

Alan Pejković

## RAT, RED I ROD U ZBIRCI PRIČA "PRIČE, ŽENSKI ROD, MNOŽINA" ŠEJLE ŠEHABOVIĆ

(IZ ČASOPISA "SARAJEVSKE SVESKE", SARAJEVO, JUNI 2008., 514-521)

VEĆ JE POSTALO NAVIKA DA SVE ŠTO BOSANSKA spisateljica Šejla Šehabović napiše bude ovjenčano nekom književnom nagradom. Tako je i njena najnovija knjiga *Priče- ženski rod, množina*, u izdanju banjalučkih *Nezavisnih novina*, rezultat pobjede Šehabovićeve na konkursu *Nezavisnih novina* za Priču godine. Nakon izdavanja, knjiga je također dobila godišnju nagradu Udruženja pisaca Tuzlanskog kantona. Na sličan način kao i u njenoj prošloj zbirci priča *Car Trojan ima kozije uši*, Šehabovićeve vrlo često, i nadasve vrlo uspješno, barata sa mladim naratoricama koje dobijaju daleko veću dubinu i kompleksnost nego u prethodnoj knjizi. Razmišljanja su ovdje suptilnija i nijansiranija, ironija dobija nove nijanse, autorica se kreće sve slobodnije u svojim rodnim orbitama. Ovdje se, kroz dječju ili pubertetsku, ali nimalo jednodimenzionalno naivnu prizmu, tretiraju posljedice rata, apsurdni života van domovine, pubertetska prijateljstva za koja mislimo da se nikad neće završiti. I u većini priča, rodnih vinjeta, caruje rat kao zlokobni

pauk iz mreže naših sjećanja. Sheloba jedne generacije koja je u ratu prerasla Tolkienu jer je morala odrasti na jedan potpuno drugačiji način. Mnogo brži način.

Tematski gledano, spisateljica ovdje dakle istražuje polifoniju ženskih glasova, vječno ućutkivanih glasova sasvim običnih i neobičnih žena, koje svakako imaju šta reći i čiji glas treba pomno slušati. Time Šehabovićeve nastavlja tradiciju ženske umjetnosti koja na Balkanu, nažalost, nije nikad bila u fokusu i istovremeno, na vrlo suvremen način, podrija patrijarhat i norme koje taj sistem i danas nesmetano producira u sredinama u kojim vlada. Povezivanje rata i poslijeratne tranzicije sa pitanjima identiteta i subjektiviteta, a sve u vječnom traganju za pripadnošću ili vječnom bježanju od iste se može vidjeti u svakoj od ovih priča. Manje ili više. Tretirajući rat kao feminističko zrcalo patrijarhalnog sjećanja, Šehabovićeve uvodi jedan novi i zanimljiv način gledanja na fenomen bosanskog rata. Priča "Voda" je efektivna i kao takvog 'običnog' ženskog sjećanja rata.

Smještena u okvir uvjeta u kojima vlada restrikcija vode u toku bosanskog rata kada građani dobijaju vodu "svakih dvanaest sati," naratorica, koja radi na radiju, etablira svoj ženski prostor u fabularnom ramu u kojem voda, kao tradicionalno ženski simbol fluidnosti, postaje deficitarna. Rat nije za žene, one ne idu na liniju, ali rat podjednako pogađa ženski rod (59). Konstatirajući da njoj rat neće proći nikad, naratorica istovremeno postavlja i predstavlja žensku perspektivu rata koja se u mnogim slojevima razlikuje od muške te komentira vječni rat spolova, rat koji "[njoj] neće, nikad" proći (62). Dino, njen suradnik na radiju, je nikad više neće "zvati 'mala'" jer će naratorica odrasti i postati žena (62). Šta zapravo znači postati žena nije definirano ničim drugim osim što ta žena neće biti više mala. Bit će ženski subjekt, preživjet će rat.

U priči "Ruvejda" čija se fabula vrti oko povratka dvadesetpetogodišnje naratorice koja dolazi iz Amerike da identificira mrtvo tijelo svog djeda oslikava se odnos rodova u bosanskoj tradiciji kroz pitanje identificiranja muškog tijela pri čemu naratorica u tempu "kružnic[a] na hipnotičkim seansama" zaviruje u mušku genealogiju (13). Živeći "u pauzama" za razliku od svoje majke koja je "živjela u svijetu objašnjenja," naratorica, tražeći svoj prostor, izbjegava linearni patrijarhalni diskurz (13). Imaginarna i realna slika unukine ličnosti koja se u djedovoj memoriji račva u naratoricu i Ruvejdu je bifurkacija u unuku koja spremno nastavlja patrijarhalni diskurz i naratoricu koja ga još spremnije prekida. Ruvejda koja nikad "nije dirala [ništa] kad joj se reklo" stoji u direktnoj suprotnosti sa naratoricom koja "nikad ne sluša[], sve dira[]" (15). Ruvejda, kao Freudovski pečat u djedovoj svijesti, živi iza "podrumskih vrata" i mora "ostati dolje" ako će novi tip djevojčice izaći na površinu (18). Kao stereotip 'pametne' djevojčice, djevojčice po mjerilu patrijarhalnog dis-

kurza, koja "[s]va slova zna, sve zna" Ruvejda predstavlja kariku lanca koja se prekida samo nečim tako radikalnim kao što je rat (19). Unuke, "dobre za identifikaciju" jer se ničega "ne sjećaju i ne plaču a igle se ne boje" i jer su "njihove krvi" predstavlja ju simbolički nastavak krvne loze ali mogu djelovati i subverzivno uzrokujući prekid patrijarhalnog lanca (17). Konstatirajući samosvjesno: "Hoću da dam krv" naratorica kroz svoju agensnost ponovo preuzima krv kao centralni simbol priče, ali ovaj put ženske priče (14). Krv koja je "najvažnija [i] [n]ezamjenjiva" istovremeno oslikava zamjenjivost ljudskih bića (17).

U paralelnoj priči o naratoricinom ljubavi sa oženjenim Brandonom koja se završava bijegom od samog koncepta ljubavi ilustrira se Šehabovićin metod upotrebe asocijativnih lanaca. Želeći zaboraviti "mjesto na kojem to radi[]," misleći na ljubav, naratorica pristaje "na sve. Što uključuje i seks" (20). Kako Damir Arsenijević primjećuje, naratorica konstantno oscilira između američke i bosanske kulture uz konstantno pregovaranje između kulturalnih pozicija (11). Asocijativno povezivanje motiva krvi iz dijela koji se odnosi na bosansku kulturu sa mrljom od vina, crvenom "kao krv" Šehabovićeva prevodi bosanski patrijarhalni diskurz u američki ukazujući na univerzalnost ovog konstrukta (21). Krv kao kreativna metafora koja nagovještava prekidanje lanca, sugerirano završnom, odlučnom konstatacijom naratorice da je "bila u mrtvačnici posljednji put" se također može interpretirati kao uskrsnuće ženskog subjekta koji se otima patrijarhalnim okovima natopljenim krvlju i vinom (21). Crveno nije samo boja ljubavi, crveno je i boja ženskog pisma.

Istovremeno, nestanak tijela iz diskurza i njegovo zamjenjivanje odjećom, slojem površnosti, koju Šehabovićeva stavlja u prvi plan je razgrađivanje jedne druge koncepcije o tijelu kao "sidrišt[u] u svijetu,

”kako je to postavio Merleau- Ponty (144). Tijelo kao ne samo kulturološki tekst već i kao direktni, praktični lokus socijalne kulture, kako su argumentirali Foucault i Bourdieu, između ostalih, postaje kod Šehabovićeve tijelo utvare. Lokus za bosansku verziju priče o duhovima, svojevrsne *spectrality* u kojoj se stapaju povijest i rod. Sugerirajući sa upotrebom odjeće umjesto tijela leša performativnost roda koji postaje ”diskursivni modus kojim se uspostavljaju ontološki učinci” i time ”stavlja u pitanje sam pojam subjekta” Šehabovićeva, u eskalaciji rodne subverzije, onetjelotvori muški subjekt (Gender as Performance 112). *Menschenbild*, reprezentacija tijela koje je unakaženo i dekomponirano u ratu, nestaje i naratorica izranja u stilu Navaho boginje, *Changing Woman*, koja stvara. Ovaj put novi poredak. Ne svjetski, ali rodni koji je dakako sastavni dio širih promjena. U ovom traumatskom doživljaju u kojem reproprijacija kulturalne memorije stvara određenu nadu i u ljudskom i u smislu produkcije kulturalne memorije dolazi dakle do ženskog prihvatanja agensnosti u pomenutom prekidu patrijarhalnog lanca u kojem tekst istovremeno subverzira i konstrukciju subjekta kao formiranog kroz ideologiju (Althusser), jezik (Lacan) te diskurz (Foucault). Kako Althusser tvrdi, subjekt je ”odredište sve ideologije i mjesto na kojem se ona reprodukuje. To je izvor njene moći: ideologija je vječna; mi smo njeni efekti; citiramo je nenamjerno svaki put kad potvrđujemo nešto što je očigledno” (u Belsey 39). Odbijanjem nametnute uloge u kojoj žena postaje sredstvo za vječno potvrđivanje vječne mitologizacije vječne muške kosti naratorica mijenja i sustav nacionalne mnemotehnike. Sjećanja na rat više neće biti ista.

”Razgraničavanje”, kao ambivalentna analiza jednog ženskog prijateljstva sa primjesama lezbijstva, prezentira čvrstu emocionalnu vezu između naratorice i lika Amre koja nikad nije bila ”na času

geografije” (22). Amra, koja je u početku, dakle lik, koji utiče na naratoricu u njevoj pubertetskoj transgresiji geografskih granica za koje Amra nije zainteresirana, polako postaje lik prema kojem naratorica gaji ljubavne osjećaje. Znajući ”kamo bi to odvelo,” ova lezbijiska dimenzija priče nije nikad eksplicitna već u mnogome podsjeća na anglosaksonsku tradiciju ženskih prijateljstava.<sup>1</sup> Suštinski, Šehabovićeva ne predstavlja lezbijisku seksualnost kao zamagljivanje spolnih distinkcija, kako je to uobičajeno, već kao ambivalentno stanje, eksperimentiranje sa rodom i seksualnošću prije Pada u odrasli život. Baveći se razgraničavanjem svih vrsta u ovoj priči, od prostornog do rodnog, Šehabovićeva uspješno uvezuje i rat, oslikan u početku priče, u liku stereotipnog nastavnika Milosava koji objašnjava djeci kako su za rat ”krivi Slovenci” u momentu kad u Hrvatskoj počinju borbe. Pored ovog briljantno oslikanog zla generalizacije rat je također značio i ”granicu na svakom koraku” za djevojčice koje rastu (22). Spacijalni prijenos traume dobija konkretan geografski oblik u granici između ”Bosne i Hrvatske” koja se nalazi ”pred splitskim svjetlima” (24-25). Naratoričine granice ”na aerodromima,” liminalnom prostoru koji je dinamičan i prepun ljudi a gdje smo uvijek tako sami je, naravno, slika bijega (25). Ne samo od rata već i od roda i od reda. Putujući ”manijakalno, fobično, u strahu od ostajanja,” naratorica se sjeća ”svih granica, u strahu od granice”(27). Prisivajajući sustav tradicionalno muških vrijednosti, naratorica se upušta u svijet odvajanja, neovisnosti, pustolovina i s tim sastojcima gradi novi sustav prema kojem želi živjeti. Amra, sa druge strane, doživljava transformaciju naglašavajući da je važno ”pra-

1 U jednoj sceni Amra objašnjava naratorici kako se zaljubila ”u nekakvog profesora što je predavao sociologiju i imao petero djece” (26). Objašnjavajući da to s naratoricom ”nema veze” i da ”ni sa njom nema veze,” Amra konstatira da je to sve ”pitanje granice” (26).

vilno razgraniči[ti] stvari" (28). Povezujući proces odrastanja sa procesom razgraničavanja u Amrinim riječima da se mnoge "stvari razgraniče, kada konačno odrasteš" tekst, kroz lik Amre, subverzira mogućnost liminalne konstrukcije koja se mora uklopiti u sistem binarnosti u svijetu odraslih (30). Amra, koja će se "udati za matoroga sociologa" postaje lik koji se uklapa u sistem heteropatrijarhalnosti dok naratorica ostaje sa gorčinom nedovršenog, možda pomalo i nefokusiranog, rodnog protesta (30).

Posljedice rata u "Četiri priče o Ćamilu," su vidljive u alegorijskom prikazu riba u ribnjacima, freske poslijeratnog bosanskog društva u kojima su individue predstavljene samo kao predstavnici naroda, nacionalnih skupina, koje moraju biti "sa svojim" (31). Organizacija Bosne i Hercegovine u nacionalne torove u kojima nema miješanja je dovedena u vezu sa prodorom najgore vrste kapitalizma na bosansko tržište u kojem su cijene uredno ispisane "iznad njihovih plivajućih tjelesa" (31). Držanje nacionalnih torova je opravdano time da se ribe "ne bi međusobno uništavale" (31). Razlog što su u jednom bazenu samo ribe jedne vrste je ekonomske prirode, ne zato što veća jede manju, nego jer im je tako najlakše postaviti cijenu. Takav surov odnos prema individuama kao prema *commodities* je suprostavljen pomalo idiličnoj slici iz rata u kojoj se polako umakao "vruć hljeb u zašećereno mlijeko" i samom Ćamilu koji je "mrvama vrućeg hljeba hrani[o] ribe" (35). Rat se predstavlja i kao vrijeme jednostavnosti u kojem se sve znalo i sve je bilo jasno. Kolaps čovječjeg lica koje se "u snu pretvaralo u riblje", ali u kojima "nijedan komadić vrućeg hljeba" nije "završavao", predstavlja briljantnu završnu sliku konfuzije izazvane prodorom kapitalizma na kulturalni prostor koji na njega nije navikao (37). Kada se pravi fiš paprikaš, bosansko društvo po definiciji, "koriste se najmanje četiri vrste ribe" (38). Od

takvog multikulturalnog paprikaša na stolnjaku "ostaje mastan crvenkast trag" koji u mnogo čemu podsjeća na krv u "Rujejdi" (38). Identitet individue gubi na značaju u korist kolektivnog identiteta koji se opet savršeno uklapa u patrijarhalni kod.

U priči "Odlazim za tri dana" naratorski glas se bori sa prikazama i rupama na karti Evrope. Prikaze "koje ostaju, uvijek na istom mjestu" su poznat fenomen u bosanskoj kulturi, ali o njima svi "jednako šute" (39). Naratorica, nezadovoljna sintagmom da će svi "jednom zaboraviti rat" želi otići iz Bosne negdje gdje "ljudi zaboravljaju sistematično i redom" (40). Izvlačući prikaze rata "na svjetlo," naratorica, profesorica tri jezika i tri književnosti, istovremeno preispituje rupe na pohabanoj karti Evrope koju koriste u nastavi (40). Rupe koje podrazumijevaju da je "tu, jednom, nekada, nešto bilo" je Evropa promašenih obećanja, poderana i "ispresijecana krivudavim linijama" (40-41). Pitanje istine, koja se mijenja kao lak na noktu, gdje se nijansa jedne boje, ako se zagrebe, gubi pred jučerašnjom bojom koja izbija na površinu je centralno pitanje priče (45). Relativizacija istine u bosanskom kulturnom prostoru, prikaze koje uvijek izbijaju na površinu koliko god ih potiskivali u podsvijest, je nerješivo pitanje, kako Šehabovićeva sugerira, i za Evropu. Koja je također puna rupa koje ni sama sebi ne može popuniti. Zaključak priče, ambivalentna postavka dihotomije odlaska i ostajanja koja muči sve postratne generacije u Bosni i Hercegovini pa i šire, je da je centar svijeta duboko, da se do njega može doći samo kolektivnim kopanjem i da je jedini način za puko preživljavanje, poetiku postratnog *survival* životnog stila na Balkanu, zapravo živjeti samo na površini, kako naratorica završava priču (46).

Podjednako ambivalentno djeluje briljantna vinjeta "Reality Show" koja je strukturirana oko pojma nostalgije kako se taj koncept predstavlja u rječnicima i

enciklopedijama. Povezujući *Oprah show* i potpuni *makeover* žena koje "before izgledaju kao vreće za odjeću" a after kao "kraljice čiji muževi u publici bukvalno plaču od sreće" sa povratkom prijatelja s kojim je provela "tinejdžersku verziju rata" Šehabovićeva britko komentira i rat koji nas je sve promijenio i vrijeme koje čini da "[n]išta nije isto. Niko i ništa (75). Pažljivo izbjegavajući "ratne teme" likovi ne mogu da verbaliziraju protok vremena, godine rata koje nam nisu dale ništa opipljivo i u kojima su dijelovi života ostali zauvijek ukliješteni između Scila i Haribdi sjećanja koje ne možemo dosegnuti. Ni ako pokušavamo a obično nam je i sam pokušaj neprijatan. Ispraćajući prijatelja, naratorica već čezne za njegovim "bivš[im], drag[im] lice[m]" (76). U paralelnom narativnom toku o ocu koji čezne za dobom socijalizma koje se naprasno ruši uništavajući snove "onih koji su radni vijek provodili zaključani iza fabričke kapije, sa nejasnom nadom u buduće svjetove u kojima se visoke peći plave na horizontu blagostanja" kreira se vrijeme povijesnih zbivanja, nezaustavljivih promjena koje sa sobom nose i nostalgiju (78). Vrijeme za ratne bosanske generacije postaje vrijeme koje se "pravi od fobija koje se razvijaju u ratu: možete ga osjetiti samo ako imate bar troje najbližih prijatelja koji su otišli pa se nikad nisu vratili" (77). Naracija otuđenja koju rat unosi u živote likova je također naracija u

kojoj se gubi linearnost muške priče, a ciklična ili spiralna struktura ženskog pisma izranja iz sjećanja. Temporalni ram before i after zamjenjuju mjesta u svakom protoku vremena a naratorica zna "kako je" to (78). Konstatacija, naizgled simplificirana, da se u ratu "može živjeti", da se poslije rata može živjeti i da čežnja postoji za "svakim od tih života" istovremeno sugerira i staru mudrost da se čovjek na sve navikne te definira rat kao liminalno stanje, ne samo između života i smrti, već i između before i after (79). Inkorporacija u normalni život, šta god on bio, nije više u potpunosti moguća. Da li je moguća nostalgija za ratom? Ima li reda u rodu?

## Literatura

1. Arsenijević, Damir. Political Critique of Culture in Bosnia and Herzegovina: a gendered perspective. LSE lecture. 10. Mart, 2008.
2. Belsey, Catherine. Poststrukturalizam: Kratak uvod. Sarajevo: Šahinpašić, 2003.
3. Butler, Judith. "Gender as Performance" u Peter Osborne (ur.) A Critical Sense: Interviews with Intellectuals. London: Routledge, 1996. 109-126.
4. Merleau-Ponty, M. The Phenomenology of Perception. London: Routledge, 1962.
5. Šehabović, Šejla. Priče-Ženski rod, množina. Banjaluka: Nezavisne novine, 2007.