

DOI 10.51558/2490-3647.2024.9.1.15

UDK 821.163.4(497.6).09 Musabegović J.

Primljeno: 30. 01. 2024.

Izvorni naučni rad
Original scientific paper

Lejla Žujo-Marić

ROMANI JASMINE MUSABEGOVIĆ U KONCEPCIJAMA POETIKE SVJEDOČENJA

Mi smo sudionici ove historije
(Musabegović 1999)

Cilj ovoga teksta jeste analizirati romane *Skretnice* (1986), *Most* (1994), *Žene. Glasovi* (2005) Jasmine Musabegović u svjetlu poetike svjedočenja i njoj imanentnog konstrukta transgeneracijske traume. U spomenutim romanima autorica prikazuje velike historijske događaje kroz prizmu ličnih i porodičnih priča s fokusom na ženski doživljaj rata i svjedočenja o njemu, a centralno mjesto zauzimaju članovi porodice Malić u njenoj ženskoj liniji – od majke Fatime do njenih kćeri Nizame i Selme, umjetnicā čija stvaralačka vokacija snažno protestira humanističkim vrijednostima i antiratnim angažmanom. Polazeći od teorijskih okvira postavljenih, između ostalih, u istraživanjima Alaide Assmann, Shoshane Felman, Dori Laub, Cathy Caruth, Pierrea Nore, Renatte Lachmann, u ovome tekstu fokus će biti na oblicima svjedočenja o ratu u romanesknom tekstu Jasmine Musabegović, te umjetničkim postupcima kojima se postulira pamćenje ratne traume.

Ključne riječi: romani; Jasmina Musabegović; poetika svjedočenja; ratna trauma

1. ARTIKULACIJA POVIJESNOG ISKUSTVA IZ ŽENSKOG UGLA I TRANSGENERACIJSKI POSTULIRANA FIGURA MORALNOG SVJEDOKA

Ratna tematika posebno je snažno odjeknula u romanima Jasmine Musabegović i to u kontinuitetu od osamdesetih godina XX vijeka kroz roman *Skretnice* (1986) i temu Drugog svjetskog rata, da bi u romanima *Most* (1994) i *Žene. Glasovi* (2005) bila u potpunosti zaokružena kao literarno svjedočanstvo historijskog trenutka u kojem podjednako izbijaju talozi jednog dugog vijeka ispunjenog ratovima, zlodjelima i ljudskim patnjama. Na razmeđu romana *Most* i *Žene. Glasovi* stoji zbirka eseja *Naličje historije* (1999) kao mjesto iz kojeg se silnice protežu ka dovršetku romaneskne trilogije o porodici Malić, te propituju drugačije mogućnosti kretanja po linijama historije, a iz kojih se autentično ispisuje ratna trauma i realizuju forme povijesnog svjedočenja.

Ženska percepcija rata različito je kvalifikovana u književnoj kritici: od feministički artikuliranog teksta koji književnu reprezentaciju rata promatra u kontekstu ženskog oslobođenja od patrijarhalne kulture i mizogonije, pa do tekstova u kojima je ratno iskustvo žene tek ljudsko iskustvo tragedije koja nema utemeljenje u spolnom, nego u ideološkom kontekstu prevazilazeći limitirajuće ranije uspostavljene kriterije. Enes Duraković (2012: 303) primjećuje da je „i u onim rijetkim pokušajima sistematskih pregleda i bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti žensko pismo izmješteno iz nacionalne i kulturne pripovijesti, da bi tek u prvom desetljeću 21. stoljeća, kao i u ostalim južnoslavenskim sredinama, u sveopćoj reviziji tradicionalnog razumijevanja književnog kanona prestalo biti minoritetni ženski glas“.

Oblikujući ženski ugao historije koji je *pasivan, pounutren*, Nizama, junakinja Jasmine Musabegović iz trilogije o porodici Malić, slijedi historijske *skretnice* svoje majke Fatime, glavne junakinje romana *Skretnice*, gdje se opet osjeća prepoznatljivi „model stvaralačkog poimanja životnog prostora u reminiscenciji, povezanog s aktuelnošću trenutka idramatikom uznemirene duše koja uvijek ima razloga za strepnju“ (Ustamujić 2004: 165). Proživljavajući Drugi svjetski rat kao djevojčica u romanu *Skretnice*, Nizama u romanu *Most* postaje glavni akter, a sadržaj priče su „slike iz zapamćenja djevojčice i otkrivaju se na porodičnoj sceni dramatična iskušenja, poslijeratne razdjelnice i skretnice, opet zatvori („Informbiro“, „velikomuslimani“) i razbijene iluzije ratnika pod ideološkom prisilom i mjerama represije totalitarnog sistema“ (ibid. 166-167). Zaumni glasovi će se prostorno

sublimirati uglas čempresa, a njihovo svjedočanstvo ostat će i dalje neponovljivo, do kraja neiskazivo, pa iako neće imati svoje grlo kojim će se glasati, Nizama će im dati svoj umjetnički glas.

Nizama je žrtva progona, neposredni svjedok dviju racija – jedne u Sarajevu, druge u Mostaru, a to iskustvo eruptira u romanu *Žene. Glasovi* kada postaje žrtva i svjedok novog ratnog pogroma (1992-1995) u čijem se vrtlogu našla ponovo sa svojom porodicom, sada kao jedan od naratora i fokalizatora. Njena misija je da disperzirane oblike kolektivne ratne traume uhvati svojim kalemom na mostarskom čempresu odakle svjedoči i vlastiti položaj ratne žrtve:

„I ja sam, protjerana preko noći, ostala bez ičega. Bosu, u spavaćici su me izbacili iz ateljea, kad sam preko piste iz Sarajeva, došla ovamo, da uzmem i spasim svoje slike. Kakve slike, prva lekcija rata nije mi pomogla. Preko Liske, pored još nespaljene Alibegove kuće, brata ti vile, pored tijela mog profesora Mesuda i njegove žene, koja su tri dana stajala tu (...) Mene nisu tukli, gurali su me kundacima niz stepenice jer sam sporo silazila s potkrovlja. Valjda kad sam shvatila da me neće ubiti ni u logor, moja sreća, jer moja je to bila najveća sreća, tako me podstakla da sam trčecim korakom, kao vilena prelazila liniju, skakala preko već ranjenih i nisam se ni okrenula za ovim vapajem iz razdvojenog neba i zemlje.“ (Musabegović 2005: 16-17)

Postuliranost figure moralnog svjedoka u romanima Jasmine Musabegović proizlazi iz sfere drugosti kamo su smješteni protagonisti. Oni simboliziraju pasivnu stranu historije, odnosno, prema Dubravki Oraić-Tolić (2004), oni dolaze iz tzv. sive zone nesubjekata koji su u paradigmi moderne simbolizirali marginalnost, a u postmodernim formama znanja se pomjeraju ka centru produkujući nove aktivne sfere. Njihova dužnost nije samo pomjeriti se kulturološki s margine prema centru, već i govoriti o ratnim patnjama drugih, te svjedočiti u bosanskohercegovačkom kontekstu da „fašizam znači zaustavljanje točka historije. Ne u znaku predaha, već u znaku njenog negiranja“ (Musabegović 1999: 19). Antifašističke vrijednosti u porodičnom transferu protežu se od majke Fatime do kćeri Nizame, umjetnice koja svoj kist i svoje pero stavlja u službu svjedočenja saobražavajući estetsku funkciju umjetnosti sa etičkim imperativom za istinom i govorom u ime drugih. Istinsna misija svjedoka rata preplitat će se s umjetničkom u novim ratnim okolnostima koje pomjeraju ne samo granice stvarnosti, nego i granice umjetnosti i njenih kapaciteta da iskaže bol i ratnu traumu žrtve. U nemogućnosti da naslika atmosferu nakon praska granate, te da se susretne s ljudskim licima, Nizama se empatijski odnosi spram ratne žrtve, a to je motivira da se suočava i sa sumnjom u smisao umjetnosti. Umjetničke forme čine se nemoćnima da vjerodostojno iskažu ljudske patnje. Prepoznamo u

tome ideju o *kraju umjetnosti* i *apokalipsi* koja prati svijet u drugoj polovini dvadesetog stoljeća, a koju je sasvim sigurno osjećala i njena majka Fatima.

„Ne mogu. To nije za čovjeka. To prelazi ljudske granice. Ko je ikada mogao napisati šta osjeća duša koja ide sporim i urednim korakom u gasne komore. Priče se pričaju iz ugla preživjelih. Dakle, ipak, sretnika. Ti koraci s djecom ispred ili iza sebe su neiskazani. Tu umjetnost staje.“
(Musabegović 2005: 145-146)

U romanu *Skretnice* Musabegovićeva svoju priču gradi oko lijepo Fatime, mlade supruge i majke, koja u bosanskim vrletima, daleko od rodnog Mostara, ispisuje ratno naličje velike historijske priče Drugog svjetskog rata. Ovim romanom je otvorena porodična tematska trilogija, te će i u naredna dva romana u fokusu biti sudbina njene porodice u ratu, ali sa pomjeranjem pripovjedne perspektive ka *unutra*, dok se linija svjedočenja o ratu zadržava na porodičnim prenosi(telj)ima transgeneracijske traume.

Već je Fatimina pozicija u *Skretnicama* određena kao rubna, iako svoj život provodi na dinamičnom mjestu susreta i događaja. Istu rubnu poziciju u društvenim zbivanjima imat će i njena kćerka Nizama, protagonistkinja romana *Most* kojim se otvara drugi dio trilogije o porodici Malić. Ovdje se vrijedi prisjetiti konteksta u kojem je ovaj roman nastao, u teškim ratnim godinama (1993. i 1994.) i nezapamćenom kulturocidu i urbicidu koji se sručio na Mostar i njegove simbole. Ali, „... iako je rušenje Starog mosta u okvirima kulture znak diskontinuiteta i smrti, u vremenu koje slijedi nakon 9. novembra 1993. godine značit će njegovo sve snažnije prisustvo u književnom životu Bosne i Hercegovine i mnogo šire od toga“ (Žujo-Marić 2022: 565), gdje će se književni tekst javiti kao otpor njegovom rušenju i svojevrsna konzervacija pamćenja literarno iskazana kroz apoteoze njegovoj ljepoti, bjelini i eleganciji, kazivanja o mimaru Hajrudinu, o skakačima, o metafizičkim prelascima iz jednog oblika u drugi, s jedne obale na drugu...

Centralni topos, ujedno i metafora, u doživljaju grada jeste njegov Stari most prema kojem je uperen pogled odozdo, iz njegove duhovne osi, kako bi se uzdizanjem dosegla sraslost sa lukom mosta. I ovaj roman, kao i drugi tekstovi inspirirani Mostom i njegovim simbolima, uvodi figuru skakača kojoj su date i mitske dimenzije. Skok sa Starog mosta u Neretvu na stranicama ovoga romana jeste skok u svekosmičko sjedinjenje, ali i put ka spoznavanju ljudskog bića u svim, i ličnim i u kolektivnim, aspektima identiteta.

Roman *Most* trasira unutarnje puteve povratka književnice i njenih junakinja toplini juga i integralu bića prevazilazeći ratnu pustoš formama duha uronjenog u čestice Mediterana koji živi kao emocija i unutarnja inspiracija. Kazivanje o ratu i

rušenju mostarskog Starog mosta potisnuto je svjedočenjem pripadnosti podneblju, graditeljskom sagom iznutra odakle dopire misao o neuništivosti Mosta i vječnom *iskoku iz zemljinih sila u luk* što se može efektno ilustrovati tvrdnjom Vedada Spahića (2016: 132) da je „književnost bila i ostala mjesto na kome se vodi borba značenja, ona je znak historije ali i otpor historiji“. Pronalazeći svoje porodično korijenje u Mostaru i Hercegovini junakinje u romanima Jasmine Musabegović u sebi otkrivaju neraskidive veze sa gradom, Starim mostom, mirisima i zvucima Hercegovine kao odrednicama njihova ženskog senzibiliteta, napose Nizamine slikarske vokacije. Stari most kao emocija, unutarnja stvarnost i inspiracija za Nizamu je centralni umjetnički izazov, kreativni impuls kojim se propituje ljudsko poslanje građenja i težnja ka lijepom. Uхватiti konture mosta i smjestiti ih na slikarsko platno za nju je jednako otkriću tajne umjetničkog stvaranja.

Roman otkriva prostore ženske senzualnosti, unutarnje struje života žene, ali i naličje historijskih događaja u vremenu nakon Drugog svjetskog rata (Hadžizukić 2011), odrastanje i sazrijevanje male slikarice, njen umjetnički doživljaj mosta i hercegovačkog obilja sunca, vode, svjetla i mirisa. Njeno intimno sazrijevanje uz most bitno je drugačije od majčinog. Majčino kretanje uz most je vanjsko, a Nizamino unutrašnje: „Dvije rijeke i dva mosta se sudaraju u našim tijelima, iskustvu i pričama. Majkine i moje rijeke. Mamin i moj most“ (Musabegović 1994: 25). Kao što je Fatimina pozicija u Drugom svjetskom ratu bila vezana uz porodicu, krećući se vanjskim planom događaja, baš kao što se kreće i po mostu, tako je Nizamino ratno kretanje unutarnje, mislima, saosjećanjem, bilježenjem ljudske muke i boli, prepuštajući im svoj glas da iskažu tragične ratne sudbine. Njeno intimno i umjetničko sazrijevanje prati sumnja njenog oca i brata, pripadnika NOP-a, u vrijednosti sistema za koji su se borili dok tonu u siromaštvo i bore se za preživljavanje u novom društvenom poretku.

Sjeća se da je kao djevojčica posmatrala kako su njena majka i komšinke gatale u grah nastojeći otkriti sudbinu svojih najbližih u ratu; grah je bio vanjski izraz njihovih unutarnjih želja, ili, kako kaže njena majka Fatima: „To moje srce zna, ono bježe u grahu“ (Musabegović 1994: 25). Nemoć običnog čovjeka pred ratnim naletom, data simboličnom slikom ženskog gatanja u grah, je nažalost ponovljiva, baš kao i ženska priča koja dolazi iz naličja historijskih događaja. Uspostavljajući odnos prema majci, Nizama se, kako primjećuje Elbisa Ustamujić (2004: 166), „poistovjećuje s njom u bolu, strepnji i šuhvi za porod i srodnike“, čiji se najizrazitiji recidiv javlja u posljednjem romanu trilogije *Žene. Glasovi*, sada u ratu od 1992. do 1995. godine. Ona ne samo da replicira ratnu sudbinu svoje porodice, već postaje umjetnički medij

u koji se nakupljaju sudbine i drugih žrtava. Prognana iz svog ateljea, slikarica se priljubljuje uz čempres, stablo u koje sakuplja glasove živih i mrtvih žrtava. Tako crpi nove snage za život, umrežuje glasove nastojeći ih sačuvati od zaborava empatijski identificirajući sa njihovom patnjom. Kćerke Fatime Malić iz *Skretnica*, koja je preživjela Drugi svjetski rat duboko se nadajući da njenu djecu nikad više neće zadesiti novi, opredjeljuju se za umjetnost, Nizama za sliku, Selma za riječ i komuniciraju iz različitih ratom zahvaćenih gradova razmjenjujući slike i riječi, koje kao umjetničko djelo dolaze iznutra. Doživljaj iznutra već je odredio Nizamino umjetničkom sazrijevanje u romanu *Most*. Višeglasje, karakteristično za posljednji roman trilogije, prisutno je i u *Mostu*. Kao djevojčica ona u košmaru dozove ratom osakaćene i uništene, one bez grla.

„Samo ih slušam. Ježim se i najradije bih majci u krilo. Ostavili su me samu iza vrata, a glasovi dopiru do mene i obmotavaju se oko mene. Nepoznata mrtva tijela se dozvana vraćaju. Strah me je od njihovog prisustva. Ništa ne razumijem, a sve znam. Galerije nepoznatih lica u glasovima oživljavaju. Mrtvi, prizvani, roje se oko mene. Njima je tamo, ženama, lakše jer svaka tek sa svojim mrtvim tiho i drago razgovara.“ (Musabegović 1994: 35-36)

Užasi rata u Nizaminom doživljaju su još od djetinjstva praćeni svojevrsnim kretanjem u eshatološke sfere, „u naizgled nepokretne slojeve povijesti“ (Lotman 1998: 25), a što je jedno od obilježja figure moralnog svjedoka kojim ovjerava svoju vjerodostojnost i humanističko poslanje. Važna uloga u poetici svjedočenja pripada tzv. pasivnim slojevima historije, odnosno, figurama mrtvih spram kojih figura moralnog svjedoka određuje svoj identitet, opredjeljuje antiratnu naraciju i istinosnu misiju. Figure mrtvih imaju građivnu ulogu u kontekstu komunikacijske sheme pamćenja jer je sjećanje na mrtve njegova praforma budući dase „u unatraženom vezivanju za mrtve putem sjećanja zajednica osvjedočuje u svom identitetu“ (Assmann 2005: 74).

Glasovi mrtvih u romanu *Žene*. *Glasovi* javljaju se i kao ispovijed o proživljenom zločinu nad vlastitim bićem, ali i nad mrtvim potomstvom, te kao rekurentno porodično predanje o sudbini pojedinih članova porodice kroz različite historijske periode. Glavna junakinja romana slikarica Nizama zaziva svoje mrtve da bi u njima prepoznala vlastito akutelno ratno iskustvo: „... da živi progovore, moraju prije pustiti mrtve da govore: pred-govor mrtvih stvara govor živih“ (Armanini 2009: 3). Priljubljena uz čempres, ona osluškuje život ovog drveta nastojeći da kroz korijenjem uspostavi kontakt sa svojim precima, a krošnjom sa svim živima koji proživljavaju tragediju ponovljive historije:

„Mora da vi umrli, pod zemljom, znate sve. Otkud i inače naša gorljiva pobuda da vam se obraćamo za pomoć. U ovoj nevolji svi uče i mole se mrtvim roditeljima da im spasu djecu, olakšaju nevolju. Jeste li vi nekiput do Svevišnjeg? Ne bi se čovjek inače vijekovima obraćao tako, u nevolji vama?“ (Musabegović 2005: 21)

Dišući mirise zemlje kroz čempres Nizama čuje glasove svojih najmilijih – djeda Abdurahmana i majke Fatime. Nizamini mrtvi preci, a istovremeno i likovi u romanima *Skretnice* i *Most*, javljaju se u prisposobi jake svjetlosti pozivajući je da svojom umjetnošću stane na stranu nevinih i obespravljenih, a Nizamin kalem je, baš poput svjedočenja mrtvih u Karahasanovom *Noćnom vijeću*, bezvremen. Miris zemlje koja *na život miriše*, budi u Nizami sjećanje namajku Fatimu; uspostavljavajući svoj odnos prema njoj Nizama se, kako primjećuje Ustamujić (2004: 166), „poistovjećuje s njom u bolu, strepnji i šuhvi za porod i srodnike“.

„Molim ti se, djede Abdurahmane, pa time izražavam svoje nevjerstvo koje je drugi oblik vjere, ali zato što... čuvaj nas, zaštititi naše potomstvo. Dragi Nezire i Fatima, pomozite. Vi to možete i uvijek ste mogli. Djecu nam čuvajte. Umjeli ste u onom svijetu, onom ratu, pa znate i u ovom.“ (Musabegović 2005: 21)

Mrtvi svjedoci imaju pouzdana znanja o ratu: „... svaka mrtva osoba prešutno nosi sa sobom pitanje vjerodostojnosti njene ili njegove individualne smrti“ (Anglet 1998: 100). Osim toga, iskustvo mrtvih u romanima Jasmine Musabegović slijedi nit bošnjačkog romana koji pokazuje, kako primjećuje Sanjin Kodrić (2012), *smisao za historiju* uz naglašenu težnju da se prošlost narativizira i jezički posreduje glasom živih, a trauma proteklih ratova prepoznata kao bolni i kontinuirani usud bosanskohercegovačkog čovjeka. Oživljavanje glasova mrtvih svojevrstni je postupak resemantizacije prošlosti i preispisivanja prepoznatljivog *bosanskog teksta* koji se prema Anglet (1998: 100) može označiti kao „metaforičko-alegorijsko svezretno kazivanje o čovjeku i njegovu svijetu uopće, ali i kao umnogome konkretizirana i lokalizirana priča o sasvim prepoznatljivoj povijesnoj zbilji kao takvoj“.

2. JAVNI I PRIVATNI PROSTORI KAO KOLEKTORI KOLEKTIVNE I LIČNE TRAUME

U komponiranju hronotopa bošnjačkog romana s tematikom iz rata (1992-1995) prisutna su dva tipa testimonijalnog diskursa: svjedočenje koje se realizira iz atmosfere ratnog prezenta, te svjedočenje o ratu koje se realizira iz prostora sjećanja

na taj događaj. Prvi način oblikovanja romanesknog vremena izraz je reporterskog bilježenja događaja, ali podliježe i postmodernističkoj koncepciji Knjige u kojoj, kako primjećuje Tvrтко Kulenović, vrijeme stoji. Ovakav manir je također uvjetovan i tendencijom da se prostor historije dodatno dramaturizuje. Događaji u prošlosti se odigravaju kontinuirano i ponavljaju se, te zbog toga trebaju biti iskazani u prezentu. Oblik prezenta je najprikladniji za posvjedočenje trajnosti patnje kroz koje prolaze žrtve. Ratni prezent je psihološka projekcija vremena posredovana putem teksta koji je dramski napet, a čitalac je u uvučen u struju događaja i ne ostaje ravnodušan na ljudsku tragediju. Ratni prezent obilježava roman *Žene. Glasovi*.

Tijelo kao meta nasilja i političkog manipuliranja pojedincima jedno je od glavnih značenja koje se ovom pojmu pripisuje tokom XX vijeka, a uzrok tome su dva svjetska rata i zločini totalitarnih režima. Izuzetno je važno naglasiti da tijelo u okviru poststrukturalističkih teorija ima i značenje figure pamćenja budući da ima sposobnost sjećanja. U tom smislu Reinhold Göring (1998: 309) ističe da „zbog toga što je tijelo skladište pamćenja, prvo mjesto upisivanja, ono služi kao privilegovani simbol pamćenja i zaboravljanja“. Rat u Bosni i Hercegovini (1992-1995) također pokazuje da se ratna trauma upisuje u prostor ljudskih tijela, te je i problem svjedočenja tijelom jedna od tema bošnjačkog romana s tematikom iz rata (1992-1995). Kao svjedok rata, Jasmina Musabegović u zbirci eseja *Naličje historije* posebno je isticala neprijateljsku strategiju planskog silovanja žena. Pošavši u svojim promišljanjima od ideje da su žene sjemenke kulture i civilizacije, Musabegovićeva (1999: 72) smatra da je silovanje „planirano iz daleko dubljih, dalekosežnijih razloga: žene, a naročito žene bosanske, su nosioci kulture i civilizacije u porodici, i to je suštinski razlog zbog kojeg su ih htjeli zatrijeti. Neprijatelj koji uništava kulturna dobra jednog naroda: biblioteke, škole, hramove, groblja, zna da će žene po svojoj društvenoj funkciji sačuvati uvijek nešto od toga“. Psihološka i seksualna zlostavljanja žene tokom rata fikcionalizirana su u romanu *Žene. Glasovi*, pa izmučeno žensko tijelo povod je i za Nizaminu antiratnu naraciju. Prizivajući sliku nedoklane djevojčice iz romana *Skretnice*, te pisma majke Fatime, misao da *preklano grlo ne pjeva* lajtmotivski prati svjedočenje nevinih u romanu *Žene. Glasovi*. Tijela Mušinovički, te Nizaminih rodica Enise i Hatidže, svjedoče o strahotama silovanja, a gubitak noge u masakru na Markalama vratio je Džemili identitet izgubljen smrću sina tokom Drugog svjetskog rata.

Na tragu Džemilinog iskustva te trauma nastalih usljed granatiranja i prijetnje smrću u sarajevskim neboderima i na čempresu mostarskog juga, i roman *Žene. Glasovi* problematizira status ljudskog bića i njegovog tijela u opkoljenom gradu.

Ljudsko tijelo dobija javnu dimenziju u prostoru okupiranoga grada gdje mu prijete smrt snajperskim hicima ili granatama iz artiljerijskog naoružanja. U romanu *Žene. Glasovi*, pored vrta, kao granični prostor funkcionira i čempres. Obremenjen je simboličkim značenjima u različitim kulturama, a najfrekventnije značenje je besmrtnost, veza sa podzemnim svijetom i duhovnim uspećem (Chevalier-Gheerbrant 1987). Alija Pirić (2010: 284-285) ističe da „čempres izrasta u simbol stanja i ukupnu metaforu položaja intelektualca u ratu, pisca suočenog sa neugodnim položajem bez čvrstog uporišta te prijetećim bodljama sa svih strana“. Osjećajući etičku odgovornost Nizama odlazi na čempres spriječiti snajperistu da puca na grad, a „gledan sa čempresa, grad i svijet razbijaju se u komadiće, teško iznova spojive“ (Hadžizukić 2010: 274).

„Znoj, gust kao smola navire iako iz suha tijela. Majko, panika, ja sam stvarno stablo i smola iz mene, iz straha, izlazi. Hoće li to iko primijetiti, hoće li iko pokušati da meodvoji dok je to moguće. Virim uz uzbukane žile kojima teče uzgor, eto, prvi put i voda teče uzgor, hranjivi sok iz korijena, osjećam koja je žila najdublja i najmekše upala, ali lijena, nije najbolja hraniteljica. Uske, zavijugane su najbolje crpke. Da mi je moje vene, uz njihove kanale priključiti i povezati i prevariti tečnost da u mene skrene. Okrijepila bih se, nahranila i napojila ujedno.“ (Musabegović 2005: 26/27)

Na tom mjestu sjedinjenja s prirodom ova umjetnica osjeća i naboj svoje umjetničke inspiracije, a ona se oslikava u naprednoj komunikaciji sa živima i mrtvima: dok iz korijenja čempresa crpi sokove zemlje i glasove svojih najbližih, majke Fatime i djeda Abdurahmana koji je nadahnjuju da pobijedi strah i govori u ime nevinih, na granama čempresa ona osjeća glasove živih ratnih žrtava koji joj se kao radiotalasima javljaju i svjedoče o zlu rata. Kao i vrt, čempres je mjesto gdje je moguće dosegnuti neiskazivo, gdje je ispoljeno i kolektivno i individualno, gdje se historija kao forma pamćenja neminovno prepliće sa životom prirode u kojoj je sve unaprijed pohranjeno. Obnovljivošću i pamćenjem koje je inherentno prirodi kao uvijek živoj materiji, na čempresu je moguće da „presječena ruka drži kist, preklano grlo pjeva“ (Musabegović 2005: 60). Čempres kao mjesto pamćenja nezvaničnih tokova historije personificiranih u ljudskoj patnji i tjelesnoj boli, ukazuje na trajni karakter ratne traume, na iracionalnost počinjenog zločina nad nevinima, ali i na postojanje unutarnjih senzibiliziranih prostora u kojima je moguće pružiti otpor sjećanjem i svjedočenjem.

Odnos privatnih i javnih prostora u teoriji svjedočenja znak je kretanja svjedoka lancem traumatične historije i njegovog mjesta u sistemu moći koja ga postepeno

istiskuje iz vanjske sfere i pretvara u suvišnog i nepoželjnog. Zbog toga prostor kuće ima simbolična značenja u romanu *Žene. Glasovi*. To je mjesto porodične historije, usmenih priča, strepnje pred vanjskim događajima i kratkotrajne sigurnosti. Značenje kuće usko je vezano uz provodni motiv zemlje koja simbolizira život i otpor prirode prema sveprisutnoj smrti tokom rata. Posmatrajući život različitih kuća sa čempresa, Nizama kao da ima mogućnost spoznati unutarnji život žrtava, tajne njihovih bića usko povezane sa (pri)povijestima kuća u kojima žive. Motiv zmijske, prisutan u istim značenjima i u romanu *Most*, simbolizira tajne kuće, a svi događaji u životima ukućana fatalno se okončaju onda kada se „zmija povija po linijama sudbina čeljadi iz kuće. Ona zmija – velika tajna kuće, što savijena leži u temelju svake, od palate do krovinjare“ (Musabegović 2005: 39).

„... kako je to slučaj i kod J. Musabegović, u čijem će se djelu – kao primjera radi – u romanu *Skretnice* (1986), sad iz pretežno „ženske perspektive“ iznova pojaviti i priča o prošlosti, uslijed čega i ovdje i bosanski tekst dobiva svoju još jednu, novu, „žensku“ varijaciju, takvu da se u njoj postepeno potiskuje i ono što su nerijetko ostaci „muškog“, patroceničnog viđenja povijesti i povijesnosti u ostatku bošnjačke poratne modernističke književne prakse“ (Kodrić 2012: 190)

Prostorno pomjerenje od vani ka unutra, od kolektivnog ka ličnom, te potreba da se u skladu s time historija ispričava kao uvijek živo iskustvo koje samo mijenja svoje forme realizirajući se putem teksta kao mehanizma čuvanja pamćenja, uočeno je da je aktivna sadašnjost, prezent koji pomjera svoje značenje ka svevremenosti bitno mjesto artikulacije povijesnog svjedočenja i traumatičnog iskustva svjedoka i ratne žrtve. Ratni prezent obilježava roman *Žene. Glasovi*. Dok svjedoči o bijegu iz Sarajeva u Mostar, te o mostarskim ratnim neprilikama, patnjama u Sarajevu pod opsadom, Nizama istovremeno nastoji kroz naporednu naraciju o prošlim ratovima predočiti ukupni ratni užas i besmisao. Slijedeći historijsku putanju svoje majke koja je preživjela Drugi svjetski rat, s teretom propalih ideala svoga oca Nezira i brata Bećira, Nizama svjedoči o posljednjem ratu nastojeći da iz dramatičnog presenta raskine lanac zlokožne historije. Dok je Nizamina majka Fatima „u čošku s grahom koji baca i žiškam cigare, osanisana, prebivala i odgonetala sudbinu“ (Musabegović 2005: 144) bespomoćno bdiujući nad vanjskim događajima, dotle je Nizama spremna da promijeni svoj položaj u mračnoj historiji afirmirajući se u ženskoj figuri koja zrcali i porodično, ali i kolektivno iskustvo.

„Kojim li će od moje djece... imati našu sudbinu? Kojim li će dohvatiti britki brid noža! A svi će uvijek taj strah u sebi zatrpavati, da se ne vidi i ne pokazuje. A ja neću. Neću samo sve u sebe

da trpam i da trpim. Ovaj je narod naučio da trpi i da skriva svoju nesretnu zvijezdu, svoju sudbinu. Zadrhtala sam jednom na rečenicu da svaka generacija Jevreja misli da je posljednja. A mi, mi mislimo u svakoj generaciji da smo posljednji koga će nastojati istrijebiti, da se s nama oslobađa i prestaje to prokletstvo, ili mislimo odnosno pribojavamo se da će odnekud, kako bi tetka rekla, obihuzuriti nož. Moj otac Nezir mi je kazao da je njegova generacija s bratstvom i jedinstvom sve riješila. I ja sam mu vjerovala i slobodno živjela. Fatima nikada nije. Te njene samotne zebnje nikad nisam voljela i bježala sam od njih i od nje". (Musabegović 2005: 144)

3. GLASOVI ŽENA VS. MONOLITNOST VELIKIH PRIČA

Svevremenost historijskog iskustva počiva u govoru žrtava, a realizira se u romanesknom tekstu. Traumatični doživljaj rata artikuliran vlastitim bićem karakterizira ženske glasove u trilogiji o porodici Malić. Oni se javljaju kao svjedoci historijske traume – likovi iz *Skretnica* svjedoče Drugom svjetskom ratu, a likovi okupljeni u kalemu na vrhu čempresa u romanu *Žene. Glasovi* svjedoče o strahotama i ranijih pokolja i posljednjeg rata (1992-1995) okupljajući se u *riječima kao sudbinama*. Polifono raspršene ispovijesti u kojima se podjednako osjeća snaga svake individualne patnje pokazuju daje „kao intimni čin ispovijest znak povjerenja u Drugoga. U njoj se osoba otvara drugoj“ (Finci 2011: 54). Kako dalje smatra Predrag Finci (ibid.) „... u intimnoj se ispovijesti osobna muka dijeli s (bliskim) Drugim. Kroz takvu ispovijest osoba traži „olakšanje“, probija opnu onoga što je mori. A nekad je takva muka bila utajena, jer su mnoge žrtve nasilja i nepravde, od logoraša do silovanih, strahovale da ih neće slušati, a ako ih saslušaju da im neće vjerovati“. Alija Pirić (2010: 284) primjećuje da „autorica uvodi više pripovjedača i naravno više pripovjedačkih perspektiva, koje budući da dolaze iz različitih prostora i različitih vremena međusobno korespondiraju na tematskom planu kontinuiteta žrtve i opetovanosti zla“.

Ključna riječ oko koje se sjedinjuju sve žrtve, te na osnovu koje se oštri Nizamin kalem jeste riječ *genocid*. Ona usmjerava tokove Nizamine umjetničke ekspresije koja ne može biti ništa drugo nego svjedočanstvo boli i patnje žrtava različitih genocidā kroz historiju. U potrazi za slikama Nizama susreće samo usmene ispovijedi ratnih žrtava – od glasa djeda Abdurahmana, Ćemal-age do glasa majke Fatime, sestre Selme, Safije Zemlje, Džemile objedinjenih ratnim gubicima. Glasovi se u početku javljaju kao nemušto krkljanje koje izbija iz *preklanog grla*, a kasnije se ulančavaju u emotivno nabijeno samoiskazivanje – svjedočenje iz perspektive žrtve. Dok Ćemal-agin glas svjedoči o prokletstvu *krvi i tla* simbolizirajući glas iz korijenja koji se

poistovjećuje s tragedijom Nizaminih bližnjih tokom Drugog svjetskog rata, glasovi majke Fatime, Selme, Safije Zemlje, Džemile pletu se oko porodičnih gubitaka i smrti, svjedoče omjestu žene u ratu, oslikavaju „njihovu sudbinsku predodređenost da budu čuvarice, doma, tradicije i jezika“ (Moranjak-Bamburać 2006: 365). To je jedan isti začarani niz ili krug u kome će, „opet ostaviti djecu, a ponijeti majku, izgubiti djecu, potražiti majku, pa tražiti djecu, pa majku, pa mjesta gdje ih je ostavila... Gubljenja se ne zbivaju zajedno. Pa majku, opet, pa djecu, opet, pa sebe, pa ne znam više ni koga je ni šta nije sve izgubila. Žena“ (Musabegović 2005:102). Naratološki gledano, smatra Pirić (2010: 285), u romanu *Žene. Glasovi* „dominira pripovjedna tehnika skaza gdje likovi u potresnim usmenim iskazima/ispovijestima govore živim jezikom žive, potresne događaje, obraćajući se stalno glavnom naratoru, ali ostajući u formi monoloških i rijetkih dijaloških pripovijedanja“. Funkcija ove pripovjedne tehnike jeste razgraditi Veliki historijski narativ ličnim glasovima koji se ravnopravno kreću kroz različite vremenske dimenzije objedinjeni u prostor čempresa kao svojevrzni arhiv ratom uvjetovanih trauma. S tim u vezi vrijedi podsjetiti na Borisa Uspenskog i njegovo razlikovanje „četiri tipa tačke gledišta, u koje spadaju: a.) prostorno-vremenska, b.) frazeološka, c.) ideološka, d.) psihološka tačka gledišta“ (Katnić-Bakaršić 1999: 103), kao i na to da je Bahtin polifoniju definirao kao niz decentriranih glasova ostvarenih tehnikom skaza i promjenjivom tačkom fokalizacije, koja uvijek zadržava unutrašnji tok objedinjujući u sebe elemente psihološkog, ideološkog i vremensko-prostornog. Ovom tehnikom se u romanu kolektivno iskustvo ratova intimizira, a žrtve iz neravnopravnog prostora moći izlaze u prostor gole istine čija je suština u usmenoj kulturi i ispovijedi. U usmenoj kulturi satkana je lična, mala historija Nizamine porodice postavši opoziv vanjskom toku vremena. Takva priča nosi transgeneracijsku vrijednost kao porodično predanje koje se u Nizaminjoj porodici tek bojažljivo šapuće i osjeća kao breme

„Šapti onako kako se prepričavala sudbina iz prošlog jednog od ratova za svaku generaciju. Postoji javna, u udžbenicima historije, i postoji ona tajna, privatna što se tiho šapuće u kućama. Ta privatna historija, kao lanac ponavljanja, hoće li se završiti s postepenim našim nestankom. To je ona zebnja, strah što se šapće, bez snage da se postavi ispred sebe i sagleda. Hvatamo je u poluizgovorenim rečenicama između članova porodice: uvijek je toliko ubijenih...“ (Musabegović 2005: 165)

Misao da je o ratu potrebno svjedočiti tekstom realizira se u romanima Jasmine Musabegović kroz različite metafore koje se odnose na proces pisanja, od kalema do interpunkcijskih znakova koji osjećaju udar granata i smrti nevinih. Šire, u bošnjačkoj

književnosti, ideja pisanja direktno je vezana uz profil likova koji su nosioci svjedočanstva o ratu – od Horozovićevog gradskog pjesnika Morune, Ibrišimovićevog pisca Adema Kahrimana, Karahasanovih Profesora, Simona Mihajlovića i Sare/Serafine, Topčićevih likova pisaca Tvrtka Šišića i Adija Solaka, slikarica Nizame Jasmine Musabegović i Amre Nermine Kurspahić, do junaka Kulenovićeve *Istorije bolesti*. Ovakvi likovi jedino mogu posegnuti za tekстом, riječju ili slikom kao mjestom i sredstvom otpora s nadom da umjetnost još uvijek ima neporecivu i preobražavajuću vrijednost te da svojom trajnošću može nadvladati sveprisutnu smrt. Na tragu poststrukturalističke misli, njihovo svjedočanstvo je replika na Veliki tekst historije iz kojeg je nemoguće iskoračiti, ali je s njime moguće voditi dijalog i na taj način pružati otpor njegovoj monolitnosti. Ratni kaos može poljuljati forme izražavanja moralnog svjedoka, ali nikada ne može poništiti njegovu volju da bude glas žrtava.

Rat je junakinju doveo u tekstualni prostor. Nizamin kist ne može slikati, ali se može oblikovati kao kalem kojim će se ispisivati patnje žrtava. Tekst njime napisan otpor je ratu, razaranju i smrti. Da je unutarnji svijet moguće izraziti u jeziku kazuje Nizama u jednom od pisama upućenih Selmi, sestri i pjesnikinji:

„Evo me, Selma, sestro, mislim i u jeziku, kao ti, a ne samo u bojama. Možda i tako, osim u snažnoj brizi da te svojom mišlju zaštitim od granatiranja u Sarajevu, da oko tebe stavim oklop svog nekog elektriciteta koji se rađa u stalnoj brizi i misli, postajem i dio tebe: svijet razaznajem i u jeziku.“ (Musabegović 2005: 133)

Iako je Nizamin umjetnički izričaj slika, a ne riječ, njena umjetnost u ratu ne može izroditi sliku jer je prate nesmireni glasovi žrtava koje prepoznaju njenu umjetničku i etičku senzibilnost ispovijedajući joj se kao unutrašnja lica. Suosjećajući s patnjama nevinih Nizama se poistovjećuje sa kalemom kao oruđem istinosne misije svjedočanstva o ratu: „Evo i sama sam postala kalem: vrh moga čempresa koji i hvata i bilježi pismenima slikovnim za bol. Kalem sam za bol i sama ja postala. Pa moja ruka ga vodi i moje ga oči razaznaju, ta pismena po nebu ispisana“ (Musabegović 2005: 138). Dijaloška orijentiranost romanesknih tekstova na prelazu milenija i kasnije, osim što je znak kretanja kroz oblike postmodernog znanja, vrijedi i kao indikator oblikovanja povijesnog svjedočenja i figure moralnog svjedoka. Posredstvom intertekstualnosti kao mehanizma dijaloga moralni svjedok pruža otpor totalitarnim mehanizmima monološke svijesti suprotstavljajući joj izbor višeglasja. A sve je to put do kontekstualiziranja vlastitog historijskog iskustva u mozaik s drugima i sličnima kako bi se očuvala cjelina bića ranjena ratnom traumom. In-

tertekstualne veze u romanu *Žene. Glasovi* stavljene su, najvećim dijelom, u kontekst ukupne trilogije koju čine romani *Skretnice*, *Most* i *Žene. Glasovi* kreirajući paletu transgeneracijskog iskustva ozvučenog ženskim glasom. Nirman Moranjak-Bamburać (2006: 361-362) propituje međusobni odnos romana u trilogiji smatrajući da se priča odvija unatrag, te da izraženo dvoglasje u *Skretnicama*, gdje se ne mogu jasno razlučiti govor pripovjedačice i govor lika, nagovještava potpunu polifoniju ostvarenu u posljednjem romanu:

„Stoga, kada kažem da “žensku priču” *Skretnica* dovršava njezina kćer Nizama – pripovjedačica *Mosta* i *Žene. Glasovi*, polazim od mogućnosti da čitanje može u stvari započeti s bilo kojeg pripovijedanjem konstruiranog mjesta: može se smjestiti u vagon-sobu prikačenu za “lokomotivu povijesti” i promatrati pojavljivanje i iščezavanje narativnih “stanica” (skretnice, stanice i vlakovi su ključni simbol *Skretnica*), može prisvojiti “žablju perspektivu” *Mosta* iz koje iskrsava metaforika prijelaza i narativ postajanja (ženom, slikaricom, subjektom generacijske sekvence u porodičnoj priči), ili krenuti iz paradoksalne pozicije između zemlje i neba (kao Nizama, pripovjedačica i lik romana *Žene. Glasovi*), pristati biti čempres, simboličko žalobno stablo i stablo života, te tako odjelotvoriti i oglasoviti zagrobni etnokrajolik pripadanja.“

Posebno je aktuelan i važan Nizamin intratekstualni dijalog sa majkom s čijom sudbinom se identificira i na čiji lik se poziva u traženju sopstvenog mjesta u ratom porušenom svijetu. Prizivanjem majke Fatime, oca Nezira, djeda Abdurahmana Nizama na intertekstualnom nivou uspostavlja dijalog sa iskustvom likova iz prethodnih romana, a posebno *Skretnica*. Odatle se začine linija identifikacije u historijskom iskustvu predaka, u svojevrsnoj, kako uočava Moranjak-Bamburać, *transgeneracijskoj traumi*, koja se najintenzivnije ponavlja u odnosu majka – dijete: „... pričajući svoju baladičnu priču o izgubljenom, gladnom, promrzlom i konačno zaklanom djetetu, svaka akterica dodatno proživljava dramu svoga potomstva pomjerajući tako težište straha na drugoga“ (Pirić 2010: 286). Na toj liniji umjetnica Nizama se podjednako poziva i na, možda, do kraja neosviješteno iskustvo ratu koje je imala nestašna djevojčica Nizama, „ona djevojčica što je u *Skretnicama* upoznajemo kao vragolasto mjezimče što zajedničku molitvu majke i djece prekida svojim prkosnim tepanjem: "Necu kad umji, necu"“ (Moranjak-Bamburać 2006: 362).

Strepnja za potomstvom, roditeljima, braćom i sestrama, prijateljima i komšijama iskonski je poriv s kojim se u svojim pismima ocu suočava Fatima u romanu *Skretnice*. Njena jedva izgovorena, a duboko naslućena šuhva o budućnosti djece lajtmotivska je misao u kojoj se svojim sudbinama pronalaze svi likovi – žrtve rata u

romanu *Žene. Glasovi*. Tragedija mnogobrojnih porodica leži upravo u neprekidnoj igri *traženja i nenalaženja* koja se prolama u različitim ratovima i na različitim mjestima. Strah je jedno od psiholoških stanja u kojem je najdramatičnije zatočena svaka žrtva „Strah, kozmički strah ponovo nahrupi. Iz svega se izlijeva i puni tijelo, svaki gram tijela, a ono ne puca, čvršće je od svakog mosta. Nosi kvintale straha i ne raspada se“ (Musabegović 2005: 9). Umjetnica Nizama koja se buni protiv misli da *preklano grlo ne pjeva*, te da je o ratu nemoguće svjedočiti, priziva sliku iste one djevojčice koja se unutar porodičnog doma tokom Drugog svjetskog rata bunila protiv smrti.

Fokusirajući se na Nizaminu misao *da preklano grlo ne pjeva* Nadina Grebović-Lendo (2014: 104) uočava da je u toj rečenici „jasno vidljiva intertekstualna veza sa mišlju Theodora Adorna, njemačkog filozofa koji je rekao da poezija poslije Auschwitzta nije moguća“. Međutim, Nizama odbija Adornovu i Selminu misao govoreći da se „muk ne može nositi“. Dopisujući se sa vlastitim bićem u njegovim različitim etapama razvoja, koje prati cijela trilogija o porodici Malić, Nizama postaje glas sa cijelog porodičnog stabla utjelovljujući u svome otporu glas svih svojih najmilijih koji su ranije ispaštali težinu historijskih skretnica. Sudbina Fatiminog djevera zaklanog u Drugom svjetskom ratu, čija je raščerečenost simbol bestijalnosti zločina, sa jedne strane, i pamćenja zajednice koju čine žrtve, sa druge strane, aktualizira koncepcije svjedočenja tijelom kao mjestom smrti i nakaženja:

„Ležao je nauznak pred avlijskim vratima na sva tri kaldrmisana niska stepenika. Na prvom mu je ležala zavrnuti glava sa otvorenim grlom, na drugom trup, a na trećem noge: jedna ispružena, a druga savijena do koljena, kao da se u snu širio. Tanka skrama snijega bjelasala se na suncu i plavetnilu. Samo što se nije počela topiti. Kao da je slučajno došla na ovom lijepom i toplom danu; brzo će se povući.“ (Musabegović 1999: 211)

Dok je u *Skretnicama* dominirala vizualizacija zločina i nemušto svjedočenje žrtve tijelom, u romanu *Žene. Glasovi* trauma pretrpljenog zločina je verbalizirana, što korespondira sa Nizaminim haotičnim miješanjem umjetničkih medija i prelaskom sa slike na riječ. Zbog toga će se u jednom glasu na čempresu susresti Nizamin amidža i Ćemal-aga, simultano svjedočeći o prokletstvu koje sa sobom nosi zemlja sa kojom je čovjekovo biće neraskidivo povezano i zbog koje strada tokom ratova: „Nizama, znam da tvoj kalem nije za moj glas pogođen, ali ja sam ti se ušunjao u glasu tvog nekog bliskog, amidže, što su ga u onom ratu u dugačkim gaćama i potkošulji četnici pred kućom zaklali i ostavili da leži raščevrljen na tri stepenika“ (Musabegović 2008: 78).

Repetitivnost rata i stradanja jedna je od tematsko-motivskih okosnica trilogije o porodici Malić. Kao poetsko jezgro ratne traume dominiraju dva lajtmotiva koja se učestalo ponavljaju u romanu *Žene. Glasovi*. Kako primjećuje Pirić (2010: 288-289), riječ je o lajtmotivima „*Ljudi jeste li vidjeli moju majku? Stanite, recite!*, te „*Preklano grlo ne pjeva*.“, što „omogućuje povezivanje fabule i simbolički nagovještava opetovanost slike/situacije, ponavljanje progona i zla“. Razbijeni svjetovi žrtava, njihova tjelesna i fizička razjedinjenost spregnute su u slici *preklanoga grla* koja se kao dominantna slika rata urezala u Fatimino svjedočanstvo o Drugom svjetskom ratu. Misao da je „svijet postao veliko prerezano grlo“ (Musabegović 1999: 221) ponavlja se kao tragično iskustvo žrtava i tokom rata 1992-1995. postavlja ključnim motivacijskim impulsom za Nizamino umjetničko antiratno djelovanje. Ne želeći da se pomiri s činjenicom da *preklano grlo ne može pjevati*, Nizama nastoji svoj kalem otvoriti kao metafizički *most* i prema živima i mrtvima uz priznanje da, koliko se sumnjalo u snagu umjetnosti tokom rata, ona i dalje nudi mogućnost za susret u riječima te upozorava da se o proživljenim ratnim mukama mora svjedočiti.

Porodica kao mjesto sjećanja na ratnu traumu posebno značenje ima u romanu Jasmine Musabegović i njenom ispisivanju ženske historije. Usmjerenje usmenih svjedočanstava je dijaloško, što znači da je za artikulaciju bolnog iskustva žrtvi uvijek potreban onaj Drugi koji može slušati. U tom smislu je vrijedno spomenuti stav Susan J. Brison (1999: 41) koja tvrdi da „pripovijedajući u prvom licu prikladnom slušaocu, preživjeli je, u isto vrijeme i opet, druga osoba, uvjetovan slušaocem kako bi se vratio svome biću“. U teoriji romana dijaloške koncepcije svjedočenja odgovaraju Bahtinovoј teoriji polifonije koja podrazumijeva ravnopravnost različitih glasova čija je funkcija razgraditi totalizirajući i autoritativni monolog kojem su sklone vladajuće društvene strukture. U tom smislu svjedočenje je i jedan od vidova *detronizacije* historiografije individualnomriječju i istinom, te način razgradnje modernističkih metanaracija. Višeglasje žrtava je jedina moguća forma ispovijesti o ratu gdje se još uvijek može realizirati istinosa misija svjedočenja koju naglašava Alaida Assmann (2011). To znači da svako pojedinačno iskustvo treba biti ispriповijedano, te da je istina o istom događaju raspršena u niz silnica i mnoštvo pripovjednih uglova baš kao u književnom naslijeđu koje baštini moderni roman. Takve primjere nalazimo u višeglasno artikuliranim usmenim svjedočenjima u romanima Jasmine Musabegović i Dževada Karahasana. Rat u Bosni i Hercegovini (1992-1995) ispriповijedan je kroz subjektivnu vizuru posredstvom modernističkih narativnih tehnika *skaza*, *doživljenog govora* i *unutarnjeg monologa*, pri čemu se njihova upotreba pokazala primjerenom

za iskazivanje traumatiziranosti žrtava i nemogućnosti da iskustvo verbalizuju na drugačiji način.

U romanu Jasmine Musabegović čempres je simbolično mjesto s kojega se pruža otpor i garantuje očuvanje istine i prava svake žrtve da ispričava svoje traumatično iskustvo. Značajno je napomenuti da su svi prostori, koliko oni sa značenjem javnosti, toliko i oni sa predznakom intimnosti, snažno impregnirani pamćenjem, te djeluju apelativno na junake. Unutarnji prostori nameću pitanje na koji način realizirati svjedočenje kao nerijetko i društveno nepoželjnu naraciju kojom se prenosi negativna poruka o određenom historijskom događaju. Ovo pitanje povezano je i sa poststrukturalističkom razgradnjom metanaracija, kao i problemom statusa svjedočenja kao forme na granici fikcionalnog i fakcionalnog (Džafić 2012). S obzirom na to da usmeni kulturni transferi zavise od memorijskih kapaciteta zajednice, svako pojedinačno svjedočenje razlomljeno je u niz usmenih ispovijedi u kojima se otkriva razorni učinak traume na ljudsko biće. Usmena svjedočanstva pripadaju formama usmene historije (*oral history*) koja konkuriira velikoj zvaničnoj historiji utemeljenoj na dokumentu. Od ideje da *preklano grlo ne pjeva*, nego da samo *krklja*, pa do polifonijskog orkestriranja mnoštva glasova i pripovjednih uglova, u romanima Jasmine Musabegović usmene ispovijedi javljaju se kao glavne forme prenosa znanja o traumatičnom događaju. One mogu biti ispričane samo u unutrašnjim prostorima jer bi se njihov eho u vanjskom prostoru potpuno rasplinuo. Osim toga, potresni govor kakav realiziraju žrtve ne može više imati vanjski, referentni okvir, pa iracionalnost počinjenog zločina traži zavučene unutarnje prostore u kojima jedino može biti adekvatno doživljen i prenesen na moralnog svjedoka koji preuzima lanac svjedočenja i znanje o historijskim događajima pretvori u trajne forme pamćenja, što u kontinuitetu čine junakinje Jasmine Musabegović od *Skretnica* do *Mosta* i *Žene. Glasovi*. Romani Jasmine Musabegović ukazuju na snagu ženskog svjedočenja o ratu koje se modernističkim elementima izvedbe može referirati na postmoderne ideje *kraja umjetnosti* i besmislenosti riječi u svijetu zla, podjednako komunicirajući sa humanistički postuliranom vizijom umjetnosti kao duhovnim spasenjem historijom ranjenog i poniženog bića.

IZVORI

1. Musabegović, Jasmina (1998), *Skretnice*, Svjetlost, Sarajevo
2. Musabegović, Jasmina (1999), *Most*, Svjetlost, Sarajevo
3. Musabegović, Jasmina (2005), *Žene. Glasovi*, Svjetlost, Sarajevo

LITERATURA

1. Assmann, Alaida (2011), *Duga senka prošlosti (kultura sećanja i politika povesti)*, Biblioteka XX vek, Beograd
2. Assmann, Alaida (2012), *Introduction to Cultural Studies (Topics, Concepts, Issues)*, Erich Schmidt Verlag, Berlin
3. Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje*, Vrijeme, Zenica
4. Brison, Susan J. (1999), "Trauma Narratives and Remaking of the Self", u: Mieke Bal, Jonathan V. Crewe, Leo Spitzer (ur.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, UPNE, 39-54.
5. Caruth, Cathy (1991), "Unclaimed Experience: Trauma and Possibility of History", *Yale French Studies, Literature and the Ethical Question*, No. 79, 181-192.
6. Duraković, Enes (2012), *Obzori bošnjačke književnosti*, Dobra knjiga, Sarajevo
7. Džafić, Šeherezada (2012), "Čin(ovi) pričanja – fakcija, fikcija, fantastika", *Pismo*, X/1, 188-205.
8. Felman, Shoshana, Dori Laub (1992), *Testimony: Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge
9. Finci, Predrag (2011), *Osobno kao tekst*, Antibarbarus, Zagreb
10. Grebović-Lendo, Nadina (2014), *Svete priče glasom žena*, Nacionalna i univerzitetska biblioteka Bosne i Hercegovine, Sarajevo
11. Hadžizukić, Dijana (2011), *Poetski diskurs u bošnjačkom romanu*, Slavistički komitet, Sarajevo
12. Hadžizukić, Dijana (2010), "Glasovi Jasmine Musabegović", *Istraživanja*, 5, 271-275.
13. Kapidžić-Osmanagić, Hanifa (1998), "Romansijer i esejist, Jasmina Musabegović", u: Enes Duraković (prir.), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Knjiga 4, Novija književnost – proza, Alef, Sarajevo, 758-769.

14. Katnić-Bakaršić, Marina (1999), *Lingvistička stilistika*, Open Society Institute, Center for Publishing Development, Electronic Publishing Program
15. Kodrić, Sanjin (2012), *Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u bošnjačkoj književnosti 20. stoljeća (Od utilitarizma preporodnog doba do savremene poetike svjedočenja)*, Slavistički komitet, Sarajevo
16. Lotman, Jurij (2001), *Kultura i eksplozija*, Alfa, Zagreb
17. Musabegović, Jasmina (1999), *Naličje historije*, Oko, Sarajevo
18. Moranjak-Bamburać, Nirman (2004), "Ima li rata u ratnom pismu?", *Sarajevske sveske*, br. 5; dostupno na: <https://www.sveske.ba/en/content/ima-li-rata-u-ratnom-pismu>
19. Moranjak-Bamburać, Nirman (2006), "Trauma – memorija – pripovijedanje", *Sarajevske sveske*, br. 13; dostupno na: <http://sveske.ba/en/content/trauma-%E2%80%93-memorija-%E2%80%93-pripovijedanje>
20. Oraić-Tolić, Dubravka (2005), *Muška moderna i ženska postmoderna*, Naklada Ljevak, Zagreb
21. Pirić, Alija (2010), *Arheologija teksta*, DES, Sarajevo
22. Spahić, Vedad (2016), *Književost i identitet: Književnost kao prostor izazova u reprezentaciji/konstrukciji bošnjačkog kulturnog identiteta*, Lijepa riječ – BZK "Preporod", Tuzla
23. Ustamujić, Elbisa (004), *Tekst i analiza*, Fakultet humanističkih nauka, Mostar
24. Zlatar, Andrea (2004), *Tekst, tijelo, trauma*, Naklada Ljevak, Zagreb
25. Žujo-Marić, Lejla (2022), "Književni identitet časopisa *Most*", u: *Slovo o Mostaru*, Zbornik radova sa 5. međunarodne naučne konferencije Mostar, 20. i 21.10.2021, Univerzitet „Džemal Bijedić“ u Mostaru, Mostar, 541-569.

JASMINE MUSABEGOVIĆ'S NOVELS IN THE CONCEPTIONS OF THE POETICS OF TESTIMONY

Summary:

This text aims to analyze the novels *Skretnice* (1986), *Most* (1994), *Žene. Glasovi* (2005) by Jasmina Musabegović in the light of the poetics of testimony and the transgenerational trauma immanent in it. From the novel *Skretnice* to the novel *Most* and *Žene. Glasovi* Jasmina Musabegović portrays major historical events through the prism of personal and family stories with a focus on women's experience of war and witnessing it, and the central place is occupied by members of the Malić family in her female line - from mother Fatima to her daughters Nizama and Selma, artists whose creative vocation strongly protests and conserves humanistic values and anti-war engagement. Starting from the theoretical frameworks established, among others, in the research of Alaida Assmann, Shoshana Felman, Dori Laub, Cathy Caruth, Pierre Nora, and Renata Lachmann, in this text the focus will be on the forms of witnessing war in the novelistic text of Jasmine Musabegović, and the artistic procedures that memory of war trauma is postulated.

Keywords: novels; Jasmina Musabegović; poetics of testimony; war trauma

Adresa autorice
Author's address

Lejla Žujo-Marić
Univerzitet "Džemal Bijedić" u Mostaru
Fakultet humanističkih nauka
lejla.zujo@unmo.ba