

## SARAJEVSKI FILOLOŠKI SUSRETI I: ZBORNİK RADOVA (knj. II)

Održavanje konferencije i objavljivanje Zbornika radova finansijski su potpomogli:

Ministarstvo obrazovanja i nauke Federacije Bosne i Hercegovine,  
Ministarstvo obrazovanja i nauke Kantona Sarajevo,  
Filozofski fakultet u Sarajevu (suorganizator konferencije).

Izdavač                      Bosansko filološko društvo  
Franje Račkog 1, Sarajevo  
www.bfd.ba

Za izdavača                Ismail Palić

Glavni urednik            Ismail Palić

Recenzenti                Enes Duraković  
Fahrudin Rizvanbegović

Jezička redakcija        Autori  
Nudžejma Softić

UDK                         Senada Dizdar

Priprema                 TDP d.o.o., Sarajevo

Štampa                     Dobra knjiga, Sarajevo

ISSN 2233-1018

© Bosansko filološko društvo, Sarajevo, 2012.

Nijedan dio ove knjige ne smije se umnožavati niti na bilo koji način reproducirati bez izdavačeva pismenog odobrenja.

ISSN 2233-1018

SARAJEVSKI  
FILOLOŠKI  
SUSRETI  
I

Zbornik radova  
(knjiga II)

Uredio  
Sanjin Kodrić

Bosansko filološko društvo  
Sarajevo, 2012.



## SADRŽAJ

Sanjin KODRIĆ Kanonska vrijednost kao živa tradicija: Književno djelo Meše Selimovića, Skendera Kulenovića i Derviša Sušića (Uvodna razmatranja) . . . . .	9
---	---

### I.

Elbisa USTAMUJIĆ Kulturni kontekst Selimovićeve umjetnosti . . . . .	19
Anna MODELSKA-KWAŚNIOWSKA Nowatorstwo prozy fabularnej Mešy Selimovicia na tle literatury bośniackiej. . .	28
Esad DURAKOVIĆ Poetičke i stilske funkcije mota / epigrafa u romanu <i>Derviš i smrt</i> Meše Selimovića . . . . .	48
Carmen DĀRĀBUŞ Word – Doing and Undoing (Meša Selimović's <i>Dervish and the Death</i> ). . . . .	69
Angelina BANOVIĆ-MARKOVSKA Субјектот и идеологијата, човекот и власта во романот <i>Тврдина</i> на Меша Селимовиќ . . . . .	79
Milanka STANKIĆ Od <i>Sjećanja</i> do <i>Tvrđave</i> Meše Selimovića: Polazišta i stilske osobenosti . . . . .	89

### II.

Nirha EFENDIĆ Motivi iz obrednih lirskih usmenih pjesama u poemama Skendera Kulenovića <i>Stojanka majka Knežopoljka</i> i <i>Na pravi put sam ti, majko, izišo</i> . . . . .	97
---	----

---

Ružica JOVANOVIĆ	
Arhetipski bol žene nasuprot muškog shvatanja heroizma . . . . .	107
Almedina ČENGIĆ	
Kanoni u političkoj komediji / satiri i komediji <i>Djelidba</i> Skendera Kulenovića . .	115
Amira DERVIŠEVIĆ	
Tragovi usmene proze u Kulenovićevoj zbirci priča <i>Gromovo đule</i> . . . . .	126
Edina MURTIĆ	
Lirske slike djetinjstva u zbirci pripovjedaka <i>Gromovo đule</i> Skendera Kulenovića . . . . .	134
Sanjin KODRIĆ	
Prostori sjećanja: “Austroougarska tema” i njezino oblikovanje u romanu <i>Ponornica</i> Skendera Kulenovića . . . . .	143
Tea POLČIĆ	
Poetika sjećanja, književnoteorijski, književnokritički i autopoetički aspekti eseja Skendera Kulenovića . . . . .	169

### III.

Mirsad KUNIĆ	
Epski junak Budalina Tale u nekim djelima Derviša Sušića . . . . .	179
Dijana HADŽIZUKIĆ	
Ritmičke osobnosti proza <i>Pobune</i> i <i>Uhode</i> Derviša Sušića . . . . .	195
Nehrudin REBIHIĆ	
(Auto)imaginativna reprezentacija Bosne u pripovjedačkoj zbirci <i>Pobune</i> i romanu <i>Uhode</i> Derviša Sušića . . . . .	208
Nebojša LUJANOVIĆ	
Vježbanje hegemonije: Derviš Sušić i <i>Hodža strah</i> u svjetlu postkolonijalne teorije . . . . .	223
Marko EK	
Pogled u duhovnu i religioznu motiviku romana Derviša Sušića <i>Hodža strah</i> . .	236
Muris BAJRAMOVIĆ	
A sada o A: Nagovještaji postmodernističkog pripovijedanja . . . . .	250
Mirzana PAŠIĆ KODRIĆ	
Putovanje, interkulturalnost i (ne)senzibiliziranost za razliku u romanu <i>Čudnovato</i> Derviša Sušića . . . . .	256

---

IV.

Kristina GIACOMETTI, Šeharzada HALKIĆ Slika Hrvatske i Hrvata u djelima Skendera Kulenovića, Derviša Sušića i Meše Selimovića . . . . .	269
Dženita KARIĆ Simbol doma u <i>Tvrđavi</i> Meše Selimovića i <i>Ponornici</i> Skendera Kulenovića . . . .	284
Vesna VUKIĆEVIĆ-JANKOVIĆ Tvrđava kao semiosfera (Mogućnosti komparativnih čitanja Selimovića i Njegoša) . . . . .	290
Amela LJEVO-OVČINA Glasovi u avliji, tišina u magli: Višeglasje u romanima <i>Prokleta avlija</i> Ive Andrića i <i>Magla i mjesečina</i> Meše Selimovića. . . . .	301
Vesna MOJSOVA-ČEPIŠEVSKA За интракултуралниот театар како театар на 21 век (Преку претставата <i>Дервишот и смртта</i> на <i>Народниот театар</i> од Белград) . . . . .	309

V.

Sanda Lucija UDIER Stilogenost i recepcija . . . . .	321
Arno WONISCH Prevođenje romana <i>Derviš i smrt</i> Meše Selimovića na njemački jezik . . . . .	333
Timea BOCKOVAC Mađarska recepcija Meše Selimovića preko prevoditeljsko-promicateljske djelatnosti Zoltána Csuke . . . . .	346
Amira SADIKOVIĆ Prevođenje neprevodivog: Da li su <i>Tvrđava</i> i <i>The Fortress</i> “otprilike isto”? . . . .	359
PODACI O AUTORIMA . . . . .	369



Sanjin KODRIĆ

KANONSKA VRIJEDNOST KAO ŽIVA TRADICIJA:  
KNJIŽEVNO DJELO MEŠE SELIMOVIĆA,  
SKENDERA KULENOVIĆA I DERVIŠA SUŠIĆA  
(Uvodna razmatranja)<sup>1</sup>

1.

Stogodišnjice rođenja Meše Selimovića (Tuzla, 1910. – Beograd, 1982.) i Skendera Kulenovića (Bosanski Petrovac, 1910. – Beograd, 1978.), baš kao i osamdesetpetogodišnjica rođenja Derviša Sušića (Vlasenica, 1925. – Sarajevo, 1990.), jesu istinski važni jubilarni trenuci prisjećanja čitave jedne književnosti i kulture, pa su, otud, i one tačke književno-kulturalne sadašnjosti iz kojih se, pogledom unatrag, otvara mogućnost i za retrospektivni, književnohistorijski usmjeren osvrt na cjelinu književnog rada ovih triju pisaca – ovaj put, istina, ostvaren prvenstveno tek na prigodan, svečarski način. Tad, ukupno i Selimovićevo, i Kulenovićevo, i Sušićevo književno djelo ukazuje se prije svega kao nesporna kanonska vrijednost kako bošnjačke, tako i ukupne bosanskohercegovačke književnosti, ali i cjeline (srednjo)južnoslavenske interliterarne zajednice uopće, pri čemu su pozicije književnih opusa ovih triju autora unutar ovdašnjeg književnog kanona najmanje dvostruko određene: i njihovim neupitnim imanentnim literarno-estetskim vrijednostima, ali – što, također, treba uzeti u obzir i posebno elaborirati – i književnohistorijski definiranim njihovim ulogama u procesima institucionaliziranja te kanoniziranja domaće književne prakse te njezine povijesti.

---

1 Plenarno izlaganje na Međunarodnoj naučnoj konferenciji *Sarajevski filološki susreti I: Kanonska vrijednost kao živa tradicija (M. Selimović, S. Kulenović i D. Sušić)*; organizator: Bosansko filološko društvo; suorganizator: Filozofski fakultet u Sarajevu; Organizacioni odbor: Sanjin Kodrić (predsjednik), Adnan Kadrić, Munir Mujić, Ismail Palić, Vahidin Preljević i Amela Šehović; Sekretarijat Organizacionog odbora: Nihada Lubovac, Nehrudin Rebihić i Nudžejma Softić; Sarajevo, 9. i 10. 12. 2010.

Svoje prestižne i, vrlo vjerovatno, najizrazitije pozicije u ukupnosti domaćeg književnog kanona književni opusi M. Selimovića, S. Kulenovića i D. Sušića duguju, pritom, u prvom redu činjenici da književni rad svakog od ovih triju autora na važan, iako ne i uvijek isti način obilježava ono što su savremeni povijesnorazvojni procesi i pojave i bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti kao cjeline: u samim svojim počecima, uoči, tokom ili neposredno nakon Drugog svjetskog rata, u tad karakterističnom maniru Selimović, Kulenović i Sušić najčešće tek suučestvuju u povijesnorazvojnim procesima i pojavama ovih dviju literatura, dok u svojim zrelim fazama, svojim “jakim pozicijama”, književni opusi svakog ovih triju pisaca presudno određuje i bošnjačku i bosanskohercegovačku književnost, baš kao i južnoslavensku književnu praksu uopće, pri čemu domaću književnost uvode – ili su u stanju uvesti – u još šire, evropske i svjetske književne okvire, a što nije, dakle, slučaj samo kod M. Selimovića, u širem kontekstu vjerovatno najpoznatijeg autora iz ovog izrazito važnog ovdašnjeg književnog niza. Ovakvo što, uostalom, bit će i jedan od razloga i za, između ostalog, to da, naročito počev od sedamdesetih godina 20. st., odnosno od, naime, vremena početaka pune afirmacije ideje i bosanskohercegovačke i bošnjačke književnosti, književno djelo svakog od ovih triju pisaca – zajedno s književnim radom drugih ovdašnjih kanonski istaknutih autora, kakvi su još i, prije svih, Ivo Andrić te Mak Dizdar – postane i jedan od važnih argumenata u korist ideje zvaničnog priznavanja i institucionalnog etabliranja najprije bosanskohercegovačke, a potom i bošnjačke književnosti kao takve, a što je, konačno, dodatna osnova na kojoj se temelji izrazito visoka kanonska vrijednost i Selimovićeva, i Kulenovićeva, i Sušićeva književnog djela. U takvoj situaciji, književni rad M. Selimovića, S. Kulenovića i D. Sušića zadobiva važnost i sam po sebi, ali i po tome što osobenom “povratnom spregom” osvjetljava gotovo cjelokupnu dotad uglavnom marginaliziranu i sve donedavno čak i vlastitog imena lišenu bošnjačku te bosanskohercegovačku književno-kulturalnu povijest, zbog čega visoki položaj književnih opusa ovih triju autora unutar i bošnjačkog i bosanskohercegovačkog književnog kanona i jeste određen kako njihovim imanentnim literarno-estetskim vrijednostima, tako i književnohistorijski definiranim njihovim ulogama u procesima institucionaliziranja te kanoniziranja domaće književne prakse te njezine povijesti. Otud, konačno, Selimovićeva, Kulenovićeva i Sušićeva književna djela, zajedno s književnim djelom drugih izrazitih kanonskih autora ovdašnje književne prakse, predstavlja i neka od ključnih mjesta imanentnog konstituiranja literarnih identiteta bošnjačke te bosanskohercegovačke književnosti, ali je i bitan medij kulturalnog konstru-

iranja kolektivnih identiteta zajednice(a) koje(ih) se najneposrednije tiče. A sve ovo zajedno književni rad i M. Selimovića, i S. Kulenovića, i D. Sušića čini, pored svega drugog, i osobenom *živom tradicijom*, i to kako bošnjačkom, tako i bosanskohercegovačkom, baš kao i južnoslavenskom te još širom, a što, međutim, nipošto ne podrazumijeva mitski nedodirljiv niti bilo kakav drugi sakrosanktni položaj bilo kojeg od ovih triju pisaca i njegova djela, već naprotiv – baš kao i nužna otvorenost, neisključivost i višestrukost bilo bošnjačkog, bilo bosanskohercegovačkog knjiženog kanona, na čemu uvijek treba insistirati – neminovno poziva na *dijalog* umjesto monologa, na *polifoniju* umjesto monofonije, odnosno na *pluralnost* umjesto singularnosti.

## 2.

Sagledan zajedno, kao cjelina, književni rad M. Selimovića, S. Kulenovića i D. Sušića ostvaruje se u okvirima svih značajnih poetičkih i povijesno-razvojnih procesa i pojava u savremenoj bošnjačkoj i bosanskohercegovačkoj književnosti, odnosno onoj nakon Drugog svjetskog rata – *socrealizma*, u čijem su znaku, naime, književni počeci ili rane razvojne faze ovih triju autora, preko i za književno djelo sva tri ova pisca i za bošnjačku te bosanskohercegovačku književnost kao cjelinu prekretno važnog *poratnog predmodernizma*, pa do *poratnog modernizma*, naročito onog *egzistencijalističkog tipa*, kad se i Selimović, i Kulenović, i Sušić do kraja realiziraju kao pisci izrazite književne snage, a književna praksa kojoj po prirodi stvari pripadaju doživljava svoje prve posebno značajne, a nerijetko i ključne vrhunce, koje će, pritom, bitno oblikovati upravo i književni rad ovog izuzetnog književnog trojca. Zahvaljujući ovakvom čemu, M. Selimović, S. Kulenović i D. Sušić u savremenoj bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti javljaju se, dakle, kao upravo oni njihovi autori koji vremenom sve više i, na koncu, do kraja presudno određuju dinamiku cjeline semiosfera ovih dviju literatura, na ovaj način ključno oblikujući ono što je naročita “unutrašnja”, imanentna povijest i bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti uopće u savremenom, poratnom dobu, uz istovremenu pojavu značajnih ostvarenja i u književnom djelu drugih istaknutih autora ovog vremena, poput, prije svih, M. Dizdara.

U smislu ove naročite razvojne dinamike i položaja ova tri istaknuta autora unutar književnopovijesnih procesa i pojava o kojima je riječ, na prvi pogled svojevrstan izuzetak jeste jedino najranije, početno književno djelo S. Kulenovića, koje se, naime, javlja i prije, još u međuratnom dobu, kad ovaj autor, još kao gimnazijalac, objavljuje svoje prve pjesničke radove – rukovet od pet soneta *Ocvale primule* (1927), a potom i prve proze *Ribareva refleksija*

*ja o sutonu* (1927) te *Jesenske vode* (1928), nakon čega, kasnije, slijedi i još nekoliko, opet proznih tekstova, među kojima posebno se ističu pripovijetke *Noć u vezirskom gradu* (1938) i *Rakije* (1940). Uz ovo, u vrijeme Drugog svjetskog rata i u vihoru Revolucije, u Kulenovićevu djelu, uz u širem kontekstu manje poznata *Pisma Jove Stanivuka* (1942–1945), pojavljuje se i glasovita ratna poema *Stojanka majka Knežopoljka* (1942), kao što je poznato izuzetna književna pojava, ali i dugo vremena, na račun ostatka njegova književnog opusa, sasvim nepravedno isticana kao najznačajnije autorovo djelo, a potom i izvanredna poema *Ševa* (1943) te, konačno, autorski prešućena i desetljećima otud nepoznata a jednako kao i prethodne dvije estetski sugestivna poema *Na pravi put sam ti, majko, izišo* (1981). Pa ipak, svi ovi tekstovi, nastali, inače ne prvenstveno u uobičajenom književnopovijesnom slijedu već, prije svega, u naročitoj složenoj naporednosti te isprepletenosti često sasvim različitih poetika (počev od poetika zakašnjelog impresionizma i simbolizma iz okvira evropske moderne, preko poetika avangarde, a posebno ekspresionizma, pa do, konačno, poetika tzv. socijalne literature i književnosti NOB-a), samo će potvrditi međuzavisnost književnog opusa i ovog autora i širih a vrlo složenih i često atipičnih književnopovijesnih procesa i pojava savremene bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti, istovremeno ukazujući na još jedan način i na njegovu vremenom sve značajniju i, konačno, jednu od ključnih uloga u konstituiranju onog što je savremeno stanje u ovim dvjema južnoslavenskim literaturama, baš kao i na osobenosti ovih dviju književnosti u širem kontekstu (srednjo)južnoslavenske interliterarne zajednice.

Sličan je slučaj i kod M. Selimovića te D. Sušića, čiji je književni rad također isprva skroman. On je, dakle, dio neposredno nakon Drugog svjetskog rata uobičajene jugoslavenske *socrealističke književne prakse*, a što je onaj okvir u čijem maniru nastaju prvi Selimovićeve književni tekstovi – pripovijetke *Pjesma u oluji* (1946), *Uvrijeđeni čovjek* (1947), *Jedna četa će ostati* (1947) te *Sin* (1949), odnosno autorova prva pripovjedačka zbirka *Prva četa* (1950), baš kao i prvi Sušićevi književni radovi – partizanski dnevnik *S proleterima* (1950), pripovijest *Jabučani* (1950) i kratki roman *Momče iz Vrgorca* (1953), i kod jednog i kod drugog pisca sve redom književni tekstovi koji se najčešće ni po čemu neće bitnije izdvajati u odnosu na ukupnost književno-kulturalnog konteksta u kojem se javljaju. Pritom, baš kao i kod Kulenovića u revolucionarnom dobu, ova, inicijalna faza u razvoju Selimovićeve te Sušićeva književnog djela tipološki pripada *prosvjetiteljskom* ili – u drugačijoj, preciznijoj perspektivi – *kanonskom kulturalno-poetičkom makromodelu*, i u znaku je manje ili više strogo ideološki zadatih ili barem društveno poten-

ciranih i preferiranih okvira književnog rada i uopće ideološki posredno ili neposredno proskribirane funkcionalizacije i “upotrebe” (zloupotrebe) književnosti i kulture, a kad cjelokupnu književnu praksu obilježava, između ostalog, ideološki nalog da pisac djeluje (i) kao “inženjer ljudskih duša”, a književnost kao “sluškinja ideologije”, a zapravo ona situacija kad književni tekst funkcionira prije svega u službi Revolucije, konstituirajući se prvenstveno kao mjesto sjećanja “herojske ratne prošlosti” te kao memorijski poticaj za poratnu izgradnju “svijetle socijalističke budućnosti”. Pa ipak, kod sva tri autora, i u njihovu sočrealističkom književnom radu vremenom će se javljati elementi koji će ih – najčešće isprva oprezno, a kasnije sve vidljivije – odvajati od zadate matrice sočrealističke književne prakse, kako će to, barem djelomično, biti slučaj i potkraj Sušićeva *Momčeta iz Vrgorca* ili, pak, u pojedinim, sve više individualistički usmjerenim pripovijetkama M. Selimovića, poput – tek primjera radi – duže pripovijetke *Tuđa zemlja* (1951), a posebno u satiričkoj komediji *Djelidba* (1947) S. Kulenovića, dramskom tekstu čija je praezvedba u Narodnom pozorišu u Sarajevu (1948) završila zabranom igranja ovog teatarskog komada, pretvorivši se tako u prvi veći javni političko-ideološki skandal u bosanskohercegovačkom književno-kulturalnom prostoru u vremenu neposredno nakon Drugog svjetskog rata.

### 3.

Kao i u cjelini bošnjačke te bosanskohercegovačke književne povijesti, i u književnom djelu M. Selimovića, S. Kulenovića i D. Sušića poetika (ali i politika) sočrealizma bit će, međutim, prolazna i, srećom, kratkotrajna razvojna faza, čija je stroga ideološka suspregnutost u jednom trenutku nužno morala rezultirati konačnom *eksplozijom* dotad radikalno suspendiranih slobodnih literarnih zanimanja, a što će i književni rad ove trojice autora, jednako kao i cjelinu onovremene domaće književne prakse, uvesti u bitno drugačije okvire književnosti *poratnog predmodernizma*, iz domena tzv. *artističkog* ili – opet u nešto preciznijoj kategorizaciji – *politradicijskog kulturalno-poetičkog makromodela*, a koji se, dakle, i kod Selimovića, i kod Kulenovića, i kod Sušića, mogao barem unekoliko naslutiti već i u pojedinim radovima iz vremena sočrealizma. Počev od ovog trenutka, sva tri ova autora sve značajnije određuju povijesnorazvojne procese i pojave onovremene bošnjačke te bosanskohercegovačke književnosti, pri čemu njihovo književno djelo te, posljedično, cjelina književne prakse čiji su sad već važan dio doživljava sve više osobeno *literarno-estetsko samoosvještenje*, s čim u vezi sad sasvim jasno javlja se i težnja ka *larpurlartističkoj funkcionalizaciji književnosti*, uz istovremeno iako

ne uvijek do kraja ostvareno manje ili više izraženo odustajanje od utilitar-no-didaktičnog koncepta kulture te sve zornije uvođenje ideje književnosti kao istraživanja “čovjekove situacije” i “ljudske sudbine”. Sve ovo, također, znači i svojevrsnu stabilizaciju semiosfera bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti, pa Selimovićev, Kulenovićev i Sušićev književni rad, baš kao i ukupna domaća književna praksa ovog trenutka, u poetičkom smislu posežu za obnavljanjem ratom prekinutih povijesnorazvojnih tokova, prethodno, inače, krajnje radikalno uzdrmanih “upadima” poetike socrealizma, kao i, prije ovog, poetike književnosti NOB-a, iz koje ova izravno proizlazi. Ovim tragom bilježi se i pojava različitih poetičkih neoizama, ali se, isto tako, naslućuju i nove književne tendencije, naročito u smislu anticipacije poetike egzistencijalizma, čije će elemente okušavati već D. Sušić u humorno-satiričkim romanima *Ja, Danilo* (1960) i *Danilo u stavu mirno* (1961), dok će ovakvo što posebno doći do izražaja kod M. Selimovića, i to prije svega u njegovim dvama temeljnim ostvarenjima iz ovog razdoblja – u psihološko-poetskim romanima *Tišine* (1958) i *Magla i mjesečina* (1962). Štaviše, uz, primjera radi, romane D. Sušića, ali i poemu *Plivačica* (1954) M. Dizdara, kao, inače, možda i jedan od najranijih nagovještaja poetike egzistencijalizma kod nas, upravo *Tišine* i *Magla i mjesečina* predstavljat će, pritom, sasvim zorna mjesta očitovanja ove nove, po mnogo čemu drugačije osjećajnosti, pri čemu je, istina, (i) u ovim dvama romanima i dalje prisutna ratna tema, tema koja je, dakle, bila posebno forsirana u prethodnoj, socrealističkoj književno-kulturalnoj paradigmi, ali je – sasvim u skladu s novim, politradicijskim karakterom književne prakse poratnog predmodernizma – ona bitno preoblikovana i tako, konačno, promijenjena na način koji će se pokazati kao presudan po kasnija zbivanja i u Selimovićevu književnom djelu, ali i u savremenoj bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti uopće.

#### 4.

Ono što, s obzirom na tad aktuelni trenutak i njegovu ukupnu poetiku kulture, nije moglo poći za rukom S. Kulenoviću s *Djelidbom* uspjelo se, dakle, ostvariti u prvim romanima M. Selimovića i D. Sušića, pisaca koji su upravo u vremenu poratnog predmodernizma počeli izgrađivati osnovne konture svojih prepoznatljivih autorskih književnih rukopisa, čime, međutim, nisu mijenjali samo obličja vlastitog književnog djela već i cjelinu horizonta poratne bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti. Upravo i zato, ukupna bošnjačka i bosanskohercegovačka književna praksa od ovog trenutka, iako na sasvim nov, savremen način, počela se vraćati nekim od najkarakterističnijih

svojih obilježja, pa tako i složenijoj psihologizaciji te, posebno, izraženoj poetizaciji pripovjednog teksta, koji sad ponovo postaje orijentiran ne prvenstveno ka raznolikosti partikularne povijesne ili savremene vanjske, *događajne* pojavnosti već, naprotiv, prije svega ka univerzalnoj, sveltremenoj čovjekovoj, općeljudskoj nutрини, intimi i privatnosti, unutrašnjim mukama i lomovima te dramama i traumama *pojedince* a ne zajednice, a zapravo ka čitavom jednom unutrašnjem svijetu individualne egzistencije, u kojem prvenstvena i čak jedina istinski bitna pojava postaje ono *doživljajno* i *misaono*. Oдавде će, uostalom, i proizaći ona kasnije amblematična selimovićevska, ali i, jednako tako, kulenovićevska te sušićevska lirska meditativnost i produhovljena esejističnost, odnosno naročiti psihološko-poetski karakter prepoznatljivih književnih rukopisa sva tri ova autora, a potom i velikog broja drugih autora i autorica savremene bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti.

Sve ovo, konačno, književne opuse M. Selimovića, S. Kulenovića i D. Sušića vodit će ka njihovim vrhuncima, koji se ostvaruju u okvirima *poratnog modernizma*, najčešće onog sa sad već cjelovito uobličеним *egzistencijalističkim poetičkim utemeljenjem*, a zapravo u onom kontekstu koji je, naravno, i dalje *artistički*, ali je ovaj put već nesporno vezan za *postkanonski kulturalno-poetički makromodel*, to, inače, svojevrsno “zlatno doba” i bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti uopće. Njega će upravo obilježavati očita dominacija *individualne*, ali i – sve češće i sve upadljivije – *kulturalne*, baš kao i *metakulturalne* perspektive u književnom motrenju svijeta i života, pa ovakvo što, također, jeste i onaj trenutak kad se u bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti tradicionalno prisutna “priča o prošlosti” i njihova “okrenutost tradiciji” u cijelosti konstituiraju i kao osobeni “bosanski tekst” ovih dviju literatura, u kojem za ove dvije književnosti inače karakteristični “smisao za prošlost”, a posebno povijesna pripovijest, postaju prvenstveno metafore sad do samog kraja univerzalizirane priče o “čovjekovoj situaciji” i “ljudskoj sudbini”, a što, međutim, ne poništava ono što je ovdje inače vrlo važan osobeni identitarni autorefleksivni diskurz književne prakse, već ga, naprotiv, do kraja esencijalizira i tako čini još značajnijim. A ovakvo što – sve zajedno – jeste, najzad, onaj nemjerljivo produktivni okvir u kojem se javljaju najznačajnija književna ostvarenja ne samo M. Selimovića, S. Kulenovića ili D. Sušića već – uz pjesničku zbirku *Kameni spavač* (1966) M. Dizdara te, u širem bosanskohercegovačkom kontekstu, romane i pripovijetke I. Andrića – i stožerna djela cjelokupne novije bošnjačke i bosanskohercegovačke književne prakse, tj. one što je, razvijajući se počev od kraja 19. st. pa nadalje, dio ne više nekadašnjeg orijentalno-islamskog već sad zapadno-evropskog kultural-

no-civilizacijskog konteksta: romani *Derviš i smrt* (1966) i *Tvrđava* (1970) M. Selimovića, potom pjesničke zbirke *Soneti I* (1968) i *Soneti II* (1974) te roman *Ponornica* (1977) S. Kulenovića, odnosno pararomaneska pripovjedačka zbirka *Pobune* (1966) te romani *Uhode* (1971), *Hodža strah* (1973) ili *Nevakat* (1986) D. Sušića.

Svi ovi književni tekstovi, koji – naravno – čine samo jedan dio građanskih književnih opusa autora o kojima je ovdje riječ, nesumnjivo predstavljaju – svaki posebno i na svoj način – čin lotmanovski shvaćene *eksplozije* u semiosferi kako bošnjačke, tako i bosanskohercegovačke književnosti, ali i (srednjo)južnoslavenske interliterarne zajednice uopće, te su tekstovi nakon kojih je sistem ovih dviju literatura bitno, pa čak i radikalno izmijenjen, pri čemu ključna Selimovićeve, Kulenovićeve i Sušićeve književna djela postaju i osobeni *repozitoriji kulturalnog pamćenja* te, u konačnici, naročiti *tekstovi kulture* u onom smislu kako ovu pojavu definiraju savremene kulturalnomemorijske teorije. Uz više nego evidentnu njihovu reaktuelizaciju u recentnim, tekućim procesima tvorbe i pretvorbe kolektivnih identiteta unutar bosanskohercegovačkog prostora te šire, ovakvo što, također, može posvjedočiti i pojava brojnih tzv. književnih saputnika koji će se u ovoj ili onoj mjeri priklanjati onom sad već književnom maniru koji su uspostavili ovi kanonski nezaobilazni autori, baš kao i sasvim suprotni procesi, a kad će, naime, nove, kasnije književne pojave u bošnjačkom i bosanskohercegovačkom književnom radu počivati i na, između svega ostalog, pokušajima ne tek kreativnog sustizanja već, naprotiv, prije svega istinskog prevladavanja upravo selimovićevskog, kulenovićevskog i sušićevskog književnog modela, a što je inače složeni dinamički literarni proces koji je omogućio i dalji razvoj bošnjačke te bosanskohercegovačke književnosti, ali i – sad i iznutra, iz same književne prakse – na visoko kanonsko mjesto postavio književne opuse M. Selimovića, S. Kulenovića i D. Sušića. I to je, konačno, ono što će, uz njihove imanentne značajke, i Selimovićev, i Kulenovićev, i Sušićev književni rad učiniti ovdašnjom živom tradicijom, pa je i zato više nego razumljivo to da cjelina književnog djela ovih autora traži nova čitanja, ona koja će na nov način osvijetliti ukupnost njihova književnog svijeta, no koja će – isto tako – u njemu iznova pronaći ono što je važno i za čitaoca danas, i mimo, dakle, jubilarnih, svečanih trenutaka kulturalnog prisjećanja.

I.



Elbisa USTAMUJIĆ

## KULTURNI KONTEKST SELIMOVIĆEVE UMJETNOSTI

KLJUČNE RIJEČI: *Derviš i smrt, Bosna, interkulturalnost, kult porodice, četiri zlatne ptice, islamski tip kulture*

Meša Selimović je u *Sjećanjima* i *Razgovorima* o romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* skrenuo pažnju na razumijevanje teme Bosne kao specifičnog kulturnohistorijskog prostora na kome je povijesnim okolnostima susretanja civilizacija, doticanja i miješanja naroda i kultura, interkulturalnost postala svojstvo bosanskog/ bošnjačkog mentaliteta, psihologije, etičkih i estetskih poimanja. Otuda se pitanje identiteta Bošnjaka, njihove složenosti i opreka, podižu na problemsku razinu. U uslovima društvenog pasivizma nastala je osobena kultura porodičnog života oblikovana orijentalnim zasadama, sjajem istočne poezije i priče, što je pogodovalo stvaranju ženskog tipa kulture u kome se preferiraju lično i doživljajno, mašta i imaginacija, pa je razumljiva sklonost lirskom izrazu. Naslov *Četiri zlatne ptice*, pod kojim je ispisivan rukopis *Derviša* i dijelom objavljen u prvoj verziji, jeste lajtmotiv čija metaforika prosijava znakovima tradicije, običaja i religije koji su modelirali svijet Selimovićevog sugestivnog svjedočenja o kulturnohistorijskoj opstojnosti Bošnjaka. Dok se glavni tok određuje graničnom situacijom – *Derviš i smrt* – egzistencijalnim grčom i tragičnom aurom, drugi opozitni tok – *Četiri zlatne ptice* – simbolikom implicira mistična prozrenja, unosi duboko utisnute *medaljone sjećanja*, koje asocijativnim probljescima dozove prezentna situacija, kao čeznju i svjetlost/ spoznaju. Takvi iskazi *fantazijskog govora* unutrašnjeg intenziteta omogućuju *katarzu* i rasterećenje od stanja meditativne skepse, čime se ne dozvoljava gušće tkanje pesimističke niti koja nije svojstvena kulturi u kojoj je islam *forma vitae* i *forma mentis*. U sprezi modernog izraza sa historijskim ambijentom, Selimoviću je uspjelo da apsorpira i aktualizira duhovne, estetske i tradicijske vrijednosti starije bošnjačke književnosti.

U već dobrano konstituisanoj selimovićologiji, pojam *Selimovićev roman* uglavnom se odnosi na osobenost poetike, specifičnu kompleksnost uku-

pnosti književnoumjetničkih pojava njegova dva najvrednija romana *Derviš i smrt* i *Tvrđava*. Književna kritika je pojavu *Derviša* prihvatila euforično, kao događaj koji je izazvao pravi kulturni potres i zato *Tvrđava* trpi neugodnu blizinu, iako predstavlja ponovljeni uspjeh. U kritičkim razmatranjima *Derviš je* prepoznavan kao prvi muslimanski roman, kao historijski sa simboličnim konotacijama na savremene totalitarne režime i politički roman, te po filozofiji egzistencije i relativizma, psihološkim sondiranjima, prema modernističkim zahvatima u fakturi pripovijedanja i drugim imanentnim interpretacijama. Zapažena su i kompariranja sa Andrićem i Dostojevskim. Svi pristupi su se pokazali primjerenim slojevitosti i polidimenzionalnosti djela. Danas se novim književnoteorijskim metodama proširuju uvidi u uvijek otvorenu i izazovnu umjetninu Selimovićeve romana.

Ispoviješću u *Sjećanjima* i brojnim razgovorima o romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, Selimović je, diskursom svjedočenja i autoreferencijalnim dopunama, sugerirao smjernice za razumijevanje složenosti svoga romanesknog svijeta. Bosna i bosanska tema, pri tome, snašla se u centru pojašnjavanja, a o toj bitnoj i inspitativnoj vezi govorio je često i afirmativno, ponekad kritički, ali uvijek sa neskrivenim emocijama: “Bosna je u meni, kao krvotok. Nije to samo neobjašnjiva veza nas i zavičaja, veća i koloplet naslijeđa, istorije, cjelokupnog iskustva mog i tuđeg, dalekog, koje je postalo moje. Viđena iz vana i bez ljubavi, Bosna je gruba i teška, viđena iznutra i sa ljubavlju koju zaslužuje, ona je ljudski bogata iako u sebi nesaznana potpuno.” Takve refleksije, dubokog intelektualnog senzibiliteta, promoviraju principe tolerancije i civilizacijskog dijaloga, upućuju, između ostalog, na viđenje interkulturalnosti kao bosanske sudbine. Bosna je medijum specifičnog iskustva opstojnosti koje je posredovanog povjesnim okolnostima doticanja i miješanja naroda i kultura, postalo svojstvo bosanskog mentaliteta: “Želja za dobrotom i humanošću koja bi se odnosila na sve ljude bez ikakvih ograničenja (to je poznati merhamet, široka otvorenost prema svim ljudima, težnja ka jednom univerzalnom humanizmu, kao odbrana od svoje izdvojenosti).” (Selimović 1975b: 322) Merhamet se u *Dervišu* konkretizira na primjerima Hasana i hadži-Sinanudina, koji imaju osobinu da osjete ljudsku nesreću i da idu u susret čovjeku dobrotom na djelu, iz neke unutrašnje potrebe i zadovoljstva u tome. Dobro djelo, poučava Hasan, dešava se kao ljubav: “kada se desi treba ga sakriti, da bi ostalo naše.” (Selimović 1975a: 299) A dobrota i ljubav su u oba romana o Bosni postavljeni kao aksiološki kriteriji najviših ljudskih vrijednosti.

Najbolji bosanski pisci asu, iz nametnute otuđenosti i kompleksnosti doticaja i prožimanja različitih kulturnih obrazaca i tradicije, ispričali potresne

priče o egzistenciji bosanskog čovjeka u prošlosti, ispričali “gorčinu naše sudbine i gordost našeg čovjeka”, kako se izrazio Selimović povodom Andrićeva djela. Autor *Derviša* svoj zavičajni i umjetnički univerzum doživljava kao zlehudu zemlju osuđenu historijom, koja se našla u geografskom, političkom i duhovnom procjepu, između Istoka i Zapada, na poprištu sudara i kolopletu susretanja civilizacija, o tome je u *Dervišu* izričit: “Na razmeđi svjetova, na granici narodna.” Otuda se pitanja nacionalnog identiteta bosanskih muslimana podižu na problemsku razinu, a Hasan taj bosanski kompleks nadograđuje i refleksivnom potkom uznemirujućeg dramskog naboja “obilje bez pravca i cilja”, esejizira i identificira u sudbini Džemala, kao snagu koja se sama u sebi satire. Na prostoru izdijeljenom vjerama živi se sudbina podijeljenosti, nepripadanja i nepovjerenja sa osjećanjem rassetosti bez mogućnosti da se obilje ljudskih potencijala nacionalno ostvari na fonu historije. Takav položaj esencira osjećanje životnog relativizma, koji ima podršku u etno-kulturnom biću, njegovoj složenosti i oprekama, a koji je ključ za razumijevanje autora i unutardijegetskog pripovjedača, lika i djela u cjelini. Iz pozicije prepoznatog kafkijanskog udesa i prinudne uskraćenosti u djelovanju bosanskog begovata u odnosu na moć Visoke Porte i njenih travničkih vezira, uslijedilo je fatalističko predavanje, bijeg i zatvaranje u tvrđavu porodičnog mikrokozmosa i gotovo antičkog prostora za stvaranje, prema Begiću, mita *doma i krvnog srodstva*. Tako se razumijeva inicijalni impuls za nastanak *Derviša*, apsurdna smrt brata koja se vremenom preobrtila u kreativan čin, priču o porodičnoj i bratskoj ljubavi i smrti nevinih pod represivnim silama moći. Selimovića nisu interesovala pitanja religije ni hronika povijesnih zbivanja, legenda i epska tradicija, ni kolektiv i kolektivna svijest, sav se okrenuo moralnim pitanjima mogućnosti opstanka pojedinca na vjetrometini historijskog zla.

U uslovima društvenog pasivizma i usmjerenosti na porodicu, u Bosni je nastala osobena kultura porodičnog života, oblikovana orijentalnim zasadama uživanja u zadovoljstvima. Izgrađeni su strogi patrijarhalni odnosi, u kojima je stiješnjena energija generirala kreativni i emocionalni naboj, te je postavljena scena za tragične sukobe pojedinca i moći porodičnog autoriteta kakve poznaje muslimanska usmena balada, kao i za intezitet osjećanja, sevdah i žudnju duše u sevdalinci.

Kult porodičnog života održavale su i njegovale žene: “U kući vladale su ustvari žene (...) ‘matrijarhat u patrijarhatu’.” (Selimović 1975c: 45) U zatvorenom prostoru kuće, avlije i bašče vodio se intenzivan život osmišljavan ženskim senzibilitetom i inventivnošću, od protokola ponašanja, običaja i njegovanja porodičnih veza i odnosa, propisa o vjerskim procedurama do vaspita-

nja naraštaja. Kada se tom načinu pridoda prožimanje sa islamskim učenjem, mističkom, sjajem i aromom istočne priče, stječu se okolnosti za sublimiranje ženskog tipa kulture u kome se preferira lično i doživljajno, te mašta i imaginacija, pa je razumljiva dominacija lirskog izraza nad epskim i događajnim. Na podlozi osobene kulture, koja se zrcali iz ukupnosti životnih manifestacija u Selimovićevim romanima, formirala se i ljudska priroda i individualnost tog autentičnog pjesnika Bosne i života Bošnjaka, kulturno-povijesnog fenomena nastalog iz kompleksnih inetrkulturalnih suodnosa i njihove refleksije na modeliranje mentaliteta, psihologije, jezika, etičkih i estetskih poimanja. Prema Selimoviću je “prava i stvarna autentičnost upravo u višem asimiliranju vrlo raznolikih kultura, uticaja, duha, čak i krvi”. (Selimović 1975c: 260)

Naslov *Četiri zlatne ptice*, pod kojim je ispisivan rukopis romana *Derviš i smrt* i dijelom objavljen u prvoj verziji, jeste znak koji prosijava značenjima posredovanim kulturom, tradicijom, običajima i religijom koji su modelirali svijet o kome je Selimović sugestivno zasvjedočio. Četiri zlatne ptice provlače se kao lajtmotiv u nekoliko ključnih situacija na Nurudinovom životnom putu. Poslije potresnog suočenja sa “svemogućim zlom”, kada je saznao zašto je brat zatvoren i time “osuđen istinom”, pojavile su se u vidu Hasanova prijateljstva, kao spasonosni bijeg i rasterećenje iz sadašnje muke. Ganut i uzbuđen Hasanovim poklopnom dopustio je da ga ozare sjećanja na “zlatne ptice sreće” iz snova djetinjstva. Obično ih prizove *duboka čežnja* za srećom koja je kao mogućnost ponesena iz bajkovitih “neninih žubornih kazivanja”. Jave se kad je duši teško i spore se sa gorčinama i tamom egzistencijalne ugroženosti sve do posljednje noći i konačne spoznaje: “Grdna si varka zlatna ptico!” Time je u narativnu strukturu uveden oliričen jezik zlatnog sjećanja, opozitan diskursu uznemirene svijesti unutrašnjih dijaloga.

Četiri zlatne ptice, motiv u čoškovima skupocjenih safijanskih korica Al-Faradžove *Knjige priča* i svilene mahrame kojom je umotana, impliciraju mistična prozrenja. U islamskoj kulturi broj četiri simbolizira postojanost četiri stuba islama (molitva, zekat, post i hadždž) i monolitnu jedinstvenost Ka’be, ptica je simbol duše i duhovne spoznaje, priziva anđele i vezu između zemlje i neba, dok zlato predstavlja jakost svjetlosti i spoznaju, ima božanski karakter. U tom smislu Mula-Jusuf, umjetnik kaligrafije, ima “zlatne ruke”, a od Hasanovih riječi ostaje nešto “svijetlo i lijepo”.

U tradiciji Bošnjaka, mahrama / bošča od najfinijeg platna u čijim su čoškovima zlatnom žicom izvezeni uzorci: ptica ili cvijet, jeste *artefakat* procedure darivanja (služi za ukrasno prekrivanje boščaluka i znak je rafinirane kulture ophođenja u međuljudskim vezama). Pored plemenitosti darivanja,

na taj način upriličen poklon prenosi emocije, stvara izvjestan hedonistički ugođaj, priziva i religiozne poruke da bude hairli i sa Božijom milosti. U Nurudinu budi nježnu i dragu uspomenu na majku i mahramu kojom je prekrila gurabije što mu je davno po ocu poslala. Sasvim je onda primjereno da i u baladi *Hasanaginica* majka boščalukom (“u bošči haljine”) daruje u bešici sina. Žene su u Bosni izrađivale prekrasne vezove i ručne radove za ukrašavanje odjeće i kuće i to je oblik kreativnosti urbane čaršijske / gradske kulture, čije ćemo znakove prepoznavati i u Hume, Kulenovića i drugih bošnjačkih pisaca.

Vezom se u *Dervišu* emocionira susret sa četiri konjanika: “Bili su lijepi kao izvezeni na crvenoj svili, kao prošiveni na jarkoj pozadini neba”, a nakon napada: “Ostao je samo crven, krvav, nepojmljiv užas (...) Ostali su utisnuti na okrvavljenoj čohi neba i u meni kao da sam u sunce gledao.” (Selimović 1975a: 218 ) Prva slika je izraz Nurudinove prijemčivosti i otvorenosti za ljepotu, druga je snažna vizualizacija užasa, a obje suprotstavljenost principa dobra i ljepote i principa zla i represije. Osciliranje između suprotnosti, na jednoj strani –dobro, ljepota, ljubav, svjetlost i na drugoj – zlo, tama i smrt, jeste princip izgradnje pripovijedne supstancije u kojoj se glavni tok određuje graničnom situacijom – *Derviš i smrt* – egzistencijalnom jezom i tragičnom aurom, a koji stalno podriava metaforika – *Četiri zlatne ptice* – koja nosi duboko utisnute u memoriju *medaljone sjećanja* kao *svjetlost / spoznaja* koje asocijativnim probljescima dozove sadašnja muka. U kontrapunktu između bivšeg i sadašnjeg, između unutrašnjeg doživljajnog i spoljašnjeg događajnog toka, odvijaju se u diskurzivnoj napetosti partije romana.

Strukturalno načelo jedinstvo suprotnosti u *Dervišu* podupire i opozicija svjetlost-tama što se veže u islamskoj gnozi za dvojnost duha i tijela, simboli svjetlih i mračnih principa u istom su biću. Svjetlost je simbol božanskog smisla, jer je Allah izvor svjetlosti, nebesa i zemlje. Na samom početku uspostavljena je suprotnost između sadašnjeg položaja i sjećanja na djetinjstvo, tekija je “među crnim i sivim gudurama što zaklanjaju širinu neba ostavljajući samo plavu posjeklinu nad sobom kao škrtu milost i sjećanja na prostranstvo ogromnog neba djetinjstva.” (Selimović 1975a: 12) Nurudinovo stanje životne jeze oslikava se tamnim tonovima: *u gluhoj samoći, gluhi muk, prazna tišina, omeđena praznina, zazidana pustoš, mutne tjeskobe, neprozirna crnina, tama, gluša i smrt*, a koji metaforično simboličnim sugestijama iscrtavaju horizont i atmosferu tragične vizije svijeta. Dok su sjećanja i uspomene na sebe bivšeg, na djetinjstvo, ljubav i mladost, sublimirane u kosmičku svjetlost: *Svjetlo vjere, nebesko svjetlo sunca i mjeseca, smijeh u sunčano jutro, odsjev mjeseca na tihoj rijeci, radost sijala kao sunčana svjetlost i slično*. Suprotno tmuni,

metafora svjetlosti jeste semiotički znak osebujne semantike koja u romanu sugerira ozračje kur'anske vizije svijeta.

Ratno iskustvo mladog vojnika / derviša pamti se u svijetlim slikama. Gaziju Kara-Zaima vidi "u nekom svjetlu (...) na sunčanu zraku ličiš što će svugdje prodrjeti". (Selimović 1975a: 147) Doživljaj je u memoriji postao hamajlija: "To je najčistiji čas moga života, najveći samozaborav, zamamljujući bljesak svjetla (...) Grčevito sam čuvao sliku velike žrtve u bljesku i vatri ne dozvoljavajući joj da izbljedi." (Selimović 1975a: 452) Sretni trenutak potpunog predavanja i duhovnog sjedinjavanja u simbolici svjetla sugerira sufijsko učenje, ali je jasna konotacija sa ratnim iskustvom autora, zajednički su im snaga i idealizam mladosti. Međutim, realnost subverzivno djeluje urušavanjem smisla, razbijanjem iluzije i razočarenjem koje se iz prkosa ne želi priznati. Kara-Zaima "izdaje drhtav glas i tiho kašljucane u poderanim plućima", dok "na isječenom licu još treperi sreća zbog onog što je bilo i plašljiva nesigurnost zbog svega što je sad". (Selimović 1975a: 157) Nurudin i sam priznaje da se iz zarobljeništva vraćao "bez sablje, bez snage, bez vedrine (...) čuvao sam samo sjećanje, kao hamajliju, ali je i ono onemoćalo, izgubilo boje i svježinu, i bodrost i raniji smisao". (Selimović 1975a: 454)

Motivi ljubavi i ljepote intenzitetom doživljaja zrače smislom što priziva mistike i Rumija za koje je ljubav kretanje prema ljepoti. Pored Kur'ana i mističnog ezoterizma orijentalne poezije, Rumijeva filozofija, učenjem o religiji, životu i ljubavi, našla je plodno tlo u Bosni<sup>1</sup>. Rumi vidi "bit univerzalne religije kao kreativnu ljubav i propovijeda beskonačne potencijalnosti života (...) Cilj života je životniji život, viši i bolji". (Sharif 1990: 222) Nurudin je formiran na tim misaono duhovnim premisama, pa se iz njegove vizure stranice romana pune ljepotom, dobrotom i manifestacijama života u epizodama koje mame zavodljivošću, inače u osnovi gorke priče. Između zamisli o životu i ideala savršenog čovječanstva ispunjenog kvalitetom apsolutnog smisla, pred šejhom Nurudinom ispriječila se egzistencijalna situacija, život se spleo u "krvav čvor", što onemogućuje mističnu kontemplaciju i stvara stalnu napetost unutar ispovijednog diskursa.

Ljepotu žene i poriv ljubavi nosi doživljaj kadinice: "Sve je na njoj bilo skladno i nerazdvojivo: pogled očiju lako oivičen crnom bojom, što se spajao s pokretom ruke jedva skrivene providnom tkaninom košulje; meki nagib glave; kad bi zatreperio zlatom obrubljeni smaragd na čelu i nesvjestan trzaj noge u srebrenoj papuči; lice bez neravnina, po kome se razlivala blaga svje-

---

1 Pjesnik Derviš-paša Bajezidagić je u Mostaru u XVI vijeku osnovao katedru za proučavanje Mesneviye.

tlost nekud iznutra, iz krvi što se preobraćala u tople odsjaje; vlažan bljesak zuba iza prividno lijepih, punih usana.” (Selimović 1975a: 26) Pojava plijeni gospodstvom: odnjegovanom ljepotom, odjećom, nakitom i pritajenom senzualnošću, kao stišani misterij koji samo naslućuje život što teče kao izazov, kao nagovještena strast, ali i kao lirski motivi i poetska senzacija. Nurudin je uspio da jedinu ljubav iz mladosti u svojoj posljednoj noći uspio fluidnu prizove “da je stvorim od zelenog šiblja, od odsjaja vode, od sunčeva svjetla.” (Selimović 1975a: 460)

Lirski inserti prirode gusto premrežuju Selimovićev narativ, kojima nije svrha njen dekor, ugođaj i impresija, već duboki doživljaj, dijalog s njom, meditacija i simbolična slika. Sjaj mjesečine i intenzitet pomame i grijeha u đurđevskoj noći u kojoj “kasaba cepti u groznici”, preplavi i Derviša životom, a on se u strahu brani dijaboličnim vizijama: “Poletjeće noćas vještice s kikitom iznad krovova polivenih mlijekom mjesečine, i niko neće ostati razuman, buknuće ljudi strašću i bijesom, ludošću i željom da se upropaste, odjednom svi, kuda ću ja?” (Selimović 1975a: 36) Dovodi se u pitanje čvrstina uvjerenja i snaga vjere/ ideologije pred pojavom prastarih običaja (“Vuče se staro tuđe vrijeme za nama”) koji traju u kompozitnosti i kompleksnosti tradicijskih slojeva u vjekovnom kulturalnom miješanju.

Saživljavanje sa prirodom proljetnog dana (“sladak miris peluda je u meni”) opušta grč duše, dozvana je ljubav iz mladosti priviđenjem “mladog glasa”. U trenutku lirskog prozrenja doživljeno je olakšanje duha i očišćenje sadašnjosti prošlošću, kao kod Prusta. Taj “neobičan trenutak zaborava” ga ispunjuje i unese “lagan i radostan osjećaj življenja, uzdrhtalu saživljenost sa svim oko sebe”. (Selimović 1975a: 123) Posredstvom pejzaža (enterijera džamije) dozove se u snovidnim priviđenjima ono što je bilo ili što će biti i mami treperavom igrom svjetlosti astralnih tonova i prozrenjem djelića “nesaznanog” i neuhvatljivog, a slučenog smisla. Iskazi *fantazijskog govora* unutrašnjeg intenziteta omogućuju, iz stanja “crne muke”, *katarzu* i rasterećenje prisustvom u drugom vremenu i prostoru nekadašnje harmonije i sreće. Time se ne dozvoljava kontinuitet gušćeg tkanja pesimističke niti, jer osnovi kulture kojoj je islam oblikotvorna *forma vitae* i *forma mentis* nije svojstven pesimizam.

Selimovićevi romani su utoliko složeniji što unutrašnji pripovjedači saobrazni autoru promišljaju o životu i svijetu kao intelektualci zapadnog tipa i bliska im je književnofilozofska orijentacija egzistencijalizma i diskurzivna forma, u slučaju *Derviša* čak se ishodi meditativna i ironična skepsa. Selimović je preuzeo procedure romana iz modernizma zapadne književnosti, ali je općeprihvaćenom postupku *unutrašnjeg monologa* dodao neke posve

individualne oznake, uvjetovane osebnim bosanskohercegovačkim prostorom i historijskim i kulturološkim bićem autora i njegovih protagonista (up. Ustamujić 1990). Tako se na stranicama Selimovićevih romana raskriljuju autohtoni znaci civilizacijskog i filozofskog fenomena bosanskohercegovačke i bošnjačke kulturnohistorijske opstojnosti. Savršena sprega modernog izraza sa historijskim ambijentom Selimoviću je omogućila da apsorbira i izvuče zapretane duhovne, estetske i tradicijske vrijednosti bošnjačke književne baštine: Bašeskijinu *Sarajevsku hroniku*, kulturno naslijeđe derviških tarikata i tekija, mističnu moralizatorsku i didaktičnu ritmiziranu prozu, misticizam i ezoterizam divanske poezije, alhamijado poeziju, te niz drugih sastavnica bogatog kulturnog naslijeđa. Romani su iznenadili i kritiku prezentacijom poetičkih vrednota književne tradicije islamske duhovne provinijencije, čiji je kontinuitet prekinut evropeizacijom bošnjačke književnosti austrougarskog perioda i kulturnom marginalizacijom u 20. vijeku.

Uspjeh romana *Derviš i smrt*, pokazalo se, jeste ohrabrio i druge umjetnike da u baštini potraže vlastite korijene i sukladno aktuelnim misaonim i poetičkim referencama pronađu svoju šaru i svoju boju u odgovorima na savremene izazove nesavršenog svijeta. Inicirana su i pitanja u vezi s posebnošću bošnjačke književnosti, njenog kontinuiteta/ diskontinuiteta i statusa u okviru bosanskohercegovačke književnosti.

## LITERATURA

- Selimović, Meša (1975a), *Derviš i smrti, Sabrana dela*, Otokar Keršovani – Sloboda, Rijeka – Beograd
- Selimović, Meša (1975b), *Pisci mišljenja i razgovori, Sabrana dela*, Otokar Keršovani – Sloboda, Rijeka – Beograd
- Selimović, Meša (1975c), *Sjećanja, Sabrana dela*, Otokar Keršovani – Sloboda, Rijeka – Beograd
- Sharif, M. M. (1990), *Historija islamske filozofije*, August Cezares, Zagreb
- Ustamujić, Elbisa (1990), *Oblici pripovijedanja u romanu Meše Selimovića*, Rondo, Mostar

## THE CULTURAL CONTEXT OF SELIMOVIĆ'S ART

### *Summary*

In his *Memories* and *Discussions* about the novels *Death and the Dervish* and *The Fortress*, Mesa Selimovic drew attention to the understanding of the topic of Bosnia as a specific cultural-historical space in which intertextuality became the property of Bosnian/Bosniak mentality, psychology, ethics and aesthetic perception, all that by the historical circumstances of encounter of civilizations, and the co-existence of diverse cultures, religions and ethnicities. Thereby the question of the identity of Bosniaks, their complexity and the oppositions to the other ethnic identities, raises to the level of problems. A distinctive culture of family life, shaped by the tenets of Oriental, Eastern glow of poetry and stories, was created in terms of a social passivism, which favored the creation of female-type culture that prefers personal and individual experience, fantasy and imagination, and therefore a tendency to lyricism is understandable. The title *Four Golden Birds*, under which a manuscript of *Dervish* was written and partially published in the first version, is a leitmotif, and its metaforic images are full of signs of tradition, customs and religion that have modeled the world of Selimovic's suggestive testimony about the cultural-historical existence of Bosniaks. While the main stream determines the border situation – *Dervish and death* – an existential convulsion and a tragic aura, another opposite flow – *Four golden birds* – implies a mystic seeing through its symbolism, and moreover it inserts memory *medallions* deeply into the memory that present situation brings by associative flashes, as a longing and a light/epistemology. Such statements of an *fantasy speech* of an inner speech intensity provide a catharsis and a relief from a meditative state of scepticism that does not allow a deeper pesimism as it is not typical for the culture in which Islam is a *Form Vitae* and a *Form Mentis*. In tandem with a modern expression and a historic milieu, Selimovic has succeeded to absorb and draw attention to the spiritual, aesthetic and traditional values of the old Bosniak literature.

Anna MODELSKA-KWAŚNIEWSKA

## NOWATORSTWO PROZY FABULARNEJ MEŠY SELIMOVICIA NA TLE LITERATURY BOŚNIACKIEJ

SŁOWA-KLUCZE: *literatura bośniacka, proza fabularna, problematyka etyczna*

Proza fabularna Mešy Selimovicia ma wyraźnie nowy na tle literatury bośniackiej charakter. Świadczy o tym przede wszystkim skupienie uwagi na życiu wewnętrznym człowieka i problematyce etycznej zauważalne już w pierwszych utworach i stanowiące znak rozpoznawczy tej prozy. Nowatorstwo autora *Derwisza i śmierci* uwidacznia się w stosowanych rozwiązaniach artystycznych – w dialogowym charakterze świata przedstawionego, typie narracji, języku, kreacjach bohaterów.

Nowoczesna literatura w Bośni i Hercegowinie powstała na przełomie XIX i XX wieku, ma zatem niedługą historię. Mimo to w tym czasie pojawiło się wielu ciekawych pisarzy takich jak na przykład Petar Kočić, tzw. grupa mostarska (poeci i prozaicy) – Aleksa Šantić, Svetozar Ćorović, Jovan Dučić, *pripovedačka Bosna* – Isak Samokovlija, Hasan Kikić, dalej – Ivo Andrić, Branko Ćopić, Skender Kulenović, Mak Dizdar i wreszcie – Meša Selimović (Trifković 1976: 5-6). Tradycyjną opowieść bośniacką charakteryzował silny związek z życiem, kronikarstwo, oparcie na motywach anegdotyczno-folklorystycznych. Była to proza opisowa o intensywnym kolorycie lokalnym, nie posiadająca w zasadzie wymowy uniwersalnej (Trifković 1976: 21-23).

Meša Selimović (1910-1982), jeden z najwybitniejszych pisarzy serbskich pochodzących z Bośni, przez znaczną część życia był związany z Sarajewem. Po przejściu na emeryturę w roku 1972 osiadł na stałe w Belgradzie. Jego testament, spisany 3.11.1976 roku dla SANU to dokument, w którym jednoznacznie uznał swoją twórczość za należącą do dziedzictwa serbskiego piśmiennictwa (Skakić 1999: 167-168). Uznawany za wielkiego muzułmań-

skiego pisarza jest nowatorem. Najbardziej istotnym elementem wyróżniającym jego pisarstwo w obrębie literatury bośniackiej jest zainteresowanie życiem wewnętrznym człowieka. Meša Selimović był jednym z nielicznych miejscowych pisarzy, którzy potrafili połączyć elementy regionalne z uniwersalnymi.

Wyraźnie osobisty ton, a także refleksyjność, subiektywizm oraz psychologizm sprawiły, że powieści autora *Twierdzy* odegrały istotną rolę w rozwoju tego gatunku na gruncie bośniackim (Trifković 1976: 48). Zasadniczy problem jego prozy stanowi poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o istotę człowieczeństwa. Obraz absurda i przepełnionej bezustannym lękiem kondycji ludzkiej wyraźnie zbliża go do myśli egzystencjalistów (Camus 1974, Bobrownicka 1997b: 80). Akcentując trwałość ludzkiej natury mimo zmieniających się warunków życia i postępu cywilizacyjnego, Selimović zwracał także uwagę na umowną historyczność swojego pisarstwa.

Ważność problematyki etycznej i wyraźny rys moralizmu znacząco wyróżnia tę twórczość na tle dotychczasowej prozy bośniackiej. Nietrudno dostrzec korespondencję antropologii autora *Twierdzy* z Bachtinowską koncepcją ludzkiego bytu, w której decydującą rolę odgrywa Inny (Todorov 1983: 458). Polifoniczna powieść autora *Zbrodni i kary* obrazująca współistnienie w obrębie świata przedstawionego równorzędnych, upodmiotowionych świadomości, była artystyczną realizacją przekonania o tym, że człowiek nie może się obyć bez Innego (Todorov 1983: 458-469).

Podkreślając już na wstępie znaczącą rolę monologu wewnętrznego w prozie Selimovicia, należy zwrócić uwagę na fakt, że termin ten, używany w odniesieniu do typu narracji, nie jest równoznaczny z monologiem rozumianym jako forma samowystarczalna, zamknięta na cudze repliki. W głos osoby mówiącej wpisana jest polifonia innych głosów. Wynika to głównie z faktu, iż świadomość bohaterów jest wewnętrźnie rozdarta, zorientowana dialogowo ku innym świadomościom, co stanowi istotną zbieżność z prozą Dostojewskiego.

Z uwagi na wyraźne pokrewieństwo myśli Bachtina i Selimoviciowskiej koncepcji człowieka i słowa powieściowego kluczem do odczytania prozy autora *Derwisza i śmierci* w niniejszej pracy będzie Bachtinowska teoria dialogu i dialogiczności, zaś jej celem – zaprezentowanie bośniackiego pisarza jako nowoczesnego (zwłaszcza na rodzimym gruncie) moralisty.

Tematyka znakomitej większości wczesnych utworów Selimovicia dotyczy czasów II wojny światowej i partyzantki Tity, co nie wyróżnia go na tle rodzimych autorów. Twórczość artystyczna pozostawała w związku z do-

świadczeniem partyzanckim i w ogóle wojennym pisarza, które jednak stało się punktem wyjścia do dyskusji na temat moralności i człowieczeństwa, jaką w istocie jest jego pisarstwo, nie zaś do schematycznego przedstawienia racji jednej ze stron konfliktu. Dialogowość, która jest zasadniczą cechą twórczości Selimovicia, jest cechą stopniowo rozwijaną i doskonaloną, jednak obecną już w pierwszych jego tekstach. Jest ona wyrazem poszukiwania prawdy, dochodzenia do niej na drodze konfrontowania różnych poglądów, postaw, mentalności.

Pierwsze, powstałe w latach 1947-1952, opowiadania zostały później opublikowane w książce pt. *Djevojka crvene kose* (Selimović 1970a)<sup>1</sup>. Zasadniczą kwestią był sposób pisania o wojnie, jaki zaproponował Meša Selimović: temat ten służy przede wszystkim podjęciu problematyki egzystencjalnej, kwestii związanych z kondycją i moralnością człowieka.

Pierwsze teksty – np. *Prva četa* (1945) – pozostają w zgodzie z konwencją realizmu socjalistycznego, jednak stopniowo (np. w opowiadaniu *Uvrijeđeni čovjek*), następowała zmiana perspektywy z zewnętrznej na wewnętrzną – przedmiotem opowiadania jest analiza psychologiczna bohaterów, którzy pogubili się w chaosie wojny.

Na planie stylistycznym wyraża się to przede wszystkim w dominacji mowy pozornie zależnej, a także w obecności obszernych partii dialogowych. Konfrontacja różnych, często przeciwstawnych spojrzeń na poszczególne wydarzenia, problemy, kwestie, wprowadzanie różnych perspektyw służy przede wszystkim ekspresji postaci. Brak tutaj rozbudowanych komentarzy, narrator nie ocenia bohaterów w sposób bezpośredni.

W kolejnych tekstach powojennych Selimovicia swoista wielogłosowość przejawia się przede wszystkim w budowie świata przedstawionego, zwłaszcza w obrębie konstrukcji postaci. Znamienną cechą bohaterów opowiadań Selimovicia jest to, że zawsze prowadzą między sobą spory, reprezentują sprzeczne poglądy, przedstawiają odmienne, często wykluczające się racje. Fabuła jest zwykle budowana wokół jednej osoby, pozostałe stanowią dla niej tło. W krytycznym momencie bohaterowie polaryzują się, dokonują wyboru pomiędzy gorszą i lepszą możliwością, ponieważ nie ma rozwiązań po prostu dobrych albo złych. Taki sposób konstruowania fabuły został nazwany „metodą dramatyczną” („dramska metoda”) (Vučković 1988a: 39). W kolejnych opowiadaniach widoczny jest coraz wyraźniejszy zwrot w stronę

---

1 Zbiór ten zawiera następujące utwory: *Prva četa*, *Uvrijeđeni čovjek*, *Ranjenik*, *Skeleđžija*, *Veliko srce*, *U vozu*, *Neprijatelj*, *Olujna noć*, *Okučanski muhtar*, *Šest jaseničkih vojvoda*, *Djevojka crvene kose*, *Tuđa zemlja*, *Čik*, *Izlet u život*, *Šuma*.

życia wewnętrznego bohaterów, którzy nie są już tacy heroiczni i patetyczni, ale – bardziej ludzcy: targani wątpliwościami, czasem tchórzliwi, niekiedy szlachetni.

Problem zła i dobra, wpisany w naturę człowieka bez względu na jego pochodzenie etniczne, występuje w utworze *Neprijatelj* (1951) i – wyraźniej – w opowiadaniu pt. *Tuđa zemlja* (1951). We wcześniejszych tekstach pisarza przeciwnicy byli ukazani raczej szkicowo, zawsze jednak była akcentowana ich liczebna przewaga, bezwzględność i okrucieństwo. Użyty motyw *obcego kraja* podkreślał izolację bohaterów, co potęgowało poczucie zagrożenia, jakiego doświadczali. Klarownie zarysowana konfrontacja postaw włoskich żołnierzy wytworzyła w tekście wyraźne napięcie, przy czym racja żadnego z bohaterów nie jest faworyzowana. Służy to także uniwersalizacji tematu wojny.

W opowiadaniu *Tuđa zemlja* zostały ukazane nie tylko różne zachowania włoskich żołnierzy w sytuacji wojennej, ale również skonfrontowane z postawą Bośniaczki, która także – spotkawszy Włochów – przeżywała dylemat moralny. Jej konstatacja “Nije lako biti čovjek” (Selimović 1970a: 214) odnosi się do kondycji człowieka bez względu na narodowość. Jednocześnie myśl ta, pochodząca przecież z jednego z pierwszych utworów Selimovicia, znakomicie wprowadza zasadniczy problem obecny w całym jego pisarstwie: pytanie o istotę człowieczeństwa oraz bolesną świadomość absurdalności ludzkiego bytu. Akcentując wymiar etyczny, pisarz dystansował się od literatury realizmu socjalistycznego, promującej uproszczoną wizję człowieka i świata.

Kolejny etap twórczości Mešy Selimovicia stanowią powieści: *Tišine* oraz *Magla i mjesečina* opublikowane odpowiednio w 1961 i 1962 roku, które kontynuują model literatury wyraźnie zdialogizowanej. Pierwsza z powieści podejmuje temat dotychczas nieobecny w literaturze: niemożność przystosowania się do powojennej rzeczywistości. Akcja ma charakter niemal wewnętrzny, przeważają opisy odczuć i refleksji bohatera nad opisem konkretnych wydarzeń – fabuła jest bardzo oszczędna. Zastosowany chwyt narracyjny powoduje także subiektywizację czasu w utworze – w istocie jest to czas naznaczony doświadczeniami i przeżyciami.

Bohaterowie Selimovicia to postacie poszukujące własnej tożsamości. Skłonność do autoanalizy protagonisty *Tišine* podkreślają zastosowane rozwiązania narracyjne. Procesy wewnętrzne ulegają wyraźnemu sproblematyzowaniu: analiza dotyczy przeżyć i działań bohatera w różnych dziedzinach życia – w sferze zawodowej, społeczno-politycznej i osobistej. Jest to zatem próba ogarnięcia całej jego osobowości.

O ile w utworze *Tišine* dialogowość, wyrażona poprzez różnicę poglądów, postaw, także języków i stylów, doszła do głosu w obrębie narracji personalnej, o tyle w następnej powieści stała się naczelną zasadą organizującą świat przedstawiony. *Magla i mjesečina* ukazała się w roku 1962 w zbiorze opowiadań pt. *Tuđa zemlja*, a w 1965 została wydana samodzielnie. Dynamika akcji została w niej przeniesiona na plan wewnętrzny, a osobiste dramaty czworga bohaterów ukazane za pośrednictwem ich monologów (Vučković 1988a: 42; Gluščević 1998: 192). Zastosowanie narracji *points of view* służy oddaniu psychicznej, emocjonalnej i intelektualnej indywidualności bohaterów, a także pozwala ich ukazać jako osoby zamknięte w świecie swoich myśli, odizolowane od innych. Stylistycznym wyrazem tego rodzaju narracji jest mowa pozornie zależna, a chwilami także monolog wewnętrzny.

Nowatorski na gruncie literatury bośniackiej pomysł Mešy Selimovicia, by kilka postaci uczynić równoprawnymi bohaterami, z których każdy znajduje się w centrum uwagi narratora i prezentuje własne spojrzenie na rzeczywistość, mówi o sobie i o innych na swój własny sposób, nie został dostrzeżony ani doceniony przez krytykę. Wartość tej książki została uznana przez zaledwie dwóch krytyków: Zorana Gluščevicia oraz Risto Trifkovicia.

Zawiłości ludzkiej duszy dobrze odzwierciedla w omawianej powieści styl, a w jego obrębie zwłaszcza składnia, stanowiąca próbę imitacji toku myślenia. Proza Selimovicia zyskuje dzięki tym zabiegom szczególny rytm, melodię, stąd często przywoływano skojarzenia muzyczne (Gluščević 1998: 192; Prohić 1972: 49-50).

Fabula ma w powieści charakter pomocniczy – jest wprawdzie udramatyzowana, ale nierozwinięta, segmentowana introspekcjami, dzięki czemu odbiorca koncentruje się na życiu duchowym bohaterów. Dialog w *Magli i mjesečinie* toczy się wokół kwestii położenia człowieka podczas wojny, która budzi zainteresowanie w sensie psychologicznym, nie strategicznym. Wiąże się z nią przede wszystkim kwestie strachu, odwagi i samotności, która w sytuacjach ekstremalnych staje się najbardziej dotkliwa (Marković 1977: 324-325). Kondycja ludzka w powieści jawi się na wskroś pesymistycznie, “wrzucenie w świat” bohaterów pozostaje w związku z egzystencjalistyczną wizją człowieka i jego losu.

Zainteresowanie meandrami ludzkiej duszy zapowiadało już arcydzieło, powieść *Derwisz i śmierć* (Marković 1977:304), która przyniosła autorowi sławę tak w kraju, jak i poza jego granicami. Spowodowało ona, że przewartościowano dotychczasowy dorobek literacki Selimovicia (Pułka 1987). Utwór ukazał się w 1966 roku w sarajewskim wydawnictwie “Svjetlost”. Wcześniej,

w roku 1964 i 1965 fragmenty powieści drukowano w miejscowych czasopi-smach “Oslobođenje” oraz “Život”.

Arcydzieło wyrosło z zainteresowania zasadniczym dla Selimovicia dylematem moralnym związanym z konfliktem pomiędzy indywidualnym i wspólnotowym aspektem ludzkiego życia. Ponadto – co należy podkreślić – było uwarunkowane osobistymi przeżyciami pisarza. By nie ulec pokusie pisania o niezbyt odległej rzeczywistości, Selimović sięgnął po kostium histo-ryczny (Selimović 1977a: 190-198).

Tytuł powieści jest wyrazem dialogu, jaki Ahmed Nurudin bezustannie prowadził sam ze sobą i z innymi (Prohić 1972: 87-88). Jednocześnie w tytule toczy się dialog innego rodzaju: *derviš* to turcyzm kierujący uwagę w stronę tematyki filozoficznej i wprowadzający do tekstu wschodni klimat, *smrt* to wyraz słowiański, który łączy rozważania filozoficzne z doczesnym bytowa-niem człowieka (Peco 1988: 346). Pozostaje to w ścisłym związku z miejscem akcji w powieści – Bośnia znajduje się na pograniczu<sup>2</sup>, pomiędzy Wschodem a Zachodem. Oddanie kolorytu lokalnego, umieszczenie akcji w dawnym Sa-rajewie, nie ma jednak wiele wspólnego z regionalizmem – Bośnia zyskuje charakter ojczyzny metafizycznej (Mirković 1988: 295; Selimović 1986; La-gumdžija 1988: 121). W twórczości fabularnej Mešy Selimovicia Bośnia jest pokazana w sposób oddający skomplikowane relacje bohaterów z ojczyzną: jednocześnie jest kochana i nienawidzona z całych sił, jest miejscem, którego nie można zapomnieć.

W *Derwiszu i śmierci* Meša Selimović zastosował model powieści jako rękopisu odnalezionego. Zastosowany chwyt narracyjny znakomicie ilustruje przejęte, być może od Dostojewskiego, którego osiągnięcia literackie Seli-mović cenił bardzo wysoko, przekonanie o niemożności poznania prawdy o człowieku bez oddania mu głosu (Bachtin 1970: 87-93). Zdaniem Aleksandara Jerkova właśnie powieść *Derviš i smrt* zapoczątkowała nowy sposób wyko-rzystania monologu w powojennej prozie serbskiej. Polega on przede wszyst-kim na tym, że występujący w tekście lub stojący poza nim redaktor przejmuje – kosztem narratora – rolę nadrzędnej instancji rządzącej światem przedsta-wionym (Nowak 2001: 139).

W centrum zainteresowania Mešy Selimovicia znajduje się samowiedza bohatera, jego ogląd świata i samego siebie. Monolog wewnętrzny derwisza ma formę zapisu, co zapewnia większą niż w przypadku formy mówionej szczerłość i intymność wyznania, z drugiej zaś strony wyraźnie ujawnia per-

2 Bośnia w powieściach Selimovicia to jeden z ciekawszych w literaturach południowosło-wiańskich pejzaży pogranicza (zob. Dąbrowska-Partyka 2004: 40).

spektywę autotematyczną silnie obecną w powieści. Wspomnienia te powstają niejako na oczach czytelnika. Służy temu konstrukcja czasu w powieści. Na przestrzeni dwóch miesięcy i trzech dni (tyle czasu minęło od chwili odkrycia przez szejka pierwszych oznak swego buntu do jego śmierci) bohater poznawał prawdę o sobie. Jego punkt widzenia jest ruchomy, zmienia się. Odnalezienie prawdy o sobie wymagało zgłębienia tajników swego sumienia – dlatego monolog stał się tu dialogiem: ze sobą, z innymi, ze światem (Pervić 1988: 117-118). Użycie monologu wewnętrznego Ahmeda Nurudina służy umieszczeniu go w centrum powieściowego świata. W utworze występuje stosunkowo duża liczba bohaterów, których postęпки zawsze – w sposób pośredni bądź też bezpośredni – prowadzą do derwisza. Ten ważny zabieg kompozycyjny pozwala na określenie stosunku Nurudina do poszczególnych postaci (Lagumdżija 1988: 139-141).

W powieści brak obiektywnego obrazu świata zewnętrznego. Świat widziany jest oczyma Ahmeda Nurudina, czasem także innych bohaterów. Należy podkreślić nieobecność jakichkolwiek samodzielnych opisów krajobrazów czy architektury – jeśli się pojawiają, służą odzwierciedlaniu stanów ducha bohatera, brak opisów obyczajów itd. Służy to jednocześnie uniwersalizacji miejsca akcji.

Znamienne jest zastosowanie zasady kontrapunktu – przywoływane opinie zawsze mają charakter przeciwstawny w stosunku do słów narratora. Partie dialogowe w powieści są czynnikiem napędowym akcji i jednocześnie – impulsem do dalszych przemyśleń bohatera. Proporcje między partiami narracyjnymi a dialogowymi w obu częściach są różne: narracja dominuje w części pierwszej, w dużo większym stopniu wypełnionej refleksjami i medytacjami Nurudina.

Zerwanie z linearnym układem zdarzeń sprawia, że tok opowiadania jest podporządkowany swoistemu rytmowi pamięci, czemu Nurudin dawał wyraz w swoich autokomentarzach. O miejscu danego wydarzenia w narracji decyduje nie jego znaczenie dla rozwoju fabuły, ale – waga dla bohatera. Akcja w powieści ma charakter niemal zupełnie wewnętrzny. Przedmiotem przedstawienia wydarzeń są ich motywy i reperkusje psychiczne, a same wydarzenia są prezentowane poprzez retrospekcje (dzieciństwo i młodość Ahmeda Nurudina, młodość Hasana) i służą charakteryzowaniu postaci (w tym zabiegu można dostrzec podobieństwo utworu do powieści psychologicznej).

Derwisz sięgał pamięcią do czasów dzieciństwa i młodości, co było związane z całością metafizycznej problematyki powieści (Pervić 1988: 111-114). Powrót do dzieciństwa jest rodzajem regresji psychologicznej, obrazują-

cej lęk bohatera przed życiem. Retrospekcje służą silnemu skontrastowaniu przeszłości (dominacja uczuć) i terażniejszości (podporządkowanie ideologii). Rosnąca samoświadomość derwisza doprowadziła do jego przemiany – ze skupionego na modlitwie i medytacjach zakonnika stał się intrygantem i mścicielem, który odrzucił wszystkie uznawane dotychczas wartości.

Ahmed Nurudin, szejka zakonu mewlewijskiego w chwili rozpoczęcia spisywania wspomnień był człowiekiem dojrzałym, krocącym pewnie po wybranej przed laty ścieżce wiary. Mocno wierząc w system, zajmował w nim znaczące, uprzywilejowane miejsce. Ideałem było dla niego wyzbycie się własnej osobowości, indywidualizm był kategorią całkowicie mu obcą. Nurudin pojmował życie wyłącznie w kategoriach intelektualnych, wyzbył się wszelkich innych motywacji i uczuć. Jego dramat to tragedia utraconej pewności i siły, którą dawało mu poczucie przynależności do zakonu. Znalazł się w sytuacji granicznej, bo zrozumiał, że życie to *zidanica na pesku* (Selimović 2001: 59). Tragedia Nurudina ma wymiar psychologiczny i aksjologiczny (Milošević 1978: 166-168). Przemiana, jakiej doświadczył, była procesem powolnym, jednak ostatecznie prowadzącym do rozpadu systemu wartości, w jakie dotąd wierzył. Coraz wyraźniej dawała o sobie znać druga strona jego osobowości, którą uosabia symboliczna postać Ishaka, stanowiąca urzeczywistnienie marzeń Nurudina o byciu odważnym i niezależnym (Pervić 1988: 108-109; Prohić 1972: 67).

Podobnie niesamodzielna jest w powieści postać mułły Jusufa, który również w pewien – choć inny niż Ishak – sposób dopełnia osobowość Nurudina (Petrović 1981: 44). Łączyła ich przeszłość; losy Nurudina i Jusufa są w znacznym stopniu podobne, ale bohaterowie zmierzali w odwrotnym kierunku: Ahmed od świadomości moralnej ku upadkowi, jego podopieczny – od grzechu ku próbie odkupienia dokonanego zła (Prohić 1972: 93-94; Petrović 1981: 39-45; Vučković 1988a: 50; Milošević 1978: 173).

Bez wątpienia najważniejszą w strukturze powieści postacią obok szejka jest Hasan Džanić, uznawany przez Nurudina za jedynego przyjaciela. Postacie te skonstruowane są na zasadzie kontrapunktu. Hasan prezentował typowo egzystencjalistyczne przekonanie o tym, że człowiek jest tym, kim siebie uczyni. Zasadniczą cechą jego charakteru zdaje się być zdolność do zmiany. *Dželepčija* mógłby sprawiać wrażenie człowieka wykorzenionego, przegranego, bez tożsamości, zwłaszcza, jeśli zostanie porównany z powszechnie szanowanym i liczącym się w kasabie szejkiem Nurudinem (Petrović 1981: 49). To schematyczne zestawienie prowadzi jednak do przewrotnych wniosków: szejka znaczył niewiele, został zlekceważony i poniżony przez miejscowych

notabli, gdy zwrócił się do nich z prośbą o pomoc, a gdy w ramach zemsty zaangażował się w politykę, stracił poczucie sensu. Hasan górował nad nim moralnie. Można powiedzieć, że bohater (Ahmed Nurudin) i antybohater (Hasan) w istocie zamienili się miejscami (Kovacs 1988: 267-270).

Nurudin był świadom znaczenia *dželepčiji* w swoim życiu, jego przyjaźń miała dla niego ogromne znaczenie, ale zmuszony do wyboru pomiędzy życiem własnym a życiem przyjaciela, wybrał siebie. Po zdradzie przyjaciela stracił zupełnie poczucie własnej godności, a jego moralna dezintegracja stała się nieodwracalna (Petrović 1981: 84-87). Umarł w rozpacz. U kresu życia niewiele w nim z derwisza, intelektualisty, który oddaje się medytacjom i filozoficznym rozmyślaniom o życiu, śmierci, sprawiedliwości, władzy, buncie i ludzkich marzeniach – stał się “żywym człowiekiem”, który “myśli ciałem” (Lagumdžija 1988: 144).

Predrag Palavestra dostrzegł w *Derwiszu i śmierci* oraz w *Twierdzy* wyraz przezwyciężenia klasycznego i tradycyjnego realizmu, co według krytyka stanowi dowód na to, iż w serbskiej prozie coraz wyraźniej dochodziła do głosu przekształcona struktura opowiadania realistycznego. *Derwisz i śmierć* zawiera według niego elementy nowoczesnej powieści intelektualnej, będąc jednocześnie poetyckim wyrazem wschodniej filozofii (Palavestra 1988: 211). Wielość stylów dostrzegalna w tym utworze (realizm, groteska, satyra, nadrealizm) służy wielowymiarowości powieści i pozwala nazwać ją współczesną (Lagumdžija 1988: 125). Ciągłe zmiany rytmu i faktury zdań od ściszonych, spokojnych po gwałtowne, wzburzone w zależności od sytuacji i nastroju bohatera służą ukazaniu ludzkiego życia w jego pełni, złożoności (Marković 1977: 329). Zmieniający się język Nurudina świadczy o jego odchodzeniu od wiary. Można mówić o procesie rozpadu języka racjonalnego, jaki dokonuje się w tej powieści. Język Nurudina pełen jest paradoksów, stopniowo staje się coraz bardziej emocjonalny (Petrović 1981: 243-247).

*Derviš i smrt* to powieść stanowiąca istotną cezurę w rozwoju tego gatunku w Bośni i Hercegowinie, która była wydarzeniem literackim, bo poruszała szereg ważnych, uniwersalnych problemów przy pomocy bardzo interesującej formy. Kolejny utwór, wydany cztery lata później, w którym pisarz ponownie posłużył się kostiumem historycznym, wyraźnie korespondował z *Derwiszem*.

*Tvrđava* to swoista odpowiedź na *Derviša i smrt*, dialog z tą powieścią zarówno na planie wizji ludzkiego losu, jak i w zakresie języka, stylu, formy powieściowej. Fragmenty utworu były drukowane w czasopiśmie “Odjek” w

kwietniu 1970 roku. W formie książkowej utwór ukazał się w tym samym roku nakładem sarajewskiego wydawnictwa "Svjetlost".

Bohaterowie obu powieści to intelektualiści i jednostki szczególnie wrażliwe na zło świata. Obaj też zostali dotkliwie doświadczeni przez życie, jednak ich losy ułożyły się w odmienny sposób. Skrajnie pesymistyczna wizja ludzkiego losu przedstawiona w *Derwiszu* została dopełniona jaśniejszą, dającą nadzieję wizją w *Twierdzy*: Ahmet Šabo, ponosząc szereg porażek w życiu publicznym, znalazł swoisty azyl w życiu rodzinnym i przyjaźni – jego istnieniu nadała sens szeroko rozumiana miłość. Postępując się pewnym uproszczeniem można powiedzieć, że *Derviš* ukazuje drogę człowieka od miłości do nienawiści, *Tvrđava* – od nienawiści do miłości.

Monolog narratora ma charakter pozorowanego dialogu, często wewnętrznie sprzecznego i burzliwego, co obrazuje proces poszukiwania prawdy. Uwydatnienie dialogu na różnych poziomach daje efekt wielogłosowości i w rezultacie prowadzi do dyskusji światopoglądowej, która rozgrywa się pomiędzy bohaterami (w każdej powieści z osobna oraz pomiędzy bohaterem *Derwisza* i *Twierdzy*).

Ahmet Šabo, bohater powieści, swoje wspomnienia zaczął snuć wkrótce po powrocie z wojny. Motyw wojny i wątpliwości moralnych związanych z uczestnictwem w niej to jedno z istotniejszych zagadnień, wręcz obsesji w twórczości Mešy Selimovicia. *Twierdza* jest powieścią o najsilniejszej wymowie antywojennej, co podkreśla jej kłamrowa kompozycja (Jakovljeva 1988: 265). Dotarłszy do rodzinnego Sarajewa po traumatycznym doświadczeniu wojennym dowiedział się, że jego bliscy nie żyją, a dom został strawiony przez pożar. Popadł w marazm i poczucie totalnego zniechęcenia. Przywołując wspomnienia, Ahmet Šabo zajął pozycję człowieka, którego zdumiewa i przeraża ludzkie okrucieństwo, zdolność do czynienia zła przez jednostki na pozór zwyczajne, przeciętne. Nie był w stanie zrozumieć ani tym bardziej zaakceptować rzeczywistości, w której dochodzą do głosu najniższe instynkty, a ludzka godność i życie znaczą tak niewiele. Pełna zdumienia postawa bohatera została skontrastowana z bierną akceptacją rzeczywistości mułły Ibrahima.

W przebudzeniu z powojennego letargu pomógł mu mułła Ibrahim (dając mu pracę) oraz Tijana Bjelotrepić, z którą się Šabo ożenił. Łącząca ich miłość jest wyrazem przekroczenia ludzkiej samotności i otwarcia na świat. Symbolizuje możliwość więzi między ludźmi, również w skrajnie nieprzyjaznej rzeczywistości. Miłość to zatem jedyna siła, która może zjednoczyć rozbite ludzkie życie, przywrócić mu sens. Bohaterowie stworzyli swoją własną,

prywatną twierdzą – był to jedyny rodzaj twierdzy, który w powieści zyskał pozytywną wartość (Prohić 1972: 96).

Ahmet Šabo, wiążąc się z Tijaną, przyjął w zasadzie minimalistyczny program życiowy: mieć żonę, dom, przyjaciół – to dla niego najważniejsze. Nie chciał się buntować, zmieniać świata. To “(...) mały pozytywny bohater, o którym milczą kroniki” (Chołodowski 1976: 32-33). Dostrzegając wokół siebie wiele zła, Šabo wyzbył się ambicji, uznając, że tylko wtedy będzie w stanie obronić swój wewnętrzny system wartości. Uważał, że jeśli nie można czynić dobra, to przynajmniej należy unikać czynienia zła. Stopniowo jednak, stając się niejako przypadkowym buntownikiem, wyrastał ponad innych, przewyższył moralnie swoje otoczenie: Šabo – jak wszyscy główni bohaterowie Selimovicia – dążył do jednego celu, mianowicie do pogodzenia własnych przekonań z otaczającą go rzeczywistością (Prohić 1972: 107-111), co mu się udało (Jakovljeva 1988: 264).

Ramiz – buntownik, którego postać została jedynie naszkicowana i w zasadzie pozostawała na marginesie, odegrał w życiu Ahmeta bardzo ważną rolę. Ramiz ucieleśniał ideę rewolucji. Obaj bohaterowie zdecydowanie się różnili. Šabo nie występował przeciwko idei rewolucji, odwołując się jednak do doświadczenia historycznego, negował jej sens dopóty, dopóki w efekcie przewrotu jedna władza będzie zastępować inną. Stąd zasadnicze pytanie każdego przewrotu powinno według Ahmeta brzmieć: jak zapobiec transformacji rewolucjonisty we władcę stosującego przemoc? (Petrović 1981: 134-135).

Wraz z ideą rewolucji Ramiz wprowadził do powieści tematykę polityczną oraz elementy dyskursu ideologicznego. Najbardziej wyrazisty jest pod tym względem sąd nad studentem, do którego doszło w meczecie, czyli w przestrzeni określonej ideologicznie i politycznie. Pod względem strukturalnym, a także leksykalnym przypominał on śledztwo w systemie totalitarnym, w którym prawo weryfikacji życia społecznego i politycznego ma wyłącznie władza. Ramiz z góry uznany został za winnego. Znaczące jest instrumentalne traktowanie języka przez władzę – język służy manipulacji (Petrović 1981: 136-141).

Angażując się w uwolnienie Ramiza z twierdzy, Šabo pokonał szereg własnych słabości, w tym przede wszystkim – strach. Można powiedzieć, że strach jest jednym z głównych bohaterów całej twórczości Selimovicia. Jednocześnie *Twierdza* jest opowieścią o wyzwaniu się spod jego władzy – zwłaszcza w odniesieniu do głównego bohatera.

Šabo poszukiwał wartości, które nadałyby jego życiu i działaniu sens. Jest to miłość, a w sferze działalności społecznej: bunt, solidarność, prowa-

dzące do zaangażowania i przyjęcia aktywnej postawy życiowej (Grzegorz 1999: 49). W twórczości Selimovicia mamy bowiem do czynienia ze światopoglądem laickim, w zasadzie egzystencjalistycznym (choć należy także odnotować silną tradycję islamu). Mimo iż sfera sacrum nie ma sankcji religijnej, to bohaterowie odczuwają intensywną potrzebę sacrum. Dodajmy, że jest ono odczuwane intuicyjnie: jest to sfera najbardziej podstawowych wartości etycznych, które nie podlegają zakwestionowaniu. “Słabość człowieka, jego lęk, przerażenie istnieniem, równocześnie jego niezrealizowana potrzeba świętości powodują, że jego sacrum jest ciągle zdradzane i ocalane” (Bobrownicka 1997a: 375-387). Człowiek nie może funkcjonować bez silnych podstaw moralnych, choć wszystko, co wydaje się nimi być, jest złudzeniem (Milošević 1978: 171). Bohaterowie Selimovicia przypominają Camusowskiego Syzyfa (Camus 1974).

Świat w *Twierdzy* opisywany jest przede wszystkim z punktu widzenia Ahmeta Šabo – poety, byłego żołnierza, troskliwego męża, przyjaciela, buntownika mimo woli. Często przy pomocy mowy pozornie zależnej prezentowane są również punkty widzenia innych postaci. Większość bohaterów prezentuje się ponadto w dialogach z innymi, gdy przedstawiają swoje poglądy. Sceny rozmów są zasadniczym sposobem wprowadzania postaci do powieści.

Stwierdzenie, że *Derviš i smrt* oraz *Tvrđava* są najwybitniejszymi utworami Mešy Selimovicia to truizm. Niemniej jednak w tych właśnie powieściach pisarz wypowiedział się najpełniej i zrobił to w najdoskonalszy pod względem artystycznym sposób. Książki te nie wyrosły na pustyni – prowadzą swoisty dialog z poprzednimi dokonaniem artysty (kwestia problematyki, narracji, typu bohatera, konstrukcji świata przedstawionego, motywu utraconego brata, wizji losu ludzkiego i in). *Derviš i smrt* był jedną z pierwszych (!) powojennych książek, które sprawiły, że literatura bośniacko-hercegowińska może być porównywana z serbską czy chorwacką (Trifković 1988: 277). Poprzez prezentację bolesnego, gorzkiego i cynicznego spojrzenia na świat powieść ta wpisywała się w klimat panujący w latach sześćdziesiątych w literaturze jugosłowiańskiej (Pervić 1988: 93).

Innowacją w stosunku do wcześniejszych tekstów Selimovicia było osadzenie akcji w dawnej Bośni, w związku z czym zaczęto w nim dostrzegać pisarza historycznego, a w jego dziełach – alegorie rzeczywistości współczesnej. Pisarz oponował przeciwko takiemu rozumieniu jego pisarstwa, twierdził bowiem, że czas i miejsce<sup>3</sup> nie mają żadnego znaczenia, stanowią jedynie ramy fabuły. Na tę kwestię również zwracała uwagę krytyka (Pervić 1988: 118).

3 W *Derwiszu* informacje na temat czasu i miejsca akcji są w dużym stopniu zatarte – rzecz się dzieje w Sarajewie w XVIII wieku, brak natomiast dokładniejszych danych na ten temat. W

Meša Selimović odrzucił typowe metody tworzenia powieści historycznej w rodzaju imitacji języka czy przedstawianiu sposobu myślenia typowego dla danej epoki. Bohaterowie obu utworów prezentują świadomość dwudziestowieczną (egzystencjalistyczną). Powieści stanowią zatem syntezę bośniackiej historii i problematyki uniwersalnej (Jakovljeva 1988: 256; Aninski 1988: 248; Lalić 1988: 176), jest to nowoczesna proza intelektualna z szeregiem introspekcji psychologicznych i moralnych (Palavestra 1988: 208). Zasadniczą myślą było zatem przekonanie o podobieństwie ludzkich postaw i zachowań bez względu na czasy historyczne, stąd *Derviš i smrt*, a także *Tvrđava* to parable ludzkiego życia.

Wydana w 1974 roku przez belgradzką „Prosvetę” powieść *Ostrvo* powstała w lecie 1971 roku podczas pobytu pisarza w Sokobanji. Utwór stanowi nowość na tle twórczości Selimovicia tak pod względem tematycznym, jak i kompozycyjnym oraz stylistycznym. Jest niejako powieścią na pograniczu – pomiędzy książkami, których akcja umieszczona jest w przeszłości a typowo współczesnym, nieukończonym utworem *Krug*. Wydaje się, że wybór czasu i miejsca akcji, typu bohatera, metaforyzacja i symbolizacja świata przedstawionego służą ucieczce od gorącej współczesnej tematyki.

Obraz świata i ludzkiej egzystencji w powieści *Ostrvo* uległ zdecydowanej radykalizacji w stosunku do wcześniejszych utworów (Savić 1983: 403). *Ostrvo* odziera z wszelkich iluzji na temat życia ludzkiego na współczesnej wyspie (Vučković 1988b: 323).

Utwór nie posiada typowej fabuły. *Ostrvo* składa się z 19 niezależnych części, które są wariacjami na temat zwykłego życia dwójga przeciętnych ludzi. Każda z nowel podejmuje inne problemy moralne i egzystencjalne. Rozproszenie struktury odpowiada z kolei dezintegracji osobowości (Vučković 1988b: 323-329). Solilokwium Ivana Maricia upodabnia go do innych postaci z książek Selimovicia.

*Krug* (Selimović 1983) to ostatnie wielkie zamierzenie artystyczne Meży Selimovicia, którego marzeniem i ambitnym planem było napisanie powieści na wskroś współczesnej. Pisarz podkreślał w wywiadach moc autocenzury – bał się bardzo, by nie napisać pamfletu, dlatego poprawiał, przebrał, wracał do napisanych fragmentów – świadczą o tym zapiski autora na

---

*Twierdzy* jest mowa o tym, że bohater powrócił z wojny chocimskiej (1621) – jest to jedyna wskazówka na temat czasu akcji. Skromna ilość szczegółów topograficznych (pojawiają się pojedyncze nazwy, np. Ramiz głosił swoje przemówienia w meczecie Ali-paży) sprawia, że powieściowe Sarajewo zyskuje w pewnym stopniu charakter uniwersalnej przestrzeni miejskiej.

marginesie rękopisu oraz informacje wydawcy. W zamierzeniach autora miała to być najobszerniejsza i najbardziej atrakcyjna spośród jego powieści. Fragmenty utworu były drukowane w różnych czasopismach, natomiast po śmierci autora rękopis został opracowany i opublikowany w formie niedokończonyj przez Nikolę Vujićicia.

Warto przypomnieć, że autor *Twierdzy* był jednym z pierwszych pisarzy serbskich podejmujących temat demonstracji studenckich z roku 1968<sup>4</sup>. Ówczesna atmosfera została oddana przy pomocy klasycznego konfliktu pokoleń: kryzys w jugosłowiańskiej historii powojennej pokazany jest z punktu widzenia młodego człowieka rozdartego pomiędzy ideami, zgodnie z którymi został wychowany a krytycznym myśleniem o nich. Akcja powieści rozwija się na poziomie indywidualnej świadomości, skonfrontowanej z nowymi, niepokojącymi pytaniami (Đuričković 1988: 335).

Vladimir Rađenović, młody intelektualista, najpierw młodzieżowy aktywista, potem asystent na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Belgradzie, targany wątpliwościami i rozterkami jest typowym bohaterem Selimovicia – dogłębnie analizującym siebie i otaczającą go rzeczywistość, często oddającym się medytacjom, wreszcie – ulegającym wewnętrznej przemianie na skutek pewnych życiowych doświadczeń, jakie stały się jego udziałem. Wobec tego, że powieść nie została ukończona trudno przewidywać, jaki przebieg i charakter miałyby ostatecznie ewolucja bohatera. Vladimir stanowi typowy przykład dziecka przewrotu społecznego, które nosi w sobie mocno zakorzenione idee rewolucyjne, ale jednocześnie jest bardzo krytyczne wobec tych, którzy oddalili się od moralnej i ideologicznej czystości rewolucyjnej. Idealizm, pragnienie działania, poszukiwanie własnej przestrzeni, by móc się zaangażować – to główne jego cechy (Đuričković 1988: 335).

W przypadku protagonisty omawianego utworu ogromne znaczenie i wpływ na jego życie miała tragiczna śmierć brata, którego komuniści uznali za bohatera. Vladimir miał do niego ambiwalentny stosunek; w pozorowanym dialogu z bratem stawiał mu poważne zarzuty, w świetle których Mladen był nie bohaterem, ale – bezwzględny realizatorem ideologii, poświęcającym dla niej najbliższych (Đuričković 1988: 334). W *Krugu* kwestia rewolucji, jej możliwości i tego, czy degeneracja pierwotnie czystych i szlachetnych postaw jest nieunikniona została potraktowana w sposób bardziej dokładny niż w poprzednich utworach, bo też rewolucja stanowi zasadnicze doświadczenie większości bohaterów (akcja rozgrywa się w I połowie lat siedemdziesiątych

4 Wcześniej o demonstracjach pisał Borislav Pečić w powieści *Hodočašće Arsenija Njegovana* (1970).

XX wieku, pomiędzy 1968 a 1975 rokiem). Przekonanie, że władza psuje ludzi, także tych szlachetnych, zyskuje tutaj na znaczeniu.

Nieukończona powieść *Krug* zamyka twórczość literacką Meży Selimovicia. W odniesieniu do niej można mówić o swoistej obsesji koła (częsta obecność kompozycji klamrowej), którą tytuł ostatniej książki niejako dopełnia<sup>5</sup>. Tu oznacza on rutynę, ponawianie tego, co było udziałem wcześniejszych pokoleń, stąd przekonanie, że sukcesem będzie sytuacja, gdy wreszcie któraś generacja wyjdzie poza zakłęty krąg i rozpocznie nowe życie bez dawnych uprzedzeń i błędów.

Pochodzący z Bośni i emocjonalnie z nią związany Meża Selimović nie tyle eksplorował swą ojczyznę, ile duszę człowieka na tle bośniackiej przeszłości, która jednakowoż nosi wyraźne znamiona uniwersalności. Kostium historyczny, którym autor posłużył się w swoich najlepszych powieściach, nadaje ukazanej rzeczywistości piętno egzotyki, niemniej jednak są to w istocie opowieści o człowieku na wskroś współczesnym, człowieku dwudziestowiecznym.

Jego bohaterowie to ludzie rozpaczliwie poszukujący punktu zaczepienia, wartości, które mogłyby nadać sens ich chaotycznej egzystencji. Jeśli pominiemy pierwsze, pozostające pod wpływami socrealizmu teksty, zauważymy, że pisarz konsekwentnie kreuje postacie rozdarte, pełne wątpliwości natury moralnej, walczące nie tyle z innymi, ile – z samymi sobą o własne człowieczeństwo. Słowa wypowiedziane przez bośniacką wieśniaczkę we wczesnym opowiadaniu *Tuđa zemlja* o tym, że niełatwo być człowiekiem, znakomicie korespondują z tak bliską Selimoviciowi myślą Alberta Camusa. Słowa te, odzwierciedlające poczucie absurda własnego istnienia, jakiego doświadczali bohaterowie kolejnych utworów bośniackiego autora, stanowią nadrzędną myśl spajającą całość jego bogatego i niejednorodnego dorobku literackiego. Zasadniczą przyczyną dojmującego poczucia absurdu jest doświadczenie wojenne albo też wstrząs wynikający z kontaktu z represyjnym systemem władzy w warunkach pokojowych. W pewnym momencie swego życia każdy z bohaterów przeżywa kryzys systemu wartości, który dotąd wydawał mu się słuszny, co zasadniczo prowadzi do głębokiego zwątpienia, a niektórych – do tragicznego końca. Najpełniej przedstawioną i

---

5 Podobnie jak większość tytułów Selimovicia i ten ma charakter symboliczny. Tutaj symbolika jest niejako podwójna – tytuł odwołuje się do świata powieściowego, ale też można go odnieść do twórczości pisarza potraktowanej jako całość. Pewne motywy (zwłaszcza motyw utraconego brata), problemy, typ bohatera wyraźnie nawiązują do poprzednich powieści Selimovicia – można więc powiedzieć, że ta ostatnia niejako zatacza koło.

najbardziej poruszającą w galerii Selimoviciowskich kreacji literackich jest bez wątpienia postać Ahmeda Nurudina, który z głęboko religijnego pietyzmu sprawiedliwości stał się nie tylko bezwzględny mściciel, ale – przede wszystkim – żałośnie samotny i skrajnie nieszczęśliwy człowiekiem. Z kolei Ahmet Šabo, bohater *Twierdzy*, jest chyba – mimo mnogości bolesnych doświadczeń, jakim został poddany – najjaśniejszą postacią wśród bohaterów Selimovicia. Jednocześnie stanowi on rodzaj przeciwwagi dla udreżonego, zagubionego w meandrach własnej duszy, umierającego w zupełnym osamotnieniu i poczuciu całkowitego bezsensu swej egzystencji derwisza.

Meša Selimović, pokazujący ludzi wątpiących, poszukujących i nieszczęśliwych, wierzył, że istnieje przynajmniej jedna wartość, która może człowieka uratować, nadać jego kruchemu życiu głębszy sens. To szeroko rozumiana miłość. Ahmet Šabo nawet w najmroczniejszych momentach, w najbardziej dramatycznych chwilach próby zdołał ją ocalić i choć jego wnioski dotyczące ludzkiej kondycji były skrajnie pesymistyczne, to jednak – nie poddał się rozpacz. Wyzywając się pewnych złudzeń, nie stracił poczucia sensowności swego życia.

Moralizm Selimovicia, który przyjął za własne przekonanie Bachtina o konieczności oddania głosu Innemu w celu poznania jego poglądów i racji, został ujęty w ramy nowoczesnej, zdialogizowanej powieści. Fakt, iż bohaterowie otrzymują status samodzielnych i niezależnych postaci, które posługują się własnym językiem i za jego pośrednictwem przedstawiają własny ideologiczny świat jest nowym zjawiskiem na gruncie literatury bośniackiej. “Oddawanie głosu” bohaterom w prozie Selimovicia było procesem i przebiegało stopniowo; w pierwszych opowiadaniach znajdowało wyraz w uprzywilejowaniu mowy pozornie zależnej, w powieści *Magla i mjesečina* – w posłużeniu się narracją typu *points of view* i wreszcie – w pozostałych powieściach – w narracji pierwszoosobowej, mającej charakter monologu wewnętrznego bądź myślanego (np. w *Tišine*), bądź też pisanego (w *Derwiszu i śmierci*).

Zdialogizowany monolog wewnętrzny Selimoviciowskich bohaterów, zwłaszcza Ahmeda Nurudina, obrazuje stan ducha człowieka znajdującego się w sytuacji próby, rozdartego, wątpiącego, szukającego moralnej podpory w świecie ogarniętym przez kryzys wartości. Choć poszczególni bohaterowie dotkliwie odczuwają swoje osamotnienie, to własne przemyślenia bezustannie konfrontują ze stanowiskiem innych, stąd w prozie Selimovicia w otoczeniu głównych bohaterów pojawia się szereg postaci, ucieleśniających odrębne od reprezentowanego przez nich stanowiska ideologiczne. Żaden z bohaterów nie funkcjonuje w fizycznej izolacji od świata zewnętrznego, można wręcz stwier-

dzić, że każdy jest zanurzony w otaczającej go rzeczywistości, co – paradoksalnie – nie przekłada się na możliwość porozumienia się z innymi. Tragizm sytuacji człowieka niejako skazanego na niezrozumienie ucieleśnia Ahmed Nurudin, a zastosowany w *Derwiszu i śmierci* motyw rękopisu odnalezionego podkreśla psychiczną i emocjonalną izolację bohatera.

Dialog, rozumiany jako jedyny sposób dochodzenia do prawdy, jest także relacją łączącą poszczególne teksty autora *Twierdzy*. Poza rozlicznymi związkami pomiędzy utworami fabularnymi należy podkreślić znaczenie studium *Za i protiv Vuka* jako swoistego komentarza do własnej twórczości powieściowej ze szczególnym uwzględnieniem *Derwisza i śmierci* (oba utwory powstawały równolegle, na co zwracał uwagę sam pisarz). Język powieściowego arcydzieła Selimovicia jest artystyczną odpowiedzią na nadrzędny postulat z *Za i protiv Vuka*, dotyczący (nie)obecności *średniego stylu* w serbskim języku literackim.

Meša Selimović, zarówno w swojej ojczyźnie, jak i poza jej granicami, zwykle postrzegany jest jako autor dwóch książek: *Derwisza i śmierci* oraz *Twierdzy*. Pozostała część dorobku fabularnego (opowiadania i cztery powieści), a także eseistyka (w tym znakomite studium *Za i protiv Vuka*) pozostają w cieniu jego – to nie ulega wątpliwości – najwybitniejszych dokonań. Niemniej jednak bez pierwszych opowiadań i wczesnych powieści te najlepsze nie miałyby szans na powstanie. Bogactwo intelektualne i artystyczne prozy fabularnej, ważkość podejmowanych problemów, wzajemne – dialogiczne – powiązania poszczególnych tekstów sprawiają, iż niepodobna traktować tej twórczości wyimkowo. Proza Mešy Selimovicia, widziana jako chronologicznie rozwijająca się całość i czytana w perspektywie koncepcji dialogu Michaiła Bachtina jawi się jako twórczość nader spójna i konsekwentna pod względem artystycznym i nowatorska na tle rodzimej literatury.

## LITERATURA

- Aninski, L. (1988), „Meša Selimović i njegova knjiga o čoveku”, u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Bachtin, M. (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, prev. N. Modzelewska, Warszawa
- Bobrownicka, M. (1997a), *Sacrum zdradzone i sacrum ocalone, czyli człowiek w świecie przedstawionym powieści Mešy Selimovicia*, u: *Sacrum w literaturach słowiańskich*, J. Godfryd, P. Nowaczyński, ur., Lublin
- Bobrownicka, M. (1997b), „W świecie zdominowanym przez strach. Systemy wartości i taktyki obronne”, *Krasnogruda* 6

- Camus, A. (1974), *Eseje*, prev. J. Guze, Warszawa
- Chołodowski, W. (1976), "Jak złe dzieci", *Nowe Książki* 13
- Dąbrowska-Partyka, M. (2003), *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków
- Dąbrowska-Partyka, M. (2004), *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków
- Deretić, J. (2004), *Istorija srpske književnosti*, Beograd
- Đuričković, D. (1988), "Opasnosti kruga", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Glušćević, Z. (1998), *Književnost i rituali*, izbor i predgovor M. Nedić, Beograd
- Grzegorzcyk, A. (1999), *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice
- Jakovljeva, N. B. (1988), "Problem slobode i bunta u romanima Meše Selimovića", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Kovacs, L. (1988), "Suptilnost romana", sa francuskog M. Nezirović, u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Lagumdžija, R. (1988), "Poetska univerzalnost i misaona svestremenost – temeljan biljeg Selimovićevog romana "Derviš i smrt"", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Lalić, I. V. (1988), "Roman o čoveku i smrt", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Marković, M. (1977), *Odbrana od samoće*, u: Selimović, M., *Sjećanja*, Beograd
- Milošević, N. (1978), *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika. Crnjanski, Desnica, Nastasijević, Lalić, Andrić, Selimović*, Beograd
- Mirković, M. (1988), "Meša Selimović: 'Tvrđava'", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Nowak, S. (2001), *Monolog jako światopogląd. Proza Slobodana Selenicia*, Kraków
- Palavestra, P. (1988), "Kritičko značenje alegorijske forme", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Peco, A. (1988), "U funkciji djela. Turcizmi u romanu "Derviš i smrt" Meše Selimović", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Pervić, M. (1988), "Derviš i pjesnik", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Petrović, M. (1981), *Roman Meše Selimovića*, Niš
- Prohić, K. (1972), *Činiti i biti. Roman Meše Selimovića*, Sarajevo
- Pulka, E. (1987), "Recepcja powieści Mešy Selimovicia w Polsce", u: *Polska-Jugosławia. Związki i paralele literackie*, Wrocław
- Savić, M. (1983), "Natpevano zlo u prozama Meše Selimović", u: Selimović, M., *Krug. Nezavršeni roman iz savremenog vremena*, Belgrad

- Selimović, M. (1970a), *Djevojka crvene kose*, Sarajevo
- Selimović, M. (1970b), *Magla i mjesečina*, Sarajevo
- Selimović, M. (1977a), *Sjećanja*, Beograd
- Selimović, M. (1977b), *Tišine*, Beograd
- Selimović, M. (1981), *Ostrvo*, Beograd
- Selimović, M. (1983), *Krug. Nezavršeni roman iz savremenog života*, Beograd.
- Selimović, M. (1986), *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beograd
- Selimović, M. (2001), *Derviš i smrt*, prir. N. Fabrio, Zagreb
- Selimović, M. (2002), *Tvrđava. Roman*, Beograd
- Skakić, M. (1999), *Meša Selimović u književnoj kritici. Kritika kritike. (Studija)*, Beograd
- Todorov, T. (1983), "Antropologia filozoficzna", u: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, Czapplejewicz, E., Kasperski, E., ur., Warszawa
- Trifković, R. (1976), *Čitajući*, Sarajevo
- Trifković, R. (1988), "Tri novele i tri romana Mehmeda Meše Selimović", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Vučković, R. (1988a), "Meša Selimović", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo
- Vučković, R. (1988b), "Problem romana *Ostrvo*", u: *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, Lagumdžija, R., ur., Sarajevo

## INNOVATORY CHARACTER OF THE FICTIONAL PROSE OF MEŠA SELIMOVIĆ AGAINST THE BACKGROUND OF BOSNIAN LITERATURE

### *Summary*

The fictional prose of Meša Selimović has an entirely new character against the background of Bosnian literature. It is clearly visible especially in the fact that the whole attention is concentrated on the inner life of man and ethical problems, which may be perceived already in the early novels of the

author and being the characteristic trait of his prose. Innovatory character of the prose of the author of *Death and the Dervish* manifests itself in the artistic means applied in the writing – dialogical character of the presented world, type of narration, language and the manner of creation of characters.

Esad DURAKOVIĆ

## POETIČKE I STILSKE FUNKCIJE MOTA / EPIGRAFA U ROMANU *DERVIŠ I SMRT MEŠE SELIMOVIĆA*

Budući da je izdvojen, epigraf odmah skreće pažnju na sebe, tako da na neki način anticipira razumijevanje i cijelog teksta (ili dijela teksta) koji njime počinje.

(Marina Katnić-Bakaršić, *Stilistika*, Sarajevo, 2001, 270)

KLJUČNE RIJEČI: *Meša Selimović, Derviš i smrt, derviš, moto, epigraf, jaka pozicija teksta, antitetičnost, poetika, preoblikovanje*

Selimovićev roman *Derviš i smrt* afirmira antitetičnost kao svoje poetičko načelo. Derviš je junak koji iz svoje sufijске skrušenosti izlazi u svijet i sukobljava se s njime na dramatičan način, otkrivajući kako je u tome svijetu uništena Vrlina i kako je razorena svaka monolitnost. U afirmiranju Selimovićeve poetike antitetičnosti, koja sjajno funkcionira u gradnji dramskog kvaliteta romana, autor koristi dijelove teksta iz Kur'ana na pozicijama mota svojih poglavlja. On pri tome prekomponira i preoblikuje izvorni kur'anski tekst intervenirajući bitno u njegovoj ideologijskoj ravni, ali u skladu sa svojom umjetničkom slobodom i prevodeći preoblikovani kur'anski tekst u domen estetskoga. Moto u Selimovićevom romanu se oneobičava na mnoštvo načina – sve dotle da i vlastiti “identitet mota” dovodi u pitanje. Načelo antitetičnosti se na taj način ne ispoljava samo u tragičnoj sudbini glavnoga lika, već i u funkcioniranju mota kojeg autor kao sakralni tekst – čiju sakralnost naglašava referentnom fusnotom – desakralizira složenim poetičkim postupcima, dovodeći ga u poziciju ideološke kontrarnosti sa izvornikom, ali ga optimalno usklađuje s tragičnim rasjedima junakove svijesti i njegova antički dramatičnog sukoba sa svijetom. Moto na početku romana živo komunicira sa tekstovima kojima počinju druga poglavlja romana te na taj način, učestalom distribucijom, unapređuju funkciju mota u naročitu vrstu intertekstualnosti koja – budući da je riječ o sakralnome, makar i preoblikovanom tekstu – referira na čitav niz aspekata islamske tradicije u domenu njene historije književnosti, poetike, do semiotike prostora i semiostilistike.

U naslovu romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića izražene su ambivalentnost i antitetičnost, koje zatim, dosljedno i maestralnim romansijerskim postupcima, dramatski razvija autor, saznavajući cijeli svoj roman, zapravo, kao dramu u značenju dramskog kvaliteta, kao sučeljavanje sudbinskih situacija i moralnih kolizija u optimalno zgusnutom vremenu, a ne kao djelo u kome se naracijom klasičnog romana postepeno razvijaju likovi. Naslovno eksplicirana dramatska antitetičnost uočava se najprije u tome što su pojmovi (uslovno koristim ovdje riječ “pojam” i za *derviša*) *derviš* i *smrt* suštinski i sudbinski suprotstavljeni, budući da *derviš* - po prirodi svoga “zvanja”, svojom duhovnom konstitucijom i usmjerenjem – ne zazire od smrti koja se u islamskoj kulturi ne prihvaća kao tragedija i ništavilo (kao ni u drugim religijama), naročito u sufizmu gdje pripada i Selimovićev junak Nurudin; ona se u toj kulturi čak ne naziva se *smrću* već eufemizmom *preseljenje*, u značenju krajnje smirenosti, čak pozitiviteta. Isticanje pojma *smrt* već u naslov djela i povezivanje toga pojma koordinirajućim veznikom i sa *dervišem* očitore potire te tradicijske i vjerske vrijednosti koje inače implicira pojam *derviš*. Opreka je optimalno naglašena već u prve tri riječi djela koje čine njegovu jaku poziciju. Dok na jednoj strani sadržaj pojma *derviš* upućuje na podvižničku stalozhenost, smirenost u (vjerskoj) kontemplaciji kojoj se smrt, tačnije *preseljenje*, ukazuje samo kao kapija ka vjerničkome blaženstvu u Vječnosti, dotle se pojam *smrti* u ovakvom pozicioniranju naslovnih riječi/ pojmova nadaje kao trajno poništenje svega što *derviš* jest ili što teži da bude. Antitetičnost je optimalno istaknuta i očitore je kako naslov sugerira da djelo koje se upravo otvara čitaocu predstavlja dramski kvalitet najvišega reda. Osim toga, naslov romana upućuje na to da nije riječ o “običnoj” smrti junaka, već više od toga: riječ je o njegovom *putu* do smrti, a to znači da on ne umire kao derviš već kao čovjek koji svoju dervišku vjeru, svoj islam, podvrgava surovim sumnjama zbog kojih i smrt postaje utoliko strašnija što su u temeljima uzdrmana sva derviška vjerovanja. Riječ je, dakle, o putu do smrti koja potire samu derviševu vjeru; štaviše, smrt je dvostruka – time Selimović izvanredno tragički razvija svoj roman – jer već derviška sumnja u vjeru predstavlja jednu vrstu smrti uz biološku, koja je užasnija zbog ove prethodne. Dramski kvalitet romana utoliko je efektniji – i to vidim kao poetičko načelo Selimovićeve *Derviša i smrti* – što u njemu nije riječ o uzdrmanosti vjere, o nezadrživom bujanju skepse i razuzdavanju šejtanskih sila u intelektualno-etičkoj konstituciji bilo kojeg čovjeka, čak ni običnog muslimana, već starješine jednog sufijskoga reda, a upravo sufije su u islamu u najvišoj mogućoj mjeri, sa zavidnim mirom, predani Bogu na okomitom Putu Vrline. Nurudinov nemir antičkih razmjera i snage utoliko

je izoštriji što je riječ o izlasku *derviša* u svijet, u svjetovnu akciju koja se snažno kontrastira s njegovom pretpostavljenom smirenošću u vjeri, u njegovom zaokretanju od transcendentnog ka egzistencijalnom. Stoga je Nurudinov sukob sa svijetom dramatičniji nego sukob drugih junaka romana: iako roman obiluje tragičnim sudbinama i dramatičnim zbivanjima, najizraženija je Nurudinova, budući da se zbiva na “pozadini” njegove (sufijske) vjere; tu je izrazito snažna kontrarnost, čak kontradiktornost izražena već naslovom. Naravno, roman ima i paraboličke aspekte, jer se može čitati i kao parabola o Selimovićevom vremenu ili o svakom vremenu u kome se suočavaju pojedinac i sistem vlasti. Paraboličnost zaslužuje posebnu interpretaciju, ali ovdje je riječ o poetici antitetičnosti u Selimovićevom romanu, kao načelu kojim autor strukturira svoje djelo sa čudesnom konzistentnošću – od naslova do posljednje rečenice – i, također, s neobičnom stvaralačkom sposobnošću da to načelo uvijek izvodi do kraja, u njegovim optimalnim potencijalima.

Pojmovi *derviš* i *smrt* označavaju, pored ostaloga, krajnje polove u jednome religijsko-etičkom prostoru u kome se, upravo zbog njihove kontrarnosti u navedenim značenjima, začinje individualna *akcija* kao nužnost, ali ne akcija derviške skrušenosti u kontemplaciji, već akcija kao pobuna protiv poretka vladajućih dogmi, uvjerenja, vladajućeg sistema općenito, a prije svega kao buntovno iskoračenje iz kruga vlastite samosvijesti dotle smirene u predanosti Bogu i Svijetu. Stoga je roman *Derviš i smrt* u biti roman akcije a ne deskripcije, roman dramatičnih opredjeljenja gdje događaji dobivaju definitivan, sudbinski karakter koji je tragički. Ovaj roman, dakle, ima izuzetne vrijednosti drame i stoga su bile relativno česte njegove dramatizacije.

Prethodna analiza antitetičnosti naslova Selimovićeva romana jasno ukazuje na poetiku koju će autor *Derviša i smrti* dosljedno razvijati kao svojevrsnu *poetiku antitetičnosti*, kadru da izrazi najviše moralne tenzije, herojske dileme, tragička suočavanja sa svijetom i svojom svijješću naspram toga svijeta.

U Selimovićevoj poetici, u romanu *Derviš i smrt*, posebnu ulogu ima njegov “islamski aspekt” kojeg ne uzimam u doslovnom i reduciranom značenju i ne smatram ga naracijskim dekorom, ambijentom koji bi mogao biti zamijenjen i nekim drugim. “Islamski aspekt” romana ovdje ne posmatram kao njegov ideološki okvir i milje – mada se on može i tako interpretirati – već valja izložiti zapažanja o tome kako čitav niz elemenata, koje uslovno nazivam *islamskim*, djeluje u romanu kao nezamjenljivi, konstitutivni poetički element, te kako je Selimović upravo tim elementima razvio osobenu poetiku dramsko-tragičke antitetičnosti. Ne ulazeći ovdje u druge aspekte poetike romana *Derviš i smrt*, o čemu je već napisano dosta radova dostojnih ovoga literarnog

monumenta, vjerujem da je važno razložiti zašto Selimović – sa stanovišta poetike a ne ideologije – smješta radnju u muslimanski ambijent. Posebnu pažnju u tome cilju posvetit ću činjenici da Selimović poglavlja u svome romanu počinje, kao motom, odgovarajućim citatom iz *Kur'ana*. Jer, upravo kur'anske ajete na poziciji mota ili epigrafa – ne samo romana nego i svakog njegovog poglavlja – ne vidim samo kao sredstvo za unošenje određenog lokalnog kolorita, već ponajprije kao maestralne poetičke postupke koji izuzetno doprinose poetičkoj koherentnosti romana.

Odmah nakon naslova, čiju poruku i poetičku funkciju sam skicirao, slijedi kur'anski moto koji je najduži moto u cijelome romanu. On se razlikuje od drugih i po tome što ne predstavlja citat iz *Kur'ana in continuo*, već je autor 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. Time se, naravno, odmah naglašava transpozicijski i preoblikujući karakter citatnosti: autoru nije cilj da doslovno prenese citate iz *Kur'ana*, već ih svjesno, slobodom *umjetnika*, preoblikuje i kao takve uziduže ih u same temelje svoje proze:

*Bismilahir-rahmanir-rahim!*

*Pozivam za svjedoka mastionicu i pero i ono što se perom piše;*

*Pozivam za svjedoka nesigurnu tamu sumraka i noć i sve što ona oživi;*

*Pozivam za svjedoka mjesec kad najedra i zoru kad zabijeli;*

*Pozivam za svjedoka sudnji dan, i dušu što sama sebe kori;*

*Pozivam za svjedoka vrijeme, početak i svršetak svega – da je svaki čovjek uvijek na gubitku.*

Bespredmetno je ovdje tragati za tim iz kojih sura su uzeti dijelovi ajeta i utvrđivati kako oni glase u izvorniku integralno, osim u posljednjem paragrafu (*Pozivam za svjedoka vrijeme, početak i svršetak svega – da je svaki čovjek uvijek na gubitku*) čiji ću izvorni smisao, u njegovu integritetu, kasnije predstaviti da bih pokazao upravo poetičku funkciju preoblikovanja izvornoga teksta. Dosljedno provjeravanje autorove pouzdanosti u citiranju izvornoga teksta predstavljalo bi grub previd da je pred nama umjetničko djelo koje uziduže drugi tekst u vlastitu strukturu prilagođavajući ga svome značenju i poruci. Takav pristup bio bi rigidno teološki, a ne poetološki i on bi bio nekompetentan u odnosu prema Selimovićevom romanu kao umjetničkom djelu. Doduše, ovdje je riječ o naročitoj vrsti teksta, o sakralnom tekstu koji se, sa vjerničke pozicije – a to je već nivo ideologije – ne smije prekomponirati i

preoblikovati. Činjenica da se on, ipak, preoblikuje zaslužuje posebnu pažnju u nastavku izlaganja. Zasad valja naglasiti barem dvije stvari.

Prvo, Selimović ovim motom, koji je duži od svih ostalih u romanu zbog njegove pročelne i zato vrlo važne pozicije, odmah unosi u roman određenu intonaciju, uvodi čitaoca u poseban ambijent gdje i u vezi s kojim će se lomiti sudbina njegova junaka koji, zapravo, i ispisuje te ajete na početku svoje ispovijesti. Uvođenje relativno obimnog sakralnoga teksta ima zadatak da osigura na najvišem nivou autoritativnost kazivanja.

Drugo, navedeni moto poetički sjajno saraduje s naslovom ispod koga neposredno stoji: ništa kao navođenje sakralnoga teksta na početku Nurudinove ispovijesti ne može saradivati s autorovim izborom upravo derviša za glavnoga junaka. Opće je mjesto da je cilj mota da anticipira razumijevanje cijeloga teksta iza njega, ali je Selimovićevo majstorstvo izraženo već i time što je ovaj njegov moto svojevrsni moćan konektor koji se javlja na neočekivanom mjestu, povezujući tekst što slijedi iza njega, ali i tekst što mu neposredno prethodi kao naslov za koji sam već kazao da sa izvanrednim uspjehom nagovještava i poetiku romana (poetiku antitetičnosti) i bit njegove situacijske dramatičke.

S druge strane, postavlja se pitanje šta je cilj Selimovićevog transponiranja i preoblikovanja ajeta. Razumije se da je naivno povjerovati kako je posrijedi autorova nepažnja, nemar, ali isto tako njegov cilj nije blasfemija koju bi mogao izraziti, eventualno, na mnogo drugih načina. U svakom slučaju, u ovoj poetici koja u samom početku, već naslovom i prvim rečenicama, najavljuje impresivnu koherentnost vrlo je indikativno – zapravo je začudno – to što autor preoblikuje sakralni tekst na prvoj stranici svoga romana, navodeći taj tekst kao moto ili kao tekst pod čijim “znamenjem” treba da stoji cijeli njegov romaneskni svijet. Iako ću se u nastavku analize vraćati ovoj začudnosti, zasad je dovoljno kazati kako se načelo antitetičnosti, istaknuto naslovom, ističe i preoblikovanjem sakralnoga teksta na poziciji mota. Drugim riječima, navodeći kur’anski tekst prekomponiran, autor problematizira početnu i prvoizglednu autoritativnost sakralnoga teksta, naviješta temeljni obratnički odnos koji će razvijati u romanu, jer roman u cjelini, zapravo, problematizira sve moguće autoritete, otvara sumnje i podozrenje prema svemu i svakome; u romanu trijumfuje skepticizam, raspad sklada i rascjep svijesti, neumitna svekolika tragika. Nije li u skladu s tim Selimovićev odnos prema citatnosti?! Njegov način citiranja je naročita vrsta nagovještavanja – pozicijom mota – upravo užasavajućeg skepticizma koji dominira romanom, toga tragičnog raspada svih monolitnosti, svih autentičnih vrijednosti, utopija. To je sjajna saradnja mota i

romana u kome je čak i moto, upravo činom preoblikovanja izvornoga teksta, postao više od mota – postao je čvrsto integriran dio romana. Selimović je gotovo neosjetno, a poetički efektno, preoblikovanjem prisvojio u izvjesnoj mjeri čak i sakralni tekst.

Ova optimalna funkcionalnost mota ne može se sagledati u cijelosti dok se ne pročita roman, ali upravo njegov kraj vraća čitaoca romana početku kojeg naknadno, dopunski, razumijeva ostajući u čudu, zatečen tom čvrstom, koherentnom poetikom. Jer, tek kada pročita roman, čitaocu se otkrije u punom poetičkom obasjanju naslov romana i njegov (prvi) moto. To je jedan od važnih razloga zašto čitalac *Derviša i smrti*, kada stigne do njegove posljednje rečenice, ostane u stanju emocionalne napregnutosti i velike moralno-intelektualne pobuđenosti. U čemu se ogleda to naknadno poetološko vrednovanje mota u romanu *Derviš i smrt*?

Već sam kazao kako autor motom unosi na početak svoje proze naročitu intonaciju, autoritet, čak sakralnost u jedan profani tekst, što jest u skladu s oba naslovna pojma – *derviš* i *smrt*. Vjerovatno neki čitaoci ne znaju za autorov odnos preoblikovanja ajeta pa podrazumijevaju da su ajeti navedeni vjerno izvorniku. Međutim, načelom prekomponiranja i preoblikovanja Selimović afirmira u samome motu paradoksalnost koju razvija u cijelome romanu. Naime, autor tim umjetničkim činom sakralnost teksta kojom intonira cijeli roman istovremeno desakralizira, jer *preoblikovanje* mota i na taj način – na početku i na vrlo malom prostoru – poetički afirmira kontrarnost i kontradiktornost, antitetičnost i apsurd kao stožerne teme romana; Nurudinova vjera je uzdrmana, njegov derviški mir je pretvoren u vrtlog, njegova svijest je u rasapu itd, te je u vascijelom tome uzavrelom i košmarnom svijetu sve drukčije nego što se činilo da jest, pa se i ajeti nadaju drukčije nego što stvarno jesu. Dakle, nije ovdje riječ o Selimovićevoj blasfemiji već o zahtjevima strukturiranja *umjetničkog djela*, u krajnjoj discipliniranosti njegove poetike. U konsekventnom promišljanju, valja odmah izvesti zaključak kako je među mnogim oneobičenostima ovoga mota i ta što on nije samo moto koji anticipira romaneskni razvoj događaja, već je on istovremeno i poetički moto, budući da je autorovim odnosom prema izvorniku – i to sakralnome – anticipirao dominaciju paradoksa, skepticizma, razorenosti svijeta, odnosno njegova vrijednosnog sistema. Drugim riječima, poetičko načelo antitetičnosti i kontrarnosti trijumfuje već u motu. Stoga se predan čitalac vraća, zatečen, motu i kada pročita roman.

Moto na početku romana *Derviš i smrt* oneobičen je na još jedan način. Naime, moto se u književnim, kao i u drugim vrstama tekstova, u pravilu

navodi bez preoblikovanja – tačno i izvorno. Štaviše, autentično navođenje je uslov njegova funkcioniranja: neka druga misao/ ideja/ maksima i sl. upravo svojom autentičnošću smješta se u pročelje drugoga teksta da bi nagovijestila sadržaj teksta kome prethodi. Dakle, u načelu nije dopušteno preoblikovati značenje ili općenito strukturu toga srazmjerno kratkog, sažetog teksta, jer preoblikovan u tome smislu ne može obavljati funkciju mota. U romanu *Derviš i smrt* autor je učinio ovaj moto krajnje oneobičenim, jer je izvornik ciljano prekomponirao, dajući mu tako izuzetnu poetičku funkciju, o čemu je do sada bilo riječi. Stoga ovaj uvodni i u osnovi *tobože* sakralni tekst višestruko privlači pažnju. Moto kao takav predstavlja jaku poziciju teksta svojim pročelnim mjestom u njemu, svojom sposobnošću da lapidarno i u početku eliptično predstavi tekst koji slijedi za njim; da svojim sakralnim porijeklom prinese poseban patos i autoritet tekstu, te da – u slučaju ovoga romana i to je posebno važno – obavi krajnje složenu funkciju njegova *poetičkog* mota.

Uz sve navedeno, Selimovićev moto je dodatno markiran, jer problematizira čak i bit mota (kao što je problematiziran, iza njega, i vascijeli svijet romanesknog junaka!) sasvim neuobičajenim preoblikovanjem izvornika, i to svetoga teksta. Na temelju te oneobičenosti i činjenice da je moto sastavljen od kratkih i ritmiziranih paragrafa o kojima bi trebalo govoriti kao o sintaksičkim paralelizmima, gdje ima i drugih vrsta paralelizama, ali općenito i drugih stilskih figura, može se izvući zaključak o velikim stilskim potencijalima mota, čak da je on gotovo gorostasani stilem u ovome tekstu. Pored toga što moto predstavlja stilem na makroplanu, o čemu je do sada bilo riječi, ukazat ću na neke stilske odlike mota na mikroplanu, sadržane u njemu samome.

Svih pet Selimovićevih paragrafa mota veoma podsjećaju na kur'anske ajete svojom strukturom, ali i leksikom i sintagmatikom koje autor transponira iz *Kur'ana*. Međutim, on ih ne preuzima doslovno i sa jednoga mjesta, već kombinira dijelove ajeta. Primjera radi, početne riječi svakog paragrafa (*Pozivam za svjedoka*) u izvorniku su zakletve (*Tako mi Vremena...* i sl). Drugi paragraf u Selimovića glasi: *Pozivam za svjedoka mastionicu i pero i ono što se perom piše*, a u *Kur'anu* (sura 68) stoji: *Nun. Tako Mi pera i onoga što u redove nižu oni...* (Tradicija navodi da ima jedan hadis po kome je Bog stvorio prije nego bilo šta drugo mastionicu, a arapski konsonant NUN veoma podsjeća na mastionicu.) Drugi ajeti su značajno prerađeni u Selimovićevim paragrafima, ali su prepoznatljivi motivi uz zakletve u oba teksta: pero, sumrak, noć, mjesec, duša i td. No, za ovu analizu je važno da Selimović sve paragrafe započinje istim riječima, gradeći tako u motu efektanu anaforu. Također, poetološki je vrlo zanimljivo da ove zakletve u *Kur'anu* stoje na počecima sura,

kao i u romanu *Derviš i smrt*. Struktura paragrafa je u romanu i u *Kur'anu* sintaksički vrlo slična, čime se grade, također, efektni sintaksički i gramatički paralelizmi kojima oba teksta obiluju; repetitivnost veznika *i*, karakterističnog za sakralni stil je, također, vrlo stilogena, jer ovaj veznik djeluje i kao konektor i kao fonostilem, a takvu njegovu ulogu Selimović pojačava elidiranjem zareza – toga interpunkcijskog znaka koji bi ometao tečnost rečenice/ stiha i koji bi suzdržavao konektorsku funkcionalnost ovoga koordinirajućeg veznika.

Načelo arabeskno strukturiranja ovdje je očigledno: kao da nam je pred očima ornamentalna arabeska u kojoj lagahno, relaksirajuće meandriraju paragrafi i njihovi paralelizmi, lišeni suvišnih interpunkcijskih usjeka i opterećenja, gotovo nježno spojeni koordinirajućim veznikom i fonostilemom *i* koji – upravo kao u arabeski – obavlja složene stilske i poetičke radnje, jer na jednoj strani povezuje dijelove teksta (rečenice), ali istovremeno ističe i njihovu sintaksičku samostalnost, naporednost. Dakle, u strukturi ovoga mota nema sintaksnih i općenito strukturnih vrtloženja ili lomova, nema suprotnih ili zavisno-složenih rečenica, već su one segmentirane u naporednosti, upravo onako kako se strukturira arabeska i kako jesu strukturirana temeljna djela arapske klasike.

Navedena analiza dovodi do zaključka o vrlo snažnoj ritmizaciji mota, pri čemu se da pratiti i unutarnja ritmizacija, a ne samo ona koju proizvode paragrafi u odnosu jednih prema drugima. Kada čitalac ne bi znao da je riječ o kur'anskome tekstu (Selimović ga na to upozorava fusnotom, što je, također, vrlo efektno), makar i preoblikovanom, svakako bi ove paragrafe osjetio kao slobodne stihove. Iz ovakvih odlika mota valja izvući višestruke i dalekosežne zaključke.

Prije svega, Selimović je svjestan književnih vrijednosti kur'anskoga teksta i kao takve transponira ih na poziciju mota svoga romana. Većina čitalaca će, vjerovatno, u tome motu tražiti “ideološko pokriće” romana, pokušavat će odgonetnuti koji su to ideološki, sadržajni, motivski i dr. prostori koje moto otvara poput ključa, a manji broj čitalaca – vjerovatno – prepoznat će naročite književno-stilske vrijednosti toga uvodnog teksta. Selimoviću je, međutim, stalo zapravo do toga da prenese njegove književno-estetske, više nego ideološke sadržaje. Štaviše, ideološku autentičnost mota Selimović će naročito iznevjeriti na kraju posljednjeg paragrafa i to s posebnim ciljem o kojem će kasnije biti više riječi.

Selimović preoblikuje ajete u ravni ideološkog, ali zapravo podražava formu izvornika pokazujući kako su mu važne njegove književne vrijednosti; on to čini prilično uspješno, iako se ne želi nadmetati s izvornikom. Transpo-

niranjem teksta mota iz integralnog kur'anskoga teksta i njegovim prekomponiranjem, kao i izostavljanjem nedvosmislenog ideološkog opredjeljenja izvornika (*Tako Mi Vremena, / Čovjek je na gubitku, doista, / Osim onih koji pravovjeruju i čine dobra djela, preporučujući Istinu jedni drugima i strpljivost preporučujući jedni drugima*) autor je jedan izrazito ideologizirani tekst koji, doduše, obiluje i književno-estetskim sredstvima, preoblikovao u izrazito lirski tekst koji je, upravo kao takav, izuzetno funkcionalan u njegovom djelu u domenu stilistike i poetike. Na taj način se postojano afirmira načelo anti-tetičnosti i ambivalentnosti: Selimović čuva književne vrijednosti izvornika, iako ih istovremeno preoblikuje; štaviše, on je svjestan sakralnosti teksta kao posebne vrste autoriteta, što osigurava tome tekstu poziciju mota, ali ga Selimović istovremeno desakralizira amputirajući mu najvažniji dio koji situira tekst, primarno, u ravni ideologije.

Da bi čitalac mogao vidjeti kako Selimović podražava formu izvornika, navest ću, usporedbe radi, početak 91. kur'anske sure, premda ih ima još sličnih njoj:

*Tako Mi Sunca i njegove predpodnevne svjetlosti, / I Mjeseca kada ga prati, / I dana kada ga vidljivim učini, / I noći kada ga zakloni; / Tako Mi Neba i Onoga Koji ga sagradi, / I Zemlje Mi, i Onoga Koji je razastrtom učini, / Tako Mi duše i Onoga Koji je potpunom stvori (...)*

Oponašajući izvornik u ovome motu, Selimović unosi u svoju prozu *prolog* koji karakterizira dramu kao rod i istovremeno postavlja snažan kontrapost: jedan tekst (roman) koji je u osnovi dramatski on otvara lirskim tekstom visokoga patosa. To je veoma oneobičeno afirmiranje poetičkog načela antitetičnosti romana.

U vezi s prethodnim zapažanjem, valja dodati kako se oneobičenost mota povećava time što se jedan izrazito prozni tekst otvara izrazito poetiziranim tekstom. To je, također, afirmiranje načela kontrarnosti.

Čini se zanimljivim što Selimović nije naveo invokaciju *Bismillu* u prijevodu, već njen arapski izvornik u pojednostavljenoj fonetskoj transkripciji. Takav postupak ima nekoliko efekata. Prije svega, "arapsko zvučanje" najfrekventnije sakralne rečenice/ invokacije snažno boji i sakralizira cijeli tekst mota, dajući na taj način snažan isti ton romanu. U islamskoj tradiciji, u životu vjernika, baš svaki posao započinje ovom invokacijom – to je vjernikova obaveza – čime se, zapravo, "sakralizira" cijeli njegov život, svaki njegov postupak. Isticanjem ove invokacije ispred mota, Selimović već prvom rečenicom optimalno naglašava ambivalentnost lika: derviš nikada ne bi započeo neki

posao bez *Bismille*; to je njegova ideološka obaveza i karakterna legitimacija, ali je suština u tome što se derviš sprema zapisati sve događaje i sve svoje lo-move koji su u tijesnoj vezi upravo sa sadržajem i smislom te invokacije. Istovremeno, ovom rečenicom, ispisanom na arapskom jeziku, autor tradicijski oneobičava svoj roman: koji to još roman u književnostima južnoslavenskih naroda, Evropljana općenito, počinje *Bismillom* na arapskom jeziku?! Zadržavajući rečenicu/ invokaciju u arapskom jeziku, autor Selimović u nekoj mjeri “zamagljuje”, čak mistificira njeno značenje, što jest u skladu s obrazovanjem i vjerskom predanošću islamskog mistika Nurudina, a koje je suštinski oprečno ideji i sadržaju njegova romana, kao i značajnom dijelu mota koga je, također, morao prekomponirati. Pored inicijalne začudnosti, dakle, arapska intonacija rečenice, budući da je neprevedena, unosi izvjesnu dozu mističnosti, transcendentalnosti, što opet predstavlja – sve to zajedno – bogatu koncentraciju začudnosti na vrlo malome prostoru, a što čitaoca uvodi u stanje svojevrsnoga grča koji neće popustiti do posljednje rečenice romana, nakon koje će se neizostavno vratiti smislu naslova i njegova mota-prologa. Krug se zatvara čvrsto i neumitno.

Kao što rekoh, značenje kur'anske invokacije nije usklađeno s motom u onome obliku i sadržaju koji je naveo Selimović – bez zadnjeg dijela izvornika: *Osim onih koji pravo vjeruju i čine dobra djela, preporučujući Istinu jedni drugima i strpljivost preporučujući jedni drugima*. Invokacija pak znači: *U ime Allaha svemilosnog i samilosnoga*. Da je autor naveo ovaj prijevod, on bi značenjem postao opozitan ostatku mota i naročito bi bio opozitan sadržaju romana. Naime, invokacija kao prva rečenica, kao svojevrсни ključ i pečat teksta, upućivala bi svojim prijevodnim značenjem na to da je u romanu riječ o nekoj izvanrednoj, božanski pozitivnoj egzaltiranosti, čak ekstazi koja uznosi Nurudina, jer su u *Bismilli* sve same riječi najvišega pozitiviteta: zazivanje Božanstva vlastitim imenom i njegovo atribuiranje najvišim i jukstaponiranim atributima. Mi saznajemo, međutim, da ovo nije roman pozitiviteta, već upravo obrnuto: to je roman tragičkih moralnih i intelektualnih rasjeda, ne samo glavnog junaka Nurudina već i cijelog njegova svijeta. To je roman zatvorene tragične situacije, zatvorenog tragičkog konflikta. Razumije se da takvom romaneskom svijetu ne priliči *prevedena* invokacija *U ime Allaha svemilosnog i samilosnoga*. Njeno zatočenje u nerazumljivost arapskog jezika – koji je istovremeno i sakralan i egzotičan i kao takav je ovdje dodatno začudan – osiguralo joj je poetičke i stilske funkcije na koje sam ukazao, a izbjegavanjem prijevoda osujećen je njen semanto-poetički konflikt sa sadržajem romana. Svi čitaoci, osim onih kojima je arapski maternji jezik, pročitat će ovu rečenicu na

arapskom jeziku tako da ispod njenog “sloja” sakralnosti – koja je bitna autoru – neće neizostavno otkriti ovu njenu semantičku sučeljenost sadržaju romana, a koja bi izbila u prvi plan da je invokacija navedena u prijevodu. Dakle, Selimović je na izvanredan način ovdje izvršio “zamjenu planova”, realizirajući dosljedno svoje stilističke i poetičke ciljeve.

Osim stilskih i poetičkih vrijednosti ovakvog situiranja invokacije, poželjno je govoriti i o njenoj semiotičkoj vrijednosti ili stilogenosti. Naime, u islamskom svijetu kao semiotičkom univerzumu, *Bismilla* je znak koji obilježava svaki postupak vjernika, postavljajući se uvijek na počelo svakog postupka ili uoči njega i vjernik se prepoznaje po tome znaku, jednako kao što se po *Bismilli* prepoznaje i karakter samoga djela. Ta znakovna sintagmatika je izuzetno važna i, s obzirom na svoju apsolutnu frekventnost, *Bismilla* je kao semiotički stilem vrlo markantna u tome semiotičkom prostoru. Također, *Bismilla* ne obilježava samo karakter svakog djela, već obilježava i svaki prostor, u težnji da sakralizira taj univerzum, kao njegov temeljni semiotički stilem: *Bismilla* se u pravilu ispisuje na ulazu u sakralni prostor; istovremeno se verbalizira/ izgovara pri ulasku u taj prostor, tako da se ostvaruje semiotička sintaktika, komuniciranje znakova u prirodnom i vještačkom jeziku; u domovima vjernika je veoma često ispisana *Bismilla* u formi levhi, što znači da ona kao ideološki i kulturalno moćan znak nastoji “sakralizirati” i privatni prostor miliona domova, pri čemu se ta semiotička sintaktika silno dinamizira neprestanim komuniciranjem istoga znaka u dva jezika – u prirodnom i vještačkom, na istome mjestu i u istoj kulturi.

Mogle bi se izvoditi i brojne druge konsekvencije o semiotičkoj situiranosti *Bismille*. Prethodnim rečenicama sam želio samo ukazati na značaj te mogućnosti i na smjer njenoga razvijanja, ali se valja vratiti započetoj interpretaciji *Bismille* u Selimovićevom romanu.

Razumije se, *Bismilla* je kao iskaz i kao znak u samoj biti stvari ista u arapskom jeziku i u prijevodu, ali istovremeno – i paradoksalno – nije ista. Naime, u najstrožijem semantičkom smislu ona nosi isto značenje u arapskom i u bosanskom jeziku; u ta dva jezika njena značenja *nisu opozitna*. No, upravo u semiotičkom smislu postoji značajna razlika među njima, jer *Bismilla* kao (semiotički) znak jedne kulture stvorene u okrilju jedne religije, izgovorena ili ispisana na arapskom jeziku, ima krajnji smisao univerzaliziranja *Bismille*-znaka i istovremeno, pomoću nje, njenoga golemog kulturalnog prostora, kako u dijahroniji tako i sinhroniji. To su izvanredni semiotički potencijali ovoga znaka upravo u arapskom jeziku, potencijali kakve invokacija/ znak nema ni u približnoj mjeri u bilo kojem drugom jeziku, prirodnom ili vještačkom.

Znamo mi njeno značenje ili se možemo raspitati o tome značenju, ali je prijevod semiotički enormno inferioran znak u odnosu na njegove potencijale u arapskom jeziku. To što Selimović dovodi u izvjesnu kontradikciju stvarnu semantiku *Bismille* sa završnicom preoblikovanog mota (bez dijela teksta koji sam naveo) ne treba da zabrinjava ili da iritira kao blasfemija: ovdje je na djelu igra imaginacije, a ne utvrđivanje ideologije; pred nama je umjetničko djelo, a Selimović je, uostalom, donekle amortizirao te semantičke i ideološke opozicije zadržavajući invokaciju u arapskom jeziku.

Pošto smo vidjeli kako *Bismilla* u arapskom jeziku teži da obilježi prostor općenito, u cijeloj jednoj semiosferi, kao i u njenim fragmentiranim prostornim jedinicama, valja reći da ona djeluje upravo u skladu s tim i u Selimovićevom romanu, tačnije u njegovom motu, pokazujući kako je bremena lingvostilskim i semiostilskim vrijednostima. *Bismilla* kao stilem ovdje dvostruko obilježava prostor (nužno je stalno imati u vidu kako ga obilježava u realnom svijetu, na način koji sam već izložio). S jedne strane, *Bismilla* u romanu *Derviš i smrt* obilježava tekstni prostor na isti način na koji to čini u realnom prostoru: ona je na poziciji prve rečenice golemoga teksta, odnosno ona je na samom “ulazu” u tekstni prostor – kao što se verbalizira ili ispisuje na ulazu/ ulazima u realnom prostoru. To znači da je *Bismilla* izuzetno funkcionalna – pored niza već navedenih njenih funkcija – u modeliranju prostora. Uzmemo li u obzir da je pripovijedni svijet inače svojevrsno modeliranje prostora, proizlazi kako je *Bismilla* veoma sposobna upravo u tome domenu i teško je zamisliti da je uopće bilo moguće pronaći funkcionalniju rečenicu koja bi stajala na početku ovog romana, odnosno tekstnog prostora. S druge strane, *Bismilla* je znak/ stilem koji markira *islamski* kulturalni prostor, a ne bilo koji drugi, tako da ona, uz naslovne riječi *derviš* i *smrt*, odmah markira i stvarni i tekstni prostor. Selimoviću je veoma važno – zato što je on vrhunski umjetnik – da već na početku romana i to ovako efektivnim sredstvima obilježi tekstni prostor znakom kojim se inače, u realnom svijetu, na najefikasniji način obilježava jedan religijski ili religijsko-kulturalni prostor modeliran u njegovom romanu.

Odnos prostornosti i ove invokacije optimalno je naglašen u motu i u romanu. Očito je, kao što rekoh, da se invokacijom obilježava i otvara tekstni prostor, prostor cijeloga romana. Međutim, ona i na mikroplanu, u mikrouniverzumu mota, potencira smisao prostora kao Univerzuma, sve do njegovih “eshatoloških obrisa” (sudnji dan), dovodeći tako u potpunu kongruenciju relativno mali prostor Nurudinova svijeta sa Univerzumom kao prostorom. Jer, autor u motu insistira upravo na prostoru:

*Pozivam za svjedoka (...) **tamu sumraka i noć** (...); Pozivam za svjedoka **mjesec kad najedra i zoru kad zabijeli**; Pozivam za svjedoka **sudnji dan** (...); Pozivam za svjedoka **vrijeme – početak i svršetak svega** (...)*

Dakle, *Bismilla* dosljedno obilježava prostor, kako realni tako i tekstni, kako onaj na mikroplanu Nurudinova svijeta (kasabe), tako i onaj univerzni. Kontrarnost i kontradiktornost koje su sama duša romana *Derviš i smrt* naglašene su i u ovome modeliranju prostora: Nurudinov svijet, pretvoren u dramu i “sabijen” na tjeskoban prostor kasabe kao dramsku pozornicu, kontrastiran je “prostornim odrednicama” za univerzum (sumrak, noć zora, mjesec, sudnji dan, početak i svršetak svega).

U konsekventnom promišljanju Selimovićeve poetike, ovo isticanje prostora u prvi plan, u čemu i *Bismilla* ima naročitu ulogu, odmah nagovještava – to je dalje pojačanje funkcionalnosti mota – da su prostor i vrijeme (koje derviš poziva za svjedoke) više od okvira u kome će se odvijati romaneskna “radnja”: oni su istovremeno junaci romana, makar to moglo zvučati neobično. Upravo takvim poetičkim situiranjem prostora i vremena isključuje se mogućnost da prostor i vrijeme budu relativno neutralan okvir za tzv. klasičnu naraciju, odnosno – stvaraju se temeljni uvjeti za roman dramskih kvaliteta prije nego za takvu naraciju, iako je – opet naoko paradoksalno, ali efektno – roman ispisan u formi *ispovijesti* prvoga lica.

Kada Selimović preoblikuje izvorni kur’anski tekst u domenu forme, on tvori posebne paragrafe od kur’anskih ajeta i pri tome nastoji da tekst mota sačuva pamćenje o svojoj poetičnosti u izvorniku. Ta vrsta naprezanja teksta/ mota privlači pažnju predanog i upućenog čitaoca. O tome je već bilo riječi. Međutim, autor intervenira i u domenu značenja u skladu sa zahtjevima sadržaja romana, tačnije – u skladu s njegovom neumitnom tragikom. Upravo taj cilj ima autorov odabir riječi i sintagmi sa snažno negativiziranim značenjima i konotacijama, među kojima su rijetki proplamsaji pozitivnih semantema, a koji, također, afirmiraju načelo antitetičnosti. Tako autor poziva za svjedoka *nesigurnu tamu sumraka i noć i sve što ona oživi*. Naravno, pozivanje za svjedoka je po sebi pozitivan čin, ali se on neobično snažno kontrastira s golemom kumulacijom negativnih semantema: nesigurna tama sumraka i noć i sve što ona oživi; jedva da je moguće efektnije izraziti kontrast i negativitet, jer *noću oživljavaju* (kontrast!) mračna noćna bića, strahotna (to je najavljivanje Nurudinove *nesigurne tame sumraka*); u islamskoj tradiciji – preporučeno je da se u vrijeme akšama, večernjeg sumraka, izbjegava kretanje u određenim prostoro-

rima, jer se tada aktiviraju džini, a ispreplitanje ljudskog i džinskoga svijeta završava tragično. To je sjajna najava Nurudinove drame, jer taj junak koji će se ispovijedati perom hartiji poziva za svjedoka nesigurnu tamu sumraka i noć i spodobu noćne. Paraboličnost se utkiva već u sami moto. Za svjedoka poziva, zatim, mjesec koji, također, “pripada” noći (a ne poziva za svjedoka, recimo, Sunce iako ima kur’anskih sura u kojima se zaziva upravo Sunce). Istina, u motu se kaže *i zore kad zabijeli*, radi antitetičnosti, jer odmah iza toga za svjedoka poziva *sudnji dan, dušu što sama sebe kori* i tako redom – ka dnu ovoga tekstnog prostora, u sunovrat i gubitak. Dakle, autor Selimović ispisuje moto u kome su dominantni noćni tonovi i sunovratne nizbrdice, jer je strukturno zaduženje mota da anticipira smisao cijeloga teksta: u ovom slučaju riječ je, zapravo, o porazu svakog smisla, tako da i Nurudinova posljednja rečenica glasi: *Jer, smrt je besmisao kao i život*. Imajući u vidu sve navedeno, da je *Bismilla* navedena u prijevodu, ne bi imala, među ostalim gubicima, punu semantičku saradnju sa ostatkom mota, ne bi osnaživala njegove anticipacijske sposobnosti.

Vjerujem da nije digresivno što ću ovdje spomenuti i značenje imena *Nurudin*: teško je povjerovati da je tako važan detalj kao što je odabir imena glavnome junaku nasumičan, ali ne uplićući u ovome slučaju u eventualnu autorsku intencionalnost, valja ukazati na imanentnu činjenicu o značenju ovoga imena i poetičkom funkcioniranju toga njegovog značenja – sve u kontekstu obrazlaganja načela antitetičnosti, odnosno potencirane kontrarnosti na kojoj Selimović gradi svoj roman.

Ime *Nurudin* znači *svjetlost vjere*. (Ahmed Nurudin na samom početku romana veli kako njegovo ime *Nurudin* znači *svjetlo vjere*, iako ono u arapskom jeziku, zapravo, znači *svjetlost vjere*.) Ovo vlastito ime idealno pristaje općoj imenici *derviš* koju autor odabirom ovakvog vlastitog imena izvodi na izvjestan način iz njene općosti (ime *Šabo* ne bi na isti način funkcioniralo u ovome romanu); ono je usklađeno s derviševim svjetonazorom kao potpunom predanošću vjeri, podvižničkom prepuštanju čovjeka da bude vođen vrijednostima vjere kao najvišim mogućim vrijednostima u životu, poput dragocjene *svjetlosti*, pri čemu i nosilac toga (derviš) imena svojom učenošću, skrušenošću i općenito etičkom uzoritošću postaje svjetlost vjere koja drugima obasjava put Vrline. Međutim, načelo antitetičnosti djeluje i ovdje: upravo čovjek koji nosi ime *Svjetlost Vjere* i koji je, uz to, derviš, stupa u najvažnijim godinama svoga života nepovratno na stazu sumnje, iz derviške smirenosti prelazi u vrtlog šejtanskih sila, iz ozarenosti i uznesenja molitvom i dovom ponire u mrakove podozrenja, shvaćajući tragički da je Vrlina himera, da je poredak

strahovlada moći i sile, da vjera nije kadra dati čovjeku smiraj niti odgovore na sudbinska pitanja koja ga ophrvaju čim iskorači u svijet, čim odluči da se sučeli s njime. Pokazuje se da je *Svjetlost Vjere* u toj dramatici, zapravo, zabluda. Tako se jedna sjajna metafora koja kulminira upravo u junakovom imenu preobraća u tragičku ironiju, jer se i sve drugo stubokom okreće. Nurudin derviški oplemenjeni život pretvara se u tragediju antičkih razmjera i intenziteta. To je selimovićevska antitetičnost, sadržana već u naslovu romana, u imenu i “zanimanju” glavnoga lika, u motu i u cijelome romanu.

Moto s početka romana ima čvrste strukturalne veze sa ostalim epigrafima u romanu, jer poglavlja počinju, kao epigrafima, citatima iz *Kur'ana*. Prvi moto je znatno duži od drugih, ali je, također, u znatno većoj mjeri preoblikovan nego što su drugi. Naravno, pada u oči da su epigrafi iz *Kur'ana*. Tom činjenicom oni se značajno oneobičavaju, jer epigrafi u načelu ne moraju biti i najčešće nisu iz jednoga djela, već su iz više tekstova, čak iz tekstova više autora ili su anonimni. Pored toga što Selimovićev postupak oneobičava moto kao takav, valja treći kako autorova odluka da mota uzme iz *Kur'ana* ima naročitu svrhu – da cijelo svoje djelo obilježi duhom i ideologijom drugoga jednog djela i to sakralnoga i utoliko značajnijeg; to obilježavanje snažno je zbog toga što relativno obilje citata pripada istome korpusu, odnosno istoj ideologiji. Na taj način se, naravno, obilježava i svekoliki ambijent djela, vascijeli tekstni prostor, ali se – i to je posebno važno – tim postupkom postojano ističe moralno-intelektualna, pa i ideološka profilacija glavnoga lika, sve do privida o njegovoj monolitnosti u tom pogledu. Međutim, sve što sam naveo je, zapravo, maestralno stvaranje jedne kristalno jasne pozadine na kojoj će autor kontrastirati iznenadni i dramatičan raspad junakove samosvijesti, ideala, etičkog kodeksa, čak i same vjere. Nurudin započinje poglavlja citatom iz *Kur'ana*, kako i priliči dervišu, zatim kratkim citatima koji mogu anticipirati dramatičku predstojećih poglavlja, ali tako istrgnuti iz cjeline *Kur'ana* oni ne prenose sumu kur'anske poruke, već ih autor ili narator posebnom metodom citatnosti uziduje u vlastiti smisao, odnosno u junakovu samosvijest i sudbinu. Ajeti se na taj način snažno preoblikuju, jer upravo oni – svojom pozicijom u strukturi djela, ali i svojim strukturnim i značenjskim potencijalima – imaju zadatak da ovjeravaju neumitnost zbivanja koja se u romanu, u krajnjoj liniji, određuju kao tragično košmarna. Sve je to pripremljeno odlučujućim autorskim potezom na kraju prvoga mota. Naime, posljednji paragraf uvodnog mota u Selimovićevoj transpoziciji, prisjetimo se, glasi *da je svaki čovjek uvijek na gubitku*. Međutim, Selimović je ispustio dio ajeta koji tragici njegova romana nikako nije odgovarao, ali je upravo ispušteni dio u ideologijskom smislu

ključni, ne samo za tu nurudinovski raspolućenu rečenicu već i za *Kur'an* u cjelini. Naime, ta sura (103) integralno glasi:

*Tako Mi Vremena, / Čovjek je na gubitku, doista, / Osim onih koji pravovjeruju i čine dobra djela, preporučujući Istinu jedni drugima i strpljivost preporučujući jedni drugima.*

Roman ne bi mogao podnijeti ispušteni dio, jer integralni izvornik kazuje upravo sve suprotno onome o čemu kazuje roman: Na gubitku nisu (i spasenje ih čeka; čak se ne kaže na kojem svijetu, što znači da može biti na oba svijeta) oni koji valjano vjeruju, koji čine dobra djela, preporučujući Istinu i Strpljivost jedni drugima. Nasuprot tome, u romanu je razorena i Vrlina i Istina, uništeni su solidarnost i dobročinstvo i zato se taj svijet raspada. Da je Selimović u motu ispisao integralno ovu suru, morao bi napisati drukčiji roman, odnosno – ova sura u svome integritetu može se ispisati kao moto nekom drukčijem romanu. Valja ponoviti da nije ovdje riječ o naučnom već o umjetničkom djelu koje ima vlastito razumijevanje slobode i citatnosti, te nisam sklon posmatrati to kao blasfemiju.

Dakle, nužnim preoblikovanjem (prvog) mota pripremljena je poetička i ideološka pozicija svih sljedećih mota koji su višestruko oneobičeni. Već sam kazao da su oneobičeni relativnom učestalošću i činjenicom da su svi iz jednog korpusa. Međutim, njihova pozicija je na poseban način dovedena u stanje ambivalentnosti, tako da i ostali epigrafi autoritetom sakralnosti i strukturnom pozicijom (uvijek su u pročelju poglavlja) djeluju kao važni i moćni, kao konstitutivni elementi poetike antitetičnosti, opće kontrarnosti i paradoksa.

Naime, pozicija ovih mota je dvojaka, ambivalentna. Autor je postigao taj efekt sljedećim relativno složenim postupkom. Ajeti uvedeni u Selimovićev tekst imaju, po sebi, autoritet naročite vrste: to su istaknuti dijelovi autoritativnog sakralnoga teksta. Istovremeno, oni se stavljaju na jake pozicije teksta – kao mota koja, također, po sebi, u domenu strukturiranja, imaju istaknutu poziciju. Zapravo, u ovome kontekstu može se govoriti o ajetima-epigrafima kao o tekstu/ tekstovima koji su na poseban način nadređeni tekstu što slijedi iza njih. To je funkcija mota. Nadređenost je dodatno istaknuta činjenicom o njihovom sakralnom karakteru. Međutim, “anticipacijska intervencija” na kraju prvoga mota – o čemu je već bilo riječi - inicirala je tako snažne sile konteksta da te sile preobražavaju potonje ajete-mota u njihovu suprotnost (načelo antitetičnosti!). Nadređenost mota/ epigrafa tekstu samo je prividna (kao što su privid svaki red i vrlina u romanu!), jer su davno pripremljeni,

na početku romana, za to da preuzmu ulogu suštinski “potčinjenog” teksta: nisu ajeti u integritetu izvornika ti koji određuju ili markiraju, koji anticipiraju predstojeća tragična zbivanja, budući da oni u integralnom tekstu i korpusu (u *Kur'anu*) pripadaju univerzumu drukčijih značenja i vrijednosti. Na djelu je ovdje izvanredna, optimalna začudnost: upravo Selimovićev tekst (sadržaj poglavlja) jest nadređen epigrafima, jer epigrafi proizlaze iz poglavlja, ostavljajući samo privid, u površnom čitanju, o njihovoj strukturalnoj i istovremeno ideologijskoj nadređenosti. Dakle, mota su autoriteti i istovremeno to nisu; oni su sakralni i u isti čas to nisu; oni su mota, ali u isti mah odustaju od toga. Drugim riječima, ovi epigrafi neumorno djeluju kao gorostasni lingvostilemi i kao semiostilemi. U krajnjem, oni izražavaju i na naročitom strukturalnom i poetičkom nivou utemeljenu ideju romana o podvojenosti, o rascjepu, o uzaludnosti težnje da se osvoji bilo kakva monolitnost. Nema sumnje – ovako složenim, tanahnim umjetničkim postupkom Selimović je – nadam se da to mogu reći na ovome mjestu – konstituirao poetiku koja svojom konzistentnošću i koherentnošću naprosto impresionira čitaoca.

Uvodni moto oneobičen je na još jedan način. Naime, njegov status mota “problematizira” se naknadno – zahvaljujući relativno učestaloj distribuciji drugih mota, na početku svakog poglavlja, a koji intenzivno komuniciraju s njime poetički utoliko intenzivnije što izvorno pripadaju istome korpusu i što svojom učestalošću i sami grade svoj kontekst koji se utkiva u opći kontekst romana. Istrajno oneobičavanje uvodnog mota pomoću onih što se nalaze na počecima ostalih poglavlja vrši se na sljedeći način.

Uobičajeno je da se moto nalazi samo na početku djela. Naravno, postoje djela koja distribuiraju mota i na početke drugih poglavlja ili dijelova knjige općenito, ali je takvih manje. S druge strane, neobično je da se sva mota uzimaju iz istoga teksta, kao što je slučaj u romanu *Derviš i smrt*, iz čega proizlazi, između ostaloga, to da autor istrajava na ambijentu sakralnosti i čak na istoj ideološkoj perspektivi koja se markira tim sredstvima. Ovakvim distribuiranjem mota po dubini Selimovićeve teksta, prvi moto postao je enormno začudan, toliko da se neizbježno nameće pitanje *da li je on uopće moto*. Naime, “umrežavanje” Selimovićeve teksta relativno brojnim citatima iz *Kur'ana* prenosi, naknadno, tekst prvoga mota, zajedno sa svim ostalima, u naročitu vrstu intertekstualnosti, a to je već drukčija vrsta odnosa među tekstovima i drukčiji poetički postupak od onoga u kome neki tekst zadržava samo status mota. No, nije samo činjenica o učestalosti citata faktor koji mi daje za pravo da u ovoj fazi analize pristupim situiranju citata kao intertekstualnom poetičkom tkanju: u prilog intertekstualnosti govori i to što u Seli-

movićevom tekstu – dakle, u onome koji slijedi iza citata – nailazimo na niz elemenata što izvanredno sarađuju sa ideološkim (i sakralnim) aspektima koje sadržavaju mota transponirana iz *Kur'ana*: odnos junaka prema pobožnosti, prema etičkim aspektima vjere općenito, niz drugih kur'anskih motiva itd. Intertekstualno tkanje je utoliko gušće što se postiže navodima – upravo citatima – kur'anskoga teksta na pozicijama mota i navodima ili transpozicijama istog svetog teksta po dubini Selimovićevog teksta. Na taj način se kur'anski tekst, na jednom strukturnom nivou, ističe kao sakralni autoritet u odnosu prema kome će se usklađivati ili kontrastirati tragična sudbina junaka, a na drugom strukturnom nivou - kur'anski tekst se transponira u dubinu Selimovićeva teksta, manje ili više uočljivo uziduže se u njega, te na taj način stalno predočava dramatično sučeljavanje sakralnog i profanog, kako na nivou strukture teksta tako i na nivou “strukture” junakove samosvijesti i svijeta. Jer, ovaj višesmjerno parabolički roman može se čitati i kao dramatično sučeljavanje sakralnog i profanog na nivou tekstne strukture i na nivou ideologije; na nivou derviševe svijesti i svijeta u koji ta svijest ulazi na dramatičan, čak na tragički način. Drugim riječima, ovdje se ispoljava izvanredna saradnja dva plana književnog umjetničkog djela – strukturnog i sadržajno-ideološkog. U tome su optimalno aktivni epigrafi koji sada djeluju kao funkcioneri poetike intertekstualnosti i to je, svakako, važan element u visokom vrednovanju romana *Derviš i smrt*.

Na osnovu izloženog, moguće je govoriti o romanu *Derviš i smrt* i u kontekstu postmodernističke intertekstualnosti, ali roman istovremeno odstupa od nekih važnih poetičkih postupaka postmodernističke intertekstualnosti, rekao bih čak da je prevladava onako kako znamenita umjetnička djela prevladavaju vlastitu epohu: optimalno afirmiraju iskustvo epohe, ali istovremeno dosežu vrijednosti iza horizonta svoje epohe.

Roman *Derviš i smrt* Meše Selimovića, dakle, predstavlja izuzetnu vrijednost – u svim značenjima u kojima se jedno književno umjetničko djelo određuje kao umjetnička vrijednost – u književnostima bosanskog, hrvatskog i srpskog jezika, ali i evropskog kulturnog kruga općenito. Međutim, ostaje otvoreno pitanje njegove recepcije u orijentalno-islamskoj kulturi, s kojom očigledno komunicira nekim svojim važnim aspektima. *Derviš i smrt* je preveden na arapski jezik 1971. godine i, koliko mi je poznato, nakon toga se pojavilo još samo jedno izdanje, što znači da nije naišao na očekivani prijem čitalačke publike i kritike koja je sklona odrediti ga kao “jugoslovenski islamski roman”, zbog islamskih motiva i zbog epigrafa uzetih iz *Kur'ana*. Moguće je da će recepcija Selimovićeva romana u arapskom svijetu biti povoljnija, jer je poznato u povijesti književnosti i zadocnjelo otkrivanje književnih umjet-

ničkih vrijednosti. Međutim, valja imati u vidu da orijentalno-islamska tradicija ima drukčija poetička iskustava i preferencije, što može u značajnoj mjeri osujetiti recepciju Selimovićevega romana, uprkos njegovim “islamskim motivima” i kur’anskim epigrafima. Suština je u tome što *Derviš i smrt* u osnovi ima brojne karakteristike drame, što je njegov junak u tragičkom (i tragičnom) moralno-intelektualnom, u etičkom sukobu sa svijetom u kome je uzaludna svaka njegova grčevita akcija (*svaki čovjek je uvijek na gubitku*). To je eminentno zapadnjačka literarna obrada skepse i apsurda, što ne karakterizira orijentalno-islamsku tradiciju. U orijentalno-islamskoj kulturi karakteristična je subjektova ekspanzija svijesti, izlazak duševnosti u spoljašnji svijet; orijentalna unutrašnjost *ne realizira se*, zapravo, u spoljašnjosti nego se *otkriva* u njoj u punome skladu. Riječ je o lirskoj ekspanziji prema svijetu s kojim se orijentalac harmonizira a ne sukobljava se s njime. Nije slučajnost da u golemoj arapsko-islamskoj kulturi – koja je dobro poznavala i antičku grčku kulturu, pored antičke indijske i predislamske pahlevi kulture – nisu prevedene antičke grčke drame niti je Aristotelova *Poetika* ostavila bilo kakvog traga u arapsko-islamskoj književnosti, iako je Aristotelova filozofija snažno djelovala u arapskoj filozofiji.

Načelo antitetičnosti romana *Derviš i smrt* djeluje čak i na ovome planu: iako koristi “islamske motive” i kur’anski tekst, on se poetički, čak estetički, snažno kontrastira sa iskustvom arapsko-islamske književnosti.

S druge strane, valja ukazati na to da intertekstualni aspekt romana *Derviš i smrt* – u posebnosti koju sam obrazložio – snažno referira na bošnjačku baštinu na orijentalnim jezicima. Nevažno je da li je Meša Selimović bio svjestan toga ili nije, da li je s tom namjerom tako ispisao svoj roman ili nije. Tradicija je uvijek važna – da parafraziram T. S. Eliota – u odnosu njenih vrijednosti i individualnog talenta, čak i onda kada autor nije svjestan tog odnosa u svim aspektima: pouzdanu svijest i obuhvatno pamćenje ima tradicija u koju ulazi i originalno i epigonsko djelo. Naime, u viševjekovnoj povijesti bošnjačke baštine na orijentalnim jezicima intertekstualnost je bila uobičajen postupak – dakle, mnogo prije postmoderne, premda ne na istovjetan način kao u njoj. Svi tekstovi su započinjali invokacijom, *Bismillom*, kao i Selimovićev roman *Derviš i smrt*, te ajetima iz *Kur’ana*, koji su se uzivali u tekst. Naravno, njihovo intertekstualno, odnosno metatekstualno “okruženje” bilo je tematski, motivski, idejno čvrsto vezano za prototekst, odnosno za kur’anske citate. To načelo strukturiranja bilo je u orijentalno-islamskoj kulturi toliko razvijeno da je počesto jedno djelo sadržavalo čak nekoliko djela, odnosno

tekstova, koji su velikom spretnošću ugrađivani u jedinstveno novo djelo. Sakralni tekst je uvijek bio na početku.

U književno-povijesnoj dimenziji valja ukazati na ovo referiranje romana *Derviš i smrt* na bošnjačku baštinu na orijentalnim jezicima. Štaviše, da malo razgalim čitaoca – ako autor Selimović nije bio svjestan ovog modernog kontinuiranja baštine, njegov junak Nurudin svakako jest: on je šejh, čovjek učen u/ o tradiciji, o baštini i on ostavlja svoj zapis Vremenu, u formi što svjedoči o njegovom učenom poznavanju tradicije s kojom stupa u totalni i dramatičan konflikt.

Odveć su moćne sile kojima se konstituira poetika romana *Derviš i smrt*.

## POETIC AND STYLISTIC FUNCTIONS OF THE MOTTO / EPIGRAPH IN MEŠA SELIMOVIĆ'S NOVEL *DERVIŠ I SMRT*

### *Summary*

Selimović's novel *Derviš i smrt* affirms the polarity as its poetic principle. Derviš is the hero who exits from his sufi contrition into the world and comes into conflict with it in a dramatic way, discovering that in this world the Virtue was destroyed and that every uniqueness is demolished. In the affirmation of Selimović's poetic polarity, which functions excellently in the construction of the dramatic quality of the novel, the author uses parts of the text from the Qur'an in the positions of the chapters' mottos. At the same time he recomposes and reshapes the original Qur'anic text intervening significantly in its ideological level, but also in harmony with his artistic freedom and translating the reshaped Qur'anic text in the domain of the esthetic. The motto in Selimović's novel is made unusual in many ways – until the "identity of the motto" itself becomes uncertain. The principle of polarity in this way is not only expressed in the tragic destiny of the main character, but also in the functioning of the motto which the author, since it is a sacral text – whose sacrality is emphasized by a related footnote – desacralizes by complex poetic methods, bringing it into the position of ideological contrariety with the origi-

nal, but it is also harmonized with the tragic faults of the hero's awareness and his ancient dramatic conflict with the world. The motto at the beginning of the novel communicates merrily with the texts with which the other chapters of the novel begin and thus, by frequent distribution, they enhance the motto's function in a particular type of intertextuality which, since it is a sacral, although reshaped text – refers to a whole array of aspects of Islamic tradition in the domain of its history of literature, poetics, to the semiotics of space and semiostylistics.

Carmen DĂRĂBUȘ

WORD – DOING AND UNDOING  
(MEŠA SELIMOVIĆ'S *DERVISH AND THE DEATH*)

I don't know what I will mean, but in the curving of the letters something of what used to be inside me will remain – not everything will vanish in whirlwinds of mist, as if nothing has ever been or I didn't know it existed.  
(Selimović 2009:7)

KEY WORDS: *Dervish and the Death* by Meša Selimović, word, doing, undoing

Alongside *rebellion* and *knowledge*, the *word* is another tenor of M. Selimović's book *Dervish and the Death*, mediating the other two in a Kafkian atmosphere which is transposed in the Balkans, where the culprit and his family are not distinctly made known their fault. The character of Ahmed Nurudin, the dervish of a tekke in Sarajevo belonging to the Mevlev order, on the one hand-relates to the protective world of the tekke in a certain way, the latter giving him limited, yet probingly deep knowledge of a particular section of life and, on the other hand, in a different way to the wide world, which he starts to decode and perpetuate through words. Thus, knowledge becomes a form of undoing a way of life, nevertheless this unraveling of a lifestyle occurs in order that he might see beyond the restrictive boundaries of his narrow world. His becoming a new being comes about through violent disruptions which are generated by events of similar violence: murder in broad daylight, unjust sentence to death and the premature death of a son to his father as well as a father's death to his son.

Considered today a representative space for the osmotic cosmopolitanism of preponderantly Eastern religions and mentalities, but not without Western influences, Sarajevo – the city where the action of the novel takes place – be-

comes a symbolic topos in more aspects: the seeking for oneself (the moral, social, religious ego), the relation of the defenseless human being with a Kafkian totalitarian-bureaucratic system, the Slavic Balkan space under the Ottoman rule, at the end of the 18<sup>th</sup> century – in one word the Eastern end of the Enlightenment, but a quite Medieval atmosphere. Ahmed Nurudin, the dervish of a tekke in Sarajevo belonging to the Mevlev order, finds out, pretty late, that his younger brother, Harun, was arrested and incarcerated (as it was the case with the author's brother, so the starting point is an autobiographic element) for reasons which, for a long time, remain unknown to him. His inner fight, doubled by external pressures which derive from his position as the dervish of a tekke, is expressed into words through which he tries to understand, to find the middle course, to exculpate himself, to free himself, as

the gnosiological dimension of the human language circumscribes the problem of the connection between language and thought in the realization of the process of knowledge. From an ontological point of view, language and thought share the same essence and represent the two sides of one and the same process, as thought is nothing else than producing and interpreting signs, while language represents the environment where the concepts and other operations of the human reason in the process of knowledge manifest

(Munteanu 2005: 199) –

here it is more about a sinuous way of self-knowledge, after removing the shell his ascending position in the society was providing. A personal tragedy surpasses the individual level and has echoes at the macrosocial level, completely modifying the relations of the character with the world. This is also symbolized by the apparently circular shape of the novel, which begins and ends with the same lines in the Koran, but in a reverse order, because after the experiences he is forced to endure beyond the protective walls of the tekke, in the real world, neither him, nor the relations with the world stay the same.

The word tends to be recovery of the time which was not lived in the mundane space and, in the same time, a confession in whose purposefulness he does not believe: “[...] the torment of my conversation with myself shall remain written, in the indefinite hope that a solution will be found, when the accounts are cleared, if this ever happens, and the ink shall be put down on the paper which lays in front of me as a calling” (Selimović 2009: 7). The hesitation between the “unworthy brother” and the “undecided dervish” will end in

a *rebellion* (which becomes, beside *word*, a tenor of the novel) in deed and in word, once he stops believing in the correctness of the principles he was obeying until his brother was arrested. The book is not transforming: it is, from the very beginning, a self-analysis of the becoming of the human being through violent dislocations which culminate with the murder of his brother, accused of undermining – through word – of the representatives of the Ottoman power in Bosnia: “He spoke what he was not supposed to speak./ – What did he speak? Are you to be sent to jail for one word?” (Ibidem: 829) - while the child he accidentally comes up against, who skipped classes, complains that the mul-lah “for every letter makes us blue as an eggplant” (Ibidem: 123). Words are unweaving the entire system he believed in, because they provoke the incarceration of his brother, and ingenious words cannot help the sheik exonerate him. The revelations take place concomitantly in thought and in word and he is not able to distinguish them, because there is no difference between the original reality of the deed and the secondary one, of the word; writing makes him plunge mercilessly into the abysses on his being, and thus he is able to see who he has become after the murder of his brother. The narrative sequences do not follow the chronology of the events: the novel begins with the moment when the dervish has already lived the sad experiences from the dark side of the world and decides to clarify them, beginning with the moment of the rebellion against the laws and authorities in which he was believing or at least ignoring. The word re-creates the experienced reality, retrieves it and catches him in the trap of the truths he avoided: “There is no escape; from now on writing is merciless, just like life, just like death” (Ibidem: 10). Delivering words, he reveals the secrets of existence which have remained unknown so far, because he wanted it to be like that: ignorance was a kind of unconscious protective shield. Facing death, convicted to death, he begins to see it as a kind of rebirth in another home, where the soul lives without the burden of flash, free, just as words live freed from reality and can express more than it. Thus, the central point of existence becomes death, not birth.

The moment he finds out about the incarceration of his brother, and then of his conviction to death represents a narrative and ontological rupture: having in mind that his privileged position does not allow him to defy the authorities, but that, in the same time, people are expecting a reaction of defense and revenge of his brother, he finds refuge in the divinity, searching there for answers and help, but not being able to find them. The shameful compromises he tries to make do not help him – however, he does not finalize any of them. There is a gradation of the reactions, of his alienation from the values he once

believed in; the moment when the death of Harun becomes a reality overwhelms him, mutilating everything: “I didn’t know that the world can distort itself so much in only one day, in one single hour, in a single moment, as if the blood of fairies has whirled in it and nobody can calm it down” (Ibidem: 35). He has the feeling that he loses touch to the world, the feeling that he is floating, which does not last long, until he wakes up in a world which was unknown to him that far, in a world of rebellion which looks for a way of manifesting itself. The individual and collective revolt do not converge, but the first can cause the second one, as it will be the case, because “the crowd has its own language, different from that of each and every individual who forms it [...]. The words get lost, the voice of the crowd is the only one which remains, the inner feelings of the individual also vanish and only the common, dangerous ones remain” (Ibidem: 75) or “there was no meaning in words anymore, but only in that whistling of snake, in those turbid voices, from the womb, which were turning into something unknown and dangerous that they themselves could not remember” (Ibidem: 363). The relation word-voice translates the relation individual-collectivity; if the first one is easier to monitor and master, the second one represents a force capable of provoking upheavals, be them only temporary, in society, and the rebel, the hero, is the one capable “to die for nice words” (Ibidem: 78); the nicer words, the more efficient the fanaticism they create. The discussion between the sheik and his father is marked by the absence of words, which can force the reality to manifest itself; thus, the father “did not reveal neither his fears, nor his hopes, staying away from the bad magic of the word” (Ibidem: 81). Thoughts are afraid to evade into words, when the word is not liberating, when it does not purify the fears, but only brings danger about.

The discussions of Nurudin with the *cadi*, then with the *mufti* take place in a Kafkian-like manner; the Ottoman dignitaries (in fact, the father-in-law and the son-in-law, in a spirit of Oriental-Balkan clan) pretend not to know why they are asked for audience, who his brother is, why he is incarcerated. Their words have lazy Oriental tonalities, meant to blur the reality, to throw a thick veil on the facts, not to reveal them. Language is not a simple tool of communication anymore, but it possesses “real constitutive dimensions of the society, of a space where the values of the culture and of the cultural praxis are mostly situated” (Greimas 1975: 115). A strongly ritualized society, which functions in the virtue of the archaic customs of the place, overlapped with those of the social order transmitted from Tsarigrad, offers little liberty; the sheik comes to envy the relative freedom of deed and speech of his friend,

Hassan, deaf to the gossip of the town (the word ties and unties destinies, but also public images), and that of Hafiz-Muhamed, a tolerated dervish in the tekke, in spite of his indifference towards the local rules. Again, the customs impose the censoring of the words uttered by the dervish, who must answer by significant silences or only a few words, meant to temper the others' agitation, not to ask for explanations, as the current situation forces him to do. Besides, the spontaneous and tempestuous reality cannot be held prisoner within ingenious words, which must concord with the natural course of events, not with the barren principles. Saving his brother becomes a challenge in his inner life and, in parallel, in the external world, which surrounds the tekke – the dervish thus has the revelation of the incompatibility of the two worlds. Even though he knows all the voices of the prayers, of talking to God, to himself and to other dervishes, he does not understand enough the world of words from outside the sacred world; the moral of the tekke is a special, canonic one, while the common moral is impossible to predict. He concludes, in the end, that the hesitation of his words leads to the failure of saving his brother: “But I have never known what kind of echo a word calls forth in somebody else, a word which for us has a very strict meaning and answers only our needs. [...] The words were not enough any longer” (Selimović 2009: 136). The others are conscious and try to make him understand that the vocabulary of a dervish who has been living in the protective space of the tekke is different from the others’: “Your job as dervishes is weird; you are trading words people buy out of fear or habit” (Ibidem: 262). In the conversation with the authorities, with the muslim, with the mufti, with the cadı, the words do not express humanness; they are addressing him in a neutral tone, keeping a more than safe distance, in which the words acquire a cold independence as soon as they are uttered, which signifies alienation, not communion:

The words were slowly separating from him, yellow, waxy, alien, and each and every time I was wondering how he manages to combines them so well and to find them the right place, because it looked as if they were going to spill out, as they were piled up somewhere in the hollow of the mouth [...].

Then I thought maybe he really forgot all the usual words and this thought horrified me: not to know any word of yours, not to have any thought of yours, to be deaf to everything that's human [...].

(Ibidem: 151-152)

The word becomes an abstract invariant, which does not personalize, but creates faults meant to maintain the temporary comfort of a privileged category. In this novel, the word is, most often, equivalent with the deed, as it gives rise to it or brings to light, from the past, events which nobody wants to remember. Talking with Kara-Zaim, his war comrade, mutilated in fights, the very reference of Nurudin to his own person in the past brings forth painful episodes from his youth, incompatible with his current life as a dervish:

Oh my, I was also talking about myself.

Now it's too late, I have said what I wasn't supposed to.

He looked at me struck with consternation; for years, for sure, nobody has mentioned his past [...].

(Ibidem: 172)

The feeling of bringing the past to life through spoken or written words is so powerful that the sheik seems to experience once more the emotion from the past at the same intensity; the word makes and unmakes worlds, creates them, dissolves them and then finds them again, first at a personal level, then at a collective one: “Even now the hand in which I'm holding the pen is shaking, as if the things I'm writing about are happening right now, as if it hasn't been more than a month since my life changed” (Ibidem: 212). Trying to replace Harun, at a spiritual level, with Mula-Iusuf, his old protégé, a calligrapher artist from the tekke, the art of conversation, imagined as “a thicket of round-about words, where a thousand knives were up, but only one fatal” (Ibidem: 282), produces the revelation that this one, as a spy of the muselim, betrayed his brother. That is the moment when the sheik's world collapses for the second time; after losing his brother, he loses his spiritual son. Exhausted with pain, only the hatred which is slowly growing inside him gives him back the energy which will lead to the confinement of somebody who is not guilty, the jeweler haji-Sinanudin Iusuf. He will experience Harun's ordeal once again, bringing about a story which causes a collective rebellion, a rebellion the sheik was not able to provoke in order to save his brother. Framing the reiteration of history as a form of therapy proves to be unforeseeable, as life itself. In spite of the fact that he temporarily takes the place of the *cadi*, the flow of accusations will gradually shaken his position and will send him to death.

The second part of the novel is a tribute to the word; the seemingly small talk of Hassan, Nurudin's constant friend, is a form of humanization,

through word, after his brother-in-law and his father, high dignitaries, used the dehumanized logos, which amplifies the feeling of disruption, of lack of meaning, of absurdity of life. Besides, one of the mottos of the chapters is a true tribute to the force of the word, to its power to scatter the good, when it is correctly set: “A nice word is like a nice tree, its roots are thrust deep into the earth and its branches rise up into the sky” (Ibidem: 316). Regaining trust into the word means regaining trust into the meaning of the world. Hassan confesses he loves words and recalls his captivity, when he was tied with a hook by an old soldier, who taught him that “the word is a bridge between people, maybe the only one” (Ibidem: 322) and that talking they have the illusion that life is on the move – words, action, life melt together so the world gets meaning and hope. They create a compensatory universe, they fill the world with meaning or at least create this illusion in the moments of despair: “He was creating a bridge of cobweb between him and me, a bridge of words, words were fluttering above us, like a rainbow, they were springing and spilling out, he was the spring and I was the river mouth” (Ibidem: 324), thus Hassan himself also learns how to bring people together through words, how to animate an unanimated and sterile universe, outworn with suffering or indifference, a lesson he will always apply in the human relationships. Every life has its story which, once told, is easier to be understood by the others – like this, the word has the role to sensitize, to wake up from lethargy even the narrow-minded. In exchange, the lack of dialogue is suspicious, the sheik is often reproached with the fact that he speaks too little – even if this is a trait of his status of tekke leader – and will never succeed to create the open bridges to the others, remaining a prisoner of his interiority. From the shade, he plans a conspiracy, throwing the seed of word which bears poisonous fruits and which will attract him in its whirl, crashing him, because “the waves of history are breaking above us” (Ibidem: 339) and he cannot cope with it. His opposite is Hassan, who is disappointed with his return to the country, after giving up the high social position he held in Tsarigrad; nothing can destroy the pleasure of communication inside him, which regenerated the compromised relation with his father, because he was free inside and loved “liberty and let the word interpret his free thoughts” (Ibidem: 346). Two characters in the mirror, an introvert and an extrovert, the two are trying to balance and to support each other in the moments of ordeal, discussing frankly, beyond the local speech ceremonials. As well, the sheik confesses he does not feel connected to the narrow space and history of his country, but to the universal spirit he will fuse with in death. The conspiracy he is planning is meant to heal him of hatred, of the feeling of

guilt, of the past, but the past is constantly coming to life, even before death, in the form of Marija's son, who brings back to life a past he thought was for ever forgotten. Before death, he confesses he trusts in words, which at least creates the illusion he is casting death away, but, in fact, helps him die transferring his life experience and giving meaning to the world, leaving his experience as heritage: "There is not too much life in my heart and I don't want to understand. Maybe also because I'm writing these lines: I'm not giving up, I'm casting death away" (Ibidem: 461). Life and words are overlapping, as a tribute to the lesson learnt from Hassan, who, in his turn, has learnt it from the old soldier. Not the silence, but the logos defeats death.

Thus, sheik Nurudin relates to death seen as a political assassination (the death of his brother, but also of other rebels against the Ottoman rule, the killing of the innkeeper – Mula-Iusuf's mother – accused of collaboration with the enemy), as a casual crime, in violent confrontations (the crime at the inn, the death of Aini-efendi) and to death in life or to forgetting as a form of death (Nurudin and his father seem dead to each other: Nurudin and Marija, his sweetheart from the past, whom he is always forgetting without being capable to forget her for ever and who comes back to life, through the son she sends to him, a spiritual son, maybe a biological one also, to whom he does not succeed to transfer his experience, but leaves him at the tekke, as his follower, to decide for himself where his place is; Hassan and his father experience a kind of death by the interdiction of pronouncing each other's name; Nurudin and his father talk about the incarcerated brother without uttering his name, having a foreboding of the death which was yet to come), because "to a certain extent, this phenomenon is thematized and death serves as a pretext for describing the liminal states of the characters" (Picard 1995: 88). Independence is not possible in this type of society, where somebody's deeds reverberate over the entire family, destroying their lives in the confrontations with the absurdity of existence, where, as in Franz Kafka's and Dino Buzzati's works, interdependences are always easy to notice and they rely upon the social mechanisms deposited in time with a suffocating refinement.

The word transforms itself, from an invariant of theoretic comparativism of the essential modality "through which literature takes part to universality, a mean to attribute a universal meaning to its common elements" (Marino 1998: 66), into an animated reality in a novel about love and hatred, on the symbolic background of a totalitarian system of anywhere and anytime.

## REFERENCES

- Bădiliță, Cristian (1998), *Călugărul și moartea*, Ed. Polirom, Iași
- Dastur, Françoise (2006), *Moartea. Eseu despre finitudine*, trad. Sabin Borș, Ed. Humanitas, București
- Dunca, Daniela (2008), *Lecturi hermeneutice*, Ed. Fundației Axis, Iași
- Eliade, Mircea (1991), *Despre un anumit sentiment al morții*, în vol. *Oceanografie*, Ed. Humanitas, București
- Goody, Jack et Dauzat, Pierre-Emmanuel (1996), *L'homme, l'écriture et la mort*, Ed. Les Belles Lettres, Paris
- Goutierre, Marie-Dominique (2000), *L'homme face à sa mort: L'absurde ou le salut?*, Ed. Parole et Silence, Paris
- Greimas, A. J. (1975), *Despre sens. Eseuri semiotice*, Ed. Univers, București, trad. și prefață de Maria Carpov
- Marino, Adrian (1998), *Comparatism și teoria literaturii*, Ed. Polirom, Iași
- Mims, Cedric (2006), *Enciclopedia morții*, Ed. Orizonturi, București
- Morin, Edgar (1970), *L'homme et la mort*, Ed. Seuil, Paris
- Munteanu, Eugen (2005), *Introducere în lingvistică*, Ed. Polirom, Iași
- Picard, Michel (1995), *La littérature et la mort*, Presse Universitaire de France
- Selimović, Meša (2009), *Dervișul și moartea*, Ed. Leda, București, trad. din limba sârbă de Voislava Stoianovici
- <http://revistacultura.ro/nou/2010/06/vocile-bosniei>

## RIJEČ – ČINJENJE I RASTAVLJANJE (*DERVIŠ I SMRT MEŠE SELIMOVIĆA*)

### *Sažetak*

Pored *revolta* i *spoznaje*, *riječ* je onaj drugi lajtmotiv knjige M. Selimovića *Derviș i smrt*, smjestivši prva dva u kafkijansku atmosferu premještenu na Balkan, u kojoj se krivcu i njegovoj porodici ne saopćava javno koja je njegova krivica. Lik Ahmeda Nurudina, derviša mevlevijske tekije iz Sarajeva, odnosi se na drugačiji način u zaštitničkom svijetu tekije, s jedne strane, što

mu nudi temeljitu spoznaju, ali ograničenu na određeni segment života i na veliki svijet, s druge strane, koji počinje da dešifrira i određuje uz pomoć riječi. Spoznaja je prekid s jednim načinom života, ali, paradoksalno, do tog prekida dolazi se da bi se vidjelo izvan ograničavajuće zavjese svog malog svijeta. Nastajanje bića dešava se silovitim premještanjima izazvanim odgovarajućim djelima: ubistvo usred dana, nepravedna osuda na smrt i prerana smrt sina za oca i očeva smrt za njegova sina.

Angelina BANOVIĆ-MARKOVSKA

## СУБЈЕКТОТ И ИДЕОЛОГИЈАТА, ЧОВЕКОТ И ВЛАСТА ВО РОМАНОТ *ТВРДИНА* НА МЕША СЕЛИМОВИЌ

KLJUČNE RIJEČI: *Tvrđava Meše Selimovića, subjekt, ideologija, čovjek i vlast*

Rad se bavi ključnim značenjskim mogućnostima romana *Tvrđava Meše Selimovića*. S tim u vezi, posebno su istaknuta pitanja odnosa subjekta i ideologije, odnosno čovjeka i vlasti u ovom romanu.

Протагонист на овој есеј е голиот живот, односно животот на homo sacer кој смее да биде убиен, но не смее да биде жртвуван (Agamben 2006: 14). Со овој позајмен и парафразиран цитат од книгата на Џорџо Агабмен сакам да ве воведам во мојата тема посветена на субјектот и на идеологијата, на човекот и на власта низ примери од романот *Тврдина* на Меша Селимовиќ. Но споменатата опскурна фигура – homo sacer – карактеристична за архаичното римско право, говори за тоа дека во системот на некои општества човечкиот живот е вклучен само преку неговото исклучување (преку можноста да биде ликвидиран). Но наведената латинска синтагма го содржи и клучот за разбирањето на трите парадигми што ги имплицира насловот на моето излагање: жртвата, суверенот и кодексите на политичката моќ, се разбира, од аспект на еден релевантен постмодернистички дискурс кој ги ползува сознанијата на филозофијата и на литературата. Затоа пред да се потпрам на нивните придобивки ќе појаснам зошто се одлучив за овој автор и за неговото дело.

Прво, затоа што судбината на Ахмед Шабо (главниот протагонист и наратор во романот) е многу слична со животното искуство на Меша Селимовиќ, а второ – затоа што *Тврдина* говори за субјект кој наоѓајќи се во изнудена (“вонредна” состојба на изопштеноост, исклученоост, услов-

ност), обединува во себе два простора: просторот на голиот живот (она зое – во сета своја анонимност) и просторот на политичкиот (она биос сфатено како квалификуван) живот. Всушност, кај сите ликови од овој роман – мислам на нивниот ментален, психички и физички склоп – голиот (свет) живот неосетно ја минува границата на политичкиот простор откривајќи ги скриените темели на идеократската власт/авторитет/систем. Затоа мислев дека ќе биде интересно ако за овој ценет собир посветен на тројцата големи босанскохерцеговачки писатели (Селимовиќ, Куленовиќ и Сушиќ) ги споделам со вас своите размислувања за овие важни прашања кои го обележаа нашиов хетероген балкански хронотоп и неговите ранливи субјекти, па низ конкретни примери од романот на Меша Селимовиќ да проговорам за *силата* која под велот на *праведност* и *моќ* управува со голиот човечки живот. Но најпрвин би сакала да направам дистинкција меѓу поимите “сила на законот” – сфатена како *легитимна власт* (јавна сила како оправдан авторитет кој не само што треба да биде легитимен, туку и праведен) – и “насилството” (врз нешто или врз некого), имплицирано во таа сила која ѝ ја одзема, всушност, можноста за целосна праведност. Секако, ја имам предвид и биографијата на Селимовиќ, неговото искуство и искуството на неговото семејство во времето на тоталитаризмот. Затоа ќе тргнам од Жак Дерида респектирајќи ја неговата мисла.

Во книгата *Силата на законот: мистичниот темел на авторитетот*, Дерида се прашува како да се направи разлика помеѓу законската сила на една легитимна власт и таканареченото насилство кое е темел на нејзиниот авторитет, кога уште за Хераклит зборот *Дике* значел не само правда, право, процес, судење, страдање, казна или osveta, туку и *конфликт*, *раздор*, *полемос* но, исто така, и – *неправда*. “Што се однесува до мене – појаснува Дерида – се работи за една диференцијална сила, за разлика како разлика во сила, за силата како разлика (*différance*) или сила на разликата (...сила која се одлага)..., но особено мислам на сите оние парадоксални ситуации во кои и најголемата сила и најголемата слабост, на чуден начин се надополнуваат. А тоа е цела една повест. Сепак, останува фактот дека често чувствувам нелагода при употребата на зборот *сила*... Впрочем, истото важи и за зборот *правда*” (Дерида 1995: 10-11).

Позната е Селимовиќевата семејна драма сврзана со судбината на неговите двајца браќа. Постариот, Шефкија, бил предаден на воен суд и осуден на смрт по кратка постапка, во 1944 година, “затоа што зел кревет, орман, столица и некои дребулии” (Поповиќ 2009: 23-24) од Фондот на

народни добра во кој работел како раководител располагајќи со заплениот имот што некогаш му припаѓал на непријателот. Меша никогаш не дознал каде е стрелан и погребан Шефкија, но триесетина години подоцна му судат и на неговиот помлад брат, Теуфик. Создадената тензична атмосфера – чувството дека е постојано под “надзор”, дека е набљудуван дури и кога се во прашање одлуките од приватен карактер (разводот од првата сопруга, на пример) – довела до реперкусији, најмногу од психолошки карактер, кои се одразиле врз животот на Меша Селимовиќ: прво бил исклучен од Партијата, а потоа следеле обиди за маргинализирање на неговата личност во сферата на јавниот живот. Еве што во 1975 година изјавил тој во едно свое протестно писмо до Владимир Бакариќ (тогашен потпредседател на Председателството на СФРЈ), поради одлуката да биде симната од репертоарот на Телевизија Загреб една емисија од културата во која Селимовиќ требало да се појави како гостин-уредник со десетина други влијателни личности: “Никакве кривице немам, ни политичке ни икакве друге, и нисам знао да се овакве ствари могу дешавати невиним људима. Тиме је неоправдано оштећена моја политичка и умјетничка слобода... Претпостављам да се све то десило ради тога што се у Тузли суди моме млађем брату због кривице која ми је непозната. Али код нас не постоји колективна кривица, и нонсенс је да се суди и мени невином...” (Поповић 2009: 122).

Никој однапред не може (и не смее) да биде предодреден за фигурата homo sacer, но сите ние сме виртуелни homines sacri, поради вклученоста на нашите природни животи во механизмите на моќта и нејзините калкулации. Освен што сме животни во политиката, ние сме и граѓани кои си имаат своја политика (нели *biocom* е содржан во *зое*?). Затоа во устата на Ахмед Шабо, Меша Селимовиќ ги става следниве зборови: “Treba li da ćutim, zadovoljan što sam živ?... Svi razlozi govore da je to najbolje, samo mi jedan ne da mira: *razlog savjesti*. Ne znam odakle mi, ne znam šta će mi, *smeta mi da živim, a ne mogu da ga se otresem*. Ostavi me, kažem toj nervoznoj savjesti, šta ćeš mi nemoćnom! A ona čuči u nekom kutu mene, ponekad pospana, ponekad budna, ali me ne napušta. Smiješna si, kažem, tako nekorisna. *Ti si moj suvišak... moje oštećenje...* dobro je dok te zaboravljam, ali osjetim stid čim te se sjetim... Ne znam ni što si, prisustvo koje nema oblika, ćutljiva opomena koja se ne poziva na razlog, nevidljivi putokaz prema nevidljivom pravcu...” (Selimović 1985: 269).

Токму совеста не му дава мир на овој лик. Без некава посебна причина, од чисто морални побуди, Ахмед Шабо ќе ги изговори, таму каде

што не треба, зборовите што ќе му ја олеснат душата но ќе му ја одредат судбината менувајќи му го и животот. Така од една пост-воена резигнираност кон животот и кон смртта, Шабо ќе стане жртва на една безусловна, но во својата суштина хуманистичка идеологија, “дека не може да биде добро, ако мислиме само на своето добро” изговарајќи ги, притоа, зборовите на студентот Рамиз, слушнати одамна, во темните хоќински шуми. Последиците од тој несвесен, но јавно артикулиран став ќе доведат до тешка егзистенцијалистичка драма низ која ќе минува ликот Ахмед Шабо, станувајќи предмет на една, таканаречена, невидлива (чаршиска) *политика на одмазда*. Дишејќи му во вратот, таа ќе ги контролира сите негови движења, сите негови постапки и одлуки, правото на спокоен живот, па од жртва на судбината, Шабо ќе стане жртва на тоталитаристичката идеологија на Улемата која не толерира разлики во мислењата. Така започнува неговата тивка пресметка со себеси и со мачителите: “Ja, crv, sitan i nevažan, što sam mogao učiniti njima, slonovima? Kakvu sam im štetu mogao nanijeti? Ja sam pjesnica koja je udarila u zid... Ja sam mali čovjek koji je zaboravio da je mali. Uvrijedio sam ih što se usuđujem da mislim. Zašto im je bila potrebna ta osveta? Da me uplaše? Da mojom kaznom uplaše druge? Da likuju nad slabim? Da zabrane misao? Da zabrane riječ?... Javio se u meni užas zbog te besmislene surovosti... U kakvom to svijetu živimo?... *Ponizili su me tuđom rukom, oni za sve imaju izvršioce, viječne sluge, bez savjesti i bez razuma, kakvi su i sami, drukčiji samo po tome što imaju moć presuđivanja i vlast nad ljudima...* Ponizili su me, ispljuvali, uprljali, ali me neće oboriti. Oni su iz tuđe, neprijateljske zemlje... Jezika među nama zajedničkog nema, misli zajedničke nema, života zajedničkog nema... A ako u meni ostane mržnja, zbog ove sadašnje muke u duši, oni će biti krivi” (Selimović 1985: 71-72).

Ниту еден друг живот во овој роман (можеби само уште оној на студентот Рамиз) не е така “политизиран”. Имено, фатен во мрежата на невидливиот суверен – како чисто *зое* – Ахмед Шабо (како приватен човек кој си има место во домот), е комуникативбилно *немо* тело потопено во страв, но како *биос* (политичка егзистенција, субјект со свое место во касабата), тој е комуникативбилно и *искажливо* тело решено да се соочи, понекогаш и да се спротивстави, но најмногу да калкулира, зашто разлика меѓу двата облика на живот, речиси и да не постои... Така Шабо ќе се најде од другата страна на линијата која ги дели двете непомирливи страни, како две различни идеологии. Изопштен и отфрлен, понижен и турнат на работ на егзистенцијата која е редуцирана на гол живот и лишена од секакви права: право на работа, право на политички живот

– Шабо би можел да се спаси или со постојано *бегство* од невидливите канци на моќта која го изопштила/исклучила, или со *прилагодување* кон нејзините сурови правила на игра: “U današnjem svijetu ostaju nam samo dvije mogućnosti, *prilagođavanje ili vlastita žrtva*. Boriti se ne možeš, kad bi i htio, onemogućice te na prvom koraku, pri prvoj riječi, i to je samoubistvo, bez dejstva, bez smisla, bez imena i uspomene. Nemaš mogućnosti da kažeš ono što ti je na srcu, pa da poslije i stradaš. Premlatiće te da ne progovoriš, da iza tebe ostane sramota ili ćutanje” (Selimović 1985: 74).

Но изопштеноста (и екстрарноста како нејзин пандан) открива уште еден вид моќ – *моќ на одржување* – што претполага некаква одлука (по некогаш и самоказна). Тоа го враќа субјектот кон она што некогаш било изгонето/протерано (заправо кон самото себеси), оти само протераното/изгонетото – само она што останало *надвор од законот* – може да биде вратено во својата првобитна состојба, оти е, нели, и надвор и внатре од системот, истовремено, и вклучено и исклучено од него. Нешто слично како во состојбата на егзил која имплицира и казна и прибежиште... Се работи, заправо, за семантичка двосмисленост која предизвикува амбивалентно чувство карактеристично за феномените чисто-нечисто, одвратно-фасцинантно, одбојно-привлечно. Таа подвоеност/двосмисленост ги држи заедно двата краја на жезлото, двете негови крајности: и моќта и голиот живот. Се разбира, човек треба да научи да ја препознава таа *изопштеност/исклученост* (од заедницата, од законот), зашто во политичкиот и јавниот живот изопштеноста се манифестира на два начина: од една страна како *отфрлање/изгон* (кога е во прашање *homo sacer*), а од друга страна како *инсигнија* (знамење/одличје, почест) кога е во прашање суверенот. “Во тоа подрачје на индиферентност каде што животот на изгонетиот... граничи со животот на *homo sacer*, со можност да биде убиен а без можност да биде жртвуван, се открива изворниот политички однос, оној кој е поизворен и од опозицијата пријател-непријател, сограѓанин-странец – вели Џорџо Агабмен и додава – Изопштеноста е суверен *номос* кој ги условува сите други норми... и владее со секоја локализација и територијализација” (Agabmen 2006: 99).

Да го илустрираме ова со примерот на Шехага Сочо. Овој лик од *Тврдина* е човек на власта, *човек-власт* кој поседува моќ (идеолошка, правна, политичка). Ги има сите карактеристики и механизми на *суверен* во касабата. Неговиот авторитет е авторитет на моќник кој е над законот оти самиот е закон (ја контролира волјата на плебсот), но тој е, истовремено, и жртва на ресантиманската логика. Неговата премолчена

приказна ни открива дека по смртта на синот (која дошла како резултат на непромислената младешка одлука самиот да си биде и господар и роб на сопствениот живот, а се претворил во жртва на власта), Шехага се затвора во себеси, се изопштува станувајќи недостапен за очите на јавноста, но и натаму моќен. Се претвора во една невидлива *сила* на законот – која е темел на секој авторитет – спроведувајќи сопствена правдина. Тагата што ја чувствува поради загубата на синот го преобразува овој лик во подвоен субјект (*два во еден*), па иако е *човек на власта*, тој станува *жртва на ресантиманот* модифицирајќи ја родителската болка во омраза кон светот<sup>1</sup>. Еве како Жил Делез ја опишува таа состојба: “за човекот на ресантиманот е карактеристично тоа што свеста му е освоена од мнемички траги, а паметењето се подигнало во самата свест... Човекот на ресантиманот, сам по себе, е болно суштество...” (Делез 1999: 136-138). Во *Ессе Ното* пак, Ниче го вели следново: “Од ништо не знае да се ослободи, ништо не знае да отфрли. Сè го повредува... сите настани оставаат траги, сеќавањето е за него загноена рана” (цитирано според Жил Делез 1999: 138). За Шехага е така сè до мигот кога решава да направи исчекор во себеси, па организира бегство од затворот во Тврдината, спасувајќи му го животот на студентот Рамиз. Така се искупува себеси и својот ресантимански гнев, но ја навлекува врз себе одмаздата на големците кои, надвор од касабата, успеваат да го реализираат неговото подмолно убиство. Еве како Ахмед Шабо ја опишува Шехагината физичка смрт: “Vidio sam smrt moćnog čovjeka, ubila ga je tuga, vidio sam možda, ubistvo iz daljine, vidio sam ljudsku mržnju, a mislio sam, kao opsjednut, samo na jedno: da li mu je posljedna misao bila osveta ili ljubav? Kao da je o tome visio sav moj život...” (Selimović 1985: 310).

Во книгата *Надзор и казна*, Мишел Фуко размислува и за ефектите на власта врз психата на човекот и неговата *душа*, но “не како илузија или идеолошки ефект”, туку како реалност што врз телото кое се казнува ја создава власта, но уште повеќе – врз телото кое се надзира. “Тоа е историската реалност на таа душа – вели Фуко мислејќи на жртвите на власта – која за разлика од душата претставена во христијанската теологија не се раѓа во грев и во вина, туку *од казнување, од надзор и од принуда*” (Фуко 2004:33). Но зарем оваа констатација не ја допира и моќта на *суверенот* како врховен господар, чија тенденција да *управува со луѓето* ја открива и моќта на *врховната власт* – правото да *досуди* смрт или да

---

1 “U njemu je bijes i nepomirenost. I stalna misao o odmazdi” (Selimović 1985: 190); “Njegova mržnja prema zavičaju i prema ljudima, bila je samo povrijedenost...” (Ibid 310)

*допушти* живот – една био-моќ преобразена во *био-политика* која ани-мализирајќи ја човечката природа ги создава оние “кротки тела” толку потребни за секоја држава... “Je li ljudima od vlasti potreban krivac, pa izaberu koga bilo, da bi opravdali svoje postojanje i svoju surovost? Nije važno što neko učini, već šta oni kažu da je učinio”, размислува Селимовиќ во својот роман (1985: 117), но еве како ликот Ахмед Шабо ја доживува, и тоа врз сопствената психа, таа моќ: “...počeo sam da osjećam zid oko sebe, nevidljiv ali neprobojan. Stajao je oko mene, kao tvrđava, kao neizlaz, kao nepristup... nisam mogao pristati da ostanem tako zazidan, kao da sam živa sjenka... Kako su me to ubili? Nisam ranjen, nisam zaklan, nisam mrtav, ali me nema. Zaboga ljudi, zar me ne vidite – kažem. Zar me ne čujete? – kažem. Ali moj lik ne ulazi u njihovo oko, ni moj glas u njihovo uho... Mogli su me pretući, mogli su me zatvoriti, mogli su me ubiti, zar su malo ljudi ubili bez razloga? Ali zašto su napravili avet od mene, zašto mi oduzimaju mogućnost da se borim... Prazan prostor oko mene je sve pustiji, moja smiješna pobuna sve tiša” (Selimović 1985: 92–93).

Во последното поглавје од книгата *Историја на сексуалноста: Волја за знаење*, кое има наслов “Правото на смрт и власт над животот”, Мишел Фуко го воведува поимот *био-политика* и во само една реченица ја дефинира идејата што уште од времето на антиката се провлекува во философијата на 20 век (но и во романот на Селимовиќ, секако) – *човекот е животно во политиката чиј живот, како живо суштество, е доведен во прашање*. Станува јасно дека животот е политички предмет, предмет на политиката воопшто, но оваа констатација отвора нова дилема: каква е таа идеологија која во човечкото живо тело гледа влог за политичката стратегија на едно општество?

Пред да одговорам на ова прашање, ќе потсетам уште еднаш дека изопштеноста е составен дел од структурата на моќта. И не случајно во романот *Тврдина*, Селимовиќ ја дава приказната за животот на моќниот Шехага, изложен на подмолно насилство од најбанален вид, дури и перфидно убиство кое не е, ниту класична казна, ниту жртвување. Димензијата во која се случува тоа насилство, не е ниту религиска, ниту правна, туку – биополитичка, зашто смртта на Шехага Сочо настапува под чудни околности. На еден сосема имплицитен, ненаметлив начин, таа е претставена како *танатополитичка*, оти секогаш некој “невидлив” суверен (или извршител на завера која спроведува наредби од некоја претпоставена сила) ја одредува точката од која одлуката за живот лесно преминува во одлука за смрт. Во овој контекст треба да се спомене и

ликот на *иследникот*. Иако од страната на Власта, сердар Авдага е антипод на Шехага – и двајцата имаат различни мотиви за докажување на правдата. Селимовиќ го опишува како “вечен трагач” и дава извонреден опис за ликот на иследникот: “Rođen je davno, pradaavno, 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” (1985: 284). ”... То је нејгова kob, dužnost i zadovoljstvo... on samo sluti, miriše, osjeća... srećan kad nađe trag, očajan kad ga izgubi, i samo bi ga smrt mogla natjerati da prekine traganje” (1985: 254). Како невидлива, продолжена рака на некоја авторитарна сила, Авдага се обидува да изнуди признание во име на некои високи морални принципи, или како што вели Селимовиќ: “zbog same stvari, zbog osjećanja dužnosti, zbog nečeg što je teško razumno objasniti...” (1985: 279). Во еден дел од романот тежиштето на нарацијата се префрла врз овој лик, кој благодарение на својата монструозна интуиција, ќе се обиде да ја скрши волјата на својата жртва следејќи ја и уценувајќи ја со невидлива закана. Се разбира, жртвата (Ахмед Шабо) не ги познава мотивите, а иследникот (сердарот Авдага), не го интересира вистината – “Bio je fanatički vjernik utvrđenog reda, čiji smisao nije ispitivao... U ime svoje vjere, vrijedno je lovio ljude” (1985: 281). Своите сомнежи е подготвен да ги крепи со серија изнудени, па дури и лажни признанија. Но обидувајќи се да не стане соработник во истрагата што подмолно ја спроведува Авдага, Ахмед Шабо настојува да го надмине притисокот што панично го чувствува – “Neka ide do đavola taj izmaštani strah! Čovjek sam, nisam mrtva meta koja čeka pogodak, nesreću ne mogu sačekati na koljenima. Ni zbog sebe... ni zbog drugih koji vjeruju u mene.” (1985: 285) – премолчувајќи ја така вистината за студентот Рамиз и за Шехага. “Postalo mi je obično što me prati i ispituje, ali se nikako nisam mogao naviknuti na iste riječi, ista pitanja, isti izraz lica. To je bolest... to je opsjednutost, to je ludilo, on ni o čemu drugom ne misli, on o tome sanja. Kao što ja sanjam njega i njegov tužni teški pogled... Postao sam njegova potreba, a on moja navika... Među nama se čak stvorio čudan odnos trpeljivosti, nisam mrzio ni ja njega, ni on mene.. Prilagodio sam se... ne pristajući da se predam” (1985: 281).

Со овие цитати од романот на Меша Селимовиќ сакав да го поткрепам своето размислување за улогата на *зое* во сферата на *полисот* (во *Тврдина* тоа е Сараево но може да биде која било друга балканска касаба), а заедно со него и прашањето за *политизацијата на голиот живот* и одговорот што го провоцира таа политизација, со импликации кои го

надминуваат мрачниот 17 век<sup>2</sup> и водат до југословенското соцреалистичко минато или, ако сакате, до нашата пост-тоталитаристичка сегашност, оти политичкото е содржано во *зое* како негова темелна суштина. Нели за Аристотел човекот беше *зоон политикон*? Но човекот е и Острво, издвоено и недостапно; човекот е Тврдина со високи сидини кои не допуштаат да се сирне во душата и во умот. Ако се присетиме дека Меша сакал романот да го наслови *Градот кој не постои* (како втор дел од недовршената трилогија за Босна), тогаш не треба да нè зачуди фактот што во едно интервју за *НИН* од 1970 година го кажал следново: “Тврђава је један шири симбол. То је све што одваја људе: религије, нације, државе, убјеђења, предрасуде, све у шта се затвара појединац и заједница према другоме... У *Тврђави* сам хтио да покажем излаз из те затворености у којој живе људи одавно, па и данас...” (Поповић 2009: 88-89).

Се работи, значи, за различни *тврдини*: индивидуални, семејни, државни, за тврдини како бастиони – не само за другите, туку и за самите нас – тврдини како апсолутни и ненадминливи *танатополитички простори* во кои – и после сите отуѓувања, отфрлања и изопштувања/изолирања, повторно може да се открие човечкото во човекот: што е, кој е и што може да биде тој. А тоа е наше неотуѓиво право, оти човекот не е само *hoto*, ами и *corpis* – “двоглаво суштество *подложно не само на суверена моќ, туку и на индивидуални слободи*”, вели Агамбен (2006: 108). Затоа кај Меша Селимовиќ човекот е, од една страна, опколен со страв: “*plaši ga sudbina... plaši ga vladajući zakon, plaši ga moćnijii čovjek, i on nije ono što bi hteo biti, već ono što mora da bude. Umiļjava se sudbini... poslušno ponavlja zakon, ponizno se smiješi mrskom moćnom čovjeku, pomiren da bude nakazna tvorevina sačinjena od straha i pristajanja*” (1985: 268), а од друга страна тој е надарен со надеж: “*Neću tako! Kažem: ne bojim te se, sudbino! Ne bojim te se, sutrašnji dane! Ne bojim te se, moćni čovječe! Ali to kažem u sebi, i kažem strepeći. Upola slobodan, udvojen... Sloboda je u ljudskom činu, a ne stižem do nje.... Zašto onda mislim o tom činu svoje slobode, kad je neostvarljiv?*” (1985: 268). Веројатно затоа што човекот е живо суштество кое постојано се прашува, но несвесно знае дека само во чинот на говорот е содржано *барањето за легитимност*. Патот по кој може да ги сретне човек правдата и неправдата, безредието и редот, е нејасниот пат на Цар Едип по кој се чекори со извадени очи. Ете затоа е човекот *Тврдина*

<sup>2</sup> Дејството на романот е сместено околу 1620 година, набрзо по завршувањето на битката за Хокин.

– “опседната и затворена... тмурна и нема”<sup>3</sup>, како и ликовите во романот на босанскиот писател Меша Селимовиќ.

## LITERATURA

- Agamben, Giorgio (2006), *Homo sacer: suverena moć i goli život*, Multimedijalni institut, Zagreb
- Дерида, Жак (1995), *Сила закона: мистични темељ ауторитета*, Светови, Нови Сад
- Делез, Жил (1999), “Од ресантимана до нечисте савести”, *Ниче и филозофија*, Плато, Београд
- Sloterijk, Peter (2007), *Srdžba i vrijeme: političko-psihološki ogled*, Antibarbarus, Zagreb
- Fuko, Mišel (1978), *Istorija seksualnosti I: Volja za znanjem*, Prosveta Beograd
- Фуко, Мишел (2004), *Надзор и казна: раѓањето на затворот*, Слово, Скопје
- Ležandr, Pjer (2010), “Institucionalizovana životinja i institucionalni fenomen”, u: *Institucije i institucionalizam*, priredili Petar Bojanić, Ivan Mladenović, Službeni glasnik, Beograd
- Nansi, Žan-Lik (2008), *Iskustvo slobode*, Časopis Beogradski krug, Beograd
- Поповић, Радован (2009), *Дервишева кобна птица*, Службени гласник, Београд
- Selimović, Meša (1985), *Tvrđava*, Svjetlost, Sarajevo

## SUBJECT AND IDEOLOGY, HUMAN AND POWER IN THE NOVEL *TVRĐAVA* BY MEŠA SELIMOVIĆ

### *Summary*

The paper deals with key semantic potentials of the novel *Tvrđava* (*The Fortress*) by Meša Selimović. In this connection, issues of subject and ideology, or human and power are particularly focused in this novel.

---

<sup>3</sup> “Kao i svi ostali, i ja sam se pretvorio u opsadenu i zatvorenu tvđavu, tmurnu i nijemu” (Selimović 1985: 288).

Milanka STANKIĆ

## OD *SJEĆANJA* DO *TVRĐAVE* MEŠE SELIMOVIĆA: POLAZIŠTA I STILSKE OSOBENOSTI

”...ono što se ne može objasniti samome sebi, treba govoriti drugome...”

KLJUČNE REČI: *sećanja, tvrđava, ljubav, kontrast, stilske osobenosti, percepcija čitaoca*

Presuda ljubavi i ljubav kao sudija. Memoarska proza *Sjećanja* čine se kao osnovno polazište za roman *Tvrđava*, u kome se prepliću sećanja na korake koje pisac prebira po prošlosti iz koje ne može da se isplete i književnog tkiva koje se vezuje za prepoznatljiv stil. *Tvrđava* kao da je sva od kontrasta sazdana, razapeta između “hoću” i “ne mogu” nekim oblomovskim načinom poimanja života obojena. Meša Selimović gradi svoj zapreteni izbeharali svet nekako stidljivo, a na tako čvrstoj tvrđavi kao što je ljubav. Tijana je poput Darke, žena koja stoji na vratima i sećanja i romana, i Meša i Ahmet Šabo priznaju da im se “desila jedna obična ljudska stvar, za koju se ne osjećam kriv, zaljubio sam se”. Iako se, načelno, delo *Tvrđava* temelji na hronikama Mula Mustafe Bešeskije, ono eksplicitno zadire u savremeni i stvarni život pisca. Konceptualno u oba dela zatičemo sećanja i prisećanja, ponegde su celine zatomljene mračnim rupama podsvesti koja briše ili potire ono što se zaista dogodilo. U oba dela, čini se, i ono što nije, a moglo se desiti, vuče niti pisanja. I da parafraziramo samog pisca – nismo ono što mislimo, već ono što radimo. A da li smo ono što ne izgovorimo, kad se uklonimo ili ono što ostane u arealu auditivnog i vizuelnog? Ta zapitanost ostaje i nakon čitanja, pisac nam ne daje eksplicitne odgovore, ostavlja nas da donosimo sudove iz percepcije čitaoca.

Možda je najlakše sve ovo započeti citirajući Jovana Cvijića, koji kaže da se “svi (se) mi penjemo jedni drugima na ramena”, aludirajući na upućenost naučnih radnika jednih na druge. Kako biti originalan u sagledavanju tako

značajnog dela i tako poznatog pisca koji svoje mesto u književnosti ima već nekoliko decenija i o kome su tako mnogo rekli umni ljudi naše književne kritike. Delo Mehmeda Meše Selimovića pleni svojim lirizmom, utvrdom koja stoji između dela, pisca i čitaoca, svojim jezičkim dijalogizacijama koji su pročišćeni, oslobođeni redundanci, kao da ih čujemo, podsećaju na internacionalne obrasce.

Da li nam *Sjećanja* mogu služiti kao putokazi za otkrivanje dela ili su ona autohtono literarno štivo, bez potrebe za komparacijom? Zapitanost i nad delom i nad ovim radom, koji nastaje iz potrebe autora da potraži veze između dva različita žanra – romana i *samokazivanja*, *Tvrđave* i *Sjećanja*. Čitajući, čini se da je Tijana poput Darke, žena koja stoji na vratima i sećanja i romana, i Meša i Ahmet Šabo priznaju da im se “desila jedna obična ljudska stvar, za koju se ne osjećam kriv, zaljubio sam se”. Iako se, načelno, delo *Tvrđava* temelji na hronikama Mula Mustafe Bešeskije, ono eksplicitno zadire u stvarni život pisca. Konceptualno u oba dela zatičemo sećanja i prisećanja, ponegde su celine zatamljene mračnim rupama podsvesti koja briše ili potire ono što se zaista dogodilo.

Prvi naslov u *Sjećanjima – Zašto radim ono u što ne verujem* uvodi nas u svet začudnosti, upitanosti i nenalaženja odgovora. Retorska pitanja su svuda, razbacana po tekstu kao rebusi koje čitalac treba da pronalazi, tragajući, ne za odgovorima već za novim pitanjima. U oba dela, čini se, ono što nije, a moglo se desiti, vuče niti pisanja. I da parafraziramo samog pisca – *nismo ono što mislimo, već ono što činimo*. A da li smo ono što ne izgovorimo, kad se uklonimo ili ono što ostane u arealu auditivnog i vizuelnog? Ta zapitanost ostaje i nakon čitanja, pisac nam ne daje eksplicitne odgovore, ostavlja nas da donosimo sudove iz percepcije čitaoca.

Ljubav kao tvrđava. Čini se kao da Tijana nije ni izašla na ulicu, među ljude, kao da je čuvala ono nešto, što je Ahmetu Šabi bilo potrebno kao jedina ravnoteža sa spoljašnjim svetom, sva zla spolja tamo su i ostajala, a Tijana je čuvala sva dobra koja se nalaze iza zatvorenih vrata porodičnog ognjišta. Građeci štivo na stalnim kontrastima, pisac nas uvodi u stilsku klackalicu onog crno-belog, jasnog i nejasnog, silnih antonima koji drže tekst, kao jedini nosač ambivalentnosti. Ponekad nam se učini da vidimo Oblomova kojem Gončarov ne dozvoljava da završi pismo na desecima stranica u romanu. I sam Meša Selimović, kao i njegovi junaci, ostaje neizgovoreni reči, a otvoreni usta. Možda možemo tu ljudsku usamljenost u ogromnom svetu da pronađemo i u naslovi-ma nekih drugih Selimovićevih dela: *Ostrvo*, *Tišine*, *Uvrijeđeni čovjek*, *Magla i mjesečina*, ta putanja od za do protiv, jasna je i u naslovu *Za i protiv Vuka*.

Sve što je piscu bilo i jeste važno nalazimo u *Sjećanjima*, ljude, dečija iskustva, radosti i uznemirenosti, i čini se da dramski izraz tu već nalazi svoje ishodište kome pisac pribegava u svojim delima. Dramski okvir i lirski sugestivnost su nasleđe događanja iz detinjstva. I u tom prvom delu *Sjećanja* Selimović i ima snagu kakvu nalazimo u njegovim najznačajnijim proznim delima. Kako se vreme i sećanja približavaju sadašnjosti, gubi i tekst *Sjećanja* svoju liričnost. Na stranicama kasnije zatičemo, reklo bi se i “nereda svesti i sećanja” (Čorović 1989: 243). *Sjećanja* Selimović piše i da se oslobodi nameta koji mu pričinjava sopstveni život koji vuče sa sobom, kao da želi da ga zatvori u jedno delo i ne vuče ga sa sobom u nove literarne, beletrističke projekte koji ga čekaju.

Ali i tu zatičemo to pokretačko i zaustavljivačko *ali*, kojim pisac gradi svoje literarne tekstove. Ali, da li je moguće otići od sebe samog i odneti svoj život nekamo drugde da ne bude književna potka? Skoro da smo sigurni da nije moguće, da se životi prepliću, da pisac zatiče Ahmeta Šabu kad započinje graditi roman *Tvrđava* u prvom licu i kad zajednički ispredaju to *ali* u gotovo svakoj rečenici:

Ali i ovo što je ostalo, lijepo je, iako je ruševina. Ne znam čije je misli iznosio, ali su mi se učinile vrijednije od svega što sam ikad čuo.  
(Selimović 1977: 245)

Ali nama je bio potreban kao vazduh, kao hljeb, kao ljubav. I mi njemu...  
(Selimović 1983: 17)

Ali nisam siguran u svoje sjećanje, možda sam sve izmislio ili u sebi naknadno dogradio prebacujući buduće videne slike u ranije vrijeme. Ali se potpuno sjećam...  
(Selimović 1983: 29)

Suprotnim rečenicama Selimović u oba navedena dela kao da traži nijanse koje rešava, kao da pronalazi ovakvim rečenicama nekakvu ritmičku kadencu, stilski rakurs kojim boji svoje strane. Naprosto te i takve rečenice sa mnoštvom *ali*, i u *Tvrđavi* i *Sjećanjima*, imaju stilogeno dejstvo i u službi su afektivnog života i samog pisca i Ahmeta Šabe. Selimović svoje rečenice ne goni da se ređaju prebrzo, on ih slaže tako što lepi poređenja na poređenja, apoziciju na apoziciju, apozitiv na apozitiv, igra se kvalifikacijama, osim suprotnih rečenica, imamo cele snopove sastavnih rečenica koje se paralelno sli-

vaju u građenje likova, jer su njegova portretisanja, zapravo, odrednice samog stila, jer su njegovo izvorište i polazište.

Ono što je očito jeste da Selimovićeve rečenice i sam stil odišu u prvom redu literarnošću, predstavljaju esencijalnu beletristiku, onakvu kakva bi trebalo da je stalno prisutna na časovima među učenicima i studentima:

Ne znam nijednog našeg pisca koji je, kao Selimović, dostigao tako visoku meru lirске izražajnosti. Lirska naracija je s takvom literarnom kulturom vođena da skoro ni na jednom mestu ne pada ispod stepena koji bi kvario intergritet celine romana.

(Miodrag Petrović 1990: 180)

U Selimovićevoj prozi nema gotovo nikakvog humora. Možda je na samom početku u *Sjećanjima*, dok se još preispituje, pronašao kratak blesak duhovitog odnosa prema, zapravo, samom sebi:

Osim toga, zar nije bolje da ja sam o sebi, dok sam živ, napišem ono što znam, nego da drugi, kad umrem, pišu o meni što ne znaju, a ja u grobu živ da se pojedem što nikome ne mogu da odgovorim po zaslugi.

(Selimović 1983: 12)

Smeha kao da nije bilo ni u njegovoj pravoj porodici u kojoj je odrastao, ali nije ga dovlačio ni na belinu papira na kome je rađao novu porodicu Ahmeta Šabe. U roditeljsku kuću taj smeh ulazio je zajedno sa seljakom Nuhanom koji je bio “jakog glasa od kojeg se tresla kuća, naročito kad se smijao, slobodan i otvoren pred svakim” (Selimović 1983: 25). Tu u toj roditeljskoj kući započinje Selimovićevoj neprestano traganje za izrazom, za bojom i mirisom, *zapretnim i izbeharalim* bosanskim juče i danas. Kod njega je i u oba dela koja posmatramo Bosna izvorište i mentalnog i duhovnog i jezičkog tkanja koja nije prestajao da tka u svojim delima. Svoje likove i njihove mreže, komunikaciju, odnose, intrige i brige temeljio je na onome što je video i čuo u svojoj čaršiji, jer “nisam vješt razmišljanju, više volim život nego misao o njemu”.

Najbolnija tema *Sjećanja* jeste gubitak brata.

Taj moj ubijeni brat je moja najveća tuga, i oni koji su ga ubili kao da su dugo smišljali kako će mi nanijeti najveći bol.

(Selimović 1983: 37)

Čini se da taj momenat prerasta u *Tvrđavi* u gubitak deteta, kao da se bol penje po nekoj svojoj zamišljenoj lestvici, tražeći načina da gradira uvek i na svakom mestu.

Ali, završimo sa *ali* koje se nametnulo u oba dela. Nije ni u *Tvrđavi* niti u *Sjećanjima* Meša Selimović ostavio čitaoce bez nade, odgovora, veselosti, reklo bi se. Imao je Darku, Ahmet je imao Tijanu i ostavio je i nas da tražimo svoju ljubav, jer “*bez ljubavi, svako je uvijek na gubitku*” (Selimović 1983: 190).

## LITERATURA

Egerić, Miroslav (1982), “*Derviš i smrt*” Meše Selimovića, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd

*Književno djelo Meše Selimovića* (1990), Institut za jezik i književnost, Sarajevo

Kordić, Radoman (1988), *Tumačenje književnog dela*, Dečje novine, Gornji Milanovac

Milošević, Miloš (2005), *Od pobune do strepnje*, Zmaj, Novi Sad

Selimović, Meša (1977), *Tvrđava*, Veselin Masleša, Sarajevo

Selimović, Meša (1983), *Sjećanja*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd

Vučković, Radovan, *Od Čorovića do Čopića*, Oslobođenje, Sarajevo

## FROM *SJEĆANJA* TO *TVRĐAVA* BY MEŠA SELIMOVIĆ: STARTING POINTS AND STYLISTIC CHARACTERISTICS

### *Summary*

The paper offers reading of *Sjećanja* and *Tvrđava*, two important texts in Meša Selimović's literary work. The author shows their very firm and close connection, indicating the necessity of their parallel reading.



**II.**



Nirha EFENDIĆ

MOTIVI IZ OBREDNIH LIRSKIH USMENIH PJESAMA U  
POEMAMA SKENDERA KULENOVIĆA *STOJANKA MAJKA*  
*KNEŽOPOLJKA* I *NA PRAVI PUT SAM TI, MAJKO, IZIŠO*

KLJUČNE RIJEČI: *motiv, transformacija, situacija, lirski pjesma*

Ovaj rad bavi se razmatranjem motiva iz obrednih lirskih usmenih pjesama koji su utjecali na poetsko oblikovanje Kulenovićevih poema *Stojanka majka Knežopoljka* i *Na pravi put sam ti, majko, izišo*. Obredne lirске pjesme prate životne cikluse čovjeka (rođenje, ženidbu i smrt) te sadržavaju obilje karakterističnih motiva. Mnogi od njih prisutni su u Kulenovićevim poemama, gdje naglašavaju lirsku supstancu poema, bez obzira na njihov općeniti lirsko-narativni karakter.

Prisustvo elemenata folklora u djelima bosanskohercegovačkih modernističkih pisaca nije teško ustanoviti. Štaviše, njihova ostvarenja snažno su povezana sa tradicijom usmene kulture u mjeri da ih je teško valjano i razumijevati bez poznavanja iste. Jedan od najznačajnijih bosanskohercegovačkih i bošnjačkih pjesnika, Skender Kulenović, u svojim pregnućima, a posebno glasovitim poemama, ne izuzima se iz takvog određenja. Utjecaj elemenata usmenog pjesništva može se posmatrati najmanje iz četiri ugla: prema tematsko-fabulativnom planu, narativnim strukturama, motivskom nivou i razini pozajmljivanja kraćih ili dužih cjelina. Kada je riječ o motivima i pozajmljivanju kraćih ili dužih cjelina (čitavog stiha ili čak strofa) onda je važno znati da se oni značenjski mogu, ali i ne moraju transformirati. U većini slučajeva motivi se značenjski i strukturno ipak preoblikuju, što svjedoči temeljitu dosljednost naših pjesnika da oživljavaju, a nikako plagiraju elemente usmenog naslijeđa u svojim djelima.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Više o utjecaju elemenata usmenog pjesništva na književno djelo bosanskohercegovačkih pisaca vidjeti u prilogu Seada Šemsovića objavljenim u časopisu za književnu i

Ovom pitanju u pjesništvu Skendera Kulenovića posvetio je pažnju Enes Duraković u jednom osvrtu iz 1987. godine:

Kulenovićeve *Stojanka majka Knežopoljka* plodotvorno je sjedinila u sebi dostignuća savremenog poetskog izraza sa višestoljetnom tradicijom usmenog narodnog stvaralaštva, preobražavajući tom sintezom i jedno i drugo u osoben poetski govor. Koncipirana kao tužbalica, poema u potresnom Stojankinom samogovoru objedinjuje bol i očaj majke za izgubljenim porodom s patriotskim osjećanjem i otporom prema mračnim silama zla. (...) Raznovrsna i živa melodijsko-ritmička struktura ostvarena je preplitanjem lirskih, emocijom prepunjenih stihova, sa narativnim, epskim pasażima, pa Kulenovićeve pjesma postaje čas lirski zgusnut, čas deskriptivan, fabulativno razvijen tekst.

(Duraković 1987:63–64)

Već pri suočenju s prvim stihovima vidimo da je znamenita poema Skendera Kulenovića *Stojanka majka Knežopoljka* zamišljena kao tužbalica – obredna lirski pjesma južnih Slavena, koju su pjevale isključivo žene. Međutim, ova pjesma donosi obilje motiva sadržanih u uspavankama – vrsti lirskih pjesama koje su, također, sastavni dio ženskog repertoara, a koji su potpuno ili pak djelomično transformirani u Kulenovićevo pjevanju (Šemsović 2004). Poema *Stojanka...* započinje sljedećim stihovima:

Sva tri ste mi na sisi ćapćala – joj blagodatno sunce Knešpoljsko! –  
Svetrojici povijala nožice sam rumene  
U bijele povoje lanene,  
Sve trojici sam prala jutrenje tople pelene...  
Jooj,  
Srdane,  
Mrdane,  
Mladene

(Kulenović 2006:89, *Stojanka...*, stihovi 1–8)

U trećem stihu Kulenovićeve poeme, lirski subjekt, majka, prisjeća se predane brige i truda uloženog u podizanje djece. Ona se nesebično davala

---

umjetničku kritiku Novi Izraz: *Fratr i fratarsko pripovijedanje / struktura unutarnje priče* (Šemsović 2003a), *Transformacija nekih elemenata usmenog pjesništva u poeziji Skendera Kulenovića* (Šemsović 2003b) i *Transformacija motiva* (Šemsović 2004).

kako bi sinovima priskrbila sve ono najbolje. Tako se motiv *bijelih povoja*, simbola nevinosti, čistote i prefinjenosti, našao u njezinoj žalopojci. Osim spomenutog, u ovim stihovima javljaju se i motivi požrtvovanosti, želje za potomstvom te motiv ponosne majke, što također susrećemo u stihovima narodne uspavanke:

Majka Smaju u želji rodila,  
Lastavica ezan proučila,  
B'jela vila u povoj zavila,  
A pčelica medom zadvojila.

(Musabegović 1997:12, stihovi 5–8)

U usmenoj pjesmi, ponosna majka nije jedini davalac – tu su i gorske vile (*Bijela vila u povoj zavila*) koje joj pomažu, premda su majčinska želja i ponos u oba navedena primjera gotovo isti. Ovdje se radi o djelomičnoj transformaciji motiva: vila simbolizira volšebnu ljepotu i spretnost, pomaže onome ko je u kakvoj u potrebi ili nevolji, a u ovom primjeru, svojim prisustvom upotpunjuje sreću. Kulenovićeva majka je pak sama, na početku i na kraju, njen trud nije nagrađen konačnom srećom ili srećom u potpunosti. Ako bismo navedeni odlomak Kulenovićeve poeme usporedili sa stihovima jedne druge uspavanke, uočili bismo da je motiv požrtvovanosti ostao značenjski neizmijenjen.

Tebe majka u želji dobila,  
Po tri puta na dan povijala,  
Iz pamuka u bijelu svilu,  
A iz svile u bijelo zlato.

(Milošević 1964, pjesma 44, stihovi 2–6)

U stihovima razmatrane uspavanke javljaju se motivi želje i ponosa, ali majci niko ne pomaže, čime je naglašena njezina potpuna posvećenost. Kako bi naglasila svoj predani trud i ljubav – ona to radi čak tri puta dnevno. Djetetova sudbina je neizvjesna, majka ju ne spominje, važna je tek nesaglediva bliskost koja nastaje već u prvim danima majčinstva.

Nije, naime, riječ samo o tužbalici koju Kulenoviću ciljano i svjesno bira kao idealan obrazac za poemu čiji je lirski subjekt nesretna mjaka; ovdje se majka (Kulenović) vraća na početak, na ishodište žuđenog života kako bi drama njegovog ranog i naglo nastupljenog kraja bila jača. Ne samo da prvi stihovi razotkrivaju osnovu koju je pjesnik odabrao, oni istovremeno svjedo-

če i pjesnikovu predanost u saživljavanju sa lirskim svijetom nesretne majke. S druge strane, nisu samo motivi iz obrednih pjesama vidljivi u navedenim stihovima nego i situacija, koja u navedenim primjerima slušaoca suočava sa bolnom samoćom požrtvovane žene.

Još jedan razlog zašto je majka nosilac pjesničke akcije u poemi *Stojanka...* nalazimo u sljedećem Kulenovićevu obrazloženju: “Da bih je napisao, ja nisam bio ja, već sam morao da se uživim u ličnost majke. Shvatio sam da je ona nosilac života, a o životu može da govori samo onaj ko je najbliži djeci. Mati je roditelj života, ona je život.” (citirano prema: Duraković 1987:63)

Možda je ovakvo Kulenovićevo objašnjenje dovoljno da se ukaže na neutemeljenost onih kritika koje su poemu *Stojanka...* predstavile kao puko oslanjanje na folklor, bez pjesnikove intelektualne usredsređenosti.<sup>2</sup> Biti pjesnik nije stvar pogleda na svijet, nego vlastitog koegzistiranja u njemu. “Biti pjesnik znači biti u dosluhu sa svijetom i iz toga dosluha stvarati ljudski svijet.” (Filipović 1961:675)

Lirska pjesma je, izranjajući iz tradicije, odjeknula u Kulenovićevim poemama. Bez obzira na to da li se radilo o tužbalici, uspavanci ili pak svatovskoj pjesmi, motivi iz spomenutih obrednih vrsta prepoznatljivi su u Kulenovićevu izrazu. U stihovima:

Ko li će ove godine kositi?

Ko li će djevojke prositi?

(Kulenović 2006:93, *Stojanka...*, stihovi 128–129)

majka se nalazi u krajnje nezavidnom položaju – niti ima sinove da joj muške poslove obavljaju niti se može nadati nevjestama da je u ženskim obavezama odmijene. Kulenović ovdje nije više nadahnut uspavankom, nego svatovskom pjesmom. Navedeni odlomak sadržava potpuno značenjski transformiran motiv neizvjesnosti od koje strahuju djevojke kao buduće nevjeste. Takav motiv prisutan je u stihovima narodne pjesme *Ječam žele Tuzlanke djevojke*.

Ječam žito, sime plemenito,

Mi te žele, a mi te ne jele,

Već te svatski konji pozobali...

(Maglajlić 2006, pjesma 257, stihovi 3–5)

---

2 Vidjeti kritiku A. Šoljana i interpretaciju teksta u članku M. Filipović *Pozicija jedne kritike* (Filipović 1961:675).

U narodnoj pjesmi žetva je jedan od poslova koje obavljaju djevojke, žudeći ili nestrpljivo iščekujući udaju. Na pitanje posla i sklapanja braka u navedenim stihovima gleda se iz drugog ugla. Akter nije bespomoćna majka dovdena u bezizlazno stanje nemoći, već djevojke koje maštaju o danu kada će biti zaprosene, a uz to pokazuju da im nikakav posao ne predstavlja poteškoću. Štaviše, napornom žetvom djevojke dokazuju koliko su marljive i vrijedne. Neizvjesnost tog silno iščekivanog trenutka udaje progovara iz skoro svake slike. Ovdje imamo situaciju majčine želje za snahom i potomkom u prvom slučaju i djevojačke prirodne čežnje za udajom i zasnivanjem doma u drugom primjeru, a između te dvije tačke nedostaje ključna karika – momak. Nedostatak muškog djeteta ne pogađa samo majčina najdublja osjećanja, on zapravo potresa čitavu mrežu društva; ljuba ostaje bez suđenika, seja bez brata, majka bez sina. Ipak, majčin gubitak vezan je za najjaču i najiskreniju emociju – ljubav majke prema djetetu i zbog toga se u Kulenovićevoj pjesmi čuje njen govor.

Premda je sva koncipirana kao tužbalica, izdvojiti ćemo nekoliko dojmljivih stihova i usporediti ih sa stihovima iz takve narodne pjesme:

Vjerovat ne može majka Stojanka  
Da si ti opustjela  
I da si nas napustila!...

(Kulenović 2006:94, *Stojanka...*, stihovi 159–162)

Majka se obraća planini Kozari, kamo je nekad ispraćala sinove i odkud ih je iščekivala da se vrate. Bolna samoća progovara iz nje, baš kao i u stihovima narodne tužbalice:

A jadona more, a jadona sama ostadoh:  
Nikoga, more, nikoga nemam do Boga.

(Zovko, sv. IV, pjesma 191, stihovi 13–14)

U narodnoj tužbalici lirski subjekt je očajna sestra koja oplakuje brata. Ali, bez obzira na tu razliku, samoća je ključna slika koja razotkriva situaciju u oba primjera.

Nešto mlađa Kulenovićeva poema *Na pravi put sam ti majko izišo* je, također, nastala u Drugom svjetskom ratu, ali je dugi niz godina čekala u pjesnikovoj ostavštini da bude otkrivena i objavljena. Kulenović je pisao o svijetu iz kojeg je potekao. Povodom objavljivanja poeme *Na pravi put...* Midhat Begić je, razmišljajući o mogućim razlozima dugogodišnjeg Kulenovićeva oklijevanja, napisao:

Razumljivo je da je Skender, koji je ne samo svoj svijet unosi u svoja djela, nego tim svijetom govorio, pisao, mislio, kritikujući i oštro sijekući sve natražno u njemu, ali ne odričući ga se nikada – da mu je bilo teško dati u opticaj poemu koju bi neki mogli tako (zlorado; prim. N. E.) dočekati.

(Begić 1981:170)

Motivi iz bošnjačke usmene lirike u Kulenovićevom pjesništvu najzastupljeniji su upravo u ovoj poemi. Zajedničko poemama *Stojanka...* i *Na pravi put...* jeste ključna figura koja se stavlja u središte akcije – majka. U oba primjera majka je izvor patnje i udesa. Njena očekivanja su iznevjerena, ona tuže i samuje, ali je početak ovog stradanja smješten u različite dionice života. Upoređujući ove dvije poeme, E. Duraković je – u jednom osvrtu na simbole u Kulenovićevu pjesništvu – primijetio:

One su, naime, poseban izraz iste emotivno-idejne osnove, otvorene nekoj mogućoj i slučajnoj, a neostvarenoj estetskoj sintezi. Njihova *napredost* i uslovljenost vidljiva je već u poziciji lirskog subjekta: u jednoj se majka obraća (mrtvim) sinovima, u drugoj sin majci, da bi se i Stojankina tužbalica i baladični ton sinovljeve evokacije tegobnog majčinog života na kraju (krešendom revolucionarne misli, ideje i akcije) preobrazili u himničku apoteozu zemlji, domovini, slobodi.

(Duraković 1983:84)

Dok majka Stojanka nariče pred izgubljenim sinovima, majka Hanifa suočila se sa tegobom koju otjelovljuje osioni muž, bez njenog znanja izabran.<sup>3</sup> Kad je već dovedena u stanje iz kojeg nema povratka, ona svoj udes prihvata dostojanstveno i pokorava se želji autoriteta. Ipak, uz tihi šapat molitve na vidjelo izviri njene potajne želje:

“Tako ti velikog straha i milosti,  
On da mi bude dobar i ugasan,  
I ne odmiči me u daleku tuđinu,  
I ne prepusti me zlojedoju svekrvi!”

(Kulenović 2006:102, *Na pravi put...*, stihovi 51–54)

---

3 Premda ime Hanifa nigdje u poemi nije navedeno, slijedit ćemo primjer E. Durakovića, izrečen u naslovu njegova teksta *Majka Hanifa, majka Stojanka*.

Bošnjačka svatovska pjesma obiluje motivima nelagode koja pogađa mladenke u iščekivanju prosaca. Djevojačka sanjarenja u osami prepuna su slika budućeg muža sa svim probranim osobinama, pa ipak pri polasku od kuće nevjesta strepi od neizvjesnosti koga će susresti u svom novom životu:

Ja se spremam u tuđine,  
U tuđine, za tuđina.  
Tuđa majko, dobra budi  
Dok ja svoju zaboravim;  
Tuđi babo dobar budi  
Dok ja svoga zaboravim.

(Kuba 1984, pjesma 609, stihovi 5–11)

Ali tek što pomislimo kako je tuga majke Hanife neutješna, događa se trenutak rađanja djeteta. Pozicija lirskog subjekta u Kulenovićevoj poemi, za razliku od narodne pjesme, prenesena je sa majke na sina:

Te noći,  
Ja joj se rodih: sin ko san!

(Kulenović 2006:104, *Na pravi put...*, stihovi 113–114)

Dugo priželjkivana sreća majci se, najzad, ukazala. Ljubav je sada usredsređena na potomak u kojeg se utkiva želja i ponos te pogled na svijet pun toplih nadanja, ali i uznemirujućih strahova. U njenom tmurnom svijetu od kojeg zadobiva samo bore i *sjedine*, događa se obrt. Tamne zidove obasjava sunce:

Bjeh joj sunce u četiri duvara.  
Hašiš tupim moždinama.

(Kulenović 2006:105, *Na pravi put...*, stihovi 119–120)

U navedenom odlomku vidimo konačno ostvarenje želje i sreće, svekoliko dobro kojem se majka može nadati, baš kao i u stihovima jedne mostarske uspanke:

Spavaj, sine, rasti spavajući,  
Vel'ko dobro majku gledajući.  
San te vara, sreća te ne vara,  
San u bešu, nesanak niz bešu.

(Musabegović 1997:34, stihovi 1–4)

U nastavku poeme Kulenović konkretizira sliku majčinih želja:

Da joj ne budem kockar ni pijanica,

Nego sve škole da joj izučim,

(Kulenović 2006:105, *Na pravi put...*, stihovi 137–138)

Budući da se cijeli život vladala prema jasno određenim principima, majka je potpuno svjesna koliko u tom svijetu znače uzori. Strah od moguće sudbine mimo njenih želja i očekivanja prati osjećanje radosti, zato ona u molitvi od Svevišnjeg traži da joj sin bude *učevan*, *ljudevan* i *kućevan*, štaviše, da se po dobrom glasu pročuje:

I da se pročujem u sedam gradova

Pa da me na glasu kućom oženi

(Kulenović 2006:105, stihovi 142–143)

Stihovi jedne uspavanke, također, ukazuju na majčine tihe želje:

Rabum Allah ti mi daj

Mome Ali dug zeman,

Da mi uči i klanja

I u mejtef uzide...

(Nametak 1970, stihovi 1–4)

Ovdje više nije riječ o svekolikom dobru koje majka želi svome djetetu, tu je još posrijedi i moć okoline da uveliko utječe na izbor pojedinca, pa i kada su važne odluke u pitanju. S druge strane, u svim razmatranim primjerima prevladava raspoloženje mirenja sa sudbinom: ništa se posebno ne može promijeniti u međuljudskim odnosima. Tradicija nalaže da se stameno i hrabro podnose životni nanosi. Kad je već tako, najviše što čovjek može učiniti, a da se pritom ne ogriješi o očekivanja zajednice, jeste da u okvirima zadanih mjera vrijednosti dosegne uzor. To majka želi od svoga djeteta. Zbog toga ga *na glasu kućom* želi oženiti. Svijet u kojem majka djeluje jasno je postavio norme. Međutim, njen svijet nije doslovce razljuden, bez obzira na stroga pravila kojima se pokorava. Štaviše, od majke je Kulenović upravo i naučio da ga osjeća i proživljava u svoj njegovoj punini – da mu se pokorava, ali ne bez osjećanja za pravdu i da ga savladava, ali ne bez ljubavi i pažnje koja se neprekidno poklanja onima kojima je najpotrebnija.

Brojni su tekstovi napisani o djelu Skendera Kulenovića, a česti su oni koji svjedoče kako je njegovo pisanje obilato nadahnuto motivima iz tradicije. Skoro da i ne postoji neko Kulenovićevo djelo u kojem se ne može pronaći makar i daleka veza sa elementima iz usmene književnosti. Najuspjelije poeme – *Stojanka majka Knežopoljka* i *Na pravi put sam ti, majko, izišo* sublimiraju u liku majke sve iskustvene sokove lirskog osjećanja što ih je ponijela i vjerovatno nesvjesno njegovala Kulenovićevo osobnost. Ta dječaćka bliskost sa majkom progovara o Kulenovićevoj snažnoj vezi sa domom, izvorom i početkom i po svemu sudeći, skrivenoj čežnji da im se oda priznanje. Razmišljajući o majci, nastojeći da joj se približi i u potpunosti saživi s njom, Kulenović je progovorio o životu iznutra, o bliskosti sa izvorom koji čovjeka gradi, pa stoga nije neobično da je lirska pjesma, i to obredna, nadahnula njegove poeme.

## IZVORI I LITERATURA

### Neobjavljeni izvori

Rukopisna zbirka Ivana Zovke u četiri sveska (svaki pod naslovom *Dvjesto i pedeset hrvatskih narodnih ženskih pjesama*), Etnološki zavod HAZU, Zagreb

### Objavljeni izvori

Kuba, Ludvík (1984), *Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine*, drugo izdanje pripremio, dopunio neobjavljenim pjesmama i dodao indekse Cvjetko Rihtman uz saradnju Ljube Simić, Miroslave Fulanović-Šošić i Dunje Rihtman-Šotrić, Svjetlost, Sarajevo

Kulenović, Skender (2006), *Pjesme, ogleđi*, Preporod, Sarajevo

Musabegović, Jasmina (1997), *Bošnjačka uspavanka*, Preporod, Sarajevo

Milošević, Vlado (1964), *Bosanske narodne pjesme*, knj. IV, Muzej Bosanske krajine, Banja Luka

Maglajlić, Munib (2006), *Usmena lirika Bošnjaka*, Preporod, Sarajevo

Nametak, Alija (1970), *Od bešike do motike*, Vlastito izdanje priređivača, Sarajevo

### Literatura

Begić, Midhat (1981), *Uz neobjavljenju poemu Skendera Kulenovića – Na pravi put sam ti majko izišo*, Život, god. XXX, br. 9. Sarajevo, pp. 165–171.

Duraković, Enes (1983) *Majka Hanifa, majka Stojanka*, Život, god. XXXII, br. 1–2, Sarajevo, pp. 81–95.

Duraković, Enes (1978), *Poezija Skendera Kulenovića: Skica*, Most, br. 17–18, Mostar, pp. 57–75.

Filipović, Muhamed (1961), *Pozicija jedne kritike*, Život, god. X, br. 10–11, Sarajevo, pp. 672–675.

Šemsović, Sead (2003a), *Fratri i fratarsko pripovijedanje / struktura unutarnje priče*, Novi Izraz, br. 19, Sarajevo

Šemsović, Sead (2003b), *Transformacija nekih elemenata usmenog pjesništva u poeziji Skendera Kulenovića*, Novi Izraz, br. 20, Sarajevo, pp. 121–132.

Šemsović, Sead (2004), *Transformacija motiva*, Novi Izraz, br. 23, Sarajevo, pp. 115–124.

MOTIFS FROM CEREMONIAL LYRIC ORAL POETRY  
IN THE LONG POEMS *STOJANKA MAJKA KNEŽOPOLJKA*  
AND *NA PRAVI PUT SAM TI, MAJKO, IZIŠO*  
BY SKENDER KULENOVIĆ

*Summary*

The paper examines the motifs from ceremonial lyric oral poetry which influenced the poetic forming of Kulenović's long poems *Stojanka majka Knežopoljka* and *Na pravi put sam ti, majko, izišo*. Ceremonial lyric poetry follows the life cycles of the man (birth, marriage and death) and contains an abundance of characteristic motifs. Many are present in Kulenović's long poems, where they emphasize lyric substance of the long poems, regardless of their general lyric-narrative character.

Ružica JOVANOVIĆ

## ARHETIPSKI BOL ŽENE NASUPROT MUŠKOG SHVATANJA HEROIZMA

KLJUČNE REČI: *poema, kontrast, heroizam, tragika, vanvremenost*

Skender Kulenović, ispevavši *Stojanku majku Knežopoljku* zapravo je ispevao večnu tugu, a istovremeno specifičan alogizam života i smrti. Ako je heroizam od antičkih vremena smatran posvećenošću ideji i žrtvovanju za nju, pitanje je da li tuga žene u ratnom vohoru gubi ili dobija bitku pred shvatanjem heroizma. Ako je dobija, da li je to samom činjenicom da je žena nosilac obnavljanja ili je bol žene jači od heroizma u kvantitativnom smislu, kao neuporediv. Elementi tužbalice zajedno sa anakreontskim momentima posvećenim svakodnevnom čovekovom bitisanju, u pesmi zajedno čine neponovljivu apoteozu životu i ženi kao obnoviteljki istog. Tim elementima, prepoznatljivim od najranijih tragova književnog stvaranja, S. Kulenović svrstava se među vanvremenske pisce, izvan svih podela.

Poema. Epsko-lirska vrsta. Elementi epike i elementi lirike, prepleteni. I nerazdvojni. Jedno drugo hrane i objašnjavaju, jer su emocije na licu mesta događanja. Na izvoru kretanja i dešavanja. Odavno prihvaćen naziv poezija, u svom širem i svom užem smislu obuhvata zapravo sve, u širem i sama prozna ostvarenja, u užem književno-umetnički delo u obliku stiha. Nije nepoznato ni mnoštvo podela na radove i vrste na osnovu bitnih razlika između pojedinih pesničkih ostvarenja. Nikada se podela po vrstama ne može sprovesti sa potpunom preciznošću, jer je često pretpostavljaju različite osnove, bilo po vrsti građe koju pesničko delo tematizuje, bilo ton i ponesenost tom građom, bilo pesnička forma. „U oblasti lirike – ako ostavimo po strani malo korisne tematske podele – najčešće je bila primenjivana podela na neposrednu (koja neposredno izražava doživljaje podmeta) i posrednu liriku (koja se služi opisom ili naracijom). Sa ovim se ukrstila podela zasnovana na karakteru lirskog

podmeta: razlikovana je dakle, individualna i kolektivna lirika.” (Markjevič 1974: 138) Hoćemo li ljubav kao pojam obraditi u stihu, pa te stihove nazvati ljubavnom poezijom ili zavisno od ishoda elegijom ditirambom ili nekrostihom... jer svako peva ljubav u različitom tonu. Ali suština je da ne mogu književni motiv ili tema određivati vrednost književnog dela. Književnu vrednost pesnik stvara svojim talentom, svojom dušom.

Grubo deleći književnost, postoji period književnosti NOB-a, vremenski omeđen 1941–1945. i može se tretirati u tematskom smislu i po umetničkom značaju, bez obzira na to što se često u književnoj istoriji tretira kao literatura fragmenta. Literatura fragmenta je termin gde ću zastati. Jer život jeste fragment epohe, pojedinac fragment celine, ali ni epohe ni celine nema bez pomenutih fragmenata. „Iz toga doba imamo značajna ostvarenja, pa i ona najviša. Za ovu pesničku orijentaciju bilo je karakteristično odsustvo očaja čak i u trenutcima najvećih patnji. Ni u jednoj epohi pisana reč nije imala ovakav značaj kakav je tada imala. To je posebna kultura koja se samo u takvim uslovima drži i svedoči o veličini ljudskog htenja i moranja.” (Jastrebić 1978: 18) Možda jedna od najvećih vrednosti, a u istoriji književnosti nedovoljno zastupljenih, jesu likovi žena u ovom opusu književnog stvaralaštva. Činjenica je da je veliki deo proznih i poetskih tvorevina toga perioda u sebi nosio nešto od narodne tradicije. Bilo da su to elementi epskog ponavljanja, bilo izreke i poslovice, pa sve do tužbalica. Kada se ova činjenica poveže sa istinom da se tradicija i folklor svakog naroda velikim delom naslanja upravo na ženski deo populacije, dolazi se do logičkog zaključka zašto je ženskim likovima posvećen veliki prostor.

Gospodin Skender Kulenović. Rođen 2. septembra 1910. u Bosanskom Petrovcu. travnički gimnazijalac, zagrebački student. Prve pesme objavljuje 1927. (*Ocvale primule*). Piše lirsku prozu, pripovetke (*Rakije...*) i tako redom. *Stojanka majka Knežopoljka*, *Ševa*, *Pisma Jove Stanivuka...* pesnik, pripovedač, esejista. Čovek neverovatnog senzibiliteta, sposoban da shvati i izrazi, opservira i prenese ljudske emocije tako da postaju prepoznatljivije i prihvatljivije. Bavljenje emocijama u književnom stvaranju ostavlja najširu mogućnost kako identifikacije čitaoca tako i kritike od strane istog, jer ništa nije podložnije varijantama od ljudskih emocija. Pisati, u bilo kom vremenu večno je pesnička sloboda izbora, jer, parafraziraću Andrića, književni tekst jednom bačen u svet ostaje na uvid svakome. Jer književno stvaranje jeste hrabrost, dati svoje mišljenje, svoje emocije na uvid, dobronamernom i nedobronamernom. A kako je to radio Skender Kulenović u svojoj poemi *Stojanka majka Knežopoljka*?

Velika umetnost nastaje kada progovori o ljudskom bolu. A do priče o čoveku najlakše se dolazi kroz priču o njegovom bolu. Ispevavši tugu, a zapravo specifičan alogizam života i smrti, poemom *Stojanka majka Knežopoljka*, njenim specifikumom i njenim unutrašnjim oštrim granicama koje celine, fragmenti, čvrsto vežu, jer ne mogu jedan bez drugog.

Rekavši na početku pesma – epska i lirska, ne mogu da se ne osvrnem na davnašnju podelu: epske pesme – muške, lirske pesme – ženske. Ženski i muški princip, dva nerazdvojna ali i nepomirljiva principa, elementi, bez kojih nema poeme. Malo koja poema jeste toliko ne epsko-lirska, već muško-ženska „kao *Stojanka majka Knežopoljka*”. Arhetipski bol žene nasuprot muškog shvatanja heroizma. Citiraću Rajka Petrov Noga „Kulenović je pjevao život taj prh i cik čula, te nesvestice od opijenosti sretnim svijesti neznanja. Ali sve te protuberance strasti, svi ustreptali zanosi u svojoj osnovi, zapravo, skrivaju onu tajnu modricu smrti. (Nogo 1971: 6) Himna životu i plotskoj snazi zemlje samo je jedna od tema uokvirena tragikom ljudskog bitisanja, jauk kome nasuprot stoji neiskorišćeno obilje. Između se nalazi bol. Između obilja života i tragike života smestio se bol žene, majke, nemoćne da se odupre niti svom bolu, niti, shvatanju heroizma u muškim genima još od antike. Dofilosofijski deo obuhvata (helenističke) početke etike u književnosti (epopeji, lirici i drami), u tom dofilosofskom helenskom stvaranju svesti o životu sadržana su uputstva za ponašanje u pojedinim momentima. Defilosofijansko etike smatra da etičko shvatanje zavisi od socijalne tradicije, od političkih predrasuda i od naročitog vaspitanja. Ako je ono izraz klasnog, staleškog ili porodičnog pogleda na društvo, najviša instanca i poslednji razlog svake etičke obaveze čini primer prethodnog naraštaja i svagdašnjeg predanja, porodice i predaka. Homerov Ahilej drži se načela koje mu je otac Pelej istakao „Svagda najbolji biti i odličan između drugih”. (Đurić 1990: 58) Hrabrost, srčanost, dužnost jesu pojmovi u samom korenu i izvoru muškog shvatanja heroizma i vrlo male varijabile postoje od vremena do vremena i od naroda do naroda. *Jedan od najstarijih poznatih elegičara, Tirtej, koji je živio u vreme drugog mesenskog rata, u svojim elegijama koje Suda prema njihovom sadržaju zove „opomene” i ratničke pesme. Fragmenti 6-7, 8, 9 su potpune elegije i u njima ističe Tirtej ratničku slavu kao najveću slavu na svetu.* (Đurić 1990: 61) Ali osvrnimo se na tri izraza:

- elegija
- opomene
- ratničke pesme (Đurić 1990: 62)

Uprkos pojmu junaštva, kao postulatu helenske etike, pesme o slavi jesu elegije sa elementima tužbalica, najviše iz razloga što posle svakog heroizma – neko ostane da žali one kojima je to bio postulat i inspiracija. Još antički čovek, upoznavajući sudbinu tragičnih junaka, imao je priliku da se sa njim poredi i da kroz delo pesnikovo zaviri i u svoje srce dolazeći do najvažnije funkcije književnog dela koje postoji „dajući čoveku priliku da zaviri i dublje upozna zle strane ne samo individualnog nego i socijalnog života da mu sazna poreklo i otkriva puteve za savlađivanje zla. Tako nestaje duhovna zaslepljenost i čovek prečišćuje ne samo svoje čuvstvovanje nego i svoje umovanje.” (Đurić 1933: 57)

I tu dolazimo do sukoba epsko-herojsko, lirsko-emocionalno, udruženo u poemi Skendera Kulenovića, *Stojanka majka Knežopoljka*, gde tuga žene u sebe obuhvata sve elemente ženske tragike i lirike, a mnogobrojni su. Do nelogičnosti i jakog kontrasta koji čine snažne slike života i smrti, bola i radosti. Slika životnog obilja, izražena u stihovima:

Svud hljebno i medno i grozdno je  
preko glave,  
krckaju zemlje ko krcate košnice  
čekaju, rano moja, da se oznoje  
orne muške mišice...

(Kulenović 1973: 31)

Nasuprot stihovima koji prikazuju pustoš izazvanu razlozima tako stranim ženskom srcu i težnji da se život održi po svaku cenu:

Pusto leži Knežpolje,  
obnemoglo, suro, jalovo  
i ko sipnja ga pritišće  
sunčano olovo.

(Kulenović 1973: 32)

Naglost kontrasta jeste ono što čini stalnu suprotnost u poemi, dva motiva koja objedinjuju jedan zajednički. Žena, raspeta između socijalne tradicije i svrhe svoga postojanja, seća se sinova iz perioda njihovog ranog detinjstva, kada je ona bila jedini gospodar njihovog života i sudbine. Tužno, ženski, retrospektivno majka govori tužbalicu utkanu u epski deo poeme.

Sve trojici sam prala jutarnje tople pelene...  
...Joj, rasni trolisni struče djeteline knešpoljske,  
što provrca ispod mog srca!

(Kulenović 1973: 29)

U stihovima koji se prepliću sa elementima čisto lirskog, emocionalnog, čita se njen odnos prema, u sadašnjosti, već odraslim i mrtvim sinovima:

Tri vuka moja i tri ljute mećave  
Hoće majka da vas izljubi ledene.

(Kulenović 1973: 30)

Da oda poštu, sinovima, muškarcima, braniteljima, ... predstavlja sudar u alogizmu. Ta neverovatno spojena tužbalica sa mirenjem sa sudbinom postavlja pitanje koliko je bol žene, arhetipski bol, potisnut od strane više faktora. Shvatanje heroizma, mirenje sa činjenicom smrti kao dela života i, ipak, jauk, koji kvantitativno nadjačava sve ostale elemente. Nadjačava ih do te mere da svi motivi u strukturi poeme (politička misao, etika muškarca i ratnika, sukob u čoveka sa prirodom, prirodom u smislu čovekove prirode i prirode u smislu prirodnog okruženja) bivaju nadjačani samim naslovom poeme. Majka, bol majke, ženska patnja iznad svega, po kvantitetu. Verovatno Kulenović nije slučajno dao taj naziv svom delu, možda se oslanjajući na usmenu tradiciju, jer je to često u književnosti NOB-a. Mi danas srećemo studije o naslovu književnog dela, gde se sam naslov naziva DNK dela. U poemi, pored već pomenutog, uvreženog shvatanja heroizma, čije korene nalazimo u pomenutoj antičkoj etici, nižu se motivi, raznovrsni do beskraj, čak na momente predstavljaju alogizme i, iznad svih njih, tuga jedne žene. Koja se ne suprostavlja svom bolu, osim verom u prirodu čoveka, u sposobnost žene da pokrene novi životni ciklus rađanja, baš kao i priroda oko nje, jasno ističući da je njena moć prestala još pre smrti koja se desila.

Apoteoza te potčinjenosti jasno je prikazana u prihvatanju surove istine. Nemoći pred zakonima jačeg, lirskog shvatanja. Nemoć pred smrću one koja daje život i najviše pati nad njim. Na momente čak veličanje te nemoći u kontrastu.

Što vas majka junačkom snagom nosila – ona  
Što vas buna kuršumskom šarom ispisa – drugi

(Kulenović 1973: 35)

Nemoć da ponovo obnovi i rodi čini da njena tuga postane još veća. Sama poema nema nameru, kroz ideju svoga autora, da ustukne pred smrću. Čak suprotno, na momente se pojavljuje optimizam. Obraćanje Kozari ne predstavlja ništa drugo nego obraćanje prirodi, moćnijoj od ljudi i sposobnijoj da regeneriše. Nasuprot jauka stoje motivi posvećeni u potpunosti životu. Anakreontike – kraće lirske pesme o ljubavi, vinu, životu, i radosti – pojavljuju se na momente u ovoj poemi naizmenično sa motivima smrti, gradeći taj već pomenuti oštar kontrast epskog i lirskog, muškog i ženskog. „Još kod Posidonija, etnografa i prirodnjaka, srećemo mišljenje da je cela vasiona ništa drugo nego simfonija i simbioza simpatija, jedinstven živ organizam čiji je čovek jedan deo.” (Đurić 1990: 485) Simbiozu prirode i čoveka i veru u obnoviteljsku moć Kulenović ističe kao potpunu svest o nemogućnosti uništenja života, istaknutoj anaforum:

Ko li će ove godine kositi,  
Ko li će djevojke prositi,  
Ko li će rakije peći,  
Ko li će slanine sjeći.

(Kulenović 1973: 32)

Ne postavlja se pitanje „Da li će”, već „Ko li će”. Uopšte nema dileme da je pojedinačni gubitak, ma koliko nenadoknativ lirskom subjektu, nešto što će zaustaviti život, koji uvek ide dalje, bez obzira na heroizam muškarca i na bol žena. Ne osvrćući se na epsko niti na lirsko. „Jer čovek je organski deo kosmosa, koji se u svom životu upravlja prema zakonu sveta, shvatanjem neposrednog odnosa svoga *ja* prema praizvoru života, što po shvatanju Stoičara *samo u sebi nosi uslov i samoodržanja i blaženstva*”. (Đurić 1990: 481)

Skender Kulenović ispevao je večnu tugu, a istovremeno specifičan alogizam života i smrti. Ako je heroizam od antičkih vremena smatran posvećenošću ideji i žrtvovanju za nju, pitanje je da li tuga žene dobija ili gubi bitku pred shvatanjem heroizma. Ako je dobija, da li je to samo činjenicom da nosilac obnavljanja ili je bol žene jači od heroizma u kvantitativnom smislu kao neuporediv. Elementi tužbalice zajedno sa anakreonskim momentima posvećenim svakodnevnom čovekovom bitisanju u poemi čine neponovljivu apoteozu životu i ženi kao obnoviteljski istog, elementima prepoznatljivim od najranijeg doba književnog stvaranja i misli o čoveku čiji je vrhunac poezija.

Velika umetnost nastaje kad se govori o ljudskom bolu. Vrhunska je veština, umetnička, kada muškarac progovori, kada iskaže ženski bol. Sa po-

štovanjem i naklonom nečemu što je jače od svega, što nema granicu niti u *tempo tempore*, jer, isti je od Niobe do Stojanke majke Knežopoljke, niti u prostoru – isti je svuda, gde ljudi dišu, neuporediv. Najveći ženski strah ispisan je rukom muškarca, pesnika. Tim delom Skender Kulenović je svoju poemu *Stojanka majka Knežopoljka* učinio vanvremenskom i vanprostornom. I svoju poemu i sebe.

## LITERATURA

- Budimir, Milan (1969), “Poreklo antičke elegije”, u: *Zbornik u čast Bogdana Popovića*, Beograd
- Đurić, Miloš (1933), *Jedan nov pokušaj objašnjenja Aristotelova shvatanja katarse*, SKZ, Beograd
- Đurić, Miloš (1959), *Iz helenskih riznica*, Prosveta, Beograd
- Đurić, Miloš (1990), *Istorija helenske etike*, ZUNS, Beograd
- Jastrebić, Blagoje, ur. (1979), *Socijalna međuratna lirika*, Nolit, Beograd
- Kulenović, Skender (1973), *Stojanka majka Knežopoljka i druge pjesme*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Markjevič, Henrik (1974), *Nauka o književnosti*, Nolit, Beograd
- Nogo, Rajko Petrov (1971), *Stojanka. Majka Knežopoljka i druge pjesme*, Veselin Masleša, Sarajevo

## ARCHETYPAL PAIN OF WOMAN AS OPPOSED TO MASCULINE UNDERSTANDING OF HEROISM

### *Summary*

Skender Kulenović, by creating the poem *Stojanka majka Knežopoljka*, in fact created a poem about eternal sorrow and at the same time a specific alogism of life and death. If heroism was, since the ancient times, understood as devotion to an idea and sacrificing for it, the question arises whether the sorrow of woman in turmoil of war loses or wins a battle according to understanding of heroism. If it wins it, is it due to the fact that the woman is carrier of regeneration or the pain of woman is stronger than heroism in quantitative

sense of the word, as being beyond comparison. The elements of *tužbalica* together with anacreontic segments dealing with day-to-day man's existence together in a poem constitute an exquisite apotheosis to life and the woman as a regenerator of same. It is these elements, recognizable since the earliest traces of literary creation, that put S. Kulenović among timeless writers, beyond any classification.

Almedina ČENGIĆ

## KANONI U POLITIČKOJ KOMEDIJI / SATIRI I KOMEDIJI *DJELIDBA* SKENDERA KULENOVIĆA<sup>1</sup>

Upravo zato što je nosila u sebi odstupanje od strogo utvrđenih kanona socijalističkog realizma, *Djelidba* je već poslije prve izvedbe početkom 1948. godine u Narodnom pozorištu Sarajevo skinuta s repertoara, a nakon deset godina Kulenović je kroz rešetno autocenzure protisnuo njenu novu verziju otupivši satiričnu oštricu i pretopivši je u veselu komediju, što sve skupa svjedoči o razornoj ideološkoj preosjetljivosti novog društvenog sistema koji s podozrenjem gleda i, ako treba, kažnjava sve što nije pohvalni poklič proklamiranim vrijednostima.

(Muzaferija 1996:26)

KLJUČNE RIJEČI: *Djelidba Skendera Kulenovića, politička komedija, satira, komedija, jugoslavenski socijalizam*

Rad se bavi političkom komedijom / satirom i komedijom *Djelidba* Skendera Kulenovića, tekstom koji je obilježio vrijeme jugoslavenskog socijalizma nakon Drugog svjetskog rata u bosanskohercegovačkoj i bošnjačkoj književnosti. S ovim u vezi autorica analizira međusobne odnose između dvije verzije ovog teksta, ispitujući njihov satirički i/ili komički potencijal.

### I.

U prikazivanju događaja koji su obilježili poslijeratni period bosanskohercegovačke stvarnosti, ali i šire regije centralnog Balkana nakon Drugog svjetskog rata drama je zauzela posebno značenje. U novim historijskim okolnostima ovaj književno-umjetnički žanr iznenada je postao veoma eksplicitan i popularan.

<sup>1</sup> In memoriam za prof. dr. Gordanu Muzaferiju.

Evidentno je da je dramska djelatnost na ovim prostorima bila potpuno u dispoziciji afirmiranim stvaraocima koji su stekli reputaciju “poželjnih” umjetnika tokom političkog djelovanja i učešća u NOR-u (1941–1945) i da su oni mogli odabrati motive i načine na koji će prezentirati svoju književno-umjetničku kreaciju. Međutim, svako udaljavanje od idejno-političkih stremljenja ondašnje vlasti i njena kritika podrazumijevalo je apsolutnu odgovornost, zabranu ili odgovarajuću kaznu.

Komedija je kao specifičan dramski žanr postala najpopularniji oblik prezentiranja i uobličjenja postojećih problema koji su se javljali u novoustanovljenom društveno-političkom sistemu našeg podneblja. U plasiranju pojednostavljenog zapleta dramske priče i ultimativnog *happy enda* ona je svakako bila veoma afirmativna, pogotovo u poslijeratnom periodu obnove i izgradnje nove države, ali je u potpunosti bila podređena specifičnim tematskim šablonima, koji se nisu udaljavali od tehnike simplificiranog crno-bijelog prikazivanja tipičnih pojava i likova u društvu.

Komedija, po definiciji književno-kanonskog pravila, jedna je od dramskih vrsta koja s komične distance obrađuje rješive sukobe društvenog i psihološkog porijekla. Ona svojom strukturom i sretnim završetkom insistira na izmjenjivosti ljudskog djelovanja, ograničenim karakternim osobinama i društvenim normama. Po utvrđenim pravilima koje komedija kao žanr poštuje i slijedi još iz antičkog, aristotelovskog doba, tema, likovi, radnja i jezik u komediji uvijek su neposredno uvjetovani navikama, shvatanjem i pojavama jednog određenog društva i vremena.

Međutim, antički grčki period u dominaciji dramskog teksta, pored tragedije i komedije, reprezentativnih dramskih žanrova, protežira i satirsku igru kao specifični veći oblik s obaveznim učešćem statirskog hora, što je rezultiralo kasnijom pojavom satire, “posebnog književnog žanra u kojem je specifično izražen piščev stav prema prikazanoj stvarnosti, poseban ton njegovog kazivanja i naročit način izgradnje lika u njegovom djelu”. Satira je tako u jednom periodu grčke dramske djelatnosti imala prioritetniju ulogu u odnosu na komediju, jer je satira, pored tri tragedije, bila jedan od dramskih oblika koji je bio obavezan u protokolu prijavljivanja za takmičenje na Dionizijevim igrama (prvim ustanovljenim pozorišnim manifestacijama). Postoji distinkcija u poimanju današnjeg i tadašnjeg značenja riječi *satira*, ali nije zanemarivo to da se pojmovi *satiri* i *satira* na dramskoj sceni pojavljuju od samog začetka grčkog pozorišta i slikovito izražavaju čovjeka i njegovu *dvoliku prirodu*, ono zagonetno dvojstvo čovjekove psihe koje će neprestano inspirirati dramske pisce i biti prisutno na sceni i do danas (u izmijenjenom pojmovnom značenju) u modernom pozorištu otuđenja, surovosti i apsurdna.

Satira je književno djelo u kojem je na podrugljiv i duhovit način izražena oštra osuda jednog društva ili ljudskih mana. Njen osnovni cilj jeste da ukaže na društvene i moralne slabosti, poroke i zla, da ih izvrgne ruglu i podsmijehu i na taj način doprinese njihovom otklanjanju. U današnje vrijeme ona označava piščev stav prema prikazanoj stvarnosti, poseban ton njegovog kazivanja i poseban način na koji gradi i gradira svoje likova. Satira ima cilj i da ismije ljudske slabosti, mane i gluposti, a jednostavan način primijenjen u njenom jezičkom uobličanju odgovara toj namjeri. Satirom dominiraju izobličeni likovi ogrezli u pokvarenosti, niskosti, požudi, zlobi, potkupljivosti, gluposti, pohlepnosti, ljudske mizerije uopće.

U osnovi postupaka u satiričnom djelu jeste tehnika degradacije predmeta koji se opisuje i čija se priroda otkriva u njenoj unutrašnjoj izobličeničnosti. Postupak te degradacije satiričar vrši uvijek u ime nekih etičkih normi koje suprotstavlja tom degradiranom predmetu. Ali svi ti postupci satiri daju, prije svega, mogućnost izražavanja gorkih saznanja o životu, o deformacijama u društvenim, političkom moralnim ispoljavanjima čovjekove prirode i sposobnosti razobličavanja stila ništavnosti, gluposti, bezumlja, laži, poroka i taštine. Satira je zato najangažovaniji i često – za pisca – najriskantniji književni oblik.

*(Rečnik književnih termina 2001:747)*

Satira je uvijek tretirala univerzalne motive u književnosti koji su bili u sukobu s kanonskim odrednicama postojećeg političkog režima, bez obzira na vrijeme u kojem je nastajala, jer je u okvirima obrade pojedinih problema, u svojoj tematskoj i idejnoj osnovi, podrazumijevala prepoznavanje i oštru kritiku svih nepravilnosti tog režima i njegovih sljedbenika i izvršitelja.

Stereotipnom determinacijom društveno-političkog sistema socijalističkog vremena, nakon Drugog svjetskog rata na našim prostorima plasirane su pozitivne i negativne kategorije ideološkog opredjeljenja, pa su i pisci, kao i njihovi glavni akteri, također, bili klasificirani kao revolucionari ili kao neprijatelji naroda. Svaka vrsta kritike koja je nadilazila ove šablone bila je destruktivna i nepoželjna. Bilo je prihvatljivo da se u komediji mogao provući poneki komentar na nivou ironije ili eventualno burleske, dok je satira morala biti podložna vještom balansu, pogotovo u prikazivanju svakodnevnog života i događanja tokom poslijeratne izgradnje socijalističkog sistema. Satira je bila dramska vrsta koja je gotovo bila eksplicitna i dominantna u prijeratnom *kapitalističkom periodu*, ali u vrijeme “socijalističke obnove” ona je bila de-

struktivna u svojoj kritici, po zakonskim pravilima novoustanovljenih vlasti i uprave. Po nekom nepisanom kodeksu primjenjivom na književno stvaralaštvo, satira se javljala i dominirala kao dramski oblik gotovo isključivo u periodima kriza u vlasti i državi.

Ono što bi eventualno bilo podloga “nemirnom političkom dobu” tog euforičnog vremena jeste period ideološkog razilaženja sa staljinističkim režimom i distanciranje upravljačkog aparata od njega tokom 1948. To je moglo utjecati na odabir satire kao dramskog žanra u prezentiranju ličnog revolta i indirektnog kritiziranja neodgovarajućih postupaka u kažnjavanju pojedinaca i čitavih grupacija zbog njihovog neadekvatnog slijeda socijalističke propagande ustanovljene kao dogme još od Revolucije u Rusiji. S druge strane moglo je značiti i distanciranje od stvarnih problema koji su bili eksplicitno determinirani u upravljačkom sistemu tog vremena.

## II.

Skender Kulenović (1910–1978), kao učesnik NOR-a, sljedbenik je ideja socijalističke borbe i njenih ciljeva pod dojmom “jedinственe i neposredne ekspresije velikog vremena revolucije, bunta i prkosa protiv fašističkih zavojevača”. Stoga je njegova indisponiranost u plasiranju lažnih moralnih i etičkih stremljenja pojedinih “sljedbenika revolucionarnog progresa” posebno izražena. Prva verzija njegovog najreprezentativnijeg dramskog teksta *Djelidba* određena je kao satira, što ga je na samim počecima njegovog dramskog rada distanciralo od odrednice komediografa, ali ga je istovremeno dovelo u nezavidnu poziciju previše slobodoumnog i smjelog kritičara, pisca satiričara.

Dramski pisci koji su bili neposredno politički angažovani na *liniji* (partijnost), rijetko su kritikovani zbog “skromnih umjetničkih pretenzija” i evidentnih slabosti u “umjetničkoj obradi”. Preko pitanja forme, ako je poruka (ideja) bila u duhu “dijalektičkog materijalizma”, prećutno se prelazilo kao da i nisu od neke velike važnosti. Međutim, svako (pa i najmanje) odstupanje od utvrđenih ideoloških dogmi i kanona socijalističkog realizma, kao što je bio slučaj sa komedijom *Djelidba* Skendera Kulenovića, odmah je surovo kažnjavano. Uz oštru kritiku, uslijedila je zabrana i skidanje (bez pismenog traga) predstave sa repertoara.

(Lešić 1991:39–40)

Dramska angažiranost Skendera Kulenovića može se izdiferencirati kroz dva vremenska okvira: prvi odmah nakon Drugog svjetskog rata (1945–

1950) i drugi nakon pauze od jedne decenije (1958–1962). On u Sarajevu obavlja dužnost direktora drame i reditelja u Narodnom pozorištu, a u Mostaru radi kao dramaturg. U prvom periodu ovaj pisac bavi se postavljanjem i režiranjem dramskih tekstova na sceni i uglavnom se radi o djelima ruskih pisaca koji su tek donekle bili bliski satiričnom uobličanju svojih tekstova u konkretnom ili prenesenom značenju (Leonov, Turgenjev, Čehov, Gogolj), ali tu su i pisci u čijim su opusima dominirale komedije kao najreprezentativniji žanr (Molijer, Nušić, Sterija, pa i Šekspir).

Kulenovićeva zainteresiranost za dramu, osim postavke na sceni, ekspanziona je i u potrebi za pisanjem dramskih tekstova, kojih, nažalost, vjerovatno zbog specifičnih okolnosti u kojima su nastajale, i nije bilo mnogo, pa, uz glasovitu *Djelidbu* (1947), piščevo dramsko djelo čine dramski tekstovi *A šta sad?* (1945), *Večera* (1947) i *Svjetlo na drugom spratu* (1959).

Kulenovićovo najreprezentativnije dramsko djelo svakako je njegova prva verzija teksta *Djelidba*, koja je izvedena 5. 2. 1948. godine u Sarajevu i odmah nakon toga skinuta s repertoara i zabranjena, što će potrajati sve do njezne ponovne afirmacije i izvedbe krajem osamdesetih godina prošloga vijeka.

U takvoj situaciji, koja nije poznavala istančani osjećaj za suptilnu varijaciju ove alternative, pojavila se i *Djelidba* (1947) S. Kulenovića, druga po redu autorova komedija (i uopće drugi piščev dramski tekst), napisana tragom uspjeha prethodno naručene književnopropropagandne jednočinke *A šta sad?* (1945). No, za razliku od potonje aktovke, Kulenovićeva *Djelidba* doživjet će potpuni poraz: ova “komedija u dva čina” izvedena je samo jednom, premijerno, 5. 2. 1948, kad će pred 705 gledalaca biti izviždana, dok će – u znak protesta prema zbivanjima na sceni, uz lupnavu vrata na ložama – društveno-politički zvaničnici iz gledališta napustiti izvedbu i tako već u startu zapečatiti sudbinu jednog dramskog teksta; Kulenović će mu se, nakon dugog vremena vlastite te kritičke šutnje, vratiti tek desetak godina kasnije, kad će se ovaj put u iz republičkog središta izmještenom, mostarskom izvođenju komedija pojaviti u tri čina, autocenzurirana i politički “popravljen”, barem na prvi pogled ili kako se barem vjerovalo (20. 5. 1957).

(Kodrić 2010:134–135)

Dakle, ne podilazeći strogo određenim šablonima i zakonima, ne pokazujući svoje likove i dešavanja u drami isključivo u crno-bijeloj tehnici stereotipnog reproduciranja socijalističkog načina pisanja, Kulenović ruši tabue

i po ondašnjem stavu “soc-kritike” “netačno i nerealno prikazuje narod koji se izvodi na scenu, pa se tako piscu preporučuje da posveti više pažnje pripremnim radovima, da studiozno i ozbiljno proučava problematiku stvarnog života, jer kad se bude oslobodio slabosti koje su ga dovele u ove greške moći će sa više uspjeha da piše savremenu dramu”. Odnosno, distancirajući se svjesno od klasičnih kanonskih odrednica u postupku odabira poželjnih motiva koji se dotiču političkih pitanja te prikazivanja događaja i likova u klasičnom komediografskom postupku, Kulenović je svjesno želio prikazati postojeće stanje društva i ljudi koji su ga okruživali kroz najkompleksniji način književno-umjetničke kritike, a to je satira.

Zadatak satiričara je upravo u tome da upozori na rugobe koje prijete da zavladaju svijetom. Jer satiričar, za razliku od humoriste, ne vidi mogućnost pozitivnog preobražaja sve dok se ljudska priroda ne dozove razumu silovitom žestinom poruge i dok se društvo iznova ne reformiše, na principima razbora i mudrosti.

(*Rečnik književnih termina* 2001:745)

Simptomatično je da je Kulenović u svojim dvjema *Djelidbama* slijedio gotovo isti okvirni motiv (“djelidba humanitarne poslijeratne pomoći u provincijskoj sredini u vremenu sukoba herojske idealizacije i ideološke apologetike”), ali je obrnuo redoslijed kritiziranja sistema društva, pa je prednost dao satiri i kritici u odnosu na komediju i smijeh, što je rezultiralo negativnim komentarima ondašnje kritike i sukobom s kanonskim odrednicama kao sa “skupom estetskih pravila i ideala koji vladaju u umjetnosti jedne epohe”.

Slika herojskih likova naših boraca oslobodilačkog rata i trudenika socijalističke izgradnje, idealizovana, podignuta na pijedestal i nepogrešivost i svetost, našla se u komediji odjednom izmijenjena i ružna, pa prema tome apokrifna i jeretička. Jer nikako nije moguće primiti da predstavnici naroda ne samo što nasjedaju na upljudke reakcije, već paktiraju s njom kad su u pitanju lični materijalni interesi (djelidba). I to je bila očito presudna greška komedije.

(Lešić 1998:234)

Prva verzija *Djelidbe* objavljena je u knjizi *Komedije I* 1947. godine, ali nije izazvala bilo kakve negativne komentare u svom literarnom plasmanu. Tek prilikom prve izvedbe na sceni (5. 2. 1948. u režiji Vase Kosića u Sara-

jevu) pojavile su se burne reakcije i negativne konotacije na ovaj tekst koji je u svom izvođenju prevazišao ono što je autorov prvi dramski tekst agitka *A šta sad?*, tekst s aktuelnom društveno-političkom tematikom, kojim “autor, služeći se umjetničkim kao i manje umjetničkim sredstvima, nastoji da ostvari maksimalan uticaj na čitaoca ili slušaoca i da ga podstakne na djelanje”.

Zanimljivo je da Kulenović naznakom (I) najavljuje da je u pitanu prva knjiga komedija (*Komedije I*) i da, prema tome, uskoro treba očekivati i drugu knjigu. Međutim, “zla” pozorišna sudbina ovih komedija, naročito *Djelidbe*, izmijenila je njegove stvaralačke planove. Najavljeni komediografski rad se naglo prekida i nastupa decenija potpune pasivnosti i nezainteresovanosti i za dramu i za pozorište.

(Lešić 1991:40)

Druga verzija *Djelidbe*, koja u potpunosti odgovara definiciji komedije, izvedena je 20. 5. 1957. godine u Narodnom pozorištu u Mostaru također u režiji Vase Kosića, istog reditelja od prije jedne decenije, a objavljena je u Zagrebu tek 1963. To nam govori da je postojala potreba, vjerovatno po političkoj procjeni, za angažiranjem reditelja na postavci dva teksta istog naziva, istog autora, s drugačijim idejnim opredjeljenjem u žanrovskom smislu, kao i to da je tekst s razlogom objavljen tek nakon izvedbe drame na sceni, ali ovaj put u Zagrebu.

Poređenje ovih dvaju tekstova neminovno potvrđuje da je Kulenović pod veoma jakim i kritičkim pritiskom političkog sistema i kanonskih odrednica morao primijeniti radikalne promjene, čak nauštrb kvaliteta samog teksta. U drugoj verziji ovog djela autor je, mijenjajući poetiku onog kritičkog i komičkog u odnosu na prvu varijantu, morao prilagoditi novom načinu obrade istog okvirnog motiva samu strukturu i kompoziciju komičke radnje, gdje je ironijski humor zamijenjen verbalnim, a satirična oštrica blagom parodijom. Time kritička intonacija prve *Djelidbe* znatno gubi na svojoj jačini u drugoj verziji i biva zamijenjena komičnim situacijama i zabavnom karikaturalnošću likova, što dovodi do potpunog simplificiranja osnovnih ideja koje su bile protežirane u prethodnoj varijanti. Uobičajeni postupci koje koriste satiričari u svom uobličanju teksta svjesno su inverzijom promijenjeni: *invektiva*, direktni napad pogrđnim riječima sa satiričnom žaokom, biva zamijenjena tek šaljivim opaskama i prepoznatljivim nadimcima glavnih junaka, *aluzija*, *parodija* i *travestija*, koje ozbiljnu pojavu tretiraju jednostavno i koje se u svom dejstvu oslanjaju na formalne ili sadržinske paralele ili kontraste u negativnom smislu,

sada su plasirane na nivou jednostavne forme, komične zabune *qui-pro-quo* (zamjena pojmova i stvari) ili *error in personae* (zamjena osoba), a ostaju tek površinske naznake blage *burleske* i *ironije*.

Kulenović je, također, morao umanjiti u svojim komentarima grube kritičke osvrte na događanja i pojedine postupke svojih likova kako bi ovaj tekst oslobodio bilo kakvog negativističkog stava prema društveno-političkom stanju u ondašnjoj državi. Umjesto izvršne političke institucije “Opštinskog odbora”, koji u prvoj verziji nosi svu odgovornost “podjele humanitarne pomoći nastradalom stanovništvu”, u drugoj verziji komedije *djelidbu* provodi “Djelidbena komisija”, nerukovodeća grupacija, čime je na samom startu direktna kritika vlasti i njenih izvršitelja izbjegnuta. “Tufkina kahva”, prostor provincijske kafane, nema više parodijsku konotaciju s informacijom da se važne partijske odluke donose na “seoskim sijelima”, nego taj ambijent pisac sada deklarira kao alternativni privremeni prostor koji koristi Komisija. Pojedini dijelovi koji su se odnosili na direktno kritiziranje mita, korupcije, laži i prevara kod neposrednih rukovodilaca “Opštinskog odbora” ili su zamijenjeni komičnim komentarima ili su potpuno izostavljeni. Također, alegorijske replike veoma zgusnutog značenja, koje direktno asociraju na nepravilnosti i grube greške “novoustanovljene vlasti” zamijenjene su “nakićenim raskošnim dijalozima komičnog naboja i učinka sa velikom dozom humornosti sa notom opšteprihvaćenog i blagonaklonog svenarodnog ogovaranja”.

Umjesto dva čina, koja u strukturnoj formaciji i kritički intoniranoj konkretnoj dramskoj priči odgovaraju zakonitostima satire, u komediji u drugoj verziji simplificiran je zaplet, odnosno kulminaciona tačka sukoba, te su ublaženi vrlo efektinim pojedinim komičnim komentarima, a tekst je nanovo formatiran sada u tri čina s prologom i epilogom. Prvi čin poklapa se u hronološkom redoslijedu s onim iz prve verzije, s tim da pisac pokušava “dijaloškom dinamikom i skraćivanjem replika” pojačati intenzitet komičke radnje. Drugi čin, dramaturškom intervencijom Kulenovića, odgovornost za nastali nesporazum prebacuje na *članove* “Djelidbene komisije”, umjesto na *članove* “Opštinskog odbora”, što samo po sebi depolitizira nesuglasice među izvršiteljima djelidbe. Treći čin, kao novodopisani tekst, pojednostavljen je u dramskom zapletu uvođenjem novih simplificiranih komičnih situacija, što prvobitnu satiru potpuno podređuje veseloj i zabavnoj komediji naravi.

Posebno komičko olakšanje, koje ima svrhu ublažavanja grube i oštre kritike, jeste komičko prepoznavanje da je “djelidba” u drugoj verziji, ustvari, tek improvizirani postupak provjere povjerenstva uglednih građana i partijskih simpatizera u raspodjeli humanitarne pomoći koja je već poslana na dru-

gu lokaciju graditeljima omladinske pruge. Taj univerzalni motiv kroz svoje dvije varijante mijenja žanrovsko određenje, tako da od virtuozne stvaralački uobličene kreacije vrlo specifičnog i zahtjevnog oblika političke satire dobija žanrovske odrednice prepoznatljive i pojednostavljene verzije komedije situacije s elementima komedije naravi.

Popravljajući svoju komediju, mijenjajući pojedine situacije i dopisujući druge, Skender Kulenović dodao je jedan prolog i jedan epilog u vidu monologa, koji su izvanredni i posebni, kao poetska transpozicija folklornih maštanja, ali koji ovoj komediji nameću jedan legendarni karakter suprotan njenim osnovnim komičnim i satiričnim vidovima i izražajima.

(Finci 1965:67-69)

Dodajući u novoj obradi već spomenutog motiva raznovrsne elemente verbalnog humora, anegdote, aforizme, duhovite izreke, govorne poštapalice, iskrivljenja u govoru upotpunjena lascivnim i pučkim frazama, kombiniranje lokalizama i dijalekatskih varijanti te česta komična ponavljanja, Kulenović iznova piše svoju *Djelidbu*. Evidentno je da satirične oštrice prve varijante ne možemo konkretizirati u drugom tekstu, jer su one vješto izbjegnute intervencijom samog autora, koji sada nastoji plasirati tekst s odrednicama prosječne komedije, a kojoj je sada zadatak da, prije svega, zabavi publiku. Ako bismo u okvirima specifičnog žanra političkog teatra napravili distinkciju između spomenute dvije verzije teksta, satira, kao prva verzija, odgovarala bi tom žanru već po svojoj osnovnoj definiciji, dok bi komedija, kao druga verzija istog teksta, odgovarala zakonitostima umjetničkog djela napisanog po zadatku.

Neminovno se nameće zaključak da prva verzija *Djelidbe* kao satira svoju dramsku priču gradi na izrazito oštroj, silovitoj i sirovoj verbalnoj komici, dok je druga verzija blaga, pojednostavljena i gotovo dopadljiva dramska priča s iniciranim uprošćenim komičnim zapletima i situacijama, s “jednom dozom vodviljskog raspoloženja”.

Nažalost, Kulenovićeve komedije bile su više nego usamljena pojava vremena i, zavisno od više sile u iracionalnoj igri izopćenja i zabrana, doživjele su zlu sudbinu koja je, bez sumnje, umnogome utjecala što je ovaj izuzetan dramski talenat, nakon još jednog pokušaja (“Svjetlo na drugom katu”), neshvaćen i razočaran, u nemilosti dnevne politike i

nadležnih faktora, bez volje i snage da se bori protiv ideoloških vjetro-  
njača, definitivno odustao od drame i – učutao.

(Lešić 1991:68)

U kategoriji univerzalnih književno-umjetničkih motiva mogu se izdi-  
ferencirati vrlo prepoznatljivi motivi političkog teatra, koji su u kanonskim  
odrednicama stereotipni, jer politika u svojoj cirkularnom toku podliježe kon-  
stantnim repeticijama i predvidivim promjenama. Doba nakon Drugog svjets-  
skog rata i njegove katastrofalne posljedice izazivaju podozrenje i nevjericu  
u populaciji, jer savremeno društvo počinje inicirati, kroz ideologiju svjetske  
politike, sukobe na nivou Hladnog rata, koji u svojoj neizvjesnosti postaje pri-  
jetnja za izbijanje stalnih ratnih žarišta, prijetnja za sveukupno čovječanstvo.

Moderna književnost XX stoljeća narušava i sukobljava se sa svim ka-  
nonskim odrednicama koje su uspostavljanje od njenih početaka do tada. U  
dramskom žanru dominiraju kategorije antidrame, komedije apsurda, a kasni-  
je i forme koja će davati prednost scenskim i muzičkim elementima u odnosu  
na sam tekst. To nas u svojim odrednicama vraća na sam početak razvoja  
pojedinih književnih vrsta, pogotovo drame, što je neki oblik apela na zasi-  
ćenost sredine klasičnim književnim formama, pri čemu se javlja i potreba  
da se umjetnički izraz uobliči na jedan sasvim inovativan način, da se pokaže  
drama koja se odvija u samoj psihi čovjeka. Simptomatično je da se u dram-  
skoj književnosti satira konotira mnogo jače upravo s tim novim tokovima  
nego klasični tip komedije, jer nas satirični ton usmjerava upravo na efekt  
iznuđivanja sopstvenih stavova i rješenje dilema o pojedinim problemima koje  
tretiraju umjetnička djela i inicira unutarnji sukob u ličnosti koji upravo i tretira  
moderna drama. Stoga satiričar, koji nastoji da “pojave razobliči komičnom  
opservacijom i ismije ih”, nije dominantno popularan pisac u novoustanovlje-  
nom političkom sistemu.

Ne nalazeći izlaz iz začaranog kruga, pritisnut represivnim mjerama i  
zakonima postojeće vlasti, Kulenović odustaje od svojih prvobitnih namjera da  
kroz satiru i direktnu kritiku pokaže anomalije društvenog poretka u poslijerat-  
nom periodu, ne samo svoje domovine, nego i drugih prostora koji su se našli  
u sličnoj situaciji. Satira se neumitno u svojoj anahronoj prezentaciji društve-  
no-političkih problema socijalističkog vremena sukobljava s ideološkom propa-  
gandom apsolutnog prosperiteta i univerzalnih vrijednosti tog poretka. Pritisnut  
kodeksima vodeće političke partije, a izvan kanonskih odrednica u književnosti,  
kao i mnogi njegovi savremenici kod nas, a i u svijetu, Skender Kulenović u svo-  
jim tekstovima banalizira globalne probleme manipulacije čovjekom u društvu

kroz pogodni žanr lahke komedije, kojoj je osnovna nakana da “zabavi i nasmije široke narodne mase”. I jednostavno, nakon svega, pod pritiskom zašuti...

Nakon tri decenije pojavila se potreba za novim tumačenjem i vrednovanjem Skendera Kulenovića kao pisca dramatičara, njegovih dramskih tekstova i univerzalnih motiva koji će u svom sinhronom postojanju uvijek biti aktuelni.

## LITERATURA

Finci, Eli (1965), *Više i manje od života IV*, Prosveta, Beograd

Kodrić, Sanjin (2010), “Književnost i kultura historije u jugoslavenskom socijalizmu: Književnoteorijski i književnohistorijski modeli izučavanja (S uvidom u slučaj *Djelidbe* S. Kulenovića i njezine recepcije)”, u: Sanjin Kodrić, *Književna prošlost i poetika kulture (Teorija novog historicizma u bosanskohercegovačkoj književnohistorijskoj praksi)*, 129–150, Slavistički komitet, Sarajevo

Kulenović, Skender (1984/85), *Drame*, Svjetlost, Sarajevo

Muzaferija, Gordana (1996), *Antologija bošnjačke drame XX vijeka*, Alef, Sarajevo

Lešić, Josip (1991), *Dramska književnost*, knj. II, Institut za književnost – Svjetlost, Sarajevo

Lešić, Josip (1998), “Drame Skendera Kulenovića”, u: Gordana Muzaferija, prir., *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. V, *Novija književnost – Drama*, 220–256, Alef, Sarajevo

*Rečnik književnih termina* (2001), Romanov, Banja Luka

## CANONS IN POLITICAL COMEDY / SATIRE AND CLASSICAL COMEDY *DJELIDBA* BY SKENDER KULENOVIĆ

### *Summary*

The paper deals with political comedy / satire and classical comedy *Djelidba* by Skender Kulenović, the text which marked the period of Yugoslav socialism after the Second World War in Bosnian-Herzegovinian and Bosniak literature. In this connection, the author analyzes mutual relations between the two versions of this text, investigating their satiric and/or comic potentials.

Amira DERVIŠEVIĆ

## TRAGOVI USMENE PROZE U KULENOVIĆEVOJ ZBIRCI PRIČA *GROMOVO ĐULE*

KLJUČNE RIJEČI: *usmena književnost, pisana književnost, usmene predaje*

Interferentnost usmene književnosti i priča iz zbirke *Gromovo đule* Skendera Kulenovića pokazuje piščevu ukorijenjenost u usmenoproznu tradiciju. Tematski i oblikovno raznolike usmene predaje kao dijelovi narativne strukture Kulenovićevih priča ne samo da otkrivaju vjerovanja jednog svijeta čije obrise danas tek naziremo, nego je njihova funkcija motivirana sadržajem priča u cjelini. Cilj rada jeste pokazati kako poetski funkcioniraju predaje u zbirci *Gromovo đule* Skendera Kulenovića.

Zbirka priča za djecu *Gromovo đule* Skendera Kulenovića objavljena je 1975. godine. Iako je, u prvom naumu, bila namijenjena djeci, što je pisac otkrio u refleksiji o "zvijezdi repatici koja ga nosi "u susret nepoznatim dječacima i djevojčicama", prozu iz ove zbirke koja je "natopljena naivnošću djeteta i mudrošću njegovih sjedina" (Rizvanbegović 1990: 92) čitat će i odrasli. U novelama *Vlas u kuli*, *Abez*, *Jezero*, *Suša* i *Jesam li vidio zvijezdu repaticu* kao dijelove narativne strukture prepoznamo usmene predaje piščevog rodnog kraja, koje ne samo da otkrivaju vjerovanja jednog svijeta čije obrise danas tek naziremo nego je njihova uloga duboko motivirana sadržajem priča u cjelini.

### VLAS U KULI

Prisjećajući se djetinjstva Skender Kulenović u noveli pod naslovom *Vlas u kuli* komunicira sa usmenom tradicijom i na sebi svojstven način otkriva svijet usmene predaje. Okvir novele čine zgode vezane za Djedovu kulu smještenu nadomak roditeljske kuće. Citirajući usmenoprozna kazivanja nastala među stanovnicima petrovačkog kraja, koja po svim obilježjima

odgovaraju žanru usmene predaje, Kulenović integrira predaje u umjetničku strukturu vlastitog teksta. Riječ je o oblikovno raznolikim predajama o zakopanom blagu i kulama koje, imajući u vidu tematsku klasifikaciju ovog žanra usmene proze, pripadaju krugu demonoloških (mitoloških) i historijskih predaja. Kazivanja, iskazana na način slobodnog neupravnog govora, javljaju se kao memorati i hronikati.

Kako je to uobičajeno u usmenoj tradiciji, poticaj za nastanak predaja, u ovom slučaju o Djedovoj kuli, bio je požar koji je gotovo uništio građevinu. Budući da je uzrok požara ostao nepoznat, ostvarila su se oba genetska poticaja za nastanak predaje “lični subjektivni doživljaj, događaj (prirodna pojava, ratni boj, epidemija)” (Smailbegović 1986: 17) i “objektivna realnost (ruševina, stijena neobičnog oblika ili ime, način govora, rekvizit upotrebe)” (Smailbegović 1986: 17).

Prve predaje o kuli koje je Kulenović citirao bile su u obliku hronikata i to kratkih sižea čiju su okosnicu činila narodna vjerovanja o zakopanom blagu. Prema tome, ove predaje su mitološke ili demonološke:

Vjerovalo se da tu negdje pod gomilama leži predstojnikova puška na durbin, predstojnikovičin prsten sa dragim kamenom i almas-grana, sedefli cipele predstojnikovičeve kćeri, djedov ćup dukata, i svašta se još čulo da su imali predstojnik i djed.

Protokom vremena prenosioci usmene tradicije dodavali su sižeu pojedivosti ovisno o kontekstu pripovijedanja, pa se predaja o zakopnom blagu u kuli iz hronikata transformirala u memorate o Djedovoj kuli. Kako je memorat po pravilu “kazivanje osobnog doživljaja” (Bošković-Stulli 1975: 130), on je emocionalno obojen. Iako je Kulenović navodio predaje po sjećanju, da je riječ o memoratu sugerirano je opisom pripovjedačke situacije potrebne za preoblikovanje hronikata u memorate:

O kuli počеше da niču i rastu strašne priče, kao što su nicalе zove, koprive i razne travuljine oko nje, po njoj i u njoj. Svi koji su te strahote pričali kleli su se da su ih svojim očima vidjeli ili svojim ušima čuli od onih koji su ih očima svojim vidjeli.

Integrirane predaje pokazuju bogatstvo motiva koji se pojavljuju u njima:

Pričalo se svašta: da tu sjedi za mangalom moj djed i kafu pije; da predstojnik stalno puni pušku i čeka onog ko kulu zapali; da se rano izjutra može vidjeti predstojnikova kći kako kroz prozor maše nekom mara-mom, da se u mrtvo doba javlja sjaj svijeća što ih predstojnikovica pali pred kipom Majke Božije u ćošku.

A drugi su govorili da je sve to izmišljotina, nego da se tu nastanio odžačar. Mrtvi djedov i predstojnikov odžačar. Treba se danima skrivati u kuli i satima čekati dok se on na onim vratima malo pojavi. Viđeni su mu samo četka, kolut žice i bijele oči i zubi, a on – Bože ti sačuvaj, crn i odžačar bi ga se prepaao, ko da se nije umivo otkada je umro. On jedini zna ko je kulu zapalio, i čeka ga. Čeka ga i noću navrh dimnjaka: u gluho doba mogu mu se gore vidjeti varnice kad čačka lulu. A svakoga ko mu se popne u sobu davi i baca u dimnjak, da ga ne bi prokazao.

Uporedo sa citiranjem tekstova koji primarno pripadaju usmenoj književnosti, Kulenović otkriva kako oni nastaju, oblikuju se, prenose i naposljetku nestaju. Predaje umiru onda kad iščezne ono tajanstveno i neobično što ih i čini zanimljivima:

Mrtvi koji su bili ustali vratili su se u grobove, nestalo je i priviđenja i utvara i priča i naših dječijih igara. Kula je postala nešto obično, nešto čega zapravo više nema.

Međutim, za razliku od kolektiva koji je prestao da prenosi priču, pisac nastavlja tražiti ono “nejasno“:

Samo sam ja u nju navraćao i tumarao njenim bivšim hodnicima i odajama preko gomila srušenih tavanica i zidova. Negdje bih podigao neki kamen, negdje začepkao prstom, i odmah odustajao od daljnijeg uzaludnog traženja toga nečega nejasnog čemu sam se skriveno nadao. A ipak su mi oči nastavljale da vjerno traže po čitavom praznom prostoru.

Oslanjajući se na usmenu tradiciju, književnoumjetnički tekst *Vlas u kuli* postaje metatekst. Citirane predaje o kuli i dječije dogodovštine vezane za nju prelijevaju se jedne u druge i tako daju novi smisao noveli. Prizivajući usmene predaje, koje postaju važan dio strukture novele, Kulenović otkriva način kako se odrasli kao kolektiv odnose prema nepoznatom, a prizivajući dječije zgrade – kako se dječak kao pojedinac odnosi prema istom. Dok za-

jednica ili odrasli preuzimaju kazivanja kao gotove obrasce i prenose ih bez provjeravanja istinitosti pripovijedanog, djeca kreću u pustolovinu s namjerom da dođu do istine.

Priče preuzete iz usmene tradicije nisu integrirane u književnoumjetnički tekst isključivo s namjerom da oslikaju realni i irealni ambijent, nego je njihova uloga i to da ukažu na dječakovu radoznalost, na istu onu radoznalost koja ga je poticala da u crtici *Cesta* “bjesomučno trči da bi prije zalaska sunca vidio ono što treba da vidi”.

## ABEZ

U noveli pod naslovom *Abez* okvir priče čine dogodovštine vezane za neobičnu prirodnu pojavu koja se katkada pojavljuje na području zapadne Bosne, posebno u petrovačkom kraju. Riječ je o bezdanima nastalim kao posljedica urušavanja zemlje, koje je narod nazvao abezima. Evo kako to u priči bilježi pisac:

Starinska nekakva riječ, koju nikad dotada nisam čuo, koja kao da iz mrtvih ustala, iz koje kao da mrtvi progovaraju, tamna, strašna, puna nečega strahotnog, nepoznatog! Dovoljno je da je čujem, da je u sebi samo pomislim – jeza me hvata.

Predaje o abezima u usmenoproznoj tradiciji Bošnjaka javljaju se kao eshatološke predaje, tj. one koje govore o kraju čovjeka i svijeta: “...čovjek u ovim predajama iskazuje, između ostalog, vjekovne strahove od smrti ponajprije, ali čak i više od toga – strah od Drugog, nepoznatog svijeta i kazne ili nagrade koja ga čeka za učinjeno na Ovom svijetu” (Softić 2002: 49). Osobnost je ovih predaja, a što je Kulenović vješto prenio u svoj tekst, posebna atmosfera koja je pratila kazivanje predaja među slušaocima. Eshatološke predaje svojom tematikom pripovijedane su s namjerom da zaplaše slušaocce i tako potaknu na preispitivanje vlastitog života.

Usmene predaje o predznacima kraja svijeta u obliku hronikata i memorata predstavljaju važan konstruktivni element novele. Na njihovu pripadnost usmenoj tradiciji čitalac je upozoren signalima poput *priča se, čujem, govore*. Osim slobodno prepričanog kazivanja pisac iznosi i njezine odjeke u narodu.

Provalila se zemlja u djedovim sjenokosima. Strašnu vijest donese mi jednog jutra moja stričevka, bez daha, sa crnim strahom u očima. Zemlja se provalila u jednoj maloj udolici brežuljkastih djedovih sjenokosa. Preko sjenokosa vodi put, pa ko god naiđe, zastane i gleda čudo. Glas se pronio, brzo, pa se i iz okolnih kuća iskupilo mnogo svijeta.

Neki, čujem, govore kako joj nema dna i kako će se cijela udolica provaliti i tu se stvoriti jezero.

Počeše po kućama i čaršiji priče. Rat će ili je pred smak svijeta, čim se zemlja provaljuje, a na nebu se ukazala repatica. Hodža i pobožni govore da je to zato što se pije, slabo klanja i malo daje sadaka (milostinja), ide u đaurške škole i napušta vjersko odijelo.

Počelo se pričati i to da iz abeza svake noći izlazi adždaha, pa i stariji noću radije idu cestom nego tuda, prećacem preko sjenokosa.

Kao i u prethodno spomenutoj noveli i u ovom primjeru pisac razvija paralelizam između svijeta djece i svijeta odraslih. Za razliku od odraslih, koji ne teže ispitivanju istinitosti i razotkrivanju tajne, pa tako preuzimaju predaje bez namjere da otkriju povod njihovom nastanku, dječak potaknut znatiželjom, spremno i bez straha, upušta se u pustolovine. “U sva ta pričanja hoću da vjerujem, a nekako i ne vjerujem. Hoću da vidim je li istina”, zapisao je Kulenović.

Ako je na početku priče pojava bezdana bila povod nastanku predaje o predznacima kraja svijeta i života, na kraju je ista pojava postala povod nastanku jednog sasvim drugačijeg žanra usmene proze – anegdote, vezane za dubinu jame. U pokušaju da ispita abez, dječak otkriva da je on dubok samo do pasa:

U dobar već mrak, vrati se otac. Ćuti. Onda kaže majci, smijući se: ‘Da ne bi ovog magareta, ne bi se znalo koliki je abez. I umro bih, mislio bih da mu nema dna.’ Nastavi da priča kolika je smijurina nastala kad se vatrogasac na konopcu spustio u abez. Viri do pasa!

I u ovom slučaju pisac, citirajući usmenopozna kazivanja, komunicira s tradicijom, usljed čega književnoumjetnički tekst postaje metatekst. Razotkrivanjem poticaja za nastanak predaje, čije je kazivanje izazivalo strah i nelagodnu i ostvarivanjem uvjeta koji će potaknuti nastanak anegdote, Kulenović se poigrao s usmenom tradicijom. Humorističan ton kraja ove priče pojačan je rečenicama građenim od mikrostrukture govorenja i usmenoknjiževnoga jezika.

## JESAM LI VIDIO ZVIJEZDU REPATICU

Zapitujući se nad smislom potrage za onim “nejasnim” iz djetinjstva, koje se kao nit provlači u gustom tkanju priča iz zbirke *Gromovo đule*, Kulenović u posljednjoj noveli pod naslovom *Jesam li vidio zvijezdu repaticu* daje svojevrsan odgovor. Eshatološke predaje o predznacima kraja svijeta integri-

rane su u književnoumjetnički tekst na isti način kao i u novelama *Vlas u kuli* i *Abez*:

Ta repatica pojavila se na mom zavičajnom nebu. Viđena je, zapamćena, prepričavana i danas stoji u knjigama zapisana.

Pričalo se o njoj i pričalo, i stari i mladi i mi dječaci i djevojčice. Ali stari su pričali drukčije nego mi. Nisu, zapravo, ni pričali, nego bi je samo pomenuli, ispod glasa, kratko, kao da je nije dobro ni pominjati, neko će veliko zlo na ovaj svijet, voda, vatra, kuga, a ponajprije rat. Tako bi poneki zloguki rekao i niko mu nije opovrgavao.

A mi, kažem, drugačije. Pravdali smo se oko toga kad se tačno pojavila, odakle, ko ju je prvi ugledao, kakva je tačno i kolika bila, kud je prošla i kud zašla, kakve je bila boje i koju je tamo negdje šumu zapalila.

Usmene predaje slobodno prepričane integrirane su u novelu na način neupravnog govora. Pored toga, citirani su i njezini odjeci u narodu.

Ni u jednoj priči iz ove zbirke nije na tako jasan način pokazano dvostruko viđenje iste neobične pojave, jedno očima odraslih, a drugo očima djece. Dok odrasli razloge pojavljivanja zvijezde repatice pronalaze u usmenoj tradiciji, djecu zanima ono što ona jeste, a ne ono što sluti. Kao i u prethodo spomenutim novelama u kojima radoznali dječak traga za “nejasnim” i “nepoznatim”, u ovoj, dječaka, sad već odraslog, ne napušta želja da otkrije je li vidio zvijezdu repaticu. Međutim, šta dobija s tim saznanjem je li repaticu zbilja vidio ili ju je samo sanjao. “Zar nije ljepša ona koju si sanjao? Ona je prva otišla, ova druga plovi evo i danas u tebi. Prva je slutila na neko veliko zlo (koje je i došlo: rat), ova druga - na kakvo zlo ova tvoja može da sluti?! Nosi te u susret s nepoznatim dječacima i djevojčicama u svemiru na njihova nepoznata igrališta i u njihove nepojamne igre.”

## JEZERO, SUŠA

Usmene predaje kao sastavni dio umjetničkog teksta pojavljuju se i u novelama *Jezero* i *Suša*. U uvodnoj epizodi novele *Jezero*, u kojoj se evociraju zgode vezane za dječije kupalište, pisac donosi predaju o nastanku imena grada:

U mom rodnom mjestu, Bosankom Petrovcu, nema rijeke. Ima samo, usred grada, jedno vrelo, koje se nekad zvalo – tako su pričali – Petrovo vrelo, po kojem je i naselje prozvano Petrovac.

Predaja je citirana u svom eliptičnom obliku, što nije rijetkost među predajama ove tematike. “Svaka naseobina”, primjećuje Aiša Softić (2002: 348), “ma kakav predznak nosila, neminovno u sebe uključuje ljude – najprije kao osnivače, a potom kao pretpostavku bilo kakvog postojanja nekog naseolja. Stoga ne začuđuje da su se začeci nastanka određenih mjesta ili ponekad sama njihova imena, vezivali za pojedine ličnosti, makar one bile i potpuno izmišljene, nestvarne.” Predaja koju je donio Kulenović predstavlja najjednostavniji oblik etimološke predaje o nastanku grada i tematski pripada krugu historijskih predaja.

Donesena predaja i komentar o poticaju za nastanak predaje uokviruju dječije zgrade vezane za bazen u središtu grada. Funkcija ovih dijelova narativne strukture jeste da kroz prisjećanje na dječije igre Kulenović još jednom iskaže svoju zanesenost rijekom Unom “tom Unom, tim nevidenim čudom, za koji bi jedino znao reći ljepota, ljepota...”

U književnoumjetničkim tekstovima Skendera Kulenovića, citirana predaja može biti u funkciji pojačavanja doživljaja svijeta. Takav je slučaj sa eshatološkom predajom o predznacima kraja svijeta koja je inkorporirana u novelu *Suša*:

Ovo je pred Kijametski dan! kaže Mujaga Cerić; jedva diše, čini mi se i žile mu po rukama presušuju.

“Kijametski dan” – to je smak svijeta.

U ovom slučaju postupak citiranja predaje i objašnjenje sintagme *Kijametski dan* u potpunosti je identičan piščevom postupku naknadnog pojašnjavanja donesenih narodnih vjerovanja i običaja. Ako se u dionicama kad se objašnjavaju drugi folkloristički elementi ponekad osjeti usporavanje radnje i čine se kao da su ti elementi suvišni, citirana predaja u noveli *Suša* pojačava doživljaj ove prirodne katastrofe te osjećaj beznađa i životne tegobe.

Pišući o odnosima između književnih autorskih djela i usmene književnosti, Maja Bošković-Stulli primijetila je da “što je pisac slojevitiji i moderniji, to je teže i složenije razložiti u njegovim djelima uzajamne odnose priče i pričanja” (Bošković-Stulli 1990: 60). Upravo se to razmišljanje može uočiti i u pričama iz Kulenovićeve zbirke. Usmene predaje integrirane su u književnoumjetnički tekst na više načina: cjelovito, djelomično, kao aluzija. Pored takvog načina komunikacije, koji se prepoznaje signalima poput *priča se, govore, čuo sam*, Kulenović preplicće čudesni svijet usmene književnosti i stvarnost, što otežava razlučivanje pojedinih dionica. Međutim, to ne samo da upućuje na

njegovu spisateljsku modernost, budući da su priče iz zbirke autobiografski utemeljene, nego i na bogatstvo i raznovrsnost oblika usmene književnosti, koja je važan dio tradicije piščevog rodnog kraja.

## LITERATURA

Bošković-Stulli, Maja (1975), *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb

Bošković-Stulli, Maja (1999), *O usmenoj tradiciji i o životu*, Zagreb

Kulenović, Skender (1983), *Divanhana, Gromovo đule*, Sarajevo

Rizvanbegović, Fahrudin (1990), *Svjetlosti divanhane*, Sarajevo

Smailbegović, Esmā (1986), *Narodna predaja o Sarajevu*, Sarajevo

Softić, Aiša (2002), *Usmene predaje Bošnjaka*, Sarajevo

## TRACES OF ORAL PROSE IN KULENOVIĆ'S COLLECTION OF TALES *GROMOVO ĐULE*

### *Summary*

Interaction of oral literature and tales from Skender Kulenović's collection, *Gromovo đule* shows the writer's inveteracy in oral-prose tradition. By its themes and various forms, the oral tradition as a part of narrative structure of Kulenović's tales, not only uncovers beliefs of the world whose contours can only be discerned nowadays, but also has a function deeply motivated by the contents of tales on the whole. The aim of the research work is to show the poetical function of oral telling in Skender Kulenović's collection *Gromovo đule*.

Edina MURTIĆ

## LIRSKE SLIKE DJETINJSTVA U ZBIRCI PRIPOVJEDA *GROMOVO ĐULE* SKENDERA KULENOVIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *Skender Kulenović, Gromovo đule, zbirka pripovjedaka, književnost za djecu i omladinu*

S obzirom na činjenicu da je u književnoteorijskoj literaturi prisutna stalna dilema u vezi s podjelom na književnost za djecu i "ozbiljnu" književnost, pokušali smo u ovom radu posmatrati zbirku pripovjedaka *Gromovo đule* Skendera Kulenovića, tretirajući je kao književnost za mlade čitatelje. S druge strane, kako vjerujemo da vrijedna književna djela upućena djeci i omladini čitaju i odrasli, smatramo da to vrijedi i za ovu zbirku pripovjedaka.

Rijetki su pisci poput Skendera Kulenovića koji u popisu najznačajnijih djela gotovo podjednako obuhvataju i prozu i poeziju ili, drugačije rečeno, koji u svome ukupnom književnom djelu imaju zastupljene zamalo sve književne rodove i vrste: epsku i lirsku pjesmu, pripovijetku, roman, esej, dramu i, konačno, književnost za djecu i omladinu.

Objavivši 1975. godine u Beogradu zbirku pripovjedaka *Gromovo đule*, Kulenović postaje i pisac za djecu i mlade, osiguravši tom knjigom mjesto u ranim školskim lektirama na području Bosne i Hercegovine, što traje u kontinuitetu i do naših dana. Nakon što je književna kritika ovu zbirku označila kao "književnost za mlade ili priče za djecu", odredila je i kome je upućena.

Svjesni činjenice da je podjela na književnost za djecu i književnost za odrasle, kao i svaka druga podjela u književnosti, uvijek nedovoljno precizna, uvjetna, pa prema tome i ograničena i neprirodna, ovdje želimo pokušati odgovoriti na to da li je Kulenović i ovom zbirkom, kako je to činio u Narodnooslobodilačkoj borbi pišući ratom inspiriranu poemu i druge pjesme, odgovarao zahtjevu novog vremena i društvene potrebe. Koliko je to zaista tačno, a koliko je riječ o potrebi da se obrati mladim čitateljima, neposredno, a autorski

prepoznatljivim manirom, što ga možemo označiti kao Kulenovićev osoben poetski diskurs?

Poznate činjenice svjedoče o tome da je u Bosni i Hercegovini značajniji zamah u razvoju književnosti za djecu i omladinu nastao tek dvije decenije nakon Drugog svjetskog rata, mada se već pedesetih godina prošlog vijeka naglašavala potreba da se svjesno piše za djecu, prepoznajući tada u dječijoj književnosti mogućnost i potrebu za odgojem mladih naraštaja u ideološkom duhu novog, socijalističkog vremena. Književni historičar Salko Nazečić u *Zborniku savremene bosansko-hercegovačke proze* iz 1950. godine primijetio je da se niko od pisaca zastupljenih u *Zborniku*, izuzev Branka Ćopića, nije pokušao baviti dječijom književnošću. I dalje nastavlja Nazečić:

Čini nam se da bi mogao biti jedan od uzroka i u tome što naši pisci – o kojima govorimo – nemaju mnogo smisla za humor i šalu. Ali to nikako ne vrijedi za sve. Ivo Andrić i naročito Skender Kulenović bi po onom što su dali u izvjesnim djelima mogli, po našem mišljenju, dati u oblasti književnosti za djecu i omladinu sigurno stvari od vrijednosti. A oni to i ne pokušavaju i to sigurno donosi štetu našoj književnosti.

(citirano prema: Prelević 1990:14)

Nismo skloni tvrdnji da je Kulenović požurio da udovolji ovom književnom zadatku zbog toga što se to od njega očekivalo, jer, kao što ćemo primijetiti, nije podlegao kanonima sorealističkih zahtjeva, budući da je ipak od tada prošlo dvadeset i pet godina do objavljivanja zbirke priča *Gromovo đule*. Čini nam se da je ovdje po srijedi unutrašnji poriv karakterističan za pisce koji su ostali poznati po “ozbiljnim” djelima namijenjenim odraslim, utoliko prije što je neosporno da su upravo oni u nekim periodima književnog rada izražavali potrebu da jedan dio njihovih književnih ostvarenja upute i najmlađim čitateljima.

Kao što usmena književna tradicija odvaja dio književnoumjetničkih ostvarenja upućenih najmlađim, tako pisci poput Tolstoja, Gorkog, Prousta, na našim prostorima Andrića, Selimovića, Ćopića i Samokovlije bilježe dane iz sjećanja na vlastito djetinjstvo i otvaraju knjigu, tekst i riječi za najmlađe čitelje.

Svakako je to izuzetna književnoestetska, pedagoška, ali i opća pojava, prisutna kod većine ljudi. To je poznata potreba da se iz realnog života ponekada barem kroz priču ili san vratimo u djetinjstvo, u prostor najsigurnijeg životnog doba, te slikama, riječima, bojama i mirisima, kao čitatelji ili pisci,

približimo svijetu djece i mladih. Tako, prema riječima književnih kritičara, samo ona književnost za djecu i mlade koja postane značajna i za odrasle ima trajnu književnu vrijednost. Ovom zanimljivom književnom fenomenu nije odolio ni Skender Kulenović, za kojeg možemo ustvrditi da je, iako baštini tradicije, jedan od onih koji su pisali suvremenu priču za djecu u Bosni i Hercegovini odmaknuvši se od tema poslijeratne angažirane priče. Oslanjajući se na epsku i lirsku književnu tradiciju u prozi i poeziji, Kulenović nastavlja ono što su započeli Ćopić, Andrić, Samokovlija pišući o djeci i za djecu.

Muris Idrizović, naglašavajući terminološku razliku između odrednica “književnost za djecu”, “dječija književnost” i “književnost o djeci”, svrstava Kulenovića, uz Andrića i Samokovliju, kao pisca “djela koja nisu namijenjena djeci, ali se bave njihovom sudbinom” i tako naglasivši distinkciju kojom Skenderove priče označava kao autobiografske priče o djetinjstvu u tekstu *Pjesnici i pripovjedači* Kulenovićevim pripovijetkama iz zbirke *Gromovo dule* dodjeljuje poglavlje pod nazivom *Lirska poema Skendera Kulenovića* (usp. Idrizović 1990: 39). Ali, isti autor Kulenovića nije uvrstio u svoju opsežniju knjigu *Književnost za djecu u Bosni i Hercegovini* iz 1976. godine. Spomenuta knjiga, kao prva ove vrste, za proučavatelje književnosti za djecu predstavlja jednu od nezaobilaznih i najznačajnijih u Bosni i Hercegovini, jer uz književnohistorijski pregled razvoja spomenute književnosti daje i antologijski izbor tekstova. Idrizović ovdje Skendera Kulenovića spominje uzgredno, kao autora reprezentativne, sintetički konstituirane poeme NOB-a (*Stojanka majka Knežopoljka*).

Vratimo se, stoga, još jednom na pitanje da li je za nas Skender Kulenović, uz sve ostalo što je napisao, pisac za djecu ili pisac koji piše o djeci. Da bismo odgovorili na ovo pitanje, prisjetit ćemo se odlika poetike književnosti za djecu, s osvrtom na zapažanja o klasicima dječije književnosti.

Dječiju književnost, kao i priču, odlikuje *jednostavnost* u stilu i jeziku. Ako su *humor*, životna vedrina i radost sastavni dio ovih priča, onda je *igra*, kao princip opstanka djeteta, neizostavni pratilac. Jednostavna fabula u bliskom je odnosu s prirodom. Osim spomenutih karakteristika ove poetike, neophodno je zadovoljiti i univerzalni princip trajanja, odnosno neprolazne vrijednosti, u vremenu i prostoru. Jer i književnost za djecu pored poetičkih osobnosti podliježe općumjetničkim kanonima valorizacije.

Poznavalac hrvatske dječije književnosti Stjepan Hranjec zalaže se za proučavanje ovog dijela književnosti na način da poetika dječije književnosti uspostavi posebne kriterije, koji su izvan parametara kojima se procjenjuje vrijednost i mjesto književnih tekstova za odrasle. Također, na istom mjestu

navodi kako odrasli, arbitrirajući o dječijim interesima i kritizirajući transparentnost pedagozičnosti u književnosti, zapravo sami “pedagogiziraju” (Hranjec 2004: 5).

Skenderova zbirka priča umjetničkim karakteristikama uklapa se u savremene zahtjeve dječije književnosti. Ona prevazilazi pedagoške zadatke literature da bude “priprema za život”. Zbog prepoznatih osobnosti Kulenovićeve zbirka, sada možemo slobodnije ustvrditi i za djecu, uklapa se u zahtjeve za dječijeg pisca – klasika. A o kriterijima za dječijeg pisca klasika utemeljeno je pisala njemačka književna znanstvenica Bettina Kümmerling-Meibauer:

Kao dječiji klasici slove ona djela koja u dječijoj književnosti neke zemlje ili nekog jezičnog prostora igraju izvanrednu ulogu, odnosno koju su igrala i koja se obzirom na svoju literarno-estetsku kvalitetu odlikuju naročitim inovacijskim učinkom i prezentativnošću za određenu epohu. Pojam literarno-estetske kvalitete objašnjava se s osam bitnih kriterija: inovativnost, reprezentativnost, estetsko oblikovanje jezika, jednostavnost, prikazivanje doživljajnog dječijeg svijeta, mašta, polivalencija i crosswriting. Od tih osam kriterija za status klasika dječije knjige dovoljna su tri.

(citirano prema: Hranjec 2004: 7)

Šta je od prethodnih navoda prisutno kao opća umjetnička konstanta, a gdje počinje Kulenovićeve autorska prepoznatljivost i originalnost tako prisutna u svim njegovim književnim oblicima za djecu i odrasle?

Kod Kulenovića se intertekstualnost javlja u prelijevanju tema, motiva, likova iz žanra u žanr, iz pjesme u priču ili roman, iz priče u putopis i obratno. Tako se lik starog, a dragog vjeroučitelja Husein-efendije iz priče *Dobri moj hodža* našao i u putopisu *Skver usamljenosti* pod imenom Muhamedhodža. Priču *Dobri moj hodža* pisac započinje tako što lik hodže uvodi već u prvoj rečenici:

I tako poslije toga događaja uradi Husein – efendija, dobri naš vjeroučitelj. Moje školovanje počelo je, kao i kod sve muslimanske djece, mektebom, iliti, kako smo mi tu arapsku riječ prekrojili po svom jezičkom kroju, mejtefom. To je početna vjerska škola, koju smo morali završiti prije upisa u osnovnu. Zgrada je bila još iz Turske Carevine.

(Kulenović 1983a: 150)

Razvivši dalje priču opisuje neobičan odnos djece i učitelja, strog, s određenim strahopoštovanjem i velikim uvažavanjem učitelja, ali istovreme-

no i odnos pun vedrine, šale i ljudske topline u komunikaciji vjeroučitelja s djecom, koji ni hladna sveprisutna šipka nije mogla pomutiti. Zato se priča i završava sjećanjem punim žala što su takvi ljudi iščezli iz stvarnog života.

Dobri moj Husein-efendija, kažem poslije toliko godina. U tvoj mejtef trebalo je slati vladare svijeta, da se nauče s čovjekom razgovarati. Merhaba.

(Kulenović 1983a: 153)

Putopis *Skver usamljenosti* daje sliku Kaira i gradske vreve života u toj vječnoj košnici. Prizor klanjača što ga je jedne noći ugledao i opisao Kulenović na gradskoj saobraćajnoj raskrsnici u sjećanje mu je opet prizvao dragi lik iz djetinjstva:

I noć crnih briga, eno je na travi skvera, klanja u pohabanoj bijeloj galabiji nade!...

I evo me opet gledaju iz djetinjstva tvoje bjeličaste oči, stari Muhamedhodža naš, dobri naš u dinu potkivaču. Smaknuo si malo na nos one svoje kao čađave naočare, gledaš nas preko njih tihom jezom pitanja za koja ti je već malo zatreperila brada.

Ali nam je odmah odlaknulo, i svi smo se pomjestili od olakšanja, jer to pitanje znamo kao vodu:

- Dede, najprije da se prislušamo ono od juče: di se sve more klanjati?

(Kulenović 1983b: 62–63)

Ovaj lik, pretačući se intertekstualnim nitima u priči i putopisu, donosi nam isti humor i pouku.

Kulenovićev književni rad za djecu i omladinu emanira lirski senzibilitet s naglašenom estetsko-čulnom notom, što se posebno ogleda u opisima prirode kojima donosi čudesne svjetove, koji postoje u prirodi kakvom je on vidi u njegovoj priči iz djetinjstva.

U zbirci *Gromovo đule* prikazan je iznimno prislan odnos dječaka s prirodnim okruženjem s kojim se djeca iz priča stapaju. Fabula većine priča odvija se u bliskom okruženju, na selu ili manjem mjestu, upućuje na rodni Petrovac (*Jezero*), samo je radnja jedne priče (*Još samo bos*) smještena u Zagreb. Onomatopejski, personificirajući svijet neživog, fabula iz priča čini jedinstvenu sliku snažnog doživljaja kozmičkog jedinstva individue, kako je doživljava dijete, ali u prisjećanju odraslog koji nam ispisuje vlastita sjećanja. U toj

slici na neponovljiv način sjedinjuje se dječakov doživljaj s čitavim svemirom (*Vjerne kiše, Najljepše i najglavnije*), od lista voćaka, biljaka, njihovog trepeta, disanja do velikih prirodnih sila i pojava koje uključuju sve što se vidi ili što se zamisli u dječijoj mašti (*Gromovo đule, Jesam li vidio zvijezdu repaticu*).

Glagoli koji zvuče oživljavaju prirodu koju opaža izuzetno senzibilni promatrač, Kulenović, tako da njegovo pripovijedanje kao i poezija (*Ševa, Prh*) izražavaju dinamiku zbivanja u kozmičkom beskraju što ga okružuje i koji nam opisuje.

U priči *Jasen* prepoznatljiv je isti rukopis kojim se oglašavaju likovi u drami, pjesmi, romanu i priči Skendera Kulenovića. Pripovjedač, pričajući u prvom licu, obraća se neživom i oživljava prirodu:

A zašto?

Sve što je donosilo, proljeće je davalo svemu samo ne mom jasenu. Ozebla prisoja po podbrežjima *popršće* toplim iverjem sunca, jagorčevinama, a na rumeno-plavim primjerima prvih ljubičica pokaže ostalom cvijeću šta i ono treba da radi. Toplom jagodicom prsta *dirne* drijen i vikne mu: Hej, dokle ti misliš tako?“, a on odmah *iscvjeta* svojim žutim cvjetovima, što ih sav bogovetni zimski san sanja, a za njim se *povedu* i ostali drenovi i *izliju* u cvjetove sve što su u sebi zimus nasanjali zlata, te se čini da su postali bestjelesni, da su od njih ostali samo cvjetovi da kao žute pahulje *lebde* u rujno-mrkom šipragu.

(Kulenović 1983a: 140)

Isti proces rađanja u prirodi donosi pjesma *Prh*:

To radi i rijeka. Iz zubala obala oslobađa se u ušću.  
I vrba. Kroz *rasprs* pupova lišćem *iskipi* joj nabrekla tuba.  
Tako i svog pancira tjeskobu, od utrobe pupa gušču,  
U čahuri, maločas neživa, sad mala *razapinje* buba.

(citirano prema: Duraković 1995)

Čudo života i rađanja kao posljedice svih uzbuđenja koja im prethode opisuje Skender i u priči *Najljepše i najglavnije*:

Šljivik naš, *prsnuo* beharom, *pije* mjesečinu, malo mu svoje bjeline, hoće sutra da osvane bjelji. Šljive – kao da je svaka *otvorila* svaki cvijet kao bočicu tankog mirisa, ne znam na šta me on to podsjeća i kud me

*zove*. Svaka mi kao moja rodica ljepotica Čamka, koja, sva u svili i pod dragim kamenom, odlazeći u neku posjetu, *otvara* bočicu opojnog jaga, *naslanja* je na prst i capka prstom po kosi, vratu i grudima.

Ništa one nisu, mene ti *gledaj* i *pomiriši* – dopre do mene jabuka svojim slatkim mirisom.

(Kulenović 1983a: 129)

Sva priroda u priči *Najljepše i najglavnije* nadmeće se u ljepoti, a tu ljepotu pjesnik / pisac dočarava stilskom figurom poređenja s dragom ženskom osobom. Ova priča ima i zvuk i miris i sliku koju izaziva uzbuđenje i čeznutljivu želju da se to “najljepše i najglavnije” ne izgubi u životnoj priči našeg junaka.

Uzbuđenje od te slike ne da dječaku da zaspi, da se umiri. I dan i noć on je zbog toga u potrazi za tom slikom ljepote. Zatvorivši krug ovog uzbuđljivog puta na kraju priče, mi ćemo uočiti kako se “dječak” neprimjetno približio kraju životnog puta. Tako se završava jedan životni krug:

Zaspiva tako i budi se, zaspiva i budi se, dok se jednog jutra ne probudi potpuno sijed. Ali i potpuno sijed, on nastavlja da traži nešto najljepše i najglavnije.

(Kulenović 1983a: 130)

Ako se od priča za djecu očekuje da budu poučne i da, kao i svaka književna umjetnina, donose neku pouku ili poruku, Kulenović nam ih daje, ali zaista na njemu svojstven način. Iako većina priča svjedoči o patrijarhalnoj sredini, ne pretjeruje se s naglašavanjem pravila života. Ona se daju u vrlo kratkom prisjećanju. Tako u priči *Vjerne kiše*, kada otac uputi prijekor dječaku da je pretjerao u zalijevanju biljaka, a dječak to isto uoči kod oca, slijedi kratki komentar: “...htjedoh da mu odgovorim, ali ućutah: onako je kako on rekne.” (Kulenović 1983a: 178)

U Kulenovićevoj priči nema suvišnog moraliziranja, odgojne metode su prikazane kroz postupke odraslih, s malo priče. Međutim, u pričama / pripovijetkama kakve su *Suša*, *Moj brat* ili *Dobri moj hodža*, kada se spominju pojmovi i postupci iz vjerske, islamske tradicije, pisac objašnjava, približava ono što misli da drugi, koji ne pripadaju toj tradiciji, neće razumjeti.

I razlike koje sam dječak uočava u drugoj sredini (*Još samo bos*) predstavljaju nešto pred čim Kulenović ne zatvara oči. Razlike su primjetne, ali su najčešće obrazložene pomirljivim tonovima starijih. Tu je umjetnički kvalitet

u službi humanih vrijednosti. Čak je i temu rata, iako je bio pripadnik NOB-a, u pričama samo spomenuo (*Moj brat, Suša*), kao opći bol i jad koji se svima desio, tako da i svoje vlastite gubitke (dva brata su mu poginula u ratu) savladava prešutno ili s malo riječi.

Naizgled nepomirljive razlike i različitosti Kulenović pomiruje u njegovom cjelokupnom književnom opusu, primjerice u poemama *Stojanka majka Knežopoljka* i *Na pravi put sam ti, majko, izišo*, kao i u romanu *Ponornica*, a u pripovijetkama za djecu on djeluje poput Harriet Beecher Stowe u njenom romanu *Čiča Tomina koliba*. Pušta dječaka da zapaža i da se čudi, naglašava razlike da bi ih pomirio i doveo u ravan. Kako većina priča počinje naglašavajući da se to dogodilo davno, u djetinjstvu, ona se i završava prisjećanjem na likove i junake iz priče. Vraćanjem u sadašnjost pisac daje kratku poruku nama o tim kojih odavno nema više među živima. Oni žive u Skenderovim pričama i dok čitamo oživljavamo ih, kao što se prisjećamo i pisca Skendera Kulenovića obilježavajući stogodišnjicu njegovog rođenja.

## LITERATURA

- Crnković, Milan (1986), *Dječja književnost*, Školska knjiga, Zagreb
- Češi, Marijana i Mirela Barbaroš-Šikić, ur. (2007), *Komunikacija u nastavi hrvatskog jezika. Suvremeni pristupi poučavanju u osnovnim i srednjim školama*, Agencija za odgoj i obrazovanje, Naklada Slap, Zagreb
- Duraković, Enes, ur. (1995), *Antologija bošnjačke poezije XX vijeka*, Alef, Sarajevo
- Hranjec, Stjepan (2004), *Dječiji hrvatski klasici*, Školska knjiga, Zagreb
- Idrizović, Muris (1976), *Književnost za djecu u Bosni i Hercegovini*, Svjetlost, Sarajevo
- Idrizović, Muris (1990), "Pjesnici i pripovjedači", u: *Dječija književnost naroda i narodnosti u BiH*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Kulenović, Skender (1983a) *Divanhana, Gromovo đule*, Svjetlost, Sarajevo
- Kulenović, Skender (1983b) *Miscellanea*, Svjetlost, Sarajevo
- Prelević, Rade (1990), "Razvoj svesti o dečjoj književnosti", u: *Dječija književnost naroda i narodnosti u BiH*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Skok, Joža (1995), "Čudnovate zgode šegrta Hlapića i Priče iz davnine Ivane Brlić Mažuranić", u: *Ključ za književno djelo*, Školska knjiga, Zagreb
- Visinko, Karol (2005), *Dječja priča – povijest, teorija, recepcija i interpretacija*, Školska knjiga, Zagreb
- Zalar, Ivo (1993), "Dječija poezija Grigora Viteza", u: *Ključ za književno djelo*, Školska knjiga, Zagreb

LYRICAL IMAGES OF CHILDHOOD IN THE  
COLLECTION OF STORIES *GROMOVO ĐULE* BY  
SKENDER KULENOVIĆ

*Summary*

Given that there is permanent dilemma in literary theory regarding the classification of literature into children's and young adult literature and adult literature, this paper discusses the collection of stories *Gromovo đule* by Skender Kulenović treating it as literature for young readers. On the other hand, since it is our opinion that valuable works of literature intended for children and young adults are also read by adults, we believe that this could be applied to this collection of stories as well.

Sanjin KODRIĆ

PROSTORI SJEĆANJA:  
“AUSTROUGARSKA TEMA” I NJEZINO OBLIKOVANJE U  
ROMANU *PONORNICA* SKENDERA KULENOVIĆA<sup>1</sup>

KLJUČNE RIJEČI: *novija bošnjačka / bosanskohercegovačka književnost, kulturalno pamćenje, reprezentacija prošlosti, historijska trauma, figure sjećanja, figura “novih vremena” i povijesnih raskršća, “austrougarska tema”*

Kao značajnim dijelom, mada nikako u cijelosti, književnost “priče o prošlosti”, najčešće onoj nacionalnoj, bošnjačka književnost počev od kraja 19. pa tokom cjeline 20. st., slično ukupnosti bosanskohercegovačke književne prakse ovog dugog razdoblja, gradila je, a potom i kontinuirala i modificirala i različite u osnovi ustaljene memorijsko-reprezentacijske opcije – tzv. *memorijske figure (figure sjećanja)*. Među njima jedna od najizrazitijih jeste *figura “novih vremena” i povijesnih raskršća*, a unutar nje naročito “*austrougarska tema*”, koja i u hronološkom i u suštinskom smislu inicijalno konstituira cjelinu ove figure. Uz brojne druge književne radove, u okviru “austrougarske teme” pojavljuje se i prvi bošnjački roman *Zeleno busenje* (1898) Edhema Mulabdića, nakon kojeg će se tokom vremena ovoj temi vraćati čitav niz drugih autora u različitim književnim žanrovima, između ostalih i Skender Kulenović (1910–1978) u romanu *Ponornica* (1977), koji je jedan od posljednjih bošnjačkih romana koji ukupnošću svojih kapaciteta sasvim jasno, ali ovaj put i retroaktivno ulazi u naročitu traumu što je podrazumijeva “austrougarska tema”, čime se ne ispisuje samo njezina složena povijest, već se istovremeno konstituira i ono što je jedan od posebno značajnih aspekata naročite “unutrašnje” povijesti bilo bošnjačke, bilo bosanskohercegovačke književnosti kao kompozitne i policentrične cjeline.

---

<sup>1</sup> Rad je ostvaren u okviru naučnoistraživačkog projekta *Modeli proučavanja i podučavanja književnosti naroda BiH* pod pokroviteljstvom Federalnog ministarstva obrazovanja i nauke (voditelj projekta: doc. dr. Sanjin Kodrić).

## 1.

I u stvarnoj i u simboličkoj kulturalnoj topografiji liminalno pozicionirana između Istoka i Zapada, novija bošnjačka, baš kao i šira – novija bosanskohercegovačka književnost obilježena je vrlo jakim sviješću o često posebno burnoj i traumatičnoj povijesti zajednice na koju se po prirodi stvari odnosi, pa je kao takva dobrim dijelom *književnost historije*, književnost “priče o prošlosti”, obično onoj nacionalnoj, ali isto tako jedan od središnjih diskurza matičnoj kulturi, što, pak, i samu kulturu konstituira ne samo kao pretežno literarno-centričnu već i kao umnogome *kulturu sjećanja*, s jedne strane. S druge, pak, strane, uslijed brojnih dramatičnih povijesnih mijena i lomova te identitetskih drama što odavde proizlaze, novija bošnjačka književnost i njezina kultura u isto tako vrlo značajnom svojem dijelu jeste i *književnost / kultura traume*, ali i *književnost / kultura potrage za identitetom*, i to kako u smislu traženja vlastitog književnog i kulturalnog identiteta, tako i u smislu složenih procesa definiranja i redefiniranja kolektivnih, personalnih i individualnih identiteta zajednice i pojedinaca unutar nje, kao i problema koje sačinjavaju kompleksne politike nacionalne (auto)imaginacije – viđenja “sebe” i “drugog”, te pitanja ukupne književne i kulturalne tradicije. Ovakvo što presudno će obilježiti povijesnorazvojne procese bošnjačke i književnosti i kulture, pa će i jedna i druga tokom svoje cjelokupne novije povijesti – povijesti koja, naime, započinje osmansko-austrougarskom smjenom u Bosni 1878. godine, varirati ne samo svoje kulturalne zasnove i oblike njihovih književnih realizacija, već će, unutar ukupnosti procesa vlastite kulture sjećanja i u kontinuiranom traganju za svojim književno-kulturalnim *ja*, između ostalog graditi, a potom i kontinuirati i modificirati i različite u osnovi ustaljene memorijsko-reprezentacijske opcije – tzv. *memorijske figure (figure sjećanja)*. Među njima, u bosanskohercegovačkim književnim okvirima, a posebno u bošnjačkoj književnosti, jedna od najizrazitijih jeste *figura “novih vremena” i povijesnih raskršća*, a unutar nje naročito tzv. “*austrougarska tema*”, koja inače i hronološki i suštinski inicijalno konstituira ovu figuru kao cjelinu, opsesivno se javljajući u ukupnosti novije i bošnjačke i bosanskohercegovačke književne tradicije, bez obzira na to da li je riječ o književnoj praksi *kanonskog, politradicijskog* ili *postkanonskog kulturalno-poetičkog makromodela*, a što su, naime, temeljne razvojne matrice novije povijesti ovih dviju literatura sagledanih u perspektivi one vrste književne historije koja se u metodološkom smislu inovira u posljednje

vrijeme sve utjecajnijim teorijama kulturalnog pamćenja te drugim kulturalno orijentiranim savremenim književnoteorijskim opcijama.<sup>2</sup>

Izazvana historijski prekretnim okončanjem osmanske vlasti u Bosni, događajem koji se zbio prije nešto više od 130 godina, “austrougarska tema” u širokom vremenskom rasponu od kraja 19. st. pa nadalje, sve do savremenog književnog doba, ispostavljala se pritom kao opće književno mjesto predmet-

- 2 Više je mogućih sistema tipologizacije, klasifikacije i periodizacije novije bošnjačke, kao i uopće bosanskohercegovačke književnosti, a onaj koji je ovdje iskorišten temelji se u metodološkom smislu na idejama “kulturalnomemorijske historije književnosti”, odnosno uopće na savremenim kulturalno orijentiranim književnoznanstvenim pristupima, a posebno na teorijama kulturalnog pamćenja. Tad, u novijoj povijesti bošnjačke te šire, bosanskohercegovačke književnosti (povijesti što, naime, započinje 1878. godine osmansko-austrougarskom smjenom u Bosni i uključenjem cjelokupnog domaćeg društva, pa tako i kulture te književnosti u zapadno-evropske okvire) u tipologizacijsko-klasifikacijskom i periodizacijskom smislu razlikuju se tri temeljna *kulturalno-poetička (kulturalnomemorijska) makromodela* – *kanonski, politradicijski* i *postkanonski*, svaki s bitno različitim konkretnim položajem, zadaćom i karakterom književnosti unutar ukupnosti kulture i društva kojoj ova pripada. Pritom, pojmovi *kanonski, politradicijski* i *postkanonski kulturalno-poetički (kulturalnomemorijski) makromodel* definirani su u skladu s kulturalnomemorijskom koncepcijom J. Assmanna, danas zasigurno najutjecajnijeg teoretičara kulturalnog pamćenja (pa ih zato ne treba miješati ili dovoditi u vezu s drugim sličnim pojmovima, posebno ne s pojmom kanona u drugim teorijskim kontekstima), i tiču se “dinamike kulturnog procesa, pojačavanja, očvršćivanja, labavljenja i rastakanja konektivne strukture”, s čim u vezi Assmann raspravlja i o onom što bi se, uvjetno govoreći, moglo nazvati trima “tipovima” kulture ili, prije, trima “fazama” u kulturalnom razvoju: kultura *kanona* (nju karakterizira “princip koji konektivnu strukturu jedne kulture jača u pravcu vremenske rezistentnosti i invarijantnosti”), kultura *tradicijskih struja* (gdje memorijski sadržaj “slobodnije teče” za razliku od kanonske kulture, koju obilježava “*mémoire volontaire* jednog društva, dužničko sjećanje”) i *postkanonska kultura* (čija je temeljna značajka “autopoetična *memoria*”, odnosno sadržaji koji su “izgubili svoj obavezujući karakter i svoju vezivnu snagu”) (usp. Assmann, J. 2005:20). U tom smislu, u novijoj povijesti bošnjačke te uopće bosanskohercegovačke književnosti različiti kulturalno-poetički (kulturalnomemorijski) makromodeli obuhvataju različite pojedinačne poetike i poetička usmjerenja: kanonski kulturalno-poetički (kulturalnomemorijski) makromodel čine, najprije, *folklorni romanizam* i *prosvjetiteljski realizam preporodnog doba* s kraja 19. i početka 20. st., a potom, u međuratnom dobu, u toku te neposredno nakon Drugog svjetskog rata, i *socijalna literatura te književnost NOB-a* i *socrealizam*; politradicijski kulturalno-poetički (kulturalnomemorijski) makromodel sačinjavaju, na samom njegovu početku, u prvim desetljećima 20. st., *preporodni modernizam* i *postpreporodni tradicionalizam*, a potom, počev od vremena između dvaju svjetskih ratova pa sve do sredine šezdesetih godina 20. st., i *avangardizam, neoizmi* i *poetičke alijanse međuratnog doba* te *poratni predmodernizam*; postkanonski kulturalno-poetički (kulturalnomemorijski) makromodel najskorija je pojava, iz vremena od sredine šezdesetih godina 20. st. pa nadalje, a uključuje *poratni modernizam*, a nakon toga, posebno od posljednjih desetljeća prošlog milenija, i *postmodernizam* te, konačno, nakon posljednjeg rata, i “ratno pismo” te “poetiku svjedočenja”. (Za cjeloviti uvid u ovako osmišljenu koncepciju novije povijesti bošnjačke i bosanskohercegovačke književnosti usp. Kodrić 2012 ili, pak, za pojedinačne sintetske prikaze, Kodrić 2009a, 2009b, 2010.)

no-problemski vezano za onaj traumatični liminalni historijski trenutak kad bosanskohercegovačka "evropska Turska", slijedom onog što je austrougarski "*Drang nach Osten*", biva isključena iz višestoljetnih okvira Osmanskog carstva i njegove tradicionalne pretežno orijentalno-islamske kulture te, kao "tamnovilajetski" posjed Austro-Ugarske monarhije, biva iznenada upisana u kulturalnu mapu moderne Evrope, utemeljene u jednom drugom, stranom, tad dominantno kršćanskom duhu. U takvoj situaciji, tokom ukupne novije povijesti bošnjačke književnosti ova tema realizirala se najčešće, uz tek manje ili veće oscilacije, kao vrlo karakteristični i prepoznatljiv "prikaz austrougarske okupacije, u nizu slika o raslojavanju života muslimanske narodne i društvene sredine" (Rizvić 1994:29), "kojoj je kraj Turske carevine [...] i kraj svega što su oni bili" (Selimović 1970:7), odnosno uopće kao literarno oblikovanje povijesnog stanja civilizacijskog i egzistencijalnog vakuuma između dviju velikih carevina u nekadašnjoj Bosni – starog, Osmanskog carstva i nove, Austro-Ugarske monarhije, i to u trenutku kad u životnoj stvarnosti "niti je jedna dovoljno umrla niti je druga dovoljno živa" (Rizvanbegović 1990:103), pa je ovaj, austrougarski tematski kompleks u biti tema korjenite i sveobuhvatne *kulturalne tranzicije* ili tema složenog i dramatičnog *kulturalnog prekodiranja*, i to ne samo u smislu predmeta književnog oblikovanja. Ona se u bošnjačkoj, kao i općenito bosanskohercegovačkoj književnosti javlja u istom onom traumatičnom vremenu povijesne razdjelnice ili raskršća koje i u sadržinskom smislu čini njezin temeljni okvir i suštinu, pa historijska traumatiziranost i stanje kulturalne tranzicije i kulturalnog prekodiranja, pogotovo u slučaju bošnjačke zajednice, jesu i stvarne okolnosti književne produkcije te prilike ukupne književno-kulturalne komunikacije unutar koje se ova tema konstituira. Otud je "austrougarska tema" u ovom vremenu i izvan svake konkurencije dominantni predmet književnog oblikovanja, ali i nesumnjivo najpodesniji izraz cijelog novog egzistencijalnog, kulturalnog, društvenog i historijskog stanja, pri čemu njezina opsesivna prisutnost i naročita cirkulacija nije ograničena samo na ovo relativno usko književnopovijesno razdoblje, već se ona u bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti – između ostalog zahvaljujući i vrlo složenoj i dinamičnoj prošlosti ovog kulturalno-društvenog konteksta, ali i naročitim mehanizmima književne povijesti – tradira i u desetljećima koja slijede, uz brojne konstante bivajući modificirana i različitim mijenama. A kao takva, "austrougarska tema" umnogome jeste i osnova na kojoj se može iščitavati i dobar dio značajnih aspekata povijesti uopće novije bosanskohercegovačke, a naročito, pak, novije bošnjačke književnosti, i to ne samo u smislu praćenja puke vremenski uzastopne izmjene općih evropskih poetičkih para-

digmi i njihovih prilagođavanja u ovim malim slavenskim literaturama već i u smislu prvenstveno kulturalnoteorijski osviještenog razumijevanja njihovih specifičnih razvojnih pojava i procesa, dubljih i od karakterističnog lokalnog artikuliranja širih književnih moda i tendencija, čime se već nužno ulazi i u karakteristični kompleks tradiranja tzv. “kulturalnog smisla”, a zapravo kompleks specifičnog kulturalnog pamćenja i naročitih konektivnih struktura koje bilo bosanskohercegovačkoj, bilo bošnjačkoj književnosti – kao, konačno, i svakoj drugoj literaturi – suštinski osiguravaju prepoznatljive kulturalne identitete kako na sinhronijskoj, tako i na dijahronijskoj razini, usložnjavajući na ovaj način ono što je kulturalna mapa Evrope. Zato i ne čudi da se, uz brojne druge književne radove, u okviru “austrougarske teme” pojavljuje ne samo uopće prvi bosanskohercegovački roman – roman *Bez nade* (1895) Osmana – Aziza (autorskog dvojca što ga čine Osman Nuri Hadžić i Ivan Milićević) – već i prvi bošnjački roman *Zeleno busenje* (1898) Edhema Mulabdića, nakon kojeg će se tokom vremena ovoj temi, posebno u bošnjačkoj književnosti, vraćati čitav niz drugih autora u različitim književnim žanrovima, između ostalih i Skender Kulenović (1910–1978) u romanu *Ponornica* (1977), koji je jedan od, uvjetno govoreći, posljednjih bošnjačkih romana koji ukupnošću svojih kapaciteta sasvim jasno, ali ovaj put i retroaktivno ulazi u naročitu traumu što je podrazumijeva “austrougarska tema”, čime se ne ispisuje samo njezina složena povijest, već se istovremeno konstituira i ono što je jedan od posebno značajnih aspekata naročite “unutrašnje” povijesti bilo bošnjačke, bilo bosanskohercegovačke književnosti kao kompozitne i policentrične cjeline (usp. Kodrić 2012:201–383).<sup>3</sup>

3 Uz ovdje apostrofirana, ovaj važan segment naročite “unutrašnje” povijesti kako bošnjačke, tako i bosanskohercegovačke književnosti, jednako kao i povijest “austrougarske teme” kao naročitog mikrofenomena ovih literatura, konstituiraju i potvrđuju i djela, između ostalih Ahmeda Muradbegovića, Zije Dizdarevića, Hasana Kikića, Alije Nametka, Derviša Sušića, Nedžada Ibrišimovića, odnosno Petra Kočića, Ive Andrića, Isaka Samokovlije itd., sve redom manje ili više značajnih, pa čak nerijetko i ključnih, kanonskih autora bosanskohercegovačkog književnog konteksta. Pritom, kako ističe i Fahrudin Rizvanbegović (1990:103), “austrijska” tema u bosansko-hercegovačkoj književnosti nametala se skoro sto godina, a naročito je prisutna u muslimanskoj književnosti. Privlačnost ove teme je slična vojno-krajinskoj u hrvatskoj literaturi samo djelimično. Vojačenje i razvojačenje će opsesivno privlačiti hrvatske pisce devetnaestog i samog početka dvadesetog stoljeća, ali taj fenomen ponajprije fizičke naravi i duhovno će se brzo, ma koliko bolno, razriješiti i to definitivno, tako da on danas i ne može imati neki naročiti, a pogotovu ne opsesivan značaj za hrvatskog pisca. ‘Austrijska’ tema za muslimanskog pisca je i dalje opsesivna, jer ni danas se njegov svijet nije odrekao civilizacijske vezanosti za ‘turski’, orijentalni svjetonazor, a prihvatio je ‘austrijski’, zapadni Weltanschauung.”

## 2.

“Austrougarska tema” u bošnjačkoj, kao i općenito bosanskohercegovačkoj književnosti javlja se u vrlo osobenom književnohistorijskom kontekstu i uopće u naročitim tranzicijski traumatičnim kulturalnim, društvenim i historijskim okolnostima tzv. preporodnog doba u bošnjačkoj književno-kulturalnoj povijesti (usp. Rizvić 1990; Spahić 2008), i to kao jedan od važnih izraza pokušaja cjelovitog uključenja bošnjačke zajednice u ono što je u bosanskohercegovačkom kontekstu ovog vremena sveukupni novi, evropski društveno-kulturalni poredak, pa tako i književni sistem, s tim da – paradoksalno na prvi pogled – njezino prvobitno predmetno-problemsko jezgro ne nalazi se prvenstveno u okvirima dotadašnje bošnjačke književnosti i kulture, već, naprotiv, prije svega u kolonijalnom diskurzu novog, evropskog kulturalnog okvira i nove književno-kulturalne matrice koju ovakvo što sobom donosi u Bosnu, sasvim, dakle, u skladu s onim što je složena situacija “vanjske” i “unutrašnje” (auto)kolonizacije bošnjačke književno-kulturalne prakse krajem 19. st., a kad je, između ostalog, “umjesto dosadašnjeg orijentalnog inspirativnog vrela trebala doći zapadnjačka književnost kao jedan novi umjetnički putokaz”, kako to – i sam unekoliko nastupajući s reliktima kolonizatorskog stava – u studiji *Začeci evropeizacije u književnosti slavenskih muslimana u Bosni i Hercegovini* (1934) veli Maximilian Braun (2009:51). U ovoj situaciji krajnje, na najradikalniji mogući način destabilizirane “semiosfere” bošnjačke književnosti, kad je ona u cijelosti rastvorena spram “stranog jezika” i “tuđe semiotike” (Lotman 1998, 2004; Kodrić 2012:59–200), jedan od ključnih nukleusa austrougarskog tematskog kompleksa u bošnjačkoj književnoj tradiciji nalazi se, tako, već u prvim žurnalističko-publicističkim, pseudoliterarnim, a potom, tokom vremena, i literarnim radovima onovremenih novinara, amaterskih ili profesionalnih književnih autora ili čak tek članova nove, austrougarske administracije i njezinih vojnih struktura kojima se austrougarska uprava u Bosni, “i pored oštrog stava generala Filipovića, od početka septembra 1878, odmah nakon sloma otpora u Sarajevu” (Rizvić 1990:17), počela “približavati” bošnjačko-muslimanskoj zajednici, i to najprije informativnim člancima o Bosni, poučnim i zabavnim sadržajima, ali i reportažno-literariziranim sjećanjima na nedavna okupacijska zbivanja, kakvi su, primjera radi, tekstovi objavljeni u, na samom početku, službenim *Bosansko-hercegovačkim novinama*, a nakon toga i u *Sarajevskom listu*, a kasnije i drugdje, s jedne strane. S druge, pak, strane, i jednako na prvi pogled neočekivano, polazište za naročito oblikovanje “austrougarske teme” u bošnjačkoj književnosti na-

lazi se i u tzv. “turskoj priči” te “bosančici” ili “pseudobosanskoj priči” (usp. Lešić 1991:401–440), tim, naime, naročitim žanrovskim tvorbama prije svega hrvatske i srpske književnosti izvan Bosne, ali i u njoj, pri čemu je u najvećem broju slučajeva reprezentacijsko viđenje i uopće doživljaj ove zemlje u ovoj vrsti tekstva izrazito složen: imagološki govoreći, on je, s jedne strane, vrlo često agonalan, “ratni, gledan očima stranca koji je iznenađen balkansko-orijentalnom sredinom i mentalitetom, a u priložima koji se bave životom Muslimana, ili ga se samo dotiču, osjeća se, uz nerazumijevanje, i naivnost predstave o jednom nekršćanskom svijetu”, dok se, s druge strane, “uza sve to zapaža vidno interesovanje za taj život i težnja da se u njega podre linijom slovenskog zajedništva i razumijevanja za sunarodnike”, koje je, prema shvaćanju ove publicističko-literarne prakse, “turska vladavina ‘otuđila’” (Rizvić 1990:18). Takvo što, međutim, u naročitim okolnostima i žalovanja za “turskim vaktom”, ali i “emancipacije”, “modernizacije” i “evropeizacije” unutar devetnaestostoljetnog preporodnog doba u bošnjačkoj književnosti i kulturi izazvat će vrlo složenu reakciju, a što će rezultirati isprva skromnom, a kasnije sve značajnijom, ali uvijek u odnosu na njezinu u osnovi “stranu” prethodnicu bitno drugačijom tradicijom oblikovanja austrougarskog tematskog kompleksa prvenstveno u bošnjačkim književno-kulturalnim okvirima, uz inače istovremeno opadanje interesa za priču što je podrazumijeva “austrougarska tema” izvan područja ove književnosti i njezine kulture. Pritom, ovakvom čemu u prilog će, svakako, ići i činjenica da, barem zvanično, “neprijateljski, tuđinski, daleki i egzotični odnos prema Muslimana zamijenjen je ubrzo u okupatorskoj štampi i publicistici stavom dobronamjernog upućivanja, usmjeravanja prema tekovinama zapadne kulture i civilizacije i težnjom blagog emancipovanja od orijentalne vjerske pismenosti kao isključivog obrazovanja duha, te njenog kombinovanja sa svjetovnim prosvjećivanjem” (Rizvić 1990:19).

U takvoj situaciji, trenutak začinjanja “austrougarske teme” u bošnjačkoj književnosti vrijeme je kad u bosanskohercegovačkom književnom okviru uopće začinje se i onaj za ove književnosti karakterističan “smisao za historiju”, a kad su se svi “bosansko-hercegovački pripovjedači [...] suočavali s istim oblicima i oblastima povijesnog života, tj. s manje-više jedinstvenom životnom stvarnošću, koju su snažno potresali sukobi i sudari starog orijentalno-patrijarhalnog svijeta sa modernim oblicima društvenog, privrednog, kulturnog i političkog života, sa novim odnosima društvenih klasa i sa novim moralnim normama” (Lešić 1991:457), što je – ma koliko daleka – ipak neposredna pretpovijest i Kulenovićeve *Ponornice*, čak gotovo i u doslovnom smislu, prije svega s obzirom na činjenicu da su književna i ukupna kulturalna

zbivanja tokom 20. st. u cjelini bosanskohercegovačkih okvira vrlo snažno obilježena i onim što se dešava potkraj prethodnog, 19. st., znatno više i upečatljivije negoli u ovim dvjema književnostima po mnogo čemu inače vrlo bliskim drugim literaturama južnoslavenske interliterarne zajednice, a pogotovo u odnosu na situaciju u velikim evropskim književnostima i kulturama, čija je novija povijest vidno razudjenija. Uveliko, dakle, konstituirajući "smisao za historiju" bošnjačke književnosti ovog vremena, "austrougarska tema", pritom, nastaje u onom trenutku kad, nakon stoljećâ vladavine jednog dugovjekog carstva, povijest kao proces stalnih promjena koje nerijetko imaju i karakter sila rušenja postaje u cijelosti vidljiva i kad kao takva, kao "tragični bezizlaz", ulazi u svaku, čak i najmanju poru stvarnog života jedne zajednice i pojedinaca unutar nje, izazivajući u njemu iste one mijene i ista ona razaranja koja se dešavaju na širem planu.<sup>4</sup> Vrijeme je to – bez imalo sumnje – najradikalnijeg loma u ukupnoj novijoj bosanskohercegovačkoj povijesti, trenutak sudbinske povijesne migracije cjeline bosanskohercegovačkog prostora iz okvira orijentalno-islamske u modernu evropsku civilizaciju i kulturu, a zapravo vrijeme unutar kojeg započinju i oni procesi čiji će učinci na različite načine oblikovati ukupni bosanskohercegovački kulturalno-društveni prostor i u desetljećima koja slijede, sve do aktualne savremenosti, što, uz ostalo, osigurava i tradicijsku kurentnost "austrougarske teme" tokom ovog dugog razdoblja, a ne samo unutar relativno kratkih književnopovijesnih dionica devetnaestostoljetnog preporodnog doba i njegova folklornog romantizma ili

---

4 "Mislim da nijedna grupa ljudi u istoriji nije ostala usamljenija nego što su bosanski Muslimani. Nije mnogo pomoglo ni to što je Bosna do XVIII vijeka bila relativno razvijena, praktično bez nepismenih, sa mnoštvom škola, s uređenim urbanim životom sa dosta vjerske tolerancije – neprirodnost njihova položaja bila je očita. Nisu prišli tuđinu, a odvojili se od svojih. Kuda je mogao da vodi njihov istorijski put? Nikud! To je tragični bezizlaz. U zatvorenim zajednicama koje su se stvarale u Bosni najzatvorenija je bila muslimanska. Od kuće i porodice stvoren je kult i sav neistrošeni vitalitet tu se ispoljavao. Ako se na taj način stvorila intenzivna intimna atmosfera, s neobično jakom osjećajnošću (naše najljepše balade i romanse su muslimanske); stvorila se isto tako nepodobnost za javnu djelatnost, jer nikakve perspektive zaista nije bilo. Išli su s okupatorom, ali su ga mrzili, jer im put nije bio isti. S ostalima nisu mogli, jer su željeli kraj Turske carevine i doprinosili njenom rušenju. A kraj Turske carevine je i kraj svega što su oni bili. Razum tu nije mogao pronaći rješenje. Ostala je samo pasivnost i predavanje sudbini, pri čemu je priklanjanje ili otpor Porti samo nesistematično, afektivno reagovanje. Ako se tome dodaju mržnja, osjećanje nesigurnosti, strah, bijes, ispadi Muslimana zbog nemanja pravca, i ispadi drugih prema njima zbog mržnje prema Turcima, eto vam ukratko skice jednog pandemonijuma koji se zove Bosna i njeni ljudi. Ne zaboravimo li ni našu ljubav prema tom svijetu koji je žrtva istorijske kobi, a ipak je sačuvao veoma mnogo najljepših ljudskih osobina, kao i naš živi bol što se ta nevjerojatna prošlost neprestano vuče za nama, i nikako da je stvarno učinimo prošlošću, zar je čudo ako Bosna nudi obilje književnih koncepcija?" (Selimović 1970:7)

prosvjetiteljskog realizma. Njezina povijest, koja – kao uostalom i većina drugih “priča o prošlosti” u bošnjačkoj i bosanskohercegovačkoj književnosti – u svojim najboljim ostvarenjima pokazuje i ono što je “konfliktna *intimna istorija Bosne*” (Lešić 1991:457), započinje, otud, i unutar naročitog povijesnog stanja koje se manifestiralo kao iznenadan i nasilan kraj jedne i nesiguran početak druge, nove društvene, kulturalne i književne interakcije, a koje obilježava sasvim vidni, do kraja ogoljeni dramatični kraj jednog, starog, i neizvjesni početak drugog, novog, svijeta, jednako kao i unutar naročite povijesne situacije u kojoj se ono što je doslovno do jučer bilo “tuđe”, krajnje “strano” i “neprijateljsko”, najednom ispostavlja kao ono što se, u nužnosti povijesnih promjena, mora prihvatiti kao “svoje”, “lično” i “vlastito”, bez mogućnosti stvarnog izbora, što samu “austrougarsku temu” najuže vezuje za paradoksalnu situaciju istovremenog i paralelnog odvijanja potpuno oprečnih kulturalnih procesa – i procesa kulturalnog zaboravljanja te vanjskim okolnostima nametnutog i isforsiranog, artifičijalnog prijekida prethodne višestoljetne kulturalne komunikacije, na jednoj strani, i procesa kulturalnog zapamćivanja te nužnog, mučnog pokušaja uključenja u dotad sasvim nepoznati kulturalni poredak, na drugoj strani, sve zavisno od konkretnog karaktera pojedinačne situacije u kojoj se ova tema realizira. Zato ona već na samom početku postaje i okvir u kojem se na različite načine odgovara na kulturalno “jučer”, “danas” i “sutra”, a zapravo okvir u kojem se izgubljena kulturalna prošlost ili nastoji nostalgичno-evokativno zadržati kao kulturalno “vječno sada”, na način dominantno “kontraprezentnog” kulturalnog sjećanja (najčešće u tekstovima folklornoromantičarskog zasnova), ili, pak, razumjeti kao ono mjesto odakle – ma koliko to bilo teško – valja krenuti putem sretnijeg, u znaku povijesti spasa artikulanog priželjkivanog ili slučenog kulturalnog “budućeg”, ovaj put na način pretežno “fundirajućeg” kulturalnog sjećanja (u pravilu u tekstovima prosvjeteljskorealističkog usmjerenja), što su inače i temeljni modeli oblikovanja “austrougarske teme” kao takve u preporodnom dobu, ali i ona osnova na kojoj će se ova tema na različite načine i kontinuirati i modificirati tokom ukupne povijesti njezina kasnijeg književno-kulturalnog trajanja. Pritom, u svojem inicijalnom trenutku “austrougarska tema” kao krajnje dominantni predmet književnog oblikovanja i neupitni izraz jednog naročitog povijesnog stanja funkcionira i kao naročito mjesto sabiranja svega onog što su zadaće književnosti ovog vremena, sasvim prirodno uza se vezujući i utilitarizam i didaktičnost bošnjačke te inače značajnog dijela bosanskohercegovačke književnosti s kraja 19. st., njezinu okrenutost nacionalnoj mobilizaciji i uopće angažirano-pragmatičkoj funkcionalizaciji, budući na ovaj način sasvim razložno upravo

samo jezgro kulture sjećanja i općenito "smisla za historiju" što u različitim oblicima obilježava književnu praksu u BiH na prijelazu dvaju stoljeća. A kao takva, "austrougarska tema", baš kao ni devetnaestostoljetni preporodni "smisao za historiju", ne predstavlja primarno realizaciju epske kulturalne svijesti i njezina apsolutnog duha (kako se to čini na prvi pogled), već je i ona – sasvim naprotiv – u trenucima svojeg konstituiranja upravo izraz krize i urušavanja onog što predstavlja epski kulturalni kod, njegove regulatorne zaokruženosti, homogeniziranosti i kompaktnosti, pa je i ona prije simptom traumatičnog i liminalnog prosvjetiteljsko-preporodnog stanja kulturalne svijesti, čija otvorena a goruća pitanja o sudbini zajednice i pojedinca unutar nje, kriza vrijednosti i vrednovanja te nestabilni i krhki kolektivni, personalni i individualni identiteti i sami tek formalno liče stabilnosti epskog svijeta – tek po težnji za izgubljenim kulturalnim ucjelovljenjem, a što se, međutim, i ovdje, za razliku od epskog kulturalnog koda, pokazuje samo kao neostvariva težnja drame "transcendentalnog beskućništva", jednako kao i čin nastojanja da se nadvlada opća historijska trauma jednog vremena.<sup>5</sup> Otud se "austrougarska tema", baš kao i cjelina devetnaestostoljetnog preporodnog "smisla za historiju", i sama

---

5 Upravo u ovom kontekstu ne bi se trebalo izgubiti iz vida ni ideje Aleide Assmann o *afektu*, *simbolu* i *traumi* kao, uz jezik, trima temeljnim i međusobno sasvim različitim "stabilizatorima pamćenja", a koji, naime, jesu ono što u svakom slučaju na poseban način djeluje "protiv opće sklonosti ka zaboravljanju očuvavajući pri tome neke naše uspomene u boljem sjećanju od drugih koje su gotovo odmah iskliznule u zaborav". "Afekt djeluje kao pojačivač opažanja, zadržavajući žive scene i akutne slike u nepovezanim fragmentima. Bez afekta nema uspomena; on ističe nekoliko trenutaka našega iskustva zadržavajući ih na pozadini stalnoga zaboravljanja. Afektne uspomene nose žig autentičnosti te ih stoga pojedinci čuvaju poput neotuđivoga privatnoga vlasništva. Takve žive, somatske i preverbalne uspomene zadržavaju izolirane scene, bez prije ili poslije. U svom se fragmentarnom karakteru mogu smatrati protonarativnim jezgrima. Uspomene nabijene afektom zadržavaju srednji položaj između aktivnog kodiranja simbola i pasivnog šifriranja traume. Iz toga središnjega položaja dinamika se pamćenja može kretati u dva pravca. Ako su afektne uspomene uključene u okvir vrijednosti ili kodirane u pripovjednom tekstu [...] postaju dijelovi zalihe svjesnih uspomena koji podržavaju strukturu identiteta. No ako afekt prijeđe određenu granicu intenziteta on potresa pamćenje i prijeti identitetu. To se dešava u traumi. Događaj kojega se ne sjeća, ali koji nije ni zaboravljen šifriran je i ostaje nedostupan svjesnom propitivanju i retrospektivnoj interpretaciji. Trauma je nemogućnost pripovijedanja. Simboličko kodiranje i traumatsko šifriranje suprotni su polovi između kojih se rekonstruiraju naše uspomene." Drugačije kazano, "afekti stabiliziraju uspomene, a uspomene transformirane u simbole stabiliziraju identitet", pri čemu traumatični događaji "lebde u kriptičkom stanju" sve dok na neki način ne dođe do oslobađanja od same traume, kad na ovaj način "odbačene" traumatične uspomene "zahtijevaju suosjećajnu društvenu okolicu, komunikacijski okvir u kojem će se priopćavanje traumatskih iskustava susresti s voljnim slušateljima, spremnim potvrditi ili podijeliti to iskustvo i postati suvlasnicima traume", pa se sama trauma "izvodi u javnoj areni" (Assmann, A. 2005:133, 143–144, 146–147).

javlja kao dio pokušaja detraumatizacijskog rekonstituiranja književno-kulturalne tradicije, utoliko prije što i unutar burnog devetnaestostoljetnog bosanskohercegovačkog i, naročito, bošnjačkog književno-kulturalnog konteksta adaptacijska uloga i uloga sredstva pronalaženja prihvatljivih rješenja te puta njihova širenja s ciljem pokušaja rekonstituiranja kulturalne stabilnosti i održivosti biva doznačena upravo književnosti, diskurzu inače kontinuirano privilegiranom unutar prosvijećenih evropskih kultura, a posebno u preporodno-romantičarskoj svijesti mladih južnoslavenskih nacionalnih zajednica, kod kojih će književnost, postepeno preuzimajući mjesto ovdašnjih jakih folklornih tradicija, u ovom trenutku biti shvatana prvenstveno kao snažni pogon emancipacije te kao važni instrument razvijanja, učvršćivanja i očuvanja tek probudene narodne svijesti, a u slučaju bošnjačke književnosti dodatno i kao gotovo jedini preostali koliko-toliko kulturalno prihvatljivi komunikacijski kanal i uopće kao jedna od rijetkih manje-više dostupnih, najmanje stranih i nepoznatih spojnica na novi, evropski kulturalni kod. Pritom, i “austrougarska tema”, kao i najveći dio književne prakse ovog vremena, čvrsto će se vezati za, prije svega, usmenolirski, sevdahlijsko-baladeskni tradicijski tok i njegovu emotivno-dramsku naglašenost, uz paralelno, vremenom sve cjelovitije, vezivanje i za šire tradicijsko iskustvo južnoslavenske interliterarne zajednice te evropskog književnog konteksta uopće, internalizirajući ga na različite načine i postepeno prihvatajući kao “svoje” ono što je tek nedavno bilo krajnje “tuđe” u kulturalnom smislu, a što je od kraja 19. st. pa nadalje bio izrazito složen proces: proces koji se u početku odvijao i kao proces karakterističnog evropskog kulturalnog (auto)koloniziranja bošnjačke književnosti, a potom – postepeno i uporedo s ugodnijim pozicioniranjem bošnjačke kulture unutar cjeline evropskog okvira – i kao proces njezina kreativno oslobođenog kulturalnog dekoloniziranja, kad ova književnost, smještena nekad na razmeđu međusobno isključivih svjetova, na izrazito autentičan način iznalazi njihov spoj, nerijetko ostvaren u naročitoj sugestivnosti tzv. sinkretičkih oblika, posebno očitih tokom druge polovine 20. st. i u okvirima postkanonskog kulturalno-poetičkog makromodela (usp. Kodrić 2012:59–200). Konačno, sve ovo – uz druge, uporedne razvojne procese u onom što je “unutrašnja” povijest bošnjačke književnosti od kraja 19. st. pa tokom desetljeća koja slijede – uz brojne konstante, uspostaviti će i čitav niz razlika u oblikovanju “austrougarske teme” kao takve, te će ona upravo tokom druge polovine 20. st. dosegnuti i onu povijesnorazvojnu fazu kad se ne razvija nužno ili prvenstveno iz čvrste veze književnosti i izvanknjiževne, pretežno povijesne zbilje, a kad književna “priča o prošlosti” prestaje funkcionirati tako što nastoji ponuditi za povijesno

kontinuiranje i legitimiranje zajednice odgovarajući i stvarno prihvatljiv model života u izvanknjiževnoj stvarnosti (kako je to bio slučaj mahom u kanonskom, ali i politradicijskom kulturalno-poetičkom makromodelu), i kad se ona u bošnjačkoj književnosti počinje javljati kao naročiti "refleks" specifičnog "unutrašnjeg" povijesnog razvoja ove literature (kao u uopće u savremenom kulturalnom okviru), a zapravo kao sistemski element njezinih književno-kulturalnih konektivnih struktura.

### 3.

Sve ove promjene u oblikovanju "austrougarske teme" u bošnjačkoj književnosti (koje, dakle, nimalo slučajno neodoljivo podsjećaju na opće ideje o razvoju postkolonijalne svijesti) jasno se uočavaju, zajedno s drugim, sličnim primjerima konstanti i mijena, i u njezinu dugom kulturalnom tradiranju od devetnaestostoljetnog vremena konstituiranja ove teme pa do *Ponornice* S. Kulenovića, pri čemu ove razlike – jednako kao i sličnosti – nisu, međutim, samo razlike između pojedinačnih autorskih poetika, pa čak ni samo razlike između zasebnih književnih razdoblja, već i nešto što je možda i mnogo važnije za razumijevanje suštinskih aspekata povijesnog razvoja jedne književnosti te njezinih pojedinačnih mikrofenomena kakva je upravo "austrougarska tema": naime, i razlike između različitih kulturalno-poetičkih makromodela – kanonskog, politradicijskog i postkanonskog – kao, u slučaju razvoja novije bošnjačke te bosanskohercegovačke književnosti, temeljnih općih i natpoetičkih obrazaca kulturalnog pamćenja, odnosno – semiotički govoreći – kompleksnih modaliteta kulturalno "označenog" što se kao povlašteni sadržaj u kontinuitetima i diskontinuitetima komunicira u nekoj literaturi. Sve to vrijeme, iako na različite načine, "austrougarska tema" – kao uostalom i svaki drugi tematski okvir pojedinačnog djela – funkcionira kao, nesumnjivo, naročita autorska, ali – isto tako sasvim sigurno – i kao naročita kulturalna "interpretativna politika" (Foucault 1977) i opsesivno književno mjesto jedne kulture, a otud i kao naročiti okvir kulturalnog zapamćivanja i zaboravljanja, a koji – budući da je riječ o memorijskoj figuri – predstavlja i naročito "mjesto pamćenja" (Nora 2006), u osnovi "kulturalno oblikovane", pa čak u manjoj ili većoj mjeri "društveno obavezujuće *slike sjećanja*", "mjesto koja nisu samo poprište [...] oblika interakcije" određene zajednice i pojedinca unutar nje, "već i simboli njihovog identiteta te uporište sjećanja" – "prošlost koja ne želi da prođe", pri čemu se sama prošlost u njima "ne može sačuvati kao takva", nego se ona "neprestance reorganizira u skladu s promjenama spojnih okvira sadašnjice u progresu" (Assmann, J. 2005: 44–52). A, konačno, ovakvo što,

zajedno s ostalim elementima razlike, jeste i ono što u dinamici razvoja “austroougarske teme” u bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti, kao i u ukupnosti povijesnih konstanti i mijena ovih literatura, na naročit način pozicionira roman *Ponornica* S. Kulenovića, koji će se i sam vratiti oblikovanju ovog jednog od stalnih mjesta unutar bosanskohercegovačkog i, posebno, bošnjačkog književnog konteksta, ali na bitno drugačiji način i u bitno drugačijim ukupnim kulturalnim okolnostima, rasterećen (iako, naravno, nikad do samog kraja oslobođen) očite neposrednosti tegobnih i nadasve mučnih pitanja postorijentalne, traumatizirane i uopće razorene tradicije i kulture, što su inače stvarni problemi vremena u kojem se ova tema začinje te dalje postepeno razvija.

Realizirajući se u okvirima postkanonskog kulturalno-poetičkog makromodela, koji – za razliku od njegove tradicije – obilježava dominantno rasredišteni i individualizirani sistem vrijednosti i stanje u osnovi široko dezideologiziranog položaja cjeline kulturalnih diskurza, pa tako i same književnosti i njezina kulturalnog pamćenja (usp. Kodrić 2012:59–200), Kulenovićeva *Ponornica* ostvaruje se, naime, prvenstveno kao samoosvijesteno “mjesto pamćenja” koje prerasta u vrlo osobene “prostore sjećanja”, i to ne više samo u smislu memoriranja nacionalne povijesti, već i u smislu memoriranja složenosti prošlosti nacionalne kulture, pri čemu autorova memorijska praksa nije više vezana za ono što su dominantno mimetičko-historijski prepoznatljiva te pretežno akciono, oko pravolinijske linije fabulativne progresije mahom kolektivno-ideološki organizirana a iz povlaštenog arhiva “narodne prošlosti” izdvojena i tako posebno istaknuta “zbivanja za pamćenje”, kako je to najčešće bio slučaj u počecima “austroougarske teme” u bošnjačkoj književnosti. Naprotiv, Kulenovićev roman sad je, prije svega, poetsko-sinkretički izvedena cjelina i zato integralna i unutar sebe čvrsto i višestruko povezana, kompaktna i konzistentna pojava, koja svoje središte pronalazi ne više u političkoj sudbini zajednice već upravo u naročitom stanju središnje književne svijesti što, u pokušaju razrješenja vlastite kolektivne i individualne drame identiteta, nastoji cjelovito razumjeti zavičajni svijet, iznova prolazeći i kroz njegovu traumatičnu dramu “novog vremena”, ali i kroz njegov dublji kulturalni sadržaj. A kao takav, ovaj roman, budući organskim dijelom novog književno-kulturalnog stanja nije više u obavezi da učestvuje u – u osnovi – nužnoj (auto)kolonizirajućoj izgradnji novog kulturalnog poretka, kako je to bio slučaj ranije, pa tako ni u obavezi potiskivanja prethodnih tradicijskih okvira kao beživotne, na nužni zaborav osuđene konačne prošlosti, a što inače – prihvatajući evropske, a za njega još uvijek umnogome artificijelne i strane tradicijske tokove

i njihove oblike – čini većina autora prije Kulenovića, oblikujući pritom prvenstveno kolektivne identitete. Sasvim suprotno, *Ponornica* S. Kulenovića stoga vrlo slobodno krstari najrazličitijim mjestima kulturalnog pamćenja (i to i u doslovnom i u figurativnom smislu), kao roman široko se rasterećujući akutne traume tradicijskog raskola, koji ovdje postoji tek ili prvenstveno kao kompleks stvarnih problema njegovih inače temeljito individualiziranih likova, a zapravo kao predmet naročite (nad)tematizacije, pa čak i neke vrste metakulturalnog razumijevanja, a što – sve zajedno – Kulenovićevu *Ponornicu* u konačnici čini i jednim od, vjerovatno, prvih kulturalnih romana i, gotovo nesumnjivo, prvim cjelovito ostvarenim *romanom kulturalnog pamćenja* u ukupnosti bilo bošnjačke, bilo bosanskohercegovačke književnosti uopće, utoliko prije što je riječ o jednom od onih u svakoj, pa tako i u bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti ipak dosta rijetkih književnih ostvarenja koja vlastitu književno-kulturalnu tradiciju ne samo da manje ili više podrazumijevaju (čak i onda kad to, opirući joj se, i ne žele) već je, bitno drugačije, svjesno i hotimično čine u cijelosti sasvim vidljivom i neposredno prisutnom, i to na način koji podrazumijeva fenomen “žive tradicije”, a kad, naime, neumrle vrijednosti prošlog oblikuju savremeni trenutak upravo onoliko koliko savremenost reaktuelizira – oživljava i, zapravo, preoblikuje tradicijsku baštinu, nakon čega ni tradicija ni savremenost ne ostaju iste niti se, pak, mogu razumijevati na isti, uobičajeni način. Jer, u slučaju Kulenovićeve romana riječ je – konačno – o tekstu u kojem “historijska freska kolektivne svijesti preobražava se nužno u egzistencijalnu dramu pojedinačne svijesti” (Duraković 1998:354), pa *Ponornica* ne prikazuje – kao čitav niz drugih djela koja se prije ovog romana bave “austrougarskom temom” – samo strahoviti povijesni rasap jednog specifičnog svijeta pred nezaustavljivim naletom novog i drugačijeg, već – mijenjajući široki i sveobuhvatni, panoramsko-kolektivni pogled perspektivom privatnog sjećanja, odnosno, u konačnici, individualnog te kulturalnog memorijskog formata (usp. Kodrić 2012:59–200) – stupa i u naročito otkrivalačko ili, preciznije, *arheološko* ispitivanje ključnih sadržina jedne kulture, čije se složene unutrašnje spona do kraja otvaraju pogledu izvana upravo zato što su čvrsti okviri jednog starog i dotrajalog, a nekad zaokruženog i potpunog načina života i razumijevanja svijeta počeli pucati, sve to tim prije što se, u sad već prepoznatljivom modernističko-egzistencijalističkom maniru, ovaj roman ispisuje i kao samopreispitujuće prisjećanje već ostarjelog i otuđenog intelektualca koji, kao stranac i u svojem i u tuđem, dalekom svijetu, stranac sebi i drugima, u sjećanje doziva svoj posljednji boravak u bosanskom zavičaju, kad je još kao student arheologije u čudesnom Kairu odlučio da mu se nikad više

ne vrati, pokušavajući na ovaj način pobjeći od agonalnih lomova svijeta koji je na zalazu svojeg povijesnog trajanja.

U takvoj situaciji, ona nekadašnja, pretežno kolektivno-ideološka “mješta pamćenja” u *Ponornici* S. Kulenovića prerastaju u sad individualiziranim i kulturaliziranim sjećanjem “patinirane” i “amalgamirane” ikonične “isječke” iz jednog naročitog, a u ovom trenutku više nepostojećeg svijeta i života, do kraja “natopljene” onim njegovim naročitim senzibilitetom i uopće njegovim prepoznatljivim kulturalnim sukusom, pa u ovom romanu kulturalno pamćenje sasvim osviješteno “cirkulira” prije svega “u formama sjećanja koje su prvobitno bile vezane za svetkovine i ritualne obrede” ili u onom području koje je ovom već samo po sebi blisko ili na neki drugi način dovedeno u najžu vezu s njim, pokazujući se pritom prvenstveno “kao kompleks znanja koje osigurava identitet [...] objektiviran u obliku simboličkih formi kao što su mitovi, pjesme, plesovi, poslovice, zakoni, sveti tekstovi, slike, ornamenti, biljezi, putevi pa i – [...] cijeli krajolici” (Assmann, J. 2005:107), ovaj put, dakle, sasvim u skladu s onim što su i inače upravo elementarne pojave u kulturalnomemorijskim procesima, zbog čega je, također, i sasvim razumljivo to što se Kulenovićeva *Ponornica* u konačnici i konstituirala, i to vrlo naglašeno, i kao roman kulturalnog pamćenja. Pritom, ove očite promjene “nosača” ili “medija” kulturalnog pamćenja u vezi su – sasvim razumljivo – i s promjenama u domenu “povlaštenog kulturalnog smisla” koji se njima i tradira, ali i modificira, a takvo što u Kulenovićevu romanu preobražava se u prije svega onaj sasvim privatni i lični život, posebni, “pounutarnjeni” egzistencijalni tok što se odvija u do kraja privatnom, izvana gotovo nevidljivom prostoru, “s onu stranu stvari” – u “unutrašnjoj” zbilji zajednice, u suštinskom okrilju porodice, u suptilnim porodičnim odnosima i vezama, u univerzumu pojedinca dotad harmonično stopljenog i u sigurnosti i ispunjenosti života poistovjećenog s cjelinom zajednice i njezine kulture, gdje – tragom onog za “austrougarsku temu” u bošnjačkoj književnosti i inače karakterističnog, općeg interesa za “prikaz austrougarske okupacije, u nizu slika o raslojavanju života muslimanske narodne i društvene sredine” – sad ne više u krupnim, širokim i mahom ipak površinskim, pretežno vanjskim manifestacijama već prije svega u *detaljima*, diskretnim a suštinskim pojedinostima, u onom nerijetko tek naznačenom, samo blago nagoviještenom ili čak sasvim prešućenom i odšućenom, dešava se, a potom u romanu i prati te kazuje ono što je drama trenutka “kad se carstva mijenjaju” i trauma “novog vremena”.<sup>6</sup> Usto, a za razliku od manje-

6 Na ovakvo što svojevremeno je upozorio i E. Duraković, zapažajući da “u slici burne porodične i društvene drame u *Ponornici* se rastvara čitav jedan odminuli, stranom pogledu

više svih ranijih realizacija "austrougarske teme" i njihove prosvjetiteljsko-propedeutičke intencije u oblikovanju za ovu temu vezanih "mjesta pamćenja", koja kao da je čak unekoliko insistirala na dramatično-traumatičnom stanju kulturalnog hijata kao kobnoj situaciji koja je zadesila kolektiv i individu u unutar njega i koja se stoga mora što prije uspješno razriješiti zarad povijesnog spasenja i zajednice i pojedinaca koji je čine, ukupni "prostori sjećanja" u *Ponornici* S. Kulenovića konkretiziraju se – sad je to, dakle, već sasvim vidljivo – i tako što se ovaj put ipak ne svode samo na ono što je ovo složeno događanje "u praznini između patrijarhalnog, kolektivnog i građanskog, individualnog kulturnog obrasca", pa zato – iako je i ova tvrdnja u širim okvirima manje ili više prihvatljiva – Kulenovićev roman nije tek takva "priča o prošlosti" koja se i sama bavi tek stanjem kulturalnog hijata kao takvog, ali sad – kako se to tvrdi – s tom promjenom da, "namjesto idealističkog fokusa baziranog na slavljenju i veličanju herojske prošlosti, koji je prisutan u tradicionalnom historijskom romanu i ukupnoj književnosti epskoga postamenta i romantičarsko-folklorne stilizacije sa potragom za identitetom etnikuma i idejom ideologije u osnovi svoje priče, promovira *kritički fokus individue* koja kolektivnu tragiku promatra sa njenog ruba" (Kazaz 2004:220). Jer, ovdje, u ukupnosti "dijegetičkog univerzuma" Kulenovićeva *Ponornice*, riječ je ipak o znatno složenijoj situaciji, i to onoj koja je prije svega vezana za nešto širi i uostalom potpuniji koncept *liminalnosti* (usp. npr. Woodbridge, Anderson 2000), a kad u cjelini unutarknjiževnog svijeta Kulenovićeva romana umjesto prostora nedefinirane kulturalnohijatične "praznine" javljaju se prvenstveno brojni

---

zatvoren svijet bošnjačkog obiteljskog života, na prvi pogled zaštićenog sigurnošću avlijskih zidova i neprikosnovenošću zakona i običaja patrijarhalne zajednice", ali ne više u njegovu u osnovi jednostranom i pojednostavljenom razumijevanju, već se, donekle "slično poemi *Na pravi put sam ti, majko, izišo*", "slika ovog svijeta ukazuje" znatno složenije i u najmanje dvostrukoj perspektivi – "i u statičkoj i u dinamičkoj projekciji". Pritom, "statička je sva ona iz sevdalinke i balade odranije poznata atmosfera i simbolika kojima se sugerira arhetipski obrazac jednog izuzetno rafiniranog oblika života, zatvorenog u punoći ljudski osmišljenog postojanja", odnosno "to je isti onaj poetski senzibilitet kojim je natopljen *Grozdanin kikut* Hamze Hume, a za koji će upravo Skender Kulenović istaknuti da je satkan 'od bistre domaće riječi, one što je prešla devet kamenova, od kamenih i cvjetnih avlija i od bijelo okrečenih enterijera, u kojima se vijekovima sija stari bakar i miriše feslidžan jedne jedinstvene i nevjerovatno istančane gradske kulture'", a zapravo onaj naročiti osjećaj svijeta i života što, kao jedna od njihovih konstanti, posebno intenzivno i upečatljivo provlači se kroz gotovo cjelinu prvenstveno bošnjačke, a potom i uopće bosanskohercegovačke književnosti, dok "na ovoj poetskoj patinom izatkanoj šari i podlozi rastvara se dinamička slika u kojoj je čitav taj svijet uhvaćen u onim dramatičnim trenucima kada se pred neminovnošću historijskih preobražaja i socijalnih potresa tradicionalni oblici življenja osipaju i rastvaraju, gubeći prvotnu čistotu i humanost postojanja" (Duraković 1998:349, 351).

a upravo prijelazni i, otud, ukršteni – liminalni te hibridni sadržaji, odnosno upravo oni na koje uostalom sasvim precizno upućuje već ono naizgled sasvim općenito određenje “austrougarske teme” po kojem ona predstavlja primarno “prikaz austrougarske okupacije, u nizu slika o raslojavanju života muslimanske narodne i društvene sredine”, utoliko prije što je prvenstveno opaskom o “raslojavanju” ovdje upozoreno ne na tobože “prazninu” između dvaju kulturalnih obrazaca u kojima kolektiv i individua žive već, naprotiv, na njihov naročit egzistencijalni susret što zadobiva karakteristike dramatičnog sukoba i traumatičnog sudara koji agonalno rastače jedan i uspostavlja drugi način života i zajednice i pojedinca unutar nje, na ovaj način oblikujući različite i upravo liminalne i hibridne fenomene u ovom području. Ovakvo što, konačno, potvrđuje cjelina *Ponornice* S. Kulenovića, počev već od za “austrougarsku temu” sasvim tipične situacije kolektiva (koji se najednom ne samo našao na onom u bošnjačkoj književnosti sasvim prepoznatljivom “raskršću” između “starog vakta” i “novog vremena” i dvaju dotad sasvim odvojenih te, štaviše, međusobno oponiranih svjetova – Istoka i Zapada, već i sam jeste upravo to “raskršće”, u sebi zarad onog “sutra” sad morajući sjediniti i ono nekadašnje “jučer” i novo, nepoznato “danas”), preko isto tako naročite situacije u kojoj se našao njezin glavni junak i središnja književna svijest romana (pojedinaac koji je, umnažajući “raskršća” kolektiva, u jednom trenutku i fizički-konkretno, a potom i duhovno-intelektualno zakoračio izvan okvira zajednice kojoj pripada i sad se u nju vraća kao istovremeno i stranac ne samo u odnosu na drugog već, isto tako, i u odnosu na samog sebe, ali i kao onaj koji je i dalje – htio to ili ne – višestruko vezan za kolektiv iz kojeg potječe) te u istom smislu sasvim indikativnih određenja drugih likova *Ponornice* (koji, svaki na svoj način, i sami jesu mjesta za cijeli svijet kojem pripadaju sasvim karakterističnih “raskršća”, bez obzira na to da li su naizgled u cijelosti sačuvani u svojem svijetu iznad prostora rušilačke povijesne mijene i rasula, ili su, pak, manje ili više okrutno bačeni u ovaj agonalni prostor, odnosno bez obzira na to da li je riječ o likovima koji na ovaj ili onaj način vidno zrcale “novo vrijeme” ili o onima koji su još uvijek tvrdoglavo vezani za “stari vakat”), pa sve do – zahvaljujući svemu ovom – svih brojnih drugih inovativnih kulturalnomemorijskih sadržaja koji čine ovaj roman i njihova novog, bitno drugačijeg literarnog komuniciranja. Pritom, ovakvo što – sve zajedno – sasvim je vidan slučaj i u čitavom nizu ključnih scena u romanu, pa tako i u onoj gotovo arhetipskoj situaciji poslijemevludskog sijela u Djedovoj kuli, u divanhani, gdje se, naime, dešava ne tek isključivo ovdje na prvi pogled očekivano agonalno begovsko-kmetovsko “epsko natpjevavanje” (usp. Džanko 2000) već, naprotiv, prije naročito literar-

---

no oblikovanje cijelog jednog svijeta u njegovu upravo liminalno-hibridnom stanju, a što se tek metaforijski predstavlja kao hipoleptično “epsko dopjevanje” između pjesnika-pjevača Hilmibega i epskog pjevača kmeta Ostoje, pri čemu upravo amblematične i uopće osobene kulturalne forme na posebno sugestivan i nenametljiv način zrcale povijesnu traumatičnu dramu i kolektiva, ali i, naročito, individue unutar njega:

Hilmibeg dohvati tamburu.

On je kiklop, isto kao i vepar, samo što je Vepru sve pobjeglo u žensko, a Hilmibegu u pjesmu.

Kula je njegova s onu stranu planine, nad divnom zelenom rijekom, koja je sad granica između carevine što je ustuknula i ove sad što namjerava da ovdje vjekuje.

Hilmibeg samo u rijetkim prilikama napušta svoju oronulu postojbinu, skuplja oko sebe iz cijelog kraja pjevače obiju vjera, sluša njihove i pjeva im svoje pjesme, raspravlja se s njima čija je prava i zabranjuje im da prenoseći njegove išta u njima preinače, izostave ili dodaju. Bavi se, eto, za jednog bega nedoličnim poslom, zapustio čitluke, pušta da ih subaše raznose, i da nije njegovog velikog bogatstva i ugleda od starine, njegovi najbliži ponašali bi se prema njemu kao i prema njegovim seljačinama “tambur-goljama” pjevačima, s kojima je nokat i meso; i još više, sa prezrenjem, jer on njih, begove, sramoti ovako posprdnim poslom kakvom se van svake pameti i ugleda roda odao.

Ali, duša im slušati njegove pjesme.

“Sad ćeš čuti jednu novu. Reci valja li!” kaže mi zvonckajući po žicama. “Izdajnik si ti velik! Otkako ode u to posrano Kairo, nema ko da mi pravo pjesme zapisuje, nego mi ih kojekakvi pjevači-rogači preprijevaju po čeifu ovim isprtcima.”

Našao je dobru riječ: rogač. To je izmetnuti šljivin plod.

Njegove pjesme dobro su mi poznate. Mnoge sam mu i zapisao. Stvara ih iz svog zamišljenog prostora davnine, i pobjesni kad se neko usudi da ih i u sitnici nekoj opovrgne.

“Zovni mi Ostoju”, štimaajući tamburu viknu sluzi koji dijeli kafu.

Razgovori se prekinuše.

Svi se zglédaju, Vepar se osmjehuje, Muftija se smrče.

Svi znaju ko je Ostoja: Hilmibegov kmet, pjevač kao i on, ne odvaja ga od sebe. Vidio sam ga dolje u avliji među slugama.

“Ah pobogu, Hilmo, što će ti Ostoja, nije ovo vlaško sijelo!” reče Djed, zgranut.

“Kad je pjesma, i vlaško je”, odgovori Hilmibeg, zatamburavši.

Gledam Muftiju: hoće li ustati i otići? Ne, samo sagnuo glavu, kao da neće da gleda to što će se desiti.

Pojavi se Ostoja s guslama.

Stao navrh stepenica, ne smije dalje. Skide kapu, pokloni se do pojasa, pa pođe u dno divanhane

“Ovdje, ovdje!” viknu Hilmibeg pokazujući mu mjesto uz sećiju pod svojim koljenima.

Kao da ne vjeruje da je čuo, i kao da ne vjeruje da ide, prosijedi spečeni guslar pređe preko divanhane i, kao da ne vjeruje da će zbilja sjesti, sjede pod tvrđavska Hilmibegova koljena, “turski”, podavivši noge. Ne zna kud bi s kapom; da ne bi njome opoganio to što nije za kmetovsku nogu, natače je na koljeno.

Hilmibeg zazvoncka, poče, zazivno:

*Kliče vila s Nepočina bila,  
pa doziva niz Serhat junake.  
“Jeste li čuli, gluhom ogluhnuli?  
Jesu li vam oči ispanule?  
Jeste li čuli, da vas Bog ne čuje!  
i vidili, da vas Bog ne vidi!  
šta vam sprema od Primorja bane!”*

Kod sviju, uši i oči jedno.

Znam šta će biti dalje u ovoj pjesmi. Pjevači je u ponečem, u imenima lica i mjesta i u svojim ličnim opisima, preinačuju svaki na svoj način, ali fabula joj ostaje uvijek ista. Zlatiju djevojku, ljepoticu nad ljepoticama u oba carstva, prose prosci sa svih strana, ali ona svakog odbija. Zainatile se tako na nju mušterije, svaki slijedeći bogatiji i ugledniji, dok je na kraju ne zaprosi sam vezir, ali ona odbije i njega. Toliku javnu uvredu vezirova sujeta nije mogla podnijeti. Uvrijeđen preko svake mjere, vezir pošalje pismo u kaursku carevinu, primorskom banu, s nagovorom da pokupi vojsku i bez brige krene na kulu Zlatijinog oca, da kulu pohara i otme Zlatiju. Čulo se to po svom Serhatu, ali niko banu ne ide u susret, odbijeni prosci stoga što su ljuti, ostali stoga što se boje grdne banove vojske i, najviše, vezirove osvete. Nađe se, međutim, jedan s obrazom a

bez straha, najmlađi među braćom Bojičićima, stane sa svojom četom u busiju, razbije kaursku vojsku i banu u bijegu odsiječe glavu. Zlatija pođe za njega, i rodi mu, kako kod kojeg pjevača, tri ili sedam novih Bojičića.

Ono što me sad jedino zanima to je po čemu će to Hilmibegova pjesma koju pjeva biti "jedna nova".

Pozorište!

Na mjestu gdje ban Zlatijinom ocu šalje pismo u kom prosi Zlatiju, Hilmibeg daje riječ Ostoji, kao predstavniku druge strane.

Tamburica je zvonckala oko jedrog Hilmibegovog basa, sad Ostojin tenor na neprekidnoj tamnoj podlozi gusala ječi kao iz pećine. Ban u pismu kuka, moli, obećava sve; Hilmibeg se vrpolti, a kad Ostoja otpjeva:

*I vjeru ću svoju promijeniti,  
privest vojsku svijetlom veziru...*

planu:

"Lažeš! Nije tako, lažeš! Pjevaj pravo!"

Ostoja je prekinuo, pogružio, ne smije očiju da podigne.

"Pjevaj kad ti kažem!"

"Ja beg", gleda u njega molećivo, "drukčije ne znam."

"Ne znaš! Znaš ti bolje nego ja! Nego hoćeš ovima niz dlaku! Ban je junak! Dušmanin, ali junak!"

Kresnu trzalicom po žicama, drvo zagreba. Riknu, tako da je sad kao da rika prelježe sa Primorja u Serhat; ne znam čiji je to bijes više, banov ili njegov. Ban piše ocu Zlatijinom:

*"Zar ne vidiš, kukavico sinja,  
da s rodio zvijezdu Danicu,  
koja neće sunca ni miseca,  
da s rodio junaka-djevojku,  
koja neće zlata ni berata,  
već junaka od muškog meraka  
i junačkog krvavog barjaka!  
Ako takvog nema na Serhatu,  
ni Serhatu ni u butum carstvu,  
rodila ga majka na Primorju!  
Divojka će meni privoliti,*

*takav jesam ja sanak usnio!  
Šta je u snu meni govorila,  
to na javi da porekne neće.*

*Ako nećeš mojijeh svatova,  
a ti viči po Serhatu ravnom  
ko mi smije da mejdan iziči,  
pa kom glava u travu zelenu,  
kom divojka u kulu kamenu!  
Ako li mi ne nađeš takvoga,  
ja sam silnu vojsku sakupio,  
hoću tvoju kulu zapaliti,  
tebe sužnja metnut na galiju,  
a Zlatiju u zlatnu kočiju,  
pa će Zlata Svetome Donatu,  
vodicom je svetom pomazati  
pa prid svetim oltarom vinčati,  
rodiće mi dva blizanca sina,  
Stojan-Janka i Kraljević Marka!“*

Neko je u toku pjesme dobacio:

“Samo ti pjevaj! Ono Ostojino je istina!“

Niko to nije prihvatio, svi bi, naročito poslije “Stojan-Janka i Kraljević Marka”, bana raščupali! Šire se nozdrve, frkće se, uhće, kivno uzdiše, “pasjeg li sina!” ispuhuje.

Muftiju ugledah gdje pogleda Alikapetanovo oružje i odežde po zidu. Tu je Alikapetanovo ovčije runo na kom je klanjao, srebrom i sedefom ukrašene puške i kubure, sablje i handžari, topuzi i nadžaci, dvije zastave, zelena, nezarobljena, i crno-žuta, zarobljena, obje trošne i kuršumima izrešetane.

“Dede nam sad jednu veseliju!” naredi Ostoji Hilmibeg.

Ostoja navije gusle, drago mu što sad ne mora nikom ugađati, strugnu gudalom, poče:

*Jež i lija tvrd dogovor grade  
Ko će prvi koga uzjahati...*

“Ostavi mi ježa! Dede ti nama onu o Tali!“

Tale Budalina – to je što mu ime kaže: ničiji, svačiji, svoja i opšta šega.  
Ostoja gleda u Hilmibega. Ipak! ustručava se.  
“Slobodno, slobodno, kad ti ja kažem!”  
Ostoja povuče gudalom:

*Tale jaše konja naopako,  
Izvadio ono muke male  
pa razgoni muhe po kobili...*

Dode, najzad, na kraju Hilmibegove pjesme, ono što toliko čekam, u što sam već bio posumnjao: nagoviještena njegova novina.  
Iznenaden sam, više nego ijedanput dosada. Ovakvog nečeg nema ni u jednoj ovoj pjesmi sa bivše surove granice među carstvima. Pjesnik je on. Bojičić razbije kaursku vojsku i posiječe bana, ali Zlatija ne htjede ni njemu, nego pobježe u goru zelenu. Tu je sad vila.

*Pod grlom joj sjajna misečina,  
pod čelom joj do dvi zvizde sjajne,  
kosa joj je ko kad žito pada,  
u pasu se hoće prilomiti,  
kad popivne, sav se svit osmihne.“*

(Kulenović 1983 [1977]:130–134)

Kao ovakav, roman *Ponornica* S. Kulenovića, koji – baš kao i niz drugih tekstova u novijoj bošnjačkoj te bosanskohercegovačkoj književnosti prije njega – u sebe uključuje i privatnu, ličnu i porodičnu dramu i dramu cjeline zajednice, ne samo da je dekolektivizirao ono što je kulturalno pamćenje zasigurno jedne od najvećih raskrsnica jednog kolektiva, i ne samo da je snažno obilježio proces individualiziranja memorijskih praksi u književnom oblikovanju “austrougarske teme”, već ju je, isto tako, i bitno kulturalizirao, zasnovavši je pritom ne više primarno na praćenju onog što je za zajednicu dokidajuća nužnost povijesnog procesa u kojem – kako kaže narodna pjesma – “zeman zida po kotarim kule // zeman zida, zeman raziduje”, već prije svega na onom što je “svijest o trajnosti kulturnih fenomena, nepodložnih korozivnom djelovanju vremena” (Duraković 1998:351), zahvaljujući čemu, konačno, “austrougarska tema” oslobađa se svoje u osnovi kreativne sputanosti, dok se cjelina književnosti koja je opsesivno ponavlja otvara bitno drugačijem razumijevanju i oblikovanju kako vlastitog identiteta, tako i uopće kolektivnih,

personalnih i individualnih identiteta unutar zajednice kojoj zajednički pripadaju, pri čemu, zajedno s kulturalnim aspektom, upravo individualitet kao takav dolazi na prvo mjesto. Zato, na kraju, Kulenovićeve *Ponornica*, a posebno u poređenju s početnim te uopće ranijim oblikovanjima “austroougarske teme” u novijoj bošnjačkoj i bosanskohercegovačkoj književnosti, predstavlja upravo ono mjesto gdje ova tema – sad slobodnije se kombinirajući s drugim figurama sjećanja bošnjačke književnosti, naročito s figurom doma, porodice i porodičnih vrijednosti te figurom bosanske povijesne tragike, odnosno figurom povijesnog svjedočenja (usp. Kodrić 2012:59–200) – prerasta prvenstveno u temu *Bosne i njezine “povijesti mijene”*, na ovoj osnovi uključujući se ili u evropski kontekst esteticističko-artističke književnosti “povijesnog pesimizma” ili, pak, u onu, mahom egzistencijalističku književnu praksu kojoj povijest jeste tek ambijentalni okvir ili puka pozornica za ono što je vječita i univerzalna “čovjekova situacija” i “ljudska sudbina”. To je, konačno, upravo onaj njezin povijesnorazvojni vrhunac kad, prešavši put “od kolektivne do pojedinačne svijesti”, “austroougarska tema” iz teme primarne vezanosti za *historijski trenutak* nepovratno preobrazit će se u temu prvenstvene uronjenosti u *Vrijeme*, kroz koje struji upravo “kulturalni smisao”.

## LITERATURA

- Assmann, Aleida (2005), “Tri stabilizatora pamćenja: afekt – simbol – trauma”, prev. Davor Beganović, *Razlika/Différance*, 10–11, Razlikovanja bosanskohercegovačke književnosti, prir. Maja H. Jašaragić, Nedžad Ibrahimović, 133–147.
- Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, prev. Vahidin Preljević, Vrijeme, Zenica
- Braun, Maximilian (2009), *Začeci evropeizacije u književnosti slavenskih muslimana u Bosni i Hercegovini*, prev. Ibrahim Dizdar, Suada Hedžić, Dobra knjiga, Sarajevo
- Duraković, Enes (1998), “Od kolektivne do pojedinačne svijesti: ‘Ponornica’ Skendera Kulenovića”, u: Enes Duraković, prir., *Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – Proza*, knj. IV, 347–354, Alef, Sarajevo
- Džanko, Muhidin (2000), “O jednom aspektu romana *Ponornica* Skendera Kulenovića”, *Novi Izraz*, 7, 59–63.
- Foucault, Michel (1977), “What is an Author?”, u: Donald F. Bouchard, ur., *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, 113–138, Cornell University Press, Ithaca, NY
- Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2009a), “Književna semioza, kulturalno pamćenje i kulturalnomemorijska historija književnosti (O kulturalnomemorijskim makromodelima u

- bošnjačkoj / bosanskohercegovačkoj književnosti 20. stoljeća)", u: *Njegoševi dani, Međunarodni naučni skup, Cetinje, 27–29. jun 2008.* [Zbornik radova], 225–241, ur. Tatjana Bečanović i dr., Filozofski fakultet, Nikšić
- Kodrić, Sanjin (2009b), "Kulturalnomemorijska historija književnosti", modeli kulturalnog pamćenja i interkulturalna prepletanja u bošnjačkoj književnosti 20. stoljeća", u: *Interkulturalni horizonti: Južnoslovenske/evropske paradigme i srpska književnost* [Zbornik radova], 185–228, ur. Dragan Bošković, Filološko-umetnički fakultet, Kragujevac
- Kodrić, Sanjin (2010), "Književnost, prošlost i kulturalno pamćenje (Književnopovijesne osobenosti novije bošnjačke / bosanskohercegovačke književnosti i ideja 'kulturalnomemorijske historije književnosti')", *Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu*, XIV,163–203.
- Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kulenović, Skender (1983 [1977]), *Ponornica*, Izabrana djela, knj. V, prir. Enes Duraković, Svjetlost, Veselin Masleša, Prva književna komuna, Glas, Sarajevo, Mostar, Banja Luka
- Lešić, Zdenko (1991), *Pripovjedačka Bosna II: Pripovjedači do 1918*, Prilozi za istoriju književnosti Bosne i Hercegovine, Institut za književnost, Svjetlost, Sarajevo
- Lotman, Jurij M. (1998), *Kultura i eksplozija*, prev. Sanja Veršić, Alfa, Zagreb
- Lotman, Jurij M. (2004), *Semiosfera: U svetu mišljenja. Čovek – tekst – semiosfera – istorija*, prev. Veselka Santini, Bogdan Terzić, Svetovi, Novi Sad
- Nora, Pierre (2006), "Između Pamćenja i Historije. Problematika mjesta", u: Maja Brkljačić, Sandra Prlenda, prev. i prir., *Kultura pamćenja i historija*, 21–43, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb
- Rizvanbegović, Fahrudin (1990), *Svjetlosti divanhane: Pripovjedna proza Skendera Kulenovića*, Oslobođenje, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1990), *Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda (1887–1918)*, El-Kalem, Sarajevo
- Rizvić, Muhsin (1994), "Poetika bošnjačke književnosti", u: Muhsin Rizvić, *Panorama bošnjačke književnosti*, 7–42, Ljiljan, Sarajevo
- Selimović, Meša (1970), "Zar je čudo ako Bosna nudi obilje književnih inspiracija", *Polja*, XVI/136, 7.
- Spahić, Vedad (2008), "Make up i tranzicijske bore: neki metodološko-historijski aspekti proučavanja bošnjačke književnosti austroougarskog perioda", u: Vedad Spahić, *Prokrustova večernja škola*, 85–101, bosniaArs, Tuzla
- Woodbridge, Linda, Roland Anderson (2000), "Liminality", u: Irena R. Makaryk, ur., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*, 578–580, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London

SPACES OF REMEMBRANCE:  
'AUSTRO-HUNGARIAN THEME' AND ITS SHAPING IN  
SKENDER KULENOVIĆ'S NOVEL *PONORNICA*

*Summary*

As in a large part a literature of 'narrative of the past', most often the national one, Bosniak literature from the late 19<sup>th</sup> and throughout the 20<sup>th</sup> century, just as the entire Bosnian-Herzegovinian literary practice from the same period, built and later continued and modified different more or less stabilized memorial-representational options – the so called *memory figures* (*figures of memory*). The most noticeable among them is the *figure of 'new times' and historical crossroads*, within it particularly the '*Austro-Hungarian theme*', which constitutes this figure as a whole in both chronological and essential sense. Caused by the crucial historical event of the end of the Ottoman rule in Bosnia, taking place more than 130 years ago (1878), the theme turned out to be a common, or even obsessive, literary topic of Bosniak literature from the 19<sup>th</sup> century onwards. Mostly realized as 'an account of Austro-Hungarian occupation, in a range of images of disintegration of Muslim ethnic and social environment' 'to which the end of the Turkish Empire [...] is the end of what they were', or more generally, as a literary representation of historical state of civilizational and existential vacuum between the two empires in the former Bosnia – the old, Ottoman Empire and the new, Austro-Hungarian Monarchy, in the moment when in reality 'neither the former had been dead enough nor the latter alive enough', the '*Austro-Hungarian theme*' is a theme of a specific *historical trauma*, as well as a theme of a radical and comprehensive *cultural transition* or a theme of a complex and dramatic *cultural transcoding*, not only in terms of the subject of literary representation. In Bosniak, as well as in Bosnian-Herzegovinian literature, it appears at the same traumatic moment of a historical divide or crossroads which forms its basic framework and essence in the sense of its subject matter too, so historical trauma and states of cultural transition and transcoding, particularly in the case of Bosniak community, are

also real circumstances of literary production and the entire literary-cultural communication process within which the theme is constituted. The 'Austro-Hungarian theme' is, therefore, undoubtedly both a dominant subject of literary representation and the most suitable expression of the entire existential, cultural, social and historical condition of the time, but its obsessive presence and particular circulation is not limited only to this relatively narrow literary-historical period, but gets – due to the very complex and dynamic past of the socio-cultural context, as well mechanisms of literary history – passed down over the following decades, in the meanwhile being subjected to various changes too. It is not surprising, then, that in the scope of the 'Austro-Hungarian theme' – along with other literary pieces – there appears the first Bosniak novel, *Zeleno busenje* ['The Green Sods'] (1898) by Edhem Mulabdić, after whom the theme will later be addressed, especially in Bosniak literature, by a whole range of different authors, including Skender Kulenović (1910–1978) in his novel *Ponornica* ['The Lost River'] (1977), which is one of the last Bosniak novels that in its whole capacity, although retroactively, deals with the trauma implied in the 'Austro-Hungarian theme', not only continuing its complex history, but also building a particularly important aspect of the 'internal' Bosniak as well as Bosnian-Herzegovinian literature as a composite and polycentric whole.

Tea POLČIĆ

POETIKA SJEĆANJA, KNJIŽEVNOTEORIJSKI,  
KNJIŽEVNOKRITIČKI I AUTOPOETIČKI ASPEKTI ESEJA  
SKENDERA KULENOVIĆA

Esejist nastoji da bude jezgrovit, da izbjegava naučni žargon, da kloneći se terminološke preciznosti, koristi i obični i pjesnički vokabular.

KLJUČNE RIJEČI: *poetika sjećanja, književnoteorijski, književnokritički i autopoetički aspekti eseja, interkulturni senzibilitet*

Rad se bavi esejima Skendera Kulenovića kao zanemarenim, ali i važnim dijelom njegovog opusa. S tim u vezi, posebno se tretiraju pitanja poetike sjećanja te književnoteorijski, književnokritički i autopoetički aspekti eseja Skendera Kulenovića.

Eseji Skendera Kulenovića u dosadašnjoj književnohistorijskoj i književnokritičkoj recepciji prošli su gotovo nezapaženo.<sup>1</sup> Zbog toga je gotovo nemoguće slaviti stogodišnjicu rođenja ovoga izrazito značajnog bošnjačkog i bosanskohercegovačkog autora, a ne posvetiti pažnju njegovim esejima. Ovaj rad će se, prije svega, baviti književnokritičkim i književnoteorijskim aspektima Kulenovićeve eseje, a posebna pažnja bit će posvećena poetici sjećanja i autopoetičkim aspektima u autorovim esejima.

---

1 Mada je broj književnohistorijskih i književnokritičkih tekstova o književnom opusu Skendera Kulenovića impozantan, o njegovoj esejistici postoji tek nekoliko književnohistorijskih i književnokritičkih zapažanja. Ponajbolje je o Kulenovićevoj esejistici, mada tek uzgredno, pisao Midhat Begić u iscrpnom eseju *Djelo Skendera Kulenovića*. Risto Trifković je, također, napisao značajan rad o Kulenovićevoj esejistici, koji ću i kasnije referirati.

O eseju kao književnoj formi inspirativno je pisao Milivoj Solar u svom radu simboličnog naslova *Esej o eseju*, u kojem se, između ostalog, navodi da se esej nalazi “između” umjetnosti i znanosti, odnosno filozofije; on počinje “nakon” umjetnosti, a završava “prije” znanosti; njegov je položaj paradoksnih duhovne proizvodnje osuđene da se zbiva između zadanog početka i logičnog kraja, koji se ne mogu omeđiti, jer iskustvo nema zacrtanih granica u kojima bi bilo do kraja razumljivo. Međutim, esej je i opreka sistemu, ali takva opreka koja zadržava znanje kao svoje osnovno načelo; esej nije pripovijedanje o životu, nego je spoznaja; u njegovom temelju ne nalazi se priča, nego se nalazi ideja, zaključuje Milivoj Solar. Esej je granični književni žanr slobodne forme u kojem nas autor upoznaje sa nekom od svojih problematika. Svakako da je riječ o kraćem proznom napisu u kome se izlažu lični utisci i pogledi na neko pitanje života, morala, nauke ili umjetnosti. Autori eseja pozivaju se na vlastito ili općeljudsko iskustvo, nastojeći da retoričnim ili poetskim sredstvima približe čitaocu vlastita shvatanja (usp. *Rečnik književnih termina*, 1985: 186–188).

\*\*\*

Nakon ovoga uvoda, eseje Skendera Kulenovića potrebno je kontekstualizirati i detaljnije razmotriti njihove osnovne aspekte.

Naime, krajem šezdesetih godina 20. stoljeća Kulenovićev esejistički subjekt sa jasno izražene vremenske distance od nekoliko desetljeća (zavisno od toga o kojem se autoru i djelu radi) poetikom sjećanja ispisuje svoje literarne eseje, kako ih i sam naziva. U iscrpnom eseju Midhata Begića *Djelo Skendera Kulenovića* posebno se ističe Kulenovićevo samodefniranje eseja kao literarnog rada koji upravo najbolje odgovara njegovom književnom senzusu.

Književnokritički aspekti Kulenovićevih eseja zanimljivi su za proučavanje. Naime, riječ je o miješanju impresionističke kritike sa detaljnijim analitičko-interpretativnim poduhvatima. Paradigmatični primjeri za navedene tvrdnje jesu eseji *Iz smaragda Une* i *Moji susreti sa Mažuranićevim epom*. Poetika sjećanja poseban je fenomen koji se vezuje za eseje Skendera Kulenovića. Kao takva, ona je neodvojiva od njihove strukture, jer (uglavnom) u uvodu autor evocira susrete sa određenim autorom i djelom. Reprezentativan primjer eseja u kojem je poetika sjećanja provedena u cijelosti jeste esej *Iz smaragda Une*, je kao povod nastanka ovoga eseja, u kojem se sa književnoteorijskog aspekta može govoriti i o elementima putopisne esejističke proze.

Poetika sjećanja prepliće se sa književnokritičkim aspektima eseja u kojima se interpretira roman *Grozdanin kikut* Hamze Hume. U spomenutom

eseju dolazi do miješanja impresionističko-subjektivističke kritike sa gotovo naučnom preciznošću eseja o bosanskohercegovačkim kulturnim osobenostima. Poetika sjećanja, kojom Kulenović započinje esej sjećajući se svog prvog putovanja i rijeke Une, sa autopoeitičkim aspektima iz kojih se prepoznaje *pjesnik, onaj autentični*, onaj što je *neuporediv topograf "onog unutrašnjeg" u nama i isto tako neuporediv seizmograf "onog spoljnog" oko nas* (Kulenović 1983: 36), predstavlja poseban i prepoznatljiv fenomen u književnom opusu ovoga autora. Sublimiranjem navedenih književnokritičkih elemenata Skender Kulenović u cijelosti rasvjetljava Humin roman *Grozdanin kikut* poredeći ga sa romanom *Pan Knuta Hamsuna*.

Naredni značajan esej Skendera Kulenovića jeste već spomenuti esej *Moji susreti sa Mažuranićevim epom*, koji, također, počinje autorovim sjećanjem na prve susrete sa Mažuranićevim stihovima, pri čemu se ponovo ispisuje tzv. poetika sjećanja. I u ovome slučaju poetika sjećanja javlja se odmah na početku eseja kao vid "odmotavanja vrpce vremena". Riječ je o fenomenu koji se kod Kulenovića javlja kao preispitivanje samoga sebe i obogaćivanje svoga vlastitog iskustva. Skender Kulenović svoje eseje ispisuje kao vid zapamćivanja samoga sebe i cjelokupnosti svoga života. Zbog toga je ovaj aspekt u esejima od posebne važnosti.

Kulenovićevi eseji počivaju, dakle, na poetici sjećanja pomoću koje autor priziva svoje uspomene na određenog pisca i njegovo djelo. Međutim, esej *Iz humusa* ne samo da počiva na poetici sjećanja, već ga ona i definitivno određuje:

Poslije punih dvadeset i pet godina, penjem se iz jednog Kozarinog jarka (bože, da li je to ista uzbrdica?) na taj ratni vis-proplanak (i onda sam se isto ovako zapitao otkud mu to ime: Palež.) Penje me, zapravo, već raspljeno sjećanje na onaj davni događaj na njemu, ni to, nego: nekakav neiskorjeniv poriv da još jednom budem što sam bio.

(Kulenović 1983: 5)

U navedenom odlomku iz eseja može se čak govoriti i o psihološko-ontološkom značaju poetike sjećanja, utoliko prije što je u svojim esejima Skender Kulenović i sa književnokritičkog aspekta (tumačeći djela svojih duhovnih srodnika i pisaca u kojima je prepoznavao bar djelić sebe), pišući o drugima, pisao, zapravo, ponajviše o sebi. U tom smislu, Risto Trifković posebno je istaknuo da Kulenovića naročito zanima jezgro djela koje nastoji dešifrirati, pri čemu on to čini doista pjesnički, imaginativno, evokativno i ustreptalo:

lektira ga vraća davnim sjećanjima, utiscima, uspomenama, koje ga zatim pokrenutog okreću tzv. objektivnosti djela i umjetničkog čina. Da bi nas uvukao u igru čitanja i odgonetanja, on obično počinje od nekog vlastitog zapamćenog prisjećanja (usp. Trifković 1998:211).

Upravo to “zapamćeno prisjećanje”, kako ga je nazvao Trifković, jeste tzv. poetika sjećanja koja predstavlja gotovo inicijalnu formulu Kulenovićevih eseja uopće. U svakome Kulenovićevom eseju čitalac može naići na autopoetičke dijelove teksta u kojima autor, prije svega, iznosi vlastite poglede na literaturu i njen smisao te značaj u čovjekovom životu. Tako, pišući o Vladimiru Nazoru, Kulenović će reći da je njega prepoznavao kao i Humu u eseju *Iz smaragda Une* ističući poetski vitalizam kao konstantu njihovog djela:

Poslije mi se u pisanje naselila Nazorova riječ, nešto zarazno iz nje, i to se nastavilo i u godinama kada me je u probijanju ka stihu opčinio Matošev krug. Vjernije će biti ako kažem: ja sam sam sebi i svijetu oko sebe, onom jedinom koji je bio moj, Nazora prepoznavao.

(Kulenović 1983: 52)

Svoj esej o Nazoru završit će riječima: *Vraćam se onom svom petrovačkom gumnu...* (Kulenović 1983: 81), aludirajući tako na svoj esej *Iz smaragda Une*.

Zbog svega ovoga, Midhat Begić s razlogom je naglasio da se Kulenović u svojim esejima uporedo sa slikom pisaca i djela osvrtao upravo na samoga sebe, na svoje velike stvaralačke trenutke, čemu je najljepša ilustracija i ona najpotpunija esej o nastanku *Stojanke majke Knežopoljke – Iz humusa (Geneza jedne pjesme)* (usp. Begić 1987: 579). Ova tvrdnja Midhata Begića može se potvrditi u bilo kojem eseju Skendera Kulenovića. Tako je o svojim počecima Kulenović “progovorio” u vidu autopoetičkih aspekata i u eseju *Lirski portret Vladimira Nazora*:

U drugom gimnazije javila se u meni žlijezda pisanja, da ne prestane nikad poslije, potmulost njenu i uporstvo osjećao sam i u mjesecima i godinama prekida.

(Kulenović 1983: 76)

Ipak, autopoetički aspekti Kulenovićevih eseja ponajbolje se mogu objasniti na primjeru eseja *Iz humusa (Geneza jedne pjesme)*, nastalog povod-

dom poeme *Stojanka majka Knežopoljka*.<sup>2</sup> U ovome eseju prisutan je i autorov strah od neuspjeha kao i sumnja u vlastiti pjesnički talent, pri čemu je, pored autopoetičkih aspekata, ovaj Kulenovićev esej i krajnje autorefleksivan<sup>3</sup>, na što je također uputio Midhat Begić:

Genetsko osvrtnje na vlastito pjevanje i pisanje u nekoliko njegovih eseja javlja se, u suštini, kao kritička strana njegova pjesničkog i književnog duha, mahom poetskog djela, kao da traži način razgovora sa njegovim tvorcem, pa da to bude prikladna kritička simbioza dvaju svjetova, piščeva i kritičareva, čitaočeva.

(Begić 1987: 579)

Kulenović u svome eseju o nastanku poeme *Stojanka majka Knežopoljka* pored autopoetičkih aspekata, koji su od posebnog značaja, insistira, također, na kontekstu u kojem poema nastaje, osvjetljavajući ga u cijelosti:

Sutra u ovoj svetkovini, ustalaj iz mrtvih, treba da čitam pjesmu koju danas pišem, koja se juče, poslije svakog promašaja smrti, začinjala u meni i zaklinjala u meni da će biti prvi dah kojim ću dahnuti ako ostanem živ i koja sad u meni, duboko u nekakvoj mutnini, leži sklupčana u strašan jauk.

(Kulenović 1983: 6)

U ovome dijelu eseja autor aludira na stih svoje autopoetičke pjesme *Rusa pjesma (sklupčala si se u meni u tmulo, nemošto jao)*, sve to tako da se ovdje može govoriti i o onom što Nirman Moranjak-Bamburać naziva *postanalizom* ili pak *autoanalizom postfaktum* (Moranjak-Bamburać 2000: 144). S ovim u vezi, s pravom se primjećuje da metatekst (u ovome slučaju esej *Iz humusa (Geneza jedne pjesme)*) upućuje na prototekst (poemu *Stojanka majka Knežopoljka*), i u tom smislu može se čak govoriti i o postupku autotematizacije, gdje autor tematizira vlastito djelo, što je svakako značajno sa

---

2 Esej je napisan 1968. godine, a poema u toku Drugog svjetskog rata, iz čega proizlazi da je autor napisao esej kako bi ostavio trag o nastanku jedne pjesme. Riječ je o autopoetičkom eseju u kojem autorov postupak teorijskog osvještavanja uz komentare i napomene donekle podsjeća na slične postupke i u svjetskoj književnosti kao što je to slučaj sa Ecovim *Postillama* uz roman *Ime ruže*.

3 Mada je ta autorefleksivnost neosviještena i kao književni postupak dominirat će tek u postmodernoj književnosti, primjerice kod Tvrtka Kulenovića, koji će svoje djelo neprestano teoretizirati i propitivati u novim kontekstima, kod Skendera Kulenovića ona itekako dobiva na značaju.

književnoteorijskog aspekta jer predstavlja svojevrsni (neosviješteni) pandan postmodernističkog autotematiziranja.

Sa književnokritičkog aspekta značajan je esej o romanu *Prokleta avlija* Ive Andrića simboličnog naslova *Dno i obale jedne literature*. Skender Kulenović s pravom ističe da je roman jezgro Andrićeve naracije uopće, odnosno *jedan srećno sliven temperamenat* (Kulenović 1983: 82). Osim spomenutog eseja o Andrićevom romanu, Kulenović je napisao i izvrstan (gotovo naučni) esej *Gama i riječ Isaka Samokovlije* propitujući tvrdnju tadašnje kritike koja je Samokovliju uglavnom smatrala slikarom života bosanske jevrejske sirotinje. Teza je samo djelimično tačna, jer se predmeti iz jevrejskog života samo navode, što Samokovliji Kulenović, s pravom, donekle i zamjera. U eseju se prepoznaju i sve bitne odlike Samokovlijinih književnih postupaka, posebice slikanje ambijenta i profiliranje likova. A i ovaj svoj esej o Samokovliji autor će završiti u svom stilu, originalno: *Iza sve bujnosti njegova pričanja ostajalo je uvijek još nešto što bi sad i ja htio da dozovem: rječitost nedorečenog*.

Pišući o Čopićevom *Gluvom barutu* Kulenović ističe piščevo stvaranje te ga povezuje sa tokom ponornice. Tu se također nazire Kulenovićev motivski kompleks koji počiva na ševi i ponornici, a koje se kao dominantne mikrocjeline teksta bezmalo pojavljuju u nizu Kulenovićevih drugih djela.<sup>4</sup>

\*\*\*

Na kraju, pišući o esejistici Skendera Kulenovića, Risto Trifković s razlogom je posebno istaknuo sljedeće:

Kulenović je, dakle, tumač, sagovornik, zagovornik, prenosnik piščevih ideja i značenja djela, ali i umjetnik koji zna da to što osjeća, što proumljava, stilski jedro, poneseno, rječito i ubjedljivo prenese čitaocu.

(Trifković 1988: 241)

---

4 Motiv ponornice, rijeke koja ponire i ponovno izvire, što bi trebalo predstavljati pjesnika i njegovo umjetničko stvaranje, kojeg prate usponi i padovi, pojavljuje se u njegovom sonetu *Ponornica*, ali i u istoimenom romanu, u kojem su predstavljeni padovi begovske porodice. Zanimljiv je u tome slučaju motiv ševe, koji se može prepoznati čak i u njegovoj drami *Djelidba*, kao i u sonetima i esejima, a njen začetak javlja se već u poemi *Ševa*, koja simbolizira pticu poludjelu od radosti svoga postojanja. Ta dva dominantna vitalistička toposa, reklo bi se, u svakom tekstu proširuju svoja značenja. Posebno zanimljivo i korisno bilo bi proučavanje opsesivnih motiva u poetici Skendera Kulenovića, autora čiji je opus definiran neosviještenom autorefleksivnošću i autopoetičnošću.

Kulenovićeva esejistika predstavlja istinsko otkriće za čitaoce njegovog djela, jer krije niz nerazjašnjenih dilema koje su direktno vezane za ostale autorove radove, a što će zapravo reći za cjelokupno književno djelo ovoga značajnog bošnjačkog i bosanskohercegovačkog pisca. Pritom, poetika sjećanja u Kulenovićevim esejima predstavlja svojevrsni autorov uvod u vlastitu duhovnu autobiografiju, jedan vid razgovora sa samim sobom i sa svojim čitaocem, pri čemu eseji Skendera Kulenovića svakako doprinose potpunijoj interpretaciji njegovog književnog djela kao cjeline. Također, potrebno je istaknuti i značaj Kulenovićevih eseja u smještaju njegovog djela u njegov širi kulturni kontekst, onaj koji istovremeno baštini zapadno-evropske kulturne vrijednosti, jednako kao i orijentalno-islamske, pri čemu je upravo spoj toga dvoga autorov istinski pjesnički i pritom nužno interkulturni senzibilitet.

## LITERATURA

- Begić, Midhat (1987), "Djelo Skendera Kulenovića", u: *Raskršća IV: Bosanskohercegovačke književne teme*, Veselin Masleša – Svjetlost, Sarajevo
- Moranjak-Bamburać, Nirman (2003), *Retorika tekstualnosti*, Buybook, Sarajevo
- Rečnik književnih termina* (1985), Nolit, Beograd
- Trifković, Risto (1994), "Esejistika Skendera Kulenovića", u: Enes Duraković, prir., *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj.VI, Alef, Sarajevo

## POETICS OF MEMORY, LITERARY-THEORETICAL, LITERARY-CRITICAL AND SELF-POETICAL ASPECTS OF SKENDER KULENOVIĆ'S ESSAYS

### *Summary*

The paper deals with Skender Kulenović's essays as a neglected, but also important part of his opus. In this connection, the issues of poetics of memory as well as literary-theoretical, literary-critical and self-poetical aspects of Skender Kulenović's essays are treated.



III.



Mirsad KUNIĆ

## EPSKI JUNAK BUDALINA TALE U NEKIM DJELIMA DERVIŠA SUŠIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *usmena književnost, pisana književnost, književni lik, Budalina Tale, književno djelo Derviša Sušića*

Rad se bavi odnosom usmene i pisane književnosti, i to s obzirom na pojavu seljenja likova usmene u okvire pisane književnosti. S tim u vezi, njegov osnovni predmet jeste pojava usmenoknjiževnog lika Budaline Tale u nekim književnim djelima Derviša Sušića

### ONAJ MALI VIŠAK

Lično mislim da je, koliko god to izgledalo paradoksalno, jedan od glavnih zadataka književne teorije, od njene pojave do danas, bio – ubijediti čitaoca u istinitost prikazanog. Dozu potrebne samosvijesti sama književnost dostigla je već u djelima francuskih simbolista, ili šire posmatrano modernista, čime je stvorena pretpostavka za pojavu teorije. Neću ulaziti u zamršenu problematiku pojma istine u književnosti, ali ću se zadovoljiti pojašnjenjem koje kaže da se ne radi o istini koja se zadovoljava uspostavljanjem znaka jednakosti između prikaza i prikazanoga, slike i objekta. Prema takvom poimanju prikazani likovi u romanima su istiniti, a ne fiktivni, štaviše stvarni, oni nisu tek puki produkti nečije svijesti, već i sami imaju svijest, koja može samostalno djelovati.

Jonathan Culler pokušao je problem odnosa prema istini objasniti pojmom *vraisemblancea*, kojim se ukazuje na stepen vjerodostojnosti književnog djela spram kulturalne, historijske, žanrovske i strukturalne zbilje.<sup>1</sup> U čita-

---

1 Čini mi se uputnim ovdje pripomenuti da Culler upozorava na nešto što je svugdje, a posebno kod nas, postalo svakodnevna praksa, a to je opasnost padanja u zamku ovjerodostojenja književnog djela u teoriji: “Ne čitajte te romane da bismo otkrili takve teorije; one služe pre kao sredstvo za druge ciljeve, a ti ciljevi su sami romani.”

vom nizu mogućih ovjerodostojenja nalazi se i lik u pripovjednom djelu, što je meni ovdje posebno važno. Važno je bilo i francuskom teoretičaru lika Vincentu Jouveu, kojemu je upravo pojam *vraicemblancea* služio, premda to ne ističe, kao kriterij za klasifikaciju likova na *lectant*, *lisant* i *lu*:

Naša trojna podjela: *lectant*, *lisant*, *lu* počiva na složenoj strukturi povjerenja koje subjekt daje romanesknom svijetu. Čitatelj je uvijek više ili manje nejasno podijeljen između tri stava vjerovanja: zna da ima posla s imaginarnim svijetom; pravi se da vjeruje da je taj svijet stvaran; uistinu vjeruje da je taj svijet stvaran u većoj mjeri nego što je toga svjestan.

(Jouve 2000:481)

Važnost koju Jouve pridaje čitatelju svjedoči namjeru da se ponudena klasifikacija temelji upravo na povjerenju koje tekst, odnosno lik, treba da proizvede kod čitatelja. Jezikom *vraicemblancea* to znači da je *lectant* lik koji nije uspio da se potvrdi kao stvaran, *lisant* jeste, a *lu* – i više od toga. *Lu* je, dakle, takav lik koji se odlikuje viškom vjerodostojnosti – on je, zapravo, vjerodostojniji nego što je to moguće. Upravo kroz ovu *lu* kategoriju lika demonstrira se ona dimenzija književnosti za koju želim čvrsto da se uhvatim u analizi koja slijedi.

Nekoliko godina bavim se fenomenom lika/junaka u usmenoj epici ovih prostora pristupajući mu upravo na ovaj način. U znamenitom kvartetu krajiških junaka posebno mjesto zauzima lik/junak Budalina Tale. Kao junak vedre dimenzije on je za mene zanimljiv, prije svega, po tome što svoju osobnost gradi *na odnosu* spram epskoga okruženja, on nije, kao drugi junaci, tek tako bačen u više ili manje zamršene odnose epskoga svijeta. Kad je već tu, on sebe svjesno postavlja spram drugih junaka i spram zatečenih vrijednosti, on ima svijest i znanje o tom svijetu. Budalina Tale više nije samo junak koji djela, već i jedan mogući romaneskni lik koji, osim što djela, još i – misli. Po ovoj “mislećoj” dimenziji sigurno je da nadilazi zadatost epskih “djelatnika” i ulazi u prostore karakterizacije lika primjerene više romanesknom nego epskom diskursu.<sup>2</sup>

Budalina Tale je, dakle, epski junak kojega krasi upravo onaj višak vjerodostojnosti, prema Vincentu Jouveu bio bi *lu* lik. Sve ovo do sada, cijeli ovaj uvod trebao mi je samo zbog toga da tom omiljenom junaku epske pjesme pri-

---

2 O čemu je, između ostalog pisao i Milivoj Solar u knjizi *Ideja i priča*, a pisao je o ontološkim pretpostavkama romana, u koje pretpostavke spada i lik.

dodam još jedan naziv – (e)migrant. Teoretičari intertekstualnosti jednostavno bi ga, po ovoj njegovoj osobini, smjestili u jedan segment strukture koji sebe nadilazi i pronalazi u drugoj strukturi, oni bi, zapravo, tako objasnili Sušičevu upotrebu ovoga lika u svojim djelima. Po njima on bi bio samo lik-instrument kojim se može svakojako manipulirati. Ja se, međutim, želim uhvatiti za onaj višak, kojega su svojevremeno pisci i kritičari (ili filozofi, ili teoretičari?) nazvali trijumfom umjetnosti (literature) nad stvarnošću, a koji našem liku daje dimenziju samosvijesti i snage da se odupre manipulaciji.

Budalina Tale je tako za mene lik/junak koji je jednostavno *odlučio* (e)migrirati iz svoje usmenoepske u novu pisanopripovjednu domovinu!

### ŽIVOT U PRVOJ <DOMOVINI>

**Prvo pojavljivanje.** Tale je čedo epske pjesme, njega je epska pjesma odnjihala, a on je onda ‘poželio’ napustiti je. Pojavio se praktično nenajavljeno i niotkuda, kao povijesni i epski outsider – povijesni zato što mu se ne može pripisati nijedan historijski prototip, a epski zato što je kompletnom pojavom odudarao od uobičajenog epskog i što je morao da se izbori za svoje mjesto. Postoji pjesma koja praktično registrira taj trenutak pojavljivanja i ulaska u epski svijet, ulaska koji je došao kao rezultat borbe i dokazivanja, što i jeste jedini legitiman način u epskome svijetu. Stoga je i njegovo *prvo* pojavljivanje donekle tajanstveno i drugačije:

Pogledaše niz duge poljane  
Niz poljane klanca knježičkome  
Al iz klanca konjik iskočio  
Tiho konja jaše uz poljane  
Tiho jaše, konju ne kidiše

(*Budalina Tale dolazi u Liku, 22–26*)

Tale se pojavljuje u drugačijem odijelu, sa drugačijim oružjem i na drugačijem konju. Zato ga Osman-aga i njegovi junaci ne mogu poznati:

Gledao ga Glumac Osman-aga  
Poznaje ga, poznat ga ne more

(27–28).

On naziva selam, i kad niko ne uzvratu svojevrijedno sjeda za sofru. Svi ga ignorišu, samo se Bunićanin Mujo “s njime za zdravlje upita” i svojom ga čašom nudi da pije. Zatim Osman-aga traži junaka da ode u izviđanje do kule

Smiljanića, svi šute oborenih glava, samo se Tale dobrovoljno javlja za tu akciju. Kad vidi da nema druge Osman nerado zadatak povjerava Tali. Već je iz ovog uvoda jasno da je Tale lik koji se ponaša i odijeva drugačije, da je neko ko odudara od okruženja.

Tale ne samo da je, prema predaji koju je zabilježio Alois Schmaus, razrezao gaće na koljenima, nego su mu i “kroz čizme propanule pete”, “kroz dolamu lopatice virile” a “kroz kapu perčin ispadao”.<sup>3</sup> Ili su mu “čakšire od medvidovine”, “na glavi kalpak od jazavca” a po plećima “lisičine biju”.<sup>4</sup> Najljepši opis njegovoga osobenog načina **odijevanja** nalazimo u pjesmi *Ženidba Kurtagić Nuhana*:

Na nemu su klašnive čakšire,  
Kroz njija mu propala kolina.  
Na nemu su čizme do kolina,  
Obadve mu otpanule pete.  
Na plećima klašnjiva dolama,  
Kroza nu mu leđa proletila,  
a na glavi kapa kaltačina,  
niz nu mu visi paučina.  
E tako se opremio Tale.<sup>5</sup>

Kada mu se prigovori zbog pocijepane odjeće on objašnjava: “Ako bude danku na udarcu / koga svučem da se preobučem, / ko me svuče da se ne obuče!” Razlozi koje iznosi su isuviše materijalne prirode i znatno odudaraju od svečanog i uzvišenog epskog tona.

Osim po odjeći Tale se razlikuje još i po **oružju**, konju i kuli. I jedno, i drugo i treće odgovaraju odjeći koju nosi. Za pasom obično nosi “pušku malu” bez kremenja i čeljusti, ali koja, ipak, “prevariti neće”. Ili se radi o samici kuburi ukrašenoj sa dvanaest “trišnjovih limova”, ili pušci oblučkinji “koja ždere dvan’est drama praha i četiri zrna na sindžirih”.<sup>6</sup> Nerijetko uza se ima i paloš (sablju), obješenu tako da mu se vuče po zemlji, zbog čega su korice polomljene do pola a od pola paloš mu je “jezik pomolio”. Međutim, i takva neizgledna sablja najdraža mu je od svih vrsta oružja i nikad se ne rastaje od

---

3 Hörmann 1990:591, knjiga II, pjesma LXXV, *Ropstvo Kadune Cerić Ali-bega*, stihovi 460-465.

4 Marjanović 1898:178, knjiga II (IV), pjesma XXXII, *Teferić gospoje Mustajbegovice*, stihovi 270-272.

5 Buturović 1997:469, stihovi 778-786.

6 Marjanović 1898:249, knjiga I, pjesma *Gjulić bajraktar odvodi Jelu Konjevića*, stihovi 876-877.

nje. Uza se ponekad nosi i “čelikli nadžak”, vrstu sjekirice, ili/i drenovu batinu sa hiljadu klinaca.

Posebno mjesto zauzima njegov **konj**. Kulaš ili doruša kobila nema ni uzde ni ulara, ni sedla ni samara, obično u laganom kasu (“dobar kulaš pokasuje”) pase travu ili ditelinu, zbog čega mora da zastajkuje i kasni za druženom. Ako i ima neku opremu na sebi onda je to truhla slamarica iz koje slama ispada. Narodni pjevač gotovo uvijek ima potrebu da ironično naglasi “dobru opremu” Talina kulaša, na konju mu “golou kaltačinu”, “po kaltaku kožna kolonina”, “lipu kožu na lipi narasloj”. Igrom riječi “lipa koža” i “lipa” (kao vrsta drveta) objašnjava nam od kakve su kože izrađeni kolani na njegovu kulašu. I da bi ostao dosljedan sebi, Tale nisvoga kulaša ne jaše kao ostali jahači, ne jaše “putem utrenikom”, već stazama kud niko ne prolazi, zatim obje noge prebacuje ili se čak naopako okreće na svome kulašu.

Tale ima svoj odžak, svoju kuću, na Trnovcu, Orašcu ili Ibrinovcu, koju narodni pjevač često, sa primjetnom dozom ironije, naziva “kulom”, jer svaki junak mora imati svoju **kulu**. Kuća mu se sastoji od “četer pruta” šašom pokrivena, što bi moglo da predstavlja četiri drvena nosača i nešto krova od šaši, u kojemu naš junak “spava i čuva kulaša”. Na drugom mjestu se kaže da mu je “kula” “opletena jasenovim prućem”, sa dvojna vrata na dvije strane kroz koja mu vjetar vatru potpiruje na ognjištu. Dvorište mu je ograđeno neprikovanim proščem a avlijska vrata samo prislonjena. Kada ga Mustaj-beg prima u svoju službu i velikodušno nudi da mu sagradi kamenu kulu na Lici, Tale ne pristaje, jer “on kule od kamena neće”, na takvu se naučio nije, već on hoće onakva kakvu je i imao. Tako su mu “kulu” načinili od hrastova kolja, opleli jasenovim prućem i sa bujadi pokrili, na Trnovcu gdje je i prije bila.

Višnja Rister u knjizi *Lik u grotesknoj strukturi* bavi se tipovima **lakrdijaša** i šaljivdžija u ruskom romanu XX stoljeća. I nju zanima etimologija tih riječi (budala, lakrdijaš, šaljivdžija, na ruskome “шут”) te poseže za etimološkim rječnicima: “Prema Dalju, ‘шут’ je ‘čovjek koji zarađuje lakrdijanjem, šalama, dosjetkama, ludorijama, zadužen je za šalu i zabavu drugih; šut se obično pravi budalom (дурачёк) i lakrdija i zbija šale pod takvom krinkom.” (Rister 1995:127) Za riječ *дурак* (budala) nalazi sljedeće objašnjenje: “To je često čovjek vrlo uman, ali koji čini ono što nije dopušteno, narušavajući običaje, pristojnost, prihvaćeno ponašanje, koji ogoljuje sebe ali i svijet od svih oficijelnih formi pokazujući i vlastitu golotinju i golotinju svijeta; on je onaj koji raskrinkava i onaj koji je raskrinkan istodobno, *narušitelj je znakovnog sustava, čovjek koji se njime pogrešno koristi.*” (Rister 1995:130) Tale jeste “čovjek vrlo uman” i često čini ono što nije dopušteno, npr. šale na račun ju-

naka Muje i Halila Hrnjice, pa čak i na račun vrhovnog autoriteta Mustajbega Ličkog. Međutim, ono što je drugima zabranjeno, Tali je dopušteno, bez obzira što time narušava običaje, pristojnost i općeprihvaćeno ponašanje.

Za germanistu Hansa Mayera takvi likovi su outsidersi. Outsideri su osamljeni i netipični pojedinci, osobenjaci i čudaci koji su kadri “prekoračiti granicu”. Tale je nosilac istine pojedinačnog iskustva i svakodnevnog življenja, a ne zajedničke i opće, kolektivne i epske istine. On je rezultat izbora konkretne izdvojenosti, a ne opće uklopljenosti u kolektiv, on označava pobjedu individualnog nad kolektivnim, konkretnog i svakodnevnog nad apstraktnim i vanvremenskim. Po tome što stalno prelazi granicu dvaju svjetova – granicu između Bosne i Hrvatske, Osmanske i Austrougarske imperije, Orijenta i Zapada, islama i kršćanstva, između bosansko-orijentalnog i mediteransko-renesansnog, epskog i neepskog svijeta – Tale se dobro razlikuje od dvorskih luda sa kojima ga često uspoređuju. Lude su puki zabavljači i osobe koje prelaze granicu u samo jednom smjeru, nikada ne mogu biti ono što jesu, uvijek moraju biti u ulozi zabavljača, dok je Tali data sloboda i da zabavlja druge i da bude ozbiljan, da se *igra* sa svim i svačim ali i da se junački dokazuje u ozbiljnim okršajima.

Šale na Mujin račun su još žešće, one pogađaju u samu srž epskog poimanja svijeta. Naime, Mujo kao vrhunski “umjetnik borbe”, kao junak koji ne umije ništa drugo raditi do junački se boriti, konačno, kao epski junak koji se ponaša epski, na meti je Taline oštrice u najosjetljivijem trenutku – u jeku same borbe. U takvom trenutku, kada su sva ovozemaljska pitanja svedena na biti ili ne biti, Tale poziva Muju upomoć, kao da mu je život u pitanju. Mujo žuri da pomogne svome drugu i saborcu i biva poprilično iznenađen kada vidi o čemu se radi:

Moj daidža od Orašca Tale,  
Jesi li se plaho izranio,  
Jesu l' tebi rane dodijale?<sup>7</sup>

i doživjeti još jednu prevaru, ovaj put još žešću:

N'jesam, Mujo, vjeru ti zadajem,  
Već me digni na moga kulaša,  
Jer ne mogu, Mujo, uzjahati,

---

7 Hörmann 1990:400, isto, stihovi 582-584.

Pasje vino plaho dalmatinsko,  
Pa je meni dodijalo, Mujo.<sup>8</sup>

Mujo smijehom a ne ljutnjom prihvata šalu na svoj račun i još pomaže pijanome Tali da uzjaše svojega kulaša.

Ali, ne šali se Tale samo sa Mustaj-begom i Mujom – **ni Halil nije bio pošteđen**. Već u sceni davanja savjeta i opreme za mejdan sa Filipom Madžarinom kao da je Budalina Tale testirao njegov prag tolerancije. Pošto se uvjerio da mu ne smeta njegova lakrdija priredio mu je novi veliki izazov, u pjesmi *Halil i Janja Bunića* zasjeo je iza busije i izazvao ga na mejdan. Halil poziv shvata ozbiljno, ni ne sluteći da bi to mogla biti nečija šala, jer u njegovome svijetu takvo što ne postoji, za njega su stvari uvijek epski ozbiljne. On je klasičan epski junak u svijetu u kojemu se vjeruje na riječ, tu nema mjesta za šalu niti igru, junakov iskaz uvijek je jedinstven i istinit. Nikome do pojave Tale nije na um padalo da se igra sa tako ozbiljnom stvari kao što je izazivanje na dvoboj. Tale Ličanin je svjestan fikcionalnosti situacije zato što je izvan Halilovog svijeta.

Još je zanimljivije posmatrati njegov **odnos prema ženama**. Žena je u bošnjačkoj epici prisutna kao lik i kao tema. Viteški ideal služenja ženskoj ljepoti i žrtvovanja za tu ljepotu u ovoj epici je modificiran u želju za dokazivanjem činom otmice nadaleko čuvene ljepotice sa protivničke teritorije. Time su ove znane i neznane ljepotice postajale simbolima vječite želje za nedostižnim, ali i manje ili više vidljivim pokretačima epske radnje. Tale nije spreman ginuti ni za kakvu ljepoticu, štaviše, on proklinje ljepotu Muminove Zlate zbog koje se na mejdanu bore Halil i ban zadarski. I ne samo da je proklinje, već “gdje stigne Muminovu Zlatu, sve Zlatiju udara kandžijom”.<sup>9</sup> Drugoj ljepotici istog imena ne dozvoljava čak ni da uzjaše na njegova kulaša jer je “Bogu jemin učinio da ga žensko uzjašiti neće”.<sup>10</sup>

**Krajiški junaci granicu prelaze** iz dva razloga – otmica po ljepoti čuvene djevojke (kaurkinje) i oslobađanje zarobljenog junaka ili djevojke. Za nesmetano prelaženje granice mora biti ispunjen jedan uslov: ne smiješ biti primijećen, a da ne bi bio primijećen – moraš se maskirati. Maskiranje omogućuje “graničaru” da pređe preko granice i zađe u tuđi prostor, te da ostvari susret sa drugim, drugačijim, tuđim. Stoga Tlinu neuglednu odjeću ne treba doživljavati kao puki nemar, već i kao izraz posebne namjere u okviru jedne

8 Hörmann 1990:400, isto, stihovi 585-589, str. 400.

9 Hörmann 1990:153-154, knjiga II, pjesma XLIX, *Halil dijeli mejdan s banom od Zadarja*.

10 Buturović 1997:473, pjesma *Ženidba Kurtagić Nuhana*.

šire strategije. Namjera je bila da se skrene pažnja na sebe, a strategija – da se poigra sa smrtno ozbiljnim okruženjem i pokaže vedrija strana života. Namjera da se posebnim načinom odijevanja skrene pažnja i izazove određena reakcija (najčešće čuđenje i smijeh) je u osnovi namjera motivirana željom za *igrom*, što je prvi signal jedne skrivene potrebe za publikom.

Uvijek se igra i teatar mogu dovesti u vezu, igra nije samo dio teatra, već mu i prethodi, a pojam granice je u vezi sa oba prethodna pojma. Igra, granica i maskiranje su pojmovi koji čine i određuju teatar. “Od igre do pozorišta kratak je put, i veoma često se ova dva iskustva brkaju – piše Pjetro Zanini i dodaje – [...] U ovome smislu pozorište, shvaćeno i kao fizičko i kao figurativno mesto, predstavlja granični prostor postavljen usred svega ostalog kao dijalektički prostor, otvoren istovremeno i ka unutrašnjosti i ka spoljašnjosti, prema realnom i prema imaginarnom.” (Zanini 2002:130) Ovdje se, zapravo, radi o jednom efektnom obratu – teatar kao granični prostor i granični prostor kao teatar. I granica i teatar su mjesta gdje se odvija istinska komunikacija, komunikacija dvosmjernog ili dijaloškog tipa, to su mjesta velike koncentracije ljudi, a gdje su ljudi tu su i ideje, gdje su ljudi tu je i život, to su mjesta kroz koja se neko društvo predstavlja i priča svoje priče, a predstavlja se upravo kroz ispričane priče, a kroz ispričane priče daje oblik i sadržaj svome identitetu.

## U NOVOJ DOMOVINI

Svoju novu domovinu ovaj samosvjesni lik/junak pronalazi u nekim djelima Derviša Sušića: u zbirci pripovjedaka *Pobune*, romanu *Tale*, scenariju za istoimenu televizijsku seriju *Tale* i drami *Posljednja ljubav Hasana Kaimije*. Derviš Sušić je i do danas ostao jedini pisac koji je uočio pa potom iskoristio prototekstualne potencijale ovoga epskog junaka. Na ovome mjestu izričem tezu da to nije slučajno, da je upravo Sušić *bio pozvan* da ugosti ovoga epskog migranta u svome djelu, jer je u pripovjedačkom postupku već odranije ispoljavao bliskost sa epskopripovjednom i sklonost ka svojevrsnim antijunacima. Atribut *antiepski* uz ime Budaline Tale prva je upotrijebila Hatidža Krnjević:

Zbog svog nejunačkog izgleda i nehajnog ponašanja, Tale je ne samo epski junak već i svojevrsna negacija epskog junaka, antijunak. On je negacija junaka za čije je junaštvo, a priori, mjerilo nešto spoljašnje, a afirmacija takvog epskog junaka koji je to samo, i prije svega, po onome što imanentno posjeduje. U tom smislu Budalina Tale je osobit epski junak izvan šablona.

(Krnjević 1998:409)

Dakle, i Tale i Sušić znali su šta hoće, zato su se i našli na istom. Termin *migrirati* nije uopće književni, još manje (književno)teorijski. On je posuđen iz sociologije i odnosi se na prostornu pokretljivost individua ili grupa u potrazi za boljim životnim uvjetima ili na mobilnost uzrokovanu potrebom za savladavanje određene razdaljine od mjesta stanovanja do mjesta zaposlenja. Iz ove osnovne izvedena je i ona koja se odnosi na migranta – to je osoba koja se “seli iz jednog mjesta u drugo unutar iste države” – a iz nje izvodim onu koja se odnosi na Talu – to je lik/junak koji se seli iz jednog u drugo tekstualno okruženje, iz jednog u drugi diskurs, unutar istog diskursivnog područja.

Sebi sam postavio zadatak da, nakon što sam pokazao ko je i šta je Tale u epskom, pokažem sada kako se migrant Tale ponaša u novom pisanopripovjednom okruženju. U procesu pokazivanja fokusiram se na Sušićeva djela: zbirka pripovjedaka *Pobune/Kaimija*, roman *Tale* i dramu *Posljednja ljubav Hasana Kaimije*.

Kolikogod se radilo o, šire posmatrano, djelima pripadajućim umjetnosti riječi, ipak se mora ukazati i na evidentne razlike između usmene i pisane književnosti. Iz recepcijske pozicije, zapravo, i nema razlike, jer u oba slučaja, pred nama se nalaze djela oblikovana u jeziku i oba se mogu posmatrati kao djela umjetnosti riječi. Premda je ovo uvjerenje dosta usamljeno i ne baš prihvaćeno, sklon sam istrajavati na njemu u onoj mjeri u kojoj ga zastupa i brani Svetozar Petrović u svojoj glasovitoj raspravi *O prevladavanju granica među proučavanjem usmene i proučavanjem pisane književnosti*. Na produkcijskom polu, međutim, stvari izgledaju sasvim drugačije, razlike su prisutne i vidljive već na prvi pogled: naime, dok usmeno djelo nastaje kao performans, u trenutku izvođenja, uvjetovano trenutkom i interakcijom pjevača/izvođača/performera na jednoj i slušaoca na drugoj strani, dotle pisano djelo nastaje u osami radne sobe i radnoga stola, sa bjelodanom privilegijom da se pisac uvijek može vraćati svome djelu i intervenirati u njemu.

U prethodnim bavljenima junakom Budaline Tale pokušao sam pokazati da ovaj junak epske pjesme nadraستا okvire junačkoga ponašanja i, u istoj mjeri u kojoj i krajiška epska pjesma nadraستا klasičnu epiku, prelazi u višu fazu postojanja – u književni lik – u lik kakve imamo u proznim djelima, u romanima i pripovijetkama. Naime, krajiška epska pjesma, po svim svojim karakteristikama, o kojima su manje više pisali skoro svi njeni istraživači (Schmaus, Krauss, Murko, Parry, Lord i drugi), odustaje od klasičnoepske i poseže za književnom motivacijom, prije svage postupaka i radnji junaka. Ako sam ranije ustvrdio da je junak lik u epskoj pjesmi, sada ću samo obrnuti definiciju i, najviše zahvaljujući upravo Budalini Tali, teoriji lika u amanet ostaviti slje-

deću: da lik je junak u pisanome pripovjednom djelu. Zapravo, epski junak, posjedovao je taj neophodni *višak*, koji sam ranije nazvao samosviješću, a ovdje antiepskim materijalom, premda se i jedno i drugo svode na isto. Dakle, posjedovao je *višak* koji mu je dao legitimitet za skretanje pažnje na sebe.

Zahvaljujući upravo tom *višku* pisac Sušić pokazao je spremnost da ugosti migranta Talu u svome pisanopripovjednom diskursu, u romanu i pripovijeci. U *Pobunama Tale* zadržava vanjski izgled iz epske pjesme, na čemu će pripovjedač graditi njegovu ideološku poziciju. Tako se dezideologizirani epski junak iz epske pjesme, jedino usmjeren na suparnika na bojnopolju ili ironijski suprotstavljen epskom pathosu, u Sušićevom romanu/pripovijeci doslovce podvrgava procesu ideologizacije kako bi postao socijalno osviješćeni lik. Upravo zbog svoga socijalnog stanja on se odlučuje na čin iskazivanja nezadovoljstva vrhovnom vladaru a na račun osornog Mustaj-bega Ličkog:

A u Stambol sam išao, kako ti rekoh, da tužim Ličkog Mustaj-bega što mi ne dade moju nafaku, tri dukata iz carske hazne, za vojnu na zapad, nego ih uze sebi. Ali u Stambolu me nazvaše hrsuzom i odmetnikom i udariše mi dvadeset što po turu, što po tabanima. I tek kasnije saznadoh da Mustaj-beg ima po Stambolu rodbine koliko je gromada kamenja pred kućom.

(Sušić 1991:97)

Moj mnogopoštovani muderis-efendijo, za junaštvo se danas ne plaća kao nekad, a o istini o junaštvima i da ti ne govorim, bruka jedna. Eto, jednom, posla mene Lički Mustaj-beže da mu gdje u Kotarima otmem dva dobra vola orača. Ja ukradoh dva dobra vola orača. Zajmiše me od mora katane, ali ja nekako, moleći boga, umakoh. Mustaj-beg mi dade dukat i ovcu jalovicu. I svoj bih vijek mirno proživio da guslar za sahan pilava i but ovinovine s Mustaj-begove sofre ne ispjeva grdnu lagariju kako sam na svom Kulašu iz zemlje Kaurije iznio Ilijinu seku Anđeliju i poklonio je Ličkom Mustaj-begu. A jok, tako mi moje mile majke, radi takvih tantavica ovakav junak ne silazi niz Kotare. To je debelom begu prahnulo da makar u mislima zamijeni ružnu begovicu izmišljenom Anđelijom.

(Sušić 1991:97)

O ovome događaju pjeva se u pjesmi *Budalina Tale dolazi u Liku*. Tale u toj pjesmi još nije bio u Mustaj-begovoj službi, on je krenuo u pohod kako

bi pronašao Mustaj-bega, junaka na glasu, i ogledao se u mejdanu sa njim. U Ravne Kotare silazi svojom voljom, jer niko drugi nije smio, tamo izvodi svoju lakrdiju i usput krade sestru Smiljanić Tadije, Anđeliju, koju poklanja Bunićanin Muji za prethodno učinjenu uslugu. Mustaj-beg mu za učinjeno junaštvo nudi najveću nagradu u junačkom svijetu – kulu kamenu i stalnu službu – ali Tale odbija takvu nagradu, želeći zadržati svoju povlaštenu poziciju antijunaka i lakrdijaša.

Samo povremeno taj vedri lakrdijaš ponovo ‘zasja istim sjajem’ i u ovoj pripovijeci:

Pređa mnom trče momci i prostiru serdžade i ćilime da po njima hodam. Kako je Tale za mnom vodio Kulaša, neko izokola bojažljivo primijeti da bi ćilime trebalo izmicati odmah iza mene da konj ne balega po skupocjenom tkanju, ali ga neko drugi, pobožan i strog, opomenu da u ovim uzvišenim trenucima ne misli na bijedne stvari ovog svijeta.  
(Sušić 1991:114)

Tale i jeste takav lik koji je uvijek usmjeren na *materijalno dole*, neko ko uvijek misli samo na “bijedne stvari ovog svijeta”, neko ko svojom klinčanom batinom bije svakoga ko mu ne dadne vina. O takvome svjetonazoru piše Bahtin:

Kao i antička satirska drama, smehovna kultura srednjeg veka bila je u značajnoj meri drama telesnog života (snošaja, rođenja, rasta, jedenja, pijenja, pražnjenja), ali, razume se, ne drama individualnog tela i pojedinačnog materijalnog postojanja, već drama velikog narodnog tela koje rađa, za koje rođenje i smrt nisu apsolutni princip i kraj, nego samo momenat njegovog neprekidnog rasta i obnavljanja; veliko telo te satirske drame srednjeg veka nedeljivo je od sveta, prožeto je kosmičkim elementima, sliva se sa zemljom, koja proždire i rađa.  
(Bahtin 1978:103-104)

Takva je i scena sa kraja pripovijetke kada se Tale i Kaimija pijani rugaju strašnome Frenk Hasan-agi.

Da bi naglasio njegovu poziciju osviješćenog socijalnog buntovnika Sušić ga, u skladu sa idejom socijalnog nezadovoljstva, vidi kao junaka koji, ipak, želi materijalnu nagradu za svoja junaštva u vidu kamene kule:

Ja potplatih kjatiba u čaršiji te on sastavi pismo, a udari visoke muhure i dva slavna imena potpisnika, da je Tale Ličanin zadužio ovaj vilajet velikim junaštvima i drugim uslugama i da je obavezan lično Lički Mustaj-beže da ovakvom junaku sagradi kulu dostojnu Talovog imena i carske pažnje prema njemu.

(Sušić 1991:127)

I u drami *Posljednja ljubav Hasana Kaimije* Sušić slijedi ideologiziranu linju ponašanja svoga lika. Budalina Tale tako od nezadovoljnika postaje **osviješteni buntovnik**, koji počinje da promišlja svoju poziciju i vremenom postaje svjestan sebe i svoga položaja:

Nešto s junaštvom nije u redu...

(Sušić 1988:142)

Ja na granicu neću. Nikad više! Junačku slavu prepuštam budalama.

(Sušić 1988:142)

Ma – ko junak? Ja – junak? Ma jeste li vi svi poludjeli? Kakav junak! Ja sam obična graničarska crna sirotinja...i bijem se samo ili za pare, kad bez hljeba ostanem, ili za svoju kožu, kad me Švabo ili Madžar pritijesne.

(Sušić 1988:202)

Ovakav završetak – kada se, ipak, vraća da pomogne Kaimiji i ponovo preuzme na sebe ulogu buntovnog Krajišnika, odnosno, učesnika odlučne pobune protiv vlasti – najava je Taline odlučnije borbe za svoj status, čime, zapravo, postaje revolucionar. Ali ni u romanu *Tale* ja ga ne vidim u revolucionarnom zanosu, on nije dat u i za vrijeme same revolucije, već poslije svega; on je u bolnici, teško bolestan, u trenucima preispitivanja svoga života. U njegovom imenu više nema atributa Budalina. Slično njegovoj osviještenoj poziciji u *Posljednjoj ljubavi Hasana Kaimije* i ovdje je u stanju iznijeti i poneki filozofski sud:

Čekaj ... ! – pred kapijama smrti nema veće mudrosti od humora.

(Sušić 1980:9)

Pišeš? Beletristiku? I pri tome nemaš osjećaj uzaludnosti?

(Sušić 1980:19)

Ima samo jedna ispravna politika, to je naša, sve ostale su u službi okupatora.

(Sušić 1980:37)

Meni je četiri godine istoriju predavao profesor Hamdija Kreševljaković.

(Sušić 1980:80)

U sociološkim (ili politološkim?) terminima (e)migrantski put našega junaka mogao bi se predstaviti na sljedeći način: homo(enti)epicus > homo sociologicus > homo politicus

Talin angažman u politici obilježen je utopijskom vjerom u bolju budućnost. Međutim, iz ove postutopijske pozicije nadnosi se viliki znak pitanja ne samo nad Talinu već i nad Sušićevu revolucionarnu utopiju: šta poslije svega ostaje, da li tek zgarište spaljenih ideala ili i nešto 'opipljivije'. Bilo bi zanimljivo pogledati njihova utopijska lica *dole* dok se rušio njihov svijet *gore*.

## KAD HOMER ZADRIJEMA

U pjesmi Bećira Islamovića broj XXVIII, knjiga II (IV), u zbirci Luke Marjanovića, pod naslovom *Ženidba Hadžagić-Mujage i Velagić-Ahmeta* opisana je neobična scena teferiča na Trnovcu kod Taline kule. Pjevač navodi da je Tale založio 63 vatre i na svaku po dvije ovce da se peku, što bi ukupno trebalo da bude 126 ovaca. U goste mu dolaze četiri alaja (skupine): prvi alaj Alage Vrhovca sa trideset konjanika (dakle, 1 + 30), drugi alaj Ale Ogroševića sa dvanaest konjanika (1 + 12), treći alaj Salihage Rude sa dvanaest konjanika (1 + 12) i četvrti alaj Mustaj-bega ličkog sa trideset konjanika (1 + 30). Tu su još Tale i Rade i trideset njihovih pobratima. Pretpostavljam da je zbir učesnika derneka (121) trebao da odgovara zbiru pečenih ovaca (126), prema nepisanom epskom pravilu – svakome junaku po jedna ovca. Međutim, radi se o razlici od pet ovaca viška i gotovo da bih slavodobitno mogao uskliknuti kako epski pjevač ne poznaje elementarni račun.

Ovdje, međutim, nije riječ o elementarnom već o *blaženom* neznanju, kakvim su obdareni najveći usmeni pripovjedači od Homera do Avde Međedovića. To je ista vrsta neznanja, koju demonstrira epski pjevač Halil Bajgorić iz Stoca, kada epskoga Đerzeleza dovodi u vrijeme krajiških junaka, a povijesno se pretpostavlja da su živjeli u različitim vremenima, ili kada, isti pjevač u istoj pjesmi (*Ženidba Bećir-bega Mustaj-begova sina*, PN 6699, Milman Parry Collection) demonstrira nepoznavanje zemljopisa, tako što junaka Aliju Đerzeleza, da bi ga od Sarajeva doveo do Krajine, vodi preko Drine,

kroz Šumadiju, preko Bijeloga Grada, pa uz rijeku Savu konačno Udbine, na kojoj stoluje Mustaj-beg Lički. To je isto ono neznanje koje sebi pisac pisane književnosti ne može i **ne smije** priuštiti, jer se uvijek može/mora vratiti na napisano, provjeriti i intervenirati. To je, dakle, neznanje, koje krasi usmenoga pripovjedača, koji svoju priču pripovijeda u trenutku izvođenja, samo tada i nikad više, jer svaki sljedeći put je novo izvođenje, odnosno, nova priča. Zato se Avdi Međedoviću ili Mehmedu Kolakoviću, Halilu Bajgoriću ili Salki Vojnikoviću, Salihu Ugljaninu ili Muratu Kurtagiću može desiti da njihov epski junak Tale ima nedostataka, da u opisu odjeće koju nosi ima nedosljednosti, da u različitim pjesmama ima čak i nepredvidljivog ponašanja. U isto vrijeme Derviš Sušić bdi nad svakim detaljem odjeće, nad svakom gestom svoga 'junaka' i ništa mu ne smiju izmaknuti kontroli, ništa se ne smije pojaviti što bi narušilo principe uvjerljive motivacije postupaka svoga junaka. Međedovićeva pažnja u tako sofisticiranoj pripovjednoj tvorevini kao što je Ženidba Smailagić Mehe ne može, sve i da hoće, ostati budna, Sušićeva mora, Međedović može sebi priuštiti da 'malo i zadrijema', a Sušić ne. Zato je, mislim, takva nesavršena usmenopripovjedačka svijest mogla i izmaštati tako nepredvidljiv a sjajan, raznovrstan i nevjerovatan epski lik.

Koliko god je bošnjačka epika, možda najviše preko lika Budaline Tale, nadrasla svoje klasične epske obrasce i približila se ni manje ni više romanu, ona je, ipak, ostala u domenu epskog, predromansijerskog. To epsko ili predromansijersko je najmarkantnije obilježeno odsustvom ideologije, a roman, upravo, kao produkt narastanja građanskog društva postaje poprište ukrštanja različitih ideja. Zapravo bi se jedna od razlika između epa i romana mogla prepoznati u odsustvu ili prisustvu ideološkog mišljenja. Stoga je Derviš Sušić, na koncu, i morao svoga lika Talu socijalno osvijestiti, te ga tako dovesti do neskrivenog sljedbenika jedne utopijske ideje socijalne jednakosti.

Završavam ovaj rad dvjema slikama: epskog pripovjedača koji povremeno drijema, zaboravlja i ne želi odavati nekoga ko stvari drži pod kontrolom i romansijerskog pripovjedača koji je uvijek budan, sve zapisuje/pamti i želi se predstaviti kao neko ko stvari zaista drži pod kontrolom. Odavno plediram za amneziju kao spas za savremenog čovjeka. Uostalom, upravo tog *zaboravnog* Avdu su usporedili sa nedostižnim Homerom.

## IZVORI I LITERATURA

### Izvori

- Buturović, Đenana (1997), *Antologija bošnjačke usmene epike*, priredila Đenana Buturović, Alef, Sarajevo
- Čolaković, Zlatan (2004), *Mrtva glava jezika progovara*, priredili Zlatan Čolaković i Marina Rojc-Čolaković, Almanah, Podgorica
- Hadžiomerspahić, Esad (1909), *Narodne junačke pjesme*, skupio Esad Hadžiomerspahić, nakladnik i izdavač S. Ugrenović, Banja Luka
- Hörmann, Kosta (1990), *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini*, knj. I-II, izdao Kosta Hörmann, Svjetlost, Sarajevo
- Krauss, Friedrich S. (1886), *Smailagić Meho (pjesan naših Muhamedovaca)*, zapisao i priredio Friedrich S. Krauss, Dubrovnik
- Marjanović, Luka (1898), *Junačke pjesme (muhamedovske)*, knj. I i II, (III i IV), sabrao i priredio Luka Marjanović, Matica hrvatska, Zagreb
- Sušić, Derviš (1980), *Tale*, Oslobođenje, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1988), *Drame*, Oslobođenje, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1991), *Pobune*, Svjetlost, Sarajevo

### Literatura

- Bahtin, Mihail (1978), *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković, Nolit, Beograd
- Braun, Maksimilijan (2004), *Srpskohrvatska junačka pesma*, prev. Tomislav Bekić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva / Vukova zadužbina / Matica srpska, Beograd
- Buturović, Đenana (1976), *Studija o Hörmanovoj zbirci muslimanskih narodnih pjesama*, Svjetlost, Sarajevo
- Buturović, Đenana (1992), *Bosanskomuslimanska usmena epika*, Institut za književnost / Svjetlost, Sarajevo
- Gezeman, Gerhard (2002), *Studije o južnoslovenskoj epici*, izbor, prevod i pogovor Tomislav Bekić, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva / Vukova zadužbina / Matica srpska, Beograd
- Hamon, Philippe (2000), "Za semiološki status lika", u: *Autor, pripovjedač, lik*, prir. Cvjetko Milanja, Osijek
- Jouve, Vincent (2000), "Složenost lik-efekta", u: *Autor, pripovjedač, lik*, prir. Cvjetko Milanja, Osijek
- Kaler, Džonatan (1990), *Strukturalistička poetika*, SKZ, Beograd
- Krnjević, Hatidža (1998), "Tale Ličanin – epski junak i vedri antijunak", u: *Bošnjačka književnost u književnoj kritici – Usmena književnost*, knj. II, prir. Đenana Buturović i Munib Maglajlić, Alef, Sarajevo

- Lord, Albert B. (1990), *Pevač priča*, Idea, Beograd
- Mayer, Hans, N. Popović (1981), *Autsajderi*, GZH, Zagreb
- Murko, Matija (1951), *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, JAZU, Zagreb
- Petrović, Svetozar (1975), "O prevladavanju granice među proučavanjem usmene i proučavanjem pisane književnosti", *Letopis Matice srpske*, god. 151, knj. 416, sv. 6, 1007 – 1020, Novi Sad
- Rister, Višnja (1995), *Lik u grotesknoj strukturi*, Zagreb
- Schmaus, Alois (1953), *Studije o krajinskoj epici*, JAZU, Zagreb
- Solar, Milivoj (1980), *Ideja i priča*, Zagreb
- Zanini, Pjetro (2002), *Značenja granice – Prirodna, istorijska i duhovna određenja*, prev. Slavica Slatinac, CLIO, Beograd

## EPIC HERO BUDALINA TALE IN SOME WORKS BY DERVIŠ SUŠIĆ

### *Summary*

The paper deals with relation of oral and written literature, focusing the phenomenon of moving characters of oral literature into the frames of written literature. In this connection, its main subject is the occurrence of the oral-literature character of Budalina Tale in some literary works by Derviš Sušić.

Dijana HADŽIZUKIĆ

## RITMIČKE OSOBENOSTI PROZA *POBUNE* I *UHODE* DERVIŠA SUŠIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *Derviš Sušić, Pobune, Uhode, tematsko-motivski ritam, sintaksičke stilske figure, ritmičnost*

U radu će biti analizirana frekventnost i ponavljanje tema i motiva u prozama Derviša Sušića *Pobune* i *Uhode* na nivou cjeline djela, te specifičnost ritmičke koncepcije svake pripovijetke, odnosno dijela romana, zasebno. U drugom dijelu teksta pažnja će biti posvećena specifičnostima Sušićeve sintakse s posebnim osvrtom na sintaksostileme koje doprinose ritmizaciji i poetizaciji proznog teksta. Pokušat će se uspostaviti veza između rečeničnog ritma uslovljenog određenim sintaksičkim stilskim figurama sa ritmom događaja i emocije protagoniste.

Roman labave strukture ili zbirka pripovjedaka neuobičajeno čvrsto koncipirana, kako navodi kritika, *Pobune* Derviša Sušića pojavile su se 1966. godine, godine od izuzetnog značaja za bošnjačku književnost i njeno konstituisanje unutar književnosti južnoslavenske interliterarne zajednice. Zasjenjeno umjetničkom snagom i važnošću Selimovićevog romana *Derviš i smrt* i zbirkom *Kameni spavač* Maka Dizdara, kao i pozornošću koju je recentna a i kasnija kritika posvetila pomenutim djelima, Sušićevo ostvarenje je svoju afirmaciju doživljavalo postepeno. Ono što su zapazili, među ostalim, Enes Duraković i Enver Kazaz, jeste snaga jezika kojim Derviš Sušić piše, kao i njegova sklonost ka poetizaciji iskaza. Iako su njegove teme dominantno političke i historijske, njegovo viđenje historijskog nije epsko niti mitizirajuće, naprotiv, sve je dato kroz doživljaj pojedinca, njegov lični slom i tragičnu viziju svijeta i događaja. “Za razliku, recimo, od Ive Andrića, čija se pripovijedna fraza temelji na izrazito epskoj osnovi i tradiciji bosanskih govora, u Sušićevoj rečenici preovladava lirizam i subjektivnost poetsko-metaforičkog izričaja.”

(Duraković 1991:27) Burna prošlost Bosne našla je svoje mjesto u različitim djelima Derviša Sušića, ali uvijek kroz subjektiviziranu vizuru buntovnika i usamljenika, bilo da se radi o plaćenicima, špijunima, učenjacima, siromasima, seljacima ili bogataškim sinovima. Od Abdulaha Pilavije do Abdulaha Numanbegovog, od onoga koji je promijenio vjeru zbog tragično izgubljene porodice do onoga koji je zbog porodice/ oca postao komunista ili na svoj način promijenio vjeru, teče priča o buntovnicima čija pobuna uvijek rezultira društvenim stanjem koje će kasnije izazvati nove pobune i tako unedogled. Zanesenjaka i buntovnika u stvarnoj i literarnoj Bosni nikada nije nedostajalo, završavali su i završavat će u smrti, tvrđavi ili vlastitom beznađu, istovremeno iskazujući ljudsku težnju za savršenstvom i ljepotom njegovog nedosezanja. U tom smislu funkcioniše ključna metafora *Pobuna, mutna voda* ispriječena ispred, u ili iza čovjeka, a koja, osim motivskog, ima i dominantnu ritmičku vrijednost čije lajtmotivsko pojavljivanje iz pripovijetke u pripovijetku doprinosi njihovom čvrstom uvezivanju u jedinstvenu cjelinu.

U *Pobunama* se nižu različite ljudske sudbine, protagonisti su vezani zajedničkim, pilavijskim porijeklom, a historijski trenutak njihovog djelovanja hronološki je uspostavljen od srednjovjekovne Bosne i dolaska Turaka do vremena Drugog svjetskog rata. Specifičnom ritmičkom organizacijom djela Sušić uspijeva uspostaviti umjetnički izražajan dinamizam na nivou cjeline djela, ali i na nivou svake pripovijetke zasebno. S obzirom na to da je pojedinac koji trpi historijska dešavanja u prvom planu, jezik ima naglašenu ekspresivnu, odnosno emotivnu funkciju, pa tako izražena osjećajnost ima i stilističku vrijednost, a na pojedinim mjestima uloga jezika se mijenja i iz referencijalne prelazi u poetsku. U tom smislu Enver Kazaz primjećuje: “Tamo gdje se historija poetizira i metaforizira, gdje se ona prelama kroz ličnu sudbinu, gdje nad historijskom faktografijom trijumfuje poezija, Uhode, kao i nesumnjivo najbolje Sušićevo djelo Pobune, dokazuju izuzetne mogućnosti transformiranja hroničarskog u romaneskno-poetski iskaz.” (2004:252)

Sušićeva stilska dominantna se u *Pobunama* javlja na nivou motivike, a na širem planu kompozicione strukture to znači ponavljanje motiva pobune koji se javlja u svim pripovijetkama i to kao dinamički motiv koji uzrokuje pokretanje događaja. Drugi tip motiva, opet prisutan u svim pripovijetkama, jeste dinamički, ali ne na vanjskom već na psihološkom planu. Naime, svaki od protagonista prolazi fazu zapitanosti i zbunjenosti, traženja odgovora i traženja sebe, te, na kraju, beznađa. Konačno, ponavljanjem metafore mutne vode uspostavlja se specifično ritmičko kretanje koje sugerije postojanje emotivnog i intelektualnog kretanja.

Trenutak povratka Ostoje Dobrisalića na hladno kućno zgarište začetak je prve u nizu pobuna, a težak emotivni trenutak je iskazan krnjim perfektom i polisindetom rastavnog veznika čijim gomilanjem je obilježeno gomilanje njegove boli i nemogućnost da pronađe krivca. Pobuna je realizirana promjenom imena i vjere, a osvetnički poriv kojim je išao kroz bitke nije mu dao da stane - “u svemu što je novajlija činio bilo je neke gladi i strasti, nasrtljivosti i pohlepe, bježanja od nečeg nekome.” (Sušić 1991: 32) Abdulahov sin, Muzafer, nakon niza uvreda doživljenih od strane Mehmed-paše Sokolovića, svoj momenat preobraćenja iz sluge u buntovnika doživljava kao prosvjetljenje, a snagu emocije i zbnjenost vlastitim stanjem iskazuje aoristom i sintaksičkim paralelizmom u hipotaktičkim rečenicama:

Otkud se u meni zakoti ta radoznalost, ne znam. Bljesnu najprije kao zrnce pijeska na suncu, kao iznenađenje u djetetu pred blistavom željenom igračkom. Zaboravih vezira, a poželjeh da Krupalija obode konja i sa pruženom sabljom poleti u gomilu mekog sipljivog dvorskog mesa, da razbuca svilu, da skaši, da pogazi, u zemlju da sabije svečano odjevenu rulju.

(Sušić 1991: 57)

Iako ranije preobražen, istinski prelazak u semantičko polje zabranjenog Muzafer će učiniti usred janjičarske pobune otvorivši stambolske kapije koje je trebao braniti, buntovnicima Bošnjacima. Svjestan da je “patnja prevelika cijena za sumnjivu radost pobune” (Sušić 1991: 59) za Muzafera povratka nema, jer je i on (iako *ubijeljenih ruku*) samo jedan od potlačenih čije nataložene nevolje i pretrpljene nepravde bivaju osviješćene i ekspresivno iskazane objekatskom kumulacijom – “Sad provaljuje iz njih otac, djed, pretučen kmet, dijete oteto od matere, neisplaćen plaćenik, napola lud preživjeli sa Sigeta, (...)” (Sušić 1991: 61). Konačno, sumnja u svetost velikog vezira, kao i prepoznavanje u riječima mladog hamzevijske, rezultira Muzaferovom posljednjom pobunom: on pušta buntovnika na slobodu želeći je i sam. Pobuna začeta u Beogradu i nemogućnost da molbom spasi hamzevijsku, kao *svoj nedoživljen život*, odvodi Pilaviju nazad u Bosnu, a Sokoloviću donosi smrt. Za razliku od vojnika koji je u početku imao vjeru u sistem, Kaimija je učenjak sa sumnjom u sve – u državu i vjeru, herojstvo i plemenitost, u ljubav i samoga sebe. Zbog toga će njegova otvorena pobuna biti gotovo slučajna i po rezultatima beznačajna (jer u Sarajevu *ni veselja dugo ne traju, kamoli bune*), ali psihološki mnogo dublja od Muzaferove; na odlasku u progonstvo Kaimija uzvikuje:

“Neka je slava pobuni i prkosu!” (Sušić 1991: 148) *lajući na sve svetinje, vezire i padišahe*. Ismet Hatemić (pripovijetka *Seljačka jadikovka*), seljak i borac na Oziji, bez jednog oka i sa mnogo ožiljaka dolazi iz rata kući.

A kuće nema.  
Ni žene.  
Ni sina mog Selima nema.

(Sušić 1991: 180)

U seljaku narasta osjećaj prevarenosti koji neće nestati do kraja pripovijetke, pa i onda kada učestvuje u pobuni to nije njegova već pobuna kapetana, a on opet samo *krvav kusur*. Ritmičkim razbijanjem rečenice iskazana je jačina i nepromišljenost seljačke bune:

Nećemo  
ne damo  
udri  
zaždij  
ubij!

(Sušić 1991:200),

a položenim i dijelom rimovanim sastavnicama unutar asindetski nagomilanih rečenica, uz inverzivni položaj glagola – njen završetak: “Ne zamjeri što u snu cvilim, rebra su mi polomili, zube izbili, nokte s nogu pootkidali. Bježati ne mogu, tabane su mi nagulili.” (Sušić 1991: 209) I Mujo Dermić (*Kad se vratim*) je za pobunu kažnjen zatvorskom ćelijom, pa su mu još samo riječi buntovničke, a na njihovu realizaciju će trebati pričekati još jednu generaciju. U sudaru dva socijalno suprotstavljena svijeta, Redžepa, sina siromaha Dermića i Abdulaha, sina Numan-bega Pilavije, realizirana je posljednja pripovijetka u zbirci *Pobune, Preko mutne vode*. Prvi pripada buntovnicima po rođenju, a drugi po vlastitom opredjeljenju proizašlom iz pobune spram vlastitog oca. Postao je komunist, jer “Izlaz sam morao tražiti u temeljitoj pobuni.” (Sušić 1991: 224), a svoju bitku za život vodit će posljednjim atomima snage u inat Dunji i u inat odsutnom Redžepu. Kao posljednji Pilavija u nizu buntovnika kome je dato da izbori slobodu ili, metaforički, pređe mutnu vodu, odgovore i smiraj nije mogao naći, kao ni jedan od njegovih predaka, pa je ritmički upečatljivo i semantički snažno dokidanje rečenice trotačkom, a zatim osamo-staljivanje rečeničnog dijela:

Po pustoj kući pilavijskoj tutnjim teškim hodom domaćinskim, razbacujem opremu, perem se bučno, odihujući liježem u dušek nasred sobe, kao da sam snažan zreo čovjek koji ide na zaslužen počinak, a u čvrstom i glatkom je dosluhu s vremenom i na javi i u snu. Kao da sam...  
A nisam.

(Sušić 1991: 266)

Mutna rijeka prvi put se u zbirci javlja kao dio predmetnog svijeta, kao konkretna rijeka do koje je ranjen došao Abdulah Pilavija, da bi, zatim, prerasla u simbol unurne muke i otuđenosti, pa se “pred njim valja silna mutna voda, a s druge obale niko se ne odziva.” (Sušić 1991: 33) Ovaj motiv će se u pripovijeci naći još četiri puta i to kao dio Abdulahove unutarnje more, u njegovim neizgovorenim riječima sinu koji je otišao ratovati, te u Muzaferovom svijetu nakon povratka u Bosnu i nakon prve zime u miru. U pripovijeci *Kaimija* mutna voda postoji u pjesnikovom viđenju sebe i njegovom doživljaju drugih, ali i u snu, kao noćna mora svih Pilavija. Iako je ovaj motiv, po pravilu, prisutan na kraju, kad protagonisti svode račun sa sobom, u pripovijeci *Seljačka jadikovka* nalazimo okruženje (na početku, nakon povratka iz rata i na kraju: u snu) što ovoj pripovijeci, kao skazu u retroverziji daje dodatnu kompozicijsku čvrstoću i ritmičko-semantičku cjelovitost. Iako znakovitog naslova: *Preko mutne vode*, posljednja pripovijetka neće odstupiti od već zadatog ritma, pa će i ovdje mutna voda biti prisutna jedanput kao referentni znak sa elementima pretakanja u simbolički, jednom u svijesti protagoniste u momentu malodušnosti i još jednom u već poznatom pilavijskom snu. U tom smislu, možemo primijetiti da je prvi Pilavija, ranjen i izmučen ratom došao do rijeke na kojoj je spašen, kao i posljednji; sve ostale rijeke su unutarnje i imaju simboličku vrijednost.

U svim civilizacijama rijeka je značajan simbol života, rodosti, smrti, obnavljanja, simboličkog prelaska na drugu stranu, te takva značenja unosi u književna djela. U slučaju *Pobuna* Derviša Sušića rijeka / voda prestaje biti dio prirodnog okruženja i prerasta u arhetipski simbol rušilačke snage. Uporedimo li nijanse u značenju svih “mutnih voda” onim redom kako se pojavljuju, uočiti ćemo, osim dosljednosti, i gradaciono narastanje na mikrostilističkom planu: od referentnih atributa do personifikacije i genitivne metafore. Abdulahova voda je *mutna i teška, prljava, bijesna, silna mutna, pomahnitala*, Muzaferova je *nekakva nevidljiva*, Kaimijina *mutna bez broda, mutna hučna*, voda Ismeta Hatemića je *brza, široka mutna, sve šira i dublja, golema žuta*, a Abdulahova *smrdljiva, gluha i neprebrodiva, nadošla, ravnodušna, prokleta, mutnog živog*

*mesa, ledenih zubala, mutna glibava, kao leđa zmije.* Također, kako idemo ka kraju zbirke unutarnja podijeljenost iskazana ovom metaforom postaje sve snažnija i dublja:

(...) iskočiti na obalu, i bježati, bježati uza stranu u draga moćna brda, kući, kući, ognjištu, sigurnosti, daleko od vrištavih hajki! (...) *Mutna voda* tekla je kroz njega, *cijepala ga na dvije žive obale mesa* koje se uzalud traže i dozivaju.

(Sušić 1991: 33)

Bi mi lakše podnijeti kuću – tamnicu i srdžbu zemlje koju sam iznevjerio. I čudne noćne strahove od nekakve nevidljive *mutne vode koja dere po sredini mene* kad ostanem sam.

U sobi odžakliji sjedim sam nad knjigom u čija sam skloništa utekao od huka nevidljive *vode koja tutnji i huči oko mene i kroza me, između mene i svega ostalog.*

(Sušić 1991: 89)

A kad ostane sam sa sobom, u noćnoj šutnji i nesanici, *dvije polovine seljaka plutaju niz brzu vodu, traže se, viču.* Jedna drugoj se ne odziva, a obje istom utrobom boluju žudnju za nalaženjem.

(Sušić 1991: 150)

Kao da me je, da oprostiš, neko presjekao po srijedi, pa nekako... *između mene i mene teče široka mutna voda.*

(Sušić 1991: 183)

A i sanjam sve nešto ružno, da Bog na sreću okrene, kao... nekakva se golema žuta rijeka valja, ja se na jednoj obali davim u glibu, zovem, a s druge obale niko se ne odziva. *Kad bolje pogledam, a ono... ja i tamo, i ovamo, ali ne mogu nikako da se sastavim.*

(Sušić 1991: 209)

Šta kuda ćemo? – viknem da čuju i gonioci i ovi u zasjedi, viknem, vičem, psujem, kunem noć, kišu, hajku i vodu, ko izmisli rijeke i ovu ovdje (...). A ono, pred ciljem, nadohvat... *voda, mutna, glibava izmiče mi drugu obalu,* odnosi ispred nosa... majku vam vašu, ko izmisli drugu obalu?

(Sušić 1991: 263)<sup>1</sup>

---

1 Isticanja: D. Hadžizukić

Egzistencijalna tjeskoba subjekta koji u historijskom vrtlogu postoji samo kao žrtva vremenom ne jenjava, naprotiv, psihološki rasap je sve dublji. Od osjećaja rascijepljenosti i vode koja *dere* kroz čovjeka, preko potpune razdvojenosti na dva dijela tijela koja plutaju, do osjećaja da su dva dijela ostavljena na dvjema različitim obalama. Konačan uspjeh jednog od Pilavija da *pređe mutnu vodu i ispliva na drugu obalu* bio bi važan politički signal poetike socrealizma, a Sušić loš umjetnik kada bi to bio kraj pripovijetke. Razrješenja nema i sva pitanja ostaju otvorena, *podsmijeh iskusnog Pilavije sa zida* ne dopušta ideološku propagandu, a kasnija historija svjedoči da je Sušićeva antipacija novih ratova i novih pobuna bila istinita.

Elemente ritmičkog ponavljanja određenih dijelova teksta možemo pronaći i na nižim kompozicijskim nivoima unutar zbirke. Tako u svakoj od pripovijedaka postoji neka vrsta refrena invokacijskog tipa – zazivanje, jadicovka ili obraćanje, kao i rečenica koja se provlači od početka do kraja pripovijetke ili rečenice koje su inkoativne i finitivne istovremeno, što pripovijeci daje prstenastu kompoziciju, dodatno naglašavajući situaciju bezizlaza. I dok Muzafer više puta ponavlja za sebe da je *luda glava bosnjačka*, a Kaimija *svoje uzaludno pitanje*, najčešće izgovorena rečenica Ismeta Hatemića je ona, iskustvom naučena: *Luda glavo seljačka* koja se graduiranjem mijenja u: *Ej, pameti seljačka!*, *Aj, luda glavo hatemička!*, *Oo, prazna glavo seljačka!*, *Eej, tromi umu seljački!*, da bi završila u nekoj vrsti prihvatanja sudbine i razrješenja muke kroz priču i pričanje u uzdahu: *Ee, jah!* Gotovo po pravilu Hatemićevi uzdasi slijede nakon rečenice koja iznosi tvrdnju o čvrstom prijateljstvu sa kapetanom, a posljednji uzdah je okružen porukom sinu: *kapetanima da ne vjeruje*. Osim takvog okruženja nalazimo i gotovo identične početak i završetak pripovijetke, što je po sebi znakovita kompozicija:

Na početku:

Rodi se čovjek. Majka sanja o sinu božjem poslaniku. Otac računa da će iz sina istesati sultana ili makar na Bosni valiju. A ono – nebo dočeka sina žestinama, a zemlja mu zatruje krvotok isparenjima.

(Sušić 1991: 149)

Na kraju:

Rodi se čovjek. Nebo ga dočeka žestinom. Zemlja zatruje isparenjima.

(Sušić 1991: 209)

Na kraju pripovijetke nedostaju rečenice koje pokazuju nadu, makar i nerealanu, a složena rečenica biva presječena tačkom, kao intonacionom pauzom, koja dovodi do ritmičkog smirenja pripovijedanja i konačnosti spoznaje. Pripovijetka *Kad se vratim* započinje smirujućim ritmom uspavanke, zatim biva produbljena ponavljanjem jadikovke *mila moja majko*, da bi završila u repetitiji isprazne prijetnje u rečenici: *a kad se vratim, oo, kad se vratim i a kad se ja vratim. oo kad se vratim...* koja svojom reticencijom završava priču.

Roman *Uhode* struktuiran je kao čvrsta tematsko–motivska cjelina mozaičkog tipa u kome se nižu i isprepliću ispovijesti/ pisma/ izvještaji različitih likova iz različitih vremenskih perioda usmjerenih ka jednom cilju – uhođenju Bosne ili za Bosnu. Svaka dionica romana ispisana je različitim stilom i ritmom, a tragična sudbina svakoga od protagonista čini tekst jedinstvenim. Najveći dio romana ispunjavaju izvještaji uhoda pa su rečenice kratke, bez hipotaktičkih zamaha, sa brojnim osamostaljenjima rečeničnih dijelova kao sintaksičkom stilskom dominantom. Snažne emocije su iskazane iskidanim jednočlanim rečenicama, grafički izmještenim u novi red. Takva je, naprimjer, velika želja Dabiživa za Dubrovnikom:

Dopustiće kralj.  
Hoće.  
Može.  
Mora.

(Sušić 1985: 18),

strah jednog od obavještajaca:

Tišina?  
Dva seljaka?  
Seljak u kolima?  
Ona prva kola koja su iznenada zavrnila u njivu?  
Most? Bez straže?  
Jao, most!  
Tišina?  
Seljak s kolima?

(Sušić 1985: 99)

ili nagomilan Zulfikarev bijes koji iz iskidanog govora prelazi u složenu rečenicu u kojoj dominiraju kumulacija i reduplikacija:

Ah, majku ti,  
Sestru ti gospodsku,  
samo pričekaj,  
društvo da zateknem,  
rospijo,  
na čejreke ću da te komadam,  
i njih  
a tebe  
oo, tebe,  
ja, je li, čitavog života vučem, vučem sebe, nevolje svoje sirotinjske,  
drugog, drugog, drugi me jašu, jašu me, žile vratne da mi popucaju,  
vučem sebe i vučem druge, prazan, bez kuće, bez ognjišta, ko sam ja u  
stvari, odakle sam, ne znam, ne znaju, tražim, pitam (...).

(Sušić 1985: 64)

Ritmičko podudaranje iskaza sa emocijom ostvareno je i u priči o Abidu Morlaku, gdje se često gubi granica među rečenicama, a dijelovi rečenica dokidaju trotačkom. Roman završava Rahiminom kletvom kojoj ritmičku vrijednost daju sintaksički paralelizam i anafora, dok ponavljanje istih riječi na početku i na kraju odlomka doprinosi cjelovitosti i ritmičkom zaokruženju u konačnom smislu:

Prokleti da ste,  
vi... koji u pohlepi svog računa srčete ljudsku krv i mljackate ljudsko meso,  
vi koji naređujete klanja i paljevine i vi koji koljete i palite,  
vi zbog kojih moramo da bdijemo da nam djecu ne ugrabite, da nas drijemne u bukagije ne okujete,  
vi koji plaćate uhode i vi koji nas uhodite,  
prokleti da ste.

(Sušić 1985: 209)

Historija i njeni tokovi dati kroz niz špijunskih kazivanja, zahvaljujući Sušićevoj specifičnoj upotrebi sintaksostilema, prerastaju u poetsku priču, čineći da svijet koji djelo obuhvata bude ekspresivno upečatljiv. Riječima V. B. Šklovskog, *percepcija se izvodi iz automatizma*, a čitalačka pažnja usmjerava na postupke kao takve.

O ritmu u proznim tekstovima Zdenko Lešić kaže da se "ritam proznog teksta, za razliku od ritma stiha, zasniva (se) isključivo na uređenju sintaksičkog jezičkog materijala (na rasporedu riječi u rečenici i vezama među rečenicama), pri čemu značajnu ritmičku ulogu imaju takozvane vrednote govornog jezika: intonacija, intenzitet, pauza, rečenični tempo". (2000: 5) Dakle, prozni tekst ima vlastiti ritam, međutim, ukoliko govorimo o poetiziranoj prozi onda možemo prepoznati sve sintaksičke figure karakteristične za poeziju, uz rečenični paralelizam kao osobenu stilsku odrednicu poetske proze. Sve reduplikacije, imeničke, glagolske, pridjevske, prijedloške, vezničke i druge, te pauza, inverzija, asindet ili polisindet, predstavljaju sintaktostileme i imaju značajnu ulogu u stvaranju poetskog diskursa, u smislu pojačavanja ili isticanja, graduiranja ili ekspresivnog ritmiziranja teksta. Upravo prekoračenje uobičajenih ritmičkih vrednota proznog teksta čini poetsku prozu specifičnom i približava je lirskom modusu. Proze *Pobune* i *Uhode* su realizirane dijelom u ritmu unutarnjeg toka čovjekove misli, ponekad grčevitom, nabijenom snažnom emocijom i dvojmom, ponekad smirenom u složenoj hipotaktičnoj rečenici, ali svaki put ostvarenom upotrebom sintaksičkih vrednota poetskog iskaza, te različitim oblicima paralelizama i graduiranja. Sintaksički paralelizam koji dočarava ujednačen i uravnotežen ritam usprkos unutarnjoj buri, najčešće je prisutan unutar složene rečenice u kojoj zavisne rečenice imaju isti ili sličan sintaksički oblik:

Hvala tim zemljama i tim gradovima, jer sam se u njima dovoljno naružao za život u Bosni. Toliko dobro da ću je moći voljeti a da mi se ona ne naruga, pomoći joj a da me ne popljuje, prekorrjeti je, a da mi se ne osveti.

(Sušić 1991: 90)

Kunem se majčinih očima i travom bosioikom da ovu priču nije rodila ni taština pijetla da svoje grlo objavi, ni navika nedoučenog da podučava, ni svrbež neodgovornog da se poigra svetinjama prošlosti pošto mu ove ne mogu vratiti milo za drago, ni sujeta što se rugalicom sveti za bespomoćnost, ni nesuvislo govorenje očajnika koji uzalud bježi od šutnje.

(Sušić 1991: 40)

Ne ode Zulfikar ni u džamiju, jer su graničari navikli na kletve, a ne na molitve. Ne ode ni u aščinicu, jer je uhoda-graničar naučio da liježe prazne utrobe.

(Sušić 1985: 50)

Ispovijest Sušićevih protagonista ritmizirana je i brojnim paralelizmima na međurečeničnom nivou, a česta je i upotreba specifične vrste ponavljanja riječi na početku rečenice, čime se ostvaruje anaforsko paralelno vezivanje:

Da sam bio janjičar, ne bi me smio udariti. Da me smatrao čovjekom, naredio bi da me išiba drugi. Da me volio kao svog, udario bi me roditeljski po obrazu, a ne pesnicom.

(Sušić 1991: 49)

Da ga odam ocu, prestaće da me poštuje. Da ga odvraćam, neće vjerovati mojim dokazima. Da ga korim, samo ću ubrzati njegovu odluku o bjekstvu.

(Sušić 1991: 89)

Paralelizam koji doprinosi ritmiziranju teksta ostvaren je i na nivou sintagme ili leksema, umnožavanjem iste sintaksičke funkcije, odnosno kumulacijom koja je ostvarena na imeničkom, pridjevskom, glagolskom i drugim leksičkim nizovima unutar rečenice:

U prostranu odaju, kroz ćilime, kroz bljesak i neobično šarenilo, uviru mem, smrad tamnice, strujice od znoja, lešina, gnoja, miševine, đeriza (...).

(Sušić 1991: 67)

Ne, Bosna je nešto deseto, tragično, prizemno, dostojanstveno, smireno, bolećivo, a istrajno.

(Sušić 1985: 141)

Bilo da se radi o kumulaciji unutar rečenice ili anafori, gomilanje ima bitnu vrijednost u gradnji teksta kao i intenzifikaciji emocije, pa iako je ponavljanje uznemirujuće, ritam uspostavlja ravnotežu i pojačava estetski doživljaj.

U Sušićevoj poetskoj upotrebi jezika česti su i primjeri polisindeta na međurečeničnom nivou: "I biće vjerniji od najvjernijeg. I lipsavaće za carstvo

spremnije nego dosad (...)” (Sušić 1991: 78), unutar rečenice “Nigdje siromah nije jadniji, ni zima teža, ni glad ljuća, ni razlika uočljivija, ni mržnja poganija i tamnija nego u Bosni.” (Sušić 1991: 92), te parcelacije koja ističe važnost svakog parcelata zasebno pojačavajući intonaciono i ritmički emotivnu vrijednost rečenog: “Na vijest o neuspjehu, Ismail naglo sjede. Ne reče ništa. Ne opsova. Ne upita.” (Sušić 1985: 42), “Noću žena klikće i cvili od ljubavi, uvjeren da sam najputeniji i najvjerniji ljubavnik. A nisam. Ja sam samo bjegunac.” (Sušić 1991: 125), a naglasak prebacuje na kraj rečenice ili odlomka.

U Sušićevom kazivanju ritam je mnogo važniji nego je to uobičajeno u prozi. To je ritam koji, u kombinaciji sa fonetsko-fonološkim i semantičkim figurama, obogaćuje značenja i znači sobom na način uobičajen u poetskom iskazu. Melodija i lirski ritam se ogledaju u ponavljanjima unutar rečenice, odlomka ili pripovijetke, te na upotrebi neke vrste refrena koji odzvanja tokom cijelog djela, dok se ponavljanjima na tematsko-motivskom nivou postiže jedinstvo narativa razlomljenog doživljajima i fokalizacijama različitih protagonista specifičnih po svom hronotopskom utemeljenju.

## LITERATURA

- Duraković, Enes (1991), “Književno djelo Derviša Sušića”, u: Derviš Sušić, *Pobune*, Svjetlost, Sarajevo
- Kazaz, Enver (2004), *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb – Sarajevo
- Lešić, Zdenko (2000), “Osnovni pojmovi teorije stiha”, u: *Radovi*, XII, Filozofski fakultet, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1985), *Uhode*, Oslobođenje, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1991), *Pobune*, Svjetlost, Sarajevo

## RHYTHMIC CHARACTERISTICS OF NARRATIVE TEXTS *POBUNE AND UHODE* BY DERVIŠ SUŠIĆ

### *Summary*

This work presents how rhythmical repetition of various motifs and syntactic elements, such as graduation, and all types of parallelism, can make poetic meaning in Derviš Sušić’s works *Pobune* and *Uhode*. Considering that,

expressive role of language is crucial, because, in some parts, language has no referential role because it becomes poetic. Rebellion is the most dominant motif in these narratives, seen in minor structures and also repeated in a whole structure of mentioned works. Muddy water is used as a metaphor that suggests movement between emotional and intellectual, and also suggests movement in terms of expressive use of language: from the use of attribute and personification to the use of genitive metaphore. Internal flow of human thought is best shown through the use of expressive syntactic elements. Subjective view of history, that dominates in these narratives, corresponds with the expressive use of language, and rhythmical repetition of various motifs, so all these elements together make poetic expression in *Pobune* and *Uhode*.

Nehrudin REBIHIĆ

(AUTO)IMAGINATIVNA REPREZENTACIJA BOSNE  
U PRIPOVJEDAČKOJ ZBIRCI *POBUNE* I ROMANU  
*UHODE DERVIŠA SUŠIĆA*

Smrt umjetnosti nastat će onda kada se svi ljudi slože u  
svemu u vezi s njom.

(Derviš Sušić)

KLJUČNE RIJEČI: *reprezentacija, imaginacija, autoimaginacija, stereotip, kulturno pamćenje, granični likovi*

Rad se bavi (auto)imaginativnim reprezentacijama Bosne u pripovjedačkoj zbirci *Pobune* i romanu *Uhode Derviša Sušića*. U ova dva Sušićeva djela nastojali smo prepoznati ustaljene slike Bosne, koje su produkt, s jedne strane, povijesno naslijeđenih imaginacija nastalih “izvana”, usljed zaposjedanja Bosne od različitih kolonijalnih sila, i osobenih imaginacija nastalih “iznutra”, s druge strane. Preklapanje ovih imaginacija Bosne itekako će biti zastupljeno u djelu Derviša Sušića.

I.

Književnost u južnoslavenskoj interliterarnoj zajednici u epohi modernizma okreće se novim razvojnim tokovima i novim književno-poetičkim tendencijama. Modernizam kao stilsko-formacijsko stanje književnosti i kulture u bosanskohercegovačkom kontekstu posegnut će, između ostalog, za “estetizacijom” tradicije, i to u onom smislu u kojem se povijesne mijene i konstante prepoznaju upravo u ustaljenim memorijskim figurama i obrascima pamćenja (usp. Kodrić 2012), a koji se povijesno i kulturno uvijek i iznova ponavljaju i pri tome nastoje sva ova tradicijska obnavljanja predstaviti (poetizirati i narativizirati) na fonu interkulturalnosti, sinkretičnosti i liminalnosti

(usp. Duraković 2012; Kodrić 2012). Otuda će bošnjačka književnosti, kao “mala” i suspendirana književna tradicija, a u sklopu južnoslavenskih i velikih evropskih književnih tradicija, ostvariti one vlastite i, otuda, prepoznatljive kulturno-poetičke modele koji će za nju biti specifični u kulturno-tradicij-skom smislu, razvijajući takvo što shodno vremenima, različitim prostornim pripadnostima i kulturno-povijesnim mijenama. Upravo pisci modernističke književne prakse otvorit će niz kulturnih i povijesnih pitanja, od same problematizacije kulture i povijesti te identiteta, kao i svega onoga što se postavlja pred njih kao povijesno-kulturni repozitorij svekolike tradicije (i tradicija) bosanskohercegovačkog kulturnog mozaika.

Pisci poput Meše Selimovića, Skendera Kulenovića i Derviša Sušića, kao i Ive Andrića u širem bosanskohercegovačkom kontekstu, nastojat će usisati one reprezentativne kulturne i društvene modele koji se neprestano povijesno re-artikuliraju i na osnovu njih pokušat će problematizirati vlastiti kulturni i književni identitet u odnosu na dominantne književne i kulturne prakse, ali će istodobno posegnuti i za stvaranjem, u svim tim odnosima, i novog, policentričnog i polifonog koncepta književnog i kulturnog identiteta. S tim u vezi, romaneskna i pripovjedačka proza Derviša Sušića, kao i u slučaju drugih bosanskohercegovačkih i bošnjačkih pisaca, postavlja niz pitanja koja se prvenstveno ogledaju u razmatranjima reprezentativnih elemenata kulturnog identiteta, ovjerovljenog u pojedinačnim i kolektivnim sudbinama bosanskog čovjeka koji se našao na razmeđu svjetova, a što će, unutar takvog sudbinskog određenja, i bosanskohercegovačku kulturu, ali i “unutrašnju” povijest bošnjačke književnosti, odrediti kao sinkretičnu, a usto i višerubnu, liminalnu i hibridnu (usp. Duraković 2012; Kodrić 2012).

Ukoliko Sušićevo romaneskno i pripovjedačko djelo pogledamo kroz prizmu povijesne geneze bošnjačkog romana kakvu definira Enver Kazaz (usp. Kazaz 2001), onda se ono ostvaruje u okvirima artistskog modela, s tek ponegdje naznačenim elementima onog semiotičkog, a u užem smislu ovjerovljeno je u novohistorijskom književnom narativu. Stoga će upravo novohistorijski roman ili novohistorijska pripovjedačka proza problematizirati ovdašnje svekolike kulturne i povijesne (moguće) “realizacije”, postavljajući pitanja vezana za problematizaciju kulturnih identiteta, njihovu povijesnu realizaciju u odnosima između imperijalnih ideologija Istoka i Zapada, ne ostavljajući po strani i ne zanemarujući ni bogatstvo svekolikih kulturnih / Kulturnih i tradicijskih utjecaja na ovaj prostor, i to upravo uzimajući iz njih ono što je u njima *stvaralački vitalno i produktivno* (usp. Lovrenović 1990:144). Ovakav model

romana i pripovjedačke proze u bosanskohercegovačkoj, a potom i bošnjačkoj književnoj tradiciji ostvarit će se, dakle, i kod, između ostalih, D. Sušića.

Klasični historijski roman, kao i klasična historijska pripovjedačka proza, svoju povijesno-narativnu suštinu pronalazi u monumentalnoj koncepciji povijesti, dok, s druge strane, novohistorijski roman te novohistorijska pripovjedačka proza najčešće afirmiraju kritički model povijesti, tako da će roman ove vrste, u Sušićevom slučaju roman *Uhode*, ispitati, uza sve unutrašnje kulturne i povijesne složenosti, i velike narative imperijalnih ideologija i s njima usklađene negativne slike Bosne te na taj način stvarati nove fiktivne priče o Bosni, imaginirajući i rekonstruirajući svekolike njene pripovijesti, legende, mitove itd. Na tragu ovoga, Sušić će u *Uhodama* arheološki propitati i problematizirati reprezentativne elemente kulturnog identiteta te imaginirati Bosnu u njenom tzv. “trećem prostoru” (Homi Bhabha), u kojem se vidno dešava prožimanje i pretakanje Sopstva i Drugosti, hibridizacija identiteta, odnosno ono što su njegova sinkretička pretakanja.<sup>1</sup> U Sušićevom romaneskno-pripovjedačkom opusu ovakvo što posebno je vidljivo u romanu *Uhode*, i to ponajprije onda kada se ostvaruje emancipacija domaćeg stanovništva u odnosima prema imperijalnim ideologijama. Istodobno, u takvom odnosu, ostvaruje se i proizvodnja “novih po-etičkih kodova” unutar kulture koja egzistira na granici, a koju ćemo najvjerodostojnije definirati u “po-etici Trećeg”. Sušić će ovako što ostvariti u fiktivnom prolazu kroz povijest. On će na modelu “narativne povijesti Trećeg” realizirati “etiku Trećeg”, a koja će mu omogućiti ostvarenje emancipacijske geste, modela samoosvještenja, te povijesnu i kulturnu reviziju monolitnih pri/povijesti imperijalnih ideologija, ne izostavljajući pri tome ni mnogobrojne “unutrašnje” pri/povijesti, prepoznatljivije u “unutrašnjoj” povijesti bosanskohercegovačke i bošnjačke kulture. Upravo, kultura u Bosni i Hercegovini jeste ta koja na ovakvim osnovama, kako bi rekao Ivan Lovreno-

---

1 “...razlikama između conceptualizacije identiteta u politici i kulturi, neophodno je da na umu imamo činjenicu da se u politici kao očiglednom području nadmetanja Drugi posmatra kao rival, oponent, suparnik koji treba da bude pobeđen i potučen (barem potčinjen) u ime ličnog prosperiteta. Nasuprot tome, kultura se percipira kao mozaik; mesto koegzistencije i stvaranja mešovitih identiteta. Tu Drugi nema ulogu neprijatelja (oponenta), pretnje, već ulogu egzistencijalnog i relevantnog glasnogovornika, saveznika, izazova i pokretačke sile. Stoga, kulturni identitet nije, niti može biti monolitan, to će reći, sveden na jednu od svojih mnogobrojnih komponenti (ili veza). Po Amin Malufu (*Ubilački identiteti*), nesposobnost da se opseg kulturnih identiteta svede, pojavljuje se imanentno iz njegovih prvobitnih i inherentnih raslojavanja i ukrštanja oko dve neizbežne ose: *vertikalne* (dijahrone, primarne, ose klasične, nasledne i nacionalne tradicije) i *horizontane* (sinhrone, kosmopolitske, ose modernih inovacija).” (Šeleva 2007)

vić, “proživljava, na pragu moderne historije, fazu dubokoga unutarnjeg preobražaja” (Lovrenović 1990:136).

Bosanskohercegovačka prošlost i cjelokupni reprezentativni elementi bosanskohercegovačkog kulturnog pamćenja, ostvareni u reprezentativnim modelima memorijskih figura i memorijskih obrazaca, realizirat će se upravo u romanu *Uhode*, i to u estetskoj imaginaciji i reprezentaciji povijesti Bosne. Tako će Bosna nezaobilazno biti predstavljena kao liminalna zona, prostora propusne granice<sup>2</sup> te usto i kao prostor neminovne hibridizacije i prožimanja identiteta, postajući tako u estetskom smislu prepoznatljiv *kulturnotvorni* prostor (usp. Lovrenović 1990). Tako će, na temelju ideje estetskog utopizma modernizma, bosanskohercegovački prostor biti narativiziran kao područje propusne granice identiteta, kao susret i mjesto sjedinjenja, ali i mjesto *rAzlike*, u kojem se reprezentativni elementi prošlosti trebaju interpretirati kao pluralistički i stvaralački momenti, a ne kao epigonski, partikularni i bezvrijedni.

Reprezentativni lik u ovom smislu u romanu *Uhode* jeste svakako Zulfikar, koji u sebi simbolizira imperijalnog Drugog, a koji se u kasnijoj fazi romana, potpomognut svekolikim povijesnim trvenjima, što je neminovan rezultat ustaljenih bosanskohercegovačkih figura “novih vremena” (usp. Kodrić 2012), presimbolizira u figuru “pripitomljenog” Drugog. Sušić tako prati položaj subjekta i njegovu “osobenu”, *znakovitu egzistencijalnu situaciju*, kako bi rekao Milan Kundera, te vrši individualizaciju povijesnog trenutka u kojem se našao bosanskohercegovački čovjek, što će u kasnijim procesima, usljed procesa ideološke i kulturne presimbolizacije, kolektivizirati i reprezentirati kao prepoznatljivi topos kolektivnog pamćenja. U tom smislu, ovaj roman propituje *povijesnu dimenziju ljudskog postojanja*, ali on i *ilustrira osobenu povijesnu situaciju* (usp. Kundera 2002). Povijest u ovom romanu predstavljena je u onom smislu u kojem je vidi i Andrić – kao neprestana potreba čovjeka za pričom i pričanjem, kao svjedočanstvo neprestane priče o “nama” i o “drugima”. Pričom o Zulfikaru Sušić pri tome donosi upravo onu povijesnomemorijsku dimenziju ljudskog postojanja i “znakovitu egzistencijalnu situaciju” karakterističnu za Bosnu. U priči o Zulfikaru Sušić suprotstavlja dva koncepta pamćenja, i to onaj kolektivni, koji se uvijek reprezentira u pozitivnom auto-stereotipu, naspram onoga individualnog, koji je utoliko prije drugačiji.

2 “Drugim rečima, kulturni identitet je po definiciji graničan, tranzitivan ukršten-identitet: on je neprestano zaglavljen (ili pre, iskrivljen) u procepu, rasepljen između *porekla* (determinisanosti s jedne strane) i *projekcije* (aspiracije, s druge strane) što je u direktnoj korelaciji sa vremenskim dimenzijama prošlosti, sadašnjosti i budućnosti (prošlim, trenutnim i projektovanim identitetom).” (Šeleva 2007)

Prvi dio priče:

Priča kaže: bio učen, pobožan Bošnjak, po imenu Zulfikar. Dobra djela činio, suze sirotinjske utirao. Kada dušmanin napade carski grad Zvornik, među prvim junacima pođe i Zulfikar da ga brani. Deseti dan bitke, sabljom se protuče Zulfikar kroz bojnu vrevu do najvećeg dušmanskog topa, zagrli vrelu cijev i s topom se surva niz liticu u studenu Drinu. Kad dušman vidi na kakve je junake udario, diže opsadu i pokopavši mrtve i pokupivši ranjene, povuče se za granicu. Zulfikara proglašiše gazijom i šehitom da ga svijet po dobru spominje.

(Sušić 1984/85:46)

Drugi dio priče:

Međutim..., boš posla! Narod izmišlja priče jer bi bez njih pobenavio od gole stvarnosti. Ili bi bez junaka zanijemio od sramote. Ljudsko biće nije spremno priznati izuzetnom bratu izuzetnost, osim ako ga sebe radi mora izmisliti, moćnog i silnog, da ima na koga osloniti nemoć svoju. *I što manje sebe u sebi posjeduje, sve se više uvlači u drugog. A taj drugi što je dalje, sve je bliži.* (Kurziv N. R.)

(Sušić 1984/85:47)

Likovi romana *Uhode* u svakom su smislu hibridne figure, *granični likovi* koji se hvataju u koštac sa poviješću. Njihova individualizacija smještena je u niz simboličkih priča sinegdoško-metonomijskog karaktera, pri čemu priča o pojedincu reprezentira *figuru uhode*.<sup>3</sup> Ovom metonomijsko-sinegdoškom figurom prikazuje se polikontekstualnost i cikličnost imaginiranja povijesnih mijena u Bosni i njihovo opetovanje u različitim povijesnim trenucima. Sušić ne imaginira povijesno iskustvo čovjeka u namjeri da čitalac proživi katarzu pounutrenjem egzistencijalne situacije, nego nastoji da se čitalac emancipira rekonstruirajući povijest na razini priča ili, kako bi to kazao Nedžad Ibrišimović, rekonstruirajući *historiju kao storiju*. *Uhode* će pri tome donijeti takvu priču o Bosni koja se sastoji od niza “statičnih likova” i “statičnih vremena”,

---

3 U nizu primjera možemo vidjeti na koji način Sušićevi likovi kreiraju takve granice, pa čak i cjelokupni sistem granica na principu *mentalnih mapa* kao egzistencijalnih poriva (društveni, socijalni trenutak itd.). Npr.: “Naime, ako između bivšeg uhode i nekog čovjeka ili grada nema baš nikakve prepreke, bivši uhoda će najčešće nesvjesno u sebi povući graničnu liniju da bi imao šta prelaziti. Jer samo od prelaženja preko nje može da se nada i u toj napetosti da živi, premda obično od nje i umre. Ako se bivšem uhodi – graničaru i ta linija u njemu, silom ili ubjedljivom riječju ili iznenadnom nesrećom iz drugih uzročnih područja, granica se vrati, pa oko njega zvrtili krug.” (Sušić 1984/85:50)

te dok se “vrijeme mijenja negdje izvan Bosne, ona ostaje uvijek ista”. Otuda, ovakav – često nametnut – kompleks koncepta povijesti, a koji je izveden iz privida neminovne neprocesualnosti vremena i identiteta te kao takav utkan u imperijalni diskurs moći, a usto zasnovan na diskursu vlastite marginalnosti, imaginira<sup>4</sup> ove prostore u objekte povijesti, *sitan a krvav kusus u velikom računu*, kao bi rekao Sušić. Ovdje se ne radi o izoliranosti u klasičnom kolonijalnom smislu, nego o neminovnoj reakciji periferije na centar, odnosno reakciji kulturno marginaliziranog, potčinjenog na kulturno dominantnog, centralnog. Ovakva reakcija proizišla je iz *filozofije patnje*, kao bi rekao Tvrtko Kulenović (usp. Kulenović 1995), i neuključenosti Bosne u “velike priče” evropskih i orijentalnih kultura, ali je prisutna i zbog neminovnog htijenja reprezentativnog imaginiranja iskustva Bosne u orijentalnom i okcidentalnom diskursu, a ne na način autorepresentativnog kulturnog fenomena.

Roman *Uhode* razvija priču tako da dekonstruira svekolike kulturne simboličke i imaginarne pri/povijesti o Bosni kroz reprezentativna svjedočanstva uhođenja, kao i tako da konstruira nove oblike prostornog imaginarija u kojima se neminovno ostvaruje novi simbolički, ali istovremeno i novi hibridni kulturni topos. Takav novooblikovani simbolički i imaginarni prostor mjesto je svjedočanstva srastanja i hibridiziranja različitih kulturnih identiteta, ali ujedno i mjesto njihovih *razlika*. Stoga, ovako narativizirano i reprezentirano, bosanskohercegovačko i bošnjačko povijesno iskustvo identiteta funkcionira kao iskustvo neprestanog srastanja i preplitanja različitih književnih i kulturnih tradicija u jednu zajedničku, možda na površini nevidljivu, kulturnu matricu. Povijesno i kulturno iskustvo Bosne u ovakvim narativnim oblikovanjima ne može i ne smije biti interpretirano kao esencijalističko i petrificirano, nego kao *pozicijsko* i *strategijsko* ovaploćenje njenog identiteta, i to u onom smislu kako ga definira Stuart Hall.<sup>5</sup>

4 Tako će Ćamil Sijarić reći da “književnik ide za sintezom stvari, a ne za faktima, za imaginirnim, a ne za konkretnim” (Popović 1970:187).

5 “Pojam identiteta koji ovdje razvijamo stoga nije esencijalistički, već *strategijski* i *pozicijski*. (kurziv N.R) To je potpuno suprotno onome što izgleda kao njegov ustaljeni semantički život. Ovaj pojam identiteta *ne* ukazuje na stabilnu jezgru jastva koje se razvija od početka do kraja kroz nestalnosti povijesti bez promjene, to nije djelić jastva koji ostaje uvijek već “isti”, identičan sa samim sobom kroz vrijeme. Niti - ako prenesemo ovu esencijalizirajuću koncepciju u djelokrug kulturalnog identiteta da se kolektivno ili istinsko jastvo koje se skriva unutar mnogih drugih, površinskih ili umjetno nametnutih ‘jastava’ koji su zajednički jednom narodu sa zajedničkom povijesti i porijeklom i koje može stabilizirati, fiksirati ili jamčiti nepromjenjivo *jedinstvo* ili *kulturalno pripadanje* koje leži ispod svih površinskih *razlika*.” (Hall 2001; kurziv N. R.)

Reprezentiranje bosanske povijesne i kulturne, ali istodobno i književnopovijesne, identitarne drame, Sušić će prije svega oslikati kroz unutrašnji Simbol Vanjskog Neprijatelja (usp. Kazaz 2011) u figuri uhode. Likovi Dabiživ i Zulfikar simboliziraju unutrašnjeg Drugog, i to onog Drugog koji je reprezentiran kao simbolički vanjski neprijatelj. U tom smislu, ovakvi likovi na osoben način oslikat će permanentno koloniziranje granice i njeno zaposjedanje od velikih sila. Upravo, i to neminovno, u ovakvim književnoumjetničkim reprezentativnim narativima, na primjerim književnoumjetničkih pri/povijesnih priča, oformit će se novi ambivalentni diskurs koji počivati na emancipaciji bosanskohercegovačkog stanovništva u figuru samoosvještenja. Istodobno će se pojaviti i onaj drugi oblik diskursa koji se veže za otpor prema zvaničnim centrima kulturne hegemonije, pri čemu vidno izbija i sukob u interpretacijama zvanične povijesti odozgo s onom povijesno i književno značajnijom povijesti odozdo.

Sabijanje i slaganje vremena kao vidljivog kulturnog smisla neminovno će zahtijevati i povijesnu potrebu za samodefiniranjem u odnosu na Drugog, Orijent i Okcident, te će takvo kulturno i ideološko samoosvještenje biti iskazano u figuri “pobunjenog roba”, kako bi rekao Homi Bhabha (usp. Baba 2004), a u romanu reinkarniranog u liku / figuri Gradašćevića kao pobunjenog imaginarnog Drugog u odnosu na Osmansku imperiju. Naime, u toj historijskoj nužnosti samodefiniranja bosanska elita svoje interese ostvarit će u ideološkom prislanjanju “novom simboličnom Drugom”, novom kolonizatoru. Usljed takvih okolnosti realizirat će se i ona već sve vidljivija mimikrijska figura *metonimija neprestanog prisustva Drugog* u figuri uhode kao Vanjskog Imaginarnog Neprijatelja. Figura uhode reprezentirat će dinamični dijalog kulturnih obrazaca, kao i permanentnu hibridizaciju bosanskohercegovačkog kulturnog identiteta. Upravo tako, i pod takvim okolnostima, ostvarena hibridizacija identiteta omogućit će kritiku velikih metanaracija i njihovih pri/povijesti iz pozicije malih, suspendiranih kultura i njihovih povijesti, i upravo će Bosna kao takva, hibridna i sinkretična, formirati “treći simbolički prostor” koji svoju samorealizaciju i samorefleksiju mora definirati na nizu mitskih i simboličkih priča da bi pokazao svoju nezavisnost od dominantnih, kolonijalnih diskursa (usp. Čolović 1997). O svekolikim simbolikama velikih i malih priča konstruiranih na “trećem prostoru” upravo će progovoriti D. Sušić, kao i nešto ranije I. Andrić. Ovakvo što ostvarit će se u neprestanoj proizvodnji *mitologema*. Konstrukcija mitologema kod Sušića reprezentirana je u liku Zulfikara, koji je kao kolonizator, kao unutarnji Simbol Vanjskog Neprijatelja iz osmanskog imperijalnog doba, postao simbolička, a tim prije i oslobodilačka figura u vremenu Dvojne monarhije, što će Sušić promatrati izvan monumen-

talne koncepcije povijesti. Stoga, ovakvo nemonumentalno pamćenje bit će reprezentirano, s izraženom ironijom, u liku pijanice Mustafe Brankovića<sup>6</sup>, te na taj način oblikovati dvostruki oblik kolektivnog pamćenja. Sušić, postupkom koji je karakterističan za Andrićev romaneskni prosede, narativizira mitologeme i simboličke priče. Ovakav postupak Edward Said nazvat će *nativističkim narativom*, koji podrazumijeva mitologiziranje vlastite povijesti i bosanske “istorijske kobi”, kako će na jednom mjestu reći M. Selimović, kao narativni (kulturni) otpor dekolonizaciji. Mitologizacija i nativizacija najvidljiviju realizaciju imat će u onom trenutku kada dolazi austrougarska vlast i kada domaće stanovništvo imaginira narativ monumentalističke prirode iz osmanskog perioda da bi napravio otpor prema novom kolonizatoru.

Oblikujući roman u obliku ispovjedne dokumentarističke forme, i to na način da se imaginarna slika Sopstva kao Drugog sagleda iz rukopisa uhoda, Sušićev roman postat će kulturni i povijesni arhiv svjedočenja bosanskohercegovačke, a posebno bošnjačke historijske kobi. Ovakvo što ostvarit će se i na onoj razini kada Sušić preuzima imaginacije Bosne od strane “drugih” i kao takve ih narativno oblikuje, egzotizirajući tako bosanski prostor i karakterne osobine ljudi ovog podneblja. Naime, kod Sušića je primjetna i ona imaginacija Bosne koja je usvojena od strane kolonijalnih ideologija, pri čemu i sam Sušić kolonijalne stereotipe o Bosni pretače u formu autostereotipa, te na taj način autoegzotizira bosanskohercegovački prostor:

Moj gospodar, zemlja zvana Bosna nesrećna je zemlja koju ne vrijedi osvajati, još manje držati, ali se može podnijeti kao prijateljska. Time nam ne bi smetala, a služila bi kao sigurno konačište na prolazu. Ona nije karaljevstvo u našem smislu. Kralj je sprdnja poludivlje baronijade. Gospoda strepe jedan od drugog. Puk fanatično mrzi i kralja i barune. Sa četiri strane, Vama već poznati aspiranti – podmeću, izazivaju, napadaju, otimaju. Ovo je zemlja suza, pokolja, užasa.

(Sušić 1984/85:5)

U prvoj narativnoj slici romana Sušić će uspostaviti *kod romana*, i to na način da će cjelokupnu povijesnu “viziju Bosne” kao graničnog prostora prikazati u imaginaciji prostora, ljudi, žena, ali Bosnu će predstaviti i kao spoj,

6 “Začudo, ni o jednom uglednom značajnom varošaninu tog doba ne osta spomena, ni čitljiv nišan čak. A djevojke i mlade žene svako uoči petka pale svijeće na pragu turbeta misleći na lijepog gizdavog junaka hadži-Zulfikara i njegovu podršku kod boga i hazreti Fatime. Ne znajući da tu leži nekakav Mustafa, pijana ljenčina i veseljak. Jah!” (Sušić 1984/85:68)

hibrid identiteta. Tako će Sušić reći: “Muškarci su neka mješavina Slavena, Ilira, Kelta i Romana”, s jedne strane, dok će, s druge, upravo iskazati ono željeno samoosvještenje i emancipatorsku gestu naroda: “Neka se Gospod smiluje ovoj zemlji. Dok ona sebe ne nađe, mi u njoj nema bogzna šta da tražimo.” (Sušić 1984/85:5–6)

Roman *Uhode*, postupkom dokumentarističkih priča, postaje književno mjesto pamćenja u kojim se vidno mogu uočiti preobražaji identiteta, njihova sinkretizacija, povijesno ovaploćenje kulturno-političkih identitarnih granica shodno interesima imperijalnih sila, ali i ono što će se u bosanskohercegovačkoj / bošnjačkoj književnosti okarakterizirati kao ustaljeno bosanskohercegovačko / bošnjačko iskustvo “novih vremena” i povijesnih raskršća (usp. Kodrić 2012). Upravo, figura “novih vremena” i povijesnih raskršća omogućit će svekolika, uvijek iznova, narativna oblikovanja znakovitih egzistencijalnih situacija, reprezentirajući pri tome i ono što se u bosanskohercegovačkoj / bošnjačkoj književnosti definira kao nova i, možda, neprestano opetovana identitetska situacija kulture kao nametnute prostorne bosanske kobi:

Husein nije polupismeni posjednik koji hrani bandu odmetnika za obračune sa istim takvim susjedom. On je Evropljanin koji klanja, i Bošnjak koji mrzi Turke.

(Sušić 1984/85:73)

Ili:

Nismo znali njegove saradnike, nije htio da objasne zašto mrzi komuniste, ali je tvrdio da kolonijalne narode kao što smo mi treba surovošću izvesti na put evropske civilizacije.

(Sušić 1984/85:102)

Sušić prepoznaje upravo ona reprezentativna mjesta kulturnog pamćenja koja su produkt stereotipizacije Balkana, a potom i Bosne, kao “Drugost Evrope” i “Drugost Orijenta” u različitim ideološkim i kulturno-historijskim previranjima. Takvi stereotipi u vremenima Osmanske imperije vezali su se za “evropeizaciju” Bosne, u vremenima austrougarske uprave za “orijentalizaciju” Bosne, a u novijem vremenu za satanizaciju komunizma i proizvodnju balkanizacije u širem smislu i homogene etnonacionalizacije u užem smislu, bar onda kada je o riječ o Bosni. U tom smislu, *Uhode* možemo definirati kao “znak povijesti”, ali ujedno i kao “otpor povijesti”, u smislu da se iz pozici-

je “malih”, perifernih naroda i njihovih povijesti prečitava diskurzivna praksa velikih, “centralnih” naroda i njihovih povijesti. S tim u vezi, simbolika uhođenja pretvorit će se u metaforički znak putovanja iz imaginarnog “sadašnjeg”, centralnog, povijesno naprednog, u imaginarnu prošlost, periferiju koju je “povijest zaobišla” (usp. Lerrssen 2009). Pri tome, iako ovaj roman donosi ustaljene i već dovoljno zaživjele (auto)imaginacije u formi autostereotipa, njegova prvotna uloga jeste u tome da emancipatorski djeluje na kolektiv, što je, istina, manje svojstveno poetici modernizma kao modelu književne prakse, ali jeste književnoj ideologiji Sušićevog vremena. Naime, i sam Sušić takvo što sugerirat će u intervju u maju 1980. godine Diani Musafiji, čime će potvrditi emapacijsku ulogu romana *Uhode*:

A što se izbora “lokacije” za knjigu tiče pa – kud bi mimo Bosne i one svoje uzajamnosti s njom? Ispred svake sile koja je Bosni drobila kosti i spolja i iznutra mijenjala njene ljude išao je najstrašniji vid uhođenja. (...) Ta bitka traje i trajaće zadugo. *Ali naš život se dovoljno osovio na noge da može efikasno da se brani. I da traje i uspinje se ka nekakvim svojim dalekim vizijama sveljudskog samoočovječenja.* (Kurziv N. R.)

(Musafija 1980:128)

Dosadašnje razumijevanje romana *Uhode* ostvarivano je u skladu s kontekstom, ističući neke partikularne njegove značajke. Otuda, čitanje *Uhoda* ne treba svoditi na pokazivanje “velike priče nama o nama” koja će se produbiti do maglovite srednjovjekovne prošlosti, pa se zato nadamo da ovakva čitanja neće izgubiti ono Sušićevo uvijek nužno “traganje za istinom i tragičnom ljepotom nemirenja s nasiljem”.

## II.

Iako prejako okarakteriziran kao “režimski pisac” (usp. Lovrenović i Kazaz 2009), Sušić je u roman *Uhode* i pripovjedačku zbirku *Pobune* ipak utkao komunističke ideale (usp. Todorova 2010) na ideološkoj razini teksta. Posmatraju li se *Pobune* u kontekstu i kotekstu kulture (u novohistoricističkom smislu [usp. Kodrić 2010]), ova pripovjedačka zbirka reprezentirat će dramatičnu sliku povijesti od osmanskog perioda pa do Drugog svjetskog rata, imaginirajući povijesno i egzistencijalno stanje pojedinca te pripovijedajući o njegovoj psihološkoj traumi u različitim povijesnim trenucima. Reprezentativno imaginirajući povijesne narative, Sušić će emancipatorsku i prosvjetiteljsku ideju u ovoj zbirci realizirati prije svega u dekonstrukciji ustaljenih historijskih

(meta)narativa, posebice onih osmanofobnih i osmanofilnih, i to kroz pojedinačne figure pamćenja.

*Pobune* će svoju prosvjetiteljsku namjeru ostvariti u onom momentu kada Sušić suprotstavi individualno narativno svjedočenje kolektivnim (meta) narativima, odnosno kad postavi koloniziranog subjekta, pojedinca naspram likova i figura moći te periferiju spram centra moći, koji stalno provodi procese uspostavljanja unutrašnjih *rAzlika* na periferiji. U tom smislu, pripovijetka *Plaćenik*, kojom se ova zbirka otvara, realizirat će naročiti osmanofobni (meta) narativ koji će se u tekstu ostvariti na unutrašnjoj dehijerarhizaciji poretka u metafori pobune protiv vlasti / moći. Iako je Bosna bila uključena u imperijalnu vlast, osvajač je neprestano pravio simboličku *rAzliku* nad unutrašnjim Drugim. Jedan od nosećih likova ove pripovijetke, Muzafer Pilavija, zapravo, prvu pobunu izazva upravo onda kada shvati da je zaštitnik hijerarhije / okupatora koji provodi teror i nepravdu, a ne institucije milet-sistema, za koju se vlast zaklanja. Milet-sistem Osmansko carstvo učinio je transnacionalnim, on ga je simbolički “humanizirao”, međutim na drugoj strani tzv. timarskim sistemom uspostavio je hijerarhizaciju stanovništva, a sami tim i marginalizaciju drugih i drugačijih, i to tako da pravo ulaska u vojnu službu, a samim tim i ostvarenje jednakopravnosti, nije imao onaj koji nije bio muslimanske vjeroispovijesti. O tome svjedoči i lik Ostoje, odnosno Abdulah Pilavija. Upravo, ovakav model emancipacije, putem književnog narativa i Sušićeve prosvjetiteljske težnje, proizvest će mnogostrukosti interpretativnih mogućnosti u odnosu na diskurzivne prakse centralnih kauzaliteta povijesti.<sup>7</sup> Na kraju same pripovijetke prosvjetiteljska ideja ostvarit će se u prosvjetiteljskoj metafori knjige, ali i emancipaciji prostora u simbolici rada. Ovako postavljena povijesna zbilja razorit će onu Foucaultovu *figuru nadzora* kao realizaciju moći znanja. Ovakav model emancipacije ustanovit će novu simboličku mapu Bosne u povijesnom smislu, ali i lomljenje samog kolonijalnog diskursa na njenom prostoru. Na “trećem prostoru”, onakvom kakvim ga ga definira H. Bhabha, suprotstaviti će se povijesni diskursi, one povijesti odozgo i one odozdo, koji će vlastitu realizaciju ostvariti u susretu na “trećem mjestu”, u liminalnoj zoni, u

---

7 Tako će takvo što sugestivno prepoznati M. Selimović: “Išli su (Muslimani / Bošnjaci; prim. N. R.) s okupatorom, ali su ga mrzili jer im put nije bio isti. S ostalima nisu mogli, jer su željeli kraj Turske carevine i doprinosili njenom rušenju. A kraj Turske carevine je i kraj svega što su oni bili. Razum tu nije mogao pronaći rješenje. Ostala je pasivnost i predavanje sudbini, pri čemu je priklanjanje ili otpor Porti samo nesistematično, afektivno reagovanje. Ako se tome doda mržnja, osjećanje nesigurnosti, strah, bijes, ispadi Muslimana zbog nemanja pravca i ispadi drugih prema njima zbog mržnje prema Turcima, eto Vam, ukratko skice jednog pandemijuma koji se zove Bosna i njeni ljudi.” (Popović 1970:180-181)

međustanju, koje ne izranja i ne ponire u monolitne pri/povijesne modele. Na taj način Sušić će proispitati osvajačku etiku nad objektom kolonizacije, ali i samu etiku povijesti na granici, dok, s druge strane, suprotstaviti će se onom (meta)narativnom obrascu koji kolonizatora postavlja kao simboličkog “mitskog roditelja”. U nastavku, pripovijetka *Kaimija* problematizira onaj model kulture koji se “stvarao na trećem mjestu”, na temelju teorije kontaktologije, pod kojom podrazumijevamo dijalog “starog” i “novog”, onog “ovdje” i onog “tamo”, iz kojeg proizlazi nužna hibridizacija identiteta na način da bosansko-hercegovačka kultura prihvati Drugo, “orijentalno”, u simbolici šejha Kaimije, ali sačuva i ono tradicionalno, usmeno, u simbolici Budaline Tale. Međutim, funkcija epskog narativa u figuri epskog lika nije monumentalizacija narativne zbilje niti je riječ o funkciji (auto)egzotizacije kao procesa dehijerarhizacije ili dekolonizacije, nego je upravo u pitanju funkcija modela prosvjetiteljske i emancipatorske geste, demistifikacija epsko-romantičarskog koda i njegovog svijeta, ali i “preregistracija epskog narativnog modela” u književnom i kulturnom smislu, kao će to uočiti Enes Duraković (usp. Duraković 2009):

I svoj bi život mirno proživio da guslar za sahan pilava i but ovnovine s Mustajbegove sofre ne ispjeva grdnu lagariju kako sam na svome kulašu iz zemlje Kaurije iznio Ilijinu seku Anđeliju i poklonio je Ličkom Mustajbegu.

(Sušić 1991:97–98)

Na kraju, i Kaimija će, kao simbol dogme i hijerarhije, postati pobunjenik na strani seljaka protiv klasne nadmoći. U tom smislu, slijedeća pripovijetka u zbirci – *Seljačka jadikovka* vremenski se nadovezuje na prethodne dvije i problematizira individualnu socijalnu sudbinu u kolopletu povijesnih i ideoloških naviranja. Ova pripovijetka iskazuje također klasnu dehijerarhizaciju u formi alegorije selimovićevskog tipa, i to u figuri traumatizirane individue u sistemu klasnog uređenja društva:

Tako je to. Rodi se čovjek. Nebo ga dočeka žestinom. Zemlja zatruje isparenjima. Pa umjesto – božje stvorenje s dušom, on postane živinče krvoločno zbog iznevjerenih nježnosti. Od jada ne stigne ni suzu da utre, ni psovku da zazine, a već ga pograbe gladni njegove glave. A sinu mom reci, prijatelju, kapetanima da ne vjeruje. Nikad! I neka on to svoje sinu u amanet ostavi! A meni oprostite za predugu priču.

(Sušić 1991:209)

Ono što posebno označava ove pripovijetke jeste simbolika vode kao metafore granice svijeta, ali i raspolućenosti egzistencijalnog subjekta, te kao dualistička slika prirode čovjeka u kojoj se prelamaju “Sopstvo” i “Drugost”, i to na jednom tijelu i u jednom prostoru:

Spasoše me dva tovara knjiga što mi ih posla zahvalni hamzevija iz Orlovića. Bi mi lakše podnijeti kuću – tamnicu i srdžbu zemlje koju sam iznevjerio. I čudne noćne strahove od nekakve nevidljive mutne vode koja dere po sredini mene kad ostanem sam.

(Sušić 1991:89)

Utemeljena na modelu porodične hronike i vezana za dramu porodice Pilavija, pripovjedačka zbirka *Pobune* pomjerit će akcent pamćenja hroničarskim postupkom s individualne reprezentacije pamćenja na porodičnu (*communal voice*). “Prostor” na kojem živi porodica postat će semantizirani prostor koji je nosilac ovog oblika pamćenja. Ova vrsta pamćenja izričito će biti smještena u porodicu kao socijalnu grupu u kojoj se ostvaruje nadindividualno pamćenje, i upravo ovakva vrsta pamćenja izvršit će modifikaciju “centralnih” metanarativa kulturnog pamćenja. Ovaj vid pamćenja referira na prošlost, dok je unutrašnja trauma egzistencijalnog subjekta svedreženo egzemplarna.

Imaginativna reprezentacija Bosne u ova dva Sušićeva djela predočena je kao niz memorijsko-sinegdoških figura i obrazaca koji se javljaju u različitim kulturno-historijskih mijenama. U *Pobunama* vidno se nameće problematizacija identiteta, njegovo preplitanje, hibridizacija i pretakanje granica pojedinačnog i univerzalnog, centra i periferije, lokalnog i globalnog, pri čemu je ovakvo što nemoguće i “bez svijesti o iskustvu potčinjavanja, marginaliziranja, diskriminiranja i preobraćenja osvojenih / koloniziranih u odnosu na osvajačev / kolonizatorov identitarni simbolički i ideološki centar” (Kazaz 2011:416), dok u *Uhodama* ovakvu hibridnu povijesnu zbilju namjesto naratora svjedoče sami događaji, tj. njihova “vjerna” dokumentarna deskripcija.

## LITERATURA

- Baba, Homi K. (2004), *Smeštanje kulture*, Beogradski krug, Beograd  
Čolović, Ivan (1997), *Politika simbola*, Radio B92, Beograd  
Duraković, Enes (1998), “Književno djelo Derviša Sušića”, u: Enes Duraković, *prir., Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – Proza*, knj. IV, Alef, Sarajevo

- Duraković, Enes (2003), *Bošnjačke i bosanske književne neminovnosti*, Vrijeme, Zenica
- Duraković, Enes (2009), *Povijest bošnjačke književnosti – crtež na pijesku?*, Pregled, br. 2, Sarajevo
- Duraković, Enes (2012), *Obzori bošnjačke književnosti*, Dobra knjiga, Sarajevo
- Hall, Stuart (2001), *Kome treba identitet?*, Reč, br. 64/10, Beograd
- Kazaz, Enver (2000), *Sitan a krvav kusur u velikom računu (Romanesknii opus Derviša Sušića)*, Radovi Filozofskog fakulteta, god. 12, Sarajevo
- Kazaz, Enver (2001), *Dva perioda geneze bošnjačkog romana – kanonski i nekanonski roman (Geneza romana prema dominantnim modelima književne prakse)*, Godišnjak BZK "Preporod", god. 1, Sarajevo
- Kazaz, Enver (2006), "Treći svijet i njegova mudrost isključenosti", u: *Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim književnostima*, Institut za književnost i umetnost, Beograd
- Kazaz, Enver (2011), *Historiografski i kulturnopovijesni metanarativi o osmanskoj Bosni*, Sarajevske sveske, br. 32/33, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2010), *Književna prošlost i poetika kulture (Teorija novog historicizma u bosanskohercegovačkoj književnohistorijskoj praksi)*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kodrić, Sanjin (2012), *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Kulenović, Tvrtko (1995), *Rezime*, Međunarodni centar za mir, Sarajevo
- Kundera, Milan (2002), *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb
- Lerrssen, Joep (2009), "Retorika nacionalnog karaktera: programski pregled", u: Davor Dukić i dr., *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*, Srednja Europa, Zagreb
- Lovrenović, Ivan (1990), *Labirint i pamćenje*, Oslobođenje, Sarajevo
- Lovrenović, Ivan i Enver Kazaz (2009), *Da mi je pripovijedati u eseju*, Sarajevske sveske, br. 23-24, Sarajevo
- Musafića, Diana (1980), *Romanesknii svijet Derviša Sušića*, Magistarski rad, Filozofski fakultet, Sarajevo
- Popović, Radovan (1970), *Književni razgovori: Govore pisci Bosne i Hercegovine*, Veselin Masleša, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1984/85), "Uhode", u: Derviš Sušić, *Ja Danilo, Uhode*, Savremena književnost naroda i narodnosti BiH u 50 knjiga, Svjetlost, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1991), *Pobune*, Muslimanska književnost XX vijeka, Svjetlost, Sarajevo
- Šeleva, Elizabeta (2007), *Granične kulture/kulture na granici*, Genero, br. 1, Beograd
- Todorova, Marija (2010), *Dizanje prošlosti u vazduh, XX vek*, Beograd

## (SELF-)IMAGINATIVE REPRESENTATION OF BOSNIA IN DERVIŠ SUŠIĆ'S COLLECTION OF STORIES *POBUNE* AND NOVEL *UHODE*

### *Summary*

The paper deals with (self-)imaginative representation of Bosnia in Derviš Sušić's collection of stories *Pobune* and novel *Uhode*. In these two Sušić's works, we tried to examine common images of Bosnia, which are a product, on the one hand, of historically inherited imagination from 'outside', due to occupation of Bosnia by different colonial powers, and particular imagination from 'inside', on the other hand. These imaginations will frequently overlap in Derviš Sušić's work.

Nebojša LUJANOVIĆ

VJEŽBANJE HEGEMONIJE:  
DERVIŠ SUŠIĆ I *HODŽA STRAH* U SVJETLU  
POSTKOLONIJALNE TEORIJE

KLJUČNE RIJEČI: *hegemonija, ideologija, identitet, povijest, postkolonijalna kritika, konstruktivizam, esencijalizam*

Kao što i sam naslov upućuje, roman *Hodža strah* pruža uvid u obje strane hegemonije – one koji je prakticiraju i one koji su joj podvrgnuti. Prakticiranje hegemonije, kao središnji motiv ovog romana, bit će proučavano kroz prizmu postkolonijalne teorije. Jedna od specifičnosti teksta je ogoljenost prikazanih taktika prakticiranja hegemonije, dok su u drugim tekstovima (koji su učestali predmet istraživanja postkolonijalne teorije) te taktike suptilnije zamaskirane problematikom identiteta ili prostora. Rad se bavi pitanjima taktika prakticiranja hegemonije iz centra moći, kao i taktika destabilizacije postojećih i uspostavljanja alternativnih centara moći. Spomenute taktike su proučavane u okviru četiriju motivskih cjelina: pisanje alternativne povijesti (na koje rad stavlja naglasak), Bosna kao metafora poligona za prakticiranje hegemonije, hegemonija na lokalnoj razini i hegemonija u pojedinačnim odnosima. Kao zaključak rada, istaknuta je konstatacija o nemogućnosti stanja bez hijerarhije (tj. hegemonije).

1. PRAKTICIRANJE HEGEMONIJE U PERSPEKTIVI  
POSTKOLONIJALNE TEORIJE

Kako pojam hegemonije, kao i politike i ideologije, ima fleksibilno značenje koje se prilagođava znanstvenom području u kojem se primjenjuje, najbolje je krenuti od definicije hegemonije kako je postavlja Biti (2000: 170) u svom zborniku. Kada taj pojam suzimo na područje književne i kulturalne teorije, onda se hegemonija najčešće shvaća kao određeni način pisanja, čitanja ili interpretacije određenih književnih djela. U ovom će radu biti riječi o taktikama

koje su imanentne tekstu, tj. kako se reprezentiraju Drugi/ drugačiji i koje su taktike podjarmljivanja osobnih i kolektivnih identiteta prisutne unutar samog teksta. Najviše se o hegemoniji razmišljalo u okviru postkolonijalne kritike, sukobu kultura i civilizacijskih blokova u kojem uvijek postoji potlačeni nad kojim se prakticira hegemonija na sve suptilniji način koji je teško dekodirati u tekstu. Isto tako, uočeno je da svaki hegemonijski poredak sadrži u sebi i preživjele i nastajuće prakse (Biti 2000: 170). U toj se kružnoj dijalektici, kako potvrđuje i roman Derviša Sušića *Hodža Strah*, ne radi o jednostavnoj dihotomiji, već o dinamičnim procesima neprestane promjene centara moći između fragmentiranih identiteta. Postkolonijalna se kritika ne zaustavlja na ponovnoj interpretaciji starijih književnih djela nego i novijih, polazeći od pretpostavke da se unutar demokratskog pluralizma označitelja kriju oni koji su privilegirani, tj. da su i dalje prisutne suptilne taktike hegemonije (Chen 1996: 309–325). Stoga Sušićev roman može istovremeno progovarati i o (kolonijalnoj) prošlosti bosanskog prostora, ali i alegorijski i nekom drugom (sadašnjem) vremenu. U vrtlogu krhotina identiteta i pokušaja da se, pa makar jednakom primjenom hegemonije (kad već ne ide drugačije) potlačeni izbori za svoj glas, u spomenutom tekstu dolazi do čestih promjena odnosa snaga. Iako se prividno radi o podjelama na centar i periferiju, nadređene i podređene, moć je ustvari sveprisutna, ona je posvuda u raznim diskurzima, a odnosi u kojima je prakticirana nikada nisu zatvoreni i fiksirani (Soja 2009: 31–32), mada ih se želi (naravno, u interesu nadređenih) tako reprezentirati.<sup>1</sup>

Ključni pojam u ovom kontekstu, a kojim se i postkolonijalna kritika najviše bavi, jest upravo reprezentacija. Što ćemo znati, tj. kako protumačiti/ iščitati određeno značenje i što od toga shvaćati kao objektivnu činjenicu (Znanje s velikim Z) i te kako je pod utjecajem moći. Postkolonijalna nam kritika omogućava uvid u način kako moć djeluje kroz jezik, književnost i kulturu. Ovime nadilazimo usko i tehničko razumijevanje kolonijalnog hegemonijskog autoriteta i proučavamo kako se njegova moć očituje u Drugome, točnije u proizvodnji diskurza o Drugome (Loomba 1998: 47). Stoga je postkolonijalna kritika okrenuta uvijek onima koji djeluju s marginalnih pozicija, koji su izgurani na rub društveno-kulturnog polja. Iako se njihova pozicija može interpretirati s negativnim predznakom (lišenost prava i moći), uvijek je kod postkolonijalnih kritičara prisutna i svijest o određenoj taktičkoj prednosti. Naime, marginaliziranome su uvijek dostupne brojne varijacije taktika

---

<sup>1</sup> Svakako je jedna od osnovnih taktika hegemonije nadređenih trenutačni odnos snaga prikazati kao trajan, nepromjenjiv, stabilan, pa čak i prirodan (u diskurzu devetnostoljetnih prirodnih znanosti o napretku, evoluciji, divljacima i zaostalim civilizacijama) sustav.

kojima može djelovati destabilizirajuće na sam centar hegemonije. Kao što ćemo vidjeti i na primjeru romana *Hodža Strah*, moći će ironizirati, iznutra destrukuirati, pa čak i koristiti od centra nametnuta značenja u vlastitoj re-interpretaciji, te ih tako okretati protiv samog njihovog izvora. To je, potrebno je naglasiti, aktivna pozicija koja preuzima inicijativu. Ona je svjesno odabrana i uveliko se razlikuje od marginalnosti koja je rezultat hegemonijskog djelovanja nekog centra (Soja 2009: 96–98). Najzanimljiviji dio postkolonijalne kritike, ako pritom isključimo ona teorijska razmatranja koja nepravedno pojednostavljaju situaciju na jednosmjernan odnos nadređeni-podređeni, jest upravo onaj koji unosi dinamiku s promjenjivim rezultatima u taj odnos: kako se mijenjaju odnosi moći, oblici i smjerovi hegemonije i kakve to ima posljedice na identitete od kojih na obje strane ostaju samo krhotine zbog nepotpunog kopiranja matrice. Da to pojednostavljeno i slikovito prikažemo primjerom koji koristi Loombe – ako je moguće (u konkretnom slučaju Loombine analize) Etiopljanina pobijeliti (tj. prisiliti ga da preuzme tuđi identitetski obrazac), onda nakon novijih shvaćanja konstruktivističkih teorija<sup>2</sup> o identitetu koji je izgubio esencijalistička uporišta moguće obrnuti proces i zaključiti kako je na isti način moguće i bijelost Europljana *pomutiti* (Loomba 1998: 114).

## 2. HEGEMONIJA – PRELAMANJE KROZ INDIVIDUALNU SVIJEST

Na prvoj razini ove analize potrebno je razmotriti prelamanje ideologije i njene hegemonije kroz individualnu svijest, gdje se razotkriva sva složenost problema. Kao što tvrdi Žižek (2002: 39), ideologija i njena moć nisu u ideologiji, već u pojedincu koji je prakticira, koji pod hegemonijom preuzima neki obrazac, više ili manje svjestan prisile, ovisno o tome koliko je ideologija djelotvorna. U smislu interpretacije prelamanja hegemonije kroz individualnu svijest s obzirom na nametnute identitetske obrasce, Bhabha razlaže proces identifikacije na tri ključne točke. Prvo, odnos prema drugome, drugačijemu i vanjskome s uvijek prisutnim strahom, ali i željom za zauzimanjem njegove (kolonijalizatorske) pozicije. Drugo, točka podjele ili prelamanja zbog nemogućnosti zauzimanja dviju pozicija istovremeno (jesmo li različiti ili jedni od njih, ako smo istovremeno npr. Afroamerikanac i liječnik). Treće, nikada potpuna i dovršena identifikacija sa zadanim identitetom, jer počinje od transformirane i pretpostavljene projekcije identiteta kojeg trebaju oponašati (Bhabha

2 Ovdje se misli na postkolonijalnu kritiku, feminističku kritiku, queer teoriju i kulturalne studije kojima je svima zajednička destrukcija nametnutog obrasca spola/ roda/ etniciteta itd.

2008: 63–64). Nametnuti je identitet u ovoj interpretaciji ključan, jer je polje na kojem se prakticira hegemonija (tj. moć nadređenog se očituje u spremnosti podređenih da prihvate njegovo viđenje njih samih i uz to da to shvate kao svoju prirodnu realnost). Kolonijalni diskurz, tvrdi Bhabha, proizvodi kolonijaliziranoga kao realnost koja je istovremeno i drugačija, ali i poznata i vidljiva. Taj diskurz postavlja naraciju u kojoj je proizvodnja i cirkulacija subjekata i znakova okovana reformiranim konstruiranim totalitetom po mjeri kolonijalizatora (Bhabha 2008: 101). Tako je lik Hodža Strah okovan u društveno-kulturno-religijski totalitet kojem robuje – on je ponizan član zajednice koji se boji Boga, služi svećenstvu koje se ne želi suprotstavljati centru hegemonije (naposljetku, to je ujedno i njihov Bog), istovremeno se boji i mještana kojima mora služiti i vojske kojoj se mora pokoravati (Sušić 2005: 173–182). Njegovo mjesto i značenje unutar tog totaliteta je potpuno određeno, zadano.<sup>3</sup> Međutim, to što je uklopljen u određeni totalitet nikako ne znači da je načisto sam sa sobom, da je njegova identifikacija završen i konačan proces. Takvi subjekti koji su u ambivalentnom položaju i pod utjecajem multiplicirajućih identiteta konstantno osjećaju nesigurnost i strah zbog zamagljenih kulturnih granica (Young 2003: 23). Oni ne posjeduju jedan kulturni kod u čiju bi se sigurnost uljuljali – prethodnom se ne mogu vratiti jer je devastiran, a novi ne mogu potpuno prihvatiti. Kao što se junak Koluhija, bosanski vojnik, vraća iz pohoda na Beč u kojem je sudjelovao pod sultanovom zastavom, osjeća izgubljeno: *Zbunjen, sam sebi malen, sitan, smiješno nejak na ogromnoj ravnici (...), gluh, tuđ nedogod, niko, ni ptica, ni ljudski glas, niti put eto ne kazuje jasno i sigurno* (Sušić 2005: 11).

U tom konceptu nikad dovršenih identiteta pomirene su dvije perspektive, kako smatra Loomba (1998: 232). S jedne strane Saidov pristup konstrukciji Orijeanta u kojem naglašava jednosmjernu dominaciju i krutu podjelu na podređene i nadređene. S druge strane je korigiran Bhabhinim konceptom vječne okrnjenosti i neostvarenosti kolonijalnih subjekata. Dvije velike postkolonijalne perspektive ujedinjene su u jednu – proces hegemonije određenih centara moći moramo promatrati uzimajući u obzir da proizašle pozicije nisu stabilne, a njihovi subjekti niti cjelovite niti jednoznačne cjeline. Spomenuti Koluhija u svakoj situaciji u romanu zauzima drugačiju poziciju s obzirom na centar moći, a ponekada i sam predstavlja taj centar. Njegov odnos prema tom

---

3 Njegov položaj prikazan je čak pomalo karikirano. Ne samo da robuje snazi svih tih nabrojanih centara moći koje mu postavlja kolonijalizator, on ujedno pati i od moći podsvjesnog koju osjeća čak i kada se povuče od svih ljudi. Naime, proganjaju ga iskušenja i vizije ženskih tijela. On je, karikirano, svačiji rob, ali i rob samom sebi.

centru vrlo je teško odrediti – on je ratovao za sultana, a vraća se iz sukoba proklinjući ga, a usput i pronalazi kod mrtvog vojnika torbu s carskim zlatnicima koje uzima. Smatra da je time naplatio svoj dug i da je ‘izravnao račune’ sa sultanom, ali mu ratne traume ne daju mira, što navodi da zaključak da je, ipak, trajno oštećen i da je poravnavanje nemoguće (Sušić 2005: 12–13). To je samo jedna od situacija koje prikazuju koliko je složen odnos dominacije. Nije jednostavniji odnos niti prema tzv. izvornom identitetu; u sred povratka Koluhija shvaća da se ipak ne želi vratiti: *Što da ide u Kudelj? Kako je lijepo ovako – ne zvati se nikako, otkinut od bukagija koje kuća i zemlja oko nogu okivaju, ne biti ni u čijem računu, ni na čijem putu, slobodan...*(Sušić 2005: 16). To je onaj identitet o kojem govori Bhabha, nikad ostvaren niti izvoran, a niti potpuno kopiran od dominantnog, nego uvijek izmješten, uspostavljen uz uvijek ponovno diferenciranje ili odvajanje. Sam pojam identiteta podrazumijeva da je nešto ili neko stanje postignuto, neka forma zadovoljena, pa je točnije reći da su to slike kao metaforički nadomjestak, iluzija prisutnosti nečega nedostižnog (Bhabha 2008: 73).

Dalje, prema Bhabhi (2008: 138–139), ne radi se o natjecanju i nadjačavanju u postkolonijalnom stanju tzv. nadređenog i podređenog. I kolonijalizirani i kolonijalizator su žrtve procesa pogrešnog prepoznavanja, jer identifikacija svakog od njih rezultat je djelomičnog ponavljanja ili dupliciranja Drugog, tj. drugosti koja je sastavni dio njihovog identiteta (kolonijalizator se konstitira samo i uz pomoć kolonijaliziranog). U toj zbrci krhotina i neprepoznavanja odvija se ‘vježbanje hegemonije’. Naime, točka središta se neprestano pomiče u polju međuovisnosti krhotina identiteta koje su samo prividno u jednostavnom odnosu nadređenog i podređenog. U tom smislu je znakovita sama dvostrukost značenja naslova. Hodža osjeća strah, on je strašljiv čovjek, svi ga ponižavaju, ali nakon preobrazbe on i sije strah, provodi strahovladu nad svojim suborcima. Hegemonija djeluje istovremeno u oba smjera, naročito u trenutku kada više ni samom Hodži nije jasno je li stvarno postao junak ili je i dalje onaj isti mali siroti hodža (Sušić 2005: 228). Dobar primjer je i dio teksta u kojem se opisuju situacije nakon Koluhijine odluke da se zaustavi i odmori u jednom selu: prvo je muhtar glavni u selu – dolazi Koluhija, svi ga se boje, traži ženu – dolazi udovica u njegov šator, on joj podilazi i postaje ovisan – uvrijeđena druga žena koju nije odabrao žali što nije muško da ga izazove na dvoboj – u selu dolazi kadija kojem se svi klanjaju – kadija shvaća da je Koluhija nećak šefa finacija pokrajine i odbija ga proganjati (Sušić 2005: 28–121). Koliko samo ima promjena centara moći i smjerova hegemonije u ovom narativnom slijedu, teško je uopće uspostaviti nekakav obrazac ili uočiti

pravilnost (a kamo li kakvu stabilnu dihotomiju na koju teoretičari ponekad svode problem postkolonijalnog odnosa).

### 3. HEGEMONIJA KROZ HIJERARHIJU KOLEKTIVNIH IDENTITETA

Kada se s razine fragmentiranosti pojedinačne svijesti analiza primijeni na razinu kolektivnih identiteta, tu se i dalje zadržavaju jasne razlike i podjele. Bez obzira na nedovršenost subjektivnog identiteta na razini pojedinačnog, on će i dalje projicirati svoju okolinu tako da svrstava druge u naše ili njihove. Onaj nadređeni, jasno odijeljeni, njihov kolektivni identitet zajednica će potkopavati (kako je to prikazao De Certeau 2002) koristeći njihova vlastita sredstva koja će primijeniti u brojnim gerilskim taktikama kroz svakodnevnicu. Tako će u romanu nekoliko puta biti ponovljen motiv uličnog luđaka koji ponavlja frazu 'Živjela vlast' i to u trenucima kada je ta vlast najviše upitna, pa bi se taj motiv mogao iščitati i u ironijskom modusu (Sušić 2005: 96). Međutim, ovdje treba biti vrlo oprezan, nije svaki oblik otpora učinkovit kada je u pitanju destabilizacija hegemonijskog centra. Kako zaključuje Loomba oslanjajući se na Michela Foucaulta, dominantni diskurzi uvijek dopuštaju određenu količinu otpora, legitimiziraju se ostavljajući strogo kontrolirano područje pobune (Loomba 1998: 50). Glavni junak Koluhija psuje cara i carevinu, proklinje neupitne autoritete (Sušić 2005: 20–21), ali je svejedno sudjelovao (i opet će sudjelovati) u bici za Beč pod carevom zastavom. Dakle, na razini kolektivnih identiteta ipak se susrećemo s jasnim razlikama i naoko stabilnim opozicijama. Detaljniji pregled daje uvid u puno složeniji odnos od odnosa nadređenog i podređenog, centra i margine. Jedna od taktika destabilizacije centra, prema Spivak, jest dokazati da centar ne postoji. Njen cilj nije osvajanje centra i prisvajanje moći, jer se time samo potvrđuje dihotomija, tj. tražeći slična objašnjenja mi samo potvrđujemo ono od čega bježimo. Spivak tvrdi da ne treba izmjestiti centar, nego razliku između centra i margine (Spivak 1998: 145–146). To je u ovom romanu ostvareno neprestanim promjenama točki iz kojih proizlazi hegemonija. Različiti centri vježbaju hegemoniju, samo je pitanje trenutka i okolnosti. Pojedini identitet može istovremeno biti i dio centra i raditi na njegovom potkopavanju. Koluhija je dio vojske koja se izranjavanja i ogorčena vraća s pohoda na Beč u službi sultana, ali kada se radnja prebaci tridesetak godina unaprijed – Koluhija se ponovno vraća s pohoda u službi sultana, a da ni sam više ne zna zbog čega je jurišao (Sušić 2005: 127). Žali što je jurišao, ne može naći smisao godinama koje je potratio u ratu, ali kasnije u razgovoru svejedno osjeća ponos. U jednom trenutku će reći: *Ala smo se krvi*

*nadavali* (Sušić 2005: 157). Od dužnosti, preko srdžbe i pobune, žala, pa navike, na kraju čak do ponosa.

Destablizirati ne centar, nego tobožnju stabilnu dihotomiju ovdje je puno teže, nego na razini pojedinačne svijesti, jer kada su u pitanju kolektivni identiteti uvijek postoji jasna svijest o našima i njihovima. Čini se kako je većina postupaka likova romana koji bi se mogli svrstati u destabilizaciju hegemonije motivirani nesvjesnim. (Koluhijiji postupci koji podrivaju nisu svjesni – on nekontrolirano izražava ljutnju, psuje, zahtijeva ženu i hranu kada provodi silu, poteže oružje nagonski). Svjesnom i promišljenom podrivanju prijete jedna činjenica, a ta je da hegemonijski nametnuta tuđa ideologija nije dodatak stvarnosti ili bijeg od nje, ona jest stvarnost. Ona jest sama realnost koja nas strukturira tako da se poziva na neku nepostojeću i neodrživu jezgru (Žižek 2002: 71). Njenu tobožnju jezgru bi u ovom slučaju činili svi elementi koji prikazuju trenutačni odnos snaga kao prirodan i nužan (bogato carstvo koje stoji u zaštiti jadnog bosanskog naroda, šalje njegovu vojsku u smrt kako bi im se samima osigurala sigurnost i blagostanje, boreći se pod istom zastavom bosanski vojnici, pa i sam Koluhija, trebaju se osjetiti dio jednog naroda, jedne sile kojoj je suđeno upravljati ovim prostorima itd). Međutim, nije ni potrebno svjesno participiranje subjekata u destabilizaciji dihotomije, jer se sustav urušava sam od sebe. Kao što je već spomenuta Bhabhina teorija o nepotpunom reproduciranju, kolonijalizirani nije u stanju duplicirati kolonijalizatora, ma koliko on na tome inzistirao. Greške i razlike javljaju se u nepotpunom imitiranju, u krhotinama koje nastaju i koje nikada neće biti cjelina za sebe. Prema Saidu, potčinjeni može prividno savršeno oponašati nametnuti obrazac (jezik, kulturu, tradiciju, navike, ideologiju), ali se nikada neće osjećati dijelom istoga, uvijek će jasno osjećati granicu i svijest o odijeljenosti (Said 1990: 67–99). Koluhija će sudjelovati u pohodu na Beč, služiti će sultanu, prolijevati vlastitu krv za njega (iz drugog pohoda se vraća smrtno izranjavan), ali će uvijek napominjati kako u njemu zvone i dozivaju kosti mrtvih u rodnom Kudelju, kosti iz kojih i dalje isijava silna mržnja (Sušić 2005: 77).

Ako pokušamo dekodirati hegemoniju tragovima motiva straha<sup>4</sup>, onda se može reći kako i na razini kolektivnih identiteta u romanu dolazi do preklapanja i ukrštavanja smjerova prakticanja hegemonije, kao i umnožavanju centara moći. Hodža Strah ne strahuje samo od sultana, on se boji i ljudi koji

4 Jednostavnom logikom počinjemo od centra, centar uvijek ispoljava hegemoniju prema marginama, uz strah kao obavezan prateći element, pa stoga motiv straha koji se pojavljuje kod nekog od likova prema određenom subjektu otkriva gdje je trenutačno pozicioniran hegemonijski centar.

se ubrajaju u 'naše'; boji se stranaca koji su ispunili njegovo Sarajevo, do neprepoznatljivosti, pa ga on više ne osjeća kao vlastiti grad (Sušić 2005: 137). Istovremeno se osjeća ugroženim svim tim doseljenicima, ratnim izbjeglicama iz Mađarske i Švabama koji se skupljaju sa svih strana. A ni s tim Bečom nije jednostavan odnos – nekada su jurišali na Beč, divljali i palili ispred njegovih zidina, a sada Beč i njegova vojska nadire u Bosnu, sve živo se povlači i bježi (Sušić 2005: 145–146). Opet, i kada razmišlja o tome Beču, onime što on znači i predstavlja za ovaj kraj, u sred opsadnog stanja kada se bečka vojska približava i kada se vode krvave bitke s njima, selo po selo, u vlastitoj domovini, Hodža Strah nije načisto sa sobom – znači li taj Beč silu i iskorištavanje ili možda pomoć, prosvjetljenje i blagostanje (Sušić 2005: 246). Kako u ovom slučaju uspostaviti bilo kakvu dihotomiju, pronaći jedan centar hegemonije, odrediti središte i margine? Tragom motiva straha dolazi se do zaključka kako je u ovom tekstu dihotomija destrukturirana uvođenjem brojnih centara moći koji istovremeno prakticiraju hegemoniju. Lica centra se neprestano mijenjaju (Beč, Carigrad, Mađari, stranci), hegemonija je uvijek prisutna, ali sada s multiplicirajućim ishodištima, koja se čak u jednom znakovitom dijelu teksta rasplinjuju u apstrakciju. Koluhijski lik koji će jednako biti žrtvom i protagoninom hegemonije, u nekoliko scena će biti mučen vlastitim sjećanjem na pobijane sumještane rodnog Kudelja, ali krvnik u toj sceni nikada neće imati konkretan oblik, lice, ime (Sušić 2005: 78). Do kraja neće biti izričito napomenuto tko je i zašto izvršio masakr. Centar hegemonije se rasplinuo.

#### 4. BOSNA KAO POLIGON ZA PRAKTICIRANJE HEGEMONIJE

U kontekstu reprezentacije hegemonije u tekstu, barem kada je u pitanju konkretno Derviš Sušić, metafora Bosne zahtijeva posebnu i detaljniju analizu. U tekstu je konstruirano značenje Bosne kao imaginarnog prostora koji je prepoznatljiv jedino u trenucima trpljenja hegemonije iz centara koji se umnažaju oko nje (Beč, Carigrad, sultan, njegove bosanske age i kadije). Bosna i vječno trpljene u romanu *Hodža strah* ne predstavlja očudenje, već konstantu povijesti. Moć kolonijalizatora uvijek je, tvrde postkolonijalni kritičari<sup>5</sup>, postavljena tako da se položaj podređenog ne reprezentira samo kao priroda, već još radikalnije, kao položaj koji je i u samom interesu podređenog

---

5 Iako se velik dio analize postkolonijalnih kritičara (kao što su u ovom slučaju Young i Loomba, za razliku od Saida), oslanja na kulturno-antropološku analizu, polazni stav autora ovo rada jest da dekodiranje taktika i na kulturalnoj razini može poslužiti za dekodiranje istih u samom tekstu, tj. kako su isti problemi reprezentirani u književnom djelu.

(Young 2003: 2). Tako kada se Koluhija zapita tko su ustvari Bosanci (što ih izdvaja, čini posebnim, po čemu su prepoznatljivi, tj. koji je njihov identitet), jedinu konstantu koju nalazi jest njihova uloga samo da ginu, od Stambola do Travnika i to uvijek za nekog drugog (tj. tek im služenje drugom daje smisao, identitet) (Sušić 2005: 95). Više nije niti u stanju gledati izvan stvarnosti onako kako su je za njega konstruirali drugi; to je postala i njegova stvarnost. Takvo stanje je shvaćeno kao zapisano, suđeno, gotovo prirodno, a upravo je to najjači učinak hegemonije. Koluhija govori u sebi: *Neki prdonja napiše gore ferman, vezire! Potjeraj goveda tamo i tamo! A vezir, skupi, poređa, pobroji (...). Čovjek je od rođenja utamničen. Sila nad njim, običaji oko njega, navika u njemu, tijelo slabo... sve se urotilo protiv njega. I njegova misao čak* (Sušić 2005: 88).

Ono što postkolonijalni kritičari proučavaju i postavljaju kao žarište svoga interesa jest glas tog drugog, podređenog. Odnosi u kontekstu hegemonije su takvi da uvijek onaj koji je trpi koji je izmješten iz centra, izguran na marginu, nema pravo glasa. Drugi govori za njega ili, da ne govorimo više metaforički, drugi konstruira značenja umjesto njega, ali za njega (kako će se potlačeni shvaćati i kako će shvaćati ono što ga okružuje). Ako potlačeni želi govoriti, može jedino tako da koristi kulturne kodove (značenja, jezik i norme) nadređenog, a to znači da ne govori više svojim glasom, već tuđim (Spivak 1999: 192–193). Ovdje je zanimljivo pitanje mogućnosti – može li se onaj koji trpi hegemoniju izboriti za vlastiti glas, pokušava li uopće takvo nešto i ako da, kakvim taktikama? Koluhija pokušava mučnim dijalogima sa samim sobom ‘uhvatiti’ ono specifično, makar trag identiteta, što je to Bosna. Ali još nije u stanju o njoj razmišljati bez drugih, nadređenih, koji je određuju: *Bosna je moja postojbina. Ali, ko Bosnu Bečom i Stambolom prokle, dabogda mu Beč i Stambol na ramenima čučali i preko glave mu topovima račune svodili, a svesti ne mogli!* (Sušić 2005: 127). Komunikacija dviju kultura u kojoj jedna postavlja uvjete, a druga se pokušava izboriti za vlastiti glas, događa se složen proces prijevoda. Koncept prijevoda je razrađen na primjeru poskolonijalnog stanja u Africi i karipskim otočjima (prvenstveno kritičkom teorijom Frantza Fanona), što ne znači da nije primjenjiv na druge primjere primjene hegemonije. Prijevod se događa na kulturnoj, lingvističkoj, ali i geografskoj razini, a prijevod nije ništa drugo nego promjena identiteta. Centar hegemonije priključuje stranu kulturu, te je transformira u uklopljenu i podređenu kulturu prema vlastitim mjerilima. Iako proces može započeti kao međukulturna komunikacija, u većini slučajeva završava na hegemonijskom potpunom podređivanju. Prijevod se nikada ne odvija u situaciji jednakosti i suradnje, to je samo način očitovanja jedne dominacije (Young 2003: 138–141). Taj prijevod je očit u jed-

noj izjavi glavnog junaka: *Da nije i Beč izmislio kakve Bošnjake da za njegov račun na tuđe kapije udaraju? Ili se to meni samo u onom hršumu i grmljavini i strahobi učinilo? Jest. I nije* (Sušić 2005: 135). Beč je, konkretno, preveo Bosnu, on je posjeduje. Može li se ikako pojedinac oteti tom prijevodu, koja je njegova snaga, govori primjer u kojem isti glas, Koluhija, pjeva dragu pjesmu o Dunavu, ali ne ovom Dunavu koji gleda i koji nosi mrtve koji su izginuli u tuđe ime, nego imaginarnu rijeku iz sjećanja, neokaljanu, iz daidžine pjesme koji mu ju je i prenio (Sušić 2005: 21).

Otpor i potraga za izgubljenim su, kako se vidi iz samih navedenih primjera, uzaludni. Ili, da upotrijebimo pojmove koji su u središtu ove analize – hegemonija je učinila svoje. Prijevod koji je od strane hegemonijskog centra izvršen nije reverzibilan proces, nema povratka. Potrebno je, kako kaže Said (1990: 67–99), pronaći ‘treću prirodu’. Budući da je ona prva (izvorna) nepovratno narušena, a druga koja nam se nameće nije naša i ne doživljavamo je kao sebi blisku (iako se hegemonija trudi da nam je takvu reprezentira), jedini izlaz je treći put. Potlačeni mora pronaći novi način da se izbori za vlastiti glas pod novim uvjetima, napuštajući iluziju o vraćanju vremena unatrag. Ali put do toga je težak. Koluhija je jedino svjestan da su Bosanci uvijek žrtve naivnog vjerovanja surovim carevima i da je sudbina Bosne da se Europa s Turcima preko nje dobacuje. Iako u ovom slučaju ne postoje niti naznake potrage za ‘trećom prirodom’, svijest o tome da je Bosna samo poligon za prakticiranje hegemonije možda je prvi iskorak prema tom cilju.

## 5. HEGEMONIJA I PRAVO NA VLASTITU POVIJEST

Svako razmatranje o problemu hegemonije, barem prema stavu ovog rada, trebalo bi nužno uključivati i pitanje povijesti. Povijest se može shvatiti kao hegemonijsko pravo određenog centra (onoga koji konstruira povijest) da određenu varijaciju shvaćanja ili tumačenja proglasi kao objektivnu istinu koja zaslužuje taj neupitan i konačan oblik povijesti. Budući da se neizbježno pojavljuju i snage koje joj osporavaju status službene verzije istine, povijest mora prakticirati hegemoniju kako bi zadržala svoj status povijesti. Kako tvrdi Laclau (2007: 49–91), najviše što možemo imati je prolazna objektivnost kao ‘povijesna zapreka’ koja samo djelomično i kratkoročno uspostavlja određenu ravnotežu. Postmodernističke teorije tako otvaraju put prema dekonstrukciji povijesti, što znači da niti centar koji hegemonijski postavlja svoju verziju istine nije čvrsto mjesto. Pitanje njegove zamjene ili detronizacije samo je, kako tvrde postkolonijalni kritičari, pitanje promjene recepcije (Aschroft i dr. 1989: 89–90). Postmoderne teorije naglašavaju upravo alternativne povijesti

proučavajući njihove mogućnosti da se izbore i dođu do izražaja, tj. da se ono što se zove jedninom 'povijest' prikaže i shvati kao diskurzivno artikulirana konstrukcija obilježena sukobima dominantnih i podređenih (Chen 1996: 309–325). Ali kada se vratimo primjeru Sušićevog teksta vidimo da taj pokušaj da se izbori pravo na vlastitu povijest (kod Koluhije zapisivanjem, a kod Hodže Straha stvaranjem povijesti) često završava porazom. Koluhija pokušava napisati svoju verziju povijesti daleko od junaštva i ideologije kako to radi hegemonijski centar. On zapisuje tragedije kradljivaca, kukavica i pijanica (Sušić 2005: 79–95). Na kraju niti njegovi zapisi neće preživjeti niti će čak i Hodža Strah, koji će pokušati svojim djelima napisati novu povijest Bosne, uspjeti – o njemu će pisati njemački oficiri, hladno, umanjujući njegovo junaštvo. Oni će mu dati glas. U pesimističnom Saidovom viđenju utjecaja kolonijalne moći, ona se ne zaustavlja samo mijenjajući navike, običaje, kulturu, ne zaustavlja se na sadašnjem. Ta moć ulazi i u prošlost, nastojeći da uništiti povijest podređenog (Said 1990: 67–99). Podređeni ne može govoriti, njemu je zabranjeno očitovati se, a to je obrazac koji uvijek slijedi odnos onoga koji prakticira i onog koji trpi hegemoniju; kada su u pitanju različite kulture, ali i različiti rodovi (Drugačije, žensko, homoseksualno, obojeno) (Spivak 1999: 273–274).

Koluhija će nositi sa sobom papire i zapisivati ono što se ne smije izgovoriti: da je sultanovo carstvo zasnovano na pljački, na osvajačkim pohodima u kojima su, demistificira Koluhija, ginuli seljaci na brutalan način lišeni svake patetike i ideologije (Sušić 2005: 26–62). Njegova iluzija u spašavanju vlastite povijesti ne zaustavlja se samo na ispravljanju trenutačnog stanja, on popisuje i živote svojih nekadašnjih sumještana Kudeljana; onih koji su u krvavom obračunu jednostavno zbrisani s lica zemlje (ni ljudima ni selu nema traga, hoće li barem spasiti sjećanje na njih?) (Sušić 2005: 98). Osim te kolektivne povijesti koju bi trebala prenositi zajednica koje više nema, Koluhija se pokušava izboriti i za svoju privatnu povijest. Utjehu nalazi u sjećanjima na pokojnog strica i prema njegovim savjetima i mudrostima korigira svoje pisanje (i življenje) (Sušić 2005: 76). Budući da spletom okolnosti, a ne toliko utjecajem one iste hegemonije, zapis završava uništen, čime je pokušaj ispisivanja alternativne povijesti propao. Vidimo da Sušić svojim likovima daje jako male šanse da izbore pravo na vlastiti glas, iako pokušavaju djelovati protiv hegemonije. Said (1994: 312) zato upozorava da je postkolonijalna destrukcija često umjerena na ideje, jezik, običaje i slične manifestacije identiteta, a ne na povijest kao svojevrsni izvor, jer su joj tu šanse najslabije. Na ovom mjestu se isprepliću pojmovi esencijalistički zadanog identiteta, kulture i 'službene verzije povijesti'. Prema Saidu (1990), napustiti metafizičke koncepte identiteta (takozvani istinski en-

gleski, irski ili, u ovom slučaju, orijentalni identitet), znači napustiti povijest općenito. Dok Koluhića jaše u nepoznato s udovicom koju uzima za ženu, držeći u svojoj torbi zapise svoje 'nove povijesti', žena koristi njegovu nepažnju i baca papire. Oni jašu u nepoznato, čisti, oslobođeni i izvan povijesti (Sušić 2005: 124). Ali, već u sljedećem dijelu on je opet rob iste povijesti, ponovno je (sada kao starac) jurišao za sultana. Vraća se iz boja izranjavan, ruka kojom je nekada pisao nema dva prsta, pada i umire, a ništa neće biti zapisano, pa će mu ime biti vrlo brzo zaboravljeno (Sušić 2005: 127–163). Čak i Hodža Strah koji je junački stvarao povijest, boreći se ne za sultana niti koga drugog već za slobodu svoje Bosne, na kraju gubi bitke. Prekriva ga šutnja, ne zna mu se niti grob (Sušić 2005: 268). Sušić ne ostavlja mogućnost alternativne povijesti, u njegovoj pesimističnoj perspektivi nema mjesta za Druge, nema mira ni razumijevanja, nema prava na različitost. Pokušaji postoje, kao sile koje se javljaju s raznih pozicija pokušavajući ugroziti hegemonijski centar. Ali, njegova moć ostaje nepobjediva, a oni koji su proturječili nisu se uspjeli izboriti niti za grob s natpisom.

## LITERATURA

- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen, ur. (1989), *The Empire writes back*, Routledge, London
- Bhabha, Homi K. (2008), *Location of culture*, Routledge, London and New York
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Certeau, de Michel (2002), *Invencija svakodnevnice*, Naklada MD, Zagreb
- Chen, Kuan-hsing (1996), "Post-marxism; between / beyond critical postmodernism and cultural studies", u: Morley, David & Chen, Kuan-hsing (ur.), *Stuart Hall – Critical Dialogues in Cultural Studies*, 309–325, Routledge, London and New York
- Laclau, Ernesto (2007), "Identitet i hegemonija – uloga univerzalnosti u konstruiranju političke logike", u: Butler, Judith; Laclau, Ernesto; Žižek, Slavoj, *Kontingencija, hegemonija, univerzalnost: Suvremene rasprave na ljevici*, prev. Živan Fillipi, 49–91, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Loomba, Ania (1998), *Colonialism / Postcolonialism*, Routledge, London and New York
- Milner, Andrew (1996), *Literature, Culture and Society*, New York University Press, New York
- Said, Edward W. (1990), "Yeats and Decolonization", u: Eagleton, Terry; Jameson, Frederic & Said, Edward W., ur: *Nationalism, Colonialism and Literature*, 67–99, University of Minnesota Press, London – Minneapolis
- Said, Edward W. (1994), *Culture and Imperialism*, Vintage Books, London

- Said, Edward W. (1999), *Orijentalizam*, Konzor, Zagreb
- Soja, Edward W. (2009), *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishing, Oxford
- Spivak, Gayatri C. (1998), *In Other Worlds*, Routledge, New York and London
- Spivak, Gayatri C. (1999), *Critique of Postcolonial Reason – Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, London and Cambridge
- Sušić, Derviš (2005), *Hodža Strah*, V.B.Z, Zagreb
- Young, Robert J. C. (2003), *Postcolonialism – A Very Short Introduction*, Oxford, University Press, New York
- Žižek, Slavoj (2002), *Sublimni objekt ideologije*, Arkzin, Zagreb

## PRACTICING HEGEMONY: DERVIŠ SUŠIĆ AND *HADDOCK THE FEAR* IN THE LIGHT OF POSTCOLONIAL THEORY

### *Summary*

As the title of the novel indicates, *Haddock the Fear* gives insight in both sides of hegemony – those who practice hegemony and those who are subjected to it. Practicing hegemony, as the central motive of this novel, will be studied through prism of postcolonial theory. One of the specificity of the text is barrenness of presented tactics of practicing hegemony, whilst the same tactics in other novels (which are frequently analyzed by postcolonial theory) are more subtle masked by issues of identity or space. This paper deals with questions of tactics of practicing hegemony out of center of power, but also tactics of destabilization of existing and establishment of alternative centers of power. Those tactics will be studied in the frame of four motive wholes: writing of alternative history (which is stressed in this research), Bosnia as metaphor of polygon for practicing hegemony, hegemony on local level and hegemony in individual relations. Assertion of impossibility of the state without hierarchy (or hegemony) is pointed out as conclusion of this paper.

Marko EK

## POGLED U DUHOVNU I RELIGIOZNU MOTIVIKU ROMANA DERVIŠA SUŠIĆA *HODŽA STRAH*

KLJUČNE RIJEČI: *Derviš Sušić, Hodža strah, duhovna i religiozna motivika, povijesni roman*

Roman *Hodža strah* prvotno je objavljen 1973. godine u Sarajevu i izvršno je primljen i dočekan kod čitateljske publike. Iako se hrvatsko izdanje romana *Hodža strah* dogodilo tek 2005. godine, ono nije umanjilo njegovu izvršnu recepciju. U romanu postoje težnje za iskazivanjem duhovnih i religioznih motiva koji, integrirajući se u tekst, otvaraju autorov svjetogled prema suvremenim temama i složenim interpretacijama povijesnih zbivanja. Autorov poetski iskaz ne uključuje vjersku tematiku u pravom smislu, nego narativnu formu obogaćenu motivima karakterističnima za vladajuću poetiku. Derviš Sušić potvrđuje se klasikom i pripadnikom književno-kulturnoga kruga koji svoje putove otvara prema europskim svjetonazorima, tom krugu pripadaju, također, mnogi drugi književnici kao što su Meša Selimović, Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Danilo Kiš.

### 1.

Bosanskohercegovačku književnost tvori duga tradicija uvelike obilježena sudbinom njezina naroda; vanjski činitelji mnogo su puta bili presudni za oblikovanje književnoga slijeda i sadržaja. To se može vidjeti u tekstovima mnogih književnika koji su obilježili bosanskohercegovačku književnu povijest i svojim radom pridonijeli joj eminentnost u svim strukturama. Riječ je o autorima koji su danas poznati čitateljskoj publici i književnoj znanosti i izvan granica njihove domovine: Ivo Andrić (1892-1975), Skender Kulenović (1910-1978), Meša Selimović (1910-1982), Mak Dizdar (1917-1971). U njihovim književnim ostvarajima često su polazište povijest i odnos aktera prema povijesnim zbivanjima. Posebnost povijesnih odnosa nije samo utjecala na oblikovanje sadržaja tih književnih tekstova nego i na osnovnu periodizacije

literature. Književni povjesničar Vojislav Maksimović (1973: 34) upozorava na to da se za najveći dio književnosti ne može odrediti nikakav teorijski stav, estetska norma, pripadnost kakvoj književnoj školi, pravcu ili stilu, što je u drugim književnostima itekako moguće. Zbog toga bi valjalo ovu književnost definirati i omeđiti grubim razgraničavanjem vremena kroz povijesna zbivanja. Samo u nekim slučajevima moguće je i drugačije podijeliti stvaralaštvo u Bosni i Hercegovini - uzimajući ponovno nekknjiževne odrednice. Primjerice, idejna ili profesionalna pripadnost nekom pokretu ili vjerskoj grupaciji i redu: književno stvaralaštvo pravoslavnih monaha, književnost bosanskih franjevača, alhamijado literatura, stvaralaštvo mostarskog kruga, književnost Mlade Bosne (Maksimović 1973: 35). Ukoliko se, dakle, govori o vremenskom razgraničavanju povijesti književnosti, teoretičar Muhsin Rizvić (1998: 42–66) pridaje takvu podjelu bosanskohercegovačke književnosti i pritom ističe da ta podjela nije strogo ograničena. Dakle, prva epoha bosanskohercegovačke književnosti odnosila bi se na ugledanje na poetiku turske, perzijske i arapske književnosti u doba turske vladavine, druga epoha koja započinje krajem 19. stoljeća obuhvaća isprepletenost s hrvatskom i srpskom književnosti, dok treća, koja započinje prije Prvoga svjetskog rata, uključuje sklonost prema europskim književnostima. U Rizvićevo podjelu trebalo bi uključiti i četvrtu epohu, koju dodaje Vojislav Maksimović (1973: 35), a koja obuhvaća razdoblje nakon završetka Drugoga svjetskoga rata pa do danas. U posljednju navedenu epohu treba uvrstiti veliki broj bosanskohercegovačkih književnika koji su iza sebe ostavili djela koja su, poštivajući tradiciju, počela utirati put novim vremenima i ostvarenjima. Bosanskohercegovačka književnost počela je oblikovati svoj budući izgled koji će se potvrditi u suvremenim odnosima i pojavnostima u koje se uključila kao interkulturalna književnost koja je međunarodno prihvaćena, otvorena i prepoznata kao jedinstvena.

## 2.

Unutar takve periodizacije i u suvremenu sliku bosanskohercegovačke književnosti može se uvrstiti i Derviš Sušić<sup>1</sup>. Književni rad Derviša Sušića

1 Derviš Sušić rođen je u Vlasenici 3. lipnja 1925. godine. Nakon završene gimnazije u Sarajevu upisuje Učiteljsku školu i nakon diplome počinje se baviti prosvjetnim radom. Dugi niz godina bio je učiteljem u Srebrenici i Tuzli, potom novinarom "Oslobođenja" i "Zadrugara". Nadalje, bio je referent za kulturu i narodno prosvjeđivanje u Tuzli, upravnik Narodne biblioteke u Tuzli koja je u njegovu čast 2002. godine promijenila svoj naziv u Narodnu univerzitetSKU biblioteku "Derviš Sušić". Dobitnik je brojnih nagrada i priznanja za svoj rad u području književnosti i kulture općenito. Bio je redovnim članom Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine. Preminuo je 1990. godine u Sarajevu.

obuhvaća uglavnom prozna djela i nekoliko drama kojima je zaslužio svoj status književnika na domaćoj i svjetskoj književnoj sceni. Njegova brojna djela prevedena su na mnoge svjetske jezike, čime se njegovo djelovanje proširilo duž Europe. Njegov romansijerski razvoj valja promatrati unutar nekoliko drugačijih poetika. Stvarati je započeo uz poetiku socijalističkog realizma kroz koju je prikazivao društvenu stvarnost, da bi se u kasnijoj fazi svoga pisanja (od kraja šezdesetih i početka sedamdesetih godina 20. stoljeća) okrenuo novopovijesnom romanu (Kazaz 2004: 242).

Razdoblje socijalističkog realizma zahtijevalo je od umjetnika opisivanje društvene zbilje i vrednovanje društvenih pojava koje su u skladu s idejama tadašnje ideologije. Svaki oblik umjetničkoga izražavanja, pa tako i književnost, treba služiti odgoju omladine te zanosu obnove domovine (Nemec 2003: 25–33). Prema samom nazivu *socijalistički realizam* može se uvidjeti model pisanja, treba pisati literaturu koja će biti realistička po formi, a socijalistička po sadržaju. Teme koje su bile predmetom pisanja raznolike su, ali su svakako morale u sebi sadržavati neki oblik ideološke propagande. U skladu s takvom poetikom rani Sušić bio je okrenut kolektivnim zbivanjima u kojima je pozornost dana društvu kao glavnom nositelju idejnih matrica, dok je junak utopljen u cjelokupnu sliku, čime se važnost identiteta i svrha postojanja pojedinca posve dokidaju.

Takav oblik socrealističke poetike nije se mogao zadržati dugo vremena. Unatoč svim pritiscima, odnos prema literaturi počeo se mijenjati, a prostor pisanja širiti. Od sredine 20. stoljeća, u svojoj zreloj fazi, Sušić se ne će posve okrenuti egzistencijalističkom romanu, kako je to bilo predlagano na kongresu jugoslavenskih pisaca u Ljubljani 1952. godine<sup>2</sup>. Započet će oblikovanje društvenoga romana koji će biti usredotočen na pojedinca izgubljenog u svojoj (ne)slobodi, nezadovoljnog statusom u društvu i sl, kao što će to učiniti još mnogi bosanskohercegovački pisci. Uz to, puni zamah doživjet će povijesne teme, ideja slobode, intelektualizam, novi pogledi na svijet, okretanje prema Zapadu.

Postoji niz Sušićevih romana kojima su kritičari i čitatelji posvetili svoju pozornost. Trebalo bi predstaviti samo neke od tih romana, posebice iz druge faze stvaralaštva, kako bi se dao uvid u Sušićevo romansijersko stvaralaštvo

---

2 Treći kongres Saveza književnika Jugoslavije u Ljubljani održan je od 5. do 7. listopada 1952. godine. Miroslav je Krleža tada održao govor u kojemu je iznio svoju tezu o napuštanju ideološke prisile i okretanju literature prema čovjeku i njegovom egzistencijalnom pitanju. Bio je to slom estetskog socijalističko-realističkog dogmatizma, zaključuje Stanko Lasić (1982: 359).

i potvrdilo njegove poetičke odrednice. Romani *Ja, Danilo* (1960) i *Danilo u stavu mirno* (1961) prikazuju pojedinca nezadovoljnog sustavom vrijednosti i društvenom stvarnošću uopće. U tim se romanima odmah uočava žanr društvenoga romana koji je okrenut pojedincu i stavlja pojedinca u komparativno raščlanjivanje nasuprot društvenim dogmama. Književni teoretičar i povjesničar Envez Kazaz (2004: 244–245) ističe i posebnu vrstu Sušićeva humora i ironije koji u ovim romanima zauzimaju prvenstvo promatranja, jer su dani kao ismijavanje i kritiziranje mučne situacije u kojoj se društvo nalazi. Roman *Uhode* (1971) Todor Dutina (1982: 5) određuje *kao najgušću njegovu prozu* (Sušićevu, nap. M. E.) *i najsloženiju književnu tvorevinu*. Taj romaneskni mozaik daje različite načine čitanja teksta, tako se *Uhode* mogu čitati kao povijesni roman, niz psiholoških studija i zbirka pripovjedaka. Uz navedene romane trebalo bi spomenuti i zbirku pripovjedaka *Pobune* (1966) koja sadrži pet pripovjedaka<sup>3</sup> koje se odlikuju dramskom linijom i napetim sadržajem koji je međusobno povezan. Pripovijetke prikazuju sliku bosanskoga naroda i njegove sudbine, a uz takvu temu vrlo je izražen motiv demistificiranja klasnih razlika.

### 3.

Roman *Hodža strah* objavljen je 1973. godine u Sarajevu u izdanju nakladničke kuće “Svjetlost”. O uspješnosti romana govori i podatak da je odmah četiri godine nakon sarajevskoga izdanja uslijedilo i slovačko, roman je objavljen u Bratislavi 1977. godine (*Hodža strach*). Iako se hrvatsko izdanje romana dogodilo tridesetak godina nakon njegova objavljivanja, ono ne umanjuje njegovu važnost. Roman *Hodža strah* hrvatskoj čitateljskoj publici predstavljen je 2005. godine u izdanju nakladničke kuće V.B.Z., roman je pogovorom popratio književnik Miljenko Jergović.

*Hodža strah* povijesni je roman koji prikazuje sliku života u Bosni, a kompozicijski se može podijeliti u tri, odnosno u dva dijela. Prvi dio romana prikazuje povratak mladića Vehaba Koluhije iz rata poslije poraza kod Beča 1683. godine, drugi dio romana donosi sliku pedeset godina starijeg Koluhije i njegovu pobjedu u ratu kod Banje Luke 1737. godine, dok treći dio prikazuje Vehabova potomka, Seida Koluhiju, zvanog *hodža strah*, koji odlazi u rat te njegov tragičan kraj. Kao što se može vidjeti, roman je strukturno podijeljen na tri dijela, čime se otvara mogućnost govorenja o trima zasebnim romani-

3 Riječ je o pripovijetkama Plaćenik, Kaimija, Seljačka jadikovka, Kad se vratim i Preko mutne vode.

ma. Međutim, treba uključiti i fabularnu osobitost - prva dva poglavlja kreću se oko središnjeg aktera Vehaba Koluhije, a treće oko Seida Koluhije. Stoga književni povjesničar Enver Kazaz smatra da bi se ipak trebalo govoriti o dva romana (2004: 256). Sličnu ideju o kompozicijskom utemeljenju iznosi i Dejan Đuričković u svom radu "Romani Derviša Sušića". *Hodža strah* jest jedan roman, ali prema svojoj strukturi vrlo lako može funkcionirati i kao dva romana, s tim da se može iznijeti i mišljenje o trima novelama svedenim u jedan roman, što se uklapa i u opću teoriju o strukturi romana.<sup>4</sup>

Već se iz same i opće teme romana može govoriti o povijesnosti, tj. o povijesnom romanu koji propituje smisao povijesnih zbivanja. Sušić u svom djelu daje pozornost kolektivu, ali taj kolektiv propituje i predstavlja kroz jednu osobu i to opet osobu iz naroda, jer oba aktera to i jesu – obični ljudi. O relevantnosti povijesti kroz njezinu znanost teško je govoriti, postoje tendencije da je povijest prikazana na upitan način upravo kroz ta kolektivna zbivanja koja je netko izvana ocijenio i uočio. Međutim, u takvim se ocjenama isključuju oni koji su živjeli tu povijest i povijesna zbivanja, takvi oblici nisu uključeni u njezinu bit. Zbog toga je ovaj roman značajan, jer pripovijeda povijest kroz stajalište običnog čovjeka.

Sveznajući pripovjedač ni u jednome trenutku ne sudi, nego biva iskren pred samim sobom, time se kreće ka pronalasku vlastitog smisla života i otkrivanju svoga identiteta. Vehab Koluhija svjedok je koji priča ono što je doživio, a kroz tu se priču u njemu budi svijest o duhovnom stanju i odgovornosti. Vrlo sličan svjetogled pruža i Seid Koluhija i u njemu se događa puknuće nakupljenog nezadovoljstva i razočaranja; obojicu razdire svijest o istom položaju nevine žrtve.

*Hodža strah* ukazuje se kao roman koji ispituje stanje duha, samospoznaju, pripadnost društvu i težnju ka slobodi. Kroz takvu gradacijsku strukturu bogatu epizodnim postavkama i bujnim pripovjednim ritmom prožima se mnoštvo motiva koji svojim opravdanim uključivanjem u fabulu čine umjetničko jedinstvo teksta.

#### 4.

Motivacijska uloga u djelu zauzima najveći dio odgovornosti za izvrsnost teksta, jer se preko nje uvedeni motivi uklapaju u zaokruženu cjelinu.

---

4 Teoriju o čvrstom povezivanju novela u roman može se pronaći u poglavlju "Roman" u *Teoriji književnosti* Milivoja Solara (Školska knjiga, 1980) i u *Teoriji književnosti* Borisa Tomaševskoga (Matica hrvatska, 1998), poglavlje: "Pripovjedni žanrovi".

Uvođenje svakoga motiva u tekst mora biti opravdano njegovom *umjetničkom* ulogom, ukoliko se motivi unose bez logična slijeda događa se raspad djela (Tomaševskij 1998: 24). Tada je fabularnoj liniji osigurana čvrstoća prema kojoj se uključuju likovi i događaji. U romanu *Hodža strah* ne uočava se ne-logičnost pri uvođenju motiva ili njihov upitan slijed, ponekad se nailazi na nepotrebne detalje ili neuvjerljive slike ratnih napada.

U motivacijskom nizu romana supostoji mnogo motiva koji otvaraju prostor za njihovo detaljnije tumačenje. Jedan od takvoga niza jest duhovni i religiozni niz motiva koji se proteže cijelim romanom. Iako je u vrijeme nastanka romana vladajuća ideologija bila prilično jaka, a umjetnost je trebala biti u službi vlasti, Sušić je, ipak, okrenut novim književnim poetikama, napisao tekst obilježen religioznim motivima, što je vrlo značajno.

Druga polovica 20. stoljeća obilježena je naglašenim ulaskom religioznih motiva u književno stvaralaštvo. Religiozni motivi mogu biti u djelo uneseni na različite načine, primjerice, kao potpuna obojenost teksta takvim motivima, mogu prigušeno lebdjeti iznad teksta, a koji put se mogu pojaviti izravno u naraciji pripovjedača ili u svjetonazoru likova (Šimundža 2004: 22). Takvi motivi koji su obilježili mnoge književne ostvarenja nemaju samo teološko značenje nego i antropološko, sociološko pa i samo književno. Religiozni motivi mogu biti u službi ilustriranja teksta, osvjetljavanja različitih gledišta, propitivanja smisla postojanosti i opstojnosti Boga i čovjeka. Upravo se pomoću takvih duhovnih i religioznih motiva može govoriti o njihovom značaju za općeknjiževne vrijednosti. Religija i duhovnost i inače vežu ljude s bogovima, bitno je vjerovanje u posmrtni život. Stoga se njihov položaj u književnom djelu može objasniti i takvim promišljanjima.

Za razliku od ranijih književnopovijesnih razdoblja, koja su religiozne motive doživljavala kao biblijsko i kršćansko nadahnuće, u književnosti od sredine 20. stoljeća ta motivika postaje složenija, ističe Drago Šimundža (2004: 24–25), ali i upozorava da u takvim postupcima religiozni motivi uključuju tijekom promišljanja o svemu ovozemaljskom čime se njihov krug znatno širi, a njihovo tumačenje postaje složenije. S tim u svezi, često se kroz religiozne motive traga za Bogom i njegovom ulogom, pa je i sam motiv Boga učestalost na koju se može naići u raznim književnim ostvarenjima. Treba istaknuti da, unatoč ovim zajedničkim poetičkim odrednicama, svaki autor stvara svoj svijet religioznosti i duhovnosti koji se može objasniti samo kroz njegov tekst. Stoga je nemoguće uključiti i zaokružiti sve odrednice religiozne motivike koje se mogu pojaviti.

U bosanskohercegovačku književnost religiozna je motivika ulazila polako, kao i u hrvatsku. Primjerice, 50-ih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj se pojavljuje nekoliko proznih djela, ističe Drago Šimundža (2004: 45–47), koja su pomalo obojena religioznom motivikom, riječ je o sljedećim autorima i njihovim djelima: Petar Šegedin *Djeca Božja* (1946), Ranko Marinković *Proze* (1948) i *Glorija* (1953), Mirko Božić *Kurlani* (1952), Ivan Raos *Volio sam kiše i konjanike* (1956) i *Vječno nasmijano nebo* (1957). I u europskom književnom krugu religiozna motivika zahvaća mnoštvo pojava, dovoljno je spomenuti Samuela Becketta i njegovu dramu *U iščekivanju Godota* (1953) u kojoj se od samoga naslova nailazi na semantičko-metaforičku igru: Godot: God-Bog. Kako će vrijeme odmicati, tako će duhovnost i religiozna motivika postajati predmet mnogih tekstova.

Takvom nizu poetoloških odrednica valja pridodati i roman *Hodža Strah* u kojemu supostoji nekoliko religioznih motiva koji zbog svoje učestalosti zaslužuju detaljniju raščlambu.

Motiv Boga prisutan je od početnih pa do završnih stranica romana. Bog je u romanu u različitim ulogama naznačen, ponekad je u funkciji slušatelja kojemu se lik ispovijeda, ponekad je subjekt molitve, a vrlo često se u rečenici naiđe na njega potpuno usputno. U sljedećim se primjerima to i potvrđuje:

Boga ne spominje! Vlasti se ne boji i psuje, da Bog sačuva!  
(Sušić 2005: 40)

Ako se bojao Boga, trebalo bi se čuditi.  
(Sušić 2005: 81)

Moram, kad me je Svevišnji kaznio da upravljam selima budala i kuka-velja.  
(Sušić 2005: 105)

Hvala Tebi, Svemogućí Bože, u skut i ruku te ljubim, na sedždu ti padam! Trojici prijatelja reče da se razidu i Boga mole da poštedi selo od zuluma i nesreće.  
(Sušić 2005: 105)

Ali se uzdam u Boga i snagu naših hrabrih četa...  
(Sušić 2005: 257)

Motiv Boga se u tekstovima najčešće pojavljuje u funkciji živuće osobe<sup>5</sup>, međutim, u *Hodži strahu* pojavljuje se upravo u suprotnoj inačici, pojavljuje se kao imaginarna slika Stvoritelja koji je negdje u nepoznatom. Prema preuzetim navodima iz romana zaključuje se da pripovjedač doživljava Boga kao sugovornika, obraća mu se u raznim prilikama, a ne samo u molitvenim ili sličnim trenucima. To se vrlo lako prepoznaje u rečenici “Bože, sačuvaj nas zla svakojega!” Iz navedenoga se potvrđuje općeprihvaćeno mišljenje da je Bog velik te da simbolizira božanstvo koje je idealno i ima najviši smisao savršenosti. Kod Sušića motiv je Boga gotovo uvijek isprepleten s drugim područjima i konkretnim doživljajima ili osobama. Prema tome se prihvaća Božja slika u svijetu i društvu, uključuje ga se u svim aspektima zemaljskih odnosa. Također, smatra se da i intervenira u ljudskim zbivanjima i povijesnim događajima. Ukoliko se promotre navedeni elementi može se zaključiti da pripovjedač u romanu Boga smatra poticajnim nadahnućem poetske vještine, on je osnovna odrednica i vidljivi znak najvećeg dijela njegova postojanja. Osim toga, motiv Boga, budući da ga se učestalo upotrebljava i izravnim riječima izgovara, znači nutarnju inspiraciju i osnovni religiozni motiv koji potvrđuje autentičnost prirodne povezanosti Boga i čovjeka. U suvremenoj kulturi odnos Boga i čovjeka tumači se trima mogućim načinima. Fenomenološki uključuje sve ono što čovječanstvo podrazumijeva pod izrazom *Bog*, filozofski se okreće ljudskom umu i načinu na koji je on shvatio Boga i njegovo poslanje, dok se posljednji način odnosi na stajalište vjere i njezino prihvaćanje objave koju je Bog dao o sebi. Moglo bi se zaključiti da je u romanu *Hodža strah* prisutan filozofski odnos prema Bogu, jer ga se uključuje u sve životne situacije, a posebno je aktivno uključivanje motiva Boga u smislu propitivanja vjere. Motiv Boga u Sušićevu je romanu vidljiva zbilja, duhovni ideal i neizostavna sastavnica književnoga teksta, točno onako kako se to pojavljuje i kod mnogih drugih duhovno i religiozno motiviranih djela.

Uz motiv Boga, vrlo čest motiv je i žrtva. I Vehab Koluhića i Seid Koluhića neprestano osjećaju žrtvu pojedinca koji nije kriv za trenutne nepravde. Motiv žrtve pojavljuje se kao jedan od lebdećih motiva tijekom romana, takvo uplitanje motiva u tekst služi ilustriranju okosnice romana, što se može vidjeti prema teorijskom pristupu religioznim motivima. Motiv žrtve definira se kao simbol odricanja iz ljubavi prema duhu ili božanstvu. Takva žrtva povezana je s idejom zamjene, na razini duhovne energije, u smislu podnošenja teškoća u korist onoga drugoga ili nečega drugoga. Motiv žrtve u Bibliji označuje čin

5 Više o takvome obliku tumačenja može se pronaći u *Rječniku biblijske kulture* (AGM, Zagreb, 1999).

odricanja nečeg zemaljskog i prinosi se Bogu u čast. Postoji nekoliko vrsti žrtve, motiv žrtve u romanu odnosi se na osjećaj krivnje i preuzimanje odgovornosti s kolektiva na pojedinca. Priznanje žrtve u romanu *Hodža strah* simbolizira Vehabovo i Seidovo priznanje božanskih moći i sveprisutnosti, ali i voljnost pomaganja drugima u nevolji. Također, poznato je da je motiv žrtve u antičkoj književnosti simbolizirao očišćenje, umirenje i duhovnu snagu, što znači da taj religiozni motiv književnost poznaje od njezinih početaka. Upotrebljavanjem takvoga motiva Sušić potvrđuje svoju religioznu svijest.

Motiv grješnika se, također, pojavljuje u romanu kao imaginarna instanca, jer je u ratovanju uvijek netko kriv. Grješnik se prethodno povezuje s motivom grijeha. Grijeh je religiozni pojam koji označuje prekid veze u odnosu Boga i čovjeka zbog čovjekove moralne pogreške. Tako je grijeh prijestup, neposlušnost, nekontroliranost, a grješnik pojedinac koji čini te prijestupe i živi u grijehu. Grijeh je prisutan u svim religijama i naprosto je dio čovjekova razvoja. Uz to svakako treba istaknuti da je individualan, jer je dio pojedinca, te socijalno okrenut, jer je zajednički širim društvenim zajednicama.<sup>6</sup> O tome koliko je motiv grijeha osuđen u romanu *Hodža strah* svjedoči i sljedeći ulomak iz romana:

Mraz s lica zamrzlih od straha zbog grijeha, topi se, splazava sa čela, ispod obrva... koža oko uglova očiju sitni se prvim smiješcima života, ali su nosevi još ustremljeni kao tvrdi kljunovi, usne smrznute, šest ruku popanulo po koljenima kao šest mrtvih životinja...

(Sušić 2005: 72)

U teološkom razmatranju često je prisutna povezanost motiva grijeha i vjere, što se može odrediti kao postojanje i u ovome romanu. Vjera je u svojoj biti duhovna, kulturna i moralna opredijeljenost, shvaćanje. U romanu *Hodža strah* vjera se krije u puku koji je izložen ratnim nedaćama, kroz vjeru se održavaju i civilizacija, i kultura, i sudbina, i duhovnost. Takvi religijski motivi ne označuju pretjeranu okrenutost Bogu nego religijsko i filozofsko stajalište autora.

Poneki navedeni motivi svoje mjesto duguju ratu, koji je pokretač pojedinih zbivanja. Rat u svojoj biti, također, pripada tumačenju kroz religiozne motive. On postoji od najstarijeg doba i prisutan je u svim civilizacijama, te je od početaka nositelj zla, svekolike pošasti i trijumfa slijepe slike društva,

---

<sup>6</sup> Zoran prikaz odnosa grijeha i grješnosti može se pronaći u *Enciklopedijskom teološkom rječniku* koji je objavila Kršćanska sadašnjost 2009. godine.

iako je njegova idealizirana slika potpuno drugačija - uništenje zla i uspostava mira. Stvarnost je posve promijenila biblijsku sliku rata uključivanjem pravih vojska i oružja, tako rat nikome ne donosi dobro. Rat kao zločin, prerogativ spasenja i sredstvo (nečijeg) iznošenja pravde treba objasniti kao neljudski, barbarski čin koji nanosi izravnu štetu čovječanstvu. Rat i njegova razorna moć oružja kose se s načelima kršćanskog nauka. U *Hodži strah* prikazana je slika rata i ratni mentalitet koji uvelike određuju temu romana i njegove temeljne motive. Međutim, u takvo razmatranje treba uključiti i inicijalni razlog rata – srdžbu. Ljudska srdžba uzrok je nesuglasica i zla i zbog toga ne pripada Božjem svijetu. Ona je proizvod društva, nastala je kao dio čovjekove grješnosti. U romanu *Hodža strah* srdžba supostoji kao lajtmotiv ratovima koji su u tekstu opisani, ona naprosto proizlazi iz njihove biti. Ukoliko bi se uklonio motiv srdžbe, nestao bi rat kao njezin krajnji rezultat, što nadalje znači da se izostajanjem uzroka gubi posljedica. Simbolika vjere, religioznosti i poveznica s duhovnošću i ovim je motivima potvrdila svoju relevantnost u istraživanju religioznih motiva.

U analizi religioznih motiva koji se pojavljuju u ovom romanu treba spomenuti i pojavljivanje različitih oblika molitve u tekstu. Naime, neki dijelovi romana podsjećaju na molitvu preko koje se nešto poručuje Bogu ili čitatelju. Na takav oblik molitve nailazi se u trećem dijelu romana:

Što, Bože, ne namjesti i mene tako da mrzim kada mrziti treba, da ubijem kad mrzim, da se ne dam, da se ne nabacuju na me čime hoće, oo, Ti koji sve znaš i sve možeš, podari mi bolju pamet i ne daj gnjevu i bijesu u me da uđu, svaki i učen i neučen Bošnjak srnuo bi sad s jatanom među njih i isjekao ih, i svijet bi ga hvalio, saprao je sramotu s imena, a ja...

ja ne smijem,

ja ne umijem,

ja sam sav od praštanja i dobrote. Ako je to Tvoja volja, ostavi me i dalje tako. Da mi je teško, jest mi teško, eto, opet plačem od nemoći i od stida i od njihovih uvreda, nije šala... pa obadvije... a ja se krijem pod jorgan kao... ne vidim i ne čujem!

(Sušić 2005: 166–167)

Navedena molitva pripadala bi osobnoj molitvi kojom je izrečena prošnja kroz iznošenje osobnih potreba. Nasuprot toj molitvi postoji i zajednička koja u svoju međupovezanost uključuje veći dio društva. Inače, molitva je ra-

zuman razgovor s Bogom, ona je ujedno i temelj vjere u osobnoga i jedinoga Boga. Nju odlikuju poniznost, istina, čovječnost, dijalog, prijateljstvo. Molitve na koje nailazimo u *Hodži strah* ne iskazuju samo odnos prema vjeri nego daju i sliku subjektivnoga gledanja na svijet i odnosa pojedinca prema svijetu i sebi. Posezanjem za molitvenim izričajem, što je vjerojatno bio svjesni postupak budući da se radi o učestalosti, autor je progovorio o svom doživljaju vjere kroz pripovjedača romana i time potvrdio da religiozni svijet u čovjeku nije jednostavna pojava. Molitve psihogramski opisuju religioznu svijest svoga autora i pokazuju njegovu visoku osviještenost kada su u pitanju religiozne teme, vjera i duhovnost. Uplitanjem molitve u tekst i uopće - moljenjem, dobiva se poništenje ratnih nedaća, na taj se način daje prilika pobjedi dobrog. Posezanje za tim postupkom autor potvrđuje vrijednost tradicije. Naime, molitveni oblici poznati su od najstarijih razdoblja pismenosti. Štoviše, molitve i molitvene knjige temelj su pismenosti i vjere, potvrđeni najčešće kao iskonsko ishodište književnosti.

U drugome dijelu romana nailazi se na jednostavni molitveni oblik u kojemu pripovjedač iznosi svoju vjeru u Boga i svoj pogled na budućnost:

Uzdao se u Boga i godine koje smiruju nemirne i melju uporne i koje će i mene dotesati do savitljive vrbe podaničke. Vjerovao sam, sleći ću se ovako živahan i na svoju slobodu ponosan, u gluhu zemlju do pojasa. Zemlja i kuća postaće mi svrha i smisao. Svaki odlazak mirisaće mi na strahote progonstva. Pa će doći vrijeme kad ću za račun kuće svaku uvredu otrpjeti, a za zemlju, za djecu i njihov mir podanički jaram prihvatiti. I da sam zbog svega toga čovjek s kojim se zasada mora lijepo, a Bog, godine i seljačka sudbina učiniće tako.

(Sušić 2005: 130)

Autor kada počinje pisati književni tekst ne može sa sigurnošću reći kojoj će vrsti ono pripadati (Pavličić 1983: 52). Roman *Hodža strah* nedvojbeno pripada povijesnome romanu, a molitva se može s književnoteorijskoga gledišta tumačiti sekundarnim žanrom. Stoga molitva nije samo jedan u nizu od religioznih motiva nego funkcionira i kao žanr koji se pojavljuje na određenim mjestima u tekstu kada se akteri obraćaju Bogu i traže od njega pomoć ili jednostavno se odnose prema njemu kao sugovorniku.

U okviru ove interpretacije trebalo bi ponešto reći i o motivu duhovnosti. Duhovnost se odnosi na svaki oblik duhovnog života, a u literaturi se shvaća kao praktično, egzistencijalno poznavanje evanđeoskog savršenstva u

njegovu formativno-pedagoškom kodu od kršćanskih ideala ljubavi do jedinstva duha u mističnom sjedinjenju s Bogom.<sup>7</sup> Iz navedenoga proizlazi vjerojatnost da svaki autor stvara svoj oblik duhovnosti prema kojemu se mogu iščitavati njezina značenja. U romanu *Hodža strah* duhovnosti se pripisuje upotreba religioznih motiva i stajališta, te unošenje molitve kao sekundarnoga žanra. Iz takvih motiva nadalje se može razmatrati o cjelini života, kontemplaciji i pobuni protiv površne pobožnosti. Moderno društvo promijenilo je mnoge sustave vrijednosti, pa se tako i odnos prema duhovnosti promijenio. Stoga, motiv duhovnosti treba promatrati kroz religiozne motive uopće, te ih shvatiti kao autorovo unošenje u religiozna promišljanja i načela poetičkih odrednica.

## 5.

Analizom duhovne i religiozne motivike u romanu *Hodža strah* pokušalo se otvoriti pitanje daljnje usmjerenosti suvremenih interpretacija romana. Roman u svojim narativnim formama progovara o religioznim motivima koji utiru daljnji put njihovim tumačenjima. U tim se suodnosima duhovna i religiozna motivika, mahom filozofski usmjerena, prenosi u granične sfere teksta, te se u tim graničnim cjelinama nailazi, kroz navedene motivske nizove, na egzistencijalna propitivanja, svjedočenja o ratu, strahu i prošlim vremenima. Derviš Sušić svojim je romanom potvrdio prihvaćanje kao i mnogi drugi autori toga vremena, nove poetike i njezinih značajki. Dakako, treba istaknuti da nije riječ o vjerski prožetom tekstu romana *Hodža strah* ili pak biblijski intoniranom; riječ je o romanu koji prihvaća religioznu i duhovnu tematiku isprepletenu s drugim područjima i konkretnim doživljajima. U trenutku kontemplacije kada na vidjelo dolazi ljudska etičnost i univerzalnost, autor poseže za motivima koji otvaraju daljnje mogućnosti odnosa s vjerskim i narodnim motivima i promišljanjima. Pripovjedač duhovnim i religioznim motivima prilazi uzdržljivo, u svom doživljajnom svijetu svjestan je mogućnosti koje takvi motivi uza se nose. Autor rijetko izravno opisuje religiozne motive, češće se odlučuje za njihovo nečujno provlačenje kroz tekst, čime se potvrđuje vrsnim pripovjedačem. Tih je motiva nekoliko, motiv Boga koji se pojavljuje u mnogim književnim ostvarajima, motivu žrtve koja je s pojedinačne sudbine prešla na kolektivnu, grijeha i grješnoga čovjeka koji se nalazi u takvom društvu, rata kojega društvo poznaje od početaka civilizacije, srdžbe je koja je pokretačica zla i nesporazuma te molitve koja ravnopravno supostoji na mnogim mjestima u tekstu.

7 Usp. *Enciklopedijski teološki rječnik* (2009), Kršćanska sadašnjost, Zagreb

Također, literarne junake postavlja za predstavnike zajednice koji u svojim postupcima i razmišljanjima nose psihološki profiliranu sliku zajedničkih težnji. Kroz pojedine slike i motive, čitatelja se upoznaje s povijesnim zbivanjima i pojedinačnim sudbinama. Naravno, Derviš Sušić time ne ponire samo u povijesnu priču nego i u različite oblike svijesti i ponašanja zajednice, njezine duhovne, društvene, kulturne i nacionalne osobitosti. I stoga je povijesni roman bitan, kao slika društvene povijesti predočena sa stajališta običnih ljudi.

## LITERATURA

- Dutina, Todor (1982) "Uhode Derviša Sušića", u: Dutina, Todor, ur, *Uhode*, Derviš Sušić, 8-15, Svjetlost, Sarajevo
- Đuričković, Dejan (1987) "Romani Derviša Sušića", *Život* 36/2, 187-203.
- Kazaz, Enver (2004) *Bošnjački roman XX vijeka*, Zoro, Zagreb, Sarajevo
- Lasić, Stanko (1982) *Krleža: kronologija života i rada*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
- Maksimović, Vojislav (1973) *Nekada i sada*, Svjetlost, Sarajevo
- Nemec, Krešimir (2003) *Povijest hrvatskoga romana od 1945. do 2000. godine*, Školska knjiga, Zagreb
- Pavličić, Pavao (1983) *Književna genologija*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb
- Rizvić, Muhsin (1998) "Poetika bošnjačke književnosti", u: Duraković, Enes, ur, *Bošnjačka književnost u književnoj kritici*, knj. 1, 42-66, Alef, Sarajevo
- Solar, Milivoj (1990), *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
- Šimundža, Drago (2004), *Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, knj. 1, Matica hrvatska, Zagreb
- Šimundža, Drago (2005) *Bog u djelima hrvatskih pisaca: vjera i nevjera u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća*, knj. 2, Matica hrvatska, Zagreb
- Tomaševskij, Boris Viktorovič (1998), *Teorija književnosti: tematika*, Matica hrvatska, Zagreb

## A VIEW OF SPIRITUAL AND RELIGIOUS MOTIVES IN DERVIŠ SUŠIĆ'S NOVEL *HODŽA STRAH*

### *Summary*

The novel *Hodža strah* was firstly published in 1973 in Sarajevo and it was excellently accepted and welcomed by the reading audience. Although the Croatian edition of the novel *Hodža strah* happened only in 2005, it did not belittle its excellent reception. In the novel there is a tendency to express spiritual and religious motives, which, integrating into the text, open a new author's perspective toward new topics and complex interpretations of historic events. The author's poetic expression does not include the religious theme field in a real sense, but a narrative form enriched by motives that are characteristic for the leading poetics. Derviš Sušić is confirmed as a classic and as a member of the literary and cultural circle which opens its paths toward the European world views, and many other authors such as Meša Selimović, Ivo Andrić, Miroslav Krleža, Danilo Kiš belong to this circle.

Muris BAJRAMOVIĆ

A SADA O *A*:  
NAGOVJEŠTAJI POSTMODERNISTIČKOG  
PRIPOVIJEDANJA  
(SKICA)

KLJUČNE RIJEČI: *postmoderna, roman, ironija, metafikcija, poetika*

Ovaj rad zapravo je skica u 20 tačaka u kojima se postavljaju hipoteze o načinima na koje je Sušić koristio poetička načela postmodernizma u triptihu *A*. Postavljena su pitanja koja tematiziraju elemente postmodernističke poetike u ovom romanu.

1. Čitajući Sušićev opus i kritički diskurs koji govori o njegovom djelu, da se uočiti, uostalom i što je danas slučaj, da književna kritika svoju pažnju zadržava na kanonskoj vrijednosti *lektire* Sušićevih romana. Tako se kritički pisalo o *Uhodama, Pobunama, Nevaktu*. S druge strane o triptihu *A*, djelu vrijednom pažnje, u književnoj kritici jedva da pronalazimo par rečenica. Izvodimo zaključak da je ovo djelo zapravo na *marginama* Sušićevog književnog opusa, ako je slijediti književnokritičku valorizaciju. Može li ova margina možda nešto reći i o centru? Može li onda zrcaliti put kanonske vrijednosti upravo zato što je margina?

2. Pomnim čitanjem triptiha *A* uočavamo neku vrstu igre sa tekстом, *igre* tako svojstvene postmodernističkim piscima. I sam naslov je postmodernistički. On, indirektno, upućuje na *alef*, na alfu, na početak. Simbolički, na početak nove epohe, novog načina stvaranja i novog promišljanja odnosa centra i margine. Potrebno je, dakle, vratiti se na izvor, u smislu fonocentrizma na izvor prvog slova *A*, da bi se konstruirala nova priča, tako različita od utvrđene matrice pripovijedanja. Godina je isto tako obećavajuća: 1985. Dakle, postmodernizam je, ruku uz ruku sa postrukturalizmom, već dobio zamah.

Objavljena su “kanonska” postmodernistička djela. Teorija je već izrodila niz metateorijskih tekstova, pa se autolegitimizirala, a svijet se polako mijenjao.

3. Sušić u tripithu *A*, stidljivo, ali ipak dovoljno upečatljivo da bi bilo prepoznato uvodi neke od postmodernističkih postupaka pripovijedanja. No, i uz te i takve određene “izlete” u okvire poetike postmodernizma, koje bismo mogli kao gumicom izbrisati, ostaje nam još jedan modernistički koncipiran roman sa još jednom socijalističkom pričom, koja se (IPAK!) na kraju *dekonstruira* i pokazuje da projekat velike priče na ovim prostorima nije uspio.

4. Može li se, dakle, reći nešto o mogućoj želji Sušića da se prikloni postmodernističkim piscima? Ova skica postavlja pitanja ne pretendirajući da da odgovore na njih.

5. Priča počinje sasvim sušićevsko modernistički. Mali čovjek na vjetrometini historije ubrzo biva pregažen od velikih sila. Pri tome priča, kao i historija slijedi logiku cikličnog ponavljanja. Usto, ne ponavlja se samo historija i zlo, nego se ponavljaju i sudbine i imena i ljudi (rijetko je imenovanje u romanu, 2-3 imena, uglavnom se likovi imenuju prema funkcijama koje obavljaju, a i ta se imena tokom vremena ponavljaju), pa se stiče dojam da je ovo ujedno i jedna bezizlazana situacija magijskog realizma u kome se makondovski traži sreća i mir, ali se nikada ne pronalazi. Nasuprot mira je trauma koju valja ispričovijedati.

6. Na kraju romana se tako i zaključuje: *Svi putnici koji zastanu i napiju se, pohvale svježinu i ljepotu česme. Niko ne pita ko je sagradio i šta sve znači uklesani niz slika s velikim upitnikom na kraju.* A taj upitnik, ta zapitanost nad smislom historijskih zbivanja, Sušić postavlja ne samo u okvirima historiografske metafikcije, nego i u izmjenama dramskih situacija u kojima se likovi ponavljaju u drugim vremenima, u kojem se igraju igre na sceni i pozornici svjetske historije, i u kojoj se nije odmaklo od *A*, od samog početka, ali i kraja, jer to *A* podsjeća na *alef*, tačku u kojoj su sadržane sve moguće tačke.

7. Može li se taj upitnik promotriti i iz ugla kulturalnog pamćenja? Odnosno, naše percepcije kulture i sjećanja, koja izostaje u onom momentu u kojem se zadovolji egzistencijalna potreba žeđi?

8. Pisci postmodernističkih romana pokazuju da je historija, kao i sve ostalo u njihovom svijetu, zapravo ljudski konstrukt, i samo još jedna od formi priča(nja), koja se može pričati različito u odnosu na politiku, ideologiju ili kontekst. Postmodernistički pisci, za razliku od modernističkih, na propagiraju otuđenost. Zapravo suprotno, oni se žele uključiti u sve oblike društvenih praksi, pa makar ne bile njihove vlastite. Ovakav oblik globalizacije izrodio je i određene razlike u pristupu konstruiranja svijeta oko sebe, a što se opet veže

za društvenu “stvarnost” samih pisaca. *A* zapravo ekvilibrira između ova dva tumačenja. Sušić kao da pokušava da ostane dosljedan dotadašnjoj poetici, ali i teži da unese nešto novo, nešto postmoderno.

9. Roman *A* ironizira historiju i malog čovjeka u okviru historije, ponavljajući je u nizu ironijski postavljenih epizoda.

10. Kao lajtmotiv proteže se strah od publike i strah od predavanja jednog partizanskog komesara koji je cijelo vrijeme prurušen u majora Abvera i ma koliko to naivno izgledalo, njegove varke u potpunosti uspijevaju tako da ni Nijemci, a ni drugi neprijatelji ne uspijevaju do kraja raskrinkati njegovu istinsku ulogu. Takav postupak pomalo asocira na dramsku napetost.

11. Komesar je naime centralna figura koja osmišljava predavanje o: Antici, odnosno o klasnim staležima u antici, njenoj kulturi, ljudima, historiji i humanistički utemeljenim vrijednostima. Pri tome se pripovjedač služi ironijom, koja je tako svojstvena postmodernističkom čovjeku, zatim prekinutim slijedom i miješanjem žanrova. Odnosno:

Uzalud krvav smiraj sunca za koplje pred zalazak, uzalud sve bliža bitka, po glavi mi se muti uzburljanog zapamćenja silan kalež,

A

Ahajci se biju s Trojancima,

A

Ahajcima se kao neprijateljske suprotstave i

A

Amazonke, pomažući Trojance,

a

A

Ahil ubije kraljicu

A

Amazonki,

A

Arejevu kćerku, iz Trakije,

A

Ahil ubije Memnona, jer je ovaj prije toga ubio

A

Antiloha,

A

Ahilova prijatelja, itd., itd., itd., dok i sam

A

Ahil ne pogine.

A

Ahajci ga lijepo sahrane, ali se

A

Ajant i Odisej zavade oko Ahilove vojničke zaostavštine, ali pošto je

A

Atena boginja bila na strani Odiseja, to njemu pripadne Ahilovo oružje,

a

Ajant

vjerovatno od gnjeva, a još vjerovatnije od alkohola na vrućini, poludi, pa se ubije

12. Jedan od zaključaka, odnosno komentara: *Narodi koji mnogo psuju – ili su dugo robovali, ili kriju nagone za gospodarenjem za koje nisu sposobni.* I ovaj zaključak je, čini mi se i danas aktualan.

13. U okviru pripovijedanja unosi se neka vrsta esejiziranja, u kojima, recimo, možemo slušati o 11 teza o Fojerbahu, i to odmah nakon priče o prevari gore spomenutog majora. Također se ovaj esejistički dio i dalje nastavlja, sasvim seriozno i sasvim istinito. Ali ni tu nije kraj. Autor nam sada uvodi i autorefleksivnu igru, ali koja, kao uostalom i drugi aspekti o kojima govorimo, tek se stidljivo pomalja i pojavljuje, tako da teško možemo reći da je ovo dio poetike, kao što je to slučaj sa naprimjer autorefleksijom u prozi Tvrтка Kulenovića.

14. Autorefleksija je ovdje naznačena u jednoj fusnoti: *Ovaj tekst pisan je iz perspektive 1983. godine iako nema memoarski karakter* i time se zapravo autorefleksivno promatra gornji dio teksta, a intertekstualnost je također stidljivo naznačena u jednoj rečenici pri kraju romana: *Pa u okviru te teme obradim: Uhođenje neprijatelja kao preduslov uspjeha... a, e tu sam već sasvim kod kuće.* Autorefleksija, ali i intertekstualna napomena se vezuje za roman *Uhode*.

15. U *A* se kombinira sve sa svačim. Pri tome imamo izmjene pouzdanih tačaka pripovjednog teksta u kome se mijenjaju pripovjedačke pozicije, u tekstu se pojavljuju dramske situacije i javlja se komičnost. I zaista, kao da gledamo neku dramu, koja se prelijeva iz komedije kao nužnosti do tragedije, pa sve do općeg besmisla u kojemu više ni semantika spomenika sa vrištećim upitnicima na kraju ne igra nikakvu ulogu.

16. Također postoje i elementi metafikcije u kojima se svjesno skreće pažnja na fiktionalnost teksta, odnosno nepouzdanost izvora: *Dovde se građa*

*o Rustemu, sakupljena od Meve i ostalih svjedoka, očevidaca i prepričavalaca nekako i daje složiti u kakvo-takvo kazivanje.* Ovo je sasvim postmodernistička intervencija na tekstu u kojem se pokazuju glasovi mnogih koji se tek mozaično mogu sklopiti u knjigu. Druga postmodernistička intervencija jesu fusnote, koje me tako podsjećaju na Borhesa. Ovdje fusnota zapravo čini još jedan dio priče koji je intencionalno pomaknut na marginu, i koji je zapravo prava istina, odnosno konačan rasplet gornje priče. Na taj način imamo dvije istine, jednu koja je ideološki koncipirana (a čini mi se da je Sušić ironizira i parodira – obezimenjavanjem), i drugu koja je ona prava istina i osvjetljava prvu, uz komentar da je to greška. Tako pripovjedač obznanjuje: *Ovu svoju grešku prvi put sad objavljujem.*

17. Što se dramskog aspekta tiče, postoji čitav niz dijaloga, koji podsjećaju na konvenciju drame. Naprimjer to je u razgovoru Prote, Muderrisa i Fra Vinka. I zaista, postoji čitav niz komičnih situacija sa njima trojicom. Još jedan primjer je imenovanje likova: pored navedene trojice čitamo i o Curici, drugarici Ma itd. Ovdje se nije pratila ona latinska *Nomen est omen*, odnosno likovi su u svom označavanju imena svedeni na minimalizam.

18. Komična je i situacija u kojoj lik spava dok se puca, a Proto ljude moli da tiše pričaju jer ga priča budi, ali mu pucanje ne smeta. Ili jedna slika “prepućavanja” tri predstavnika različitih vjera, dijalog koji samo u komediji pokušava da razriješi napeto stanje. Osim stereotipnih viđenja druge vjere, ovdje bismo mogli govoriti i o imagologiji i stalnim pitanjima u konstruiranju identiteta na polju Drugog.

19. Ili recimo situacija u kojoj postoji miješanje žanra i prekinuti slijed u postmodernim postupcima pripovijedanja, u kojoj prurušeni major Abverna sprema predavanja, koje će se protezati tokom čitave knjige, i koje će ponekad ugroziti ishod vojne akcije eda bi predavanje bilo otkazano. Predavanje se nije odmaklo od A, od početka, od a-antike, da bi sasvim pri kraju predavanje počelo i o islamskim filozofima.

20. I na kraju o A. Od početka nismo ni makli...

a

ja

ako ovako nastavim, prosviraću sebi glavu devetkom iz pištolja, jer ili ja nisam maknuo dalje od u pameti od

A

ili od

A

nisu maknuli istorijski motivi klasne borbe koja se bje bez prestanka, evo do ovog trenutka kad Kapetan i ja silazimo ka sveštenicima, a kad Kapetan vidje koliko je mrtvih i ranjenih samo iz ovog voda koji čuva sveštenike, pojuri prema drugom vodu da dovede bar desetinu, ili cio vod.

## LITERATURA

- Bajramović, Muris (2010), *Bosanskohercegovačka metaproza*, Bookline, Sarajevo  
Butler, Christopher (2007), *Postmodernizam*, Šahinpašić, Sarajevo  
Džanko, Muhidin (1998), *Strah od teksta*, Centar za kulturu i obrazovanje, Tešanj  
Sušić, Derviš (1985), *A*, Oslobođenje, Sarajevo

## AND NOW ABOUT *A*: INDICATION OF POSTMODERN NARRATION (A DRAFT)

### *Summary*

This paper in fact is a draft consisting of 20 items which pose the hypotheses about the ways in which Derviš Sušić used poetical principles of postmodernism in his triptych *A*. It includes questions which refer to elements of postmodern poetics in this novel.

Mirzana PAŠIĆ KODRIĆ

PUTOVANJE, INTERKULTURALNOST  
I (NE)SENZIBILIZIRANOST ZA RAZLIKU U ROMANU  
*ČUDNOVATO DERVIŠA SUŠIĆA*

Odbijajući se, teza i antiteza se privlače  
i tako već podliježu sinoptičkom pogledu koji ih obuhvaća.

(Biti 2000:459)

KLJUČNE RIJEČI: *Derviš Sušić, Čudnovato, putovanje, interkulturalnost, razlika*

Uprkos svom nesretnom i tragičnom kraju, roman *Čudnovato* Derviša Sušića roman je s izrazito humanističkim razumijevanjem života i, posebno, roman koji jasno sugerira niz interkulturalnih vrijednosti. Naime, kroz priču o ljubavi njegovih glavnih aktera – Sulejmana Viteškića (Bošnjaka) i Ružice Radovanove (Srpkinje), roman *Čudnovato* nedvojbeno upućuje na kulturalnu različitost i probleme koje ona nužno sa sobom nosi, bez prikrivajućeg ublažavanja ili bilo kakve druge društveno pretpostavljene mimikrije. U isto vrijeme, roman i upozorava na važnost ideje interkulturalizma uopće, posebno u smislu razvijanja interkulturalne komunikacije, interkulturalne kompetencije i, konačno, interkulturalne prakse. Jer, iako tragički posmatrana i nerealizirana, kulturalna različitost u romanu *Čudnovato* djelimično je ipak prihvaćena, i to zato što se sva njena ignoriranja predstavljaju kao ono što nužno vodi tragičnom ishodu glavnih aktera romana. Upravo na takav tragičan način, roman *Čudnovato* Derviša Sušića afirmira i favorizira socijalnu adaptaciju prema interkulturalnom pluralitetu, promovirajući na način tzv. negativnih primjera interkulturalnost kao pozitivnu vrijednost. Zato je Sušićeva vizija Bosne i u njegovom posljednjem romanu, istina, teška i mučna, kako je to slučaj i na drugim mjestima u književnom djelu ovog autora, ali isto tako i u isto vrijeme

ovakvo što jeste i poziv za izgradnju jednog drugačijeg, boljeg svijeta, ili barem san o njemu.

## 1.

Baš kao i putopisna književnost, koja i sama predstavlja izuzetno kompleksan, polimorfan i otvoren literarni žanr, i neputopisna književnost s motivom puta, putovanja i putnika vrlo je složena pojava, povezana s čitavim nizom u današnjem teorijskom kontekstu važnih fenomena (usp. Adams 1983). Jedan od njih jeste i fenomen interkulturalnosti, koji (za razliku od fenomena multikulturalnosti, koji danas uglavnom upućuje na istovremeno postojanje mnogobrojnih kultura na nekom prostoru) prvenstveno označava *veze i odnose između različitih kultura*. Ti odnosi prije svega podrazumijevaju komuniciranje, razmjenu te učestvovanje u stvaranju (novih) kulturalnih vrijednosti, naročito s obzirom na ideju globaliziranog svijeta, što ih svakako čini izuzetno bitnim predmetom savremene, kulturalne nauke o književnosti (usp. Gudykunst 2003).

Posmatra li se novija bošnjačka književnost u ovom kontekstu, onda je jasno to da ona itekako obiluje različitim interkulturalnim književnim pojavama, koje čak predstavljaju neka od njenih važnih i prepoznatljivih karakteristika (usp. Kodrić 2012). Među piscima ove, pretežno interkulturalne orijentacije posebno je zanimljiv Derviš Sušić (1925–1990), jedan od najznačajnijih bošnjačkih pisaca tokom druge polovine 20. st., autor brojnih prije svega romana (usp. Duraković 1998), među kojima je u ovom kontekstu naročito zanimljiv njegov posljednji, posthumno objavljeni i gotovo u potpunosti kritički i književnohistorijski zanemareni roman *Čudnovato* (1992). U ovom smislu, roman *Čudnovato* Derviša Sušića predstavlja autentično kazivanje o nizu razlika (što s razlogom stoji i u njegovom podnaslovu), u pravilu nesretnih, a što ovaj roman uvodi i u kontekst književnosti koja ispituje interkulturalne odnose, i to baš u vezi s motivom puta, putovanja i putnika. Interkulturalne razlike, dakle, suštinski su važan i neizostavan aspekt ovog romana, pri čemu, međutim, *Čudnovato* upućuje na problem neuspjelog pokušaja razrješenja složenih interkulturalnih odnosa. Ovaj problemski kompleks, posebno problem stalnih nemoćnih pokušaja razrješenja odnosa razlike na način koji bi bio prihvatljiv, jeste ono što gradi fabulu Sušićevog romana *Čudnovato*, stvarajući njegov zaplet uz veliku napetost, i to upravo na rušenju “nedodirljivih”, prije svega nacionalnih, ali i vjerskih te društvenih normi, a koje se na našim prostorima, pa tako i u svijetu ovog romana u pravilu, nažalost, nesretno poistovjećuju.

Ljubav između Sulejmana Viteškića – Bošnjaka te Ružice Radovanove – Srпкиnje problematizira upravo istaknuti fenomen interkulturalnosti i razlike, ili, tačnije, (ne)senzibiliziranosti za razliku, i to kroz obrtanje *očekivane* perspektive povratka kući glavnog junaka. Za Viteškića, koji se nakon godina odsustva iz rodne mu Bosne konačno vraća kući, kuća ne predstavlja, međutim, geografsko mjesto porijekla i mjesto povratka onome što su naslijedili nacionalni, vjerski i društveni statusi, već je riječ o povratku domu, povratku istinskom *sebi*, i to na temelju afirmiranja istinskih vrijednosti koje u svojoj esencijalnoj, nenacionalnoj, nevjerskoj te nedruštvenoj perspektivi predstavljaju povratak s vjerom u istinske ljudske i životne vrijednosti.

Viteškićevo putovanje kao povratak sebi započinje u njegovoj 24 godini, kada napušta Koniju i Jedrene, mjesta gdje se školovao, i, pri samom kraju studija poželjevši svoje selo Vitešiće, kuću i ukućane, vraća se u Bosnu. Vrlo je važno to da je Viteškić najintenzivniji period oblikovanja svoje ličnosti proveo izvan granica svoje domovine, i to obrazujući se i upoznajući svijet u razlikama:

Posla mene otac na škole u Istanbul, čim sam završio medresu u Donjoj Tuzli. Posla me ne bi li od mene tamo istesali ili kadiju, ili muderisa. Mogao je otac platiti, a i pamtio je da smo starinom, još od prije islama u Bosni, koljenovići, i da nam je neko uvijek bio neka učena i uticajna čelenka.

(Sušić 1992:9)

U ovom, samo naizgled sporednom podatku i samo na prvi pogled čijenjenicama od uzgredne, epizodne važnosti, iskazana je i jedna od osnovnih Viteškićevih osobina – njegova interkulturalna senzibiliziranost, koja je, uz izraženu opću humanističku notu njegovog karaktera te sve nezaslužene nevolje i istinske tragedije koje ga prate i tako bitno mijenjaju, uglavnom nabolje, osnovni pokretač romana *Čudnovato*. Time je, u odnosu na vrijeme i sredinu iz koje potječe, Viteškić u općem kulturalnom smislu obilježen posebnom vrstom senzibiliteta za razliku kao dominantom njegove ličnosti, a što pokreće stalne zaplete i usložnjava rasplete u romanu, čineći ga izuzetno kompleksnim i intrigantnim štivom:

Hej, a da ti nisi onaj što je stalno bio daleko, daleko... negdje... tamo u tuđim zemljama i nekakve škole učio?

(Sušić 1992:18)

Kako se u toku romana pokazuje, istaknuta Viteškićeva interkulturalna senzibiliziranost za razliku uvijek je u vezi s visokim moralnim načelima u romanu, ali značajno interkulturalno iskustvo ovog lika, baš kao ni njegovo obrazovanje (kao ni porijeklo, uostalom), njemu ne donose dobro, naprotiv – Viteškić je, sasvim paradoksalno, uvijek žrtva skoro svih svojih kvaliteta i humanih načela.

Tako, već na putu doživljava prvo razočarenje, jer, naime, već u putu saznaje da je u vrijeme dok je bio odsutan Bosnu pohodila nemilosrdna kuga te odnijela veliki broj žrtava, uključujući i sve članove njegove porodice. Poput zlosretnog predskazanja svega što će mu se kasnije zaista i desiti, nepoznati dobročinitelj na ulasku u Bosnu mudro ga savjetuje:

Ti, dragi moj Sulejmane, de ti mene poslušaj. Sad ću ja tebi od kuće donijeti dvadeset dukata i dovesti izdržljiva sedlanika i novo ruho kakvo pristaje takvom učenjaku i sinu onakvog junaka, pa se ti lijepo vrati otkud si i došao i otud se više nikada ne vraćaj u Bosnu! Ti u tvoje brzeleenske Vitešiče nemaš kud. Crne te vijesti čekaju i srce ti tolike gubitke izdržati neće.

(Sušić 1992:13)

Pa ipak, slično brojnim drugim Sušićevim likovima povratnika u Bosnu, među kojima je posebno upečatljiva figura Kaimije iz istoimene pripovijetke u zbirci *Pobune* (1966), Viteškić, gotovo u dostojanstvu antičkog tragičkog junaka, mora nastaviti svoj put, dostojanstveno “odslužiti” svoju sudbinu, vratiti se u Bosnu i žrtvovati sve svoje vrline za moguću dobrobit ne samo sebe već, prije svega, drugih.

U kući, međutim, ne zatječe nikoga osim osamnaestogodišnje djevojke Ružice Radovanove, sluškinje u koju se nesretno zaljubljuje, u svom široko emancipiranom humanističkom gestu i, prije svega, u svojoj interkulturalnoj senzibiliziranosti i otvorenosti za razliku, vidjevši u njoj veličanstveno slamanje svih društveno očekivanih normi. Upravo u toj materijalnoj i emocionalnoj praznini, u praznini opustjelog doma u kome postoji samo Ružica, on pronalazi sve, prevazilazeći sve norme društva i sve društveno determinirane statuse. Zaljubljuje se u ženu koja je njegova pomoćnica u kući, koja ne samo da nije aginica već nije ni žena “istog zakona”, njegove vjere i nacije, Bošnjakinja, u ženu koja je posve neobrazovana i neuka, ali je prije svega žena koju istinski voli, prihvata i želi, čak i onda dok u drugom stanju s drugim čovjekom biva napuštena:

Spram umilne, mirisne, svilene Emine, Ružica je bosonoga čobanica. Ali je neuporedivo draža. Spram mlade raspuštenice u Carigradu, kćerke dvorskog dostojanstvenika, ona je prljava i dronjava čistačica govjećih i konjskih štala. Ali je milija od bilo koje carske izabranice u haremu.

(Sušić 1992:37)

Međutim, nizom nesretnih okolnosti, okolnosti koje se upravo tiču problema interkulturalnosti i (ne)senzibiliziranosti za razliku, ova ljubav ne ostvaruje se, te oba lika, i Viteškić i Ružica, završavaju tragično: Ružica biva okrutno ostavljena s djetetom čovjeka njene vjere (mada je, istina, barem materijalno zbrinuta imanjem, kućom i prezimenom Viteškića, što joj Sulejman, kao posljednji vid iskazivanja ljubavi i poštovanja, kao jedini dozvoljeni poklon za sigurnu budućnost nje, njenog oca i djeteta, nesebično daruje), dok Sulejman završava nesretno oženjen, naravno sa ženom “svog zakona”, ali i sa smrtnom kaznom zbog javnog iznošenja vlastitih stavova i ideja u suprotnosti s voljom carske Moći.

Pri svemu ovome, posebno je važno istaknuti da je nerealizirana, tragična ljubav Sulejmana Viteškića i Ružice Radovanove samo mikroslika ili – preciznije rečeno – tek sinegdoška predstava mnogo krupnijih kulturalnih, socijalnih i političkih problema šireg konteksta, odnosno životnog okvira i ambijenta iz kojeg potječu i u kojem djeluju ova dva Sušićeva lika. A upravo na ovaj način i u romanu *Čudnovato*, kao i manje-više u ostatku svog književnog djela, Derviš Sušić pozabavio se onim što je oblikovanje vrlo složene (auto) imaginativne predstave Bosne, razumijevajući fenomen Bosne sad prije svega u perspektivi interkulturalnosti i (ne)senzibiliziranosti za razliku.

## 2.

Propitivanje interkulturalnosti i (ne)senzibiliziranosti za razliku u romanu *Čudnovato* Derviša Sušića inicirano je, dakle, motivom puta, putovanja i putnika, tj. motivom povratka kući. Ono se, pritom, tiče prvenstveno odnosa između *pojedinaца*, a preko njih i *grupa iz različitih* kultura (bošnjačko-muslimanske i srpsko-pravoslavne), a ostvaruje se različitim oblicima *verbalne* i *neverbalne interakcije* činilaca *interkulturalnih odnosa* (Sulejmana i Ružice), u svojoj kompleksnosti koju ovi odnosi podrazumijevaju, uvjetujući tako tragični ishod *interkulturalnog susreta* kojim se završava ovaj roman.

Kao takva, interkulturalnost u romanu *Čudnovato* podrazumijeva izrazitu dinamiku i dramatičnost, što se realizira kao niz stalnih a vrlo složenih i

nerijetko sukobljenih, agonalnih razmjena mišljenja, ideja, osjećanja i stavova koje se mogu razumjeti i na način *interkulturalne komunikacije*, shvaćene u smislu *širokog niza komunikacijskih problema koji se u pravilu javljaju prilikom susreta pojedinaca iz različitih religijskih, društvenih, etničkih i obrazovnih konteksta* (usp. Gudykunst 2003). Tad, slijedeći ideje Karlfrieda Knappa (usp. Knapp 2010), u romanu *Čudnovato* posebno važni postaju i *verbalni*, ali i *neverbalni* oblici interkulturalne komunikacije, pri čemu se problem (ne) senzibiliziranosti za razliku u ovom romanu podjednako značajno očituje i u stalnim međusobnim dijalozima nosećih likova romana *Čudnovato*, ali i u njihovim nedijaloškim, pa čak i jezički neiskazanim međusobnim odnosima. Zato je za potpuni uvid u karakter Ružicinog i Viteškićevog odnosa, neminovno obratiti pažnju ne samo na verbalnu, već i na njihovu neverbalnu komunikaciju, utoliko prije što se u ovoj posljednjoj možda i najbolje pokazuje *istinska priroda* njihovog *ličnog*, interpersonalnog odnošenja:

Iz lakih i lijepih snova polako me izvodio na površinu svijesti čudan osjećaj da je neko blizu moje glave. Ne otvorim oči. Samo oslušnem. Ružica kleknula pored mene, naginje se nada me, osluškuje da li dišem.  
(Sušić 1992:38)

Neverbalna komunikacija uglavnom je vrlo suptilna, i ona se iskazuje najčešće u monolozima, pripovijedanju i tumačenjima pripovjedača romana te konkretnim romanesknim zbivanjima, i to uvijek u cilju potvrde međusobne brige glavnih aktera romana. Za razliku od nje, verbalna komunikacija Sulejmana Viteškića i Ružice Radovanove skoro uvijek je nosilac nagovještaja tragičnog ishoda romana:

[Sulejman:] Bog je jedan.

[Ružica:] Ali nisu vjere, ago.

[Sulejman:] Zar ti ja išta tvoje zabranjujem?

[Ružica:] Zapovijedaš da mijenjam znakove ko sam i šta sam.

[Sulejman:] Baš si luda. Ja hoću da se nosiš lijepo.

(Sušić 1992:36)

U ovom kontekstu potrebno je barem načelno postaviti i pitanje interkulturalne prirode *identiteta* Ružice i Sulejmana kao onih aktera romana koji ulaze u interkulturalnu komunikaciju, jer od njihovih identitarnih karakteristika i veze njihovih identiteta s pitanjem interkulturalnosti zavisi i ono kako se

ostvaruje njihova interkulturalna komunikacija i (ne)senzibiliziranost za razliku u romanu *Čudnovato*. Naime, da bi se jedan odnos nazvao *interkulturalno senzibilnim*, nosioci/nositeljice takvog odnosa moraju posjedovati *interkulturalni identitet* (usp. Kim 1991:259-275), a čija se jasno prepoznatljiva obilježja najupečatljivije uočavaju opet kroz dijaloge Sulejmana i Ružice.

U ovom smislu, jedna od prvih, osnovnih pretpostavki interkulturalnog identiteta jeste *prihvatanje postojećih i novih kulturalnih elemenata*, što je interkulturalni identitarni konstituent sasvim vidljiv u romanu *Čudnovato* Derviša Sušića:

[Sulejman:] Obuci sestrimo kad kažem!

[Ružica:] Neću, ago. Nisam ja vaše vjere.

[Sulejman:] Zar odjeća potvrđuje vjeru?

[Ružica:] Jeste znak.

(Sušić 1992:36)

Iz navedenog dijaloga, kao i iz brojnih drugih, sličnih, zaključuje se to da u romanu *Čudnovato* skoro da ne postoji prihvatanje novih kulturalnih elemenata. Ovakvo što pogotovo je i sasvim vidljivo prisutno kod Ružice, utoliko prije što se, s obzirom na poziciju i uopće društveni status glavnog muškog lika Sulejmana te muškocentrični, patrijarhalni kontekst u koji je smještena radnja romana, prihvatanje novih kulturalnih elemenata uvijek očekuje od ženskog lika – Ružice, koja je do kraja romana, čak i kada strada, uz poštivanje tuđih – Sulejmanovih, ipak najviše dosljedna njegovanju postojećih vlastitih kulturalnih načela.

Još jedna važna pretpostavka interkulturalnog identiteta (naravno, uz niz drugih) jeste i tzv. *obogaćivanje širine i dubine viđenja*, a što se, također, jasno javlja u Sušićevom romanu:

[Sulejman:] A zar sam ja Turčin?

[Ružica:] A da, šta si ago? A da nisi usput vjeru promijenio?

[Sulejman:] Vjeru nisam, ali jesam neka mišljenja o tome šta smo.

[Ružica:] Pa, šta si, sad, ago?

[Sulejman:] Bošnjak.

[Ružica:] Pa i mi smo Bošnjaci. Nismo valjda Hercegovci.

[Ružica:] Ee, ali. Ti si gospodar, ja sluškinja. Ti – musliman, ja pravoslavnog boga vjerujem. E tu već nikako nije isto. Između to dvoje teče rijeka. Ne može se prebroditi osim silom. Moja vjera ne da da je mijenjam ni za nokat na malom prstu. A ti sa svojom kako hoćeš.

[Sulejman:] Bog je jedan.

[Ružica:] Da mi prikrajčimo ovaj govor, ago! Ja sam sluškinja, ti gospodar. Svakom svoje.

(Sušić 1992:36-37)

Ovakav i slični dijalozi Sulejmana i Ružice u romanu zaslužuju posebnu interpretaciju jer neminovno upućuju na temeljni problem interkulturalnog odnosa glavnih aktera, te u njima leži samo jezgro tragike romana *Čudnovato*. Sulejman Viteškić, naime, spreman je na temeljito interkulturalno prihvatanje svih Ružicinih razlika, ali na način koji je još uvijek u skladu s patrijarhalnim načelima vremena i mjesta u kojem živi te njegovim društvenim statusom, a što neminovno, bez mogućnosti drugačijeg izbora, čak i kada bi ga Sulejman bio svjestan i spreman na nj, nameće dominaciju njegove kulture. Ružica, sasvim suprotno, nije spremna na prihvatanje ovakve dominacije, jer, s obzirom na predočeni kontekst, ovakvo što za nju uvijek beskompromisno znači izdaju vlastitih kulturalnih načela, a što Sulejmanovo shvatanje, gotovo romantičarski zaneseno ljubavlju prema njoj, u potpunosti isključuje. S druge strane, Sulejmanov i Ružicin odnos očituje osnovni problem njihove komunikacije, a to je “nepodešenost” ili apsolutna međusobna isključivost društveno-klasnih okvira iz kojih potječu, a koji pritom podrazumijevaju i različite nivoe obrazovanosti i svijesti o razlici i svemu onome što ona znači. Ta razlika očituje se i u njihovim različitim iskustvima, ali, nažalost, i u drastično različitim materijalnim statusima te životnim prilikama za stjecanje barem sličnih emancipacijskih okvira.

S ovim u vezi, jednostavno je zaključiti to šta u odnosu dva noseća lika romana *Čudnovato* Derviša Sušića nedostaje da bi njihov odnos imao karakter interkulturalno senzibilizirane komunikacije, odnosno šta je to osnovom čega u ovom romanu gradi se nesretan rasplet događaja te tragičan njegov ishod. S obzirom na to da su Ružicini stavovi od početka romana beskompromisni, ali i nesretno opravdani nizom već istaknutih okolnosti, oni očituju neminovan nedostatak većeg samorazumijevanja, samoprihvatanja i samopouzdanja, te zahtijevaju povećanu otvorenost, fleksibilnost i, konačno, individualnu spremnost na suočavanje s novim izazovima. S obzirom na vrijeme i mjesto odvijanja radnje romana, svi istaknuti odnosi koji dovede u pitanje interkulturalnu senzibiliziranost i, posebno, senzibiliziranost za razliku kao takvu beskompromisno su nametnuti od strane društva i očekivanih društvenih normi, tako da oba noseća lika Sušićevog romana tragički “odslužuju” svoju sudbinsku nesreću, u različitom oblicima i vidovima tragičnosti, ali uvijek s naglaskom

na apsurdnosti njihove tragične sudbine koja nastaje kao posljedica potpuno oprečnih životnih datosti. Sulejman Viteškić žrtva je svoje emancipacije, pobunjenosti protiv besmislenih društvenih normi, izrazito naglašene humanosti, tolerancije te svog višeg društvenog statusa i ugleda u društvu, dok je Ružica Radovanova žrtva svog neznanja, nižeg društvenog statusa koji je za nju nepromjenjiva kategorija, svoje neprosvijećenosti i neupućenosti, kao i naivnosti da će joj poštivanje društvenog statusa i apsurdnih normi društva donijeti životnu sreću.

Drugačije kazano, u zadatoj egzistencijalnoj, životnoj situaciji u Viteškićevom i Ružicinom odnosu nedostaje komponenta *interkulturalne kompetencije*, koja – po mišljenju Anne Schmid – predstavlja *znanje o drugima, znanje o sebi samima, sposobnost za tumačenje i povezivanje, odnosno sposobnost za otkrivanje i/ili utjecanje te vrednovanje vrijednosti, vjerovanja i ponašanja drugih i srodnjavanje*, a što u romanu *Čudnovato*, najčešće romantičarski predstavljeno, funkcionira samo na neverbalnom nivou jasnih simpatija između oba glavna lika, bez mogućnosti verbalnog dogovora i prevazilaženja apsurdnosti zadatih društvenih normi. S tim u vezi, Sušićevom svijetu Sulejmana i Ružice nedostaje *interkulturalna praksa*, koja podrazumijeva *niz elemenata poput uzimanja u obzir životnog okruženja podijeljenog od strane porijeklom različitih pojedinaca te njihovog mjesta unutar socijalne strukture*, baš kao i *pronalaženje zajedničkih elemenata unutar razlika koji omogućavaju razrješenje vjerskih, etničkih te svih drugih, prvenstveno društvenih oznaka dogovorom koji garantira uzajamno poštivanje i suživot*.

Pa ipak, uprkos svom nesretnom i, nesumnjivo, tragičnom kraju, roman *Čudnovato* Derviša Sušića roman je s izrazitom humanističkom crtom i, posebno, roman koji jasno upućuje na niz interkulturalnih vrijednosti. Na primjeru Sulejmana Viteškića i Ružice Radovanove, roman *Čudnovato* nedvojbeno podsjeća na kulturalnu različitost i probleme koje ona nužno sa sobom nosi, bez prikrivajućeg ublažavanja ili bilo kakve druge društveno pretpostavljene mimikrije, ali u isto vrijeme i upozorava na važnost ideje interkulturalizma uopće, posebno u smislu razvijanja interkulturalne komunikacije, interkulturalne kompetencije i, konačno, interkulturalne prakse. Jer, iako tragički posmatrana i nerealizirana, kulturalna različitost u romanu *Čudnovato* djelimično je ipak prihvaćena, i to zato što se sva njena ignoriranja predstavljaju kao ono što nužno vodi tragičnom ishodu glavnih aktera romana. Upravo tako roman *Čudnovato* Derviša Sušića afirmira i favorizira socijalnu adaptaciju prema interkulturalnom pluralitetu, promovirajući na način tzv. negativnih primjera interkulturalnost kao pozitivnu vrijednost. Zato je Sušićeva vizija

Bosne i u njegovom posljednjem romanu, istina, teška i mučna, kako je to slučaj i na drugim mjestima u književnom djelu ovog autora, ali isto tako i u isto vrijeme ovakvo što jeste i poziv za izgradnju jednog drugačijeg, boljeg svijeta, ili barem san o njemu.

## LITERATURA

- Adams, Percy G. (1983), *Travel Literature and the Evolution of the Novel*, University Press of Kentucky, Lexington
- Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Duraković, Enes (1998), "Književno djelo Derviša Sušića", u: Enes Duraković, *prir., Bošnjačka književnost u književnoj kritici: Novija književnost – Proza*, knj. IV, Alef, Sarajevo
- Gudykunst, William B. (2003), "Intercultural Communication Theories", u: William B. Gudykunst, ur., *Cross-Cultural and Intercultural Communication*, Sage, Thousand Oaks
- Kim, Y. Y. (1991), "Intercultural communication competence. A systems-theoretic view", u: S. Ting-Toomey i F. Korzenny, ur., *Cross-cultural interpersonal communication*, Sage, Newbury Park
- Knapp, Karlfried (2010), *Towards a definition of "Intercultural Communication"*, [http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/strategy/knapp/4\\_st.html](http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/strategy/knapp/4_st.html)
- Kodrić, Sanjin (2012), "Novija bošnjačka književnost, 'unutrašnja' povijest, prošlost i predaja kulturalnog smisla (Paradigmatsko-egzemplarne konstante i varijante u historiji književno-kulturalnih konektivnih struktura)", u: Sanjin Kodrić, *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1992), *Čudnovato*, Oslobođenje, Sarajevo

## TRAVELLING, INTERCULTURALITY AND (NON)SENSIBILITY FOR DIFFERENCE IN DERVIŠ SUŠIĆ'S NOVEL *ČUDNOVATO*

### *Summary*

Despite its unhappy and tragic end, Derviš Sušić's novel *Čudnovato* is a novel with extremely humanist understanding of life and, in particular, a novel that clearly suggests a number of intercultural values. Namely, through the love story of its main characters – Sulejman Viteškić (Bosniak) and Ružica Radovanova (Serb), the novel *Čudnovato* refers to cultural diversity and problems that it necessarily entails, without fake mitigation or any other socially presumed mimicry. At the same time, the novel emphasizes the importance of the idea of interculturalism in general, especially in terms of developing intercultural communication, intercultural competence and, finally, intercultural practice. Namely, although tragically observed and unrealized, cultural diversity in the novel *Čudnovato* is partly accepted since all acts of ignoring it are represented as what leads necessarily to the tragic end of the main characters of the novel. Exactly in that tragic way, Derviš Sušić's novel *Čudnovato* affirms and favors social adaptation towards intercultural plurality, promoting on the basis of negative examples interculturality as a positive value. That is why Sušić's image of Bosnia in his last novel is formidable and painful, as is the case elsewhere in the literary opus of this author, but also and at the same time this is an appeal for the construction of a different, better world, or at least dream about it.

IV.



Kristina GIACOMETTI, Šeherzada HALKIĆ

## SLIKA HRVATSKE I HRVATA U DJELIMA SKENDERA KULENOVIĆA, DERVIŠA SUŠIĆA I MEŠE SELIMOVIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *imagologija, interkulturalnost, slika drugog, Hrvati, Hrvatska*

U ovom radu autorice će Skendera Kulenovića, Derviša Sušića i Mešu Selimovića smjestiti u interkulturalni kontekst putem imagologije kao istraživačke grane komparativne književnosti. Odgovorit će se na pitanja kakvu predodžbu navedeni autori imaju o Hrvatskoj kao stranoj zemlji i Hrvatima u odnosu na sebe i vlastiti narod. Kako je njihovo posmatranje drugih nastalo na osnovu kolektivnog ili osobnog iskustva (Sušić i Selimović), te na osnovu intertekstualnosti i direktnog sudjelovanja (Kulenović). Odgovorit će se na pitanja jesu li te slike odjeci iz pročitana ili iz vlastitog angažmana u književnosti. U tom pravcu poseban akcenat će biti stavljen na Kulenovića kao autora koji je studirao na Zagrebačkom sveučilištu i na njegovu izdavačku djelatnost u Zagrebu. Krajnji i glavni cilj rada je da se ukaže na interkulturalne veze između bosanskohercegovačke i hrvatske književnosti putem ova tri autora.

### 1. IMAGOLOGIJA KAO NOVA ISTRAŽIVAČKA GRANA KOMPARATIVNE KNJIŽEVNOSTI

Imagološki pristup Hrvatima i hrvatskoj naciji mogao bi pomoći boljem razumijevanju oba naroda (i bosanskog i hrvatskog), međutim, “književna, preciznije komparativistička imagologija [koja] proučava podrijetlo i funkciju karakteristika drugih zemalja i ljudi” (Beller, Leerssen 2007: 7), izvan uskih akademskih krugova gotovo je nepoznata. Ponekad su ljudi nesvjesni različitih nacionalnih predrasuda i stereotipa te dolazi do njihova nerazumijevanja: “Bilo bi iluzorno misliti da možemo otkloniti afektivne razloge zbog kojih dolazi do predrasuda; one poput Hidrinih glava kontinuirano rastu natrag” (Beller, Leerssen 2007: 12), ali upravo je “cilj imagologije opisati podrijetlo,

tok i funkciju nacionalnih predrasuda i stereotipa, izvesti ih na površinu i analizirati ih, te učiniti ljude svjesnima svega toga”. (Beller, Leerssen 2007: 12).

Kako imagologija nakon Drugoga svjetskog rata polako počinje dobivati značajno mjesto u književnoj znanosti te dijeli svoj istraživački interes s još nekim znanostima iz područja društvenih i humanističkih znanosti, pobuđuje sve širu pažnju, jer “vodeći znanstvenici iz područja društvenih znanosti zaključili su da su ‘nacionalni identiteti’ [koje proučava imagologija], predmet političko-intelektualne projekcije; stanje uma, a ne objektivne činjenice” (Beller, Leerssen 2007: 12). To nas, naravno, dovodi do zaključka da u umu stvaramo *slike* o ljudima određene zemlje koje ne moraju biti uopće utemeljene na nekim činjenicama, štaviše, najčešće su iste utemeljene na predrasudama. Znanstvenici koji se bave imagologijom pojam *slike* objašnjavaju kao “mentalnu siluetu Drugog, koji je određen karakteristikama obitelji, grupe, plemena, ljudi ili rase. Takva slika upravlja našim mišljenjem o drugima i, zapravo, kontrolira naše ponašanje prema njima. Kulturalne različitosti (do kojih dolazi zbog različitih jezika, mentaliteta, svakodnevnih navika i vjere) aktiviraju pozitivne ili negativne prosudbe i *slike*”. (Beller, Leerssen 2007: 4)

## 2. IMAGOLOGIJA NA DOMAĆEM TERENU

Imagologija kao nova istraživačka grana komparativne književnosti nudi nam mogućnost da putem književnih djela rekonstruiramo sliku određene zemlje, nacije i to pomoću slike i vizije kakvu je imao pisac određenog djela. Tako i ponuđena tema ovog skupa nudi mogućnost da putem imagologije vidimo kako su Selimović, Kulenović i Sušić gledali na Hrvate i Hrvatsku naciju. Tema je izazov iz razloga što dosad nije obrađivana i što je uopće imagologija nova grana komparativne književnosti, a što nudi velike mogućnosti interkulturalnim književnostima kao što je bosanskohercegovačka, pa jednim dijelom i hrvatska.

Uopće se u svijetu imagologiji posvećivala mala pažnja. Na našim prostorima, bitan (nažalost i jedini) je zbornik radova *Kako vidimo strane zemlje/ Uvod u imagologiju* gdje se donosi pregled dosadašnjeg izučavanja, ali i pregled zaključaka do kojih je došla imagologija. Tu se u prvi plan stavlja, a ujedno i za ovaj rad bitna, Aachenska imagološka škola (1967–1992) koja određuje imagologiju kao granu komparativne književnosti “koja istražuje predodžbe o stranim narodima i prostorima (hetreopredžbe) te o vlastitom narodu i prostoru (autopredodžbe)” (Dukić 2009: 9).

U ovom radu više ćemo se koristiti heteropredodžbama, jer nam je glavni cilj prikazati kako su ova tri autora kroz svoju pisanu riječ gledali na Hrvate

i hrvatsku naciju, a kako su svojim djelovanjem uspostavili interkulturalnu vezu između dvije književnosti – hrvatske i bosanskohercegovačke.

### 3. SLIKA HRVATSKE I HRVATA U DJELIMA SKENDERA KULENOVIĆA, DERVIŠA SUŠIĆA I MEŠE SELIMOVIĆA

Kada sagledamo cjelokupni književni opus Skendera Kulenovića, Derviša Sušića i Meše Selimovića, onda možemo donijeti generalni stav da su ovi pisci bili više okrenuti ka svojoj rodnoj zemlji, iskazavši to kroz svoja najveća prozna ostvarenja.

Skender Kulenović se pokazao kao pisac širokog spektra i istraživačkog nemirnog duha. Uvijek je nastojao da uzbudljivo i potresno komunicira sa vremenom predratnog, ratnog i poslijeratnog zbivanja. Najveći domet i doprinos dao je u poeziji, pisao je drame, pripovijetke, romane, a sliku Hrvatske i Hrvata najbolje nam donosi u svojim esejima.

Derviš Sušić je sliku o Hrvatima dao u svoja dva velika romana *Hodža Strah* i *Uhode*. Iako ne spominje Hrvatsku i Hrvate u drugim djelima, njegovo direktno navođenje mišljenja o susjedima u ova dva djela, daje nam jasnu sliku.

Meša Selimović se u svom stvaralaštvu zatvara unutar jednog svijeta – muslimanskog, a ujedno otvarajući se prema svemu egzotičnom i mističnom. Malo je govorio o drugima, a svoju sliku o Hrvatskoj i Hrvatima donosi nam kroz sliku Dubrovnika i Dubrovkinje Marije u romanu *Derviš i smrt*.

Staniša Tutnjević u svome radu *Muslimanska književnost na srpskohrvatskom jeziku u odnosu prema srpskoj i hrvatskoj književnosti*<sup>1</sup>, govori o navedenim piscima kao piscima koji ne pripadaju određenoj, konkretnoj književnosti, već se nalaze i u jednoj, drugoj, pa i u trećoj:

Derviš Sušić je pisac koji je pretežno se baveći “nacionalnom” partizanskom tematikom, u nacionalnom smislu nekako ostao u praznom prostoru – nije tretiran kao srpski ni kao hrvatski pisac, a nije pokazivao interes niti je bio pogodan da se angažuje u konstituisanju nacionalne muslimanske književnosti jer mu je bila bliža bosanskohercegovačka i jugoslovenska književna pripadnost. Na kraju primjeri Skendera Kulenovića koji je gotovo čitav književni vijek proveo u Beogradu i Meše Selimovića, koji je pred kraj prešao iz Sarajeva u Beograd, svjedoče

---

1 Igrom slučaja ili ne, autorica u ovom tekstu govori o ova tri autora (Kulenoviću, Selimoviću i Sušiću) na jednom mjestu, smještajući ih u isti kontekst, što se pokazalo kao pogodna i neophodna napomena uz ovaj rad.

o pripadnicima muslimanske zajednice koji su kao vrhunski stvaraoci duboko urasli u srpsku literarnu tradiciju da je srpska književnost druge polovine ovog vijeka bez njih naprosto nezamisliva.

(Tutnjević 1999: 62)

Iz ovoga možemo zaključiti kako će i književni opus ovih autora biti nepredijeljen i ostaviti otvorena pitanja na koja će svaki odgovor biti prihvatljiv. Slike Hrvata i Hrvatske moći će se čitati iz konteksta, ali i direktno iz teksta. Ovako, generalizujući ih, možemo napraviti i poredak u kojem je Kulenović bio najdirektniji i dao nam najjasniju sliku, zatim Sušić koji isto “slika” direktno, ali u manjoj mjeri i Selimović koji je skriven, indirektan i čija slika ostaje nedorečena. Tim redoslijedom i krećemo u naše istraživanje.

### 3. 1. Hrvati i hrvatska nacija u očima Skendera Kulenovića

#### 3.1.1. *Veza Skendera Kulenovića sa Hrvatskom*

Ono što ga direktno veže za Hrvatsku je studij na Zagrebačkom sveučilištu, gdje je 1930. godine upisao Pravni fakultet. U Zagrebu je boravio punih 7 godina (od toga prve 4 godine intenzivno, kasnije povremeno). Za Zagreb će ga vezati lijepe uspomene, što će donijeti i u svom književnom opusu.

Pored studija, za Zagreb ga veže i izdavačka djelatnost, jer je 1937. godine skupa sa Hasnom Kikićem i Safetom Krupićem pokrenuo muslimanski časopis *Putokaz*.<sup>2</sup> Već u to vrijeme se opredjeljuje za Komunističku partiju Jugoslavije, što će najviše utjecati na njegovu “vezu” sa Hrvatima i na stvaranje slike o Hrvatskoj, ali i slike o Bosni i bosanskom narodu.

#### 3.1.2. *Slika Hrvatske i Hrvata u književnim djelima*

Svojim kratkim pričama, ali i pjesmama, Skender Kulenović je “naslikao”, odnosno iskazao veliku ljubav prema domovini, a kroz domovinu i ljubav prema svijetu uopće. Roman *Ponornica* je tek prvi dio zamišljene romaneskne trilogije o Bosni i Bošnjacima<sup>3</sup>, gdje se islamska tradicija i turska vlast očituju u svakom od likova romana. Njih, međutim, istovremeno psihološki i moralno zahvaćaju i obilježavaju prvi znaci zapadnoevropske civilizacije i

---

2 Časopis *Putokaz* nije imao određen odjek, što je uzrokovalo da bude kratkog vijeka. Izlazio je dvije godine, od 1937. do 1939. Kulenović je tu najčešće objavljivao svoju poeziju.

3 Tema romana je socijalno raslojavanje i ekonomsko propadanje patrijarhalne begovske bošnjačke familije. Roman je vremenski ograničen na prve decenije austrijske uprave u Bosni, ali prikazom Bošnjaka on govori i o odnosu svih drugih prema njima.

duhovne kulture. Tu se na momente donosi slika hrvatske nacije, ali se nigdje ne imenuje.

Za razliku od *Ponornice*, Kulenović u esejima *Miscellanea I* i *Miscellanea II* donosi mišljenje o Hrvatima, gdje cijelu hrvatsku naciju dijeli na nadređene - one koji su na vlasti i na podređene - obični narod ili puk koji nema nikakva prava. U ovom kontekstu Kulenovića najbolje opisuju riječi Marka Vešovića koji je rekao: "Od ovog bega nije bilo većeg kmeta u jugoslovenskoj književnosti." (Vešović 2006: 10). Tako Kulenović osuđuje one koji su na višoj skali društva i koji su spremni na sve, pa čak i na to da "prodaju" državu. On ističe da se to donosi kroz terorističke akcije, koje su u to vrijeme bile česte, kroz razgranavanje i širenje propagandističke štampe po gradovima i selima, agitacijom među seljaštvom i radništvom, stvaranjem različitih organizacija, naročito omladinskih, borbom za upravu i kroz kulturna, prosvjetna i književna društva, čime se ugrožava niži sloj društva:

Pokušaji da se hrvatskom seljačkom pokretu nametne tuturstvo, sve to jasno pokazuje da fašistički dio naše domaće hrvatske gospode sistematski i uporno radi na stvaranju svoje podloge u širokim slojevima seljaštva, radništva i građanstva i na zauzimanju političkih i kulturnih položaja, kako bi pripremio teren za ostvarenje svojih konačnih političkih ciljeva.

(Kulenović 1983: 24)

Konačni cilj tog dijela hrvatske gospode, malenog, doduše, dijela po broju, ali krupnog po bogatstvu i nezasićenosti apetita, jest uzimanje pune političke vlasti u svoje ruke, putem koje bi mogli svoj položaj u društvu ne samo održati nego još i povećati<sup>4</sup>. Da bi se taj cilj postigao, trebalo je sistematski suzbijati rad svih pokreta za narodnu slobodu i socijalnu pravdu, po potrebi ubijati njihove borbe, a istovremeno "upotrijebivši svu vještinu i, naučivši na se kabanicu pravih boraca i prijatelja narodnih i obasipati narod njaradikalnijim lozinkama, nacionalnim, tamo gdje na prvo mjesto dolaze nacionalni pokreti, socijalizam, tamo gdje su se najviše razbuktnali čisto socijalni pokreti". (Kulenović 1983: 24) Kad toj gospodi ne polazi za rukom da ostvare svoje ciljeve

---

4 Kulenović je sadržaj zbilje stavio pod lupu da bi je oštro mogao osuditi sa punom oštrinom, sa nimalo ležernim pristupom takvog načina kritike socrealističkog društva. Ni u jednom trenutku on ne gubi interes za politiku i historiju, jer iz njih, kao iz sehare, izvlači političizam kao tematsko poetične tendencije. Iz toga izvire eruptivnost njegovog jezičkog izraza, pa onda i ne čudi što ga je Danilo Kiš nazvao "rudarom živog jezika".

demokratskim putem, onda ona svojim plaćenicima i zavedenim seljačkim i radničkim sinovima turaju u ruku batinu, revolver i nož. I za Kulenovića ta slika ide dalje od Hrvatske:

Tako je to bilo u Italiji neposredno poslije rata, tako je bilo u Njemačkoj pred dolazak Hitlerov na vlast, tako se to događa i danas u čitavom nizu zemalja, pa evo i kod nas u Hrvatskoj. Kao što su talijanski i njemački krupni kapitalisti i veleposjednici, industrijalci i bankari, osjetivši da se ljulja njihov položaj pod pritiskom izgladnjelih širokih slojeva naroda, novcem pomagali Musolinija i Hitlera i mirno ih puštali da provode “revoluciju praznih riječi”, tako evo i fašistički dio naše domaće hrvatske gospode pomaže kojekakve naše domaće “vođe”.

(Kulenović 1983: 25)

Zanimljiva je činjenica da Kulenović i sebe stavlja kao dio tog naroda (“naše vođe”, “kod nas u Hrvatskoj”), što govori da se za kratak period dok je boravio u Hrvatskoj (vrijeme studija), potpuno prilagodio toj sredini i gledao je očima vlastite pripadnosti.<sup>5</sup>

Dalje on navodi da se “domaći fašizam” najedanput počinje odricati fašizma, dakako samo riječima i nastoji se proglasiti najčistijim, najradikalnijim hrvatskim nacionalizmom, poviješću posvećenim borcem za hrvatsku nacionalnu slobodu, a ustvari su nasljednici “izdajničke hrvatske gospode koja su hrvatsku grudu prodavala Beču i Pešti, koji su devetsto osamnaeste držali političke uzde u svojim rukama (...), postadoše eto poviješću posvećeni borci za hrvatsku nacionalnu slobodu!” (Kulenović 1983: 28).

Iz ovoga vidimo koliko je Kulenović ogorčen i kivan na vlasti ili bar one koji bi to trebali biti. U tome svemu trpi hrvatski seljak, jer “kad je hrvatski radnik saznao da njemačkom radniku nadnice nisu povišene, da mu je oduzeto čak i pravo da se slobodno organizira u svoje sindikate, kad su se promijenili talijansko-jugoslavenski odnosi” (Kulenović 1983: 32), tad on preuzima stvari i svoje ruke i uspijeva se oduprijeti nedaćama, ali taj poduhvat je kratkog vijeka.

Tada je došlo do odricanja od fašizma, veza i namigivanja s internacionalnim fašizmom. Kulenović kritikuje što se “borcu” Anti Stračeviću priljepio i nakalamio rasizam, jer danas se iz njegovih djela navode ona mjesta na kojima Ante Starčević kaže da je nemoguće po krvi ustanoviti ko je Hrvat: “Ti

---

5 Pridjev “naš” se, također, može odnositi i na Jugoslaviju kao tadašnju federativnu jedinicu, ali on u više navrata ističe da se tu radi baš o Hrvatima.

stojiš na putu mojih prohtjeva i zato ti nisi čista hrvatska krv! Napolje s tobom, plaćeniče!” (Kulenović 1983: 28)

U eseju *Jedna žalost i jedna potreba* Kulenović iznosi kritike prema Hrvatima koji imaju predrasude prema Muslimanima iz Bosne. On je ogorčen što Hrvati misle da su Muslimani izmišljena, hibridna nacija koja nema svoje porijeklo, institucije ni identitet:

Druga je posljedica toga bila: stvaranje mišljenja kod neupućenih Hrvata i Srba o Muslimanu kao o nekakvom orijentalnom prevrtljivcu.

(Kulenović 1983: 12)

Na ovaj način Kulenović osuđuje neupućenost i površnost kod Hrvata ističući da je njihovo mišljenje zastarjelo i da je puki stereotip.

*Iz uspomena na Hasana Kikića* Kulenović žali za Zagrebom i za svim što uništava taj hrvatski velegrad:

U Zagrebu je bilo mučno, o tom bih mogao čitavo poglavlje napisati. Plava svjetla noći, policijski časovi, ulice zelene od Nijemaca i žute od ustaša, svaki dan plavi plakat s imenima strijeljanih. Među njima bilo je i mojih poznanika i prijatelja.

(Kulenović 1983: 67)

Tu već ističe jedinstvo između Hrvata i Muslimana i pokušava ih gledati kao nacije u istom položaju:

U onome darmaru domobranska komanda nije stigla da izda legitimacije rezervnim oficirima, pa je jednostavno na stare jugoslovenske udarila svoj žig, naravno, samo Hrvatima i Muslimanima.

(Kulenović 1983: 68)

Kada bismo postavili pitanje zašto Kulenović ovako strasno govori o Hrvatima, onda bismo odgovor vjerovatno našli u njegovim književnim, ali i privatnim vezama sa Hrvatskom. Zagreb je bio mjesto gdje je objavio većinu svojih djela, mjesto gdje je uređivao čak dva časopisa, ali se ipak na kraju odlučuje za svoju Bosnu, konkretnije za Hercegovinu: “Bosna je sve što imam, a Hercegovina posebno... Mostar me je nadahnuo, inspirisao.” (Kulenović 1985: 9) Ovim se on opredjeljuje i ustvari vraća svojim korijenima, a Hrvati i veza sa Hrvatskom postaju samo mali flert kratkog vijeka.

## 3. 2. Hrvati i Hrvatska u djelima Derviša Sušića

### 3.2.1. *Veza Derviša Sušića sa Hrvatskom*

Derviš Sušić je u Hrvatskoj jako slabo poznat, odnosno mogli bismo reći da je za njega doista malo ljudi čulo. Miljenko Jergović navodi da je razlog takvoj recepciji njegovih djela u susjednoj zemlji vjerojatno taj što “nisu postojali ni izvanknjiževni ni književnomarketinški razlozi koji bi ga u Hrvatskoj proslavili”. (Sušić 2005: 284)

Ime Derviša Sušića uglavnom se veže za pisca socrealističkog obrasca, tako Staniša Tutnjević u već pomenutom radu ističe kako je u prvim godinama neposredno poslije Drugoga svjetskog rata znak raspoznavanja među literarnim stvaraocima bio mjera ispunjavanja zadatog socrealističkog poetičkog obrasca, a iza pedesetih godina mjera odstupanja od njega – muslimanski pisci nisu u tome ni prednjačili, ni zaostajali: “Model partizanske proze najuspješnije je popunjavao Derviš Sušić, kao primjer uspješnog lirskog angažmana u patriotskom, antiratnom, socijalnom i opšteljudskom pogledu u dosluhu sa tradicionalnim pjesničkim iskustvima (1999: 61). Upravo u takvom poetskom obrascu u svojim velikim romanima *Hodža Strah* i *Uhode* Sušić i prikazuje Hrvate.

### 3.2.2. *Slika Hrvatske i Hrvata u književnim djelima*

*Hodža Strah* roman je s tematikom iz osmanskog razdoblja bosanske prošlosti, opisuje položaj pojedinca u tim okolnostima. Autor ne spominje Hrvate na puno mjesta, ali zato ih na svega nekoliko stranica, kroz oči Nijemaca, karakterizira kao ljude koji korektno odrađuju svoj posao, vrlo su topli i jako puno razmišljaju o svojim korijenima, odnosno o problemu porijekla. Kroz oči majora Gishibela (Nijemac), pisac opisuje Babunićev karakter i poistovjećuje ga s kompletno svim Slavenima:

A čudan svijet ovi Slaveni uopšte, posebno – diese Kroaten, dok su vojnici i podoficiri, zahvalan su materijal za oblikovanje u smislu vojno-vježbovnom i ratno-službujućem, ali čim koji omiriše literaturu i počne čitati stranačke novine, ah te novine, a njim se nešto stane zbivati, valjda iz podzemlja nasljeđa proviruju nekakve bolesne zabune, nedoumice, civilistički (...) zum Beispil, dieser Babunitsch, besprijekorno vrši dužnost, iako mu uniforma stoji savršeno kao da se rodio u njoj, a ona s njim raste i sve skladnije stoji i služi tijelu, iako je i hrabar... dobar mačevalac... samokresom gađa bolje od mene... tačno... iako takav, on,

molim vas lijepo, ipak našao za shodno da ovdje u đavoljoj noći, pred sutrašnje klanje s divljim hordama koje evo i sad arlauču kao krvoločne zvijeri noću u džungli, on je tu, je li, našao da meni priča priče o lirici ovih urođenika...

(Sušić 2005: 235)

Također, autor spominje Slavonski Brod i spominje koncert pukovske glazbe Nijemcima u čast. Iz ovoga se vidi koliko su Nijemci, za razliku od Hrvata i Bosanaca, zapravo hladan i proračunat narod, te kako ne cijene tuđe običaje: “Babuniću, meni je to više ličilo na vučje zavijanje. Poslije Mocarta... ili bar promenadnog koncerta pukovske glazbe u Slavonskom Brodu nama u čast... slušati ovo, ah, kakav čemer!” (Sušić 2005: 233)

Iz odgovora poručnika Babunića vidi se da dobro poznaje povijest i porijeklo svojega naroda. Zanimljivo je i to da sada uspoređuje Bosnu s Hrvatskom:

Ni oni Mocarta ne bi primili s poštovanjem, gospodine majore. Stvar i jeste u tome što se ljudi jako malo poznaju i što češće razmjenjuju bojeve granate nego svija dobra (...) talentovan svijet, svjež, ambiciozan... Bosna kao i Hrvatska... kraljevstvo... sastavni dio... čuli smo... Filipović... stoljetne težnje ovog nadasve napaćenog naroda... turskim terorom, gospodine majore, uostalom, ova lirika kao i njihova životna filozofija... Gishibel je razumijevao samo ulomke ovog nadasve dosadnog govorenja, kao da ovi i Hrvati i Srbi u carskoj vojsci, oficiri, namjeravaju poslije ratne kampanje kandidirati se za civilna katedarska blebetala koja s pristojnim mjesečnim primanjima iz državne kase zadržavaju besposlene dame i prečitane, gomilama knjižurina ošamućenu studentariju.

(Sušić 2005: 233–234)

Sušić je na ovih nekoliko stranica razgovora majora Gishibela i lajtanta Babunića zapravo pružio opis karaktera nacije Hrvata i usporedio ih s Bosancima i Nijemcima, čime dokazuje da “nacionalne karaktere čini određena predispozicija duše, koja u jednoj naciji prevladava više nego u drugima”. (Leerssen 2009: 105)

*Uhode* je roman koji na poseban način, kroz perspektivu uhode, govori o percepciji Bosne od strane drugih i to od pojave pisanih dokumenata vezanih za Bosnu pa sve do poslije Drugoga svjetskog rata. Hrvatsku u ovom djelu Su-

šić spominje na način da priča o Dubrovačkoj Republici<sup>6</sup> koja je u to vrijeme (15. i 16. stoljeće) bila na vrhuncu moći. Dubrovnik je, sudeći prema autoru, bio lijep grad pa je tako opisan kao grad “u kojem neizmjerena svjetla pljušte po vodi i kamenu, dah je lak, krvotok ubrzan, ljudi vedri i srdačni pod čistim i srećnim nebom” (Sušić 1971: 21), a isto tako bi prema Sušićevim opisima svatko poželio živjeti u Dubrovniku, pa je kasnije uhoda “smišljao kako da prevari kralja i izmami dozvolu da se [trajno] nastani u Dubrovniku i kako da prevari dubrovačku gospodu da mu povjeruju da mu na strani više nema stanka i da je vrijeme da počne službu u dragom gradu”. (Sušić 1971: 15)

Sušić u ovom djelu, prije svega, ne govori samo o uhodama kao bićima i robovima svoje struke već možemo zaključiti da ih promatra i kao ljudska bića, koja zbog svojih strasti nerijetko i stradavaju. Sudar stereotipa i predrasuda prema Bosni, sa stvarnim identitetom koji upoznaju različite uhode, stvara kod svakoga od njih promjene identiteta. Upravo jedan takav uhoda ima izrazitu želju živjeti u Dubrovačkoj Republici s Hrvatima, jer je Dubrovnik tada slovio kao vrlo razvijen grad, a Dubrovčani kao bogati narod, dok je “zemlja zvana Bosna nesrećna zemlja”. (Sušić 1971: 5)

### 3. 3. Hrvati i Hrvatska u djelima Meše Selimovića

#### 3.3.1. *Veza Meše Selimovića sa Hrvatskom*

U biografiji Meše Selimovića ne ističe se neka posebna veza sa Hrvatskom, osim kratkog boravka u Dubrovniku, što će se kasnije prožeti i kroz njegovo književno djelo. Kad je u pitanju kritika, Selimović je ostao zapažen, a to se posebno odnosi na novije vrijeme kada se Meša Selimović smješta u interkulturni kontekst. Na tom planu najveći doprinos dao je Zvonko Kovač koji se posvetio rasvjetljavanju interkulturnosti ovoga pisca.

Pregled recepcije Meše Selimovića u Hrvatskoj donosi Ivan Majić u svom radu *Kritička recepcija djela Meše Selimovića u Hrvatskoj*, gdje daje iscrpan pregled i hronološki prikazuje tok i intenzitet kritičkih, znanstvenih i drugih stručnih tekstova od 1950. pa do danas. Autor naglašava da je središnje mjesto recepcije i najveći odjek u Hrvatskoj vidljiv od 1966. kada izlazi roman

---

6 Kako u to vrijeme granice Republike Hrvatske nisu bile iste kao i danas, autorice će svaku referencu o Dubrovačkoj Republici smatrati referencom o Hrvatskoj, jer su, između ostalog, Dubrovačku Republiku naseljavali Hrvati. Dubrovačka Republika bila je patricijska država nastala iz srednjovjekovne dubrovačke komune. Nalazila se ja jugu današnje Hrvatske i to na prostoru Dubrovnika i njegove neposredne kopnene i otočne okolice. Bila je država jakog pomorstva i sačuvala je svoju neovisnost trgovinom s velikom silama poput, primjerice, Osmanskog carstva.

*Derviš i smrt* pa do 1975, kada izlaze *Sjećanja* (Majić 2008). Rad uz ilustraciju brojnih primjera pokazuje bogat te kritički vrijednosno različit recepcijski odjek djela Meše Selimovića u Hrvatskoj.

### 3.3.2. *Slika Hrvata i Hrvatske u djelima*

Poznato je da je Meša Selimović u svom književnom opusu najviše orijentiran na islamsku misao i filozofiju i u većini svojih djela ostaje u okvirima Bosne, prikazujući time uglavnom bosanskoga čovjeka. Ako tu činjenicu posmatramo sa stajališta imagologije, vidjet ćemo da Selimović takvim pristupom istovremeno iskazuje i stav prema drugima. Njemu je dovoljan islamski svijet da prikaže metafizičku dramu čovjekovog otuđenja i u službi vlasti i ideologiji, tako je i slika svijeta u njegova dva najveća romana *Dervišu i smrti* i *Tvrđavi* uobličena islamskom tradicijom.

Ipak, Selimović u tom svom "zatvorenom svijetu" donosi i sliku drugih. Sliku Hrvata i sliku Hrvatske, konkretno grada Dubrovnika, donosi kroz lik Hasana i uz pomoć Dubrovkinje Marije. Najbolji (mogli bismo reći i jedini) sud o tome iznio je Zvonko Kovač u svome tekstu *Meša Selimović u međukulturnom prostoru* (2010), gdje prisustvo strane stvarnosti kod Selimovića vidi kroz Hasanova lutanja i putovanja i to samo iz jednog cilja - zbog ljubavi: "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." (Kovač 2010: 16)

Kovač ističe da se nije slučajno Hasan zagledao u Dubrovkinju u sred Carigrada te kao razlog navodi jezik kao elemenat raspoznavanja svoga vlastitog identiteta: "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 spoznaju za drugačijim, a bliskim." (Kovač 2010: 22)

Tako dolazimo do zaključka kako se Hasan identifikuje, zbližuje sa Dubrovčanima (Hrvatima) samo iz razloga jer se nalazi daleko od domovine, jer su mu oni u tom stranom svijetu najbliži, jer su oni najbliži tvrđavi unutar njega. Ovaj zaključak posebno dokazuje njegova posjeta Dubrovniku gdje se on osjeća strancem: "U Dubrovniku je dva puta bio drag gost u njihovoj kući, u mnoštvu tetaka, strina, rođaka, poznanika, prijatelja i oba puta je jedva čekao da pobjegne od tog nepoznatog svijeta." (Selimović 1996: 331)

Koliko god mu bili dragi i bliski u dalekom Carigradu, toliko su mu mrski i daleki u samom Dubrovniku, i to ne samo narod već i Marija zbog koje se našao tu: "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. (Selimović 1996: 331)

Ovdje vidimo da je ljubav prema domovini, prema svome pobijedila i nadvladala ljubav prema ženi i ljepotu grada Dubrovnika:

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.

(Selimović 1996: 332)

Suprotnosti koje donosi u navedenim riječima još više pojačavaju tu ljubav – nasuprot divnog mjesta nalazi se snijeg, magla, ljuti vjetar, namračena kasaba, ali radost ga drži jer je sve to bosansko. Selimović ovom “Hasanovom neminovnosti vezivanja i naporom oslobađanja, neophodnosti ljubavi prema svome i potrebom razumijevanja stranoga” (Kovač 2010: 24), donosi i svoju viziju drugih, u ovom slučaju najbližih Hrvata i tim prikazom ostaje vjeran svome zatvorenom svijetu, svojoj ljudskoj tvrđavi.

Isto to, samo na drugi način, Selimović će potvrditi u svom drugom velikom romanu *Tvrđava* kroz lik Abdulaha Delalije, a indirektno i glavnog aktera Ahmeta Šabe: “Granica se postavlja između nas i naroda, i preko granice šaljemo samo pandure. Ovo nije jedna država, mi stvaramo svoju, narod svoju. Između tih dviju država nema mnogo prijateljskih odnosa.” (Selimović 1999) Tako Selimović ostaje zatvoren unutar zidina, unutar svojih tvrđava, malo progovorivši o drugima. I kada govori o drugima govori kroz likove drugih. I sam kaže da nije izabrao svoje porijeklo, nego mu se samo priklonio:

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.

(Selimović 1999)

To što mu je nametnuto kao da ga tjera u okove i on ostaje dostojan tome što mu je dodjeljeno, što je uspio prisvojiti i time upravo i iskazuje najbolju sliku prema drugima: o njima ne ostavlja utisak, dovoljan je sam sebi.

#### 4. ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Prikazati sliku jednog naroda očima književnih velikana kao što su Kulenović, Selimović i Sušić na ovako malom prostoru bilo je teško. Autorice su u radu uzele najreprezentativnije dijelove koji su mogli prikazati da je ideološki i klasni koncept društva poslije oslobođenja 1945. godine potisnuo u drugi plan nacionalni karakter književnosti i da su ova tri pisca u svakom pogledu i svaki na svoj način dijelili sudbinu sa ostalim jugoslavenskim piscima. Takva sudbina svakom od njih daje mogućnost drugačije predodžbe drugog, a književnostima kojima pripadaju dodjeljuju predznak interkulturalne književnosti.

U međuratnom periodu Skender Kulenović je u poetičkom pogledu nadvladao preporodnu, razvojnu fazu, tu nam je i donio sliku drugih, sliku Hrvata okupiranih nacionalnim i društvenim pitanjima. Njegovo južnoslavensko osjećanje se osjeća svjesnim, a orijentacija u pravcu koji je ovaj književni stvaralac zacrtao je moćan i ekspanzivan, jer ga je učinio snažnim pobornikom za koncepciju istine i pravde. Kod njega se očituje globalna svijest koja se slojevito i uvijek na drugačiji način manifestuje, prenosi i primjenjuje sa pojedinca na kolektiv obogaćujući ih dodatnim nijansama leksičkog izraza da bi pokazao svoju sposobnost trajnog obnavljanja. Na taj način donosi i sliku prema drugima.

Derviš Sušić piše prvenstveno o Bosni i pretežno je prikazuje u negativnom svjetlu, ali ne zato jer želi okaljati svoju zemlju, već zato jer je tada bilo takvo stanje u Bosni. Sušić uočava neke stereotipe (primjerice u romanu *Uhode*), ali piše na način da i čitatelji mogu prepoznati da su to stereotipi. Iako se u biografiji Derviša Sušića ne navodi direktna veza s Hrvatskom, kao što je to slučaj s Kulenovićem, taj veliki pisac je kroz samo nekoliko stranica, u samo dva romana izrekao svoje mišljenje o Hrvatskoj i Hrvatima. Jednako kao i prema svom narodu i svojoj tradiciji, Sušić prilazi Hrvatima i Hrvatskoj vrlo realno i iznosi konkretne činjenice.

Za razliku od Skendera Kulenovića i Derviša Sušića, kod Meše Selimovića se javlja motiv pobune kojeg je Selimović smjestio u vlastiti prostor i koji je iznutra jasnije ocrtan duhom nego što je spolja određen. Njegovi romani su pretežno romani kulture, više romani ideja negoli romani zbivanja. U *Dervišu i smrti* sve historijske naznake su sporedne. Pisac jasno stavlja na znanje da ga prvenstveno zanimaju opće teme ljudskog morala i bitisanja, a tek uzgred

određeni karakteri u određenom dejstvu, kao i drugi narodi i njihova uloga. Historijsko vrijeme samo po sebi je nevažno. Važna je sama priča, njen unutrašnji duhovni prostor, u kome značajnu ulogu ima kulturna sredina islamske Bosne, gdje se sve njegove priče odigravaju. Izlet sa Dubrovkinjom je tek kratki izlet u ono drugo, gdje donosi sliku drugih, sliku Hrvata. Ta slika je jasna, lijepa i kratka, ta slika je obojena ljubavlju, a Hrvatska odnosno grad Dubrovnik obojen je ljepotama koje su ovozemaljske i pred kojima pisac ne sustaje.

Ovim, konačno, možemo doći i do osnovnog suda, koji vrijedi za sva tri pisca: u svojim biografijama imali su (in)direktnu vezu sa Hrvatima i Hrvatskom, sve te veze, ma kakve bile, kratkog su vijeka. Razlog svemu je jedinstven: ljubav prema *svome*. Slika Hrvatske i Hrvata u njihovim djelima je uglavnom lijepa, ali ta slika i ostaje samo na tome jer oni se vraćaju svome – i ma kakvo god ono bilo, svoje je.

Zbog obimnosti književnog opusa ovaj rad može biti samo uvod u istraživanja ova tri pisca putem imagologije. Kratki uvid u mogućnosti gledanja na ova tri pisca njihovim vlastitim očima i slikama koje jasno govore koliko je čvrsta veza između ove dvije nacije, između ove dvije zemlje, između ove dvije književnosti.

## LITERATURA

- Beller, M., Leerssen, J. (2007), *Imagology: the cultural and literary representation of national characters: a critical study*, Rodopi, Amsterdam, New York
- Dukić D., Blažević Z., Plejić L., Brković I. (2009), *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, Srednja Europa, Zagreb
- Kovač, Zvonko (2010), *Meša Selimović u međukulturnom prostoru*, zbornik *Književno djelo Meše Selimovića*, ANUBiH, knjiga XXVIII, Sarajevo
- Kulenović, Skender (1983), *Miscellanea I*, Izdavačka djelatnost Svjetlost, Sarajevo
- Kulenović, Skender (1983), *Miscellanea II*, Izdavačka djelatnost Svjetlost, Sarajevo
- Kulenović, Skender (1985), *Poeme i soneti*, Svjetlost, Sarajevo
- Majić, Ivan (2005), *Kritička recepcija djela Meše Selimovića u Hrvatskoj*, Gradovrh 5, Matica hrvatska, Zagreb
- Selimović, Meša (1996), *Derviš i smrt*, Bosanska riječ, Sarajevo - Wuppertal
- Selimović, Meša (1999), *Tvrđava*, Publishing, Sarajevo
- Sušić, Derviš (1972), *Uhode*, Svjetlost, Sarajevo
- Sušić, Derviš (2005), *Hodža Strah*, V.B.Z., Zagreb
- Tutnjević, Staniša (1999), *Muslimanska književnost na srpskohrvatskom jeziku u odnosu prema srpskoj i hrvatskoj književnosti*, Research Support Scheme, Budimpešta

Vešović, Marko (2006), Predgovor, u: Skender Kulenović, *Pjesme, ogledi*, Bošnjačka književnost u 100 knjiga, Preporod, Sarajevo  
<http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001055/01/55.pdf>

## IMAGE OF CROATIA AND CROATS IN THE WORKS BY SKENDER KULENOVIĆ, DERVIŠ SUŠIĆ AND MEŠA SELIMOVIĆ

### *Summary*

In this work the authors will put M. Selimović, S. Kulenović and D. Sušić into intercultural context using imagology as a branch of comparative literary studies. The question about the idea that mentioned authors have about Croatia as a foreign country, and about Croats in relation to themselves and their own nation, will be answered. Since their observation of others developed on the basis of collective or personal experience (Selimović and Sušić), and on the basis of intertextuality (Kulenović), it will also be answered are these images echoes of works read through or their own engagement in literature. In this direction, special accent will be put on Kulenović, as an author who published some works in Zagreb and who studied at University of Zagreb. Using the works of the mentioned authors, the final and main goal of this work is to show intercultural relationship between Bosnian and Croatian literature.

Dženita KARIĆ

## SIMBOL DOMA U *TVRĐAVI MEŠE SELIMOVIĆA* I *PONORNICI SKENDERA KULENOVIĆA*

KLJUČNE RIJEČI: *dom, tvrđava, ponornica, Meša Selimović, Skender Kulenović, granica, potraga*

Simbol doma je prominentan u djelima *Tvrđava* Meše Selimovića i *Ponornica* Skendera Kulenovića. Ipak, on se iskazuje različito u ovim djelima. U *Tvrđavi* dom se dostiže i upotpunjava ljubavnom zajednicom; u *Ponornici*, pak, dom nikada nije ostvaren, ali se za njime traga u prirodi. Dom je obilježen granicama i predstavlja okončanje potrage.

Dom kao simbol snažno ističe i prostorno i vremensko, i *topos* i *chronos*, *mağāl* i *dahr*. Kada osmotrimo naslove romana koji su predmet ovog izlaganja, u prvi mah primjećujemo njihovu prostornost: tvrđava kao statični, nepomični, ograničeni topos, te ponornica kao izraz dinamike, nomadskog, fluidnosti, ali sa opet dosta negativnim prizvukom nestajanja. U jednom dosta poopćavajućem potezu, poistovjetiću simbol doma kod ova dva pisca sa tvrđavom i ponornicom.

Dom svakako ima i svoju vremensku dimenziju. U oba ova romana on predstavlja privremeno zatvaranje kruga koji je iniciran odlaskom. I Ahmet Šabo iz *Tvrđave* i Muhamed iz *Ponornice* se vraćaju. Iako je ovaj motiv povratka prastari i često povezan sa duhovnom dimenzijom (od mističkih-religijskih iskustava pa sve do Šekspirovih junaka povratak je značio upotpunjenje svojevrstne misije), ovdje, pak, likovi se vraćaju da bi se tek tada suočili sa stvarnošću. Ahmet Šabo se vraća gradu i razrušenom domu, a Muhamed porodici i odavno izgrađenom domu. Ahmet gradi tvrđavu osjećajnosti, Muhamed iza sebe ostavlja ponornicu. Obojica su nekada davno imali dom. Međutim, taj dom je sada ili razvalina od koje je ostalo puko sjećanje ili pak poprište nemira, boli, nepravde.

Kad sam došao s vojne, dočekale su me rđave vijesti. Porodica mi je prošla gore nego da je bila na Hoćinu: otac, majka, sestra i tetka, svi su pomrli od kuge. Ni grob im nisam znao; stotine su umirale u jednom danu, i živi su žurili da ih zatrpaju gdje bilo. Trošna porodična kuća je izgorjela, zapalili su je Cigani kad su se zimus sklonili od zime, zapalili nehotice, nepažnjom, zato što nije njihova. Ponekad bih otišao da vidim pocrnjele zidove i mrtve oči mrtvog zdanja, u kojem nikako nisam mogao da zamislim bivše stanovnike: kao da je bilo pusto odvajkada. Ni sebe nisam mogao da zamislim u toj kući, nekad. Nije me bilo u vlastitim uspomnama, kao da je to bio neko drugi. Bašta je razvaljena, vočke otrjavile, bijedno i žalosno. Tražili su mi da prodam, nisam htio. Kao da sam se nadao da će se vratiti sjećanja, možda će mi biti potrebna. Ali sam se toga sjetio kasnije, tada mi je bilo svejedno. Svejedno na neki poseban način, bez duboke tuge i teškog žaljenja.

(Selimović 1977: 18-19)

I u *Ponornici* i u *Tvrđavi* na sceni je igra zatvaranja i otvaranja, unutar-njeg i vanjskog, svijeta haremluka i svijeta selamluka, odnosno, svijeta muškaraca i svijeta žena. Kada govorimo o domu kod Selimovića i Kulenovića, bitno je napomenuti koliko su duboko oni svjesni ove oštre društvene podjele. Kod Kulenovića dolazi do najizravnije kritike takvog razdvajanja, kritike koja često podsjeća na Rušdijevu, iako, naravno, oba ova autora dijele prostranstva kako geografska, tako i misaona. Oba naša autora ne brišu žene iz svoga narativa, one su za njih podjednako bitne za stvaranje doma, ali su isto tako svjesni da njihov domen pripada "carstvu majki" kako bi to rekao Abdulwahab Bouhdiba (Shafik 2007: 144-145). Kod Selimovića to majčinsko carstvo ima notu zaštitničkog pred vanjskom okrutnošću, što je Midhat Begić izrazito precizno primijetio u sljedećem citatu:

Tako bi se kao primjer moglo navesti poglavlje Moć ljubavi, gdje je riječ o ženama, o trudnoj Tijani, o Mahmutovici, o mahalskim ženama, gdje je ženskost viđena kao podloga života, a mahalska žena istodobno bosanski sva autentična i sveljudski antički istinita.

(Begić 2004: 277)

Tijana je vladarica iz sjene i zajedno sa Šabom gradi samozatajan, privilegovan svijet ljubavi. Oboje iz razrušenih domova (Šabini su pomrli, Tijanini su ljuti na nju) grade novi dom, naspram većeg sistema koji se urušava. Poznati

su nam odlomci u *Tvrđavi* kada Tijana oštro kritikuje stanje u kojem vlastodršci za sebe smatraju da su država:

– Je li moj otac bio opasan za državu? – nastavila je, ogorčeno, otkrivajući razlog svoje žestine. – Ne, ni za koga on nije bio opasan. A opet su ga ubili. Nekome su naredili, i taj je poslušao. Možda samo zato što je nešto rekao u piću, ili se nekome učinilo da je rekao. Tuđi život je jevtin, Avdaga. Mnogo ih je koji nikoga neće požaliti. Pa zašto i od poštenih ljudi stvarate zlikovce? Neka ostanu makar za čudo.

(Selimović 1977: 204)

Uloga ženskog kod Selimovića je zapravo uloga izdvojenog kritičara koji je potisnut na marginu usljed društvene podjele rodova, ali koji efektivno djeluje na centar. Dom koji Tijana i Ahmet stvaraju sadrži granice, ali te granice su, kako bi to Pjero Zanini kazao, *granice kao odbrana*, a ne isključenje – možda čak i *granice pomirenja*. (Zanini 2002: 57 i 2002: 123).

Kod Kulenovića, pak, tradicionalno/ tradicionalističko se urušava pred naletom novog vremena, međutim ni to novo nije sposobno da kreira ništa više od nedonoščeta, od mimikrije, od besplodne imitacije. Kulenovićevi ženski likovi su upravo takvi, uhvaćeni između sputavajućeg tradicionalizma i agresivne kulturne kolonizacije, a očit primjer je lik Memnune i njenih sestara, čije sudbine su roba u trgovini muških interesa, kako pokazuje odlomak o Muhamedovom amidži Hotelijeru:

“Kod mene knjiga u kuću ulazi!” dodade poslije onog alafranga, gledajući u mene.

Znam, znam, a kćeri držiš u kafezu! rekoh u sebi.

(Kulenović 1991: 263)

Razlika kod ova dva autora možda ima veze sa time da se Ahmet Šabo iz ratnog zla vraća, između ostalog, i u tajnoviti a opet jednostavni ženski svijet u kojem nalazi utočište, dok se Muhamed iz uljuljanog svijeta kolonizatorskog hedonizma vraća u svijet pred ponorom, u ženski svijet rastočen, rastrojen i nemoćan.

Kulenović je dosta opsjednut i dihotomijom plodnosti-jalovosti u ovom romanu: od doma Prorašljike i Nene, koji nemaju vlastite djece, već usvojenu kćer Seniju, preko brojnih djevojaka kojima prijeti usidjelištvo kao u ovom kontekstu gorka sudbina usljed njihove izglobljenosti iz svijeta, ludila u koje se neke junakinje povlače pa sve do plodnosti koja izniče i buja Drugdje, u Zorki-

nom i Atifinom stomaku, izvan bračnih institucija – sve ukazuje na jalovost i raspad Kulenovićevog doma u *Ponornici*. Raspad mikrokosmosa doma, opet, ukazuje na sveopći raspad dotadašnjih odnosa u bosanskom društvu.

Dakle, zaključak koji nam se na ovom mjestu nadaje jeste da se predodžbe zatvorenosti-otvorenosti, pokrivenosti-otkrivenosti, moraju na drugačiji način promatrati u *Ponornici* i *Tvrđavi*. Dok je u *Tvrđavi* magična skoro embrionska zaštićenost i zatvorenost doma kojim vlada Tijana, u *Ponornici* svako suočavanje sa hermetičnim i petrificiranim domom ženske osame izazi-va nemoćni Senijin, a potom Muhamedov krik “eto vas tamo”!

Postoji još jedna zanimljiva dimenzija doma u *Ponornici*, a ona je snažno isprepletena sa kolonijalnom stvarnošću koja se nazire u romanu. Muhamed, kao mimikrični čovjek (da upotrijebimo izraz iz postkolonijalne teorije kojoj je ovaj roman izrazito podatan za analizu), prilagođava se svakom okruženju u kojem se nalazi, ali zbog svog snažnog kritičkog odmaka osuđen je da ne pronađe svoj dom. On se nikada ne vraća – a kako dom mora simbolizirati završetak kruga, završetak putovanja, to znači da Muhamed ne pronalazi svoj dom nikada. Ahmet Šabo se vraća i bar djelomično upotpunjuje svoj kosmički krug, makar obilježen samo golim životom:

Obuzela me mirna ravnodušnost, ne tugujem, ne radujem se. Vidio sam toliko smrti, da mi je vlastito izbavljenje izgledalo kao neočekivani poklon, ne znam kako, ne znam od koga, ali nije daleko od čuda. Možda je moja svijest još bila zbunjena pred tom neobičnom istinom, ali je moje tijelo potpuno prihvatilo njen značaj. Živio sam, u stvari, svoj drugi, tuđi, poklonjeni život, sve ostalo nije važno, za sad nije važno. Ovo je višak, ovo je sreća, koju hiljade drugih nije imalo, a hiljade drugih nije moglo da razumije, jer nisu prošli mojim putem. Malo je ljudi u gradu moglo da kaže, možda samo ja, jedan jedini: srećan sam, živ sam.

(Selimović 1977: 19)

Posvemašnje osjećanje usamljenosti karakteriše dom kod Skendera. Svi likovi su zatvoreni obručima, prekidima, onim što bi se u savremenoj terminologiji moglo nazvati *rupture* ili raskidom. Nesretna Senija je u procjepu između svijeta prividne stvarnosti i svijeta izvjesnog ludila; Memnuna između želje i moranja; Tahirbeg između apstraktne žene i žene putene, tjelesne; pa čak se i razdjeljak Muhamedove majke označava kao “bezdušno sječivo”. Koherentni svijet i cjeloviti dom otišao je u nepovrat, a od njega se zadržala samo slika, samo privid, samo požutjelo pismo:

Ono, list iz školske pisanke, požutio poslije četrdeset godina, leži sada na mom radnom stolu pokraj moje suhe, žute ruke, pune već staračkih pjega i kvrga zelenih vena.

(Kulenović 1991: 151)

Ne možemo povlačiti izravnu paralelu između doma Selimovića i doma Kulenovića. Ono gdje smijemo učiniti analogiju je ako osmotrimo grad kod Selimovića i porodicu kod Kulenovića – tada u punini iskrsavaju sličnosti i razlike kontinuiteta i diskontinuiteta, tradicionaliz(a)ma i pobuna u oba ova odabrana djela.

Međutim, postoji još jedan dom, i to kod Skendera, a to je priroda, kojoj se u *Ponornici* približava putem umjetnosti, bilo pjesništva ili pak slikarstva. Klasična tumačenja o očitovanju Apsoluta govore kako nam Bog/ Bitak pokazuje dio Sebe u svojim svetim spisima, u čovjeku (*Čovjek je Imago Dei*) te u prirodi (dakle, eho tog mišljenja pronalazimo i kod Kanta kada govori o moralnom zakonu u nama i zvjezdanom nebu nad nama). U *Ponornici* Muhamed je razočaran u ljude, u odnose među njima; on, također, ne prihvata razna, po njemu zastarjela tumačenja svetih spisa; ali Apsolut zasigurno pronalazi u prirodi kojoj se vječito vraća. Ovo ne znači nasilno ucrtavanje vjerskog u Kulenovićev roman – već ukazuje na stalnu potrebu transcendiranja konkretnog, čisto materijalnog, tjelesnog, putenog. Stoga je priroda jedini dom kojeg Muhamed istinski priznaje.

Šuma – bila je u mom ranom djetinjstvu najveći, čudesni spoznajni skok! Pričao sam to lani slikaru Jovanu; i on i Tahirbeg smijali su se tome mome pomalo pjesničkom čuđenju, pa se zatim otisnuli u svoje, izgleda, redovno raspravljanje kakav je svijet onda kad ga ne gledamo, sam u sebi, i hoćemo li ikad postati sposobni da ga iščupamo iz njegove uklete nesaznatljivosti, ili nam ostaju samo beščulna čula religije, ili religija samih čula.

Šuma – u mom djetinjstvu, od prvih propupljenja svijesti pa do tog iznenadnog jasnog rascvata čuđenja, bila mi je, s kućnog prozora i u lutanjima Djedovim brdom, stalno pred očima (opkoljava kao bedem polje s mojom kasabom u sredini), ali nedohvatna i tajanstvena, modra i ponekad bliza, rukom da je dohvatim poslije ljetnih pljuskova; a u pretproljetnim noćima, kad grunu vjetrovi jugovi, crna jedna gudljevinu od koje me hvata strah pa ne mogu da zaspim.

(Kulenović 1991: 165–166)

Iz Kulenovićeve prirode izranja i umjetnička vizija njegovih likova, a posebno Muhameda (pjesnika), te Jovana i Huseina (slikara). Priroda potiče ove likove na brojne umjetničke, ali i filozofske rasprave, te na vječna pitanja o Apsolutu i postojanju. I u ovom aspektu primjećujemo neprestano traganje za idealnim utočištem koje, ipak, prije nalikuje na egzil ili zbijeg.

Kako su i *Tvrđava* i *Ponornica* roman skrivene ili otvorene potrage, tada možemo reći da je to svakako potraga za utočištem, odnosno domom. Međutim, jedino što je konstanta u oba ova, a i u mnogim drugim djelima bošnjačke/ bosanske književnosti 20. stoljeća, jeste *lutanje* i *nedovršenost, ne-upotpunjenost kruga kojeg simbolizira dom*.

## LITERATURA

- Begić, Midhat (2004), *Eseji i kritike*, Preporod, Sarajevo  
Kulenović, Skender (1991), *Ponornica*, Svjetlost, Sarajevo  
Selimović, Meša (1977), *Tvrđava*, Izdavačko preduzeće Sloboda, Beograd.  
Shafik, Viola (2007), *Popular Egyptian Cinema: Gender, Class and Nation*, The American University in Cairo Press, Cairo

## THE SYMBOL OF HOME IN *TVRĐAVA* BY MEŠA SELIMOVIĆ AND *PONORNICA* BY SKENDER KULENOVIĆ

### *Summary*

The symbol of home is very prominent in the works *Tvrđava* by Meša Selimović and *Ponornica* by Skender Kulenović. Still, it is expressed differently in these works. In *Tvrđava*, the home is reached and fulfilled by the community of love; in *Ponornica*, on the other hand, the home is never realized, but it is being sought after in nature. The home is marked by limits and presents the conclusion of the search.

Vesna VUKIĆEVIĆ-JANKOVIĆ

TVRĐAVA KAO SEMIOSFERA  
(MOGUĆNOSTI KOMPARATIVNIH ČITANJA  
SELIMOVIĆA I NJEGOŠA)

KLJUČNE RIJEČI: *tvrđava, zlo, egzistencija, misao, smrt, M. Selimović, P. Njegoš*

Rad otvara mogućnost uporednog sagledavanja nekih globalnih simbola u djelu dvaju velikana južnoslovenske literarne scene. S tim u vezi posebno je izazovno tumačenje zastupljenih kodova u tekstovima Selimovića i Njegoša, koji se očituju kroz mogućnosti njihove interferencije, specifične artikulacije i izvjesnih simboličkih pretakanja, a koji potpuniji smisao dobijaju u brojnim analogijama i korespondencijama tih tekstova. Jedan od ciljeva ovakvog istraživanja je i mogućnost uspostavljanja jednog potpunijeg pristupa fenomenima iz književne baštine, posebno imajući u vidu njihovo mjesto u konkretnom tradicijskom kontekstu.

Sa stanovišta proučavanja opsjedantnih pitanja o trajanju i sudbini, utkanih u tkivo književnog univerzuma, posebno je interesantno istraživanje fenomena duhovne komunikacije unutar tekstova proisteklih iz umova velikih pera književne istorije. U skladu sa tim, neponovljivost *izrečenog* znaka smisla kroz odnos prema jeziku, tradiciji, ideologiji, na čijim se presjecima projektuje mnoštvo simbola slivenih u matricu vanvremenih paradigmi. Pri tome je značajno i ukazivanje na specifikume koji su doveli do formiranja posebnih kvaliteta presudnih za kasniju evoluciju i karakter književnog teksta, prevaziлаženje konvencije i probljeske invencije, težnju za objedinjavanjem onoga što je najbolje u kulturi prošlosti sa živim novitetima sadašnjosti, uz predočavanje kompleksnosti njegovog idejnog potencijala, čime ponuđeni komunikacioni obrazac egzistira na nivou svojevrsnog hiperteksta.

Bitna odlika Selimovićevog i Njegoševog oblikovanja poetske slike jeste visok stepen polifoničnosti, koji uz svojevrstan *pogled odozgo* provocira semiotičku disperziju. Takav interferentni pristup nalazi se u neposrednoj vezi sa procesima interakcije i transfiguracije, kao fundamentalnih mogućnosti intertekstualnih i interkulturalnih preplitanja, koja vode konstruisanju tzv. *ukrštenog konteksta*, odnosno proširivanju tekstualnih i konstituisanju nadtekstualnih značenja.

One potiču upravo iz radijacionog jezgra semanteme *tvrđava*, uslovljene disperzijom idejnih slojeva čija je suština u neodgonetljivosti, čovjekovom traganju za suštinom i smislom opipljivog svijeta i u nepronalaženju konačnih odgovora na vječitu zapitanost. Na taj način otkriva se mogućnost alternativnih iskustava u traganju za tumačenjem književnih tekstova, uz “otvorenost kao osnovnu mogućnost uživaoca i savremenog umjetnika” (Eko 1965: 58). Kroz eksponiranje naličja istorije svijeta i čovjekove egzistencije u njemu, transponuju se svecivilizacijski tokovi, koji uviru u logos umjetničkog teksta kao semiosferičnog prostora između zapitanosti i neodgonetljivosti.

*Tvrđava* oblikuje sopstvenu sferu, izdiže se kao znak smisla i suština trajanja, jer svaki pokušaj da se pronikne i probije zakon tvrđave nailazi na otpor, nerazumijevanje, nemogućnost da se dopre do suštine svijeta i življenja. Traganje za vanvremenim istinama i zakonima i Selimovićev i Njegošev tekst započinju i završavaju u nekoj vrsti specifičnog medijuma u kome se prelamaju stvarnost i njen odraz. Ideja o materijalizaciji stvarnosti predstavlja prevlast intuicije nad empirijom, odnosno metafizičkog nad razumskim. *Tvrđava* je zabrana, kodeks i kršenje zakona tvrđave uvijek dovodi do posljedica. Selimović kao mogućnost izlaska iz *tvrđave* upravo nudi ljubav kao antropocentrično središte koje predstavlja humani vid utvrđenja. Istina se nalazi između dva punkta: života i umiranja, odnosno duhovnog i tjelesnog, vječnog i konačnog. Upravo, *čovjek kao tvrđava* postaje granica dva svijeta, jednog unutrašnjeg, koji projektuje njegovu sudbinu i spoljašnjeg, koji pomjera njegovu poziciju u domen *svesvjetija*. Selimovićeva *Tvrđava* je priča o čovjekovoj čežnji da pronikne kroz utvrđenja života i svijeta, na kraju ostajući utvrđen u uvjerenju da jedino utvrđen može da sačuva obilježje humanosti, jer su utvrđenja dio strukture svijeta.

Centar ovako postavljenog poetskog sistema jeste ljudski život, njegova sudbina i kauzalitet njegove egzistencije, koje dovode do esencije sadržane u činu smrti, odnosno konačnosti. Shvaćena u najširem smislu, od materijalnog do duhovnog, *Tvrđava* predstavlja kulturni čin pamćenja, koji ima sposobnost da zatvori, premosti ili izbriše, vrijeme i prostor i egzistira na nivou esenci-

jalne potrebe da se u materiji ovaploti suština nadpojavnog, odnosno da se otjelotvori entitetsko u nama samima. A ono što predstavlja posebnu oznaku ukrštanja ovih dvaju velikih pera jeste eshatološka vizija kojom je prožeto njihovo stvaranje. Međuratni hronotop ustoličen je na optičkom fokusu u kojem naporedo egzistiraju život i smrt, korporalna određenost i ograničenost, traganje za tajnom i smislom postojanja, zlo i dobročinstvo, ljubav i mržnja. Takav svijet funkcionira na nivou komunikacionih mogućnosti, tako da svako narušavanje tog procesa neminovno dovodi do nerazumijevanja i sukoba.

Ugroženost komunikacionog procesa u *Tvrđavi* eksplicirana je kroz ćutanje i nerazumijevanje, koji postaju glavni akter i pokretač izgubljenosti i bezizlaza: *...počeo sam da osjećam zid oko sebe, nevidljiv, ali neprobojan. Stajao je oko mene, kao tvrđava, kao neizlaz, kao nepristup, neprestano sam udarao glavom o tvrdu stijenu, bio sam izubijan, krvav, sav od čvoruga, sav od masnica, a nisam prestao da navaljujem. Jer je uvijek izgledalo da ima prolaza. Mora da postoji neki procijep, nemoguće da je zid svuda. A nisam mogao ni pristati da ostanem tako zazidan, kao da sam živa sjenka koju niko ne vidi a ona vidi svakoga. I uzalud govori, uzalud viče, ne čuje se, ništa. Malo je trebalo da počnu prolaziti kroz mene, kao kroz vazduh, ili gaziti po meni, kao po vodi.* (T, 100) Čovjek se kao društveno određena jedinka isključivanjem iz komunikacione sfere približava nepostojanju: *Osjetio sam strah. Kako su me to ubili? Nisam ranjen, nisam zaklan, nisam mrtav, ali me nema. Zaboga, ljudi, zar me ne vidite? – kažem. Zar me ne čujete? – kažem. Ali moj lik ne ulazi u njihovo oko, ni moj glas u njihovo uho. Nema me.* (T, 100) Upravo neverbalizacija, rušenje komunikativnog mosta među ljudima, kulturama i narodima, na jednoj, odnosno nemogućnost dolaska do saznanja i spoznaje svih tajni i procesa svijeta, čine pokretačke principe dehumanizacije. Na drugoj strani, mogućnost bilo kakvog, makar i neverbalnog sporazumijevanja, omogućava ljudima da dopru jedni do drugih. Inicijator izlaska iz *utvđenog* stanja je upravo *misao*, nematerijalni supstrat koji istovremeno čini da se izade iz pasivne egzistencijalne situacije i uđe u aktivnu koja dovodi do ponovnog uspostavljanja humanih odnosa: *Kao da su se susrele dvije zrake iz mog i njegovog mozga, ukrstivši se kad smo mislili o jednom. Među nama više nije bilo tajne.* (T, 349)

Kao globalni simbol upravo je *misao* u okviru Njegoševog poetskog sistema jedan od osnovnih spajajućih principa i to ne samo u međuljudskoj komunikaciji, već predstavlja i sponu između materijalnog i vječnog bitisanja, odnosno ljudskog i božanskog principa. U cijelom nizu pjesama (od *Vjerni sin noći pjeva pohvalu mislima* (1837) do poeme *Misao* (1844)), Njegoš el-

borira sposobnost misli da dopre do onog što je van opažajne moći. Ona je *laka, hitra posrednica* koja omogućava smrtniku dolazak u više sfere saznanja. Takođe, misao je i medijum pomoću kojeg čovjekov um teži da se stopi sa vasijskim umom i dozna tajnu svijeta i postojanja, upravo zbog toga što čini njegov neodvojivi dio: *Plamen božestveni u ništavnom hramu (Misao, 1)*. Ovdje je neophodno napomenuti da je u središtu njegoševskog sistema pjevanja i mišljenja snažno ekspliciran pojam tijela/ tjelesnog kao granične/ ograničavajuće kategorije između duhovne i materijalne egzistencije. Upravo zbog toga pozicija misli da potekne iz ljudskog, a da je dio božanskog principa, stvara gnoseološki kontrapunktum: *Ali si ti t`jelu vječno mučenije/ ali t`jelo tebi vremena tavnica? (Misao, str. 3–4)*. Idući ovim pravcem semantičko polje se širi, posebno ukoliko u njega uključimo i *otvorena značenja* zasnovana na brojnim retoričkim pitanjima i antitetičkim konstrukcijama, karakterističnim i za Selimovića i za Njegoša.

Uspostavljanju komunikacionog punkta posebno doprinosi sljedeća sentenca: *A riječ je čin, i još kakav. Da si ukrao, štetu nekome nanio, možda bi ti i oprostili. Ali ti si govorio o onome o čemu svako pametan čuti. To ne praštaju.*” (T, 133) A podsjetimo se da herojsko-patrijarhalni model njegoševskog doba izjednačava upravo riječ i čin kao dio kolektivno projektovane egzistencijalne i esencijalne obaveznosti. Riječ nadživljava ljudsko trajanje, njena je moć neprikosnovena i arbitrarna. Njegoš dvostruku prirodu riječi uobličava na sljedeći način: *Nije riječ svilena marama da je svijesh pa u njedra turiš, već je riječ jedna odalica, može poći od ustah do ustah*. Selimović ističe i sljedeće: *Riječi su otrov, od njih počinje svako zlo*. (T, 112) Ovako postavljen alternativni model analize književnih tekstova ukazuje na specifičnosti paradigmatičkih ravni, koje, posmatrane kao dinamične i promjenljive strukture, otvaraju polisemantičnu interferenciju kulturnih sistema i oblikuju specifični spektar mentalnih projekcija određenih antropocentričnim i eshatološkim vrijednostima. Posebno značajan intertekstualni kanal otvara nam posmatranje pozicije izgovorene riječi i njene moći, posmatrano sa aspekta ova dva sociokulturna koda. Na ovo bi se moglo nadovezati i istraživanje koje bi išlo tragom interkulturalne prijemčivosti ka drugim modelima kulture, posebno imagološka dimenzija Selimovićevih i Njegoševih opservacija o Venediku/ Veneciji, s obzirom na uspostavljanje relacija kroz dvostruko određeni optički fokus – antitetički i asimilacioni.

Semantika zla u *Tvrđavi* odražava se na dva načina. Zlo je dio prokletstva, demonijastički segment ljudske prirode, koji čini sastavni dio ljudske prirode i egzistencije: *Možda zato što smo po prirodi zli, što nas je bog obilježio*.

(T, 37) U Njegoševoj *Luči mikrokozma* zlo potiče od božanske sile kao vid žigosanosti ljudske duše zbog pada u grijeh: *Ovo nisko ljudsko osljepljenje/ biće zloba duše Satanine/ na pohulu neba i višnjega* (LM; VI, 141–143). Zlo se u oba poetska sistema javlja kao antagonistički princip principu dobra, ali i pandan koji prijeti da to dobro deformiše i potčini, oduzimajući mu esencijalno svojstvo: *Zlo nosimo u sebi kao izvornu strast, a može postati pogubno ako se predstavi kao jedino dobro.* (T, 206) Njegoš eksplicira mogućnost suprotstavljanja zlu pomoću uma, odnosno svijesti kao besmrtnog segmenta ljudskog trajanja: *злоћа, завист, адско наслеђе, / ово чојка ниже скота ставља, -/ ум га, опет, с бесмртнима равни!* (LM, *Posv.*, str. 88–90).

Upravo iz ovako postavljenog optičkog fokusa možemo dobiti specifičan značenjski kontekst, koji počiva na presjecima onih dijelova Selimovićevog i Njegoševog teksta koji projektuju problematiku upotrebe zla kao aktivnog principa u borbi protiv drugog zla. Na tom fonu zastupljena je snažna interferencija Selimovićevih retorički intoniranih i Njegoševih referencijalno uobličених značenjskih kodova. Kod Selimovića nailazimo na sljedeće primjere: *Da li je i odbrana zlo?* (T, 63); *Zar se protiv zla mora upotrijebiti zlo? I ko će to drugo zlo iskorijeniti? I kako ga zaboraviti?* (T, 147); *Zar bez nasilja nema ni dobra?* (T, 278); *Kako su ljudi glupi! Čine zlo, da im se zlo vrati* (T, 352). Ovo je korespondentno sa Njegoševim epistolografskim iskazima: *s neljudima prinuđen je čovjek da se neljudski vlada, jer inače ne može i da bi htio*<sup>1</sup> ili: *... u nas je običaj koji se u ovi narod u zakon obratio: kojom mjerom ko nama zajmi, onom istom da mu zajam povratimo.*<sup>2</sup> I u svom posljednjem spjevu *Lažni car Šćepan Mali* Njegoš apologetički projektuje zlo kao princip odbrane od zla samog: *Zlo činiti ko se od zla brani, tu zločinstva nije nikakvoga* (str. 181–182).

Posebno su semantički produktivna Selimovićeva i Njegoševa razmišljanja o smrtnosti tijela i besmrtnosti duše, životu, preegzistenciji i božanskoj sili ili svemirskoj energiji koja uređuje i utvrđuje život. Na tom polu oscilira *tajna*, kao značenjska konstanta višeg reda, čija aksiološka priroda počiva na *vječnoj zapitanosti*, nudeći mogućnosti, a ne konačne odgovore. U tome se i ogleda njena suprapozicija u odnosu na saznanje, jer konačni odgovori nisu dostupni ljudskoj moći. U Selimovićevoj *Tvrđavi* nailazimo na njegoševskoj poetici i esteticu bliska shvatanja da se čovjekov život *odvija ... po nekoj sve-moćnoj volji o kojoj ništa ne znamo, osim da je neumoljiva i do kraja dosljedna, možda je neki sveopšti duh, nimalo sličan našem, a nesaznatljiv, jer je van našeg iskustva. Ako ga ne možemo saznati, ne znači da ga nema. On ga ne*

---

1 Osman-paši Skopljaku, sa Cetinja, 5. oktobra 1847.

2 Jeremiji Gagiću, sa Cetinja, 24. avgusta 1843.

*zamišlja po ljudskoj slici, već kao nadnaravnu snagu, i nadnaravni um, koji hladno ravna vidljivim i nevidljivim svijetom (267); odnosno: ... da je tijelo smrtno a duša besmrtna, duša je djelić sveopšte svemirske energije, poklonjen nam, privremeno ustupljen, na rođenju, koja će živjeti svojim nepoznatim životom i poslije smrti tijela ili će se useliti u novorođenče, da nastavi svoje vječno kretanje. ...Mora biti da život postoji po nekom višem načelu, a ne samo po besmislu, po zlu, po ludilu. (T, 268)* Na ovom nivou se, možda, najznačajnije projektuje mogućnost uporednog čitanja interferirajućih značenjskih ravni ova dva velikana južnoslovenske književne scene. Njegoš je u pismu ljekaru i prijatelju Petru Marinkoviću na sljedeći način iznio sopstvenu viziju smrti, umiranja, prirode ljudske duše i postojanja više, božanske sile, koja je nedostupna čovjekovom spoznanju zatvorenom u tamnicu materije: *U mojoj bolesti ja sam i o smrti pomišljao, nego ova misao meni nimalo škodila nije, no, štaviše, zrake su mi duševne lakše kroz tijelo pronicale, kako sunčane zrake kroz tanke i razdrobljene oblake što lakše pronicu. Moja je ideja među nebesima i grobnicom smjelo lećela i ja sam smrt ovako razumjeo: ili je tihi, vječni san koji sam boravio pređe rođenja ili lako putovanje iz svijeta u svijet i pričišljenje besmrtnome liku i vječito blaženstvo. Ja se ada nimalo bojao nijesam, jerbo u meni adska duša nije, i ja Boga ne predstavljam kao Nerona i Muhameda II, no ga predstavljam po njegovom veličestvu, za duha preveličestvenoga, premilostivoga svijem tvarima. Ja sam dušu čovječesku predstavljao za neki tajanstveni fokus, koja, kako se razdvoji od tijela, sine hitrom zračicom i zapali besmrtni plam našega vječnoga života i blaženstva na nebesima. A naše jadno tijelo što je? Ugoštenije i popiranije zemaljskoga gada, glibina od koje se gadi, prašina s kojom se vihorovi rugaju i igraju, njom bistre istočnike vodene mute, njom sjajne zrake sunčane zatamnivaju. I gle velikoga čuda, koliko mi ovo ništavilo ljubimo i koliko nas interesuje!<sup>3</sup>. Možemo govoriti o reaktuelizovanju određenih sadržaja i značenja, tim prije što se ona, po prirodi stvari, opire potpunom naučnom dešifrovanju (kao, uostalom, sve velike tvorevine ljudskog uma). Zna li išta smrtni kud će i otkud je? (Misao, str. 123). Postojanje vrhunaravne sile i nemogućnost čovjekova da otkrije svoju poziciju u sveopštem postojanju, kao i nemogućnost konačnog saznanja, predstavljaju opsjedantne teme Njegoševe poetike. Mogućnost dopiranja saznanja o onome što nastaje nakon tjelesne smrti javlja se i u stihovima: *Jedan znade za sve, on sa znanjem vlada;/ on pričine znade, mi ih ne ištimo!* (Misao, str. 124–125),*

3 Petru Marinkoviću, sa Cetinja, 10. avgusta 1850.

odnosno: *Ah, ovo je najviša taina/ i duhovne najstrašnije bure - / ovoga su u grobu ključevi* (LM; *Posv.*, st. 28–30).

Shvatanje tijela/ tjelesnog kao granične/ ograničavajuće kategorije i nemitnost smrti projektuju se iz obje poetike. Tim tragom smrt postaje svojevrсна tvrđava nedostupna živima. A na ovom fonu projektuju se i ukrštaju osobenosti oba sociokulturna koda, bosanskog/ bošnjačkog i crnogorskog, a to je kult poštovanja mrtvih, uvjerenje da su *najbolji ljudi u grobu* i da se o njima izriče samo najbolje. Možda upravo vjerovanja predstavljaju najstariji i najdublji kulturnomemorijski zapis, kao riznice duha predajom transponovanih, ljudskom imaginacijom izobličeni i zaumnim silama izvajanih vanvremenih i univerzalnih saznanja.

Stav da potpuno saznanje, tj. apsolutno sveznanje nije dostupno predstavlja gnoseološku potrebu i aksiološku zapitanost, na jednoj, odnosno spoznaju čovječije konačnosti, materijalne i duhovne ograničenosti i svijesti o postojanju višeg principa, nadnaravnog i svemoćnog uma, na drugoj strani. Na ovaj način se u tekstovima Selimovića i Njegoša otkrivaju, presijecaju i projektuju snažna aporetička polja. Apsoluta mudrost, kao uostalom i apsolutna istina, nedostupne su ljudskom poznanju, a dostupne i imanentne *vječnoj zapitanosti*. O ograničenosti uma i nemogućnosti čovjekovoj da dosegne spoznaju, Njegoš na sljedeći način pjeva u *Luči mikrokozma* (III, str. 199–200): *Um je samo jedan bez granice/ svi su drugi kratkovidni umi. Jedan znade za sve, on sa znanjem vlada;/ on pričine znade, mi ih ne ištimo!* (*Misao*, str. 124–125). Na drugom polu počiva nemoć misli da obuhvati spoznaju, jezika da izrazi naslućeno, uma da dopre do suštine pojavnosti. Oba epistemološki usmjerena subjekta nalaze se na kontrapunktalnoj tački u odnosu na konačno saznanje. Na ovom fonu kod oba autora nailazimo na semantički interferentne pasaže: ... *Ali bog učini da odjednom progleda i vidi, ne ovim očima već onim drugim, vidovitijim, da je samo zrnice pijeska u nesagledljivoj pustinji ovoga svijeta, sitan i nevažan koliko i mrav u mravinjaku*. (T, 266) Tim putem se projektuje postojanje nedostupne i utvrđene dimenzije sveopšte stvarnosti. I kod Selimovića i kod Njegoša se ta stvarnost može doslutiti duhovnim očima i upućuje na neznatnost čovjekove pozicije u opštem poretku. Možda se upravo u navedenim projekcijama naj-snažnije očituje sukob empirije i religije svojstven objema poetikama.

Ovakve mentalne projekcije počivaju na osi koju obrazuju sfere globalnih značenja *tajne* i *čuda*, čineći radijacijske presjeke aporeme i episteme, kao principa univerzalne zapitanosti i sinestetičkog energetskog napora da se vječna pitanja razriješe, iako konačni odgovor uvijek izmiče i premješta se u neku drugu sferu. U tom pravcu produkuje se i nesposobnost čovjeka da zacrta

sebi put i da stvori plan bitnosti: *Slučajnost odlučuje o mom životnom putu i o mojoj sudbini i najčešće bivam doveden pred gotov čin, upadam u jedan od mogućih tokova, u drugi će me ubaciti druga slučajnost. Ne vjerujem da mi je unaprijed zapisan put kojim ću proći, jer ne vjerujem u neki naročiti red ovoga svijeta. Ne odlučujemo, već se zatičemo.* (T, 115) A kao korelativan navedenom možemo navesti sljedeći Njegošev dvostruko segmentirani iskaz, zasnovan na binarnoopozitnim mentalnim projekcijama gore-dolje, odnosno nadzemno-podzemno, proširen shvatanjem svijeta kao mješavine i čovjekovom nemogućnošću da upravlja pravcima putovanja (shvaćeno u najširem kontekstu): *Ja se sit naputovah i tobož po omjeri putujem; kad pogledaj za sobom na putovanje, kad evo po zemlji idem, a po vjetru putujem, kao kometa što snuje po zraku ili, čistije i priličnije kazati, kao krtina ispod zemlje što bavr-lja tamo-ovamo sljedujući krivijem pravcem svojijem.*<sup>4</sup> Sa aspekta Njegoševe autopoetike, dopunsko značenje nam pruža i komentar: *Ja sam u pisanju isto kao u putovanju, nigda se ne umijem jednoga pravca držati, no sve tumaram.*<sup>5</sup>

Kontrapozicija sna i jave, kao prostor između stvarnosti i privida, života i smrti, ruši se nakon semantički dispartatne slike grozničavog košmarnog stanja Ahmeta Šaba u kojem se nalazi nakon povratka iz Venedika. Interakcija somnabularnog i prekognitivnog zamagljuje epilošku granicu pomjerajući je ka prološkoj slici, ciklički zatvara tok pripovijedanja, projektujući kao neminovnost semantiku rata, smrti, međusobnog i samouništanja. Život u miru predstavlja posebnu sferičnu cjelinu kojoj druga, određena semantikom rata kao samouništenja, pomjera granice stvarnosti i košmara. Kod Njegoša korespondentnu ravan tvori onirička koncepcija ljudske egzistencije na koju nailazimo u stihovima (LM, Posv, str. 71–80):

*Snom je čovjek uspavan teškijem,  
u kom vidi strašna priviđenja,  
i jedva opred jelit može  
da mu biće u njima ne spada.  
On pomisli da je neke pute  
Od sna ovog osvobodio se;  
ah, njegove prevarne nadežde:  
on je tada sebe utopio  
u sna carstvo tvrđe i mračnije  
i na pozor strašni snoviđenja!*

4 Dimitriju Vladislavljeviću, iz Napulja, 31. januara 1851.

5 Ibid.

Na ovoj ravni nudi nam se mogućnost proširivanja simboličke osnove slike, neprestano pomjeranje perspektive u dispozicionom odnosu vremena i prostora, stvarnosti i košmara i zastajkivanje na tananoj niti koja se nalazi *negdje između*. Na taj način projektuje se filozofska vizija utkana u cjelokupni tok misli, jezika i teksta. Jer fizička egzistencija se ne može zatvoriti, ona se već nalazi u zatočeništvu određenom samom prirodom čovjekovom. I upravo tu, u prostoru između onoga što se zaista događa i što ne se može izmijeniti i onoga za čime se žudi, ali što nije dostupno, estetička dimenzija dobija punu snagu isijavanja. Njegoševa metafizika tajne potiče iz ontološkog jezgra koje čine stihovi: *С точке сваке погледај човјека, / како хоћеш суди о човјеку – / тајна чојку чојек је највиша* (LM, Posv., str. 131–133).

Selimović kao najveću tajnu projektuje život, odnosno rađanje. Ali nadograđuje ovo značenje i tvrdnjom: *Zbog tajne u njoj i svijet joj je tajna, a nesigurnost rađa misao o smrti*. (T, 258) Put ka prevazilaženju zatvorenosti, utvrđenosti, zatamnjenja jeste trajanje. Sposobnost donošenja na svijet, stvaranja novog života, kao dio memorijske zakonitosti u prevazilaženju relativnosti ljudske egzistencije kod Selimovića produkuje ljubav kao osnovni eshatološki princip i antropološku konstantu. Iako je to, zapravo, način građenja jedne nove tvrđave: *Ništa čovjeku nije važnije od svoga mira i sreće koju sam stvorio. Zato je treba čuvati, tu svoju sreću, opkoliti je šančevima i nikome ne dozvoliti da je ugrozi. Niko drugi neka me se ne tiče, život je surov, ljudi zli i treba ih držati na odstojanju. Neka budu što dalje od svega što je tvoje i što ti je drago!* (T, 356). Ovaj nivo interferencije značenja nudi nam mogućnost njihovog iščitavanja po principu semantičke autonomije, ali i mogućnost intertekstualnih korelacija, što tvori specifičan semantički strukturni sistem usmjeren ka hipertekstualnoj sferi.

Sužavanje polja posmatranja upućuje nas ka preciznoj interpretaciji, a osciliranje i uslozňavanje značenja ka beskonačnom nizu, podantnom različitim hermeneutičkim modelima. Na takav način otvara se put ka esencijalizaciji strukturnih segmenata, dok, na drugoj strani, tvori specifičan, nadstrukturni model koji spontano izrasta iz fluidnih značenja u tekstualnim, nadtekstualnim i metatekstualnim okvirima. Njgoš je svoj životni *credo* oslikao semantičkim prstenovima koje grade *misao* i *ljepota*, uzdižući ih do razmjera eminentne svjetske suštine. Selimović se odlučuje za ljubav: *Manje je istinito i manje vjerovatno, ali je plemenitije. I ljepše: tako sve ima više smisla. I smrt. I život*. (T, 373) I nije ni čudo što dugo očekivano Ahmetovo i Tijanino novorođenče ne dolazi na svijet u pripovijednim okvirima *Tvrđave*.

*Otvorenost pristupa* omogućava da preispitamo model sopstvenog čitalačkog iskustva, da se suočimo sa pulsiranjem kodova koji egzistiraju u slojevitom tkivu idejnog ulančavanja, iskoristimo utemeljenja jedne cjelovite interpretacije i pretočimo je u poetički uspjele primjere integralnog pristupa književnom tekstu. Naravno, ne u smislu završenog i zauvijek datog, već cjelovitog u smislu uočavanja reflektovanja i pulsiranja slojeva koji nudi ovakav model tumačenja – kao putokaz ka daljim promišljanjima o esencijalnim bitnostima književnih struktura. *Tvrđava* se u ovakvom tipu istraživanja projektuje kao simbol, centar semiosferične konstrukcije, “kao kondezator svih principa znakovnosti, a u isto vreme izlazi izvan granica znakovnosti. On je posrednik između različitih sfera semiozisa, a takođe i između semiotičke i vansemiotičke realnosti.” (Lotman 2004: 172)

U tom pravcu, nameće se potreba za drugačijim pristupom književnom materijalu, koji ne vodi računa jedino o tome šta je neko djelo značilo u vremenu nastanka ili na koji je način oznakovalo sopstveno doba, već mu prilazi sa pozicije aktuelnog recepcijskog trenutka i otkriva njegove univerzalne/ vanvremene vrijednosti. Ovakvo shvatanje korespondira sa ekoovskim posmatranjem estetske funkcije kao oscilirajuće vjerovatnoće, koja sopstvenu fizionomiju ostvaruje u saradnji sa modelovanjem integralnog svijeta književnih ostvarenja.

## LITERATURA

- Eko, Umberto (1965), *Otvoreno djelo*, Veselin Masleša, Sarajevo  
Lotman, Jurij M. (2004), *Semiosfera*, Svetovi, Novi Sad  
Njegoš, Petar II Petrović (1999), *Djela*, CID, Podgorica  
Selimović, Meša (2004), *Tvrđava*, Biblioteka Vijesti: XX vijek, Podgorica

## TOWER AS A SEMIOSPHERE (POSSIBILITIES OF COMPARATIVE READINGS OF SELIMOVIĆ AND NJEGOŠ)

### *Summary*

This paper opens up possibilities of comparative reading of the works of two greatest authors on the South Slavic literary scene. With this respect, of pronounced challenge should be the reading of those codes that become obvious through potential interference of Selimović's and Njegoš's texts, their specific articulation and certain symbolic overflows, and whose complete meaning is reached in numerous analogies and textual correspondences. One of the aims of this research is possible establishment of a fuller approach to the phenomena of literary heritage, especially with the regard to the particular traditional context. Therefore a transparent need of an adapted approach to the literary material that would be focused not only on what a particular work of art meant in the time of its origin, but that should adopt a position of actual moment of reception and should be turned towards uncovering of its universal/timeless values.

Amela LJEVO-OVČINA

GLASOVI U AVLJI, TIŠINA U MAGLI:  
VIŠEGLASJE U ROMANIMA *PROKLETA AVLJIJA* IVE  
ANDRIĆA I *MAGLA I MJESEČINA* MEŠE SELIMOVIĆA

KLJUČNE RIJEČI: *višeglasje, dijalog, stil, postupak, pripovijedanje, drugi*

Teorija ruskog kritičara Mihaila Bahtina o višeglasju i dijalogu može se uzeti i kao način sagledavanja aspekata proze naših pisaca. U ovom radu to su Andrić i Selimović, klasične vrijednosti naše i svjetske književnosti. Dijalogenost i polifonija mogu se posmatrati na primjeru *Proklete avlije*, koja je i stilski i strukturalni sažetak Andrićevog pripovjedačkog univerzuma. Osjećaj za jezik, za živu riječ kojom Ivo Andrić stvara svoju literarnu ideju o svijetu predočeni su ovdje kroz lik fra Petra u pripovjedačku poziciju koja omogućava i narativno uslozljavanje i stilsku pluralnost. Meša Selimović, opet, razuđuje perspektive kojima opisuju ratno iskustvo u *Magli i mjesečni*, ali piše jednim jezikom i načinom. Šarolikost svijeta data je kroz likove kroz koje Selimović misli i opisuje uživljavajući se u njihovo zamišljeno iskustvo, ali ne i u njihov mogući jezik.

Ivo Andrić i Meša Selimović, klasične vrijednosti bosanskohercegovačke i svjetske književnosti, usmjeravaju naš interes za razumijevanje književnih postupaka i odnosa između teorije i književne prakse u smjeru njihovih romana i priča. Ako se teorija Mihaila Bahtina<sup>1</sup>, jednog od značajnih teoretičara romana, o višeglasju kao osnovi stilskog postupka u romanu pokuša razumjeti kroz

---

<sup>1</sup> Kao priznanje kontinuiteta Bahtinove filozofske teorije teksta španski teoretičar **García Berrio**, na primjer, pedesetak godina kasnije ističe da glasovi likova u književnom djelu čine prvu instancu izražajnosti kroz koje autor ne opisuje samo socijalnu situaciju nego ih koristi i za izražavanje vlastite slike svijeta u intelektualnom i moralnom poimanju (vidjeti u: Berrio 2005:71).

čitanje ove dvojice pripovjedača, načine jezičkog oblikovanja likova, tugu ili ljepotu različitih doživljaja svijeta izraženu i kroz nijanse riječi, vidimo i na primjerima njihovih kratkih romana *Prokleta avlija* i *Magla i mjesečina*.

*Prokleta avlija* je, između ostalog, sažetak Andrićevog umjetničkog svijeta i pripovjedačkog postupka. Taj mali roman građen je na fonu fratarskog doživljaja svijeta koji Andrić koristi za maskiranje odnosno usložnjavanje autorske pozicije u njenim idejnim aspektima. Fascinacija osmanskim svijetom, Bosnom u njenoj slojevitoj ljepoti i uopće historijom koju Andrić uzima kao predtekst za svoju priču, stapaju u se čitljiv i lijep tekst. Dok je sam carigradski zatvor simbol ludila svijeta koji pisac gradi univerzalizirajući i naš jezik i svijet, iskustvo fra-Petra, krug od snijega koji je sve zameo na početku do testera i popisa fratrove ostavštine na kraju, ponoćom i živošću lokalnog slika je univerzalnog. Andrićeva rečenica, detalji kojima se narativu udahnuje život: "Kažem ja uvijek: nisi ti Rastislav, nego Raspislav! Ni ime ti, bolan, na dobro ne sluti. Dok su se fratri zvali fra Marko, fra Mijo, fra Ivo – i bio je dobar vakat, a vi sada uzimate neka imena iz romana, odakle li, te fra Rastislav, te fra Vojislav, te fra Branimir. Tako nam i jest." (Andrić 1989:10) Kolorit ove fikcije je mjesto literarnog uprizorenja općeg na nama poznatom terenu, negdje možda u Kreševu. U ovom se sažetom romanu svedenog postupka i odmjerenih misli posredovanih živim likovima smjenjuju "mimeza govora i komentatorski umeci pripovjedača" (Biti 1997:53). Od sintakse fratarskih rečenica koje se otvaraju u jednostavnoj misaonosti, ljepoti, humoru, do sugerirane metafore svijeta kao proklete avlije, pripovijedanje je jezički organizirano tako da se oko osnovnog autorskog doživljaja svijeta slažu i momenti jezika stvarnosti, jezika koji je i psihološki i socijalno nijansiran, motiviran, živ, uvjerljiv. Tako pisac mijenjajući modus u umjetničkoj igri vlastitog slikanja svijeta pokazuje rijedak talenat, osjećaj za živu riječ koja o svijetu u nekoliko rečenica govori više i uvjerljivije nego stranice autorskog rezoniranja, kakvo je možda u *Znakovima pored puta*. A roman je po Bahtinu i to, osjećaj za živu riječ, za brujanje jezičke mase.<sup>2</sup> U smjenjivanju dijegetičkih razina Andrić i

<sup>2</sup> "Roman je umetnički organizovana društvena govorna raznolikost, ponekad višejezičnost i individualna disonanca. Unutrašnja raslojenost jedinstvenog nacionalnog jezika na društvene dijalekte, manire grupa, profesionalne žargone, jezike žanrova, jezike generacija i uzrasta, jezike pravaca, jezike autoriteta, jezike grupa i prolaznih moda, jezike društveno-političkih dana pa čak i časova...; ta unutrašnja raslojenost svakog jezika u svakom datom trenutku njegovog istorijskog postojanja nužna je pretpostavka romanesknog žanra: društvenom govornom raznolikošću i individualnom disonancom izraslom na njenoj osnovi roman orkestrira svoje teme... Te posebne veze i korelacije između iskaza i jezika, to kretanje teme po jezicima i govorima, njeno razbijanje u struje i kaplje društvene govorne raznolikosti, njena dijalogizacija – to je osnovna odlika stilistike romana." (Bahtin 1989: 16)

stilski diferencira ove razine uvjerljivosti posrednika priče i likova.<sup>3</sup> Tako se od početka autorski jezik dopunjava, produbljuje i oživljava slika fikcionalnog svijeta fratarskim rečenicama ili sintagmama: "Jadna ti mladost! Svi ste vi mladi takvi, zimljivi kao hanumice. Treba ti topla soba! Kao da je malo loženo i potrošeno ove zime!" (Andrić 1989:10) Ovdje, na primjer, pridjev zimljivi ili poređenje s hanumicom izražavaju brižnost kojom Andrić gradi i zamišlja svoje likove i njihove riječi.

Slušanje drugog, osjećaj za živu riječ, mogućnost da se prenese jezičko bogatstvo svijeta, da se lik stvori na malom prostoru priče tako da se cijeli jedan takav ljudski tip prenese u nekoliko riječi, predloženi su preko pozicije franjevca Petra koji je građen kao nježan a strpljiv i izdržljiv, okrenut slušanju i razumijevanju ljudi. Takvu poziciju Andrić uzima da bi otvorio unutarnje priče o zatvoru u Istanbulu, o Džem-sultanu, gradeći taj svijet od riječi tako da se likovi javljaju i nestaju u punoći i motiviranosti i onoga što rade i kako govore. Ta sraslost riječi za likove, tačnost onoga što kaže neko u fiktivnom svijetu jedna je od temeljnih vrijednosti Andrićevog književnog postupka; "(...) pripovijedanje definirano preko govorne situacije kao specifično pripovjednog posredovanja, preko ispričane priče" (Agić 2005:5) određuje *Prokletu avliju* i kao roman klasičnog narativnog postupka koji, prividno jednostavan u zahvatu a živ u likovima i jeziku, postaje pripovjedno zaokruživanje misli o životu.

Jezik unutarnjeg pripovjedača, fra Petra, prenosi i kontekstualizira riječi drugih likova. Njegovo slušanje i prepričavanje su osnova kroz koju se puštaju misli i riječi okupljenih u avliji. Način na koji se poklapaju psihološki profil likova i riječi koje govore je čvrstina i jezička promišljenost ovog romana o fratrima, Bosni, Osmanskoj carevini i historiji. Čamil, čovjek tanke krvi čija je složenost i tragičnost kontrapunkt grubosti svijeta predstavljenog avlijom, funkcionira i kao unutardijegetički posrednik za priču o Džem-sultanu. Čovjek od straha, Haim: "Em čoveka opljačkaju, em ga optuže i zatvore. I, molim vas, otkud mi spadamo ovamo sa ovim ološem? Ja se pitam..." (Andrić 1989:51), prenosi priču o Čamilu koju sam autor predočava navodeći poneku Haimovu riječ. Kad se pozadina te sudbine o čovjeku koji je "preučio" historiju i u njoj vidio samog sebe tako jasno da se od tog ne može odvojiti i iz knjiga izaći objasniti, sam "malorečivi" Čamil će progovoriti:

<sup>3</sup> O "liku autora" (ruski: obraz avtora) pisao je V. Vinogradov i njegovi sljedbenici, pored ostalih, V. Odincov, autor *Stilistike teksta*. Lik autora se vidi u odnosu monologa i dijaloga, u karakteristici narativnog kretanja i smjenjivanja tipova govora, u ekspresivno-stilističkim osobenostima, kao i u posebnim mišljenjima i određenjima, koja izlaze iz kulturno-historijskih, karakteroloških i jezičkih okvira konstruiranog lika junaka (vidjeti u: Кайда 2005:35).

- Vi niste nailazili u istorijama na ime Džem-sultana, brata Bajazita II?
- Nisam – odgovorio je mirno fra-Petar, misleći sa uzbuđenjem na Haimovo pričanje i krijući svaki trag svoga uzbuđenja.
- Niste... niste?

(Andrić 1989:75)

Ćamilov lik je više ispriповijedan nego izražen iznutra. Uzgredni likovi, kakav je Zaim, živi su i uvjerljivi kroz samo nekoliko vlastitih rečenica. Zaimovo kazivanje okuplja i sitne ali bitne upadice onih koji ga slušaju:

- Bogami si ti video sveta, Zaimaga.
- Jesam, ali šta mi to vredi kad sam, evo, postradao i kad su ljudi pogani i ne daju živeti ispravnom čoveku. A jesam prošao mnoga mesta i svuda mi je dobro bilo i ljudi me poštovali i prizivali, a i ja sam se vladao kako treba i sa svakim lepo i pošteno umeo.

(Andrić 1989:19)

U njegovoj rečenici: "U Adapazaru sam zaimao i oženio se" glagol *zaimao*, pomalo zaboravljen, ilustrira i sugestivnost u građenju jednog tužnog, a smiješnog lika kakve kad ih vidimo van knjiga možemo upoređivati sa Zaimgom kao da je on mjera takvog postojanja. "Četiri ja zanata znam i jedanaest puta sam se ženio." (Andrić 1989: 21) Sintaksa i ritam ove i ovakvih rečenica, jednostavna ljepota tih riječi i tuga života tih ljudi iz knjiga, čine ovaj literarni univerzum snažnim. To je Andrićeva sposobnost da bude i drugi u vlastitoj priči, da razudi svoj doživljaj svijeta i stilski i idejno održi različite pozicije u svom pripovjedačkom svijetu brižno, logično, uvjerljivo, posloženih detalja. Karakterizaciju Karadoza kao čovjeka-vlasti Andrić gradi tako da je to opet slika bešćutnosti svijeta, ali jezički ostvarena dinamično i uvjerljivo, tako da je taj izvršitelj nepravdi koje država-svijet nameće ljudima-zatvorenici simpatičan i uvjerljiv:

- Šta veliš, ni kriv ni dužan nisi? Ih, kud mi to kaza baš sada, pobogu čoveče. Phi, phi, phiii! Da si rekao da si kriv, još sam mogao da te pustim, jer krivih ovde ima mnogo. Svi su krivi. Ali baš nam jedan nevin treba. I zato te ne mogu pustiti...

(Andrić 1989:31)

*Prokleta avlija* nosi glavninu Andrićevog pripovjedačkog svijeta, njegov prosede građenja priče od izvora, njegov osjećaj za jezik koji prenosi u

tekst tako da se razuđenost i ljepota, razlika, finesa, govor pojedinaca nameću čitaočevom doživljaju kao živi. Možda ta rijetko ostvarena sugestivnost njegove umjetničke vizije povijesti, fikcija historije i igra sa kolektivnim pamćenjem kroz živost jezika i plastičnost likova kod nekih čitalaca stvara utisak da to nije iluzija, već stvarni historijski svijet i dokaz o historiji i položaju naroda u njoj.

Meša Selimović ide u historiju drugim putem. Tek tu, kroz labavo postavljenu masku nejasno omeđenog povijesnog okvira njegovih poznatih romana *Derviš i smrt* i *Tvrđava*, Selimovićev pripovjedački postupak, misaonost i blaga patetika njegove rečenice dobit će strukturu kroz koju će zazvučati punoćom umjetničke zaokruženosti. Prije nego što je kur'anskim rečenicama vlastitom narativnom svijetu dao dubinsku misaonost i univerzalnost, a poviješću metaforizirao iskustvo i odmakao se grča Drugog svjetskog rata, Selimović je imao ispisan, prepoznatljiv, poetičan stil. Kako je *Prokleta avlija* sažetak Andrićevog i svijeta, stila i postupka, *Magla i mjesečina* je egzemplar Selimovićevog književnog načina. Andrić je uspijevao da se njegova misao, ideja, doživljaj svijeta i iskustvo razlomi kroz niz likova koji su i stilski diferencirani, živi, a Selimović je svoj književni univerzum u *Magli i mjesečini* gradio propuštajući svoju misao bez naročite jezičke diferencijacije kroz niz likova. Pozicija ljudi o kojima i kroz koje pripovijeda je jasna, domaćin kuće u koju dolaze partizani, njegova žena, brat, mladić, svi oni uhvaćeni u jednom povijesnom trenutku, u mucu rata i ljudskosti, govore svoj doživljaj autorovim jezikom. Atmosfera se prelijeva i jezički između onoga što oni misle – a misle tako da se pisac stavlja u zamišljenu poziciju i kroz nju govori. Jovan, Ljuba, partizan... ne govore kako bi taj takav, zamišljeni, možda viđeni čovjek govorio, već onako kako bi Selimović razmišljao da se nađe u toj poziciji. I kasniji i uspješniji Selimovićevi romani nose ovu karakteristiku, osim glavnog lika, ostali su samo podupirači jednog dobro uobličjenog doživljaja svijeta, njihov jezik je opet monolitan. Poetičan i misaon, ali autorski više nego pohvatan u stvarnosti, a opet lijep. Tako se i u *Magli i mjesečini*, od prve rečenice: "Vidio ih je kako dolaze preko nogostupa kroz šljivik, da izbjegnu blato na putu, išli su u koloni po jedan, ćutljivi i sumorni na ovoj kiši što sipi danima" (Selimović 2005:5) autorski jezik propušta kroz privid drugog. I u dijalozima kad se likovi osamostaljuju, kad se dijegezis pretvara u mimezis, njihov je jezik piščev. Pozicija je stvarna i ljudi se jasno vide u umjetničkoj ostvarenosti ali se ne čuje toliko kako govore već šta misle ili kažu:

- Stegla te reuma?
- Stegla.

- Nemoj da se griješ uz peć, biće ti gore kad izadeš na kišu.
- Gore ili bolje, svejedno mu dođe, ovako mi je sad ugodno.
- Zašto ideš kad si bolestan?
- Mora se.

(Selimović 2005:12)

Stegnut, reduciran iskaz kao naznaka nerečenog nastavit će se kroz sve dijaloge romana i kroz različite odnose među likovima. Autorsko rezoniranje i pojašnjavanje šta je ko i kako mislio i osjećao prelijevaju se i sažimaju u direktno prenesenim riječima. Duge rečenice lirske napetosti, atmosfera magle i sjete koja kao kroz dim prikazuje rasap jednog malog svijeta slučajno okupljenih ljudi koje rat lomi i davi samo će prividno rasplesti slijed događaja. Pripovijedanje prestaje kao da se gasi kamera: "Ustala je i pošla polako u mrak, u noć, u samoću, a željela je da ostane i da se isplače pred ovim čovjekom što će noćas poginuti." (Selimović 2005:115)

*Magla i mjesečina* je roman atmosfere, šutnje, koja se nekim unutarnjim tonom nameće svemu što ljudi govore. A ono što čitamo je uglavnom ono što nam narator vlastitim jezikom prenosi da Jovan, Ljuba i partizan misle. I kad govore u dijalozima to je verbalizacija šutnje, naznaka, poetizacija misli:

- Šta radiš tu?
- Znaš li da su obojica poginuli?
- Znam.
- Nisi mogao da ih odbraniš?
- Nisam.
- I ja sam kriva, otišla sam od kuće, trebalo je da ostanem.
- Nisi ti kriva. I ti bi stradala.
- Bilo bi pravo.
- Je li te strah?
- Strah me je. Bila sam sama s njima.
- Ne govori više o njima. (...)
- Neću, a moram.

(Selimović 2005:115)

Dijalozi među likovima, kad Jovan govori ženi, žena partizanu, ovdje Ljuba, žena Jovanova njegovom bratu u trenutku kad su i partizan i muž mrtvi, izraženi su istom sintaksom, atmosferom, bojom, načinom. Andrićev pripovjedački svijet glasovno je razuđen u svojoj narativnoj koherentnosti i punoći,

a Selimovićev je istoglasan u načinu iskaza različitih psiholoških i egzistencijalnih pozicija likova okupljenih oko tačke u vremenu i prostoru. Andrićevi likovi u *Proklesoj avliji*, pa i oni koji se javljaju kratko, ostvareni su u svježini prividne udaljenosti od autorskog jezika, a Selimovićevi u *Magli i mjesecini* govore istim jezikom izvan dijegetičkog naratora samo iz različitih perspektiva. Fra Petar je onaj na čijem zamišljenom iskustvu i karakteru Andrić gradi priču onako kako bi je takav čovjek pričao odnosno doživio pažljivo slušajući i pamteći nijanse i prelive tuđih rečenica. Naprosto zato što je on bio pomalo na svog amidžu, pokojnog fra-Rafu, "koji je svakog mogao da sasluša i podnese, i u šali uvek govorio: 'Ja bih bez hljeba još nekako i mogao, ali bez razgovora, beli, ne mogu.'" (Andrić 1989:51)

Poetičan i misaon Selimovićev stil je u *Magli i mjesecini* ispisan. To što će njegovom načinu književog oblikovanja ljudi i njihovih sudbina i riječi dati struktura i postavka romana *Derviš i smrt* – privid daleke historije, kur'ansku utemeljenost vlastitog razmišljanja o svijetu, projekciju ličnog iskustva, trebalo je da Selimović od dobrog postane odličan pisac. Njegova sintaksa poetične i misaone rečenice i pomalo patetična intonacija ispovijesti našli su kroz poziciju Ahmeda Nurudina mogućnost da zazvuče književnom punoćom i uvjerljivošću.

## LITERATURA

- Agić, Nihad (2005), *Naratološki portreti*, Off-set, Tuzla
- Andrić, Ivo (1989), *Prokleta avlija*, Svjetlost, Sarajevo
- Bahtin, Mihail (1989), "Reč u romanu", u: *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd
- Berrio, García (1989), "Teoria de la literatura", u: Кайда Л. Г. (2005), *Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию*: учеб. пособие 2–е изд., испр. – М.: Флинта: Наука
- Biti, Vladimir (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Duraković, Enes (1998), *Bošnjačka književnost u književnoj kritici, Novija književnost – Proza*, knj. IV, Alef, Sarajevo
- Кайда, Л. Г. (2005), *Стилистика текста: от теории композиции – к декодированию*: учеб. пособие 2–е изд., испр. – М.: Флинта: Наука
- Lovrenović, Ivan (2008), "Ivo Andrić, paradoks o šutnji", *Novi izraz*, 39, Sarajevo
- Selimović, Meša (2005), *Magla i mjesecina*, Dani, Sarajevo
- Солганик, Г. Я. (2009), *Стилистика текста*: учеб. пособие, 9 –е изд. – М.: Флинта: Наука

[http://krugosvet.ru/enc/istoriya/BAHTIN\\_MIHAIL\\_MIHALOVICH.html](http://krugosvet.ru/enc/istoriya/BAHTIN_MIHAIL_MIHALOVICH.html)

[http://www.hrono.info/libris/lib\\_b/baht\\_otvet.html](http://www.hrono.info/libris/lib_b/baht_otvet.html)

[http://www.hrono.info/biograf/bio\\_b/bahtinmm.php](http://www.hrono.info/biograf/bio_b/bahtinmm.php)

VOICES IN THE YARD, SILENCE IN THE MIST:  
POLYPHONY IN THE NOVELS *PROKLETA AVLIJA* BY  
IVO ANDRIĆ AND *MAGLA I MJESEČINA* BY MEŠA  
SELIMOVIĆ

*Summary*

In this text I consider the applicability of Mikhail Bakhtin's theory of polyphony and dialogue on the classical Bosnian literature, specifically on the two well-known novels by Ivo Andrić and Meša Selimović, *Prokleta avlija* and *Magla i mjesečina*. The main focus is placed on the analysis of the language and the living word by which Andrić creates his literary idea of the world, presented through the image of Fra Petar into the complex narrative position which enables both narrative complexity and stylistic plurality. Meša Selimović expands the perspectives by which he describes war experience in the novel *Magla and mjesečina*, writing in a specific language and in a specific manner.

Vesna MOJSOVA-ČEPIŠEVSKA

ЗА ИНТРАКУЛТУРАЛНИОТ ТЕАТАР  
КАКО ТЕАТАР НА 21 ВЕК  
(Преку претставата *Дервишот и смртта* на  
*Народниот театар* од Белград)

КЛУЧНИ ЗБОРОВИ: *интеркултурен / интракултурен театар*

Театарскиот чин го прават повеќе учесници, секој со својата култура, или ако се од истородна култура, тогаш – секој со своето сфаќање за културата. Интракултуралниот театар истражува во себеси и резултатите на тие истражувања ги прикажува во текот на изведбата. Значи, не се тргнува од другите култури за да се случи себезапознавање (интеркултурален театар), туку својата култура ја разгледуваме како можност за општо-човечка култура, не едноцентрична (би рекла не – арогантно – нашата е единствена!), туку нашата, мојата култура има исти елементи со повеќето светски култури. Од овие сфаќања тргнуваат и српскиот режисер Егон Савин и македонскиот актер Никола Ристановски и на драмскиот текст *Дервишот и смртта* му даваат интракултурален тон, но и наднационална боја. *Интракултуралноста е суштинска спротивност на вулгаризацијата на мултикултуралноста: наспроти нејзината деструктивност, заговара афирмативност* – вели Еуџенио Барба. Затоа, ако интеркултурализмот беше *состојба на умот или начин на работа* во последните децении на XX век, како што го дефинираше Бони Маранка, тогаш интракултурализмот ќе биде *начин на живот и состојба на умот и емоциите на новото време* кој го промовира токму оваа претстава.

Тргувајќи од идејата за **интракултуралноста** како **идеја за препознавање на истостите меѓу повеќе култури** се случува премиерата *Дервишот и смртта* на *Народниот театар (Народно позориште)* од

Белград во режија на Егон Савин<sup>1</sup> и со македонскиот актер Никола Ристановски во улогата на Ахмед Нурудин во декември 2008 година<sup>2</sup>. Самата претстава која најмногу се занимава со односот на поединецот и механизмите на власта пришто режисерот го поместува дејствието од османлискиот период на феудална Босна во педесеттите години на минатиот век<sup>3</sup>, поточно во времето на тоталитаризмот на младата југословенска држава, сериозно го бранува балканскиот театар веќе две години можеби и заради сознанието дека ликот на Ахмед Нурудин без проблем би можел да се пренесе во денешно време на постојана борба, идеолошки раздори, национализам и лакомост за власт.

*Дервишот и смртта* е едно од најмаркантните дела било кога создадени на овие простори, дело од некогашната југословенска култура кое, особено по својот стил, јазикот, филозофијата на живот, психолошката анализа и техниката на обликување, нуди прецизна слика не само на збиднувањата во внатрешниот свет на главниот лик, туку и на животот во една заедница со цврсти норми, доловувајќи ги комплексните преплетувања и тензии на релација поединец – заедница. Да се добие улогата на Ахмед Нурудин е вистинска чест за секој актер<sup>4</sup>. Дополнителен кури-

- 
- 1 Егон Савин е роден во Сараево (02.09.1955) во семејство на уметници, оперски пеачи, но дипломира режија на ФДУ во Белград, каде моментално живее и работи како редовен професор за театарска режија на истиот факултет на кој и дипломирал. Егон Савин, како едно извонредно режисерско име, е потпишан на седумдесет режии на разновиден драмски репертоар од современи домашни автори поставени на сцените на некои неформални и авангардни трупи до светски класици играни на сцените на најголемите национални театри на бившиот југословенски културен простор.
  - 2 Драматизацијата за оваа потреба ја направи Борислав Михајловиќ Михиз, а во останатите улоги играат: Љубомир Бандовиќ, Марко Николиќ, Наташа Нинковиќ, Ненад Стојменовиќ, Слободан Бештиќ. Костимите за претставата ги изработи Јелена Стокука, решението на сценскиот простор е дело на самиот режисер Савин, а музиката е на Зоран Христиќ.
  - 3 Тоа се годините кога е уапсен и стрелан братот на авторот Меша Селимовиќ, Шехија, заради мебелот кој го земал од “заплнетите непријателски имоти” со цел да го опреми својот стан кој во текот на војната бил потполно опљачкан. Дејството го поместувам во оној тоталитаризам кој многу повеќе го допирал Меша Селимовиќ, а тоа е тоталитаризмот на младата југословенска држава. Но, положбата и позицијата на интелектуалците и скептичноста на човекот е она што длабоко го погодува секого од нас.
  - 4 Во интервјуто дадено за Утрински весник Ристановски вели: *Најтешко е да се игра Шекспировиот Хамлет бидејќи сите знаат сè за Хамлет. Како да се игра нешто што сите го знаат? Се обидувам проблемот на ликот да не го приближувам кон себе, туку себеси да се приближам кон ликот. Беше важно да се запознаат дервишките редови, нивната филозофија, јазикот, карактерите, поднебјето... но, кога ќе собереш сè, на крајот повторно остануваш сам. Тоа е само твој проблем. Сега се*

озитет, кога станува збор за Никола Ристановски, е фактот што досега во *Народниот театар* во Белград никогаш не настапувал странец во главна улога<sup>5</sup>, како и фактот дека за неполна година од премиерата тој освои десеттина награди за оваа улога<sup>6</sup>. Згора на сè претставата е прогласена и за најгледана претстава во Србија за сезоната 2008/2009 година.

Инаку, за жал, текстот на Меша Селимовиќ досега само двапати е игран пред македонската публика во изминатите неколку години. Владимир Милчин го постави овој текст на *Фестивалот на албанските театри во Македонија* пред неколку години, додека неговата втората изведба се случи во Домот на културата *Григор Прличев* во Охрид во рамките на Охридско лето 2009. Претставата беше изведена од градскиот театар *Коцаели* од Турција во режија на Нурулах Тунцер.

Театарскиот чин го прават повеќе учесници, секој со својата култура, или ако се од истородна култура, тогаш – секој со своето сфаќање

---

*нарекувам себе си дервиш на театарскиот ред. Имав средба со самиот себе, малку се занимавав и со религијата и дојдов до сознание дека вистината е индивидуална и дека не станува збор за мистицизам туку станува збор за едноставни работи - за тоа дека Ахмед Нурудин размислува за животот, а Хасан го живее. И дека е тешко да се долови некој кој размислува за животот* (види *Утрински весник* (27.12.2008), Скопје, бр.2873, означеното е мое).

- 5 Одлуката да му ја додели оваа голема улога токму на Никола Ристановски, режисерот Егон Савин за белградска *Политика* ја објаснува со зборовите: *Никола Ристановски е најточниот избор за тој лик. Не знам дали јазичната бариера ќе биде совладана во потполност, но тоа не ми беше најважно. Она што ми беше важно е неговиот сензибилитет, емотивност и темперамент. Никола Ристановски е единствен глумец.* Инаку, ова е четврта соработка на Ристановски со режисерот Савин во период од околу 12 години. Така, тој работеше со Савин и во МНТ во Скопје на *Злосторство и казна* на Достоевски, потоа во Сараево на истата претстава, понатаму на сцената на *Црногорскиот народен театар* (*Црногорско народно позориште*) во Подгорица во претставата *Никаде никого нема* од Едвард Бонд и последната во Белград на *Дервишот и смртта* (види *Утрински весник* (27.12.2008), Скопје, бр.2873).
- 6 Премиерата на *Дервишот и смртта*, како што веќе е споменато, се случи на крајот на декември 2008 година, а веќе на почетокот на наредната година ја добива наградата *Крстомир Миловановиќ* за најдобар визуелен идентитет, а самата претстава е прогласена за најдобра на фестивалот *Театар во едно дејство* во Младеновац. Ристановски ја добива наградата *Раши Плаовиќ* за најдобар актер за сезоната 2008/2009 година, а за оваа престижна награда е предложен од страна на *Народниот театар* во Белград и *Сојузот на драмски уметници од Србија*. Меѓу останатите признанија се и престижната *Стериина награда* за актерско остварување (види три клипа во траење од тринаесеттина минути (06.07, 03.52, 03.12) на [http://www.dailyemotion.com/playlist/xuyvl\\_STERIJINO\\_POZORJE\\_dervis-i-smrt](http://www.dailyemotion.com/playlist/xuyvl_STERIJINO_POZORJE_dervis-i-smrt)), потоа наградата *Зоран Радмиловиќ* на театарскиот фестивал во Заечар, наградата на фестивалот на босанско-херцеговската драма во Зеница, актер на вечерта на фестивалот во Пожаревац, награда за улогата на театарскиот фестивал *Петар Кочик* во Бања Лука.

за културата. *Играјќи се со идејата за културата во која живееме, нагласува Ана Стојаноска, а и за уметноста која ја создаваме, која е повеќе-културална ... разно-културална, корените треба да ги (про) најдеме во теоријата на играта*<sup>7</sup>. Всушност, на играта треба да се гледа како на модел за создавање на теорија на интракултуралноста<sup>8</sup>. **Интракултуралниот театар**, поставен некаде **над мултикултуралниот и интеркултуралниот театар**, истражува во себе и резултатите на тие истражувања ги прикажува во текот на изведбата.

Во еден период од светската театарска историја можело да се играат претстави само во истородни култури поради непознавање на другите култури. За Тадаши Сузуки (Tadashi Suzuki)<sup>9</sup>, но не само за него, туку и за големото семејство почитувачи на оваа идеја, културите не се истородни, туку се **полифони**. Тие т.н. **полифони култури** во себе ги содржат карактеристиките на матичната култура од која потекнуваат, но се конзумираат само сите заедно, затоа и звучат како *полифонија*, во која хаосот на повеќезначението е заменет со редот на врските помеѓу културите, значи со една т.н. **интеркултуралност!** И Стојаноска за попрецизно дефинирање на интракултуралниот театар како појдовна точка го зема мислењето на Сузуки дека не е важно да се играат претстави на исти култури, туку е повеќе од потребно да се истражуваат истите тие култури за да станат *наши, познати*, а не *непознати* или *туѓи*. Впрочем, во извесна мера тоа го прават и Савин преку своето режисерско видување и Ристановски преку својата актерска игра на/во *Дервишот и смртта* на сцената на *Народниот театар* од Белград. Овој интракултурален театар им дава можност да истражат длабоко во себе и на сите оние кои го играат, но и на сите оние кои го конзумираат/гледаат, кои живеат со и за него. Така Ристановски, живеејќи со и за овој лик почнува да зборува со зборовите на Ахмед Нурудин, па во интервјуто во *Нова Македонија* вели: *Во исти години сме. Грдо време. Човек е уште млад за*

---

7 Стојаноска, Ана (ноември-декември 2005), “Интракултурална театарска дисперзија” во *Блесок*, Скопје, бр.45 (<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=758>). Инаку, овој текст е прочитан на Меѓународната научна конференција *СКОПАХИ – 2005*, која се одржа на 30 март 2005 во просториите на ФДУ во Скопје.

8 Како што и познатиот авторитет за оваа област, холандскиот филозоф Јохан Хојзинга (Johan Huizinga) ќе напише дека *играта е постара од културата; зашто, колку и да е поимот на културата недоволно различен, тој секако подразбира човечко општество, а и животните не чекале на луѓето овие допрва да ги научат да играат.* (цитирано според Стојановска, Ана. Ibid.)

9 Suzuki, Tadashi. (1986), *The Way of Acting*, Theatre Communications Group, New York.

да има желби, а веќе стар за да ги остварува...<sup>10</sup> Па во тој контекст и воопшто не е важно дали или до кој степен Никола Ристановски успева или не успева да го совлада до крај јазикот на кој е пишувано ова дело<sup>11</sup>, туку, многу повеќе дека оваа претстава е негов вентил, зашто сè што му лежи на срце, преку Ахмед Нурудин го кажува. За искуството како изгледа да се живее и глуми на/во туѓ јазик говори во интервјуто дадено за месечникот *Глобус* тој вели: *Цело време мислев дека ги владеем повеќето јазици на овие простори, а генерално и ги владеем. (...) Планирам да играм и во ХНК во Загреб, а и во Грција. Зошто да не? Мене ми е проблем да играм во некој шведски театар, но секаде каде што менталитетот, хуморот, карактерот се во едно мое милје јас можам да играм. Само познавањето на јазикот не е доволно. Немам никаква амбиција за меѓународна слава ... (...) Таму не можам целосно да се искажам, онака без остаток, како што можам тука. Тоа е некое мое, можеби, егоистично сфаќање, но јас имав и извесна среќа во овој поглед. Не е доволно само да го познаваш јазикот, особено не ако се работи за голема литература, како што е онаа на Селимовиќ. Тоа е генетика, менталитет, разбирање на работите. Најважен е, значи, менталитетот, а за јазикот ќе се договориме<sup>12</sup>(означеното е мое).*

Во еден од речниците на теориско-театролошки термини, **интеркултуралноста** е дефинирана како *посебна филозофска и естетска перспектива на системот на културата која подразбира вклучување и активирање на различни култури во еден концепт. За разлика од мултикултуралноста, тоа е состојба во која различните култури мораат нужно да доаѓаат во допир* (цитирано според Стојаноска, а означеното е мое). Интеркултуралниот театар проучува, истражува, презема и разменува помеѓу две и повеќе култури, и тоа се препознава. *Интеркултуралниот театар е театар на истражувачи и проучувачи, најчесто,*

10 *Četrdeset mi je godina, ružno doba: čovjek je još mlad da bi imao želja e već star da ih ostvaruje ...* (Selimović, Meša (1986). *Derviš i smrt*, BIGZ, Beograd, 10)

11 Многу се трудев. Верував дека е можно. Тој јазик јас го слушам и го чувствувам. Ја чувствувам неговата широчина, силина, меланхолија, хумор, храброст, чистота, надреалност, возвишеност, промисленост, музика. Да, музика.... Ја почувствував како Салиери, кој сè слуша. И тогаш паѓав во очај - дека не можам да ја отсвирам. Дека не сум го совладал тој јазик актерски. Тоа едноставно не беше можно, барем не во тие рокови. Немав избор. И тогаш еден ден – поверував, вели Ристановски во интервјуто дадено за дневниот весник Нова Македонија (види Нова Македонија (19.05. 2009), Скопје, брј 21691).

12 Георгиевски, Свездан, “Физиолошките потреби ги промовираме како култура” во *Глобус* (17.11.2009), Скопје, бр. 135.

режисери, за кои другите култури се предизвик за да можат да ја запознаат својата култура, нагласува Стојаноска.

Во **мултикултуралните претстави**, матично-културните знаци опстојуваат напоредно еден со друг. Тоа значи дека тие не се мешаат и како такви создаваат претстави за една т.н. **“политички коректна” изложба/егзибиција на повеќекултурни вредности**. Тоа е театар, кој ја зема за почетна – идеја да се пренесат и другите култури, но не и да се запознаат, да се опсервираат и потоа заеднички да се пренесат од една во друга, како што е примерот со интеркултуралниот театар.

И каде во сето ова е интракултуралниот театар? Тој, секако, е во непосредна ралација со интеркултуралниот театар. Значи, не се тргнува од другите култури за да се случи себезапознавање (интеркултурален театар), туку својата култура ја разгледуваме како можност за општочовечка култура, не едноцентрична (би рекла не – арогантно – нашата е единствена!), туку *нашата, мојата култура има исти елементи со повеќето светски култури*. Од овие сфаќања тргнуваат и српскиот/босанскиот режисер и македонскиот актер и на драмскиот текст *Дервишот и смртта* му даваат интракултурален тон, но и наднационална боја. Секако, во овој контекст не смее да се заборави и на фактот дека *Дервишот и смртта* е дел од една претходна матична, и за Савин и за Ристановски, култура – југословенската. Во ова не се препознава едно обезличување на тековната матична култура, туку создавање на една полифона култура. Причината за неговата појава ја откриваме во можноста/потребата за комуникација.

*Интракултуралноста е суштинска спротивност на вулгаризацијата на мултикултуралноста: наспроти нејзината деструктивност, заговара афирмативност. Со други, зборови, интракултуралноста го промовира начелото на “истост” во различните култури, што претставува специфично изедначување на разликите. Оттаму, едновремената свесност и за припадност кон својата, сопствената (вклучително – различната) група и за припадноста на едно пошироко културно милје, поточно културолошки склоп – нагласува Еуџенио Барба<sup>13</sup>. Затоа, вели Стојаноска, ова е театар на “новите деца” кој својот брз начин на промислување го делат со припадниците на сите светски култури и кои, особено, својата култура ја презентираат како дел од глобалната светска култура во која главниот збор го има комуникацијата. А*

---

13 Barba, Eugenio i Savareze, Nikola (1996), *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd.

во основата на секоја комуникација лежи размената. *Ако за интеркултуралниот театар е важно да се “отпатува, преземе и размени, да го запознаеме другиот за да се запознаеме себеси”, во интракултуралниот театар тоа е веќе направено и сега останува “надградбата”.* Базирано на осознавањата на истостите меѓу повеќето култури (бидејќи денешното општество е “полифоно” – ако ги преземеме зборовите на Едвард Саид) промислувањето за интракултуралниот театар би требало да го сместиме во рамки на матичната култура, заклучува Стојановска. Затоа, интракултуралната претстава *Дервишот и смртта* на Народниот театар од Белград секаде изнудува овации, зашто на сите сцени/фестивали се доживува како дел од матичната култура (и во Србија, и во Македонија, и во Босна, но и во Хрватска и Словенија).

Интракултуралниот театар кој може да се гледа/чита и како една од обележјата на постмодерниот театар<sup>14</sup> му дава на Никола Ристановски можност за повторно откривање на матичната култура и нејзино презентирање во контекст на општата светска култура, откривање на онаа култура, која има(ше) одредница југословенска. Впрочем ова дело на Селимовиќ е дел од некогашната негова култура, културата на неговата младост и образование исто колку што е дел и од културата на режисерот Егон Савин.

Затоа, ако интеркултурализмот беше *состојба на умот или начин на работа* во последните децении на XX век, како што го дефинираше Бони Маранка (Bonnie Marranca)<sup>15</sup>, тогаш интракултурализмот ќе биде *начин на живот и состојба на умот и емоциите на новото време* кој го промовира и оваа претстава. Во тој контекст го заклучувам ова свое промислување со зборовите на Ристановски:

*Денес физиолошките потреби се промовираат како културни вредности. Телевизијата, сите тие риалити шоуа, тоа не е ништо друго, туку претставување на физиологијата како врвен уметнички принцип. Тоа е типичен израз на филозофијата “затапи, па владеј”. Колку е позатапено чувството за убаво, чувството за избор, чувството за правда ... толку полесно се владее. Тоа не е овдешна шема. Тоа е светска шема. Затоа театарот има феноменална, да не кажам историска шанса да се избори, односно да се спротивстави на целиот овој невкус.*

<sup>14</sup> Види Стојановска, Ана (2003), *Македонски постмодерен театар* (магистерски труд), ФДУ, Скопје.

<sup>15</sup> Marranca, Bonnie and Dasgupta, Gautam (1991), *Interculturalism and Performance*, PAJ Publications, New York.

*Публиката тоа го препознава. Театарот им ја краде публиката на глобалистите* (S. Георгиевски. Ibid.).

Или, можеби, уште повеќе го отворам!!!

И ептен за крај.

Прочитав дека 100-годишнината од раѓањето на Меша Селимовиќ не го доби потребното внимание во родната земја, делумно поради контроверзностите околу неговата националност. Иако по потекло е Бошњак, Селимовиќ подоцна си даде српски идентитет и таа одлука ја (на) прави неговата улога во културната историја на денешна Босна и Херцеговина тешка за дефинирање<sup>16</sup>. Но, во името на оваа интракултуралност, која ја заговара овој мој текст, да се потесетиме и на неговите зборови: *Безброј пати се обидов да избегам и секогаш останував, иако не е важно каде живееме физички. Босна е во мене, како крв.*

Па, затоа можеби токму на овие *Први Сараевски филолошки средби* ќе се обидеме да му оддадеме должна/вистинска почит преку можноста секој на свој начин да проговори за него.

## ЛИТЕРАТУРА

Barba, Eugenio i Savareze, Nikola (1996), *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*, FDU, Beograd

Георгиевски, Свездан (2009), “Физиолошките потреби ги промовираме како култура” во *Глобус* (17.11.2009), Скопје, бр. 135.

Marranca, Bonnie and Dasgupta, Gautam (1991), *Interculturalism and Performance*, PAJ Publications, New York

Selimović, Meša (1986). *Derviš i smrt*, BIGZ, Beograd

Стојаноска, Ана (2005), “Интракултурална театарска дисперзија” во *Блесок* (ноември-декември 2005), Скопје, бр.45.

Suzuki, Tadashi. (1986), *The Way of Acting*, Theatre Communications Group, New York

Џепароски, Иван (приредил) (2003). *Естетика на играта*, Култура, Скопје

<http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=mac&tekst=758>

[http://www.dailymotion.com/playlist/xyyvl\\_STERIJINO\\_POZORJE\\_dervis-i-smrt](http://www.dailymotion.com/playlist/xyyvl_STERIJINO_POZORJE_dervis-i-smrt)

<http://www.mactheatre.edu.mk>

---

<sup>16</sup> Потекнувам од муслиманско семејство во Босна, а по националност сум Србин, напиша тој во писмо до Српската академија на науките и уметностите во 1976 година. *Подеднакво го почитувам моето потекло и мојот избор, бидејќи сум приврзан на сето она што ја одреди мојата личност и моето дело. Но и напиша: Босна е мојата голема љубов и мојата постојана болна омраза.*

ON THE INTERCULTURAL THEATER AS THE THEATER  
OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY  
(THROUGH THE PERFORMANCE BY THE *NATIONAL  
THEATER* FROM BELGRADE – *DERVISHOT I SMRTTA*)

*Summary*

The theatrical performance is made up of several participants, each with his/her own culture, or, if they are from the same culture, then, each with their own perception and understanding of culture. The intracultural theater investigates within itself and reveals the results of those introspections during the performance. Thus, it does not set out from different cultures to achieve self-understanding (intercultural theater), rather, it means that we look at our own culture as a means for a general-human culture, not egocentrically (I would say not – arrogantly – our culture is the only culture!), but rather, our culture, my culture contains the same elements as many other cultures in the world. These are the premises from where the Serbian director and the Macedonian actor, Egon Savin and Nikola Ristanovski, respectively, set out, and enrich the piece *Dervishot i Smrtta* (*The Dervish and Death*) with an intracultural thread, as well as a national nuance. *Intraculturalism is a fundamental contradiction of the vulgarisation of multiculturalism: it promotes affirmation as opposed to its destructive nature* – says Eugenio Barba. This is why if interculturalism was seen as a *state of mind or a way of working* in the last decades of the XX century, as Bonnie Marranca defined it, then intraculturalism will be seen as a *way of life and a state of mind and the emotions of the new age*, which is exactly what this play promotes.



V.



Sanda Lucija UDIER

## STILOGENOST I RECEPCIJA

KLJUČNE RIJEČI: *čitatelj, recepcija, stilogenost, različitost, roman Tvrđava, Meša Selimović, figurativnost različitosti, kulturni prostor*

U radu će biti riječi o tome kako stilogenost i stilematičnost nisu apsolutne kategorije, već kako uvelike ovise i o perspektivi onoga tko čita pojedini književni tekst. Zbog toga stilogenost treba biti shvaćena kao funkcija recipijenta i njegove recepcije književnoga teksta. Konkretnan književni predložak na kojem će biti pokazane i kojim će biti oprimjerene te teze roman je *Tvrđava* Meše Selimovića. Bit će pokazano kako njegova stilogenost i stilematičnost izgledaju iz perspektive hrvatskoga čitatelja, odnosno što je to što hrvatski čitatelj doživljava kao stilogeno. Naime, hrvatski čitatelji stilogenima doživljavaju i same osobine jezika romana *Tvrđava*, najviše one najuočljivije – leksičke i frazeološke, koje su različite od osobina hrvatskoga jezika, a to se može nazvati stilogenošću različitosti. Stilogenima se doživljavaju i kulturne sastavnice toga romana koje su manje tipične ili sasvim netipične za hrvatski kulturni prostor. U doživljavanju bosanskoga kulturnoga prostora kao istodobno i egzotičnoga i bliskoga nalazi se jedan od razloga prihvaćenosti i omiljenosti Meše Selimovića i drugih bosanskih pisaca među hrvatskim čitateljima.

### 1. UVOD

Još otkako je Platon podijelio način govorenja, *lexis*, na *mimesis* ili imitaciju i *diegesis* ili običnu priču, odnosno ono što pjesnik govori svoje ime ne pokušavajući nas uvjeriti da to govori netko drugi, zapravo je otvorena rasprava o tome što književni tekst stvarno predstavlja, odnosno je li književno djelo sam pisani tekst ili je književno djelo zapravo ono što se njegovim čitanjem aktualizira (Goodman 2002) u svijesti njegovih čitatelja. Prema R. Barthesu književni je tekst svakako pluralan, ali to ne znači samo da tekst ima više raznolikih značenja, nego i da proizvodi mnoštvo značenja (Beker 1986:41). Književni tekst ne smatra se više samo koegzistencijom različitih značenja

nego i njihovim stvaranjem, prelaženjem, prelamanjem te međusobnim ukrštavanjem i umrežavanjem.

## 2. KNJIŽEVNI TEKST I ČITATELJSKA RECEPCIJA

Mogućnost da se književni tekst shvati kao konstrukt dobiven aktualizacijom kojom rezultira proces čitanja postavlja u središte ulogu čitatelja i njegov položaj u konstelaciji s tekstem. Međutim, već pri prvome pogledu na teorijska proučavanja i građu o tome što je to čitatelj i kakva je njegova uloga u aktualizaciji književnoga djela, građu koja je nastala uglavnom u drugoj polovici 20. stoljeća kada su pitanja o ulozi čitatelja bila među najobrađivanim pitanjima u korpusu rasprava iz teorije književnosti, suočeni smo s nepreglednim mnoštvom različitih interpretacija i zaključaka. Prema teoretičarima književnosti čitatelj može biti shvaćen kao postojeći čitatelj (*actual reader*, Van Dijk, Jauss), nadčitatelj (*superreader*, Riffaterre), obaviješteni čitatelj (*informed reader*, Fish), savršeni čitatelj (*ideal reader*, Culler), uzorni ili modelni čitatelj (*model reader*, Eco), implicitni čitatelj (*implied reader*; Booth, Iser, Chatman, Perry), kodirani čitatelj (*encoded reader*, Brooke-Rose), realni, virtualni i idealni čitatelj (*real, virtual, ideal*, Prince), čitatelj koji se odupire (*resisting reader*, Fetterley) te na različite druge načine (Lešić 2006:477; Rimmon-Kenan 2005:122).

Kronološki pogled na moderna shvaćanja odnosa čitatelja i književnoga teksta može započeti s formalizmom koji se kao teoretska škola uglavnom bavio literarnošću i oblikovanjem književnog teksta te nije percipirao čitatelja kao dio literarnosti. Formalisti su smatrali da je književni oblik ono što književno djelo čini književnim djelom te su se bavili načinom književnoga oblikovanja. Za razliku od njih strukturalistički su teoretičari uočili i artikularali važnost čitateljskoga viđenja u procesu određivanja što je književnost. To ih je dovelo do stvaranja koncepta takozvanoga idealnoga čitatelja koji prosuđuje o književnoj kvaliteti pojedinoga djela. Koliko god da taj koncept sa suvremenih teorijskih stajališta može biti podložan kritici, u svoje je vrijeme predstavljao pozitivan pomak zahvaljujući kojemu su se silnice okrenule i preusmjerile s književnoga teksta, njegove literarnosti te načina književnoga oblikovanja prema čitatelju i procesu čitanja. Odnosi između teksta i čitatelja, odnosno procesa čitanja napokon su shvaćeni kao recipročni i dvosmjerni. Teze poststrukturalističkih teoretičara bile su da sam književni tekst ne može nadzirati procese čitanja i da su akademski čitatelji ti koji postavljaju granice čitanju i interpretacijama te na taj način stvaraju privid postojana identiteta književnih tekstova. Empirijska znanost o književnosti proučavala je,

prikazivala i razglobljavala širi sklop društvenoga djelovanja u kojemu književnost nastaje, odnosno u kojemu se odvijaju njezina proizvodnja, recepcija, preradbe te njezino posredovanje. S. J. Schmidt, teoretičar koji je djelovao u krugu teoretičara empirijske znanosti o književnosti, dualnost teksta i čitatelja nastojao je prevladati tvrdnjom da literarnost i značenje nisu svojstva inherentna tekstu, nego rezultati kognitivnih procesa u samoga čitatelja (Biti 1997: 81). Fenomenologija i njezin najglasovitiji teoretičar R. Ingarden sagledavaju književnost kao datost smještenu u središtu odnosa autora i čitatelja te otvaraju pitanje recepcije kao načina značenjskoga konstruiranja književne umjetnine. Prema Ingardenu književno djelo ne postoji poput predmeta koji se može percipirati, nego kao svjesni čin koji se može recipirati. Percepcija je čin spoznaje, a recepcija čin razumijevanja i osmišljavanja. Međusobna ovisnost djela i čitanja pretvara recepciju u stalni proces razmjenjivanja teza i protuteza, pitanja i odgovora. I hermeneutika s M. Heideggerom na čelu prebacuje fokus značenjske konstrukcije na recipijenta, odnosno čitatelja. Iz takvih se filozofskih postavaka razvija teorija recepcije čiji glavni teoretičar H. R. Jauss uspostavlja pojam horizonta očekivanja, te ga definira kao skup perceptivnih obrazaca koje je čitatelj usvojio. Smatra da književna djela djeluju samo ako se recipiraju, a književna komunikacija postaje dijalog u slučaju kada čitatelj prihvaća drugost teksta u odnosu na svoja očekivanja (T. Kulenović 2006: 460). U tome procesu tekst mijenja čitatelja, a čitatelj simultano mijenja tekst. Tekst se doživljava kao statična datost koja dobiva dinamička obilježja tek djelovanjem čitatelja u procesu čitanja. Stvara se pojam horizonta očekivanja koji označuje svjetonazorni, vrijednosni i značenjski vidokrug grupne ili individualne svijesti. Horizont očekivanja znači da čitatelj na temelju svojih prethodnih znanja i iskustava stečenih prije čitanja književnoga djela ima u glavi sklop predodžaba o tome što je to književno djelo i kako se prema njemu treba odnositi. Tijekom čitanja čitateljski se horizont očekivanja spaja sa književnim djelom i u tome se procesu zaključuje o smislu toga književnoga djela. Drugi teoretičar teorije recepcije W. Iser smatra da je čitatelj taj koji konkretizira književno djelo i stvara koncept implicitnoga čitatelja. On shvaća književni tekst kao niz znakova upućenih čitatelju s nakanom da budu protumačeni (Kulenović 2006: 462). Čitatelj nužno unosi u tekst svoja predznanja, očekivanja i vjerovanja. Čitatelj nešto uključuje u svoju interpretaciju, dok nešto drugo odbacuje i tako stalno prelazi hermeneutički krug od detalja do cjeline i natrag. Bez aktivne uloge čitatelja književnoga djela ne bi ni bilo.

R. Barthes smatra kako ono što čitatelj dobiva od čitanja ne ovisi samo o tekstu, nego o čitateljskoj kompetenciji koja bi trebala biti poput komunikacij-

ske i podrazumijevati sustav konstruiranih pravila koji jednom kolektivu jamči zajedničko prepoznavanje i razumijevanje književnih tekstova. No nijedna zajednica nema tako spontan odnos prema književnosti kakav ima prema jeziku; književnu kompetenciju nema svatko, a među onima koji je imaju postoje neslaganja te koncepti koji su međusobno različiti do nespojivosti (Biti 1997: 41). S. Fish i P. J. Rabinowitz stvorili su takozvanu teoriju interpretativnih zajednica prema kojoj zajednica ovjerava pojedinačno čitanje, kao i pojam autorske publike koja predstavlja hipotetičan sustav norma u koji se uklapa autorska intencija. Teoretičari u okviru škole poznate pod nazivom *reader-response criticism* stvaraju pojam autorskoga čitatelja i autorske publike. Oni smatraju kako autori stvaraju interdiskurs tako što umjesto vlastite svijesti podastiru postupke ustaljene u društvenoj praksi zajednice, a interdiskursom se smatra rezultat pripisivanja smisla u određenim okolnostima, odnosno učinkom teksta koji je rezultat složenoga komunikacijskoga zbivanja između autora, teksta i čitatelja u sklopu određene diskurzivne zajednice. Na taj način nastaju profilirani implicitni autori koji djeluju kao da imaju namjeru stvoriti profiliranoga implicitnoga čitatelja. Neki od teoretičara koji su djelovali u sklopu te škole smatraju da apelativna struktura ne može biti imanentna tekstu nego ovisi o situaciji čitanja te da ne može biti homogena jer na nju djeluje više različitih i oprečnih silnica. S. Fish smatra da čitanje nije samo dekodiranje značenja, nego i doživljaj, tekst nešto čini čitatelju, a doživljaj pojedinoga iskaza dio je njegova značenja. Položaj čitatelja smješten je uvijek unutar određene društvene i kulturne situacije u zajednici ljudi koji dijele zajednički jezik i književni kod (koncept informiranoga čitatelja). Svaki čitatelj i kritičar treba biti svjestan da je njegova interpretacija samo jedno moguće čitanje nastalo na temelju interpretativnih strategija (Lešić 2006: 480).

### 3. STILOGENOST I INTERPRETACIJA: KOGNITIVNI PRISTUP

Osim uloge čitatelja u većini se teorijskih razmatranja ključnim pokazuje pitanje interpretacije književnoga teksta. Iz načelnih bi i metodoloških razloga bilo vrlo važno pokušati razriješiti prijepor postoji li ispravna interpretacija književnoga teksta te je li ona praktični ili teorijski problem. Ukoliko ispravna interpretacija postoji, onda je svrha bavljenja književnim tekstem pronaći i primjenjivati ispravnu interpretacijsku tehniku, a ako ispravna interpretacija ne postoji, onda teorija književnosti mora znati objasniti zbog čega je to tako i što uzrokuje takvu nužnost interpretacijskoga relativizma. Kriza interpretacije dovodi do hermeneutičkoga univerzalizama, relativizma i skepse (Biti 1997: 150) te se ispostavlja da je svaki sud o književnome tekstu

samo kratak predah između više mogućih interpretacija. Interpretacije su pak moguće samo u dinamičkim uvjetima diskurzivne zajednice, pri čemu svaki interpretator pripada većem broju različitih diskurzivnih i interpretacijskih zajednica odjednom, što sve zajedno samo više i više produbljuje ionako stalnu krizu interpretacije.

U ovome će radu biti iznesene teze koje govore u prilog pretpostavkama kako kategorije ispravnosti ili neispravnosti nisu referentne za pojam interpretacije, te kako ne postoji univerzalna interpretacija književnoga teksta zbog činjenice da to kakva će interpretacija biti ovisi o puno različitih parametara, između ostaloga i o tome tko interpretira književni tekst. Svaka osoba, naime, pojavnosti oko sebe smatra ovakvima ili onakvima prije svega u odnosu na sebe samu. Slika svijeta koju ima svaka pojedina osoba složen je sustav, te proizvod određene perspektive nastale specifičnim umreženjem individualnih iskustava sa sustavom metaforičkih koncepata nastalih kulturno posredovanim mehanizmima (Biti i Marot Kiš 2009: 65). U skladu s time i čitanje je proces povezivanja konkretnoga i apstraktnoga, osobnoga i općega, domaćega i tuđega, vlastitoga i drugoga. Opće kategorije vremena i prostora formiraju sliku svijeta, a čitatelj i pisac, svaki iz svojega položaja, pridaju im konkretna obilježja koja u procesu pisanja i čitanja postaju metaforička. Razumijevanje književnih djela nastaje na kognitivnim pretpostavkama, jer je proces uspostave značenja uvijek i nužno relacijski. Značenje teksta iščitava se u relaciji s generacijskim, lokalnim, profesionalnim i drugim odrednicama te se uobličuje kao identifikacijski uzorak. Zbog toga je čitanje književnih djela spoznajno-istraživački poduhvat. Čitajući klasificiramo pojave i dijelimo ih na one poznate i općeprihvaćene koje lako procesiramo i usvajamo te na one nestandardne i nepoznate koje u nas izazivaju čuđenje, a ponekad odupiranje i nerazumijevanje. Svojestvo koje pojedine pojave čini shvatljivima i prihvatljivima nije njihov odnos prema svijetu općenito, nego je to njihov odnos prema specifičnu svijetu svakoga pojedinoga čitatelja. Čitatelj je taj koji odriče normalnost pojavama koje nije sposoban uklopiti u svoje standardizirane sheme te koje zbog toga svrstava u sferu tuđosti. Delimitacija pojava na vlastite i tuđe ne proizlazi iz objektivnih odnosa nego iz subjektivnih položaja u koje smo smješteni u određenome vremenu i prostoru. Pojam motrišta uvodi kriterij subjekta u sagledavanje značenja književnoga djela (Biti i Marot Kiš 2008: 94) i to bi trebao imati u vidu svaki čitatelj. Svaki bi čitatelj trebao biti svjestan parcijalnosti vlastita motrišta i mišljenja, te tu parcijalnost nastojati prevladati povezivanjem i umrežavanjem vlastitih pogleda s tuđima.

Pojam motrišta, dakle, važan je kad je posrijedi svaki od segmenata interpretacije književnoga teksta, pa tako i kad je u pitanju određivanje i tumačenje stilogenosti pojedinoga književnoga djela ili njegovih dijelova. O stilogenosti i stilu napisana je povelika količina relevantnih rasprava s vrlo različitim pogledima na ukupnu stilističku problematiku. (Opširniji pregled napisa o stilu i stilistici te definicija stila, kao i osvrt na njih može se naći u Udier 2008.) Raspon teorijskih shvaćanja stila smješten je između onih koja stil promatraju kao ukras takozvanoga običnoga jezičnoga izraza (Ch. Bally, M. Riffaterre) kojim se ne mijenja značenje, preko onih koji kategoriju izraza promatraju u njezinoj funkciji u strukturi djela percipirajući gradivnu ulogu stila u književnome tekstu te suprotstavljajući izražajnu funkciju jezika kognitivnoj i semantičkoj funkciji (P. Guiraud), do onih koji stil promatraju u najužoj vezi sa značenjem (G. Genette, R. Katičić). Najkompleksnije i najpotpunije shvaćanje stila ponudili su R. Katičić i G. Genette koji smatraju da je stil zapravo karakteristična unutrašnja struktura književnoga teksta u njegovu totalitetu (Katičić 1971: 11), odnosno zbir detalja i to *svih* detalja i svih njihovih međusobnih odnosa (Genette 2002: 109). Stil se definira ne samo kao izraz u funkciji književnoga svijeta, već kao ukupnost svih pojedinosti koje, strukturirane na poseban način, čine književno djelo, a stilogenim se elementima smatraju oni dijelovi diskurza koji služe kao signali njegove unutarnje strukture.

Međutim, bez obzira na to kako u tim raspravama stil bio definiran te koje stilističke ideje, koncepte i zaključke o stilogenosti te rasprave iznosile, u njima nigdje nema riječi o recepciji. Čitateljska se recepcija, dakle, ne pojavljuje kao potencijalni parametar u određivanju stilogenosti umjetničkoga teksta ili pojedinih njegovih segmenata. Stilogenost se ne tumači kao funkcija recepcije, iz čega se može zaključiti da prevladava implicitno teorijsko shvaćanje prema kojemu je stilogenost univerzalna kategorija koja uopće ne ovisi o onome tko čita i interpretira književno djelo. Na temelju zaključaka o interpretaciji koji su izvedeni zahvaljujući kognitivnome pristupu interpretacijskoj i stilističkoj problematici (Biti i Marot Kiš 2009), a čije je polazište teza da čitatelj određuje kakav je tekst i kakvo je što u tekstu s obzirom na sebe sama, vlastit položaj i percepciju, odnosno recepciju, logičnom se pokazuje teza kako stilogenost ipak jest funkcija recepcije. Ta će se teza nastojati dokazati i oprimjeriti jednom od mogućih analiza stila i recepcije romana *Tvrđava* Meše Selimovića.

#### 4. ANTITETIČNOST KAO STILSKA OKOSNICA U ROMANU TVRĐAVA MEŠE SELIMOVIĆA

Stil Selimovićevih djela i tvorbene elemente u njima koji se mogu interpretirati kao stilogeni moguće je analizirati na puno različitih načina i iz puno različitih aspekata, no za potrebe ovoga rada bit će izdvojen samo jedan od njih, onaj koji se pokazao dominantnim te koji kao takav pridonosi potkrjepljivanju i oprimjerivanju teze o tome kako je stilogenost funkcija recepcije.

Stilski su postupci u književnosti zapravo sredstva kojima se provodi i odvija metaforizacija i remetaforizacija jezika kojim je napisano djelo, remetaforizacija koja je u skladu s pravilima i potrebama hipotetičnoga svijeta koji se stvara u književnome djelu (Biti i Marot Kiš 2008: 108). Čitanje i promišljanje o romanu *Tvrđava* Meše Selimovića pokazuje da je dominantan stilski i tvorbeni postupak u tome romanu antitetičnost. Roman *Tvrđava* može se čitati kao dihotomijski konstrukt u kojemu se brojna suprotstavljena i sukobljena značenja međusobno nadopunjuju i uvjetuju zbog čega imaju komplementaran karakter i vrijednost. Antitetičnost se ogleda na puno različitih razina, ponajprije i najistaknutije u habitusu i karakteru likova Ahmeta Šabe, kontemplativnoga, nesnalažljivoga, pesimističnoga, rezigniranoga i ambivalentnoga i Osmana Vuka koji je za razliku od svojeg antipoda praktičan, optimističan, djelatan, površan i nekolebljiv. Na tematsko-pripovijednoj ravni antitetičnost se iščitava iz suprotstavljanja totalitarnoga političkoga režima senzibilnu pojedincu i njegovu nekonformističkome stavu te načinu funkcioniranja, odnosno nefunkcioniranja u društvu. Na idejnoj je razini vidljiva suprotstavljenost konkretne prostorne i vremenske smještenosti romana s univerzalnom ljudskom pričom koja se odvila unutar tih određenih, konkretnih prostornih i vremenskih koordinata.

Antitetička metaforizacija jezika u Selimovićevu romanu *Tvrđava* u skladu je s antitetičkom metaforizacijom svijeta u njemu. Zbog toga je figurativna razina toga romana sazdana od različitih figura suprotnosti te figurativnih postupaka kojima je u pozadini nekovrsna antitetičnost. Neki od njih jesu: kontrast i antiteza (*umirivao sam je blagim dodirima i grubim riječima; lažno ću se osmjehivati i iskreno strahovati*), oksimoron (*kukavičko poštenje; Smiješno i strašno mogu biti rod; dobra kukavička duša; Najveća mudrost u životu je da čovjek pronađe pravu ludost.*), paradoks i apsurd (*Znam, njega su tukli, namrtno, za lažne bakrenjake. Mene za istinite riječi.;... nevolja je i sebi i onima oko sebe, ne, zaista, boljeg prijatelja ne tražim*), gnomičnost (*Ko ima s jedne strane, dobiće i s druge.*), humor (*- Radnja je lijepa. Ko kutija. - Radnja*

je usred čaršije, u Medželitima, 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.) i ironija (...nude mi nekoliko mjesta, ali nigdje toliko ne zaudara kao kod njega, a toliko sam navikao, da ću svaki dan proći tuda, da se malo nakadim.; Baš se lijepo narazgovarismo, kao da smo se motkama mlatili.).

Čak i na razini čitateljske recepcije romana, dakle u ovisnosti o tome tko roman čita, postoji potencijalna antitetičnost između kulturnoga konteksta u koji je smještena fabula romana te kulturnoga konteksta kojemu pripada čitatelj. Čitatelj koji ne pripada kulturnome krugu islamske Bosne i kojemu taj kulturni krug nije posve blizak, stilogenima može smatrati različite elemente islamske provenijencije koji su bosanskim čitateljima možda posve obični i svakodnevni, naprimjer imena likova u romanu (*Mula Ibrahim, Ahmet Misira, Šehaga Sočo, Abdul Hamid, hadži Duhotina, Mehmed Pecitava, Smail Sovo, Džemal-efendija, Bekir-aga Đugum, Rabija hanuma, Muharemaga Taslidžak, Asim Pecitava, Seid Mehmed, Husaga*), zanimanja i titule likova (*telal, aga, komordžija, defderdar, kapidžik, kazandžija*), predmete i pojmove iz svakodnevnoga pučkoga života (*šerbe, ćifluk, ajluk, ćiriš, čekmadže, tabut, anduz, čaršima, pašte, papazjanjija, fukara, ćurak, zerdelija, čekmedže, đugum, kapijski direk*) te pogotovo predmete i pojmove iz islamske kulture (*džemat, munara, mujezin, ajan, ulema, hodža, alahemanet*). Čitatelju kojemu prostor Bosne nije sasvim poznat mogu se učiniti stilogenima i različiti sarajevski toponimi (*Mudželiti pod sahat-kulom, Kujundžiluk, Alifakovac, Ćifuthana, Sijavuz-pašina Ćifuthana, Alipašina džamija, Crni vrh, Berkuša, Bjelave, Koševo, Begova džamija*) koji pridonose smještanju fabule romana u konkretan prostor. Takvome je čitatelju potrebno uložiti poseban napor u razumijevanje značenja tih riječi te ponekad i u razumijevanje pojedinih pojmova i kulturnih koncepata koje određene leksičke jedinice označavaju, a koji su za njega nepoznati i novi. Zbog različitosti vlastita kulturnoga obzora od onoga prezentiranoga u djelu događa se da neautohtoni čitatelj ne samo da ne razumije pojedinu riječ, sintagmu ili frazem, nego mu je i pojam ili predmet na koji se određena leksička jedinica odnosi potpuno ili donekle nepoznat i nerazumljiv. Čitajući Selimovićevu *Tvrđavu*, a isto načelno vrijedi za čitanje svega što je napisano u korpusu bosanske književnosti, čitatelji koji pripadaju drugome prostoru i kulturnome krugu upoznaju mnoštvo novih pojmova i kognitivnih koncepata te na taj način obogaćuju svoj recepcijski kapacitet i čitateljski obzor. Isti se proces u čitatelja događa uvijek tijekom čitanja književnosti koja je od čitatelja

prostorno, vremenski ili kulturno udaljena. Čitanjem takve književnosti uspostavlja se koncept koji se može nazvati stilogenost različitosti.

## 5. SPECIFIČNOST HRVATSKOGA ČITANJA SELIMOVIĆEVE TVRĐAVE

Premda je neprijeporno da se uvijek tijekom čitanja strane književnosti događaju procesi koji su opisani u prethodnome ulomku, hrvatsko čitanje bosanske književnosti ipak nije sasvim takvo, te je ipak po mnogo čemu vrlo specifično. Hrvatski se čitatelji većim dijelom ubrajaju u one koji kulturni krug islamske Bosne ne doživljavaju kao svoj niti spontano i potpuno razumiju njegove kodove, te zbog toga čitanje bosanske književnosti za njih iziskuje poseban interkulturalni angažman. No hrvatski čitatelji prema bosanskomu kulturnomu prostoru imaju specifičan odnos zbog njegove geografske blizine te zbog kulture i povijesti koja je povezana s hrvatskom, koja joj je slična, srodna i bliska te koja je dvama prostorima djelomično i zajednička. Zbog toga čitajući Selimovićevu *Tvrđavu* hrvatski čitatelji dobivaju puno književne građe koja je drugačija od one koju nalaze u korpusu hrvatske književnosti, građe koja im je nova i čak egzotična, ali istodobno poznata te vrlo bliska. Osim toga hrvatski čitatelji čitaju i razumiju bosansku književnost izvornogovorničkom kompetencijom, dakle iskustvom vlastita materinskoga jezika. Unatoč istoj genetsko-tipološkoj okosnici bosanski jezik nije isto što i hrvatski, te zbog toga hrvatski čitatelji razlike među dvama jezicima, odnosno obilježja bosanskoga jezika koja nisu jednaka njihovim ekvivalentima u hrvatskome jeziku, doživljavaju kao izrazito stilematična. Te se razlike mogu pratiti na svim jezičnim razinama, morfološkoj i sintaktičkoj naprimjer, ali su najuočljivije na kolokacijskoj, leksičkoj i frazemskoj razini. U nastavku se može pročitati nekoliko primjera preuzetih iz leksičkoga, kolokacijskoga i frazemskoga jezičnoga fonda djela koje hrvatski čitatelji zbog njihove različitosti od hrvatskih percipiraju kao stilematične: *ni čusa ni glasa; preturiti preko glave; oduvati kao prašinu; tjerati šegu; kao kad bi kurjak zapjevao poput slavuja; pravi obojeni grob; pa mu žena ne dade da pojede svoju nafaku; treba ruku da im poljubim; sitna kao zrno prosa; navaliti se nekome na krsta; nasloniti se komu na kosti; uzeti nauk za poslije; Kad bismo imali brašna kao što nemamo masla, dobar bismo kačamak napravili.; Iza njega možeš mirno ići po zaleđenoj rijeci, kao iza lisice.; Sličan je vodi, nema svog oblika, prilagođava se sudu u koji ga naspu.* Dvije su ravni na kojima se može ostvarivati i očitavati ta različitost: leksička i pragmatička ravan. Kad je riječ o leksičkoj razini, događa se da se rabi leksička jedinica koja ne postoji u hrvatskome jeziku ili ona koja postoji,

ali je vrlo malene frekventnosti i ima regionalnu, lokalnu, kolokvijalnu ili dijalektalnu boju. Različitost se može ostvarivati i na pragmatičnoj razini, što znači da upotrijebljeno leksičko sredstvo u hrvatskom jeziku postoji i učestalo se rabi, no izvorni ga govornik ne bi upotrijebio na način, sa značenjem i u kontekstu na koji je upotrijebljeno u Selimovića.

## 6. ZAKLJUČAK

Kad čitatelji ne pripadaju kulturnome krugu u kojem je nastalo književno djelo te kad nisu dobro upoznati s njegovim kulturnim kontekstom i svim pretpostavkama toga konteksta, recepcija je književnoga djela otežana, a razumijevanje njegova značenja i smisla složeno, bitno složenije nego kad je riječ o književnosti napisanoj unutar kulturnoga kruga kojemu pripada i čitatelj. Zbog nepoznavanja različitih kulturnih pretpostavka koje pronalaze u književnome djelu čitatelji često trebaju promišljati o značenju pojedinih jezičnih, značenjskih i kulturnih segmenata toga djela. To znači da čitatelji trebaju imati svijest o različitosti sociokulturnoga sloja u književnome djelu koje čitaju od vlastita obzora očekivanja. Čitatelji trebaju uzimati u obzir tu različitost tijekom čitanja, biti otvoreni prema novim konceptima na koje prilikom čitanja nailaze te se truditi razumjeti metafore kojima je izraženo ono što oni nemaju u vlastitu iskustvu. Zbog toga je čitanje književnosti, osobito književnosti koja je udaljenija od čitateljevih mjesnih i vremenskih koordinata i njegova kulturnoga obzora, puno složeniji proces te se ne može svesti tek na puko pronalaženje zajedničkoga jezičnoga koda na temelju kojega se može postići razumijevanje jezičnih jedinica. Samo postojanje zajedničkoga jezičnoga koda ili razumijevanje sličnih kodova ne osigurava nužno i zajedničko iskustveno razumijevanje književnoga teksta ili njegova kulturnoga konteksta. Nužno je da čitatelj u procesu čitanja bude sposoban i voljan kreirati nove mentalne modele kako bi se recepcijski otvorio prema mentalnim modelima prezentiranim književnim djelom. Takvo otvaranje čitatelju omogućuje ulazak u sferu novoga, drugoga i različitoga te usvajanje drugačijih i novih kognitivnih modela koji mu omogućuju čitanje s razumijevanjem značenja i smisla književnoga djela nastaloga u drugoj kulturi.

## LITERATURA

- Beker, M. (1986), *Suvremene književne teorije*, Liber, Zagreb
- Biti, M., Marot Kiš, D. (2008), *Poetika uma, Osvajanje, propitivanje i spašavanje značenja*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada

- Biti, V. (1992), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb
- Biti, V. (1997), *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
- Culler, J. (2001), *Književna teorija, Vrlo kratak uvod*, AGM, Zagreb
- Genette, G. (2002), *Fikcija i dikcija*. Ceres, Zagreb
- Goodman, N. (2002), *Jezici umjetnosti, Pristup teoriji simbola*, Kruzak, Zagreb
- Katičić, R. (1971), *Jezikoslovni ogladi*. Školska knjiga, Zagreb
- Lešić, Z., Kapidžić Osmanagić, H., Katnić Bakaršić, M. i Kulenović, T. (2006), *Suvremena tumačenja književnosti*, Sarajevo Publishing, Sarajevo
- Phelan, J., Rabinowitz, P. J. (2005), *A Companion to Narrative Theory*, Blackwell Publishing, Kundli
- Rimmon-Kenan, Sh. (2005), *Narrative Fiction*, Routledge Taylor and Francis Group, London and New York
- Selimović, M. (2002), *Tvrđava*, Book-Marso, Beograd
- Škarić, I. (2003), *Temeljci suvremenoga govorništva*, Školska knjiga, Zagreb
- Međunarodni naučni skup Književno djelo Meše Selimovića* (2010), Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Specijalna izdanja, knjiga 38, Sarajevo
- Udier, S. L. (2008), *Književni jezik i jezik književnosti na predlošku književnih i novinarskih tekstova Miljenka Jergovića*, Filozofski fakultet u Zagrebu, doktorska disertacija.

## STYLE AND RECEPTION

### *Summary*

This paper will show how the interpretive style of a literary work is not an absolute category; on the contrary, its interpretation largely depends on the perspective of its reader. Therefore, what is considered to be stylogenetic in a literary text should be understood as a function of the reader and his or her reception of literary text. These specific theses will be shown and exemplified using the novel *The Fortress* written by Meša Selimović as an example. It will show how the style of that novel appears using the perspective of a Croatian audience and those of its aspects are considered as stylogenetic to this Croatian audience. Croatian readers consider the most obvious characteristics of Bosnian language in the novel *The Fortress* (that which is lexical and phraseologi-

cal) which are different from the characteristics of the Croatian language, to be very stylogenetic. Cultural components of that novel are also stylogenetic, especially those that are atypical within context of the Croatian cultural space. Croats consider the Bosnian cultural aspects to be different and exotic from one point, but also close and a similar from another. This ambivalence is one of the reasons for the acceptance and popularity of Meša Selimović and other Bosnian authors by Croatian readers.

Arno WONISCH

## PREVOĐENJE ROMANA *DERVIŠ I SMRT* MEŠE SELIMOVIĆA NA NJEMAČKI JEZIK

KLJUČNE RIJEČI: *Meša Selimović, Derviš i smrt, prevođenje, njemački jezik*

U ovom radu, koji se sastoji od dva dijela, željeli bismo na početku predstaviti neke aspekte “njemačke” i međunarodne percepcije Meše Selimovića i njegovog djela. Uzet ćemo u obzir stupanj poznatosti i tumačenja ličnosti i stvaralaštva Selimovića na njemačkom govornom području i u drugim sredinama. Zatim slijedi analiza leksičkih primjera prijevoda na njemački jezik, koja se tiče, prije svega, mogućnosti adaptacije autorovih riječi orijentalnog podrijetla.

Analizirajući međunarodnu komponentu (odnosno stupanj piščeve poznatosti) na drugim govornim područjima željeli bismo na početku utvrditi koliko je i na koji način Meša Selimović zastupljen u internetskim stranicama na njemačkom govornom području. Prije toga valja istaknuti da je taj autor na navedenom području skoro nepoznat, što se, nažalost, odnosi i na njegovo djelo.<sup>1</sup>

Za kratku internetsku provjeru izabrane su stranice na njemačkom jeziku (iz Njemačke, Austrije, Švicarske i drugih zemalja), na kojima se nalazi ukupno 5.150 pojava imenom i prezimenom *Meša Selimović* (stanje 2. 12. 2010). Na austrijskim domenima (.at) našli smo 1.820 primjera. Budući da Njemačka ima deset puta više stanovnika od Austrije (81,8 milijuna prema 8,3) možemo konstatirati da je pisac, rođen prije više od 100 godina, u Austriji odnosno u austrijskim on-line-izvorima znatno više zastupljen nego u njemačkim. Ukupno smo registrirali na različitim jezicima 500.000 pojava s imenom i prezimenom *Meša Selimović*.

---

1 To je pokazalo malo usmeno istraživanje 20 austrijskih ispitanika, za koje je Meša Selimović bio nepoznat pisac.

---

Odrednica iz Wikipedije na njemačkom jeziku (u kojoj nema austrijske verzije – za razliku od alemanske, bavorske ili frizijske) sadrži sljedeću informaciju o Selimoviću:

**Mehmed “Meša” Selimović** (\*26. April 1910 in Tuzla; † 11. Juli 1982 in Belgrad) war ein jugoslawischer Autor und Theatermann.

In seiner Geburtsstadt besuchte er das Gymnasium und schrieb sich 1930 an der Philosophischen Fakultät der Universität Belgrad ein. Seinen Abschluss machte er dort 1934 und arbeitete bis 1941 an Schulen in Tuzla. Dort erlebte er auch die ersten zwei Jahre des 2. Weltkriegs. Im Mai 1943 floh er in befreites Gebiet und schloss sich dort den Partisanen an.

Ab 1947 lebte Selimović in Sarajevo und arbeitete dort als Professor an der Pädagogischen Fakultät, künstlerischer Leiter von Bosna-Film, Direktor des Nationaltheaters und Redakteur bei dem Verlag Svjetlost. Selimovićs Ethnizität führte, besonders seit des Zerfalls Jugoslawiens, immer wieder zu Kontroversen. Wenngleich er in Bosnien als Kind einer muslimischen Familie zur Welt kam, betonte er zu verschiedenen Gelegenheiten, dass er Serbe ist. In seinen Memoiren Sjećanja schreibt er, dass er die Wurzeln seiner Familie bis zur serbisch-orthodoxen Drobñjaci-Sippe im [sic!] östlichen Hercegovina zurückverfolgen konnte. Selimović wurde mehrfach für den Nobelpreis [für Literatur] vorgeschlagen, erhielt ihn jedoch nie.

Vidimo, dakle, da je Meši Selimoviću kao jedan od najvećih literata nekadašnje Jugoslavije u njemačkoj verziji Wikipedije posvećeno ukupno pet odlomaka, dok o drugom velikom piscu koji je, također, bio tema skupa “Sarajevski filološki susreti I” – Skenderu Kulenoviću – nalazimo svega četiri pasusa, a nema, nažalost, informacija o prijevodu njegovih tekstova na njemački.

**Skender Kulenović** (kyrillisch Скендер Куленовић; \*2. September 1910 in Bosanski Petrovac, Österreich-Ungarn, heute Bosnien und Herzegowina; † 25. Januar 1978 in Belgrad, heute Serbien) war ein jugoslawischer Dichter.

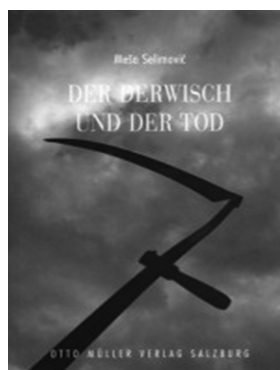
Skender besuchte in seiner Geburtsstadt die Grundschule. Seine Familie ist auf einmal in die Armut abgerutscht, wahrscheinlich wegen der “Agrar-Reform”. Deshalb übersiedelte er nach Travnik, dem Geburtsort seiner Mutter. Dort beendete er das Jesuiten-Gymnasium, und schon

in der dritten Klasse schrieb er eine Sammlung von Sonetten genannt "Ocvale Ruže" ("Blühende Rosen"). Nach Abschluss des Gymnasiums studierte er Rechtswissenschaften an der Universität Zagreb und kam in der Stadt mit Kreisen der sozialen Literatur in Kontakt.

Während des Zweiten Weltkrieges nahm er am Kampf gegen die Deutschen und die Ustascha teil. Zu dieser Zeit, wie auch später, wurde er als Mitglied der Kommunistischen Partei Jugoslawiens politisch aktiv. Sein bekanntestes Lied "Stojanka majka Knežopoljka" ("Klagelied der Mutter Stojanka"), erzählt vom Massaker an Zivilisten im Kozara-Gebirge, das dort von Deutschen und den Ustascha durchgeführt wurde.

O trećem piscu iz naslova naše konferencije, **Dervišu Sušiću**, na njemačkoj Wikipediji dosad nema nikakvih informacija.

Vraćajući se Meši Selimoviću i romanu "Derviš i smrt", koji na njemačkom jeziku glasi "Der Derwisch und der Tod", a koji je izašao tek nedavne 1987. godine u sarajevskoj Svjetlosti, možemo saznati da je prevoditelj Werner Creutziger, koji je, između ostalog, preveo i nekoliko tekstova Ive Andrića ("Omer-paša Latas" – "Omer-Pascha Latas", "Kuća na osami" – "Das Haus in der Einsamkeit", "Put Alije Đerzeleza" – "Der Weg des Alija Djerzelez", "Lica" – "Gesichter"), Branislava Nušića ("Hajduci" – "Die Hajduken") i Fjodora Mihajloviča Dostojevskog ("Kockar" – "Der Spieler", "Braća Karamazovi" – "Die Brüder Karamasow"). Godine 1994. u austrijskom Salzburgu (u izdavačkoj kući Otto Müller) izašao je novi prijevod romana "Derviš i smrt", vjerojatno zbog tadašnjeg povećanog interesiranja njemačkog i austrijskog kao i šireg čitateljstva za autore iz Bosne i Hercegovine (tako se 1992, između ostalog, pojavila i nova njemačka verzija Andrićevog romana "Na Drini ćuprija").



Sl. 1. naslovne strane Selimovićevih romana na njemačkom jeziku

Ukupno postoji pet prijevoda Selimovićevih tekstova na njemački jezik (koji su u tablici ukazani s godinom izdanja):

Tab. 1. Prijevodi Selimovićevih djela na njemački jezik

1.	Derviš i smrt	Der Derwisch und der Tod	
2.	Noć i jutro	Tag und Nacht	1958
3.	Sjećanja	Die Erinnerungen	1976, 1979, 1981
4.	Tvrđava	Die Festung	1970
5.	Za i protiv Vuka	Für und gegen Vuk	1967

Pri usporedbi ovih podataka o njemačkim prijevodima treba uzeti u obzir da Wikipedia o Selimoviću nudi informacije na ukupno 17 jezika: bjeloruskom, bosanskom, češkom, engleskom, esperantu, francuskom, hrvatskom, talijanskom, njemačkom, poljskom, portugalskom, ruskom, srpskohrvatskom, srpskom, španjolskom, švedskom i ukrajinskom. S tim u vezi možda je pažnje vrijedan podatak da za slovenski jezik nema u ovoj enciklopediji nikakvih informacija.

Tab. 2. Prijevodi Selimovićevih tekstova na europske jezike

1.	Albanski	a) Dervishi dhe vdejka	Derviš i smrt
2.	Bugarski	a) Дервишът и смъртта	Derviš i smrt
3.	Engleski	a) Death and the Dervish b) The Fortress	Derviš i smrt Tvrđava
4.	Italijanski	a) Il derviscio e la morte	Derviš i smrt
5.	Mađarski	a) A dervis és a halál	Derviš i smrt

6.	Makedonski	a) Дервишот и смртта b) Тишини c) Тврдина	Derviš i smrt Tišine Tvrđava
7.	Poljski	a) Derwisz i śmierć b) Twierdza	Derviš i smrt Tvrđava
8.	Ruski	a) Дервиш и смерть b) Чужая земля	Derviš i smrt Tuđa zemlja
9.	Slovenski	a) Megla in mesečina b) Tišine c) Derviš in smrt	Magla i mjesečina Tišine Derviš i smrt
10.	Španski	a) El derviche y la muerte	Derviš i smrt
11.	Švedski	a) Dervischen och döden b) Fästningen c) Ön	Derviš i smrt Tvrđava Ostrvo
12.	Ukrajinski	a) Дервиш і смерть b) Твердиня	Derviš i smrt Tvrđava

Iz ove tablice vidimo da je Selimović na njemačkom govornom području relativno dobro zastupljen, s tim da su čitateljima u Njemačkoj, Austriji, Švicarskoj i ostalim zemljama na raspolaganju pet prijevoda autorovih djela. Dok Meša Selimović u zapadnoevropskim zemljama sve u svemu zauzima skromno mjesto, piscu je u nekadanjim “ne-srpskohrvatskim” republikama bivše Jugoslavije (Makedonija i Slovenija) posvećena veća pažnja.

Interesantna je činjenica da postoje čak tri prijevoda Selimovićevih djela na švedski jezik – “Derviš i smrt”, “Ostrvo” i “Tvrđava” – koji su objavljeni između 1996. i 1998. godine u prijevodima Đorđa Žarkovića (“Fästningen” i “Ön”, 1996. i 1998.) i Adolfa Dahla (“Dervischen och döden” – uz dodatak/podnaslov “En roman från Bosnien” – “Roman iz Bosne”, 1998.).

U vezi sa Skenderom Kulenovićem dolazimo do žalosnog saznanja da, prema dostupnim informacijama, nijedno njegovo djelo do danas nije prevedeno na njemački jezik. Isto vrijedi i za Derviša Sušića, tako da je stvaralaštvo ovih dvaju pisaca s područja Bosne i Hercegovine u njemačkom govornom području gotovo nepoznato.

U nastavku ćemo razmotriti leksičke aspekte prevođenja romana “Derviš i smrt” na njemački jezik, pri čemu će, kao što se može očekivati, u središtu pažnje biti riječi orijentalnog podrijetla – to jest riječi koje možemo u

manjoj ili većoj mjeri naći kod svih pisaca iz Bosne i Hercegovine. Pri tome se svaki prevoditelj književnih tekstova ovoga podneblja nalazi u dilemi kako da na adekvatan način procjeni što se i na koji način može i mora prenijeti iz jednog jezika, pa čak iz čitavog jednog drugog socio-kulturološkog koncepta u drugi.<sup>2</sup> To na kraju znači da prevoditelj nije samo zanatski i nevidljivi transformator jezičnih elemenata, odnosno niza znakova nego, štoviše, “dekonstruktor” i “rekonstruktor” svih autorovih sadržaja i poruka, koji u većem kontekstu prelaze granice riječi. A, ipak, najveći izazov predstavljaju upravo riječi kao najmanja prevoditeljska jedinica, pogotovo kad se radi o posuđenicama kojih u ciljnom jeziku ili nema ili jedva ima.<sup>3</sup>

Orijentalizmi ili turcizmi općenito su dokaz za različite kontakte na svim životnim, a time i jezičnim razinama. Ove su riječi u Selimovićevu romanu korištene, vjerojatno, iz više, a kako se čini, najmanje tri razloga. Prvo, upotreba orijentalizama otvara mogućnost što podrobnije karakterizacije i opisivanja pojedinih likova, drugo, ovi leksemi služe autorovu nastojanju da stvori drevnu orijentalnu atmosferu, a, treće, pisac time želi, vjerojatno, izraziti neke posebne emocije, neku izražajnost.<sup>4</sup> Poznata je činjenica da je sudbina jugoistočne Europe, a pogotovo Bosne i Hercegovine, vjekovima bila tijesno povezana s vlašću u Carigradu i administracijom osmanlijske imperije na ovdašnjim prostorima. Zbog ove povijesne činjenice u jezike Balkanskog poluotoka prodro je velik broj riječi, izraza i konstrukcija orijentalnog podrijetla, koji imaju svoje korijene u turskom, arapskom, perzijskom ili čak i u hebrejskom i grčkom jeziku. Kao jezik posrednik uglavnom je služio turski, u kojem su se još ranije udomaćile riječi drugih susjednih jezika. Zbog toga se razlikuju pravi turcizmi od pseudo ili sekundarnih turcizama ili, kraće i uopćeno rečeno, orijentalizama, što je i primarni i danas preferirani izraz u lingvistici na njemačkom govornom području. Unutar toga korpusa riječi orijentalnog podrijetla<sup>5</sup> u daljem raščlanjivanju razlikujemo one a) koje su postajale dio (bosanskog/ hrvatskog/ srpskog) standardnog jezika i koji se upotrebljavaju bez semantičke izdiferenciranosti i čak bez alternative (*fildžan, džezva, rakija ...*),

---

2 Više o teoriji prevođenja vidi, između ostalog, u Wilss 1993. Posebno bi trebalo na gramatičkom planu izdvojiti upotrebu glagolskih oblika (aorista, imperfekta, krnjeg perfekta), kojih nema u nekim drugim jezicima, a koji se, za razliku od leksike, ni na koji način ne mogu prenijeti u ciljne jezike.

3 Nedostatak sinonima u ciljnim jezicima u istoj se mjeri odnosi na sve germanske i romanske jezike, ali i na jezike slavenskog Zapada (češki, poljski, slovački) i Istoka (bjeloruski, ruski, ukrajinski).

4 O tome govori Dorado Cadillo u 2008.

5 Usp. zastupljenost tih riječi npr. u rječniku Škaljić 1989.

b) koje stoje izvan ili na marginama sistema standardnog jezika, odnosno današnjih standardnih jezika (*džaba, badava* ...) i c) koje su arhaizmi odnosno historicizmi (*Aga, Beg, kadiluk, karavan/-/seraj*...).

U vezi sa prevodivošću ovih riječi na druge “nebalkanske” jezike, a time i na njemački, postavlja se pitanje tretmana ovog posebnog jezičnog segmenta b,h,s jezika, budući da se orijentalizmi (iz povijesnih razloga) u standardu germanskih, romanskih (i drugih) jezika ili nalaze na samoj periferiji ili ih gotovo nema. Veliki njemački rječnik “Duden” u deset svezaka navodi doduše 158 riječi “turskog podrijetla”, ali one ili spadaju u same historicizme (npr. *Aga, Spahi, Tschiftlik, Janitschar* i dr.) ili predstavljaju dio međunarodno prihvaćenih i (do) danas u mnogim jezicima odomaćenih riječi orijentalnog podrijetla (npr. *Café, Pascha, Harem, Joghurt, Kaftan, Kiosk, Hodscha, Wesir* i dr).<sup>6</sup> Sve u svemu smatramo da se u slučaju njemačkog jezika može polaziti od činjenice da turcizmi, odnosno orijentalizmi u ovom jeziku čine zanemarljivo malu (čak i sićušnu) grupu riječi, koje se nalaze na samoj margini jezika.

Što se tiče upotrebe tih leksema, zapažaju se sličnosti između Andrićevog romana “Na Drini ćuprija” i Selimovićevog “Derviša i smrti”. S obzirom na povijesnu pozadinu možemo reći da je mjesto dešavanja – zbivanja oba romana Bosna u rano (kod Andrića i cijeloga) doba osmanlijske vladavine. Ako bismo, međutim, zbog orijentalizama iz naslova dvaju romana – *derviš* i *ćuprija* – pretpostavili da u njima, a pogotovo kod Selimovića, ima ogroman broj turcizama odnosno orijentalizama<sup>7</sup>, našli bismo se u zabludi. Prema analizi Senahida Halilovića (cit. prema Peco 1981: 119) ovaj najpoznatiji Selimovićev roman ima svega 260 leksema-orijentalizama, koje su pojavljuju 964 puta, dakle 964 pojavnica sa različitim oblicima promjenljivih riječi. Time turcizmi odnosno orijentalizmi zauzimaju samo dva procenta cijelog teksta, odnosno svega četiri stranice romana.

Pri tome se velik broj odnosi na lična imena, kao što su *Ahmed Nurudin, Džemal, Hasan, Harun, Ishak, Jusuf* i dr.<sup>8</sup> Ona se često ponavljaju, tako da je broj orijentalnih lema još manji. S tim u vezi željeli bismo – uzimajući u obzir njemačko-jezičnu dimenziju ovog romana – ukazati na imena i titule, odnosno funkcije koje su prosječnom, da tako kažemo, njemačkom čitatelju poznate.

6 Više o tome v. u Best 2005. Pored toga postoji i najnovija grupa (pravih) turcizama, koja se u više zemalja širila kao rezultat migracija od 60-ih godina 20. vijeka pa do danas. Tu su kulinarske riječi tipa *Döner, Kebap* (up. *ćevap, ćevapčići*), *Ayran* i dr. Na sličan način, ali malo ranije, tokom 60-ih i 70-ih godina, u njemački su jezik ušle i riječi *Ćevapčići (Cevapcici), Ražnjići (Rasnici ili Rasnitschi), Sliwowitz (Slibovitz ...)* i dr.

7 To bi se, između ostalog, moglo zaključiti zbog molitve *Bismillah* na samom početku romana.

8 U tekstu se ukupno javlja 16 ličnih imena (Peco 1981: 121).

To su svakako odrednice tipa *mula*, *hadžija* i *efendija*: *efendija* za *gospodina*, *hadžija* za čovjeka koji je izvršio hadždž i *mula* za učenog čovjeka.<sup>9</sup>

Što se tiče prijevoda romana “Derviš i smrt” (“Der Derwisch und der Tod”) na njemački jezik, treba izdvojiti takozvani “Verzeichnis seltener Ausdrücke” (dakle, “Popis rijetkih izraza”) na kraju knjige. Svi su leksemi u ovoj listi navedeni onako kako su dani u njemačkom prijevodu Wenera Creutzigera, dakle uglavnom sa fonetskim prilagođavanjem za njemački izgovor.

### Verzeichnis seltener Ausdrücke

(Popis rijetkih izraza)

- |     |                           |   |
|-----|---------------------------|---|
| 1.  | Aga                       | Befehlshaber, Herr, höherer türkischer Offizier                               |
| 2.  | Alim                      | Gelehrter   |
| 3.  | Bajram                    | Islamischer Feiertag (ursprünglich einfach Fest)                              |
| 4.  | Bismilahir-rahmanir-rahim | Im Namen Gottes, des Barmherzigen, des Erbarmers, Beginn jeder Sure des Koran |
| 5.  | Čaršija                   | Handelsviertel, Basarviertel  |
| 6.  | Derwisch                  | (pers.: Bettler, arab.: Fakir), Mitglied eines islamischen Ordens             |
| 7.  | Defterdar                 | Finanzverwalter einer Provinz   |
| 8.  | Feredža                   | Weiblicher Umhang für die Straße  |
| 9.  | Fermen                    | Kleidungsstück, eine Art Weste oder Leibchen                                  |
| 10. | Hadschi                   | Ehrentitel des Mekkapilgers   |
| 11. | Hodscha                   | Lehrer, insbesondere islamischer Religionslehrer                              |
| 12. | Iblis                     | Teufel  |
| 13. | Jasin                     | Sure aus dem Koran, die für die Toten gelesen wird                            |
| 14. | Kaaba                     | Hauptheiligtum des Islam in Mekka   |
| 15. | Kadi                      | Richter   |
| 16. | Kajmakam                  | Leibwache, Wachsoldat   |
| 17. | Katul-ferman              | Hinrichtungsbefehl des Sultans oder der Großwesirs                            |

---

<sup>9</sup> Treba u vezi s tim svakako skrenuti pažnju na stvaralaštvo njemačkog pisca pustolovnih romana Karla Maya – prema podacima UNESCO-a najprevedenijeg njemačkog književnika svih vremena – koji je na kraju 19. i na početku 20. vijeka široko upoznao njemačku čitalačku publiku sa pojmovima *Efendi*, *Bey/ Beg*, *Aga*, *Paschaa*, *Wesir* i dr. To je i razlog zašto su ovi činovi i zvanja u mnogim jezicima, pogotovo u njemačkom, postajali skoro jezičke univerzalije.

18.	Medrese	Hochschule für islamische Theologie, Recht und Grammatik
19.	Mewlewi-Orden	Mewlewije = Tanzende Derwische, bedeutendster Derwisch-Orden
20.	Mihrab	Gebetsnische in der Moschee, in der der islamische Geistliche vorbetet
21.	Mintan	Mandelartiges Kleidungsstück aus Tuch
22.	Muderis	Lehrer an einer islamischen Universität oder Medrese
23.	Mufti	Rechtsgelehrter, legt das Scheriat – das islamische Gesetz – aus, odn auch Richter in höherer Instanz
24.	Muezzin	Gebetsrufer auf dem Minarett
25.	Mula	Höherer Richter; allgemein Titel für Gelehrte und Geistliche
26.	Muselim	Vorsteher, Bürgermeister
27.	Nurudin	Licht des Glaubens
28.	Piri-Vojvoda	Anführer der Spürhunde, Chef der Geheimpolizei
29.	Ramazan	Neunter Monat, strenger islamischer Fastenmonat – auch Ramadan –, wird mit dem großen Bajram abgeschlossen
30.	Schur	Geduld, Tröstung
31.	Sejmen	Polizist
32.	Spahija	Niedriger Adliger, der zur Heerfolge als Reiter verpflichtet ist und ein mittleres Bauerngut bewirtschaftet
33.	Scheich	Vorsteher einer Tekieh
34.	Scherbe	Shorbet – gesüßtes Getränk mit Fruchtsaft
35.	Tekieh	Derwisch-Niederlassung, “Derwisch-Kloster“
36.	Valija	Gouverneur eines Vilayets – einer türkischen Provinz
37.	Zurna	Hölzernes Musikinstrument

Što se razumljivosti tiče, željeli bismo ukazati na izraze potpuno jasne njemačkome čitateljstvu, kao što su *aga* (gospodar, ali i zapovjednik), *derviš* (pripadnik derviškog reda), *čaršija* (u njemačkom ekvivalentu *Bazar*, od perzijskog *bazar* u smislu *Baščaršije*), *hadži*, *hodža* (kao *učitelj*), *Kaba* odnosno *Ćaba* (sveta zgrada u Meki), *kadija* (*sudija* – termin koji se unutar njemačkog

govornog područja, točnije samo u Austriji u obliku *Kadi* koristi kao razgovorni termin za *sudiju* – odvesti nekog pred kadiju), *medresa* (vjerska škola), *muftija* (sveštenik), *mujezin* (službenik u džamiji), *ramazan* (u njemačkom obliku *Ramadan* za mjesec posta) i *šejh* (arapski starješina). U vezi sa *šejhom* valja istaknuti da ja na njemačkom jeziku ta imenica poznata kao izraz za označavanje starješine i emira, ali nikako za odgovorno lice *tekije*. Riječ *tekija*, jedna od centralnih u romanu “Derviš i smrt”, na njemačkom govornom području je nepoznata široj javnosti, a navodi se u prijevodu kao *Tekieh*, dakle u fonetskoj adaptaciji s dugim njemačkim **-ie-** i finalnim **-h** od turskog *tekke* (< arapskog *täkkä*). Što se tiče lekseme *zurna*, izdvojili bismo još neke druge nazive, kao što su *surnaj*, *surna*, *sorna*, *sornaj*, *sur* ili perzijski *nai*, od kojih je na njemačkom govornom području najpoznatiji izraz *Sornay* (sa takvim ortografskim rješenjem).

Ima, dakle, u “Popisu rijetkih izraza” ukupno (samo) 37 pojmova za koje se smatralo da je potrebno objašnjenje. Njihove oznake bile su a) ili ostavljene u originalnoj Selimovićevoj ortografiji (kao *Aga*, *Alim*, *Bajram*, *Čaršija*, *Defterdar*, *Feredža*, *Fermen*, *Iblis*, *Jasin*, *Kajmakam*, *Katul-ferdan*, *Mula*, *Muselim*, *Nurudin*, *Piri-Vojvoda*, *Ramazan*, *Sejmen*, *Spahija*, *Valija* i *Zurna*) ili b) prilagođene njemačkom izgovoru ili, kao poznati termini, napisane na odgovarajući i uobičajeni način (*Derwisch*, *Hadschi*, *Hodscha*, *Kaaba*, *Kadi*, *Medrese*, *Muezzin*, *Schur*, *Scheich* i *Scherbe*).

Nekoliko leksema zaslužuje posebnu pažnju u procesu prevođenja. Jedan od njih je *kasaba* u značenju ‘naseljeno mjesto’. Ona je govorniku njemačkog jezika (bez znanja b,h,s jezika) nepoznata, zbog čega i prijevod pripovijetke “Ljubav u kasabi” Ive Andrića glasi “Liebe in der Kleinstadt”, dakle doslovce “Ljubav u malom gradu”. U njemačkoj verziji romana “Derviš i smrt” ovo se deminutivno značenje, međutim, ne izražava, tako da se prevoditelj isključivo odlučio za *Stadt*, t. j. *grad*. Na taj se način svakako gubi na izražajnosti u ciljnom jeziku, jer *Stadt* pokriva i ostale urbanonime originalnog teksta, kao *varoš* i *grad*.

U vezi sa toponimima postoji kod Selimovića dvostrukost za nominaciju grada na Bosforu – *Carigrad* i *Stambol*. Budući da Istanbul na njemačkom jeziku ima više povijesnih naziva kao što su *Byzanz*, *Konstantinopel* i *Stambul*, ali nema semantičkog ekvivalenta slavenskome *Carigradu* kao prijestolnica sa sjedištem cara, prevoditelj se u svim slučajevima odlučio za *Stambul*, što se može i smatrati najprirodnijim i najlogičnijim izborom. Jedna rečenica iz originala

*A onda je postao kiridžija (u glasu joj gađenje, gotovo užas), dogoni stoku iz **Vlaške**, iz Srbije i odgoni u Dalmaciju i Austriju ...*

prevedena je ovako:

*Und dann wurde er Viehaufkäufer (in ihrer Stimme lag Widerwillen, beinahe Entsetzen), er holte Vieh aus Serbien und trieb es weiter nach Dalmatien und Österreich ...*

Prevoditelj je, dakle, izostavio regiju *Vlašku* – ili poistovjetivši je sa Srbijom (možda u dilemi na što se odnosi) ili ne uzevši u obzir rumunjsku pokrajinu (nekadašnju kneževinu) južno od Dunava.

Leksička dvostrukost originala postoji u dubleti *mezar* – *grob*, kojoj u njemačkom jeziku odgovara jedino *Grab*, dakle nema odgovarajućeg sinonimskog para. Postoji niz sličnih primjera u kojima se leksičko bogatstvo originalnog teksta ne može na pravi način odraziti na ciljnom (njemačkom) jeziku. To se, recimo, odnosi i na pridjev *arnautski* (... *arnautska straža* ...), koji se zbog nepoznavanja šire javnosti tog izraza jedino može prevesti kao *albanski* (... *Albanerwache* ...). Sinonimska raznovrsnost zapaža se i u neprevodivim dubletama *avlija* – *dvorište*, *ćuprija* – *most*, *šejtan* – *đavo* itd.

Mogli bismo na kraju konstatirati da je od trojice autora, kojima je bila posvećena konferencija, Meša Selimović bez sumnje najpoznatiji na njemačkom govornom području. To se, naravno, moglo i očekivati. Pet je njegovih djela objavljeno na njemačkom jeziku. Što se tiče prevođenja, usprkos nazivu romana “Derviš i smrt” i njegovom spiritualno-religijskom karakteru, broj riječi orijentalnog podrijetla ne odskače mnogo od, recimo, njihove upotrebe u povijesnim romanima Ive Andrića. Kada je u pitanju prevođenje djela Meše Selimovića, ali i drugih autora iz ovog podneblja, prevoditelj nailazi na najveće teškoće u prenošenju stilskih vrijednosti i odražavanju sinonimske raznolikosti originalnih tekstova zbog bezekvivalentnosti za leksiku orijentalnog podrijetla.

## LITERATURA

- Best, Karl-Heinz (2005) “Turzismen im Deutschen”, u: *Glottometrics*, 11, 56–63.
- Dorado, Cadillo (2008) Шаиро Дорадо Кадильо. “На Дрини ћуприја и паратекстови границе идеологије и превода романа”, u: *Свеске Задужбине Иве Андрића* 25, 202–212.

- Filipović, Milenko (1970) "Orijentalna komponenta u narodnoj kulturi južnih Slovena", u: *Prilozi za orijentalnu filologiju Orijentalnog instituta u Sarajevu XVI–XVII/ 1966–1967*, 101–116.
- Hodel, Robert (2009) *Diskurs (srpske) moderne*. Filološki fakultet, Institut za književnost, Čigoja štampa, Beograd
- Kissling, Hans Joachim (1964) "Zu den Turzismen in den südslawischen Sprachen", u: *Zeitschrift für Balkanologie* II, 77–88.
- Knežević, Antun (1962) *Die Turzismen in der Sprache der Kroaten und Serben*. Hain, Meisenheim am Glan
- Peco, Asim (1981) "Funkcionalnost turcizama u romanu 'Derviš i smrt' Meše Selimovića", u: *Naš jezik* XXV/3, 118–129.
- Rogić, Petja (2011) "Ориентализм в Андричевия Грالیс подкорпус за периода 1925–1941 година", u: Branko Tošović, ur. *Ivo Andrić – Literat und Diplomat im Schatten zweier Weltkriege (1925–1941)/ Ivo Andrić – književnik i diplomat(a) u s(j)eni dvaju sv(j)etskih ratova (1925–1941)*, 555–563, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Graz, Beogradska knjiga, Beograd
- Schmaus, Alois (1962) "Gramatički rod turskih imenica u južnoslovenskim jezicima", u: *Отисак из Зборника за филологију и лингвистику* IV–V, 300–308.
- Skok, Petar (1973) *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb
- Šator, Muhamed (2009) "Od Kallayevog monocentrizma do policentričnih jezičkih standarda", u: Branko Tošović, Arno Wonisch, ur., *Bošnjački pogledi na odnose između bosanskog, hrvatskog i srpskog pogleda*. 111–124, Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz, Institut za jezik, Sarajevo
- Škaljić, Abdulah (1989) *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Svjetlost, Sarajevo
- Vajzović, Hanka (1999) *Orijentalizmi u književnom djelu – lingvistička analiza*. Institut za jezik, Sarajevo
- Wilss, Wolfram (1993) "Translation Studies", u: Hans Schulte, Gerhart Teuschler, ur., *The Art of Literary Translation*, 25–54.

## TRANSLATION OF THE NOVEL *THE DERVISH AND DEATH* BY MEŠA SELIMOVIĆ INTO THE GERMAN LANGUAGE

### *Summary*

In this work, which consists of two parts, we would like to present some aspects of the “German” and international perception of Meša Selimović and his opus. Thereby we consider the degree of the author’s popularity and representation in German-speaking countries and in other European languages. The second part deals with lexical examples in the translation of the novel *Derviš i smrt* – *The Dervish and Death* into the German language and analyzes the possibility of translation and/or adaptation of words of oriental origin.

Timea BOCKOVAC

## MAĐARSKA RECEPCIJA MEŠE SELIMOVIĆA PREKO PREVODITELJSKO-PROMICATELJSKE DJELATNOSTI ZOLTÁNA CSUKE

KLJUČNE RIJEČI: *umjetničko prevođenje, recepcija, kritika prijevoda, paralelni korpus, realije*

Zoltán Csuka isticao se svojim prevoditeljskim radom, kojim je omogućio, dugo zapostavljenu, književnu recepciju hrvatskih, srpskih, bosanskih i slovenskih autora na mađarskoj književnoj sceni. Ovaj se rad bavi analizom mađarskoga prijevoda Selimovićeve romana *Derviš i smrt* na temelju usporedbe dvaju paralelnih književnih korpusa: izvornoga i prijevoda, a posebice se ističe problematika prevođenja realija i turcizama, ukazuje na nedostatak kritike prijevoda kao i na pitanje (ne)prevodivosti.

### 1. IZAZOV UMJETNIČKOG PREVOĐENJA

Ukoliko prihvaćamo da je ljudska kultura lančani niz prijevoda, tada lako možemo zaključiti kako je detaljnoj teoriji prevođenja znatno prethodilo prevođenje u praksi. Razvoj znanstvene discipline o prevođenju pratimo tek od druge polovice 20. stoljeća, kada se objelodanjuje veći broj djela koja se bave definicijom, problematikom i mogućnostima odnosno vrstama i oblicima prevođenja. Temeljno načelo umjetničkoga prevođenja - koje mnogo otkriva već i o mogućnosti jezične ekvivalencije – potječe od Cicerona, koji iznoseći svoja iskustva upozorava prevoditelje kako tijekom svoga posla nikako ne smiju prevoditi “*verbum pro verbo*” tj. *riječ po riječ* (Cicero 1983:241–314). U europskom kontekstu današnjice sve se veći naglasak stavlja na društvenu funkciju prevođenja i na interkulturalnost, na dijalog između različitih kultura, te se nameće pitanje prijevodne ekvivalencije i prijevodne strategije. Prilikom umjetničkoga prevođenja prevoditelj se nalazi u izrazito zahtjevnoj i odgovornoj ulozi, jer mimo uobičajenih poteškoća pri prijevodu dopire i do problema-

tike prevodivosti odnosno neprevodivosti izvanjezičnih sadržaja, kada osim tekstualno-lingvističkog nije zanemariv niti pragmalingvistički pristup tekstu. Očekivane poteškoće prilikom prijevoda na mađarski jezik proizlaze iz jezično genealoških razlika koje se očituju na svim gramatičkim razinama, međutim to je najnaglašenije kod kategorije gramatičkog roda. Osim gramatičkih obilježja svaki izvorni književni tekst krije u sebi semantičke i stilističke specifičnosti poput realija, orijentalizama, frazeoloških jedinica, iz kojih proizlazi pitanje identificiranja i semantizacije teksta.

### 1.1. O prevođenju hrvatske, srpske i bosanske književnosti na mađarski jezik

Unatoč prisnim društveno-kulturnim i kobnim povijesnim vezama te književnim paralelizmima u Mađarskoj se znanstveno zanimanje za književna ostvarenja susjednih južnoslavenskih naroda budi relativno kasno, tek u prvoj polovici 20. stoljeća. Tada je pisac László Németh napisao svoju studiju pod naslovom *Most na Dravi*, u kojem ističe kako “*Mi dunavski narodi živimo ovdje u zajednici sudbine, a ne znamo jedni o drugima ništa. Zaista je došao čas da upoznamo svoju braću koja su sisala isto mršavo mlijeko sudbine, iako nismo iste krvi*” (Németh 1940:27–33) i daje jasan književno stvaralački i istraživački program u sklopu kojega će konačno započeti intenzivan razvoj hrvatsko-mađarskih, hrvatsko-srpskih i hrvatsko-slovenskih književnih veza i kulturnih dodira. Najznačajniju ulogu u realiziranju te teorije imat će prevoditelji, koji su ujedno i promicatelji književnih i kulturnih vrednota. Istaknuto mjesto među njima pripada Zoltánu Csuki, piscu i prevoditelju iz Vojvodine koji se neumorno i istrajno bavio interkulturološkim posredništvom ostvarenog u obliku prijevoda.

#### 1.1.2. Zoltán Csuka, istaknuti prevoditelj

Zoltán Csuka (1901–1984) rođen je u Vojvodini, školovao se u Pečuhu, postao urednikom časopisa *Krónika* (Kronika), *Vajdaság* (Vojvodina), *Út* (Put). Od 1920-ih godina bavio se organizacijom literarnog života, izložbi i predavanjima, time pružajući mogućnost mladim piscima za objavljivanja i promoviranja svojih djela. Godine 1944. pokreće književnu periodiku *Jugoslavensko-mađarska revija* – u čijem je prvom broju objavljena i Némethova znamenita studija – a od 1945. godine bavi se sustavnom djelatnošću prevođenja djela srpskih, hrvatskih, bosanskih i slovenskih autora na mađarski jezik. Uslijed lažnih političkih optužbi pet godina provodi u zatvoru te nakon reha-

bilitacije svoju književnu djelatnost u potpunosti posvećuje prenošenju “jugoslavenske” književnosti. Objavljuje i temeljno djelo o povijesti književnosti južnoslavenskih naroda<sup>1</sup>, koje će mađarskim čitateljima prvi puta pružati uvid u književnost susjednih slavenskih naroda. Dobitnik je nekoliko priznanja za prevoditeljski rad te i spomen plakete Matice srpske. Godine 1976. svoje knjige poklanja knjižnici mađarskog gradića Érd, što će ujedno značiti i utemeljenje érdske knjižnice koja dugo nosi simbolično ime *Jószomszédtság* (Dobro susjedstvo).

## 2. MEŠA SELIMOVIĆ U MAĐARSKOJ KNJIŽEVNOSTI

Među brojnim prijevodima – Krleža, Andrić, Kiš, Cankar i dr. – i Selimovićev roman *Derviš i smrt* biva objelodanjen u prijevodu Zoltána Csuke 1968. godine u Novom Sadu pod izdavačkom djelatnošću Foruma, a kasnija izdanja stižu na tržišta u prestižnoj izdavačkoj kući Europa. Osim romana *Derviš i smrt* Csuka je preveo i roman *Tvrđava* te roman *Ostrvo*.<sup>2</sup> Selimovićev roman *Derviš i smrt* kao i većina književno-umjetničkih tekstova krije u sebi jezične i izvanjezične elemente, temelji se na asocijativnoj tehnici, nosi u sebi obilježja egzistencijalizma, tehnike struje svijesti usađene u islamsko-orijentalni ugođaj, a izrečen složenim metaforama i svojstvenim jezičnim sredstvima zbog kojih prevoditelju predstavlja težak, na prvi pogled, možda, nemogući zadatak.

### 2.1. Kritika (kontrola) prijevoda

Kritika prijevoda je svakako jedan važan segment prevodilačke djelatnosti, nažalost u kontekstu mađarsko-južnoslavenskih odnosa nedovoljno razvijena i znatno zapostavljena. Prijevod kao svojevrstan oblik komunikacije uz pomoć prevoditelja omogućuje dešifriranje poruke, međutim potrebno je tu istu komunikaciju izvana nadzirati, a to je jedino moguće uz pomoć ozbiljne kritičke analize teksta, tj. nastalog prijevoda. Taj proces bi se prvenstveno trebao temeljiti na stručnosti, s namjerom da se optimalizira uspješnost prevoditeljskog zahvata, odnosno kao povratna informacija o prevoditeljskoj kvaliteti. Na području hrvatsko-mađarskih književnih odnosa i prijevoda (ni) danas se ne vrši sustavna analiza odnosno kritika prijevoda, a ovaj bi zadatak trebalo povjeriti izdavačima uz pomoć stručnjaka koji bi osim lekture i korekture obavili i redakturu tekstova. Uobičajeno je da se tek nakon objave djela vrši

1 Csuka, Zoltán (1972), *Az erőd és a foglya*, Európa, Budapest.

2 Csuka, Zoltán (1976), *Ketten a szigeten*, Európa, Budapest.

analiza prijevoda, ali ni to nema direktan utjecajem na daljnji prevodilački rad. Slično je stanje i s Csukinim prijevodima o kojima se pisalo malo i to znatno kasnije, nakon njihovih objava, odnosno njegove smrti. Csuka je sam pokušao doći do autorovih povratnih informacija – čuvana je njegova korespondencija s Krležom – znajući da je njima itekako važno da im djela budu dostupna, ali i u potpunosti shvatljiva stranim čitateljima. Taj način razmišljanja nam potvrđuje i Ivo Andrić, koji tvrdi:

Sa magijom ponekad graniči i na prave podvige liči rad dobrog prevodioca ... Svi smo mi, bez sumnje, imali mnogo i često dodira sa prevodima i prevodiocima. Nekad su to bili nezaboravni umetnički ili intelektualni doživljaji, prisni dodiri sa delima visoke vrednosti, tako savršeno prevedeni da posredništvo prevodioca nismo ni osećali kao smetnju. Nekad smo se opet tako teško probijali kroz prevod da smo prevodioca osećali kao zapreku i da je naše uživanje u delu ostalo pomućeno a korist od njega smanjena...<sup>3</sup>

### 2.1.1. O Csukinom prijevodu

U Mađara jedinu kritiku o Csukinom prijevodu Selimovićevog romana daje Edit Andrić u studiji objavljenj na mađarskom jeziku u Novom Sadu (Andrić 2008). Autorica se pretežito zadržava na nabranjanju Csukinih prevoditeljskih mana u romanu *Derviš i smrt* koje dijeli u tri veće tematske skupine. Prvoj pripadaju prevoditeljeve zabune odnosno nepotpunost, nedorečenost prijevoda, drugoj skupini dobri, ponekad izvrsni načini, dok treću čine jezična rješenja koja se temelje na prevoditeljevom izboru – tada se od nekoliko mogućnosti bira po odluci, odnosno stilu prevoditelja koji po tome postaje prepoznatljiv – stoga upravo ovdje dolazi do najvećeg odstupanja od izvornika. Najčešće se pogreške javljaju u prijevodu glagolskih oblika, često su glagoli u prvom licu jednine prevedeni trećim licem jednine, što uvelike mijenja originalno izrečenu misao. Csuka podliježe gramatičkom ustrojstvu izvornoga jezika te umjesto sažetih konstrukcija daje opširniju adekvatnu. Javlja se i prenaplašena eksplicitacija ili sadržajna implicitacija umjesto eksplicitacije, izostavljaju se ponekad i neophodna objašnjenja, npr. kod imena Nurrudin, tekst ne dopire do etimologije riječi, stoga se potpuno gubi značenje imena (svjetlost vjere) pred mađarskim čitateljima. Osim navedenih primjera nailazimo još i na pogrešan izbor priložnih oznaka, odnosno na nekorektnu konjugaciju, na

3 [www.pravoslavie.net/tekstovi/lingvistika/Andric\\_o\\_prevodiocima.pdf](http://www.pravoslavie.net/tekstovi/lingvistika/Andric_o_prevodiocima.pdf)

promjenu glagolskog vida, na pogrešan izbor riječi odnosno nejasne, često ponavljanje izraza koji nastaju uslijed višestruko složenih rečenica. Najčešću prevoditeljsku interferenciju čine dvije vrste prevedenice, prema obliku (citati iz Kur'ana) i prema sadržaju. U drugu skupinu uvršteni primjeri odaju nam Csukinu vještinu kod pojedinih, na prvi pogled, neprevodivih izraza, čije nam ekvivalente daje arhaičnim mađarskim riječima, a time znatno pridonosi i stiliziranosti teksta.

### 2.1.2. O turcizmima

U gore navedenoj analizi malo se riječi posvećuje izuzetnoj problematici koju čine strane riječi, najčešće turcizmi – njihov broj dostiže i do 300 – na osnovi čije detaljnije analize dolazimo do sljedećih zaključaka. Csuka je tijekom prevoditeljskog procesa imao različite metode prilikom prenošenja turcizama koji originalu daju svojevrsan temelj i bez kojih bi se estetska i stilistička vrednota djela nenadoknadivo izgubila.<sup>4</sup> Radi se o realijama koje prema Tanoviću (2009:67) označavaju specifična obilježja materijalne i duhovne kulture, karakteristična za određeni areal, tj. za širi ili užu teritorijalni (geografski) lokalitet. U surječju sociolinguističke analize prijevoda realija na ciljni jezik preostaju nam dvije mogućnosti; ukoliko ih se bez dodatnih objašnjenja transliteratira tada gube svoje lingvoluktuološko značenje, a ako ih želimo poistovjetiti određenim realijama ciljnoga jezika, tada se dovodi u opasnost posrednička uloga samoga prijevoda koji prenoseći izvorne informacije značajno obogaćuje kulturu ciljnog jezika. Tijekom usporedne analize prijevoda i originala nailazimo na razne vrste realija, na mikrotoponime (*Kazazi*) na riječi iz religijskog života (*tekije, mekteb, derviš, kadija, ajet, džuma*) kao i na nazivlje nacionalnih jela (*gurabije*), pića (*šerbe*) i obuća (*ćulah*).

Csuka nam nudi sljedeća rješenja koje smo navodili prema učestalosti:

### 2.1.3. Zamjenjivanje turske riječi s mađarskom riječju

Ova je metoda najzastupljenija u prijevodu, a razlog tomu valja potražiti u percepcijskim mogućnostima čitatelja kojima se ovako pruža najlakši način usvajanje teksta bez dodatnih opterećenja; čitanja zabilješki, odnosno objašnjenja. Među jezičnim rješenjima ističe se primjenjivanje mađarskih istoznačnica, sinonima i uporaba raznih stiliziranih primjerice arhaičnih oblika.

...ja sam *šejh* (68)

4 Temelj analize čine sljedeća izdanja: *Derviš i smrt* (Svjetlost, Sarajevo, 1966) i *Dervis és a halál* (Európa Könyvkiadó, 1968).

...*kolostorfőnök* vagyok (87)

U mađarskoj se inačici bira ono značenje koje je najbliže originalu, koje pruža točnu informaciju o položaju osobe unutar crkvene hijerarhije, tj. da je on voditelj, starješina tekije.

...izvuče *koburu* (68)

...elő rántja *pisztolyát* (87)

Predmetna realija *kobura* je u prijevodu zamijenjena imenicom *pištolj*, koji nije stiliziran i zbog toga dolazi do gubljenja značenja.

...što je razgovara sa mnom kao da sam *hamal, dušmanin* (71)

...úgy beszélt velem , mint valami közönséges *hordárral, papnövendékkal, vagy ádáz ellenséggel* (91)

U mađarskom čitamo tri primjera od kojih se *papnövendék* (polaznik sjemeništa) ne javlja u originalu, Csuka tu znatno odstupa od originala.

...samo *pasvanžije, sarhoši* i nesrećan svijet (117)

...csak a *bakterek és a korhelyek* meg a boldogtalan emberek maradtak (153)

Umjesto mađarske imenice za zanimanje *bakter* – što označuje službenika na željeznici – ovdje bi trebala stajati *éjjeliőr* (noćobdija), međutim vrlo je uspješan izbor *korhelyek* u značenju propalice, pijanice.

#### 2.1.4. Preuzimanje turskih izraza

Razlozi presađivanja turske riječi u mađarski prijevod se kriju u društveno-povijesnim okolnostima, naime turska vladavina je i na mađarskim prostorima bila dugotrajna (1526–1686) i znatno je doprinijela novonastalim kulturološko-društvenim te i jezičnim promjenama. Jedan dio turskih izraza u Csukinom prijevodu čine ustaljene posuđenice, dok neki izrazi zahtijevaju detaljnije objašnjenje bez kojih tekst postaje nejasan i dolazi do nesporazuma u dijalogu čitatelja i autora.

...unijela *šerbe* (68)

...*sörbetet* hozott (87)

Naziv je ovoga napitka dobro poznat pred svakim prosječnim mađarskim čitateljem iz klasične balade pjesnika Jánoša Aranya – pod naslovom *Szondi két apródja* (Szondijeve štitonoše) – u kojem je opjevan pad tvrđave Dregelja (1552) i smrt njegovog branitelja, junaka Szondi Györgya, nakon kojeg slijedi proslava pobjede u turskom taboru, gdje se pije *šerbe* u velikim količinama.

...sa *munare* će vikati (107)

...a *minaret* tetejéről is világgá kiáltani (140)

...pored *medrese* (110)

...a medresze mellett (141)

...pored *éfenaka* (110)

...tyepenákok mellett

Riječi poput minareta, džamije i sl. kao i ostala imena turskih građevina, crkvi i javnih prostorija lako su prepoznatljive i često rabljene u mađarskom jeziku.

...*jatagan* (141)

...*jatagánt* is (183)

Osim povijesne sudbine i književna je tradicija bogata nazivljem vojne opreme, imenima oruđa i oružja.

...za njegova vijeka smijenjeno je, otjerano ili ubijeno toliko *kadija, musulima, kajmekama...* (288)

...az ő élete során már annyi, de annyi *kádit, muszelimet és kajmakámot* leváltottak... (371)

...u meščemi me čeka *valijin defterdar* (323)

...a *váli defterdárja vár rám* (418)

Imenica *vali* ima dvojako značenje od kojih se aktualno može otkriti iz sintagme *valijin-defterdar*.

Većina titula iz javno-upravnog registra se također može koristiti u preuzetom obliku, dok imena crkvenih dostojnika zahtijevaju detaljnije objašnjenje.

...tvoje *džehenemske* vatre (223)

...a neked rendelt *gyehennák tűzéből* (286)

Imenica *gyehenna* ulazi u mađarski jezik iz hebrejskoga i označuje mjesto patnji, tj. pakao.

#### 2.1.5. Dodatno objašnjenje riječi, opisnim putem

Ovu skupinu čine primjeri realija, koje obično dijelimo na predmetne, zemljopisne i vremenske, te asocijativno-duhovne.

...ja sam *šejh mevlevijske tekije* (68)

...én a mevlevi *dervisrend kolostorfönöke* vagyok (87)

Dodaje se objašnjenje *mevlevijske tekije* gdje žive derviši.

...tvrde *gurabije*

...kemény *gurabia-sütemények*

U prijevodu stoji složenica izvorne riječi *gurabije* i imenice kolač, kojim se objašnjava prvi dio sintagme.

...prošao *manulđijski sokak* (110)

...a *fapapucskészítők, a manuldszikok utcáján*

Imenica *manuldszikok* se preuzima i deklinira prema pravilima mađarskoga jezika, ali se dodaje i u prevedenom obliku, koji nam govore o obrtnicima koji izrađuju papuče.

...i *džerah* je (128)

...a *sebek mestere a dzserah* (167)

Prevoditeljska metoda je i ovdje slična, osim *dzseraha*, koji je turcizam, u mađarskom jeziku se opisuje njegovo zanimanje: on je majstor rana.

...dugo sam se rvao s *karandolozom* (141)

...sokáig tusakodtam a *karangyolozzal, vagyis fekete démonnal...* (183)

Dodatno objašnjenje nam otkriva da je *karandoloz crni demon*.

...sevape i inda (237)

...a lelkiüdvösségért szóló jótétemény és a dac a szevap és inad kedvéért (304)

I jedan i drugi pojam jesu opisani *sevap* opširnije: dobro djelo učinjeno za spas duše, a *inad* samo značenjski, kao prkos.

...carski *silahdar* (267)

...császári *szilahdár*r, aki a fegyverek karbantartására felügyel (344)

Manje poznata titula silahdara je prevedena s objašnjenjem: osoba koja nadzire održavanje oružja.

...da je sav imetak *vakufi*, ali je *vakuf* iopak bio velik (242)

...ne hagyja egész vagyonát a *vakufra*, a *jótekonny alapítvány* (311)

Imenica *vakuf* se preuzima uz dodatak kako je to dobrotvorni fond.

Prevoditeljeva metoda pri prijevodu vjerskih realija je transkriptiran oblik izvorne riječi prilagođen mađarskoj grafiji (*ityindli*) uz dodatak značenja *popodnevena molitva*. Pratimo i metodu ispuštanja izvorne riječi i opis značenja, tako se saznaje za *jaciju* kao večernju ili za *džumu* kao svečanu molitvu.

...poslije *icindije* (147)

...a *délutáni ima*, az *ityindli* elmondása után (277)

...klanjajući *jaciju* (233)

...miközben az *esti imát* mondtam és hajlongtam (299)

...poslije *džume* (323)

...az *ünnepi délutáni ima* (418)

...izgradi *mekteb* (246)

...mektebet, *hitoktató isolát* (317)

U prijevodu se ispušta izvorna riječ te se daje potpuno objašnjenje pojma; vjerska škola.

Objašnjenje vojničkih, službenih činova vrši se opisom njihova položaja, zvanja, tako je *vaiz* preveden kao učenjak vjere, uz *dizdar* se dodaje prevedenica kapetan tvrđave, o *subaši* se saznaje da je na rangu župana, menzilhadžija je voditelj pošte, a kavgadžije su već odslužili svoju vojnu obvezu.

...*vaiz i učenjak* (171)

...*tudós hitszónok*

...*zavješta u vakuf* (196)

...*kegyes alapítványnak, vakufnak hagyja* (253)

... *dizdar u tvrđavi, pomoćnik kajmeka* (129)

... *dizdar, várkapitány a kajmakam helyettese* (167)

...*subaša brine o* (316)

...*a szubasa vagyis az ispán*

...*pitao me menzilhadžija* (280)

...*a postaállomás vezetője*

...*kavgadžije* (292)

... *kiszolgált katonák* (376)

#### 2.1.6. Dodatno objašnjenje na dnu stranice

Csuka daje leksičko objašnjenje na dnu stranice, pretežito u prvom dijelu romana gdje brojimo 18 natuknica, dok u drugom dijelu objašnjenja nalazimo na svega dva mjesta. Izrazi se mogu grupirati u sljedeće skupine:

- naziv titule službenika ili dužnosnika npr: *mulla, muszelim, szejtmen, muderisz, vali, hodzsa*

- nazivi mjesta, dijelova grada: *han*

- nazivi koji se odnose na islamsku vjeru: *Hafiz, bajram, keskula han, csarsi*

...*što obuhvata stari han...* (58)

...*fogja körül a régi hánt* (73)

Prema objašnjenju: turska gostionica.

Predmetne realije se često prevode, divan hana je prostrana trpezarija, sahani su bakrene zdjele, džizlije su bludnice, gubeći na stilističko-semantičkoj razini, dok se ćulah, seferi – Imandija i ćefenaci zadrže u izvornom obliku, a njihovo značenje se daje i opisnim putem.

...divan hani (199)

...a tágas ebédlőben (257)

...oko njih sahani (199)

...körülöttük rézedények (257)

...sa neuglednim ćulahom (222)

...fején ócska ványadt posztósapka, a tyulah (285)

...da raspe na kocku i na džizlije (227)

...hogy elkockázza meg szajhákra tékozolja (291)

...neću dati plati seferi-Imdadije (229)

...nem akarja fizetni a kivetett szeferi imdadit, vagyis háborús hozzájárulást (295)

...između isturenih ćefenaka (274)

...a tyepenákok, a boltok...

### 2.1.7. Miješani oblici

Pri prijevodu ovih oblika pratimo hibridne sintagme, jedan dio izraza se prevodi, a drugi se zadrži:

...šenluči po hanovima (99)

...hánokban dáridózik

Glagolski oblik *šenluči* vješto se poistovjećuje, a glagolom *dáridózik* što znači tulumari, glasno se veseli.

...carigradskim mulom (134)

...konstantinápolyi mullárol

Ime grada je preveden kao *Konstantinápoly*, dok je titula *mula* sačuvana.

...posluživala *spahinicu* (245)

...a *szpáhi özvegyénél* (316)

Spahica se može prevesti isključivo sintagmom: spahina udovica.

### 3. ZAKLJUČAK

Nakon analize turcizama, arapskih i perzijskih naziva i manje poznatih riječi u Csukinom prijevodu Selimovićeve romana *Derviš i smrt* zaključujemo kako je prevoditelj nastojao ostati što vjerniji originalu, što više sačuvati izvornost djela te se poslužio raznim metodama; od kojih je najzastupljenija zamjenjivanje stranih riječi mađarskim posuđenicama iz turskoga jezika, odnosno primjenjivanje kalkiranih naziva. Kada ne postoji adekvatna jezična mogućnost, tada se daje objašnjenje značenja opisnim putem, proširivanjem ili ispuštanjem značenja.

Naglašen je značaj istovjetnosti prijevoda s izvornikom do čega se i danas dolazi vrlo rijetko, a u vremenu nastanka Csukinih prijevoda toga nije niti bilo. Mađarski je pisac Dezső Kosztolányi rekao kako prevoditi znači trčati u vreći ili plesati povezan, a ova usporedba ukazuje na težak zadatak prevoditelja koji je od najranijih vremena popularan i tradicionalan, ali zaista kvalitetan može biti samo uz veliko znanstveno zalaganje prevoditelja i kritičara, dok plodonosan postaje isključivo tada ukoliko je blizak čitateljskoj publici te ju uspješno uvodi u nove književne i kulturološke spoznaje.

### LITERATURA

- Andrić, Edit (2008), "Meša Selimović: A dervis és a halál című regényének magyar fordításáról", u: K. Kaich, ur., *Kapcsolatok és kibontakozások*, 89-114, Újvidék
- Bakos, Ferenc (1989), *Idegen szavak és kifejezések szótára*, Akadémiai Kiadó, Budapest
- Cicero (1983), "De finibus bonorum et malorum", u: Géza Némethy, *Sztoikus etikai antológia*, 241-314, Gondolat Kiadó, Budapest
- Lökös, István (1998), *Hrvatsko-mađarske književne veze*, Matica hrvatska, Zagreb
- Németh, László (1940), "Most na Dravi", *Jugoslavensko-mađarska revija* 1, 27-33, Forum, Novi Sad
- Póth, István (1987), *Stazama prijateljstva: Članci i studije*, Tankönyvkiadó, Budapest

Prodan, Janja (2008), *Dijalogom kroz stoljeća*, Znanstveni zavod Hrvata u Mađarskoj, Pečuh

Prodan, Janja (2010), "Suvremena mađarska novela u diskursu prevoditeljstva", u: Timea Bockovac, ur., *Hrvatski bez kompleksa*, 172-182, Sveučilište u Pečuhu, Katedra za kroatistiku / Znanstveni zavod Hravata u Mađarskoj, Pečuh

Tanović, Ilijas (2009), "Oznake materijalne i duhovne kulture u govoru Sarajeva: Lingvokulturološki aspekt", u: Senahid Halilović, Ilijas Tanović, Amela Šehović, *Govor grada Sarajeva i razgovorni bosanski jezik*, 67-109, Slavistički komitet, Sarajevo

[www.pravoslovo.net/tekstovi/lingvistika/Andric\\_o\\_prevodiocima.pdf](http://www.pravoslovo.net/tekstovi/lingvistika/Andric_o_prevodiocima.pdf)

## RECEPTION OF MEŠA SELIMOVIĆ IN HUNGARIAN LITERATURE TROUGH TRANSLATION WORK OF ZOLTÁN CSUKA

### *Summary*

Zoltán Csuka is well known as translator who enabled a long neglected literary reception of Croatian, Serbian, Bosnian and Slovenian literatures in the Hungarian literary scene. This paper deals with the Hungarian translation of Selimović's novel *Derviš i smrt* by comparing two parallel literary corpora: the original text and translation. The paper particularly emphasizes the problem of how to translate Ottoman loanwords and points to the lack of criticism of the translation as well as the question of translatability.

Amira SADIKOVIĆ

PREVOĐENJE NEPREVODIVOG:  
DA LI SU *TVRĐAVA* I *THE FORTRESS* “OTPRILIKE ISTO”?<sup>1</sup>

KLJUČNE RIJEČI: *prijevod, ekvivalencija, interpretacija, Meša Selimović, Tvrđava, The Fortress*

Umberto Eco kaže da je dobar prijevod uvijek i kritički doprinos razumijevanju prevedenog djela. Prevođenju uvijek prethodi interpretacija, a rezultat tog procesa uvijek upućuje na određeni tip čitanja djela, kako to čini i kritika. Ako je prevodilac pažnju posvetio određenim nivoima teksta, onda ih je automatski stavio i u čitaočev fokus. U tom smislu se različiti prijevodi jednog te istog djela međusobno upotpunjuju, jer čitaoca navode da izvornik sagleda sa različitih stajališta. Postoji samo jedan prijevod romana *Tvrđava* Meše Selimovića. Bez namjere da se sudi o njegovom kvalitetu, jer se nesumnjivo radi o vrhunskom prevodilačkom poduhvatu, ovaj rad će se osvrnuti na samo nekoliko ključnih mjesta u tom romanu i sagledati različite aspekte prijevoda. Razmatrat će se pitanja ekvivalencije na leksičkom i sintaktičkom nivou, a potom i vrlo značajno pitanje interpretacije i njenog mjesta u procesu prevođenja.

Umberto Eco kaže da prevoditi znači razumjeti unutrašnji sistem nekog jezika i strukturu teksta datu u tom jeziku, te stvoriti dvojnika tekstualnog sistema koji, s izvjesnom diskrecijom, kod čitaoca može proizvesti slične učinke i na semantičkom, i na sintaktičkom, i na stilističkom, metričkom i fonosimboličkom planu, stvarajući istovremeno i emotivne učinke kojima je težio izvorni tekst. Kad se kaže “s izvjesnom diskrecijom”, očito se želi reći da svaki prijevod predstavlja granicu nevjernosti u odnosu na neku jezgru tobožnje vjernosti, ali odluka o poziciji te jezgre i širini tih granica zavisi od ciljeva koje prevodilac sebi postavlja. (Eco 2006: 16)

<sup>1</sup> Naslov “posuđen” od Umberta Eca.

Skoro cijeli vijek se teoretičari bave strukturom jezika, odnosno dinamikom različitih jezika, i često ističu pojavu radikalne nemogućnosti prevođenja. To jeste izazov za teoretičare, ali treba uzeti u obzir i činjenicu da već stoljećima ljudi neprestano prevode. Prijevodi mogu biti dobri i loši, manje ili više uspješni, ali su uvijek prijeko potrebni. Da nije prijevoda kako bismo saznavali i spoznavali, i kako bismo zauzimali kritički stav prema novom i do tada nepoznatom?

Ecova ideja o prevodiocu kao pregovaraču bavi se upravo pitanjem uspješnosti prijevoda, ostvarenoj na razne načine. Brojni su faktori koje prevodilac uzima u obzir pri procesu rada na tekstu: s jedne strane stoji izvorni tekst, sa svojim autonomnim pravima, a ponekad i figura autora, ako je živ, te njegovi eventualni zahtjevi za kontrolom. Nakon toga slijedi kultura unutar koje je tekst nastao, a s druge strane sam prijevod i kultura u kojoj se on pojavljuje, sa cijelim sistemom očekivanja vjerovatnih čitalaca, a nekad i izdavačkom industrijom, koja može predviđati različite kriterije prevođenja, u zavisnosti od toga da li je taj odredišni tekst namijenjen nekoj ozbiljnoj filološkoj ediciji ili ediciji zabavne, "lake" književnosti. Urednik ili izdavač mogu pred prevodioca postaviti različite zahtjeve, u smislu, recimo, pojednostavljanja vlastitih imena kroz uklanjanje dijakritičkih znakova, ne bi li se tako čitaocima olakšao proces uspostavljanja odnosa sa likovima.

Svrha ovog kratkog pregleda je da se na nekoliko bitnih mjesta ilustrira koliko je složen proces prevođenja i sa kakvim se sve dilemama sreću prevodioci. U te svrhe je korišten prijevod romana *Tvrđava* Meše Selimovića, koji su uradili Edward Dennis Goy i Jasna Levinger. Nesumnjivo se radi o vrhunskom prevodilačkom poduhvatu koji je, konačno, u vrijeme kad se pojavio, predstavio ovaj roman u svoj njegovoj veličini. Svrha ovog rada je da pokuša pokazati složenost procesa razumijevanja teksta i podjednak značaj svih faza stvaranja prijevoda.

Često se kao osnov za analizu prijevoda korist metod koji se u literaturi na engleskom jeziku naziva *back-translation*, tj. povratni prijevod, a bavi se onim što Eco naziva reverzibilnost, tj. da je "idealni" prijevod između dva jezika, zapravo, *tekst B na jeziku Beta prijevod teksta A na jeziku Alfa ako, prevodeći tekst B nazad na jezik Alfa, tako dobijeni tekst A2 ima na neki način isto značenje kao i tekst A.* (Eco 2006:56)

Naprimjer:

Ljudi su zla djeca, zla po činu, djeca po pameti. I nikad neće biti drukčiji. (12)<sup>2</sup>

---

2 U daljem tekstu će, u interesu ekonomičnosti, samo biti naznačeni broj stranice izvornika i broj stranice prijevoda.

U prijevodu:

People are wicked children: wicked in action, children in mind. And it'll never be any different. (7)

(Red riječi je isti. U drugoj rečenici je upotrijebljena zamjenica srednjeg roda, što nije bilo neophodno, osim što time iskaz postaje opći – *to nikad neće biti drukčije.*)

Prava pitanja pojavljuju se tek nakon što se uvidi koliko je reverzibilnost varljiva i koliko očekivanje reverzibilnosti ugrožava razumijevanje teksta. Osnovno pitanje onog ko poznaje izvornik uvijek će biti da li neko kome je dostupan samo prijevod taj prijevod doživljava na isti ili približno isti način kao i izvornik. Tu se već odmičemo od prvenstveno lingvističke analize elemenata poput značenja i istovjetnosti sintaktičkih struktura i idemo u pravcu ključnog pitanja svakog prijevoda: da li on postiže isti učinak. Brojni autori danas umjesto značenjske ekvivalencije govore o *funkcionalnoj ekvivalenciji*, tj. o teoriji *skoposa*: da prijevod *mora proizvesti isti učinak kojem je težio izvornik*. (Vermeer 2000: 221) U tom slučaju se govori o *jednakosti razmjenske vrijednosti*, koja postaje stvar **pregovaranja** (naglašavanje A. S.). To, naravno, implicira da prevodilac stvara interpretacijske pretpostavke o onome što bi trebao biti učinak kakav je izvornik predvidio. (Eco 2006: 76–77)

Shvatanjem da je interpretacija sastavni dio procesa prevođenja postajemo svjesni toga koliko je prevođenje autorski čin i kolika je količina odgovornosti koju prevodilac snosi u svakoj odluci koju donese. Svaka odluka koju donese rezultat je pregovaranja: sa izvornikom, s jezikom i kulturom izvornika, te s prijevodom, tj. jezikom i kulturom u kojima će se prijevod pojaviti.

Bez želje da se bavimo leksičkim nivoom analize, samo ćemo naznačiti da interpretant može biti i leksički ekvivalent i sinonim, ali i složeni govor koji ne samo da prevodi nego i posrednim zaključivanjem razvija sve logičke mogućnosti sadržane u samom znaku. (Eco 2006: 82) Bez želje da se dalje ulazi u primjenjivost Jakobsonove tipologije prevođenja i njenog odnosa sa drugim tipologijama (Jakobson 2000: 114), ovdje se više radi o beskrajnim mogućnostima intersemiotičkog prevođenja (Eco 2006: 228) i elementima koji su nam potrebni da bismo sagledali uspješnost prijevoda. U daljem tekstu ćemo razmatrati kakav je nivo reverzibilnosti u odnosu na funkcionalnu ekvivalenciju, te šta su sve elementi kojima se osigurava što veći nivo funkcionalne ekvivalencije, tj. koliko je širok prostor razumijevanja izvornika kojim će prevodilac

doći do uspješnog završetka procesa pregovaranja, tj. do odluka koje će dovesti do najvećeg *istovjetnog učinka*.

Na samom početku, prevodioci *Tvrđave* kažu da je ovaj prijevod pokušaj da se original predstavi u prihvatljivom engleskom jeziku, te da su u te svrhe rečenice skraćivane, a rijetko i produžavane. (Predgovor, IX, prijevod A. S.)

Nije u potpunosti jasna svrha ovakve napomene. Neprihvatljiv engleski jezik ne bi bio prijevod. Intervencija u dužini rečenice opravdan je prevodilački postupak u onim situacijama kad je sintaktička struktura originala neodrživa, odnosno kad informacije sadržane u jednoj rečenici originala ne mogu biti iskazane jednom rečenicom u prijevodu. I tada se radi o transformaciji strukture, a nikako o pukom skraćivanju. Produžavanje je podjednako teško prihvatljivo više od onog što nalaže postizanje efekta, tj. eventualni izbor prevodioca da ono što u prijevodu nije dovoljno jasno iskaže jasnije strukturom koja je duža od originala, pridjevom više tamo gdje je to neophodno u interesu jasnoće ili eventualno korištenjem imenice umjesto zamjenice.

Roman počinje kratkim opisom pokolja u Ukrajini, nakon kojeg se glavni lik, narator, vraća kući.

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 pamtiti, ni žaliti, ni slaviti. Najbolje je zaboraviti, da umre ljudsko sjećanje na sve što je ružno, i da djeca ne pjevaju pjesme o osveti. (7)

Prijevod:

I can't tell you what it was like at Chocim, in that far Russian land. Not because I don't remember, but because I will not. It's not worth telling of dreadful slaughter, of human terror, of atrocities on both sides. It's not worth the recalling, be it to regret or to glorify. Best to forget. Let people's memory of all that's ugly die, so children may not sing songs of vengeance. (3)

Prijevod je vjeran u smislu atmosfere koju opisuje i stava koji narator iskazuje. Pitanje koje se odmah postavlja je skraćivanje, tj. razdvajanje dužih rečenica na kraće. Selimović rijetko i pažljivo poseže za kratkim rečenicama, tako da izdvajanje "best to forget"/ najbolje je zaboraviti/ i nije potpuno opravdano, jer iza toga slijedi i obrazloženje, isuviše blisko povezano da bi stajalo

u drugoj rečenici. Ni sintaktički ovakvo razdvajanje nije neophodno, naročito zato što vrlo brzo slijedi pasus:

Nikome nisam pričao o Hoćinu, kad smo se vratili. Možda zato što sam bio umoran, i zbunjen, što mi je sve hoćinsko izgledalo čudno, kao da se dešavalo u nekom drugom životu, pa i ja kao da sam bio drugi, ne ovaj što je suznih očiju gledao svoj rodni grad, jedva ga prepoznavajući. Ništa nisam želio, nisam bio pozlijeden, nisam se osjećao prevaren, samo sam bio prazan i zbunjen. Kad sam ostavio mjesto učitelja, i djecu koju sam podučavao, išao sam u nekakvu slavu, u neko svjetlo, a upao sam u blato, u nepregledne dnjestarske ritove oko Hoćina, među vaške i bolesti, u rane i smrt, u neopisiv ljudski jad.

Preveden kao:

When we got back, I told nobody about Chocim. Perhaps it was because I was tired and confused, so strange did all that business of Chocim seem, as if had happened in some other, distant life and as if I, myself, had been somebody else and not the I who looked, with tear-filled eyes, at his native town, scarcely recognising it. I felt no regret, no bitterness, no sense of betrayal. I was just empty and confused. When I quit my post as teacher and left the children I'd taught, I set off for glory, for some light, and fell into the mud, into the endless Dniester marshes around Chocim, among lice and sickness, wounds and death, into indescribable human misery.

Prijevod na ovom mjestu u potpunosti poštuje ono što je za prevodioca jedan od najvećih izazova: Selimovićevu rečenicu koja teče tako da joj ne bismo željeli ništa ni dodati, ni oduzeti – osim što se pojavljuje pitanje vremena, gramatičkog i stvarnog. Kad narator kaže “pa i ja kao da sam bio drugi, ne ovaj što je suznih očiju gledao svoj rodni grad, jedva ga prepoznavajući”, jasno postavlja vremenski odnos hoćinske prošlosti i sadašnjosti, tj. povratka kući. Mada poštuje upotrebu vremena iz originala, rečenica “and as if I, myself, had been somebody else and not the I who looked, with tear-filled eyes, at his native town, scarcely recognising it” bila bi u vremenskom smislu jasnija kao “and as if I, myself, had been somebody else and not this I, **looking** with tear-filled eyes at his native town, scarcely recognising it”. Ovakva upotreba participa ne bi ništa promijenila u značenju, ali bi vremenski odnos iskazala znatno jasnije

(u smislu "onaj koji sad gleda"). Na ovom mjestu postaje jasno da se naracija odnosi na prošlost samo u dijelu koji opisuje dešavanja prije povratka kući.

Na isti način je pitanje vremenskih odnosa i upotrebe vremena bitno kroz cijeli roman.

Naizmjenična upotreba prošlog i sadašnjeg vremena u našem jeziku ni u kom slučaju ne ugrožava razumijevanje vremena na koje se naracija odnosi. Dugo je vladao stav da je u engleskom jeziku u naraciji neophodno koristiti prošlo vrijeme, te da naracija u sadašnjem vremenu nije razumljiva. Ovakva tvrdnja nije tačna. Savremena britanska književnost, naprimjer, obiluje primjerima naracije u sadašnjem vremenu (primjer: Nick Hornby, *How To Be Good*). Štaviše, savremeni pristup kategoriji vremena govori o "bezvremenskoj" upotrebi sadašnjeg vremena, te uz općepoznatu kategoriju historijskog prezenta, govori o tome da se sadašnje vrijeme može koristiti kao *default term*, odnosno standardno, uobičajeno. Dalje se objašnjava da se u određenim slučajevima koristi bez bilo kakvog specifičnog referiranja na sadašnje ili bilo koje drugo stvarno vrijeme, već samo zato što nema uslova za upotrebu preterita (Huddleston i Pullum 2002: 129–131). Prema tome, sasvim je opravdano ispitati mogućnost odustajanja od dugo prisutne prakse *podomaćivanja* (Venuti 1995: 1) prijevoda na engleski jezik time što će se koristiti prošla vremena. Ovo je naročito bitno kod polifonije, na mjestima gdje glas naratora u potpunosti nestaje i "preuzima" ga glas nekog drugog lika, sa čime se u velikim naracijama često susrećemo.

Monolog Šehage Soče (311–312) je i više od toga, jer nema nikakve dileme da se radi o monologu (koji se najavljuje rečenicom "Tražio je samo razumijevanje, ili ćutanje. Kod Mula Ibrahima će naći oboje. Ja ću mirno ćutati.").

Ovaj monolog bitan je ne samo za Šehagu kao lik, već i kao jedno opće mjesto kontemplacije i sagledavanja sebe i onog u šta se vjeruje. Sadržaj njegovog iskaza ne može se smjestiti u vrijeme, jer Šehaga govori o svojim spoznajama. Čak i ako se ne radi o čitaocu čije bi poznavanje islamske tradicije bilo takvo da mu svi elementi budu u potpunosti jasni, vjerske i duhovne reference su više nego očigledne.

Monolog počinje sa:

Čovjek želi moć (rekao je, gledajući u Mula Ibrahima koji je pažljivo slušao).

A prijevod kaže:

Man desired power (he said, looking at Mula Ibrahim, who was listening patiently).

/Čovjek je želio moć (rekao je, gledajući u Mula Ibrahima, koji je strpljivo slušao)./

Leksički je prijevod vrlo precizan, jer glagol *to desire* bolje iskazuje ovakvu vrstu želje ili čežnje od glagola *to want*. Drugo je pitanje da li je adekvatno reći da je slušao strpljivo, jer se u rečenici koja najavljuje monolog spominje razumijevanje, a ne strpljenje prema govorniku.

Značajnije je to što monolog počinje prošlim vremenom, čime potpuno nestaje element upravnog govora. Time se značajno umanjuje mogućnost razumijevanja onog što slijedi.

Ispričan u prošlom vremenu cijeli monolog generalno zvuči kao prepričavanje događaja u nečijem životu, prije negoli propitivanje sopstvenih životnih stavova.

Tako, naprimjer, iskaz:

Mi ga ne vidimo, jer je neuhvatljiv za našu misao, osjetimo ga samo kad nam se u nečemu pokaže njegova volja.

preveden kao:

We didn't see him, since he was inconceivable to our thought. We felt him only when in something he revealed his will.

/Nismo ga vidjeli, jer je našoj misli nepojmljiv. Osjetili smo ga samo kad je u nečemu otkrio svoju volju./

zvuči kao trenutak spoznaje, a ne spoznaja do koje se dolazi postepeno, kroz životna iskustva.

Ili:

Ni mrav ne vidi čovjeka cijelog, zbog svoje veličine čovjek i ne postoji za mrava, vidjeće samo prst, ili grančicu, ako mu prepriječimo put, osjetiće potres ako rasturimo mravinjak.

preveden kao:

The ant didn't see the whole of a man. Due to his size, the man didn't exist for the ant. It saw only his finger, or the twig, if one put it in its way. It would feel an earthquake, if one destroyed its anthill.

/Mrav nije vidio cijelog čovjeka. Zbog svoje veličine, čovjek za mrava ne postoji. Vidio bi mu samo prst, ili grančicu, ako mu Se neko (bezlično) ispriječi na putu. Osjetio bi zemljotres ako mu neko uništi mravinjak./

Opet zvuči kao prepričavanje događaja, te značajno gubi opću referentnu snagu. Upotreba bezličnog *one* umjesto lične zamjenice *we* mijenja značenje. Ako srazmjer mrava i čovjeka stavimo u odnos sa srazmjerom čovjeka i Boga, onda je upotreba lične zamjenice opravdana i jasna. Takva veza se gubi upotrebom bezličnog *one* /jedan, neki/.

Iskaz:

Po našoj volji to se ne dešava, jer bi malo ko htio da umre, već po nekoj svemoćnoj volji o kojoj ništa ne znamo, osim da je neumoljiva i do kraja dosljedna, možda je neki sveopšti duh, nimalo sličan našem, a nesaznatljiv, jer je van našeg iskustva.

preveden kao:

It didn't take place according to our will, for few would wish to die, but according to an all-powerful will of which we knew nothing, save that it was inexorable and completely consistent. Perhaps it was some universal spirit, utterly different from us, but unknowable, since it was outside our experience.

/Nije se desilo po našoj volji, jer malo ko bi poželio da umre, već po svemoćnoj volji o kojoj nismo znali ništa, osim da je neumoljiva i potpuno dosljedna. Možda je to bio neki univerzalni duh, potpuno drugačiji od nas, ali nesaznatljiv, jer je bio izvan našeg iskustva./

govori o djelovanju univerzalnog duha na neki prošli događaj, opet potpuno gubeći univerzalnost.

Iskaz:

Uzaludno ga je moliti, uzaludno preklinjati, jer njegove mjere i razlozi nisu ljudski, a kakvi su, ne možemo čak ni naslutiti.

preveden kao:

It was useless to pray to it, to implore it, for its standards and reasoning were not human and what they were we couldn't even begin to understand.

/Bilo je beskorisno moliti mu se, preklinjati ga, jer njegovi standardi i razmišljanje nisu bili ljudski, a to što jesu bili mi ni blizu nismo razumjeli./

upotpunjuje osjećaj prepričavanja prošlog događaja.

Cijeli ovaj odlomak, kao uostalom i cijeli prijevod, vrlo su precizni u leksičkom smislu. Govoreći isključivo prevodilački, a ne književno-kritički, Selimović je leksički manje zahtjevan nego, recimo Andrić. Ključni izazov kod prevođenja Selimovića upravo je njegova rečenica i razumijevanje onoga što hoće reći. Bilo da se posmatra kao intertekstualni aspekt odlomka ili jednostavno kao aluzija, na prevodiocu je da razumije pravu poruku. A osnovna stvar koja ugrožava pravo razumijevanje ovog odlomka upravo je upotreba gramatičkog vremena. Vrlo jednostavnom zamjenom prošlosti sadašnjošću (u smislu gramatičkog vremena), odlomku daje snagu kakvu ima u izvornom tekstu. U svom sadašnjem obliku on prođe dosta nezapaženo ili se čak može reći da je težak i nejasan.

Ne postoji jedan savršeni prijevod kojim je sve rečeno, što je upravo i suština prikazivanja prijevoda kao procesa pregovaranja. Analize ove vrste potiču prevodioca na razmišljanje o sopstvenom razumijevanju originala, a time i na traganje za drugim rješenjima. Svrha im je isključivo želja da se prevodioci potaknu na prevođenje djela bosanskohercegovačkih pisaca. S obzirom na činjenicu da je *Tvrđava* prvi put objavljena 1970. godine, a prijevod se, samo zahvaljujući naporima prevodilaca, pojavio 1999. godine, jasno je da je prijeko potrebno znatno više raditi i na prijevodu, koliko savremenih bosanskohercegovačkih pisaca toliko i klasika naše književnosti. Samo masom prevedenih djela, ali i većim brojem prijevoda jednog te istog djela, može se graditi kritički stav prema prijevodu, ali i kritički stav prema izvorniku, do kojeg će se doći samo njegovim istinskim, nikad površnim razumijevanjem.

## LITERATURA

- Eco, Umberto (2003), *Mouse or Rat: Translation as Negotiation*, Weidenfeld and Nicholson, London
- Eco, Umberto (2006), *Otprilike isto – iskustva prevođenja*, prev. Nino Raspudić, Algoritam, Zagreb

- Huddleston, Rodney i Geoffrey K. Pullum (2002), *The Cambridge Grammar of the English Language*, Cambridge University Press, Cambridge
- Jakobson, Roman (2000), “*On Linguistic Aspects of Translation*” (1959), u: *Translation Studies Reader*, ur. Lawrence Venuti, 113–119, Routledge, London – New York
- Kico, Mehmed (2009), *Ogledi u poetici prevođenja*, El-Kalem, Sarajevo
- Selimović, Meša (1990), *Tvrđava*, Jubilarno izdanje – osamdeset godina od rođenja Meše Selimovića, BIGZ Beograd – Svjetlost, Sarajevo
- Selimović, Meša (1999), *The Fortress*, prev. Edward Dennis Goy i Jasna Levinger, Northwestern University Press, Evanston, Illinois
- Venuti, Lawrence (1995), *Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London – New York
- Vermeer, Hans J. (2000), *Skopos and Commission in Translational Action* (1986), u: *Translation Studies Reader*, ur. Lawrence Venuti, 221–233, Routledge, London – New York

## TRANSLATING THE UNTRANSLATABLE: ARE *TVRĐAVA* AND *THE FORTRESS* “A MOUSE OR A RAT”?

### *Summary*

Umberto Eco has said that a good translation is equally a critical contribution to understanding the translated work. Translation is always preceded by interpretation, and the result of this process inevitably indicates a particular type of reading of a particular text, same as literary criticism does. If a translator focuses on particular levels of text, he or she automatically places it in the focus of the reader. In that, different translations of one and the same text are indeed complementary, since they lead the writer towards understanding the source text from different vantage points. There is only one translation of *The Fortress* by Meša Selimović. With no intention to judge its quality, for it is certainly an admirable translation effort, this paper will focus on just a few key places in the novel itself and look at different aspects of translation. It will consider issues of equivalence at lexical and syntactic levels, as well as the very important issue of interpretation and its place in the translation process.

## PODACI O AUTORIMA

Muris Bajramović  
Filozofski fakultet  
Zenica (Bosna i Hercegovina)  
muris.bajramovic@pf.unze.ba

Angelina Banović-Markovska  
Filološki fakultet "Blaže Koneski"  
Skoplje (Makedonija)  
ana-ban@t-home.mk

Timea Bockovac  
Sveučilište u Pečuhu  
Pečuh (Mađarska)  
bockovac.timea@pte.hu

Almedina Čengić  
Pedagoški fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
almedina\_dr@yahoo.com

Carmen Dărăbuș  
Sjeverni univerzitet  
Baia Mare (Rumunija)  
carmen.darabus@yahoo.com

Amira Dervišević  
Pedagoški fakultet  
Bihać (Bosna i Hercegovina)  
amira.be@bih.net.ba

Esad Duraković  
Filozofski fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
esad.durakovic@ff.unsa.ba

Nirha Efendić  
Zemaljski muzej Bosne i Hercegovine  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
efendicnirha@yahoo.com

Marko Ek  
Osijek (Hrvatska)  
marko.ek@gmail.com

Kristina Giacometti  
Nova Rača (Hrvatska)  
kristinagiacometti@yahoo.com

Dijana Hadžizukić  
Fakultet humanističkih nauka  
Mostar (Bosna i Hercegovina)  
hidhadzizukic@bih.net.ba

Šeherzada Halkić  
Pedagoški fakultet  
Bihać (Bosna i Hercegovina)  
seherzada\_ha@yahoo.com

Ružica Jovanović  
Visoka škola strukovnih studija za  
vaspitače  
Šabac (Srbija)  
dimdjur@open.telekom.rs

Dženita Karić  
Orientalni institut  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
k\_dzenita@hotmail.com

Sanjin Kodrić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
sanjin.kodric@ff.unsa.ba

Mirsad Kunić  
Filozofski fakultet  
Tuzla (Bosna i Hercegovina)  
mirsad.kunic@untz.ba

Nebojša Lujanović  
Filozofski fakultet  
Split (Hrvatska)  
nlujanovic@hotmail.com

Amela Ljevo-Ovčina  
Filozofski fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
amelaljevo@gmail.com

Anna Modelska-Kwaśniowska  
Institut za poljsku filologiju  
Opole (Poljska)  
aniamodelska@wp.pl

Vesna Mojsova-Čepiševska  
Filološki fakultet “Blaže Koneski”  
Skoplje (Makedonija)  
vesnamojsova@hotmail.com

Edina Murtić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
edina.murtic@ff.unsa.ba

Mirzana Pašić Kodrić  
Filozofski fakultet  
Zenica (Bosna i Hercegovina)  
mirzanapasic@yahoo.com

Tea Polčić  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
teapolcic@yahoo.com

Nehrudin Rebihić  
Filozofski fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
nehrudin.rebihic@ff.unsa.ba

Amira Sadiković  
Filozofski fakultet  
Sarajevo (Bosna i Hercegovina)  
amira.sadikovic@ff.unsa.ba

Milanka Stankić  
Subotica (Srbija)  
korak99@eunet.rs

Sanda Lucija Udier  
Filozofski fakultet  
Zagreb (Hrvatska)  
sanda-lucija.udier@zg.t-com.hr

Elbisa Ustamujić  
Fakultet humanističkih nauka  
Mostar (Bosna i Hercegovina)  
elbisa.ustamujić@unmo.ba

Vesna Vukićević-Janković  
Filozofski fakultet  
Nikšić (Crna Gora)  
teajankovic@t-com.me

Arno Wonisch  
Institut za slavistiku  
Graz (Austrija)  
arno.wonisch@uni-graz.at