

РОМАН С ЈЕДНОМ (НЕ)СРЕЋОМ

Владимир Кеџмановић, *Осама*, Лагуна, Београд 2015

Роман *Осама* Владимира Кеџмановића има једну несрећу (неки то зову и срећом): прича која је у њему записана истинита је и то је њен највећи „гријех“.

Поигравање са почетком Кишове *Гробнице за Бориса Давидовича* у уводној реченици овог текста није случајно јер, према пишевом признању, *Гробница* представља једну од оних књига које су га навеле на размишљање о писању романа. Иако је Кеџмановић, говорећи о Кишовом дјелу, истицао „умјетничке резове“ који врхунску прозу у *Гробници* одвајају од суве фактографије, чини се како поменута књига аутору није отворила очи само за естетске већ и за етичке критеријуме књижевности. Немогуће је читати *Гробницу* а занемарити мисао која писцу имплицитно намеће одговорност и моралну обавезу писања према истини. Та идеја, тај морални критеријум, да књижевност/истина треба да буде исписивана/приповједана руком/гласом „часних људи и поузданих свједока“ није само кишовска, премда ју је он овако формулисао, већ је то идеја оног елитног дијела српске књижевности чију традицију Кеџмановић покушава да настави. О томе најбоље свједочи следећи цитат из Андрићевих „Бележака за писца“: „Имајте на уму да сте ви весник истине. По вама велика и сложена људска стварност шаље своје поруке. Она вас је издвојила од осталих људи утолико (и само утолико!) што вам је поверила важно послање да људима вашег језика изнесете пред очи слику и смисао, развитак и правац одређене стварности коју они само кроз уметничко дело могу у целости да сагледају и потпуно схвате.”¹

Иако Кеџмановићево, као и Кишово дјело, инсистира на својој истинитости, однос *Осама* према *Гробници* није у потпуности подражавајући, већ је и полемички дистанциран: док се код Киша као доказ о вјеродо-

¹ Иво Андрић, „Белешке за писца”, *Писци као кришчари после Првог свјетског рата*, Српска књижевна критика, књ. 16, Матица српска – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд 1975, 251.

стојности фикције прилаже документ на основу којег је та фикција настала, онај који је исписивао странице *Осаме* као свједочанство о истинитости свог записа може да понуди само усмену причу. Та чињеница Кецмановићев роман ставља у контекст андрићевског схватања књижевности (у контекст *Проклеће авлије!*), гдје се усменом приповиједању даје предност у односу на записан текст. С тим у вези, *Осаму* је могуће читати као деконструкцију епа кроз модернизовану реплику *Проклеће авлије* и причу о рату у Босни, периоду који је том рату претходио и оном који након њега долази.

Однос неименованог усменог приповједача и слушаоца који причу прво слуша и памти па онда записује неодољиво подсећа на прикупљање народних епских пјесама, уз битну разлику: умјетник није онај који причу прича, већ онај који је записује. Или то, можда, умјеће приповиједања и умјетност писања удружују снаге како би пронашли заједнички пут приказивања истине? Атмосфера у којој се процес приповиједања и процес слушања/памћења одвијају одговара атмосфери записивања народних епских пјесама: алкохол је ту, само то није ракија и нису десетерци, већ пиво и реченице, а и усмени казивач је вољан да okreће туре. Одсуство приповједачевог имена одговара анонимности усмених пјевача, док неименовање мјеста приче даје универзалан карактер и наговјештава потенцијал њених варијација. Како би епски свијет могао да буде разорен, прво је било неопходно конструисати га, па тако портрет и лик приповједачевог пријатеља Мурата настају по узору на парадигму стварања епских јунака: „Мурат ти је бијо ћудо. Не знаш јел љепши јал јачи. И паметан бијо, ко суза. Само – пуста нарав” (стр. 26–27).

Уз поменути љепоту и снагу, оштроумност и нагао карактер типичан за већину епских јунака, Мурата одликује и племенито, беговско поријекло. Његов чардак, који приповједач у роману (не случајно) зове дворима, симболично је смјештен на бријег изнад касабе како би се истакао његов узвишени положај у друштву. Мурат је прави заштитник и бранилац народа, што у епском контексту никако није занемарљив социјални моменат. Отуда и произилази његов пркосан став према световним и духовним ауторитетима, код којих се осјећа склоност ка компромисима, лицемерје и одсуство стварне бриге за народ. Поред храбрости, код Мурата је присутна и чојственост као особина без које епски јунак ни не може бити комплетан: он поштује себи равне и способан је да друге заштити од себе. Као круна Муратове епске природе и епског живота долазе и пјесме које га прате, а које у његову славу испјевава нико други до сам народ: „Мурат-бег, газја – спасава Босну од ћетника – тако те пјесме казују” (129).

Ипак, вријеме у којем Мурат живи није епско већ модерно, тако да се и Муратов епски архетип не испољава на епски већ на модеран начин. Проблеми се не рјешавају одсијецањем главе, али је ту прописна марсана

у којој Мурат предњачи у односу на остале. Сем тога, Мурат је ненадмашан у „мувању риба”, а ни у спорту му нема баш много равних. Муратова смрт, међутим, представља тачку деконструкције епа: он не умире у двобоју под ведрим небом, већ је убијен на спавању у мркој ноћи од стране домаћих издајника. Али та смрт на симболичком нивоу ипак је много више од смрти епског. Она представља и моменат иницијације и инверзије у којем хумана равнотежа и један бољи свијет нестају уступајући мјесто карневализованом хаосу. Тај моменат послужио је Кеџмановићу да исприча још једну причу о рату у Босни: дакле, о једном немилом догађају о којем без идеолошке обојености није лако писати ни данас, двадесет година након рата, а ако сам ишта научио на студијама научио сам то да књижевност не смије да буде слушкиња или промотерка идеологије. Зато Кеџмановићев роман не треба, као неке друге романе, замишљати са метлицом и крпом у руци којим се, уз „пригодно” удварање „газди”, брише прљавштина из његове радне собе, која након позамашног хигијенског захвата посматрачима дјелује блиставо чиста. За разлику од романа *Тој је био врео*, чији је хронотоп много ужи и гдје се о рату приповиједа у тренутку збивања радње и из перспективе занијемљелог, неименованог српског дјечака, у роману *Осама* је приповједач „брбљиви”, неименовани муслиман, више стар него средовјечан, који своју причу приповједа с временске и просторне дистанце. Његова брбљивост, међутим, није у антагонистичком односу са његовим приповиједањем: она не ремети причу већ је, попут таблета за болове, чини подношљивијом. Тај приповједачки седатив, маскиран привидом брбљивости и „сленгом босанске касабџе”, у роману је искоришћен како би се сачувао и дочарао дух приповједачког гласа који је, уз све језичке посебности, способан да и у најтежим тренуцима сачува зрно хумора и ведрине. Због тога приповједачев глас представља колективни глас Босне, глас свих оних људи који су након рата остали на губитку.

Подударност приче у *Осама* са причом из *Проклеће авлије* није тек површинске, фабулативне, већ и дубље, филозофске природе, у којој се потврђује Андрићева мисао да „оно што се догодило открива смисао онога што јесте и онога што ће бити”. Поређење Кеџмановићевог Баје, Муратовог сина, са Андрићевим Ћамилом и више је него једноставно. Како се у *Проклећој авлији* Ћамил поистовјећује са Џем-султаном, тако се јунак Кеџмановићевог романа поистовјећује са Осамом бин Ладеном. Синтеза племенитог и мјешовитог поријекла, отменог и несвакидашњег изгледа, изузетне интелигенције и образовања али и болне, трагичне судбине, чине Кеџмановићевог јунака својеврсном репликом свог трагичног пандана. Међутим, тек у тренутку када се покуша реконструисати потенцијална дистанца Кеџмановићевог *Осама* од Андрићевог ремек-дјела, овај моменат постаје херменеутички изазован. У том кључу би, нпр., било занимљиво осматрити смисао присуства саме *Проклеће авлије*

у виду лектуре Кеџмановићевих јунака, посљедњу Бајазидову шетњу кроз чаршију која открива смисао његове трагичности и његове узвишености, или мотив односа (идеалног?) приповједача и (идеалног?) слушаоца. Иако приповједач након читања *Проклеће авлије* себе пореди са фра Петром, он нема ту привилегију да слуша младића који се поистовјећује са Осамом. На мјесту гдје би Андрићев Тамил тихим гласом, али са пуно страсти наставио да прича своју причу, Бајо-Осама, попут дјечака из *Тоџа*, почиње да ћути и гледа у једну тачку, изгубивши повјерење у „ухо” свог слушаоца.

За крај би се могло рећи да Кеџмановићев роман има једну срећу (неки то зову и несрећом): прича која је у њему записана истинита је и то је њен највећи подвиг.

Марко ТОШОВИЋ

ИСЛЕДНИК РОМАНОПИСАЦ

Драган Великић, *Иследник*, Лагуна, Београд 2015

*Није животи свакоме сојсџвена кућа,
коју све богајџије украшава намеџијајем сећања.
Неко живи у хојелу, у многим хојелима.
Године се зајварају за њим као хојелска врајџа –
и једино џиџо џреосџаје џо је мало храбросџи и нежаљења.*

Ерих М. Ремарк, *Тријумфална кайџа*

О претакању пишчеве личности у свет књижевног дела говорио бих помоћу примера двојице великана – Ива Андрића и Милоша Црњанског. Док је Андрић инсистирао на томе да личност и живот писца не играју никакву улогу у настанку књижевног дела, Црњански – да цитирамо Џаџића – „празни пред нама све фиоке свог живота”. Фундаментални значај који Црњански придаје животу писца, те, сходно томе, и његовом уплитању у стваралаштво, дијаметрално је супротно ономе које је неговао Андрић. И не само то: ови поетички модуси функционишу као наизглед непомирљиви различници; као да је писац осуђен да поштује само један модел стварања, а други да презре. Примери двојице наведених великана требало би да потиру сваки наговештај о превази једног поетичког модуса над другим, али то не значи да су формиран писци склони преласку „на другу страну”.

Роман *Иследник* Драгана Великића такав је један прелазак. Развојни пут писца, наговештен у претходном роману, *Bonavia* (2012), у *Иследнику*