

# СТРАТЕШКА КУЛТУРА И СЛИКЕ РАТОВА ИЗ ПОСЛЕДЊЕ ДЕКАДЕ 20. ВЕКА У СРПСКОЈ ПРОЗИ

Слободан В. Владушић\*

Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

На почетку овог рада испитује се веза између стратешке културе и књижевности. Та веза заснива се на чињеници да појам стратешке културе подразумева да у доношењу стратешких одлука значајну улогу имају не само рационалне процене већ и култура из које долазе доносиоци одлука. Културу можемо повезати са сликом света једног народа, која се изражава, али и мења, путем књижевности. На тај начин, слика света коју креира књижевност може да буде чинилац у доношењу стратешких одлука. У другом делу текста указује се на примере у којима је слика рата у српској књижевности креирала одређену стратешку културу која је подржавала или доводила у питање поједине стратешке одлуке. Трећи део текста показује начин на који се стварала слика ратова деведесетих година у српској прози, при чему ћемо разликовати две перспективе: доминантнију, позадинску перспективу, у којој је рат означен као апсурдан, па има улогу непријатеља, и мање изражену, фронталну перспективу, у којој се као непријатељ може препознати други политички субјект. Завршетак текста указује на то да доминација позадинске перцепције доводи у питање могућност постојања стратешке културе народа, па и самог националног идентитета, будући да се народ своди на појединце – дезертере који желе да преживе рат његовим напуштањем.

Кључне речи: *стратешка култура, књижевност, рат, позадинска перспектива рата, фронтална перспектива рата*

## Увод

Најочигледнија веза између стратешке културе и књижевности јесте чињеница да књижевност тематизује рат, а да се разматрања стратешке културе појављују у оквиру теме безбедности, односно потенцијалног рата. Књижевност и стратешка култура третирају, дакле, исту тему. Међутим, веза између књижевности и стратешке културе знатно је дубља и важнија него што о томе сведочи поменута блискост. Да бисмо је сагледали, нужно је dospети до места где су стратегија и култура доведени у стање међузависности.

\* Проф. др Слободан В. Владушић, svladusic@ff.uns.ac.rs

Једно од могућих разумевања дефиниције стратешке културе појављује се у извештају Џека Снајдера „Совјетска стратешка култура”, начињеног у оквиру РАНД института, 1977. године. Снајдер стратешку културу одређује као „укупни збир идеала, условних емотивних одговора и образаца уобичајеног понашања које су припадници једне националне стратешке заједнице усвојили учењем или опонашањем и који су им заједнички онда када је реч о нуклеарној стратегији.”<sup>1</sup> Снајдер етаблира појам стратешке културе зато што сматра да анализа могуће употребе нуклеарног оружја од стране Совјета не може да се задржи на пуком сагледавању рационалних (универзалних) аспеката овог питања. Анализа мора да узме у обзир и специфично *јединствене* (совјетске) аспекте, што Снајдер наглашава следећим исказом: „На совјетску стратегију утиче и велики број фактора који је јединствен за совјетско историјско искуство.”<sup>2</sup>

Ако претпоставимо да се потези противника у стратешком надмудривању не заснивају само на рационалним аргументима већ садрже и културне претпоставке засноване на историјском искуству противника, онда стратешка истраживања морају да узму у обзир и специфичности те културе. Зато и можемо говорити о специфичном националном начину вођења рата.<sup>3</sup> Отуда изгледа да Снајдер настоји да појмом стратешка култура премости јаз између културе и стратегије. Укратко, стратешка култура омогућава да се стратегија сагледа у оквиру културе, али и да се култура сагледа у оквиру ратне стратегије.

Култура једног народа може бити схваћена и као слика света тог народа. Овде имамо у виду концепт слике (света) који излаже Мартин Хајдегер. Он каже: „'Имати слику о нечему' не значи само да смо уопште представили бивствујуће, већ да оно у свему што му припада и што је у њему сакупљено, стоји пред нама као систем.”<sup>4</sup> Дакле, могли бисмо да кажемо да нека група људи представља народ зато што има специфичну културу која пак, представља специфичну слику света, односно начин на који тај народ систематизује свет како би опстао у њему као народ. Култура је истовремено конзервативна, јер обезбеђује континуитет између генерација, али и динамична, јер региструје веће или мање промене у слици света једног народа. Оваква двострука позиција културе одражава се и на разумевања односа између књижевности и културе. Књижевност једног народа јесте истовремено и медијум кроз који се, у извесној мери, може реконструисати слика света тог народа, али је, исто тако, и инструмент путем којег се та слика може променити.

## Стратешка култура и српска књижевност

### – кратак историјат

Усмена књижевност у Срба функционисала је као слике света српског народа у доба ропства под Турцима. Представљала је медијум изражавања и очувања културне матрице коју је српски народ створио и примењивао, како би се *као народ* одржао под страном влашћу. Народна (усмена) књижевност није, дакле, тек меха-

<sup>1</sup> J. Snyder, *The Soviet Strategic Culture: Implications for Limited Nuclear Operations*, RAND Corporation, 1977., p. 8.

<sup>2</sup> J. Snyder, *The Soviet Strategic Culture: Implications for Limited Nuclear Operations*, p. 9.

<sup>3</sup> Види: L. Sondhaus, *Strategic culture and Ways of War*, Routledge, London, New York, 2006.

<sup>4</sup> М. Хајдегер, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 71.

нички спој усмених творевина, него целовит систем који одређује односе, како унутар (народне) заједнице, тако и споља, према припадницима других заједница.

Веза између културе српског народа (која је обликована и очувана у народној књижевности) и стратешких одлука уочљива је у великом одушевљењу српског народа поводом избијања Првог балканског рата.<sup>5</sup> То је била последица чињенице да је рат за ослобађање старе Србије већ био уграђен у културну матрицу народа, захваљујући Косовском завету и његовом континуитету у српској култури, без обзира на поетичке промене које су у српској књижевности наступиле почетком века: ради се о замени романтичарске културне матрице, која се ослањала на народну књижевност, културном матрицом која је наглашавала везу са француском књижевношћу и културом. Присутност овог рата у слици света српског народа није само легитимизовала рат, већ је стварала и ауру његове посебности и јединствености, што је свакако утицало на одушевљење у његовом вођењу. Рат је имао свој легитимитет у културном идентитету народа, а он је настајао и одржавао се не само уз помоћ усмене књижевности, већ и оних сегмената уметничке књижевности који су преузели и модернизовали/променили културне обрасце усмене књижевности. Најефектнији такав пример је песма „На Гази Местану” Милана Ракића (настала 1906. године) у којој је Косовски завет спојен са модерним стихом (француски дванаестерац), а која је прихваћена као химна ондашње српске грађанске интелигенције која је одлазила у рат.<sup>6</sup>

Ако је Први балкански рат пример како стратешка одлука (вођење рата) стоји у сагласности са стратешком културом народа, односно његовим културно-националним идентитетом, онда је потписивање приступа Тројном пакту у марту 1941. године пример несагласности између стратешке одлуке (избегавања рата) и стратешке културе српског народа. Последица те несагласности су масовне демонстрације против ове стратешке одлуке. Овај догађај јасно потврђује смисао појма стратешка култура, схваћеног као упућивање на културне основе које одређују/ограничавају стратешке одлуке. Тако се одлука о приступању Тројном пакту могла бранити рационалним раз-

<sup>5</sup> У овом контексту могу се разумети и речи владике Николаја Велимировића, поводом почетка Првог балканског рата, 1912. године: „Ситни су циљеви били у јучошњем животу нашем у јучошњем миру, стога су се сви људи чинили ситни. Данас, када је истакнут један велики циљ целој нацији, погледајте данас колико су порасли они исти ситни људи које сте јуче са висине гледали и презирали! Не можете да их познате; не можете да познате Београд, не можете да познате Србију.” Наведено према: Ј. Пејчић, *Завет и чин*, Службени гласник, Београд, 2013, стр. 9.

<sup>6</sup> Разговарајући са Миланом Ракићем, Бранимир Ћосић је овако описао рецепцију Ракићеве песме „На Газиместану”: „Овога ми часа пада на ум једно поподне: тада сам могао имати седам или осам година. Из Прага беше стигао мој ујак, млад сликар. Сећам се његове велике косе, његове велике црне машине, његова става када је преда мном и мајком, упаљених очију, почео изговарати стихове ваше ‘Симониде’. Са каквом ватром, господине Ракићу, са каквим полетом! И не само он, него цела његова генерација живела је са вашим ‘Косовским стиховима’. Уосталом, не само живела, него и умирала. Мој ујак је погинуо на Гукошу, као ђак наредник, после шестонедељне вежбе у Скопљу. Три дана пре него што ће погинути видели смо се приликом његовог проласка на нишкој станици. И тада је изговарао ваше стихове:

Данас нама кажу, деци овог века,  
Да смо недостојни историје наше,  
Да нас је захватила западњачка река,  
И да нам се душе опасности плаше,

Добра моја земљо, лажу!...” М. Ракић, *Поезија*, Напријед, Просвета, Свјетлост, Загреб, Београд, Сарајево, 1967, стр. 112–113.

лозима (стање војске Краљевине Југославије, као и рационална процена изгледа за одбрану), али је одударала од специфичне стратешке културе српског народа. Треба напоменути да је српска књижевност у знатној мери допринела таквом лику стратешке културе српског народа. Она није само неговала сећање на Велики рат, већ је креирала *хомогену* слику рата у којој се јасно распознавао непријатељ и однос према слободи, без обзира на различите нијансе у тематизацији рата.

## Слика грађанских ратова деведесетих година на територији бивше Југославије у српској прози

Досадашња разматрања представљају контекст унутар којег је могуће поставити питање, данас актуелно: у којој мери садашња стратешка одлука о војној неутралности, која подразумева императив тоталне одбране, има утемељење у садашњој стратешкој култури српског народа? Одговор на ово питање подразумева да је слика ратова деведесетих година у српској књижевности (посебно прози) од великог значаја, јер представља израз обриса *актуелне* стратешке културе српског народа. Анализа слика ратова деведесетих у српској прози у контексту стратешке културе налаже да се позабавимо следећим питањима: 1) на који начин јунаци одређују смисао рата и став према рату и 2) на који начин третирају сопствену државу/армију, а на који начин непријатеља?

Пре него што испитамо начин на који су у српској књижевности тематизоване хрватска и босанска епизода грађанског рата деведесетих година, треба нагласити да се у овом раду неће описивати сва књижевна дела која тематизују грађански рат на територији бивше Југославије већ само она која су оставила значајнији печат у јавности у време када су објављена или касније. Разлог за ово сужавање фокуса је једноставан: питања о *степену рецепције* неког дела важно је за нашу анализу, будући да од рецепције неког дела зависи и степен утицаја на стратешку културу једног народа. Уколико неко дело није имало значајну рецепцију, нити ју је накнадно стекло, извесно је да оно може бити чињеница историје књижевности, али да је његов утицај на стратешку културу једног народа миноран. Стога се наша анализа заснива на оним значајним књижевним делима за која се може рећи да су имали или да имају утицај на стратешку културу српског народа, односно да региструју померања у тој култури.

Анализа значајних књижевних дела која имају за тему грађанске ратове у Хрватској и Босни омогућава нам да препознамо два различита књижевна приступа. Први бисмо могли назвати *позадинским приступом*, а други *фронталним*.

Позадински приступ одређује тематизација ратне позадине, а то, у конкретном случају ратова у Хрватској и Босни, значи тематизацију одјека ратова у Београду. За разлику од позадинског, фронтални приступ тематизује простор фронта, односно простор који је директно изложен рату. Поред позадинског и фронталног приступа рату, важно је разликовати и *позадинску*, односно *фронталну перцепцију рата* који се разоткрива у књижевним делима. Позадинску перцепцију рата карактерише одређивање рата као непријатеља; дакле, непријатељ није неки други политички субјект већ сам рат, па се, према томе, јунаци током рата не боре против дру-

гог политичког субјекта већ против самог рата. Са друге стране, фронтиска перцепција рата подразумева могућност поистовећивања другог политичког субјекта као непријатеља.

Позадински приступ теми грађанског рата присутан је у два српска бестселера која су публикована током деведесетих година прошлог века; то су роман *Убиство с предумишљајем* (1993) Слободана Селенића, по којем је снимљен истоимени филм, као и дебитантски роман *У потпалубљу* (1994) Владимира Арсенијевића, који је овенчан Ниновом наградом. Фронтални приступ ратовима присутан је у за-постављеном роману *Есмарх* (1996) Владимира Јокановића, односно роману *Топ је био врео* (2008) Владимира Кеџмановића, сасвим сигурно најбољем роману који описује страдања у ратовима деведесетих година прошлог века.

Уколико анализирамо Селенићев и Арсенијевићев роман у складу са два питања која смо раније поменули<sup>8</sup> доћи ћемо до следећих закључака: прво, да у оба романа рат бива схваћен у знаку апсурда, дакле, као бесмисао који нема никакво оправдање. Позадински приступ рату овде одражава позадинску перцепцију рата. Самим тим, рат је симболички означен као страхота од које ваља умаћи, па у овим романима као непријатељ нису означени политички субјекти против којих је у то време српски народ ратовао, већ непријатељ постаје сам рат (код Селенића), односно онај ко позадину повезује са ратом, а то је власт (што је сугерисано код Арсенијевића). Међутим, и поред заједничког негативног односа према рату, Селенићев и Арсенијевићев роман се ипак по нечему разликују.

За Селенића је грађански рат догађај који онемогућава усклађивање два раздвојена пола српског друштва: „грађански слој“ који је анационалан и не види никаквог смисла у рату и „народ“ који поседује националну самосвест и самим тим може да смислом обоји рат. Да би оснажио ову тезу, Селенић гради роман који функционише на две равни: историјска равна, која се бави сударом „грађанског слоја“ и „народа“ непосредно након ослобађања Београда 1944. године, налази своју аналогију савременој равни која описује љубавну причу урбане јунакиње (београђанке Булике) и јунака припадника „народа“ (Богдана Билогораца, Србина из Хрватске) током грађанског рата у Хрватској. Селенић, дакле, настоји да опише целину српског друштва, што отвара могућност да се у роману појави и јунак који ратује (Богдан Билогорац). Иако је овај јунак, пре свега, дијалектом који говори, приказан као странац у Београду (чиме се у великој мери поништава национална веза између Билогораца и Београда), приповедачки став према јунаку одликује симпатија. Она, међутим, није толико последица његовог активног односа према рату, колико се гради *упркос* том ставу. Стога код Селенића, и поред појаве ратника (Билогораца), позадински смисао рата не може да се прошири у фронтално разумевање рата.

Код Арсенијевића је ствар другачије постављена. У *потпалубљу* доминира позадинска перспектива рата у којој нема места за ликове који би репрезентовали позицију Срба из Хрватске или Босне, дакле, за позицију фронта, као што нема места

<sup>7</sup> Фронталну перцепцију рата не бисмо смели поједностављено тумачити као „милитаристичко“ схватање рата. Напротив. Фронтални смисао рата имплицира меланхолично схватање рата као неискорективне неминовности.

<sup>8</sup> Подсетимо се, то су питања: 1) на који начин јунаци одређују смисао рата и став према рату и 2) на који начин третирају сопствену државу/армију, а на који начин непријатеља?

ни за настојање да се позадинска перцепција рата сагледа у нешто ширем историјском контексту, као што је то био случај у роману *Убиство с предумишљајем*. Управо супротно: Арсенијевићева *позадинска перцепција* рата знатно је суженија од Селенићеве, иако се у оба романа рат перципира као бесмисао и апсурд. Код Селенића још увек има места за приказ целине српског друштва, док код Арсенијевића не постоји никаква целина српског друштва, па ни само друштво, односно држава или народ; постоји само популација урбаног простора која жели да од рата умакне одласцима из земље или низом цивилних смрти.<sup>9</sup> Таква изразито сужена перспектива тематизације рата код Арсенијевића одражава се искључиво у емоционалном доживљају рата као звери која односи животе пријатеља и сродника јунака. Интелектуалније и шире сагледавања рата у потпуности изостаје. Роман *У потпалубљу* тако постаје типски пример позадинске перцепције рата. Он указује на један важан феномен: унутар позадинске перцепције рата свест о заједници и народу почиње да ишчезава. Појединац више не види себе као припадника народа, већ као усамљену индивидуу која стоји сасвим сама наспрам рата.

Позадински приступ теми рата код Селенића и Арсенијевића представља последицу владајуће атмосфере српског друштва током грађанског рата деведесетих година прошлог века. Ту атмосферу одредила је амбивалентна, па и „шизофрена“ позиција тадашњег српског руководства у погледу рата у Хрватској: Србија званично није била у рату, али се спроводила регрутација војно способног становништва које је завршавало на фронту. Несумњиво, ова шизофрена позиција *рата без рата* разоткрива слабост српске ратне стратегије деведесетих, а то су нејасан циљ рата, као и непостојање излазне стратегије. У коначном, ова позиција доводи и до стварања пуко-тине у погледу националног идентитета: ако регрутација и слање у рат у Хрватској подразумева свест о националној солидарности, онда став да Србија није у рату истовремено сугерише да нема потребе за таквом солидарношћу. Тако је званична српска политика током деведесетих послала две потпуно опречне поруке свом становништву, чиме је створила предуслове за цепање националног тела на два дела: онај који даје предност националној солидарности, упркос ставу да Србија није у рату, и онај који став да Србија није у рату супротставља националној солидарности.

Позадинска перспектива рата у Селенићевом и Арсенијевићевом роману представља *последицу* недостатка националног консензуса у погледу рата током деведесетих година прошлог века. Недостатак консензуса у погледу рата (у Хрватској и Босни) не значи да су позадинска и фронтвска перцепција рата имале исту моћ и утицај у књижевно-уметничком пољу. Напротив. Позадинска перцепција рата била је у предности. У прилог томе говоре симболички знаци такве предности: Нинова награда додељена Арсенијевићу, као и снимање филма по Селенићевом роману, те статус бестселера ових романа. Не постоји ниједан пример ондашњег романа фронтвске перцепције који је могао да се похвали таквом рецепцијом у књижевно-културном пољу. О томе говори и чињеница да су романи Моме Капора о Сарајеву, који су се поја-

<sup>9</sup> То се види из два прилога у Арсенијевићевом роману: први носи назив „Контемплација смрти 1989, 1990, 1991“ и посвећен је кратким описима смрти јунакових пријатеља, уз напомену да су смрти мирно-допске, односно „цивилне“, али да њихово помињање упућује на њихову повезаност са ратом, односно на индиректну кривицу рата и за ове смрти. Други прилог „Хроника одбеглих 1990, 1991“ представља каталог јунакових пријатеља који су одбегли из земље.

вили у распону од 1995. до 2000. године,<sup>10</sup> остали у сенци Селенића и Арсенијевића. Разлог за ову маргинализацију Капора вероватно треба тражити у чињеници да су у његовим романима присутни и елементи фронтоске перцепције рата. Наиме, не може се рећи да су романи Арсенијевића и Селенића у естетском смислу изразито супериорни. И поред Нинове награде, Арсенијевићев роман није доживео значајну академску рецепцију која би говорила о његовој књижевној вредности, док Селенићев последњи роман, по општем мишљењу, заостаје за његовим ранијим делима. Све то говори да је популарност романа *Убиство с предумишљајем* и *У потпалубљу* била мотивисана, пре свега, њиховом позадинском перцепцијом рата.

Овај феномен, чини се, доказује и један занимљив роман фронтоског приступа рату које је објављен само две године након Арсенијевићевог дебитантског романа. Ради се о роману *Есмарх* (1996), првенцу Владимира Јокановић у којем је позадинска перцепција рата замењена фронталном.

Јокановићев роман описује пут Луке, сина Србина и Хрватице протестанткиње, који почиње у родном Осијеку, непосредно пред почетак рата у Хрватској, преко избеглиштва у Београду, па до повратка на ратиште у Славонији где и гине. Иако су га критичари оценили као естетски релевантно остварење,<sup>11</sup> Јокановићев роман није се етаблирао у књижевном пољу – пре свега у погледу читалачке рецепције. Наиме, анализом електронског каталога Народне библиотеке Србије може се закључити да је ово дело штампано само у *једном* издању на српском језику (Издавачки центар Матице српске, 1996. године).<sup>12</sup>

Проблем је, вероватно, фронтоски смисао рата: иако приказује сцене борбе, *Есмарх* није роман који слави рат, нити идеализује српску страну у рату Хрватској. Напротив, *Есмарх* је такође антиратни роман као и роман *У потпалубљу*. Међутим, оно што их разликује јесте знатно *шира* перспектива *Есмарха* која укључује и атмосферу бујања хрватског национализма пре рата у Хрватској – што код Арсенијевића не постоји ни у назнакама. Тако Јокановић у свом роману сугерише *смисао* рата, показујући да механизам (хрватског) национализма усисава чак и аполитичног јунака који је само делимично Србин. Дакле, Јокановићев роман би, и поред антиратног тона, био у стању да утврди неки смисао рата, као и да у том рату имплицитно разликује пријатеља од непријатеља. Међутим, све ове особине романа нарушавале су консолидацију и учвршћивање *позадинске* перцепције грађанског рата који се завршавао управо у тренутку када је ово дело објављено. Коб *Есмарха* је у његовој оригиналности: указујући на следе мрље позадинске перцепције, овај роман је морао бити угушен од стране исте такве перцепције.<sup>13</sup> Између два романа првенца, Арсенијевићевог и Јокановићевог, књижевно поље је одабрало онај са доминантном позадинском перцепцијом.

<sup>10</sup> Ради се о романима: *Последњи лет за Сарајево* (1995), *Хроника изгубљеног града* (1996) и *Чувар адресе* (2000), који су касније штампани под заједничким насловом *Сарајевска трилогија*.

<sup>11</sup> Индекс личних имена, као и преглед текстова у зборнику радова *Српски роман и рат* из 1999. године, показује да се Јокановићев роман помиње колико и Арсенијевићев.

<sup>12</sup> Арсенијевићев роман је до сада штампан у 14 издања (2019. година), док је Јокановићево дело доживело само прво издање.

<sup>13</sup> Владимир Јокановић је лондонској издавачкој кући Picador 2000. године објавио роман на енглеском језику под насловом *Made in Yugoslavia*. Аутор овог текста није имао у рукама поменути роман, али на основу доступних информација са интернета, постоје индикације да је у питању превод романа *Есмарх*.

Више среће од Јокановића имао је Владимир Кеџмановић са својим романом *Топ је био врео* (2008). Кеџмановићев бестселер описује судбину српског дечака која започиње у Сарајеву, где му родитељи гину од српске гранате, да би затим прешао на српску страну где и сам учествује у бомбардовању града. Већи део романа посвећен је приликама у Сарајеву које одударају од идеализоване слике „мултикултуралног“ града каква се пласирала у медијима на Западу. Самим тим, Кеџмановић својим фронтовским романом даје једну уравнотеженију, дубљу, ширу и трагичнију слику рата у Босни од оне које је постојала у западним медијима.

Кеџмановићев роман био је предмет оштрих полемика,<sup>14</sup> али је постао бестселер, а писац се етаблирао као један од најзначајнијих своје генерације. Перцепција рата коју поседује Кеџмановићев роман није само другачија, већ и знатно шира и комплекснија од оне из романа *У потпалубљу* Владимира Арсенијевића. Фабула Кеџмановићевог романа може се разумети и тако да се у њој, као главни непријатељ, позиционира сам рат, али исто тако и као роман у којем се као непријатељ одређује други политички субјект. Његова вредност је управо у тој двосмислености.

## Слика НАТО бомбардовања Србије и Црне Горе у српској прози

Премоћ позадинске перцепције која у рату види бесмисао и жели да му умакне, присутна је и у књижевним делима која имају за тему НАТО бомбардовање. Анализирајући неколико таквих књижевних дела у српској књижевности, енглески слависта Дејвид Норис износи овакав став: „Са једне стране НАТО бомбардовање 1999. водило је појави низа текстова насељених духовима традиционалних врсте, који подсећају на оне с почетка осамдесетих година. Са друге стране, ти духови, као и други фантастични елементи, не само да показују да је сукоб, попут свих других *несхватљив већ откривају и крајњу апсурдност догађаја* [курзив С. В].“<sup>15</sup>

Норисово мишљење недвосмислено указује на позадинску перцепцију разумевање рата: смисао рата је неухватљив, дакле, рат је апсурдан. Стога Норис може да каже како се „дела која говоре о сукобу 1999. усредсређују на рат као на наративно или мултимедијално збивање где се логика ратног сукоба скрива иза продукционих средстава којима он бива претворен у представу.“<sup>16</sup> Другим речима, Норис хоће да каже како је у књижевним делима које анализира рат сведен на медијску представу која се посматра, а не на догађај у којем се учествује. То је још један моменат у којем се открива позадинска перцепција НАТО бомбардовања.

<sup>14</sup> Види: R. Kordić, *Etika književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2001, str. 171–181.

<sup>15</sup> D Noris, *Duhovi kruže Srbijom – književno predstavljanje rata u srpskoj književnosti*. Geopoetika, Beograd, 2018, str. 205.

<sup>16</sup> Исто.



Међутим, Норис није потпуно у праву, не зато што је лоше анализирао књижевна дела на која се фокусирао,<sup>17</sup> већ зато што је, из разлога које није образложио, избегао да тумачи она књижевна дела у којима НАТО бомбардовање и рат на Косову нису медијске представе које јунаци пасивно посматрају, већ догађаји у којима јунак учествује. Дакле, Норис је пренебегнуо постојање фронтловске перцепције НАТО бомбардовања и рата на Косову у српској књижевности. Примера ради, Норис неће поменути трилогију *Дневник дезертера* Звонка Карановића, који чине романи *Више од нуле* (2004), *Четири зида и град* (2006) и *Три слике победе* (2009). Карановић тематизује бомбардовање центра Ниша (у роману *Четири зида и град*) и рат на Косову (*Три слике победе*), што његово дело доводи у раван фронтловског приступа рату. Међутим, занимљиво је да, и поред такве фронтловске перцепције рата, јунаци Карановићевих романа поседују *позадински став* о рату: њихов непријатељ је сам рат, а не политички субјект против кога ратују.

То потврђује и чињеница да јунак романа *Три слике победе*, који је регрутован и послат на Косово, своју одлуку да се одазове војним позиву експлицитно дистанцира од патриотизма: „Одлука да обучем униформу није представљала израз патриотизма већ спречавање евентуалних компликација које би могле да уследе.”<sup>18</sup> Перспектива јунака је, дакле, *анационална*, што се одражава у повлачењу границе између јунака и „сељака” у чему можемо препознати одрицање од националног консензуса у погледу одбране, те дозивање једне трансратне позиције која би јунака једноставно искључила из рата који не доживљава као свој: „Од првог доласка у село Т. био сам нервозан и раздражљив. Природа, село, сељаци, оружје, војска, представљали су све што сам највише мрзео. Непрестано ме је прогањала грешка што сам обукао униформу”<sup>19</sup> Најзад, када је у питању позиционирање непријатеља у овом роману, јунак га, пре свега, види у руководству своје земље. Он сматра да задатак руководства земље није у томе да сачува слободу земље (или да извојује победу у рату) већ да земљу сачува од рата. Став да се проблем (Косова) по сваку цену мора решити мирним путем<sup>20</sup> значи, заправо, да се ни по коју цену не сме ратовати. Тако се у овом ставу препознаје лајтмотив позадинске перспективе рата, што значи да је непријатељ рат сам (односно политичко руководство које није земљу спасило од рата), а не политички субјект против кога се ратује.

Перспектива из које се рат тематизује у Карановићевој трилогији *Дневник дезертера* показује неколико занимљивих детаља. Наиме, ако је у фронтловским романима који су тематизовали рат у Хрватској (*Есмахр*) и Босни (*Топ је био врео*) на сцени била једна *шира* слика рата која је посредно указивала на његов смисао, код Карановића фронтловски приступ рату ствара, парадоксално, *ужи*, позадински смисао рата. То је могуће зато што су Карановићеве јунаци у свести дезертери,<sup>21</sup> као што то показује и наслов трилогије.

<sup>17</sup> Ради се о следећим делима: Мирослав Јосиф Вишњић, *Приступ у починак* (1999), Ђорђе Писаревић, *Под сенком змаја* (2001), Милета Продановић, *Ово би могао бити Ваш срећан дан* (2000), Ненад Илић, *Цариградски друм* (2004).

<sup>18</sup> Z. Karanović, *Tri slike pobede*, Laguna, Beograd, 2009, str. 16.

<sup>19</sup> Исто, стр. 19.

<sup>20</sup> Исто, стр. 21.

<sup>21</sup> Дезертер је особа која се више плаши смрти од пораза. Ален Бадју показује да је овај начин сагледавања односа између смрти и пораза карактеристичан за политику маршала Петена у окупираној Француској. Види: A. Badiou, *The Meaning of Sarkozy*, Verso, London, New York, 2008. p. 15 – 16.

Треба поменути да је у правно-историјском смислу рат у Карановићевој трилогији знатно *смисленији* него што је то био грађански рат у Југославији током деведесетих година. Када кажемо „смисленији” имамо у виду јасну ситуацију у погледу природе рата на Косову 1999. године, било да се ту ради о циљевима рата када је српска страна у питању, било да се ради о природи тог рата из угла међународног права. Ипак, српски романи који тематизују НАТО бомбардовање и рат на Косову 1999. тај *очигледни смисао рата* превиђају, што се види како у Норисовој анализи неколико књижевних дела која говоре о НАТО бомбардовању, тако и у овлашној анализи Карановићеве трилогије која је Норису промакла.

Губитак смисла рата, који је тај смисао имао у међународном праву, доводи нас до следећег важног закључка: ако је прозно тематизовање НАТО бомбардовања истовремено и оруђе којим се утиче на стратешку културу српског народа, али и симптом стања стратешке културе, онда се може рећи да егзактне чињенице о рату, као и његова природа која се може утврдити у складу са међународним правом, *не морају* нужно утицати на начин на који ће тај рат бити тематизован у књижевности. То се дешава зато што на приступ рату и на његово разумевање утиче *хоризонт очекивања* који се обликује у књижевном пољу.

Хоризонт очекивања настаје преплитањем неколико фактора: тржишта (читалачке публике), односно агената политичког утицаја који финансирају књижевно поље. То показује и историја књижевног поља у српској књижевности од 1945. године до данас: непосредно након Другог светског рата књижевно поље је у потпуности одређивала држава, односно Савез комуниста. Након 1948. године и резолуције Информбироа, приметан је извештај заокрет који кулминира 1952. године, када се у српској књижевности отвара могућност за већом аутономијом књижевног поља. Ипак, та аутономија никада није била потпуна већ увек резултат преговарања партије и књижевника, односно својеврсног компромиса: књижевност није морала да буде идеолошки активна, али није смела да буде ни сувише идеолошки критичка.<sup>22</sup> Током ратова деведесетих година, а посебно након петookтобарских промена, књижевно поље у Србији се мења; расте утицај страних фондова на креирање књижевног поља у Србији,<sup>23</sup> а самим тим другачије функционише и хоризонт очекивања који аутори покушавају да задовоље када је у питању тематизација ратова деведесетих година, укључујући и НАТО бомбардовање са краја века.<sup>24</sup>

## Закључна разматрања

На основу резултата истраживања до којих смо дошли у складу са концептом стратешке културе може се закључити да анализирани романи и њихова рецепција (изузев романа *Топ је био врео*) показују да српском књижевношћу доминира књи-

<sup>22</sup> Види: R. Peković, *Ni rat ni mir – Panorama književnih polemika 1945 – 1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.

<sup>23</sup> Види: S. Vladušić, *Na promaji*, Agora, Zrenjanin, 2009., str. 36 – 43.

<sup>24</sup> Од изузетног значаја јесте разумевање начина на који функционише књижевно поље, јер се само тако може пронаћи начин на који се може утицати на ту област. При томе, не треба прихватити традиционалну хладноратовску реторику по којој је књижевност на Истоку била у власти партије, док су на Западу уметници били слободни. Да је оваква реторика само реторика говоре и истраживања која су показала начине на које су агенти утицаја (обавештајне службе) обликовали уметничко/књижевно поље на Западу током хладног рата. О томе више у: Ф. С. Саундерс, *Хладни рат у култури – ЦИА у свету уметности и књижевности*, Досије студио, Београд, 2013.

жевно поље и хоризонт очекивања који негују *позадински смисао* ратова деведесетих година. Као последица таквог приступа долази до обесмишљавања рата. Више се не разликује праведни од неправедног, односно смислени од бесмисленог рата.

Позадинска перцепција рата доводи у питање не само могућност успостављања националног консензуса око рата већ и око постојања самог националног идентитета. Наиме, дистанцирајући се од рата, књижевност утемељена на позадинском приступу рату, дистанцира се и од националног идентитета. Наиме, идентитет подразумева историју која даје легитимитет рату у случајевима када је он праведан, односно одбрамбени. Ако је став тзв. „позадинске“ књижевности да је рат увек бесмислен, онда учвршћивање тог става захтева и дистанцирања од националне историје, као и од националног идентитета, јер се у позадинској перцепцији рата никада не види разлог за учествовање у неком рату.

Уколико се ова запажања преведу на терен стратешке културе, политике неутралности и тоталне одбране, може се закључити да позадинска перспектива у тематизовању ратова деведесетих одражава, али и утиче на стратешку културу у мери у којој чини немогућим концепт тоталне одбране. Могућа је још радикалнија претпоставка: апсолутна доминација позадинске перцепције рата укинула би саму могућност стратешке културе, јер оваква перцепција рата ствара дезертерску свест, а то је свет у којем капитулација долази пре самога рата. Самим тим, може се рећи да народ код кога позадинска перцепција рата постаје доминантна престаје да буде народ, јер му управо недостаје стратешка култура у којој би могао да утемељи неке стратешке одлуке. Другим речима, позадинска перцепција рата јесте знак нестанка стратешке културе једног народа и његовог распада на појединце који дезертирањем желе само да преживе рат.

## Литература

- [1] Badiou, A. *The Meaning of Sarkozy*, Verso, London, New York, 2008.
- [2] Vladušić, S. *Na promaji*, Agora, Zrenjanin, 2009.
- [3] Karanović, Z. *Tri slike pobede*, Laguna, Beograd, 2009.
- [4] Kordić, R. *Etika književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2001.
- [5] Noris, D. *Duhovi kruže Srbijom – književno predstavljanje rata u srpskoj književnosti*. Geopoetika, Beograd, 2018.
- [6] Пејчић, Ј. *Завет и чин*, Службени гласник, Београд, 2013.
- [7] Pekočić, R. *Ni rat ni mir – Panorama književnih polemika 1945 – 1965*, Filip Višnjić, [8] Beograd, 1986.
- [9] Ракић, М. *Поезија*, Напријед, Просвета, Свјетлост, Загреб, Београд, Сарајево, 1967.
- [10] Саундерс, Ф. С. *Хладни рат у култури – ЦИА у свету уметности и књижевности*, Досије студио, Београд, 2013.
- [11] Snyder, J. *The Soviet Strategic Culture: Implications for Limited Nuclear Operations*, RAND Corporation, 1977.
- [12] Sondhaus, L. *Strategic culture and Ways of War*, Routledge, London, New York, 2006.
- [13] Хајдегер, М. *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.