

Larisa SOFTIĆ-GASAL

JU Elektrotehnička škola u Tuzli
 Izeta Sarajlića E B2/5, Slavinovići, 75 000 Tuzla
 larisa.softic.gasal@gmail.com

UDK 821.163(497.6)-32.09

Pregledni članak
 Primljeno: 21. travnja 2015.
 Prihvaćeno: 1. rujna 2015.

PRIČA KAO SAMOLEGITIMIRAJUĆA I SAMOREFLEKSIVNA FORMA¹ (NA PRIMJERU BOSANSKO-HERCEGOVAČKE KRATKE PRIČE)

Sažetak

Kratka priča je, kao novi žanr bosansko-hercegovačke književnosti tranzicijskog doba, pronašla svoj način pridobivanja tržišta recipijenata. Uloga je čitatelja kao pripadnika određene kulture veoma bitna pri pokušaju definiranja kratke priče. Čitatelj je jedan od sudionika kontekstualne mreže koja sva djela čini *otvorenim*, dakle s golemim mogućnostima iščitavanja, dočitavanja i dopisivanja.

Dosadašnji pokušaji definiranja kratke priče prikazuju je kao modernu, sadašnju, intenzivnu proznu formu te kao odziv na unutarne porive suvremenog recipijenta. Uključivanje čitatelja u proces stvaranja postignuto je i čuvenim *brechtovskim osvješćenjem* kojim se razbija stupanj i narativne i kazališne iluzije. Kompariranjem tzv. *otvorenih formi* priča/drama uočeno je osobito jezično ponašanje likova koje odražava njihove teškoće da artikuliraju svoje osjećaje te da ih predoče drugima i sebi. Većinu kompariranih kratkih priča/drama *otvorene forme* karakterizira *poremećena komunikacija* među likovima. Njihove se replike jedva nadovezuju jedna na drugu ili, pak, dolaze s oklijevanjem nalik na retardaciju.

Priče Zlatka Topčića *Garib* i *Hasanaginica* ukazuju na društveni problem prihvatanja alegorijskih moraliteta/mentaliteta *društva muškog*, istodobno promičući likove kao nositelje i tereta *drugosti* i vlastite imanentne perspektive odupiranja. *Igre označitelja* (Bog, vlasništvo, država) predstavljaju snagu ideologije modernog klasnog društva. Mnoge kratke priče nastale u razdoblju tranzicije bosansko-hercegovačkog društva

1 Naslov rada preuzet je od književne kritičarke Alme Denić-Grabić koja ističe da priča funkcionira kao povijest iz decentrirane perspektive, s obzirom na institucije moći koje donose „proizvodnju značenja“, napominjući pritom da se priče uvijek ne završavaju kako treba „jer one se uopće ne završavaju“. (Denić-Grabić 2003: 118–124)

vrijedan su izazov senzibilitetu čitatelja da pojmi relativnost perspektive svih društveno pretpostavljenih normi vrednovanja.

Ključne riječi: kratka priča, recipijenti, otvorene forme, *brechtovsko osvješćenje*, poremećena komunikacija, norme vrednovanja

Uvod

Tranzicija u Bosni i Hercegovini predstavlja vid socijalne i političke inicijacije, a krajnji bi cilj trebao biti stvaranje društvenog uređenja koje ne favorizira nijedan kolektivni identitet. Uloga se angažiranog intelektualca u tranziciji preobražava. Cilj njegove kritike *u ratu bez granica* jest borba protiv brojnih oblika moći koji ugrožavaju slobodu. S obzirom na to da se tegoba bosansko-hercegovačke tranzicije ogleda u činjenici da život za mnoge građane postaje nerazumljiviji i teži, zadatak je angažiranog umjetnika *humanizacija* uspostavljenog političkog poretka.

Upravo je taj zadatak, *humanizacija* uspostavljenog političkog poretka, i najteži jer se priča mora oduprijeti pretpostavljanom jeziku prijelaznog perioda kao *simboličkom autoritetu* i pri tome izbjeći proces autokoloniziranja. Priče koje upućuju na *nove vrijednosti kolektiva* nisu veliko iznenađenje, književnost kao jedina bitno diferencirana disciplina tekstualni prostor prevodi u polje političkih rasprava. O čemu je zapravo riječ i koje su to nove slike potencijalnih vrijednosti kolektiva, pokazat će interpretacija određenih bosansko-hercegovačkih priča. U narativnom zastupanju upravo te slike potencijalnih vrijednosti kolektiva kao što su recimo istinoljubivost i dosljednost mogu biti dostupne tek nakon dovršenja samog procesa tranzicije.

Razvoj suvremene bosansko-hercegovačke *kratke priče* možemo proučiti praćenjem razvoja *pripovijetke* čijim se *moderniziranjem* i pojavljuju modeli žanra *suvremenog doba*. Pripovijetka je najrazvijeniji žanr bosansko-hercegovačke književnosti i položena je u sam temelj nastajanja moderne književnosti. Razlika između bosansko-hercegovačke priče tranzicijskog doba u odnosu na recimo priče iz eksprostora ili američku priču ogleda se u realizaciji tema, koje su povijesnim zbivanjima/tumačenjima bitno drugačije. Crnogorska kratka priča čini suštinski iskorak i totalan raskid sa svojom crnogorskom poviješću; u Sloveniji nalazimo priču koja je odmakla u svijet intime i ugroženosti pojedinca, u Srbiji priču koja je zamijenila stvarno realno za fiktivno realno. Ozbiljne umjetničke iskorake u bosansko-hercegovačkoj pripovijetci početkom dvadesetog stoljeća predstavljaju djela Svetozara Ćorovića i Petra Kočića te Ive Andrića koji sintetizira tradicionalna i moderna

shvaćanja, predočavajući svojim umjetničkim djelom osjećaj svestremenosti. Pomak u tehnici pripovijedanja donio je i Zija Dizdarević, čije kratke zapise iz kasabe odlikuje *eliptična rečenica, snažna slika te sužena fabula* radi pojačanja elemenata atmosfere. Istinski i prijelomni trenutak bosansko-hercegovačke priče predstavlja *Soba za prolaznike* Vitomira Lukića. Pisana je stilom moderna pisca, tematski, stilski i kompozicijski koherentna, tako da je teško naći knjigu koja bi joj konkurirala snagom i značajem.

Dvadeseto stoljeće bosansko-hercegovačke pripovijetke započinje prestrukturiranjem usmenih formi ritualnosti pričanja kao tradicionalnog narativa u modernistički oblik pripovijetke te preoblikovanjem jednog kulturnog obrasca u drugi. Kriteriji koji se primjenjuju pri procjeni bosansko-hercegovačke književnosti moraju biti *elastični* te sadržavati pored *estetskih informacija* i moralne, socijalne, psihološke itd.

Drugačije okolnosti koje ispisuju tranzicijsku bosansko-hercegovačku povijest proizvode i poseban sustav značenja koji strukturira potvrdu od cjelokupnog obrasca semiotičkih sustava koji čine društvo. Povijesna sjećanja kao *okamenjeni obrasci bosansko-hercegovačkog življenja*, njihova *emotivna nasljeđa*, naspram novog demokratskog poretka² kao sustava vladavine, parodijom uspostavljaju dijaloški odnos između identifikacije i distance. Brechtovskom metodom otuđenja parodija nastoji istodobno uključiti i umjetnike i recipijente u hermeneutičku djelatnost, dok se nasljeđa historijskih sjećanja kao kulturna reakcija, dakle svojom estetskom introverzijom, stapaju s postojećim društvenim diskursom.

Ruski formalisti smatrali su da je i sama povijest književnosti sustav koji pokreću njemu svojstveni unutrašnji zakoni, a u kojem se pojava određenog žanra javlja kao proizvod prestrojavanja postojanih elemenata unutar sustava, pri čemu se nijedan element nikad ne gubi, već formira oblik promjenom odnosa prema ostalim elementima. Putovi razvitka tog procesa mijene dominantnih/podređenih oblika i žanrova ili, pak, njihove metamorfoze u novi žanr koji je u bosansko-hercegovačkoj književnosti tranzicijskog doba rezultirao žanrom kratke priče posljedica su suodnosa samog književnog sustava i ostalih povijesnih nizova. Estetska paradigma suvremenog doba podrazumijeva potrebu da se umjetnost i teorija smjeste unutar konteksta

2 Atkinson smatra da eksponent socijalno-ekonomskog fašizma **ne mari za demokraciju** zato što iskreno vjeruje da se sreća naroda može osigurati uz pomoć jake države i discipline u sferi kapitala. Autor posebno naglašava da *Europska unija* primjenjuje teorijske i praktične manifestacije fašizma koje se temelje na Hitlerovim planovima iz 1942. godine. Na kraju poglavlja pod nazivom *Novi „demokratski fašizam“* autor resignirano zaključuje da su oni koji zaboravljaju povijest osuđeni da je ponovno iskuse na svojoj koži. (usp. Atkinson 1997: 132-139)

samog čina kazivanja i unutar šireg povijesnog, društveno-političkog i intertekstualnog konteksta. Priča je, u trijadi tih konteksta, paralelan zapis jer je hijerarhijski odnos proizvođač – tekst – čitatelj dokinut. Tekst je dakle dio procesa koji nema za cilj *krajnji tekst, već otvoreni tekst*. Razvoj umjetnosti uopće, dakle i književnih žanrova, djelomice usporavaju i književni kritičari, i to jednako onoliko svojom šutnjom koliko i pritajenim diktatorskim odnosom potpomognutim vladajućim komunikacijskim kanalima. No kratka je priča pronašla svoj način pridobivanja bosansko-hercegovačkog tranzicijskog tržišta *recipijenata*.

1. Tekst u mreži pisanja/kultura

Devedesete godine prošlog stoljeća obilježene su prilagođavanjem pojavnih oblika kratke priče tehnikama i iskaznim modusima suvremenih medija poput televizije, filma, videa i slično. Tretiranje književnosti kao robe, kao posljedice ‘modernizacije umova’, uvjetuje nastanak izrazito komunikativnog teksta (transmedijski postupci). Prilagođavanje žanra kratke priče zahtjevima tržišta/recipijenata podrazumijeva i transmedijske postupke vidljive u svakom tekstu, u obliku deformiranih citata, citatnih aluzija i rekontekstualizacije motiva preuzetih iz drugih izvora. Također u tekstu nalazimo i dokidanje svih distanci: spram narativnih normi, jezika, stvarnosti ili događaja i pribjegavanje jednostavnim rješenjima te se kratka priča može tretirati *stilskom dominantom* postmodernizma (Katnić-Bakaršić 2006: 118). Teško se može govoriti o novom kulturnom prostoru/prostorima uopće bez uvažavanja kulturnih i estetskih procedura kao što su prijelazi diskurzivnih praksi jednih u druge, kazališta u film, filma u tekstualnu proizvodnju, teksta u slikarstvo, tijela u tekst (i sve još obrnuto), primijetio je Nedžad Ibrahimović u svojim *Bosanskim filmskim naracijama*:

U razgovoru za Kino-Eye na temu kulturalne ili estetičke posebnosti nečega što bi se moglo imenovati balkanskim filmom, albanski reditelj Kujtim Cashku kaže: *Svi mi znamo da je priča važan elemenat filma. Balkan je mjesto priča i pripovjedača. Oni izmišljaju priče, događaje, junake, sukobe, situacije čak i onda kada oni nedostaju. Pričanje mitova i legendi i život kao u narodnim pričama je osobina Balkana(ca). Ovo je sve vidljivo u filmovima koji se snimaju na Balkanu.* (Ibrahimović 2012: 17)

4 Doživljaj istodobne prisutnosti velikog broja događaja izrazito zaokuplja svijest suvremenog čovjeka jer je on, zahvaljujući tehničkim sredstvima komuni-

kacije, svakog trenutka funkcionalan, odnosno informiran, što izaziva njegovu zapanjenost raznolikošću zbivanja i bezbrojnim podacima. Tumačenje tih podataka treba biti brzo i u skladu s prethodnim znanjem i iskustvom, a zato je potrebna književna tehnika, tehnika montaže. Riječ je o tehnici koja podrazumijeva uzimanje dijelova iz najrazličitijih tipova jezičnog iskazivanja i uspostavljanje sasvim novih cjelina koje odgovaraju **trenutačnim percepcijama**, što svakako krši načela sukcesivnog pripovijedanja. Kratku priču karakterizira formalna i stilska ekonomičnost te naglašavanje stila kao dominantnog plana kazivanja i skeptičan odnos spram pojma autora i autorova identiteta. Kratka priča najkonkretnije, od postanka književnosti do danas, prikazuje odvajanje djela od stvaratelja i samostalno življenje tvorevine koja sama sebe definira prirodnom i živom, upozoravajući čak i autora na oprostaj stvaratelja i teksta poput oprostaja koji nastaje rođenjem čovjeka:

Ali takva je priča: voli da odjene lice o kome priča u haljine koje priča želi da ono nosi, pa čak i da razmjesti njegove dane onako kako ona misli da je to najbolje... A i sam zaplet priča zna da osmisli, i da ličnosti postavi na najbolja mjesta, i da im najneusiljenije poze odabere, i potrebnim pokretima da ih snabdije, i riječima da ih nauči, onim riječima koje oni treba da kažu da **radnja bude prirodna, likovi životni** i da niko u priči nikada priču ne prepozna. (Tanović 1997: 58-59)

Pripovijetka *Mljet* Aleksandra Hemona ukazuje na odnos u kojem *interpretativna odluka primatelja* informacije³, dakle čitatelja, ukazuje na stvarnu vrijednost moguće informacije. Zašto kazujem o ulozi čitatelja kod pokušaja definiranja kratke priče? Na pitanje što se iz narativnih reprezentacija može pročitati o tranzicijskoj bosansko-hercegovačkoj kulturi, jer se identiteti konstruiraju unutar, a ne izvan reprezentacija, književna kritičarka Anisa Avdagić zaključuje da je mitu o bosansko-hercegovačkoj **kulturi** najbolje pristupiti kao čitatelj/ica:

Nije, dakle, pitanje šta je i kakva je bosanskohercegovačka kultura danas, ili posljednjih petnaestak godina - na to je teško odgovoriti, ako je uopće i moguće - nego kakav se mit o njoj stvara, kako je reprezentirana. Ako mitu prethodi sistem koji

3 „Stvarnost treba da bude zasnovana kao umno društvo, kao društvo slobodnih ljudi koji mogu sami razmišljati i kritizirati postojeće stanje. Osnovne tendencije kritičke emancipatorske nauke treba da budu zasnovane na ideji da tradicionalna teorija društva postane slobodna u stvarnosti, a ne da služi vladajućim vrijednostima.“ (Usp. Kečo-Isaković 2006: 143)

omogućava njegovu interpelaciju, onda je i naša kultura i čitateljska pozicija u njoj već solidno obilježena zbnunjućim tempom postsocijalističke tranzicije. (Avdagić 2006: 334)

U *Pogledu kroz savremenu kapiju* Zejčira Hasića kratka moderna „eksperimentalna prozna forma“ *Mudrac, priča i pričanje* osvještava tegobu posla kazivatelja priče i njegov trijumf kada smisli i ispriča priču koja onog koji je sluša izvede iz vremena i prostora u kojem živi i prenese u vrijeme i prostor o kojima se priča:

Jedan od slušača, uvjerivši se da mudrac neće pitati za drugog kojem je rekao da smišlja priču, a budući da je bio lahka strpljenja a jake radoznalosti, upita šta je s njim. Upitani odgovori da on još uvijek smišlja priču, da je mnoge priče smislio, ali da ga nijedna nije iz vremena i prostora smišljanja prenijela u vrijeme i prostor smišljene priče. (Hasić 2005: 8)

„Svi smo izašli iz Gogoljevog Šinjela“, slavna je izreka koja se pripisuje Dostojevskom, a podrazumijeva osobito značaj uloge čitatelja u tumačenju teksta. Još na početku svog *Šinjela* Nikolaj Vasiljevič Gogolj, pored imena junaka priče Akakija Akakijeviča, obraća se i čitatelju s pojašnjenjem da glasovni sklop imena titularnog savjetnika s hemoroidalnom bojom lica nije neobičan i namjerno tražen, dakle nije ime sa značenjem, već sklop okolnosti da mu se nikako nije moglo „nadjenuti drukčije ime“. Čitatelj je ravnopravan proizvođač teksta te Gogoljeve priče do samog njezina kraja, nije ismijan, ponižen (kao Akakije Akakijevič, koji je na svom izlizanom šinjelu osjetio koliko je „u čovjeku nečovječnosti“) i oskrnavljen pravom koje mu je prirodno dano, da nosi svoj zasluženi šinjel, pravo da sudjeluje/živi u priči. Gogoljev je *Šinjel* reinkarnacija čitatelja/mrtvaca i ukor strogosti onih koji su mu pokušali oduzeti njegov plašt; sve oživljava u suvremenom svijetu percepcije, i slova, i mrtvaci, i svatko zaslužuje da proživi svoju ulogu u besprijetkornoj igri života:

Znao je, istina, i to da će se Petrovič prihvatiti posla i za osamdeset rubalja? Polovinu bi još i mogao naći: nekako bi je ipak pronašao, pa možda čak i nešto više; ali gdje da uzme drugu polovinu? Međutim, čitalac najprije treba da sazna gdje bi se našla prva polovina? (...) Valja reći da je ova naša važna osoba već bila zašla u godine: bio je dobar suprug i uvaženi otac porodice. (...) Odjedared on osjeti kako ga je neko snažno dograbio

za jaku. Okrenuvši se, on spazi čovjeka omanjega rasta, u starom, pohabanom kaputu, i, užasnuvši se, prepoznade u njemu Akakija Akakijeviča. (...) „Baš mi tvoj šinjel treba! Nisi htio da se zauzmeš za moj, pa si me još i ispsovao – pa daj mi sada svoj!“ Jedna važna osoba zamalo da ne ispusti dušu. (Gogolj 2004: 228–247)

Čitatelj, kao pripadnik određene kulture, jedan je od sudionika kontekstualne mreže, dakle sva su djela **otvorena djela** u najboljem smislu toga pojma, s otvorenim mogućnostima dopisivanja, iščitavanja i dočitavanja:

Metafora za stvaranje iz metafore izražavanja pretvara se u metaforu performativnog zapisivanja, a diskurzivni kontekst zapisivanja teksta pripada mreži „mnogobrojnih pisanja“, izvedenih iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije i osporavanja. (Hačion 2001: 137)

Kratka priča književnika i novinara Andreja Nikolaidisa *Katedrala u Sijetlu* daje, kako sam autor kaže, odličnu definiciju odnosa pripovjedača i autora. Pripovijedajući u prvom licu narator kazuje o sestri Sari, koja zbog urođenog sljepila nije mogla, a željela je, gledati sahranu vlastite majke: „Opisivao sam joj crnine i smrknuta lica, i ona bi povremeno zaboravila na svoje sljepilo. To je odlična definicija odnosa pripovjedača i slušaoca, pomislio je.“ (Nikolaidis 2001: 117)

Marguerite Yourcenar u svom eseju *Borges ili videći čovjek (II)* pri analizi uloge čitatelja (*Pjer Menar, autor Don Kihota*) ističe da svaka velika knjiga projicira na svakog čitatelja „druge svjetlosti“ i „druge sjenke“, dok pod valjanim čitanjem podrazumijeva „ponovno komponiranje misli autora kojeg čitamo, i koje posredstvom oka prelazi s otisnute stranice u moždanu sivu masu, a onda, apsorbirana i adaptirana, postaje za svakoga od nas istovremeno i ista stvar i nešto sasvim drugo“ (Yourcenar 1996: 102). Pritom valja napomenuti da ‘nešto sasvim drugo’ ne podrazumijeva pod čitanjem destruiranje teksta, već strategije koje omogućavaju *alteriranje* teksta kod čitatelja, dijalog pisca i čitatelja i dijalog pisca s prethodnom književnošću. I slušatelj/čitatelji, smatra književna kritičarka Alma Denić-Grabić (2003: 118–124), imaju *nesvjesno znanje temeljnih odlika priče* kada ju slušaju/čitaju.

Priča, zapravo, kao samolegitimizirajuća i samorefleksivna forma ima svoje intuitivno znanje koje korespondira sa čitateljem/icom na takav način što mu/joj se to znanje otkriva zavisno od toga da li je korespodencija bila uspješna, da li se uspostavio odnos s D/drugim priče. Drugo priče omogućava da, ako se uklone predrasude, totalitarno uspostavljeni sistemi i „ključevi“ za razumijevanje/interpretiranje, ostvari se uspješan dijalog kao temelj ljudske komunikacije/odnosa. Najbolji način da se iskaz/igra legitimizira jeste postavljanje u dijalog, što je jedan od bitnih momenata u razgovoru o postmodernističkoj teoriji književnosti. (Denić-Grabić 2003: 124)

Pjesnik Mirzet Ibrišimović, dobitnik prve nagrade za najbolji prozni rukopis u 2008. u okviru književne manifestacije „Zija Dizdarević“, smatra da se tema mora kondenzirati, a da se ne izgubi na sveobuhvatnosti ideje. Pod *kondenzacijom teme* dakle podrazumijeva napor potreban da kvantitativan razmjer rada ne osjeti negativne kvalitativne promjene, zadrži *sveobuhvatnost ideje* jer, u zavisnosti od veličine konstrukcije svaki detalj, svaki *stilski postupak*, posjeduje *različitu moć* i na njega dolazi drugačije opterećenje. Kada je u pitanju stilistička interpretacija prava, blagodat su priče Alije Isakovića. Figura kumulacije, gomilanje pojedinosti koje opterećuju tekst na način koji bi formalisti opisali kao *otežalu formu*, nesvakidašnja ritmizacija i iznevjereno iščekivanje samo su neki od postupaka virtuozna Isakovića. Izostavljanje didaskalija čini dijaloge Alije Isakovića izrazito dramskim, što s gledišta stilistike teksta podrazumijeva uvođenje dramskih postupaka u prozni tekst:

„Ne dopadaju mi se više ovi dobri ljudi, Slav.“

„Znam, Hem.“

„Znaš li zgodan način da ih se otarasimo, Slav?“

„Ne znam, Hem.“

„Mogao bi znati, Slav. Oni su tvoji zemljaci.“

„Znam, Hem. Ali još sasvim učtivo piju vino koje si im naručio.“

„Upotrijebi jedan od tih načina. Ljudi su prijatni i ne bih želio da se uvrijede. Molim te. Molim te.“

„Dopao si im se, Hem.“

„Oh“, reče. (Isaković 1995: 306)

Filmski dinamična slikovnost, stilska odlika Alije Isakovića koju je prepoznao Enes Duraković, također je bitna karakteristika žanra kratke priče, a nalazimo je u sintezi s čimbenikom osvješćenja u kratkim pričama Darija Džamonje. Za razliku od Isakovićeve specifičnog kadriranja, „gdje putanja pogleda lika odgovara kretanju kamere i njenim opažanjima“, gdje su ljudi svedeni na „dijelove tijela, *obezličeni* i predstavljeni samo jednom karakterističnom pojedinošću“, u Džamonjinu *kadriranju* priče *Ako ti jave da sam pao* riječ „rez“ secira misli, akumulira osjećaje, zrcali dijalog, dakle *osvještava* i čini življom ionako intezivnu priču (Katnić-Bakaršić 2002: 26):

Taj znoj što probija pore, ti dugovrati palčevi kao glave kornjača u augustu, najednom taj otužan i osramoćen palac s kožnim ogrljkom (...), te zgužvane novčanice i slinave maramice i prljavičasti češljevi, te pijačne torbe (...) („Taj čovjek“) (Isaković 1995: 300)

Čuješ ga kako govori tiho:

„Neću, neću, neću...“ ali ti nastavi svoj posao. Ne odnosi se to na tebe. I, nadalje, zapamti, stvari koje će se dešavati, razgovori koje ćeš slušati, ne tiču se tebe. Tvoje je da snimaš. Ti si van toga.

„Pusti tu mačku sad... obuci priglavlke, prehladićeš se...“ (...)

„Tata, neću u školu.“

„Ne budali, frajko! Daj da te počešljam. Bićeš prvi laf u razredu. Eto te k'o pišta! Ma, nema da fali...“ priča tata i ne slušajući šta ga on pita:

„Može li baka s nama u školu?“

Rez! („Ako ti jave da sam pao“) (Džamonja 2003: 154)

Kratka priča nije isto što i pripovijetka, ali je „(...) tijesno povezana s anegdotom, svakodnevnom pričom, autobiografskom crticom, dnevničkom bilješkom, esejom, basnom, parabolom, novinskom pričom, pismom, pjesmom u prozi, edukativnom dječjom pričom, čak s leksikografskom natuknicom ili znanstvenom glosom“ (Bačić 2006: 176).

Floberolog Julian Barnes pak kritizira ulogu samih književnih kritičara, nalazeći da bi mnogi kritičari voljeli biti diktatori književnosti, regulirati prošlost i određivati tiho i autoritativno budući razvoj umjetnosti. Tako Barnes u svojoj ironijskoj ‘igri’ kazuje o žanru kratke priče kao *točci za kraj* (Barnes 2008: 101).

Književna kritičarka Katja Kobolt paralelno upotrebljava termine kratka priča/ priča/pripovijetka u svom znanstvenom radu o pričama spisateljice Alme Lazarevske:

Da bismo došli na trag ratnog iskustva, kako je ono inscenirano u kratkim pričama Alme Lazarevske (...) naredne tri priče Alme Lazarevske nagovještavaju izvjesni međuprostor u okviru kojega ljudsko djelovanje, ma koliko besmisleno, može da proizvede barem malo nade i smisla. I u pripovijesti "Žeđ na broju devet" ponavlja se postupak zgušnjavanja motiva. Motivski splet ovih priča sastoji se iz (naknadno doživljenog) iskustva žeđi (...) Vremenska struktura pripovijetke... (Kobolt 2006: 297 i 307)

Aktualna bosansko-hercegovačka pripovjedna produkcija ima obrise jednog literarnog modela koji slijedi određene poetičke stavove postmoderne, *dezintegrirajući pri tome naraciju*, klasično postavljenu priču i pričanje. Dominantno obilježje takvog modela jest ironičan stav spram danog literarnog konteksta i spram same **stvarnosti**. Ironičnim stavom priče kao oblika uspostavljanja su/odnosa spram stvarnosti otkrivaju se njezine svjesne i nesvjesne namjere kojima postaje samolegitimna podrivajuća priča/povijest s margine ili, po riječima Alme Denić-Grabić (2005: 68), apokrifna „povijest odozdo“. Jasno je da su institucije moći bitni suautori/ce fatuma priče, s obzirom na to da donose „preskripcije interpretacije, recepcije, produkcije odnosno proizvodnju značenja“, ali moguće je da se priče „uopće ne završavaju“ (Denić-Grabić 2005: 68). Male priče imaju kritičku funkciju i predstavljaju svojevrsno *oružje* suprotstavljanja svakom obliku vladajuće metanarativnosti.

Navest ću neke od dosadašnjih *pokušaja definiranja kratke priče*:

(...) priča je, najčešće, igra, poput partije šaha, sa uspješnim otvaranjem i još uspješnijom završnicom. Partija šaha najbližnja onoj u Bergmanovom filmu *Sedmi pečat*. Igra na život i smrt. (Osti 2001: 7)

Kratka mi je priča najdraža. Vjerujem da je ona u istinskom smislu te riječi moderna, to znači sadašnja, intenzivna, stroga. Ona ne podnosi niti najneznatniju nemarnost, i ona mi ostaje najmilijom proznom formom, jer se također najmanje da šablonizirati. (Džajić 2001: 5)

Kratka priča je odziv na unutarnje stanje savremenog čitatelja jer „omogućava istraživanje tankočutnije građe, do toga da pruža upravo ono što samo čitateljstvo traži, a to je prema riječima Cynthije Ozick, stanovito kratkoročno zadovoljenje ljudske psihe“. (Suško 1993: 6)

Ispitivanja dominantnih činitelja kratke priče pokazuju da suvremena kratka priča dekonstruira vlastitu slojevitost, da je struktura – obrazac statičnija i kompleksnija. Naglasak je na minimaliziranju radnje i likova, intenziviranju procesa pisanja – stvaranja te propitivanju vlastita modusa pripovijedanja. Uočavaju se pomaci glede senzibiliteta i tehnike koji su s početka dvadesetog stoljeća utjecali na roman:

(...) ograničenje i stavljanje točke gledišta u prednji plan; naglasak na predočavanju senzacije i nutarnjeg iskustva; brisanje ili preobrazba nekoliko elemenata tradicionalne radnje, primjerice, brisanje očekivanih elemenata što dovodi do „eliptične“ radnje“. (Suško 1993: 9)

Književni kritičar Željko Grahovac smatra da je tajna sažetosti i „lapidarnosti literarne forme i literarnog iskaza“ upravo u „inkorporiranju cjelokupnosti, u sažimanju i izricanju onog „sve“, bilo koje stvari, bilo kojeg bića...“ (Grahovac 1997: 89) Književna kritičarka Tatjana Rosić u svom ogledu *Posthumanistički narativi u savremenoj srpskoj priči*, ističe da suvremena srpska priča nastaje kao jedan od brojnih „hibridnih kulturoloških fenomena tranzicijsko-globalističke umjetničke scene“. (Rosić 2006: 14 i 121)

Međutim, kako ističe Rosić, paradoksalna nada svakog autora kratke priče jest da će upravo njegove priče, uzimajući u obzir i njihov nesumljivo rizičan status u odnosu na uobičajeno shvaćanje recepcije umjetničkog djela, poboljšati znatno uništene estetske komunikacije u doba tehnološke koncentracije moći. Suvremena medijska kultura itekako doprinosi učvršćivanju nametnutog sustava poremećenih vrijednosti kao vida tranzicijskih popratnih pojava, „prazni subjekt“ se kao *ekran* puni najraznovrsnijim sadržajima, zlo se počinje shvaćati najprije kao normalno, a potom kao dobro. Jedina je nada olovka, „oružje“ budućnosti iz *Treće svjetske priče* Milenka Stojičića (2005: 88–91), u kojoj je pisac jadnik koji se drži za olovku kao za slamku spasa, a kad mu napokon priča osvane „pisca zasvrbi vrat“ jer „to je kukuriknuo preklan pijetao“.⁴

⁴ Treća nagrada na natječaju *književno-kulturne manifestacije Susreti Zija Dizdarević* za 2005. godinu pripala je Milenku Stojičiću. Pogl. *Život*, Sarajevo, 2005: 88–91.

2. Komparativni pogled: bosansko-hercegovačka kratka priča tranzicijskog doba i dramski tekst

Proizvođač teksta odnosno čitatelj ili tekstualni skriptor, postoji samo u vremenu teksta i njegova čitanja. Neke od sličnosti kratke priče i dramskog teksta prije svega su što je primarno glagolsko vrijeme u dramskim tekstovima *prezent*, ali „to, dakako, ne znači da je prezent jedino glagolsko vrijeme u dramskim tekstovima“ (Pfister 1998: 386). Uključivanje čitatelja u proces stvaranja postignuto je i čuvenom brechtovskom *metodom osvješćenja*, kojom se razbija stupanj *narativne* i *kazališne iluzije* jer se stvara takav odnos između čitatelja i recipijenta, odnosno u drami glumca i publike, koji *priziva aktivno sudjelovanje*.⁵

Teorijske refleksije Bertolta Brechta kada je u pitanju *narativna* (dramski/pripovjedački tekst) i *kazališna* (dramska izvedba) *iluzija* kazuju o suprotnosti identifikacije i distance kao odnosu između realne osobe, odnosno junaka (u priči) i fiktivnog lika. Recimo priča *S poštovanjem* Darija Džamonje počinje/završava obraćanjem autora čitatelju, što je tipičan primjer odnosa osvješćivanja, odnosno razbijanja *narativne iluzije*:

Ja ne znam ko ste vi da o tome uopšte sudite i zašto vam ja sve ovo govorim (Pazite dobro! Govorim – ne pravdam se!), ali, ako baš hoćete – u pravu ste! (...)

Tako bi bilo i ostalo da nedavno nisam saznao da taj isti Zvonar, taj šibicar, taj lopov, podvođač, taj „talog društva“, „ljudski šljam“ (kako ga sve još ne nazivate!) u ovom trenutku, dok vam ovo pišem, robija negdje, da nikad u životu nije radio za SUP, da je to bila jedna teška laž kojom je sebe skinuo sa pijadestala mog obožavanja. A vi mi sad zamjerate što „nikada nisam imao poštovanja prema svom ocu“, jer, eto: poistovjećujem svog oca i Zvonara i u mom sjećanju oni zauzimaju isto mjesto. S poštovanjem... (Džamonja 2003: 102 i 105)

Skicu/sliku nekomunikacije (kao kod Alme Lazarevske u *Biljkama*) nalazimo i u nešto kraćoj kratkoj priči *Dnevnim dijalozima* Lamije Begagić, koja obiluje eliptičnim rečenicama, apsurdističkim situacijama i razgolićenom poentom

5 U priči *Bez naslova* Karima Zaimovića autor postavlja čitatelju pitanje „Što se zbilja dogodilo?“, a kao dio odgovora koji inicira čitateljevo razmišljanje kaže da ostaju „brojne pretpostavke“ (Zaimović 2005: 135).

otvorenog kraja drame porođene suvremenim žanrom priče, veoma kratke priče kao što je sam život:

(...) Zaspemo umorni od samih sebe. Ujutro se budimo i kao programirani nastavljamo tačno gdje smo stali. Ili:

(...) Ustajemo i idemo po kafu. Pijemo je u tišini. Pijemo je dugo. Ili:

(...) Ključ mog neuspjeha u komunikaciji je taj što sam Dadi uvijek žensko, Eni uvijek odrasla, direktorici uvijek podređena.

Dvoumim se između pivnice i parka. Odlazim u park. U pivnici bih bila gost. (Begagić 2005: 337-338)

Koncept *otvorenog kraja* koji nalazimo u kratkim pričama prisutan je i u modernoj drami, naprimjer u dramama Samuela Becketta, gdje su nezamislivi bilo kakvo razrješenje ili bilo kakav svršetak, već jedino neko ciklički repetitivno vraćanje na početak. Navest ću neke od priča s *otvorenim krajem*: *Stranac* (Enes Emkić), *Proba* (Irfan Horozović), *Razgovor pod zemljom* (Asmir Kujović), *Miš* (Dubravko Brigić), *Bakunjinovi posljednji dani* (Alma Lazarevska), *Ikarus* (Ferida Duraković), *Ubistvo Trockog* (Tvrтко Kulenović), *Jure Tutkum* (Miljenko Buhać), *Moja prva fotografija* (Zilhad Ključanin), *Pepeo knjiga* (Senad Duran), *Tramvaj zvani jeza* (Josip Mlakić), *Ja, poštar, jedan dan* (Admiral Mahić) i mnoge druge. Kada je riječ o kratkoj priči s *otvorenim krajem*, može se reći da se takve priče nikad ne završavaju jer su recipijenti na osnovi implicitnih vrijednosnih signala određene priče potaknuti na kritiku sustava koji je dilemu izazvao. Odustajanjem od razrješavanja može se takvo odstupanje, kao u Brechta, nametnuti kao problem i samoj publici. Dileme koje iniciraju uključivanje recipijenata narativnog/dramskog teksta kao izvanknjiževnu refleksiju najvažniji su zadatak autora – stvaranje drame u *otvorenom stvaralačkom krugu* autor – čitatelj kao procesu „istinske drame“:

Po svojoj prirodi istinska je drama beskrajna. To je trajna unutrašnja borba bez odluke. U trenutku kad odluka padne, drama se prekida. (...) Život poznaje samo stalnu borbu ili se pak okončava. Idealna drama, koju bih ja htio napisati, bila bi bez rješenja i bez svršetka. (Pfister 1998: 156)

Za razliku od *otvorenog kraja* priče/dramskog teksta, *otvorena forma* priče, s gledišta se strukturalne otvorenosti, kao i *otvorena forma* drame, sastoji u tome da se priča više ne prezentira kao zatvorena, hijerarhijska cjelina, nego kao ukupnost pojedinih sekvenca koje su između sebe relativno neovisne i

izolirane. Pojedine se sekvence minimalno (samo punktualno prožimanjem radnje ili događanja) ili uopće međusobno više ne povezuju. Strukturalna otvorenost kratke priče (drame) upućuje na *prekidanje linearne konačnosti* tijekom radnje i njezino kompenziranje drugačijim načelima građenja kao što su ciklično, repetitivno ili kontrastivno. Kratke priče s *otvorenom formom* karakterizira individualistička koncepcija likova, pri čemu područje svijesti pred nesvjesnim i tjelesnim dospijeva u drugi plan. Priče *otvorene forme*, kao i drame *otvorene forme* kada je u pitanju jezično oblikovanje, karakterizira sintaktička obilježena dominacijom paratakse, a leksički dominacijom konkretnih imenica. Posebno je u vezi s *otvorenom formom* priče (drame) potrebno naglasiti jezično ponašanje likova koje odražava njihove poteškoće da verbalno artikuliraju svoje osjećaje te da ih predoče sebi i drugima. Većinu kratkih priča (drama) *otvorene forme* karakterizira poremećena komunikacija među likovima, tako da se njihove replike jedva nadovezuju jedna na drugu ili dolaze s oklijevanjem nalik na retardaciju. Replike su sintaktički i logički izlomljene i završavaju u nijemoj nedokučivosti druge/og sudionika u komunikaciji. Takva je recimo priča Faruka Šehića *Od sumraka do zore*:

-Duša je ratni profiter! – derao se Sudo.

-Govno od čovjeka.

-Svemir nas motri – rekao je Ani. (Šehić 2004: 54)

Da bismo bolje razumjeli strukturalnu otvorenost kratke priče i njezino uspoređivanje s *otvorenom formom* dramskog teksta, navest ću jedan od brojnih primjera koji predstavlja navedene elemente takvog tipa forme s naglaskom na individualističkoj koncepciji likova i njihovoj *poremećenoj komunikaciji*:

Počelo se smrkavati. Po obližnjim neboderima zatrepataše svjetla. Krajičkom oka vidio sam ljude – usamljene, sitne tačkice u sumraku. Šetali su između izgorenih olupina automobila. Odozgo, iz naše perspektive, izgledalo je kao da gmižu. Skrenuo sam brzo pogled nazad na antenu, i čvrsto se uhvatio rukom za nju.

-Gotovo je – tiho rekoh. – Završilo se. Čovječe, možeš li vjerovati? Nije odgovorio. Radio je i dalje. (Čejović 1999: 264)

Rečenica „Radio je i dalje“ predstavlja ‘završetak’ priče *Gotovo je, možeš li vjerovati* Marka Čejovića, što upućuje i na *otvoreni kraj* – dakle odustajanje od razrješenja i nametanje problema recipijentima u priči, odnosno publici pri dramskoj izvedbi. Nepostojanje odgovora i boravak u zasebnom svijetu

majstora za antene samo je jedan od oblika sumraka moderne nekomunikacije, gdje su ljudi „sitne točkice“ predstojeće tame. Nasuprot *otvorenoj formi*, u dramskim je tekstovima zastupljen i *model zatvorene forme*, što podrazumijeva *linearan tip naracije*. Takav dakle linearan tip naracije implicira jednostruki, prema cilju usmjeren, tok radnje i kraće ga forme više zadržavaju. Koncentrirana ekonomičnost i apstraktnost prostorne i vremenske strukture naglašene su kao i dominacija prikaza procesa u svijesti nauštrb fizičke akcije. Jaka dematerijalizacija pomicanja vanjskih događaja u *narativno* posredovanu *prikrivenu radnju* s ciljem da cjelina dobije prednost pred pojedinošću dovodi konkretne vanjske okolnosti sukoba pred općenitošću ideje u drugi plan, što dovodi do pounutrašnjenja prikazivanja. Junak je priče/dramskog teksta hipersenzibilan pojedinac čija egzistencijalna promišljanja obiluju osjećajima usamljenosti, dezorijentiranosti i apsurdna. Idealan tip *zatvorene forme* oblikuje posve zatvorenu priču s početkom bez ikakvih pretpostavki i s definitivnim svršetkom. Aristotelovski uvjeti jedinstva i cjeline upućuju na jedinstvo fabule koja se sastoji od jedne jedine sekvence, odnosno kod povezivanja sekvenca nedvosmisleno dominira *glavna radnja*.

Kratka priča Damira Karakaša *Devet* tragikomičnim notama kazuje o igraču oboljelom od depresije koji igra nogomet isključivo na nagovor svog oca. Naime, depresivni Mike Križopoljac, nekada slavni igrač, sada treba zaraditi materi za proteze (naletjela na kosilicu dok je bila upaljena) i sestri za drugo oko (u jedno ju je Mike slučajno upucao). Autor priče *Devet* latentnom je psihozom glavnog junaka koji je uvjeren da donosi nesreću ostvario pounutrašnjenje promišljanja/prikazivanja (ako bi se tekst dramatisirao), dok su pobuđujući trenutci i porast napetosti ublaženi komikom koja i tragični trenutak, trenutak posljednje napetosti, preokret i neminovnu katastrofu čini istodobno i komičnijom i tragičnijom. Priča je ironično prožeta sumnjom u Božju pravdu, a bojama apsurdna obilježen je i kraj priče:

Mike drugi put loptu dobi na krilu. Bez okolišanja, zavrnu pred gol. Lopta fijuknu u kukuruz. (...) U teren uleti krava. Zabaci se zadnjom stranom i razjareno potrči za glavnim sucem. (...) Na rasklimanom ležaju, presvučenom crvenom nategnutom tkaninom, leži ispružen Mike. (...) Mitar se zamisli. Pogleda prema Miki. Pljunu. Poliza hrbat cigarete. Stavi je u usta. Iz džepa zamišljeno izvuče upaljač. Lagano ga prinese cigareti. Kresnu. „Druže Mit...“ BUUUM! Kroz prozor sunu plava vatra i sva trojica odletješe u zrak. (Karakaš 2001: 139–142)

Autorski signal vrednovanja *imena sa značenjem* vrlo je jasan i eksplicitan signal vrednovanja, primjenjivan još u antičkoj komediji, a označava orijentaciju neke perspektive lika. Priča *Poštar* Fuada Kovača po ambijentu u kojem se 'radnja' odvija, Šućrinom prodavaonici u kojoj ima bujruma do akšama i gdje se Borčani osjećaju kao kod kuće i specifičnim rječnikom junaka koji čekaju poštara Miloša, korespondira s pričom *U bosanskoj kafani* Zije Dizdarevića. Karakteri se Borčana nižu jedan za drugim kao nepregledna lepeza dok se čitatelj neprekidno pita kada će doći poštar, čiji je dolazak najavljen provirivanjem brđana kroz prozor Šućrine prodavaonice na početku priče. Dramskom tehnikom *iznevjerivanja iščekivanja* poštara, što je potencirano samim nazivom priče, ostvarena je latentna napetost koja zadržava čitateljevu pozornost sve do konačnog dolaska poštara na kraju priče:

Svi bi se rano okupili i čekali. Onako ovlaš, poneko bi provirio kroz prozor Šućrine prodavnice da vidi ide li Miloš niz Turkeš. (...) U prodavnici kod Šućre svi bi zajedno imali akciju prikupljanja drva i loženja vatre u staroj peći – „kraljici“, u koju se drva turaju odozgo. I kad bi zadimilo iz Šućrine prodavnice oni bliži počeli bi polahko dolaziti. To im je bio najbolji znak da je Šućro otvorio i da imaju gdje doći. Da im tu ima bujruma do akšama. Ma, eto, da im je kao kod kuće“.⁶

Kratke priče Zlatka Topčića (1999: 59) *Garib* i *Hasanaginica*, svojim nazivima kao autorski signali vrednovanja predstavljaju jasne upute recipijentu kako da pojedinačne perspektive lika integrira i u intendiranu perspektivu recepcije. Naime, naziv prve od dviju malih priča (*Garib*), diskreditira perspektivna shvaćanja sina jedinca kao sinonima roditeljskog ponosa i nade i dovodi do konstruiranja takve perspektive recepcije iz koje se Topčićeva perspektiva lika (vješto vođena) pretpostavlja deformiranom. *Hasanaginica*, priča koja u svom naslovu pretpostavlja simbol balkanske potlačenosti s jedne i *prave žene* s druge strane, suprotstavljanjem kontrastnih perspektiva, nazivom priče označava orijentaciju perspektivnog podržavanja *norme*. Perspektiva lika Hasanaginice omogućava recipijentu da iskaz lika ocijeni kao perspektivno adekvatan i upravo zbog toga on ima afirmativni aspekt jer dovodi do osvješćenja čitatelja u smislu nužnog korigiranja iskaza lika u konstituciji intendirane perspektive. Lik je Hasanaginice autorov fokus jer stoji funkcionalno u vezi s autorovim stavom kao sredstvo iskazivanja njegova mišljenja. Iznošenje općeprivaćenih shvaćanja kao *istina* koje još nisu postale problematične u

nekom društvu/razdoblju, Topčić zorno naglašava kao *alegorijske moralitete/mentalitete* društva mušskog, gdje likovi, nositelji tereta Drugosti, tumače sebe i svoja djela u smislu intendiranog vrednovanja, razvijajući pritom i *vlastitu imanentnu perspektivu odupiranja*:

Otkako je majka, još je više postala žena i još je više postala dijete. Sada osim svoje majke ima još jednu koju mora tako zvati. Teško joj je prevaliti preko usta onoj koja je nije rodila: “Evo, majko“, ili: „Eno, majko“. Ali, mora, takav je adet, u njegovu je kuću došla, pa ako hoće njega, mora i sve njegovo. Uz muža dobila je još jednog babu. Adet je takav, i o tome zboru nema. Sada je i majka, i žena, i dijete, i sve to odjednom više nego jučer. (Topčić 1999: 59)

Komparirajući ‘imena sa značenjem’ dramskih tekstova/kratkih priča s društvenom ideologijom, zaključujemo da upravo ideologije izvlače pojedina značenja iz *igre označitelja* i daju im *povlašteni položaj*, ovisno o tome koji su pojmovi važni za dano društvo: sloboda, porodica, vlast, nezavisnost... Razmatrajući bosansko-hercegovačku pripovijetku u tranziciji, Anisa Avdagić primjećuje da pripovijetka u posljednjih dvadeset godina nije odustala od tradicijskih posebnosti i ideje doma, ali je u okviru drugačije narativne politike revalorizirala njezin radikalni potencijal. Nadalje, Avdagićeva primjećuje da je pripovijetka zastupala ideju doma kao osjećaj tuge zbog prisilnog gubitka osjećaja pripadnosti ili nostalgичnog osjećaja solidarnosti, a sve s ciljem realizacije nove *hibridne mape življivosti*. Ponekad se na takva značenja gleda kao na porijeklo svih ostalih značenja, što je također jedna od funkcija ideologije, da „oprirodi“ društvenu zbilju *tehnikom* ‘tržišnog’ poimanja jezika, usko povezanog s tranzicijskim procesima.

Snaga ideologije modernog klasnog društva s muškom prevlašću ovisi o ustaljenim znakovima (Bog, red, vlasništvo, država) i nastoji upravljati *igramama označitelja* dajući im *povlašteni položaj*, tako da je „književnost sa semiotičkim potencijalom na području jezika analogna revoluciji u političkom životu“ (Eagleton 1987: 202). *Kriza muškosti* nije nova pojava, ona je započela zauzimanjem žena i homoseksualaca za jačanje vlastitih pozicija, a te pozicije balkanska kultura, znatno zaostala u odnosu na zapadnu ‘novonastalu kulturu’, želi uzdrmati ili, možda, ojačati. Mašina za proizvodnje i kontrolu diskursa pokrenuta je mehanizmima za zaštitu ljudskih prava, a koja je maskirano lice

novog poretka isključenja, tako da se taj „stari/novi posredujući univerzalizam ubrzano zahuktava u svom poslu selekcije, klasifikacije, fragmentiranja, podjele i odbacivanja“.⁷

Interpretacija praznina koje Zlatko Topčić znalački ostavlja kao odsutnost neke jasno implicirane perspektive recepcije djeluje kao izazov senzibilitetu čitatelja i njegovoj kritičkoj sposobnosti. Takav izazov ostaje sasvim otvoren prema višeznačnosti perspektiva ili zasnivanju autorski latentne perspektive recepcije. Problematiziranjem normi shvaćanja koje su postale upitne, recipientu se na neizravno majeutički način pruža mogućnost da shvati relativnost perspektive svih društveno pretpostavljenih normi vrednovanja te potvrdi ili opovrgne ‘epitet’ infantilnosti Balkanaca:

Zapad zasniva svoj razvoj na pojmu društva, dok Drugi ostaje u stanju zajednice, tako da se tu logično diferenciraju dvije vrste znanosti: sociologija, koja se bavi „građanskim društvom“ i argumentira da se zapadnjački individuum mogao konstituirati samo kroz povijesni proces odvajanja od tradicije, i etnologija koja se bavi primitivnim društvima, koja i dalje moraju vući svoje srodničke principe za sobom.⁸

Moglo bi se reći da je motiv reinkarnacije jedan od omiljenih motiva Zlatka Topčića, i u pričama i u dramama. Priče *Metamorfoze* i *Almasa* djeluju poput ogledala jedna spram druge, s drugačijim imenima likova, a skoro identičnom radnjom, dok je *kraj tih priča* prisutan i u poetskoj drami *Refugees/Bijele golubice*. Autor kao da tim pričama/dramom sugerira da je metamorfoza (žaba/golubica) jedini način čovjekova spašavanja iz atmosfere očaja i nerazumijevanja u svijetu u kojem živimo:

Otkako je Orhideja došla u selo, sve se preokrenulo i ispunilo čudima da siroti brđani više nisu znali da li su ljudi ili konji ili trava; ili su ništa, vazduh. (...)

Otkako je Almasa došla u selo, sve se preokrenulo i ispunilo čudima da siroti brđani više nisu znali da li su ljudi ili konji ili trava, ili su ništa, zrak. („Almasa“)

7 Citat prema Nirman Moranjak-Bamburać: *Političke i epistemologijske implikacije postkolonijalne teorije*. Dostupno na <http://www.idoconline.info/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&Element>. Istaknula L. S. G.

8 Citat prema Nirman Moranjak-Bamburać: *Političke i epistemologijske implikacije postkolonijalne teorije*. Dostupno na <http://www.idoconline.info/digitalarchive/public/index.cfm?fuseaction=serve&Element>. Istaknula L. S. G.

Kada su ušli u sirotinjsku kuću, kada su smogli snage da uđu, u njoj nisu našli nikog osim jedne žabe koja ih je, sa stola, na ivici, gledala staklenim očima u kojima više nije bilo ni trunke ljudskog. (Topčić 1999: 90 i 97)

PEHLIVAN: Šta na kraju krajeva bi s njima? O tom, grešan ni ja puno ne znam. Adem ode, kažu u Bosnu, i tamo uđe u onaj Asimov zimski san. Almasa poživi, iza njega, još mjesec ili dva: niko više nije znao koliko je dugo nisu vidjeli s Almom u krilu. Ali, kada su, pijani, smogli snage da uđu, u njoj nisu našli nikog osim ove golubice koja ih je sa stola, na ivici, gledala staklenim očima u kojima više nije bilo ni trunke ljudskog. (Pehlivan se pokloni i u publiku ispusti jednog bijelog goluba. Ko ga uhvati, njegov je! Zatim dolazi kraj.) (Topčić 2000: 798)

Metamorfoza kao izlaz iz humanističke tame svojevrsan je Topčićev „duhovni etimon“, odnosno motiv kao zajednički nazivnik svih elemenata njegove/ih priče/a. Naime, po mišljenju Stuarta Sima u mnogim pogledima mi/čovječanstvo doista živimo u posthumanističkom svijetu, u kojem se humanistički ideali više ne mogu prihvaćati na nekritičan način jer, ponekad, „kao što znamo, ti ideali mogu imati neželjene nuspojave, kao što su naprimjer marginalizacija žena ili eksploatacija nezapadnjačkih rasa“ (Sim 2001: 59).

Zaključak

Uloga se angažiranog intelektualca u procesu tranzicije neke zemlje preobražava, a cilj njegove kritike jest borba protiv brojnih oblika moći koji ugrožavaju slobodu osobe, odnosno *humanizacija* uspostavljenog političkog poretka. Književnost pokušava iznaći vlastite *načine preživljavanja*. Priča se mora oduprijeti pretpostavljanom jeziku prijelaznog razdoblja kao *simboličkom autoritetu* i pri tome izbjeći proces autokoloniziranja.

Putovi razvitka procesa mijene dominantnih/podređenih oblika i žanrova ili, pak, njihove metamorfoze u novi žanr koji je u bosansko-hercegovačkoj književnosti tranzicijskog doba rezultirao žanrom kratke priče, posljedica su suodnosa samog književnog sustava i ostalih povijesnih nizova. Kratka priča pronašla je svoj način pridobivanja bosansko-hercegovačkog tranzicijskog *tržišta recipijenata* iako razvoj umjetnosti uopće, dakle i književnih žanrova, djelomice usporavaju i književni kritičari, i to jednako onoliko svojom šut-

njom koliko i pritajenim diktatorskim odnosom potpomognutim vladajućim komunikacijskim kanalima.

Devedesete godine prošlog stoljeća obilježene su prilagođavanjem pojava oblika kratke priče tehnikama i iskaznim modusima suvremenih medija poput televizije, filma, videa i slično. Tretiranje književnosti kao robe, kao posljedice 'modernizacije umova', uvjetuje nastanak izrazito komunikativnog teksta (transmedijski postupci). Prilagođavanje žanra kratke priče zahtjevima tržišta/recipijentata podrazumijeva i transmedijske postupke vidljive u svakom tekstu u obliku deformiranih citata, citatnih aluzija i rekontekstualizacije motiva preuzetih iz drugih izvora.

Kratka priča najkonkretnije, od postanka književnosti do danas, prikazuje odvajanje djela od stvaratelja i samostalno življenje tvorevine koja sama sebe definira prirodnom i živom, upozoravajući čak i autora na oproštaj stvaratelja i teksta poput oproštaja koji nastaje rođenjem čovjeka. Uloga čitatelja veoma je bitna kod pokušaja definiranja kratke priče. Čitalelj, kao pripadnik određene kulture, jedan je od sudionika kontekstualne mreže, pa su sva djela *otvorena djela* u najboljem smislu toga pojma, s otvorenim mogućnostima dopisivanja, iščitavanja i dočitavanja. Ispitivanja dominantnih čimbenika kratke priče pokazuju da suvremena kratka priča dekonstruira vlastitu slojevitost, da je struktura – obrazac statičnija i složenija. Naglasak je na minimaliziranju radnje i likova, na intenziviranju procesa pisanja – stvaranja te propitivanju vlastita modusa pripovijedanja. Uključivanje čitatelja u proces stvaranja postignuto je i čuvenom brechtovskom *metodom osvješćenja*, kojom se razbija stupanj *narativne* i *kazališne iluzije* jer se stvara takav odnos između čitatelja i recipijenta, odnosno u drami glumca i publike, koji *priziva aktivno sudjelovanje*. Koncept *otvorenog kraja* koji nalazimo u kratkim pričama prisutan je i u modernoj drami, naprimjer u dramama Samuela Becketta, gdje su nezamislivi bilo kakvo razrješenje ili bilo kakav svršetak, već jedino neko ciklički repetitivno vraćanje na početak.

Za razliku od *otvorenog kraja* priče/dramskog teksta, *otvorena forma* priče, s gledišta se strukturalne otvorenosti, kao i *otvorena forma* drame, sastoji u tome da se priča više ne prezentira kao zatvorena, hijerarhijska cjelina, nego kao ukupnost pojedinih sekvenca koje su među sobom relativno neovisne i izolirane. Pojedine se sekvence minimalno (samo punktalno prožimanjem radnje ili događanja) ili uopće međusobno više ne povezuju. Strukturalna otvorenost kratke priče (drame) upućuje na *prekidanje linearne konačnosti* tokova radnje i njezino kompenziranje drugačijim načelima građenja kao što su ciklično, repetitivno ili kontrastivno. Kratke priče s *otvorenom formom*

karakterizira individualistička koncepcija likova, pri čemu područje svijesti pred nesvjesnim i tjelesnim dospijeva u drugi plan. Priče *otvorene forme*, kao i drame *otvorene forme*, kada je u pitanju jezično oblikovanje, karakterizira sintaktička obilježenost dominacijom paratakse, a leksički dominacijom konkretnih imenica. Posebno je u vezi s *otvorenom formom* priče (drame) potrebno naglasiti jezično ponašanje likova koje odražava njihove poteškoće da verbalno artikuliraju svoje osjećaje te da ih predoče sebi i drugima. Većinu kratkih priča (drama) *otvorene forme* karakterizira poremećena komunikacija među likovima, tako da se njihove replike jedva nadovezuju jedna na drugu ili dolaze s oklijevanjem nalik na retardaciju. Replike su sintaktički i logički izlomljene i završavaju u nijemoj nedokučivosti druge/og sudionika u komunikaciji. Takva je recimo priča Faruka Šehića (Šehić 2008: 133–138) *Od sumraka do zore*.

Kratke priče Zlatka Topčića *Garib* i *Hasanagica* svojim nazivima kao autorski signali *vrednovanja* predstavljaju jasne upute recipijentu kako da pojedinačne perspektive lika integrira i u intendiranu perspektivu recepcije. Lik Hasanaginice autorov je fokus jer stoji funkcionalno u vezi s autorovim stavom kao sredstvo iskazivanja njegova mišljenja. Iznošenje općeprivačenih shvaćanja kao *istina* koje još nisu postale problematične u nekom društvu/razdoblju Topčić zorno naglašava kao *alegorijske moralitete/mentalitete društva muškog*, gdje likovi, nositelji tereta Drugosti, tumače sebe i svoja djela u smislu intendiranog vrednovanja, razvijajući pritom i *vlastitu immanentnu perspektivu odupiranja*.

Uspoređujući ‘imena sa značenjem’ dramskih tekstova/kratkih priča s društvenom ideologijom, zaključujemo da upravo ideologije izvlače pojedina značenja iz *igre označitelja* i daju im *povlašteni položaj*, ovisno o tome koji pojmovi mogu stvoriti dano društvo. Ponekad se na takva značenja gleda kao na porijeklo svih ostalih značenja, što je također jedna od funkcija ideologije – da „opriori“ društvenu zbilju *tehnikom* ‘tržišnog’ poimanja jezika, usko povezanog s tranzicijskim procesima.

Interpretacija praznina koje Zlatko Topčić znalački ostavlja kao odsutnost neke jasno implicirane perspektive recepcije djeluje kao izazov senzibilitetu čitatelja i njegovoj kritičkoj sposobnosti. Takav izazov ostaje sasvim otvoren prema višeznačnosti perspektiva ili zasnivanju autorski latentne perspektive recepcije. Problematiziranjem normi shvaćanja koje su postale upitne recipijentu se na neizravno majeutički način pruža mogućnost da shvati relativnost perspektive svih društveno pretpostavljenih normi vrednovanja te potvrdi ili opovrgne ‘epitet’ infantilnosti Balkanaca.

Izvori

- Arsenijević, Vladimir. 2009. *Izvan koridora*. Podgorica: Sibila.
- Barnes, Julian. 2008. *Floberov papagaj*. Banja Luka: Bibliонер.
- Bekrić, Ismet. 2008. *Pijetlov budilnik: priče iz djetinjstva*. Tuzla: Bosanska riječ.
- Borges, Jorge Luis. 1999. *Alef*. Sarajevo: BH Most.
- Burić, Ahmed. 2004. *Bog tranzicije*. Ljubljana: V.B.Z.
- Čejović, Marko. 1999. Gotovo je, možeš li vjerovati. U: *Evakuacija. Izbor suvremene priče autora iz Bosne i Hercegovine*. Dedović, Dragoslav, ur. Split: Feral Tribune, 264.
- Dedović, Dragoslav. 2008. *Pod pritiskom. Panorama savremene bosanskohercegovačke priče*. Beograd: Altera.
- Dedović, Dragoslav. 1999. *Evakuacija. Izbor suvremene priče autora iz Bosne i Hercegovine*. Split: Feral Tribune.
- Džajić, Azra. 2001. Uvodna riječ. U: Heinrich Boll. *Potruga za čitateljem*. Sarajevo, 5.
- Džamonja, Dario. 2003. *Ptica na žici*. Sarajevo: Buybook.
- Karakaš, Damir. 2001. Devet. U: *Antologija kratkih priča ex-yu 1990-2000*. Ljubljana: KUD France Prešern. Janković, Goran ur., 139–142.
- Gogolj, Nikolaj Vasiljevič. 2004. *Šinjel*. Sarajevo: Civitas.
- Grahovac, Željko. 1997. Kondenzacija i esencijalizacija pripovijedačkog izraza. *Život*, Sarajevo, 3–4, XLIV, 89.
- Hasić, Zejčir. 2005. *Borhes u autobusu*. Tuzla: Bosanska riječ.
- Isaković, Alija. 2000. *Taj čovjek. Ta priča*. U: *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka*. Sarajevo: Alef, 441–450.
- Janković, Goran, ur. 2001. *Antologija kratkih priča ex-yu 1990-2000*. Ljubljana: KUD France Prešern.
- Kazaz, E. i Lovrenović I., ur. 2009. *Rat i priče iz cijelog svijeta: antologija nove bosanskohercegovačke pripovijetke*. Zagreb: Novi Liber.
- Kobolt, Katja. 2006. Smrt u muzeju moderne umjetnosti Alme Lazarevske–ili: zašto se ratna literatura ženskih autora (spisateljica) ne recipira kao književnost o ratu. *Sarajevske sveske* 14, 297 i 307.
- Nikolaidis, Andrej. 2001. Katedrala u Sijetlu. U: *Antologija kratkih priča ex-yu 1990-2000*. Janković, Goran, ur. Ljubljana: KUD France Prešern. 117.

- Suško, Mario. 1993. Američka kratka proza: od modernizma do postmodernizma. U: *Antologija američke novele XX stoljeća*. Suško, Mario, ur. Sarajevo: Veselin Masleša, 6.
- Šehić, Faruk. 2008. *Hit depo. Pod pritiskom. Transsarajevo. Apokalipsa iz Recycle bina*. Sarajevo: Buybook.
- Tanović, Nenad. 1997. *Iščašene priče*. Sarajevo: Bosanska knjiga.
- Tanović, Nenad. 1996. *Vitezi Kulina bana*. Sarajevo: Bosanska knjiga.
- Topčić, Zlatko. 2000. Metamorfoze. U: *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka*. Sarajevo: Alef, 621–628.
- Topčić, Zlatko. 1989. *Fantastične priče*. Sarajevo: Oslobođenje.
- Topčić, Zlatko. 1995. *Ptica iz drugog jata: sarajevske ratne priče*. Ljubljana. Vodnikova domačija.
- Topčić, Zlatko. 1999. Dvije male priče. Garib. Hasanaginica. *Život*, Sarajevo, XLVI, 1–2, 59.
- Zaimović, Karim. 2005. *Tajna džema od malina*. Sarajevo: Civitas.

Literatura

- Atkinson, Rodney. 1997. *Začarani evropski krug*. Novi Sad: Svetovi.
- Avdagić, Anisa. 2006. Politike reprezentacije. *Sarajevske sveske* 14, 321–335.
- Avdagić, Anisa. 2010. Bosanskohercegovačka pripovijetka u tranziciji: pozitivne subverzije. *Sarajevske sveske* 27/28, 253–274.
- Bagić, Krešimir. 2006. Od kritičkog mimetizma do interdiskurzivnosti. *Sarajevske sveske* 14, 176.
- Begagić, Lamija. 2005. Dnevni dijalozi. *Sarajevske sveske* 8–9, 337–338.
- Denić-Grabić, Alma. 2003. Priča u/o priči u/o priči... *Život*, Sarajevo, 5–6, LI, 124.
- Denić-Grabić, Alma. 2005. *Otvorena knjiga*. Sarajevo: Zoro.
- Eagleton, Terry. 1987. *Književna teorija*. Zagreb: SNL.
- Ibrahimović, Nedžad. 2012. *Bosanske filmske naracije, dokumenti o raspadu*. Tuzla: Bosanska riječ.
- Katnić-Bakaršić, Marina. 2002. Taj stil. Sintaksostilemi u pripovijetkama Taj čovjek, Ta priča i Epidemija Alije Isakovića. *Život*, Sarajevo, 1–12, L, 26.
- Kečo-Isaković, Emina. 2006. *Izazovi mas-medija*. Sarajevo: Šahinpašić.

- Osti, Josip, 2001. Život i priča. U: *Antologija novije slovenske pripovijetke*. Osti, Josip, ur. Sarajevo: Buybook, 7.
- Stojičić, Milenko. 2005. Treća svjetska priča. *Život*, Sarajevo, 88–91.
- Pfister, Manfred. 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Šehić, Faruk. 2004. Od sumraka do zore. *Život*, LII, 1–2–3, 54.

Mrežni izvori

Kovač, Fuad. Poštar. http://www.gacko.net/fuad_kovac_2.htm (3. 2. 2015.)

THE SHORT STORY AS A FORM OF SELF- LEGITIMATION AND SELF-REFLEXION (ON THE EXAMPLE OF A BOSNIAN AND HERCEGOVINIAN SHORT STORY)

Summary

Larisa SOFTIĆ-GASAL

Electrotechnical High School Tuzla
Izeta Sarajlića E B2/5, Slavinovići, 75 000 Tuzla
larisa.softic.gasal@gmail.com

The short story, as a new literary genre of Bosnian and Herzegovinian literature of the transitional period, has found its way to enter the market of recipients. The role of the reader as a member of a specific cultural group is very important when trying to define the short story. The reader is one of the participants of a contextual network that makes all literary works “open”, thus offering enormous possibilities of detailed reading, rereading and reflection.

Previous attempts to define the short story depict it as a modern, contemporary and intensive prose form and a response to the internal raptures of modern recipients. Engaging readers in the process of creating has been achieved by the well-known *Brechtian waking up to reality* which breaks, to some extent, both the narrative and theatrical illusions. By comparing the so called *open forms of stories/dramas*,

a particular pattern of linguistic behaviour of characters is observed that reflects their difficulties to articulate their feelings, to express them and to reveal them to themselves and to others. Most of the compared short stories/dramas of open forms are characterized by *impaired communication* between characters. Their statements barely follow one another or, in turn, come with hesitation and have the characteristics of intellectual disability.

Zlatko Topčić's stories *Garib and Hasanaginica* present the social problem of accepting the allegorical morality/mentality of *male society*, while promoting the characters as carriers of both the burden of *otherness* and their own immanent perspective of resistance. *Games of signifiers* (God, ownership, state) represent the power of the ideology of modern class society. Many short stories from the period of transition of Bosnian and Herzegovinian society are a valuable challenge to the reader's sensibility to grasp the relativity of the perspective of all socially assumed standards of evaluation.

Keywords: short story, recipients, open forms, Brechtian waking up to reality, impaired communication, standards of evaluation