



Baština Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

Međunarodni naučni skup: Književno djelo Meše Selimovića.

Lešić, Zdenko; Martinović, Juraj

2010

Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/items/e27f477e-db9c-4008-921a-245d7474cb41>

Preuzeto s Baštine Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/>



AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE
АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ
ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

POSEBNA IZDANJA
KNJIGA CXXVIII

Odjeljenje humanističkih nauka ANUBiH
Knjiga 38

MEĐUNARODNI NAUČNI SKUP

KNJIŽEVNO DJELO
MEŠE SELIMOVIĆA

Uredili
Zdenko Lešić
Juraj Martinović

SARAJEVO 2010



AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE
АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЈЕТНОСТИ БОСНЕ И ХЕРЦЕГОВИНЕ
ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

SPECIAL EDITIONS
VOL. CXXVIII

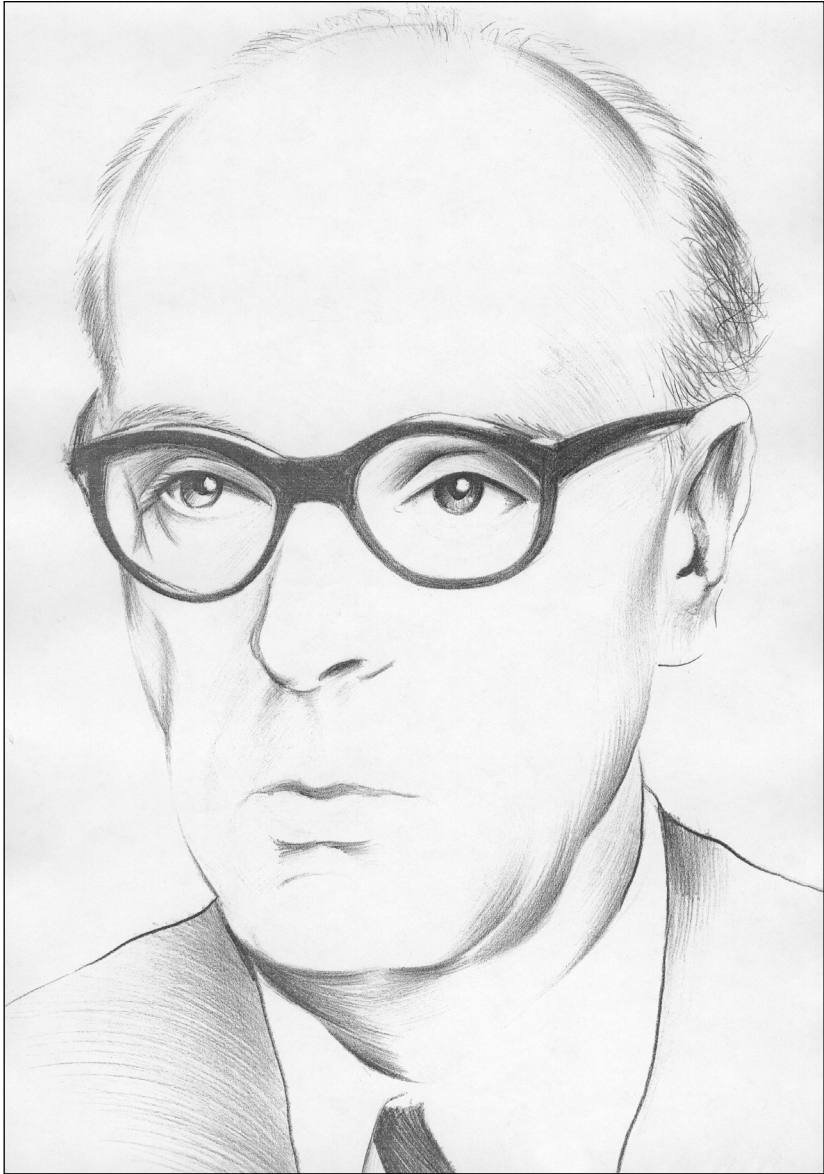
Department of Humanities
Vol. 38

INTERNATIONAL CONFERENCE

MEŠA SELIMOVIĆ'S
LITERARY WORK

Edited by
Zdenko Lešić
Juraj Martinović

SARAJEVO 2010



Odjeljenje humanističkih nauka ANUBiH organiziralo je 26. aprila 2010. godine međunarodni naučni skup posvećen književnom djelu Meše Selimovića, redovnog člana Akademije nauka i umjetnosti BiH i Srpske akademije nauka i umjetnosti, jednog od najznačajnijih romansijera s prostora bivše Jugoslavije. Na skupu, koji je održan povodom 100. godišnjice Selimovićevog rođenja, učestvovali su kritičari iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske, Njemačke, Velike Britanije, SAD i Poljske. Skup su finansijski podržali Grad Sarajevo i Općina Tuzla.

Knjiga "Književno djelo Meše Selimovića" predstavlja zbornik radova sa tog skupa.

SADRŽAJ

<i>Hanifa Kapidžić-Osmanagić</i>	
Misao gorka i umna a ustroj od osvojene ljepote: Današnji pogled na roman Meše Selimovića	7
<i>Zvonko Kovač</i>	
Meša Selimović u međukulturnom prostoru	13
<i>Angela Richter</i>	
Pisac kao seizmograf: Status Bosne u romanima <i>Derviš i smrt</i> i <i>Tvrđava</i>	29
<i>Enver Kazaz</i>	
Mrvljenje identiteta u <i>Dervišu i smrti</i> Meše Selimovića	35
<i>Zoran Milutinović</i>	
Šta je derviš ispovedio o smrti: <i>Derviš i smrt</i> Meše Selimovića	51
<i>Marina Katnić-Bakaršić</i>	
Od stvarnih do imaginarnih prostora u romanu <i>Derviš i smrt</i> Meše Selimovića. . .	63
<i>Alma Denić-Grabić</i>	
<i>Derviš i smrt</i> – Etičnost pisma: u ime preživljavanja drugog	77
<i>Keith Doubt</i>	
Solipsizam ispričan dostojanstveno: Refleksije o romanu <i>Derviš i smrt</i>	87
<i>Maciej Falski</i>	
O nemogućnosti bijega od političkog: Sudbina Selimovićevih likova	95
<i>Andrew Wachtel</i>	
Modeli građanstva u romanu <i>Tvrđava</i> Meše Selimovića.	109
<i>Davor Beganović</i>	
Alternativni prostori/alternativna vremena. "Tvrđave" Meše Selimovića, Ismaila Kadare i Orhana Pamuka	119
<i>Robert Hodel</i>	
Funkcija mirisa u Selimovićevom romanu <i>Tvrđava</i>	135
<i>Ivan Majić</i>	
Marginom do središta: Strategije pripovjedača u romanesknom opusu Meše Selimovića	149
O autorima	161

MISAO GORKA I UMNA A USTROJ OD OSVOJENE LJEPOTE:
DANAŠNJI POGLED NA ROMAN
MEŠE SELIMOVIĆA

Hanifa Kapidžić-Osmanagić

Moj doživljaj *Derviša i smrti* u trenutku kada se pojavio bio je šok i totalna književna fascinacija, koji, stišano, traju i danas. Takav doživljaj sigurno je smetao mom čitalačkom prijemu *Tvrđave*, koju sam prihvatila sa zadržskom. Nakon kasnijih povremenih susreta sa oba romana, *Tvrđavu* sam tek danas doživjela kao jednakovrijednu u Selimovićevom djelu: *Derviš i smrt* i *Tvrđava* dijelovi su iste kulminacije autorovog životnog i književnog iskustva, teški opis istog nesavršenog čovjekovog svijeta, samo što *Tvrđava* ocrtava mogućnost individualnog spasa. Značajna umjetnička djela, kao što to odavno znamo, svakako dovršava i zaokružuje njihov konzument, ali u to njegovo specifično sustvaralaštvo ulaze i mijenjaju ga i njegove etape, njegove mijene na fonu vlastitog življenja: jednako kao što, na najširem planu, svaka epoha oblikuje različita tumačenja velikih umjetničkih ostvarenja prošlosti. Mikroplan analogan je evoluciji projiciranja uvijek novih dostignuća, ili potonuća, u svakom slučaju pečata i novih oblika svijesti o čovjeku i svijetu, o onome što je bilo, pa, u nekoj mjeri, i o onome što dolazi.

Želja, namjera i dužnost našeg današnjeg skupa je da sa pijetetom obilježimo stogodišnjicu rođenja Meše Selimovića. To je svakako i naš dug prema samima sebi. Ali sa sviješću da ni danas i ovdje, kao ni u raznim drugim povodima, niti želimo, ali niti možemo zaokružiti i iscrpsti fenomen njegove književnosti. A upravo to i jeste znak i dokaz njene veličine.

Sa svoje strane, ja ću se danas zadržati na tri pitanja, i fenomena, koji se tiču ovog velikog stvaraoca: na Mešinoj misli u sadejstvu sa mišlju njegovog vremena; na eventualnim naznakama novih puteva te misli i te estetike koje dodiruju naše doba; i na jednom primjeru iz Selimovićeve metaforike na koji sam ostala trajno osjetljiva.

Izbor iz filozofske misli epohe

Danas je nesumnjivo da je filozofija egzistencijalizma u pozadini Selimovićevog misaonog odbira unutar lepeze književno-filozofske misli koju nudi njegova epoha. U osnovi su i prvobitni i zreli Sartre, onaj koga profilira ju šezdesete godine dvadesetog vijeka kod nas. Ideja da je čovjek tek krajnja suma vlastitih činova često je na razne načine prisutna i kod Meše Selimovića. Tako u jednom objavljenom razgovoru¹, istina u prvom redu u etičkom kontekstu, on govori o čovjekovom “zbiru”, “u krajnjoj sumi”, koja jedina omogućuje nečiju procjenu i definiciju. Meša Selimović svakako lično doživljava, ali onda sartrovski u svojim djelima osmišljava dijalektiku krvnika i žrtve. Selimoviću je bliska svijest da je čovjek zbir opozitnih mogućnosti i uloga u životu unutar društvene zajednice. Kraj Sartreovih *Riječi* (1964) oslikava njegovu spoznaju da je on – ali i čovjek – u prvom redu putnik bez plaćene vozne karte, ali istovremeno i kontrolor koji tu kartu uporno zahtijeva. A kod Meše Selimovića, na fonu vlastite doživljajnosti, pojedinac je neprestano na sudu, gdje je ustvari i optuženik, i svjedok, i sudija. Sartre je ograničenja slobode individue shvatio u trenutku “irupcije istorije” u životu udobno situiranog malograđanskog intelektualca u buržoaskom društvu, kako to sam definiše. Nakon Drugog svjetskog rata približio se filozofiji marksizma, na način da je započeo njegovu reviziju i dopunu. Meša Selimović je partizan i prvoborac u ratu, koji doživljava kao društvenu revoluciju, o kojoj piše, književno svjedoči, sve dok prvobitnu vjeru u novu pravdu ne opovrgne porodična tragedija uslovljena totalitarizmom. Uokvirena i zadovoljna, njegova misao preobraća se u upitnu, njegovo shvatanje čovjeka i društva stubokom se mijenja. Nova, dubinska misao nastaniće njegova kapitalna djela, *Derviša i smrt* i *Tvrđavu*.

Šezdesetih godina zapadna filozofija kao novost, koja uključuje i kritiku egzistencijalizma, nudi misao strukturalizma. Od te misli i književne prakse, koja vodi poststrukturalizmu, kao i novom senzibilitetu postmodernizma, kod Meše Selimovića primjetna su njegova shvatanja o jeziku kao samosvojnem i takorekuć samovoljnom instrumentu pisanja i određenoj objektivnoj oslobođenosti u odnosu na želje i odluke onoga koji se njime služi, ali i koji njemu služi: jezik ne iskazuje ono što se i kako se namjeravalo, i u njegovom domenu, ostvareni čin pisanja i potvrđuje i mijenja namjeru. Samo je realizacija konačna. Ta nit i Selimovićevih razmišljanja najispoljenija je u odnosu na poduhvat pisanja Ahmeda Nurudina u *Dervišu i smrti*.

¹ U razgovoru sa Danilom Erakovićem, iz 1963. godine, Meša Selimović izjavljuje: “Jer, čovjek je i dobro i zlo, podjednako, i samo u krajnjoj sumi, u zbiru, možemo reći da li je neko više dobar ili više zao.” (*Spomenik ljudskoj patnji*, u: *Pisci, mišljenja, razgovori*, Svjetlost, Sarajevo 1970).

Selimovićeva misao u velikim romanima je misao razočarenja i sumnje, skepse i nevjerice, ulančane deziluzije, nagrivanja, ništenja, pa onda dokidanja dogme, bilo da je ona religijska ili ideološka. Roman *Derviš i smrt*, koji ostaje najpoznatije i najprevođenije Selimovićovo ostvarenje, u nizu ruši sve napore, poduhvate, žrtve glavne ličnosti u borbi za osvetu brata stradalnika, koja i njega samelje i uništi, negirajući čak i njegova ubjeđenja i odluke, jer je ipak prihvatio, ali nije do kraja osmislio i aplicirao politiku “prljavih ruku”: njegov poraz, pripreman i proveden diljem romana jedan je od najpotresnijih u ranijim jugoslovenskim književnostima, na balkanskom planu, sa širenjem na dalje recepcije. Naznaka mogućnosti jednog novog života koji bi nastavio njegov put i predstavljao eventualno iskupljenje sudbine ostaje na kraju romana samo kao naznaka, i na individualnom planu, tik pred smrt, ne donosi ni spas, ni obećanje, nego kao da učvršćuje apsurd.

Upravo stoga i iznenađuje činjenica da će naredni veliki roman, *Tvrđava*, kojoj se autor posvećuje odmah nakon *Derviša*, sa istim prikazom društva i njegovih antinomija, koje je, kao što je znano, na planu označitelja bosansko društvo 17. vijeka, a na planu označenoga vrijeme Selimovićevog postratnog života i krunjenja vjere i iluzija, da bi u konačnici univerzaliziranjem poruke postalo tragični model svakog ljudskog društva, – da će dakle *Tvrđava* ponuditi mogućnost individualnog izlaza i spasenja: svaki čovjek jeste gubitnik u životu, ukoliko ne pronađe ljubav! Autor je takav spas pronašao u svom životu i projicirao ga kao lično spasenje junaka *Tvrđave* Ahmeta Šabe.

“Magla” i “mjesečina” Meše Selimovića

Poznato je da je Selimović jedno svoje djelo, najbolje iz perioda u kome je oštrio i pripremao svoje pero, nazvao *Magla i mjesečina* (1965), naslov koji ja doživljam kao najprikladniji, svakako najpoetskiji njegov naslov. Cjelina ove metafore, kao i svaki njen odvojeni dio, kod Meše Selimovića označavaju konkretne fenomene, kao i figurativna uzdignuća iznad konkretnog. Nepregledno je polje Selimovićeve “magle”, predio neomeđen i nada sve nesiguran, predodređen da čovjek luta i stradava u njemu. “Magla” je domen rata i zla, kao i sama pozadina velikih romanesknih poduhvata. Rat je proizvod zla koje obitava u čovjeku, a onda ga prevaziđe i uništava, on je totalni, sartrovski apsurd, mada ne i kamijevski moguća pozitivna činjenica, u romanima je doživljaj neideološkog i neistorijskog vida revolucije, u onim velikim je i vječna pozadina postojanja ljudskog društva. “Magla” su odnosi vlasti i onih nad kojim vlada, ona je svaka vrsta moći, smještena u odnose kao i u čovjeka. I pored totalno drukčije slike, svaka “tvrđava” je “magla”, a

sve je “tvrđava”, u jednom svijetu kao i u jednoj svijesti, imenuje jedno doba, kao i svako vrijeme, samo joj se oblici mijenjaju. Samo naizgled opozitne, “tvrđava” i “magla” su univerzalne.

Ali u Mešinom djelu postoji i “čudo”, koje je po definiciji odstup i negiranje zakonitosti. Konkretno i figurativno, ono je i eksplicitno i implicitno “mjesečina”. Mjesečina kao kosmički fenomen česta je u ovom romanesknom djelu: u *Dervišu i smrti*, nakon velike scene jurjevske mjesečine, situirane negdje pri početku romana, mjesečev sjaj se notira jedno vrijeme, a onda se polako gubi da bi na kraju sasvim nestao, svakako zato što se sudario sa zatamnjeljima, tamom, “maglom” kasnijih poglavlja i samog kraja. U sintagmi koju ističemo riječ “magla” svakako je na prvom mjestu, i to vjerovatno ne samo iz razloga eufonije, poetskog blagozvučja. “Magla” preteže, “mjesečina” je svakako izuzetak, ona je sve što obasjava dušu čovjeka, “mjesečina” je ljubav.

U *Tvrđavi* “mjesečina” kao metafora u potpunosti je vezana za Ahmeta Šabu i njegovu ljubav Tijanu. Šabo je nadaren za ljubav i sreću, zlu vremenu i tešku životu uprkos, zato ga ona i osvjetljava. Ahmeta Šabu ne iskvaruje njegovo vrijeme, jer ima čistu dušu djeteta i velikog naivca. Svakako i naivca koji je, sartrovski, sebe izabrao i prihvatio kao takvog. On ne bira između ljubavi i osвете, on je uvijek za ljubav. Stoga je i moguće, pored svih nedaća, progona, sramotnih kazni za neposlušnost, da u sebi eliminiše gorčinu i sačuva svježinu viđenja stvari i doživljava svijeta. I *Tvrđava* je lanac zla i osвете, vraćanja zla velikim zlom, niz kome kao da nema kraja. Samo Ahmet Šabo ne pribjegava mržnji i osveti, stoga i ne postaje njenom konačnom žrtvom. “Mjesečina”, noćni sjaj može se pretvarati u psihičko čudo.

Ali fenomen konkretne mjesečine koji, u određenim situacijama, uslovljava ponašanje gotovo cjelokupne ljudske zajednice, takođe postoji u djelu Meše Selimovića. To je pomenuta velika scena s početka *Derviša i smrti*, u kojoj mjesečina, i sama kao začarana, začarava ljude. Proljeće je nad Selimovićevom kasabom, Jurjevo, Đurđevdan, zapravo Đurđev-noć od srebra i čini. Noć je, pradjedovska, bogumilska, heretička u odnosu na dogmu, koja, dok traje apstrahira uobičajeni poredak stvari, paganska noć davnina, u kojoj ljudi posežu za vidovima “neregularne” putene sreće, koja će se ugasiti kad prestane noć, kad se ugasi mjesečina. Dušu Ahmeta Nurudina dodiruje nemir, sumnja u odnosu na ono što je u životu propustio: to su trenuci kad mu ne pomaže “svjetlo vjere” iz njegovog imena, niti bilo koje svjetlo. U život drugih ljudi, mjesečina jurjevske noći donijela je jednu vanvremenu, ali i jednu kosmičku dimenziju. Na trenutak, oni komuniciraju sa kosmosom.

Noć se ni u jednom drugom odlomku iz Selimovićevog djela ne ukazuje kao toliko različita od sasušenog ljudskog dana i prejake, jednolične svjetlosti

dnevnog osvjetljenja. U odnosu na ljudski dan, koji razgolićuje teški život ljudske zajednice, samo treperava svjetlost proljetne mjesečine omogućuje doživljaj nečega što izmiče kauzalnoj događajnosti, stoga ona i jeste čovjeku dostupni doživljaj čuda.

Takva je i “mjesečina” individualne ljubavi, zbog koje možda i sam autor odustaje od svoje bratske osvete. Ustvari, mada sa odgodom, on joj pristupa na sebi dostupni, a najučinkovitiji način onoga čije pero može djelovati jače od mača i podariti piščevom poduhvatu, pa i osveti, trajanje.

Vidovi postmodernih postupaka u romanu Meše Selimovića

Nesumnjivo je da roman našeg autora pripada modernističkoj paradigmi jugoslovenskih i evropskih književnosti svoga vremena, predstavljajući u njima kao cjelini jedan od najvrednijih dometa. Po zanimanju koje je izazvao u Evropi i u svijetu, po broju prevoda, on stoji uz bok djelima Ive Andrića. Ali baš poređenje s njima može da ukaže na prisutnost kod Selimovića književnih elemenata koji modernističku stilsku formaciju vode u pravcu kasnijeg razvitka književnosti kakva se profilira na Zapadu, to jeste ka određenom postmodernizmu.

Na estetičkom planu, značajna je esejizacija Selimovićevog romana, veoma izražena u autobiografskoj paradigmi njegovog pisanja, koja se takođe ispostavlja postmodernističkom. To jeste i nije novost, jer, naprimjer, poznato je u kolikoj je mjeri ta esejizacija prisutna u djelu jednog Marcela Prousta: no to je ustvari upravo jedan od pokazatelja da će se postmoderna, preskokom preko moderne, okretati estetičkoj avangardi prvih decenija dvadesetog vijeka.

S druge strane, veliki Mešini romani ocrtavaju politički apsurd, užas totalitarnog društva, na pojavnoj ravni onog iz 17. vijeka, kao i svakog koje ne uspije osigurati kočnicu pred skliznućem prema totalitarizmu. Takav diskurs priprema vrijeme sloma postojećih ideologija, onih u kojima dolazi do raspuknuća unutar totalitarne svijesti i njenog društvenog ispoljenja. Izričaj gubitka vjere u religiju shvaćenu kao ideologiju, kao i u ideologiju shvaćenu kao religiju, vodi evropski roman ka njegovom obliku s kraja 20. vijeka, ka vremenu kada se *postmoderna* i doživljava kao *postideologija*. Taklo i Selimovićev roman predstavlja dio dužeg procesa koji znači postepeno odricanje od istorijskog i društvenog optimizma koji je zasnovala filozofija Prosvjetiteljstva u 18. vijeku. Nakon tri vijeka zračenja, ta filozofija donijela je danas na Zapadu i obavezu pa i prinudu za pojedinca da bude zvanično “sretan”, na način određen i omeđen, kao i da je uvijek zvanično “zdrav”, jer sve je izlječivo, – sama smrt se šminka i maskira – a očajanje i depresivnost se ne

prihvataju². Postmodernizam reaguje na prinudu, na optimizam po komandi, koji tzv. demokratski Zapad formuliše i nameće pojedincu, što je jedan od vidova kontrole i iskaz opasnosti od obnavljanja totalitarne svijesti.

Selimovićovo virulentno protivljenje kontroli individue u velikoj mjeri dodiruje ono što je Michel Foucault ostavio u naslijeđe poststrukturalizmu i postmodernizmu kao novoj osjećajnosti. U 17. vijeku Mešinih romana, društvo kontroliše pojedinca krajnje grubo i primitivno ali učinkovito, a sumnjivce i bez suđenja likvidira u “tvrđavama”. U Mešinom životnom dobu kontrola je brža i efikasnija, tehnička sredstva već daleko sofisticiranija. Ali Foucault strukturira učinke onoga što će nazvati kapilarnom kontrolom, koja je preventivna, odstupanja se onemogućuju mikro-kontrolom, od škola, internata, kasarni, preko institucije vjerske ispovijesti. Sofisticirana dresura će uključivati sve prefinjenja tehnička sredstva kontrole, stalno obnavljana, onakva kakva vidimo danas početkom 21. vijeka, a koja će se samo dalje usavršavati, auditivna, vizuelna, ona koja tačno situiraju mjesto i kretanje pojedinca, sve do elektronskog prstena na nozi zatočenika. Sve te mogućnosti nadzora i kažnjavanja, koje oslikava na svoj način i postmoderna proza, postoje u nago-vještaju, zloguke ali vidovite, u pravcima na koje ukazuje veliki roman Meše Selimovića.

* * *

Svjedok i saučesnik svog vremena, Meša Selimović je i danas i dugo će ostati vrijedan sagovornik našeg kao i budućeg vremena. Svako vrijeme čitaće ovu književnost na svoj način, a njene nesumnjive estetske vrijednosti jamstvo su budućih novih recepcija Meše Selimovića. Meša Selimović, pisac čije su riječi umne a ustroj “pisma” sačinjen od osvojene ljepote, biće savremenik i onih koji tek dolaze.

² O tome je ubjedljivo pisao novi francuski filozof Pascal Bruckner, u knjizi *L'euphorie perpétuelle – essai sur le devoir du bonheur*, (Neprekidna euforija – esej o dužnosti sreće), Grasset, Pariz 2000.

MEŠA SELIMOVIĆ U MEĐUKULTURNOM PROSTORU

Zvonko Kovač

S osloncem na vlastita međuknjiževna istraživanja i koncept interkulture povijesti književnosti, dovodi se u vezu jezično-kulturni, književni prostor, sa širim geografskim i političkim prostorom. Interkulturni pristup nam omogućava da razmišljamo o djelu i djelovanju Meše Selimovića (romani, ali i esejistika, razgovori i sl.) na dvije razine: na “nivou simboličkoga posredovanja”, kada književnost sudjeluje u predstavljanju svijeta jedne zajednice, kao i na razini svijeta “kulturnog posredovanja”, kada pisac nameće “prisustvo strane stvarnosti u drugoj kulturi” koja je njegova (Daniel-Henri Pageaux). S obzirom na aktualni *prostorni obrat* u humanističkim znanostima, u radu se monokulturni prostor Nurudinove tekije Selimovićeva romana *Derviš i smrt* pobliže tumači u odnosu na međukulturne prostore vezane uz Hasanova putovanja i lutanja.

Uvod. Prije punih dvadeset godina, na uspjelom simpoziju *Književno djelo Meše Selimovića*, održanom u Sarajevu u organizaciji Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine i Instituta za jezik i književnost u Sarajevu, pokušao sam svoje početno bavljenje međuknjiževnim tumačenjima povezati sa Selimovićevim esejima i esejističkim fragmentima, tražeći u njemu više saveznika u nadolazećim teškim vremenima, negoli pokušavajući bilo što značajno objasniti. Nama, tadašnjim novim dervišima domaće znanosti o književnosti u četrdesetima, još mladima za želje i ne prestarima za njihovo ostvarivanje, nedostajalo je upravo desetak godina više da bi nas starost čuvala od pobuna, ili desetak godina manje da bi nam bilo svejedno. Nezabrinutost ili strast za ostvarivanjem nakana i oko Meše Selimovića osjećala se u tom teškom izbornom proljeću, kada su se aktualni voždevi i naši penzionirani politički “očevi” (i jedna majka) natjecali oko preuzimanja odgovornosti nad budućnosti naše djece. Ispalo je tako, da se i naše iskreno žaljenje za izgubljenim vremenom i strašnim žrtvama koje su zalúdu podnesene, još i danas

kod mnogih doživljava kao izdajstvo, kao odviše svijetao kontrapunkt onom junačkom dobu ratne slave, podjela i nasilja. Pitao sam se i nehotice, možemo li *nakon svega* Mešu Selimovića čitati na isti način kao nekada, odnosno koliko nam je i u čemu njegovo djelo saveznikom u razumijevanju ratne tragedije koja nas je zadesila, a za koju nikako nismo bili pripremljeni. Jesmo li i mi zapravo Selimovića čitali površno?

Pokušavajući književno-povijesno pozicioniranje i čitanje Meše Selimovića dovesti u vezu s možebitnim “porukama” njegove diskurzivne proze, više intuitivno negoli metodološki utemeljeno, pitao sam se tada koji prostor književnosti Selimović razumije primarno svojim i mislim da nećemo pogriješiti ako ga obilježimo srednje-južnoslavenskim okvirom, sve i ako je on sada, kako je dopuštao i Selimović, jednočlanim nazivima prema imenima naroda ili država četverostruko razdijeljen. Slično Selimović postupa i prema piscima iz toga jezičnoga područja, shvaćajući ih sve *našima*, a kojima izrije kom dodaje i slovenske pisce, koje bismo trebali više čitati i prevoditi, da postanu naša zajednička vrijednost i zajednički ponos. Onako, po prilici, kako danas postupaju sa svojim uredničkim inicijativama i realizacijama *Sarajevske bilježnice/Sarajevske sveske*.

Iako sam se već tada interkulturnom hermeneutikom počeo nešto ozbiljnije baviti, neke sam stavove Meše Selimovića samo simbolično doveo u svezu s njom. Navodeći *treći svet* koji Selimović nalazi kod Andrića, a u koji kao da se sleglo sve prokletstvo uslijed podijeljenosti na dva svijeta, na kršćanski i nekršćanski tabor, istakao sam poziciju dramatične raspetosti između *svoga* i *tuđega* kao kvalitetno novu poziciju iz vizure buduće hermeneutike, koja se pak, kako je pisao Alois Wierlacher, s obzirom na dijalektiku *svoga* i *stranog*, može odrediti kao “hermeneutika komplementarne optike”. Nije izostalo niti Selimovićevo jasno upozorenje, povodom Andrićeva *Pisma iz 1920.*, u ratna vremena često krivo tumačena, kako je Levenfeld pobjegao od mržnje u Bosni, ali je u svijetu poginuo od druge, još teže mržnje – u po bijela dana, zabune nije moglo biti.

U nekom međuzbroju, mogao sam ambiciozno zapisati:

Selimović uravnoteženo prati i afirmira kako integracijske tako i diferencijacijske procese karakteristične za međuknjiževne zajednice, odbijajući unitarne i dezintegracijske tendencije. Za naše mononacionalne filološke pameti paradoksalno, spomenuta interkulturna hermeneutika upravo takvu poziciju nepripadanja, ukrštanja kultura, decentriranoga subjekta koji ne govori iz lagodne intrakulturne pozicije, često pretvarajući svoju nacionalnu pripadnost u ideologiju, pa i jednu metodologiju, valorizira kao intelektualno i znanstveno superiorniju poziciju.

Nema mononacionalne istine, objektivizacija spoznaje postiže se pogledom drugoga, a stajalište Meše Selimovića kao da identificira tu komplementarnost pogleda, istodobnu stranost i vlastitost, kao nov kvalitet, kao identitet dualiteta.

(Kovač 1990: 237).

I zaključno, mogao sam se tek osloniti, odnosno identificirati se sa Selimovićevim odgovorom, posredovanim dervišem, odnosno Hasanom (jer sve je formalno posredovano Nurudinovim pisanjem, u kojemu međutim progovaraju i druge osobe) iz *Derviša i smrti*, na pitanja identiteta toga neprihvaćena dualiteta – *tko smo mi, lude, nesretnici?* – kao na naš vlastiti usud kao stručnjaka za druge/strane južnoslavenske književnosti, prema kojemu, suprotno sugestijama pripovjedača, cijena ljubavi teško može prevagnuti nad posljedicama mržnje. Već mi se onda prostor Bosne, pa i šire gledano – međukulturni prostor određene međuknjiževne zajednice nadavao i kao upitan prostor našega južnoslavističkoga stručno-znanstvenoga djelovanja.

Nastavimo li na tom ključnom mjestu potragu za izgubljenim identitetom, kako jedne nacionalne zajednice ili zemlje, kao i znanstvene, književno-povijesne pozicije, uočit ćemo da Selimovićev pripovjedač, uglavnom smješten u neposrednu blizinu ili u sam glavni lik, Ahmeda Nurudina, ovdje više nego u drugim dijelovima romana, pokazuje svoju nejednostranu prirodu, naime sklon se prikloniti djelovanju i razmišljanju svojevrsnoga Nurudinova antipoda Hasana. O kompleksnom pitanju odnosa ja-pripovijetke i mentalne svijesti doživljajnog-ja, povodom Selimovićeve romana, uvjerljivo je pisao Robert Hodel. (Hodel 2009: 149-150).

Roman *Derviš i smrt* kao da se otvara nekom neodređenom potragom za samim sobom, upravo za osobnom identifikacijom:

Ne znam što će biti zabilježeno, ali će u kukama slova ostati nešto od onoga što je bivalo u meni, pa se više neće gubiti u kovitlacima magle, kao da nije ni bilo, ili da ne znam što je bilo. Tako ću moći da vidim sebe kakav postajem, to čudo koje ne poznajem, a čini mi se da je čudo što uvijek nisam bio ono što sam sad.

(Selimović 2001: 7).

Kako dokumentira navedeni fragment u mom ranijem radu, kao daleki rezultat te potrage u romanu, premda provedene pretežno pojedincem, dervišom, važnim, upravo reprezentativnim predstavnikom “svoga” društva, više je postavljen kao “labavi diverzitet” ili “hibridni identitet” nego li kao čvrsto znanje o sebi i svojima, neka sigurna samospoznaja identiteta, ali predstavljena ne Nurudinovim nego Hasanovim stajalištem kojemu je međutim, obratno negoli je uobičajeno, pripovjedačeva, pa i derviševa, pozicija sasvim blizu. Zamislimo se nad cjelinom te narativne sekvence. Ona započinje Hasano-

vim razmišljanjem o stradalnicima, koje je jednom nazivao samoubojicama i bošnjačkim ludama, jer je bila ludost misliti da će izaći na kraj s carskom vojskom, dok bi drugi puta govorio da je već nepriznavanje slabosti pobjeda, da to nije puki prkos već samopoštovanje:

Zar nam već nije dosta snage što klade valja i praznog junaštva iza kojeg ostaje samo pustoš? Zar nerazumni očevi smiju tako da određuju sudbinu svoje djece, ostavljajući im u amanet patnju, glad, dugo siromaštvo, strah od svoje sjenke, kukavičluk kroz pasove, ubošku slavu žrtve? (Isto: 294).

Njegova pak, Hasanova jedina ludost bila je ljubav, više potreba za ljubavlju, prema Dubrovkinji, dok se on sam ne ostvaruje, ne prepoznaje, *ne smješta u određeni prostor*, dopuštajući da uvijek bude promašen:

Jednom mi je pokazao, nastavlja pripovijedati derviš koji se gubi u pripovjedaču, bogalja Džemaila, koga su djeca vukla u kolicima, a izbatrgavao se u svoju terzijsku radnju na dva štapa, vukući sakate osušene noge. Dok je sjedio, iznenađivao je svakoga ljepotom i snagom, muškim licem, srdačnošću osmijeha, širokim ramenima, jakim rukama, stasom kao u pehlivana. Ali čim bi ustao, sva bi se ta ljepota porušila, a prema kolicima se batrgao bogalj koga je bilo nemoguće gledati bez žaljenja. Obogaljio se sam. U piću je oštrim nožem udarao u svoja stegna, dok nije isjekao sve žile i mišice, pa je i sad, pijući, zabadao nož u sasušene patrljke ne dozvoljavajući nikome da mu priđe, niti je ko mogao da ga savlada, teška mu je još snaga ostala u rukama. – Džemail je naša prava slika, bosanska – rekao je Hasan. – Snaga na patrljcima. Sam svoj krvnik. Obilje, bez pravca i smisla.

– Šta smo to onda mi? Lude? Nesrećnici?

– Najzamršeniji ljudi na svijetu. Ni s kim istorija nije napravila takvu šalu kao s nama. Do juče smo bili ono što danas želimo da zaboravimo. Ali nismo postali ni nešto drugo. Stali smo na pola puta, zabezeknuti. Ne možemo više nikud. Otrgnuti smo, a nismo prihvaćeni. Kao rukavac što ga je bujica odvojila od majke rijeke, i nema više toka ni ušća, suviše malen da bude jezero, suviše velik da ga zemlja upije. S nejasnim osjećanjem stida zbog porijekla, i krivice zbog otpadništva, nećemo da gledamo unazad, a nemamo kud da gledamo unaprijed, zato zadržavamo vrijeme, u strahu od ma kakvog rješenja. Preziru nas i braća i došljaci, a mi se branimo ponosom i mržnjom. Htjeli smo da se sačuvamo, a tako smo se izgubili, da više ne znamo ni šta smo. Nesreća je što smo zavoljeli ovu svoju mrtvaju i nećemo iz nje. A sve se plaća, pa i ova ljubav. Zar smo mi slučajno ovako pretjerano mekani i pretjerano

surovi, raznježeni i tvrdi, veseli i tužni, spremni uvijek da iznenadimo svakoga, pa i sebe? Zar se slučajno zaklanjamo za ljubav, jedinu izvjesnost u ovoj neodređenosti? Zar bez razloga puštamo da život prelazi preko nas, zar se bez razloga uništavamo, drukčije nego Džemail, ali isto tako sigurno? A zašto to činimo? Zato što nam nije svejedno. A kad nam nije svejedno, znači da smo poštteni. A kad smo poštteni, svaka čast našoj ludosti!

(Isto: 295-296)

Vjerojatno je nemoguće u fikcionalnom tekstu u tako koncentriranu obliku pronaći tako razornu sliku *sebstva*, koje pripovjedno *ja* u dijalogu u kojemu je teško razabrati strane, ostvaruje dvostrukom, komplementarnom slikom svoje tragičnosti: slikama *samoobogaljenosti* i nepresušna *rukavca*, koje objedinjuju osjećaji dvojbene snage na patrljcima, stida, odbačenosti i neodređenosti, osjećaji ponosa i mržnje, koje namiruje ljubav i previsoka cijena koja se za nju plaća, ludost koja se odobrava tek ako smo poštteni, ako nam nije svejedno. U prividnom nesuglasju emocionalne neuravnoteženosti i relativnosti s neravnodušnosti, kao da se skuplja ona snaga (osobe, naroda, "identiteta") koja će, imamo li poštene namjere, biti pozitivno aspektuirana.

U dosadašnjim razumijevanjima i tumačenjima mnogima je promakao detalj da se glavni lik ovdje zajedno s narativnim subjektom, od ove samoidentifikacije, uskoro distancira univerzalizmom vjere:

Ja nisam bolovao od te istorijske i zavičajne bolesti, budući da sam vjerom vezan za vječnu istinu i za široke prostore svijeta. Njegovo stanovište je usko, ali se nisam sporio s njim, zato što sam imao važnijih briga, zato što mi je prijatelj, i zato što sam držao da je misao doduše raskolnička ali bezopasna, jer guši sama sebe.

(Isto: 296)

Nije li stoga paradoksalno da smo danas baš u ime vjere i vjerovanja stvorili tako uskogrudne prostore identiteta, podjednako nacije, države, povijesti ili povijesti književnosti? Ne samo kao u *Anatomiji jednog paradoksa*, nego i raznim u samoidentifikacijama Mešom Selimovićem, poduzimanima u najboljim namjerama. Sam Selimović, u razgovoru s Asimom Gruhonjićem, što je rijetkost, na pitanje o Bosni odgovara citatom "jedne ličnosti" iz *Derviša*, upravo ovim Hasanovim, nadodajući da je rijetko tko bolnije i dramatičnije određen poviješću kao Bosanac: "To su veoma složeni i zamršeni ljudi, i teško ih je razrešavati po prvom viđenju i po spoljašnjim utiscima". (Selimović 2002: 255). On smatra da je upravo Bosna osnovni razlog što su njegovi likovi toliko komplicirani. Ono što za nas može biti zanimljivo je pitanje koliko se u Hasanovim samopreispitivanjima može naći bošnjaštva i koliko bosanstva, koliko pojedinačne i koliko kolektive sudbine, a odgovori

se mogu, između ostaloga, pronaći upravo u analizi međukulturnoga prostora kojim se oni kreću i kako ga doživljavaju. Odgovori se vjerojatno moraju pronalaziti u općeljudskim pitanjima postojanja i življenja, ljubavi i prijateljstva.

Međukulturni prostori, ljubav i pogled drugoga. Odlučujući se za problematiziranje Meše Selimovića, znači njegova položaja u povijesti književnosti i tumačenja njegova opusa, bez obzira na vrsne i vrijednosne razlike, razumijevanja njegova jezika, kao i razvedene čitalačke publike i kritičke recepcije, pa i osobne međukulturne relacije kao interpretatora, u ključu međukulturnoga prostora, u širem okviru novije znanstvene paradigme tzv. *prostornoga obrata* (spacial turn), možemo otvoriti nekoliko razina mogućnosti analize. Prije svega je potrebno, slovom Nigela Thrifta, razumjeti da je sve, baš sve prostorno razdijeljeno, kao i to da su svi prostori porozni, zapravo bez granica, budući da je svaki prostor u svojevrsnom pokretu, jer ne postoji statičan i stabiliziran prostor, kao što i ne postoji samo jedna vrsta prostora, on se pojavljuje u mnogim pojavnostima: točkama, površinama, parabolama. (Thrift 2008: 397-398).

Nacrtkom sam referata, s osloncem na meni blisko razlikovanje multikulturalnosti u korist interkulturalnosti Daniel-Henryja Pageauxa, izdvojio dvije razine, nivo “simboličkoga posredovanja” i razinu “kulturnoga posredovanja”, koja se ne mora odnositi samo na pisca, nego i na prevoditelja, odnosno stručnjaka za književnost. Kulturni pak prostor u Pageauxovu razmišljanju više je konstruirana datost u funkciji djelovanja kulturnoga posredovanja, pa se o književnom prostoru govori kao o prostoru u kojem se odvija razmjena ili interkulturni odnos koji je uvijek jedan određen povijesni okvir. Pojam kulturnog prostora prisiljava nas da ponovno preispitujemo pojmove povijesne i kulturne realnosti, kao što su nacionalna književnost, regionalna ili periferna književnost, shvaćena kao opozicija između središta i provincije, zatim da promišljamo pojmove zona, “pogranični prostor”, ali i o jezicima u funkciji imaginarnog prostora i sl.

Složit ćemo se i s načelnim autorovim pogledom na pitanje konstrukcije, načelo proučavanja, međukulturnoga tumačenja, od naglašavanja istinske važnosti “otvorenog” razumijevanja kulture kao koherentne cjeline, s programskom osobnom zadržkom prema naočigled razumljivom stavu o neujednačenosti i hijerarhiji međukulturnoga dijaloga:

“Ako je od suštinske važnosti da se pođe od ‘otvorenog’ shvatanja književnog teksta i kulture kao koherentne i raznovrsne celine, od suštinske je važnosti, takođe, da se smatra da ta otvorenost ne znači obavezno da je dijalog ujednačen a odnosi recipročni. Interkulturalnost može, u humanističkoj perspektivi koja joj čini na čast, težiti i stremiti ka tome da se kulture u susretu

sve bolje razumeju i poznaju. Ali ni sa najboljim namerama, namera se ne može pomešati sa načelom proučavanja. Treba se prožeti idejom koju sam nebrojeno puta predstavio, naročito povodom studija imagologije ili kulturalnih predstava: dijalog je uvijek odnos snaga, i bez ikakvog maniheizma moram da kažem da postoji tendencija da se između dva učesnika u dijalogu uvijek uspostavi hijerarhija.” (Pageaux 2006: 26-27, 27).

Međutim, ono čime bi valjalo započeti analizu, a što osporava početnu poziciju naše *topološke analize*, kojom bi određeni *međukulturni prostor* mogao postati bitnom analitičkom kategorijom, nastavimo li tumačenje s koncentracijom na znakove osobnosti vezane uz Hasana u romanu *Derviš i smrt*, zapravo je već navedeno mjesto, gdje doslovce čitamo da se dervišev prijatelj ne ostvaruje, ne prepoznaje i *ne smješta u određen prostor* te bude promašen, čak *promašiće i u plemenitosti* (Selimović 2001: 295). I još više od toga: sam derviš Nurudin, zajedno s pripovjedačem, kao da je zatočenikom tekije, koja bi se mogla naći bilo gdje u svijetu, u bilo kojem sokaku bilo koje kasabe, pored ili podalje od njezina Latinluka ili ciganske mahale, izgleda kao da je statično tekijsko sveto mjesto koje može samo nakratko uznemiriti žena iznutra ili bjegunac izvana.

Iako o Hasanu iz priče njegove sestre ubrzo saznajemo da je završio škole u Carigradu, a sada je tek kiridžija koji “dogoni stoku iz Vlaške, iz Srbije, i odgoni u Dalmaciju i Austriju”, prostorne se točke romana slabo razaznaju. Stoga nije ni čudno da na spomenutom simpoziju prije dvadeset godina prevladavaju teme pobune i relativizma, granične situacije – egzistencijalizma, povijesni i kulturološki kontekst, vrijeme, karakter i sudbina, idejno-estetska ili višedimenzionalna, hologramska struktura: “Hologramska struktura prati svako poglavlje *Derviša i smrti*, posebne celine poglavlja, čak i diskurse, kao skupove iskaza koji čine prepoznatljiv govorni događaj: dijalog, alegorijsku priču – sve do izvedene poslovice ili osobitog proznog zagonetanja. Upravo takva struktura omogućava čitanje ovoga dela kao svete knjige odasvud, gde se knjiga otvori, jer se poveći iskaz sa fabulom, zaokružena prozna celina, pripovedanjem svodi na sržni detalj, veliki koncentrični svode se na onaj najmanji, centralni, pri čemu se ne gubi smisao ni komunikativna nit između pisca i čitaoca.” (Maticki 1990: 169). Čak i naslovom obećavajući rad Nikole Kovača, *Tekija i tvrđava*, ističe tek dramsko-tragedijsku dimenziju romana, odnosno fenomen vlasti i pojam pravde, dok će samo Venecija iz *Tvrđave*, kao “slika radosti koja je dobila oblik čulne ljepote” privući autorovu pozornost. (N. Kovač 1990: 94).

Ne šireći pretjerano fokus istraživanja na druge Selimovićeve tekstove, treba istaći podatak, koji nalazimo u Pogačnikovu radu, da je prvobitni

naslov romana *Tvrđava* trebao biti *Grad koji ne postoji*, zatim da je jedno od rječitijih mjesta sjećanja iz toga romana izmješteno na močvare dalekoga Dnjestra, kao i da je, prema prvobitnom planu, to trebao biti roman o sarajevskom ljetopiscu Mula Mustafi Bašeskiji. U *Dervišu i smrti*, pisao je tada Predrag Palavestra, sve povijesne naznake su samo sporedne, važna je samo priča, njen unutrašnji duhovni prostor, u kome značajnu ulogu ima kulturna sredina islamske Bosne, gdje se priča odigrava. “Miris Bosne” osjeća se po tipu kulture, a manje po povijesnom i zemljopisnom određenju. (Palavestra 1990: 17). U vezi romana *Tišine* ističe se tek topos prelaska skelom preko rijeke u rat, ni ovdje prostor – Beograd, za koji smo se dugo nadali da bi se iz njega mogle vratiti djetinje godine svijeta, nije bio zanimljiv analitičarima. (Jerkov 1990: 67, 79).

Pa ipak, godinama sam upozoravao studente da se uz lik Hasana kontrastivno vežu različiti znakovi prostora, ne računajući ratom opustošenu Posavinu, u kojoj danas opet neki spretni trgovac za *bagatelu* možda kupuje zemlju, da bi je sutra skupo preprodao Europljanima. U simboličnom, međukulturnom prostoru između Carigrada i Dubrovnika, kao i Dubrovnika i domaće kasabe, za razliku od statične tekije ili tvrđave svejedno, odigrava se životna potraga za ljubavlju, za prijateljstvom, za samim sobom. Kao u heterotopijskom *zrcalu razlike*, koje na Hasana ili Dubrovčanku ima neku vrstu povratnoga učinka na mjesta koja zauzimaju, budući da, kad god se pogledaju u njemu, ona bivaju i sasvim stvarnima, jer su u vezi s cjelokupnim okolnim prostorima, ali i virtualna, simbolička o koje se ogledaju ne samo osobnosti iz romana, nego i autor i interpretatori. Ne ulazeći u detaljniji sustavni opis, svojevrsnu heterotopologiju kako ju je razradio Michel Foucault, ali i uz njegovu pripomoć, za ovu priliku pokušat ću konstruirati posvećeni stiješnjeni monokulturni prostor Nurudinove tekije u odnosu na međukulturne prostore vezane uz Hasanova putovanja i lutanja.

Učeni derviš mevlevijskoga reda, šejh tekije, Ahmed Nurudin, kako je već dobro uočeno, živi u zdanju smještenom “među crnim i surim gudurama što zaklanjaju širinu neba”, u kamenom tjesnacu u koji su uhvaćeni i on i tekija i s kojim ima mnogo sličnosti s tjeskobom i stješnjavanjem u njemu i oko njega. (Selimović 2001: 9; Kovač 1998: 413). On se pojavljuje, za razliku od Ishaka i Hasana i likova sa socijalne i geografske periferije, koji imaju dalekosežnije karakter znaka, kao “prirodna činjenica” (Hodel 1009: 156). Manje je, međutim, isticano da je tekija, nekadašnji harem, iz derviševe perspektive i “lijepa i prostrana, nadnesena nad rječicom što se probija kroz kamen” sa sjenicom nad verandom “sa dugom divanhanom u kojoj je tišina mekana kao pamuk”, koja je molitvama stekla slavu svetog mjesta i s njime postala be-

dem vjere. Dapače, u zrcalu tekije, Ahmedova se duša srodila s njom do slike idiličnoga identiteta:

Volio sam je i volim je. Tiha je, čista, moja, miriše na koloper ljeti, na ljut snijeg i vjetar zimi, volim je i zato što je postala poznata zbog mene, i što zna moje tajne koje nikome nisam kazivao, koje sam krio i od sebe. Topla je mirna, golubovi guču na krovu u rano jutro, kiša pada po ćeramidi, i šobonji, i sad pada, uporna, dugotrajna, iako je ljeto, otiče drvenim olucima u noć što je zloslutna legla na svijet, bojim se da nikad neće otići a nadam se da će sunce uskoro svanuti, volim je što sam zaštićen mirom mojih dviju soba, u kojima mogu da budem sam kad se odmaram od ljudi.

(Selimović 2001: 10).

Ostavimo li Nurudinovo samoispitivanje, samoispisivanje pričom, za drugačije analize, možemo ukratko reći da i druga mjesta njegova bivanja, kao što su han ili džamija, pa i Travnik kao mjesto administrativne vlasti, služe samo popunjavanju semantičkoga, asocijativnoga polja derviševa jastva, vjersko-kulturnoga identiteta: semantičke opozicije ili korelacije unutar asocijativnoga polja identiteta zapravo se ne propituju drugim i drugačijim sastavinama, nego se samo proširuju istim ili sličnim sadržajima. Nije stoga čudno što se ona u čitanju i tumačenju osjećaju kao mjesta iste semiosfere, bosansko-muslimanske, danas bošnjačke kulture. Onako kako je sažeto zapisao Muharem Pervić, a prenio Enver Kazaz u *Bošnjački roman XX vijeka*, naime, da ono što su zavičaj i judaizam za Kafku, to su Bosna i islam za Selimovića, ne samo pitanje vjere, već i prije svega životno iskustvo jedne zajednice. (Pervić 1998: 385).

“Kroz lik Hasana kao kontrapunkt Nurudinu”, zapisao je spomenuti ambiciozni povjesničar bošnjačkoga romana, “kroz njegov princip *Ljubavi* kao protutežu Nurudinovoj *Mržnji*, Selimović, zapravo, sugerira djelatni princip *humaniziranja stvarnosti*. Nurudinova akcija *motivirana je mržnjom i osvetom*, koje su zamijenile principe ljubavi i vjere, Hasanova akcija *motivirana je apsolutnim humanizmom bez koristi i saznanjem da valja spasiti konkretnog čovjeka u bezumnom lancu zla*. Stoga Hasan *djeluje*, a Nurudin *misli*, stoga Hasan *voli*, a Nurudin *sumnja i vjeruje*, stoga Nurudin *i postaje*, kad počne djelovati, *dio lanca zla*, a Hasan ostaje nasuprot tom lancu. (Kazaz 2004: 196-197).

Iako se pozornijem analitičaru neće sve činiti tako oprečnim, jer navedene semantičke opozicije u asocijativnim poljima likova i nisu toliko oštre, pripovjedač se dobro potrudio da ih postavi u antinomijsku ravnotežu, ono što ih razlikuje su upravo polja njihova djelovanja, odnosno *prostori akcije*.

Kao što predmnijevamo, međukulturni prostori Hasanova djelovanja, njegova *ne-ostvarivanja*, neusporedivo su širi i zanimljiviji, posebno oni vezani uz Carigrad i Dubrovnik, kao Hasanu dviju najbližih točaka istočne i zapadne semiosfere.

Neće se slučajno Hasan zagledati u Dubrovkinju usred Carigrada, nakon svoje kraće nostalgične lamentacije, tipične za iseljenika, o nama “na razmeđu svjetova, na granici naroda”, nakon svađe sa zemljakom koji je pričao ružne šale o Bosancima, neće se slučajno zaljubiti kada je čuo Dubrovčanku i njezina muža da govore njegovim jezikom: u simboličnom širem kontekstu vjersko-kulturnoga identiteta, jezik umjesto mjesta te blisko srodstvo i određeno međusobno predznanje bili su dobar preduvjet za iznenadnu ljubav i prijateljstvo, kao i za samospoznaju drugačijim, a bliskim. I dok je on “najljepši jezik slušao iz najljepših usta” nju nije privuklo to što je bio “naočit, uglađen, obrazovan, već što je sve to a što je Bosanac”:

Zamišljala je da je svijet iz tih dalekih provincija grub, lud, pust, zadržt, da ima u njemu junaštva koje pametan čovjek ne cijeni suviše, ni uvijek, i nekog smiješnog ponosa zbog vjerne službe onome ko mu nije prijatelj. A ovaj mladić nije ni grub, ni pust, ni neuk, ravan je svakom dubrovačkom plemiću po držanju, ugodan sabesjednik, koristan pratilac, oduševljen njome (to je podiglo vrijednost svih njegovih osobina) i toliko uzdržan da se sa sumnjom gledala u ogledalu kod kuće.

(Selimović 2001: 240-241, 241).

Sastavši se u za oboje relativno neutralnom prostoru Marija (ili kako će joj ime prevesti, tepati: Mejrema) i Hasan stoje kao u nasuprotnim ogledalima. Ona sa sumnjom gleda svoj lik u omjeravanju s njim, a on se zajedno s pripovjedačem preispituje nije li, zauzevši neoprezno mjesto prijatelja obitelji, izazvao kod Dubrovčanke i naklonost i oprez, pa su “katolička vjernost ove fratarske štíćenice i njen istinski strah od grijeha zakopali ljubav u njoj u najtajnije predjele srca” i tako podgrijali preduvjerjenja koja će još više razviti kulturno različiti prostori njegovih kasnijih susreta. (Isto: 242). Brod, koji Foucault drži heterotopijom *par excellence*, jer je on komad prostora koji pliva, mjesto bez mjesta koje živi za sebe, zatvoreno u sebe (Foucault 2008: <http://www.odjek.ba/index.php?broj=14&id=08>), a istodobno su putnici, dodajmo, upućeni jedni na druge, kao i zaljubljenici u prvotnim zanosima, za Mariju ostaje trajnim mjestom pamćenja, bez obzira što se nije mogla odlučiti između mladića koji joj čita poeziju i muža koji cijelo vrijeme povraća u kabini.

Dubrovnik, točnije salon gospara Luke i gospe Marije, kao mjesto dvaju susreta zaljubljenika, otkriva njihovu kulturnu, stvarnu odvojenost, svu međusobnu stranost dviju semiosfera kojima pripadaju:

Ovdje su oni bili dvoje stranaca, koje je sve rastavljalo, ne od juče. Navike, običaji, način kako se razgovara, način kako se čuti, ono što su od ranije mislili jedno o drugome, i ne znajući se, sve je to provalija među njima. Shvatio je da je Marija u ovom gradu zaštićena i odbranjena, kućama, zidinama, crkvama, nebom, mirisom mora, ljudima, sobom ovakvom kakva nigdje nije. I to baš od njega, možda baš samo od njega. Možda čak i on od nje. Jer se ledio od pomisli da živi u ovom divnom mjestu, i sam, i s njom, u dušu mu se uvukla tuga kakvu nikad nije osjetio, i sa radošću se oprostio kad je naišao na jedan trgovački karavan, koji je s Ploča, u Taboru polazio u Bosnu. Radost ga je držala i kad je vidio izvanplaninski snijeg, i bosansku maglu, i osjetio ljuti igmanski vjetar, i ušao razdragan u namračenu kasabu, stisnutu između brda, i ljubio se sa zemljacima.

(Isto: 243).

Ali, neće nesuđenim ljubavnicima ni u kasabi biti drugačije:

Ni kasaba nije bila pogodna za njihovu ljubav. Jedno od njih dvoje uvijek je negdje stranac. Ukoliko su i razbijali ograde Latinluka i muslimanske kasabe, ostajale su njihove vlastite ograde. Žena se sigurno nije više mogla zavaravati prijateljstvom. Ali, osim pogleda i ljubaznih riječi, tako je barem izgledalo, ništa više nije sebi dopuštala. Pa i svoju grijeshnu misao o ljubavi prema Hasanu vjerovatno je na ispovijesti pokajnički priznavala.

(Isto: 245).

Složimo li se s Bachelorovim mišljenjem da živimo u prostorima zasićenima svojstvima, ali i ne praveći bitnu razliku između unutarnjega i vanjskoga prostora, kao što ne trebamo u našim međuknjiževnim tumačenjima razgraničavati tekstualni od kontekstualnoga sadržaja, uvidjet ćemo da Hasan u salonu i Marija u kasabi kao da stoje usred dvaju zrcala, heterotopija, koje baš *slika mjesta* prikazuje u neusklađenosti s prostorom koji simbolizira sve po čemu su si različiti. Zanimljivo da se Marija ne izjašnjava neposredno o kasabi i njezinim ljudima, ona će se možda tek pokajnički ispovjediti, ali će zato Hasan biti izazvan na preispitivanje sebe i svoga, odnosno, svoje ljubavi prema *svojemu*.

Nakon što se iz Dubrovnika (kroz neprimjetnu Hercegovinu) probio do Bosne i našao usred roditeljske kuće, u zavičaju, i nakon što se potpuno vraća doma, pa se i ženi te uskoro i rastaje, njegovo mu se *svoje* prikazuje u punini ljubavi i kritičke slike, koja kao da je i Marijina. Riječima pripovjedača, bolno nerazumijevanje, neprihvatanje drugosti, ovdje se ogleda kao neretuširana slika svojega, koje se istodobno i voli i grdi, ali bez kojega ne bi mogao voljeti ni drugi svijet. Navedimo samo neke od obrisa te slike, koji će čitatelju

i iz današnje “Marijine zemlje” biti podjednako bliski kao i Selimovićevim zemljacima, ma koji to bili:

- primaju nerad s Istoka, ugodan život sa Zapada;
- ne žure, ne zanima ih da vide što je iza sutrašnjeg dana, jer od njih malo što zavisi;
- zajedno su samo u nevoljama;
- malo kome vjeruju, ali se daju prevariti lijepom riječi; najteže ih je uplašiti prijetnjom;
- dugo su ravnodušni, a onda odjednom sve isprevrću i okrenu na glavu, i ne vole se toga sjećati; boje se promjena, a lako im dosadi jedan čovjek, makar im činio i dobro:

Čudan svijet, ogovara te a voli, ljubi te u obraz a mrzi te, ismijava plemenita djela a pamti ih kroz mnoge pasove, živi i nadom i sevapom i ne znaš što nadjača i kada. Zli, dobri, blagi, surovi, nepokretni, olujni, otvoreni, skriveni, sve su to oni, i sve između toga. A povrh svega, moji su i ja sam njihov, kao rijeka i kaplja, i sve ovo što govorim kao da o sebi govorim.

(Selimović 2001: 244).

Na kraju, iako nam pripovjedač ostavlja mogućnost da se ne složimo s Hasanovom neminovnosti vezivanja i naporom oslobađanja, neophodnosti ljubavi prema svome i potrebom razumijevanja stranoga, *sugerirajući nam s dervišom kao prostor razlike tek “svijet s pravom vjerom i svijet bez nje”*, da je pogled stranca na Bosnu, koju on zbog svoje granične situacije dobro razumije, važan i istinit za obje strane, sve i ako se njihovim članovima nije dogodila ljubav, nego samo podjednako upitno prijateljstvo, pokazuje pismo Dubrovčanina, špijuna (na Marijinu jeziku i hrvatskim starim pravopisom):

Chaos uprava iscrpila je snagu zemlje... Da vidite, kakvi su to glupi ljudi, ti kajmakami i muteselimi. Vi bi se čudili, kako je moguće, da ti ljudi, koji ni u pošteno društvo ne spadaju, mogu imati vladu... Mreža spijunluka u Bosni razastrta je preko činovnika i tajnih uhoda, kao i u kakvoj državi zapadnoj... Vezir je uveo bezpravje i sebe poistovjetio sa carstvom, i tko nije s njim evet govorio, taj je neprijatelj... U opće pako on postavlja, premiešta, odpušta činovnike i vlada zemljom po čefifu; zakonah se izrazio više puta da ne zna... Omrznuo je i muhamedancem i kršćanom.

(Isto: 301).

I tako dalje, i tako dalje.

Ne prevelika razlika između unutarnjega, Hasanova uvjetovana ljubavnom vezom sa zauzetom, udanom ženom, i vanjskoga, strančeva, *pogleda*

u Bosnu, ukazuje da je interkulturni pogled, kao i u "hermeneutici drugih očiju" uvijek nešto objektivniji, mada oporiji, neugodniji. Sve i kada je izrečen među prijateljima. "Viđena izvana i bez ljubavi, Bosna je gruba i teška", govorio je Selimović, a "viđena iznutra i sa ljubavlju, koju zaslužuje, ona je ljudski bogata iako u sebi nesaznana potpuno". (Selimović 2002: 254). Potrebno nam je danas barem, umjesto teško ostvarive ljubavi, unutarnje i vanjsko prijateljstvo, među ljudima, strukama i politikama, pa makar se zbog takvog prijateljstva doveli i u životne opasnosti.

Umjesto zaključka: intersubjektivno značenje, interkulturna spoznaja. Ukratko, ako smo razumjeli da je za našu interpretaciju bila važna određena *konstelacija dis-kuriranja*, s kojom pokušavamo "učiniti vidljivima" naše međusobne razlike, našu osobnu drugost, kao i posebnost drugosti, kako u tekstu tako i u našem odnosu na drugost teksta, onda je i određeno usuglašavanje jedne "interpretativne zajednice" (seminarske, znanstvene) nastalo povodom nekog tumačenja, usuglašavanje koje ako i nije sasvim objektivno, da ne kažem znanstveno, makar je međusubjektivno, a time i interkulturno. Glavno je sada pitanje kako taj poučak o potrebi i mogućnost intersubjektivnog diskutiranja unutar potencijalno interkulturne konstelacije primijeniti na znanstvenu interpretaciju, kako osigurati svom individualnom glasu, danas i previše zagušenom obimnom teorijskom literaturom, unutar određene situacije jedne znanstvene zajednice, relevantan glas istraživača, znanstvenika?

Ili, preneseno na polje interkulturne znanosti o književnosti, odnosno interkulturne interpretacije, glavno je metodičko, upravo tehničko, ne više samo metodološko pitanje, kako danas uopće pisati znanstveni tekst, kako svojoj kulturi, "kulturi svoga uvida" osigurati znanstvenu validnost, objektivni status, priznat među drugim "kulturama uvida", odnosno kako se "tehnički" uključiti u intersubjektivnu situaciju zadobivanja makar prividne znanstvene objektivnosti?

Osim već provjerene, ali danas često zaboravljene metode kojom svoje mišljenje moramo suočiti s dosadašnjom literaturom o piscu, tekstu ili problemu o kojemu pišemo, potrebno je posebno u slučajevima međuknjiževnih pisaca, poput mnogih bosanskih pisaca, pa i Meše Selimovića, još dodatno imati na umu i sljedeće:

a) na početku svakoga istraživanja potrebno je načelno utvrditi u kojem jeziku, zapravo u kojoj jezičnoj kulturi, u kojoj tradiciji primarno stoji tekst autora kojemu se želimo posvetiti, ukratko: kakav je odnos kulture teksta i kulture nas kao čitatelja; kada je riječ o južnoslavenskim književnostima ta se početna pozicija čini osobito zamršenom u njezinu središnjem dijelu, gdje često prevladava ili se miješa "krozgranična kultura" s nacionalnima.

b) moramo se dakako i upitati, s kojim predznanjem pojedinačno svaki od nas, a onda i kao grupa znanstvenika ili budućih književnih stručnjaka, na simpoziju ili u seminaru na fakultetu, ulazimo u tumačenje? S druge strane, ovdje nije riječ samo o “objektivnom” statusu pisca unutar određene nacionalne književnosti ili književnosti “međuknjiževne zajednice”, nego o njegovu statusu unutar institucija kulture, je li pisac važan samo za određenu nacionalnu zajednicu ili je važan za cjelokupnu kulturu sferu, dakle i kulturu većine, pri čemu se pitanja kanona i kanonskih tekstova javljaju kao središnji problem.

c) kod interpretacije proze, poglavito romana, postavlja se i didaktičko pitanje ekspozicije pojedinoga aspekta djela, pri čemu se može bitna interkulturalna analiza postavlja kao jedan od mogućih polaznih pristupa; kod autora dvojne pripadnosti ili višepripadnih autora, kao što je i Meša Selimović, pri čemu se ta višepripadnost u idealnom smislu može postaviti i kao problem *nepripadanja*, za očekivati je da ćemo naići na problematiziranje interkulturalnosti i u njegovim tekstovima, da će upravo on biti otvoreniji za svojevrsni interkulturalni dijalog pojedinih likova, smislenih cjelina, tema, i mnogočega drugoga; premda ne mora biti tako.

d) ne na kraju, uvijek se sistematično moramo pitati, koje su to točke u kojima možemo prepoznati određenu interkulturalnu konstelaciju, postoji li neka opća tipologija interkulturalnosti kojom bismo se poslužili u “dešifriranju” interkulturalne situacije u pojedinom tekstu, opusu, piscu, književnosti (od zavičajne do svjetske književnosti), a da ona nije oslonjena samo na dosada najčešće prakticiranu i produktivnu “binarnu opoziciju”, *ja i drugi, svoje i strano, identitet i razlika* i sl.

Pri tome mislim na postojanje određene “zajedničke sredine”, međukulturalnoga prostora tumačenja i konstituiranja predmeta istraživanja, bez pretjeranoga klasificiranja i hijerarhijskoga svrstavanja, kako ističe Zdenko Lešić navodeći Edwarda Saida, kako bismo mogli svjedočiti (prenijeti našim unucima) svijest o hibridnosti ljudske rase i heterogenosti moderne kulture, o polifoniji naše kulture, o raznovrsnosti individualnog mišljenja, osjećanja, snova, osobnosti. (Lešić 2006: 90). S tim i privremeno završavam tek započeto istraživanje unutarnjeg književnog i vanjskog književno-povijesnoga međukulturalnog prostora djela i djelovanja Meše Selimovića.

Literatura

- Gaston Bachelard, *Poetika prostora*, Cerez, Zagreb, 2000.
- Michel Foucault, O drugim prostorima, Prijevod: Mario Kojić, Odjek, ljeto 2008.
<http://www.odjek.ba/index.php?broj=14&id=08>
- Robert Hodel, Antinomije u Selimovićevom romanu *Derviš i smrt*, *Diskurs (srpske) moderne*, Filološki fakultet - Institut za književnost i umetnost - Čigoja štampa, Beograd, 2009.
- Enver Kazaz, *Bošnjački roman XX vijeka*, Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo, 2004.
- Književno djelo Meše Selimovića*, Zbornik radova, Odgovorni urednik Slavko Leovac, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine – Institut za jezik i književnost u Sarajevu – Institut za Književnost, Sarajevo, 1990.
- Predrag Palavestra, Duh pobune u književnom delu Meše Selimovića;
 - Aleksandar Jerkov, Granična situacija pisanja;
 - Nikola Kovač, Tekija i Tvrđava – Pojedinaac i društvo u romanima *Derviš i smrt* (1966) i *Tvrđava* (1970) Meše Selimovića;
 - Miodrag Maticki, Hologramska struktura *Derviša i smrti*;
 - Jože Pogačnik, Idejno-estetska struktura Selimovićeve *Tvrđave*; i dr.
 - Zvonko Kovač, “Dramatično raspeti između svoga i tuđega” – Eseji i esejistički fragmenti Meše Selimovića.
- Muharem Pervić, *Derviš i pjesnik*, Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Novija književnost – proza, IV knjiga, Priredio Enes Duraković, Alef, Sarajevo, 1998.
- Meša Selimović, *Derviš i smrt*, Priredio Nedjeljko Fabrio, Divić, Zagreb, 2001.
- Meša Selimović, *Pisci, mišljenja i razgovori*, Eseji, članci, polemike, intervjui, Book-Marso, Beograd, 2002.
- Susret kultura*, Zbornik radova, Ur. Ljiljana Subotić, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Novi Sad, 2006.
- Danijel-Anri Pažo (Daniel-Henry Pageaux), Od multikulturalizma do intertekstualnosti;
 - Zdenko Lešić, “Mi” i “naša” kultura – i “oni”, drugi;
- Nigel Thrift, *Raum*, Spatial Turn, Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften, Hg. Jörg Döring, Tristan Thielmann, transcript Verlag, Bielefeld, 2008.
- Alojz Virlaher (Alois Wierlacher), *Tuđim očima ili: stranost kao ferment*, Kultura 82-83, 1988.

PISAC KAO SEIZMOGRAF: STATUS BOSNE U ROMANIMA *DERVIŠ I SMRT I TVRĐAVA*

Angela Richter

Boraveći 2008. u Bosni, naišla sam u *Odjeku* sasvim slučajno na mali članak, ustvari izvod iz pisma Meše Selimovića uredniku *Encyclopaedia moderna*. Pismo je iz 1969. godine, a ponovo je objavljeno u rubrici “Bilo jednom u Odjeku”. Neka mi bude dozvoljen makar mali citat iz tog teksta, čiji naslov glasi “Niko nije dovoljan sâm sebi”:

A autentični nacionalni duh, kultura i biće u cjelini? Pa, ne znam šta bih o tome rekao, osim da je prava autentičnost upravo u višem asimiliranju vrlo raznolikih kultura, uticaja, krvi. Svi smo primali, od svakog s kim smo dolazili u doticaj (a tih miješanja i doticaja bilo je kroz istoriju zaista mnogo), i to primljeno pretapali koliko smo mogli, pretvarajući u svoje, manje više osobeno

(Selimović 2008: 32).

Ako se na fonu ovog citata zapitamo kakav status ima Bosna u oba najcitiranija i najcitiranija romana, *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, onda ne možemo izbeći a da ne priznamo da su stvarna dešavanja 1990-ih godina i šokantna iskustva podržavala emocionalno naglašene forme diskursa, i time ponekad veoma oprečne načine recepcije književnih tekstova. To se na kraju odražavalo u izvesnim nastojanjima kanonizovanja pojedinih autora.

Pitanje o statusu Bosne podrazumeva kako kulturne tako i političke aspekte. Uvažavajući činjenicu da se kod književnosti radi o simboličnom obliku koji ne pruža obavezujuće ponude za tumačenje, želela bih pitati na koji način je Meša Selimović svojim književnim tekstovima doprineo samoodređenju Bosne u pogledu kulture i identiteta. Moje tumačenje sadrži, naravno, vanjsku perspektivu. Povodom ovogodišnjeg jubileja želela bih, pre svega, oprezno rezimirati neka svoja razmatranja:

1. U najgrubljim crtama mogu se kako *Derviš i smrt* tako i *Tvrđava* odrediti kao fabuliranje i filozofiranje na večno aktuelne teme kao što su rat i

gubitak, povratak, čovek i moć, žrtva i osveta, pravednost i nasilje, bes i strah, ali i ljubav – poimanje koje na prvom mestu sugerije i sekundarna literatura u nekadašnjoj Jugoslaviji. To se zasniva i na Selimovićevim iskazima u *Sjećanjima*, te na brojnim interpretacijama koje neosporno pokazuju da se u oba romana kombinuju elementi istorijskog romana sa prikazivanjem konfliktnih struktura, koje teže nadvremenskom značenju i mogu izgledati kao parabole. Za oba teksta važi da je autor nastojao da prikaže sukob pojedinca sa ideologijom (u tekstu teokratske) države; svojevremeno je Selimović ukazao i na biografske pobude. Ali on naglašava i samoreprezentaciju Bosne. U tom smislu se izričito izjasnio u korist baštine, što se po njemu sastoji od sopstvenog iskustva i od tuđih prihvaćenih iskustava (vidi uvodni citat). On, dakle, kulturni identitet vidi kao posledicu interakcije zajednica/društava.

2. Bosna kao kulturno-istorijski definisan koordinatni sistem proizlazi iz signala sadržanih u književnim tekstovima, a koji govore o tome da se radi o periodu osmanske vlasti u 17. i 18. veku na Balkanu (Hotinska bitka 1621., odn. 1673. godine, gradnja Hadži Sinanove tekije, naselje Alifakovac itd.). Grad Sarajevo i njegova okolina, kao konkretizacije nagoveštene neodređenim naznakama, reprezentuju osnivanje gradova povezano sa osmanskim vladavinom i islamskom kulturom; predstavljena je kao neophodna kulisa za komunikaciju ljudi. Baš u *Tvrđavi* se kao uzor demonstrira mogućnost iznijansiranih vidova gradskog života. Venčanje hrišćanke Tijane sa Ahmetom Šabom u *Tvrđavi* i njihov zajednički život u Sarajevu prikazani su kao mogući, pa čak iako se radi o izuzetku u izrazito muslimanskom okružju.¹ Istovremeno, spoznaja prikazana u Šabinom liku, kako “nije teško poželjeti grad iz snova, teško ga je zamisliti u stvarnosti, još teže održati vjeru u njega”, nadilazi konkretan (gradski) prostor (Selimović 1990/6: 419). Tu nije teško složiti se sa Dževadom Karahasanom, koji smatra da je Selimović Sarajevo koristio samo kao binu za prikazivanje raznih sudbina (up. Karahasan 2010: 144). Međutim, ipak je i to samo jedna dimenzija datog književnog teksta.

3. Za karakterizaciju Bosne koriste se u posebnoj meri veze između Bosne i posebno Dubrovnika (*Derviš i smrt*) i Venecije (*Tvrđava*), koji simbolizuju kulturnu drugost – neorijentalni, napredni Zapad, a dopunjene političkim i kulturnim centrom Visoke Porte kao treće okosnice. Na taj način se konstruiše perspektiva iz koje: 1) ono strano pri susretu gubi obeležje tuđeg (Hasan i Šehaga idu u Dubrovnik i/ili Istanbul, odnosno Veneciju); 2) ono sopstveno, poznato, stiče iz drugačije perspektive novu vrednost (npr.

¹ U istorijskom leksikonu jugoistočne Evrope (uporedi Hösch, Nehring, Sundhaussen 2004: 597) naveden je sastav stanovništva Sarajeva krajem 16. vijeka: 5.430 muslimanskih, 140 hrišćanskih i 3 jevrejska domaćinstva.

Hasanova nostalgija, čežnja za maternjim jezikom, poznatim običajima) i 3) eksterna percepcija Bosanaca (npr. od strane Hasanove ljubavnice i njenog supruga), pogled na koncept Bosne iz perspektive sveta koji funkcioniše po sopstvenim zakonitostima. Između ovih različitih svetova kreće se npr. Hasan (bavi se trgovinom sa 'Istokom' i 'Zapadom', a u liku Dubrovčanke Marije ima 'zapadnu' ljubavnicu). Zahvaljujući svojim putešestvijima stiže Hasan raznovrsna iskustva o 'trećem svetu', o 'međusvetu'. Intertekstualnošću se ubedljivo oblikuje identitetski diskurs ovog lika. Evocira se Kolonjin iskaz iz Andrićeve *Travničke hronike* (ključne reči su 'međa', 'razmeđe' i 'granica':

A mi nismo ničiji, uvijek smo na nekoj međi, uvijek nečiji miraz. Zar je onda čudo što smo siromašni? Stoljećima mi se tražimo i prepoznajemo, uskoro nećemo znati ni ko smo, zaboravljamo već da nešto i hoćemo, drugi nam čine čast da idemo pod njihovom zastavom jer svoje nemamo. [...], najtužniji vilajet na svijetu, najnesrećniji ljudi na svijetu, gubimo svoje lice a tuđe ne možemo da primimo. ... Sila nam je dosadila, i od nevolje smo stvorili vrlinu: postali smo plemeni iz prkosa. Vi ste bezobzirni od bijesa. Ko je onda zaostao? (Selimović 1990/4: 363)

Ovdje prikazanu opciju "međukulture" kod Selimovića nedavno je veoma detaljno i jezgrovito razlučila Miranda Jakiša (Jakiša 2009: 94-138).

4. Ono što mi se kod Selimovića čini isto tako važnim kao i traženje podataka o Bosni na nivou sadržaja i motiva, nalazi se u domenu strukture. Selimović posebno naglašava mešavinu orijentalne i slovenske tradicije tipične za Bosnu, i to svojim stilom i jezikom, te intertekstualnim vezama i specifičnim načinom pripovedanja. Tom vrstom naracije naglašava se oralna tradicija (kao "fingirana oralnost", vidi takođe Burkhart 1998) i orijentalno pripovedanje koje podseća na Šeherezadu (kojim se postiže odlaganje smrti, odnosno očuvanje života pripovedanjem) sa modifikacijama u oba teksta (npr. Nurudinovi pokušaji da spasi brata, Ahmetova i Osmanova nastojanja da u tuđini pričom prizove zavičaj sa njegovim prisnim zvucima i time otrovanom Šehagi olakšaju umiranje). Time se naglašava *jedna* važna komponenta za ovaj kulturni prostor. Ne samo sa Ahmetom Šabom iz *Tvrđave* povezan je još jedan značenjski aspekt koji predstavlja jasan signal subverzivnosti teksta: razornost reči kada izražava opozicioni stav, kada može postati opasnost za vladajuće strukture. Intertekstualno Selimović se poziva – pored upućivanja na zapadnoevropsko kulturno nasljeđe (npr. Ruso, egzistencijalisti)² – posebno na Andrića (npr. metafora zatvora)³ i na hroničara Sarajeva mula Mustafu

² S tim u vezi je Jörg Schulte (2001) pružio dragocena razmatranja.

³ Njome su se posebno bavili Dagmar Burkhart (1982) i Reinhard Lauer (1987).

Šefki Bašeskiju (1731–1809), koga ceni kao čoveka i autora *Ljetopisa* i na njega podseća kako književnim likom pisara i pesnika Ahmeta iz *Tvrđave* tako i letopisnim stilom pripovedanja (uporedi *Tvrđava*, pogl. 6: Čudno ljeto). U narativnom otvaranju *Tvrđave* preuzet je skoro pa doslovno Bašeskijin moto: “Ono što nije napisano, i ne postoji; bilo pa umrlo” (Selimović 1990/6: 7).

5. U oba Selimovićeva teksta Bosna je zamišljena kao kulturni prostor sa izraženim elementima orijentalno-islamske tradicije (vidi takođe modifikovane citate iz *Kur’ana* sa specifičnom funkcijom,⁴ diskusije sura i pozivanje na kaligrafiju), pri čemu i sinkretički elementi tradicije igraju izvesnu ulogu. U ovom kontekstu Nermini Halač (2001: 109) pripada zasluga što je podrobno ukazala na to da je Selimović prikazao sinkretizam *par excellence* slikajući dervišluk i Mevlevije, jer se taj derviški red obrazovao mešanjem religija i nije suzbijao, odnosno izostavljao postojeće paganske ili hrišćanske predstave.

6. U romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* ne uspostavlja se suprotnost između religije i nacionalnosti, već se pažljivo dovodi u ravnotežu ono između, kako od strane pripovedača tako i pisara. Ali, kada uzmemo u obzir vreme nastajanja oba teksta, onda je bez obzira na tu ravnotežu, bez obzira na poimanje susreta kultura kao raznolikosti imanentne kulturi, pored procesa dogovaranja i pomirenja, implicitno prisutan i kritički diskurs povodom novije istorije SFRJ-a kao zajednice ravnopravnih naroda. I taj diskurs se može tumačiti kao pokretanje pitanja o zapostavljenim segmentima bosanske istorije koji su bili nedovoljno uključeni u koncept jugoslovenske višenacionalne zajednice kao SFRJ, ali i kao kritičko pozivanje na ideološki obrazac kao takav. Što se tiče poslednjeg, u oba romana možemo naići na ubedljive prizore koji potkrepljuju ovu tvrdnju. Ovom prilikom koristim impresivni prizor s dućanom:

U prozoru je sultanova slika, veća, lepša, u pozlaćenom okviru. I natpis je ozbiljniji, ispisan svečanim kaligrafskim pismom: *Alahov miljenik, naš gospodar* (Selimović 1990/6: 99).

S takvom dekoracijom dućana, teško zamislivom u istorijskom vremenu Osmanskog Carstva, ovaj egzemplarni prizor stoji za ironijski stav autora prema kultu ličnosti i možda najjasnije aludira na poznatu praksu, ne samo u tadašnjoj Jugoslaviji. Skepsa i zbunjenost u pogledu budućnosti, kada Šabo u finalu romana *Tvrđava* Šabo razmišlja:

Hoće li i ova moja djeca ići istim žalosnim putem, kad odrastu? Hoće li živjeti glupo kao i njihovi očevi? [...] Neću da vjerujem, a ne mogu da se oslobodim strepnje.
(Selimović 1990/6: 444)

⁴ Detaljnije u Locher (1988) i Richter (1995 ili 2004).

sigurno su u prvom redu motivisane konkretnim iskustvom samog autora i njegove generacije, ali se – kako ja smatram – dosta lako (nažalost) mogu pretvoriti u neku šire shvaćenu općevažeću zbunjenost.

7. Pošto sam autora nazvala seizmografom, moram još jednom naglasiti da književnost može biti seizmograf za unutrašnje i spoljašnje potrese. Spoljašnji potresi su kod Selimovića oni u koje on pokušava proniknuti na makronivou – u Osmanskom carstvu i u onovremenom kontekstu SFRJ-a. U vezi obaju konteksta možemo, valjda, saglasno utvrditi, da je Selimović osmanskom dobu u Bosni pružio prostor u pamćenju, a baš ono čemu je pretilo da bude zapretano nastojao da izvuče iz sećanja na površinu u kontekstu SFRJ-a.

Unutrašnji potresi – da se još jednom vratimo metafori tvrđave – odnose se na mogućnosti samoostvarenja pojedinca kada napusti *svoju* tvrđavu. I tu nalazimo dobitak u smislu individualne slobode, ali neposredno uz gubitak – i opasnost da se zaluta u nepreglednom svetu. A u vezi s tim treba dodati još nešto: istinsku sreću npr. Šabo doživljava samo kao pojedinac, u privatnom, zahvaljujući snazi ljubavi svoje žene Tijane, koja nadoknađuje i u posve teškim trenucima nepostojeći mir. U *Sjećanjima* čak čitamo da Selimović (a on tu nije izuzetak) sanja o matrijarhatu kao pravednijem, humanijem projektu (up. Selimović 1990/8: 356).

8. Kada pozivajući se na Edvarda Saida pođemo od toga da su baš književni tekstovi sticali (i stiču) relevantnost za samoprezentaciju nacije, onda je daleko jasnije aktuelno i očigledno pozivanje na Selimovića u Bosni, naime u kontekstu obrazaca uspostavljanja bošnjačkog identiteta. Međutim, u smislu kulturologije, nauke o književnosti i književne istorije to bi bilo opredeljenje protiv prihvatanja interkulturalne/interknjiževne zajednice sa njenim uzajamnim uticajima, a koju nalazimo i u Selimovićevim tekstovima.⁵ Jednostranim redukcionizmom ne bismo se pravedno odnosili ni prema Selimovićevom proživljenom životu, ni konačno prema njegovom amanetu.

9. Dakle, bez obzira na to što Selimovićevi tekstovi zauzimaju stav protiv potcenjivanja nekih bitnih vidova bosanske istorije, nije mu to u mom čitanju jedina imanentna težnja, a još manje se autor zalaže za jednonacionalni način promatranja.

Pažljivom detekcijom kulturnih međuprostora, uz opciju trećeg sveta u Homi Babinom smislu (*third space*) zalaže se za višeslojni kulturni identitet, za prihvatanje “iznijansirano bosanskog poliperspektivizma”, kome danas pretilo “da se raspadne na grubu vladavinu triju kulturnih paradigmi” (Lovrenović 1998: 201).

⁵ O tome je Z. Kovač više puta pisao; navodim ovde samo jedan izvor (up. Kovač 2001).

10. Suodnos strukture oba fiktionalna projekta i njihovog potencijala za tumačenje povesti treba prvo tražiti u ondašnjem sociokulturnom kontekstu, tj. u onom šezdesetih godina 20. stoleća u Jugoslaviji. Međutim, time se ne može dovoljno objasniti trajno interesovanje takođe stranih stručnjaka i čitalaca za oba romana. “Djelo razvija jedan sopstveni svijet, koji egzistira dalekosežno neovisno od historijskog realiteta”, pisao je nedavno Robert Hodel povodom tumačenja antinomija u romanu *Derviš i smrt* (Hodel 2009: 155). To je razlog trajne fascinacije Selimovićevim delom u južnoslovenskom kulturnom, kao i uopšte u evropskom kontekstu.

Literatura

- Burkhart, Dagmar (1982). “Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel von Ivo Andrić’ Prokleta avlija”. *Zeitschrift für Balkanologie*. 18,1. 1-21.
- Burkhart, Dagmar (1998). Meša Selimović između usmene i pisane riječi. *Novi Izraz. Časopis za književnu i umjetničku kritiku* 2, 72-85.
- Halač, Nermina (2001). “Zur Semiotik des Raums in Meša Selimović’ *Derviš i smrt*”. Wiener *Slawistischer Almanach*, Sonderband 52, 89-113.
- Hodel, Robert (2009). Antinomije u Selimovićevom romanu “*Derviš i smrt*”. U: Hodel, Robert. *Diskurs (srpske) moderne*. Beograd. (Seminarium Serbicum; 2)
- Hösch, Edgar, Nehring, Karl, Sundhaussen, Holm (ed.) (2004). *Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*. Wien, Köln, Weimar. (= UTB 8270)
- Karahasan, Dževad (2010). *Die Schatten der Städte*. Berlin.
- Kovač, Zvonko (2001). *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. Zagreb.
- Lauer, Reinhard (1987). *Poetika i ideologija*. Beograd.
- Locher, Jan-Peter (1987). “Zur philosophischen Anthropologie in Selimovićs Roman *Derviš i smrt*. Sinnsuche zwischen physiologisch-körperlicher Bedingtheit und metaphysischer Immanenz”. *Zeitschrift für slavische Philologie*. 47, 313-341.
- Richter, Angela (1995). Meša Selimović’s “*Derviš i smrt*”, an attempted approach. *Serbian Studies*, Chicago, Vol 9, No 1-2, 141-151.
- Selimović, Meša (1990/4). *Derviš i smrt*. Beograd, Sarajevo.
- Selimović, Meša (1990/6). *Tvrđava*. Beograd, Sarajevo.
- Selimović, Meša (1990/8). *Pisci, mišljenja i razgovori*. Beograd, Sarajevo.
- Selimović, Meša 2008. “Niko nije dovoljan sam sebi.” *Odjek* [najpre *Odjek* 22 (1969) 7], 92. Berlin / Halle, aprila 2010.

MRVLJENJE IDENTITETA U DERVIŠU I SMRTI MEŠE SELIMOVIĆA

Enver Kazaz

1. Derviš i smrt u kontekstu političkog romana sa problemskim junakom u svojoj osnovi

“Sva satira naših pisaca usmjerena je protiv čovjekovog blaženog zadovoljstva iluzijama, protiv jedne vrste strašnog farizejstva koje kod njih dobija ime humanizma, buržoazije, kapitalizma, kršćanstva čak. Od 19. vijeka mi smo naslijedili jedan strašni optimizam, jednu čudesnu dijalektičku, filozofsku i političku mašinu čija je svrha da nas uljuljkuje u samozadovoljstvu. Početak našeg vijeka ismijao je tu kolosalnu iluziju, i danas sve što je živo u našoj savremenoj književnosti nastoji da je uništi, tako da nam se naši veliki pisci čine velikim više po tome koliko u sebi nose jasnu i čistu želju za pročišćavanjem, nego po tome koliko su njihova djela umjetnički snažna.”¹

Na ovaj način Rene Marija Alberes koncem četrdesetih godina prošlog stoljeća određuje stanje povijesnog, kulturnog, filozofskog i književnog konteksta u kojemu je nastao roman sa problemskim junakom u svojoj osnovi, koji, uz ostalo, iskazuje revolt i protiv zapadnocentričnog novovjekovnog kartezijskog uma, njegovog filozofskog, kulturološkog, političkog i svakog drugog utopizma. Figurom problemskog junaka u zapadnim literaturama uobličavana je poetika modernističkog skepticizma² kao reakcija na obećanja što ih je nosilo 19. stoljeće i njegov optimizam utemeljen na onim metanaracijama kojima Lyotard definira zapadnocentrično shvaćen megakulturni koncept moderne. *Hermeneutika smisla, teleologija duha, emancipacija čo-*

¹ R. M. Alberes, *La Revolt des écrivains d'aujourd'hui*, Pariz, 1949, str. 13, nav. prema Dejan Đuričković, *Roman 1945-1980*, Sarajevo, 1992.

² O poetici modernističkog skepticizma u kontekstu bosanskohercegovačke interliterarne zajednice šire vidjeti u: Enver Kazaz, “Disidentska uloga modernističkog skepticizma”, *Novi Izraz*, jesen 2009.

vječanstva, smatra Lyotard, temeljni su metanarativi moderne i njenog novovjekovnog utopijskog logocentrizma i scijentizma, te uvjerenja da će čovjek sa svojim humanističkim potencama realizirati u 20. stoljeću društvo potpune slobode. Međutim, 20., *najkrvaviji od svih vjekova*, kako kaže Vislava Šimborska, donio je sveplanetarno razočarenje u klanicama dva svjetska rata, u kojima je historija na svaki mogući način demantirala modernističku utopiju.

Rezultat tog razočarenja, prema Alberesu, jest pored ostalog i roman o revoltu problemskog junaka, kojim se nastoji *uništiti kolosalna iluzija filozofske i političke mašine*, odnosno subverzivno postaviti prema utopijskom konstrukt modernog. Problemski junak kao narativna figura kojom roman zapadnih književnosti reagira na povijesni i društveni kontekst u stvari je kulturološko-političko-etička figura, socijsko-ontemska, rekao bi Gajo Peleš,³ kojoj je cilj razobličiti i demaskirati svaku utopijsku konstrukciju iza koje se zaklanjaju institucije političke moći u nastojanju da kapilarnom kontrolom ostvare fukooovski shvaćen nadzor nad pojedincem, nad njegovim zahtjevom za slobodom i pobunom, ali i nadzor nad svakim oblikom kolektivnih identiteta u društvenom polju. Tom narativnom figurom roman pokušava da unutar skeptičnog pogleda na utopije iznađe mogućnosti katarze nakon što su Prvi i Drugi svjetski rat svojim sveplanetarnim tragedijama potvrdili alberesovski shvaćen oksimoronski sadržaj *strašnosti optimizma* 19. stoljeća.

Politički roman južnoslavenske interliterarne zajednice u drugoj polovini 20. stoljeća, sa tzv. socijalističkom verzijom policentričnog jugoslavenskog multikulturalizma,⁴ uz ovu alberesovsku *kolosalnu iluziju prosvjetiteljsko-racionalističkog projekta moderne*, iskušava u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća destabilizirati i utopijski sistem komunističke ideologije, koja je za sebe prisvojila konstrukte emancipacije čovječanstva i novovjekovnog scijentizma iz zapadnocentrične moderne i nadodala im metanarative komunističke težnje za ostvarenjem svake vrste hiperrevolucionarnosti. Problemski junak ovog tipa romana južnoslavenske interliterarne zajednice nije se, dakle, nosio samo sa metaoznačiteljskom razinom megakulturnog sistema moderne, nego i sa metaoznačiteljskim sistemom komunističke ideologije, čije se ostvarenje u praksi pokazivalo kao teror nad pojedincem i njegovim pravom na slobodu akcije i sistema mišljenja. Alberesovskom razočarenju i revoltu romana protiv novovjekovnog utopijskog sistema misli, na južnoslavenskom kulturnom prostoru pridodavalo se razočarenje u socijalističku revolucionarnu ideju i društvenu praksu koja se iza Drugog svjetskog rata

³ Isp. Gajo Peleš, *Tumačenje romana*, Zagreb, 1999.

⁴ Šire o tome vidjeti u: Andrew Baruch Wachtel: *Stvaranje nacije, razaranje nacije*, Sarajevo, 2010.

zaogrta metanarativima *socijalizama sa humanim licem, čovjeka kao najveće vrijednosti društva, demokratskog centralizma, utopijskog konstrukta društvene pravde, apsolutne pravednosti funkcioniranja sistema, utopijskim ostvarenjem komunizma u svijetloj budućnosti* itd. A u društvenoj praksi, pak, pokazivalo se totalitarno lice političkog sistema, čiji je vrhunac svakako bio logor za političke neistomišljenike na Golom otoku, dok su institucije moći na svaki mogući način pokušavale prikriti nasljeđe komunističkih zločina iz rata, pri čemu su se titoistička ideologija i njena moć učvršćivale politički motiviranim sudskim procesima kako bi se spriječila svaka mogućnost ideologemske pluralizacije društva.⁵ Otud je Alberesov *problemški junak* u južnoslavenskom romanu nosio koliko kulturološku subverziju isto toliko i političko disidentstvo. On nastoji da, goldmanovski rečeno, moralizira društvenu scenu prokazujući u svojoj priči komunističku ideju revolucionarnog preobražaja društva kao stalni proces nasilja i zla što ih proizvode totalitarne institucije sistema, pri čemu društveni prostor postaje pozornica na kojoj se odigrava tragedija svakog oblika ljudskosti.

Upravo zbog takvog konstruiranja problemskog junaka u južnoslavenskom romanu pedesetih i šezdesetih godina prošlog stoljeća, neophodno je Selimovićev roman *Derviš i smrt* kontekstualizirati na način drugačiji od onog na koji su to činile dosadašnje, esencijalistički koncipirane povijesti književnosti i model u osnovi imanentnih interpretacija ovog djela.

Derviš i smrt, objavljen 1966. godine, ulazi u kontekst onog poetičkog toka književnosti koji se može označiti modernističkim skepticizmom⁶, što se na južnoslavenskom kulturnom prostoru uobličava u drugoj polovini pedesetih godina prošlog stoljeća, a svoj vrhunac dostiže šezdesetih i sedamdesetih

⁵ O karakteru jugoslavenskog socijalizma možda ponajbolje svjedoči slučaj Milovana Đilasa. On će zbog svojih stavova u dva navrata završiti u zatvoru i postati praktično jedini pravi jugoslavenski disident. Razračun sa informbirovcima i njihovo zatvaranje u logor na Golom otoku, te činjenica da je čak i Đilas, kao izrazito visoki funkcioner partije sa perfektnom revolucionarnom i ratnom biografijom, nosilac ordena narodnog heroja i predsjednik Skupštine SFRJ, zbog svojih političkih stavova dva puta završio na višegodišnjoj robiji, na ilustrativan način prokazuje prirodu Titove totalitarne vlasti. Uz ovo, čitav niz događaja upućuju na totalitarnu prirodu Titove vlasti. Prije svega se to odnosi na razračun sa tzv. srbijanskim liberalima, te maspokovcima u Hrvatskoj, ali i na zločine Titovog režima tokom oslobađanja Jugoslavije i neposredno iza njega. Te činjenice svjedoče i o prirodi konteksta u kojem nastaje južnoslavenski politički roman kao fiktivna priča o iskustvu totalitarizma. Upravo takav totalitarni politički kontekst i jeste spriječio političke romaneskne naracije, odnosno političku književnost u cjelini da se razvija kao potraga za drugačijom, alternativnom ideološkom konfiguracijom u odnosu na onu komunističku.

⁶ Šire o ovoj poetici vidjeti u Enver Kazaz, "Disidentska uloga modernističkog skepticizma", *Novi Izraz*, ljeto 2009.

godina, kada će se baš iz njega i razviti južnoslavenska verzija postmodernog distopizma. Pritom valja imati na umu da modernistička skepsa ne dolazi kao rezultat partijskog davanja slobode umjetnosti na čuvenom kongresu pisaca u Ljubljani, u općepoznatom Krležinom referatu, gdje titoistički režim, pokušavajući napraviti razliku između svoje i staljinističke ideologije nakon Rezolucije Informbiroa, nastoji ostvariti kontrolu umjetničkog i književnog polja. Baš zbog te nakane režima, sloboda koju je dao taj kongres piscu pokazuje se kao zatvor literature, bez mogućnosti da ona direktno utječe na tvorbu političke i ukupne društvene svijesti, te izvrši ideološku pluralizaciju društva. Komunisti su, jednostavno rečeno, htjeli depolitizirati književnost tjerajući je u esencijalističke naracije. Međutim, baš ta pozicija pokazala se kao prednost književnosti, jer je ona, razvijajući književnu figurativnost, izbjegla zamci ideološko-političke plakarnosti. Modernistički skepticizam je stoga uspio, unutar svojih različitih poetičkih formi, intimizma, egzistencijalizma, neoavangradizma, neosimbolizma itd., baš figurom, političkom parabolom i alegorijom prije svega, dovesti u pitanje i osporiti kako utopijski karakter komunističke ideologije tako i njen koncept kulture. Totalitarni politički kontekst spriječio je modernistički skepticizam i njegove političke fiktivne naracije, odnosno političku književnost u cjelini, da se razvija kao potraga za drugačijom, alternativnom ideološkom konfiguracijom u odnosu na onu komunističku. Ona se u tom smislu nadovezala na teorijske tekstove Milovana Đilasa, prije svega na njegovu *Anatomiju jednog morala* (1953.) i *Novu klasu* (1956.), u kojima je ovaj, jedini pravi disident u titoističkom režimu, zastupao ideje liberalizacije komunizma, i to liberalizacije usklađene sa ljevičarskim ideološkim stajalištima. Đilasovi istupi otvorili su ne samo pitanje o karakteru komunističke vlasti nego i pitanje o alternativnim mogućnostima realizacije komunističke utopije, da bi se monoideologijnosti i monopartijnosti, te teroru partijskog uma suprotstavila alternativa u liberalizaciji društvenog poretka, zbog čega će Titov režim oštro reagirati šaljući Đilasa na višegodišnju robiju. To znači da je ideološka liberalizacija društva bila nemoguća, ali *fikcije totalitarizma* itekako su podrivale metanarativne ideološke razine i bezuslovnost povjerenja u sistem, njegovu zakonodavnu, sudsku, policijsku i svaku drugu praksu. Bazirana na iskustvu pojedinca koji na mnogostruke i veoma različite načine trpi teror sistema, politička književnost je, prije svega parabolom i alegorijom, ali i čitavim spektrom narativnih figura, prokazivala zlo društvene prakse i dezintegrirala sistem komunističke ideološke utopije. Ona je radila ono što je jedino i mogla raditi u uslovima totalitarizma – ideološkom utopizmu suprotstavila je skepsu, kolektivnom ideološkom transu iskustvo pojedinčeve potrage za slobodom, metapriči o pravednosti sistema svjedočenje

o njegovom surovom kažnjavanju nevinih, o sistemu spletki, intriga i ucjena koje su institucije moći i vlasti provodile nad nedužnim pojedincem.

Prisvajajući metaoznačiteljski sistem evropskog prosvjetiteljskog uma, titoizam ga je u kontekstu kulture jugoslavenskog socijalizma nadopunio utopijskom metapričom o idealnom komunističkom društvenom poretku koji će u nekom dalekom, projektnom futuru spasiti i čovjeka i čovječanstvo, odvođći ih u raj komunizma kao apsolutnog humanizma. Ideologija se tako nametnula za socijalističku mitologiju u kontekstu društva obilježenog ideološkom strategijom hipsocijalizacije, koja se u društvenoj praksi neprestano pokazivala kao pseudosocijalizacija, te hiperrevolucionarnosti, koja se izmetala u totalitarnost, a potom i ideološkom vizijom historije kao teleogenetičnog procesa kojemu je telos sam komunizam, da bi individualna sjećanja i svjedočenja ukazala na historiju kao izvor strepnje i iracionalan proces kojim dominiraju zatorne, rušilačke i ubilačke snage a ne stvaralačke potencije.

Poetika modernističkog skepticizma suočila se, dakle, sa komunističkom ideologijom kao sistemom mitologema, ali u totalitarnom političkom kontekstu nije se mogla ostvariti kao distopijska, dekonstruirajuća kultura. Jeste, međutim, svojim skeptičnim pogledom na društveni, povijesni, ideološki, politički, etički i kulturološki horizont društva utjecala na dezintegraciju komunističkih narativa i mitologema. Očito je to, prije svega, na primjeru kanonskih djela koja mogu poslužiti kao strukturni uzorak za dokazivanje teza o dezintegrirajućem svojstvu ove poetike u odnosu na komunistički ideološki utopizam.

Ako su pedesete godine u južnoslavenskoj interliterarnoj zajednici značile makromodelsko zasnivanje ove poetike u dvije njene osnovne tipske realizacije – političkoj i književnosti kulturoloških naracija, gdje su paradigmatski primjeri Andrićev roman *Prokleta avlija*, odnosno Sijarićev roman *Bihorci*, sa njegovom karnevaleskom gestom u odnosu na patrocetrični sistem kulture sukladan muškocentričnoj prirodi komunistički pojmljenog toka historije – onda šezdesete godine donose punu prevlast ove poetike u književnoj praksi i ostvarenje i drugih njenih kanonskih djela. Upravo ta kanonska djela omogućila su pretakanje modernističke skepse u kasniju postmodernu distopiju političkog romana, odnosno političke književnosti u cjelini, u kojoj se modernistička figurativnost pretočila u postmoderni dokumentarizam čiji je utemeljitelj Danilo Kiš. Uz dokumentaristički literarni model, postmoderni distopizam ostvarivaće se i u fanatastičkoj, te autobiografskoj naraciji, kao i u modelu naracije porodičnih hronika, pri čemu politička književnost nastoji *da sa obiteljskog i individualnog nivoa ispravi zablude historiografije i ideologije*, da parafraziram Lennarda Davisa iz njegovog čuvenog teksta *Teleogenetični zapleti*.⁷

⁷ Isp. Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb, 1992.

Kada se, pak, sa stajališta profiliranja junaka pokušava tipologizirati roman političkog revolta interliterarne južnoslavenske zajednice u drugoj polovini 20. stoljeća, onda u prvi plan izbija stav da on kao džejmsonovski shvaćen društveno-simbolički čin realizira nekoliko modusa alberesovskog problemskog junaka. Prvi je, svakako, *junak negativnog povijesnog/ratnog* iskustva, uobličen u romanu nakon pada socrealizma i njegovog romanesknog junaka kao monumentalnog heroja i utopijski konstruiranog revolucionarnog subjekta. Junak negativnog iskustva, kao npr. u Sušićevim romanima *Ja Danilo* i *Danilo u stavu mirno*, problematizira jugoslavensku socijalističku praksu ukazujući na sraz između ideološkog obećanja i neposredne društvene stvarnosti. Takav modus problemskog junaka nije razorio ideologiju nego proces njenog realiziranja, a ostajući vjeran ideološkoj fantazmi on se pojavljuje kao ironijsko-humorni kritičar društvene prakse. Drugi modus je tzv. *junak apsurdnog iskustva*, koji se uobličuje u romanu sa podlogom egzistencijalističke poetike koja u strukturnoj realizaciji romana omogućuje njegovu polimodalnost, odnosno romaneskni model adaptibilan poetici egzistencijalizma. Začetnik tog modusa je Andrić sa romanom *Prokleta avlija*, a uz njega čitav niz romansijera realizira ovakav modus problemskog junaka. Tu su pored Selimovića u svakom slučaju u prvom planu Slobodan Novak, Ranko Marinković, Vladan Desnica, Mihailo Lalić itd. Junak apsurdnog iskustva, bez obzira da li se priča o njemu uobličavala kao povijesno-politička parabola ili autobiografija s političkim konotacijama teksta, ne nosi se samo sa egzistencijalistički shvaćenim tjelesnim označiteljima u okviru kjerkegorovskog stajališta da je egzistencija prije esencije, i ne isprobava samo održivost različitih transcendenasa u raznorodnim modalitetima životnih praksi, nego i sržno preispituje smisao povijesti, kulturnih obrazaca i političke određenosti ljudske sudbine. Ako je junak negativnog iskustva praćen traumom perfekta tek naslućivao traumatičnost prezenta, a prevazilazio je utopijskim konstruktom svijetlog futura, junak apsurdnog iskustva sav je potopljen u traumu prezenta, pa i onda kada je priča o njemu hronotopski smještena u daleku prošlost, koja služi kao parabolika ili alegorijska podloga za ispitivanje ljudske drame u prezentu. Treći modus problemskog junaka uobličuje se kao tzv. *dokumentarni subjekt romanesknog iskaza*. Njega bismo mogli označiti i kiševskim distopijskim dokumentarnim narativnim subjektom, zbog velikog Kiševog utjecaja na realizaciju modaliteta postmodernog dokumentarizma. Takav junak nizom dokumenta i pseudodokumenta, ili pak pričom baziranom na porodičnom ili ličnom iskustvu, tj. autobiografskim narativom, kao npr. Borislav Pekić u romanu-dnevniku *Godine koje su pojeli skakavci*, odnosno Vitomil Zupan u *Levitani* ili Mirko Kovač u romanima *Vrata od utrobe*, *Uvod u drugi*

život i Kristalne rešetke, do kraja razara i odbacuje komunističku ideologiju za račun čovjekovog prava na slobodu misli i akcije, ali i distopijski gleda na ukupan modernistički projekt svijeta. Četvrti modus problemskog junaka nastaje s padom postmodernizma i romanom koji na poetici svjedočenja uobličuje naraciju o krvavom ratnom iskustvu. Taj se modus može okarakterizirati kao *junak apsurdnog i krvavog neposrednog ratnog iskustva*, a na južnoslavenskom kulturnom prostoru najzastupljeniji je u bosanskohercegovačkoj interliterarnoj zajednici. Takvog junaka karakterizira antropološki angažman usred užasa povijesti i potpuna distopijska narativna gesta u kontekstu ratne klanice. Nijedan sistem utopijskih naracija ne ostaje cio pred njegovim neposrednim egzistencijalnim iskustvom. Za razliku od junaka apsurdnog iskustva koje karakterizira skeptični pogled koji preispituje metaoznačiteljski sistem kulture, te totalitarnu razinu društvene prakse i s njom sukladnu ideologiju, junaka krvavog ratnog iskustva obilježava distopijski rakurs iz kojeg motri tragično urušavanje proklamiranih vrijednosti kulture, etike, ideologije i niza drugih društvenih fenomena, u nakani da svojim svjedočenjem do kraja razori svaku vrstu optimizma, odnosno onih kolosalnih iluzija političke i filozofske mašine o kojima govori Alberes kao o uvjetu za nastanak problemskog junaka u zapadnim književnostima.

Sagledan iz ovog povijesnopoetičkog konteksta, Selimovićev roman *Derviš i smrt* označio je – uz romane *Kiklop* Ranka Marinkovića, te *Mirisi, zlato i tamjan* Slobodana Novaka, *Proljeća Ivana Galeba* Vladana Desnice, *Lelejsku goru* Mihaila Lalića, pa Andrićeve – konačno uobličavanje poetike modernističkog skepticizma, koja će subverzivno djelovati prema kulturnim, ideološkim, političkim, te ukupnim društvenim praksama jugoslavenskog socijalističkog poretka, neprestano univerzalizirajući svoje značenjske potencijale u skladu s postupkom modernističkog univerzalizma i estetskog utopizma. Selimović je, otud, poput pomenutih, ali i čitavog niza drugih romansijera, poetikom modernističkog skepticizma svoj roman smjestio na granicu između megakulturnih koncepcija moderne i postmoderne, pa se, zapravo, u povodu ovog romana može govoriti i o poetici modernističkog skepticizma kao zasnivanju književnog modela sloma moderne, nakon koje će na južnoslavenskom prostoru postmoderna zamijeniti modernistički skepticizam svojim antiutopizmom i nizom decentrirajućih poetičkih strategija. A Selimovićeva priča iz *Derviša i smrti*, poput Andrićeve iz *Proklete avlije*, ili Novakove iz romana *Miris, zlato i tamjan*, sa antiideološkim narativnim strategijama u svome temelju, nije bolna apsurdna ispovijest samo o totalitarnom poretku komunizma već i simbolička priča o totalitarnoj prirodi svakog oblika ljudskog društva i totalitarnoj sadržini ukupne povijesti.

Selimović je, dakle, u *Dervišu*, slično kao i Andrić u *Proklesoj avliji*, sintetizirao iskustva modernističkog romana interliterarne južnoslavenske zajednice, ali ne samo romana tog književnog konteksta nego i romana kao kunderijanski shvaćenog transnacionalnog žanra. Pritom je on u paraboličkim aspektima svoje priče suočio koliko tadašnje jugoslavensko društvo u cjelini toliko i čovjeka dvadesetog stoljeća sa njegovim iskustvom totalitarnih ideoloških i političkih praksi i pokazao nasilje političkog sistema u formiranju pojedinčevog identiteta u kontekstu postničeanske kulturne drame ateizacije na Zapadu, te ispitao tu kultura sa stajališta telosa ka kojem je ona upravljena, a njenoj apsurdnosti suprotstavio ideju transcendentalnog statusa pisma unutar svijeta kao egzistencijalnog i političkog gubilišta. Istodobno s tim, ovaj romansirer je na planu strukturiranja naracije na bazi svog *antitetičkog mišljenja* u maksimalnoj mjeri dramatizirao i intelektualizirao ispovjednu naraciju. Slijedeći narativni postupak Fjodora Dostojevskog, kojim ovaj romaneskni klasik odvaja u romanesknoj strukturi instance fiktivnog autora i govor lika od nadzora aktuelnog autorskog glasa, te vrši, kako pokazuje Mihail Bahtin, polifonizaciju i dijalogičnost romaneskne priče na bazi osamostaljenja stajališta lika od stava aktuelnog autora, Selimović uspijeva *polifonizirati* čak i ispovijest naratora kao fiktivnog autora romana. Istodobno s tim, on naratorovom ispoviješću u dva svoja najbolja romana, *Tvrđavi* i *Dervišu i smrti*, nastoji moralizirati društvenu scenu, baš kako su to pokušavali učiniti dva romansijera s kojima neprestano dijalogizira – Dostojevski i Kami.

Na toj osnovi on je pokazao prostor ljudske svijesti i ukupan horizont ljudske psihe kao topos i etičke, i emocionalne, i psihološke, i političke, i ideološke, i metafizičke, dakle, ukupne drame uma, ali i drame ljudske akcije. Njegov roman pripovijeda priču o odisejskom udesu čovjeka zapadnjački shvaćene moderne koji se našao u poziciji lukačevski shvaćenog transcendentalnog beskućništva i stalno promjenjivog identiteta. Antitetičko mišljenje kao osnov dramatizirane ispovjedne naracije i *Derviša* i *Tvrđave* omogućilo je Selimoviću romaneskno oprostorenje ljudske svijesti, pri čemu se polifoničnost ostvaruje na način stalne promjene uvjerenja i ukupnog identiteta oba njegova glavna junaka, i Nurudina i Ahmeta Šabe, a ne samo na način romanesknog poliglasja, tj. bahtinovskog dijalogizma u formi sukoba različitih svjetonazora u romanu kao dijegetskom univerzumu. Zato polifoničnost nije u *Dervišu* puka narativna tehnika, već model konstruiranja junakovog sistema mišljenja i postupak dehijerarhizacije društvenog poretka, čime je ovaj romansirer, govoreći iz pozicije čovjeka koji se koprca u prostoru apsurdne egzistencije, skeptično pogledao na utopijski karakter ne samo totalitarne ideologije nego i ukupne megakulture zapadnocentrične moderne.

U tim svojim semantičkim potencama *Derviš i smrt* se otkriva i kao modernistička kulturološka naracija, a ne samo politička priča, i to onaj tip kulturološke priče koja jedan kulturni sistem motri i propituje iz perspektive drugačijeg kulturnog modela i njegovog sistema vrijednosti. Logocentrizam i materijalizam, te utopizam novovjekovnog scijentizma, izloženi su skeptičnom pogledu u ovom romanu, a njima je suprotstavljena lukačevska potraga za mit-skim jedinstvom svijeta koji je izgubio svaku mogućnost konstruiranja svoje cjelovitosti i zapao u neprestanu procesualnost svog identiteta, u svijet kao stalni proces promjene, bez šanse da se bilo kada i na bilo koji način ucjelovi.

To i jesu elementi na osnovu kojih *Derviš* prevladava svaku kulturalnu granicu, izdižući se iz lokalne u prostor opće kulture. Ali, politički aspekti Nurudinove antitetički utemeljene dramatizirane ispovijesti o apsurd i smrti i života prevladavaju i vremenske, a ne samo prostorne granice u kulturi. U današnjem svijetu neoliberalnog totalitarizma i bipolarizacije, kao rezultatu narativnog konstrukta neoliberalne ideološke moći o sveprisutnom terorističkom neprijatelju, u kojem je bušovskim promjenama zakona omogućeno brzo pretvaranje demokratskog u društvo špijunaže, ucjene i straha, dovedena je u pitanje i posljednja utopijska naracija Zapada – ona o parlamentarnoj demokratiji kao idealu slobode i vrhuncu povijesnog napretka i emancipacije čovječanstva. Ne dobacuje li, zapravo, politička parabola *Derviša*, kao i niza drugih političkih romana dvadesetog stoljeća, i u naše vrijeme, ispunjeno novim strahovima, u traumatičnost našeg prezenta i planetarnu pustoš od koje ceptimo u strahu, kako bi rekao Kasim Prohić u svom eseju *Činiti i biti*, analizirajući Selimovićevu kritiku političkog sistema u *Dervišu i smrti*.⁸

2. Autodijegetički narator u procesu mrvljenja i promjene identiteta

Derviš i smrt je roman baziran na poetici testamenta-epitafa. Cjelokupan tekst romana jeste, ustvari, ispovjedna oporuka autodijegetičkog naratora za budućnost, u kojoj pismo i pisanje dobijaju transcendentalni status u drami naratorovog identiteta, kada on s razine ideoloških transcendenasa padne u egzistencijalno ništavilo. Otud narator i piše roman, da bi ga ostavio kao svjedočanstvo svoje identitarne transformacije od dogmatski orijentiranog vjernika/ideološkog službenika sistema, preko identitarnih tačaka povrijeđenog brata, pa šejha koji sumnja i iz perspektive sumnje na nov način progledava u politički zamaskiranom svijetu, potom pobunjenika koji stupa u političku akciju, a onda i idenitarne tačke vlastodršca koji princip dogmatske vjere

⁸ Isp. Kasim Prohić, *Činiti i biti*, predgovor u Meša Selimović, *Derviš i smrt*, Sarajevo, 1991.

zamjenjuje principom mržnje i osвете, do žrtve u surovom lancu vlasti kada se i suočava s apsurdom i smrći i života. Sve ove identitarne promjene natkriljuje identitet naratora-fiktivnog autora, koji u tekstu svoje ispovijesti pokušava spoznati sebe u stalnom procesu nestajanja i nastajanja, sebe, dakle, kao procesualnu i relaciju identitarnu promjenu i žrtvu koju politički sistem djelovanjem svoje svakovrsne moći neprestano mrska, da bi se sam čin pisanja izjednačio sa činom samospoznavanja, a pismo ostalo kao “zapis moj o meni, zapisana muka razgovora sa sobom, s dalekom nadom da će naći neko rješenje kad račun bude sveden, ako bude, kad ostavim trag mastila na ovoj hartiji što čeka kao izazov”.⁹

Upravo se poetici testamenta-epitafa, te u mnogobrojnim metatekstualnim intervencijama naratora koji ispovijest organizira kao *razgovor sa samim sobom*, kao *otplitanje što mu predstoji u suđenju u kojem je on samome sebi i sudija i svjedok i tuženi*, u Selimovićevom romanu i realizira poetika estetskog utopizma, karakteristična za evropski egzistencijalizam koji kamijevsku ideju stvaranja suprotstavlja djeistvu apsurdna egzistencije. A preko estetskog utopizma, andrićevski rečeno pohvale priči i pričanju, roman kao testament-epitaf, koliko god znači spoznavanje nasilne prirode vlasti i zla u funkcioniranja sistema, te samospoznavanje vlastite identitarne transformacije – postaje i zalogom prevladavanja smrći.

Na toj osnovi sam čin pisanja dobija transcendentalni status postajući zamjenom za sve one transcendense iz kojih je Nurudin pao u identitarnu tačku onog što je, kako sam kaže, *bilo prije svega – gola koža i go čovjek*. Nurudinovim pisanjem se, na drugoj strani, ne vrši isključivo samospoznavanje, niti jedino spoznavanje totalitarnog društvenog poretka, što se otkriva neprestano na nov način, u novom izgledu, obliku i sadržini, nego se njime pokušava izvršiti katarktički učinak egzistencije, moralizirati društveni poredak i ukupna budućnost svijeta, te prevladati apsurd i smrći i života, apsurd koji eksplicira i sam Nurudin na kraju romana naglašavajući: *smrt je besmisao kao i život*.

Ali, u tačkama promjene/mrvljenja i fragmentiranja identiteta i naratora i totalitarnog poretka društva u koje je uronjen, bez šansi da se spasi, autodijegetički narator i roman kao dijegetički univerzum suočavaju se s nizom kontekstualnih uslovljenosti čovjekove egzistencije, da bi roman svjedočio o društvu kao političkom gubilištu i egzistenciji kao prostoru apsurdnog zatočenja.

Takvo semantiziranje romana izvedeno je, prije svega, kroz prelom u identitetu naratora, koji, od tačke vjerovanja u metaforički iskazan princip Pravde, kada namjesto da spašava nevino osuđenog brata odlučuje da to čini

⁹ Meša Selimović, *Derviš i smrt*, Sarajevo, 1991, str. 63.

sa transcendentnim označiteljima sistema, postaje nemilosrdni vlastodržac što organizira spletke i intrige iste vrste zbog kojih je pogubljen njegov nevinni brat. Istodobno s tim, u fabularnoj liniji romana taj će vlastodržac postati žrtvom, drugih, moćnijih vlastodržaca, da bi se društvena scena ukazala kao stalni prostor borbe za zaposjedanje vrha strogo hijerarhijski strukturiranog principa ideološke i političke moći. Svaka, pak, tačka identitarne promjene naratora obilježena je nasilnim djelovanjem sistema. Ideologem, odnosno mitem o novoj vjeri/ideologiji u jurjevskoj noći u kojoj je, kako sam narator kaže, *sve počelo da se zapliće*, napominjući da je brat *već deset dana ležao zatvoren u tvrđavi* – raspada se pred naletom *starog prava na grijeh, pred bludnim mirisom miloduha i ženskih bedara*, a nova vjera/dogma pritom se ukazuje kao *suha i drvena pred pradavnim sočnim divljanjem*. Jurjevska noć se u procesu mrvljenja naratorovog identiteta ukazuje kao tačka rađanja novog Nurudina. *Računaću svoje vrijeme od tada*, kaže narator, da bi objektivnom vremenu suprotstavio projekciju prustovskog subjektivnog, odnosno vremena egzistencije. Ako je u jurjevskoj noći začet proces Nurudinove sumnje, niz drugih fabularnih tačaka označava prelome u njegovom fragmentiranom, smrvljenom identitetu. Saznanje o ubistvu nevinog brata znači sumnjičavi začetak ideje pobune, a susret sa Isakom njeno uobličenje, da bi se ideja pobune pretvorila u princip Mržnje prema poretku u času Nurudinovog pogleda na pogurena kadijina ramena, i trenutku u kojem ona kao dogmatski princip iznova ucjelovljuje ukupnost svijeta. To je trenutak u kojem Nurudin postaje etički nečist, a nakon ovog identitarnog loma dolazi novi: Nurudin postaje politički aktivist onog momenta kad ovlada informacijom o napredovanju Sinanudinovog sina u hijerarhiji vlasti u Stambolu, informacijom koju drugi ne znaju, i kad organizira političku pobunu. U tom prelomu on nije više derviš/ideološki službenik koji sumnja, nije više ni povrijeđeni brat, već politička mašina u procesu osvete. Ta politička mašina, međutim, ne može održati nikakav oblik svoje cjelovitosti. Jer, postajući kadija, Nurudin kao politička mašina biva izložen špijunaži i ucjeni. Volja za moć tjera ga da izda prijatelja, pa se pred njim sad otvara prostor etičkog Ništavila. Od tačke u kojoj je postao etički nečist, kad princip Pravde zamjenjuje principom Mržnje, Nurudin činom izdaje najboljeg prijatelja Hasana pada u princip etičkog i egzistencijalnog Ništavila. On kao politička mašina demaskira hijerarhijski sistem vlasti do kraja. Metarazinska ravan Vjere/Dogme/Ideologije/Utopije, iza kojih se zaklanja politički sistem kao prostor borbe za moć, prokazana je u formi ljudske, aleberesovski shvaćene, *kolosalne iluzije političke i filozofske mašine* megakulture moderne.

Iz aspekta etičkog profiliranja junaka, Selimović Nurudina, dakle, spušta iz početne tačke etičkog apsolutizma u etički relativizam, a onda, kad

njegov junak ovlada vrhom hijerahijski strukturiranog sistema, u tačku potpunog etičkog Ništavila. Te etičko-identitarne promjene ukazuje na apriornu apsurdnost i ljudske refleksije i ljudske akcije. No, romanesknu katarzu nudi drugi Selimovićev junak – Hasan, kada svojim potpisom na kraju romana ovjerava tačnost Nurudinove ispovijesti konstatirajući da *nije znao koliko je ovaj bio nesrećan*. Ako Nurudin piše da bi se spoznao i ucjelovio, da bi skupio svoj smrvljeni, fragmentirani identitet, onda Hasanovo čitanje i ovjera njegovog pisma dobijaju katarktički smisao. Kao metatekstualni ovjeritelj tačnosti Nurudinovog pisma, Hasan je istodobno i prvi čitatelj. U pismu testamentu-epitafu, ostavljajući svjedočanstvo o svojoj drami uma, duše i akcije, Nurudin u Hasanu dobija prvog sugovornika nakon smrti. Taj će sugovornik/prvi čitatelj svojim izborom etičkog konkretizma i aktivizma, te odbranom svog prava na autonomnost u odnosu na totalitarni društveni poredak, postati potpun romanekski antipod Nurudinovom etičkom dogmatizmu i totalitetnom apsolutizmu, te će katarktički osvjetliti njegovo pismo. Pritom, katarza ukazuje da biti u sistemu značiti zapasti u etičko Ništavilo, dok, na drugoj strani, pokušati sačuvati autonomnost u odnosu na sistem znači ono što će uspjeti Selimovićevom drugom junaku, kao Nurudinovom pandanu, Ahmetu Šabi, naratoru *Tvrđave* – od početka do kraja priče *ostati vedar i moralno čist*.

Ali sve tačke identitarnih promjena u kojima sistem mrvi i mrska Nurudina otkrivaju, i iznutra i izvana, ljudsku egzistenciju kao prostor političkog zatočenja i gubilišta. Zato *Derviš i smrt* jest roman sa egzistencijalističkom podlogom kojoj se lepezasto nadodaju žanrovski kodovi kao politički, pa potom kulturološki, te roman politički triler, koji ljudsku egzistenciju unutar svakog političkog sistema otkriva kao mnogostruk, i spoljni i unutarnji oblik egzistencijalnog pustošenja, a društveni sistem kao političko gubilište.

Na drugoj strani, Selimović je, ponukan tadašnjim plošnim i površnim interpretacijama, svoj roman kao političku parabolu nastojao u *Sjećanjima*¹⁰ ne samo objasniti nego i ukazati na njegov strukturno-kompozicioni i semantički konstrukt. U tom predočavanju tematsko-strukturne konstrukcije romana, te ispoviješću o strijeljanju brata Šefkije, komuniste i partizanskog borca od strane partizanskog pokreta/režima, Selimović je preko *Sjećanja* uklopio radnju svog romana u referentni okvir NOB-a i socijalističke Jugoslavije, ali i vlastitog životnog iskustva, te svojih problema sa političkim institucijama moći. *Sjećanja* tako postaju dokumentarna, referentna osnova romaneskne parabole postavljene u hronotopski okvir osmanske Bosne, a Selimovićev strijeljani brat Šefkija, kao nevino osuđen partizan i komunist, postaje modelska podloga za izgradnju lika naratorovog nevino pogubljenog brata Haruna. Isto-

¹⁰ Isp. Meša Selimović, *Sjećanja*, Beograd, 1976.

dobno s tim, Nurudin, a pogotovo kasnije drugi Selimovićev narator Ahmet Šabo, dolaze kao likovi u kojima je odzrcaljena drama Selimovićevog političkog iskustva, odnosno gama njegove biografije. Tako dva Selimovićeva teksta, naslonjeni jedan na drugi poput neke vrste međusobnih nadopuna, postaju fiktivno ogledalo titoističkog sistema (*Derviš i smrt*), odnosno dokumentarni iskaz o zlu i nasilju pomoću kojih taj sistem održava i reproducira svoju moć (*Sjećanja*). *Derviš i smrt*, pak, ali i drugi veliki roman, *Tvrđava*, na toj osnovi i dobijaju značenja fingiranih, fiktivnih Selimovićevih autobiografskih iskaza o srži njegovog ličnog egzistencijalnog, revolucionarnog i političkog iskustva.

Jednostavno rečeno, Selimović je univerzalističko-esencijalistički jezik romana u *Sjećanjima* preveo na dokumentarni diskurs, a sistemu nije preostalo ništa drugo nego da se brani pervertiranim iskazom o dopuštenoj slobodi umjetničkog stvaranja i da nastoji kroz ideju autonomije literature ograničiti utjecaj literarnog diskursa na tvorbu političke i društvene svijesti.

Ali, temeljno pitanje mrvljenja i promjene Nurudinovog identiteta, njegov pad iz dogme u egzistencijalno ništavilo, njegovo progledavanje u društvenom kontekstu dogmom zamaskiranog društva – ukazuju se u svojoj svojoj stravičnosti u procesu njegove i Hasanove istrage o nevinom bratu ubijenom bez suđenja. Pritom se društveni prostor ispostavlja kao lanac montiranih političkih procesa, spletki, ucjena i intriga, da bi izrastao u metonimijsku sliku političkog gubilišta. Zato Nurudinova ispovijest jeste, zapravo, osobena moralna hronika ustreptale svijesti u stalnoj promjeni, a onda i moralna hronika ukupnog iskustva čovjeka i čovječanstva 20. stoljeća. U toj svojoj dimenziji Selimovićev roman se uključuje u niz političkog romana od Kafke, preko Bulgakova, Orwella, do Kundere i Kiša – da spomenem samo one romansijere koji su postali, da tako kažem, amblematski znakovi političke književnosti. No, za razliku od Kafke, Bulgakova i Orwella, čija se ključna djela *Proces*, *Zamak*, te *Majstor i Margarita*, odnosno *Životinjska farma*, razvijaju unutar fantastičkog ambijenta, ili Kundere, koji političkom gubilištu suprotstavlja ironiju i igru, Selimovićev roman je odan načelu moralne doslovnosti i mimetičkoj šifri. Kišev politički tekst je, pak, baziran na dokumentarnosti kao moralnom imperativu svjedočenja o političkom nasilju i zločinu, a Selimovićev je paraboliki, odmaknut od savremenosti u prošlost, da bi svjedočio o prezentu društva univerzalistički koncipiranom figurom. Kišev politički tekst je panorama i nabranje zločina, čak i onda kad se u porodičnoj trilogiji usidri u autobiografski narativ, a Selimovićev je porinut unutra, u dušu, u psihi i moralnu dramu, u intelektualni lom, da bi posvjedočio o drami uma i besmislu ljudske akcije u svijetu kao političkom zvjerinjaku. Zato je on panorama naratorove duše, psihe i uma s kojih, jedna po jedna, spadaju dogmatske krinke.

Baš zbog naporednosti drame uma i drame akcije, Nurudinova ispovijest ima dva dijela. Prvi je usporen, jer je sav *unutra*, u drami mišljenja i osjećanja, u moralnom preispitivanju i propitivanju održivosti ideoloških metaoznačitelja, a drugi je sav ubrzan i usredotočen na izvještaj o političkoj akciji. Prvi je meditativno-psihološki postavljen, a drugi se odvija na principima političkog trilera. A iznad oba natkriljuje se drama pisanja kao samospoznavanja, te drama pisanja kao ostavljanja testamenta-epitafa za budućnost, s dalekom nadom da se tekstom može moralizirati čovjekov svijet. Upravo u tom spoju meditativnog sloja ispovijesti s onim karakterističnim za politički triler, Selimović se približava načinu na koji je svoje romane konstruirao Dostojevski.¹¹

Ali, dok je Dostojevski kao pisac iz centra *kolosalne iluzije 19. vijeka* imao šansu da svoje junake veže za metaoznačitelj hišćanski postulirane etike, Selimović te šanse nema. Čak i ako se može reći da se u *Tvrđavi Šabin* nalog, kako sam pisac podcrtava, da od početka od kraja romana *ostane vedar i moralno čist*, doziva sa Aljošom iz romana *Braća Karamazovi* velikog ruskog majstora, Nurudinu je uskraćena svaka mogućnost vezivanja za transcenciju, osim one u samom činu pisanja. Njegov je, pak, antipod Hasan, kako to i sam Selimović naglašava u *Sjećanjima*. Ako je Nurudin junak mišljenja i besmislenog djelovanja, Hasan je junak neprestane moralne akcije. Nurudin iz dogmatske moralnosti pada u dogmu mržnje i čin osvete, spletke, intrige i ucjene koje sam kreira, a Hasan je dobrota bez obala, odan konkretnom humanizmu i svjestan relativnosti čovjekove snage, te nemogućnosti da čovjek o čovjeku donosi apodiktički sud, te neko ko odbacuje priorizam svake dogme i ideološki postulirane etike. Za njega etika nije metaoznačiteljski prazna već konkretno i kontekstualno određena, etika samog čina, spas konkretnog čovjeka a ne dogmatskih principa. No, ni on ne može ucjeloviti svijet/društvo i dati im cjelovitost smisla; jedino može u svakoj datoj situaciji ostati vjeran svom načelu autonomnosti, konkretnog humanizma i činjenja dobra. Zato se može reći da je Selimović prizemljio Dostojevskog i njegovu meta-razinsku etiku kako bi pokazao dva pola ljudskog društva, jedan anđeoski a drugi sotonski, jedan dobra koje gubi a drugi zla koje trijumfira u hijerarhiziranom društvenom poretku u kojem je jedini pobjednik institucija ideološke moći. Ona je konstantna, a akteri koji u nju ulaze potvrđuju svojim tragičnim iskustvom sav tragizam svakog apriorističkog stava i svu pogubnost svakog oblika dogmatskog sistema mišljenja i ideja.

Upravo tu, u tom mrtvouzlu odnosa između institucije moći i ljudskog čina, sadržano je mrvljenje identiteta Selimovićevog naratora u *Dervišu i*

¹¹ O srodnosti ova dva pisca pisao je i Nazif Kusturica u svojoj knjizi *Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana*, Sarajevo, 2006.

smrti. I, pritom, mrvljenje identiteta svih – i onih u instituciji i onih izvan institucije. Moć se ukazala kao metaoznačitelj sistema; ona je u sebe usisala sve druge metaoznačitelje, postajući i metaovjeriteljem svakog aspekta pojedinačne i egzistencije zajednice. To je ona nevidljiva, fukoovska moć vladara zbog koje strada nevini Harun, za koju Nurudin pomisli da je može ukrotiti i njom ovladati kad joj se prepusti, a ona ga tjera na izdaju prijatelja i etičko ništavilo; ona moć zbog koje je Hasan isključen, bez šanse da preko svog konkretističkog morala i humanizma profilira onaj opći, ostajući u svom atomiziranom svijetu malih stvari, malih podnožnih priča i intervencija u metarazinski sistem društva, ona moć, na koncu, koja se demaskira u kadijinom ili muftijinom iskazu, a pozivajući se na boga ideologije proizvodi đavola društvene prakse. Selimovićev roman, na koncu, pokazuje obogotvorenje ideologije i politike kao obogotvorenje moći unutar poretka koji se održava na raznovrsnoj, čas izravnoj političkoj čas mentalnoj, moralnoj, psihološkoj ili nekoj drugoj sili i nasilju, neprestano se pri tom pozivajući na svoj utopijski konstrukt. Ili, kako bi to na razini megakulturnih koncepata moderne i postmoderne podcrtao Mihail Epštejn, konstatirajući da su se utopije moderne pokazale kao okupatori a ne kao konstruktori budućnosti. Moć je, pak, u Selimovićevom romanu prisvojila za sebe sve – i institucije vlasti, i institucije ideologije, i metaoznačiteljski sistem kulture, i sve modalitete životnih praksi – jednom riječju, egzistenciju i pojedinca i društva u cjelini. Zato Selimovićev roman nije samo tragična vizija o obogotvorenju vlasti, ideologije i politike unutar postničeanskog svijeta bez Boga, nego daleko više roman o obogotvorenju moći modernog političko-kulturološkog, utopijskog uma koja transcendirala svaku povijesnu epohu, svaku ideologiju, svaki oblik vladanja, svaku kulturu, svako znanje, svaki pokušaj ucjelovljenja i ličnog i općeg identiteta. Ispod nje sve se mrvljuje i mrska, svaka se cjelovitost fragmentira, a iluzijom postaje svaka težnja za cjelinom. Iza nje ostaju tek krhotine, da bi se figura moći univerzalizirala i iz političkog prešla u ravan povijesnog iskustva, postala simboličkim znakom i jednog i drugog, a u nasljeđe nam ostavila spoznaju povijesne dimenzije svijeta kao sveopćeg stratišta.

ŠTA JE DERVIŠ ISPOVEDIO O SMRTI: *DERVIŠ I SMRT* MEŠE SELIMOVIĆA

Zoran Milutinović

Ahmed Nurudin gubi veru u boga i pravedni poredak na zemlji onda kad njegovi zemaljski poslovi krenu loše, kad njegov brat dospe u zatvor, a njegovi naponi da makar sazna razlog tome ostanu bezuspešni. Vera u boga i pravdu mu se vrata kad se njegov društveni položaj popravi – a sasvim nezavisno od bratovljeve smrti, koju niko ne može da promeni – i kad sâm postane kadija, zastupnik božije pravde. Na samom kraju romana Nurudin opet gubi veru u boga i pravdu, i taj gubitak ponovo koincidira sa okolnošću da su njegovi poslovi krenuli loše, ovog puta fatalno loše. To jeste još jedan u nizu detalja koji nešto govore o Nurudinu, o čvrstini njegovih uverenja i o izvoru iz kojeg ih crpi, ali nije ovde pomenuto zbog analize njegove psihološke motivacije, nego zbog podsećanja na ono što čini okvir romana *Derviš i smrt*: Nurudinova ispovest počinje i završava se njegovim neverovanjem u boga, pa ni u metafizički i etički poredak koji bog obezbeđuje svojim postojanjem. Nurudinovo kadijsko vraćanje veri samo je privremeni prekid, kolebanje, kao kad kod pouzdanog vernika nastupi trenutak religiozne krize, ali posle kojeg se sve vrati na početak: Nurudin odlazi u smrt bez vere i u boga i u pravdu.

Naslov romana, međutim, nije “Derviš i pravda” niti “Derviš i bog”, nego *Derviš i smrt*. I pravda i bog tu imaju značajno, ali u odnosu na smrt ipak samo podređeno mesto. Šta je ta smrt iz naslova? Uprkos istorijskim kostimima Selimovićevog romana to je sasvim moderna smrt, smrt kako je razume nihilista. Kada posle gubitka vere Nurudin po prvi put misli o smrti, ovako je zamišlja: “I onda se ne desi ništa, ne bude ništa, bude ništa. I ništa, svejedno.”¹ Nema ničeg posle smrti: ni susreta sa tvorcem, koga ionako nema, ni nagrade i kazne. A kad blizina smrti postane stvarna, Nurudin je odbija s užasom: “Ne, nikako! Ma šta da se desi, hoću da živim, na jednoj

¹ Meša Selimović: *Derviš i smrt*, Beograd, 1982, str.195. U nastavku broj u zagradi upućuje na stranicu u ovom izdanju.

nozi do smrti, na suroj litici do smrti, ali hoću da živim!” (374). A na samom kraju, kad više ne pokušava da mobiliše svoje životne snage za otpor, zapisuje mnogo citirane reči: “Jer, smrt je besmisao, kao i život” (390).

Izgleda neobično da neko ko je do tog saznanja došao oseća potrebu da ga i zapiše. Ako su i život i smrt besmisleni, onda nema mnogo razloga da se sveukupnom besmislu dodaje još ta jedna rečenica. U opštem besmislu života i onog što dolazi posle njega lakše je, logičnije i doslednije uzdržati se od tog zapisa. Nurudin se ne uzdržava jer je ta rečenica krajnja tačka njegovog životnog puta, poslednje saznanje do kojeg je došao, ishod dugačke ispovesti koja ispunjava roman *Derviš i smrt*, zaključak kojeg nije bio svestan kad je svoju ispovest počeo da zapisuje. A kad je stavi na papir, on sasvim dosledno ostavlja pero i ne piše više. Ne samo što se posle te rečenice nema šta više reći, nego i sve ono što joj je prethodilo izgleda kao sasvim nepotrebno i besmisleno.

Zašto se, i kome, Nurudin ispoveda?

Na ovo pitanje je teško odgovoriti bez osvrta na tradiciju ispovednog žanra i njegove preobražaje u moderno doba. Svakako najslavniji primer tog žanra su Avgustinove *Ispovesti*, kojima je autor preobrazio neoplatonski solilokvij i utemeljio novi žanr uvođenjem nad-adresata, kako bi Bahtin rekao, kojem je njegova ispovest namenjena. Avgustin se obraća bogu i piše u njegovu slavu, a oba značenja su sadržana u latinskoj reči *confessiones*: i pohvala bogu i ispovedanje greha. U prvih devet knjiga Avgustin opisuje lutanja duše bez utočišta u bogu, a u preostale četiri, koje slede posle njegove konverzije, umešta svoj, pa onda i svaki ljudski život, u sveobuhvatni kosmički poredak koji mu daju pravi smisao i značenje. Ispovest je, pre svega, zapis konverzije i pokajanja: Avgustin ispoveda vreme svoje zabludlosti, nepoznavanja ili nepriznavanja istine sveta. Ta životna cezura, trenutak konverzije, jeste strukturno središte ispovesti, ali moralno značenje teksta počiva na povezanosti konverzije i smrti. Ispovest je moguća zahvaljujući Avgustinovom poverenju u ideju milosti: čini sa mnom šta god hoćeš, kaže on bogu, evo ti moj život, koji ionako tebi dugujem, uzmi moj život u obliku teksta, s poverenjem se predajem tvojoj milosti i znam da ćeš sa mnom učiniti najbolje. *Ispovesti* su, zapravo, jedan ekstenzivni ugovor o povratku vlasništva. Stanar je shvatio da to što je smatrao svojim uopšte nije njegovo, i u obliku dugačkog priznanja vraća ga pravom vlasniku. I to čini sa radošću, s poverenjem, s uverenjem da povratkom vlasništva spasava posed koji samo koristi, da pravi vlasnik najbolje zna šta s tim posedom treba činiti, i da će ubuduće stanar biti oslobođen lutanja, mučenja i traženja odgovora. Sad i on zna rešenje zagonetke života i to verifikuje ovim ispovednim ugovorom. On, naravno, od tog čina očekuje i

dalje koristi za sebe, na primer, da mu onaj u čijoj su ruci ionako svi posedi, u trenutku urušavanja ovog privremenog, svojom milošću obezbedi povoljan trajni smeštaj. Zašto sve to ne bi moglo da ostane privatno, nešto između njega i boga, zašto mora da bude verifikovano u obliku javne isprave koja se nudi i drugima na uvid? Možda pustinjaci to tako rade, sklapajući usmeni ugovor s bogom o restituciji vlasništva, ali Avgustin se ispoveda da bi ga i drugi sledili. “Zašto ti dakle pripovijedam u sitnice tolike stvari?”, pita Avgustin boga, i nastavlja: “Očito ne zato da po meni saznaš za njih, nego da k tebi uzdignem svoju ljubav i ljubav onih koji ovo čitaju (...)”.² Ispovest je obraćanje bogu s molbom za milost, a istovremeno i čitaocima s nagovorom da slede. Njega se može i mora slediti zato što njegova životna putanja predstavlja prelazak iz zla u dobro, i zato što je njegova transformacija iz negativnog u pozitivnog junaka istovremeno i potiranje smrti.

U osvit modernog doba, Rusoove *Ispovesti* kao da ponavljaju Avgustinov gest obraćanja božijoj milosti i potiranja smrti: “Neka trublja sudnjeg dana zaječi kad hoće”, kaže autor na početku svoje ispovesti, “ja ću s ovom knjigom u ruci stati pred najvišeg suca. Reći ću glasno: Evo šta sam radio, šta sam mislio, šta sam bio. (...) Prikazao sam sebe onakvim kakav sam bio: kojiput vrijedan prezira i podao, kojiput dobar, plemenit i uzvišen.”³ Ali i takav, istovremeno grešan i nevin, Ruso je siguran da na strašnom sudu neće biti drugog čoveka koji bi mogao da bude bolji od njega, i da će i bog to shvatiti. Nimalo slučajno, Ruso ponavlja i kompoziciju Avgustinovih *Ispovesti*: negde oko kraja druge trećine knjige nastupa “otkrovenje”, trenutak u kojem ispod jednog hrasta, kao Avgustin ispod svoje smokve, Ruso shvata šta je to dovelo ljudski rod tu gde jeste, i kreće da piše svoje rasprave koje i drugima treba to da otkriju. Taj trenutak deli njegov život na “pre” i “posle”, ali, za razliku od Avgustinove, njegova “konverzija” je sasvim sekularna. Ona ga izvodi iz stanja mira i spokojsva, a uvodi u neprestani rat sa drugima, takav da sve ono pre “konverzije” izgleda kao rajsko stanje iz koga je Ruso pao u svet greha i zla, u baš ono što je u svom otkrovenju prepoznao kao uzrok moralnog propadanja čovečanstva. Suprotno Avgustinu, Ruso svoj život pre “otkrovenja” vidi kao stanje nevinosti. Obe ispovesti su egzemplarne, u smislu da na primeru jednog života ponavljaju dve različite filozofije istorije. I dok Avgustinova ispovest vodi kroz život greha do iskupljenja u veri, i negativnog junaka pretvara u pozitivnog, Rusoova vodi od iskonske nevinosti ka grehu, od pozitivnog junaka do junaka upletenog u negativnost sveta – ali ne napuštajući temeljno uverenje s početka knjige da je on svejednako nevin,

² Aurelije Augustin: *Ispovjesti*, Zagreb, 1983, str. 253.

³ Jean-Jacques Rousseau: *Ispovjesti*, Zagreb, 1982, prva knjiga, str. 7-8.

da će svi čitaoci njegovih ispovesti to moći da potvrde, i da će “višnje biće” to umeti da prepozna u času u kojem se bude odlučivalo o njegovoj smrti ili večnom životu. Ispovest je upućena i njima, i njemu, kao dokazni materijal na svakom ljudskom kao i na strašnom sudu.

Vremenski još bliže nama, istu strukturu ponavlja ispovest Kamijevog junaka Mersoa iz romana *Stranac*. Ova kratka knjiga naizgled teško da može izdržati poređenje sa Avgustinovim i Rusoovim ispovestima, ali ima više nego jedan razlog da se to pokuša. Dok Selimovićevo blisko poznavanje Avgustinove i Rusoove knjige ne mora da bude pretpostavljeno – iako se poznavanje, makar u grubim crtama, teološko-filozofskih koncepcija koje ove knjige ilustruju podrazumeva kod svakog evropskog čitaoca, budući da one prožimaju čitavu evropsku kulturu i mogu se upoznati i iz drugih njenih naracija – njegovo poznavanje Kamijevog dela je sasvim izvesno i u literaturi o Selimoviću na to je već ukazano.⁴ U *Dervišu i smrti* autor kao da je namerno ostavio znak svoje lektire nazivajući Ishaka na jednom mestu “pobunjenim čovjekom” (85) umesto “pobunjenikom”, i tako ponavljajući smisaoni efekat na koji je i Kami računao naslovom svoje knjige *L’Homme révolté* (1951). *Stranac* je fiktionalna ispovest glavnog junaka Mersoa ne zato što je pripovedana u prvom licu, kao i mnoge druge pripovesti koje zbog toga ipak ne bismo nazvali ispovestima, nego zato što i strukturno i tematski sledi pravila ovog žanra. Fiktionalna je i zbog toga što je teško zamisliti čoveka kakav je Merso kako seda za sto da u pisanom tekstu razotkrije i sačuva lutanje svoje duše u odnosu na boga, pravdu i smrt, i da to još čini bukvalno do svog poslednjeg časa, do trenutka kad se pred njim otvaraju vrata koja vode na gubilište; a ispovest je baš zbog toga što Merso, u trenutku svog “otkrovenja” – koje je i ovde, kao i kod Avgustina i Rusoa, postavljeno u poslednju trećinu knjige – ni o čemu drugom i ne govori. Njegova “konverzija” pokrenuta je blizinom smrti, i ne sastoji se u približavanju ili predavanju bogu ovog religiozno ravnodušnog čoveka, nego u osveščivanju i formulisanju onog osećanja koje je i pre toga u sebi nosio, ali koje se tokom ove “konverzije” pretvara u ubeđenje vredno da se saopšti drugima. Pre nego što se susretne sa sveštenikom, Merso se koleba između dva osećanja: život nije vredno živeti, a opet ushićen je pomišlju na dvadesetak godina koje bi još mogao da proživi da nije osuđen na smrt. Život je vrednost samo pred licem smrti koja ga poništava. Jer smrt je samo ništavilo, nema ničeg ni iza ni iznad nje. Sveštenik mu nudi perspektivu prokletstva ili spasenja posle smrti, perspektivu koja neposredno određuje vrednosti u životu: nešto postaje vrednost ako nas približava spasenju, a nevrednost ako nas od njega udaljava. U toj perspektivi život je sredstvo da se

⁴ Kasim Prohić: *Činiti i biti*, Sarajevo, 1972, str. 61 i 114.

zasluži onaj drugi, večni život, i samo sa te tačke gledišta može da se opravda. Merso u to ne veruje, jer ne veruje da ima boga koji bi mogao da garantuje istinitost te perspektive. Nema boga kojem bi ova ispovest mogla da se uputi kao pohvala, ali nema ni greha da se ispovedi; kad nema perspektive večnog prokletstva ili spasenja, onda sve u životu postaje jednako vredno, ili jednako bezvredno. Sve jedno je šta radi i kako živi, samo dok može da *još* živi. U tom trenutku “otkrovenja” Merso svoju misao prenosi na majku: sigurno se i ona, kaže, na domaku smrti osetila ovako oslobođenom i spremnom da sve opet proživi. Taj zahtev da se život vrati kao isto, možda i da se večito vraća isti takav kakav je bio, jeste najveća moguća afirmacija života i istovremeno najradikalnija moguća kritika svake religije zasnovane na ideji onostranosti. Oslobođen straha i nade, Merso otkriva svoju božanstvenu slobodu i želi samo da bude, što duže i što više: nema dobra i zla, treba živeti ne bolje, nego više. A ako nema boga koji određuje smisao života i vrednosti u njemu, onda je čovek bog. To je Mersoova “dobra vest”, njegovo jevanđelje nove ljudske slobode koje mora da prenese i drugima; zbog toga se nada da će na gubilište biti ispraćen uzvicima mržnje, isto onako kako je Isus bio ispraćen u svoje stradanje – ali stradanje koje je bilo uslov trijumfa njegove istine među ljudima. Paradoksalno, kroz *imitatio Christi* Merso se nada da će uspeti da poništi smisao Hristove poruke.

Na kraju, izlazi da *Stranac* i nije tako daleko od Avgustinovih *Ispovesti*, bar kad su u pitanju čvorišne tačke žanra. I Merso se razvija od negativnog ka pozitivnom junaku: od etički indiferentnog ubice iz nehata pretvara se u propovednika nove vere u život, vere koja daje prednost imanenciji nad transcendencijom; od onog koji luta, ne postavljaajući mnogo pitanja o životu i svetu, Merso posle svog otkrovenja postaje, makar i u poslednjem času, propovednik koji zna. Razlika je u tome što Mersoovo konačno znanje ne osuđuje i ne okajava njegov prethodni život, nego ga potvrđuje zahtevom da se vrati isti takav kakav je bio. I kroz taj zahtev Merso iznova određuje značenje smrti: od ulaska u navodno pravi onostrani život, ona postaje negativna potvrda vrednosti ovostranog života. Daleko do toga da je besmislena, smrt je uslov smisaonosti: tek kad je suočen sa smrću Mersou se otkriva neprocenjiva vrednost života. A kao i kod Avgustina, ili kao kod Rusoa, i ovde je moralno značenje teksta sadržano u povezanosti otkrovenja, “konverzije”, i smrti. “Konverzija” se dešava u pogledu na smrt, kao rezultat potrebe da se za nju pripremimo, kao priprema našeg individualnog načina da umremo. Mersoova ispovest nije namenjena nikakvom nad-adresatu, jer takvog nema; ali, pošto mesto super-adresata u Mersoovom svetu zauzima čovek, dakle drugi ljudi, i on se, kao i Avgustin, a još više nego Ruso, ispoveda očekujući sledbenike.

Njegova ispovest treba da postane egzemplarna priča iz koje će drugi, koji još nisu imali susret sa vlastitim otkrovenjem, naučiti kako da gledaju u smrt.

Kako se roman *Derviš i smrt* otvara kad se čita kao ispovest, i da li je to uopšte moguće? Roman ima formu nađenog rukopisa, tačnije – nađene ispovesti, čime već i sam poziva na takvo čitanje. Da bi ono bilo produktivno, neophodno je u Nurudinovoj ispovesti pronaći osnovne crte tog žanra i videti šta se sa njima dogodilo. Ispovest bi, dakle, morala da sadrži obraćanje bogu sa opravdanjem vlastitog života, i obraćanje sledbenicima sa preporukom da takav životni put i sami slede; kod Kamija su ova dva obraćanja sažeta u jedno – budući da je u odsustvu božanstva čovek postao bog, obraćanje sledbenicima je istovremeno i obraćanje bogu. Ispovest bi, dalje, morala da sadrži jasno razlikovanje pozitivnog od negativnog oblika života, i ili pretvaranje negativnog u pozitivni, kao kod Avgustina, ili prepoznavanje prošlog života, ili jednog njegovog dela, kao pozitivnog, kao kod Rusoa i Kamija. Takođe, u ispovesti bi se morao naći trenutak otkrovenja, ili konverzije, objavljivanja pravog znanja onome ko se ispoveda. A, najvažnije, to otkrovenje bi moralo da bude upravljeno prema smrti.

Ahmed Nurudin počinje svečano, najavljujući zapis svoj o sebi, zabeležen razgovor sa samim sobom – solilokvij, prethodnik ispovednog žanra – da bi našao “neko rešenje”, da bi video sebe “kako postaje”, kako se menja i preobražava, čudeći se što nije oduvek bio to što je sada. Početak njegove ispovesti kao da leži posle trenutka konverzije – tačnije, de-konverzije – jer se tu Ahmed Nurudin pojavljuje kao ne-više-vernik. U jednom trenutku, on kao da ponovo nalazi mir sa verom od koje se udaljio i čudi se sebi kako je ikada mogao da posumnja, ali taj trenutak ne traje dugo i ne donosi nikakvu promenu: to je samo pokušaj neuspele konverzije, pa Nurudin završava svoju ispovest u istom stanju u kojem počinje da je piše.

Postoji i druga mogućnost razumevanja Ahmeda Nurudina. Konverzija i de-konverzija su radikalno različite: dok prva uvodi u jedno razumevanje sveta, svog mesta u njemu i u odnošenje prema smrti, ova druga samo izvodi iz toga, ne nudeći ništa za uzvrat. Na početku romana Ahmed Nurudin je bez uverenja, koje je izgubio, i tek treba da se učvrsti u novom razumevanju sebe, sveta i smrti. On je u potrazi za svojim otkrovenjem. Kroz čitavu njegovu ispovest pojavljuje se samo jedan, ali više puta ponovljen, nagoveštaj da bi Nurudin mogao da pronađe prolaz iz negativnog, koje je odbacio, kroz prazninu u kojoj se nalazi, do pozitivnog razumevanja sebe i sveta, prihvatanja smrti koje bi iz toga usledilo. Taj prolaz kao da mu nudi, ili na njega upućuje, njegov novi prijatelj Hasan. On izgleda kao neko ko zna tajnu za kojom traga Nurudin. Recimo da se ta tajna zove “hasanizam”.

Nurudin sâm, i vrlo elokventno, objašnjava šta ga to i privlači i odbija u hasanizmu. “Volio sam red, strog, derviški”, kaže Nurudin, “svaka stvar treba da ima svoje mjesto, kao i sve u svijetu, čovjek mora da stvara red, da se ne izbezumi” (109). Hasan se slaže da bi takav uređeni svet bio dobar, ali ne veruje da ovaj svet može da izdrži nametanje strogog reda: “Dobro bi bilo kad bismo mogli odrediti cilj i namjere i stvoriti pravila za sve životne prilike, da uspostavimo zamišljeni red. Lako je izmisliti opšte propise, gledajući iznad glava ljudi, u nebo i vječnost. A pokušaj da ih primijeniš na žive ljude, koje poznaješ i možda voliš, a da ih ne povrijediš. Teško ćeš uspeti” (110). Nurudin veruje da red, preglednost, sistem i aksiomatsko mišljenje moraju biti svojstveni biću, i da oni koji pristaju na nered, odsustvo sistema, nepreglednost i haotičnost života žive u jednom lažnom, nedovoljno shvaćenom svetu. Čovek koji svoje mišljenje i način života saobražava istini sveta, misli Nurudin, mora biti čovek reda, aksioma, doslednosti, čovek proračunat i pedantan, jednom rečju nešto kao činovnik, to što je Hasan bio u Istanbulu i što Nurudin postaje pred kraj života. Hasanisti, međutim, ne veruju u objektivnu strukturu, u večitu vrednost i zauvek utvrđena značenja. Oni misle da se strukture moraju uvek iznova stvarati, vrednosti afirmisati i interpretacije proizvoditi, da je bolje ostati u nekom nepotpunom sistemu sa otvorenim smisaonim horizontom, nego u zatvorenom, utvrđenom i dogmatičnom svetu. Za Nurudina je Hasanov šarm i privlačnost upravo u njegovoj sposobnosti da živi bez sigurnosti koju daje stabilni i determinisani horizont, a istovremeno ga to najviše i odbija kod Hasana: “Zastani na nečemu, za miloga Boga, odredi se, pronađi oslonac. U svemu si nesiguran” (278). Čovek mora da “užlijebi” životno kovitanje, misli Nurudin, “da ne bi izludio” (277).

Na ovom mestu bi bilo lako i jednostavno, možda suviše jednostavno, nastaviti u pravcu koji je ocrtalo Ničeovo tumačenje nihilizma – koje reči iz prethodnog pasusa eksplicitno prizivaju – pa ustvrditi da se Nurudinova teskoba sadrži u postepenom pristajanju na poziciju pasivnog nihilizma, a da je Hasan od samog početka vedri i aktivni nihilista. Ali iako bi Nurudinu, naročito s obzirom na zaključak o smislu života i smrti do kojeg na kraju svog života dolazi, ova kvalifikacija možda i odgovarala, Hasanu ova druga svaka-ko ne bi. On je nešto mnogo manje pretenciozno od aktivnog nihiliste: Hasan je čovek koji je od nedoslednosti i nestalnosti načinio svoj smisaoni horizont. Nedoslednost u ovom kontekstu treba shvatiti kao suprotnost Nurudinovom zahtevu za metafizičkim, aksiološkim i etičkim redom, onako kako ju je u eseju “Pohvala nedoslednosti” predstavio Lešek Kolakovski.⁵ Dosledan je,

⁵ Lešek Kolakovski: *Filozofski eseji*, Beograd, 1964. U nastavku broj u zagradi upućuje na stranicu u ovom izdanju.

po Kolakovskom, onaj “ko raspolaže izvesnim brojem opštih i neprotivrečnih postavki, pa uporno nastoji da u svemu što radi i u svim svojim pogledima na ono što treba raditi uvek ostane u najpotpunijoj podudarnosti sa tim opštim pretpostavkama” (125). Apsolutna doslednost je identična sa praktičnim fanatizmom (127), i dovodi do tragičnih sukoba. Svet vrednosti, podseća Kolakovski, nije logički dvovalentan svet; u njemu ima vrednosti koje se uzajamno isključuju, ali ne prestaju da budu vrednosti, tako da je izbor između njih nemoguć. Dok doslednost zahteva da se između jednakopravnih vrednosti načini nekakav izbor, nedosledni ljudi odbijaju da biraju između njih. “Nedodolnost je prosto naprosto prikrivena svest o protivrečnosti sveta”, kaže Kolakovski (128). U *Dervišu i smrti* i Selimović pokazuje kako su nedosledni ljudi, kakav je Hasan, izvor tolerancije koja je mnogo blagonaklonija prama životu i ljudima nego praktični fanatizam odanosti jednom principu: Hasan odbija da na prečac preseče ljubavni trougao između slugu u svojoj kući, i čeka priliku u kojoj će se rešenje samo od sebe pojaviti tako da niko ne bude baš preterano osujećen. To ne znači da su nedosledni ljudi slabići i mekušci: nedoslednost je nemoguća u elementarni situacijama, kaže Kolakovski, kakve su rat, ubijanje ljudi, tortura, tiranisanje onih koji ne mogu da se brane. Tu svaka nedoslednost prestaje, kao što i Hasan pokazuje svojom strasnom brigom za postradale u buni u Posavini. Ali i u tome se Hasan pokazuje kao čovek mnogo naklonjeniji životu i vrednostima, a naročito pojedinačnim živim ljudima, nego oni koji, kao Nurudin, hoće da svoje ponašanje i mišljenje dosledno skuće u takozvanim prvim principima. Hasan nigde nije baš sasvim kod kuće, ni u Istanbulu, ni u Bosni; pa kako mu dom nije nigde, on pristaje na to da uvek bude na putu, kao nekakav metafizički dželebdžija. To odbijanje da se čovek skući u jednom principu i u jednoj vrednosti, ta nedoslednost zbog koje ga Nurudin osuđuje, spasava Hasana jer mu omogućava da nikad i ni u čemu ne ide do kraja, da iz svakog sistema može da iskoči i pre nego što se ovaj pokaže kao nedovoljan i manjkav, ne čekajući, kao Nurudin, da se teorijski sistem spasenja sâm razotkrije kao aparat smrti. A u međuvremenu, privremena utočišta nalazi u ljubavi: za oca, za Dubrovčanku, za hadži-Sinudina, za nesrećnike iz Posavine, čak i za Ahmeda Nurudina. On svakako bolje od Nurudina zna kako se živi, svesniji je protivrečne prirode vrednosti između kojih stalno moramo da biramo, i ljude bolje razume od derviša, a ne izgleda kao neko ko noćima bdije boreći se sa svojim demonima i vagajući takozvane prve principe; on kao da svojim primerom pokazuje da je onaj neposredni, strasni aspekt života jedini pravi život koji imamo. Ali Hasan nije aktivni nihilista – takvu figuru treba potražiti, kad je o Selimovićevom delu reč, pre u Ahmetu Šabi, pesniku-umetniku iz *Tvrđave*.

Hasan, dakle, bolje od Nurudina zna kako se živi. A da li zna i kako se umire? Jer, i Hasan će jednom umreti: umiru i nežni i tvrdi, i hrabri i plahi, i derviši i dželebdžije. Kako umiru hasanisti? Selimović je Nurudinu ponudio da se pred smrt preobrazi u hasanistu i iskupi svoj derviški greh ljubavi za načela pre nego za ljude, tako što je u poslednjoj noći pred njega izveo njegovog sina. To je trenutak u kojem negativni junak ispovesti ima jedinstvenu priliku da se preobrazi u pozitivnog, kao Avgustin ili Merso, i da postane propovednik novog znanja – hasanizma, nedoslednosti koja odbija da se ustali u bilo čemu, da bilo šta osim ljubavi za život i za druge ljude proglasi prvim principom. Hasanisti, ljudi bez vere, nemaju boga da mu predaju svoj život, koji ionako nije njihov, pa nemaju ni nadu da će im pravi vlasnik njihovih života to odustajanje od nečega što je samo privremeno bilo njihovo nadoknaditi davanjem drugog, trajnog i večnog. Oni ljubav prema životu, prijanjanje uz njega, predaju onom koga vole: investiraju svoju ljubav prema životu u ljubav za živote voljenih. I tako vole život kao takav, makar ga živeo i neko drugi.⁶ Hasanisti vole one koji će ih nadživeti. Tako smrt, iako je samo ulazak u ništa, postaje manje besmislena, a i život počinje da izgleda smislenije ako je moguće ljudsku želju da se traje, makar na jednoj stopi prostora, kako Nurudin u jednom času pomišlja, videti ostvarenu u onome ko nas nadživljuje, koji ostaje iza nas da traje makar još neko vreme. To je moglo da bude Nurudinovo poslednje saznanje, njegova konverzija na kraju životnog puta, preobraćenje u hasanizam koje treba ispovediti da bi se preneo drugima.

To je ideja koju je u brojnim intervjuima sam Selimović zagovarao kao značenje romana *Derviš i smrt*, sve dok i čitaoci i tumači nisu počeli da je ponavljaju sa istim žarom. Ali junak ove ispovesti ovom idejom nije zaveden, pre izgleda kao da je eksplicitno odbacuje. Trebalo bi da verujemo da Nurudin priču o susretu sa svojim sinom zapisuje u svom poslednjem satu: već je u tekiji, stražari su napolju, mladić, posle završenog razgovora, spava u susednoj sobi, samo se čeka zora pa da Nurudin krene u smrt. Taj trenutak pred pogubljenje Kamijevom Mersou služi da oblikuje svoju filozofiju, koju je nesvesno živeo, i da je objavi i drugima. Teško je i zamisliti povlašćenije mesto za nju: kraj života, kraj ispovesti, kad će se reći ono najsušninskije ako ne tada? Ne izgleda verovatno da Nurudin zapisujući ovu epizodu samo prekraćuje vreme – za njega vremena uskoro neće biti i on to zna. S druge strane, ova dijaloška epizoda ne sadrži u sebi ništa što zahteva da je baš Nurudin zapiše. Osim rečenice kojom Nurudin konstatuje da nije sposoban za nežnost – što je već i samo po sebi očigledno iz njegovog ponašanja prema mladiću – nema u njoj prikazivanja stanja Nurudinove svesti, o kojem bi samo on sâm

⁶ Više o tome Paul Ricoeur: *Living Up to Death*, Chicago, 2009, str.42.

mogao da podnese izveštaj. Mogao je, dakle, tu epizodu da po mladićevom svedočenju dopiše i Hasan, ako ona već treba da se tu nađe, a da Nurudin svoje poslednje trenutke provede razmišljajući o besmislu svega, pa i pisanja ispovesti. Selimović je, međutim, hteo da Nurudin do poslednjeg trenutka piše, i da kao poslednji svoj zapis uključi epizodu koja mnogo snažnije od njegove poslednje rečenice svedoči o neutešnom saznanju s kojim on odlazi u smrt. Nema konverzije u hasanizam. Pred ništavilom smrti ni drugi, ma kako voljeni, nisu utočište. Investirati svoju ljubav prema životu u ljubav za živote drugih, i tako voleti život kao takav, voleti one koji će nas nadživeti i time učiniti smrt, ulazak u ništa, manje besmislenom – to je samo niz jezičkih figura i ništa drugo. Umire se, neopozivo i neutešno. Ahmed Nurudin je do kraja derviški dosledan, i neće otići u ništavilo dok i to poslednje, najvažnije saznanje ne objasni. Eto još jedne antinomije u romanu *Derviš i smrt*: autor nas uvereva da je poruka romana vrednost ljubavi i nežnosti, a njegov junak, koji roman ispoveda, dolazi do suprotnog zaključka – da pred licem smrti ni ljubav ni nežnost ne znače mnogo.⁷

Zašto se, dakle, sve do svog poslednjeg časa Nurudin ispoveda, i kome? On nema boga kojem bi mogao da preda svoj život u obliku teksta i da ga zamoli za milost i oproštaj. Ne obraća se ni ljudima sa zahtevom da ga slede. Iako svoj životni put jasno deli na nekoliko etapa – mladost, u kojoj je imao sposobnost za ljubav i nežnost, zrelo doba, bez ljubavi i nežnosti ali provedeno u posvećenosti veri i bogu, i poslednja godina života, u kojoj je izgubio veru a nije povratio sposobnost za ljubav i nežnost – Nurudin između njih ne uspostavlja nikakva hijerarhijski odnos koji bi nam omogućio da odredimo šta je tu “pozitivno” a šta “negativno”. Uz to, Nurudin sasvim eksplicitno otklanja mogućnost da se to vreme ljubavi i nežnosti shvati kao “pozitivno” vreme njegovog života, prema kojem bi sve drugo bilo samo udaljavanje od spasenja, time što ljubav i nežnost, ponuđenu u dvanaestom času, odbija u susretu sa svojim sinom. Isto tako, Nurudin odbacuje i ponuđenu mu konverziju u hasanizam: on bi radije da postane kadija i da ponovo pokuša sa redom, preglednošću, sistemom i aksiomatskim mišljenjem, sve zasnovano na veri koju je već jednom izgubio, i koju ni u tom ponovljenom pokušaju neće uspeti da zadrži. Nema, dakle, ni otkrovenja koje u ispovednom žanru omogućava prelazak iz negativnog u pozitivni oblik života. Od svega onoga što ispovest, tradicionalna ili moderna, treba da ima, Nurudinova zadržava samo ovo: bez boga, bez sledbenika, bez otkrovenja, bez preobražaja u pozitivno, Ahmed

⁷ O antinomijama u Selimovićevom romanu Robert Hodel, “Antinomien in Selimovićs Roman *Der Derwisch unde der Tod*”, R. Hansen-Kokoruš, A. Richter (ur.): *Mundus narratus*, 2004, str. 261-276.

Nurudin se i dalje ispoveda, i njegova ispovest je upravljena prema smrti. Ostaju, na kraju, samo te dve stvari u romanu *Derviš i smrt*: pripovedana ispovest i smrt.

Ali već i to je mnogo, jer nas dovodi do samog praga onoga što ovaj tako temeljno nihilistički roman, sa poslednjom rečenicom koja zvuči kao poziv na samoubistvo, kazuje o tome šta se dešava onima koji nisu sposobni za konverziju, koji znaju da na kraju svako mora da umre sam, i o tome kako takvi pripremaju svoj individualni način umiranja.

Nurudinov prijatelj Hasan takođe zna da postoji neka povezanost između pripovedanja i smrti, i to objašnjava u svojoj priči o višegradskoj spahinici koja je izgubila sina jedinca. Spahinica tuguje za svojim sinom, priziva vlastitu smrt i – čuti. Kad je Hasan obmane da je poznavao njenog sina i izvuče je iz ćutanja, ona počinje da pripoveda o sinu, i ne samo što prestaje da žali dok priča, “jer ga je videla savršenog i živog” u svojoj priči (276), nego i prestaje da priziva vlastitu smrt (276-277). Njeno postojanje, do tada upravljeno ka smrti, ispunjava se pripovednom fikcijom, rečima koje oživljavaju umrlog mladića, ali se ispunjava i životom koji neće da se prekine, nego hoće da traje. Život joj se vraća onda kad počne da pripoveda o svom mrtvom sinu. To pripovedanje je takođe upravljeno prema smrti, jer se rađa iz nužde da se sa smrću (drugog) nekako izađe na kraj, ali njegov rezultat je proizvodnja života u onoj koja pripoveda. To što ona tri godine docnije umire, ništa ne menja na stvari: spahinica umire slučajno, ili nužno, svejedno, kao što umiru svi, i nežni i tvrdi, i hrabri i plahi, i derviši i dželebdžije. Ali je te tri godine živela, zahvaljujući svojim vlastitim pričama, umesto da ležeći sa teškim kamenom na grudima priziva smrt. Tom pričom Hasan kaže da pripovedanje upravljeno prema smrti niti otklanja niti priziva smrt, nego proizvodi život.

I Nurudin počinje da se ispoveda onog časa kad na njegov život padne senka umiranja: kad mu ubiju brata i on izgubi veru u onog koji jedini izbavljuje od smrti. Ispovedanje je u početku vođeno njegovom potrebom da uspostavi red, preglednost i sistem koji nestaju iz njegovog života kad izgubi oslonac u veri: “da će se naći neko rešenje kad račun bude sveden”, i da će “u kukama slova ostati nešto od onoga što je bivalo u meni, pa se više neće gubiti u kovitlacima magle, kao da nije ni bilo, ili da ne znam šta je bilo” (11). Okačeni o kuke, ti pramičci životne magle biće spremni za inspekciju, a u njima će se pojaviti nekakav red i sistem, jer mora biti reda i sistema čak i u životu koji se ne upravlja prema redu koji je u svetu zaveo bog. Ali, njegovo ispovedanje se otrže toj nameri i počinje da živi vlastitim životom, ne prekida se – mada se usporava – ni onda kad se za novog kadiju preglednost, red i sistem nakratko obnove, jer je, jednom pokrenuto, zadobilo svoju novu

svrhu: “Još je suviše života u mome srcu (...) Možda i zato što ovo pišem: nisam klonuo, otklanjam smrt”, zapisuje na kraju Nurudin (388). Ne ležim sa teškim kamenom na grudima: živim. On ne kaže: ja pišem zato što u meni ima još života koji traži da se izlije u ispovest, nego – u meni još uvek ima života *zato što pišem* i dok god pišem. Kao i kod Hasanove spahinice: pripovedanje upravljeno prema smrti proizvodi život. Pred ništavilom smrti ni drugi, ma kako voljeni, nisu utočište – ali jeste pisanje, pripovedanje, ispovedanje, koje do zadnjeg časa, koji ionako dođe svima, puni srce životom.

OD STVARNIH DO IMAGINARNIH PROSTORA U ROMANU *DERVIŠ I SMRT* MEŠE SELIMOVIĆA

Marina Katnić-Bakaršić

1. *Derviš i smrt* kao polifonija prostora

Za roman *Derviš i smrt* može se reći da u potpunosti predstavlja *polifoniju prostora*, u smislu koji toj sintagmi daje Lotman (1976: 302). Naime, u Selimovićevom romanu prostor postaje izuzetno bitan na više planova, postajući svojevrsnim *junakom* toga djela (Duraković 2010) – od realnog prostora koji je umjetnički modeliran, preko metaforičkih i imaginarnih prostora određenih perspektivom samoga pripovjedača, Ahmeda Nurudina, pa do tekstnog prostora, koji se pokazuje izuzetno stilogenim i relevantnim za interpretaciju romana.

U ovome radu zanima me prostor u Selimovićevom romanu sa više aspekata: sa aspekta pragmatičke semiotike, dakle, semiotike koja promatra odnos čovjeka prema znakovima – konkretno, prema znakovima prostora, zatim sa aspekta kulturne i socijalne semiotike, ali i sa aspekta kognitivne poetike. Budući da je osnovna perspektiva romana perspektiva Ahmeda Nurudina, to znači da će interpretacija prostornih znakova zapravo biti usmjerena na način na koji ovaj lik percipira i sebe i svijet oko sebe, što je u funkciji interpretacije njega kao lika, ali i romana u cjelini. Osim toga, pokazat ću kako analiza kognitivnih metafora tijela kao zatvorenog prostora unutar ključne kognitivne metafore tijela kao posude (eng. *container*) i života kao putovanja može dopuniti semiotičku interpretaciju i osvijetliti kako Selimovićeve stilske postupke, tako i tragičnu sudbinu glavnog lika u *Dervišu i smrti*.

U tom smislu naročito me zanima na koji način binarne prostorne opozicije (neke od njih uspostavlja Halač 2001¹) funkcioniraju u Nurudinovoj

¹ Ova autorica (p)opisuje ključne prostorne i kulturalno-etičke opozicije koje nastaju metaforički na osnovu prostornih, i to na planu mikro-, mezo- i makroprostora. Dok se na planu

svijesti i šta se dešava na graničnim prostorima (prostor vrata, prozora), odnosno prilikom pokušaja prekoračenja granice. Na taj način u radu prevazilazim ograničenja strukturalne semiotike i ulazim u sferu poststrukturalizma. Govoreći o prostornim opozicijama, nužno je imati u vidu da “na nivou nadtekstovnog, čisto ideološkog modelovanja, jezik prostornih odnosa predstavlja jedno od osnovnih sredstava razumevanja stvarnosti”, te prostorni pojmovi tipa *otvoren-zatvoren*, *blizak-dalek*, *lijevi-desni* postaju model za druge, ne-prostorne kulturne modele (religijske, političke, etičke...) (Lotman 1976: 288). Konačno, želim pokazati kako se i prostor jezika, odnosno stila u romanu dijeli na potprostore, te kako se i tu neminovno uočava Nurudinova tragedija pokušaja izlaska iz uobičajenog prostora.

Moja je hipoteza da u prostorno binarno uređenom svijetu Ahmeda Nurudina, tj. svijetu što ga ovaj junak tako percipira i na planu realnog prostora, i na planu imaginarnog prostora, a posebno na planu suodnosa etičkih i prostornih koncepata, nastaje kaos kada se narušava i prelazi granica, kada se počinju miješati dva svijeta, dva prostorno-etička pola i kada sam junak osjeti potrebu za prelaskom iz jednog od svjetova u drugi. Nurudinova tragedija stoga je tragedija njegove nemogućnosti izlaska iz vlastitog prostora, bilo realnog bilo imaginarnog ili etičkog, odnosno nemogućnosti mirenja sa kompleksnošću svijeta.

2. Topos granice i dvojnost Nurudinove pozicije

Zapravo bi se moglo reći da je Nurudin osuđen da na kraju ostane između dva svijeta, dva prostora, i da stoga gotovo postaje *sinegdoška*, pa i *simbolička figura Bosne*, čija je oznaka da bude *prostor između*. Iako je naročito ovaj aspekt tumačenja romana danas posebno privlačan i aktuelan, mene u kontekstu ovoga rada još više zanima sudbina Ahmeda Nurudina kao pojedinca, njegov položaj *između*, položaj *na granici*, koji i sam prepoznaje u trenutku susreta sa Ishakom: “Nisam bio ni na jednoj strani, a moj položaj je izuzetno važan.” (DS, 47)

Premda se ova rečenica odnosi na Ishaka i njegove progonitelje kao dvije strane, u cijelom romanu osjeća se Nurudinova pozicija *između*, pozicija između tjelesnog i duhovnog, između profanog i sakralnog, između prostora kulture i prirode, između prostora tekije i prostora djetinje širine prirode, želje za izoliranošću i potreba za ulaskom u svijet drugih ljudi... Prepoznavanje

mikroprostora naglašava odnos tijela i vanjskog prostora, na planu mezoprostora razdvaja se npr. opozicija sakralni – profani prostor, prostor kulture – prostor prirode, zatvoreni, tamni – svijetli, otvoreni prostor itd. (Halač 2001).

graničnog Nurudinovog položaja ključno je za razumijevanje njegovog lika: "Granica koja dijeli derviša od svijeta i ljudi prolazi uskom stazom između života i smrti i on je doživljava kao sudbinsko određenje i neopoziv čin" (Kovač 1998: 413). Govoreći o tekstovnom prostoru, Lotman naglašava: "Granica svekoliki prostor teksta deli na dva potprostora koji se međusobno ne seku. Neprobojnost je njena osnovna odlika" (Lotman 1976: 300). Međutim, i realni prostor dešavanja romana i sam tekstovni prostor u *Dervišu i smrti* pokazuju dinamizam, kretanje između dva potprostora, njihovo miješanje kao onaj zamajac zbog kojeg nastaje drama glavnog junaka. I dok je za poststrukturaliste granica rubno mjesto, mjesto priraštaja značenja, za Selimovićevog junaka ona je nepremostiva prepreka. Naredna rečenica može biti metafora takvoga Nurudinovog stanja: "...sve se u meni otima prema onome što je bilo ili što će biti, ali *ne uspijevam da pređem granice* ove noći" (DS, 149).²

Njegovu dramu stoga izaziva pokušaj prelaska granice, pokušaj prelaska na drugu stranu, te iznad svega – upitanost o tome da li je granica apsolutna ili relativna i upitanost o mogućnosti opstanka nepromjenjivih i odijeljenih prostora, te svih kulturom nametnutih opozicija kao zauvijek datih i jedino ispravnih.

Njegova je drama u tome što u trenutku razočarenja i suočenja sa nesavršenošću svake podjele više ne može odabrati jedan svijet, jedan prostor: stari, sigurni prostor više mu nije dovoljan i osjeća da mu ne pripada bez ostatka kao nekad; novi ga plaši, ali i privlači. U toj napetosti suprotnih težnji on ostaje na granici, na raskrsnici, razapet metaforički poput Ishaka koji stoji na dovratku tekijske kapije.

Zapravo, svjedoci smo svojevrsnog *očuđenja* u romanu jer Nurudin odjednom posmatra svoj svijet očima stranca, dakle iz *vanjske* tačke gledišta, a pri tome nužno uvijek ustaje i *unutra*, kao dio toga svijeta. Upravo dvojnost pozicije, također prostorno metaforički realizirane, jeste ono što njegovu sudbinu čini tragičnom. Naime, najteže je prepoznati sebe kao stranca, otkriti poziciju "stranca u sebi" budući da dvojnost pozicije tada onemogućava jasnu podjelu prema ustaljenoj shemi *ja – drugi*, te ruši prostorne i etičke granice. U takvim se slučajevima "figura stranca ne pojavljuje tek na granici svog kulturalnog prostora, već se otkriva unutar vlastitog tijela" i funkcioniра u izmiješanosti bliskoga, vlastitoga i tuđega, stranoga (Moranjak-Bamburać 2000: 138).

Prostorni znakovi tek u kontekstu dobijaju svoj puni smisao: Lotman govori o Gogoljevom romanu *Taras Buljba*, gdje je zatvoreni prostor doživljen kao prijetnja jer glavni junak pripada otvorenom prostoru. (Lotman:

² Kurziv u svim primjerima iz romana jeste moj.

1976: 301). U *Dervišu i smrti* najbliži prostor za Ahmeda Nurudina, prostor što ga on doživljava kao *svoj* naspram *tuđe* spoljašnjosti, jeste *tekija*, dakle, zatvoreni prostor. Naime, čak i kada opisuje prirodu u tekiji (ona je “s baščom i ružičnjakom, s odrinom nad verandom” – str. 12), ta je priroda kultivirana, te postaje dijelom njene zatvorenosti, izoliranosti, sigurnosti. Prisjećajući se djetinjstva i otvorenog, slobodnog prostora, derviš je nostalgičan, ali zato što taj prostor vezuje za nekadašnjeg sebe, nepovratno izgubljenog. Stoga je indikativno kako na samom početku romana Nurudin jasno govori da mu priroda može donijeti spokoj samo ako je tiha i bez ljudi, te je i sama izolirana poput tekije: “Najradije bih krenuo izvan kasabe, u ovaj tihi predvečernji čas, da me noć zateče sama, ali me posao vodio *na drugu stranu*, među ljude” (DS, 15)

Gotovo da se ova rečenica može označiti početkom zapleta u romanu, odnosno početkom konflikta u samom pripovjedaču. Taj konflikt nastaje onog trenutka kada Nurudin biva bez svoje volje iz sigurnosti tekije iz-/u-vučen u vanjski svijet, haotičan, profan, nesiguran, kada i metaforički prelazi *na drugu stranu*. Međutim, i vanjski svijet nasilno prodire u Nurudinov prostor sigurnosti u nekoliko sukcesivnih događaja – kada progonitelji sustižu Ishaka, kada on nalazi utočište u tekijskoj bašči i naročito onda kada je stražari pretražuju (DS, 64). Ishak, a za njim progonitelji, donose opasnosti vanjskoga, tuđega, profanoga, u sigurnost tekije: u tom dinamizmu ni ona ne ostaje ista, te stoga ne može povratiti onaj značaj što ga je za Nurudina imala godinama prije.

3. Vrata i prozori kao prostorni znakovi

Pogledajmo sada dva prostorna znaka koja su posebno značajna u strukturi romana – vrata i prozor. Budući da se u socijalnoj semiotici semantika znakova određuje prema kontekstu, pokazat ću kako se mijenja i značenje vrata i prozora tokom Nurudinovog pripovijedanja. Tako je tekija na početku romana simbol sigurnosti, a istovremeno i otvorenosti: “Gusti mušepci i debeli zid oko bašče činili su našu samotnost tvrdom i sigurnijom, ali je kapija uvijek otvorena, da uđe svako kome je potrebna utjeha i očišćenje od grijeha” (DS, 12).

Za razliku od zidova, “koji su nepatvorena granica, vrata privlače i izazivaju, stvaraju strah ili radost jer su ona vrsta granične rampe, mjesta (ne)propusnosti”; ona “podsjećaju na *granične prijelaze*, na mjesta gdje je moguća opozicija između Nas i Njih, tj. Drugoga, ali i njena privremena neutralizacija. Vrata su (...) mjesta susreta sa Drugim i bijega od Drugoga.” (Katnić-Bakaršić 2006). Ovo nam omogućava da i sudbonosni susret između Ishaka i Ahmeda Nurudina interpretiramo kao svojevrsnu kapiju, kao granič-

nu rampu u životu glavnog junaka Selimovićevog romana. Progonjeni Ishak stoji u vratima, što je prostorni znak koji može biti ključan za razumijevanje romana: “Kapija se otvorila i neko je ušao. Stao je na kamenu ploču dovratka i naslonio se leđima na široka vrata, kao da je klonuo, ili ih drži da se ne otvore.” (DS, 46)

Kao što Ishak u ovoj sceni romana stoji *u vratima*, u prostoru *između*, tako će i Nurudin ostati trajno u poziciji između dva svijeta, ni spolja ni unutra, privučen, gotovo fasciniran svijetom što ga donosi Ishak i ujedno uplašen od njega.

Još je na jednoj granici stajao Ahmed Nurudin: na kapiji tvrđave, na granici što dijeli svijet slobodnih od svijeta zatočenih: “Na potiljku sam osjećao kako me kapija bode prorezom kamenih očiju, prožeci će me, željna. Bio sam *na međi smrti, na vratima sudbine*, ne saznajući ništa.” (DS, 189)

Značenje te kapije, njemu i drugima nametnute, dakle, tuđe, derviš i sam eksplicitno analizira, dok značenje vlastitih granica, u vlastitom etičkom prostoru, ostavlja po pravilu neiskazanim.

Na drugom mjestu romana ponovo isti prostorni znak ima drugu semantiku: “Sve me vuklo u tekiju, da *zaključam teška vrata* i ostanem sam.” (DS, 145)

Indikativna je Nurudinova potreba da zaključa vrata, da se odijeli od drugih, da ostane sam u “*svom*” prostoru. Velik je preokret od početka romana, kada derviš ponosno opisuje uvijek otključana tekijiska vrata. Naime, zaključana vrata “mogu tako označavati utočište, zaštitu privatnosti za one unutra; mogu predstavljati znak granice, otuđenosti za one koji su spolja a smatraju da bi trebali slobodno ulaziti ili čak smatraju da su tako nasilno ostavljeni spolja” (Katnić-Bakaršić 2006). Kada se ovome doda da su u bosanskoj tradicionalnoj kulturi, čiji je Ahmed Nurudin dio, otključana vrata metafora otvorenosti prema svakom gostu, slučajnom namjerniku, onda se još intenzivnije doživljava ova potreba za neometanjem, za zatvaranjem u svoj, prividno sigurni svijet. Pa ipak, ni tekija ne pruža sigurnost kao nekad: “Ali kad sam *zatvorio tešku hrastovu kapiju i navukao mandal*, kad sam se našao u sigurnosti tekijiske bašče, suprotno svakom očekivanju, suprotno logici, jer me ovdje sve moje štitilo, obuzelo me mučno nespokoјstvo (...)” (DS, 153)

Povratka na staro više nema, tekija nije isti prostor nepomućenog mira i sigurnosti: dapače, Nurudin je ponovo u dvojnoj poziciji onoga ko je tu i “svoj”, unutra, a istovremeno i očučenoј poziciji “stranca u sebi”, te ni *zatvaranje teških hrastovih vrata ni navlačenje mandala* više ne donosi olakšanje.

Selimovićev junak svjestan je vlastite izoliranosti i činjenice da se nalazi sam pred zatvorenim/zaključanim vratima drugih ljudi (“*nijedna vrata*

se ne bi otvorila kad bih kriknuo makar i pred smrt” – DS 148-149), ali, da ostanemo u prostoru metafore, niti umije (a ponekad, vidjeli smo, i ne želi) otključati svoja vrata za druge, niti umije zamoliti njih da mu otvore svoja vrata.

Prozor je za razliku od vrata statičan znak, koji određuje položaj posmatrača i, sa druge strane, položaj onoga ili onih koje posmatrač gleda. Uokviren prozor podsjeća na sliku, i to sliku koja funkcionira dvosmjerno. U naredna dva primjera Nurudin stoji na prozoru, a značenja su bitno različita. U prvom slučaju on posmatra kasabu prve noći kada je postao kadija: “Stajao sam na prozoru, prve noći, i posmatrao kasabu, onako kako sam zamišljao silahdara, i slušajući uzburani šum krvi, gledao svoju ogromnu sjenku nad dolinom. Odozdo su ljudi, sitni, okretali oči prema meni.” (DS, 378)

Na prozoru, opet izdvojen od ljudi, od kasabe, Nurudin vidi sitne ljude u daljini: on je u dominantnoj poziciji, njegova sjenka svojom veličinom natkriljuje kasabu (kao da derviš ne prestaje posmatrati svijet u binarnim opozicijama – *velika sjena – sitni ljudi*), ali i dalje se osjeća njegova nesigurnost: ti sitni ljudi posmatraju njega, izdvojenog, izoliranog i gotovo se osjeti da posmatrač postaje posmatrani, da te poglede doživljava kao ubode sitnih igala što mu ponovo uskraćuju spokoj i osamu. Međutim, ovu scenu možemo posmatrati i drugačije – kao metaforu cijeloga romana, gdje derviš uvijek sebe osjeća izdvojenim (da li i većim?) od drugih ljudi. Zanimljivo je pri tome da je u ovoj slici derviš *gore*, znači iznad ljudi, čak ne ni u istoj ravni s njima, dok su ljudi, kasablije, *dolje*, u subordiniranoj poziciji. Istina, ta se slika može tumačiti i kao autoironijski Nurudinov opis pozicije vlasti, koja je i njega na kratko osvojila, omađijala, ali i kao pozicioniranje u kontekstu etičkoga i duhovnoga, gdje je *gore* uvijek vezano za sferu sakralnoga i duhovnoga (Nurudin), dok *dolje* uvijek implicira profano, prizemno (ljudi iz kasabe). Uzimajući u obzir sva moguća iščitavanja, i u ovoj slici naslućujemo mogući rasplet, koji se vidi kada u posljednjoj noći života Nurudin gleda kroz prozor iz bitno promijenjene perspektive: “Ustao sam i prišao otvorenom prozoru. Tišina, tama. Potpuna, konačna. Nigdje ničega, nigdje nikoga.” (DS, 425)

Prozor tako postaje i svojevrsnim ogledalom u kojem Nurudin vidi puštoš koja i njega obuzima, vidi *prazan prostor* kojega se plašio cijeloga života (“Prostranstvo je naša tamnica” – DS, 101), a najvažnije, vidi da nema kontakta sa drugim ljudima. Ako se ovome doda tvrdnja kako čovjek kao socijalno biće ima stalnu potrebu “da fiksira svoje socijalne koordinate”, da se “autolokalizuje u određenoj ljudskoj zajednici”, te da je gubitak toga ili izvjesna izopćenost “oblik najteže kazne u mnogim kulturama” (Piper 1997: 20), onda je jasno koliko je strašna Nurudinova izolacija, tim prije što je ona donekle i *samoizolacija* u stanju *negdje između*.

Pogledajmo sada kako se pomoću teorije kognitivnih metafora prostorni odnosi mogu sagledati na još jedan način, što može upotpuniti interpretacije prostornih relacija u romanu *Derviš i smrt*.

4. Prostorne metafore tijela i života

U prethodnom dijelu teksta već je pokazano da su prostorni znakovi često metaforički, tj. mnogi odnosi koji nisu prostorni modeliraju se u raznim kulturama metaforički po uzoru na prostor. Semantička kategorija prostora jedna je od najrazvijenijih u mnogim jezicima svijeta (Piper 1997:12), pa su upravo zato prostorni odnosi i kategorija prostora kao svojevrsni *izvorni domen* (eng. *source domain*) pogodni za kreiranje kognitivnih metafora u drugim sferama kao ciljnim domenima (*target domain*).³ Činjenica da je kognitivna teorija metafora krenula od tijela kao izvornog domena od kojeg se kreće ka metaforičkoj konceptualizaciji apstraktnih pojmova, emocija i odnosa pokazuje put ka produbljivanju prostornih metafora u *Dervišu i smrti*.

Jedna od bazičnih metafora u kognitivnoj lingvistici, odnosno poetici jeste metafora tijela kao *posude*, tj. *spremišta* (eng. *container*), a u romanu se nameće kao izuzetno relevantna upravo u kontekstu prostornih odrednica.⁴ Pogledajmo nekoliko derviševih metaforičkih iskaza koji to potvrđuju: “(...) tekija i njena slava, njena svjetlost, *to sam bio ja, njen temelj i njen krov*.” (DS, 12) “Vjetar je hujao kroza me, *bio sam pusta špilja*.” (374) “Iskopavši taj zaključak, zatvorio sam se, *postao opsadena tvrđava* o koju su strijele uzalud udarale.” (DS, 132)

Na početku romana derviš uspostavlja znak jednakosti između sebe i tekije, dajući joj kvalifikaciju “bedem vjere”. Dakle, *tekija* = *derviš* = *bedem vjere*. U toj prvoj metafori derviš je ispunjen vjerom kao i tekija, on je taj koji štiti kasabu od svih zala, on je siguran baš kao da je bedem (prisjetimo se da su zidovi, tim prije bedemi, znakovi nepropusnosti, zabrane prolaska!). Međutim, onog časa kada taj bedem metaforički napukne, kada u tekiju prodire svijet, život, kada u njegovu duhovnost ulazi profano, pa i tjelesno, sa svim

³ U pionirskom radu o kognitivnim metaforama Lakoff i Johnson uvode ove termine da bi pokazali kako “živimo pomoću metafora” (Lakoff, Johnson 1980, Lakoff 1987). Ovi autori uvode i pojam *orientational metaphors* (orijentacijske metafore), u kojima se metaforizacija dešava na bazi prostornih opozicija.

⁴ Izbor domena-izvora, pa prema tome i ciljnoga domena u koji se projiciraju njegova svojstva, u biti je interpretativan, pa samim tim i subjektivan, a tokom vremena možemo mijenjati taj izbor i naći druge metafore, iz drugog izvornog domena (Freeman 1996: 293). U kontekstu teme ovoga rada dvije metafore koje uvodim čine mi se veoma prihvatljivima.

svojim složenostima i proturječnostima, kada i samog njega nagrizi sumnja, posuda (tijelo) dobija naprsline i prijeti joj propast.

Iz posude nestaje sadržina (duhovnost, vjera, jasne podjele na dobro i zlo), ona više ne može ostati zatvorena, i zato dvije druge metafore govore o pustoši, praznini – Nurudin postaje *opsađena tvrđava*, želeći zaustaviti prodor svega vanjskoga, svega što uznemirava i ruši ustaljeni poredak, ili čak *pusta špilja*, sve do posljednje noći, kada u njemu nema više nikakve emocije (“uzalud /sam/ tražio nježnost u sebi” – DS, 425, prema mladiću, sinu). Posuda se ispraznila, tijelo i duh zaista nemaju sadržinu koja bi ih zaustavila na ovoj strani, te je i smrt jedino logično rješenje, mada u suprotnosti sa svim što derviš jeste bio.

Međutim, čak i ranije, u trenucima kada derviš želi da postane dio prirode, kada to liči na buđenje sokova, emocija u njemu, on zapravo želi život-apstrakciju: “...i opet sam želio, kao i sinoć, da uklopim obje ruke u granje, da me protoči bezbojna krv bilja i da bez bola cvjetam i venem.” (DS, 113)

Njegovo tijelo već je tu pusta špilja jer jedino o čemu sanja jeste život bez bola, što i nije ljudski život, i bezbojnu krv bilja umjesto stvarne, ljudske (uzavrele?) krvi. Već ranije navođen citat kako Nurudin ne uspijeva preći “granicu noći” može se posmatrati i na širem planu, u skladu sa ovom kognitivnom metaforom: on ne umije preći neke granice ni unutar svoga bića, niti pak izaći iz zatvorenog prostora vlastitoga tijela i duha i istinski preći *na drugu stranu*, stranu drugih ljudi, na otvoreni prostor koji ga plaši. Uvijek postoji granica između njega i drugih, te Nurudin i sam ponekad osjeća nelagodu ili stid zbog te granice, kao u trenutku kada se on sklanja pred sejmenima, a oni prolaze pored njega uz pozdrav, ponovo naglašavajući njegovu distanciranost od kasablja: “*Bio sam na samoj granici* da budem što i oni, a sejmeni su me izdvojili.” (DS, 138) ili kada osvijesti. Odbljesci postoje u odnosu prema Hasanu, ali i tada se povremeno “posuda” zatvori i postaje tvrđavom (str. 132) ili se osjeti otpor prema ulasku Drugoga u prostor vlastite samoće: “Mogao sam da mu kažem: ne tiče te se, ostavi me u miru, *ne ulazi u moje skrivene prostore*, muka mi je od ljudi koji daju savjete.” (DS, 103) Zapravo, Hasan povremeno predstavlja jedini most (“paučinast”, dakle sasvim krhak) koji bi mogao prevesti derviša preko granice vlastite zatvorenosti i izoliranosti. Čak i ako se kraj romana može smatrati Nurudinovom žrtvom u ime toga prijateljstva, prije se može reći da *Nurudin-tvrđava* više ne može odolijevati napadima izvana, da mu se naleti izvanjskih utjecaja (politike, kasabe, profanoga...) čine nesavladivima i stoga on želi napustiti tamnicu-tijelo.

Za njega su i pogledi drugih ljudi povreda njegovog vlastitog zatvorenog, odvojenog prostora, te ih uvijek doživljava kao agresiju prema sebi:

“Na ulazu u čaršiju stajalo je desetak ljudi, čekaju, kao da se vraćam s drugog svijeta. Gledaju me, nepomični, *oči im mirne, ali ne silaze s mene, opteretile su me, mnogo ih je na mome čelu, tu je njihovo rojište, počecu da posrćem.*” (DS, 189) Ponovo smo u svijetu metafore: “posuda” (Ahmed Nurudin) se preopteretila pod teretom pogleda, ti se pogledi *roje* na njoj i doživljeni su kao nešto tuđe, nešto što želi nasilno natovariti breme na derviša, na njegov vlastiti, zatvoreni prostor.

Druga važna kognitivna metafora u romanu, česta u literarnim i drugim tekstovima, jeste metafora “Život je putovanje”. Tu metaforu karakteriziraju lekseme *staze, putevi, mapa...* U *Dervišu i smrti* ona je specifično realizirana, mnogo manje eksplicitno od prethodne, ali to ne umanjuje njen značaj u strukturi djela. Evo njene potpune eksplikacije: “Svi idemo od jedne obale do druge, po tankom konopu svoje životne staze, i svakome se zna kraj, razlike nema.” (DS, 182)

Analizirajući stihove Husein-efendije Mostarca, Nurudin ponavlja da mu se sviđa slika čovjeka “usamljenog ali hrabrog na teškoj životnoj stazi” (DS, 183). Ako se *staza* zapravo odnosi na *vezu* (Freeman 1996: 293), onda bi se tumačenje metafore moglo proširiti tako da se ponovo odnosi na krhkost veze što spaja derviša i život, derviša i druge ljude uopće. U ovom kontekstu ponovo se mogu promotriti i znakovi *granice* i *raskrsnice*. Naime, ako je život putovanje, onda Ahmed Nurudin osjeća strah od toga putovanja, od novih staza (= veza sa drugima i sa svijetom), pa gotovo da i ne živi u pravom smislu riječi jer je njegov ideal ostati na sigurnom, ne kretati se, ne mijenjati. Indikativna je u tom smislu rečenica: “Kad čovjeka samo ne bi držalo osvojeno mjesto” (DS, 80), koja pokazuje i njegovu svijest o vlastitom zastajanju na istoj tački – zbog straha od prostora, putovanja, promjena, *veza*. Na jednom mjestu on to i eksplicira: “A *možda bih izbjegao put kojim je docnije krenuo moj život*, da sam prihvatio njegovo veće i gorče iskustvo, *da se nisam zatvorio* u svoju muku.” (DS, 108). Dakle, da nije postao zatvoren (evo ponovo metafore tijela kao zatvorene tvrđave!), vjerovatno bi krenuo drugim stazama i rukavcima.

Upravo ovdje i jeste ključna razlika između njega i Hasana, između dva životna principa – dervišev je princip *vita contemplativa*, Hasanov – *vita activa* (Halač 2001: 105). Hasanov lik je i poslužio Selimoviću kao kontrapunkt koji tim jače osvjetljava Nurudinov lik. Tako Hasan stalno putuje, traga za novim stazama, vodi karavane na zapad i na istok: “I to neprestano kruženje, *sa jednom tačkom na zemlji koja određuje smisao tom kretanju, koja ga čini odlaženjem i vraćanjem a ne lutanjem*, značilo je za njega stvarnu ili zamišljenu slobodu (...)” (DS, 316)

Pa čak i ako je Hasanovo kruženje nešto različito od uobičajene linearne predstave o životnom putu, ono predstavlja aktivni životni izbor, u kojem se čak tačka oslonca može doživjeti kao tačka što sprečava kaos i unosi i red.

Dervišev život ipak nije tek tapkanje u mjestu: cijeli roman predstavlja njegov pokušaj kretanja, otkrivanja novih staza. U jednom trenutku uzleta tako on zapisuje: “obuzela me neodoljiva potreba da se krećem”: “Teško je dok se ne odlučiš, tada sve *prepreke izgledaju neprelazne, sve teškoće nesavladive*. Ali kad se *otkineš od sebe neodlučnog*, kad pobijediš svoju malodušnost, *otvore se pred tobom neslućeni putevi*, i svijet više nije skučen ni pun prijetnji.” (DS, 178)

Metafora otvorenih puteva jasna je podmetafora u okviru ove ključne metafore *Život je putovanje*; slično je i sa leksemama prepreke, teškoće, koje su iz sfere putovanja prenesene u sferu života. Tragedija Nurudinova jeste upravo u tome što ne uspijeva realizirati svoju želju, što zapravo njegova čitava pobuna dovede do toga da na životnom putu izgubi svoje sigurno mjesto a ne osvoji do kraja niti jedan novi put (čak ni prijateljstvo sa Hasanom nije u potpunosti taj otvoreni put), ne uspijeva se “otkinuti od sebe”, i ostane na raskrsnici, u međuprostoru, te kao trajna slika u čitateljskoj svijesti ostaje “razapet na bijeloj površini džamijskog zida” (DS, 370), pred progoniteljima izvana, ali i iz vlastite unutrašnjosti.

5. Sakralno i profano u tekstualnom prostoru romana

Semiotičari zastupaju tezu da “prostorna struktura teksta postaje model prostorne strukture vasiljene, a unutarnja sintagmatika elemenata u tekstu jeste jezik prostornoga modelovanja” (Lotman 1976: 288). Međutim, o prostoru u *Dervišu i smrti* može se govoriti na još jedan način, koji je direktno vezan sa njegovim jezičnostilskim obilježjima. Riječ je o samom tekstualnom prostoru romana, u kojem se izdvajaju dvije velike cjeline, često međusobno povezane i isprepletene na neočekivan način. Te dvije cjeline zapravo čine prostor sakralnog ili stiliziranog sakralnog stila i prostor uvjetno nazvanog profanog/svjetovnog stila. Zanimljivo je Nurudinovo kretanje između ta dva prostora, koje također metaforički prikazuje njegovu dramu kao dramu prostora, kao (ne)mogućnost kretanja iz svoga u tuđi prostor čak i na planu jezika i stila.

Prije svega, osnovni zaključak jeste da u romanu dominira *sakralni tekstni prostor*: on često prodire i u prostor profanoga, što se može objasniti činjenicom da je Ahmed Nurudin derviš, da je sam uronjen prije svega u prostor sakralnoga, te se od njega ne može odvojiti ni onda kada bi to možda i želio. Kao što traži utjehu u zatvorenom (sigurnom, svom) prostoru tekije, tako

je uronjen i u sakralni ili sakralizirani jezik. Čini se da se ponovo potvrđuje Lotmanova teza: “Uronjeni smo u prostor jezika” (Lotman 1998: 137). Čak i onda kada piše svoju priču, Nurudin je piše uzvišenim, ritmiziranim stilom. Vjerujem da je stoga riješena zagonetka stila romana, retoričnog, obilježenog patosom – derviš kao pripovjedač ostaje u vlastitom prostoru njemu jedino bliskog, njegovog, svog jezika čak i onda kada ga svjesno narušava. Male su razlike između emotivnog govora u džamiji nakon bratove smrti, koji već po svojoj namjeni jeste retoričan, pun retoričkih obraćanja, paralelizama, inverzije, ritmiziranosti..., i razgovora sa Ishakom, razgovora u tamnici, tona cjelokupnog pripovijedanja u romanu: uvijek se sakralni stil nameće profanom i prodire u njegov prostor.

Citati iz Kur’ana zanimljivi su već i po tome što obilježavaju dijelove tekstnog prostora kao njegovi graničnici-epigrafi kao svojevrsni znakovi za početak svakog poglavlja, a moto cijeloga romana kao graničnik početka i kraja derviševe priče.

Moto je značajan i zato što on nije doslovni citat niti jedne kur’anske sure, već je Selimović “odabrao iz cijeloga kur’anskog teksta više ajeta, ili dijelova ajeta, te ih je stavio na početak romana dezintegralno i diskontinuirano u odnosu prema onome kako ih zatičemo u izvornome tekstu” (Duraković 2010: 10). Činjenica da je takav moto zapravo u sferi *iluminativne citatnosti*, tj. kreativne citatnosti, koja po volji kombinira ajete, što je potpuno začudno kada je riječ o motu, tj. epigrafu, s jedne strane svakako se može objasniti kao da je Selimoviću Kur’an poslužio kao *umjetnički tekst*, kako bi izrazio svoj *poetički stav* i anticipirao smisao romana, a ne kao sakralni (budući da se sakralni ne smije mijenjati) (o tome više u: Duraković 2010). Sa druge strane, ako moto tumačimo iz pozicije samog junaka romana, pripovjedača, onda i to svjedoči o njegovoj drami između različitih prostora: tekstnog prostora sakralnog i tekstnog prostora umjetničkog, literarnog, a onda svakako i profanog tekstnog prostora uopće. Takva interpretacija pokazuje da Nurudin s jedne strane jeste duboko uronjen u tekstni prostor sakralnoga, ali osjeća i potrebu ka drugačijem tekstnom prostoru i čini ono što kao derviš zna da ne bi smio – kreativno mijenja kur’anski tekst kombiniranjem ajeta iz raznih sura i njihovim jukstaponiranjem, te prekidom ključnog ajeta na mjestu koje bi promijenilo smisao, čime tekst i prestaje biti sakralan i postaje novom, umjetničkom tvorevinom.

Naročito intrigantnom u kontekstu derviševe pobune, sumnje, čini mi se stoga upotreba Bismille na početku romana: budući da ona sakralizira svaki prostor, i tekstovni i vantekstovni, “realni” prostor, budući da se nalazi po pravilu na ulazu u sakralni prostor, a vjernici je izgovaraju ulazeći u te pro-

store ili započinjući neku aktivnost, i na “ulazu” u tekstove, obilježavajući ih sakralno, i to kao islamske, ona *sakralizira* i prostor Nurudinove ispovijesti (Duraković 2010).

Dakle, Nurudinov konflikt, njegov položaj između dvije suprotstavljene težnje, vidi se tako već u samom motu: s jedne strane tu je Bismilla, kao njegov derviški *credo* i izraz vjere bez koga on kao da ne bi ni umio početi pisati, a sa druge strane izmijenjeni citati iz kur’anskih raznih sura, sa izmijenjenom idejom posljednjeg ajeta kao izraz sumnje, pobune i prelaska u sferu profanoga, ne-sakralnoga. Sklona sam stoga posmatrati moto kao stilski i semiotički *markirani prostor* u tekstu romana, kao *svojevrsni lirski sažetak* cjelokupne drame koja će se odvijati u samome romanu⁵.

Pa ipak, mada vanjski, tuđi tekstni prostor profanog privlači Nurudina na sličan način kao i sve ostalo iz života oko njega, on ipak ostaje zarobljen u svom, bliskom, sakralnom tekstnom prostoru čak i kada se pobunjuje protiv njega kao u ovom načinu citiranja kur’anskih ajeta, ali ga i time i Bismillom potvrđuje kao sebi jedini svojstveni tekstni prostor.

6. Prostorne opozicije i metafore kao stilaska dominanta romana

Na kraju želim izvesti dva izuzetno bitna zaključka – prvi je o liku Ahmeda Nurudina, a drugi se odnosi na semantičko-stilsku dominantu romana. Naime, upravo putem čitanja znakova prostora i njihovih suodnosa pokazuje se da je drama Ahmeda Nurudina započeta, da je njegova sudbina zapečaćena nemogućnošću prelaska iz jednog prostora u kojem je formiran (prostora duha, sakralnog, samoće, zatvorenosti) u drugi prostor (prostor tijela, ljudske zajednice, otvorenosti), odnosno nemogućnošću da pomiri oba prostora u sebi uz realno prihvatanje kompleksnosti života. Njegovi prostorni, a otuda i etički koncepti što su metaforički proizašli iz njih, uvijek su binarni i strogo podijeljeni, tako da pokušaj sagledanja svijeta koji je mnogo složenije ustrojen od toga unosi potpuni haos u njegovo biće. U konačnici on ostaje između dva svijeta, dva prostora, dva pola, te kao trajna slika u čitateljskoj svijesti i metafora njegove drame ostaje Nurudinova slika dok stoji “razapet na bijeloj površini džamijskog zida” (DS, 370), pred progoniteljima izvana, ali i iz vlastite unutrašnjosti.

Drugi zaključak tiče se traganja za stilskom dominantom romana: upravo prostorni odnosi i binarne opozicije u tekstnom prostoru romana, te nji-

⁵ O tome također v. u: Duraković 2010.

hovi konceptualni metaforički ekvivalenti svojom zastupljenošću u romanu i razgranatošću u različitim segmentima, od realnih do imaginarnih, od tematskih do idejnih, do te mjere su stilski markirani da postaju stilaska dominanta romana i svojevrsni ključ za njegovu interpretaciju.

Izvor

DS - Selimović, Meša (2004) *Derviš i smrt*. Sarajevo: Civitas. Biblioteka DANI.

Literatura

- Duraković, Esad (2010) Poetičke i stilske funkcije mota/epigrafa u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića. Sarajevo, Pregled (u štampi).
- Freeman, Donald C. (1996) 'According to my Bond': *King Lear* and re-cognition. U: Weber, J. J. (ed.) *The Stylistics Reader. From Roman Jakobson to the Present*. London, New York, Sydney, Auckland: Arnold. Str. 280-298.
- Halač, Nermina (2001) Zur Semiotik des Raumes in Meša Selimović' *Derviš i smrt* und *Tvrđava*. U: Moranjak-Bamburač, N. (ed.) *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller Synkretismus*. Wiener Slawistischer Almanach Literarische Reihe, Sonderband 52, Wien – Munchen. Str. 89-114.
- Katnić-Bakaršić Marina (2006) Značenja vrata: Prilog semiotici svakodnevice. *Dijalog*, Sarajevo, vol. 1-2. Str. 88-102.
- Kovač, Nikola (1998) Politički apsurd i ljudski otpor. Meša Selimović, *Derviš i smrt* (odlomak). U: Duraković, Enes (ur.) *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*. Knj. 4. *Novija književnost – proza*. Sarajevo: Alef. Str. 405-418.
- Lakoff, George, Johnson, Mark (1980) *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.
- Lakoff, G. (1987) *Women, Fire and Dngereous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lotman, J. M. (1976) *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit.
- Lotman, Jurij M. (1998) *Kultura i eksplozija*. Zagreb: Alfa.
- Moranjak-Bamburač, Nirman (2000) Ideologija i politika (Interdiskursivna analiza kulturoloških strategija i taktika). *Filozofski fakultet u Sarajevu, Radovi*, knjiga XII, god. 2000. Str. 105-142.
- Piper, Predrag (1997) *Jezik i prostor*. Beograd: Biblioteka XX vek. Čigoja štampa.

DERVIŠ I SMRT – ETIČNOST PISMA: U IME PREŽIVLJAVANJA DRUGOG

Alma Denić-Grabić

Možemo li govoriti i pisati o djelu Meše Selimovića, osim obilježavanjem prigodnih datuma, ako znamo da je književni rad Selimovića i kvantitativno i kvalitativno književno-kritički valoriziran i opisan? Posebno zato što je roman *Derviš i smrt*, najznačajnije Selimovićevo djelo, uklesan u književni kanon sa *neupitnim značenjem* kao dio školske lektire.

Dakle, na koji način je Selimovićevo djelo danas značajno kada je u pitanju preispitivanje društvenih vrijednosti književnosti s obzirom na činjenicu da je književni tekst kulturni produkt povezan sa povijesnim, političkim djelovanjem, i da uvođenjem reprezentacijske dimenzije pripovjednih tekstova, raz/govorom o književnosti, ulazimo u političko-etičko područje? U tom smislu ponovljena lektira pruža mogućnost da nova čitanja dolaze kao zahtjev kako bi se nanovo preispitalo kakav nam identitet reprezentira lik bosanskog derviša osuđenog na neuspjeh, ili pak nesretni bosanski vojnik koji ratuje za tuđe interese i pod tuđom zastavom (“Ne mogu da pričam šta je bilo u Hoćinu, u dalekoj zemlji ruskoj” – *Tvrđava*). Čini se da likovi Ahmeda Nurudina, Hasana i Ahmeta Šabe, ali i drugi likovi Selimovićevih djela, otvaraju priču o *ničijim* (graničnim) identitetima, a tematiziranje Bosne kao kulturne, duhovne i povijesne raskrsnice u romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* upućuje na tropološku operaciju koja se poduzima kako bi se prikazala drama subjekta kao žrtve povijesnog toka i njegovog načina boravka u svijetu koji insistira uglavnom na odlučivosti i opredjeljenju.

Treba se zapitati za koju zajednicu, socijalnu grupu su određene vrijednosti u određenom povijesnom trenutku značajne i relevantne, suočavajući se svakodnevno sa osnaženim glasovima, povijesno zapretnim, koji traže pravo na svoju priču.

Ali ne radi se samo o pravu na priču, nego o suočavanju sa nerečenim i zatamljenim glasovima različitih i heterogenih drugosti u bosanskohercegog-

vačkom kontekstu koje ukazuju na asimetriju razgraničenih etnita, naročito ako se uzme u obzir činjenica da je roman žanr koji podrazumijeva presijecanje i dijalog s drugim tekstovima konteksta, ne samo bivšeg jugoslovenskog nego, na primjer, današnjeg. Jer pojavljivanje lika Selimovića i njegovog djela kao svojevrsnog kulturološkog znaka neprestano upućuje na to da značenja, s jedne strane, zaista u nekom momentu postaju okamenjena, dok, s druge strane, novi uslovi iskazivosti i konteksti postavljaju zahtjev da se propitaju petrificirana značenja. Prisjetimo se danas aktuelne, u regionu značajne nagrade “Meša Selimović” za najbolji roman na bosanskom, srpskom, hrvatskom i crnogorskom govornom području, potom participiranja Selimovićevog lika na bosanskohercegovačkoj novčanici (koja je već povučena iz upotrebe), te često navođenih citata iz *Derviša* – recimo, na kalendarima (prigodom obilježavanja godišnjice) za ovu godinu označenim kao “motivi Bosne”. S druge strane, popularnost i značaj Selimovićevog djela u regionalnom i evropskom kontekstu ukazuju na transkulturalne vrijednosti tekstova ovoga bosanskohercegovačkog pisca.

Čini se da se u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića, kao i kod brojnih drugih bosanskohercegovačkih spisateljica i pisaca, kao metatema nameće problematika kulturološke samobitnosti u bosanskohercegovačkom kontekstu, pri čemu pitanje identiteta svaki put iznova otkriva svoje traumatično jezgro, bilo da se misli kao personalni ili kolektivni identitet. Jer, prepoznavanje u tekstu strateškog toposa raskrsnice i bosanskog motiva danas se čini skoro kao utopijski put za rješavanje *sablasne logike* identiteta Bosne/Bosanke/ca – da li se roman može čitati kao prostor *susreta* preko pripovijesti o životu na raskrsnici (“Živimo na razmeđu svjetova, na granici naroda...” – Selimović), ali i kao metafora neprekidnog prelamanja ratničkih kopalja. No, suvišak na tekstualnim granicama, ono što nije kazano, i nelagoda koju proizvodi protivrječnost, ambivalentnost reprezentirane kulturološke priče, ali i dosadašnji književno-kritički radovi, pred čitateljicu/a stavljaju neizbježnost zahtjeva za suočavanjem sa nesamorazumljivim identitarnim procedurama i taktikama.¹

¹ U radu ću referirati na Ricoeurovo stajalište prema kojem treba ispitati univerzalističke pretenzije etike i pravde koje u svojoj funkcionalnosti postaju *apstraktno pravo kao pravo prisile*, podsjećajući nas da je potrebno raščiniti “unutarnje ideje pravde u korist ideje ‘sfera pravde’”. Pod sferama pravde Ricoeur podrazumijeva različita pravila koja regulišu status pojedinca, odnosno raznovrsnih društvenih skupina u različitim uslovima (emigranti, politički egzilanti, strani državljani, žene), zatim pitanje javnog prisustva, postavljajući “pitanje otvorenosti mjesta ili položaja za sve”. Na ovome mjestu naznačava se novo određenje sopstva koje proizlazi iz pitanja *ko govori?* ko je subjekt etike? i ko je *lik-narator svoje vlastite historije?* Pogl. Riker, Pol. *Sopstvo kao drugi*, Beograd: Jasen, 2004.

Dakle, možemo li posegnuti za praksama i značenjima koja nisu aktualizovana – i to s druge strane, *s onostranog*, kako kaže Baba, u našem kontekstu: s one strane epske tradicije, etničkih imena i krvavog, tamnovilajetskog Balkana/Bosne, i preispitati autsajdersku poziciju “bosanskog motiva” ili motiva Bosne u romanu *Derviš i smrt*, a reprezentovanog u dvije slike: Džemaila i najzamršenijih ljudi na svijetu. Ne prikazuju li se ove dvije slike kao realizovane metafore kroz dva lika, koji se preslikavaju i ukazuju na asimetriju s obje strane granice, postavljene između – Ahmeda – sam svoj krvnik, i Hasana – čudaka i otpadnika, onog koji je ničiji? Dva karaktera, prikazana u dinamici i dijalektici istosti i drugosti, neprestano se potvrđuju i negiraju jedan u drugome, čime usložnjavaju pojednostavljenu kulturološku i sociološku sliku Bosne i Hercegovine.

Roman je, prije svega, ljudska, i suviše ljudska drama, u kojoj prikaz Nurudinovog umnožavanja i naslojavanja identiteta svjedoči o nakani da se narativni prostor uspostavi kao prostrana laboratorija u kojoj se iskušavaju različiti narativni identiteti, na što ukazuje polifoničnost naracije, kao i uvođenje mnoštva glasova kroz vizuru Nurudinove svijesti. Ogoljavanje identitarne konstrukcije nastale prema režimu imena upućuje, s jedne strane, na odgovaranje u sopstveno ime kada *instanca drugog* traži objašnjenje, a s druge strane, ime, budući da ga je neko drugi izabrao za Nurudina (koje je dato na rođenju i uvodi u prostor zakona) strukturira odgovaranje-za-sebe, u sebi samom je za drugoga *bilo da ga je drugi izabrao, (...) bilo da, na svaki način, ono implicira drugog u samom činu nazivanja, u njegovom poreklu, njegovoj svrhovitosti i upotrebi*: “Ime mi je Ahmed Nurudin; dali su mi ga i uzeo sam ponuđeno, s ponosom, a sad mislim o njemu, poslije dugog niza godina što su prirasle uza me kao koža, s čuđenjem i ponekad s podsmijehom, jer svjetlost vjere, to je oholost koju nisam ni osjećao, a sad je se pomalo i stidim. (...) Sve je došlo u pitanje, i sad sam samo Ahmed, ni šejh ni Nurudin” (DiS, 64.).

Dakle, iskaz/ispovijest na početku romana poprima odlike performativnog govora u ime D/drugog, ali istovremeno taj se iskaz, njegova konstruktivna priroda ogoljava odbijajući bilo kakav “poziv” instance (kolektiva, nacije, vjere itd.) u ime koje bi se moglo govoriti.

Pripovijedanje koje započinje ispoviješću, pisanjem upućuje da je jedna od metatema ovoga romana odnos pisca, pisma i implicitnog čitatelja kojem se tekst povremeno obraća. Osim ogoljavanja identitarne konstrukcije, roman započinje otkrivanjem pripovjedačeva položaja i načina sudjelovanja u sadržaju onoga što se pripovijeda – kao subjekta i objekta pisma i pisanja. U pitanju je ukazivanje na prizor i značaj pisma i pisanja za priču, pri čemu se granice pisma neprestano osipaju izmjenjivanjem pripovjednog prezenta i perfekta.

Činom pisanja pripovjedni subjekt mogao bi na prvi pogled steći status političkog identiteta² kada se izvedeno sopstvo uspostavlja kao zastupničko unutar historijskog, geografskog, kulturalnog konteksta. Naspram sistema vlasti i moći stoji pojedinac, individua, i njen integritet, koji se može očuvati kroz performativni umjetnički čin. U tom smislu umjetnost, roman postaje korektiv, pojedinačno modifikovanje svijesti i čin otpora prema totalizirajućim naracijama i svim oblicima represivnih režima.

Međutim, pismo kao proces stalne odgode, izmještanja u poststrukturalističkom kontekstu, postaje mjesto nelagode i ne-mjesto – nisam tamo gdje se iskazujem. Dvostruka izmještenost Nurudinove ispovijesti: povijesna – Ahmed piše i zapisuje, uspostavljaajući na takav način zahtjev za individualnim sjećanjem koje prerasta u kulturu pamćenja,³ a njegovo pismo je lično, individualno, pisano samo za sebe, i spomenuta izmještenost subjekta pisanja ukazuje na subalterni položaj subjekta iskazivanja. Jer ma koliko mi pokušavali opisati i tumačiti gestu Nurudina-pisca, ostaje činjenica da nam ispovijest to ne izriče (a da metafizika dolazi kao autocenzura) i da upravo to nekazivo i neimenovano otkriva/prešućuje subalterni položaj pripovijesnog glasa. Glas koji se samotumači i samopredstavlja (a tek na kraju doznajemo da su njegove riječi citat, govor iz druge ruke, Hasanove) na taj način zapravo otkriva svaki oblik “epistemološkog nasilja” koje misli dati odgovor na njegovu poziciju. Poziciju drugog unutar reprezentiranog kulturološkog svijeta zauzima, dakle, bosanski identitet, čime se objelodanjuje i subalterni položaj pisca i njegovog uskraćenog pisma. Stoga je potrebna instanca (novi okvir iskazivanja) koja će priskrbiti legitimitet Ahmedove ispovijesti i postmortalno, u vidu testamenta ispričati nam priču žrtve, priču Drugoga. Hasanov potpis Nurudinove ispovijesti na kraju romana kao epitaf, citat, posmrtni govor (a Hasanov identitet i lik je strukturiran u samoj pripovijesti) dolazi kao Eho, ona koja uzima riječ riječima drugog. Ahmedov govor/ispovijest o sebi kroz usta svog prijatelja, poput trbuhozborčeva govora stavlja pred čitatelja/icu zahtjev da se dešifrira “veliko prijateljstvo” kako bi se utvrdila poruka i

² Pod pojmom političkog identiteta mogu se razumjeti, kako navodi Furio Cerutti, *tri lica*: “jedno kao aktivnost koja identificira političko tijelo, drugo kao identitet koji normativno definiraju pravila političke igre, i treće kao identitet koji je element legitimnosti. (...) U političku sferu ulazi se čim se novi akteri i stari akteri, svaki sa svojim društvenim identitetom, počnu boriti *usque ad effusionem sanguinis* i/ili dogovarati oko postizanja novih modela raspodjele moći koji teže određenoj stabilnosti”. Cit. u Cerutti, Furio. “Identitet i politika” u *Identitet i politika*, uredio Furio Cerutti; prevela Vesna Pavković, Zagreb: Politička kultura, 2006, str. 33.

³ “Harune, brate, sad smo više nego braća, ti si rodio mene današnjeg, da budem pamćenje; ja tebe izdvojenog, da budeš biljeg. (...) I nek svi zaborave, jer je ljudsko pamćenje kratko, ja neću, ni tebe ni njih, kunem se i onim i ovim svijetom, brate Harune.” (DiS, 364.)

značenje testamentarnog govora. Na kraju romana potpis je u znaku alegorije: književni lik nadživljava svoga stvaraoca, pa se u Hasanovom preživljavanju i njegovoj “besjedi” umrlom prijatelju nazire, ako ne vječnost onda trajnost bosanskog motiva, ona magičnost života. I pred figurom smo *atopos*, bezmjesnog, nepogodnog prijateljstva, onog koje izmiče političkom prijateljstvu po krvnom, porodičnom, familijarističkom savezu, dakle, pred slomom smo porodične konfiguracije bratstva/prijateljstva. Ovjerovljavanje Ahmedove ispovijesti, rukom najboljeg prijatelja, onog koji je znao preživjeti, postaje tekstualna strategija objelodanjivanja položaja drugog – prepoznavanje drugog u sebi. Istovremeno Hasan prekodira istu poruku ukazujući na asimetriju razgraničenih entiteta, između sebe i drugog, Ahmeda. Iako su obojica subjekti/objekti istog kulturološkog konteksta. Ali, čudni, hibridni identitet Hasana, koji je znao umijeće komuniciranja, koji je bio iznutra ali i izvana, onog koji je bio otpadnik (od sistema, vlasti, dogme), nepogodnog prijatelja – on je kao i Ahmed metonimija bezmjesnosti, ničijosti, bosanski motiv. Nije riječ samo o sretnoj mješavini razlika. Jer Hasanova veza i komunikacija sa Dubrovnikom, s Marijom, ukazuje na kulturološku interakciju razgraničenih područja, ali i na vlastitu muku življenja (nemogućnost ostvarivanja ljubavne veze). Prije svega je riječ o “umijeću” preživljavanja na granici svjetova i na razmeđu. Jer ne može nam izmaći ni pripovjedačeva opaska da mlada dubrovačka gospa nije bila zainteresirana za mladog Bosanca Hasana, ni zbog njegove uglađenosti, ni manira, a ni obrazovanosti “već što je sve to a što je Bosanac”: “Zamišljala je da je svijet iz tih dalekih provincija grub, lud, pust, zadrž, da ima u njemu junaštva koje pametan čovjek ne cijeni suviše, ni uvijek, i nekog smiješnog ponosa zbog vjerne službe onome ko mu nije prijatelj” (DiS, 387.)

Što će reći, Bosna je i u ovom romanu prikazana u parametrima Istoka i Zapada: glasa i imperije koja dolazi iz Carigrada (to je političko koje se identificira sa metafizičkim, jer moć ne stanuje nigdje, ona je mreža) i objelodanjuje se u romanesknom tkivu u figuri stranca (muftija nije govorio naš jezik, on je iz Antiohije, a Ahmed se pita gdje je ta Antiohija, ili dubrovačke špijunske mreže).

Vizija bosanske povijesti prikazana je, dakle, kroz poziciju pojedinca i etički zahtjev naracije koja tragičnom slikom čovjeka zatočenog vlašću i ideologijom raskrinkava procese i nakane povijesnog diskursa da piše priču o “junacima”. Zato je Ahmed žrtva, i njegova ispovijest mora doći kao priča o drugom, jer je svijet prikazan kao zvjerinjak, getoizirani prostor u kojem čovjeka, ljudskog bića i pojedinca zapravo i nema, a time on postaje simbol za neostvarivo: čovjek niotkuda. S druge strane, bosanski motiv, slika Džemila kao i pripovijest o Ahmedu postaju parabola o marginalnim, koloniziranim

kulturama unutar zapadne ili zapadnoevropske kulture, ukazujući na zamršene odnose Kulture i kultura⁴. Selimovićevo tematiziranje bosanskohercegovačkog identiteta i *najzamršenijih ljudi na svijetu* otkriva poziciju subalternih kultura, pograničnih slučajeva i “jedan svet još ne situiran u aktuelnosti po kriterijima nove Evrope i nekontekstualizovan u globalnoj distribuciji društvenih, kulturnih ili umetničkih identiteta i moći”.⁵

Stoga, jedna od ključnih metafora koja se lajtmotivski provlači kroz Selimovićev roman *Derviš i smrt*, ali i *Tvrđavu*, jeste metafora raskrsnice, ali i figura bezmjesnosti⁶ – kulturalne, povijesne, političke, identitarne. Raskrsnica je i granični prostor susreta i miješanja, ali i mjesto odlučivosti i opredjeljenja. Tematizovanje Bosne kao duhovne, kulturalne i povijesne raskrsnice čest je trop kojim se problematizuju pitanja pojedinca, subjekta i njegovog boravka u svijetu, ali i razjašnjavaju nedoumice šta jeste Bosna i šta čini bosanskohercegovački identitet, ne samo kod Selimovića već i kod brojnih drugih bosanskohercegovačkih pisaca (Sušića, Andrića, Maka Dizdara, Karahasana, Horozovića itd.).

Selimovićev roman *Derviš i smrt* otvara pitanje pozicije trećeg u odnosu prema dominantnim kulturalnim modelima. Takva povijesna pozicija između ukazuje na tragičnu viziju Bosne i bosanskohercegovačkog identiteta, tako da se Bosna čini kao prostor stalnog nadziranja i demonstracije moći.

Figura “bosanskog motiva” ili identitet Bosne prepoznaju se na različitim narativnim nivoima i u ovome romanu kao sinkretički supstrat, “spoj nespojivog”, pokazujući nam da je taj identitet kroz povijest ove zemlje, djelovanjem raznovrsnih ideoloških i vojno-političkih silnica, vazda bio svojatan ili postajao nevidljiv, a najčešće se realizovao kroz divlja otpadništva. Nacionalno-konfesionalni antagonizmi, proizvedeni izvana, a kroz historijsko ponavljanje, naturalizovani iznutra, zamagljivali su taj sinkretički, interkulturalni duhovno-povijesni identitet Bosne/Bosanca(ke), pretvarajući ga u

⁴ Ideja Kulture kao prosvjetiteljskog konstrukta zapadnoevropske provenijencije svoju transformaciju je doživjela uvođenjem subverzivnih kulturnih praksi i konceptom Drugog i Trećeg. U tom smislu je bosanski motiv ili bosanskohercegovački identitet u romanu *Derviš i smrt* postavljen u suodnos sa velikim identitarnim temama.

⁵ Šuvaković, Miško. “Biopolitičko tumačenje otvorene potencijalnosti balkanske umjetnosti...” u: *Zeničke sveske*, Časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku, Zenica: Opća biblioteka Zenica, br. 3, 2006, str. 55.

⁶ Figuru bezmjesnosti definiram prema Derridinoj (nepogodnog prijateljstva) figuri *atópos*, a označenoj kao “izvan mjesta, izvan sebe, prognan, poseban, ekstravagantan, ali stranac”. Homi Bhabha prostor bezmjesnosti naziva trećim mjestom, referirajući na subalterni položaj subjekta (ili književnosti, kulture itd. u odnosu na zapadni hegemonistički koncept) u kontekstu postkolonijalne kritike. Pogl. Derida, Žak. *Politike prijateljstva*, Beograd: Bogradski krug, 2004.

svojevrsan bezmjesni ili nepogodni identitet. Ovaj fenomen tematizovala je Nirman Moranjak-Bamburać u tekstu “On the Problem of Cultural Syncretism in Bosnia and Hercegovina”⁷ imenujući ga kao *non-place*, a vanredno ga opisao Ivan Lovrenović u knjizi *Labirint i pamćenje*, jednoj od najuspjelijih kulturnih povijesti Bosne i Hercegovine u nas, govoreći o Bosni i bosanstvu kao *civilizacijskom procesu*, a prije svega interakcijskom procesu: “Ako Bosna jeste ime za nekakav identitet, njegov sadržaj nije dakle u algebarskom zbroju nacija ili nacionalnih kultura, nije ni u njihovom utapanju u novoj (nad)nacionalnoj konstrukciji, već upravo u toj trajnoj kulturnoj interakciji. (...) U tom interakcijskom procesu kao konstanti (ime joj je Bosna) učestvuju nacionalne kulture kao *variable*, zadržavajući svoj posebni identitet, a “izlažući” se trajnom kulturnotvornom odnosu *primanja i davanja*”.⁸ Zato Selimović nije morao konstruisati nadnacionalni identitet Bosne i Hercegovine da bi njime imenovao taj supstrat.

Budući da nijedan identitet nije nešto fiksirano nego fikcionalno, stalni proces usvajanja, razmjene, tako i bosanskohercegovački identitet u ovome romanu ukazuje na protivrječnosti unutar svog “jezgra”. Sudbina “bosanskog motiva” u liku Nurudina ukazuje na pesimističnu i tragičnu sliku bosanskohercegovačke povijesti, a u liku Hasana, onog koji preživljava, optimističnu historijsku varijantu Bosne, ali bez prešućivanja konflikata, uspostavljajući pri tome osjećaj alteriteta prošlosti.

Povijesna slika Bosne reprezentovana u romanu ne prešućuje ni tragičnu viziju Bosne koju su kontrolisale i pustošile imperijalne sile i njihovi interesi, u opaskama koje će izreći Nurudin: “Zar su Bosna i vezir isto?”, “muftija nije govorio naš jezik”, ili kao personificirani glas sultana iz Carigrada i glasa iz špijunskog izvještaja o Latininu koji nije “sjedio zatvorenih očiju i ušiju ovdje u Bosni!” (DiS, 479.).

Dok roman opisuje i pripovijeda ličnu (ispovijest derviša Nurudina) i kolektivnu, bosansku muku kroz lirsku priču koju pripovijeda unutardijegetski pripovjedač, a potvrđuje je izvandijegetski, dotle se na pripovjednoj sceni otvara antiherojska pripovijest o Bosni i bosanskohercegovačkom identitetu kao kolonizovanom, ali i autokolonizovanom, razobličujući historiografsku priču o pobjednicima: “Džemail je naša prava slika, bosanska – rekao je Hasan. – Snaga na patrljcima. Sam svoj krvnik. Obilje, bez pravca i smisla. (...) najzamršeniji ljudi na svijetu.” (DiS, 462-463.)

⁷ Moranjak-Bamburać, Nirman. “On The Problem of Cultural Syncretism in Bosnia and Hercegovina” u: *Bosnien-Hercegovina: Interkultureller synkretismus*, Wien-Minchen: Wiener slawistischer Almanach, 2001.

⁸ Lovrenović, Ivan. *Labirint i pamćenje*, Sarajevo: Oslobođenje, 1989, str. 162.

Posljedica kompleksnosti i zamršenosti, bosanske (apozitivna pozicija pridjeva bosanski koja naknadno objašnjava imenovanje – zamjenicu naš i imenicu slika – čini se kao autorska intencija i potreba da se otkloni mogućnost zabune?!) ima svoju “prethistoriju”, a riječ je o stalnim kolonijalnim i imperijalnim utjecajima i nasrtajima izvana, o kusu u velikom računu (“Toliko smo podređeni tuđoj volji, izvan i iznad svoje, da to postaje naša kob”. /DiS, 462.) “A ovi naši? (...) uvijek zavise od slučaja i od nekoga višeg, i uvijek mogu da budu kusur u nečijem računu.” /DiS, 431.) , o čemu je pisao i Derviš Sušić u svojim romanima.

Ukazujući na *treći prostor*, ili prostor *iz-među*, roman prikazuje da je, iz perspektive stranca kroz povijest, Bosnu valjalo ne samo osvojiti nego i nadzirati. Pa se zapravo stalna prelazna faza kroz koju je Bosna i Hercegovina neprestano prolazila i imperijalni nasrtaji očituju kao glavni uzrok bosanske neodređenosti, bezmjesnosti: “A mi nismo ničiji, uvijek smo na nekoj međi, uvijek nečiji miraz. (...) drugi nam čine čast da idemo pod njihovom zastavom jer svoje nemamo, mame nas kad smo potrebni a odbacuju kad odslužimo, najtužniji vilajet na svijetu, najnesrećniji ljudi na svijetu... (...) Živimo na razmeđu svjetova, na granici naroda, svakome na udaru, uvijek krivi nekome. Na nama se lome talasi istorije, kao na grebenu. (...) postali smo plemeniti iz prkosa.” (DiS, 386.) S one strane tamnovilajetske, etnički zakrvavljene Bosne, evo naposljetku poruka plemenite Bosne (“plemenitosti iz prkosa” zbog nemoći?!) i etike dobra, čiji glas dolazi sa periferije povijesne pozornice.

U romanu je vrlo jasno uspostavljena distinkcija između vlasti, sistema, imperije, koji dolazi izvana, koji je u tekstu određen kao stranac (iz razgovora Ahmeda i muftije razabiremo odnos domaći i stranac: “Jesu li zime uvijek ovako oštre? (muftija, *op. aut.*) – Gotovo uvijek. (Nurudin) – Strašna zemlja. – Čovjek se navikne. – Dosadna zemlja. Igraš li šah?” /DiS, 229.) i pozicije isključenog kolektiva, čaršije, koji dolazi kao opozicija, otpor, što čitamo iz izvanrednog dijaloga Nurudina i čaršije kada dvojica objašnjavaju zašto je čaršija zatvorena nakon hadži-Sinanudinovog hapšenja:

– *Ja sam mislio: hajde da danas ne otvaram. Biće da su tako i drugi.*

– *A zašto?*

– *Zašto? A šta znamo zašto.*

– *Zar se niste dogovorili?*

– *Efendija, bolan, kako bi se cijela čaršija dogovorila?*

– *Pa evo, sve je zatvoreno.*

– *Pa baš zato je zatvoreno...*

(DiS, 436.)

Stoga će ta ista čaršija biti etički korektiv i odrediti Ahmedovu vidljivost i nevidljivost. Status događaja (Ricoeur) u narativnom tekstu postaje

kamen kušnje za karakter lika i njegovu transformaciju od istog ka drugom, odnosno za njegovo etičko usmjerenje. Taj događaj u romanu nije saznanje o bratovoj pogibiji, nego javni govor u džamiji, javno oplakivanje i žalovanje, čime Ahmed staje na stranu žrtve, a njegova nakana da provede propisani ritual sahranjivanja brata (poput Antigone) je praksa etičkog usmjerenja, politička gesta kada biva podržan od strane čaršije, onih isključenih, koji ne mogu govoriti u svoje ime. Početak prijateljstva sa Hasanom, s nepogodnim prijateljem, također je vezan za čin sahranjivanja brata – žrtve, onoga za koga se niko nije zauzeo, jer autsajderi, pojedinci nisu bitni za političko i ideologiju.

Ahmedovo tragično skončavanje, i prije njega Harunovo, Džemailovo ili brojnih neznanih grobova u tvrđavi, pokazuju da stvarni razlog nesreće “najzamršenijih ljudi na svijetu”, “najtužnijeg vilajeta na svijetu” nije bio izolacionizam niti unutrašnja netrpeljivost, nego ljudska taština, pohlepa, podlost, volja za moć, dakle, sekularni društveni uzrok.

Na takav način Ahmedova tragika djelovanja, koje se uspostavlja kao granično iskustvo, dolazi kao *pouka etičkog od strane tragičkog* (Riker, 2004, 249.). Jer *post scriptum*, novi okvir iskazivosti na kraju romana /“Nisam znao da je bio toliko nesretan“/, ukazuje, ili upozorava na postojanje tragičkog. A pošto se pripovjedač obraća potencijalnom čitatelju, pretpostavićemo da se tragičko može indirektno obratiti čitateljskoj moći promišljanja jer se *katharsis* obraća direktno čitateljskim strastima i “što se ona ne ograničava na izazivanje, nego je predodređena da očisti. To metaforizovanje... užasa i sažaljenja – je uslov pouke koja je etička u svakom smislu”.⁹

Pričom o transformaciji Nurudina, od esencijalizovanog identiteta tekijskog derviša do kadije i zastupnika vlasti koji biva uvučen u mrežu birokratsko-ideologizovanog sistema, ulazeći i nasrćući goloruk na vlast, prikazan je apsurd i nemoć ljudskog djelovanja i udjela u historiji. Preuzimanjem bremena kolektiva i nastojanjem da se u ime ideala i ideologije promijeni tragična pozicija čovjeka, Ahmed Nurudin postaje žrtva besmislenih historijskih procesa i događaja, pa nam roman naposljetku reprezentuje tragičan položaj pojedinca u cikličkom ponavljanja povijesne zle sudbine.

⁹ Riker, Pol. *Sopstvo kao drugi*, Beograd: Jasen, 2004, str. 250.

Izvor

Selimović, Meša. *Derviš i smrt*, Sarajevo: Svjetlost, 1991.

Literatura

Derida, Žak. *Politike prijateljstva*, Beograd: Beogradski krug, 2004.

Lovrenović, Ivan. *Labirint i pamćenje*, Sarajevo: Oslobođenje, 1989.

Moranjak-Bamburać, Nirman. "On The Problem of Cultural Syncretism in Bosnia and Herzegovina" u: *Bosnien-Herzegovina: Interkultureller synkretismus*, Wien-Minchen: Wiener slawistischer Almanach, 2001.

Riker, Pol. *Sopstvo kao drugi*, Beograd: Jasen, 2004.

SOLIPSIZAM ISPRIČAN DOSTOJANSTVENO: REFLEKSIJE O ROMANU *DERVIŠ I SMRT*

Za Petera McHugha

Keith Doubt

*Malodušnost*¹ je riječ u srpskohrvatskom jeziku kojom Henry Cooper u svom predgovoru opisuje temu romana Meše Selimovića *Derviš i smrt*. Adekvatan prevod te riječi su malodušnost i moralni kukavičluk, ali njena transliteracija – mala ili smanjena duša – dosta pomažu našem shvatanju i značenja riječi i teme romana. Ahmed Nurudin, glavni protagonista, govori o patnji svoje uznemirene duše. Tok duševne boli koju osjeća i njene tragične posljedice u svijetu koji čini njegov život su osnovna priča romana. Čitalac je svjedok raspadanja ljudske duše brzinom koja ostavlja bez daha, sa tragičnim posljedicama. Značenje naratorovog imena je, očito ironično, “svjetlo vjere”.

Ne spoznajemo lako da je malodušnost tema romana. Derviševa razmišljanja, u prvom licu jednine, intelektualno su iskrena, psihološki revnosna i moralno refleksivna. Dubina njegove intelektualizacije i korjenitost njegove misli su blistavi. Problem se pojavljuje kad se čitalac suoči sa derviševim djelima i interakcijom s drugima (kako je postavlja autor, Selimović). Ta interakcija, puna samoobmane, odražava samo slabost samospoznaje i plitkost samorazumijevanja.

Bitno je pažljivo razmotriti ono što Cooper kaže: namjera romana je da bude svjedok onome što malodušnost jeste, te da tu vrstu bola prikaže kao indikativnu oznaku našeg vremena. Derviševa razmišljanja jesu bogata psihološkim i egzistencijalnim analizama, ali ih opterećuju tragični nesporedaji. Mada na horizontu derviševe samosvijesti stoji upečatljivost moralnih činova, njegovo ponašanje skreće ka šokantnim činovima zlonamjernosti. Seli-

¹ Autor u izvornom tekstu koristi riječ “malodušnost”, a kao prevodni ekvivalent koristi riječ čiji je najprimjereniji prevod “malodušnost”, te se razlika ovdje i u daljem tekstu postiže kurzivom tamo gdje je autor koristio našu riječ – *prim. prev.*

mović oslikava unutarnja razmišljanja čovjeka koji je stigao do vrha preloma ka pravedničkom djelovanju, a koji se nakon toga strmoglavo ruši daleko od takve mogućnosti. U derviševom razmišljanju je svaka rečenica fascinantna: u realizmu klinički precizna i objektivna, u ironiji uzvišena i lijepa.

Općepoznato tumačenje tog uspješnog i popularnog jugoslovenskog romana je da je u njemu opisana osmanska vladavina jasan odjek ugnjetavačke ideologije jugoslovenskog komunizma. Jugoslovenski čitalac identificira se sa psihološkim tonom i politički intrigama. Jugoslovenskom čitaocu su paralele jasne i itekako istinite.

Drugo tumačenje ukazuje na to da je osnovna priča romana zasnovana na biografiji samog Selimovića. To što osmanske vlasti hapse derviševog brata je, zapravo, priča o Selimovićevom bratu, partizanu, kojeg su komunisti uhapsili nakon Drugog svjetskog rata. To što osmanske vlasti pogube derviševog brata paralelno je sa pričom Selimovićevog brata, kojeg su komunisti ubili. Trauma izazvana time što rođenog brata nije spasio od banalne i isprazne smrti je duboka krivica i naratora romana, a i samog autora.

Mada ovakvo čitanje opravdava nevjerovatnu intimu koju autor pokazuje prema svom glavnom liku, ono i Selimovićev unutarnji život previše poistovjećuje sa patosom derviša. Ma kako indikativno i validno bilo ovakvo psihološko tumačenje, oni, pak, prikriva daleko značajnije, moralno razumijevanje romana: Selimović o malodušnosti svog centralnog lika priča veličanstveno ili, da upotrijebim riječ iz srpskohrvatskog jezika, uz *velikodušnost*. Selimovićev zadatak je ne samo da bude svjedok, već i da prevaziđe *malodušnost* svog lika. Selimović mu nikad ne prigovara, nikad ne sudi o unutarnjem karakteru naratora. Selimović odolijeva neizrecivoj tuzi svog lika, uz saosjećanje koje nikad nije s visoka, a njegova ironija prikazuje tužno smanjenu ljudsku dušu.

Paradoksalno je to što derviševa samosvijest postaje suštinska, odnosno postaje vrhunac čak i kad se osipa. Selimović dušu derviša prikazuje zbog nje same, zbog njene vrijednosti i samo i isključivo zbog njene ljudske prirode, ma kako teško ugrožena ona bila. Time Selimović stoji rame uz rame sa Fjodorom Mihajlovičem Dostojevskim, koji je i jasan uzor njegovom stilu.

Derviš neumorno razmišlja, ali pitanje je: kakvom on to logikom razmišlja? Recimo, prva rečenica naracije: "Počinjem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i za druge, iz potrebe koje je jača od koristi i razuma". Moramo se malo odmaći od ovakve intelektualizacije, kako to svakako i Selimović čini sa svakom rečenicom koju sklapa da bi stvorio lik derviša. Ima jedan problem u ovoj rečenici. Kako može priča početi nizašto? Priča mora početi za nešto, sa nekom svrhom. Ako priča počinje nizašto, ne bi bila priča. Mora-

mo biti sumnjičavi prema zdravorazumskom tonu naratorovog glasa i prema sadržaju njegovog razmišljanja. Selimović insistira da tako postupimo. Da bismo shvatili ovaj roman, riječi derviševe moramo primati sa malo zadržke, kako to i sam Selimović čini, ma kako se derviševe riječi činile intelektualno iskrene, moralno autoritativne i egzistencijalno duboke. Mihail Bahtin, književni kritičar, ovakvu autorsku tehniku imenuje i karakterizira kao tehniku diskursa u dva glasa, a u tome je Selimovićovo majstorstvo grandiozno koliko i majstorstvo Dostojevskog.

Opet se vratimo rečenici: “Počinjem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i za druge, iz potrebe koje je jača od koristi i razuma”. Kakva je to potreba koja je jača od koristi i razuma? Ima li čovjek takvih potreba? Bogovi imaju potrebe jače od koristi i razuma. Volja bogova (koju vjernici prihvataju bez razumijevanja) služi potrebama koje se ne mogu iskazati u smislu koristi i razuma, bez obzira na cijelu ljudsku historiju prožetu pokušajima da se to učini. Isto tako i životinje imaju potrebe jače od koristi i razuma. Životinje imaju instinkte. Instinkti se ne mogu iskazati u smislu koristi i razuma, bez obzira na impresivne pokušaje nauke da to učini. Ali, potrebe ljudi su drugačije, razlikuju se i od volje bogova i od instinkta životinja. Potrebe čovjeka utemeljene su u koristi i razumu.

U tom smislu su nam korisne riječi Émila Durkheima: “Kad se popuni praznina koju život stvara u sopstvenim resursima, zadovoljna životinja više ništa ne traži. Njena sposobnost razmišljanja nije dovoljno razvijena da zamisli druge ciljeve, osim onih koji su duboko usađeni u njenu fizičku prirodu”. Durkheimova izjava opisuje ono što važi za životinje, ali ne ono što važi za ljude. Za razliku od životinja, ljudi traže nešto više od pukog tjelesnog zadovoljenja. Ljudi zamišljaju druge ciljeve, osim onih koji su duboko usađeni u njihovu fizičku prirodu. Ljudi zamišljaju pravednost, ljepotu, mudrost, hrabrost i dobrotu. Moć razmišljanja je ono po čemu se ljudi razlikuju ne samo od životinja, već i od bogova. Bogovi već posjeduju pravednost, ljepotu, mudrost, hrabrost i dobrotu. Bogovima ne treba moć razmišljanja da bi izgradili odnos prema onome što već posjeduju.

Bitno je, zajedno sa Selimovićem, približiti se granicama derviševe logike, uprkos privlačnosti njegovog intelektualiziranja. Derviš traga za logikom koja odbacuje suštinsku prirodu onog što znači biti ljudsko biće. Derviš ne nastoji da transcendira, već da pobjegne od stanja čovjeka. Kad se radnja zasniva na potrebama jačim od koristi i razuma, takva radnja je ili čin dobroga ili čin okrutnog, ali nije čin ljudskog bića. Mi kroz Selimovićevu empatičnu prozu prisustvujemo derviševim radnjama i interakciji sa drugima, ali

ne kao ljudskog bića. Derviš postupa kao duh ljudskog bića. I to je priroda njegove *malodušnosti*.

Od samog početka, derviš traga za uzaludnom i ispraznom ontologijom, kojom bi opravdao besmislenost svojih radnji. Šta čini moć razmišljanja? Koristi i razloge za ljudsko djelovanje prikuplja kao uvjerljive koristi i razloge. Čovjeku je sposobnost razmišljanja dovoljno razvijena da zamisli druge ciljeve, osim onih koji su duboko usađeni u njegovu fizičku prirodu. Takvo naslijeđe derviša muči i on svoj dar koristi na način kojim ga degradira.

Početak derviševog putovanja podsjeća nas na nešto što Trazimah traži od Sokrata u Platonovoj *Državi*: "I ne reci da je pravednost dužnost ili prednost ili dobit ili korist ili interes, jer meni takva besmislica ne treba; meni trebaju jasnoća i tačnost". Trazimah insistira da mu Sokrat jasno i tačno kaže šta je pravednost, a ne da se oslanja na neku nedefiniranu korist i neodređen razum. Kao i derviš, i Trazimah želi prikaz pravde koji je jači od koristi i razuma, nešto nepogrješivo, a Sokrat mu, na njegovo veliko nezadovoljstvo, ne daje ono što traži. Derviš ide istim putem koji Trazimah vidi kao moćniji od sokratovskog, a mi kao čitaoci pratimo tragediju tog izbora. Nije da derviš nema potreba, i to potreba zasnovanih na koristi i razumu. Radi se o tome da se derviš potpuno odvaja, i to često nasilno, od potreba koje definiraju to što on jeste kao pravo ljudsko biće. Ta drama jedna je od najznačajnijih ikad ispričanih u književnosti, a možda i nikad nije tako precizno ispričana kao što je to učinio Selimović.

Uvodna rečenica, "Počinjem ovu svoju priču, nizašto, bez koristi za sebe i za druge, iz potrebe koje je jača od koristi i razuma," identifikira ontologiju koja pothranjuje derviševu *malodušnost*. Derviševa logika se u praksu uvodi u prvoj dramskoj sceni romana, koju derviš ima sa Hasanovom sestrom. Derviš ima priliku da posjeti umirućeg čovjeka, oca osmanskog kadije koji je potpisao nalog za hapšenje njegovog brata. Deset je dana prošlo otkako su mu osmanske vlasti uhapsile brata. Drugi derviš (kojeg je porodica tražila) je spriječen i umjesto njega odlazi Ahmed Nurudin. Situacija je, kako i derviš priznaje, božji dar, izvrsna prilika da urgira za brata i pribavi oslobođanje.

Kad stigne do kuće, situacija se značajno popravlja. Derviš se susreće ne sa bolesnikom, već sa Hasanovom prelijepom sestrom, kadijinom ženom i snahom bolesnikovom. Ona od derviša nešto odvažno zatraži. Traži da uvjeri njenog brata Hasana (a zna da je derviš s njim blizak) da se svojom voljom odrekne naslijeđa i time izbjegne poniženje da ga se otac javno odriče. Derviš je posmatra i analizira njenu motivaciju: "Ovakve znaju vrijednost svega što gube i dobijaju, i uvijek imaju svoje razloge, koji mogu biti čudni, ali su rijet-

ko naivni”. Hasanova sestra je sigurna u svoje potrebe i, za razliku od derviša, jasno prepoznaje njihove koristi i razumnost.

Zahtjev Hasanove sestre stvara dervišu mogućnost recipročnog zahtjeva, koji bi mu kao bratu zadovoljio potrebu. Derviš je u poziciji da od Hasanove sestre traži da urgira u bratovo ime. Postupak Hasanove sestre implicitno od derviša traži da njoj postavi recipročan zahtjev, da ona svog muža, kadiju, ubijedi da oslobodi derviševog brata. Ovakva tajna razmjena bila bi razumna; time bi se sve utanačilo, a derviš pretpostavlja da bi sve išlo u korist moći te prelijepe žene: “Jedna njegova stidna noć, i jedan tvoj odlučniji zahtjev mogli bi da izmijene sudbinu moga brata”.

Mada ne iskoristi priliku koji mu je sudbina tako velikodušno ukazala, derviš uviđa njen značaj. Umjesto toga, derviš smišlja opskuran razlog da ne učini ništa i sa nejasnim osjećajem dužnosti opravdava svoju pasivnost i to što pušta da prilika promakne. Dozvoljava plitkim strepnjama da pobiju moralni imperativ, odnosno potrebu da spasi bratov život, ne samo zbog brata, već i zbog oca, koji mu je došao u posjetu u tom teškom trenutku. Sad na djelu vidimo logiku prve rečenice: derviš nastoji da slijedi potrebu jaču od koristi i razuma. Derviš postupa neovisno od koristi i razuma. Vanjskom je posmatraču, pak, takvo postupanje nerazumljivo, a samom dervišu besmisleno. Ali, sam Selimović nikad ne sudi o njegovom karakteru; njegov je cilj samo da prikaže derviševu *malodušnost* i njene tragične posljedice po jedan ljudski život.

Mi kao čitaoci shvatamo da ovakva razmjena sluga između derviša i Hasanove sestre ne bi bila tako teška. Sam derviš zamišlja Hasanovu spremnost da svojom voljom učestvuje. Dok sluša kadijinu ženu, derviš u sebi kaže: “Osim toga, znao sam, potpuno sam bio siguran, treba samo da odem Hasanu i da mu kažem: odreci se, zbog moga brata, odrekao bi se, odmah”. Hasan je velika duša, uzoran prijatelj, čiji su karakter i šarm neprevaziđeni. Hasan bi nesebično pristao na dervišev zahtjev, da bi se isposlovalo oslobađanje derviševog brata. Dosta kasnije u romanu, Hasan i sam to kaže. Takva je veličanstvenost, *velikodušnost* Hasanove duše, u kontrastu sa uskogrudošću, sa *malodušnošću* derviševe. Hasan je derviševa duhovna suprotnost. Hasanova duša je velika koliko je derviševa mala. Ironija strukturira Selimovićevu naraciju u derviševom pripovijedanju u prvom licu jednine, a mi moramo da vjerujemo da se Selimović najviše identificira sa Hasanom, a ne sa dervišem.

Ova uvodna dramatska scena je prva od mnogih koje slijede, koje pripovijedaju o maloj duši u derviševoj komunikaciji s drugima, o bolesti duše koja nije da se razvija, već svoju patologiju iznova ponavlja, kako derviš tužno prepričava svoj život. Ono što se gradi kroz roman su jasnoća i oštrina

kojima Selimović prikazuje derviševu sitnu dušu. Prva scena sa Hasanovom sestrom je osnovni obrazac za tragediju budućih događaja u derviševom životu, kao i njegovih sjećanja. Selimović od nas traži da budemo svjedoci bolesti derviševe duše i zdravorazumnosti njegovih razmišljanja. Selimović nas provocira tako što nijemo igra refleksivnu ulogu Sokrata u platonskom dijalogu.

Da pogledamo sad uporedivo razmišljanje u *Zapisima iz podzemlja* F. M. Dostojevskog, paralelno Selimovićevom tekstu. U tom čuvenom romanu, čovjek iz podzemlja pita:

Zar ne postoji nešto što je skoro svakom čovjeku draže od najveće koristi, ili (da ne prkosimo logici), zar ne postoji najkorisnija prednost... važnija i korisnija od svih drugih prednosti, za koju je čovjek, ako treba, spreman da ide protiv svih zakona, protiv razuma, časti, mira, napretka – ukratko, protiv svih dobrih i korisnih stvari – samo da bi ostvario tu najvažniju, tu najveću korist od svih, koja mu je dragocjenija od bilo čega drugoga?

Kao i derviš, i čovjek iz podzemlja će da postupa po potrebi jačoj od koristi i razuma. Čovjek iz podzemlja traži korist koja je veća od same koristi, koja može biti samo volja bogova ili instinkt životinje. Dok čovjek iz podzemlja F. M. Dostojevskog i Selimovićev derviš djeluju kao primjeri moći ljudskog razmišljanja, obojica odbacuju temelj na kojem ne samo djela, već i potreba za ljudskim razmišljanjem, imaju smisla. Korisno je razmotriti scene silovanja i dramski vrhunac oba romana, *Zapisa iz podzemlja* i *Derviša i smrti*. Čovjek iz podzemlja i derviš siluju žene koje ih počnu voljeti upravo u trenutku kad načas primijete da su zaista voljeni. Bez razuma, bez razmišljanja, bez koristi, bez prednosti, nasilno postupe prema ženama čiju su iskrenu ljubav mogli dobiti i čiju su ljubav mogli vratiti, da im duše nisu postale tako sitne. Dramski vrhunac oba romana je šokantan, obeshrabrujući, ali i potpuno očekivan, ako smo čitali i želje autorâ da se izmaknemo od praznina u koje su njihovi likovi upali.

Derviš i smrt završava se u cik zore, Ahmedovim samoubistvom. "Pi-jetlovi su nemilosrdni, već dižu uzbunu", skoro je posljednja rečenica na posljednjoj strani. Ali, derviš ne može da ispriča o svom samoubistvu. Samo je tišina svjedok tom činu. Dervišev posljednji čin izvan je pisanog diskursa, ali se podrazumijeva. Njemu se svjedoči. Hasan, uzorni prijatelj kojeg je derviš bezočno izdao, ulazi u derviševu sobu, pronade ga mrtvog i bilježi u njegovom rukopisu posljednje riječi: "Nisam znao da je bio toliko nesrećan. Mir njegovoj namučenoj duši!" Ova dva retka su zadnja radnja u romanu. Ironično je to što smo mi, za razliku od Hasana, uvidjeli koliko je derviš nesrećan

i zašto mu je duša toliko izmučena. Četiri stotine i pedeset stranica prije toga su jedna oproštajna poruka samoubice, pokušaj da se opravda taj čin koji je neoprostiv, poruka koju derviš grozničavo ispisuje u toku jedne duge, samotne noći.

Prevela Amira Sadiković

Literatura

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*
Dostoevsky, Fyodor. *Notes from Underground*
Durkheim, Émile. *The Division of Labour*
Plato. *The Republic*
Selimović, Meša. *Death and the Dervish*

O NEMOGUĆNOSTI BIJEGA OD POLITIČKOG: SUDBINA SELIMOVIĆEVIH LIKOVA

Maciej Falski

Europska se moderna kultura voli pozivati na baštinu antičke Grčke što je, bez sumnje, itekako utemeljeno. Pa ipak, moderna je Europa zaboravila na nešto što bijaše temelj grčke antropologije, antičkog poimanja društvenog svijeta: čovjek je, prema čuvenoj a loše prevedenoj Aristotelovoj definiciji, političko biće, *zoon politikon*.¹ Upravo tu odrednicu moramo smatrati najvažnijom predodžbom o mjestu čovjeka u društvu što ju je utemeljila antika. Ljudski se kozmos razlikuje od životinjskog zato što se ljudi grupiraju u zajednice u kojima vlada zakon. Odluke se donose na temelju diskusije, razgovora, polemičke razmjene stavova, što je svojstveno ljudima. Odlučivanje o poslovima zajednice, polisa, moramo smatrati politikom u širem smislu – političko je sve što se tiče *polisa*, upravljanja zajedničkim općim stvarima.

Polis, kako tvrdi Hannah Arendt, nastaje u opreci prema *oikosu*, domu. *Oikos* je sfera privatnog kamo nitko nema pristup osim članova proširene obitelji i slugu. U domu vlada monarhični princip, jer cjelokupna vlast pripada vlasniku, muškarcu, te on odlučuje o svemu. Tamo nitko izvan kruga obitelji (i roblja, jer se ipak radi o ekonomiji zasnovanoj na ropstvu) ne smije zavirivati i uplitati se u unutarnje poslove. *Oikos* je, također, sfera bliža naturi nego kulturi, kao što je polis. Tu se radi o prirodnim pojavama kao što su plodnost i rađanje (djece, životinja, žitarica, vina), oplođivanje (u opoziciji do “prave” ljubavi koja nema tu svrhu), perpetuiranje života u njegovoj fizičkoj, biološkoj dimenziji. Dok je javnost područje kreativnog, privatnost karakterizira čisto ponavljanje, rekonstrukcija životnog ciklusa i skoro ništa više. Dom može slobodno i efikasno funkcionirati kad javnost jamči slobodu i mogućnost nesmetanog rada.²

¹ Vidi: H. Arendt, *Kondycja ludzka* [*The Human Condition*], Warszawa 1997, s. 27-33.

² O opreci *oikos* / *polis* vidi: H. Arendt, nav. djelo, 2. poglavlje, s. 27 nadalje.

Europska je civilizacija utemeljila antropologiju koja je napustila princip političkog poimanja svijeta. Modernistički subjekt kako ga poima zapadnoeuropska filozofija ima izrazito individualističku dimenziju. Po svojoj esenciji je monistički, homogeni sam sebi, on je Sartreov *être en soi et pour soi* kojemu drugi zapravo i nije potreban za postojanje. Ili, budimo precizniji, u principu drugi samo potvrđuje postojanje subjekta kao individualnog ljudskog ja, drugi se smatra njegovim ograničenjem, dakle, ugrožava subjektovo bivstvovanje a priori. Fenomenološka struja koju je zasnovao Edmund Husserl, koja je snažno utjecala na europsku filozofiju 20. stoljeća, rado govori o “čistoj” svijesti, “čistom” subjektu. Na prvom se planu očituje misaono, intelektualno, što čvrsto povezuje tu tradiciju s Descartesovim primatom uma.³ Um se, preko Kanta, Hegela sve do Sartrea i naših vremena, nalazi na samom vrhu ljestvice čovjekovih jakosti. On je to što čini posebnost ljudskog bića. Um se smatra najvažnijom kvalitetom subjekta koji ima samosvijest, koji je prije svega svijest svjesna sama sebe i svojih osobina, koja sama sebe čini središtem svijeta.⁴

Ovako, u grubim crtama naslikani narcistički subjekt najbolje se odražava u modernističkoj literaturi, barem u onome njezinom dijelu čija se konstrukcija bazira na postupku nazvanom strujom svijesti.⁵ U središtu svijeta predstavljenog u mnogo romana zadnjih dvaju stoljeća nalazi se lik, najčešće muškarac, koji promatra i doživljava svijet oko sebe, kojemu je on središte i točka fokalizacije. Modernistički junak djeluje narcistički te se bavi, prije svega (ili samo), svojim osjećajima. Možda se taj tip junaka najlakše uočava u opusu Miroslava Krleže, a Filip Latinowicz mu je najbolji primjer. Latinowicz je umjetnik i intelektualac, što naglašava misaonu dimenziju subjekta. On je ujedno i bjegunac koji je pokidao sve veze sa svojom okolinom, zajednicom kojoj je pripadao, s obitelji i nacijom. Možemo slobodno reći kako je

³ “Oto Ja, czyli dusza [mens], dzięki której jestem tym, czym jestem, jest całkowicie odrębna od ciała i jest nawet łatwiejsza do poznania niż ono, a nadto, gdyby nie było wcale ciała, dusza nie przestałaby być tym wszystkim, czym jest”; u tom se paragrafu komentira čuvena formula “Cogito ergo sum” – mislim, dakle postojim, koja ujedinjuje ego i mišljenje, čineći intelekt esencijom subjekta. Vidi: Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1988, s. 39 i 40. Što se tiče procesa nastajanja modernističkog subjekta, vidi npr. Ch. Taylor, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press 1994 [poljsko izdanje: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001].

⁴ O pitanju samosvijesti i uma svijesti koja misli sama sebe vidi J. G. H. Hegel, *Fenomenologia ducha*, Warszawa 2001, posebno uvod F. Ś. Nowickog.

⁵ Vidi V. Biti.

on antipolitičko biće, utjelovljenje težnje za “čistom” svijesti, za idealnim (u svakom značenju te riječi) subjektom.⁶

Čini se da je posve suprotan cilj imao Meša Selimović i posve se drugačiji svjetonazor iščitava iz njegovih najvažnijih romana, *Derviš i smrt* i *Tvrđava*. U svojim djelima bosanski autor pokazuje ne samo to kako je čovjek prije svega društveno biće, već i da u antropološkoj vizuri opreka intimno/političko više nije funkcionalna. Jer, s pravom se možemo upitati što je intima, što ne spada u područje javnog, zajedničkog, pa onda podložnog zakonima politike? Upravo Selimovićevi romani pružaju uvid u to kako kulturni obrasci utječu na organizaciju društvenog života i kako se obje dimenzije, privatna i društvena, prožimaju do te mjere da su zapravo nerazdvojive. U ovom tekstu želim dokazati kako je autor u oba romana odbacio predodžbu narcističkog subjekta, vraćajući se ideji čovjeka kao dijela polisa, proširenoj u antropološko propitivanje privatnog.

Oba su glavna lika muškarci koji iz različitih razloga žele zaštititi sferu privatnog. Kod njih je na prvi pogled granica intimno/javno relevantna, što se možda i bolje vidi u Nurudinovu slučaju u opreci tekija/grad. Tekiju karakterizira tišina, zatvorenost, duhovno, misao, dok se grad doima kao prostor posve suprotnih vrijednosti: buke, djelovanja, svjetovnog, kontakata. Granicu simboliziraju tekijiska vrata, barijera koja dijeli dva svijeta dvaju sustava vrijednosti i aktivnosti. Ipak, kako će se pokazati, granica je samo prividna i neće braniti junakov mir. Kod Ahmeta Šabe ima sličnosti u tome što junak *Tvrđave* želi zaštititi intimu svoje male obitelji, ljubav i vezu s Tijanom smatrajući posebnim prostorom kamo nitko nema pristup. To je, zapravo, prostor esencijalno drugačiji od svega što ih okružuje, a njegovom metaforom smatramo sobicu iznad pekare gdje su zajedno živjeli. Ahmet priča:

A opet sam bio srećan: nećemo biti bogati u novcu, ali ćemo biti najbogatiji u ljubavi; ne bojim se života ni ljudi, bojim se samo da se tvoje srce ne zasiti; bio sam sam, sad imam svoj svijet, kao da sam osvojio svoju planetu; spriječit ću svakoga ko htjedne da proдре u naše carstvo, da ne bi ugrozio naš mir.⁷

Obratimo pozornost na pojam “planeta” koji je izraziti simbol izolacije – planet nema izravni dodir ni s kojim dugim nebeskim tijelom, i suverenosti – tko živi na izoliranoj planeti, ne priznaje ničiju nadležnost. Sobicu i čarši-

⁶ Modernističkome, zapadnjačkom subjektu svojstvena je također ambivalentna pozicija tijela i uopće senzibilnog. Sednjoeuropska moderna se oblikovala pod snažnim utjecajem mizoginije, najbolje osmišljene i predstavljene u djelima O. Weininger ili A. Strindberga. Negativnu sliku žene i erotike naslijedio je i skoro do krajnosti razvio Krleža.

⁷ M. Selimović, *Tvrđava*, Sarajevo 1972, s. 80.

ju mogu, stoga, opisati nizom oprečnih vrijednosti: čisto/prljavo (naravno, u prenesenom smislu), iskreno/lažno, pravedno/nepravedno. Tako konceptualizirana opozicija uspostavlja jasnu etičku hijerarhiju: čovjek može biti iskren, pravedan i moralno čist samo u intimi, dok se u javnosti mora prilagoditi lažnom moralu, ili navući masku i tako se ograditi od polisa. U oba slučaja intimni prostor podliježe idealizaciji iz perspektive glavnog lika. U utopijski izoliranim lokacijama osjeća se dah slobode, neovisnog iskazivanja emocija, misli, ideala. Takvo ponašanje nije moguće u javnosti, ili čak biva opasno u javnom životu: iza tekijskih vrata (Nurudin doživljava uvredu i poraz kod gradskih moćnika), ili na izlazu iz malog dvorišta uz pekaru (Šabo biva pretučen i osramoćen uslijed svojih preiskrenih izjava). Primjer lika koji je svoj život i mišljenje prilagodio javnom je Mula Ibrahim. On je živio u stalnom strahu i poniznosti, žudeći za naklonošću jačih i utjecajnijih, što je inače i uvjet svake karijere. Želeći steći društveni ugled i položaj, Ahmetov “nesigurni prijatelj” pristao je da žrtvuje svog spasitelja, da ga ostavi u nesreći budući da je Šabo postao nevidljiv za javnost: “Naređeno mu je da me otpusti, nije smio da ne posluša”⁸; kasnije nije imao hrabrosti da mu pristupi pred očima drugih. Ahmet daje prednost privatnom i više voli biti dosljedno vjeran svojim principima nego tražiti sreću i karijeru u društvu po svaku cijenu. Tijanin suprug simbolizira prostor intime, dok je njegov trenutni poslodavac utjelovljenje političkog u gore objašnjenom smislu.

Cijeli taj sigurni mikrokozam, međutim, doživljava slom. Junakova *splendid isolation*, odnosno bijeg u intimno, zahtijeva reviziju. U prvom romanu lik, ni kriv ni dužan, upleten je u aferu koju ne razumije i koju pokušava razotkriti. Zbog porodičnih veza Nurudin dolazi u sukob s vlastima, sa zakonom, u krajnjoj mjeri i s pravilima društvenog života. Junak je upleten protiv svoje volje, kriv nije on, jer je do sada stajao izvan javnog života, na superiornoj poziciji tekijskog šejha. Na jednom mjestu kaže: “ali kad je bić vlasti pogodio moga brata, i mene je rasjekao, do krvi”.⁹ To nam je prva napomena: čovjek kao društveno biće nikad nije izvan društva, ne može pobjeći od relacija koje ga, htio on ili ne, vežu s drugim ljudima, pa i s društvenim institucijama. Upravo je porodična veza primarna; ljudsko biće postaje članom društva samim time što je nečiji sin ili nečija kći. Etnolozi oduvijek smatraju rodbinske odnose temeljem organizacije svake ljudske zajednice i uzorom društvene organizacije. Lévi-Strauss kaže kako je obitelj stvar s većim stup-

⁸ Isto, s. 95.

⁹ Isti, *Derviš i smrt*

nju ugovora između dva roda nego ljubavne veze.¹⁰ Rodbinski odnosi, dakle, stvaraju najjače obaveze, što najbolje dokazuje Nurudinovo ponašanje. Na jednom mjestu on sam kaže kako je brata vidio možda tri puta tijekom dva-deset godina: njihova veza nije bila čvrsta, zapravo nisu se ni poznavali.¹¹ Pa ipak se derviš odlučuje tražiti milost za brata samo zbog zamišljene obaveze. Njegov dosadašnji projekt – ostati postrani, graditi i čuvati svoj izolirani prostor – osuđen je na propast. Jer čovjek čim se rodi – rodi se kao društveno biće. Tako i odluka o angažmanu radi bratova spasenja poticaj je za cijeli niz događaja i potpuno mijenja Nurudinovu poziciju.

U drugom romanu neposredna motivacija angažmana je drukčija, budući da je, donekle, Ahmet Šabo sâm kriv: pijan je pred predstavnicima vlasti rekao nešto što nije trebalo da kaže. Zbog toga je osuđen na civilnu smrt: ljudi ga nisu pozdravljali, nije mogao naći zaposlenje, malo tko je htio da s njim razgovara. Jedan sitan događaj promijenio je njegov položaj, dovodeći junaka do prave izolacije, koja nije više posljedica pojedinčeva izbora već dolazi izvana kao prinuda. Ipak, vlast ga ne zaboravlja i stalno ga kontrolira, a on sam konstantno pogoršava vlastiti položaj. Zapravo je fabularna konstrukcija slična u oba romana: jedan događaj dovodi do promjene junakove sudbine, što obojicu sve više uvlači u mrežu društvenih odnosa. Ali i u Šabinu slučaju odlučujuću ulogu igra motiv rodbinskih odnosa: Ahmet ima ženu koja očekuje dijete, i to ga prisiljava na potragu za pomirenjem s okolinom. Međutim, unatoč njegovim nastojanjima, svaki ga potez sve se više vuče u relacije s vlastima i moćnima – sve se više upliće u politiku. Njegov je angažman uzrokovan ne samo jednostavnom potrebom da održi sebe i svoju obitelj; motivaciju ne tražimo, dakle, samo u materijalnoj potrebi. Čovjek kojemu će se roditi dijete u većoj se mjeri zauzima za to kakav svijet jest i u kakvome će društvu izrastati njegova djeca. Čovjek postaje odgovoran za svijet u kojem živi, više ne smije odbacivati odgovornost i nije kadar poreći svijest o tome kako je i on sam dio jasno određenoga društvenog i političkog prostora. Stoga i njemu pripada zadatak da radi na poboljšanju životnih uvjeta. Selimovićev subjekt je uvijek u odnosu; preko obiteljskih veza ulazi u društvenu mrežu i gubi sposobnost izolacije. Distanciranje prema društvenim prilikama nije više moguće; tokom romana modernistički fenomenološki subjekt – Ahmet

¹⁰ Teško je navesti jedno djelo za ovu ključnu temu; vidi m. ost. C. Lévi-Stauss, *Rodzina*, w: isti, *Spojrzenie z oddali*, Warszawa 1997. Odlično tu temu istražuje i opisuje Tone Bringu u knjizi *Biti musliman na bosanski način* (Sarajevo/Zagreb 2009). Po njenom mišljenju brak je veza koja angažira dvije porodice i, štoviše, važan je događaj za cijelu zajednicu. Porodični status, vezan također za spol, stvara niz obaveza koje uveliko definiraju čovjekovo ponašanje. U toj se monografiji potvrđuje teza da je etnološki subjekt prvenstveno društveno biće.

¹¹ M. Selimović, *Derviš i smrt*, nav. djelo.

koji razmišlja nad vodom – pretvara se u etnološki shvaćen subjekt suvremene socijalne antropologije – Ahmeta, koji ima ženu i dijete, te pokušava spasiti protodemokratskog proroka Ramiza.

Po mom mišljenju, u romanu *Derviš i smrt* najizrazitija je epizoda gdje u tekiju usred noći prodiere bjegunac. Nurudin slučajno zapazi čovjeka koji bježi pred potragom vlasti i skriva se u zaštićenoj zoni. Govori s njim i pomaže mu, ne želeći ga predati vlastima. Ključno je to što derviš uopće nije strana u tom konfliktu: nije ni na strani vlasti niti na strani bjegunca, jer ne poznaje ni njega ni njegovu sudbinu. On je samo promatrač, svjedok protiv svoje volje, netko tko ne sudjeluje u toku zbivanja i nikako ne želi zauzeti stav. Međutim, u toku se romana pokazuje kako promatrati znači isto što i sudjelovati. Promatranje nije nevino, već i ono uvodi subjekt u radnju, što ga čini jednim od agensâ. Nije potrebna svjesna odluka, poduzimanje aktivnosti. Pustinjač predan molitvi i usavršavanju svojih vrlina nije u relaciji samo s Bogom i samim sobom; iako se to čini paradoksalnim, još uvijek ga čvrst odnos povezuje s društvom.

Odbacivanje, nesudjelovanje, također je način da se iskaže stav prema društvenoj zbilji i njezinim problemima. Tako i promatranje treba da smatramo jednim od načina pripadanja tijeku događaja koji se zajedno stapaju u socijalnu realnost.

Promatranje postavlja realna pitanja. Što znači promatrati u ratu? Kakva je uloga onih koji su promatrali srpski pokolj u Srebrenici i nisu ništa poduzeli? Što s onima koji su promatrali rađanje i pobjedu nacizma u Njemačkoj, koji se nisu učlanili u fašističke organizacije ali nisu ni glasno prosvjedovali protiv njihovih akcija? Navedeni primjeri govore možda o krajnjim situacijama, no pokazuju bit problema koji se ovdje razmatra. Naime, sam princip društvene organizacije pretpostavlja kako je čovjek uvijek u odnosu; relacije s drugima dio su subjektiviteta. Muškarac ili žena po samom svojem rođenju postaju društveno biće, *zoon politikon*, i ne mogu pobjeći od svoje sudbine. Nesudjelovanje, bijeg od zbilje, ipak je način na koji se može iskazati stav prema problemima jedne zajednice. Jedino slučaj Kaspara Hausera možemo smatrati položajem čovjeka bez obaveza i pripadnosti; ali on je ujedno i primjer bića koje je tek naučilo kako biti čovjek, koje bijaše lišeno ljudskih svojstava i tek ih je moralo steći.¹² Ponovo se postavlja osnovno pitanje javne prakse, naime, kako sačuvati čistu savjest? Možemo li, ne poduzimajući ništa, biti poštteni prema samima sebi? Čini se kako Selimovićeви likovi odgovaraju negativno. Čovjek je uvijek u mreži društvenih odnosa, on je uvijek

¹² Kaspar Hauser je najpoznatiji slučaj takozvane vučje djece. Bio je dječak koji nije znao govoriti ni raditi bilo šta u vezi s okolinom, izrastao je u potpunoj izolaciji od ljudi i morao je sve naučiti ispočetka iako je bio skoro odrastao čovjek.

“u situaciji”, stoga svaki njegov potez može značiti čin i/ili glas u društvenoj debati, može se smatrati komentarem socijalne zbilje. Bijeg nije moguć jer možemo biti upleteni protiv svoje volje, pukim stjecajem okolnosti, čak i kao svjedoci. Selimović, dakle, kaže kako je svatko agens, i to ne samo potencijalni već stvarni.¹³

Adepti društvenih znanosti odavno se pitaju što je primarno: društvo ili pojedinac?¹⁴ Otkud potječu društvena pravila? Teoretska perspektiva utječe na konceptualizaciju relacije pojedinac – grupa, a naglašavaju se ili individualni slobodni izbori takozvanoga “racionalnog agensa” ili, pak, na drugoj strani, uvjetovanost, racionalno procjenjivanje situacije i analiza, ili svojevrsno “programiranje”, ovisnost čovjeka o društvenim institucijama i mehanizmima koji reguliraju ponašanje i mišljenje. Modernistička tradicija izrazito podupire tvrdnju kako je pojedinac središte ljudskog svijeta i upravo njega treba smatrati centrom kozmosa, pa i glavnim stvarateljem društvenoga poretka. Descartesova čovjeka karakterizira racionalno mišljenje i dominacija uma; racionalni europejac postaje ikonom zapadnoeuropske filozofije, pogotovo francuskoga prosvjetiteljstva, a kasnije i njemačkoga idealizma. Kod Hegela su društvo i njegovo uređenje tek etapa velikoga puta samosvijesti koja traži samu sebe preko svojih avatara, a socijalni se odnosi spominju u slijedu figura. Tjelesno, društveno, smatra se sporednim u odnosu na primat uma, svijesti ili duše.¹⁵ U tomu se spletu lako prepoznaje spoj tradicija europske civilizacije: grčkoantičke i judeokršćanske. Srodno svim religijama Bliskoga istoka, hrišćanstvo potencira duhovnu dimenziju grčke tradicije, za što je najbolji primjer transformacija Platonove intelektualne konstrukcije, te postepena degradacija tjelesnoga faktora u filozofskoj antropologiji.¹⁶ Čovjek postaje subjektom, intelektualnom – duhovnom monadom, koja participira u inteligibilnoj sferi ideja ili u Božjoj supstanciji. Sve manje je tijelo koje participira u stvarnom svijetu stvarnih ljudi. Naravno, Descartes nimalo nije negirao fizičku dimenziju ljudskoga postojanja. Međutim, za njega, pa i za njegove sljedbenike, *ratio* je princip i temelj ljudske sudbine, dok je tijelo to

¹³ Koristim ovdje lingvistički pojam agensa da prevedem engleski *agent* iz *theory of agency* ili francuski *agent*. Agens, ili osoba koja svjesno djeluje, odgovoran je za svoje izbore, poduzima akciju, inicira zbivanja, itd. Vidi: E. Wnuk-Lipiński, *Socjologia życia publicznego*, Warszawa 2008, 3. poglavlje: *Podmiotowość sprawcza i poczucie sprawstwa*, s. 79 nadalje.

¹⁴ Vidi P. Bourdieu, *Zmysł praktyczny* [*Sens pratique*], Kraków 2004; J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, Warszawa 2004.

¹⁵ Mislim prije svega na Hegelov sustav opisan u *Fenomenologiji duha*.

¹⁶ Vidi G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 3, gdje se komentira velika promjena Platonova sustava u Plotina (2. stoljeće n. e.) što je jedan od ključnih koraka na putu sinteze grčkoantičke i judeokršćanske tradicije.

što nas povezuje sa životinjama. Na taj se način oblikovala predodžba suvremenog subjekta čiji su srž, sadržaj i moć – misaono, intelektualno; njegove su granice jasno zacrtane i u svojem principu odvojene od ostalih. Modernistički su likovi uglavnom promatrači društvenoga, komentatori, kao Filip Latinowicz.¹⁷ Žele pronaći sebe i definirati sebe, u sebi tražeći istinu.

Selimović vodi svoje likove drukčijim putem. Ne propisuje im ulogu modernističkoga promatrača – oka koje gleda ali ne sudjeluje, jer gleda prije svega to što se dešava unutar subjekta. Prvo, Selimovićevi junaci oduvijek su “u vezi”, oni su “u relaciji”; čak i Nurudin svoju ispovijest (postupak koji predstavlja temeljni oblik autoanalize i subjektivističke perspektive) piše zbog drugoga, i drugi je predstavlja čitatelju. Dovoljan je i mali dio etnološke uobrazilje da shvatimo kako je rodbinska situacija obaju junaka ključna zbog kozmološke i fabularne motivacije, o čemu je već bilo govora prije. Obitelj najčvršće povezuje individuu sa društvom; ona je također primarni obrazac društvene institucije, k tomu još i privilegirano područje ponavljanja socijalnih stereotipa. Drugo, nije uspio nijedan pokušaj života izvan zajednice. Nurudina prekida neizvjesna situacija njegova brata, što pokreće cijeli niz događaja i uvodi potpunu promjenu u dervišev život; Šabo prihvća ponudu svojega prijatelja, kasnije se ženi, i tako se postepeno uključuje u društveni život.

Na jednom mjestu čitamo Nurudinove riječi: “...tekijski i derviški red me naučio da budem tvrd, a stajao sam pred bjeguncem ne znajući šta da učinim, a to je već značilo da činim što ne treba”.¹⁸ Derviš neće potpuno odbaciti vjeru, niti stari način života. Ovdje se vidi nešto drugo, naime, jaz između tekijškoga i političkoga života. Tekija ne može dati odgovor na probleme iza vrata, niti se može zaštititi pred njima, stoga i derviško iskustvo neće Nurudinu pomoći u pitanju mora li pomoći bratu. Zašto Nurudin poduzima akciju, želeći spasiti brata, koji mu zapravo ništa ne znači; zašto riskira svoj položaj, čak i život? Na jednom mjestu kaže kako želi spasiti čast i ugled; drugdje

¹⁷ Nije moguće u ovako kratkom tekstu detaljnije analizirati povijest ideje modernističkoga subjekta. Na jednu važnu primjedbu moram se, ipak, osvrnuti. Radi se o drugoj, osim racionalističke, konstitutivnoj tradiciji zapadnoeuropske filozofije modernizma. To je romantizam i romantičarsko vrednovanje svega što je vezano za osjećaj, “srce”, za emocionalnu a ne racionalnu stranu čovjeka. Slažem se da je razlika u opisu ljudske sudbine bitna. Međutim, romantičarska tradicija uvijek ostaje u vizuri narcističkog subjekta, koji sebe kao individuu smatra središtem svijeta i apsolutnim reperom. To se najbolje vidi kod najutjecajnijeg filozofa te struje i vjerojatno ključnog za oblikovanje “kulture srca”. Na samom početku svojih *Confessions* Jean-Jacques Rousseau izjavljuje: “Imam się przedsięwzięcia, które dotychczas nie miało przykładu i nie będzie miało naśladowcy. Chcę pokazać moim bliźnim człowieka w całej prawdzie jego natury; a tym człowiekiem będę ja. Ja sam. Czuję moje serce i znam ludzi” (J.-J. Rousseau, *Wyznania*. T. 1., Przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1978, s. 33).

¹⁸ M. Selimović, *Derviš i smrt*, s. 50-51.

kako se bori protiv nepravde i nasilja. Međutim, kako sjajno pokazuje Bourdieu, čast i ugled su dvije od osnovnih društvenih vrijednosti koje reguliraju odnose u zajednici.¹⁹ Ugled može biti vezan uz status pojedinca, rod, simbolički i ekonomski kapital kojim pojedinac raspolaže. Sklop tih faktora utječe na položaj u društvu. Želja da se sačuva čast znači brigu za vlastitu sliku u očima drugoga. Znači, pitanje je kako me drugi gledaju, što misle o meni kao članu grupe koji treba da se vodi njezinim načelima. Nurudin shvaća što treba raditi, što od njega očekuje zamišljena zajednica, jer dobro poznaje njezine zakone. Tradicija, koja se zapravo uzima kao zakon, zahtijeva solidarnost s bratom, i tu treba tražiti osnovnu motivaciju radnje Selimovićevega romana.

Čovjek ne može pobjeći od političkog; samo je u vrlo rijetkim slučajevima kadar prekinuti sve veze sa zajednicom iz koje potječe ili grupom kojoj pripada. U kriznoj situaciji društvo može zahtijevati reakciju, aktivnost čovjeka koji biva upleten u tijek zbivanja čak i protiv svoje volje. Intimno, privatno, jedino uvjetno se može smatrati prostorom slobodnim od društvenih zakona, budući da ovi zakoni djeluju najsnažnije upravo na tom području, regulirajući odnose u porodici ili među zaljubljenima, diktirajući kulturom određene obrasce postupanja.

Vrativši se iz rata, Ahmet sanja svoj raj: želio bi sjediti uz rijeku, gledati u vodu, ne raditi ništa. Tako se predstavljaju želje čovjeka koji je doživio i na svojoj koži iskusio najcrnje aspekte društva. "Gledanje u vodu" postaje u romanu metafora nesudjelovanja. Tim riječima Ahmet odbija relaciju s drugima, ne želi uspostavljati i održavati odnose, koristiti svoja prava i snositi odgovornost prema zajednici. Odbijanje participacije u zajedničkim poslovima, u društvenome životu, postaje idealnom slikom pojedinčeve sreće, rajem čovjeka koji želi sačuvati svoju osobnost, izuzetni status sebe kako osobe, individue. Meditacija uz vodu ostaje, naravno, utopijom, čim junak napravi prvi potez koji će ga vezati za zajednicu – kad prihvaća posao koji mu nudi Mula Ibrahim. Izolacija nije moguća, političko – što znači, napominjem, stvar zajednice – ulazi u svaki detalj i svaku situaciju svakodnevnoga života. Selimovićeve romani pokazuju kako je sve što radimo dio mreže društvenih odnosa. Pojedinac, dodao bi Bourdieu, proizvod je socijalizacije, formiranja vlastitoga habitusa koji je, drugim riječima, sklop dispozicija koje određuju sposobnost djelovanja i moguće izbore. Filozofski subjekt, esencijalistički definiran kao sam u sebi i sam za sebe, čista je utopija. Može postojati samo kao Ahmet koji gleda u vodu. Subjekt ljudske zajednice, čak i najjednostavnije,

¹⁹ P. Bourdieu, *Meška dominacija* [*Domination masculine*], Warszawa 2006.

upleten je u relacije s drugima. Više sliči agensu, subjektu koji djeluje, nego *être-pour-soi*²⁰, što je krajnji izraz modernističkoga filozofskog projekta.

Što sve to znači za čitatelje Selimovićevih romana? Odgovorit ću citatom iz Derviša; jedne noći u tekiji se skrio bjegunac; iako Nurudin ne poduzima ništa, postaje sudionikom. Kaže ovako: “Nešto se dešava, nimalo nevino, znam da se stalno dešavaju teške i surove stvari, ali ovo je pred mojim očima, ne mogu da ga stisnem u neznano i neviđeno, kao sve ostalo, i neću da budem ni krivac ni nevoljni saučesnik, hoću slobodno da odlučim”.²¹ Ne poduzimajući nikakvu radnju, čovjek može postati dio jednoga procesa, a kamoli kad aktivno sudjeluje u životu. Selimovićev pripovjedač pokazuje kako je promatrač već odgovoran, on ulazi u relaciju. Tako i zaljubljeni par. Tako i svi mi koji smo članovi društva. Vjerojatno najpopularnija metafora današnjice, metafora mreže, najbliža je principu djelovanja društvene zbilje. Što istovremeno znači kako nijedna relacija nije nevina i izolirana. Ahmet Šabo težio je izolaciji, želio gledati u vodu i ne poduzimati nikakve radnje. Upitajmo se zašto? Očito je Šabo upoznao krajnje posljedice djelovanja u društvu i kolektivnoga života. Ratno mu je iskustvo pokazalo besmislenost političkog sustava u kojem je živio, te stanje raspada svih moralnih vrijednosti u situaciji egzistencijalističkoga kaosa. Glavni se lik Tvrđave nije htio složiti s takvim stanjem stvari, a njegova odluka o izolaciji imala je izrazito politički značaj. Paradoksalno, povratnik iz rata doživljava ono što je želio, ali na drugačiji način, o čemu je već bilo govora. Naime, on je zaista izoliran, nevidljiv, postaje prozračan za skoro sve u gradu, ljudi kao da ga ne vide i ne čuju. Društvena izolacija označava krajnji stupanj u poziciji dominiranog, ali time ga ne oslobađa društvenih veza – posve suprotno: izolirani čovjek postaje čvršće vezan uz svoju grupu koja ga odbacuje. Isto doživljava i Nurudin kad traži spasenje za svoga zatočenoga brata. Doveden je u situaciju prosjaka, stranke, čovjeka koji moli; ali ga nitko ne sluša. Kao da ga ne čuju i ne vide, odbačen je i zapravo izoliran. Gubi ugled i čast; pokazuje se kako ga od čaršijskog života nije odvojila tekija već politička afera.

Ovdje dolazimo, po mom mišljenju, do srži Selimovićevih romana. U trenutku najveće izolacije – neželjene izolacije, koja ujedno znači trenutak najveće povezanosti sa zajednicom – oba lika spoznaju istinu o nužnosti političkoga angažmana. Nurudin donosi odluku koja će ga odvesti do položaja kadije, a kasnije do samoubojstva; Šabo upoznaje bolje studenta Ramiza, a

²⁰ Sartreov *être-pour-soi*, pojam koji potječe iz Hegelove i Husserlove fenomenologije, opisuje otprilike biće koje je svjesno samo sebe, svjesno svojega statusa kao odvojenog, a neovisnog subjekta, i time se razlikuje od *être-en-soi*, bića koje postoji, ali nema svijest o svojem postojanju.

²¹ M. Selimović, *Derviš i smrt*, nav. djelo.

njihovi razgovori zacrtavaju ideološki centar romana i otkrivaju pred Ahmetom mogućnost promjene političkoga sustava. Obojica spoznaju kako biti sam niti je moguće, niti poželjno. Čovjek je, iz razloga koji su već jasni, od svog rođenja društveno biće i neće pobjeći od svoje socijalne sudbine. Jedino što mu preostaje jest aktivno sudjelovanje u tijeku stvari. Pokazuje se kako položaj promatrača, onog tko stoji postrani, ne oslobađa odgovornosti ili osjećaja krivnje: promatrač je ujedno svjedok, što označava onoga tko je već upleten. Čovjek je odgovoran za sebe i svoj život, za svoju obitelj, za mjesto u kojemu živi, za zajednicu i državu. I ne smije pobjeći od te odgovornosti: upravo to pokazuju sudbine Selimovićevih likova.

Aktivno sudjelovanje donosi još jedan problem. To je, naravno, pitanje dominacije i statusa, centara moći u zajednici. U oba romana jedan od bitnih faktora, i kvazi-lik, jesu “oni”. Nisu definirani, nisu poznati, s imenom i prezimenom, no “zna se” tko su. “Oni”, kategorija koja ima značenje i operacionalističku vrijednost u totalitarnim društvima. Tako se govori i piše o političkoj eliti, klasi koja drži moć u svojim rukama i kadra je donositi odluke o javnim stvarima. Uporaba zamjenice u trećem licu pokazuje kako se snažno osjeća opreka mi/oni, što znači svoje/tuđe (strano), poznato/nepoznato. “Oni” stoje izvan kruga, nadgledaju život zajednice, ali ih s njom spaja jednosmjerna relacija – odnos dominacije. Totalitarno društvo prikazano u oba romana dovodi pojedinca u krizu i stavlja pred njih težak zadatak. Kako sudjelovati u političkom životu, što je neophodno, kako sam ustvrdio maloprije, a istovremeno poštovati naredbe “onih”? Kako djelovati aktivno kad je mogućnost izbora i samoodlučivanja svedena na minimum – kad je uvijek tu neki Avdaga, čuvar autoritarnoga poretka?

Jednim je putem išao Nurudin. On je odlučio preuzeti način djelovanja od svojih progonitelja. Počeo je raditi isto na isti način kao “oni”. Krivotvorio je pismo, spletkario, ogovarao ljude, plaćao špijune, koristio sve načine totalitarne vlasti. Na kraju je postao jedan od “njih”, ali mu je izmakla kontrola nad vlastitim životom i nad slijedom događaja. Nurudin je izgubio zato što je išao krivim tragom; nije vidio kako je jedina budućnost u potpunoj promjeni sustava. Što je dobro shvatio Ahmet Šabo. Vizija koju mu je predstavio Ramiz zapravo je slika demokratskoga društva gdje odlučujući glas imaju svi građani jednaki pred zakonom.²² U toj viziji nestaje problem dominacije, jer javne dužnosti vršit će privremeno ljudi izabrani između svih

²² Valja naglasiti ovdje laičku dimenziju demokratskog društva što je ujedno i njegov temelj. U vjerskoj zajednici svi su, dakako, jednaki pred Bogom, što transcendiraju pitanje odgovornosti za “onaj” svijet. Demokracija traži da se račun svodi na “ovom” svijetu, jer ne postoji drugi sudac osim zakona koje donosi društvo.

članova zajednice. Nestaju također i “oni”, jer su svi “mi”, i opreka, relevantna u totalitarnom sustavu, ovdje gubi smisao. U takvome političkom sustavu postoji mogućnost kontrole vlasti i otpora odlukama koje grupi donose štetu: Ahmet prepoznaje Ramizov utjecaj u otporu koji seljani iz Žepča pokazuju sudjelovanju u narednom ratu. Foucault u jednom od svojih eseja piše kako vlast nije supstancijalna niti tajanstvena jakost. Vlast je samo jedan vid odnosa između pojedinaca.²³ Što podrazumijeva da nije ona data od Boga, nije nepromjenjiva, uspostavljena jednom zauvijek; odnosi vlasti nisu svetinja i mogu se promijeniti, podliježu pregovaranju. Pokazuje se kako je neposredna demokracija najbolji mogući sustav, koji poštuje prava svih, teži razbijanju čvrstih struktura dominacije, ostavlja prostor za javnu debatu. Sve to stvara osjećaj aktivnoga glasa u odlučivanju o vlastitoj sudbini – jer, kako nas uči i Selimović – sudbina zajednice kojoj pripadamo i naša je sudbina.

Enver Kazaz Selimovićeve junake svrstava u kategoriju junaka negativnog iskustva.²⁴ Više se ne radi o ideološkoj projekciji, već o “potrazi za individuum unutar društva kolektivno-ideološke (pre)normiranosti”. Doživljaj svijeta donosi krizu, razočaranje, dovodi likove-subjekte u granične situacije kad moraju izabrati, donijeti odluku o daljnjem slijedu događaja, ali ujedno u ovakvim trenucima moraju definirati sebe i svoj prostor. Čovjek staje nasuprot moći, bilo gole sile koju utjelovljuje Avdaga, bilo društvenih obrazaca ponašanja utkanih u svakodnevne prakse mještana. Kazaz tvrdi kako Selimovićeve romane treba da čitamo kao “antropološki izrazito angažirana djela”²⁵, što potvrđuje i naša interpretacija. Naime, ovi tekstovi nagovještavaju promjenu u dominantnoj vizuri čovjeka. Opreka pojedinac/društvo više nije relevantna; govorit ćemo prije o čovjeku unutar društva; narcistički subjekt koji, paradoksalno, spaja Descartesov um i Freudovu topološku strukturu osobnosti, biva zamijenjen odgovornim subjektom, svjesnim svoje uloge unutar mreže društvenih odnosa.

²³ Vidi M. Foucault, “*Omnes et singulatim*”: przyczynek do krytyki politycznego rozumu, w: isti, *Filozofia, historia, polityka*, Warszawa – Wrocław 2000, s. 245.

²⁴ E. Kazaz, *Povijest bošnjačkog romana*, Sarajevo 2004, s. 177 i dalje.

²⁵ Nav. djelo, s. 208.

Literatura:

- Arendt Hannah, *Kondycja ludzka*, Warszawa 1997
Bourdieu Pierre, *Męska dominacja*, Warszawa 2006
Bourdieu Pierre, *Zmysł praktyczny*, Kraków 2004
Bringa Tone, *Biti musliman na bosanski način*, Sarajevo/Zagreb 2009
Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, PWN, Warszawa 1988
Foucault Michel, "Omnes et singulatim": przyczynek do krytyki politycznego rozumu, w: *isti, Filozofia, historia, polityka*, Warszawa – Wrocław 2000
Hegel J. G. H., *Fenomenologia ducha*, Warszawa 2001
Kazaz Enver, *Povijest bošnjačkog romana*, Sarajevo 2004
Lévi-Stauss Claude, *Rodzina*, w: *isti, Spojrzenie z oddali*, Warszawa 1997
Reale Giovanni, *Historia filozofii starożytnej t. 3*, Lublin 1998
Rousseau Jean-Jacques, *Wyznania*. T. 1, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1978
Selimović Meša, *Derviš i smrt*, Sarajevo 1967
Selimović Meša, *Tvrđava*, Sarajevo 1972
Taylor Charles, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, Warszawa 2001
Wnuk-Lipiński Edmund, *Socjologia życia publicznego*, Warszawa 2008

MODELI GRAĐANSTVA U ROMANU *TVRĐAVA* MEŠE SELIMOVIĆA

Andrew Wachtel

Tvrđava Meše Selimovića objavljena je prije nekih četrdeset godina. Mada je uvijek živjela u sjeni slavnijeg romana *Derviš i smrt*, objavljenog četiri godine ranije, *Tvrđava* je snažan roman, a kao i svi veliki romani zaslu-
žuje ponovno iščitavanje iz različitih uglova. Za ovu konferenciju bih se želio
usmjeriti na različite načine kroz koje roman razmatra složene odnose poj-
edinca i moderne države, tj., načine na koje roman analizira pitanja građanstva.
Kad kažem moderna država, pod tim prvenstveno podrazumijevam onu vrstu
polutotalitarne države kakva je Jugoslavija bila u Selimovićevo doba, ali op-
ćenito i sve moderne države, koje na razne načine pokušavaju organizirati i
kontrolirati svakodnevne živote i misli svojih građana.¹ To što tvrdim da ro-
man ima nešto konkretno da kaže o modernoj državi čitaocu može iznenaditi
iz dva razloga. Prvi je to da je ovaj roman postavljen kao historijski, smješten
u Bosni osamnaestog vijeka, što ne bi išlo u prilog ovakvom gledanju. Drugi
je da postoji univerzalističko tumačenje romana koje je dao sam Selimović,
koji nudi u “napomeni autora” uz *Tvrđavu* (“*Tvrđava* je svaki čovjek, svako
društvo, svaka država, svaka ideologija”).

Praksa korištenja historijskog romana kao alegorije za sadašnjost je,
naravno, u komunističkom svijetu bila dosta rasprostranjena. Puno toga o
čemu se nije moglo direktno razgovarati moglo se razmatrati ako se na pravi
način preruši i predstavi kao sigurno ukotvljeno u relativno daleku prošlost.
Međutim, romanopisci poput Alekseja Tolstoja barem su ozbiljno pokušali

¹ James Scott općenitu tendenciju moderne države da stvara režim građanstva razmatra sa-
svim drugačije od svojih prethodnika: “Pojednostavljivanje mjera, pak, zavisi od revoluci-
onarno političkog pojednostavljivanja modernog doba: koncept jednoobraznog, homogenog
građanstva... Ideja jednakog građanstva, apstraktni pojam “neobilježenog” građanina, može
se slijediti sve do doba prosvjetiteljstva, a vidi se u djelima velikih enciklopedista.” *Seeing
Like a State* (New Haven: Yale UP, 1998), 32.

da svoje romane smjeste u detaljno opisan, konkretan historijski period, te da time izbjegnju očigledne anahronizme, čak i kad – ili naročito kad su znali da će im publika čitati između redova da bi prepoznala savremenu kritiku. U slučaju *Tvrđave*, pak, ne treba puno da se prepozna da je historija tu tek kao “dekoracija na izlogu”.

Roman je prividno smješten u Bosnu osamnaestog vijeka. Narator, Ahmet Šabo, nedavno se vratio u Sarajevo, nakon što je u osmanskoj vojsci služio u mjestu koje on naziva Hoćin. To bi moglo biti područje oko tvrđave Khotyn (poljski Hoćim), u današnjoj Ukrajini. Kao kraj koji je tradicionalno pripadao kneževini Moldaviji, najveći dio 18. vijeka bio je u osmanskim rukama, ali su samu tvrđavu ruske snage osvojile najmanje četiri puta (1739, 1769, 1788. i 1807), prije nego što je postala dio Ruskog carstva. Pošto se u romanu kao sultan na vlasti identificira Abdul Hamid (vladao od 1774. do 1789), možemo pretpostaviti da se radi o bici koja se desila ili 1769. ili 1788.² U isto vrijeme, način na koji se opisuje rat, kao i stav i Šabe i njegovih saboraca prema ratu i sopstvenoj zemlji, očigledno je anahron i odražava senzibilnost 20. a ne 18. vijeka.³

Što se tiče pitanja građanstva, Šabo počinje tako što sam sebe opisuje kao klasičnog carskog podanika, koji jasno razumije svoju poziciju u odnosu na državu. Prizivajući pogrešne predstave iz tog vremena, i sopstvene i grupe Sarajlija s kojima se borio, Šabo se prisjeća: “I eto, tih desetak Sarajlija, kao i hiljade drugih, osvajalo je nešto što im nije bilo potrebno, i borilo se za carevinu, ne misleći da se ne tiče ni njih carevina ni oni carevine.”⁴ Kako se čini, osmanska država nije stvorila osjećaj (a ni iluziju) recipročnog odnosa između sebe i pojedinca. Kako ćemo vidjeti, pak, gomilanje anahronizama će uskoro jasno pokazati da se pitanja građanstva koja se tu razmatraju odnose na modernu Jugoslaviju, a ne na Osmansko carstvo.

Dalji anahronizimi postaju jasni kad se narator vrati u Bosnu. Otuden bezumnim nasiljem i očajem rata, Šabo se vraća kući, gdje otkriva da mu je, dok je bio odsutan, cijela porodica pomrla od kuge. Određenu mjeru ličnog

² Činjenica da se niti jedan od tih datuma ne može potpuno uklopiti (ako se radi o 1769, šta je glavni junak radio između te godine i Abdul Hamidovog stupanja na vlast, a ako se radi o 1788, kako se u Sarajevo vratio dovoljno brzo nakon bitke, da za svog prijatelja i saborca Mula Ibrahima radi prije Abdul Hamidove smrti 1789) naznaka je nedostatka ozbiljnosti s kojim Selimović tretira historijski kontekst romana.

³ Nije da roman prikazuje samo bezumnu okrutnost rata, a ne njegovu slavu i herojstvo. Mnogi su evropski romani to radili još od *Rata i mira*. Ono što Selimovićevo djelo označava kao ratni roman 20. vijeka je njegov grafički opis stradanja civilnog stanovništva koje se nađe u ratnoj zoni.

⁴ Meša Selimović, *Tvrđava*. Svjetlost: Sarajevo, 1970, 11. Dalje reference bit će date u tekstu prema broju stranice u ovom izdanju.

smiraja pronalazi u vezi koja ga odmah smješta u upitan položaj u sarajevskom društvu – upoznaje Tijanu, mladu hrišćanku, siroču, i u nju se zaljubljuje. Cijela situacija evidentno je anahrona. Dok su miješani brakovi hrišćana/kršćana i muslimana u Sarajevu nakon Drugog svjetskog rata bili dosta česti, ako bi se u 18. vijeku musliman oženio hrišćankom, ona bi obično prelazila na islam (u romanu se ništa takvo ne spominje), a da se ne spominje to da romantični zaplet i odnos pune jednakosti među partnerima nema ni natruhu historijske utemeljenosti.⁵

Otvoreno politička dimenzija Šabinog otuđenja od moderne države postaje očigledna u sceni koja se dešava malo nakon njegovog vjenčanja sa Tijanom. Radi kao pisar u maloj pisarnici kod Mula Ibrahima, koji od njega traži da mu pomogne da ukrasi radnju za sultanov rođendan. Ta scena otkriva i u kojoj mjeri Šabo ne shvata (ili odbija da prihvati) svoje građanske dužnosti, a i koliko je Jugoslavija neuspješna kao moderna država. Povodom sultanovog rođendana, Mula Ibrahim radnju ukrašava “isijecajući polumjesec, zvijezde, trake”. Uz to, “na prozor smo stavili sliku Abdul Hamida, s natpisom: *Neka nam te Bog poživi još dugo godina*, i sliku jednog janjičarskog odreda kako veselo odlazi u rat, a ispod nje smo napisali: *Alah nam je darovao nepobjedivu vojsku*” (31).

Opet su sve opisane radnje raskošno anahrono. U Sarajevu se krajem 18. vijeka ne bi u izlozima radnji postavljale slike osmanskih sultana, niti se slavio sultanov rođendan. Ali, jesu se stavljale Titove slike, koje su, zajedno sa zvijezdama i parolama o nepobjedivoj jugoslovenskoj vojsci, u komunističkoj Jugoslaviji bile standardna stvar.⁶ Naravno, i samo postojanje kulta karizmatičnog lidera bilo je simbol mjere u kojoj Jugoslavija, zapravo, nije bila idealna, osviještena moderna država, u kojoj su svi bili jednaki pred zakonom, a građanstvo univerzalno. Ovo je i jaka naznaka da se, daleko od razmatranja građanstva u “svakom društvu, svakoj državi” i pod “svakom ide-

⁵ Mada pojačava autobiografsku vezu između autora i naratora, jer je Selimovićeva supruga bila pravoslavne vjere, kćerka kraljevskog generala. Diskusiju o ovom pitanju u vezi s romanom vidi kod: Miranda Jakiša, “*Meša Selimović’s ‘Oriental Novels,’*” Birzer, S., Finkelstein, M., Mendoza, I. (ur.), *Proceedings of the Second International Perspectives on Slavistics Conference Die Welt der Slaven. Sammelbände/Сборники*. 36), 2009, 252-53. Vidi i kod: Thomas Butler, “*Between East and West. Three Bosnian Writer-Rebels: Kočić, Andrić, Selimović*”, *Cross Currents* (3, 1984), 339-357. Butler ovaj roman vidi kao očigledno autobiografski, ali ne razmatra njegove društvenopolitičke implikacije: “Selimovićev roman je, zapravo, o njegovoj selidbi u Sarajevo sa Darkom 1947. i njihovoj borbi za preživljavanje” (357).

⁶ Spremnost običnih građana da sliku komunističkih vođa stave u izloge svojih radnji će, nešto kasnije, Vaclav Havel vidjeti kao najveći simbol neiskrenog i nečasnog pakta između komunista i naroda u istočnoevropskim društvima (vidi njegov esej “Moć nemoćnih”).

ologijom”, *Tvrđava*, ustvari, prvenstveno bavi Jugoslavijom nakon Drugog svjetskog rata. Konkretno se bavi Jugoslavijom u periodu otprilike od vremena razlaza Tito-Staljin 1948. godine, pa do pada Aleksandra Rankovića.⁷

Šabo, koji je upravo završio s pisanjem molbe za neke seljake čije su rođake vlasti proizvoljno ubile, jednostavno nije u stanju da ono što zna o nepravdama svog društva izmiri sa simbolikom lijepe hijerarhije čiji je navodno dio. “Bilo je bijedno, bilo je smiješno, bilo je ružno. Ne bi me čudilo da sam zaplakao ili zaškrgutao zubima, a ja sam se smijao i prijateljevom oduševljenju i svome gađenju” (31).

U ovom trenutku se može stati i razmisliti o određenom trenutku jugoslovenskog liberalizma s kraja šezdesetih, koji je Selimoviću omogućio da mu prođe stvaranje tako slabašne historijske strukture za romansijersko razmatranje pitanja vezanih za građanstvo i modernu državu. Upečatljiva stvar u savremenoj kritici ovog romana je što se čini kao da je postojala neka vrsta zavjere da se jednostavno izbjegne bilo kakvo pitanje o tome tačno kakvo društvo Selimović opisuje. Koliko sam ja mogao otkriti, niti jedan kritičar nije puno pažnje posvećivao očiglednom anahronizmu u tekstu, a čak i oni koji su uviđali da se roman bavi odnosom pojedinca i države svjesno su izbjegavali pitanje da li je dotična država baš bila Jugoslavija. Umjesto toga su se bavili diskusijama o općenito egzistencijalističkim temama (koje u romanu svakako jesu prisutne). Tipičan je, recimo, primjer Janeza Rotara, koji kaže: “Naročito dimenzija čitavog odnosa između autonomnog čovjeka i društva je dimenzija koju čini odnos između dobra i zla, između predanosti i nasilja, sile i protusile.”⁸

Ne želim tvrditi da bi ovaj roman trebalo čitati samo ili isključivo kao kritiku jugoslovenske države komunističkog doba, već samo kazati da se čini da je sedamdesetih postojala jasna prešutna saglasnost između Selimovića, njegovih kritičara i čitalaca, da se izbjegne postavljanje pitanja o tome koliko bi se opisane situacije i stavovi mogli povezati sa realijama tada zaista postojeće Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije. Ta spremnost na primjereno prikrivenu kritiku bila je dosta specifična za to vrijeme, a u upadnom je kontrastu sa, recimo, situacijom koja će se desiti samo šest godina kasnije,

⁷ U tom smislu se roman može posmatrati kao historijski, mada je opisani historijski period ipak skoriji. Ovakva tvrdnja, pak, ne bi trebala da nas navede da ga čitamo kao da je neki *roman à clef*, sa jasnim ličnostima koje stoje iza svakog lika. A što se tiče mjere u kojoj je jugoslovenska država imala karakteristike zajedničke i mnogim drugim modernim državama, tvrdnja da je roman prvenstveno o Jugoslaviji ne isključuje i puno generalnije čitanje, kao razmatranja građanskih odnosa u bilo kojoj modernoj državi.

⁸ “Misaoni i narativni slojevi u strukturi Selimovićeve *Tvrđave*”, Kritičari o Meši Selimoviću, ur. Razija Lagumdžija, Sarajevo, 1973, 212.

kad je Danilo Kiš objavio *Grobnicu za Borisa Davidoviča*, koja se, uprkos činjenici da nema niti jednog jugoslovenskog lika, čitala i napadala kao tekst “o Jugoslaviji”.

Da se vratimo *Tvrđavi*, recimo da se, bez zanemarivanja njene opće egzistencijalitičke poruke, može posmatrati i kao proširena meditacija o prirodi moderne kvazitotalitarne države i kao razmatranje različitih stavova koje moderni građanin može zauzeti u odnosu na državnu moć. Jedna scena, koja se desi dosta rano u romanu, na tragikomičan način u prvi plan dovodi pitanje građanstva. Šabo razgovara sa Feridom, još jednim veteranom, koji priča o tome kako je bio zarobljen u borbi i kako je devet godina proveo u austrijskim zatvorima. Pošto ga dugo nije bilo, proglašen je mrtvim, a žena mu se preudala. Birokratska država ga, nakon što se vratio, nije u stanju ponovo primiti u društvo, jer novi muž tvrdi: “da je čovjek živ, živ je; da je imanje bilo njegovo, bilo je. Samo, da nije bilo kadijine potvrde o njegovoj smrti, a on je bogme nije pisao, ne bi se ženio svojom ženom... Je li on kriv što je čovjek ostao u životu, i što ga je kadija proglasio mrtvim?” (65). Fetiš ličnih dokumenata jedna je od očiglednih oznaka moderne države, a priče koje se, često uz elemente grotesknog, bave nesposobnošću moderne birokratske države da se nosi s onima koji su se na razne načine “vratili iz mrtvih” i, shodno tome, nemaju nikakve dokumente, vrlo su česte u istočnoevropskoj književnosti. Možda je najrazrađeniji primjer “Poručnik Kiže” Jurija Tunjanova.

Kako roman teče, dijeli se u dvije paralelne ali povezane naracije. U centru jedne je Šabo, otpušten s posla nakon nesmotrenih riječi izgovorenih u pijanstvu na skupu ratnih veterana. Pošto je uvrijedio vlasti, ne može naći nikakav posao. Postaje, zapravo, jedna vrsta Feridovog dvojnika – živ je i u svojoj sredini, ali svi koji mogu ponuditi posao preko njega prelaze kao da je mrtav. Druga priča tiče se hapšenja i spašavanja vatrenog mladog revolucionara po imenu Ramiz, čija je spremnost da javno zagovara socijalnu pravdu i političke promjene kod Šabe izazvala divljenje. Usput nam Selimović predstavlja grupu likova koji pokazuju cijeli spektar mogućih stavova prema državi i spektar različitih shvatanja svoje uloge građanina.

Jednu od ekstremnih varijanti odnosa pojedinac-država predstavlja Šabin bivši poslodavac, Mula Ibrahim. I sam traumatizirani ratni veteran, užasava se moćnih i priznaje njihovu sposobnost i spremnost da pogaze svakog malog čovjeka koji im se nađe na putu. Kao klasični mali čovjek, on svoju obavezu građanina shvata kao pokoravanje zahtjevima onih koji imaju moć, i prihvata stvarnost hijerarhijske države i svoje uloge u njoj. Sebe vidi kao čovjeka bez bilo kakve mogućnosti za djelovanje, obaveznog prema državi, ali koji zauzvrat ne očekuje ništa ili skoro ništa. Ne može ni zamisliti državu bez

jakog i karizmatičnog lidera, kako u jednom trenutku i kaže Šabi: “Sultan je skoro nadstvarni pojam koji povezuje naša različita htijenja. On je viši razlog, koji nas drži na okupu, kao sila teže. Razletjeli bismo se na sve strane, kao iz pračke izbačeni, kad njega ne bi bilo” (50). Pošto su ove riječi napisane više od decenije prije Titove smrti, moramo Selimoviću, ako ništa drugo, odati priznanje za političku pronicljivost.

Na drugom kraju je Ramiz. Ni on, kao ni Mula Ibrahim, ništa ne očekuje od države, ali odbija da prihvati položaj bespomoćnog u odnosu na državnu moć. On zagovara jednu vrstu revolucionarnog populizma, a njegova mišljenja o onima koji imaju moć, filtrirana kroz Šabino prepričavanje, zvuče sumnjivo blisko razmišljanjima Milovana Đilasa u *Novoj klasi*. “Rekao je... da postoje tri velike strasti: alkohol, kocka i vlast. Od prve dvije ljudi se neka-ko mogu izliječiti, od treće nikako. Vlast je i najteži porok. Zbog nje se ubija, zbog nje se gine... Poštene i mudre vlasti nema, jer je želja za moći bezgranična... Niko na vlasti nije pametan, jer i pametni ubrzo izgube razbor, i niko trpeljiv, jer mrze promjenu. Odmah stvaraju vječne zakone, vječna načela, vječno ustrojstvo, i vežući vlast za boga, učvršćuju svoju moć” (159-60).⁹ Lijek koji Ramiz predlaže je, pak, od početka osuđen na propast, jer nikad ne objasni kako bi ta vrsta naivne narodne anarhije koju zagovara mogla prekinuti krug moći kako ga on vidi.

Još nekoliko likova i scena uokviruju Selimovićev prikaz mogućih odnosa pojedinaca i moderne države. Među njima se ističe policijski službenik serdar Avdaga. Avdaga je, kao i Mula Ibrahim, apsolutno nepokolebljiv u svojoj podršci postojećem državnom aparatu. Ali, za razliku od Mula Ibrahima, Avdaga radi unutar sistema i jeste bitna karika u njegovom djelovanju. Mada od postojećeg reda stvari i nema neke koristi, neumoljivo progoni sve koji se drznu da zagovaraju bilo kakve promjene u njemu. A nakon što Ramiz bude izbačen iz tvrđave (najvećeg simbola državne moći u romanu), neumoljivo nastoji da razotkrije zavjeru koja ga je oslobodila.

I kako ga Ahmet ukratko opiše: “On ne mrzi ljude koje goni, ne zna tačno ni u čemu je njihova krivica. ... Bio je fanatični vjernik utvrđenog reda,

⁹ “Savremeni komunizam je vrsta totalitarizma koja se sastoji od tri osnovna faktora za kontrolu ljudi. Prvi je moć, drugi vlasništvo, treći ideoloija... Kad se ispituju i odvagaju ta tri faktora, moć je ta koja je igrala i nastavlja da igra najznačajniju ulogu u razvoju komunizma... Moglo bi se reći: moć, bilo da je fizička, intelektualna ili ekonomska, igra ulogu u svakoj borbi, u svakom društvenom ljudskom činu. Ima u tome istine. Moglo bi se reći i: u svakoj politici, moć ili borba da se ona stekne i zadrži, osnovni je problem i cilj. I u tome ima neke istine. Međutim, savremeni komunizam nije samo takva moć, već i nešto više. To je moć jedne posebne vrste, moć koja u sebi ujedinjuje kontrolu ideja, autoritet i vlasništvo, moć koja je sama sebi postala cilj.” Milovan Đilas, *The New Class*, London: Thames & Hudson, 1957, 166-67.

čiji smisao nije ispitivao... On ne zna čemu služi, ali služi časno. On ne zna zašto kažnjava, ali kažnjava žestoko. Možda se navikao na jedan zakon, ali bi jedva primijetio kad bi se uspostavio drugi. Rođen je davno, predavno, i rađa se ponovo u svakom vremenu, vječan. I strast mu je ista, kroz stoljeća, da lovi neposlušne, a ako ti neposlušni dođu na vlast, da goni druge neposlušne” (369, 375). Avdaga je, prema tome, primjer čistog birokratskog uma, vezan za *rechtsstaat* radi njega samog, spreman da uradi svoj dio, ma kako on bio apsurdan.

Jedna od karakteristika moderne polutotalitarne države koju Selimović istražuje u *Tvrđavi* je način na koji se građanstvo, uvijek u strahu od prokazivanja, a time od propasti u bezličnost, udružuje da napada pojedince za koje se smatra da su prekršili norme političkog ponašanja (a time i sebe zaštite od optužbi). U jednom dugom poglavlju, Šabo opisuje jedan čaršijski skup na kojem se razni ljudi potiču da prokažu Ramiza prije nego što bude uhapšen. I opet je, iz historijskog ugla gledano, takav skup čisti anahronizam. To nema nikakve veze sa Sarajevom 18. vijeka, već je odraz vrste javnog prokazivanja koje je bilo postalo specijalnost komunističkih država (ali se može naći i u demokratskim državama u vrijeme kriza). Čak su i fraze koje se koriste očigledno fraze iz komunističkog vremena: “Ilijaz-efendija je rekao da mu je žao i da ga je stid što dajemo toliko slobode onima koji je ne zaslužuju. ... Himzi-efendija, naib, vidi smisao ovog skupa u neophodnom zaoštavanju borbe protiv neprijatelja ... I nije Ramiz jedan, s njim je najlakše. Ima na stotine mladih Ramiza, treba to otvoreno reći, koji nam bacaju klipove pod noge i ometaju nas u naporima da izvršimo svoj sveti zadatak, da učvrstimo vjeru i carstvo. I to sada, kad neprijatelji na našim granicama motre pažljivo šta se kod nas dešava i čekaju priliku da nas napadnu. ... Tada su počeli da se nadmeću u oštini, strogosti, napadima na neakve krivce, kojih je bilo sve više. Niko nije htio da za ostane ni za pedalj, a ne zaostati značilo je biti stroži i tvrdi” (219-220).

Negdje izvan normalne političke hijerarhije romana stoji par koji čine bogati trgovac Šehaga Sočo i njegova desna ruka, Osman Vuk. Šehaga je dovoljno bogat da državne strukture može da skrene kad to želi. Mada tehnički jeste građanin države i od njega se traži da postupa po njenim zakonima, time se on ponaša kao da je građanin države u državi. Kao lider te države, odlučuje da skuje zavjeru da Ramiza oslobodi iz tvrđave u koju je zatvoren nakon hapšenja zbog subverzije. Ne radi to zato što vjeruje u ono što Ramiz zastupa, već u inat vlasti i da sebi pokaže da može živjeti izvan njenih struktura. Mada nominalno jeste građanin svoje zemlje, smatra da su mu i mjesto i njegovi stanovnici ispod časti. Kao odgovor na Mula Ibrahimovu tvrdnju da je Bosna

ista kao i sve druge zemlje, Šehaga kaže: “Niti je zemlja kao druge, niti su ljudi kao drugi. Zemlja je bijeda. Je li vam palo u oči kako se zovu naša sela? Reci im, Osmane!” “Zloselo, Blatište, Crni Vir, Paljevina, Glogovac, Gladuš, Vukojebine, Vučjak, Vukovije, Vukovsko, Trnjak, Kukavica, Smrdljak, Zmijanje, Jadovica...” (41). Kao da se Šehaga, uspješni trgovac, smatra građaninom svijeta, podjednako kod kuće i u Veneciji i, kako se čini, u Sarajevu.

Međutim, ako je jedan od ciljeva romana da identificira prihvatljiv odnos pojedinca i države, ne čini se da su kosmopolitizam i univerzalno građanstvo jedan od odgovora. Kad stigne u Veneciju, Šehaga se razboli. Dok leži na samrti, Šehaga od Vuka traži da mu govori na njegovom jeziku, a Vuk mu je “polako izgovarao svoju poznatu litaniju imena bosanskih sela, ali ne veselo i posprdno, kako je to obično činio, rugajući se našoj bijedi, već muklo i odsutno, kao da je obavljao mučan posao. ... Zloselo, Crni Vir, Blatište, Glogovac, Paljevina, Gladuš, Vukovije, Trnjak, Kukavica, Zmijanje ...” (408). Prema Šabinom tumačenju, Šehaga je na samrti shvatio da se ne može biti građanin svijeta. Na kraju se mora pripadati nekom društvu koje je, ma kako dobro ili loše, jezička i kulturna, ali i politička zajednica. “U Šehagi se javila potreba za zavičajnom toplinom, ovdje u tuđini, pred konačnom tuđinom što ga je čekala, neumitna, za tren, za dva” (409).¹⁰

A šta je sa glavnim likom, Ahmetom Šabom? Kako smo rekli, roman počinje njegovim otuđenjem od imperijalne države u čijim se vojskama borio. Kao pisar i pjesnik, on je očigledno autorov alter ego, pa bismo mogli očekivati da njegova potraga za zajednicom kojoj bi mogao pripadati zauzme centralno mjesto u romanu. Svakako jeste, kako smo već pokazali, veliki dio *Tvrđave* i posvećen njegovoj analizi različitih neuspješnih modela mogućih odnosa između pojedinca i moderne države. Ali, da li on predlaže sopstveni model?

¹⁰ I odnos samog Selimovića prema nacionalnom identitetu bio je dosta složen.”Potičem iz muslimanske porodice, iz Bosne, a po nacionalnoj pripadnosti sam Srbin. Pripadam srpskoj literaturi, dok književno stvaralaštvo u Bosni i Hercegovini, kome takođe pripadam, smatram samo zavičajnim književnim centrom, a ne posebnom književnošću srpskohrvatskog jezika. Jednako poštujem svoje porijeklo i svoje opredjeljenje, jer sam vezan za sve ono što je odredilo moju ličnost i moj rad. Svaki pokušaj da se to razdvaja, u bilo kakve svrhe, smatrao bih zloupotrebom svog osnovnog prava, zagaranovanog Ustavom. Pripadam, dakle, naciji i književnosti Vuka, Matavulja, Stevana Sremca, Borislava Stankovića, Petra Kočića, Iva Andrića, a svoje najdublje srodstvo sa njima nemam potrebe da dokazujem.” Citat iz Večernje novosti, on-line izdanje, 19. 8. 2009. <http://www.novosti.rs/code/navigate.php?Id=16&status=jedna&datum=2009-02-24&feljton=7021>. U jednom intervjuu iz 1972. insistira: “Nacionalizam je anahrona stvar ... pravi pisac je jugoslovenski, evropski, pa i svetski ili je regionalan pisac, a to znači slab i nikakav.” Intervju sa Milisavom Savićem u Kritičari o Meši Selimoviću, ur. Razija Lagumdžija. Sarajevo, 1973, 260-61.

U jednom trenutku, u nemogućnosti da nađe posao i u naizgled bezna-
dežnom sukobu sa svijetom oko sebe, Šabo sam sebe pita: “Da li je mogu-
ća ikakva veza između čovjeka i svijeta osim moranja? Ja ne biram ono što
imam. Ne biram, u stvari, ništa, ni rođenje, ni porodicu, ni ime, ni grad, ni
kraj, ni narod, sve mi je nametnuto. Još je čudnije što to moranje pretvaram u
ljubav. Jer, nešto mora biti moje, zato što je sve tuđe, i prisvajam ulicu, grad,
kraj, nebo koje gledam nad sobom od djetinjstva. Zbog straha od praznine,
od svijeta bez mene” (152). Time, za razliku od svih drugih likova u romanu,
Šabo na kraju odlučuje da prigrli svoju nesavršenu zajednicu, čak i kad uvidi
sve njene nedostatke. Nije on revolucionar kao Ramiz, mada saosjeća sa Ra-
mizovom strastvenom željom da stvari promijeni nabolje. Niti će se potpuno
povući iz svih društvenih odnosa, kako to urade Šehaga i Osman Vuk, mada
ponekad poželi da ima tu crtu nezavisnosti. Ali, u isto to vrijeme, neće ni
raditi za državu za koju vidi koliko je korumpirana. Umjesto toga, pokušava
se pozicionirati kao odgovoran građanin, prvenstveno usmjeren na sopstveni
život i sa nadom da će se pojaviti država koja će dozvoljavati formiranje pri-
vatnog prostora unutar kojeg građanin koji općenito poštuje red i zakon može
živjeti onako kako sam želi.

U određenom smislu se on vraća stanju svijesti u kojem su likovi u *Na
Drini ćupriji* bili prije pojave moderne države. Njega zanima njegova avlija,
njegova familija i njegov lični svijet, mada uviđa da sve to postoji u jednoj
većoj cjelini koja se zove Bosna. Da li je ovakav pristup građanstvu moguće
ostvariti u modernom svijetu? Posljednji redovi romana to ostavljaju potpuno
dvosmisleno. Šabo posmatra kako nova generacija mladića odlazi u rat i sebe
upita: “Hoće li i ova moja djeca ići tim istim žalosnim putem, kad odrastu?
Hoće li živjeti glupo kao i njihovi očevi? Vjerovatno hoće, ali u to neću da
vjerujem. Neću da vjerujem, a ne mogu da se oslobodim strepnje” (419).

Ono što Šabo želi sebi i svom potomstvu je, čini se, da mogu da žive
u “normalnoj” liberalnoj državi, koja svojim građanima ne nameće izuzetne
zahtjeve, koja im omogućava prostor da žive i misle kako žele, a koja od njih
zauzvrat traži da na svoj skromni način doprinesu njenom daljem razvoju.
1970. godine nije bilo nerazumno misliti da je Jugoslavija na putu da posta-
ne upravo takva država. Pretjerivanja ranih godina komunizma bila su stvar
prošlosti, cenzura je bila blaža nego ikad, izgledalo je da je nacionalizam pod
kontrolom, privreda se razvijala, a pisci poput Selimovića uglavnom su imali
slobodu da proizvode razmišljanja o bliskoj prošlosti i sadašnjosti bez straha
od odmazde, sve dok su ih prikrivali smokvinim listom anahrone historije.
Ali, sve će se to promijeniti za samo nekoliko godina, i najstrašnji strahovi i
Šabe i njegovog tvorca će se ostvariti.

ALTERNATIVNI PROSTORI/ALTERNATIVNA VREMENA.
“TVRĐAVE” MEŠE SELIMOVIĆA, ISMAILA KADAREA
I ORHANA PAMUKA

Davor Beganović

U promijenjenim uvjetima u kojima se znanost o književnosti našla s početka 21. stoljeća teorijsko je izučavanje prostora zauzelo jednu od centralnih uloga. Tzv. “turns”, kojima je Doris Bachmann-Medick posvetila čitavu studiju (Bachmann-Medick 2006), pomjerali su težište ispitivanja s filološkoga ka raznolikim područjima koja književnost kao ljudsku djelatnost pokušavaju ukotviti u diverzificiranim manifestacijama svijeta života što ih je nemoguće obuhvatiti klasičnim postupcima hermeneutičke ili strukturalne analize. U nizu obrata koje pod njihovim engleskim nazivljem nabraja Bachmann-Medickova jedan je od središnjih *spatial turn*, dakle prostorni. Proskrbiranje njegova izučavanja u znanosti o književnosti potječe prvenstveno iz teškoga naslijeđa koje ta prvenstveno geopolitička kategorija vuče još iz perioda nacional-socijalizma, ali i kolonijalne ekspanzije europskih velesila. Obrat se sastoji upravo u nužnosti ukazivanja na nove moduse iščitavanja topografije same kulture i njezinih višestrukih upisanosti u tkivo književnih tekstova. Bachmann-Medick sažima različitost dvaju koncepcija prostora na sljedeći način: “[U] novome konceptualiziranju prostor upravo ne podrazumijeva teritorijalnost, sadržitelja tradicija ili čak domovinu [...] Prostor znači socijalnu produkciju prostora koja se zbiva kao višeslojni i često proturječni društveni proces, specifično lociranje kulturalnih praksa, dinamiku socijalnih odnosa koje ukazuju na promjenjivost prostora.” (Bachmann-Medick 2006: 288-9) Pomak od fiksiranog pojma prostora u kojemu ga se nužno dovodi u vezu s prvobitnim nacionalnim teritorijalnim širenjem a potom i sa učvršćivanjem i markiranjem novonastalih granica ka široko shvaćenom procesu kulturalnoga zaposjedanja topografskih vrijednosti zrcali se u književnome prikazivanju tih procesa, ali i u istovremenome sudjelovanju književnosti (i kultura) u njemu. Književnost se iz te perspektive pojavljuje ne samo kao

mjesto na kojemu se prostor problematizira i tematizira, već i kao virulentna točka njegove izravne proizvodnje i konstruiranja. Sekundarnost koja joj pripada u prvotnoj, palanačko-ograđujućoj,¹ kontekstualizaciji ustupa pred šire zasnovanom koncepcijom kulturalne prakse kao mjesta na kojemu se formiraju ne samo virtualni već i aktualni prostori. Takva formativna funkcija kulture u topografskome smislu vidljiva je u bosansko-hercegovačkoj književnosti koja u određenim svojim segmentima obrađuje osmansko naslijeđe, ali i u drugim nacionalnim književnostima koje su nastajale u dodiru s turskim imperijalizmom ili su pak bile sastavnim dijelom Otomanske imperije.

Meša Selimović je onaj bosansko-hercegovački spisatelj koji je osobitu pažnju posvećivao problemu prostora. To nije nikakva tajna ili novost, znanstvenici i znanstvenice već su i ranije, makar sporadično, ukazivali na važnost topografske komponente u njegovu djelu.² No čini mi se da je istraživanje prostorne problematike kod Selimovića moguće proširiti u pravcima koji dosada nisu bili uzimani u obzir, osobito kada je riječ o onim elementima koji se, kao toposi, pojavljuju u topografskim istraživanjima književnih tekstova, ili, točnije, onih komponenata tekstova za koje se s pravom može reći da im je težište premješteno na razinu spacijalnoga. Kada je Selimović u pitanju, ono što se u znanosti o književnosti, odnosno kulturi, naziva topografskim obratom pojavit će se kao izniman izazov. Naime, najčešća čitanja, ako izuzmemo gore spomenute izuzetke, bila su na gotovo odlučujući način indicirana temporalno. U takvim je interpretacijama prostor zauzimao položaj kojega bi se najpreciznije moglo označiti mjestom simboličke vrijednosti. Linearnost i kontinuitet, kao središnje komponente pripovijedanja, bile bi transponirane na jednu površinu koju bi se, onda, determiniralo kao njihovu običnu projekciju. Najčešće izrasline takvoga analitičkog postupka vodile su do koncepcije po kojoj se, recimo, *Tvrđava* interpretira kao isključivo mjesto moći (i to one nepravedne, dakle sile), derviška *Tekija* kao svojevrsni obrazac duhovnosti itd. Simboličkom se snagom referencijalnoga govora prostor prenosi u vrijeme, ono što se mukotrpno “osvaja” prevodi se u tečni protok u kojemu se bez prigovora i bez sučeljavanja jedna semantička razina transferira na drugu, odnos označitelja i označenoga u znaku je stabilan a semiotička dimenzija “mjesta” prebacuje se, u gotovo nedodirljivu, sekundarnost.

No Selimovićevi veliki romani govore protiv toga, a u tome nisu usamljeni. Pratitelji Selimovićeve “dekonstrukcije” linearne vremenske kon-

¹ Prema Klaićevu *Rječniku stranih riječi* (1990), “tur. palanka – tvrđavica opkoljena jarkom”. Zanimljivo je da ovu topografski znakovitu etimologiju u razmatranje nije uzeo čak ni Konstantinović u svojoj *Filozofiji palanke* (1981), a da se o drugim ispitivanjima palanačkoga duha i ne govori.

² Usp. osobito Halač (2001), ali i Jakiša (2009) i Burkhart (1999).

cepcije u mojemu izlaganju bit će dva spisatelja koja, poput njega, u svojim tekstovima višestruko semantički inkorporiraju osmansko naslijeđe – turski autor Orhan Pamuk s romanom *Bijela tvrđava* te Albanac Ismail Kadare i njegova *Tvrđava*. Pitanje koje se nameće samo po sebi jest ono koje se dotiče afiniteta između imperijalnoga naslijeđa i tekstova koji se pozivaju neposredno na njega, u kakvome god obliku. Još je prerano za donošenje prosudbi o tekstualnim kvalitetama kakvi se razvijaju kod trojice spisatelja, ali jedna se stvar može sa sigurnošću prejudicirati: tekstovi se u odnosu prema vremenu koje predočavaju postavljaju na način koji isključuje svako legitimiziranje povijesne autentičnosti te prema njemu zauzimaju poziciju u kojoj je dijalog sa sadašnjošću, shvaćenom kao moment njihova nastajanja odnosno zapisivanja, neizbježna matrica prema kojoj se oblikuju. Retorički bi se mogao uvjetno obilježiti kao alegorijski, no od same je alegorije, kao žanra, beskrajno udaljen. Riječ je o posredovanom govoru u kojemu se želi izbjeći izravnost, ali ju se, tu posredovanost, u paradoksalnome obratu isto tako prikriva i prekriva – prije svega drukčijim semantičkim sadržajima ali i obiljem informacija koje se tiču vremena zbivanja; kao da se istovremeno želi biti i ovdje i tamo – još jedan tekstualni trik kojim se želi “simulirati simultanost” i ukazati na središnju vrijednost prostorne komponente u procesu ukidanja linearnosti u njezinoj iluzornosti.

Prije svega mi valja razlučiti o kakvome je prostoru riječ u trima romanima. Radi li se o klasičnoj konstelaciji u kojoj se mjesta opisana u pripovjednome tekstu nalaze u sinonimnome odnosu prema realnosti koja se u njemu prikazuju? U tome bi slučaju kao središnji poetički moment prostornoga oblikovanja u tekstovima spomenutih spisatelja vrijedio mimetički koncept o kojemu doista ne može biti riječi. Kako bi se topografska pripadnost tih pripovjednih tekstova mogla točno odrediti, nužno je pronaći prostore koji se od “realno-mimetičkih” razlikuju komponentom udaljenosti od realija kakve smo naučeni percipirati u discipliniranome poimanju svijeta. Već u predgovoru *Riječima i stvarima* (1966) Michel Foucault kreira termin “heterotopija” kojega precizira i proširuje u tekstu pod naslovom *O drugim prostorima* iz 1967. Foucault heterotopije isprva iščitava u lektiri književnoga teksta – Borgesove *Kineske enciklopedije*. Izbor fikcionalnoga teksta za definiranje tako važne komponente vlastite teorije ne začuđuje. U cirkularnome se kretanju francuski filozof-povjesničar odmiče od realnoga svijeta bolnica i ludnica klasicističkoga razdoblja, da bi mu se iznova vratio, u obogaćenoj perspektivi. Deskripcija fikcionalnih/fiktivnih heterotopija dovodi ih u neposredan dodir s utopijama, još jednom konstrukcijom koja se determinira u odnosu na heterodoksno mjesto, na *topos*.

Heterotopije uznemiruju sigurno zbog toga što one tajno miniraju jezik, jer sprečavaju da se imenuje ovo ili ono, jer razbijaju zajedničke imenice ili ih isprepliću, jer unaprijed razbijaju "sintaksu", i to ne samo onu koja konstruiše rečenice nego i onu koja se manje ispoljava i koja "drži zajedno" (jedne uz druge ili jedne prema drugima) riječi i stvari. Zbog toga utopije omogućavaju rađanje basana i govora: one su na pravoj liniji prema jeziku, u suštinskoj dimenziji fabule; heterotopije (kakve se često nalaze kod Borges) suše govor, zaustavljaju riječi, osporavaju od samoga korijena svaku mogućnost gramatike; one razrješavaju mitove i čine sterilnim ritam fraze. (Foucault 1966/1971, 61-2)

Literarno postojanje heterotopija Renate Lachmann proširuje na kulturni moment memorije otkrivajući u Foucaultovoj teoriji drugoga prostora suptilne veze s drugom Borgesovom pripoviješću, *Funesom pamtiteljem*: "Funes ruši sustave i stavlja iznad snage one kombinatorike koje počivaju na korespondencijskim konceptima. Nasuprot tome kao značajka hermetičke mnemonike profilira se kriptička simbolika." (Lachmann 2002: 280). Vidjet ćemo u kolikoj su mjeri sjećanje i pamćenje važni faktori prilikom koncipiranja heterotopija kod Selimovića i Pamuka. U ovoj se anticipaciji naslućuje i unutarnja veza između umjetnosti pamćenja i prostora koja je posljedica historijski uvjetovanoga afiniteta tih dvaju fenomena.³ Mnemotehnika se, naime, ne može promatrati van konteksta fiktivnih mjesta na koja su govornici smještali dijelove svoga govora kako bi ih kasnije lakše prizvali u sjećanje. Na taj se način zapravo i ona pokazuju u svojoj alternativno-heterotopijskoj naravi.

Foucault u određivanju heterotopija ne zastaje na njihovu fiktivnome pozicioniranju, već ih, kao što sam nagovijestio, pronalazi i u aktualnoj stvarnosti. Spomenuti tekst *O drugim prostorima* u kojima se one iscrpno opisuju anticipira njegove kasnije radove, osobito *Nadgledanje i kažnjavanje*. Heterotopije su mjesta koja doduše "stoje u odnosu prema drugim mjestima, ali tako da se svi odnosi njima obilježeni, u njima odraženi ili preko njih učinjeni dostupnima refleksiji suspendiraju, neutraliziraju ili preokreću u svoju suprotnost." (Foucault 1967/2006: 320), mogu se svrstati u dvije skupine: heterotopije kriza i heterotopije izbjegavanja. Dok su prve karakteristične za tzv. "primitivna društva" i realiziraju se u brojnim inicijacijskim ritualima ili u mjestima na kojima se primoravaju živjeti oni koji se nalaze u kriznim situacijama, druga su odlika modernih društava i u njima se npr. smještaju ljudi "čije se ponašanje odmiče od prosjeka ili traženih normi." (321) Foucault navodi šest načela vezanih uz heterotopije od kojih mi se osobito zna-

³ O tome afinitetu v. opširnije u Lachmann (1991), osobito str. 18-27.

čajnim, bar za moju uporabu, čine dva. “Heterotopije stoje najčešće u vezi s vremenskim lomovima, posjeduju odnos prema heterokronijama [...] Jedna heterotopija počinje funkcionirati tek onda kada su ljudi sprovedi apsolutni prekid s tradicionalnim vremenom.” (324). Osim toga, “prema drugom prostoru imaju funkciju koja se kreće između dva ekstremna pola. Ili trebaju stvoriti imaginarni prostor koji cjelokupni realni prostor i sva realna mjesta na koja je priključen ljudski život raskrinkavaju kao još veću iluziju [...] Ili tvore jedan drugi prostor, drugi realni prostor, koji se, suprotno od zapletenog nereda našega, odlikuje savršenim poretom.” (326).

Pogledajmo u kakvome odnosu prema ovoj Foucaultovoj razradi osnovnih kvalitativnih odrednica heterotopija stoji *Tvrđava* Meše Selimovića, odnosno “tvrđava” koja je pozicionirana u samo središte toga romana, kao i “tvrđave” o kojima govore romani dvojice “pobočnih” autora. Ishodišnu će se tezu moći svesti na sljedeći način: heterotopija koju konstruira Selimović nalazi se na presjecištu dvaju Foucaultovih pozicija – fiktivne i realne. Pri tome bosansko-hercegovački spisatelj agira na dvije razine organizacije pripovjednoga teksta, fiktivno-fantastičkoj i mimetičko-realističkoj, stvarajući sinkretički narativ.⁴ Izuzme li se nakratko sam fizički objekt, *tvrđava*, vidjet će se da, pored heterotopija, u tekstu znatnu težinu stječu njihove temporalne inačice, naime heterokronije. Korespondirajući odnos heterotopija i heterokronija jasno je upisan već u samome početku pripovjednoga teksta. Situacija koju konstruira pripovjedač u prvom licu Ahmet Šabo jest situacija društvenoga prijeloma, indicirana izvanrednim događajem i izvanrednim stanjem *par excellence*, naime ratom. Bitka kod Hoćina, kao jedan od značajnijih momenata u povijesti Osmanskoga carstva, ali i njegove bosanske sastojnice, prelomljena je kroz dvostruku prizmu – fiktivnoga Šabina svjedočanstva ali i *Ljetopisa* Mule Mustafe Bašeskije kojega Selimović intertekstualno-ma-

⁴ Na ovome se mjestu ne može iscrpno govoriti o kompleksnoj teoriji sinkretizma koju razvija Lachmann (1991: 200-212). No mjesta koja izrijeком opravdaju moje svrstavanje Selimovića (za Pamuka je to učinila već Erika Greber, v. Greber 1992) u sinkretičke pisce su sljedeća: “Miješanje, sinkretičko, valja razumjeti kao operaciju koja time što ne zastire diferenciju, zahvaljujući kojoj se i realizira, heterogeno razvija kao vlastitu kvalitetu.” (201); “Sinkretizam nastupa kao tekstualni fenomen koji korespondira tipu kulture što ga se razrješuje u povijesti, istovremeno alternirajući modelu kulture koji stječe na važnosti.” (202); “Ovdje se tek može sugerirati predodžba o kulturalnom mehanizmu koji funkcionira ili kao sinkrona konfrontacija jednog puristički-hijerarhijskog, centripetalnog s centrifugalnim, de-hijerarhizirajućim modelom kulture, ili pak kao alternacija tih dvaju modela.” (205) Primjetljivost ovakvog modela sinkretizma na roman *Derviš i smrt* više je nego očita. Za *Tvrđavu* ću ga pokušati plauzibilizirati u tekstu što slijedi.

nipulativno uglavljuje u sinkretičku strukturu svojega pripovjednog teksta.⁵ Izvanredno stanje indicira moment u kojemu će se, po Šabinu povratku s bojišta, samo Sarajevo pretvoriti u jednu, dopusti li mi se ova privremena kovanica, makroheterotopiju,⁶ dok će se “tvrđava” u njegovu imaginarnom jezgru, a smještena na realnoj periferiji (uzvišenje iznad grada), preoblikovati u mikroheterotopiju koja svoju diskurzivnu snagu emitira u pravcu fizički veće ali aktualno beznačajnije cjeline makroheterotopije. Topografska konstrukcija koja se na taj način umjetno kreira unutar samoga pripovjednoga teksta na centralan način određuje njegove naratološke kvalitete: riječ je o strukturi koncentričnih prstenova koja je dominirala odnosima moći u jednom od najvažnijih prethodnika Selimovićeve *Tvrđave, Prokletoj avliji* Ive Andrića.⁷ Upravo se u toj ponešto paradoksalnoj konstelaciji i zrcali prijeteći potencijal što ga tvrđava zrači prema čaršiji.

Selimović sarajevsku tvrđavu brižljivo izgrađuje pred-postavljajući joj prethodnicu koja se usjekla u svijest Ahmeta Šabe na ratnim poljima Ukrajine:

Otimali smo se o jedno utvrđenje, pleter nabijen zemljom. Mnogo je ljudi poginulo u močvarama oko utvrđenja, i naših i njihovih, crna voda ritova postala je zagasitosmeđa od krvi, zaudaralo je na pradažno barsko korijenje, i na trule leševe, koje niko nije vadio. A kad smo zauzeli nasip, kad smo ga raznijeli topovima i glavama, zastao sam umoran: kakav besmisao! Šta smo mi dobili, a šta su oni izgubili? I nas i njih okružavao je jedini pobjednik, potpuni mir prastare zemlje, ravnodušne prema ljudskom jadu.

(Selimović 1970: 8)

Šabina pripovjedačka pozicija formira se u metafizičkom promatranju čovjekove beznačajnosti i ništavnosti pred vječnošću (“prastare”) ali i pred prostorom (“zemlje”) koja ga i primorava na introspekciju, ali i na s njome povezanu nepouzdanost koju zauzima u odnosu na predočene događaje. Već

⁵ O uporabi podataka iz Bašeskijina *Ljetopisa* Enver Kazaz veli: “Ti su podaci, uz one čiji je karakter čisto historiografski, najčešće kulturološke prirode, pa oni oživljavaju trgovački, zanatski, religijski, dakle, kulturološki, ambijent sarajevske čaršije s početka 17. vijeka. Na drugoj strani, iz njihovih okvira razvija se parabola, te se oni doimaju manje važnim, čak sporednim, u odnosu na parabolički tok priče o ljubavi, mračnoj ideologiji, surovoj politici, strašnoj drami društvenog apsurga u kojem podjednako stradaju i žrtve i njihovi krvnici.” (Kazaz 2004: 202). I iz ovoga je razvidna nužnost ambijentalne, dakle prostorne, konstruiranosti Selimovićeva teksta.

⁶ Pod makroheterotopijom podrazumijevam alternativno mjesto koje se prostire na površini, kako realnoj tako i virtualnoj, koja je po veličini nadređena heterotopiji, koje ju obuhvaća u prostornome smislu ali koje joj, istovremeno, u semantičkoj organizaciji pripovjednoga teksta može, unatoč svojoj veličini, biti podređeno.

⁷ O strukturi koncentričnih krugova kao narativnoj jezgri *Proklete avlije* usp. Burkhart (1982).

sljedeći odsječak ukazuje na tu pripovjedačku strategiju kojom se narušava potencijal metafizičkoga sveznanja: “A moje sjećanje uvijek počinje od kraja, ne ovako kako sada pričam, zato je možda ponešto netačno, ali drukčije ne biste razumjeli.” (9) Pripovjedač tako generira alteritet u odnosu na primatelje naracije. Heterogeni rad sjećanja,⁸ inicijalna točka njegova narativnoga postupka, jest nerealna (fragmentirana diskontinuiranost sjećanja pretvara se u linearnu kauzalnost), ali takva mora biti želi li da ga, prati li se konzekventno ovaj metatekstualni naputak, razumiju oni prema kojima je pripovijedanje usmjereno. Sjećanje kao generator narativa tradicionalno je sredstvo, bar u modernističkoj književnosti, kojim se želi uzdrmati njegova navodna pouzdanost. Subjektivnost se pripovjedačke pozicije nameće kao kulturalni model u kojemu se subvertira, pa čak i ukida, svemoćna autoritativna pozicija jedne instancije. Ona se razgolićuje u svojoj nemoći, a nju se dodatno determinira prostornim izuzećem.⁹

Selektivnost sjećanja u toj je narativnoj strukturi onaj moment kojim se ogoljuje nepouzdanost obrisa prošlosti sačuvanih u individui. Zaborav je izbrisao sve hoćinske događaje, ali je odlučio ostaviti dva. Zašto? Šabo odgovor može tek naslutiti, ali ta slutnja u isto vrijeme i omogućuje rasplitanje priče i predstavlja njezino čvorište: povezivanje tvrđave od pletera na nekom od dnjestarskih kanala sa sarajevskom utvrdom, na brijegu iznad grada: “Zaboravio sam i bezbroj drugih stvari koje bi se mogle pamtit i zbog blizine smrti, zbog straha, zbog srama, a eto nosim u sjećanju samo ova dva događaja koja su se mogla i zaboraviti. Možda zato što ih nisam mogao ni razumjeti ni objasniti, a tajna se duže pamti nego jasna istina.” (16). Prvo poglavlje romana, prolog koji to izrijeком ne želi biti ali se kao takav koncipira, jest narativni model prema kojemu valja čitati cijeli roman, a u njegovome se središtu krije topos *tajne* kao pokretačice zbivanja i inicijacijskoga momenta sjećanja: doista, veli nam pripovjedač, sjećamo se onoga što ne možemo razumjeti, točni-

⁸ Pišući o problematici sjećanja kao mjestu na kojemu se Selimovićeva proza gotovo cijepa na “istočni” i “zapadni” dio Miranda Jakiša ističe: “Šabo postulira da je došao do jednog poretka koji se u pripovijedanju više rastapa nego konstruira. Ne samo da njegovo izvješće o ljekovitosti pripovijedanja pridaje veću težinu gubitku i neprozirnosti sjećanja negoli njegovu redu [...], već on istovremeno i priznaje da iznova uspostavljeni poredak kao posljedicu ima novu tajnu duše. Time objašnjava, dovodeći u pitanje arhivarsku funkciju pisma shvaćenu kao zapadnu, da se iz pamćenja gubi upravo ono rasvjetljujuće, a u njemu ostaje ono opskurno i nerazjašnjivo.” (Jakiša 2009: 117).

⁹ Usp.: “Radnja je usred čaršije, u Mudželitima, pod sahat-kulom, malena i neugledna, vrela i zagušljiva ljeti, zindanski hladna zimi, uz javne nužnike što su zaudarali nepodnošljivo, pa smo Mula Ibrahim i ja, na smjenu palili tamjan i mirisno korijenje anduza, kao u bogomolji, da umilostivimo nečiste sile smrada. Ali je to kađenje malo pomagalo, i nije nam ostalo ništa drugo već da se naviknemo.” (Selimović 1970: 23).

je, prevesti u konzistentan narativ, u linearno-kauzalnu *temporalnu* strukturu determiniranu neraskidivim vezama nastalim u ulančavanju onoga što po zakonu logičke nužnosti mora proizaći iz prethodnoga. No takvo “drugo vrijeme”, takva heterokronija zahtijeva svoje “drugo mjesto”, svoju heterotopiju koja će s njom stupiti u odnos dijalektičke uzajamnosti, razgraditi metafizičku pozicioniranost i ukotvljenost, te se pokazati kao generator novoga s jedne, i akumulator staroga s druge strane. Sjećanje u svojoj selektivnosti tako preuzima na sebe dvostruku funkciju u produkciji pripovjednoga teksta: generiranje i akumuliranje povezane su akcije, a Selimović ih koristi kao most preko kojega se trenutak pripovijedanja i trenutak ispisivanja pripovjednoga teksta pokazuju kompatibilnim i izmjenjivim djelatnostima. Tekst pripovijeda o prošlosti, preuzimajući na sebe teret realističkoga predočavanja karakterističan za historijske romane istovremeno se uglavljujući u sadašnjost proizvodnjom anakronizama koje se u realističkom motivacijskom sklopu ne mogu opravdati, ali u nesigurnome akumulacijskom radu sjećanja stječu retoričke kvalitete što opravdavaju njihovo postojanje u sklopu isijavanja semantičkih sadržaja prema Selimovićevoj svakodnevici i njegovome prostornom okruženju – Bosni i Hercegovini u vrijeme titoističko-komunističke vladavine.¹⁰

Pamukova *Bijela tvrđava* ne predočuje lomove koji bi se mogli pokazati kobnima na makrosocijalnoj razini. I kod njega doduše vlada “izvanredno” stanje, no ono je više simbol svakodnevne rutine negoli same izvanrednosti – Osmansko je carstvo, kao da nam želi reći, u produljenome ratnom stanju, što je, s obzirom na enormne granice imperije, i plauzibilno. No i u *Bijeloj tvrđavi* se, na suptilan način, heterokronija pokazuje dominantnom strukturalnom odrednicom čija se prevlast zasniva na izgrađivanju pozicije dvojnika – Venecijanca i Turčina koji, neprimjetno, u protoku pripovjednoga teksta mijenjaju uloge tako da se diferenciranje Orijentalca od Okcidentalca za čitatelja pokazuje jedva razrješivom zagonetkom. *Pendant* toj narativnoj vremenskoj komponenti u vizualno-prostornome dijelu teksta realizira se upravo u samoj bijeloj tvrđavi – građevini konstruiranoj tako da postoji u dimenziji heterotopnosti – nedosežna u svojoj fantazmagoričnosti. Put do same utvrde za pripovjedača je Pamukove *Bijele tvrđave* dalek. Ratna mašina koju valja sagrađiti kako bi se pobijedilo jest objekt što svojom čudnom nezgrapnošću paradigmatski su-

¹⁰ U tome je smislu osobito indikativno sljedeće mjesto: “Ima na stotine mladih Ramiza, treba to otvoreno reći, koji nam bacaju klipove pod noge i ometaju nas u naporima da izvršimo svoj sveti zadatak, da učvrstimo vjeru i carstvo. I to sada, kad neprijatelji na našim granicama motre pažljivo šta se kod nas dešava i čekaju priliku da nas napadnu.” (Selimović 1970: 219). U ovome se govoru, uz male kozmetičke ispravke (sveti, vjera, carstvo) jasno može prepoznati diskurz partijskih direktiva s kraja šezdesetih godina prošloga stoljeća, sekundarni okvir Selimovićeva pripovjednoga teksta.

blimira nespojivost dva svijeta – realnosti-mimeze i fikcije-fantastike. Sama nemogućnost njezine konkretne primjene, te time i besmislenost inženjerskog posla prilikom realizacije projekta, čini je narativnom protutežom eteričnoj i nedosežnoj ljepoti *bijeke tvrđave*.

Po zalasku sunca i primitku vijesti da je ne samo Hasan-paša Plavokosi pretrpio protuudarac, već i da su Austrijanci, Mađari i Kazasi pohitali u pomoć Doppiu, ugledali smo samu utvrdu. Ležala je na strmome brežuljku, sunce koje je tonulo bacalo je nježno-svjetlucavo crvenilo na zastavicama urešene tornjeve, no ona je bila bijela, prozračno bijela i prekrasna. Došla mi je pomisao da se nešto tako lijepo i nedosežno može vidjeti samo u snovima. Hodate kroz te snove, snažno uzbuđeni, duž puta koji vijuga kroz tamu šume kako bi dospjeli do svjetlosti na brežuljku, do bijele građevine, kao da vas tamo čeka kakvo svečarsko uživanje u kojemu želite sudjelovati, kao da se u njemu može pronaći sreća koju ne želite upropastiti a vjerujete da se put mora svaki čas izvršiti, no on ide dalje, sve dalje. (Pamuk 1995: 186)

Pamukov pripovjedač tvrđavu smješta u alternativni svijet, indicirajući heterotopičnost stanjem sna u kojem kao da ju je jedino moguće spoznati i dokučiti, ali je istovremeno i antropomorfizirajući – Doppio, ime tvrđave, talijanska je riječ kojom se naznačuje dvojništvo ali i svako udvostručavanje. Njezina se ljepota uvijek iznova proizvodi u procesu diferenciranja koji je njezin nužni generator. Znači: nije samo nezgrapna ratna mašina, nesposobna čak i da joj se približi, ono što ljepoti utvrde pridaje ambiguitetno-distinktivna obilježja. Tu je i močvarno područje koje ju okružuje. Kada se profilira u odnosu na neprijatni okoliš, ona postaje još bjelja, još nedodirljivija, u krajnjoj konzekvenci ukida čak i elementarnu foliju realnoga predočavanja i realizira se kao fiktivno-fantastička heterotopija kakvu Foucault otkriva u svojem čitanju Borgesa.¹¹

A kako stoje stvari s Kadareom? Izvanredno stanje – naznačeno abruptnim upadom neprijateljskih trupa na vlastitu teritoriju prisutno je ali indicirano izvana. Na plakativnoj se razini, u skladu s time, *Tvrđava* iščitava kao patriotska glorifikacija otpora albanskoga naroda osmanskome zavojevaču. I trijumfalizam kraja romana može potvrditi takvu interpretaciju. Do nogu potučeni neprijatelj primoran je na sramno povlačenje a njegov vođa bira smrt samoubojstvom kao jedini način izbjegavanja sramote. U čemu bi se, onda, tražila “drugost” toga pripovjednog teksta? Tvrđava se kao heteroto-

¹¹ O tome svjedoči i cjelokupna pozicioniranost romana u žanru fantastičke književnosti. No o tome će više riječi biti u nastavku teksta.

pija konstituira u svojoj izoliranosti od vanjskoga svijeta. Više nije riječ samo o njezinoj nedosežnosti za neprijatelja, već i o pozicioniranosti u takvome bespuću koje ju i za one što se nalaze pod njezinom zaštitom čini dalekim i nedokučivim toposom. Može ga se oćutjeti u zaštitničkoj viziji ali ga se, ni njega ni one što ga nastanjuju i opslužuju, ne može doživjeti konkretno, odvojeno od njegova alteriteta koji aficira branitelje proizvođači i u njima jednakovrijedan alteritet. U tome je smislu (a narativna metoda koja se rabi kako bi se on realizirao jest pripovijedanje u prvome licu množine onih dijelova teksta u kojima se predložuje perspektiva “iznutra”, dakle samih branitelja)¹² izvanredno stanje intrinzična kategorija koja se iz središta tvrđave, upravo iz njega, a ne toliko iz najezde osvajača, projicira u vanjski svijet te ga se na taj način izolira od opkoljenoga heterotoposa. Neosvojiva tvrđava funkcionira kao mjesto koje moć projicira prema van, u činu tvrdoglave obrane onoga što se, pred nadmoći zavojevača, doimlje neobranjivim.

U jednome se činu, pokazuju nam to sva tri romana, simultano suspendiraju homotopija i homokronija, a na njihovo mjesto stupaju hetero-parnjaci čija se funkcija ne iscrpljuje samo u kreiranju samodovoljnoga alteriteta, već i u širenju semantičkih silnica usmjerenih ka formiranju autohtone Drugosti, s vlastitim semantičkim nabojem koji nije koncentriran na proizvodnju negativno determiniranoga polariteta. Tu bih autentičnost htio razmotriti u sljedećem koraku svoje argumentacije. U tome slijedim drugi Foucaultov postulat kojega sam naveo ranije. Dvostrukost heterotopija generira se i odražava u intrinzičkome potencijalu dvostrukoga odgovora na izazove što ih pruža stvarnost. Realiziraju se u izboru između dvaju opcija: kreiranju imaginarnoga prostora, ili drugog realnog prostora. Ključno je pitanje sposobnosti književnosti, dakle eminentno fikcionalne djelatnosti, na konzumaciju oba posibiliteta.

Orhan Pamuk, sasvim je jasno, u *Bijeloj tvrđavi* tvori heterotopiju koja svojom fantazmagoričnošću i imaginarnošću čini da se cjelokupni realni prostor razotkrije u svojoj iluzornoj naravi. Od toga najviše “pati” konkretni povijesni Istanbul kojemu se otima veza sa stvarnošću te ga se preseljava na nedeterminirano presjecište Istoka i Zapada koje realizaciju doživljuje isklju-

¹² Usp. sam početak romana: “Kada su se sultanovi poslanici potkraj zime povukli, shvatili smo da je rat postao neizbježan. Kako bi nas potčinili i napravili svojim vazalima vršili su svaku vrst pritiska. Isprva su nas obasuli laskanjima i obećanjima, potom su nam predbacivali da smo otpadnici i nezahvalnici koji su se prodali Francima, što znači Zapadu. Nakraju su nam prijetili da će nas baciti na koljena uz pomoć moći oružja. ‘Imate odveć veliko povjerenje u zidine vaših utvrda’, rekli su nam, ‘ali čak i ako bi se zidovi pokazali doista neosvojivima, okružiti ćemo vas sredstvima željeznoga obruča. Nastupit ćemo tako da ćete se predati zbog gladi. Nastupit ćemo tako da će vam se svaki put kada dođe vrijeme žetve i vršenja nebo pričinjati obrađenim poljem a mjesec srpom.’” (Kadare s. a.: 5)

čivo u svijetu mašte dodatno podcrtanome dominantnom figurom dvojnika.¹³ Istanbulski hodža i njegov rob, Italijan koji se razotkriva kao *alter ego* svojega gospodara, kreiraju simbiozu u kojoj se ne može jasno razaznati tko je tko, koju poziciju akteri zauzimaju u narativnome odvijanju pripovjednoga teksta.

Struktura dvojnika i više nego popunjava postulat imaginarne promjene strana, jer su po načelu ekvivalencije likova isprobana sva zamisliva stajališta: Vlastito kao Tuđe i Tuđe kao Vlastito u istoj mjeri u kojoj i Vlastito kao Vlastito i Tuđe kao Tuđe... – no istovremeno se legitimacija razgraničenja i zahtjev za razgraničivošću, općenito shvaćen, dekonstruira konstitutivnom izmjenjivošću pozicija, te se tako skicira metastajalište srodno “teoriji relativiteta”. (Greber 1992: 555)

Kontekst koji slijedim na najbolji se način opslužuje ako se promotre scene u kojima udvostručena figura po nalogu sultana konstruira savršenu ratnu mašinu uz čiju će se pomoć zauzeti i najneosvojivije utvrde, pa tako i bijela iz naslova romana. U paraleli s Kadareovom *Tvrđavom* kreira se situacija koja osvajanje utvrđene heterotopije čini nemogućnim, upravo zbog njezine heterotopijske naravi. Promotri li se bliže, vidjet će se da građevina u svojoj fantazmagoričnoj izoliranosti, a o njoj sve postaje jasno kada se u obzir uzme moment iz pripovjednoga teksta koji razvidnim čini činjenicu da do napada na nju zapravo *nikada* ni ne dolazi, simbolizira stanovitu semantičku nultu točku, mjesto ispražnjeno od značenja, ili bar od njegove konvencionalne inačice. Fizička izoliranost koja odlikuje albansku tvrđavu, pa donekle i onu sarajevsku, u Pamukovoj se varijanti uopće ne pokazuje bitnom. Prostorna izoliranost potječe iz činjenice da je “bijela tvrđava” doista smještena u alternativnome svijetu za kojega se ne zna čak ni tko ga nastanjuje, za tvrđavu se ne zna tko su njezini branitelji. Kao takva, ona je simulakralni objekt realiziran u heterotopijskoj nefunkcionalnosti. Sama njezina nedosežnost u prefinjenoj se aluzivnoj strukturi romana reflektira u likovima Turčina i Italijana. I dok njih dvojica doživljavaju neuspjeh koji će ih definitivno razdvojiti, bijela tvrđava ostaje, možda čak i kao heterotopijska prijetnja homotopnome svijetu Istanbula, Turske, Venecije, Italije u koju se, napokon, vraća rob/zarobljenik, ali ne kao on sam već kao njegov turski dvojnik – gospodar i nalogodavac. Je li zapovijed za ostankom u Turskoj, naredba za zamjenu mjesta čin u kojemu se jedinstvenost performativno prevodi u različitost? Nije li ta performativnost i ranije najavljena, u prikazu vještine čitanja sudbine koja i cementira

¹³ O figuri dvojnika i njegovoj ulozi kao presjecišta, kontaminiranja i pretapanja Istoka i Zapada/Istoka u Zapadu detaljno govori Greber (1992). U daljnjem tekstu pozivat ću se na nju pri tome ni izbliza ne iscrpljujući bogatstvo njezine argumentacije.

poziciju dvojca na carskome dvoru, ili pak u neprekidnom intertekstualnome ispreplitanju sudbine talijanskoga zarobljenika sa Cervantesovom?¹⁴

Dvojnici je ono virulentno mjesto na kojemu se sklapaju, iznenadno i malo očekivano, začudne veze između postmodernog turskog spisatelja i njegovog bosansko-hercegovačkog prethodnika. Makar je, po stupnju transparentnosti u obradi motiva dvojnika, *Derviš i smrt* za dokazivanje nepobitnosti ove veze prikladniji od *Tvrđave*, dopustit ću si da i taj roman, bar djelimice, pročitam u ozračju fantazmagorije uzimajući za ishodište upravo *Doppelgängera*. Jer Ahmed Šabo, makar koliko bio individualiziran i izdvojen, ne može se promatrati neovisno od jedne figure u romanu koja ga, na gotovo svakom njegovom planu, penetrantno udvostručava. Riječ je, naravno, o studentu Ramizu. Ovdje je ipak potrebno dodatno objašnjenje, budući da se dvojništvo Ahmeta Šabe i Ramiza ne može promatrati u klasičnome smislu u kojemu tu figuru kanonizira književnost europskoga romantizma. Doista, promatra li se figura dvojnika u tome uskome značenju, onda je primjenjiva isključivo na Pamukovu *Bijelu tvrđavu*. Selimovićev je drugi veliki roman nesklon otklizavanju u fantazmagorične ili halucinatorne svjetove. Za razliku od *Derviša* koji u određenim segmentima zna i te opcije ostaviti otvorenima, *Tvrđava* se, u svojoj paraboličkoj temeljnoj strukturi, opire potencijalnim naletima fantastike. Na čemu bih onda mogao zasnovati svoju tezu koja u samome tekstu naizgled pronalazi tako malo pokrića?

Već sam na početku istakao značaj uvodnoga poglavlja u cjelokupnoj konstrukciji romanesknoga tkiva. Kao što je u njemu *in nuce* ponuđena pripovjedna tehnika kojom će se narator koristiti kako bi najavio cjelokupnu narativnu strukturu romana, tako se u scenama s hoćinskoga ratišta i na razini oblikovanja likova zacrtavaju linije koje će determinirati njihovo pozicioniranje u dijelovima romana što slijede kasnije. U tome je kontekstu odlučujući sljedeći odjeljak:

Mladi Mula Ibrahimov pomoćnik, student Ramiz, prenoćio je kod nas, da se ne bi vraćao po mraku. Pričao je sa svima nama, više slušao nego govorio, a govorio je čudno, i kao da je već znao sve što mi znamo. Ispričao sam mu cio slučaj, a on je rekao, smiješeći se umorno:
“Ubijaju ih, ubijaju sami sebe. Život naroda je glad, krv, bijeda, mučno tavorenje na svojoj zemlji i glupo umiranje na tuđoj. A velikaši će se vratiti kući, svi, da pričaju o slavi, i da preživjelima piju krv.” (15f.)

¹⁴ “Jednome su se njegovu prethodniku desile iste svari, no on je oslobođen i preostalom je rukom napisao viteški roman.” (25)

Indikativno je da pripovjedač Ramiza nakon takvog, uvjerljivog, vatrene i gotovo febrilnoga istupa potpuno povlači iz središta interesa, da ga decentralizira i odgađa njegovu pojavu u romanu sve do druge polovice. No ono što još više upada u oči jest začudna konstelacija u kojoj Ramiz rasvjetljuje svoje, naizgled socijalne, ideje. Riječ je o tematiziranju prostora. Pogleda li se pažljivije spoznat će se da je središte njegova izlaganja u do krajnosti zaoštreno koncentraciji na odnos vlastitoga i tuđega. Zapravo, polariziranje na vlastelu i obične vojnike zastrto je slikom o “tavorenju” na svojoj zemlji, neproaktivnom i beskorisnom, i “umiranju na tuđoj”, još manje smislenom. Ono što se hoće konstruirati jest upravo napetost između dva prostora, između, takorekuć, homotopije i heterotopije, pri čemu će se, u posljednjem obratu, podvući jednakost između jednoga i drugoga, njihovo determiniranje kao virulentnih pozicija alijenirane moći, te prema tome u krajnjoj konzekvenciji heterotopija.

Diskurzivna napetost naznačena u Ramizovu govoru ostaje prikrivena da bi je naslijedile druge kojih, čini se, ima sasvim dovoljno u poslijeratnom Sarajevu. No ta je prividna suspenzija studenta tek razrađena narativna strategija. Njegovi tragovi ostaju rasuti u tekstu i nameću se prisutnom odsutnošću. Prije svega, Ramiz je narativno funkcionaliziran kao pomoćnik Mula Ibrahima, vojnog pisara, a Mula će Ibrahim odigrati ključnu ulogu u procesu socijalizacije Ahmeta Šabe po njegovu povratku iz rata. Dok mu student pomaže u njegovoj ratnoj djelatnosti, Šabo se nalazi uz njega u mirnodopskoj. Kao drugo, prvi nagovještaj socijalno-političkih nemira nalazi se u selu Župča: “Jednog dana mi je rekao (Mula Ibrahim) da će u radnju doći rođaci imama iz sela Župča, sinoć je imam zadavljen u tvrđavi s još dvojicom seljaka, zato što Župčani nisu htjeli da daju ratnu pomoć. Rođaci su odmah dotrčali da ih spasavaju, ali je pravda bila brža od rođačke brige.” (29). Župča se tako već na ishodištu prepoznaje kao mjesto s kojeg će se pokrenuti silnice pobune, točnije kao mjesto s kojega i zbog kojega će Ramiz moći pokrenuti svoj revolt protiv društva indiciran u hoćinskom govoru. Nije beznačajno da se subverzija začine u malome mjestu, smještenom na periferiji kako bi se tek potom počela širiti prema centru. Periferija je mjesto djelovanja figure Bećira Toske, hajduka koji ne inkorporira socijalnu komponentu, već se realizira isključivo na planu kriminalne. I u njemu se projicira heterotopijska konstrukcija, ili bar ona nastanjivanja alternativnog svijeta generiranog ljudskom silom. Premreženost tekstualnih signala podržava strukturu srodnosti po izboru između dvojice aktera koji su na prvi pogled različiti, ali u čijem se površinskom predvajanju naslućuje potencijal dubinskoga afiniteta.

Ono što je osobito značajno jest da Ramiz ne prodire u Šabinu intimu: njegovo se dvojništvo realizira na planu javne djelatnosti, onome segmentu

na kojemu je Šabina pozicija u najvećoj mjeri uzdrmana. Intrigantnim ga čini odsustvo (fizičko) iz samoga teksta. Poput Ishaka koji je u bašči tekije nagovijestio svoju prezentnost kako bi odmah potom nestao u neproncljivim prostorima narativa, i Ramiz dominira neprisutnošću, pojavljujući se samo jednom, u sceni u kojoj zadivljuje Ahmeta Šabu svojom smionošću i jasnoćom misli da bi se potom preselio u komentare trećih, odbijajući povratak na narativno poprište. Uvijek iznova o njemu dolaze glasovi, ali funkcija mu postaje tek odbljesak Ahmetov. I ono na kraju, izvještaj o pobuni seljaka u Župči, da tek naslutiti da je Ramiz opet tu.

I Kadare u svojem tekstu predočava “neprisutnu” figuru čija absencija, nevidljivost, nestajanje dominira mislima opkoljenih. Riječ je o Skenderbegu, povijesnoj ličnosti koja u *Tvrđavi* izrasta u mitološku. Problemi koji nastaju prilikom opsade osmanlijskih trupa dovode se u vezu sa upadima Skenderbegove vojske: “Većina je karavana iz Jedrena unatoč jake pratnje uništena od strane naoružanih Skenderbegovih četa. A ako bi im i uspjelo pobjeći napadačima, često bi samo polovica stizala do logora.” (Kadare s. a.: 215). Sama je obrana utvrde mogućna tek zahvaljujući slici koja se njezinim braniteljima projicira uz pomoć vijesti, glasina, nesigurnih pogleda bačenih sa zidina u daljinu. Za razliku od hladnog izvjestiteljskog tona kojim se predočuje perspektiva turskih opsađivača, diskurs je branitelja prožet osobitom afektivnošću:

Tisuće polugolih vojnika podižu pod užarenim suncem veliku ogradu oko tvrđave. Zašto im je potrebna ta ograda? Nemoguće je pogoditi. Možda se boje da ćemo ih iznenada napasti noću. Možda su preplašeni zbog toga što bi naš Gjergj mogao napasti bez najave njihov logor i da bi u toj ratnoj zbrci nekom od njegovih odjeljenja moglo uspeti da proдре do tvrđave i pojača naš garnizon? Ili se boje da bismo u noćnoj tmini mogli spustiti nekog od naših ljudi niz zidine kako bi prenio poruku Gjergju? (166)

“Naš Gjergj” oznaka je kojom se kršćanska Drugost Albanaca kontrastira islamskoj dominaciji Turaka koji albanskoga vođu nazivaju isključivo Skenderbegom. Uzme li se u obzir da je njegova konverzija nepobitna povijesna činjenica, spoznat će se da je ta Drugost Kadareova konstrukcija kojom se realnost zaobilazi i zamjenjuje fikcionalnom metahistorijskom prozom. U jednu riječ: Kadareova heterotopija konstruira se u binarnome odnosu s homotopijom vanjskoga svijeta, tvoreći alternativnu egzistenciju koja se realizira tek u dodiru s realnom.

Opet mi valja podvući crtu ispod rečenoga. Tri romana aboliraju dva stanja koja se može smatrati normalnima, jedno koje se odnosi na vrijeme,

homokroniju, i jedno koje se odnosi na prostor, homotopiju. Na njihovo mjesto stupaju dva druga, od prvih potpuno različita, heterokronija i heterotopija. Ta abolicija sprovodi se tako što se pripovjedni tekst uzdrnava, što ga se izbacuje iz ležišta i projicira u referencijalnu točku koja se nalazi daleko izvan njegova obzora. Kao u traženju kakva zlatnoga reza, tvrđave se smještaju u presjecište silnica, grade prikriveni a stvarni centar “slike” (što sva tri pisca, uostalom, i ističu naslovima kojim im se pridaje znatno veća težina no što je njihov “materijalni” udio u tekstu), te dominiraju zbivanjima pozicionirajući se na njihovom semantički najfrekventnijem mjestu. Koja je najvažnija heterotopijska komponenta zbog koje ta tri teksta djeluju u istome, ili bar sličnom, obzoru očekivanja?

Jer kakve su heterotopije ova tri mjesta o kojima sam govorio? Preciznije, čak i ako sam ih definirao i opisao u njihovu alteritetu, kakva je svrha moje deskripcije, ne iscrpljuje li se ona sama u sebi? Selimovićevu tvrđavu se u kontekstu analiziranih romana može postulirati kao vrhunsku heterotopiju, heterotopiju kojom se završavaju sve heterotopije. Pamukova bijela tvrđava stoji u fantastičkoj dimenziji pred osvajačima kao nedodirljivo-neosvojivi monument u bijelome kamenu, čudesna ratna mašina što je stvaraju istočnjačka i zapadnjačka inačica dvojnika nemoćna je pred njom, sultanova vojska prinuđena na povlačenje; Kadareova tvrđava koja pruža herojski otpor osmanskome osvajaču nije pala, neosvojiva je u svojoj, ako bih se još malo čak i blasfemično poigravao, gondorovskoj veličini – no poznavajući ishode povijesnih zbivanja znat ćemo da je ono što nam pripovjedač pruža zapravo neostvariva želja: tvrđava je pala, s njome i srednjovjekovna albanska država, a projekcija Gjergja Kastriota uz zanemarivanje njegova alter ega, Skenderbega, moment koji ispunjenje pronalazi u sadašnjosti; Selimovićeva je tvrđava imuna na pitanje osvajanja ili neosvajanja – ona je uvijek već osvojena, ali u isto vrijeme i neosvojena. Ta se konstelacija nadaže iz paradoksalnih struktura *moći*,¹⁵ onog momenta o kojem sam dosada namjerno izbjegavao govoriti. U prethodnim je romanima moć difuzna, kod Selimovića ona se koncentrira i postaje svrha samoj sebi. Kao takva, ona se doduše smješta u tvrđavi ali ova time ne postaje njezin simbol ili, ni u kojem slučaju, alegorija. Naprotiv, sve govori u prilog tezi da je tvrđava samodostatna i nedodirljiva. Sekundarni semiotički sustavi nisu joj potrebni kako bi potvrdila samu sebe kao izvor moći. Može li se, onda, Ramizov bijeg smatrati nagrizanjem te moći, otklon u pravcu neke imaginarne i imaginirane slobode. Nažalost, ma koliko ta verzija lije-po zvučala, bojim se da je tekst *Tvrđave* ne može potvrditi. Nakon što Ramiz odlazi iz tvrđave, kao i nakon Avdagine smrti, ona ostaje netaknuta, njezina

¹⁵ O problemu moći u romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* usp. Winkler (2010).

moć nedodirnuti. Sloboda što je Ahmet Šabo osvaja smještena je u prostor privatnosti.¹⁶ Ni manje ni više. Sličan je slučaj i u romanu *Derviš i smrt*. Moć tvrđave zatvara se nad svim javnim, u *Dervišu* čak i privatnim, prostorima. Zbog toga je Selimovićeva hegemonijalna moć heterotopije nenarušiva, bez ijedne naprsline.

Literatura

- Bachmann-Medick, Doris (2006). *Cultural Turns. Neue Orientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg.
- Burkhardt, Dagmar (1982). "Das künstlerische Weltmodell in der Prosaerzählung. Am Beispiel von Ivo Andrić' *Prokleta avlija*", u: Zeitschrift für Balkanologie, Bd. XVIII, H. 1, 1-21.
- (1999). "Schriftlichkeit – Mündlichkeit. Am Beispiel des bosnischen Prosaautors Meša Selimović", u: Ingo Schneider (prir.), *Europäische Ethnologie und Folklore im internationalen Kontext. Festschrift für Leander Petzold zum 65. Geburtstag*. Frankfurt/M. et al. 41-54
- Foucault, Michel (1971). *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*. Prijevod na srpskohrvatski Nikola Kovač. Beograd
- (2006). "Von anderen Orten", prijevod na njemački Michael Bischoff, u: Dünne, Jörg/Stephan Günzel (prir.) *Raumtheorie. Grundalgentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt/M.
- Greber, Erika (1992). "Ost-westliche Spiegelungen. Der Doppelgänger als kulturkritische Metapher", u: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66. 539-594
- Halač, Nermina (2001). "Zur Semiotik des Raumes in Meša Selimovićs *Derviš i smrt i Tvrđava*", u: Moranjak-Bamburać, Nirman (prir.) *Bosnien-Herzegowina: Interkultureller Synkretismus*. Beč, München.
- Jakiša, Miranda (2009). *Bosnientexte. Ivo Andrić, Meša Selimović, Dževad Karahasan*. Frankfurt/M et all.
- Kadare, Ismail (s. a.). *Die Festung*. Prijevod na njemački Giuseppe de Sisti. Frankfurt/M i Beč.
- Kazaz, Enver (2004). *Bošnjački roman XX vijeka*. Sarajevo i Zagreb.
- Klaić, Bratoljub (1990). *Rječnik stranih riječi. Tuđice i posuđenice*. Priredio Željko Klaić. Zagreb.
- Konstantinović, Radomir (1981). *Filozofija palanke*. Beograd
- Lachmann, Renate (1991). *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.
- (2002). *Phantasia – Memoria – Rhetorica*. Izabrao i preveo Davor Beganović. Zagreb.
- Pamuk, Orhan (1995). *Die weiße Festung*. Prijevod na njemački Ingrid Iren. Frankfurt/M.
- Selimović, Meša (1970). *Tvrđava*. Sarajevo.
- Winkler, Katrin (2010). *Die Frage der Macht am Beispiel von Der Derwisch und der Tod und Die Festung von M. Selimović. Masterarbeit*. Konstanz.

¹⁶ O slobodi koja se stječe u prostoru intimnosti usp. Kazaz (2004: 207).

FUNKCIJA MIRISA U SELIMOVIĆEVOM ROMANU *TVRĐAVA*

Robert Hodel

Es gibt eine Überzeugungskraft des Duftes, die stärker ist als Worte, Augenschein, Gefühl und Wille. Die Überzeugungskraft des Duftes ist nicht abzuwehren, sie geht in uns hinein wie die Atemluft in unsere Lungen, sie erfüllt uns, füllt uns vollkommen aus, es gibt kein Mittel gegen sie. (Patrick Süskind: *Das Parfum: Die Geschichte eines Mörders*)

Postoji neka snaga uvjerljivosti mirisa koja je jača od riječi, pogleda, osjećaja i volje. Od snage uvjerljivosti mirisa nije se moguće odbraniti, ona ulazi poput zraka u naša pluća, ona nas ispunjava, prožima i protiv nje ne postoji sredstvo. (Patrick Süskind: *Parfem, historija jednog ubistva*)

Ahmed Nurudin (*Derviš i smrt*) na početku svoga zapisa opisuje *teki-ju*, koju je – dok mu nisu uhapsili brata – shvatao kao “bedem vjere” i “odbranu kasabe od znanih i neznanih zala” (Selimović 1986: 12), sljedećim riječima: “Tekija je lijepa i prostrana, nadnesena nad rječicom što se probija kroz kamen [...] Kuću, nekadašnji harem predaka, poklonio je redu bogati Alijaga Džanić, da bude stjecište derviša i sklonište siromaha, jer “su oni slomljena srca”. Molitvama i *tamjanom* sprali smo grijeh s te kuće, i potpuno istjerali sjenke mladih žena. Ponekad se činilo da prolaze odajama i da se osjećaju njihov *miris*.” (isto, 12; kurziv, ovdje i dalje R. H.)

I Ahmet Šabo (*Tvrđava*) je obuzet zavodljivim mirisima kada ga bogati trgovac hadži Fejzo pozvao u svoju “magazu” (hadži Fejzo Ahmetu nudi posao za ljubavne usluge): “Nije razgrnuo zastore, da pusti danje svjetlo, već je upalio svijeće u bakrenim i srebrnim čiracima, i odmah se osjetio ugodan miris, jer su svijeće, izgleda, natopljene mirisnim uljima. Zapalio je i zrno *tamjana*. – Volim mirise – rekao je. – Brane nas od *sirovog vonja*” (Selimović 1987: 96-97).¹

¹ U daljem tekstu citati iz ovog djela imat će samo oznaku stranice.

U oba konteksta mirisi su u vezi s prostitucijom. No, ono što se odnosi na funkciju ovih mirisa vodi *Derviš i smrt* i *Tvrđavu* u dva dijametralna pravca. U *Derviš i smrt* mirisi mladih žena simboliziraju život kojeg se Nurudin već kao mladić odrekao, kako bi se predao askezi u *bedemu vjere*. Mirisi znače život, strast, a u daljem kontekstu čak i ljudskost. Pri tome su u citiranom tekstualnom okruženju povezani s drugom slikom: tekija se nalazi “među crnim i surim gudurama što zaklanjaju širinu neba, ostavljajući samo plavu prosjeklinu nad sobom, kao škrtu milost i sjećanje na prostranstvo ogromnog neba djetinjstva”. “Ne volim ga”, nastavlja pripovjedač, “to daleko sjećanje muči me sve više, kao propuštena mogućnost, iako ne znam kakva” (11). Skučeno nebo bez dvojbe je zamjena za Nurudinov suženi horizont.

Ako apstrahiramo ponešto od obje slike, spomenuta “propuštena mogućnost” može u Habermasovom smislu biti označena kao *životni svijet*, koji je u *Derviš i smrt* predstavljen Nurudinovom mladalačkom ljubavlju, njegovim ocem i njegovim prijateljem Hasanom. Ovaj životni svijet, koji Habermas razumijeva kao “socijalni *apriori*”, u Nurudinovom svijetu postaje gotovo sasvim – sve do mirisa – “kolonijaliziran” *sistemom* (a za Nurudina to je vjera). (Da upravo mirisi funkcioniraju kao znak potisnutog životnog svijeta, može se obrazložiti s fiziološkog aspekta mozga: osjetila mirisa i okusa ostaju dublje u pamćenju nego drugi utisci. Njihova obrada u *hippocampusu* dovodi do toga da ostaju trajno pohranjeni. *Hippocampus* praktično ne preraspoređuje informacije na njihovom putu do dugotrajnog pamćenja. Iz tog razloga mirisi se ne moraju učiti poput stranih riječi, nego se jednostavno direktno pohranjuju.) Može li takvo znanje biti uvjetovano u tekstu, nije od presudnog značaja. Neovisno o tome, autor mirisima mladih žena signalizira jednu dimenziju ljudskog života, za koju je uvjeren da se ne dâ potisnuti.

Značenje *mirisa*, kako je predstavljeno u *Derviš i smrt*, u *Tvrđavi* uglavnom ostaje sadržano u figuri Tijane i slobodne prirode (vidi dolje): “Do-dirujem bradom i obrazima: mlada. Mirišem je kao cvijet: *miris čist i drag*. Najljepša žena u gradu, rekao sam” (92).

Miris ovdje, kao kod Jellineka ima erogenu funkciju (Jellinek 1994: 86). Kada je riječ o Fejzi i centralnom značenjskom snopu motiva, mirisi u *Tvrđavi* za razliku od *Derviš i smrt*, doživljavaju primjetno pomjeranje značenja.

Prije no što dalje razmotrimo prisustvo i funkciju motiva mirisa u *Tvrđavi* u užem, sinsemantičkom (c) i širem, svetekstualnom okruženju (d), treba se najprije pozabaviti općom upotrebom jezika u motivu i to uz pomoć odgovarajuće leksike (a) kao i značenjem u *Sjećanjima* (b). *Sjećanja* pri tome reprezentiraju dokument historijskog autora.

a) Opća upotreba jezika

Već površan pogled na frazeologizme u semantičkom polju pojmova “mirisati, smrdjeti” dokazuje njihovu izrazito aksiološku (moralnu) dimenziju. Pozadina ove metaforične upotrebe je bez sumnje okolnost da je loš miris (prouzrokovan prljavštinom, bolešću ili smrću) povezan s opasnošću zaraze i zbog toga je prezren: ono što je opasno, to je zlo i loše. Kako pokazuju odabrani primjeri, prijelaz od olfaktorne ka moralnoj dimenziji je pri tome blag: “smrdi kao jarac”, “smrdi kao kuga”, “ne miriše dobro”, “ne mirisati koga”, “njuškati” (željeti sve saznati), “nanjušiti opasnost”, “smrdi mu posao”, “zaudara” (nešto nije u redu), “od glave riba smrdi”, “to smrdi do neba” (stvar je veoma sumnjiva), “to smrdi na izdaju”, “truli bogataš”, “novac ne smrdi”.

Srodnu metaforičku upotrebu pokazuje i susjedno semantičko polje oko opozicije “prljav-čist”: “prljave priče”, “imati okaljane ruke”, “ruka ruku nije”, “biti načisto”, “čista savjest”, itd. Ova opozicija neposredno je vezana za mirise u obliku relacije uzrok-djelovanje.

b) Značenje u *Sjećanjima*

Pojam “implicitnog autora” kaže da cjelokupno znanje koje čitalac stekne izvan teksta, u tekstu mora biti provjereno kao zadnja instanca. To znači da će se, zapravo, tekst nedvojbeno bolje razumjeti ako se komunikativni kontekst u koji je on upisan što tačnije preradi; međutim, izvantekstualne se informacije ne smiju neflektirane primjenjivati na elemente teksta. Koherencija teksta stoji iznad njegove korespondencije sa stvarnošću.

Veoma važan izvor izvantekstualnih informacija za Selimovićeve romane su njegova *Sjećanja*. I u ovom dokumentu historijskog autora mirisi zauzimaju markantnu poziciju. Sjećanja na njih Selimović tematizira unatrag sve do ranog djetinjstva: “[...] naglavce skačem u to drago okrilje, nježno od lisičje dlake, toplo od djeda, *miriše* na jag, *na čisto tijelo*, na svježinu tek preobučene košulje od svilenog beza, na provjetrenu sobu, na sigurnost, na novu vatru, *na dobre ljude*, *na čist snijeg* što neprestano pada [...] sve dok u sobu ne uđe nena s mangalom punog žara na kojem polako sagorijeva komadić *anduza*, lelujući jedva vidljivim pramičkom dima i šireći ugodan miris po cijeloj kući” (Selimović 1983: 14).

Smrt “djeda” (ovdje se ne radi o rođenom djedu) autor asocira s mirisom proljeća: “Pustili su nas da ga vidimo s vrata, ležao je pokriven bijelim čaršafom, dug, mršav, izdužen, s nejasnom gomilicom ruku prekrštenih na prsima, hladan, zastrašujuće dalek od nas, nimalo sličan našem djedu. Zapamtio sam

oštar *miris anduza* i, kao u snu, izbeharalu granu jabuke što se vidjela kroz prozor. Možda me zato smrt dugo podsjećala na proljeće” (isto, 17).

Za analizu motiva u *Tvrđavi* od pomoći je prije svega priča o razvodu od njegove prve žene: “Kad sam izašao kasno uveče iz kuće na ulicu, izašla je za mnom [...] Izbezumljen, žurio sam sve niže, dok nisam došao do gradskog smetlišta, i u mraku zagazio u *glib*. Mislio sam da izlazim na drugu stranu, ali sam upadao sve više u žitko *đubre*, zadavljen *smradom*” (isto, 197-198).

Na kraju dolazi do jednog bunara, gdje može sprati “smradni žitki kal” (isto, 198). Ali on je i dalje potpuno ukaljan, tako da se pribojava da će se zgaditi svojoj voljenoj Darki, (“da će se zgaditi kad me vidi takvog”, isto, 198): “A ona se raznježila kao da sam *namirisana* najskupljim mirisama. *Prala me* je, *čistila*, i peglala do jutra, dok sam ja, okupan, spavao. Bila mi je to izuzetno teška noć, i zbog odluke koju sam donio, i zbog djeteta koje sam ostavljao [...] ona me branila od nevolja života, štitila od njegovih grubosti [...]” (isto, 198).

Kao što je Selimovića njegova Darka, tako će i smrdljivog Ahmeta Šabu, nakon što mu je Mahmut Neretljak ugrubo obrisao izmet, oprati njegova voljena Tijana. Dok se u romanu, o čemu će još biti riječi, radi o poniženju nanesenom spolja, *Sjećanja* sugeriraju vlastite osjećaje krivnje.²

Ova razlika je suštinska. Dakle, i u vezi s datim motivom pokazuje se kako su prenosivosti biografskih činjenica postavljene vrlo tijesne granice. Za *Tvrđavu* se ne može povezati autobiografski utvrđeno tumačenje motiva. Ono što će se razumjeti iz *Sjećanja* samo je biografska motivacija obilježavanja motiva u *Tvrđavi*. Analogija važi i za opoziciju prljav-čist, čije je usidrenje još jasnije dato u općoj upotrebi jezika.

Vjeroučitelj Tribo je učeniku Selimoviću do te mjere omražen da će mu u toku jednog školskog časa postati mučno od gađenja (“osjećao sam mučno gađenje”, Selimović 1983: 68): “[...] i ja sam na česmi u hodniku kvasio čelo i nekoliko puta *prao ruke*, braneći se od zamišljene *prljavštine*” (isto, 69). “Zahvaljujući tom zlom čovjeku, zamrzio sam [...] i elif (prvo slovo arapske azbuke: a), i arapske molitve, i vjeronauku” (isto, 70-71).

Pored pojma “prljav” Selimović upotrebljava i antonim “čist”, često u smislu moralnog kvaliteta.

Važan uzor za učenika Mešu je hodža Salih, kojem redovno donosi malo duhana iz djedove tabakere: “Nije se čak ni začudio, samo se obradovao; toliko je bio *čist* i jednostavan!” (isto, 59)

² Ova krivnja se na jednom mjestu eksplicitno odbija (“Tada mi se desila jedna obična ljudska stvar, za koju se ne osećam kriv; zaljubio sam se”, 197), da bi se odmah potom ponovo ustanovila (“Kad sam joj to rekao, osjećao sam se kriv ali nepokolebljiv”, 197).

Ovaj *epitheton ornans* spominje se i u *Sjećanjima* također u vezi s komunističkim učenjem (ovdje treba posmatrati i pojam “vjernik“): “Ferhad-beg je dobro znao kako treba postupati sa seljacima, ali po cijenu principa i ideološke čistote, do čega je nama mladim vjernicima bilo mnogo stalo” (isto, 134).

Selimovićevoj partizanskoj jedinici kasnije se priključio i jedan rudarski inženjer, čija se žena jednoga dana iznenada našla pred vojnicima, tako da je na nju pala sumnja za špijunažu: “Docnije smo saznali da smo bili nepravedni prema njoj. Bila je čista kao sunce” (isto, 138). Istom slikom Selimović kasnije u *Sjećanjima* također karakterizira i Ahmeta Šabu: “Vođen tom vjehom [tj. ljubav, sporazumijevanje među pojedincima i zajednicom] i željom, on ostaje vedar i moralno čist” (isto, 191).

Prema odgovarajućoj leksici, frazeologizmi kod opozicije “miris/smrad” odnosno “čist/prljav”, te njihova primjena u *Sjećanjima*, sugeriraju da prenesena upotreba motiva u *Tvrđavi* odgovara i jezičnoj upotrebi historijskog autora Selimovića kao i općoj jezičnoj upotrebi. Ipak je učestalost i značenje motiva u *Tvrđavi*, kako će se pokazati, potencirana. Pri razmatranju motiva u romanu slijedit ćemo hronološki princip.

c) O motivu u užem tekstualnom okruženju

Motiv mirisa se, prema svome doslovnom značenju, odmah na početku romana račva u dva pravca. Prvi pravac je povezan s motivom nasilja: Ahmet je kao vojnik išao “u daleku zemlju rusku” “u nekakvu slavu, u neko svjetlo” (21), “a upao [je] u blato, u nepregledne dnjestarske ritove oko Hoćina, među vaške i bolesti, u rane i smrt” (21). I dalje se kaže: “[...] crna voda ritova postala je zagasitosmeđa od krvi, zaudaralo je na pradaavno barsko korijenje, i na trule leševe, koje niko nije vadio” (22).

Ovi leševi koji zaudaraju pojavljuju se ponovno u 2. poglavlju. Ovdje se radi o Župčanima likvidiranim u tvrđavi, čija su tijela njihovi rođaci tražili nazad u Mula-Ibrahimovoj pisarskoj radnji: “a nije ni dobro mrtvace dugo držati nepokopane, usmrde se” (38-39). Drugi aspekt povezan je s motivom straha: u bijegu preko Dnjestra Ahmet spašava vojnog pisara Mula Ibrahima, “koji se uneredio od straha” pa ga je molio da to nikome ne priča (28, ova formulacija ponovljena je dva puta, str. 64 i još jednom str. 168). Takav ponižavajući strah obuzeo je i Mahmuta kada ga je Avdaga osumnjičio da šurjuje sa Ramizom: “[...] al kako na njega pomislim, samo mi nešto uzburlja u crijevima, a iz mene ko česma” (286).³

³ O Bećiru Toski Ahmet kaže: “Žao mu je bilo i glas da povisi, da se ne uneredimo od straha” (107).

Dok je u ovim kontekstima olfaktorna dimenzija dominantna, po prvi put se u opisu pisarske radnje u 2. poglavlju naslućuje preneseno značenje motiva: “Radnja je usred čaršije [...] uz javne nužnike što su *zaudarali* nepodnošljivo, pa smo Mula Ibrahim i ja na smjenu palili *tamjan* i *mirisno korijenje anduza*, kao u bogomolji, da umilostivimo *nečiste sile smrada*. Ali je to kađenje malo pomagalo, i nije nam ostalo ništa drugo već da se naviknemo. [...] – *Čovjek se navikne na svaki smrad*” (33).

Dakle “usred čaršije” *smrdi*. Ako bi nekome preneseno značenje ovdje promaklo, na njega će naići na sljedećoj stranici. Mula Ibrahim objašnjava (paronomazijom!), zašto mu između ostalog “smrad” odgovara: “Evo kako: zašto su javni nužnici ovdje? Zato što je ovo središte čaršije.⁴ A meni baš takvo mjesto treba, pod nogom je svakome. A birajući između čistoga vazduha sa sirotinjom, i *smrada sa zaradom*, pametan čovjek neće mnogo razmišljati” (34).

Time je imenovano centralno značenje motiva: loš zadah je znak nečiste zarade,⁵ korupcije, samovolje i nasilja. Ovdje se radi o atributima koji se u prvoj liniji pripisuju privilegiranim. (“sad sam prognan iz tog svog sirotinjskog raja, u kojem me žestoki *zadah nužnika* podsjećao da smo u središtu grada, *na dobrom mjestu*”, 89). Ahmetu se čak čini da se u ovom “smrdljivom dućanu” koncentrirala sva nepravda čaršije, kao da “cio svijet” “zaudara” na ove “javne nužnike” (35).

Slično kaže u poglavlju 3. i Šehaga Sočo, koji ne može razumjeti zašto se Ahmetov rođak Ferhad vraća u domovinu da bi potom bio uhapšen i ubijen. Za njega mnogo toga kazuju bosanski nazivi mjesta: Zloselo, Blatište, Kukavica, Smrdljak, itd. (47). Ahmet u sličnom metaforičkom smislu tumači i “težak miris paljevine” (104): šume u plamenu za njega predstavljaju “strašno divljanje snage, razorno uništavanje” (105).

Od središnjeg značaja je moralna dimenzija motiva u osuđivanju rata. Tako Šehagin sin, koji je dezertirao iz rata i koji u tvrđavi čeka na svoju egzekuciju, neće priznati krivicu, “jer je rat najveća *prljavština* ljudska” (200). Drugačije ne misli ni njegov otac, koji ne razumije za koga se njegov sin bori:

⁴ Na pitanje, na koje “središte” se ovdje misli, osvrt pruža članak “Muslimanski podtekst u Selimovićevom romanu *Tvrđava*?” (Pariška konferencija, 2010). Ovdje fokus stavljamo – pored egzistencijalističkog tumačenja, koje u priloženom radu stoji u prvom planu, i pored “jugoslavenskog” čitanja, koje se naslućuje u izrazu “središte čaršije” – na pitanje o “muslimansko-religioznom” “podtekstu”. Neposredne političke aluzije na Titovo vrijeme evocira npr. sljedeći odlomak: “Makazama je rezaao obojenu hartiju, isijecajući polumjesec, zvijezde, trake, lijepili smo na staklo, na prozorske okvire, gradili smo nebeski svod pored gradskih nužnika, mnoštvo šarenih zvijezda [...] a u prozor smo stavili sliku Abdul Hamida, s natpisom: *Neka nam te Bog poživi još dugo godina*, i sliku jednog janjičarskog odreda kako veselo odlazi u rat, a ispred nje smo napisali: *Alah nam je darovao nepobjedivu vojsku*” (39).

⁵ I Mahmut novac označava kao *đubre* (131).

“Za đeriz, za razbojнике, za otimačinu tuđe zemlje! Pa kako je takav *smrad* mogao da zaludi tvoje *čisto* srce?” (200)

Već na početku romana, u maloj sobi iznad pekare, u kojoj “svjež miris hljeba” (58) svakog jutra budi stanare Tijanu i Ahmeta, formiran je svijet suprotstavljen svijetu “smrada”. Ovaj protusvijet u cijelom tekstu predstavlja druge mirise. Ovdje na prvom mjestu treba navesti već spomenuti miris voljene Tijane, koji razvija erogenu dimenziju. Nasuprot tjeskobi “zagušljivog grada” (293) stoji biblioteka koja miriše na papir (134), čije knjige predstavljaju svjedodžbu o životu koji nadživljuje smrt. I, na koncu, suprotnost “smradu” čine zemlja i priroda koje okružuju grad.

Kada se Ahmet sprema na put prema brdima u selo Župča, čini mu se kao da je zakoračio u drugi svijet: “[...] a ovdje miruje nekadašnji svijet, *čist* i netaknut” (293). Kako potvrđuju prirodne pojave, kao “čist/blistavi snijeg” (256 i 293, up. gore *Sjećanja*, 14) ili “planinski izvor” (181),⁶ ovaj svijet pokazuje pri tome izvjesne bukoličke karakteristike. Time je obilježena za tekst temeljna dihotomija: “čist/mirisav – prljav/smrđljiv”. Njome je prožet cjelokupni roman. Da bi se ovo pokazalo, neophodno je pomnije obratiti pažnju na nekoliko mjesta u tekstu: – O Džemal-efendiji, koji je kao “ljubavnik bogatog haznadara Fejze” (67) kupio službu pisara kod kadije, Ahmet misli sljedeće: “Sličan je vodi, nema svog oblika, prilagođava se sudu u koji ga naspū. Ništa mu nije *gadno* ako mu je korisno [...]” (67).

Na ovom mjestu je kristalno jasno povezana zarada sa nedostatkom morala.

– Ahmet se u svojim mislima uvijek iznova vraća u Hoćin, pri tome tražeći objašnjenje za samoubistvo starijeg od dvojice sinova “berbera Saliha s Alifakovca”. Našao je objašnjenje nakon što je i sam doživio poniženje: stariji brat je, nakon što je i sam učestvovao u silovanju Ukrajinke, postao svjestan toga da je u očima svoga mlađeg brata, koji se divio “njegovoj ozbiljnosti i *čistoti*”, postao “*uprljani* čovjek” (76).

– Nakon povratka iz Hoćina Ahmet se potpuno povlači iz javnog života. Čak i poziv bogatog hadži Duhotine želi odbiti, jer se boja da će biti uvučen u nečiste poslove: “I sad treba da postanem lukav, odjednom, i da se priklonim ko zna pred kim, za neko mjesto koje će mi omogućiti bolji život. A šta bih sa stidom poslije? Ostao bi mi *smrad* u duši. Sirotinja sam, ali prosjak nisam” (57).

– Ovaj konflikt između samopotvrđivanja i prilagođavanja sve više se zaoštava u toku trajanja radnje. Kada se Ahmet više nije usuđivao da se u Av-

⁶ Ukoliko se, pak, osobe bliske autoru nađu izvan zemlje, domovina se pretvara u pozitivan protupol. Tako Ahmet u Veneciji, za razliku od Šehage, doživljava prije svega kanale koji *zaudaraju* (322), i kada se vratio i osjetio “*miris* voljene zemlje” (335), sakrio je suze.

daginom prisustvu zauzme za svoga uvrijeđenog prijatelja Mahmuta Neretljaka, sam sebi je prigovarao zbog "kukavičluka": "Dva čovjeka u meni [...] jedan zadovoljan što nije na sebe navukao opasnost, drugi duboko nesrećan što je *đubre*, i oba podjednako iskrena, oba u pravu" (158).

Veza između kukavičluka i đubra/smrada do tada je bila koncentrirana na Mula Ibrahima (smrdljiva "pisarska radnja" "usred grada" je time i alegorija za "kukavičluk").

– Za razliku od Mula Ibrahima, Ahmet se u odlučujućim situacijama ipak ne može udaljiti od svojih uvjerenja. Ovakvo držanje će za njega biti fatalno u kući hadži Duhotine, kada se oduševi zapažanjem da "najbolji ljudi" "možda gladuju, ili umiru po tamnicama" (69). U istoj noći Ahmet će biti pretučen pred svojom kućom. U rano jutro Mahmut slučajno nailazi na njega: "I usrali su te, nesrećniče, od tjemena do koljena. *Usrali i upišali*. Pih, što *zaudara*, ubio ga bog. Skidam govna ovim drvčetom, ali bogami, ne može, evo sam i ruke ukaljao" (73). Ova scena govori mnogo. Ne samo da je Ahmet *čista* duša, i Mahmut spada u one malobrojne koji odbijaju postati dijelom korumpiranog sistema. Ovakav stav obojica plaćaju cijenom siromaštva i sveopćeg prezira.⁷ Doživljeno poniženje je od intenzivne simbolične snage: ko je "čist" biće "okaljan" "smrdljivim centrom". Ahmetu je poniženje utoliko teže palo jer se desilo pred Tijaninim očima. Upravo u tome Ahmet uviđa paralelu sa starijim bratom "berbera Saliha s Alifakovca": "[...] uzalud ću se prati sutra, i godinama, poniženje neću moći da sperem" (77).

Ova ključna scena baca svjetlo i na fine Fejzine mirise spomenute na početku. Drugačije nego kod Tijane, kod koje se može poći od toga da se radi prirodnom mirisu tijela, kod Fejze je riječ o onim mirisima "što su grubi i što *zaudaraju*" "s podsmješljivim prezirom" (97), mirisima nesvojstvenim tijelu (i kako se više puta kaže "istočnjački"). Ovo karakteriziranje sugerira da Fejzo "mirisnim uljima" i "tamjanom" više prikriva svoje *prljavo* biće nego što se štiti od "sirova vonja".

Ovoj opasnosti moralnog zaprljanja izložen je i Ahmet, koji se u svojoj materijalnoj nuždi pretvorio "u čovjeka koji moli" (100). Njegovo ponašanje je simptomatično kada izađe iz Fejzinog "smrdljivog legla" (98): "Pogledao sam u vedro nebo, da se oslobodim titravog polumraka, i udahnuo, duboko, jednom, dvaput, triput, da istjeram *zejtinjavi miris* iz sebe" (99).

Ali ovo mu nije pošlo za rukom odmah. I kod kuće osjeća da se miris zalijepio za njega: Tijana je prvo osjetila *miris ružinog ulja*, rasipao sam ga oko sebe kao otvorena bočica (99).

⁷ Mula Ibrahim o Mahmutu govori Ahmetu: "Udružio si se s čovjekom koga niko ne poštuje. Kako će onda tebe poštovati?" (53).

Iako Tijana pomišlja da je to prije bila posjeta kod neke Fejzije, u njenim riječima osjeća se prizvuk moralne dimenzije motiva: “bolje [je] dolaziti kući *nenamirisan*” (99).

Sada, između dva razmotrena pola, ustvari između “namirisan” i “usran”, da ostanemo u datoj slici, Ahmet traži svoj životni put. U tome se vidi i centralna tema romana.

d) Mjesto motiva u okviru ukupnog tumačenja

Na osnovu svoje glavne figure, Ahmeda Nurudina, Selimović u *Derviš i smrt* ide tragom pitanja šta čovjek gubi ako se preda jednoj dogmi? A odgovor je: gubi sve ono što čini ljudsko: ljubav prema partneru, ljubav prema roditeljima, braći i sestrama, djeci, prijateljstvo, poštovanje prema drugim ljudima i samopoštovanje. Pri tome roman fokus života odmiče daleko od dogme takav život koji u prvom redu zastupa Hasan. Za ovo je simptomatična okolnost da Hasan i fizički živi izvan opisane zajednice.

Selimović u *Tvrđavi* obrazlaže ono što implicira Hasanov lik tako što pita: kako čovjek može živjeti izvan dogme i dalje biti poštovan član zajednice? Ili drugačije: Može li čovjek biti dio zajednice a da ne skrivi? I upravo ovdje, kod pitanja o krivici, može se smjestiti motiv mirisa. U značenjskom polju ovog motiva polariziraju se dva svijeta (jedan “prljavi” i jedan “čisti”), čije odvajanje na početku romana kroz dalji tok radnje postaje sve izlišnije. Na kraju se postavlja pitanje je li Ahmet postao ona figura koja je Selimovića toliko fascinirala kod Dostojevskog: “Samo, ja se priklanjam onima koji smatraju da dobro i zlo nisu odvojeni i mehanički suprotstavljeni. [...] Veliki poznavalac ljudske duše, Dostojevski, pokazao je to najbolje: kod njega se zlo i dobro toliko prepliću, da im je teško ustanoviti tačnu granicu” (Selimović 1990: 360).

Pratimo još jedanput, na ovoj apstrahiranoj razini, događaj.

Na početku romana, dva ratna doživljaja imaju egzistencijalni značaj za Ahmetov dalji život. (O njegovom ranijem, učiteljskom životu saznajemo malo. Međutim, razlog zbog kojeg je pošao u rat – “išao sam u nekakvu slavu, u neko svjetlo” (21) – dopušta zaključak da se u tom trenutku nije bitno razlikovao od svojih ratnih drugova.)

Prvi doživljaj je iracionalni strah koji ga je obuzeo nakon jedne krvave bitke: “[...] u toj dugoj noći nesna, u crnom strahu koji nije od neprijatelja, već od nečega iz mene, rodio sam se ovakav kakav sam, nesiguran u sve svoje i u sve ljudsko” (22).

U osnovi ovoga straha leži spoznaja o besmislenosti obostranog ubijanja.

Drugi doživljaj je spomenuto silovanje Ukrajinke koje su počinili njegovi drugovi, oni koji su mu bili prirasli srcu. Pri tome, Ahmet uviđa kako ne samo rat obične ljude ("Bili su obični ljudi, dobri", 22) pretvara u životinje, nego s gorčinom postaje svjestan i da je ne sudjelujući u tome postao sukrivac tako što je svojim sažaljenjem mladu majku povrijedio "najteže" od svih (26). Ispostavlja se da svako, kako god se ponašao u ratu, samim svojim sudjelovanjem postaje kriv.

Kako na samom početku romana sugerira formulacija "u dalekoj zemlji ruskoj" (21) (radi se o stranim, narodu "dalekim" interesima), rat stoji kao zamjena za državu. Zbog toga se Ahmet ponaša konsekvantno tome, kada se nakon povratka drži podalje od svakog posla i službenog kontakta (31), kako bi uživao u životu vrabaca i djece. Simbol ovog bezazlenog bivstvovanja za njega je i siromašni šerbedžija Salih Golub, koji trideset godina izdržava svoju slijepu majku (31), zbog nje se ne ženi i na kraju umire kada sazna da može naslijediti svoga bogatog brata.

Iz ovog kontemplativnog života pokušao ga je prvo izvesti Mula Ibrahim ponudivši mu posao pisara. Međutim, za Ahmeta je presudna ljubav prema Tijani i njihovom zajedničkom potomstvu: "Zbog njih sam spokojno uređivao nebeski svod pored javnih nužnika [...] Prilagođavao sam se [...]" (55).

Ovo prilagođavanje odvija se, naravno, na najnižem mogućem nivou. Ahmet i dalje povezuje svoj život sa vrapcima: "Poslije Hoćina, umio sam samo gledati u vodu, slušati vrapce i pisati tužbe i žalbe nesrećnom svijetu" (58).

Ako mu se otvore druge mogućnosti, "Hoćin" ga sprečava u tome da krene putem jednog Mula Ibrahima (kukavičluk), jednog Osmana Vuka (hedonistički cinizam) ili jednog Šehage Soče (povreda i osveta). Ovo je slučaj i kad posjeti hadži Duhotinu, koji svoju kuću redovno kiti s "poznatim junacima": već prije posjeta Ahmet se otvoreno žali kako pravi ratni junaci moraju prosići na ulici umjesto da budu pozvani ("A pozvali su... gizdavice, pederaste, vinopije, zabavljače, laskavice...", 56).⁸ Kada je kod Duhotine konačno popio malo alkohola, "istim riječima" (71) koje je čuo od revolucionara Ramiza, govori šta misli: "Život ovog naroda, krv, muka, bijedno tavorenje na svojoj zemlji i besmisleno umiranje na tuđoj. Svi moji drugovi na Hoćinu su izginuli, kao psi, ni sami ne znajući zašto [...]" (70).

Kako je nakon toga bio pretučen i ukaljan izmetom, zaključuje: "U današnjem svijetu ostaju nam samo dvije mogućnosti, prilagođavanje ili vlastita žrtva" (80).

⁸ Ovdje se radi o jednom od mnogih odlomaka koje upućenog čitaoca povezuju sa Selimovićevim partizanskim iskustvom (u toku i nakon rata). Sama se nameće misao kako čak i scena silovanja ima određene autobiografske tragove.

Put prilagođavanja za njega, naravno, više nije opcija: “Bilo, i neće više. Greška je suviše velika da bih je ponovio” (78).

Tako Ahmet odlučno i bez straha (“Začudo, nisam više osjećao strah”, 159) odbija ponudu da dojavljuje informacije o Ramizu kao protuuslugu za mjesto “pisara kod sudije” (158). Time mu preostaje još samo put žrtve.

Zaista, mnogo toga upućuje na to da će Ahmet, koji se i sam miri s time da će ga izdržavati trudna Tijana svojim šivanjem, završiti u tvrđavi. Polazna tačka opasnog zapleta je jedan razgovor sa Ramizom u biblioteci, koji je Ahmeta ideološki i emotivno potresao: “Pružio sam mu ruku, dirnuo me njegov strah od usamljenosti, i potreba da se veže uz drugog čovjeka” (143).

Kada je Ramiz uhapšen, Ahmet je odlučan u tome da se za ovog, njemu najbližeg čovjeka (176) založi kod utjecajnog Šehage Soče. I ovdje Ahmet počinje taktički da kalkulira, što ga sve dublje uvlači u mehanizme moći. Pri tome Ahmetova vještina gotovo da ne zaostaje za “lukavstvom” jednog Osmana Vuka: “Svi su napadali studenta Ramiza, on [hafiz Abdulah] ga je branio. To nije bila istina, ali sam namjerno rekao tako. [...] nisam dorekao istinu, da bi mi mrtvi starac bio saveznik kod Šehage” (207).

Ahmet je u ovom razgovoru svjestan da Šehagu neće pridobiti na osnovu njegove dobrote, nego na osnovu njegove mržnje i žudnje za osvetom (210).

Ipak, njegova kalkulacija se razlikuje od Osmanovih intriga: Ahmetovo djelovanje motivirano je isključivo altruizmom.

Kao moralno čista javlja se i njegova spremnost da Omera Skakavca upozori na opasnost od njegovog sina Avdije, koji pijan po gradu brblja o “otmici” (249). Međutim, ovim je pokrenut val nasilja u kojem Ahmet sve više postaje svjestan toga da je saučesnik. “Ubili su ga, a ja sam im odnio vijest o njegovoj krivici” (254) – prigovara sebi nakon Avdijine smrti. Iako ovdje može sebi potvrditi da je imao “čistu” namjeru, ne može se osloboditi misli da je suuzrokovao Avdijinu smrt. Isti zaključak mora izvući i u pogledu Ramizove žene koja je ubijena u tvrđavi. Time što je Ramizu pomogao da pobjegne, Ramizovu suprugu je izložio opasnosti.

Pravi moralni problem za Ahmeta postaje zapravo ubistvo serdara Avdage. Već prije njegove smrti Ahmet se poigrava s mišlju da bi Šehagina osveta mogla “pokopati i serdara i našu krivicu” (307), i već ovdje je uvjeren kako je samo Šehagin saveznik Osman sposoban za to da zaustavi Avdagu (308). S ovim još maglovitim predodžbama traži Osmana, nakon što mu je Avdaga opisao cijeli tok otmice i time mu predočio razmjere vlastite prijetnje. Neposredno nakon Avdagine smrti susreće ponovo Osmana, i u tren oka mu postaje jasno da iza ubistva mora stajati Osman (313). Time počinje teretiti i samog sebe. Čak počinje da sumnja u nešto što je za njega do tada bila etička

Arhimedova tačka: savjest. Kratko prije Avdagine smrti bio je ubijeđen da je savjest za njega jedini razlog da ne posmatra uništavanje Ramiza skrštenih ruku (290). Sada smatra mogućim da je instinktivno (tj. da toga nije bio ni svjestan) instrumentalizirao Osmana kako bi “potpuno uspavao” svoju savjest: “Nagon nas brani potpunim zaboravom, da bi nas spasao od mučenja zbog odgovornosti. Sve sam predao u tuđe ruke, Osmanove, da on sam riješi, bez mene, moga učešća!” (315) I “ako je tako”, zaključuje, “a drugog objašnjenja nema”, “onda je čovjek prilično *prljav* stvor” (315).

Ovom spoznajom autor se udaljava od etike savjesti, koja leži u osnovi Kantove filozofije morala, i približava se Nietzscheu i njegovom razumijevanju Dostojevskog: Tijelo je “veliki um” (“Tijelo je pametnije od uma, zna sve o sebi, sve što mu treba, sve što mu ne treba, čak i ono što mi ne znamo”, 181). Čovjek ne teži ka razumnom, nego ka afirmaciji života, čiji je najviši izraz moć (up. Ramizov govor: “Poštene i mudre vlasti nema, jer je želja za moći bezgranična”, 138). Ova misao o “višem umu” ponovo se nalazi u pozitivnom usmjeravanju u mnogobrojnim ekskursima o ženskom biću. Autor *Tvrđave* i za ženu potvrđuje dublje, takoreći tjelesno-instinktivno određeno razumijevanje života (up. govor Mahmuta o svojoj ženi: “To što govori, nije pametno [...] A opet, mora priznati, pametnija je od njega [...] žene su mudrije i bolje od muškaraca”, 103, ili Ahmetove riječi “najuravnoteženija stvorenja na svijetu”: “Te obične mahalske žene su pronašle tajnu spokojsva, ne tražeći je. [...] dobre su dok im ne staneš na žulj, zubate ako ih povrijediš”, 240).

Da li autor time daje za pravo ciničnom Osmanu, koji je uvjeren da svaki čovjek samo traži prednost za sebe i da se ljudi razlikuju samo po tome što u različitoj mjeri raspolažu snagom ili inteligencijom kojom isprobavaju taj egoizam?

Iako Osmanova misao u romanu neće baš biti opovrgnuta, čini se da autor jednom drugom uvjerenju daje prednost: svaki je čovjek zainteresiran za to, kaže Mula Ibrahim, da nakon svoje smrti ostavi “*čisto* ime i lijepu uspomenu” (246). Ovu misao Ahmet dalje obrazlaže u razgovoru sa Šehagom na brodu. On promatra “iskustvo” i “mudrost”, što Šehagu navodi na zaključak da je najbolje zakloniti se u privatni svijet porodice i rada (“Niko drugi neka me se ne tiče”, 320), kao “kukavički” (320) i suprotstavlja joj Ramizovu “ludu” nadu u jedan pravedniji svijet u kojem narod ima riječ: “Ali vinuo se iz *gliba*, ostavio lijepo sjećanje koje ne umire. Kad bi bilo više te hrabre ludosti, možda bi drevno iskustvo prestalo da nas plaši” (320).

Ne osvrćući se na uvjerenje da bi Ramiz, ako bi se probio, bio još gori nego sadašnji predstavnici vlasti, Ahmet u njegovoj “pobuni” vidi nadu u bolji svijet: “I začudo, to je najljepše od svega što čovjek može da učini: da

pokuša i da ne uspije. [...] Možda treba da prođe neko dugo vrijeme, da se u dušama nakupi dosta te *neokaljane* ljepote, pa da ljudi, *očišćeni*, ostvare prastari san” (144).

Dakle, ljudi poput Ramiza neophodni su za dalji život ideje o pravednosti. Međutim, istovremeno Ramiz je u datom svijetu opcija samo ako je neuspješan, što znači samo onda kada postane žrtva. Tek je u nekoj dalekoj budućnosti jedan uspješan Ramiz uopće poželjan. Ali šta onda ostaje za život u sadašnjosti? Postoji li, osim egoizma i samožrtvovanja, neki treći put?

Ovaj treći put na kraju romana i dalje personificiraju Tijana i Ahmet, kao i Mahmut i Paša. Pri tome nije slučajno da se radi o dva para: ove četiri osobe žive prije svega od ljubavi prema svome partneru i od prijateljstva (i Tijana je u Paši našla prijateljicu). No, oni se ipak ne izoliraju u utvrdi privatne sreće, nego u okviru mogućeg zadržavaju svoju ljudsku čast time što se protive nepravdi nanesenoj drugima. U kojoj mjeri se sami pri tome “zaprljaju”, koliko sami ostaju prevareni od svoje vlastite savjesti, na kraju ostaje otvoreno pitanje. Može se naslutiti da će Ahmet, uprkos spoznaji da niko ne može ostati pošteđen od mehanizama moći, i dalje ostati pri tome da postoje razlike u stepenima između nasilja i korupcije.

Ali, na kraju, čini se da je jedno sigurno: okvir za mogući otpor će i za sljedeću generaciju, o kojoj govori Ahmet (“Hoće li i ova moja djeca ići tim istim žalosnim putem, kad odrastu?”, 340), sigurno biti tijesan. Takav zaključak sugerira prstenasta kompozicija romana. Djelo završava onako kako je počelo: Župčani su se ponovo usprotivili regrutaciji, ovoga puta pod Rami-zovim utjecajem; ponovo će biti odvođeni u tvrđavu, a i u “dragom zavičaju” (339) se ponovo sprema na rat.

U centru “čaršije” nije prestalo da *zaudara*.

Prevela Amela Sejmenović

Literatura

- Jellinek, Paul. *Die psychologischen Grundlagen der Parfümerie*. Heidelberg 1994.
Selimović, Meša. *Sjećanja*. Beograd 1983.
Selimović, Meša. *Derviš i smrt*. Beograd 1986.
Selimović, Meša. *Tvrđava*. Beograd 1987.
Selimović, Meša. *Pisci, mišljenja i razgovori*. Beograd. 1990.
Selimović, Meša. Pisac može da žudi samo za nemogućim. *Student*, 1972, razgovor vodio: Radoslav Bratić. // Selimović 1990, 359-368.

MARGINOM DO SREDIŠTA: STRATEGIJE PRIPOVJEDAČÂ U ROMANESKONOM OPUSU MEŠE SELIMOVIĆA

Ivan Majić

I.

Potaknut zanimljivom De Manovom tvrdnjom da su “metafore daleko upornije od činjenica (...) te da je ulaganje u metaforu u književnosti takvo da se može činiti svetogrđem da je dovodimo u pitanje” (De Man, 1979: 5-15), započinjem ovaj tekst upravo ukazujući na metaforičnost njegova naslova. “Marginom do središta” metafora je koja polje semantičke nadležnosti aktualizira kroz strategije pripovjedačâ Selimovićevih romana. Iako naslov konotira procesualnost i dinamiku eventualnoga Selimovićeva razvoja gdje bi, po formuli *post hoc ergo propter hoc*, njegov opus figurirao zatvorenom kronologičkom cjelinom, tu dinamiku “misaonoga putovanja” marginom do središta uputnije je propitivati podjednako i unutar svakoga pojedinačnoga djela. Prožimanje pojedinačnog (djela) i općeg (opusa) ne rezultira zatvorenošću jednoznačnog smisla, već prije interpretativnom kružnom putanjom vraćanja na značenjsku otvorenost početka ili, obrne li se sintagma, na interpretativni početak otvorenosti.¹

Navedena kružna putanja otvorena je naslovom koji se, baš kao i svaki drugi naslov, po Derridi, pozicionira rubno u odnosu na tekst koji slijedi, te

¹ Recepcija Selimovićeva djela obiluje pozivanjima na “značenjsku otvorenost” pri tumačenjima i analizama; međutim, nerijetko je to bivao samo deklarativni uvjet čije ispunjenje je, paradoksalno, otvaralo mogućnost interpretativno-analitičkih (pa i ideološki) zatvorenih i jednoznačnih tumačenja. Kao rijetka iznimka studija je Kasima Prohića *Činiti i biti*, koja započinje detekcijom “strukturne otvorenosti” Selimovićeva djela koje, formom svoga nastanka, “eksplicitno zahtijeva dopisivanje, i to ne samo na jednom planu i u jednom smislu, prije svega, samim prosedeom umjetničkoga saopštavanja koje (...) maksimalnim uvlačenjem čitaoca u intencionalni tok proznog tkanja proizvodi mogućnost njegovog slobodnog kretanja unutar racionalno snažno komponovane književne materije” (Prohić, 1972: 9).

varira između “izvanjske pozicije upravljanja djelom, počev od govorne i prosuđujuće instance nečeg izvan djela i (...) djelovanja unutar prostora djela” (Derrida, 1978/1988: 26). Kružnoj je putanji naslova inherentan i učinak bezdanosti kao i bezdanost učinka toga “sunovraćivanja” koji Derrida pronalazi u Hegelovom početnom razglabanju o pitanju polazišta u *Predavanjima o esteticima*. Ono što spaja naslov ovoga rada gdje margina (i doslovno i figurativno) postaje polazištem (pitanjem polazišta) teksta o pripovjednim strategijama Selimovićeva opusa, Derridina dekonstrukcijskog čitanja Hegelovih i Kantovih radova o estetskom iskustvu, te, ne na kraju, Selimovićevih rubnih nadopisivanja vlastitih (ne)završenih tekstova, upravo su filozofsko-opći (Derrida/Kant/Hegel), kao i književno-pojedinačni (Selimović) učinci *parergona* koji presudno utječu na percepciju djela.

Pri tome znakovita postaje pozicija i (još važnije) status koji *parergon*, prema Derridi koji pojam posuđuje od Kanta, zauzima budući da se “*parergon* istovremeno odvaja od *ergona* (od djela) i od sredine (...)”, a parergonalni okvir se odvaja na dvije osnove ali, u odnosu na svaku od njih, on se zasniva na drugoj.” (ibid: 60). Dalekosežnost učinka *parergona* za Derridu nije u jednostavnom obratu središnjeg i rubnog, gdje bi rubno dobilo funkciju sredine, već upravo u procesu nestajanja *parergona* (okvira, ruba, odjeće na portretima, uzgredne stvari, “mješavine spoljašnjeg i unutrašnjeg” [ibid: 61]) koji “ne treba da se odvoji, već da nestane, da se izbriše, da se istopi u trenutku u kome razvija svoju najveću energiju” (ibid: 60). Nekoliko je potvrda unutar i izvan Selimovićeva teksta koje ukazuju na parergonalne učinke njegova teksta. S jedne strane, riječ je o autoru koji svojim učestalim okvirnim, rubnim, *parergonalnim* komentarima, tumačenjima i interpretacijama vlastita djela uvelike intervenira u naratološku opreku autora, pripovjedača i lika, dok je s druge, fabularna konstelacija priče prostorno i vremenski organizirana tako što se i prostor i vrijeme aktualiziraju kroz smjenu i ukrštanje središnjeg i rubnog, okvirnog.

Tako je procesualna dinamika metafore naslova ovoga rada prostorna i vremenska. Prostorno se (lokacijsko i topičko) putovanje od margine, ruba, okvira ka središtu (i obratno) u analizi romana Meše Selimovića može promatrati paralelno sa sličnom strategijom vremenskoga unutardijegetičkoga pripovijedanja s odmakom, naknadnosti, retrospekcijom, (pri)sjećanjem. Kružna se putanja tako shvaćena “selimovićevskoga kronotopa²”, međutim,

² Ovdje se pod kronotopom podrazumijeva poznato Bahtinovo tumačenje u kome je “hronotop četvrta dimenzija prostora, neraskidivost prostora i vremena, bukvalno ‘vremeprostor’, a predstavlja suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa” (Bahtin, 1989: 193-194).

p(r)okazuje upravo ponavljanjem, budući da margina, rub i okvir (*parergon*), kako pripovijedanja tako i pripovijedanoga, nikako ne zadržava svoj status tijekom pripovjednog procesa budući da se pozicije međusobno zamjenjuju, a granice nerijetko iščezavaju. Kružna se (pripovijedana i pripovjedna) putanja očituje u kretanju, međutim, “sunovraćujući se ka bezdanu” (Derrida), ne i u dolasku na odredište pisanja, smisla, romana, opusa, života, pa središte prema kojemu se išlo počinje gubiti obrise postajući tek jedna od etapa, metaforički kazano, pripovjednog putovanja.

Kolikogod podjele u tom kontekstu bivale podložne neprekidnim premještanjima i novim iščeznućima, čemu za primjer možda najbolje može poslužiti Selimovićeve knjige memoarske proze *Sjećanja* kojom je autor, u želji da uokviri opus, da “napiše sam o sebi ono što zna” (S: 11), uradio upravo suprotno, budući da “sve moje postaje i tuđe, po mogućnosti svačije” (S: 10), a time je još jednom značenjski prolongirao tekst ka kružnosti interpretacija, ipak je potrebno rad podijeliti na dva strukturno različita dijela iz kojih se vidi funkcija okvira, ruba, uzgrednoga, *parergona* u odnosu prema *ergonu*, središnjem. Tako je (početno) polazište (kružne) analize uvjetovano dvjema razinama: unutartekstovnom, pripovjednom, fabularnom razinom iskaza s jedne strane, te komunikacijskom, diskurzivnom, onom iskazivanja s druge. Time se uvriježeni naratološki zahtjev za razlikovanjem priče i diskurza preispituje na polju odnosa koji, u slučaju Selimovićeve pripovjedača, (p)ostaje ključnim, a to je odnos margine i središta kako pripovjedača tako i autora i lika.

II.

Uočavajući prostorne deikse Selimovićevih romana unutar kojih je postavljen jedan ili više dijegetičkih univerzuma, inicijalno stanje margine, ruba i središta može se rekonstruirati samo ukoliko se pripovjedni subjekt (koji se svojom percepcijom nerijetko razlikuje od ostalih likova) postavi u središte analize, odnosno, ukoliko ga se okvirnom analizom učini središtem. Tako prostor u romanu *Tišine* igra značajnu ulogu budući da se upravo u diskrepanciji tumačenja prostora razlikuje glavni od ostalih likova. I dok se ostali likovi (pro)nalaze u gradu, središtu, mjestu novoga, poslijeratnog početka, a u okolnim se selima još čuju topovi te tako predstavljaju rubni, marginalni odjek rata na završetku, pripovjedač i glavni lik bira upravo taj marginalni, rubni prostor kako bi se tamo, na rubu, suočio s neodgovorenim (i neodgovorivim) pitanjima. Završno poglavlje romana znakovita naslova “Povratak” (koji je vraćanje na bojište, iako je rat na samom kraju) sugerira upravo nemogućnost pripovjednog subjekta da se pozicionira u središnju poziciju (mirnoga

grada/grada u miru) gdje bi margina (kako prostorna tako i psihološka i etička) bila uspješno dokinuta. Njegov povratak na ratnu marginu i rub pokušaj je prostorno-vremenskog vraćanja na mjesto s kojega se mir zaslužuje, a ne nehajno prima. Taj je povratak utopistički, ali on potvrđuje dinamiku kružne putanje selimovićevskog pripovjednog subjekta koja sadrži i etičko-političku dimenziju jer se zahtjev “povratka” na marginu tiče poglavito etike subjekta konstituiranja budući da je za njega, figurativno rečeno, unutarnji mir u vanjskom nemiru podnošljiviji od unutarnjeg nemira u vanjskome miru. Kružna je dinamika tako, osim što je intersubjektivno i prostorno posredovana, reprezentirana i unutar samoga subjekta.

Nadalje, u *Magli i mjesecini* prostor je, kao i u *Tišinama*, introjiciran unutar psihološke konstitucije likova. Jovan i Ljuba, otuđeni supružnici kojima svakodnevicu mijenja dolazak ranjenog mladića o kojemu se Ljuba brine, svaki za sebe imaju prostorni ekvivalent vlastite unutrašnje alijenacije. Jovanu je to simboličko povlačenje u rubni, okvirni, opasavajući prostor polja, zemlje koju obrađuje, dok Ljubi skrb o ranjenom mladiću koji je u kolibi pored kuće aktivira žudnju prema prostornom prekoračivanju granice zacrtane središnjim položajem kuće (identiteta) kao simbola obiteljskog, središnjeg, doma. I dok se Jovan povlači na margine, rubove imanja, odlazeći “svojoj zemlji kao vrijednosti koja je važnija i veća nego što je on sam” (*MiM*: 80), odlazeći zemlji kao da ide “na ljubavni sastanak ili vjerski obred” (*ibid.*), tako je i Ljuba, posjećujući kolibu i brinući se o ranjeniku, napustila mjesto središta i zakoračila u riskantno polje izmještenosti, gdje u kolibi s mladićem dolazi do položaja s kojega je perspektiva bitno drukčija. Središnje mjesto obitelji – dom, tako postaje ispražnjeno upravo središnjim popunjavanjem margine (koje je ujedno i popunjavanje središta marginom, prazninom), a akteri (Jovan i Ljuba) se regresivno povlače na marginu, rubnost i izmještenost plodne zemlje (Jovan) i kolibe s ranjenikom (Ljuba). Ratni vjor koji nailazi samo poništava ionako prethodno ispražnjeno središte neostvarenoga obiteljskoga identiteta.

Kada je o romanu *Derviš i smrt* riječ, u recepciji toga romana može se uočiti istaknuta funkcija prostora. Primjerice, Ilija Pavićević se u članku iz 1987. godine retorički pita: “Ne kazuju li dvije kontrastne slike – tekija i njeno okruženje – egzistencijalnu situaciju glavnog junaka?” (Pavićević, 1987: 272). Stoga je prostor i ovdje introjiciran i ima svoju funkciju ponajviše u odnosu prema pripovjedaču-glavnom junaku. Inicijalna situacija romana *Derviš i smrt* prostorno je obilježena dvjema ključnim prostornim promjenama: prva je napuštanje tekije kao utočišta i središta Ahmedovim odlaskom Hasanovoj sestri, a druga je prodor Ishaka unutar središnjeg prostora tekije.

Od tog trenutka pa sve do kraja romana, središte i sigurnost tekije za Ahmeda, a time i njegova unutarnja psihološka sigurnost, narušena je metaforom Ishakova proboja, koji se može tumačiti kao penetracija vanjskog, rubnog, prekriženog, prešućenog, opasnog. I kao što se u romanu pokazuje, jedna od osnovnih preokupacija glavnog lika Ahmeda nije pitanje: tko je kriv? već: kome je kriv?, odnosno, selimovićevsko propitivanje instance koja ustoličava krivnju.³ Prostor se središta drukčije poima nakon Ishakova proboja, odnosno praznina koju Ishak postavlja u simboličkom središtu tekije generira onu prazninu koja je korespondentna Lacanovom tumačenju Realnoga kao traumatične, nedosezljive jezgre u samom središtu simboličkoga registra. U tome se smislu situacija Ahmeda i Ishaka zapanjujuće podudara s Lacanovom formulacijom: “ne bi me tražio, da me već nisi našao. Ono ‘već našao’ je uvijek iza, ali pogođeno nečim iz reda zaborava” (Lacan, 1986: 14). Da se radi o gotovo istom odnosu između Ishaka i Ahmeda, potvrđuje sam pripovjedač-glavni lik: “Bio je izvršilac moje potajne želje” (*DiS*: 64), i još više u dijalogu koji započinje Ahmed govoreći: “Ti i ne govoriš. Ti možda i ne postojiš više. Ja mislim i govorim umjesto tebe. [Ishak:] Onda postojim i utoliko gore po tebe” (*DiS*: 66). Ukratko, Ishakom, likom čiji status nije jasan (što je vrlo znakovito), točnije Ishakovim rubnim, marginalnim, noćnim probojem na prostor simboličkog središta, tekije, to središte gubi svojstva punine i smisla budući da se konstitutivna praznina ucijepila (Derrida) u njega.

Drugi rubni element koji djeluje na prazninu u središtu, lik je Hasana koji insistiranjem na kružnom kretanju neprestano izbjegava središnje mjesto. On je pripovjedno utjelovljenje rubnosti, margine, te značenjske i simboličke neuhvatljivosti, a istovremeno ima ključnu ulogu upravo u jezgri središta. Hasan je u konstelaciji likova doslovno “ono što istovremeno tvori [tu konstelaciju] i što [je] kvari, istovremeno [je] održava (kao ono što čini da se drži skupa, što konstituira, uzdiže, povezuje, uglavljuje, obrubljuje, skuplja, opskrbljuje[...]) i ruši.” (Derrida, 1978/1988: 68). Ukoliko se Hasanova oca i Ahmeda promatra kao središnje pozicije gdje bi otac figurirao kao središte (ili kao simbolički Zakon Oca [*Nom du Pere*]), te Ahmed kao središnja figura pripovjedača i lika u romanu, središte postupno postaje ovisno o Hasanovim povracima⁴ s ruba. Sličnu (ako ne i veću) dekonstrukcijsku ulogu kao Ishak također za Ahmeda posjeduje i Hasan, budući da odbija funkcionirati u središtu, već se odmakom od središta promeće u personifikaciju istodobno

³ “Nisam mislio ko je kriv a ko prav, čak me se nije ni ticalo, ljudi raščišćavaju svoje račune i krivica se lako nađe, a pravda je pravo da učinimo ono što mislimo da treba, i onda pravda može da bude sve. I krivda isto tako.” (*DiS*: 47).

⁴ Jedan od brojnih citata koji potvrđuju takvu funkciju Hasana kao rubnog elementa može biti i: “Čekali smo da se vrati s puta jedini čovjek do koga nam je stalo” (*DiS*: 299).

njegova upražnjenja i konstituiranja. Iznimno zanimljiva postaje Ahmedova karakterizacija Hasana:

Ulazio sam u život po pravu prijateljstva, i po njegovoj dobroj volji, ali ako sam se nadao, ili bojao, da će mi sve njegovo postati jasno i poznato, prevario sam se. Ne zato što bi ma što sakrio od mene, već što je duboki i sjenoviti bunar, čije se dno ne može lako vidjeti. (DiS: 286)

I nije bez razloga tekst *Derviša i smrti* uokviren Hasanovim potpisom,⁵ potpisom koji svojom rubnošću, ali i bezdanošću, “sjenovitošću, sunovraćivanjem” izvrće središnji tekst (ili tekst središta) na rubnost potpisa (ili potpis ruba). A time se i izdaja Hasana može tumačiti kao pokušaj središta (središnji pokušaj) da se dokine razlika ruba (rub razlike).

Slično kao u romanu *Derviš i smrt*, i u *Tvrđavi* je parergonalni odnos ruba, margine prema središtu impliciran strukturnim izdvajanjem jednog lika koji svojom idejno-ideološkom pozicijom funkcionira propitujući dominantne pozicije simboličkoga, a potom i ideološko-diskurzivnoga središta značenja, kako kod pripovjedača tako i kod ostalih likova. Riječ je o Ramizu, na čiju je strukturnu sličnost s Ishakom iz romana *Derviš i smrt* u recepciji već ukazivano, najizrazitije kod Miodraga Petrovića (1982), Elbise Ustamujić (1990), Jasmine Lukić (1975) i Ilije Pavićevića (1989). Indikativna interpretacija Jasmine Lukić, koja smatra da “se Ishakova i Ramizova pobuna javlja kao projekcija prigušenih slojeva Nurudinovog i Šabinog lika” (Lukić, 1975: 427),⁶ otvara mogućnost spomenutoj kružnoj dinamici, gdje se intersubjektivni odnos margine i središta, premještajući se i poništavajući istovremeno, može prepoznati i u unutarnjoj konstelaciji (pripovjednog) subjekta. I Ramiz i Ishak, svojim djelovanjem destabilizirajući uspostavljaju okvir za djelatnu ovlast (*agency*) pripovjedača kao središta. Njihovo djelovanje “unutrašnju granicu preokreće u spoljašnju” (Derrida, 1978/1988: 69), istovremeno

⁵ Nakon teksta slijedi ajet iz Kur’ana te, grafički odvojen, sljedeći citat: “Svojom rukom napisao Hasan, sin Alijin: Nisam znao da je bio toliko nesrećan. Mir njegovoj namučenoj duši!” (DiS: 418)

⁶ Zanimljivo tumačenje Ishaka u sličnom kontekstu nudi i Miodrag Petrović: “Lik studenta Ramiza u strukturi romana ima ulogu sličnu ulozi buntovnika Ishaka u romanu *Derviš i smrt*” (Petrović, 1982: 127), “Ahmed Nurudin i Ahmet Šabo u prostoru romana kontrapunktski su postavljeni prema pobunjeniku Ishaku i Ramizu. Svojom psihologijom traženja i emotivnom pobunom kao osnovnim instrumentom življenja oni predstavljaju potpunu suprotnost ovoj dvojici koji za njih u mnogo čemu predstavljaju idealne obrasce” (ibid: 128-129). Elbisa Ustamujić također smatra da je “Ishak (fiktivna literarna projekcija) materijalizovana podsvijest isplivala na razinu svijesti.” (Ustamujić, 1990: 98), a na drugom mjestu povezuje fukciju Ishaka i Ramiza: “Kao Ishak, i Ramiz je neka vrsta Šabinog dvojnika, kome nije potrebno emocionalno-psihološko predstavljanje; umnogome mu je identičan.” (ibid: 158).

je brišući, te se pripovjedači i likovi Nurudin i Šabo gube u praznini središta/središtu praznine.⁷

Prostorni odnos margine i središta u romanu *Ostrvo* ekspliciran je samim naslovom. "Ostrvo", otok, prostor je marginalne, rubne pozicije izmještenih subjekata. Osim što funkcioniraju kao simbolička margina kopnu s kojega dolazi središnja misao (misao središta) personificirana likom Mikića u poglavlju "Da li da umre stari mandarin?", prostor (središnje) komunikacije između dvoje imenovanih likova, Ivana i Katarine (imenovanih, dakle, postavljenih unutar simboličkog jezičnog poretka) obrubljen je rubnom "prazninom" (*Os*:25), neimenovanim, traumatičnim, "surovim prostranstvom mora i neba koje nam uvijek ostaje strano i daleko" (*Os*:64). Međutim, romanom *Ostrvo*, u tom ambivalentnom prostoru gdje je središte ruba zapravo rub središta, pripovjedni subjekti prije intersubjektivnog ruba drugog redovito nailaze na nepremostivu prepreku ruba "sebe kao Drugog" (Lacan, 1986:263), budući da je "najgore kad se nekako odvajao od samog sebe, i kao da je neko drugi, kao da je hladni sudija, posmatrao sebe kako nije želio da se vidi, a kad je bio u sebi, cjelovit, kad se nije razdvajao, obično nije znao ni ko je, ni kakav je (...)" (*Os*:159). Tako se prostorna simbolika margine, ruba i središta u prozi Meše Selimovića, analizirajući unutar dijegetične deikse i pripovjedne subjekte, redovito pojavljuje kao manifestni rezultat latentne subjektive podvojenosti.

III.

Pripovjedna strategija "marginom prema središtu" u Selimovićevu romanesknom opusu još je izraženija uzmu li se u obzir vremenske deikse. Postavi li se u središte (analize) događaj koji u svakom romanu čini okosnicu oko koje se konstituira priča, vrlo često se u opusu Meše Selimovića odnos prema tom događaju uspostavlja naknadno, retrospektivno, prisjećanjem, ili pak pokušajem zaborava.⁸ *Tišine* tako počinju, a da se temeljna pripovjedačeva drama nije razriješila, ona vremenski prethodi te tako neprestano utječe i destabilizira središnju poziciju sadašnjosti). *Magla i mjesečina* u tome

⁷ "Ko sam, gdje, u kojem rafu, u kojem džematu? Kakav sam, dobar ili rđav, površan ili mučan, šta su mi ljudi i život, čemu težim, šta očekujem od sebe i drugih? (...) Da li se sâm izdvajam, ili me izdvajaju? (*podcrtano I. M.*)" (*Tv*: 136).

⁸ Početak romana *Tvrđava*: "Ne mogu da pričam šta je bilo u Hoćinu, u dalekoj zemlji ruskoj. Ne zato što ne pamtim, već što neću. Ne vrijedi pričati o strašnom ubijanju, o ljudskom strahu, o zvjerstvima i jednih i drugih, ne bi trebalo pamtit, ni žaliti, ni slaviti. Najbolje je zaboraviti, da umre ljudsko sjećanje na sve što je ružno, i da djeca ne pjevaju pjesme o osveti." (*podcrtano I. M.*) (*Tv*: 7)

je kontekstu donekle iznimka, budući da se na kraju romana odnosi među likovima abruptno razriješavaju ratnim pustošenjem, ali Ljubina regresivna aktivnost, prebacivanje težišta s mladića na imaginarni lik Srećka iz prošlosti, aktivacija zaboravljenog, a time i mogućeg, idu u prilog sličnoj funkciji prošlog u konstelaciji pripovjednog vremena. *Derviš i smrt* obilježen je naknadnim, izmaknutim suočavanjem kroz pripovijedanje. “Sve je počelo da se zapliće prije dva mjeseca i tri dana” (*DiS*: 15) početak je drugoga poglavlja, dok je početak romana spekulacija o svrsi pisanja, koja je ponovno pozicija vremenske naknadnosti u odnosu na događaj (“Četrdeset mi je godina, ružno doba: čovjek je još mlad da bi imao želja a već star da ih ostvaruje.” *DiS*: 10).

U tome smislu citat iz *Tvrđave* može poslužiti kao sinegdoha čitave Selimovićeve pripovjedne aktivnosti: “Uvijek traže moj odgovor iznenada, ne dajući mi vremena da se snađem” (*Tv*: 205). Kao da je jezikom posredovan “odgovor” uvjetovan “snalaženjem” do kojega bi trebalo doći u procesu pomirenja neverbalizirane subjektive/pripovjedne svijesti i njene jezične manifestacije. Međutim, naknadnost, “iznenadnost” kojom je Selimovićev pripovjedač redovito zatečen, sastavnim je dijelom samoga pripovijedanja, te se vremenska dimenzija, u odnosu na prostornu, za pripovijedanje pokazuje važnijom. To naglašava i Lada Čale-Felman, koja, oslanjajući se na Genettea, smatra da je “pripovijedanje u načelu moguće izvan bilo kakve specifikacije prostora njegova odvijanja, dok mu je vrijeme presudna odrednica onkraj same činjenice slijeda u lancu jezičnih znakova, (...) između čina pripovijedanja i zbivanja o kojemu se pripovijeda; koliko god taj razmak bio uzan, pripovijedanje najčešće ipak dopijeva naknadno” (Čale&Čale-Feldman, 2008: 45). Jedna od središnjih preokupacija svih Selimovićevih romana i nerijetko, aktivacijski element koji pripovjednoga subjekta prisiljava na (re-)akciju, upravo je pozicija naknadnosti, marginalne, prostorne i vremenske izmještenosti, “pokušaj da se snađe”, “da se račun svede kad se ostavi trag mastila na hartiji što čeka kao izazov” (*DiS*: 9).

Međutim, Selimovićevi pripovjedači prije središnjeg pripovijedanja (fabularnog) događaja sada (i ovdje), kontinuirano prorađuju, selektiraju i propituju sam (rubni/prethodni) događaj pripovijedanja. Drugim riječima, kod Selimovićeve pripovjedača između (vanjskog) čina i (unutarnje) riječi (“sve odjekuje u meni”) [*Tv*: 140]), čin je već sadržan u riječi, jer je “riječ čin, i još kakav, barut, začas plane. Da si ukrao, nasilje učinio, štetu nekome nanio, možda bi ti i oprostili. Ali ti si govorio o onome o čemu svako pаметан ćuti.” (*Tv*: 135). Stoga se opasnost govora uvijek već pretvara u opasnost misli, a autorefleksivna (i kružna, autoreferencijalna) dinamika preispitivanja misli kod Selimovićeve pripovjedača bliska je Wittgensteinovu shvaćanju:

“‘Misao, to neobično biće’ – ali ona nam se ne čini neobičnom kad mislimo. Misao nam se ne čini tajnovitom dok mislimo, nego samo kada na neki način retrospektivno kažemo: ‘Kako je to bilo moguće?’ Kako je bilo moguće da se misao bavila tim predmetom *samim*? Čini nam se kako smo njome uhvatili realitet.” (Wittgenstein, 1953/1998: 127). Wittgensteinovo “hvatanje realiteta” i Selimovićevo “snalaženje u davanju odgovora” rezultati su ukrštenosti subjekta koji djeluje (prema vani) i subjekta koji misli (prema unutra), gdje se ipak djelovanje promiseće u mišljenje, a mišljenje u djelovanje, a obje kategorije u tom se odnosu vremenski uspostavljaju naknadno u odnosu na događaj (“Izgleda da zaista sanjamo život.” [Tv: 82]).

Pripovijedanje, osim što samo nastaje kao posljedica naknadnosti, ono, u Selimovićevu slučaju, zauzima poziciju jednog od oblika naknadnoga (*nachträglich*) suočavanja s prošlim (traumatičnim) iskustvom.⁹ Brojni citati u svim Selimovićevim romanima¹⁰ ukazuju na čvrstu (nerijetko i identifikacijsku) povezanost pripovjednih subjekata s temporalnim, reminiscencijskim uvjetima njihova položaja. Taj položaj nipošto nije statičan, niti definiran; upravo suprotno, pokušaj uspostavljanja dijaloga između individualna (sadašnjega) sebstva svijesti sa “subjektom kao Drugim” (Lacan), odnosno, rečeno riječima Selimovićeva pripovjedača, sa “sobom kakav postajem, tim čudom koje ne poznajem” (*DiS*: 9) odvija se kao identifikacijski zahtjev *par excellence*. Jer, “identifikacija se s drugim poduzima upravo u cilju *utvrđivanja* vlastitog identiteta: kad bi on bio definiran, čemu bi ona služila?” (Biti, 2005:

⁹ U kontekstu Selimovićeva opusa, primjenjivo može biti i Freudovo shvaćanje naknadnosti (*Nachträglichkeit*) gdje “naknadno ne biva prepravljeno ukupno doživljajno iskustvo nego se odabiru dijelovi koji se, u trenutku doživljaja, nisu mogli potpuno uklopiti u neku značenjsku cjelinu. Obrazac za to je traumatični događaj.” (Laplanche-Pontalis, 1992: 246).

¹⁰ Npr.: “Sve što imam, to je u sjećanju.” (*Ti*: 12), “Sve je bilo, a opet liči na san, ni na čemu ne mogu da se zaustavim jer ništa ne znam, a držim se sjećanja, uporno.” (ibid: 21), “(...) ostalo je ono što ostaje od života, melanholično sjećanje i ljepota koja traje” (ibid: 61), “Ja ću biti posrednik, ljetopisac, ruka i sjećanje.” (ibid: 69), “Razoružalo me to sjećanje, povuklo potpuno u sebe, odvojilo od nje i od te sobe (...)” (ibid: 85), “Zadovoljićeš prošlost, zatrpavaćeš je, jer je suviše živa u tebi.” (ibid: 96), “Zašto se javilo drukčije sjećanje od onog koje sam tražio?” (ibid: 115), “(...) najviše mislimo o prošlosti” (ibid: 139), “Ali, to nije prošlost, to je sve što jesam, i taj trenutak mi je potreban i danas, često mu se vraćam, sve češće (...)” (ibid: 142), “(...) ovo što nije sad, to nije život, već sjećanje i čekanje.” (ibid: 148), “(...) ništa se izgleda ne zaboravlja, sve se vraća iz zaključanih pretinaca, iz mraka tobožnjeg zaborava.” (*DiS*: 90), “(...) nikad čovjek ne smije misliti da je siguran, ni da je umrlo što je prošlo.” (ibid: 26), “Zaboravio sam sebe bivšeg, utopljenog u vrijeme, i sad su isplivali razbijeni ostaci i olupine.” (ibid: 232), “(...) zašto da me muči prošlost koje više nema” (*Tv*: 173), “Ko bi razumio moje neprestano sjećanje na mrtve drugove u hoćinskim šumama, i šta su oni, optužba ili rana?” (ibid: 137), “(...) neka se vrati to sjećanje, (...) kao tajni saputnik njene svakodnevnice.” (*MiM*: 19), “Žive njih dvoje, (...) osuđeni na sjećanje.” (*Os*: 5), itd.

26), a odnos se između središnjeg (doživljajno-traumatičnog) iskustva života i marginalnog pripovjednog čina pisanja obrće upravo u trenutku iščeznuća parergonalnog okvira između sada i prije, pisanja i iskustva, književnosti i života. U tom smislu, središnje iskustvo traume (u) prošlosti (i iskustvo središta) postaje okvirom rubne (fiktionalne) pripovijesti, pri čemu se pripovijest, sada identifikacijski ključna, promiseće u središte pisanja kao svjedočenja. Time “pri/povijest, u onoj mjeri u kojoj premošćivanjem imanentnog rascjepa (između sebe i drugog, prošlosti i sadašnjosti, istine i tlapnje, sudionika i promatrača) radi na tvorbi identiteta, postaje činom svjedočenja” (ibid: 23).

Gledano iz perspektive opusa, tome u prilog ide i funkcija hibridne, memoarske, autobiografske knjige *Sjećanja* koja, stojeći metaforično i metonimijski na rubu, margini opusa, retroaktivno, naknadno (1976.) baca svjetlo na Selimovićeve romane. U toj knjizi se navedeno pisanje kao svjedočenje, svojevrsni identifikacijski proboj pisanja kao čina suočavanja (ili barem pokušaja suočavanja) s traumatičnim iskustvom gubitka brata znakovito pojavljuje grafičkom oznakom prestanka pisanja, budući da taj dio počinje stankom i trotočjem (“... Ovdje moram da zastanem” [S: 143]). Tako okvirna, rubna i marginalna pozicija knjige, autora i komentara, u samom svome središtu nudi prazninu, šutnju i odgodu, potvrđujući Lacanovo smještanje traume u područje Realnoga, koje se, i u Selimovićevu slučaju, kao trauma izgubljenoga brata “uvijek vraća na isto mjesto” (Lacan, 1986: 56). Vraćanje na isto mjesto je omogućeno kružnom putanjom oko nečega neizrecivoga (traume), te je i ta stanka u knjizi *Sjećanja* potvrda da se trauma nalazi unutar Realne, “tvrde i neprobojne jezgre koja se opire simbolizaciji” (Žižek, 1989/2002: 228). Odnosi se ruba, okvira (opusa, romana) i margine s jedne strane, te središta s druge, kružnom dinamikom izmjenjuju udvostručavajući se ka Derridaovu bezdanu (Derrida, 1978/1988: 25) ili pak Lacanovu Realnom, traumatičnom središtu koji se opire simbolizaciji, a koje se nalazi u srži simboličkoga portreta. Time Selimovićev “izgubljeni brat” postaje Žižekov “sublimni objekt kojemu se ne možemo nikako približiti preblizu: ako mu se previše približimo, gubi svoje sublimne karakteristike i postaje običan, vulgarni objekt – može opstojati samo u međuprostoru, u prelaznom stanju, gledan iz određene perspektive, polu vidljiv.” (Žižek, 1989/2002: 230). Spominjanje brata u četirima od pet završenih romana, te posebno u knjizi *Sjećanja*, brat, književni ili stvarni, izgubljen ili izmišljen, (p)ostaje Selimovićev sublimni objekt u međuprostoru priče i života, smješten uvijek između, poluvidljiv u Selimovićevoj pripovijesti života, ili pak, u životu pripovijesti njegovih pripovjedača.

Izvori

- Selimović, Meša. 2006. "Sabrana djela u deset knjiga". Beograd: Book-Marso
Tišine (1961/1965) u tekstu *Ti*
Magla i mjesečina (1962/1965) u tekstu *MiM*
Derviš i smrt (1966) u tekstu *DiS*
Tvrđava (1970) u tekstu *Tv*
Ostrvo (1974) u tekstu *Os*
Sjećanja: memoarska proza (1976) u tekstu *S*

Literatura

- Bahtin, Mihail. 1989. "O romanu". Beograd: Nolit
Biti, Vladimir. 2005. "Doba svjedočenja". Zagreb: Matica Hrvatska
Čale, Morana; Čale-Feldman, Lada. 2008. "U kanonu: studije o dvojništvu". Zagreb: Disput
De Man, Paul. 1979. "Allegories Of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust". New Haven, London: Yale University Press
Derrida, Jacques. 1978/1988. "Istina u slikarstvu", prev: Spasoje Ćuzulan i Mirjana Dizdarević. Sarajevo: Svjetlost
Lacan, Jacques. 1986. "XI Seminar. Četiri temeljna pojma psihoanalize". Zagreb: Naprijed
Laplanche, J., Pontalis, J.-B. 1992. "Rječnik psihoanalize", prijevod: Radmila Zdjelar, Boris Buden. Zagreb: August Cesarec
Lukić, Jasmina. 1975. "O junaku i njegovom pratiocu". Beograd. *Savremenik* 21 (1975), knj. 41, br. 5: 426-429.
Pavićević, Ilija. 1987. "Poetika prostora i vremena u romanu 'Derviš i smrt'". Beograd. *Savremenik* 32 (1987), br. 4-5: 271-291.
Pavićević, Ilija. 1989. "Problem moralnog i psihološkog uporišta u Selimovićevoj 'Tvrđavi'". Beograd. *Književnost* 44 (1989), br. 10: 1631-1638.
Petrović, Miodrag. 1981. "Roman Meše Selimovića". Niš: Gradina
Prohić, Kasim. 1972. "Činiti i biti. Apokrifnost poetskog govora". Sarajevo: Svjetlost
Ustamujić, Elbisa. 1990. "Oblici pripovijedanja u romanu Meše Selimovića". Mostar: Udruženje književnika Bosne i Hercegovine
Wittgenstein, Ludwig. 1953/1998. "Filozofijska istraživanja", preveo: Igor Mikecin. Zagreb: Nakladni zavod Globus
Žižek, Slavoj. 1989/2002. "Sublimni objekt ideologije", prijevod: Nebojša Jovanović, Dejan Kršić, Ivan Molek. Zagreb/Sarajevo: Arkzin/Društvo za teorijsku psihoanalizu

O autorima

- Akademik *Hanifa Kapidžić-Osmanagić*, redovna profesorica Filozofskog fakulteta u Sarajevu, BiH. Esejistica i književna kritičarka.
- Prof. dr. *Zvonko Kovač*, redovni profesor južnoslavenskih književnosti na Odsjeku za južnoslavenske jezike i književnosti Filozofskoga fakulteta u Zagrebu, Hrvatska.
- Prof. dr. *Angela Richter*, profesorica Univerziteta Martin Luther u Halleu, Njemačka, na Odsjeku za slavističke studije. Gostujuća profesorica na Univerzitetu u Sarajevu.
- Prof. dr. *Enver Kazaz*, redovni profesor Filozofskog fakulteta u Sarajevu, BiH, na Odsjeku za književnosti naroda BiH.
- Dr. *Zoran Milutinović*, vanredni profesor književnosti i kulture Južnih Slavena i voditelj Odsjeka za istočnoevropske studije University Collegea u Londonu, Velika Britanija.
- Prof. dr. *Marina Katnić-Bakaršić*, redovna profesorica Filozofskog fakulteta u Sarajevu, BiH, na Odsjeku za slavenske jezike i književnost i Odsjeku za komparativnu književnost i bibliotekarstvo.
- Dr. *Alma Denić-Grabić*, docentica na Filozofskom fakultetu u Tuzli, BiH, Odsjek za bosanski jezik i književnost.
- Prof. dr. *Keith Doubt*, redovni profesor i dekan Odsjeka za sociologiju Univerziteta Wittenberg, Ohio, SAD.
- Dr. *Maciej Falski*, docent Instituta za zapadnu i južnu slavistiku Univerziteta u Varšavi, Poljska.
- Prof. dr. *Andrew Wachtel*, redovni profesor i dekan na Odsjeku za humanističke nauke Univerziteta Northwestern, Illinois, SAD.
- Dr. *Davor Beganović* niz godina radi kao predavač na Univerzitetu u Konstanzu, Njemačka. Trenutno predaje na Univerzitetu u Beču, Austrija.
- Prof. dr. *Robert Hodel*, redovni profesor Instituta za slavistiku Univerziteta u Hamburgu, Njemačka.
- Dr. *Ivan Majić*, asistent na Odsjeku za južnoslavenske jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Hrvatska

Posebna izdanja
Odjeljenja humanističkih nauka ANUBiH

Izdavač
Akademija nauka i umjetnosti
Bosne i Hercegovine

Lektor
Ferida Duraković

Korektor
Zenaida Karavdić

Tehnički urednik
Ružica Riorović

DTP
Narcis Pozderac, TDP Sarajevo

Tiraž 200

Štampa
SaVart

Sarajevo 2010.

CIP – Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i univerzitetska biblioteka
Bosne i Hercegovine, Sarajevo

821.163.4(497.6).09 Selimović M.

MEĐUNARODNI skup Književno djelo Meše Selimovića
(2010 ; Sarajevo)

Međunarodni skup Književno djelo Meše
Selimovića / Uredili Zdenko Lešić, Juraj
Martinović. - Sarajevo : Akademija nauka i
umjetnosti Bosne i Hercegovine, 2010. - 161 str. :
slika Meše Selimovića ; 25 cm. - (Posebna izdanja
/ ANUBiH ; knj. 128 / Odjeljenje humanističkih
nauka ANUBiH ; knj. 38)

Na spor. nasl str. : International conference Meša
Selimović's literary work. - Bibliografija i
bilješke uz tekst

ISBN 978-9958-501-47-0

COBISS.BH-ID 18152710
