both through the retrospective and present-day chapters that her exile is as much an outer as it is an inner one, driven by the run from the aggressor and trauma embodied in her former best childhood friend Lejla, whom she identifies with Bosnia, Yugoslavia, post-war Bosnian space and post-Yugoslav depression. A re-encounter with Lejla and Bosnia brings back the ambivalence and hybridity of Sara's national, linguistic and personal identity. *Why do you sleep on the floor*, on the other hand, solely contains direct descriptions of horrors experienced on the battlefield, which produce intense posttraumatic experiences in the characters. By intertwining the dramatic, the epic and the lyrical, the author establishes an entity of a dissociated and devastated people, language and the world in which war is the winner, and continues to win even in the upcoming decades.

These novels represent an articulation of fear, pain and restlessness that change and widen the human experience through the immediate closeness of the real, not just imaginary death caused by the war.

Keywords: *Quietly flows Mississippi*, *Catch the rabbit*, *Why do you sleep on the floor*, war, war experience, trauma, civil war in Yugoslavia, identity, narrative perspectives, language, postmemory

Примљено: 2. 9. 2023.

Прихваћено: 22. 6. 2024.