

Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za književnosti naroda BiH

**Poetske pripovijetke Nenada Ešpeka, Darija Džamonje i Hajrudina Ramadana**  
Završni magistarski rad

Studentica: Berina Hurem

Mentor: prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2020.

Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za književnosti naroda BiH

Berina Hurem  
Indeks broj: 3009/2018; redovna studentica

**Poetske pripovijetke Nenada Ešpeka, Darija Džamonje i Hajrudina Ramadana**  
(završni magistarski rad)

Oblast: Interkulturalno izučavanje južnoslavenskih književnosti  
Mentor: prof. dr. Enver Kazaz

Sarajevo, 2020.

## Sadržaj

1. Uvod.....	4
2. Modelativno određenje poetske pripovijetke.....	6
3. Narativna ispovijest Darija Džamonje.....	12
4. Egzistencijalistička alegorizacija u prozi Nenada Ešpeka.....	25
5. Fantastičke igre u pričama Hajrudina Ramadana.....	35
6. Zaključak.....	47
7. Izvori i literatura.....	50

## 1. Uvod

Analizirajući status pripovjednog žanra u književnom sistemu, možemo primijetiti da se ovom žanru u književnoj znanosti njima ne posvećuje dovoljno pažnje. Pripovijetke ostaju sa strane, na margini, kao pokazatelj sposobnosti književnika da se iskaže i u kraćoj formi, a zamišljeno književno prijestolje obično zauzimaju romani, kao forma u kojoj je moguće prikazati sve majstorije jednog autora. Enver Kazaz, navodi da *za razliku od romana, pripovijetka nema mogućnost da sagleda totalitet društva, nego hvata njegove fragmente, karakteristične isječke i detalje u kojima se kondenziraju društveni aspekti individualne egzistencije* (Kazaz 2000: 6). No, u ovom radu ponudit ćemo još jednu mogućnost čitanja pripovjednog žanra – na osnovu zbirke (ili zbirki) pripovijedaka ova tri autora može se dobiti pregled jednog društva i individue koja takvo društvo opisuje u svojim pripovijetkama.

Dario Džamonja, Nenad Ešpek i Hajrudin Ramadan pisci su pripovijedaka koje se razlikuju od klasičnih na koje smo navikli. Naime, u ovom radu ćemo prikazati način na koji ova tri autora poetiziraju naraciju i time destabiliziraju tipičnu realističku pripovijetku. U tim zbirkama pripovijedaka koje su, direktno ili ne, često vrlo lične, oni su prikazali cijeli jedan život autora koji su na margini. Sead Fetahagić (2002: 163) svoj tekst o Dariju Džamonji naslovljava *Čovjek – roman*, navodeći da je Džamonja svojim životom napisao uzbudljiv i zanimljiv roman, što se, svakako, može primijeniti i na ostala dva autora.

Na samom početku rada bavit ćemo se modelativnim određenjem poetske pripovijetke, pri čemu ćemo prvenstveno prikazati neke od osnovnih karakteristika pripovijetke kao žanra i pripovijedanja u bosanskohercegovačkoj književnosti, posebno se osvrćući na termine kao što su *pripovjedačka Bosna* i *nova pripovjedačka Bosna*. Potom ćemo odrediti poetsku pripovijetku s obzirom na elemente koji tvore tu sintagmu, što će nas dovesti do jasnije predstave o ovoj hibridnoj pojavi.

S obzirom na način stvaranja Darija Džamonje, Nenada Ešpeka i Hajrudina Ramadana odredit ćemo tri tipa poetske naracije koja ćemo kasnije detaljnije objasniti na primjerima iz njihovih zbirki i postojeće književne kritike. Bavit ćemo se osnovnim idejnim pokretačima njihovih pripovijedaka i tematskim cjelinama koje su česte u njihovom opusu, kao i ostalim elementima koji su specifični za njihovo stvaralaštvo, što će dovesti do toga da ćemo se u ovom

radu upoznati sa nekim književnim tradicijama koje nisu tipične, ali su bitne, jer se tekstovi ovih autora, u nekim dijelovima, naslanjaju na njih.

Dario Džamonja, Nenad Ešpek i Hajrudin Ramadan veoma su specifični autori pripovijedaka i cilj ovog rada, između ostalog, jeste i to da se čitaoci upoznaju sa korpusom marginaliziranih pripovjedača koji se suprotstavljaju kanonskoj književnosti na ovim prostorima.

Osnovni korpus ovog rada čine pripovijetke ovih autora, i to: *Ako ti jave da sam pao...* izbor iz pripovijedaka Darija Džamonje, zbirke pripovijedaka *More tišine* i *Konji pa jahači* Nenada Ešpeka i *Priče od kiše* i *Uloga Sarajeva* Hajrudina Ramadana. Sve zbirke su objavljene u različitom periodu, što nam omogućava i pregled bosanskohercegovačke tradicije pripovijedanja od osamdesetih godina, kada Džamonja i Ešpek objavljuju svoje prve zbirke, pa sve do prelaza između dva stoljeća, obilježenog ratom i užasima koje on sa sobom nosi, a koji će se kasnije pokazati posebno važnim kao jedna vrsta prekretnice u književnom stvaranju autora sa ovih prostora.

## 2. Modelativno određenje poetske pripovijetke

Iako se u ovom radu nećemo baviti književnom periodizacijom već tipološkim određenjem pripovjedačkog stvaralaštva ova tri autora, ipak je potrebno pripovijetku i njen razvoj objasniti i u okviru bosanskohercegovačke književnosti. Pripovijetka se često promatra kao jedan od glavnih žanrova u bosanskohercegovačkom stvaralaštvu, posebno na početku 20. stoljeća. Jovan Kršić u svome predgovoru<sup>1</sup> stvaralaštvo 30-ih godina prošloga stoljeća naziva sintagmom *pripovjedačka Bosna*. Ivan Lovrenović u jednom intervjuu navodi da se takav model zadržao i godinama nakon toga, te proširio na cijelo stoljeće, iako su takva književna djela često bila zanemarena zbog pojave nekih drugih, kao što su romani *Derviš i smrt* ili *Tvrđava* Meše Selimovića. On navodi da je to bila *vibrantna književnost, u dosluhu s ritmovima vremena i recentne književnosti*<sup>2</sup>. Zaista, ova sintagma se može proširiti na period mnogo veći od onih početnih tridesetih godina. Začetak pripovijetke u Bosni nalazimo u *svojevrsnom kulturološkom hijatusu koji dolazi kao rezultat mučnih procesa dezintegriranja patrijarhalnog kulturnog obrasca i sporog uspostavljanja građanskog tipa kulture. Taj hijatus, ili sukob starog i novog reda stvari, što bi rekao Alojz Šmaus, zadugo će biti opsesivnom temom naše književnosti, a pogotovu je to slučaj s pripovijetkom* (Kazaz 2000: 5–6). Književnost se afirmirala preko pripovjedača i njihovih opusa, dokazivala estetske vrijednosti, da bi se, potom, sa južnoslavenskih proširila na šire književne kontekste.

Dakle, pripovijetka je obilježila početak 20. stoljeća, ali je ostala i vrlo bitan žanr na samom kraju stoljeća, onda kada dolazi do poetičkog prevrata iz modernizma u postmodernizam, što je obilježeno kao period *nove pripovjedačke Bosne*<sup>3</sup>.

Nova pripovjedačka Bosna predstavljala je određeni broj autora koji je, u skladu sa društvenohistorijskim uzrocima i posljedicama, ostavio značajan trag u bosanskohercegovačkom stvaralaštvu. Pripovijetke autora koji su stvarali na prelazu iz 20. u 21. stoljeće doživjele su veliki poetički obrat, prvenstveno zbog toga što su u sebi oslikavale tadašnji duh i društvenohistorijski kontekst, pri čemu prvenstveno mislimo na ratne prizore

---

<sup>1</sup> Kršić, Jovan, „Pripovjedačka Bosna“, u: *Sabrana djela*, knjiga 1, Sarajevo, Svjetlost, 1979.

<sup>2</sup> Lovrenović, Ivan, *Život, književnost*, intervju objavljen 15. 5. 2016. godine na internet-stranici *strane.ba*, dostupno na: <http://ivanlovrenovic.com/clanci/intervju/zivot-knjizevnost>

<sup>3</sup> Kazaz, Enver, „Nova pripovjedačka Bosna“, u: *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic Sarajevo, 2008.

koji su utjecali na manir pisanja u tom periodu koji se zadržao sve do danas. Takvo društveno stanje sa prelaza između dva stoljeća uzrokovalo je različite poetičke obrate, brisanje granica u žanrovskom poretku književnosti, destabilizaciju žanrova, hibridizaciju naracije i slično. Međutim, pripovijetka ne gubi svoj značaj koji ima od samog početka 20. stoljeća i začeca *pripovjedačke Bosne*. Prvenstveno služi kao kulturno sjećanje, jer u sebe usisava cjelokupno historijsko, povijesno, ideološko, kulturno i društveno stanje tog vremena. Već spomenuto ratno iskustvo u ovom periodu čine ključni prevrati i služe kao osnova za formiranje jednog novog pripovjedačkog iskustva koje se nalazi u procesu političke, kulturne i ideološke tranzicije.

U ovakvoj tradiciji destabilizacije žanrova i obrazaca pripovjednih modela možemo uvrstiti i termin koji je za ovaj rad veoma bitan: poetska pripovijetka. Poetska pripovijetka predstavlja hibridni žanr i čini osnovu stvaranja Darija Džamonje, Hajrudina Ramadana i Nenada Ešpeka.

*Prevlast lirskog nad narativnim diskursom posvjedočuje još jednu bitnu vezu nove sa tradicionalnom pripovjedačkom Bosnom. U obnovi lirskog i baladesknog diskursa iz tradicionalne pripovjedačke Bosne, nova pripovjedačka Bosna (...) pokušava reinterpretirati sve slojeve tradicije. Taj princip moderniziranja tradicije i tradicionalizacije modernog i postmodernog ukazuju na nastojanje da se u maksimalnoj mjeri hibridizira bosanskohercegovački pluralni kulturni identitet, propitaju granice, i vremenske, i prostorne, i kulturne, i nacionalne u dijalektički napetoj prirodi tog identiteta, te na koncu u nekoj vrsti proznog palimpseta redefiniiraju osnove kulturne memorije. Otud je ovakav palimpsetni model priče direktno suprotstavljen autizaciji nacionalnih kultura koju su promovirale nacionalističke političke ideologije, a u njegovoj kulturološkoj sintetičnosti sadržano je nastojanje kulturološke priče u novoj pripovjedačkoj Bosni da nakon povijesne apokalipse uspostavi postutopijske dimenzije bosanskohercegovačke kulturne realnosti. (Kazaz 2008: 172)*

Kako bi se termin poetska pripovijetka bolje objasnio, potrebno je obratiti pažnju na elemente koji ga tvore. Na prvom mjestu jeste leksema poetska koja se, u osnovi, odnosi na lirski književni rod. Lirsko stvaranje podrazumijeva kratkoću u izrazu, svojevrstu sažetost i poseban, pjesnički jezik, te unutrašnji pjesnički ritam. Lirsko, za razliku od epike i epskog,

pripada epohi u kojoj se individua odvojila od svijeta koji joj je davao supstancijalni smisao; ona zato predstavlja čist izraz osamostaljene subjektivnosti (Lešić 2005: 360). Međutim, lirsko se ne mora vezati samo za lirski književni rod:

*Mi, na primjer, govorimo ne samo o 'lirskoj pjesmi' već i o 'lirskom raspoloženju', koje uopće ne mora biti izraženo u pjesmi. (...) Ali to ne znači da čistu ideju 'lirskog' nalazimo isključivo u lirici, ili da je 'lirska pjesma' sama po sebi potpuno ostvarenje te ideje. (...) Lirsko, kao i glazba, odustaje od svake logičke i opažajne povezanosti. Ono je u slobodnom asocijativnom tijeku, fluidno kao i emocija koja u njemu dolazi do izražaja. Isto tako, lirsko odustaje i od svake naspramnosti u smislu: 'ja' sam 'ovdje', 'predmet' je tamo. U lirskom izrazu 'ja' se sjedinjuje s 'predmetom'; i jedno i drugo, i subjekt i svijet, utapaju se isto raspoloženje. (Lešić 2005: 362)*

Drugi dio termina čini pojam pripovijetke. Samo pripovijedanje, odnosno pričanje, dosta je popularna vrsta književnog diskursa, iako se proza kao umjetnička vrsta razvila dosta kasnije nego poezija. Žanrovsko određivanje kraćih pripovjednih vrsta, kako navodi Zdenko Lešić, počelo je tek u novije vrijeme, i to tek onda kad je jedna od njih, pripovijetka ili novela, prvi put ušla u žanrovski sistem književnosti (Lešić 2005: 418). Moderna pripovijetka je afirmirana tek u 19. stoljeću, a često se zamjenjuje pojmom novele. Milivoje Solar određuje novelu kao *mali književni oblik*, a pripovijetku označava kao *srednju po veličini proznu vrstu, neku vrstu koja bi po dužini bila između romana i novele, a kratka priča može biti shvaćena i kao vrsta kraća od novele*. On novelu, kao osnovni kratki pripovjedni model, tumači kao književni oblik koji obiluje *širokim područjem ljudskih sudbina, karaktera, događaja, doživljaja pojedinih osoba i zapažanja o životnim pojavama koristi se ona kao građom koju, međutim, zbog kratkoće u izlaganju, mora obraditi na osobit način* (Solar, 2005: 2015). Nerijetko se vezuje i za oblike kao što su bajke, legende, predaje i slično, ali je takvo objašnjenje široko i uopćeno zbog toga što se sve vrste pripovijetki ne mogu dovesti pod (istu) kategoriju pripovijetke samo zbog toga što im je zajednička karakteristika pripovijedanje. U prvom planu jeste sažetost i koncentracija pažnje, te je zbog toga sažeto i početno iznošenje osobina određenog lika ili događaja. Na kraju, potrebno je da novela završi poentom *kako bi se postigao dojam cjelovitosti i kako bi se ispunilo očekivanje čitatelja, odnosno postigao dojam da je upravo dovoljno ono što je rečeno, i da je rečeno upravo toliko koliko je potrebno reći* (Solar 2005: 215).



Zdenko Lešić prozu i stih dovodi u suprotnost navodeći kako se pojavljuju *kao dva pola, dva centra teže, oko kojih su se historijski razmjestili različiti konkretni oblici pjesničkog govora*. Prozni tekst dovodi u vezu sa živim govorom, od kojeg se, međutim, razlikuje zbog unutrašnje uređenosti teksta, odnosno govornog niza, gramatičkih prelaza, sintaksičkih cjelina i smislenih rečenica:

*Međutim, prozni tekst se od spontane žive riječi u govornom jeziku znatno razlikuje, i to po izrazitoj i dosljednoj unutarnjoj uređenosti rečenica, po njihovoj reguliranosti, uravnoteženosti, simetričkom odnosu, ritmičkim ponavljanjima ekvivalentnih sintaksičkih segmenata i slično. Iako je kontinuirano razvijen kao i živa riječ, i prozni tekst kao i stih karakterizira formalna uređenost, stiliziranost i osobita ritmička organizacija. Međutim, ritam proznog teksta, ta razliku od ritma stiha, zasniva se isključivo na uređenju sintaktičkog jezičkog materijala: na rasporedu riječi u rečenici i vezama među rečenicama. Pri tome značajnu ritmičku ulogu imaju tzv. vrednote govornog jezika: intonacija, intenzitet, pauze i rečenični tempo. (Lešić 2005: 200).*

Iako se ovi književni rodovi u teoriji književnosti promatraju kao odvojeni, kao *dva pola*, moguće je odrediti hibridni žanr koji bi u sebi sadržavao elemente i jednog i drugog. Takve su upravo pripovijetke ova tri autora koje se, naizgled, mogu jednostavno odrediti kao klasične pripovijetke, ali je prisutnost lirske tematike i nešto drugačijeg ritma koji formira specifični izraz autora doprinijela tome da se uz odrednicu vrste može dodati i još jedna – poetska. Poetizacija naracije, ispitivanje mogućnosti proznog iskaza i redefiniranje žanrovskih okvira rezultiraju time da se u drugi plan potisne tradicionalni tip proznog iskaza koji nije posjedovao slojevitost svijeta priče, niti ostale odrednice kao što su metaforičnost i simboličnost.

Ova tri autora se u svojim pripovijetkama služe drugačijim sredstvima za postizanje poetskog osjećanja koje preovladava u njihovom stvaralaštvu. Upravo je specifičnost načina pripovijedanja uslovio hibridnost žanrovskog određenja pripovijedaka. Dario Džamonja piše ispovjednu prozu, u crticama iz svog života autofiktivno opisuje vlastiti život. Autofikcija, odnosno izvrtanje autobiografije na neki način jeste svojstvo postmodernizma koji je obilježio period u kojemu je Džamonja stvarao, ali postmodernizam nikako nije oblikovao njegovo stvaranje. Čini se da je njegova poetska ispovijest nastala suptilno i spontano i da ni u kojem slučaju nije bila rezultat nastojanja da se uklopi u okvire aktuelnog poetičkog okruženja.

Svjesno ili ne, on piše vlastitu životnu hroniku u zavidnom broju pripovijedaka koje mogu funkcionirati kao jedan veliki romaneskni narativ o sebi i okolini koja ga okružuje. Takva pojava da grupe pripovijedaka funkcioniraju kao roman ili da se pripovijetke kao takve ponašaju kao mali romani nije strana, jer se *pripovijetka u bosanskohercegovačkoj književnosti našla u poziciji koju je u tzv. visoko diferenciranim literaturama imao roman, te (da) su se, zahvaljujući biografskom narativu položenom u svoju narativnu osnovu, pripovijetke u kontekstu pripovjedačke Bosne ponašale kao romani u malom* (Kazaz 2008: 158).

Nenad Ešpek poseže za upotrebom egzistencijalističke alegorije koja preovladava u odabranim zbirkama ovog autora. Ovdje ne mislim na klasičnu upotrebu stilske figure u jezičkom izražaju kako bi se on stilski obogatio, već na alegorijsko pripovijedanje koje vlada u njegovim pripovijetkama, pa i cijelim zbirkama. Tu dolazi do transformacije proze, a samim tim i pripovjednog modela postupkom poetizacije priče i simbolizacije iskaza. Poetizacija naracije proizilazi iz toga da priče nisu samo ispričane, njima je data jedna druga dimenzija: one su slika unutrašnjeg, emotivnog stanja autora. Sa druge strane, Hajrudin Ramadan u svoje pripovijetke unosi elemente fantastičke igre koja predstavlja novost u dotadašnjem književnom stvaralaštvu. Fantastička igra realizira se postupcima alegorizacije i metaforizacije iskaza, koji, kao kod Ešpeka, ostavljaju prostor za prodor u dublju strukturu djela i analizu subverzivnih motiva. Odlazak u fantastični svijet uzrokovan je društvenim kontekstom vremena u kojemu je stvarao i smatra se jednim načinom bijega od takve stvarnosti i sveukupne zasićenosti ratnim temama u bosanskohercegovačkoj književnosti sa prelaza između dva stoljeća.

U pripovijetkama Darija Džamonje, Nenada Ešpeka i Hajrudina Ramadana dolazi do odstupanja od klasične forme pripovijetke i naracije. Autori se služe unutrašnjim monolozima, ritmizacijom rečenica, ponavljanjem određenih struktura, stilskim figurama, simbolima i drugim poetskim sredstvima. Pripovjedač je svjestan sam sebe i na taj način priča svoju poetsku priču. Naracija je subjektivizirana, kontinuitet vremena i prostora je zanemaren, sve se svodi na epizodično pripovijedanje o onome što je pripovjedaču važno. U središtu je subjektivni doživljaj svijeta.

Autofikcionalna ispovijest, metaforizacija i alegorizacija kod ova tri autora su glavni elementi kojima se postiže poetizacija naracije čime nastaju poetske pripovijetke kao hibridni žanr. Stoga, moguće je odrediti tri tipa poetske naracije kod ovih autora:

1. narativna ispovijest,

2. narativna metaforizacija i alegorizacija unutar fantastičke proze
3. egzistencijalistička narativna alegorizacija.

Detaljnijim modelativnim određenjem priča ova tri autora opširnije ćemo se baviti kasnije, ali je bitno napomenuti da se ne smije izostavljati ni narativno, ni poetsko, jer je upravo takvo određenje njihovih pripovijedaka jedna od glavnih karakteristika njihovog stvaranja.

### 3. Narativna ispovijest Darija Džamonje

*Zovem se Dario Džamonja. Rodio sam se 1955. godine u Sarajevu. U Sarajevu sam i umro 1993. kada sam ga napustio. Godine 1998. sam opet umro kada sam napuštao Ameriku i svoju djecu. Sada opet pokušavam živjeti u Sarajevu od pisanja.*

Dario Džamonja (1955–2001) jedan je od najpoznatijih autora kratke priče u Bosni i Hercegovini. Iza sebe je ostavio neke od najljepših zbirki pripovijedaka sa ovih prostora: *Priče iz moje ulice*, *Zdravstvena knjižica*, *Drugo izdanje*, *Priručnik*, *These days (Oni dani)*, *Dirty laundry (Prljavi veš)*, *Pisma iz ludnice*.<sup>4</sup>

2013. godine, više od desetljeća nakon njegove smrti, na 836 stranica, izlazi zbirka njegovih priča pod nazivom *Ako ti jave da sam pao...* u kojoj su sabrane njegove već objavljene knjige, kao i veliki broj ostalih priča i kolumni koje je svojevremeno objavljivao u raznim bosanskohercegovačkim časopisima. Po tim kratkim pričama, *od tri do najviše desetak novinskih kartica*<sup>5</sup> bio je prepoznatljiv, iako neki autori i kritičari navode da je prvo postao pisac, pa tek onda pisao. On je zaista bio majstor priče, bilo da se radi o crticama, kratkim pričama, kolumnama ili člancima. Za njegove priče može se reći da su tzv. *džepnog formata*, o čemu govori i činjenica da su Džamonjine kolumne završavale ispresavijane u novčanicima, prethodno izrezane iz novina, *kao neka vrsta životnoga manifesta*<sup>6</sup>.

Glavna karakteristika njegovog stvaranja sadržana je u kreiranju autofikcionalne poetske ispovijesti. Džamonja svoju poetsku ispovijest piše u formi crtice, kraće prozne vrste koja se obično koristila za deskripciju neke osobe ili nečijeg karaktera, ali i živopisno opisivanje nekog pejzaža ili zanimljivog predjela. Crtica ponekad liči na pravu novelu, iako *insistira na konkretnoj, živopisnoj slici neke osobe, predjela ili sredine (...) ali kako je više usmjerena na slikanje karaktera ili ambijenta nego na razvijanje fabule, ona u odnosu na*

---

<sup>4</sup> Bio je pisac, novinar i kolumnista u časopisima Slobodna Bosne, Oslobođenje, Kolumnista, Valter, a radio je i kao urednik u časopisu Lica. Za svoje zbirke osvojio je i nekoliko nagrada: nagrada *Veselin Masleša* za najbolju knjigu kratkih priča 1985. godine, *Fund Free Expression* 1993. godine, nagrada *Kluba pisaca Madison* 1994. godine i *Madison Poetry* 1996. godine.

<sup>5</sup> Jergović, Miljenko, *Dario Džamonja: Ljudi i grobovi*, dostupno na: <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dario-dzamonja-ljudi-i-grobovi/>

<sup>6</sup> Jergović, Miljenko, *Dario Džamonja: Ljudi i grobovi*, dostupno na: <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dario-dzamonja-ljudi-i-grobovi/>

*cjelovitu konstrukciju radnje u noveli ostaje namjerno fragmentarna, ne težeći da karaktere svojih likova dovrši u završenoj priči* (Lešić 2005: 438). Slično je i sa crticama koje piše Dario Džamonja; on svoje ispovijesti piše u kratkoj formi, jezgrovito i zbijeno, ne bazira se na samu radnju i opisivanje fabule, ali nam svakako daje jedinstven pregled vlastitog života kroz fantastične opise galerija malih ljudi, samog sebe i svoje emocionalnosti.

Poetska ritmičnost ostvarena je samom strukturom i raspoloženjem njegovih tekstova, bez obzira na to o kojem se žanru radi. Zdenko Lešić ovu hibridnu pojavu također komentira, navodeći da su upravo *modernisti, poput Matoša* u formi crtice *više izražavali raspoloženja nego pričali priče, što je njihove crtice sasvim približilo 'pjesmama u prozi'* (Lešić 2005: 438). Dakle, crtica je, kao forma, već bila plodno tlo za ostvarivanje spoja poetskog i proznog, ali to nikako ne znači da je Dario Džamonja sa nekom programskom poetičkom namjerom pisao takve priče ili da je nastojao uklopiti se u neki poetički okvir.

Mogli bismo reći i to da je Džamonja pisao kratke priče po ugledu na američke *short story* majstore. Takva priča smatra se posebnim žanrom koji se razvijao iz *ustaljenih novinarskih i proznih oblika (crtice, anegdote, tzv. trivijalne, fantastične i detektivske proze) i izvorno objavljuvao na novinskim stranicama*<sup>7</sup>, po čemu se razlikovao od ustaljenih umjetničkih formi kao što je to, naprimjer, novela. Kratka priča se nije mogla precizno odrediti upravo zbog različitih *pojavnih oblika* i služila je kao jedan vid eksperimenta sa književnom formom, ali se najčešće objašnjava kao ogoljeno pripovijedanje događaja sa munjevitim krajem, ispunjeno haotičnim i dinamičnim doživljajem stvarnosti. Što se tiče sadržajne veze sa takvom američkom tradicijom, osnovnu tematsku vezu pronalazimo u pričama o svakodnevnici običnih ljudi, o alkoholu, cigaretama i svim drugim porocima, o čemu su pisali američki pisci *koji su dobar dio svoje literarne karijere proveli pišući po novinama* (Burić 2006: 6), ali je on bio daleko od sljedbeništva ili bilo kakvog imitiranja tog stila.

Džamonja je različitim načinima pisanja doprinio tome da njegove priče budu još više autentične. Tako, pored klasičnih pripovijedaka na nekoliko strana, crtica, Džamonja piše i dužu, gotovo eksperimentalnu priču *Rez*, koju u podnaslovu određuje *upute za snimanje filma*, ili se koristi formom mini ljetopisa kada opisuje sve svoje Nove godine od vremena kada je bio

---

<sup>7</sup> kratka priča, u: *Hrvatska enciklopedija* (mrežno izdanje), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33786>

još dječak (*Sve (N)ove godine*), igra se starim tekstovima tako što im dodaje nove priče ili ih završava na više načina, nudeći čitaocima da izaberu ono što je istinito i stvarno (*Patuljak*). U svoje pripovijetke Džamonja inkorporira i stihove pjesama, kako domaćih tako i stranih, čime postiže to da njegovi čitaoci u potpunosti budu u istom ambijentu u kojemu je i on bio kada je stvarao svoje priče, a prethodno ih živio. Iz njegovog pisanja bilo je moguće pročitati glavnu podjelu svijeta na Zapad i Istok, pri čemu su prvu stranu određivali *simboli urbane mitologije: Janis Joplin, muzika s ploča Beatlesa, Byrdsa, rađanje sarajevske rock and roll scene s grupom Indexi ili igranki u Slozi ili FIS-u*, dok je druga strana prepoznatljiva u njegovoj emocionalnosti, melanholiji, *dubokoj slavenskoj istočnjačkoj tuzi* (Burić 2002: 6). Sam jezik je, prvenstveno, određen Sarajevom kao prostorom svih urbanih zbivanja, direktno i indirektno, te je, stoga, autor upotrebljavao veliki broj žargonizama, arhaizama, ali i neologizama, taburiječi i frazema, što je još jedan od važnih činilaca koji njegove pripovijetke čine poetskim isповijestima, bliskim običnim ljudima. Taj njegov urbani jezik i stil Burić naziva *hemingwayevskim*:

*U tom je smislu Dario Džamonja hemingwayevski: njegove rečenice su sintagme koje plijene svojom preciznošću, koje su za sebe jezgrovite, emocijama nabijene slike pojedine situacije. (...) Ti jetki, opori dijalozi koji sjajno oslikavaju mentalitet i duhovnu ravan Džamonjinog – često emocionalno izranjavanog i polomljenog – svijeta, ponajbolji su dijelovi naše suvremene literature.* (Burić 2006: 5–6)

Upotreba urbanog jezika može se povezivati i sa ostalim aktuelnim tradicijama toga vremena kao što je, naprimjer, *proza u trapericama*. Ivica Župan pojavu *proze u trapericama* objašnjava u recenziji istoimenog djela Aleksandra Flakera navodeći da je to *proza u kojoj se pojavljuje mladi pripovjedač koji izgrađuje svoj osebujni stil na temelju govorenog jezika gradske omladine i osporava tradicionalne i postojeće društvene i kulturne strukture* (Župan 1978: 295). Takva proza, dakle, obilježena je prvenstveno jezikom koji upotrebljava marginalizirano društvo, društvo autsajdera, ali služi i kao kontrateža onoj vladajućoj, elitnoj prozi. Džamonjina suprotstavljenost takvoj književnosti i sveopći osjećaj odbačenosti mogu se vezati i za američku generaciju *bitnika* koji su sebe smatrali nekonvencionalnim borcima za slobodu i kreativnost. Oni su se, kao i pripadnici *proze u trapericama*, suprotstavljali klasičnom poimanju društva i društvenih vrijednosti. Željeli su se osloboditi konformizma, bili su

apolitični i tražili su *oslobađanje kroz meditaciju, droge, jazz i sl.*<sup>8</sup> U suštini, ova skupina smatrala se veoma haotičnom, što svakako možemo uporediti i sa Džamonjinim stvaralaštvom i životom.

Mnogi autori su nastojali smjestiti ga u neki kontekst koji bi, barem formalno, mogao objasniti sve elemente koji su karakteristični za Džamonjino stvaranje. Bez obzira na sve te pojave koje su zasigurno obilježile bosanskohercegovačku književnost i odvele je u novom smjeru, nije moguće poetički odrediti njegovo stvaralaštvo, zbog odsustva *eksplicitne poetike*:

*Tu se otvara problem odsustva Džamonjine eksplicitne poetike, budući da on niti u jednoj svojoj priči, izuzimajući bez sumnje antologijsku Rez sa karakterističnim podnaslovom Kratko uputstvo za snimanje filma, ne obrazlaže vlastitu poetiku. Kao da ga nikad nije zanimala modernistička i postmoderna autoreferencijalnost i kao da je taj aspekt literature našeg doba za njega značio neku vrstu konvencije na koju ne može pristati pisac koji se od početka odlučio za autobiografsko pismo. (Kazaz 2002: 141–142)*

U pozadini njegovih priča nije moguće pronaći neke ideološke elemente koji bi trebali služiti kao pokretači i osnovna ideja njegovog djela. Ahmed Burić ističe da je Džamonja *suprotno balkanskom stereotipu o piscu kao produžetku političke volje Partije, Naroda, Nacije, Države, zapisivao svoj svijet i sebe, i tako na određen način, samog sebe ostavio u lokalnim okvirima, da bi tek sad, nakon smrti postao nezaobilazna činjenica knjiženosti* (Burić 2003: 5) na ovim prostorima. Upravo zbog nepostojanja bilo kakvog ideološkog sklopa, Džamonjino ukupno stvaralaštvo ne može se direktno odrediti kao *proza u trapericama*, američka *short story*, postmodernističko djelo, djelo *bitnika* izgubljene generacije, ratno pismo i slično, pošto su sve te tradicije u svojoj pozadini imale neku težu koja se po pravilu suprotstavljala onoj dominantnoj, vladajućoj. Džamonja, nasuprot svim tim *poetičkim srođnicima* koji *podrazumijevaju neizravnu ideologizaciju pisma, otvoreni ili estetski zamaskirani društveni angažman (...) ne ideologizira svoj narativni diskurs, nego ga u maksimalnoj mjeri egzistencijalizira, pa namjesto ideologijskih ili praznih označitelja, u njegovoj prozi dominiraju tjelesni označitelji* (Kazaz 2002: 142). Džamonja piše svoju autobiografiju, svoju

---

<sup>8</sup> beat generation, u: *Hrvatska enciklopedija* (mrežno izdanje), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=6461>

ispovijest i u takvom načinu demistificiranja nalazi se suština njegove vlastite poetike: potraga za smislom i beznadežna egzistencija. Piše o sebi, projicira vlastitog sebe u pripovijetkama koje su izlazile u raznim bosanskohercegovačkim novinama i časopisima. Ogolio je svoj život svim svojim čitaocima, i onima koji to nisu, prikazao je kako izgleda svakodnevica usamljenog pisca koji se konstantno suočava sa svijetom i samim sobom.

*(...) a po Dariju Džamonji, pisanje je nemilosrdna, lična, a spontana ispovijest, prva verzija priča uvijek je i posljednja, a poetika ono što se piscu dešava u njegovom životu. Iskrenost je, po Dariju, dovoljna da se prekorači prag književnosti, sve drugo je laž.*  
(Fehimović, 2002: 159)

Upravo je autofikcionalna ispovijest osnovni element kojim se postiže poetizacija naracije. Pisanje autobiografskih ispovjednih tekstova datira još iz antičkih vremena. Autori su nastojali da u sjećanju ostave određene elemente koje smatraju važnim. Pregledom bliže prošlosti nailazimo i na djelo Marcela Prousta koji se također bavio fenomenom pamćenja, o čemu piše i Mira Dorđević,<sup>9</sup> navodeći da je fenomen pamćenja nevjerojatno važan čovjeku upravo zbog toga što se suprotstavlja zaboravljanju i služi kao *neophodno oruđe za prilagođavanje stvarnosti*. Iako je nemoguće precizno odrediti razloge za uplitanje autora u vlastito književno djelo, kod Džamonje možemo primijetiti tendenciju koja potvrđuje Prousta: sjećanje nasuprot zaboravu. Džamonjine kratke priče služile su, i služe, kao svojevrsna hronika sjećanja na jedan običan život, obične ljude i njihove sudbine. Brutalno iskreno, duhovito i ljudski prikazao je isječke svoga života tekstovima o djetinjstvu, o alkoholu i opijanju u sarajevskim kafanama, o nesretnom životu koji je lomio takvog umjetnika i književnika. Cijeli svoj život pretvorio je u umjetnost. Džamonja takvim ispisivanjem vlastite svakodnevnice, pune patnje i surove egzistencije, i prizora marginaliziranosti u društvu zapravo ispisuje svoj dnevnik koji nazivamo *dnevnikom pustošenja*:

*Otud bi se i moglo reći da Džamonjin pripovjedački opus predstavlja prozni dnevnik života kao načina pustošenja, dnevnik unaprijed izgubljene igre u kojoj je na kocku stavljeno sve što čovjek jeste i ima, sve za šta je sposoban, iako od samog početka*

---

<sup>9</sup> Dorđević, Mira, *Autobiografija između ispovijesti i hronike*, dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/autobiografija-između-ispovijesti-i-hronike>



*prozrijeva i zna da će po neumitnoj logici usuda u toj igri biti gubitnik bez ostatka.*  
(Kazaz 2002: 141)

Autor, dakle, u taj dnevnik upisuje svakodnevnu egzistenciju opisujući način na koji je ona u društvu marginalizirana i surova, ali je u isto vrijeme njegov izraz duboko liriziran. Njegova pozicija u društvu bi se mogla nazvati *outsajderskom*. To je pozicija gurnutosti ili stjeranosti na društveni rub, bez ikakve šanse ili perspektive u društvu koje nema budućnost. Burić tu poziciju odbačenosti, gubitništva i nezadovoljstva smatra jednom od osnovnih elemenata njegove proze, zbog čega je upravo u tekstu *tražio i jednu vrstu utjehe, bijega od svakodnevnice* (Burić 2006: 7). Džamonja je eksplicitno opisuje u oglasu koji piše nudeći strancima i potencijalnim kupcima potpuno ogoljenu verziju sebe. Vidimo da u njemu ipak postoji skrivena želja za onim običnim životom, nedjeljnim ručkom i ispeglanom košuljom, ispunjenom križaljkom i godišnjim odmorom. Zauzvrat, on nudi sve svoje talente, sve životne greške i navike, bijedu i svađe, svo svoje književno znanje i umijeće, neprospavane noći ispunjene noćnim morama. Međutim, i sam je svjestan da nijedan pripadnik tog uglađenog društva ne želi okusiti takav oblik poražene egzistencije:

*Mijenjam ovo klupko bodljikave žice, koje mi se namotava u stomaku, ove tanke, čelične igle koje mi se zabadaju u mozak, ledene srse koje osjećam u nožnim prsima, za tu Vašu strpljivost s kojom ste pročitali ovu moju ponudu i glatko je odbili.* (Džamonja 2014: 271)

Na sličan način formulira i pripovijetku *Teško nama*, dovodeći u suprotnost sebe i žensku osobu kojoj se obraća (iako se u toj poziciji možemo pronaći i mi, kao čitatelji). Džamonja kaže da im je oboma lako, iako su njih dvoje u dijametralnoj suprotnosti: ona, sa jedne strane, svoje dane ispunjava putovanjima, prijateljima, novcem, aerobikom, odjećom i obućom, planovima i susretima, razgovorima uz kafu, popodnevnim odmorima i šetnjom psa, dok on, sa druge strane, svoj dan provodi potpuno drugačije, u nekom neodređenom lutanju, jedući ostatke hrane iz frižidera, u slučajnom susretu sa prijateljima u kafani i spavanju koje podsjeća na kratku komu. Na kraju dana se sreću, ona priča o svojim nadama, a on o svojim strahovima:

*Na kraju će tebi, ipak, ostati tvoje suze, a meni moji strahovi.*  
*Zato, kažem ti: lako je tebi, a i meni je lako.*

*Ali, teško nama zajedno!* (Džamonja 2014: 295)

Iz ove pripovijetke možemo izvući suštinu njegovog duha, osnovne obrise lika koji preživljava u svojim strahovima, bez ikakve nade i optimizma.

Džamonja svoju ispovijest konstruira realizirajući niz tema i ideja koje smatra bitnim i prikladnim za ispisivanje hronike jednog običnog čovjeka koji luta gradom u potrazi za smislom i egzistencijom. Širok je spektar tema koje on obuhvata u svojim dijelima. Naprimjer, kada u obzir uzimamo njegovu ličnost u književnom svijetu, moramo uz ime i prezime dodati i jednu veoma značajnu odrednicu – grad Sarajevo. Džamonjino središte pisanja bilo je Sarajevo, sarajevske ulice i kuće, zgrade i parkovi, kafane i šetališta. Napisao je tekstove koji bi mogli biti turistički vodiči za one koji žele upoznati dušu grada iz unutrašnjosti, prošetati se alejama toplih i ljudskih priča njegovih građana i građanki.

*Spustio se mrak i ja, kao i uvijek (sic!) kad ugledam svjetla Sarajeva, pustim suzu i pomislim: 'Bože, koliko volim ovaj grad!'* (Džamonja, 2014: 686)

Sarajevo je u njegovim pripovijetkama oživjelo, postalo jedan od glavnih likova, a ujedno i osnovni lokalitet na kojem se isprepliću različite sudbine njegovih vješto isklesanih likova. Živeći u Sarajevu Džamonja kreira galeriju likova koje on sreće slučajno, ispisujući i njihove živote zajedno sa svojim. Obično su ti ljudi na margini, ljudi koji nemaju glasa kojim mogu nešto reći i promijeniti svoj život. Na osnovi njegovih opisa mogla bi se sastaviti i neka vrsta urbane povijesti, povijesti iznutra, povijesti grada koji više *ne postoji* jer su nestali njegovi kultovi, taj alternativni ambijent koji je bio temeljna odrednica grada osamdesetih godina i činio *stvarni duh Sarajeva*.

Ramo, Džigi, Ahmo, Angelina Pribanić, Pjevač i Paprikaš, Campo, Bahra, Zvonar, Ema Fojdžer, Dado, Marija, Donka, Milan, Zvonar, Mirza, Rešo, Rajko, Niće, Nenad, Mosto, Dragan, Mahir, Majmunović, Mirsad, Dubravka, Mujo, Rajko, Hamić, Tiho, Vrabac, Čučak, Nuno, Predrag, Miro, Sejdin, Branko, Jadranko, Zlaja, Zoko, Biban, Lolo, Senad, Boro, Alma, Davor, Vlado, Avdo, Miljenko, Aleksandar, Nedžad i Ferida – samo su neki od likova u raskošnoj galeriji koju je ispisivao Džamonja tijekom svog kratkog života. U njegovim pričama prepoznajemo osobe iz vlastitog života, porodice, ulice i grada, prepoznajemo književna imena čija djela i dan danas čitamo. Možda bi takvi likovi u nekom drugom djelu bili potpuno

zanemareni, slika o njima bi bila sadržana u svega nekoliko riječi, ali su za njega ti beznačajni ljudi bili oni koji su njegove dane činili drugačijim, oni koji su ga inspirirali i bili podloga njegovog stvaranja. U priči *Pun mi je mjesec* na samo dvije strane teksta uspijeva opisati život (ne)poznatih ljudi i njegovih sudbina, da bi, naizgled malobrojnu galeriju ljudi on uramio pričom o besmislu života:

*Večeras je pun Mjesec na nebu: raste broj samoubistava i ubistava bez nekog vidljivog motiva, tuče i silovanja, prepune su bolničke sobe, zatvorske ćelije su prebukirane, a njihovi stanovnici se kupaju u hladnom znoju... (Džamonja 2014: 269)*

Džamonja je pisac koji se pamti upravo zbog svog majstorskog umijeća prenošenja priča koje mnogi od njegovih čitaoca doživi, ali ih ponovnim čitanjem preživi još jedan put i zapita se nad njima. Svaki od likova ima svoju posebnu priču, ni po čemu sličnu nekoj drugoj, osim po tome što su sve to tople, ljudske priče *malih* ljudi. Velike historijske ličnosti i veliki događaji sa kojima se ovakva grupa ljudi nalazi u potpunoj suprotnosti, nikako nisu bile izvor njegove opsesije.

Pored te jedinstvene galerije prolaznika Džamonjinog života postoji i još jedna grupa koju su sačinjavale žene s kojima je stupao u različite vrste odnosa od onih ljubavnih preko prijateljskih do poznaničkih. Od žena koje su njegov život ispunjavale samo na nekoliko dana ili na jednu noć, žena prema kojima je gajio platonsku ljubav, onih koje su njegov život promijenile pružajući mu ljubav i podršku, do majki njegovih djevojčica: Dijane i Janette.

*Ja sam, Dijana, napravio dvije greške u životu – prva je bila kad sam tebe oženio, a druga kad sam se rastavio od tebe. (Džamonja 2014: 434)*

Sebe je uvijek predstavljao kao gubitnika kojemu se samo posreći u ljubavi, jer je to gubitništvo uvijek stajalo na putu takvim avanturama. Zasiurno jedna od najpoznatijih njegovih priča *Ako ti jave da sam pao...*, po kojoj je zbirka i dobila ime, prikazuje nam nacrt njegove senzibilnosti i sposobnosti da se poetično izrazi pričajući o vlastitim strahovima i tumoru kojeg nosi cijelog svog života i kojeg se ne može riješiti. Tumor sa kojim se rodio, tumor na mozgu i u duši jeste zapravo njegovo gubitništvo, odnosno marginalizirana pozicija iz koje se on ne može spasiti, jer ju je sam odabrao:

*Ako ti jave da večeras hodam po kafanama i olajavam tebe i našu ljubav, da se prodajem za loše vino, da skupljam opuške tuđih simpatija, ljubim ruke nečistih konobarica, ispadam budala u svačijim očima, to ti je živa istina, ne traži me da provjeriš je li tako – to je jedna od rijetkih istina u vezi sa mnom. (Džamonja 2014: 283)*

Kada promatramo autorov život od samog početka, možemo pronaći neke elemente koji bi mogli služiti kao izvori njegovog bola i patnje, emocionalnosti i snažnog osjećaja nepripadanja samom sebi i drugima. U pripovijetki *Nasljedni dar* Džamonja opisuje jednu od tih tragičnih epizoda u kojima gubi jednog člana svoje porodice: strica Nenu. Iskustvo percipiranja smrti autor u ovoj pripovijetki prikazuje na način koji je potpuno drugačiji od očekivanog: on realistično opisuje cijeli događaj, korak po korak, kao da je već unaprijed znao i osjećao šta će se desiti. Takav predosjećaj ponavlja se petnaest godina kasnije: na istom krevetu na kojemu je ležao njegov stric i, unaprijed znajući da ga čeka i vijest o samoubistvo njegovog oca, on razmišlja o toj kobnoj septembarskoj noći. Na svega nekoliko stranica Džamonja opisuje rušenje jednog ideala porodice, da bi kasnije, u drugim pripovijetkama, opisao kako je zapravo cijela muška strana njegove porodice iščezla. Ideja smrti nije strana u njegovim djelima, pa čak ni ideja o samoubistvu koje je rezultat osjećaja bespomoćnosti, što vidimo i na kraju ove pripovijetke. Međutim, taj dar, koji se prenosi sa koljena na koljeno, Džamonja ipak nije naslijedio, on tone u san ponavljajući imena svog oca i strica, što je jasan pokazatelj skrivenog bola i usamljenosti koja ga je okruživala, ali pored njega nije bio osobe koja bi to mogla čuti, niti na njegove pozive reagirati. Takvi događaji, saznajemo u pripovijetki *Stranac*, doveli su do toga da sebe vidi kao stranca, kao odraz u ogledalu koji mu sa gađenjem uzvraća poglede, nekada bešćutno, a nekada sa mržnjom. Odraz u kojemu ne može prepoznati ništa svoje, nikakav lični pečat koji bi pokazao da je to on, a ne neko drugi:

*Sjećam se dana kada sam se vratio sa sahrane svog oca i stao pred ogledalo. U duši mi je vladala pometnja, neka tanka, čelična sonda bola bila mi je provučena kroz grkljan i grebla me pri svakom udisaju i izdisaju, u svakom mišiću tijela osjećao sam neke zapretene, besmislene pokrete, koji su htjeli van, a ja sam ih sprečavao. (Džamonja 2014: 274)*

Posebne ličnosti u njegovom životu bile su figure djeda i bake sa kojima je proveo većinu svog života. Takva situacija posljedica je nesretnog braka njegovih roditelja: *Moja*

*majka bi povremeno (a dešavalo se to svakog proljeća), odjednom shvatila da je pogriješila što se udala za mog oca, da njih dvoje nisu nikad ni bili jedno za drugo, da ne može više da 'to' izdrži, da je zaslužila bolju sudbinu...* (Džamonja 2014: 203). Međutim, posebno su tople priče o to dvoje starih ljudi, međusobno potpuno suprotstavljenih, kako po crtama ličnosti, načinu života, tako i po senzibilitetu, iako je njegovo djetinjstvo bio veoma siromašno, gladno i okrutno. On to surovo djetinjstvo uspijeva opisati na samo pola stranice jedne od pripovijedaka:

*... neću njima moći da pričam o svojoj baki-svetici, djedu koji me je svemu što znam naučio, o svom gladnom, mršavom djetinjstvu, (...) o upali pluća koja me umalo nije dokrajčila, jer su mi u posjetu došli drugovi i drugarice iz razreda, a ja htio da umrem od stida kad sam vidio koliko je i njima bilo neprijatno kad su vidjeli gdje živim, na čemu spavam, čime se pokrивam;* (Džamonja 2014: 225)

Jedna od veoma čestih tema u stvaralaštvu Darija Džamonje, ali i njegovih savremenika, bila je vezana za ratno iskustvo, iskustvo straha, očaja i užasa koje rat nosi sa sobom. Rat je mijenjao sudbine i tokove ljudskih života. Autori nastoje unutar priče određene poetizacijom naracije prikazati sudbinu malog čovjeka koja je samo nuspojava ratnih događanja, sudbinu onog koji se nalazi pred strašnom zvijeri, nerijetko na koljenima, bez ikakve mogućnosti da tu zvijer porazi. U tom segmentu, odnosno u postupku infantilizacije mogao bi se tražiti i sami početak nove osjećajnosti, o kojoj ćemo govoriti poslije. Tim postupkom pripovjedač se *spušta iz tzv. velike povijesti u elementarnost ljudskog i ritualnost malog, običnog i svakodnevnog* te se može reći da se ratno pismo suprotstavlja povijesti odozdo *nastojeći da redefinira osnove kulturnog modela koji se ispostavlja kao ideologijska konstrukcija* (Kazaz 2008: 84). Džamonja piše i nekoliko pripovijedaka koje direktno opisuju iskustvo rata devedesetih godina u Sarajevu. I u takvim pričama moguće je prepoznati težnju da se opiše svakodnevni život tog vremena, uz mnoštvo nabijenih emocija koje su prouzrokovane strahom i užasom koji se događao oko njega:

*To je značilo da će uskoro neko u Sarajevu ostati bez krova nad glavom, da će 'nečija majka zakukati', da neko više nikad neće zaigrati fudbal ili vidjeti film, da će pločnici Sarajeva opet biti ljepljivi od krvi...*

*Vraćali smo se u grad u malim skupinama šutnje, ali vjerujem da je svako od nas osjećao isti tamni oblak prijetnje iznad naših glava, jer smrt je za nas bila sudbina, a za njih samo dobro obavljen posao.* (Džamonja 2014: 447)

Ratna priča može se raslojiti u nekoliko modela u zavisnosti od toga iz čije perspektive je pisana. Tako se Džamonjinim pričama može pridodati i još jedna odrednica – *egzilantska ratna priča s nostalgичnim sjećanjem na predašnji kosmopolitski orijentiran, hibridni multikulturni identitet* (Kazaz 2008: 169), zbog perioda koji je proveo izvan Bosne i Hercegovine, u Sjedinjenim Američkim Državama. U osnovi ovakve naracije su identitarni lomovi prouzrokovani izlaganjem novoj kulturi i osjećaju bespomoćnosti. Džamonja je, spletom nesretnih okolnosti,<sup>10</sup> završio na drugom kontinentu, daleko od Sarajeva i stradanja kroz koje je prolazio njegov grad. Uvijek je iskreno govorio<sup>11</sup> kako je ipak preživio sve užase rata, ali je za njega sve kraće trajalo jer se na *bijeg* iz Sarajeva odlučio u julu 1993. godine. U razgovoru sa jednom lokalnom televizijskom kućom rekao je: *Više volim da umrem kao pisac u Sarajevu nego kao kuhar u Americi*. Međutim, iako je bio jedno vrijeme udaljen od žarišta zbivanja, Dario Džamonja nam slika i život jednog emigranta i time svjedoči o teškoj poziciji u kojoj se našao, jer nije bio u mogućnosti stopiti se sa novim društvom, nije se uspio u potpunosti socijalizirati. Još jednom vidimo čovjeka koji se nalazi na margini, ali je ovaj put taj jaz između dvije kulture, dva identiteta mnogo jasniji, a ljubav prema Sarajevu još snažnija:

*Liječim se. Bezuspješno. Evo, već je 5 godina kako apstiniram od Sarajeva, i da sam cijelog života bio na igli, do sad bih se očistio, ali od Sarajeva ne mogu, pa da me ubiješ. Ponekad mi se čini da je ono umrlo u meni, da sam ga se kutarisao, ali dovoljna je najmanja sitnica, poznat glas preko telefona, ime u novinama, san, da se sve iznova uzburka u meni, da naprosto podivljam od želje da... da... da ne znam ni sam šta...* (Džamonja 2014: 364)

Ratno stanje se završava, Dario Džamonja se nakon pet godina odsustva, 1999. godine konačno vraća u svoje Sarajevo, ali se okupiranost ratom ne završava jer je jasno da rat ostavlja posljedice kako kod Džamonje, tako i kod cijele jedne generacije sa prelaza između dva stoljeća. Šeherzada Džafić navodi da se rat i dalje *proteže i nastavlja u literaturi preko koje pisci djeluju i dalje angažirano i 'ubacuju u svoja djela načela poetike svjedočenja, ratnog pisma, ali i osavremenjuju izraz unoseći elemente nove osjećajnosti'* (Džafić 2018: 399).

---

<sup>10</sup> Miljenko Jergović u svom tekstu *Ljudi i grobovi* (dostupno na: <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dario-dzamonja-ljudi-i-grobovi/>) navodi da je Dario Džamonja na početku rata devedesetih stradao u saobraćajnoj nesreći tako što ga je zračni udar granate odbacio pod vozilo koje se kretalo.

<sup>11</sup> Džamonja: (...) *Preživio sam, kao i većina Sarajlija i građana ove države, sve užase rata, samo je za mene to kraće trajalo. Uvijek pošteno kažem „pobjegao sam iz Sarajeva“, u julu 1993, tako da sam ipak bio pošteđen nekih stvari*. Iz intervjua sa Ahmedom Burićem, *Nisam pisao o Ibrišimoviću već o Ugursuzu*, Sarajevo, Dani, 1999, 106.

Preokupacija autora iz tog perioda jeste sama pojava rata i onoga što slijedi po njegovom završetku, što dovodi do toga da autori budu zatvoreni unutar tih ratnih prizora. Stvaraju nove niti koja bitno određuje stvaralaštvo između dva stoljeća, a koja se sastojala od promjene naracije na način da se više insistiralo na lirskom osjećaju. Ta nit je obilježena kao pojam *nove osjećajnosti*. Prepoznamo je kao potpuno novi pristup osjetilnom i predmetnom svijetu oko nas, na način da im dajemo neka druga, viša značenja. Sentimentalnost i melanholično raspoloženje, suosjećajnost i ispisivanje tuđe sudbine i njenog značaja – sve su elementi koji bi se mogli smatrati odrednicama nove osjećajnosti, a sve ih možemo prepoznati i u Džamonjinim pričama, posebno u posljednjoj knjizi koju je objavio po povratku u Bosnu i Hercegovinu – *Pisma iz ludnice*, u kojoj poetiku nove osjećajnosti realiziraju poetizacija priče i ispovjedni ton.

Nedugo nakon povratka iz Sjedinjenih Američkih Država, Dario Džamonja završava svoju priču, 2001. godine kada napušta svijet živih. U pamćenju i književnosti je ostao kao jedan od začetnika nove osjećajnosti u bosanskohercegovačke književnosti, autor vlastitih ispovijesti kroz knjige, novinske članke i kolumne. Pisac vlastitog iskustva jer je ono *najbolja građa za pisanje* (Šaković 2002: 182). U književnost je unjedrio mnoštvo tema koje su se ticale marginaliziranih ljudi: djetinjstvo, alkohol, bijeda, siromaštvo, ljubav, rat i, na koncu, smrt. Jedina poetika je bila njegov vlastiti život, život ljudi oko njega i nevjerojatna doza iskrenosti kojom je otkrio sve svoje emocije i potpuno se ogolio svim svojim čitaocima. Tekst koji dobro opisuje Darija iz druge, nekritičke perspektive, kroz oči čovjeka koji je jedan od likova njegovih pripovijedaka, Predraga Fincija, može poslužiti kao svojevrsan okvir njegovog života:

*Poznavao sam dječaka D., budućeg pisca, jednog od 'sinova Lee Marvinina', koji se odgajao u kinu, ulicu doživljavao kao kuću (a i kuća mu ličila na ulicu), redovno obilazio kafane, tražio bliskost u srdačnosti opijanja, u opijanju navikao na atmosferu kafanske nespontanosti i prisnosti, navikao na impulsivnost i grubost, na bezrazložnu radikalnost i relativiziranje svih vrijednosti, usvojio nazor prema kojem je svijet sprdnja i privid, navikao živjeti usred entropije sa vlastitim demonom i svojim malignanskim oklopom, i pio kao da ga gone, kao da mu otimaju, kao da se u slavlju života životu sveti, a onda bi ujutro kući uvijek iz drugog pravca, sa istom mukom, umnoženom alkoholom, sa mukom iz koje bi kasnije iznjedrio priču, koju su neupućeni smatrali za 'zgodnu', 'duhovitu', i 'životnu'. U ovom posljednjem su bili u pravu. U*

*njegovom 'prepisanom životu' – u kojem su se, kako to kod maštovitih biva, brkale činjenice i imaginacija da bi postale činjenice imaginacije – nije se tačno znalo da li u pričama ponavlja svoj život ili u životu ponavlja svoje priče... (Finci 2002: 165)*



#### 4. Egzistencijalistička alegorizacija u prozi Nenada Ešpeka

Uprkos preranoj smrti, Nenad Ešpek (1938–1982) ostavio je značajno književno djelo u koje spadaju dva romana *Gora se pomiče* (1969) i *Posjetioci* (1974) i jedna zbirka pripovijedaka *Konji pa jahači* (1977), dok je njegova četvrta knjiga, izbor pripovijedaka sa naslovom *More tišine*, objavljena posthumno, 1983. godine.<sup>12</sup> Smatra se jednim od najznačajnijih poetskih modernističkih pripovjedača bosanskohercegovačke književnosti.

*Postoje pisci koji svojim fizičkim odlaskom iz našeg života ostavljaju za sobom podjednako veliku prazninu kao što to čini njihovo prekinuto djelo u jednoj literaturi. Pripovjedač Nenad Ešpek nosio je u sebi ove dvije rijetke, ali plemenite osobine. Zato je njegova prerana smrt toliko težak i čudan udarac za sve one koji su poznavali njegovu ličnost i njegovo djelo.* (Janjić 1983: 17)

Prve tekstove objavio je 1966. godine *s primijetnim karakteristikama novog u tadašnjim proznim kretanjima u nas* (Janjić 1983: 17). Jedan je od bosanskohercegovačkih autora koji nisu bili isuviše poznati javnosti, ali su bili veoma plodni i osobeni. Njegova stvaralačka snaga *iscrpljuje se u traganju za novim, modernim vrijednostima književnog štiva, u traganju za vlastitim stilskim i izražajnim obilježjima, riječju, u traženju duhovnog identiteta u duhovno razjedinjenom svijetu* (Marjanović 1981: 519).

Nenad Radanović prikazuje njegovog stvaralaštvo, od romana pa sve do pripovijedaka, i navodi da je Ešpek pokazivao čvrstu volju za kreiranjem jednog kvalitetnog književnog djela, što nam pokazuje i činjenica da je u samom početku svog stvaralaštva pisao romane da bi kasnije nastavio sa pripovijetkama. Želio je iskazati *sve što se sabralo u tadašnjem ljudskom i intelektualnom iskustvu*, ali da u takvoj nakani nije uspio zbog smrti koja ga je prerano zadesila. Bio je *strasni pratilac moderne evropske i svjetske proze uopšte, i to njenih najavangardnijih kretanja* (Radanović 1984/1985: 333), što znači da je istraživao mogućnosti forme pripovjedačkog jezika i unosio novi senzibilitet modernog u našu književnost. Nastojao je

---

<sup>12</sup> Osnovnu školu, nižu gimnaziju i srednju tehničku školu završio je u Sarajevu, a potom vanredno studirao svjetsku književnost i teatrologiju na Filozofskom fakultetu u Sarajevu. Radio je na Gradskoj predavačkoj tribini Radničkog univerziteta u Sarajevu. (...) Sarađivao je u časopisima i listovima: *Lica, Naši dani, Putevi, Odjek, Život, Oslobođenje, Spektar, Letopis Matice srpske, Delo, Radio-Sarajevo – Treći program* i drugim. Pisao je književne kritike i dokumentarne drame. (Ešpek 1984/1985: 463)

afirmirati *moderni prozni izraz kao potpunu negaciju tradicionalnom, okoštanom i neinventivnom načinu umjetničkog kazivanja i svjedočenja* (Marjanović 1981: 519). Iza njega su ostale dvije zbirke pripovijedaka, od kojih se druga, *More tišine*, više ističe zbog potpunog raskida sa tada normativnom proznom poetikom. Prema Radanoviću samo je u pripovijetki *Čovjek na drvetu*, koju je prenio i u drugu zbirku, *do kraja demonstrirao svoju mogućnost da vlada pripovjedačkom idejom, da se prozna materija ne rasprši u različitim digresijama – što je, svakako, protivno samoj logici priče, i pričanja – ili da se neprisutnost centralnog problema odrazi kao ispisivanje beskrajnih opisa jednog te istog stanje koje samu stvar po sebi ne pomjera sa mjesta ('Obmanjivanje')* (Radanović 1984/1985: 342). Stoga je prva zbirka bila samo najava onog novog pripovjedačkog iskustva iskazanog u knjizi *More tišine*, koje će ga uvrstiti u grupu veoma značajnih bosanskohercegovačkih pripovjedača i sačuvati ga od zaborava. To pripovjedačko iskustvo smatra se najboljim dijelom njegovog ukupnog stvaralaštva. On je bio *pisac-minijaturist, pažljivi rezbar na malim prostorima u čijim se međama više-manje dobro snalazio*, a njegove su priče *posvećene običnim ljudima, a opet: svaki je čovjek kosmos za sebe, veoma ličan i izdiferenciran* (Radanović 1984/1985: 347).

Nenad Ešpek je, kao što smo to vidjeli u uvodnom dijelu ovoga rada, pripadao skupini autora koji su hibridizirali svoje pripovijetke unoseći u njih određenu dozu poetskog i lirskog osjećaja. Takvu pojavu, u ovom slučaju, možemo odrediti sintagmom: poetska alegorizacija.

Alegorija je termin koji predstavlja *zoran, verbalni, likovni, gestični, glazbeni ili sinkretični prikaz kakva smisla, ideje ili poruke*. Pronalazimo ga u *svakodnevnom životu, književnosti, u likovnim umjetnostima, kazalištu, u arhitekturi i glazbi*<sup>13</sup>, ali i u filozofiji, retorici i, svakako, stilistici. Spada u grupu figura prenesenog značenja, *u kojoj jedna stvar označava drugu stvar*, a nerijetko se, zbog međusobne sličnosti, vezuje uz metaforu, ali se od nje razlikuje po tome što se alegorija *proteže na cijelu sliku ili cijelu radnju* (Lešić 2005: 280). Prikaz i predmet alegorijom mogu biti povezani sličnošću ili suprotnošću, što je *s jedne strane združuje sa simbolom, metaforom i usporedbom, s druge pak strane s ironijom, zagonetkom i izrekom*<sup>14</sup>. U modernom vremenu koristi se kao način izražavanja stvarnih misli i ideja autora koje oni ne žele u svojim djelima predstaviti direktno. Prema Pavličiću, ne možemo precizno

---

<sup>13</sup> alegorija, u: Hrvatska enciklopedija (mrežno izdanje), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, dostupno na:

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1513>

<sup>14</sup> Ibid.

odrediti sisteme po kojima se određena djela čitaju kao alegorična, jer se ti sistemi *izgrađuju za svako djelo posebno pa u nekom smislu svaki autor koji za alegorijom posegne, izmišlja tu figuru iznova* (Pavličić 2013: 12–13). Osnovu takvih sistema može, između ostalog, činiti i društvenohistorijski kontekst u kojemu je djelo napisano, pri čemu treba obratiti pažnju na najvažnija pitanja kojima je tadašnje društvo bilo direktno ili indirektno obuzeto. S tim u vezi, književna djela 20. stoljeća se, zbog različitih dešavanja na svjetskoj sceni, često bave sukobom dobra i zla, potežu se teme moralnosti, razumijevanja suštine života, aludira se na aktuelno političko stanje i slično.

Alegorija, dakle, predstavlja neko preneseno značenje, te je potrebno u djelu pronaći kako se i zbog čega se ona realizira. Lik u alegoričnom književnom djelu biva izoliran na razne načine: društveno, fizički ili psihički. Nalazi se u situaciji koja je nekarakteristična zbog čega je prisiljen suočiti se sa njom. Junaci, međutim, *nikada ne napuštaju svoju osamljenu poziciju, ne vraćaju se u običnost i svakodnevnicu. Kad bi se vratili, odustali, alegorije ne bi bilo* (Bionda 2016: 25). Takva situacija je, naprimjer, sa Ešpekovim junakom Petrom koji odjednom napušta svoju svakodnevnicu i odlučuje se na osvetu svojoj ženi, iako je cjelokupna situacija samo proizvod njegove mašte. Zalazeći u jedan dublji sloj priče, Petrovu odluku možemo interpretirati kao pokušaj borbe individue sa onim što je društveno normirano, a tiče se poslušnosti društvenim kodeksima koji su indirektno naređeni. Junak alegoričnog ne mora uvijek biti fizički udaljen od situacije, on može biti samo u stanju samoizolacije sa svojim mislima, što je i ovdje slučaj. Ovdje se radi i o egzistencijalističkoj poetici u najboljem smislu, o otuđenosti, nesporazumu i nemogućnosti komunikacije, o čemu ćemo govoriti kasnije.

Ružica Pšihistal u pregledu djela Pavla Pavličića navodi da su glavni likovi uvijek *izvan tračnica*, što je Pavličić prepoznao *kao specifičnu alegorijski motiviranu situaciju koja pred likove postavlja izbore i odluke*, a ta *velika pitanja i egzistencijalne odluke zajedničke su tematske značajke svih alegorijskih romana, posebice onih s filozofemima egzistencijalizma*. Ona navodi da je u alegoričnim tekstovima bitan smisao onoga što se dogodilo, te da čitanjem takvih tekstova upravlja *narativna logika i raspored građe kao odgovorni nositelji alegorijskog smisla* (Pšihistal 2014: 279).

Uzimajući u obzir sve prethodno navedeno, načine na koje je prozni junak otuđen u svakodnevnoj borbi sa samim sobom i nastojanju da svom životu da smisao, dolazimo do ključnog pitanja na koji način se kreira narativna poetska alegorija. Osnovu takvog tipa

poetizacije naracije čini upravo dvoznačnost teksta koju proizvodi upotreba alegorije u idejnoj pozadini djela. Također, poetizaciji doprinosi i način na koji je Ešpek pisao svoje priče. U njima je moguće prepoznati nastojanje da se apstraktni sadržaj prenese u konkretnom obliku, na nekoliko prozних stranica. Radi se o veoma uređenim odlomcima, ispunjenim detaljnim opisima, *često simetrične ili uokvirene kompozicije* i fabula se ne razvija iz središnjeg događaja, *nego kruži oko središnjeg motiva* (Pšihistal 2014: 279), onako kako je to u pripovijetki *Izgubljeni muževi*, gdje do vrhunaca dovodi svoju platonsku ljubav prema nepoznatoj i fatalnoj ženi:

*Studene krupne kapi znoja od straha mi izbiše na čelu kad se na vratima pojavi ona, neznanka, sada potpuno zadovoljna u svojoj ljepoti, božanskoj i životinjskoj (to su one dvije riječi koje su mi izmicale u pokušajima da je opišem), probijala se sa vidljivom lakoćom između svih tih prevarenih muškaraca, noseći ispred sebe pladanj sa isječenim komadima mesa. Plećke i koljenice, žutomrke pileće batake i krila, sve je to spremno nudila svakoj ispruženoj ruci. Sva lica oko mene su, već sa njenom pojavom, zasjala ispod brada i umora. (Ešpek 1984/1985: 355)*

Ta fatalna žena alegorično predstavlja mogućnost da se grupa muškaraca istih ili sličnih godina riješi svakodnevnice u koju su, svjesno ili ne, zalutali. U takvoj stvarnosti javljaju se npr. snovi i priviđenja koji su *produkt godina glavnog junaka, ali i naročitog prisuća žene* (Ivanković 1983: 25). Muškarci u njegovim djelima su jednostavni ljudi koji imaju svoje sitne zdravstvene probleme, sposobni su za iskrenu, toplu ljubav, imaju svoje mane i vrline, nisu pretenciozno opisane figure koje se herojski bore sa svojim neprijateljima i junački koračaju kroz život. Zapravo se većina njegovih pripovijedaka tiče običnih životnih i ljubavnih problema koje ima jedan čovjek srednjih godina, koliko je i on sam imao u vremenu kada ih je pisao. Tako u pripovijetki *Miholjsko ljeto* vidimo Smiljana koji je u konstantnoj borbi sa samim sobom, koji ne umije ispoljiti ono što zaista želi, ne zna kako da pokaže ljubav prema ženi koja mu je u mislima. Marina, žena koja se slučajno pojavila u njegovom životu, u ovoj pripovijetki nije samo figura fatalne žene koja je uništila njegov život, ona alegorično predstavlja Smiljanovu nemogućnost sukobljavanja sa stvarnošću, istinom, realnim okruženjem koje on potiskuje, a koje, na koncu, izlazi na površinu na samom kraju pripovijetke:

*I dok krši ruke u krilu, koluta očima i nastoji da nekako uhvati onu prekinutu nit u sebi, izgubljenost nestaje, blijedi, izgubljenosti više nema. Iznenada, opet bez ikakvog*

*upozorenja, kao da čas prije nije bio nasmrt uplašeni zalutali čovjek, Smiljan dolazi sebi, spasen je, ponovo bez imalo napora može da prepozna Principov most, na drugoj strani Miljacke okerast red pročelja preko kojih sada, nehajno, suton nanosi jasan trag pozne svjetlosti. (Ešpek 1984/1985: 367)*

Duga u ovoj pripovijetki, prema Radanoviću, *nije samo prosta meteorološka činjenica, nego i signal prelomnih zbivanja koja će u priči zadesiti pedesetogodišnjaka što se pomirio koji je sve prije nego autentična ljudska egzistencija* (Radanović 1984/1985: 346). Ta duga simbolizira san u koji je glavni junak povjerovao, zanesenost i nemogućnost ostvarenja ljubavi. Duga, međutim, nije jedina *meteorološka činjenica*; Ešpek u većinu svojih pripovijedaka umeće različite vremenske (ne)prilike koje simboliziraju unutrašnje stanje njegovih likova. Tako, i u ovoj pripovijetki, na samom kraju pada kiša koja prekida miholjsko ljeto<sup>15</sup> koje simbolizira Smiljanovu dotadašnju iluziju o ljubavi:

*Pošto se sklonio pod krošnju prvog stabla, slušao je kako iznad njegove glave kiša rane jeseni tuče po malaksalom i prašnjavom lišću divljeg kestena. Činilo se kao da će ovaj nalet pljuska pročistiti ili možda ublažiti i tu izdašnu svjetlost što se rasipala na sve strane. (Ešpek 1984/1985: 365)*

Njegove priče su, poput priča Darija Džamonje, smještene konkretno u Sarajevo, u njegovu urbanu sredinu. Međutim, za razliku od Džamonje i društva koje je on opisivao u svojim pripovijetkama, Nenad Ešpek se kretao nešto drugačijim miljeom kojeg su sačinjavale *obično male, činovničke, bibliotečke i slične službice, bez ugleda i ma kakvog društvenog prestiža, a, znamo, takve službe ne donose značajnije finansijske prinadležnosti – nikako se ne uklapaju u život koji im pisac gotovo 'natura', izmišlja ga – i sam sanjareći o nečemu sličnom* (Radanović 1984/1985: 337). Takav ambijent zatičemo i u pripovijetki *Obmanjivanje* u kojoj se radnja odvija u dva prostora: u skromnoj čitaonici biblioteke, ispunjenoj starijim muškarcima raznih profila i u memljivoj kući u kojoj junakinja iznajmljuje sobu, okruženu zajedljivim i radoznalim očima stanarki i stanara. Međutim, iako slika usamljene sobičke, hodnike, mansarde i haustore, Petrov navodi da Ešpek nikada ne postaje *pisac očaja* (Petrov 1978: 131).

---

<sup>15</sup> Miholjsko ljeto (bablje ljeto) označava period produženog razdoblja toplog i suhog vremena, nakon kalendarskog početka jeseni. Preuzeto sa: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Bablje\\_ljeto](https://hr.wikipedia.org/wiki/Bablje_ljeto)

*I onda kad autorovi junaci putuju nekud, kad napuštaju ovaj grad, on i dalje intenzivno živi u njima, u njihovim asocijacijama, u tako često neveselim uspomename, u vraćanju vremenu djetinjstva, mladosti, ljubavi, kod Ešpeka gotovo redovno promašene, izigrane, ponižavajuće po onog što je istinski volio. (Radanović 1984/1984: 345)*

Takva promašena i izigrana ljubav oslikana je u pripovijetki *Dugme*, u priči o ljubavi sa fatalnom ženom Biljanom sa kojom Mladen provodi noći. Njihova ljubav, međutim, nije nikada do kraja realizirana, što zbog Mladenovog straha i zavisnosti od nje, što zbog Biljanine izdaje, jer je dugme, koje je nedostajalo na njenoj košulji onog dana kada je predosjetio nešto loše, pronašao u rukama svog prijatelja i suparnika Siniše.

*Problem ljubavi predstavlja egzistencijalni problem: njegovi junaci su otvoreni za novo, za ljubav, bilo stvarno ili samo skrovitom željom koja uz to ima strah od realizacije. (Ivanković 1983: 25)*

U njegovim pričama, dakle, dolazi do sukoba između iskrene želje za ljubavlju i stvarnosti koja predstavlja problem takvom ostvarenju, jer se u nju ubacuju različiti nesporazumi i konflikti koji onemogućavaju realizaciju ljubavi. U Ešpekovim pričama pronalazimo i veliki broj psihičkih i moralnih dilema sa kojima se junaci suočavaju, bilo da se radi o onim najmlađim ili onim najstarijim. Osjećaj usamljenosti u svijetu, odnosno svojevrsna otuđenost jedinke koja se trudi riješiti probleme te, na kraju, spoznaje besmisao života, može se vezati i za egzistencijalizam, književni i filozofski pravac kojeg je utemeljio francuski pisac Jean-Paul Sartre. Osnovne ideje on izlaže u svome djelu *Egzistencijalizam je humanizam* u kojemu objašnjava postavke egzistencijalizma. Suština njegovog pogleda svodi se na stajalište da egzistencija prethodi esenciji, da čovjek prvenstveno postoji, sam sebe definira, a, ukoliko to nije slučaj, onda on najprije nije ništa. Čovjek je on što od sebe čini i to je prvo načelo egzistencijalizma:

*Ali, ako doista egzistencija prethodi esenciji, čovjek je odgovoran za ono što jest. Tako je prvi korak egzistencijalizma da svakog čovjeka stavi u posjed onoga što jest i da na njega položi totalnu odgovornost za njegovu egzistenciju. Pa kad smo rekli da je čovjek odgovoran za sebe samog, nismo htjeli reći da je čovjek odgovoran za svoju striktnu individualnost, nego da je odgovoran za sve ljude. (Sartre 1964: 11–12)*

Veoma važnu ulogu igra i Søren Kierkegaard, koji je, prema mnogima, prvi filozof egzistencijalizma. On je smatrao da se *čovjekova egzistencija najbolje očituje u trenucima kada osobom vladaju snažni osjećaji poput očaja i tjeskobe ili pak kad je osoba suočena s problemom vlastite slobode i slobodnoga izbora* (Matković 2013: 4), što je direktno uticalo na filozofe egzistencijalizma koji su došli poslije njega: Sartrea i Alberta Camusa.

Egzistencijalizam je u Bosnu i Hercegovinu došao ranije od Ešpeka i to sa Selimovićem, Kovačem, Lukićem, Ibrišimovićem, Horozovićem i njihovim romanima<sup>16</sup>. Najjednostavnije se može objasniti kao apsolutna usamljenost čovjeka, tjeskoba, sloboda izbora i osporavanje postavki koje su uobičajene. Ešpekovi junaci su intelektualci ili usamljeni ljudi koji su jednoj vrsti nesporazuma sa društvom i u sebi nose odraz tadašnjeg vremena, svih strahova i kriza, svih promjena koje su utjecale na društvo 20. stoljeća. Kao što sam već rekla, u središtu njegovih pripovijedaka jesu figure usamljenih muškaraca i neshvaćenih dječaka, njihovo razmišljanje, dok su npr. dijalozi potpuno marginalizirani. Potencira se tzv. *struja svijesti*, termin koji se u književnoj teoriji odnosi na prikazivanje *mozaične cjeline misli, osjećaja i dojmova lika u književnom tekstu*<sup>17</sup>, a koji se realizira kroz unutarnje monologe i različite postupke koji nam preslikavaju sliku svijesti i podsvijesti pojedinca.

Karakteristično je to da je njihov kraj otvoren, ni tužan, a ni sretan, simbolički predstavljen poraz u nastojanju da se pojedinac bori za sebe i svoju egzistenciju. Takav kraj je alegoričan, jer je se u takvim pričama *čovjek uvijek hvata ukoštac s nečim što nadilazi njegove sile pa je takva borba osuđena na propast* (Bionda 2016: 26):

*Krajnji ishod u Ešpekovim pričama je otvoren, ali to nipošto ne ostavlja drugu mogućnost osim one koju smo naznačili kao trajni nesporazum i nemogućnost ljubavi; krajnji je ishod, dakle, bezizlaz.* (Ivanković 1983: 25)

Takav osjećaj bezizlaznosti i bespomoćnosti egzistencijalizma je u veoma bliskom odnosu sa pojmom apsurdna, kojeg prepoznajemo u Ešpekovim djelima. Enver Kazaz smješta

---

<sup>16</sup> Na nekoliko primjera, kao što je to slučaj sa romanima 'Derviš i smrt' i 'Tvrđava' Meše Selimovića, 'Gubilište' Mirka Kovača, 'Album' Vitomira Lukića, odnosno 'Ugursuz' Nedžada Ibrišimovića, upravo je moguće dokazivati koliko temeljne odrednice 'književnosti egzistencijalnog kruga' toliko i nadilaženje filozofije egzistencije kao osnovice 'semantike teksta'. (Kazaz 2004: 95)

<sup>17</sup> *struja svijesti*, u: Hrvatska enciklopedija (mrežno izdanje), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58474>

Ešpeka u krug apsurdističkih s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina koji su u stvaralačke potence vlastitog jezika uključio prozna iskustva onovremene evropske i svjetske književnosti.

*Redefinirajući, ili potirući definicijske granice žanra, ovi pripovjedači egzistencijalnu apsurdnost u snažnim, ali raznovrsnim stilskim pomjeranjima iscrstavaju na potezu od fragmentarne svakodnevnice čovjekovog postvarenja u urbanom ambijentu do kosmičke bezvremenosti i sveprostornosti sa simboličkim sugeriranjem i naznakama metafizičkih korijena apsurdna. (Kazaz 2000: 16–17)*

Veza egzistencijalizma i apsurdna datira još od Alberta Camusa i doprinosa koje je on dao toj filozofiji jer su se i egzistencijalisti osjećali apsurdnost života koji, prema Lešiću, *nastaje i nestaje u ništavilu*. On opisuje pojam apsurdna kao jedno od određenih strujanja u književnosti kojim se označava *preovladavajući osjećaj krajnje usamljenosti čovjeka u jednom nijemom svijetu u kojem ne postoji mogućnost komunikacije*, jer su riječi izgubile značenja. Dalje navodi da je apsurdna književnost *obilježena halucinatornim, alogičkim i često grubim slikama, koje izražavaju opsjednutost besmisлом, osjećanje uzaludnosti ljudskih napora i nemogućnost komunikacije* (Lešić 2005: 318), što je uzrokovano težnjom za otkrivanjem smisla postojanja.

Apsurd u njegovim djelima prepoznajemo posebno u pripovijetki *Čovjek na drvetu*, u kojem autor stavlja glavnog junaka u situaciju koja je apsolutno besmislena. Petar sanja prevaru svoje žene Olge dok putuje vozom na sastanak, da bi, po povratku, odlučio da svoju suprugu kazni zbog nečega što je proizvod njegove podsvijesti. On ostaje vjeran samom sebi i svojim moralnim postulatima. Pri čitanju ove pripovijetke nužno se uspostavljaju veze između Petra i Kamijevog junaka Mersaulta,<sup>18</sup> jer Petar želi postati stranac u vlastitom domu. On se sa svojom životnom situacijom miri, ali unutrašnja previranja dovode ga skoro do ludila, do trenutaka kada ni on sam ne može da kontroliše svoje misli i osjećanja, iako je sve to samo plod njegove mašte, dakle, on je glavni krivac za svoje probleme.

Specifičan motiv kod Ešpeka jeste motiv ogledala koji pronalazimo u osnovi pripovijetke *Stare slike* ili *Obmanjivanje*. Ogledalo se, kao simbol, može tumačiti tako da ono

---

<sup>18</sup> Mersault je glavni junak romana *Stranac* Alberta Camusa, koji se smatra jednim od začetnika egzistencijalističke misli u književnosti.



odražava istinu, iskrenost, tajne srca i svijesti kao i da čovjek kao zrcalo odražava ljepotu ili ružnoću (Chevalier, Gheerbrant 1989: 809). U pripovijetki *Obmanjivanje* jasno je da bibliotekarka u svom ogledalu vidi sestru Danku. Moguća je višestruka interpretacija lika Danke: ona može biti samo njena sestra, pa na kraju dolazi do *sestroubistva* (Marjanović 1981: 519); ona može biti njena dvojnica, odnosno oslikavanje njenih unutrašnjih misli i poriva, egzistencijalističke nemoći, odbačenosti i usamljenosti lika.

*Povjeroću da je moja sestra došla iz dubine samog ogledala, jer gledaćemo se bez riječi, oči u oči, a njen pogled će se nešto duže zadržati na mojoj golotinji kao na nekom posebno izrađenom detalju spavaćice.* (Ešpek 1977: 31)

Darko Petrov navodi da su ta stanja halucinacije zapravo *posledica delovanja podsvesnih motiva (...), projekcija su stvarnog života, sa shvaćenim i neshvaćenim promašajima, pa je tako i slika zamršenih trenutaka ličnosti ove proze na neki način mutna projekcija njihovog celovitog života*. Ova pripovijetka se, prema njegovom mišljenju, odvija u takvoj sferi u kojoj *glavna ličnost vrši nestvarno umorstvo nad nepostojećom sestrom* (Petrov 1978: 132).

Ešpek je različitim metodama pripovijedanja obmanjivao svoje čitaoce, kako to i sam naslov upućuje, i nije ostavio precizno zatvoren kraj koji bi se mogao koristiti za potpunu interpretaciju ove pripovijetke. Junakinja je obmanjivala svoje okruženje i tako se borila sa znatiželjnim stanarkama na čelu sa Dobrilom Selenić, svim njihovim nagađanjima i pretpostavkama, ali neuspješnim potragama za istinom koju je krila u svojoj sobi:

*Ništa prepredenije od toga da drugima pod nos gurneš neuljepšanu i golu, nekoristoljubivu istinu o sebi samoj. Gdje će se pronaći neko toliko zelen ili mudar pa da povjeruje u nju!* (Ešpek 1977: 53)

Ubistvo sestre može se tumačiti kao konačni sukob sa tom slabom i bolesnom verzijom sebe – preplašene bibliotekarke koja se svakodnevno suočava sa samoćom, krije od radoznalih očiju, a utjehu traži u alkoholu i obmanjivanju. On je otkrivao skrivene namjere i motive svojih likova iako je ono rečeno uvijek bilo na granici između običnog i tajanstvenog.

*Danka je tiho i sladostrasno ječala kad sam prišla njenom uzglavlju (ili ogledalu? svejedno), njenom sitnom pjegavom licu boje zida, njenim razgoračenim očima koje su voljele život, i te kako. Bio je to moj tek prvi odlučni korak, učinila sam ga bez imalo dvoumljenja.* (Ešpek 1977: 54)

Motiv smrti veoma je prisutan u njegovim pripovijetkama, u kratkim detaljima kao što je to u priči *Obmanjivanje* koja za podnaslov ima *Izazivanje smrti*. Ta smrt je u priči prizvana simbolom ruke ispod kade, slično kao u pripovijetki *Kraj ljeta* gdje dječak na pješčanom nasipu vidi ruku u kojoj prepoznaje mračnu i opaku smrt. Radanović smatra da je cijela zbirka *More tišine* zapravo predosjećanje skore smrti koja je zavladała ovom knjigom kao neka sumorna muzika koja prati život Ešpekovih junaka od najranijeg djetinjstva (Radanović 1984/1985: 347).

Poprilično neodređena i čudna je i pripovijetka *Konji pa jahači* koja je *sva u igri životom, u slutnji i iščekivanju smrti, ubojstva* (Marjanović 1981: 520). Vladimir je mladi čovjek kojim vladaju poroci sa kojima se on nastoji izboriti. Njemu je, kao suprotnost, postavljen Pavle, čovjek koji nije poročan, ali kasnije pada i preobražava se pred Vladimirom. U ovoj pripovijetki Ešpek oslikava *neke vidove zla koje je oduvijek bilo nadmoćnije u svijetu, čiji je odbлесak na čovjeku lako uhvatljiv; zlo je ovdje razotkriveno u njegovoj destruktivnoj snazi* (Milošević 1978: 111).

Nenad Ešpek odlično je oslikavao unutrašnje motive svojih likova. Prema Petrovu, imao je potrebu da ponire u *zamršena ljudska stanja* i da ih uoči *kao specifične istine o čovjeku* (Petrov 1978: 132). Otkrivao je realnost sudbina malih ljudi, pažljivo ih oslikavajući tajanstvenim opisima koji njegove pripovijetke podižu na jedan viši nivo.

*Međutim, ono čime su sve Ešpekove priče prožete ujedno je i njihov najveći kvalitet. To je ono što je u njima ostalo namjerno nedorečeno, pritajeno, ono o čemu se ne govori, što ponire u sadržaju kao posebna poetska vrijednost života, kojom se uspјelo postići izmirenje sa siromaštvom, samoćom, tugom, monotonijom; to je, dakle, ona odlika u kojoj se ogleda puni stvaralački integritet ovog pisca, ali i integritet svijeta koji on okružuje.* (Marjanović 1981: 520)

## 5. Fantastičke igre u pričama Hajrudina Ramadana

Hajrudin Ramadan (1952–2003) je svoje kratke priče objavljivao u raznim književnim časopisima, a prvu zbirku pripovijedaka *Priče od kiše* objavio je neposredno poslije rata, 1996. godine. Drugu zbirku *Uloga Sarajeva* objavljuje 1999. godine.<sup>19</sup> Smatra se jednim od najzanimljivijih proznih pisaca u bosanskohercegovačkoj književnosti.

Fantastička igra se, kao što smo u uvodnom dijelu ovog rada vidjeli, izdvaja kao temeljni model poetizacije naracije kod Ramadana, te je potrebno detaljnije obratiti pažnju i na pojavu fantastičnog u književnosti. Todorov u svome djelu *Uvod u fantastičnu književnost* daje pregled te književnosti s obzirom na glavna obilježja kao što su žanr fantastičnog, govor, najčešće teme i slično. Prema Todorovu, *fantastično se suštinski temelji na neodlučnosti čitaoca – čitaoca koji se poistovjećuje s glavnim junakom – u odnosu na prirodu začudnog događaja*. Čitalac je, dakle, glavni faktor koji, kada se nađe pred nekim natprirodnim događajem kojeg ne može objasniti zakonitostima nama poznatog svijeta, *odlučuje da li je taj događaj plod mašte, ili proističe iz zablude; drugim rečima, čitalac se može odlučiti ili za rešenje da događaj jeste, ili da nije postojao* (Todorov 2010: 149). Fantastičku književnost on u trećem poglavlju smješta između dva žanra: čudnog i čudesnog. Fantastično čudno, mješavina dva žanra, javlja se u djelima u kojima *događaji koji izgledaju natprirodni tokom cele priče na kraju dobijaju razumno objašnjenje* (Todorov 2010: 45). Takvi tekstovi ispunjeni su događajima koji se mogu racionalno objasniti, ali u čitaocima izazivaju neke reakcije slične onima u fantastičnim tekstovima. Čudesno je, sa druge strane, *obilježeno samo postojanjem natprirodnih činjenica, i ne podrazumeva reakciju koju one izazivaju kod junaka* (Todorov 2010: 47). Fantastično čudesne priče izgledaju nestvarno, a završavaju se prihvatanjem natprirodnih činjenica. Todorov navodi da *čudesno nije odlika odnosa prema ispričanim događajima već svojstvo same prirode tih događaja* (Todorov 2010: 53) i taj žanr veže za bajku. Fantastično određuje kao granicu između ta dva žanra, što znači da fantastičke priče posjeduju i elemente čudnog i elemente čudesnog. *Čisto čudno* u Ramadanovim pričama

---

<sup>19</sup> Djetinjstvo je proveo u Foči, a Učiteljsku školu i Fakultet političkih nauka završio je u Sarajevu. Radio je kao novinar u RTVBiH, i autor je radiodrama *Izgnanik*, *Ludilo*, *Kičme noći* i *Grad tonova*. Dobitnik je nagrade izdavača i knjižara Austrije, Slovenije, Hrvatske i Bosne i Hercegovine na tradicionalnoj manifestaciji u Pazinu *Put u središte zemlje* 1997. godine. Za vrijeme rata radio je kao novinar u improviziranom ratnom studiju radija na Dobrinji, a po završetku rata jedan je od urednika *Obrazovnog programa*. Posthumno je objavljena knjiga *Dobri poznavaoči karata*, a u rukopisu je ostala zbirka *Bubnjari iz Dijamantne šume*.

moguće je pronaći u uvodnim dijelovima nekih od njih, kada autor opisuje u kakvoj se tad Elias Veskot zgodi našao. Možemo racionalno prihvatiti da je Elias Veskot bio prodavač ogledala ili da je Šimata Masumi dobio zadatak da povjerljive spise odnese do vladara Južnih provincija. Međutim, iako njegove priča na čitaoce mogu ostaviti takav dojam, ne možemo ih smjestiti u taj žanr. Većina njegovih priča posjeduje elemente koji se ne mogu racionalno objasniti, jer pripadaju natprirodnom, fantastičnom svijetu. Humanizirani bicikl koji ima mogućnost reproduciranja ili Veskotova transformacija u nekog insekta nisu sastavni dijelovi ljudske zbilje i ne mogu se racionalno prihvatiti. Takvo neprihvatanje dovodi čitaoca u nedoumicu i neodlučnost koje, kao što smo rekli, određuju žanr fantastičnog.

U svoje tekstove unosi jedan potpuno novi i, za tadašnje prilike, neočekivani svijet. Tomaš navodi da su takva *izdvojenost od struja i matrica ovdašnje književnosti* i unošenje mašte koja *ovdašnjim književnostima manjka*<sup>20</sup> razlozi nerijetkog zaboravljanja i potiskivanja ove knjige. Potrudit ćemo se prikazati zbog čega ova djela nikako ne bi smjela biti zaboravljena i zbog čega bi se, naprimjer, veoma lako mogle i ekranizirati, iako su neke od njih<sup>21</sup> već bile emitovane u *Dežurnom mikrofONU*, jednoj od najslušanijih radijskih emisija sa početka agresije na BiH.

Nemoguće je u dotadašnjoj (ali i dosadašnjoj) bosanskohercegovačkoj književnoj baštini pronaći neke uzore koji bi Hajrudinu Ramadanu mogli poslužiti kao inspiracija, neka inicijalna linija koja bi mu pomogla pri kreiranju jedinstvenog književnog svijeta. On je, dakle, bio poetski pripovjedač iz doba postmoderne, te je prvo potrebno objasniti koje postmodernističke elemente možemo prepoznati u njegovim kratkim pričama. Postmodernizam, kao književni pravac koji je obilježio drugu polovinu 20. stoljeća, označavao je strujanja u *poslijeratnoj umjetnosti i književnosti koja su napustila uvjerenja i prosede modernizma iz prve polovice stoljeća, da bi zatim postao oznaka za sve suvremene pojave koje odbacuju svaki tradicionalni – i realistički i modernistički – koncept umjetnosti i književnosti* (Lešić 2005: 506). Više je karakterističnih crta postmodernizma (*nestanak realnog, autoreferencijalnost, hibridnost, intertekstualnost*), a samo neke od njih možemo prepoznati u Ramadanovom stvaralaštvu. Daniel Mikulaco u svom radu *Modeli suvremene hrvatske kratke*

---

<sup>20</sup> Tomaš, Marko, intervju, dostupno na: <https://www.tportal.hr/kultura/clanak/marko-tomas-politicki-radikalizam-je-igra-u-kojoj-nitko-nikada-nije-ostao-cistog-obraza-tu-se-uvijek-odvija-neka-vrsta-nasilja-20200514>

<sup>21</sup> Audiozapisi pripovijedaka dostupni su na stranici BHRT-a: <https://bhrt.ba/hajrudin-ramadan-price-od-kise/>

*proze* daje pregled te materije, pri čemu se osvrće na postojeća čitanja postmodernizma hrvatskih kritičara i kritičarki. Tako, naprimjer, izdvaja analizu Dubravke Oraić Tolić i njene strategije kojima umjetnici postmodernističkog određenja slikaju stvarnost. Jednu od tih strategija možemo vezati direktno za Ramadana, a ona se odnosi na *metaforičku strategiju* u kojoj autor *rješava kolektivne frustracije restitucijom i redizajniranjem različitih historijskih/nacionalnih identiteta (simbola, zastava, himni, naziva ulica, spomenika...)* (Mikulaco 2018: 354–355). Ramadan u zbirci *Uloga Sarajeva* vrši upravo redizajniranje ideoloških postulata toga vremena tako što odvodi svoju priču u daleke i nepoznate predjele o kojima ćemo detaljnije govoriti kasnije. Takav *bijeg* od stvarnosti može se vezati i za postmodernističko propitivanje granica između fiktivnog i nefiktivnog, odnosno fiktivnog i stvarnosti. Pripovijetke Hajrudina Ramadana bi se, stoga, mogle označiti kao fantazmogorične, nestvarne tvorevine mašte koje proizvode širok spektar raznih likova i događaja, a sve to u cilju da se stvarnost oslika na jedan novi, maštoviti način. Mikulaco izdvaja i tipologiju Igora Štiksa koji predlaže *fantastični prosede kao dominantni princip* (Mikulaco 2018: 356) novelistike koja je preovladavala kod autora 90-ih godina. Preciznije, bijeg u fantastični svijet obilježio je drugu polovinu 90-ih godina, odnosno period poslije najvećih ratnih previranja koje je, sa druge strane, obilježeno *poetikom ratnog pisma i poetikom svjedočenja* (Kazaz 2008: 53) u kojem su autori u tekstove nužno umetali lična i iskustva drugih ljudi vezana za rat i ratna dešavanja. Takva vanknjiževna stvarnost dovela je do toga da ratna iskustva postanu jedan vid preokupacije u stvaranju bosanskohercegovačkih autora, ali i autora iz susjednih zemalja:

*Ovdje se, kao temeljno, postavlja pitanje mogućnosti govora umjetnosti za takvih ekstremnih vremena (o muzama i topovima). Može li, dakle, umjetnost govoriti dok traju topovska paljba, razaranja, ubojstva, progonstva...? Prastaro je to pitanje i pretežiti je odgovor – ne. No, ipak mnogi pisci, i slikari, i filmaši, i kazalištarci, i glazbenici, i profesionalci i amateri... – svi na različite načine suočeni s ratnom zbiljom pokušavaju opisati neopisivo, izreći neizrecivo, iskazati svoj protest i zgražanje.* (Mikulaco 2018: 358–359)

Prema Todorovu, *fantastično omogućava da se prekorače izvesne granice koje su, ukoliko se ne koristimo fantastičnim, nedostupne* (Todorov 2010: 150). Navodi spisak tema koje bi se mogle pojaviti, a koje su bile vrlo često zabranjivane (incest, homoseksualnost, nekrofilija, pretjerana čulnost i druge). Međutim, teme i motivi koje je Ramadan subverzivno unosio u svoje priče nisu nužno bile zabranjivane i cenzurisane, već su, kao što smo rekli, u

jednom periodu bosanskohercegovačke književnosti postale i preokupacija autora. Ramadan, iako je bio pripadnik ratne generacije, bira odlazak u fiktivni, fantastični svijet, što tumačimo kao i jedan način bijega od stvarnosti. On nije želio pripadati generaciji ratnih pisaca koji su nastojali svoja osjećanja i iskustva pretočiti u književne tekstove i postaviti ih za svjedoke tih ratnih užasa. Elias Veskot, glavni junak pripovijedaka koji se svakog novog dana upuštao u neku novu pustolovinu, nije bio nosilac simboličkog imaginarija nacije i tradicije. On je proizvod unutrašnjih previranja autora koji želi pobjeći od takvih prizora.

*Mada fantastične, one su i autobiografske, ne samo u toj gladi za kretanjem i prostranstvima, nego i u ljutnji na 'glavonje' koji bombarduju grad u kome on (Elias Veskot) živi sa ženom i dječakom. Na jedan suzdržan način, kritične su prema svakom jednoulju, bilo ideološkom ili religijskom. (Veličković 2017: 126)*

Kazaz u poglavlju knjige *Bošnjački roman XX vijeka* pod naslovom *Fantastički romaneskni model* navodi da u njemu *dominira postmodernistička ironija, muzealnost, navala označitelja, citatnost i intertekstualnost, i niz drugih osobina koje M. Pantić određuje kao aleksandrijski sindrom u književnoj praksi* (Kazaz 2004: 110). Navodi da Radanović u *katalogizaciji bosanskohercegovačke fantastičke priče* sadržinu pojma povezuje sa E. A. Poom i Kafkom, ali da *koncept fantastičkog modela u bosanskoj romanesknoj praksi nije isključivo poovski nego je i borhesovski* (Kazaz 2004: 112). Takvo određenje fantastičkog modela možemo vezati i za Ramadana jer su njegove fantastičke priče, slično djelima koje Kazaz obrađuje, asocirale na društveni kontekst, izravno ili skriveno.

Fantastička igra se u Ramadanovim tekstovima ostvaruje postupcima metaforizacije i alegorizacije izraza. Metafora se, prema Bagiću, još od antike *posmatra kao najsnažnija i najčešća figura, kao kraljica figura. Ona spaja udaljena iskustvena područja i sfere svijeta, povezuje različita osjetila i osjete te može ubrzati ili usporiti komunikaciju* (Bagić 2012: 187). Definira se kao stilska figura u kojoj dolazi do zamjene jedne riječi drugom na osnovu sličnosti onoga što označavaju. Često se veže sa poredbu, ali Lešić navodi da metafora, za razliku od poredbe, *ne ističe samo sličnost između dva predmeta već i sugerira jedan novi, treći predmetom koji je bez imena i koji bi bez metaforičkog iskaza ostao neiskazan* (Lešić 2005: 271). Često se vezuje za poeziju i pjesnički jezik koji se zbog toga nerijetko imenuje kao *metaforički govor* (Lešić 2005: 273), ali metaforično možemo pronaći i u svakodnevnom govoru. Činjenica da se stilska figura u svakodnevnici koristi skoro pa neprimjetno dovela je

do toga se ona koristi u veoma širokom smislu, tako da ponekad obuhvaća sve promjene u značenju riječi (Solar 2005: 88). Rješenje je, prema Solaru, razradio Jakobson prikazujući opreku metafore i metonimije, pri čemu se metafora razumijeva kao *veza po sličnosti*, a metonimija kao *veza po susjedstvu* (Solar 2005: 89), odnosno bliskosti. Prema Bagiću, ona *reorganizira naše viđenje svijeta, pokreće imaginaciju, obogaćuje percepciju, a iskazu priskrbljuje neposrednost i slikovitost* (Bagić 2012: 187). Alegorija je, kao što smo već vidjeli u stvaralaštvu Nenada Ešpeka, stilska figura prenesenog značenja u kojoj *jedna stvar označava drugu stvar*, ali se od metafore razlikuje po tome što se alegorija *proteže na cijelu sliku ili cijelu radnju* (Lešić 2005: 280). Poput metafore, alegorija ima sposobnost unošenja subverzivne poruke u tekst i, kao takva, česta je kod pisaca *satire, fantastične, didaktične i dječije književnosti*<sup>22</sup>.

Ramadan se u svojim kratkim pričama uspješno služio metaforom i alegorijom i koristio ih kao sredstva kojima je u svoje fantastičke pripovijetke inkorporirao određene životne poruke koje su rezultat stanja njegove okoline iz vremena u kojem su nastale. U zbirci pripovijedaka *Priče od kiše* nalazimo niz subverzivnih poruka koje su kamuflirane pričama o Eliasu Veskotu, centralnom junaku zbirke (ali i romana *Dobri poznavaoči karata*, koji je objavljen posthumno). U jedan dio priča unosi segmente koji se tiču opsade grada u kojoj se i sam autor nalazio sa svojom porodicom. Tako, naprimjer, u jednoj od njegovih priča bicikl oživljava, postaje član društva i dobija ljudske osobine. Bicikl je bio jedino sredstvo za prijevoz u ratnom vremenu, a zbog svojih točkova mogao se koristiti i za druge neophodne i korisne stvari kao što je proizvodnja struje. Bicikli su, dakle, bili neotuđivo pripojeni svakodnevnici ljudi i zbog toga su bili humanizirani. Takvo stanje moglo bi se razumjeti kao proizvod očaja kojeg je rat sa sobom nosio ili proizvod jednostavne zahvalnosti koju su ljudi osjećali prema jednom takvom predmetu koji je bio od presudnog značaja za život.

Slično je i sa pričom *Mali zeleni tramvaji* u kojoj Ramadan figurativno predstavlja stanje ljudskog uma za vrijeme opsade grada. Elias Veskot želi pobjeći od pakla iz kojeg se niko živ nije izvukao iako je savladao vještinu bježanja od tih ledenih dubina, usijanog kamenja i otrovnog pepela koji su zasipali njegov grad, danonoćno.

---

<sup>22</sup> alegorija, u: Hrvatska enciklopedija (mrežno izdanje), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020, dostupno na: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1513>

*Sedma je zima bila najhladnija od početka opsade. Svako duže mirovanje bilo je zaleđeno i pri najmanjem dodiru lomilo se poput stakla. Prebrzo kretanje, opet, pretvaralo se u dugačku, neprekidnu nit koja se sa lakoćom smrzavala. Samo su rijetki poznavali pravi ritam koji je izmicao ledenoj smrti. (Ramadan 2017: 107)*

Jednog dana, kada su izgorjele i posljednje knjige iz njegove biblioteke, on biva uvučen u tu malu limenu peć gdje je konačno bio slobodan i, kao takav, uživao je u svojim snovima. Kada se vratio u stvarnost, potpuno golišav ležao je ispred peći, da bi mu, na kraju, mali zeleni tramvaj iz njegovih snova otkinuo glavu. Cijela priča jeste subverzivna poruka o egzistenciji malog čovjeka za vrijeme najstrašnijih ratnih zbivanja. Elias Veskot je, pretpostavljamo, zapravo bio bolestan i pod temperaturom koja je prouzrokovala toplinu u tijelu i buncanje u snu. Jedini izlaz iz takve situacije bilo je sanjarenje o nekom ljepšem životu i slobodi, a ne obična, surova smrt smrzavanjem koja ga je i zadesila.

Njegovo cjelokupno stvaralaštvo karakterizira sposobnost da u najsitnije detalje opisuje događaje, a da to svede na nekoliko strana teksta. On istančava unutarnje obrise svojih junaka i izvanredno uočava sve detalje koji su bitni za tok radnje. Pripovijetke iz zbirke *Priče od kiše* su oslobođene faktografije, a žive u fiktivnom/fantastičkom svijetu kojemu svi možemo pristupiti.

*Pisane su jednostavnim jezikom i pune lijepih i pomalo zagonetnih slika. Počinju bez suvišnog uvoda a završavaju neočekivanom poentom sa mudrom i humanom porukom. Autoru je blizak stil usmenog kazivanja, ali on ga prilagođava kratkoj formi. Zato nema umetnutih epizoda, kitnjastih opisa, epskih ponavljanja. Čak su i dijalozi suvišni. Priča je vraćena njenoj suštini – fabuli. Zato se i čita u jednom dahu, sa neprekidno prisutnim pitanjem: kako je to moguće, i kako će se okončati? (Veličković 2017: 125)*

Elias Veskot je u konstantnom dodiru sa mnoštvom različitih likova koji su zaneseni u rješavanju zanimljivih prepreka koje su im se našle na putu. Međutim, u pripovijetkama, pored živopisnih opisa i ambijenata, nailazimo na surove istine o ljudima, njihovim namjerama i unutrašnjim motivima. Nerijetko su njegovi likovi veoma sebični i nemaju moralnih granica u onome što rade. Tako je, naprimjer, u priči *Burence* Elias Veskot predstavljen kao oportunist koji se bogati na buradima i pravi kaos u malom gradiću koji je već dugi niz godina bio bez vode. Svi likovi ove priče su u suštini veoma pohlepni, jer su, iako navikli na život bez vode,



postali pravi lešinari koji ubijaju za sitnu materijalnu dobit. Slično je i u priči *Vjetar* gdje je Elias Veskot spasio pripadnike Bratstva od prokletstva tako što im je dao olovne kuglice koje su ih spasile od strašnog vjetra. Veskot je ovdje predstavljen kao osoba koja im je dala šansu za novi početak. Gradili su šesterokutnu kulu iz dana u dan sve dok to radno harmonija nije prekinuta tučnjavom, zlim postupcima i međusobnim sputavanjem. Elias Veskot ih je kaznio tako što je zaustavio vjetar, oni su ostali prikovani za tlo, ali su i tada pokušavali jedni drugima nanijeti zlo. Ova fantastička priča jeste aluzija na biblijski mit o babilonskoj kuli<sup>23</sup> koju su gradili Noini potomci koji su željeli podignuti grad i toranj sa vrhom do neba. Bog se, međutim naljutio zbog ljudske oholosti i bahatosti, srušio je toranj i onemogućio međusobno razumijevanje tako što su svi graditelji počeli govoriti drugim jezicima. Ovaj mit i Ramadanova priča simbolički oslikava kako je nemoguće iskorijeniti iz ljudi to prokletstvo koje nose u sebi i koje pokazuju čak i onda kada je to na njihovu štetu. Pripovijetka *Ključ* također ostvaruje vezu sa Babilonom, ali se u ovom slučaju radi o aluziji na *Babilonsku biblioteku*, pripovijetku Jorgea Louisa Borhesa iz 1941. godine. Prema Kazazu, babilonska biblioteka nije samo literarno 'središte znanja' nego i kosmogonijska struktura (Kazaz 2004: 113). Aluzija na babilonsku biblioteku ostvarena je prvenstveno u uvodnom dijelu pripovijetke:

*U najskrovitijem dijelu zamka, iza debelih kamenih zidova, nalazila se šestougaona prostorija. Na sredini prostorije bio je bazen pun zelenkaste tečnosti koja se pušila, a u njoj je plivala staklena lopta. U toj lopti bio je Ključ. (Ramadan 2017: 49)*

Opis zamka neodoljivo podsjeća na Borhesov opis biblioteke koja se nalazi u univerzumu heksagonalnih, odnosno šestougaonih prostorija koje su bile povezane stubištima i hodnicima. Ona je metafizičko mjesto koje sadrži sva znanja svijeta. Elias Veskot je, sa druge strane, u priči ukrao Ključ koji je otvorao vrata sa blagom nekog gusara i za čiju krađu će se odgovarati strašnom kaznom. Nakon što je otvorio bezbroj vrata, Veskot je konačno pronašao prava: otključao je vrata koja su vodila u polja žutog kaktusa – prostor koji je u početku predstavljen kao kazna. Moguće je, dakle, da je i Ramadan, poput Borhesa, zbog nemogućnosti da razumije ovaj svijet želio izmisliti vlastitu stvarnost i da je njegova književnost, poput Borhesove *rekonstrukcija svijeta koji sa svoje strane nije kopija postojećeg, nego susret imaginarnoga i stvarnoga* (Kazaz 2004: 114). Pored Babilona, Ramadan u svoje priče umeće

---

<sup>23</sup> Babilonska kula u Bibliji, dostupno na: [https://hr.wikipedia.org/wiki/Babilonska\\_kula](https://hr.wikipedia.org/wiki/Babilonska_kula)

i druge biblijske motive i mitove kao što je to mit o *Velikom potopu*<sup>24</sup> u priči *Potop*, u kojoj Elias Veskot postaje produžena božija ruka koja kažnjava oholi i nezahvalni narod velikim potopom.

Elias Veskot je lik koji nadilazi okvire tadašnje bosanskohercegovačke književnosti i vodi nas u različite epohe ljudskog razvoja: od faraona, careva, kraljeva i drugih likova kojima je Ramadan veoma vješto davao imena i smještao ih u različite prostore kao što su: razne carske prijestolnice i dvorovi, šume, doline, brda, liftovi, groblja, predgrađa, krčme, palube brodova, napušteni otoci i slično. Takvo ambijentalno uređenje Ramadanovih priča doprinosi osjećaju začudnosti čitaoca koji se pred njima nađe. Veoma su zanimljivi i motivi koje Ramadan bira za svoje priče. Veličković navodi da su preuzeti *na zabavan, originalan i duhovit način, iz literature koju je autor sa uživanjem čitao: od 'Pješčane planete' i 'Gospodara prstenova', preko 'Tornjeva Boa Morije' i istorije pronalazaka, do Biblije, srednjovjekovnih hronika i Kafkinog 'Preobražaja'* (Veličković 2017: 125–126).

Ramadan igrom između fantastike i stvarnosti umeće univerzalne želje pojedinaca i borbu za egzistencijom. U priči *Bioskop*, mjestu koje je samo po sebi mjesto fantastičke igre, Elias Veskot, nakon što je ostao bez posla i prinuđen je da tumara ulicama kako bi zaradio nešto novca ili hrane, odlazi u kino gdje na filmskom platnu posmatra neki dosadni film. Međutim, odjednom sve oživljava i Veskot biva uvučen u taj živahni, šareni svijet gdje konačno uspijeva doći do novca koji mu je trebao. Zapravo je cijela dvorana sada unutar filmskog platna, svi gledaoci ostvaruju svoje želje, žene se i udaju, rađaju djecu i bogate se. Na kraju priče saznajemo da u dvorani više nema nikoga, nema žive duše, a pretpostavljamo da su svi ti likovi (sada glumci) ostali sa druge strane, ne želeći se vratiti nazad u surovu realnost ispunjenu siromaštvom i borbom za preživljavanje. Na mjestu na kojemu je sjedio Elias Veskot, pored vrećice sa dvije ribe i sivog kišnog mantila nalazilo se nekoliko sivih miševa. U priči *Plavo staklo* Elias Veskot živi u opustjelom gradu i radi u tvornici za preradu ribe. Jednog dana, krećući se spletom onoga što su nekada bile ulice nailazi na radnju iz koje krade mali električni voz – poklon za svog trogodišnjeg sina. Međutim, taj voz sada postaje opsesija Eliasa Veskota i najvažniji događaj u svakodnevnici. On sate i sate provodi pored te malene konstrukcije i u njoj ostvaruje svoje maštarije. Na kraju priče, nakon što je gubi posao – jedini

---

<sup>24</sup> Veliki potop, dostupno na: [https://sh.wikipedia.org/wiki/Potop\\_\(mitologija\)](https://sh.wikipedia.org/wiki/Potop_(mitologija))

izvor prihoda za njega i njegovu porodicu, opija se rakijom i pretvara u bubu koju njegov sin, ujutro, gazi nogom.

*Dijete je pored tračnica ugledalo neku čudnu bubu, zgnječilo je nogom i jako se uplašilo kada je lokomotiva zazviždala u daljini. Prljavom krpom žena je obrisala krvavu mrlju sa kamička pored pruge i glasno opsovala kada joj se u prst zario komadić plavog stakla. (Ramadan 2017: 67)*

Nije strano da Elias Veskot na kraju nekih od priča postaje žaba, buba, vuk ili miš, što se može direktno vezati za preobražaj Gregora Samse u kukca na početku Kafkinog *Preobražaja*. Taj preobražaj simbolizira otuđenost čovjeka u društvu, čovjeka koji (p)ostaje slab i nebitan, potpuno usamljen i izoliran. Goran Šikić u tekstu *Kafkine jezičke zagonetke* otkriva da se Samsa u djelu nije pretvorio u kukca, jer tu riječ u izvornom tekstu Kafka nije koristio. Koristio je zbirnu imenicu *gamad* koja bi, prema rimskom pravu, predstavljala *pravni institut koji označava osobu od koje država doslovno digne ruke*<sup>25</sup>. Takvu pojavu možemo interpretirati kao pokušaj Hajrudina Ramadana da prikaže koliko je čovjek u društvu izoliran, ostavljen na rubu egzistencije, primoran na nedostojanstven i surov život.

Intertekstualnost, obilježje postmodernističke književnosti, pronalazimo i u drugim pripovijetkama. Možemo uspostaviti vezu između priče *Noć u kafani* i skoro istoimene slike Vincenta van Gogha pod nazivom *Café Terrace at Night*<sup>26</sup>. Elias Veskot je u ovoj priči slikar platna pod nazivom *Noć u kafani*. Glavni lik ove priče, Franz Z. promatra to platno:

*Na platnu je bila naslikana mala kafana, jedne večeri negdje u predgrađu. Dvanaest stolova, od kojih je pola prazno, postavljeno je na lijevoj strani ulice popločane kamenim kockama. Između stolova stoji kelner, iznad njega svjetiljka, na stolovima flaše i čaše. (Ramadan 2017: 63)*

Opis platna Eliasa Veskota u veoma je sličan opisu slike Van Gogha, a Ramadan upućuje na ovu sliku i u drugim pričama kao što su *Lift* i *Plavo staklo*. Slika je poslužila kao

---

<sup>25</sup> Šikić, Goran, *Kafkine jezičke zagonetke*, dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/kafkine-jezicne-zagonetke-otkrivamo-kako-se-gregor-samsa-u-preobrazaju-nije-pretvorio-u-kukca-5367783>

<sup>26</sup> *Café Terrace at Night* ili *Coffeehouse, in the evening* kako se zvala 1891. godine kada je prvi put izložena, mogla bi se prevesti kao *Kafić u noći* ili *Terasa kafića u noći*.

oživljeni ambijent u kojemu je ispričana priča o Franzu Z. u kojoj je Ramadan prikazao skrivene težnje svoga junaka i metaforički predstavio istinu koja je ništa drugo nego smrt na jedan način prouzrokovana kršenjem zabrane koja je u to vrijeme vladala – konzumiranje alkohola.

Zajednički motiv u pripovijetkama Ramadana, Džamonje i Ešpeka jeste ogledalo koje pronalazimo u nekim od njegovih pripovijedaka. Kao što smo rekli, ogledalo kao simbol predstavlja istinu ili neke skrivene tajne srca. U pripovijetki *Ogledala* Elias Veskot, trgovac zanimljivih predmeta, svih oblika, veličina i boja, u njima vidi sve svoje skrivene težnje i želje pa je tako u jednom odrazu ležao i spavao, u drugom odmarao, u trećem uživao u vinu. Odrazi u ogledalima njega više nisu primjećivali, vodili su svoj život i uživali, a on je, još jednom ostao usamljen i, na koncu, mrtav. Zapravo je i motiv smrti veoma je čest u pričama iz zbirke *Priče od kiše*. Elias Veskot umire na razne načine: njegov odraz iz ogledala ga davi maramom, umire od umora, tajanstveno nestaje u liftu, neko mu odrubljuje glavu ili je sam sebi odrubljuje, neko ga u kafani ubija drvenom stolicom, umire u najstrašnijim mukama jer vrši krađu, ubijaju ga kako bi mogao mrtvom faraonu pokazati ulaz u piramidu, umire od srčanog udara, ubija ga meteor iako se na sve načine branio od ovozemaljskih smrti, a neke od priča su cijele prožete motivom smrti (naprimjer priča *Mrtvac* i *Glavosječa*). U ovim pripovijetkama se zapravo radi o fantastičkom proznom postupku, gdje su igrom mašte sve mogućnosti otvorene. Elias Veskot umire kako bi se u svakoj drugoj priči javio u nekom novom obliku, kao neka druga osoba. Sa svakom novom životnom situacijom on je novi čovjek, spreman za nove pustolovine.

*Bijeg u prostore sjećanja, egzotike, fikcije ili metafikcije* (Mikulaco 2018: 369), kao što smo rekli, jedan je od načina na koji je Ramadan bježao od stvarnosti obavijene ratnim stradanjima i užasima, ali i od posljedica koje on sa sobom nosi. Zbog nevjerovatne snage njegove mašte ni priče iz njegove druge zbirke *Uloga Sarajeva* iz 1999. godine nisu lišene tog fantastičnog svijeta. Više se ne radi o pustolovinama glavnog junaka Eliasa Veskota, koji putuje različitim dijelovima svijeta, sada je akcenat na prostoru grada Sarajeva koji postaje okvir fantastičkih priča koje funkcioniraju kao jedna vrsta legendi ili predaja o gradu Sarajevu. Legende, prema Lešiću, imaju različite teme: *jedne održavaju spomen na nešto što se u davno vrijeme dogodilo (ili se vjeruje da se dogodilo) na određenom mjestu ('lokalne legende');* *druge čuvaju sjećanje na nekog narodnog junaka i neki njegov neobičan podvig ('junačke legende');* (Lešić 2005: 434). U ovom slučaju narodne junake zamijenili su likovi običnih ljudi koji su nerijetko utjecali na historijske tokove na lokalitetu grada Sarajeva, ali i u drugim ambijentima,

onda, kada su na to bili primorani. Autor nas u ovoj zbirci upoznaje sa raznim značajnim historijskim ličnostima iz prošlosti: Ciceron, Nikola Kopernik, Isac Newton, John Gould, braća Montgolfier, Giordano Bruno, Sigmund Freud, Adolf Hitler, Eva Braun, Napoleon, Franjo Josif, Johann Sebastian Bach, Leonardo da Vinci, sestre Fox, Kulin ban, dijak Radoje, Galileo Galilei, Ćiro Truhelka, Pu-Yi, Werner von Siemens, kapetan Bligh sa broda Bounty, Benjamin Kalaj, Gaj Julije Cezar, Aleksandar Vitek, Katarina II, Ronald Amundsen, Nostradamus, Kosta Hormann, Franjo Josif, Benjamin Franklin i mnogi drugi.

Sve ove ličnosti su veoma poznate i nerijetko su vezane za neka od najvažnijih otkrića u svijetu. Posebno je zanimljiv način na koji ih Ramadan smješta u okvire grada Sarajeva, u njegove ulice i predgrađa. Građani u njegovim pričama postaju jednako zaslužni za ta otkrića, pa tako u priči *Danilo traži more*, Danilo Dundurević biva jedan od najzaslužnijih osoba za otkriće zakona gravitacije tako što baca jabuku na glavu mladića koji je ležao ispod drveta na kojemu je on iščekivao more. Taj mladić, saznajemo, bio je Isac Newton, velika figura u historiji nauke. Slično je i sa pričom pod naslovom *Priča sa one strane* gdje Mihajlo Pradić, preminuli radnik na izgradnji mosta Ajas-pašine džamije i mahale oko At-mejdana, postaje duh koji pomaže duhovima poznatih umjetnika kao što su Johann Sebastian Bach ili Leonardo da Vinci tako što im piše kompozicije i slika umjetnička djela koja su, kako saznajemo, postala veoma značajna. Trifko Tajšanović, junak priče *Sarajevski vremeplov*, svoje prste je umiješao u historiju tako što je indirektno promijenio njene tokove. Naime, nakon što je zapovjednik vojske na mjestu koje je trebalo biti Latinska ćuprija, dobija naredbu da iskoristi svoja znanja o astrologiji kako bi ih uputio u ispravnu odluku. Otišao je do svoga doma na Skenderiji, uzeo svoje astrološke mape i tablice, ali ga je nestanak struje u tramvaju spriječio u povratku i Gaj Julije Cezar je, osjećajući prevaru, ipak odlučio preći preko Rubikona i započeti krvavi građanski rat 10. januara 49. godine prije nove ere. *Ciglane Augusta Brauna* je priča o izgradnji ciglane na Koševu u kojoj je učestvovao i Jovo Tandarić, sitni gradski džeparoš koji je odlučio voditi pošten život. Međutim, jednog dana on pljačka Zlatarsku čaršiju i u svoj podrum donosi dvije vreće različitih dragulja, dijamanta, zlata i rubina. Kao da je probuđen iz nekog sna osjeti pokajanje i odluči svoj ulov sakriti u cigle kojima se gradila ciglana. Nakon nekoliko godina, upravo te cigle bivaju izvezene u Berlin, a drago kamenje iz njih pronalaze dva čovjeka razdvojena velikim zidinama – Berlinskim zidom. Tako Tandarićeva krađa i pokajanje postaju jedan od glavnih razloga rušenja Berlinskog zida koji je Njemačku i njene stanovnike dijelio na dva dijela, što je također doprinijelo znatnoj izmjeni historijskih tokova.

Nisu sve priče vezane isključivo za važne historijske događaje i izume. Neke od njih podsjećaju na klasične predaje o junacima ili nekim mjestima. U priči *Aleja* Ramadan nam priča o uzroku moderne legende o galopu konja na ilidžanskoj aleji. Fijakerdžija Zarif Ćemalović živio je svoj život po pravilima, tačno je znao koliko sadnica treba preći kako bi stigao do kraja aleje, ali je jednog dana to njegovo putovanje nastavljeno u vječnost. Vozio se preko dva stoljeća, od njega i njegovih putnika ostali su samo kosturi, a potkovice se još uvijek čuju jer konji ne znaju ništa o putovanjima kroz vrijeme.

Priče iz zbirke *Uloga Sarajeva* su, kao što vidimo, jedinstven spoj različitih naučnih informacija i zanimljivih zgoda raznih građana Sarajeva. Posebno je zanimljiv način na koji ih Ramadan piše tako da fantastika i fakcija bivaju potpuno isprepleteni. Veoma su korisne za učenike, jer bi dijete koje nije upoznato sa historijom čovječanstva čitanjem ovih pripovijedaka moglo dobiti osnovne informacije o najvažnijim historijskim ličnostima i njihovim ostvarenjima. Zasigurno bi uživalo u njima što bi olakšalo i sam proces učenja koji je inače vrlo jednoličan i nezanimljiv za djecu manjeg (ali i većeg) uzrasta.

Pripovijetke Hajrudina Ramadana bi se, prema Veličkoviću, morale uvrstiti u kurikulum, iz kojeg se uvijek veoma vješto izbacuju: *'Priče od kiše' imaju sve preduvjete da se dopadnu današnjim mladim čitaocima, bilo starijim osnovcima, bilo srednjoškolcima. Kratke su, neobične, slikovite, pisane jednostavno, stripovski, bajkovito. Intrigantne su, duhovite, s neočekivanim i često alegoričnim obratima na kraju, lako 'zamišljive' i 'prepričljive', inspirativne, otvorene za tumačenja, učitavanja, odgonetanja, igru s tekстом.* (Veličković 2017: 126)

## 6. Zaključak

Pripovijetke Darija Džamonje, Nenada Ešpeka i Hajrudina Ramadana posebno su zanimljiv korpus za analizu. Prividno izgledaju kao tipične pripovijetke, ali, zalaskom malo dublje u strukturu, otkrivamo da one uz sebe imaju još jednu odrednicu koja je poetske prirode. Poetske pripovijetke nastaju, kao što smo to vidjeli u uvodnom dijelu ovog rada, onda kada autori različitim postupcima vrše destabilizaciju naracije. Takva destabilizacija ogleda se u upotrebi poetske ispovijesti, alegorizacije naracije i fantastičke igre ostvarene alegorizacijom i metaforizacijom.

Poetičnost naracije kod Darija Džamonje sadržana je u tome što je on cijeli svoj život pisao jedan vid dnevnika, onako kako ga Kazaz definira kao *dnevnik pustošenja*. Nemoguće je odrediti da li je pisao svoj život ili je živio svoju priču. Poetski iskaz obogatio je mnogobrojnom galerijom likova iz svog života i temama koje su vezane za njih. Darija Džamonja je autor koji je ogolio sve aspekte svog života, žrtvovao vlastitog sebe zarad postizanja i življenja književnosti. U bosanskohercegovačko stvaralaštvo unio je mnoštvo likova koji su marginalizirani, sasvim obični i jasni, koji žive svoj život tako da ih mi možemo i danas, desetina godina nakon njegovih priča, prepoznati u svojoj okolini ili se stopiti, odnosno identificirati sa njima. Iako su njihove priče veoma lične, ponekad surove u toj mjeri da se kreću na granici sa tragičnim, Džamonja ih svojim specifičnim manirom pisanja uspijeva predočiti tako da su one potpuno stvarne, vrlo urbane i svezremene. Njegove priče nisu patetične, iako su u suštini veoma emotivne i potresne, opisuju našu i našu svakodnevnu borbu sa životom i njegovim smislom.

Njegovo stvaralaštvo može se dovesti u daleku vezu sa prozom u trapericama ili čak američkom *short story* tradicijom. No, Džamonja nije bio sljedbenik bilo kakve tradicije i/ili ideologije – njegovi ideali su bili njegovi vlastiti, posebni, samo njemu svojstvena obilježja po kojima ostaje u povijesti bosanskohercegovačke književnosti kao jedan od najboljih autora kratke priče.

*On je bio 'naša', ovdašnja priča, istovremeno bivajući tako svjetskim, općim, pišući literaturu u kojoj se bavljenje naizgled 'sitnim' i 'nebitnim' stvarima pretvaralo u ponajbolje dijelove naše novije književnosti. (Burić 2006: 7)*

Djelo Nenada Ešpeka zasigurno je ostavilo traga u bosanskohercegovačkoj književnosti, iako je kvantitativno skromno, jer je on *vrlo rano otišao sa praga svog umjetničkog nadahnuća* (Janjić 1983: 17). Poetičnost njegovih priča sadržana je u mogućnostima realiziranja višesmislenosti postupkom alegorizacije naracije. Kao umjetnik nosio je mnogo razumijevanja za druge ljude pa ih je tako, sa razumijevanjem, i ubacivao u svoja djela, nudeći svijet običnog sredovječnog čovjeka ili radoznalog dječaka koji su u jednoj vrsti potrage za egzistencijalnim smislom. U njegovim pripovijetkama vidimo psihološke sudare između glavnih likova, prožete strastvenim i detaljnim opisima njihovih misli i osjećanja, skrivenih motiva, kao i ambijenta u kojemu se oni nalaze: od skromnih sobičaka i biblioteka, do brdovitih predjela Sarajeva u koje su smještena skoro sva njegova djela.

*Nenad Ešpek pokazuje majstorstvo u otkrivanju mutnih ljudskih sudbina. Nalazeći meru između izrečenog i neizrečenog, između običnog i tajanstvenog, u igri jakih crta i senki, on upečatljivo oživljava unutrašnji svet onih koji su u vlasti skrivenih i dubokih motiva.* (Petrov 1978: 132)

Odlučivši se za poetiku egzistencijalizma, pažljivo je otkrivao svoje likove, muškarce i žene u nemogućnosti suočavanja sa životom i neuspješnoj borbi sa svojim mislima i osjećanjima. Njegovi junaci su nastojali ostvariti istinsku ljubav, a nerijetko su je i idealizirali, zbog čega nastaje veliki broj problema u njihovim odnosima. U svoje priče umetao je duh modernog vremena ujedno pokazujući veoma jaku želju da se iskaže kao kvalitetan pripovjedač.

Hajrudin Ramadan pisac je fantastičkih priča koje nadilaze bosanskohercegovačku književnost 90-ih godina, obilježenu poetikom ratnog pisma i ratnog svjedočenja. On svoje priče smješta u fantastični ambijent koji mu dopušta bijeg od surove tadašnjice. Naravno, on u svoje priče inkorporira stanje ljudskog uma iz tog vremena, ali ne dopušta da realistički opis rata preuzme glavnu nit priče. Služeći se fantastičkim igrama on uspješno prenosi neke od najintimnijih ljudskih želja i motiva i spretno ih obavija zgodama Eliasa Veskota – centralnog junaka zbirke *Priče od kiše* i posthumno objavljenog romana *Dobri poznavaoči karata*. Elias Veskot nadilazi sve prostorne i vremenske okvire i vodi nas u svojim pustolovinama fantazmagorijskim, oniričkim i fantastičkim predjelima. Ramadan u priče unosi i dašak vremena koji ga je 90-ih godina okruživao: usamljenost i otuđenost čovjeka okruženog surovim ratnim prizorima i stalnim umiranjem. Također, u pričama pronalazimo i izvjestan broj motiva



koje je preuzimao iz književnih djela koja je sa uživanjem čitao ili iz umjetničkih djela nekih od najpoznatijih svjetskih slikara. Druga zbirka pod naslovom *Uloga Sarajeva* obilježena je lokalitetom Sarajeva. U ovoj zbirci on se poigrava modelom predaje i prebacuje je u maštovitu proznu igru s značajnim historijskim ličnostima ili događajima koje predstavlja u osobenom ironijskom kontekstu. Cilj takvih priča jeste pričanje zanimljive priču, gdje će se ono što je opštepoznato vidjeti na nov način. Uspijeva pokazati svoje pripovjedačko umijeće i nevjerovatnu snagu mašte kojom kreira razne historijske likove i smješta ih u prostore grada u kojem je proveo veliki dio svog života. Tako su građani Sarajeva direktno zaslužni za neka od najvažnijih naučnih otkrića kao što su zakon gravitacije, znanje o svemiru, nastanak električnog tramvaja, tricikla, balona, ali i za izgradnju poznatih sarajevskih građevina kao što su Vijećnica, Sebilj, ciglana na Koševu, Gradska tržnica, Zemaljski muzej, most Ćumurija i slično.

Sve priče Hajrudina Ramadana obilježene su jedinstvenom, fantastičkom igrom. Takve priče bi, prema Veličkoviću, morale postati dijelom kurikuluma zbog svoje maštovitosti, igre, korisnih informacija i različitih mogućnosti interpretacije. Zapravo bi pripovijetke sva tri autora morale pronaći svoje mjesto u književnom kanonu, s obzirom na sve kvalitete i mogućnosti koje pružaju pri analizi. Svaka od zbirki jedinstvena je na svoj način i svaka od njih, zahvaljujući kratkoj formi kojom su napisane, predstavljale bi pravi užitak za starije, ali i malo mlađe učenike. Prostori kojima nas vode dijametralno su suprotni: Džamonja nam oslikava urbanu svakodnevicu, ali posredno i onu ispunjenu ratnim užasima, Ešpek, pak, oslikava one unutarne, skrivene i lične prostore, dok nas Ramadan vodi prostorima ispunjenim fantastičnim zbivanjima i zgodama, a sva tri autora istovremeno uspijevaju prikazati sliku malog čovjeka zarobljenog u potrazi za egzistencijalnim smislom i svim drugim životnim vrijednostima. Ispreplitanje različitih ljudskih sudbina, vještina pripovijedanja i različiti oblici poetizacije naracije čine ove zbirke univerzalnim i važnim djelima bosanskohercegovačke književnosti.

## 7. Izvori i literatura

Izvori:

- Džamonja, Dario, *Ako ti jave da sam pao*, Sarajevo / Zagreb, Buybook, 2014.
- Ešpek, Nenad, *Konji pa jahači*, Sarajevo, Svjetlost, 1977.
- Ešpek, Nenad, *More tišine (Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga, knjiga 25)*, Sarajevo, Svjetlost, 1984/1985.
- Ramadan, Hajrudin, *Priče od kiše*, Sarajevo, Mas Media Sarajevo Fond otvoreno društvo BiH, 2017.
- Ramadan, Hajrudin, *Uloga Sarajeva*, Sarajevo, Šahinpašić, 1999.

Literatura:

- Bagić, Krešimir, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb, Školska knjiga, 2012.
- Bionda, Dinka, *Alegorija kao figura čitanja*, Osijek, Filozofski fakultet Osijek, 2016.
- Burić, Ahmed, *Nisam pisao o Ibrišimoviću već o Ugursuzu (intervju sa Džamonjom)*, Sarajevo, Dani, 1999, 106.
- Burić, Ahmed, *Literatura na našem jeziku još nema djelo ravno Dacinom*, dostupno na: <https://radiosarajevo.ba/metromahala/lica/ahmed-buric-literatura-na-nasem-jeziku-još-nema-djelo-ravno-dacinom/168174>
- Burić, Ahmed, „Zlatna zavodljivost gubitništva“, u: *Ptica na žici*, Sarajevo, Buybook, 2003.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Rječnik simbola*, Zagreb, Matica hrvatska, 1989.
- Đorđević, Mira, *Autobiografija između ispovijesti i hronike*, dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/autobiografija-između-ispovijesti-i-hronike>
- Džafić, Šeherzada, „Prostorni kao poetički obrat/i u narativnom diskursu bosanskohercegovačke književnosti“ u: *saZnanje (Zbornik radova 7. međunarodnog naučno-stručnog skupa „Obrazovanje, jezik, kultura: tendencije i izazovi“)*, Zenica, Univerzitet u Zenici, 2018, 1, str. 393–403.
- Džamonja, Dario, *Biografija* (priredila Tatjana Sekulić), dostupno na: <http://dariodzamonja.blogspot.com/p/biografija.html>

- Fehimović, Mirza, „Dario je pričao iz meraka“, u: *Ptica na žici*, Sarajevo, Buybook, 2002.
- Fetahagić, Sead, „Čovjek – roman“, u: *Ptica na žici*, Sarajevo, Buybook, 2002.
- Finci, Predrag, „Posveta“, u: *Ptica na žici*, Sarajevo, Buybook, 2002.
- Hrvatska enciklopedija (mrežno izdanje), Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2020:
  - *kratka priča*, dostupno na:  
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=33786>
  - *struja svijesti*, dostupno na:  
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=58474>
  - *beat generation*, dostupno na:  
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=6461>
  - *alegorija*, dostupno na:  
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=1513>
- Ivanković, Željko, „Zrela proza“, u: *Odjek*, Sarajevo, Udruženje za očuvanje kulturne tradicije „Odjek“, 1983, 15–31, 24, str. 25.
- Jergović, Miljenko, *Dario Džamonja: Ljudi i grobovi*, dostupno na:  
<https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/dario-dzamonja-ljudi-i-grobovi/>
- Janjić, Dragoslav, „Nenad Ešpek (in memoriam)“, u: *Odjek*, Sarajevo, Udruženje za očuvanje kulturne tradicije „Odjek“, 1983, 15–31, 24, str. 17.
- Kazaz, Enver, Kovač, Nikola, Lovrenović, Ivan, *Antologija bosanskohercegovačke pripovijetke XX vijeka*, Sarajevo, Alef, 2000.
- Kazaz, Enver, „Džamonjin dnevnik pustošenja“, u: *NOVI IZRAZ, časopis za književnu i umjetničku kritiku*, Sarajevo, P.E.N Centar Bosne i Hercegovine, 2002, 14–15, str. 141–144.
- Kazaz, Enver, *Bošnjački roman XX vijeka*, Zagreb – Sarajevo, Zoro, 2004.
- Kazaz, Enver, „Iznad prizora uhodanog užasa“, u: *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic Sarajevo, 2008.
- Kazaz, Enver, „Nova pripovjedačka Bosna“, u: *Neprijatelj ili susjed u kući*, Sarajevo, Rabic Sarajevo, 2008.
- Kršić, Jovan, „Pripovedačka Bosna“, u: *Sabrana djela, knjiga 1*, Sarajevo, Svjetlost, 1979.

- Lovrenović, Ivan, *Život, književnost*, intervju objavljen 15. 5. 2016. godine na internet-stranici strane.ba, dostupno na: <http://ivanlovrenovic.com/clanci/intervjui/zivot-knjizevnost>
- Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Sarajevo, Sarajevo Publishing, 2005.
- Marjanović, Mirko, „Nenad Ešpek: Konji pa jahači“, u: *Život časopis za književnost i kulturu*, Sarajevo, Svjetlost, 1981, 4, str. 519–520.
- Matković, Ivan, *Književnost egzistencijalizma u metodičkom kontekstu*, Osijek, Filozofski fakultet Osijek, 2013.
- Mikulaco, Daniel, Modeli suvremene hrvatske kratke proze, u: *Tabula: časopis Filozofskog fakulteta*, Pula, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2018, 15, str. 349–379.
- Milošević, Velimir, „Model moderne proze“, u: *Lica: časopis mladih za društvena pitanja kulturu i umjetnost*, Sarajevo, 1978, 2, str. 110–111.
- Pavličić, Pavao, *Moderna alegorija*, Zagreb, Matica hrvatska, 2013.
- Petrov, Darko, „Pisac složenih psiholoških stanja“, u: *Putevi: časopis za književnost i kulturu*, Banjaluka, Novinsko-izdavačka radna organizacija „Glas“, 1978, 1–2, str. 131–133.
- Pšihistal, Ružica, „Renesansa alegorije (Pavao Pavličić, Moderna alegorija)“, u: *Anafora: Časopis za znanost o književnosti*, Osijek, Filozofski fakultet u Osijeku, 2014, 1, 2, str. 277–285.
- Sartre, Jean-Paul, *Egzistencijalizam je humanizam*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1964.
- Solar, Milivoje, *Teorija književnosti*, Zagreb, Školska knjiga, 2005.
- Šaković, Emir, „De facto umjetnik, s'vačas“, u: *Ptica na žici*, Sarajevo, Buybook, 2002.
- Šikić, Goran, *Kafkine jezičke zagonetke*, dostupno na: <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/kafkine-jezicne-zagonetke-otkrivamo-kako-se-gregor-samsa-u-preobrazaju-nije-pretvorio-u-kukca-5367783>
- Todorov, Cvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Službeni glasnik, 2010.
- Župan, Ivica, „Aleksandar Flaker, Proza u trapericama“ (recenzija), u: *Croatica: časopisa za hrvatski jezik, književnost i kulturu*, Zagreb, Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1978, 11–12, str. 295–297.