

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD – GODINA XXVIII – CENA 40 DINARA

decembar '82. broj 286

TEME BROJA:

**DELO MEŠE SELIMOVIĆA
TUMAČENJA PROZE I POEZIJE
POSTMODERNIZAM**

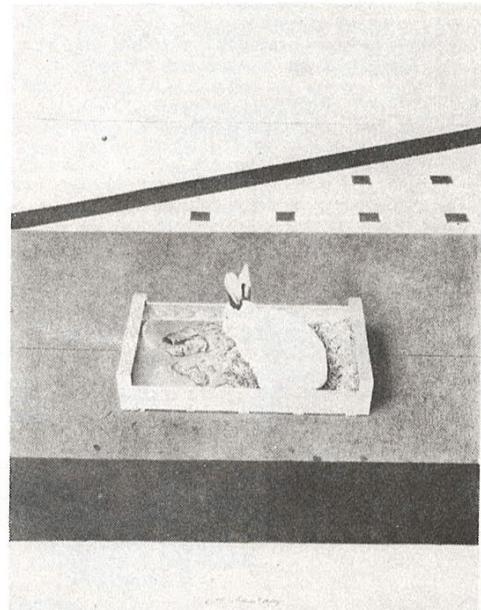
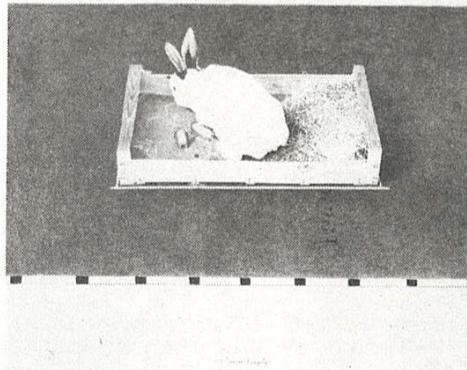
rizici zanata

vlada urošević

za m. matevskog

Šumar je nadnesen nad kartom šume
Postoji takav način
Dendrometrija
Pomoću obima stabla moguće je da se proračuna
za sledećih sto godina
koliki će biti priраст šume
Ali niko ne može da predviđa
šta će se tu desiti
kakve ljubavi kakva ubistva
kakve dečje igre kakvi požari
Količina celuloze
dobijena iz debla
izračunava se složenim postupkom
Količina hartije
isto tako
Ali kakve pesme će biti napisane
to ne može da se predviđa
Ne može da se predviđa
ni naredba
za saslušanje
ni strešjanje
koje će biti izvršeno
nad tim pesnikom
u istoj toj šumi
Drveće proizvodi celulozu
Listhartije čeka svog pevača
Dok šumar spava šuma raste.

prevod i prepev s makedonskog J. Pianojević i J. Zivlak



likovni prilozi u ovom broju: radovan kragulj

AĆIN ● BODRIJAR ● DIMIĆ ● DRAŽIĆ ● HAJSE ● IVEKOVIĆ ● JOVANOVIĆ ● KORDIĆ ● KRAMARIĆ ●
LADIĆ ● LEBEDINSKI ● LOVEL ● MATIĆ ● PETRINOVIC ● PISAREV ● PONIŽ ● RADOVIĆ ● RISOJEVIĆ
● VONEGAT ● URŠU ● ŽDRALE

Ipak, gajeći tu veru ili nemajući je, on se strasno uklapa u gornji, naoko pojednostavljen i čak romatničan, no psihološki, u našem kontekstu, izuzetno rasprostranjen spisateljski »model«. »Model« unutarnjih ili i pritajenih pobuda što, naravno, u odnosu na konačni ishod i vrednost dela ne moraju imati odsudnog značaja, ali su u njegovoj inicijalnoj sferi najčešće dramatično prisutne.

Danas kao preteča moderne proze slavljeni i uznošeni Bora Stanković, iz ovog ugla biće još jedan primer u prilog postojanosti toga »modela« i označene linije intimnih, autorskih motivacija. I on, i niz drugih pre i nakon njega. Iz ove sheme reklo bi se da je ponajviše, u novije i bliže vreme, iskraćio Ivo Andrić. Konačno, čini se, eto pisca koji je jednako i srećno naš i univerzalan, danas čitljiv, a uredjen u magmu minulog, sav u potrazi za takvim kategorijama i čistim narativnim vrednostima, iskazima, pričom, kazivanjima što sugestivno funkcionišu na oba ova plana, podrazumevajući harmoniju, uravnoveženost, stabilnost, mir i red, spokojstvo. Podarju vazdignutost premoćnog duha nad samim sobom i svim tričavim prilikama, priču episki napetu i ustremljenu visoko nad intimnim sumnjama, razdiranjima i nesuglasnjima.

Ali i ovo delo ima izvestan broj svojih, široko poznatih poruka – a među njima su i one naročito učestale o čitanju, uklanjanju različitim napastima i brojnim izvorima i oblicima straha – koje nisu posve bezazzlene, a u odbravljanju spisateljskih motiva i impulsa mogu da odigraju određenu ulogu. Naravno, to je moguće u situacijama kada nas ta strana stvari zanima i u okvirima onih ispitivanja što se ne zadovoljavaju samo postupkom, tehnikom, što žele da više pažnje posvete semantičko-pragmatičkom i logičkom osnovu izvesnog dela.

Ovakva ispitivanja, kojih nemamo odviše, mogu da budu neka vrsta korektiva tekućim i uže funkcionalnim ispitivanjima književnih dela. Kako se ne bi svela na biografizam i čeprkjanje po naopako shvaćenoj »inspirativnoj sferi«, neophodno je da budu određena izvesnim logicizmom; onim, naime, koji nam neće dozvoliti da piševe iskaze primamo jednodimenzionalno i doslovce, da piscu naprosto »verujemo na reč« bez ikakve potrage za skrivenim i zapretinim značenjem, odnosno smislim koji tu ne mora uvek da bude hotimice prisutan. Ovaj poziv na logiku, naravno, ne bi smeo da bude shvaćen kao poziv na »detekciju«, »isledivanje« svake zamisl, ideje i značenja mimo ponudenog i primarnog smisla. Ali je to, ipak, poziv da se obrati pažnja i na paradoksalno, protivurečno, dvojstveno i raznoliko, nesiljeno, nehomogeno, stvari što nisu samo piscu svojstvene, ali se u pisanom iskazu, tekstu, mogu da javljaju i provlače s vanrednim značajem/značenjem.

Valjan bliži primer takvog čitanja – analitičke prakse pruža jedan tekst Nikole Miloševića posvećen upravo izvesnom, formalno gledano, tekstualnom mikropotrebom s čela *Derviša i smrti*. Reč je, u stvari, o šifri koju je pisac ostvario birajući, ali i prestilizujući, pa i menjanjući smisao stihova iz Kurana, koje je izabrao za moto svoje knjige. Mislimo, naravno, na onu pozatu »formulu« što kazuje »da je svaki čovjek uvijek na gubitku«.

Taj nimalo optimističan iskaz, kako je ubedljivo dokazao Milošević, samo je izveden iz izvesnog mesta u Kurantu čiji je izvorni smisao znatno drugačiji. »To je i razumljivo. Koji bi osnivač jedne religije (ideologije, S.I.) poručio svojim vernim sledbenicima u svom glavnom verskom spisu da su svi oni, bez obzira na njihovu usredost u ispunjavanju verskih propisa, jednako na gubitku kao i oni što pomenute propise ne poštuju ili oni što ispodaju neku drugu, 'lažnu' veru?«, konstatuje Milošević, retorskim pitanjem pojačavajući zaključke svoje semantičko-logičke analize.¹

Međutim, ako se osvrnemo na predistoriju čitanja i tumačenja *Derviša i smrti*, brzo ćemo utvrditi da nije samo masa čitalaca, nego i sva sila tumača i interpretatora ne samo olako prešla preko ove piševe semantičko-logičke i stilizacijske igre i zamke, nego je, slepo verujući u jednodimenzionalnost piševe zahvata i poteza, svekoliki svoj odnos prema ovome romanu hotimice ili nehotice usmeravala shodno tom »dekorativnom« znaku s njegovih prvih stranica. (Stvar tim neobičnija što nas je Borhes, već pre prilično vremena, valjano uverio u temeljnju vrednost citata i igre citiranja, tog neizmernog »dvostrukog dna« čiju je iluzionističku ulogu čvrsto ugradio u moderni narativni postupak.) Izuzetaka ima,² ali je činjenica da su u najvećem broju tumačenja lokalizovana duhovna uporišta, podsticaji i »inspiracija« ovoga romana odnosili prevagu i iz vidokruga istiskivali sve ostalo, isključivali gotovo svaku drugočiju mogućnost. U tom sklopu posebno su izostala tumačenja »aktuelne sadržine« romana i poruka čije značenje nije jednodimenzionalno-doslovno, identično onome koje se na prvi pogled nude.

Ako je suditi po nekim piševim izjavama, on sam nije imao odviše protiv tog, mada se nije preterano trudio da svojim čitaocima i interpretatorima po svaku cenu potvrdi da su u pravu i na dobrom putu. Na značaj »aktuelne sadržine« *Derviša i smrti* ukazaće eksplisitnije u svojim *Sjećanjima*, i to možda pre u partijama u kojima pripoveda svoj život, no u onima u kojima se bavi autotumačenjem pojedinih mesta i likova svoga romana. Ovo poslednje nije, uostalom, ni bilo potrebno. Ono što je trebalo da se ostvari u *Dervišu i smrti* ostvareno je iz spisateljskog ugla i funkcioniše ubedljivo svojom unutarnjom logikom.

U jednoj od posthumno objavljenih izjava (koja se pojavila kasnije no spominjani Miloševićev tekstu), pisac, pak, sâm posvetočuje »preradu« stihova iz Kurana i pruža za to koliko jednostavne, toliko i ubedljive razloge. No taj, sada već iz dva ugla rasvetljeni »dekorativni« znak s početka romana kao da tek daljim razmišljanjem može da pokaže svu svoju složenu funkcionalnost. Preradom izvornih stihova pisac je dosegao nivo preoznačavanja, uobičio je novi »znak«, odnosno značenjsko-estetsku poruku drugačiju i drugoznačniju od izvorne. On to svakako nije učinio samo zarad »stila« i estetskog efekta.

Slobodno se ophodeći s jednim kanonskim iskazom, »prerađujući« ga tako da on biva samo podloga, kontekst slično stilizovanog, novog iskaza čije je značenje bitno različito i, ujedno, upućujući na kanonski izvor kada se sa samim iskazom ništa nije dogodilo. Selimović je naznačio u malome model svekolikog semantičko-logičkog ustrojstva svoga romana. Ukazao je na njegovu dvoplano, semantičku »binarnost« koja, međutim, budući da je reč o umetničkom delu a ne o traktatu, omogućava kako spekulativno izvođenje, razdvajanje i razgraničavanje, tako i faktičku slivenost i stopljenost poruka i značenja »univerzalne« i onih »aktuelne sadržine«.

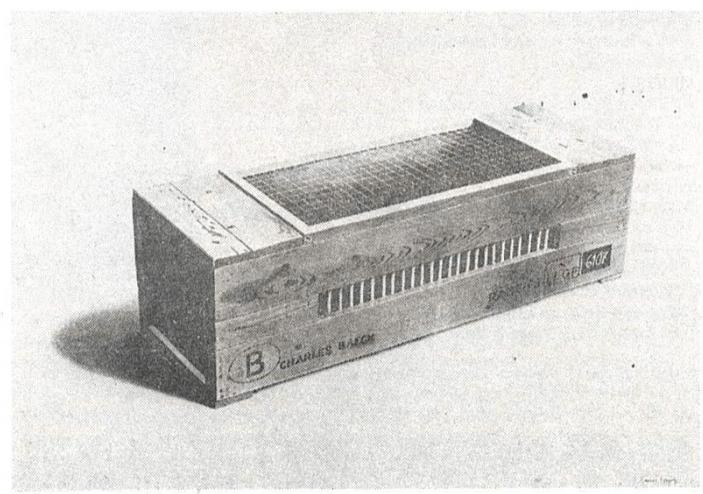
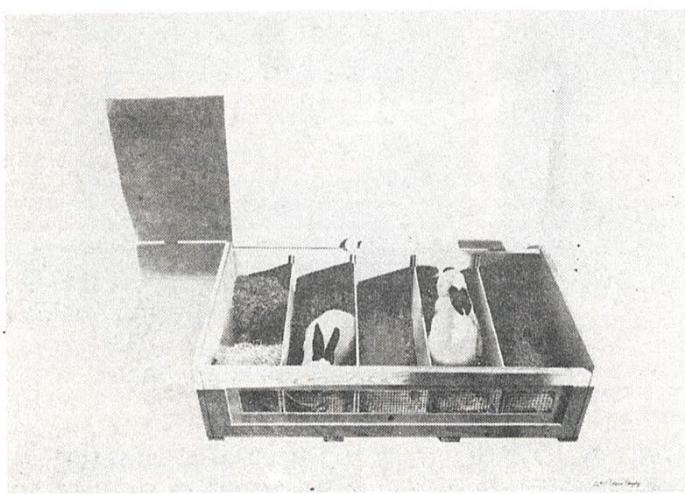
Taj zahvat, premda na skriven način, trebalo je da pokaže da se roman može čitati dvojako. Najpre kao evokacija istorijskog i estetsko uobičajenje univerzalnih sadržina (situacija), izvedenih iz inače umetnički teško uhvatljivog i preglednog, pa i vazda košmarnog zbivanja što ispunjava opšti okvir istorijskog vremena, ali i kao jedna od velikih širovanih priča, sugestivno estetski izvedenih i složeno organizovanih (to jest ono što moderni roman ponajpre i jeste). Čija značenja po pravilu nisu isključivo prenesena nego i direktna, »aktuelna«, neretko vezana za piševo vreme (koje još nema karakter i atribut istorijskog vremena, budući nezavršeno) i njegovo individualno iskustvo.

Osim toga, kako zaključuje Milošević: »Ovako odstupajući od unutrašnje logike muslimanskog svetog spisa, Meša Selimović stavlja je svojim čitaocima do znanja da poruka njegovog dela nije zatvorena u uske okvire jednog istočnjačkog, islamskog sveta, nego da svojim značenjem zrači daleko izvan svakog lokalnog vidokruga.«³ Zanimljivo je, međutim, da iako je ova inicijalna Selimovićeva preoznačavalečka igra dugo ostala neodgovarjena, gotovo nema interpretatora koji nije ukazao na njegovo prevazilaženje lokalne materije i značajan hod ka univerzalnom. Ta situacija ipak nije zagonetna. Roman je, jednostavno, sveukupnošću vlastitih iskaza i značenja, i nezavisno od nje, pružao ubedljive dokaze o tome značenjsko-vrednosnom »opkoračenju«.

No ono što, čini se, još nije dovoljno uočeno i istaknuto jeste upravo način postizanja, ostvarivanja tog »opkoračenja«. Kada je o takvim stvarima reč, postoji jedno interpretativno »opšte mesto« koje se ponavlja jednakostredno i s neograničenom poverenjem u njegovu istinitost i valjanost. To »opšte mesto« korišćeno je već u tumačenju Andrića, pa ga je, izgleda, zbog doze tematsko-materijalnih bliskosti, bez obzira na sve razlike, bilo tim lakše primenjivati i na Selimovića. Odnosno, reč je o onoj kliše-tezi (što je već dugo u optičaju na raznim stranama i u bezbrižnim prilikama) da se raspored od lokalnog do univerzalnog osvaja zahvaljujući umetničkoj snazi autora, njegovom talentu i estetskoj vrednosti ostvarenja.⁴

Bez obzira na opštu uverljivost te postavke, teško je ne zaključiti da se ona pre odnosi na posledicu nego na uzrok, više na ishod nego na način na koji se do tog ishoda došlo. Ako ostavimo po strani Andrića, kao temu zasebnu i zamašnu, očito je da se u Selimovićevom slučaju, posebno zahvaljujući dešifrovanju spomenute igre – prerade stihova iz Kurana – mogu naći izvesna pouzdanija, manje uopštena tumačenja razloga i načina spomenutog postignuća.

Reč bi bila, u stvari, o kreativnoj preradi, preoblikovanju i slobodnom »raspolaganju« svekolikom dosežnom značenjskom materijom, o njenom »posvajaju« i asimilovanju, čak »privatizovanju« – intimizovanju do tačke i nivoa u kojem nema razlike između imaginativnog, ličnih fantazmi, »mitologija«, čak trauma, ali i nadanja, pa i, uopšte uzev, pojmanja onoga što čini individualno stanovište u sveukupnom smislu, i takozvanog »objektivnog«



kao spoljne, materijalno-činjenične ravni čija su značenja, moguće, izvan našeg intimnog zahvata, čak i posve drugaćija no što ih mi doživljavamo ili oblikujemo i, utoliko, kako se to obično kaže, »nezavisna«. Umetnost nije egačka delatnost i ona tu vrstu nezavisnosti faktički ne priznaje ni onda kada se deklarativno (kao u realističkim i neorealističkim doktrinama) za nju zalaže.

Umetnik, videli smo, »krivotvor« doktrinu, menja kanonsko mesto i tako, osim svega ostalog, iskazuje svoj odnos prema doktrini u principu. On potvrđuje svoje pravo na slobodu – doživljaja i oblikovanja. Posredno iskazuje i svoj odnos prema istorijskom i kulturi, odnos nadasve kreativan, »preuređivački«, oblikovoran.

S druge strane, oblikujući iskaz čiji je smisao po pretpostavci univerzalan, on ga saobraćava vlastitom iskustvu, stanovištu i značajsko-estetskom horizontu koji sam oblikuje, ali čini to tako da smisao iskaza i nakon toga, mada prenačen, i dalje biva univerzalan. On, dakle, ne pristajući na značajsku konvenciju doktrine, svesno pristaje na konvenciju uređivanja i funkcionalisanja umetničkog iskaza. Naime, posvajajući ga, trudi se da ga ne privatizuje u negativnom smislu, ne učini praznim, bez značenja nezanimljivim i lišenim šire problemske vrednosti. I estetsko-stilska vrednost mora da bude uključena u njegovu novu funkciju, to jest, mora da bude neosporna.

U Selimovićevom primeru, osim svega što je spomenuto, sloboda umetničkog oblikovanja, čijim se posredstvom lokalno kao i intimno – »subjektivno« uzdižu do opštih umetničkih vrednosti, ima još jednu bitnu zalogu. Reč je o naznačenoj sprezi vremensko-univerzalnih situacija / značenja i aktuelne, umetnički kodirane, ali ne i nedešifrantne sadržine.

Da je pisac tu sadržinu smatrao nevažnom, posve privatnom materijom koja igra ulogu isključivo u sferi intimnih podsticaja za nastanak izvognog umetničkog dela (čiji je složeni horizont značenja nedvosmisleno bitno različit od same te materije i bilo kakvog intimnog povoda), on bi, verovatno, otklonio kao suvišno sve ono što u romanu ukazuje na njenu prisutnost. Zasenčio bi je kategoričnim insistiranjem na istorijskoj evokaciji ili, pak, transistoričnosti projektovanog zbivanja. Odnosno, iskoristio bi neki od načina koji umetniku stope na raspolažanju u skali oblikovnih sredstava da naglesi autorskiju distancu prema narativnom zbivanju kakvo upravo ubilježava.

Ključna razlika između Andrićevog i Selimovićevog pristupa »konkretnoj«, istorijskoj (ili samo istoričnoj) i lokalnoj materiji, odnosno u nihovom daljem transponovanju, ubožavanju pa, konačno, i umetničkom postupku i njegovim najtanjanijim konsekvenscama, uočava se upravo u ovoj tački. Andrić je umetnik koji se najčešće oslanja na osobnosti i preimcušta autorske distance. On, između autorske pozicije i naracije same, traga za što određenijim posrednicima, ubožava naratore – posrednike u tome procesu, insistira na njima. Pokažalo poseže i za već arhaičnim i estetski sniženosugestivnim formulama, pravi »uvode«, uzglobojuje priču u priču, traga za njenim »ramom«, ne bojeći se ni najmanje da će time umanjiti narativno-estetsku sugestivnost svoje tvorevine.

Selimović je, opet, najubedljiviji kao pripovedač u prvom licu, pripovedač bitno određen empatijom a ne »proceduralno« – oblikovanom distancicom. Njegov narator se ne nude samo kao posrednik u priči ili njen delimični akter, što je kod Andrića čest slučaj, nego je on najuspešniji i najusugestiviji kao neposredni akter-narator, sudeonik zbivanja i kazivač u istome času, a ne naknadno, zared priče. U tom smislu su Selimovićeva narativa značenja, premda takođe visoko umetnički i oblikovano »šifrovana«, to jest složena, nejednodimenzionalna, u stvari i znatno direktnija, pa i, shodno estetsko-narativnoj iluziji, »otvorenila« i »neposrednija«.

Ukoliko je nerat u proznoj tvorevini saglasno svojoj ulazi i statusu neizbežno određen mogućnostima da bude samo posrednik, posrednik-ekster kazivanja, odnosno »junak ili »lik« i onaj činilac koji »posreduje« između priče (fabule u užem smislu) i čitaoca, čineći je verovatnom, zanimljivom, ispunjenom ljudskom, tj. dosežnom sadržinom, onda je on u nizu Andrićevih priza ujedno i posrednik između autora i narativnog teksta, onaj koji treba da »otkrije« svoju poziciju i u određenoj meri je »ogoli« kako bi autora pozicija ostala neprikosnovenica, distancirana, demijurški svemoćna.

Andrić, veliki umetni, u nizu svojih ostvarenja bliži je jednoj »staroj školi« pripovedanja združenog sa supstratima našeg narodnog i starijeg umetničkog narativnog iskustva. Njegova potreba da bude ne samo pripovedač iz drugoga plana, nego pokadšto i iz trećeg (*Prokleta avlja*, na primer, gde ulogu pripovedača iz drugoga plana preuzima na sebe takav junak-narator kakav je fra Petar, kako bi autor »osteo« u posve zaklonjenom, trećem planu), nije objašnjiva tek onim biografskičkim i arhaičnim zahvatima koji sve svode na umetnikov temperament, prirodu, premda i oni mogu potpo-

magati pristizanje do kompleksnije istine. Reč je tu, pre svega, i o njegovoj bliskosti s određenim iskustvima evropske naracije što je prethodila moderno prozi, iskustvima klasičnjim i vezanim za pripovedanje manje »dilhanično« no ono koje je doneo val narativnog moderniteta.

Ovim se ne želi reći da je Andrić arhaičan pripovedač, jer tako što nije samo teško dokazivo i odbranljivo, nego naprosto i ne stoji. Andrićev zamašni opus, naime, nije stilski uravnjena nego i u tom pogledu značajna i raznovrsna celina. Njegovi zahvati išli su u raznim pravcima, a umetničko iskustvo ne iskazuje se nijednog trenutka kao statično. Utoliko bi se moral govoriti o Andrićevim postupcima kao izvesnom spektru s vlastitim kompleksnošću i logikom, a ne o jednom postupku variranom u nizu dela.

Autorska distanca, »ohlađenost« i minus-empatičnost, pak, bez obzira na izvore i povode zbog kojih se javljaju u Andrićevom primeru, ujedno su i paradosalne »tekovine« postmodernističke naracije. Ali ta impersonalna naracija što uposte ne mari za junake, naravno, posve je druge prirode i podstaknuta drugačijim razlozima i potrebama. Stoga je ovde i spominjemo kao paradosalni pandan.

Zanimljivo je, međutim, da ima više indicija što ukazuju na to da je Andrić prozaist kojeg se vi taklio realističko »učenje«, i to ne kao neko jedinstvo, već kao doktrina ili poetika s više vlastitih faza razvoja i uticaja. Nije isključeno da je i ovo jedan od razloga što Andrić često insistira na dvojakom posredništvu svojih naratora. Utoliko je to tačno, bilo bi logično da iz takvog postupka stoji uverenje da se zahvaljujući tim posredništvinama jača ne samo autorska distanca, nego, kao naredni obrt, postiže i naglašenja distanciranost, »objektivnost« kazivanja (makar i na delimičnu štetu empatije i narativne sugestivnosti).

Selimović, pak, budući da se u svojim ključnim delima iskazuje kao prozaist opredeljen za narativnu empatiju, bliži je iskustvima prevashodno modernog romana i, posebno, psihologističkim zahvatima i procedurama iz sfere njegovih oblikovnih iskustava. On, u stvari, postaje uspešan pisac u času kada je tu vrstu iskustva osvojio, ubožlio počeo sugestivno da dograđuje na vlastiti način. U istome času on je, svakako, iznasaо i formulu da svoje iskustvo u domenu »aktuelnih sadržina« iskazuje u sklopu šireg, opšteznačnijeg, umetnički visoko relevantnog oblika. (Uzgred rečeno, to je formula koja se prenosi, proteže i na *Tvrđavu*. Premda lično ne smatram da je to delo manje značajno ili manje intenzivno ostvareno, čini se da bi upravo spomenuto »prenošenje« i »ponavljanje« moglo da bude jedan od razloga što *Tvrđava* često ostaje u senči *Derviša i smrti*; što je ovaj drugi roman, konačno, u času svoje pojave tako nekako i primljen, s pohvalom i priznjem, ali kao nastavak »videnog« i »poznatog« u Selimovićevom zahvatu. No čak i da tako, velik je broj pisaca jedne formule koji u svetskoj literaturi i njenom nasleđu imaju više no istaknuto mesto.)

Ukoliko Selimovića odredimo kao naratora čiji su ključni oblici u zmenu spomenute empatije kao jednog od bitnih ključeva njegovog psihološko-semantičkog i logičko-saznajnog vidokruga, ni tada tu osobnenost nećemo moći da redukujemo na stvar temperamento, nego je tu reč i o izvesnoj »optici« koja je postigla najviše saglasje s narativnom materijom, autorskim stanovištem i značajnim horizontom kakav je pisac razastirao.

Tu se javlja i jedan mali paradoks. Zahvaljujući psihološkoj optici i posebno optici empatije kao njenom segmentu (mada bi se, iz nekog drugog ugla gledano, moglo ustvrditi i obratno), Selimović, kao narator iz prvoga i eventualno drugoga, a nikada ili sasvim retko iz trećeg plana, postizao je često stepen sugestivnosti koji je i »istorijski« aspekt njegovog kazivanja činio približenijem i čak uverljivijem no što je to, pokadšto, bio slučaj s Andrićevom distanciranom pričom i njenom »hroničarskom«, jezički / oblikovno perfektuoznom, ali i često hotimično »ohlađenom«, visoko dokumentovanom »istoričnošću« (i »objektivnošću«).

Sve ovo, opet, može da bude samo još jedan dokaz nepredvidljivosti i neuvhvatljivosti literarnih postupaka i efekata, odnosno svekolikog literarnog fenomena kao izvesnog šireg procesa stvaranja neezaktnih značenja i vrednosti. Ali zaključići mogu da idu i u drugom smeru, u skladu s onim o čemu je bilo reči na početku.

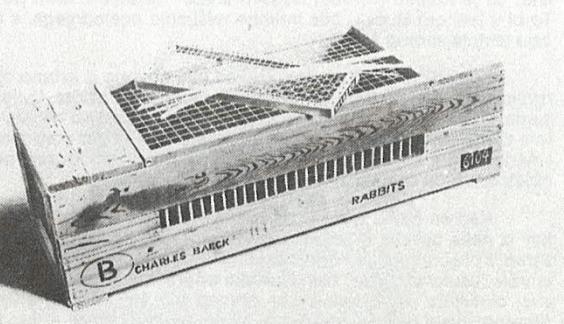
Selimović, u svojim najznačajnijim i najuspešnijim knjigama pisac nedvosmisleno modernog postupka, ujedno je, tu gde je i ponajbolji, bliži onoj sudbinskoj vokaciji u čijem se znaku, kako je na početku rečeno, začela i dugo razvijala naša proza. »Aktuelna sadržina« drugo je ime za literarnu sublimaciju i transponovanje sudbinskog grča, oporih iskustva i ovremenih doživljaja što otvaraju pišeća usta – njegovo pismo, gene i odbravljaju jezik, značenja, pokreću ih ka novom kontekstu, silvaju u tekst.

Pri tome je, u Selimovićevom slučaju, i na primerima njegovih najrednijih ostvarenja, od značaja i to što ni »aktuelna sadržina« njegovih romanija nije lokalna niti marginalna. I ona poseduje svoju, ne samo ovoveryenu opštost. Konačno, ona se ne objavljuje ni u ravnim jezičkog svedočenja i dokumentu, nego u estetski visokom, uspelom sklopu koji ne bi bio stvaran (ubedljiv) bez odgovarajućeg stilskog bogatstva, raznolikosti, pa i onih jezičkih sugestija i gradnje što prividno lokalizuju kazivanje, daju mu boju i atmosferu, jezički ga konkretizuju posredstvom elementa jedne, određene kulture, podneblja i specifične, istočnjačke misli. Naravno, u tom spoju je vazda bitno odrediti što je prvo stepeno a što drugostepeno ishod i globalnu umetničku strukturu, odnosno svekolika značenja romanskog teksta. Bitno je da nam sredstva i pojedinačni elementi ne zamagle i ne onemoguće uvid u konačan ishod i značenja, a upravo to Selimovića u izvesnoj meri nije moglo.

Jer, u ovom kontekstu, vazda je reč o stvarima što jedne bez drugih ne idu, i jedna bez druge nisu moguće. To je tajna narativnog umeća i njegovih visokih domaćaja.

Sve ovo, kao i mnogo šta drugo, »zadata« je i prisutno već u »formuli« s prvih stranica *Derviša i smrti*, Selimovićevim stihovima koji su predata stihova iz Kurana. Ali svakako nije slučajno ni to što taj mato ima formu stiha, što je on, i nakon prerade, jedan stihovni zapis. I to je u doslihu s određenom tradicijom graditeljstva i običajem da se na velelepnu gradevinutvorevnu stavi zapis koji će govoriti i graditelju, i o vremenju i prilikama onima što dolaze.

Uostalom, roman će se i okončati istim stihovima zapisom, najpre nešto skraćenim, potom dopunjeno novim iskazima kao komentarom, i tako krug biva zatvoren, potpun. A dopuna, opet, govori o sudbini, patnji i smrtenju. S tom dopunom će u indirektnoj smisla ono veži biti i kraj nared-



nog Selimovićevog romana, *Tvrđave*, njegove zaključne rečenice o smislu i besmislu života. Te rečenice s kraja *Tvrđave* takođe mogu da zazuče kao stihovi, ali i kao izkazi *neskrivenog pripovedača*, onog koji kazuje iz prvoga plana i obraća se ne bilo kome, apstraktnom čitaocu, već upravo onom bliskom, s kojim može da podeli sve, istinu, priču i sudbinu.

Andrić je pisac drugačiji, onaj kojeg zamašna, aglomerisana kultura vodi *pisanju* i, dobrim delom, vodi u *pisanju*, kome je ta kultura dom i literatura sudbina. Stoga njegove velike »sudbinske knjige« jesu to, ali na podsta drugačiji način no Selimovićevi romani (u smislu o kojem je ovde bilo reči prevašodno povodom *Derviša i smrti*). Selimovića, međutim, krase strastvenost i empatija, koje se s kulturom združuju i oblikovnu i estetski potvrđuju, kako bi potvrdile i svoj duboki smisao, smisao autorovog postignuća.

Tako na, barem, kazuju dosadašnja čitanja. Ipak, valja se zapitati u kojoj je meri i Andrić pisac »definitivno« iščitan i istumačen. Koje su sve još

zagonetke i odgometke moguće, naslutive i u njegovom delu, pojedinim nje- govim na izgled klasično-neproblematičnim partijama, možda mogu da po- kažu na primer, posthumno, tudom rukom sklopljeni segmenti jedne knjige mimo što se nazire u tekstovima *Znakova pored puta*. Selimovićev najpot- puniji znakov pak, oni koje baš stoga treba dalje ispitivati i tumačiti, nesum- nivo su ostvareni u romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava*.

NAPOMENE

/ Nikola Milošević: *Pisac za sva vremena/ Derviš i smrt* pod uglom večnosti, Politika, 17. VII 1982.
2. Jedan od tih valjanih izuzetaka svakako su i tumačenja Miodraga Petrovića, okupljena u knizi *Roman Međe Selimovića*, Gradina, Niš 1981.

3. N. Milošević, isto.
4. Ta teza dugo je, na raznim stranama i u različitim situacijama, prisutna u spekulacijama i opštem repertoaru književne analize. Iskrasa skoro po pravilu onda kada je potrebljeno zdržati različite entitete, nači »vezu« između njih, to jest premostiti i izimiriti njihove razlike.

šejh nurudin – čovek ili kadija

relja dražić

»Kadija je sličan čovjeku, jer čovjek živi pa umre, a tako i kadija: goni, tuži, sudi, pa i crkne.«

(Nasradin hodža)

i dalje:

»Gologlav i bosonog, pehlivan Šahin
stade na konop, po kome samo povjetarac prolazi bez straha.«

(Husein-efendija Mostarac, prema
Meši Selimoviću)

Kad se ko dokopa vlasti jedni kažu: upala mu sekira u med; ostatak palaca: jer med je kao moć, sladak – ali kvari zube. Šta preostaje da kažu oni koji su za to vreme povraćali u Klozetima? Ako ne slegnu ramenima, možda bi rekli: *zubi su već bili načeti!* Jer, sekira upada u med kada se seče šuma, pa s Božjom pomoći sečivo kroz koru uleti u košnicu divljih pčela. Tako je to dvostruka sreća, pa makar i pčele izletele (može se sa pčelama). Ovi koji su slegli ili nisu slegli ramenima znaju jer su i sami bili u šumi. Ko će reći šta su oni činili?

Zgodno je biti kadija. I manje je kadija od onih što vrebaju njihova mesta. (Ako se sad neposredno obratimo romanu »Derviš i smrt«, mada je on već posredno vinovnik ovih tvrdnjai, onda u obliku pitanja možemo ponoviti ono na što je gore već dat odgovor): Ima li u svetu kadije koji bi bio Hasan, sin Alijagin? (A u romanu Hasan služi kao lik na koga se upire prstom u svakoj prilici u kojoj može da se upita: ko je tu čovek?) Odgovor je, da bome, onakav kakvog ga već svet ispisuje, a to znači da se ispisuje sam (po ledima).

Tako imamo relativno kontinuiranu potvrdu gore nagovuštenog opteg pravila koje bi moglo da glasi: ako se čovek zakadija, onda se nužno kvari; ali on se nije mogao zakadijati a da već nije bio malčice pokvaren.

Roman »Derviš i smrt« iz svog nam izobilja nudi i životnu povest jednog takvog čoveka od vlasti: razmotrimo onda, vodeći se gornjim pravilom, šta je to u liku Ahmeda Nurudina što čini prirodnim njegov uspon od šejha tekije na visoki položaj kadije?

U razmatranju te povesti mi se ne moramo držati sleda životnih događaja kako ih reda kompozicija romana: naprotiv, naši bi se posao sastojao upravo u tome da taj sled preuređimo hronološki, kako bismo (ukoliko je moguće) traženu klicu sagledali u njenom zametanju, bubrežu i rascvetavanju.

Ali, pre svega, u dve se stvari moramo pouzdati. U iskrenosti Ahmeda Nurudina i u njegovu veru u Boga. Jedno je određeno drugim: on je iskren jer zna da je pred Bogom ionako raskriven; a pošto veruje u Boga, on samog sebe unapred raskriva ne gubeći nadu u oproštaj. Tako je, zapravo, sam Bog njegov isповednik. U vezi s tim, nije uopšte slučajno što do rukopisa dolazi Hasan, jer baš je on, budući Čovek, Alahov kalifa u granicama kasabe. Oproštaj napisan rukom Hasanovom:

– »Nisam znao da je bio toliko nesrećan.

Mir njegovoj namučenoj duši!

oproštaj je koji jedni kadija dobija od Boga.

U iskrenost Ahmedovu se moramo pouzdati, jer nam u neku ruku predstoji jedan psihanalitički posao, a u tom poslu malo možemo početi i još manje završiti ako je iskost neverodostojna. U standardnoj terapijskoj situaciji, terapeut je u prilici da obezbedi iskrenost pacijenta motivišući ga uspehom lečenja. Ahmed Nurudin je ovde motivisan svojom verom. Ali, čak i bez te motivacije, teško bismo ovog šejha mogli teretiti neiskrenošću, jer on samog sebe suviše opterećuju svojom ispovešću.

Ako smo ovim okončali divan o načelima, onda bi sad trebalo iz iskosti izvući najpre ona zbiranja koja je slučilo detinjstvo, ne samo zato što je čovek najpre deťe, no i zbog toga što je već deťe – čovek. Na žalost, Ahmed buduće »svjetlo vjere« (Nurudin), svoje detinjstvo, ostavlja u mraku.

Uzalud ga nastoje prosvetliti nekakve zlatne ptice – jer zlato, duduše, sija – ali tek kad je samo obasjano. Da li tu čutanju kao čutanju treba i zanemariti ili je, naprotiv, treba protumačiti?

Dva su puta i možda oba vode na dobro mesto: udarićemo ipak drugim, baš zbog tih nesrećnih zlatnih ptica koje su pisci bile toliko važne da im je možda žrtvovao i čitavog jednog poglavja (deseto).

Dakle, Ahmedovo jedino sećanje na detinjstvo jeste tek nekakav mračni tavan, »svet neupotrebljivih stvari što su izgubile raniji oblik«, gde je sedeo sam, »šćućuren na starom baćenom sedlu, i jačući ga maštad o sreći svog predočeg života, to će reći o svojoj zlatnoj ptici. I sam upamćeni tavan je već mračan; prečutano je za nas još mračnije, mada se možda zbijalo na svetlu. Postoji bar jedan razlog koji Božjeg čoveka može sprečiti da čutanjem prekrije događaje detinjstva za koje bi želeo da se nisu ni dogodili: iznoseći ih ne bi teretio sebe, već samog Boga – jer dete da sebe ne može odgovarati.

Tako će nam detinjstvo, izgleda, pomoći malo, gotovo ništa. Jer, šta nam govori ono tavansko jahanje? Dečak bi da postane ulan, džihadski asker – ali on ne jurca s decom po utrinama, s metlom kao konjem medu nogama, on je usamljeni jahač. Kao mladić, on će baš tako vojevati, u buljuku – ali sam. Postaće derviš – asker. Božji čovek medu hrsuzima.

Njegova detinjstva priroda je zacelo bila takva da je izbegavalo društvo – ili je društvo izbegavalo njega. U toj sklonosti ka izdvajanju teško ćemo prepoznati prvu manifestaciju njegove kadijske budućnosti. Takva sklonost, međutim, načelno ukazuje na socijalnu neprilagodenost koja lako može postati jalovo tlo za razvijanje onakve duševnosti kakvu otelovljuje Hasan Danić. Ali, iako je učinak na ovom koraku ništavan u odnosu na ono što se valjano upotrebljenim psihanalitičkim instrumentariumom moglo učiniti da smo raspolagali s više informacija, ipak mi otuda ne odlazimo baš sasvim praznih šaka: dečakovo tavansko jahanje na odbačenom sedlu (umesto na kakvom omatorelom konju iz štale njegova oca) ukazuje nam na nešto što ga nikad neće napustiti. To nešto jeste podvojenost njegove prirode, koja ga sprečava da sam deluje u životu: umesto njega rade prilike ili drugi ljudi. Kao dečak, on bi da bude jahač – ali ne bi da jače pravog konja. Povučen je pa ga uzimaju u medresu. Već kao šejh tekije, u epizodi s beguncem, on bi da bude lojaljan i da bude milosrdan. Svoju neodlučnost prebacuje na Mula Jusufa. Kasnije, on bi i da spasava brata i da ovej ostane prav. U tom odlaganju ovoga i nestane, itd. Ovu parališću podvojenost možemo, dakle, pronaći u svim dramatičnim situacijama ispovesti: ipak, činimo logičku pogrešku ako već na ovom mestu ustvrdimo kako je stoga ta podvojenost i pravi uzrok nesrećnih ishoda koji padaju na Ahmedovu dušu. A opet, čini se da greške nema ako se već ovde tvrdi da je ta njegova osobina uzrok tome da ti nesrećni ishodi za nj nisu baš sasvim nepovoljni. (Jer njegova zvezda postaje sve sjajnija, sve dok se iznenada ne ugasi.)

Ako sad s tim malim dobitkom u rukama ostavimo Ahmedovo detinjstvo u njegovom mraku, na narednom koraku ćemo se suočiti s tajnom Mula Jusufove mržnje prema šejhu Nurudinu. I ovde ključ treba potražiti u desetom poglavju. (Možda je ono u svojoj pateticu neugledno upravo stoga što u sebi nosi ključeve za razumevanje dobrog dela fabule; ključevima je, nalme, svejedno kakav je njihov ključar. S druge strane, uglednoj kući je stalo da čak i njezin ključar bude reprezentativan).

Teško da ćemo ko stvari posmatra najpre samo spolja pronaći mafkar i jedan ozbiljan razlog koji objašnjava Jusufovo izdajstvo Haruna, a posredno i šejha Nurudina. Takvo posmatranje pokazalo bi, dakle, da je Mula Jusuf na dobro odgovorio nezahvalnošću pokvarenjaka. Međutim, spolašnjim posmatranjem stvar još nije okončana: preostaje još suštinsko pitanje – zašto je Mula Jusuf pristao da protiv svog šejha radi za kadiju? O tome bismo mogli samo nagađati, da pisac ipak nije ostavio (koliko je vidim) dva putokaza. Spolja se oni potpuno razlikuju – ali čini se da ipak ukazuju na isto: da je Ahmed Nurudin odgovoran za nesrećni životni put Mule Jusufa. To bi u jednom slučaju bilo intimno mišljenje poslednjega, a u drugom slučaju slutnja samog šejha.

Pogledajmo ovo mesto: »Nikad nije govorio o svome djetinjstvu, ni o rovnicima, ni o hanu, ali mi se činilo da u njegovim očima, uvijek kad me pogleda, vidim sjećanje na majčinu smrt. Kao da sam se nerazdvojno spojio s tom njegovom najtežom uspomenom. Možda je i zaboravio kako je bilo, pa i mene smatra krvicom, jer sam bio što i ostali. Jednom sam pokušao da mu objasnim, a on me prekinuo, uplašen: – Znam.«

Kad se šejhu čini da ga Jusuf pogled optužuje, a ovaj mu posle, kao iz neke osvete, izda brata, onda možemo biti sigurni da ga pogled nije varao. Konačno već je i ono odsečeno »Znam« vrlo simptomatično. U vezi sa smrću Jusufove majke, šejh Nurudin pogrešno računa: njemu se čini da ga ovaj okrivljuje jer je kao asker Ahmed bio što i ostali; stvar stoji upravo obratno: Jusuf ga optužuje jer za nj nije bio što i ostali – bio mu je prijatelj. A sve što je učinio bilo je to da ga je s babom sklonio u drugo selo da ne bi – video majčinu smrt. Dakako, kao ubogi derviš-asker on nije mogao učiniti mnogo više: ipak, s dečakove tačke gledišta, on je definitivno postao sasvenski krvicar jer je nešto činio, a to nije bilo spasevanje njegove majke.