



Един Побрић

ДЕРВИШ И СМРТ – ЈЕЗИК РОМАНА, РЕЛИГИЈА ИДЕОЛОГИЈЕ

Око јунака све се ѿрејшвара у ѿраједију, око ѿлоубојова – у саширску ијру; а око Боја – зар не? можда све ѿосијаје „свеиш“?
(Ф. Ниче: С оне сшране добра и зла)

Периодизација

Када би академска заједница, било која у региону, имала „снаге“ да спроведе неку врсту естетске канонизације босанскохерцеговачке књижевности, али и књижевности јужнословенских простора, а не пуко редање по националној или регионалној припадности, Меша Селимовић би засигурно заузимао стожерно мјесто унутар и једног и другог канона. У том смислу циљ овог текста јесте да се покуша установити на основу којих параметара се може говорити о естетској, умјетничкој вриједности Селимовићевих романа *Тврђава* и *Дервиш и смрт*, с тим да ће акценат интерпретације бити стављен на потоњи роман.

Да би се о томе говорило, треба најприје утврдити периодизацију, стилске карактеристике Селимовићевог дјела, а тиме уједно увидјети на којим књижевним теоријама и аналогима би требало изградити платформу за анализу и интерпретацију његових романа. И како ће се видјети у наставку текста, већ је ту јасно колико је његово дјело велико, и јасно је да ниједан његов роман није могуће затворити у један интерпретативни оквир.

Данас је несумњиво да је филозофија егзистенцијализма вјешто инкорпорирана у систем Селимовиће књижевно-филозофске мисли која је била карактеристична за његову епоху. Међутим, на исти начин како шездесетих година западна филозофија која у себе укључује и критику егзистенцијализма, а књижевне теорије од структуралистичке парадигме воде ка постструктурализму као теоријском моделу нових постмодернистичких оријентација, роман *Дервиш и смрт* може се поредити с Камиевим *Сшранцем* – „Јер, смрт је бесмисао, као и живот“ (Селимовић, 2004: 360), али за разлику од лика Мерсоа који стоји као структурална доминанта Камиевог романа, Селимовићев Нурудин има пандан у том свијету овековјечен у лику Хасана који је, на начин како је лик постављен унутар структуре, и неприкосновена критика филозофије егзистенцијализма.

Егзистенцијализам је смрт поставио у центар и филозофске и умјетничке мисли, а некомуникативност и крајњу отуђеност појединца издвојио као основну особину човјека. Ако је појединац отргнут од људи, а личност апсурдна, лишена смисла и вриједности, онда и сама смрт престаје да бива друштвено-социјални феномен и стога

ЗЛАТНА ПРЕДА

се не може доживљавати трагично. Међутим, таква поставка коју доноси егзистенцијализам није била довољна Селимовићу. Он је у својим романима превазилази на два начина. Из данашње перспективе гледано, најприје су ту, може се слободно рећи, деридијанска схваћања језика у којима знакови никада нису посве присутни ни одсутни, јер се међу њима одвија динамички процес учинка одгоде значења. За разлику од метафизичко-есенцијалистичког концепта знака гдје се језик третира као инструмент преношења неприкосновене истине, инструмент знања и спознаје „реалног“, односно истина се овдје појављује у односу адекватности између језика и појавне стварности коју овај означава, Селимовићев концепт употребе језика је битно другачији. За Селимовића знак не значи толико да се нешто познаје него да се нешто чини. Дјеловати на саговорника значи мијењати ситуацију и успостављати ново стање свијета. Као такав језик не потпада под категорије истине или неистине, већ се прије везује за појмове успјеха или неуспјеха.

Синтагма *метафизички концепт* овдје се користи у аналогiji са Деридином критиком *метафизичке присутности*, односно, идеје да они који се језиком служе значење могу схватити у потпуности, те да је значење ријечи, док их пишемо или изговарамо, присутно у нашем уму тако да га можемо пренијети другима у чистом његовом облику. То није ништа друго него *лојценштајн*. Читав дискурс просвјетитељског Запада утемељен је на тој илузији. Умјесто тога, с обзиром на Селимовићеву употребу језика, значење се у романима доживљава као процес, нешто што се непрестано мијења и никада није посве присутно приликом употребе неке ријечи, већ се увијек разликује од себе самог и увијек одгађа досезање cjеловитости у било којем смислу.

И најзад ту је полофинијска структура која овдје није наративна техника довољна сама себи већ, како ће се видјети у наставку текста, модел конструисања једног свијета који не познаје хијерархијске вриједности било које идеологије, иако управо од идеолошког категоријалног апарата Селимовић почиње причу у оба своја романа. Ако треба знати с којег мјеста говори Меша Селимовић у својим романима, онда се то мјесто може лоцирати само унутар плуралности као продукта дијалогске употребе језика. У ствари, за разлику од егзистенцијализма, основа Селимовићеве структуре свијета је релативност поимања добра и зла, слаба измјењивост људске природе (специфичност хронотопа романа – немамо посла с тзв. *романом развоја* него *романом искуљења*) и најзад дијалогичност спознаје. У његовим романима најмање спојиви елементи распоређени су у неколико свјетова и у неколико равноправних свијести. Тај материјал се сједињује у јединство полифонијског вишегласја. Идеја, на примјер, Исхака или Хасана своје уцјелињење добива унутар дијалогског продирања у Нурудинов видокруг. Захваљујући тим различитим свјетовима, прича може да до краја развија своју оригиналност и специфичност, не разбијајући јединство cjелине.

Дакле, основа Селимовићеве романескне ријечи није било постојање већ коегзистенција и узајамно дјеловање његових јунака и свијета који их окружује. Он је тај свијет видио првенствено у простору, а не у времену. Отуда структура његових романа тежи ка трагичкој драмској форми. Тежио је да читав исприповиједани свијет организује у облику драмских суочавања. Због тога се уопште не треба чудити што су

оба романа нашли своје мјесто у позоришној умјетности. Ако у основи драмске структуре лежи приказивање догађаја на сцени, а не препричавање истих, наћи ћемо ону битну спону која приближава Селимовићеве романе драмској умјетности. А поезија полифоније, уосталом, као доминанта Селимовићеве стваралачке визије, не дозвољава да се мноштво карактера и судбина развијају у сјени ауторске доминације, већ се ту мноштво равноправних свијести и њихових свјетова, као на драмској позорници уз помоћ дијалога, спајају у јединству неког догађаја.

Параболичност и савременост

Аристотел је у својој *Поетици* поставио разлику између три врсте говора: логос – говор науке и филозофије, епос – говор препричавања, односно хисторије, и најзад митос. Задатак митоса је, који је по Аристотелу на вишем спознајно-вриједносном нивоу од епоса¹ (иако данас знамо да су оба важна за разумијевање књижевности), да истину остварује унутар а не изван себе како то ради логос. Митос је у чистој аналогiji са умјетношћу, догађај који се збио али се и збива у свим временима, дакле изван је хисторије и није условљен њоме иако је обухвата. У том смислу, значење Селимовићевих романа може се приближити задовољавајућој интерпретацији само ако не буде одвојива од „цијеле“ повијести њихове рецепције.

Угрубо речено, постоје двије врсте критичких текстова о дјелу Меше Селимовића: једна интерпретација инсистира на контексту времена настанка његових романа (вријеме социјалистичке Југославије), а друга интерпретација препознаје општу тему односа појединца и власти. Наравно да за Селимовићеве романе није неопходан попутни текст како би се разумјела параболичност поступка, но сасвим је извјесно да су *Сјећања*² једна од кључних књига која осигурава разумијевање из којег је контекста Селимовић писао своје романе. Може се рећи да су оба његова романа сјајне интерпретације колизије која се успоставља између књижевности, с једне стране, и идеологије социјалистичке Југославије, с друге стране. У том смислу Е. Казаз ће написати: „Селимовић је, али не само он већ и низ других романсијера, у политичким аспектима своје параболично организоване приче показао кроз Нурудинову драму распад свих идеолошких и политичких утопија, те се тим својим антиутопијским духом овај роман смјестио на границу између мегакултурних концепција модерне и постмодерне. Отуд његова прича није само болна апсурдна исповијест о тоталитарном поретку комунизма већ симболичка прича о тоталитарној природи сваког облика људског друштва и тоталитарној садржини укупне повијести. Та способност *Дервиша и стрипи*

¹ „Зато и јесте песništво више философска и озбиљнија ствар него ли историографија, јер песništво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно.“ У: *О ђесничкој умјетности*; Аристотел; превод и објашњења Милош Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990, стр. 59.

² У *Сјећањима* Селимовић пише о свом искуству из НОБ, ситуацији у којој је 1944. стријељан његов невин брат Шефкија, разлoзима због којих је напустио Сарајево и преселио се у Београд, периоду кад је добио отказ на Филозофском факултету у Сарајеву, периоду кад је искључен из Савеза комуниста итд.

да мисли садржај укупног времена и чини овај роман транскултуралним естетским феноменом.³

Слиједом тога, сасвим је и извјесно да ти интерпретативни путеви нису у колизији ни с интерпретацијом која подразумеива савремени контекст босанскохерцеговачке стварности гдје, у роману, у први план избија однос политичког и религијског дискурса. Ако се политика дефинира дјеловањем које тежи изградњи праведне заједнице, а религија већ унапријед претпоставља постојање заједнице која се не може утемељити другачије до чином стварања па је њено поријекло нужно симболичко, онда се у први план испоставља однос профаног и сакралног, дакле, онај пројекцијски зијев у коме се нужно појављује феномен *џолиџичке џеолоџије*. Уопштено речено, политичка теологија је назив за опозицију разумијевања политичког и политике у модерној повијести идеја. Раздвајање политичког и политике одговара разлици између два схваћања времена здружена у исти оквир – сакралног и профаног. Једно је оно које вјечност и бесконачност приписује божанском удјелу у повијести, јер сакрално као такво „превазилази“ историјске епохе, а друго је оно које коначност (човјека) и *времени-џосџ* повијести посматра као низ нужно успостављених каузалних слика које не познају ниједан облик контингенције.

Дакле, у питању је феномен с којим роман *Дервиш и смрт* стоји у двојности интерпретације: то је критика идеолошког апарата социјалистичке Југославије те сваког облика тоталитаризма, с једне, и демаскирање улоге политичке теологије у савременом друштву, с друге стране.

И једна и друга интерпретација подразумеива једну чињеницу: Селимовићева основна идеја у оба романа садржана је у томе што априори одбацује сваку категоријалну уредбу свијета (не постоји ауторска идеја сама по себи него је увијек везана за поједине актере приче), и што њихове структуре своју животност црпе из увида у примарни *релативизам* животних стања, појава и људских поступака. Селимовић, дакле, не ставља свијет у заграде него покушава да нагласи драматичност сусрета *човјека* и *свијета*, односно, сви његови јунаци стављени су у процијеп између контекста и чина: *Мисао је само џвоја, чин је свачији*.

Жанр романа

У том контексту, овдје у први план испливава проблематика жанра, јер су у питању романи који не припадају епској традицији. Ђерђ Лукач је сјајно писао о теорији романа и у својој књизи⁴ разлучио његову позицију наспрам епа, гдје се као основни модел појављује социјални контекст уобличен грађанском свијешћу наспрам архаичног друштва епске стварности. Иако је за Лукача роман израз свијета који је у сталној духовној кризи, а то је поимање које се битно разликује од Хегеловог, ипак је погри-

³ Енвер Казаз: *Маков и Мешин обраџ*, <http://bhstring.net/tuzlauslikama/tuzlarije/viewnewnewsb.php?id=16423>

⁴ Видјети више у: *Теорија романа: један филозофско-хисторијски џокушај о формама велике епске лиџературе*; Ђерђ Лукач; превео Касим Прохић. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1990.

јешио у једном. Лукач је поетику романа, као и Хегел,⁵ посматрао кроз филозофију повијести и тиме је историји дао нужно линеарни слијед (ни роман ни поетика романа не посматра повијест на тај начин), па је за посљедицу тога њему роман „наставак епске традиције у новом руху“.⁶ Тај слијед досљедно могу, евентуално, преузети тривијални и историјски романи⁷ у којима се актери појављују као типови а не карактери, и који су као такви неповратно удаљени од оне зоне *узбудљивосћи*, како елаборира у својим *Лекцијама* Твртко Куленовић⁸ разлику између тривијалног и умјетничког, и покривају зону *занимљивосћи*. То су, на примјер, романи Валтера Скота⁹ који у коначности немају ништа заједничко са романима Меше Селимовића, па тиме и цијеле оне линије на којој се формирао роман као књижевно-умјетнички жанр. Дакле, епска традиција је само једна од линија настанка и „развоја“ романа. Уосталом, још од Ф. Ничеа је познато да је потрага за узроцима големи неспоразум, узалудно тражење почетка које спречава да се ствари виде онакве какве јесу. Настанак романа није текао једном ријеком и праволинијски, него се етаблирао кроз низ подземних токова, улијевања и рачвања с неколико различитих „вода“. Укратко речено, поријекло романа долази кроз повијест с најмање четири истовриједне димензије: најприје са оним Хомеровим епским преласком с архаичног свијета *Илијаде* на просвјетитељски ум који се може уочити у *Одисеји*, затим кроз традицију прозе гдје су основне претече грчка историографија и филозофија (сократовски дијалог) па већ са Платоновом причом о Атлантиди говоримо о почецима романа, а Ксенофонов *Огјој Киров*, у овом контексту, можемо сматрати првим романом, надаље ту је посебан тип хеленистичке прозе у којој се развија модел љубавне и авантуристичке приче с једноставним заплетом: састанак – растанак – поновни састанак, и најзад, то је 17. стољеће када имамо роман у форми у којој га препознајемо и данас. Ако је поред пластичности жанра својство темпоралности основно поетско начело романа, онда је роман могао настати само као нововјековна творевина, као продукт развоја науке и филозофије које своју круну, наспрам средњовјековне европске мисли, добивају у 16. и 17. стољећу. Роман, дакле, није и не може бити непосредни насљедник епа. Сличност с епом произилази из ванкњижевног контекста: тематика и положај и једног и другог жанра унутар књижевних епоха које су у умјетничком смислу, можда, у највећој мјери и

⁵ Видјети више у: *Увод у естетику*. У: *Класици херменеутике*; Г. В. Ф. Хегел: ур. Ј. Зовко. Задар: Хегелово друштво, 2005.

⁶ Лукачева теза није успостављена на основу пјесничких родова о којима је, на примјер, писао Е. Штајгер у књизи *Темељни ђојмови ђоеиике*, него се односи на тезу да је еп као жанр, а не епско као род, искључиви претходник романа.

⁷ То су романи у којима се радња одиграва у историјски значајном периоду који карактеризирају неки преломни догађаји као што су ратови, освајања, револуције итд., па је отуда и структура романа обиљежена реконструкцијом обичаја и менталитета приказаног времена. На исти начин, овај тип романа се скоро по правилу препознаје по ауторијалном приповиједању па су у причу редовно укључене моралистичке дигресије.

⁸ Видјети више у: *Лекција III: (ојлеги и ђрикази)*; Твртко Куленовић: Сарајево: Свјетлост, 1988.

⁹ Видјети текст *Литераризација хисторијској дискурса*; Е. Побрић. У: *Ivanhoe*; Scot Walter. Сарајево: БХ Мост, 2005, стр. 5–10.

одредили. Роман је, прадоксално речено, репрезентативна врста модерне¹⁰ и жанр каквог препознајемо након Сервантеса, а гдје му Балзаков захтјев, да треба бити у складу са научним и филозофским достигнућима, даје коначно усмјерење. Ако се баш мора одабрати линија у којој ћемо препознати чији је роман сљедбеник, онда није у питању еп него трагедија. То је онај жанр који цјеловит у драми више не постоји него се његове значајке проналазе унутар поетских одређења *граме у ужем смислу*, али се на исти начин његов суштински жанровски облик *џрајичкој*¹¹ може пронаћи готово у свим врстама умјетности. По Аристотелу, суштина трагичког налази се у драстичном преокрету, паду из среће у несрећу, у коме трагични доживљај не слиједи толико због неког етичког дефекта колико због *ојрешења*, преласка границе као посљедице човјекове неспособности да препозна *мјеру сџвари*.¹² Надаље, сама чињеница да је човјек коначан и да не могу а да га не узбуђују проблеми узајамног односа живота и смрти, и да је хисторија човјечанства засићена трагичним догађајима, и ако је роман, због своје темпоралне осе, најближи појавној стварности у односу на све друге књижевне жанрове, онда није чудно што је одувјек био склон трагичкој форми – оној вјечној човјековој потрази, рођеној из сукоба појединца и свијета, за *мјером* ствари.

Прича је та која даје бесмртни смисао пролазности ствари. Њен задатак је да у модификованом времену сведе стварност на једну тачку, јер вријеме, како то каже Пол Рикер,¹³ постаје људско у оној мјери када је артикулисано на један наративан начин, а сама прича добива своје значење када постане услов временског постојања. У свим „великим причама“ *човјек* је одувјек тежио неком поретку у коме ће *добро* и *зло* бити одвојено и тиме јасно позиционирано. Бог и ђаво су одувјек били персонификације човјекове исконске жеље да суди прије него што разумије. На тој жељи, између осталог, утемељен је сваки облик идеологије. Она своје измирење с човјеком проналази на оној линији превода језика људског релативизма у догматски дискурс у којем увијек неко мора говорити истину, а други лагати. То је вјековна људска неспособност да се гледа наспрам неког врховног суда. Роман је све супротно. Он својим

¹⁰ Модерна овдје није ни у ком случају синоним за модернизам, чак су у извјесној мјери ова два појма у опреци. Модерна времена и модерна почињу са Декартом и у себи баштини идеју прогреса, напретка, цјеловитости и рационалности субјекта, владавину логоса итд., дакле то су она друштва која су се посветила материјалном и технолошком напретку. Модернизам, с друге стране, као књижевно-умјетничка епоха 20. ст. с романима Кафке, Пруста, Булгакова итд. превазилази и критикује сваку од набројаних идеја. Роман је, напосто, модеран жанр. А сам појам модерности је, треба рећи, у најмању руку чудан појам. С једне стране, то је очајање због тога што ништа није трајно, а с друге, радост због сазнања да након те „смрти“ свака форма има могућност новог постојања које никада није безазлено.

¹¹ Шире о феномену трагичног и жанру трагичког видјети у књизи Мухамеда Џелиловић: *Калхасово џророчансџиво*. Сарајево: Connectum, 2006.

¹² Читава култура античке Грчке може се посматрати кроз четири изреке које стоје уклесане на улазу у светиште Делфе (Ничег превише, ничег преко мјере; Пази на границе; Омрзни хибрис; Најприкладније је најљепше), а свака од њих је инкорпорирана у структуру како монотеистичких религија тако и у социјалну слику савременог свијета.

¹³ Видјети више у: *Вријеме и џрича*; Пол Рикер; пријевод Славица Милетић. У: Трећи програм Радио Београда, бр. 72-1-1987. стр. 334.

жанровским постанком одбацује мишљење засновано на бинарним опозицијама. Захтјев романескне ријечи није да суди, него да разумије.

Роман чија се димензија трагичког, за разлику од драме, редовно испољава у говору тишине – у неизрецивости, само је сљедбеник трагедије. Трагедија може без смјеховне културе (иако једна од најпознатијих трагедија, Шекспиров *Хамлејџ*, посједује, поред трагичне, управо димензију смијеха и ироније), а апсолутну епску дистанцу (једно од начела на основу којег је могуће успоставити разлику између епа и романа) разара управо смијех који се у облику *иронијског дискурса* налази у самој поетици романескне приче. Смијех је по својој природи непријатељски према хијерархији, клањању пред ауторитетима. Смијех је рушилац свих табуа и схема о ранговима. Тамо гдје је смијех, ту је анархија. Међутим, за разлику од осталих анархија, смијех уноси наспрам себе велику разлику: анархична поплава ствара неред, а понекад и хаос, а поплава смијеха од нереди и хаоса рађа ред и хармонију. Смијех унутар романескне ријечи, преображен у иронију, пародију, гротеску или пастиш преображава и обнавља свијет. Смијех не познаје удаљеност, он *сија*. У крајњој инстанци, смијемо се због тога што смо једина врста на земљи која је свјесна своје смртности. А о смрти, у принципу, не говори епски дискурс, него иронијски. Иронијски дискурс је у стању показати смртност и зла које побјеђује, а еп увијек потврђује бесмртност јунака који гине. Еп је, али и трагедија, „тужна пјесма“ о ненадокнадивом губитку хероја, али у исто вријеме су и ода идеји о „продужавања човјековог живота у човјечанству и (или) у Богу“.¹⁴ Укрштавајући се с проблемом трагичног на нови начин, на оном мјесту на којем се оцртава вјечна неусклађеност појединца и свијета, романескни жанр, путем смјеховне културе, покушава идеју смрт и трагичности учинити саставним дијелом онога што је живо. С романом, нетрагички ликови постају јунацима трагичких ситуација. Стога је смијех у романескној ријечи, у различитим својим облицима – од комичног до ироније – један од начина, између осталог, на који савремени човјек покушава учинити прихватљивом неподношљиву идеју властите пролазности.

Због свега наведеног, није ни мало случајно што роман као модерни жанр почиње у 17. стољећу када вријеме, за разлику од средњег вијека, постаје овоземаљско. Наравно, како је већ речено, да је било романа и прије Сервантесовог романа *Дон Кихот*, али роман какав препознајемо данас, конструира се управо у овом периоду када историјско-биографска оса поништава линеарну осу епа и авантуристичког романа,¹⁵ дакле у времену рационализма и просвјетитељског ума, периода који је неприкосновено одредио европску мисао модерног доба. Два романа тог периода, некако ће вући јасне двије линије европске књижевности, а и једна и друга линија у основи имају иронијски дискурс. Једна полази од споменутог Сервантеса, баштинећи у себи фигуру гротеске која одређује структуру романа, а која ће неколико стољећа касније

¹⁴ Видјети више у: *Естетика*; Јуриј Борјев. Сарајево: Босанска ријеч, 2009.

¹⁵ *Линеарно вријеме* подразумијева хронолошко трајање које у себе не укључује биографску свијест о времену. Односно, јунаке епа или авантуристичког романа, коме је својствено ово вријеме, не дотичу промјене које са собом доноси пролазност времена, него се оне одвијају, тако рећи, мимо њих. Видјети шире у књизи *Вријеме у роману од реализма до њосмодерне*; Е. Побрић. Сарајево: БХ Мост, 2004.

отворити велики Гогољев роман *Мртве душе*, да би најзад Кафка ту врсту поетике довео до свог врхунца. Друга линија се може пратити од Франсоа Рабела и његовог романа *Гарјаниџа* и *Панџајруел*, чије се поетско одређење формира на основу карневалског смијеха, а које своје врхунце добива с дјелом Достојевског. Међутим, није Достојевски наговестио модернизам у свјетском књижевном кругу, него ће његово дјело сачекати постмодерни роман, али јесте, и то је оно што је занимљиво, отворио посебан облик модернизма у босанскохерцеговачкој књижевности.

Релативизам ријечи и устројства свијета, производња а не проналажење истине, мноштво несливених гласова који формирају цјелину а задржавају самосталност – рађа чудесну имагологију геопоетике босанскохерцеговачке књижевности, који уписује управо, уз Иву Андрића, Меша Селимовић. За разлику од романа 19. ст. који је кроз своје ликове и њихове међусобне агоне уобличавао тотализацију значењског процеса као што је и, уз своје изузетке, уобличавао монолошку структуру која је у његовој основи, Селимовићев роман *Дервиш и смрт* доноси битну промјену: ни субјект, ни било која лингвистичка јединица не могу да обухвате бескрајност значењског процеса. Текст у роману постаје својеврсна *лабораџорија у којој се штраја за прекорачењима у језику*, за знаковима који у суодносу са другим означитељима у процесу структурализације измичу уређено-једнозначним цјелинама.

Иронија

У енциклопедијама¹⁶ и појмовницима¹⁷ се може пронаћи широки распон дефиниција смијеха и комичног. Тако, на примјер, за Аристотела, комично је нешто погрешно (грешка која не може нанијети бол) до чега долази када се у неки низ збивања убацује нека ситуација која ремети уобичајени ред догађаја. За Хегела бит комичног је у томе да онај ко се смије осјећа толику сигурност у своју истину да може са супериорношћу гледати на туђе противрјечности. За Канта смијех се рађа када долазимо до апсурдне ситуације која изневјерава наше очекивање. Али да бисмо се тој погрешци смијали, потребно је да нас та погрешка не укључује, да нас се не тиче; и да се пред погрешком неког другог осјећамо супериорни. Дакле, у питању је погрешка и дистанцирање. Ако је Бог овај свијет створио ријечју, и ако су Закони сваке од објава похрањени у језику, једино онај ко неприкосновено може да се смије, с обзиром како се свете књиге стољећима интерпретирају, јесте сам Створитељ. А ако се смије (а то не знамо, нити можемо знати), може се замислити, из позиције објава и људског доживљаја *мојућих свјећова*, да се смије на иронијски начин.¹⁸ У Ековом роману *Име руже*

¹⁶ Видјети у: *Опћа енциклопедија Југославенској лексикографској завода Мирослав Крлежа*; ур. Ј. Шентија, Загреб, 1981; *Опћа и национална енциклопедија у 20 књига*; ур. Антун Вујић. Загреб: Вечерњи лист, 2005.

¹⁷ Видјети у: *Појмовник савремене књижевне и културне теорије*; Владимир Бити. Загреб: Матица хрватска, 2000; Тања Поповић: *Речник књижевних термина*. Београд: Логос арт, 2007.

¹⁸ Сам назив, коријен ријечи *иронија*, вјероватно потиче из античке комедије у којој се појављивао лик Еирона, оличење лицемјера који глуми глупог човјека и увијек изговара реченице сасвим супротног значења од намјераваног. По М. Солару (*Теорија књижевности*. Загреб: Школска књига,

на питање да ли се Исус Христ смијао, фра Вилијам одговара овако: „Толики су се питали је ли се Христ смијао. То ме баш превише не занима. Мислим да се никад није смијао јер је, свезнајући какав је морао бити син Божји, знао шта ћемо радити ми кршћани.“

Смијех у облику хумора, разликује се, наравно, од смијеха који је уобличен иронијском инстанцом. Иронија је „објективна“, усмјерена је на *gruioi* и представља смијех скривен иза озбиљности, док је смијех у облику хумора субјективан и постоји само за сопствено *ја* и представља озбиљност која се крије иза хумора. По Бергсону,¹⁹ иронија изриче оно што би требало да буде, претварајући се да вјерујемо да је то управо оно што постоји, док смијех у облику хумора потанко описује оно што јесте, правећи се да вјерујемо као да би баш тако и требало да буде.

Виктор Иго у *Предговору Кромвелу* пише како „у природи лијепо стоји поред ружног, наказно поред љупког, зло иде заједно с добрим, свјетлост прати сјенку“. Ако је Бог творца овог свијета, пјесник, по В. Игоу, који ствара у његовој сјенци, мора поновити призоре из природе, инкорпорирајући спој супротности, дакле иронију (или пак пародију и гротеску), у свој приказ. Међутим, свијет не можемо доживјети као цјелину, увијек нам неки дио измиче у контингентности догађања. Књижевност, а у овом случају Меша Селимовић са својим романом *Дервиш и смрт*, покушава да успостави тај свијет у цјеловитости. Али, о цјелини у роману можемо говорити као што можемо говорити о цјелини симбола као *нарочиће* врсте знака, дакле о откинутој половини гдје се цјелина формира из *гјелине* којој недостаје други дио да би се опет саставила. Роман је, као и симбол, знак напуклине, расцјеп а или разлике, и стога свака интерпретација романа не може бити ништа друго до извјесна дистанца јер се не да у потпуности свести, редуковати, затворити.

На сваком кораку земљине кугле осјети се Божја одустаност и људска присутност – осјете се напуклине, расцјепи и разлике. Умјесто знака и референта који би требали да иду у складу са Божјим виђењем свијета, ми имамо однос означитеља и означеног, што значи да смо сведени на људску интерпретацију Божјег дјела. У тај процијеп између исказа и чина, између свијета и његовог значења увукла се типична стратегија есенцијализма чији је задатак да примијети очигледну контрадикцију између два општа мјеста и да сходно томе предложи бинарни кођ који ће разријешити контрадикцију. „Основно веровање метафизичара“, рећи ће Ниче, „јесте веровање у супротне вредности“ (Ниче, 2011: 12) То је онај платоновски дијалектички логос, универзални разум који је требао да покори природу на начин да култура (која покорава) увијек изнова потискује оног *gruioi*. Гдје год постоји традиционални субјект и његови епитети

2005, стр. 86) „иронија првотно означаје изражавање путем супротности: мисли се заправо супротно од онога што се изравно каже“. Међутим, овдје се мисли на иронијски дискурс, као читав стил изражавања с одређеним односом према израженом, када иронија прелази границе реченице и прожима цијели свијет – текст. Умберто Еко то објашњава на врло пластичан начин: „Ако Хенри формално моли Џил да се свуче, али баш да то Џил не би учинила, то нема никакве везе са лексиком, него с психологијом.“

¹⁹ Видјети више у: *Смијех: есеј о значењу комичној*; Анри Бергсон; превела Босиљка Брлечић. Загреб: Знање, 1987.

(присуство, цјеловитост), постоји и есенцијализам, и метафизика, и политичка теологија. Међутим, након Фројдове психоанализе и уписивања несвјесног у структуру личности, дефинитивно је јасно да је субјект²⁰ наше културе нејединствени, поцјепа-ни субјект,²¹ и да стога ни филозофски ни теолошки дискурс више нема предност над осталим дискурсима идеја знања. Владајући субјект је у књижевности већ с Достојев-ским дефинитивно изгубио чврсто тло под ногама. Стога, два опречна погледа на једну те исту ствар не значе раслојавање стварности него значе говор о њеној суштини, њеној очигледној истини.

Замисао ја вуче ниже, јер ђочиње да се сујројсџавља сама себи. А онда се сџвара нова замисао, сујројина, и добра је све док не ђочне да се остварује. Није добро оно шџо јесџе, већ оно шџо се жели. Кад људи ђронађу лијеђу мисао, шџребали би да је чувају ђо сџаком, да се не исџрља. (Селимовић, 2004: 224)

Због тога *смјерени* иронијски дискурс (термин Л. Хачион) у појединачним епизодама романа *Дервиш и смрџ* није могуће опазити. *Несмјерним* постаје опажањем читатеља које се дешава тек на нивоу уцјелињења романа, на „простору“ његовог структурирања. Оно је продукт искључиво опречних интерпретација сакралног текста и текста свијета, од стране Селимовићевих ликова. Тада иронијски дискурс има облик критичке снага која негира и руши сваки облик идеологије, разобличава све ауторитете и једнозначно донесене судове тих истих ликова, исто онолико колико афирмише и гради причу о плурализму, љубави и хуманизму. Селимовићев роман радикално одбацује сваку врсту метафизичког и есенцијалистичког објашњења свијета и неупитно наглашава да се треба напустити увјерење да све позитивне вриједности, у које су људи вјеровали, морају у коначности међусобно бити компатибилне. Структура пјесничке слике романа *Дервиш и смрџ*, на основу дијалошких суочавања ликова, обрта судбина и супротстављања парадокса, путује кроз контингенцију властитих средишњих увјерења које могу бити дубоко укоријењене само у *вријеме*.

С друге стране, однос према времену и простору, односно, могућност истовремене коегзистенције директно условљава постојање структуре свијета Селимовићевих романа у оној форми у којој је затичемо. Та могућност драмских суочавања као да за писца представља критериј селекције битног од небитног. Само оно што може бити осмишљено у „тренутку“, само то улази у структуру свијета романа *Дервиш и смрџ*. Оно што има смисла у сукцесији биографског времена, што је оправдано само као прошлост или будућност, то за њега није важно и не улази у његов свијет. Наравно да се прошлост у оба романа појављује као једна од битних одредница која усмјерава

²⁰ Овдје је важно истаћи ону суптилну разлику између субјекта и идентитета. Субјект, као граматички термин, нагласак ставља на језик и његову двосмисленост у коме се субјекти могу разликовати чак и од самих себе, док идентитет подразумева истост. Због тога је идентитет у књижевности нешто што се „одржава“ између истости и истовјетности, између писања и брисања.

²¹ По Фројду, субјект је, с једне стране, свјестан јер рационално доноси одлуке, а на другој страни несвјесно је мотивисан жудњама које се обзнањују само индиректно у сновима, омашкама, ша-лама или симптомима.

ликове у пресудним тренуцима њиховог дјеловања. Али та прошлост важна је само онолико колико означава клупко судбине у садашњости.

У том смислу *удвојеност* субјекта је естетска чињеница и један од основних принципа инкорпориран у полифонијску структуру романа. Без оног Другог Селимовићев свијет не би могао да постоји. Однос субјекта према *двојнику* није само однос према Другом, него прије свега однос према самом себи. То је онај Делезов модел *ризома* који се очитује кроз субверзивно архаично дјеловања отварајући тиме могућност партиципације мноштва „слабијих“ субјеката, наспрам модела стабла и једнодимензионалне каузалности као метафоре за западно-европски модел културе једног и цјеловитог субјекта.

Човјек није дрво и везаност је његова несрећа, одузима му храброст, умањује сигурност. Вежући се за једно мјесто, човјек прихвата све услове, чак и невољне, и сам себе илаши неизвјесношћу која га чека. Промјена му личи на најужасније, на јубиљак уложеној, неко групи ће зајосјести његов освојени простор, и онда почети изнова... осмједујући човјек ирри или најада. Оглазећи чува слободу, спреман је да промијени мјесто и наметнуће услове... Тобоже оглазимо, тобоже мијењамо, и ојеш се враћамо, смирили, ушљешљиво преварени. (Селимовић, 1999: 9)

Може се рећи да је Селимовић тежио да из сваке противрјечности у једном човјеку начини двоје људи, да би драматизовао ту противрјечност и екстензивно је развио. У роману *Тврђава* Мула Ибрахим је један од ликова двојности. *Од два постојано различита човјека у њему, који је прави?* (Селимовић, 1999: 45), питаће се Ахмет Шабо, или на другом мјесту, за Мула Ибрахима рећи ће: *Колико ли је различитих људи у том човјеку?* (Селимовић, 1999: 47). Селимовић је, насупрот роману реализма, тежио да сукцесију времена схвати у њеној истовремености, да је драмски супротстави или постави једну поред друге, а не да је поређа у једнозначни каузални низ.

Простор

Специфичност односа простора и времена у роману омогућава такво постојање свијета романа које јунацима подсијеца коријење што им сежу у „спољни“ живот: њихову предметност, њихово поријекло и припадност различитим интеграцијама. У романима *Дервиш и смрт* и *Тврђава* конституише се један духовно вјештачки медиј (на истовјетан начин како то примјећује Бахтин за романе Достојевског),²² гдје свака појединачна сила живи и може се осјетити само у чистој дјелатности ликова, који постоје и који су одсјечени како од свијета објективација, тако су и неовисни од свијести појединих људи. То је један особен простор, умјетнички организован, који је, међутим, у интерсубјективној заједници односа јунака ипак у стању да разбуди умјетнички неопходну илузију о тоталитету свијета.

²² О односу дјела Селимовића и дјела Достојевског писао је и Назиф Кустирица: *Меша Селимовић и Фјодор Достојевски у свјетлу теорије полифонијског романа Михаила Бахтина*. Сарајево: Графинг, 2006.

У ствари, Селимовићеве романе треба посматрати у оном односу идеје и стварности у којој је идеја увијек интересубјективна, односно, није апстрактна у својој суштини него присутна у односу међу свијестима. На тај начин сам простор остварен предметом приказивања представља један посебан медиј гдје идеја сама по себи не може бити јунак романа јер она није ствар ауторске доминанте, него своју позорницу препушта суодносу ликова. То је једна чисто духовна средина у којој нема предметних људи који би постали контраст посувраћености идеје у дјело. Јунаци су овдје, као и код Достојевског, присутни као *људи идеје* – постоје уколико њихове идеје још увијек имају свој реалитет, барем за њих саме, постоје зато да би себе усмјеравали ка идејама, и онолико међусобно контактирају колико се њихове идеје сударају или усклађују. Човјек се код Селимовића никада не подудара са самим собом. Право испољавање личности могуће је само у дијалошком продирању у свијет идеја *gruioi*.

Знаш ли шїа сам мислио док си њоворио? Како неки људи моју да кажу све шїо хоће, и можеш да љимиш или не љимиш, осїајеш миран. А неки у једну ријеч унесу себе, и од једном све се зажари, нико не осїаје миран. Осїајмо да се нешїо важно дешава. То више није разїговор. (Селимовић, 2004: 102)

Селимовић у свом дјелу „прескаче“ преко строго хисторијско-биографског времена, он усредсређује радњу у тачкама кризе, прелома и катастрофе, када тренутак губи своју ограниченост. Аутор, у суштини, прескаче и преко простора и усредсређује радњу само у двјема типским тачкама: на прагу (пред вратима, на улазу, степеницама, у ходнику, дворишту, и сл.) гдје долази до кризе и прелома, и у кафани, кући, текији гдје се догађају катастрофе и скандали.²³ Отуда карактеристика мјеста радње у роману – оно је на граници постојања и непостојања. Текија и касаба у роману *Дервиш и смрї* као да су лишени унутрашњих основа за оправдану стабилизацију, рекло би се да су на прагу. У ствари, то је специфичан простор који бисмо могли идентифицирати с хетеротопијом,²⁴ јер хетеротопије, како то каже Мишел Фуко, „имају моћ да на једном стварном мјесту поставе у успоредан однос различите просторе и локације који су међусобно неспојиви“. (Foucault, 2008: 42) Тако простор у роману добива допунски смисао у духу основних семиотичких топоса. Горе/доље, унутра/вани добивају значење тачке гдје долази до кризе, радикалне промјене, необичног обрта судбине, гдје се доносе одлуке, прелази забрањена црта, обнавља или пропада. Најближи простор Ахмеду Нурудину је затворени простор текије²⁵ који није једнозначно постављен. Још

²³ Видјети шире о овој теми у књизи Михаил Бахтина: *Проблеми њоеїиике Достїојевскої*; прев. М. Николић. Београд: Нолит, 1967, стр. 217.

²⁴ Шире о томе погледати у тексту Давора Бегановића: „Алтернативни простори/алтернативна времена: *Тврђаве* Меше Селимовића, Исмаила Кадареа и Орхана Памука“. У: *Међународни научни скуї: књижевно дјело Меше Селимовића*; ур. З. Лешић и Ј. Мартиновић. Књ. 38. Сарајево: АНУБИХ, 2010, стр. 118–135.

²⁵ О семиотици простора у роману *Дервиш и смрї* писала је и Марина Катнић Бакаршић: „Од стварних до имагинарних простора у роману *Дервиш и смрї* Меше Селимовића“. У: *Међународни научни скуї: књижевно дјело Меше Селимовића*; ур. З. Лешић и Ј. Мартиновић. Књ. 38. Сарајево: АНУБИХ, 2010, стр. 63–76.

на почетку романа Селимовић нас упозорава да је сам простор текије бременим својом супротношћу, јер се остварује на процијепу који попуњава прошлост и контингентност догађаја у садашњости. Иако је тачно да је тијело извор и референт свих знакова а да само као такво није знак, јер не стоји на мјесту нечега другог, семиотика простора ипак је неодвојива од семиотике тијела. Простор текије некада је био простор харема, па су дервиши морали молитвом да „избацују“ присуство женског тијела „из зидова текије“. Унутарњи свијет тако већ у почетку наговјештава свијет извана, јер бинарне опозиције, како ће се показати у наставку романа, не постоје као граница него као разлике.

Затворени и сигурни простор текије се дефинитивно „отвара“ и мијења своје значење од унутра према вани, од затвореног према отвореном, од мира ка немиру, оног тренутка када Нурудин мимо своје воље, бива бачен у свијет у којем не владају само научени закони каузалности и сакралности, него и профани закони контингенције и коинциденције.

Не освајамо земљу, већ ирумен за своју сџоју, ни џланину већ слику у своме оку, ни море већ његову џбљиву чверсџину и одсјај његове џовршине. Нишџа није наше осим варке, зајџо се чверсџо држимо за њу. (Селимовић, 2004: 101)

Стога уопште није чудно да у Селимовићевим романима немамо опис на начин како опис користи нпр. Балзак. Ентеријер и екстеријер за њега не значи подиј на којем ће се одиграти радња. Селимовићев оскудни опис је комплементаран понајвише са функцијом и техником Флоберовог описа у роману *Мадам Бовари*. Код Флобера он је симултан, и у ствари, замјењује радњу. Слично је код Селимовића. У сцени када се шејх Нурудин нашао у процијепу између етичких норми и животних догађаја, Селимовић радњу замјењује описом текије као продуженим чином животних дилема свог јунака:

Међу црним и сурим џудурама шџо заклањају ширину неба, осџављајући само џлаву џросјеклину над собом, као шкрџу милосџи и сјећање на џросџрансџиво оџромној неба гјеџињсџива. (Селимовић, 1999: 11)

Ово сигурно није опис који подсјећа на Балзакове описе улица Париза из романа *Чича Горио*. Правог описа овдје нема. Постоји само доживљај виђеног који путем асоцијација одваја лик од историјско-биографског времена и преноси га у вријеме контемплације, у вријеме динамичке безвремености.²⁶ У том смислу сасвим је схватљиво што у Селимовићевим романима не налазимо портрете Ахмета Шабе и шејха Нурудина. Лик мора да буде у извјесној мјери физички обезличен, да би постао утолико више етички и идејно рељефан.

²⁶ *Динамичка безвременосџи* је онај доживљај времена који на драмском принципу истискује историјско-биографски смјер времена и успоставља „вјечност тренутка“. Оваква концепција времена се код, на примјер, Достојевског појављује као основни тип доживљаја времена, да би се код Умберта Ека комбиновала са имагинарним простирањем. (Видјети шире у: *Вријеме у роману* *ог реализма до џосџмодерне*; Е. Побрић)

Поинтилизам

Селимовићеви текстови прате спирално кретање гласова. Смисао се враћа увијек изнова и увијек изнова на другом мјесту. Сликарски речено, код Селимовића је заступљена поинтилистичка техника, она иста коју користи Достојевски у *Злочину и казни*, па се може повући утемељена аналогија између два главна лика, Ахмета Шабе и Раскољникова. Због чега је убио Раскољников, због чега је Ахмет Шабо проговорио, и тиме „убио себе“, на сијелу ратника?

Када је у питању мотив убиства у роману *Злочин и казна*, критика има подијељене ставове: једни су сматрали да је основни разлог сиромаштво, док су други давали приоритет идејним мотивима, односно Раскољниковој теорији о подјели људи на двије категорије: на покорне који умножавају врсту и на рушиоце који у име нове идеје увијек газе закон. За Раскољникова најважније питање је којој групи припада он.

Зашто је убио Раскољников? У крајњој линији да не закасни. То је генијалност Достојевског, када сами разлози нису довољни него се одлука пребацује на саму психолошку основу бића. Откуцавање сата у малој клаустрофобичној соби дјелује као шок: цијели ток свијести, испреплетен с повишеном тјелесном температуром, с бунилом у коме се његово морално и емотивно биће до посљедњег тренутка опирало злочину (свједоче о томе, између осталог, два сна главног јунака), пребацује се на колосијек страха да не закасни. Раскољникова више нису одређивали разлози, он је само журио. Тиме се до краја доводи теза Достојевског о рушењу „кристалног дворца“ из романа *Зайиси из њогземља*, у коме полемизира са Чернишевским и рационалистима. Шта зна и колико може разум? У *Злочину и казни*, разум је запазио, измјерио, анализирао и на крају погријешо.

Но, који су то разлози који су довели до убиства, а који толико подсећају на причу о Ахмету Шаби, наравно испричани у потпуно другом културолошком контексту?

Тумачење да је главни мотив убиства била идеја (апсолутне слободе, како тумаче овај роман поједини критичари) намеће питање: зашто Раскољников није убио прије сусрета с отпуштеним чиновником Мермеладовом у чијој се исповиједи крије једна од основних идеја романа: *čovjek би увијек морао да има негје да оге*; прије сазнања да је Соња постала проститутком да би прехранила породицу; прије него је добио писмо од мајке у коме сазнаје да његова сестра Дуња спремна да се жртвује за њега; прије сазнања да Свидригајлов малтретирањем доводи слугу до убиства, силује четрнаестогодишњу дјевојчицу која се из очаја дави у ријеци, трује жену да се докопа богатства итд.!? Јер ако је провјера којој категорији људи припада главни циљ, онда су поменуте информације сувишне. Чињеница да је убиство услједило тек после наведених догађаја свједочи о њиховом значењу у дефинитивном јунаковом поступку.

Када и у којем тренутку почиње драма Ахмета Шабе!

Социјални план и код Селимовића представља трајну вриједност романа. У *Тврђави* се, као и у осталом у *Дервишу*, из појединих догађаја развија идеја која се претвара у живи догађај. Ахмет Шабо на почетку романа жели да побегне од тужних ратних догађаја, налазећи спас у љубави, у Тијани која постаје нови смисао његовог живота. Међутим, то га није сачувало од немира, од узбуђења. Главни јунак романа осјећа да

га узнемирује немир мира. Тако, након што примијети да воли све што није рат, да воли мир, Ахмет Шабо, не хтијући, уочава слике животне свакодневнице које у први план доносе оно што се зове људска биједа. Такав је случај са Салихом Голубом. Он је издржавао слијепу мајку, због ње се није оженио, због ње је од јутра до мрака вукао тешку калајисану посуду зашећерене воде. Онда је кратком причом саопштено да је умро. Умро је онда када му се мало осмјехнула животна срећа. Добио је неко наслједство, што је требало да измијени његов живот. Његово посљедње виђење забиљежено је овако:

Умро је исте ноћи, од радости или тује. Мајка му се ускоро угала за хоџу Шахинбаши-ћа, који је личио на жену више него Голубова мајка. И он и она имали су јо седемагесет јодина. Нико никој није преварио: она је била без вида, он без иметка. Живој је преварио само Салиха Голуба. (Селимовић, 1999: 125)

Овим скоком у приказивању шта је животна срећа, и како долази несрећа, мотивирана је основна идеја према животној свакодневници Ахмета Шабе. Жалио је Салиха Голуба и није више одлазио пред џамију гдје је посматрао тог човјека.

Почео сам да шражим воду. Можда шћо сам у воду мојао мирно љедати не мислећи. Све је ошјецало, шћихо са жубором, сјокојно, све, мисао, и осјећање и живој. (Селимовић, 1999: 122)

Ово се може узети као један глас у великом дијалогу романа, гдје су појединачни гласови укомпоновани као „успутни“ дијелови који оживљавају уцјелињење полифонијске структуре пуноправних гласова, а да при томе задржавају своју самосталност. Један од гласова, Ахмету Шаби, нешто касније долази од Шехаге Соче:

Црно је, Мула Ибрахиме, у шешком времену живимо, а живимо јадно и срамотно. Ушје-ха је само шћо ће они који послије нас буду живјели, прештурићи преко љаве још шежа времена, и помињати ће наше дане као срећне. – То су биле најцрње ријечи које сам икад чуо, и љадале су на душу шешко, као зајробне љјесме. (Селимовић, 1999: 60)

Само развијање теме шврђаве рађено је на тим љасовима чији је циљ да се окарактерише нека људска узнемиреност, жеља, идеја: Авдија Супрда, бајрактар, јунак који се ничега није бојао, који је остао жив у стотинама јуриша, кад се вратио послије расула војске, у своје село Ласицу, пао је с крушке и умро; породица Ахмета Шабе прошла је горе него да је била на Хоћину: отац, мајка, сестра и тетка, сви су помрли од куге; у тврђави био је задављен имам и двојица сељака, а ускоро потом страдао је и Шабин рођак Ферхад, којег је љубав за завичајем довела у град послије дуга избивања – убијен је због нечега што су сви заборавили итд. Тако је свим тим гласовима одређена патња Ахмета Шабе која своју потпуност добива тек с комуникацијским пропитивањима других идеја.

Саопштени подаци у оба романа, и у *Тврђави* и у *Злочину и казни*, имају одређену функцију: да јунаке испуне тегобом свеопште биједе, да их озлоједе (са становишта

семиотики – „о“ се овдје може читати као пун и раван круг што је симбол сфере, свеукупности живота, „зло“ није несрећа него коб, дегенерација судбине, а „јед“ је она емоција која производи ситуацију која покреће на дјеловање) и ставе пред дилему: какво оправдање има да постоји такав свијет?

Раскољинов се о-зло-једио, и због тога узнемирујућа идеја „човјека вашке“ потпомогнута социјалним елементом, добива своју манифестацију – убиство. О-зло-једио се оне вечери на „сијелу ратника“ и Ахмет Шабо, када је његова идеја, потпомогнута социјалном неправдом, добила свој облик, само што је за разлику од Раскољникова који је убио, Шабо (про)говорио.

Селимовић посматра човјека на оној животној прекретници гдје се разбуктава и разрјешава сваки сукоб, гдје одлуке постају коначне и неопозиве, гдје се све могућности утапају у реалност живота. Његови ликови не живе животом чија би мјера била устаљена логиком свакодневних поступака – свакодневница се баш као и код Достојевског укида; они се формирају у функцији драматичних опредјељења и своје људске особине испољавају у кризним ситуацијама у којима догађаји добивају дефинитивни карактер; психолошку раван и хисторијско-биографско вријеме потискује *динамичка безвременост* етичких сукоба и коначних одлука.

Политичка теологија

Сљедећа теза коју треба овдје успоставити је јако важна: *Дервиш и смрт* није исламски роман, а посебно није blasfemiја у односу на употребу Кур'анског текста који се као неки вид интертекста и цитата налази унутар романа. Тврдње да је овај Селимовићев роман исламски или антиисламски нешто је слично заблудама које се стварају око, на примјер, арапског језика или споменика источне књижевности *Приче из 1001 ноћи*. Арапски језик ни по чему, осим наравно по својим могућностима изражајности, није посебан језик иако је на том језику објављен Кур'ан. На исти начин *Приче из 1001 ноћи* није књига исламске књижевности, па није чудно што су поједине приче „побјегле“ из обриса сакралности призивајући у себи профани стил предисламске културе. Књига у себи садржи и атмосферу и теме како из исламског тако и из предисламског миљеа, јер је путовање *Прича из 1001 ноћи*, започело у Индији, стољећима је трајало преко Перзије и Багдада до Египта гдје су приче доживјеле своју коначну редакцију с којом их препознајемо у данашњем облику.

Мото отвара роман *Дервиш и смрт* и неприкосновено му намеће атмосферу и стил сакралног текста, а прва реченица кур'анског ајета то најбоље сугерише (Бисмилехир-рахманир-рахим). Она није преведена него је дата у изворном арапском језику, што тексту осигурава својеврсну мистичност. Ријечи на арапском језику у комбинацији са Селимовићевим стилем романа објезбеђује мијешање двају свјетова – сакралног и профаног. Дакле, иако је исповијед пуна немира сатканих од сталних бинарних опозиција, Селимовић мајсторски осигурава читатељу да се огне плаштом сакралности, да задржи атмосферу узвишеног стила (на исти начин како узвишени стил има жанр трагедије), па на тај начин читатељ има осјећај да је ушао у неки свијет пун „свјетлости вјере“. Стил приповиједања и форма којом је „загнута“ прича, осигурава осјећај

да било која vrста пада, унутар те узвишености и са становишта ње, буде пуно очигледнија (на исти начин како је након смијеха туга највидљивија). Тај стил, а који је, парадоксално, изневјерен већ у самом моту (на начин да није испоштована дословна цитатност ајета), био је предуслов да имамо испред себе драму са оволиким преокретима. Дакле, пад у роману се дешава већ на почетку и то са два становишта: јунак исповједним стилем наговјештава етичку катастрофу свога позива – он је шејх текије мевлевијског реда – што се као зрцална стварност очитује и кроз изневјеравање оригиналних кур'анских ајета. Овим поступком Селимовић „напомиње“ да су кур'ански ајети овдје „читани“ и тиме интерпретирани у једном контексту, а да ли је та интерпретација исправна или неисправна није Селимовићево питање (полифонијска структура не дозвољава да то буде ауторско питање),²⁷ али се, у крајњем случају, разрјешава на нивоу цјелине успостављене сложеним процесом читања самог романа. Будући да свако стање у којем се затекне нека прича може да се развија у различитим правцима, прагматика читања заснива се на способности предвиђања сваке наративне дисјункције, јер се, у крајњем случају, наративна нужност која је начело идентификације, разликује од логичке нужности.

Стога није чудно да се већ на почетку романа поставља питање идентитета, као средишње тачке цјелокупне приче и то опет из двоструке перспективе: из позиције у којем наратор пита – ко је он?, и из позиције писања која се појављује као кључни медиј за дуго очекивани одговор. На исти начин како перципирамо значење знакова у језику унутар појма разлика (значење знака се не крије у његовој структури, него се успоставља у разлици с другим знаковима), тако се овдје треба разумјети проблематика идентитета, а не есенцијалистички и метафизички који редовно процес значења поистовјећују с идентичности знака и референта. Ово питање се у роману преплиће с питањем свих *ојрешења* које су тематизирание причом. Другачије речено, Селимовић супротставља два опречна концепта: с једне стране, то је метафизички концепт о „транспарентном језику“ у којем влада једнозначни смисао гдје свака ријеч представља једну ствар, гдје свако означавајуће упућује на један референт (Нурудин као лик) и, с друге, у питању је поступак с којим разлика конструише универзалност слободе, а да се Други, као безусловно несводљиво подручје сусрета између постојећих разлика, не појављује као колективно празан објект (Нурудин као приповједач).

Укочила ми се рука којом држим ѿро, свијећа ѿихо кашљуца и ѿрска сиѿним варницама бранећи се од смрѿи, а ја ѿледам у дује редове слова, у нишане мисли, и не знам да ли сам их убио или оживио. (Селимовић, 2004: 14)

Сјајно то Селимовић ради. Прича о идентитету увијек почиње именом – Нурудиново име је свјетло вјере, он је шејх текије мевлевијског реда, а завршава увијек у

²⁷ „Едип не може да замисли Софоклов свет – иначе не би се оженио својом мајком. Наративни ликови живе у једном хендикепираном свету. Када заиста разумемо њихову судбину, почињемо да сумњамо да и ми сами, као грађани актуелног света, често своју судбину сносимо само зато што у нашем свету мислимо на исти начин као и наративни ликови у свом. Проза нам сугерише како је можда наш поглед на актуелни свет несавршен колико и поглед наративних ликова. Ето зашто успели наративни ликови постају највиши пример 'реалног' положаја у коме се људи налазе.“ (У. Еко: *Границе шумаћења*, стр. 202)

множини, јер је идеални идентитет, као утопија, увијек у власништву оног Другог. Тако се питање идентитета у роману полако али сигурно везује за питање писма, приче, односно, оног романеског подухвата који се мање дефинише као писање а више као *авантюра писања*. Селимовићев роман се усмјерава ка самом себи, ка сопственим могућностима, ка могућностима које му нуди језик његовог приповједача.

У том случају и жанр исповиједи, којим одише Селимовићев роман, добива свој пуни смисао, не само у дослуху са стилем Св. Аугустина него у себе обухваћа и онај русоовски, јер су оба дијалектички разговор са Богом.²⁸ Међутим, код Селимовића, за разлику од Аугустинових *Исјовјегу*, како фабула одмиче у роману, а у складу са полифонијском структуром, овај стил поприма облик пастиша и *лашенијне ироније* која погађа и разрјешава саму себе. Уопште говорећи, за разлику од сатире која уништава све пред собом, иронија је та која одгаја. Селимовићев стил приповиједања постављен на овај начин, а као изричити продукт склада садржаја и форме, у подтексту назначавача једну од теза романа: у архитектуру Божјег стварања уграђена је иронијска инстанца као трајно одређење свих човјекових првих питања.

Кад се Нурудин исповиједа? Оног тренутка кад се у његов живот увлачи смрт (а дервиш би требао „знати“ да је смрт само прелазак из једне у другу кућу). Дакле, оног тренутка када сазна да му је брат убијен и када полако почиње да губи вјеру у Оног који једини има могућност да смрт претвара у живот. Исповиједање је у почетку успостављено на основу његове потребе да успостави пољуљани ред, да поново подигне систем животних навика који су неприкосновени бедем од усуда ствари: *да ће се наћи неко рјешење кад рачун буде сведен*. Но, како је већ речено, писање као процес – путовање од истости до истовјетности – овдје избија у први план, јер Нурудин не пише зато што у себи још осјећа живот који тражи да се овјековјечи у писму, него – у њему има још увијек живота *зайо шйо йише*. Глас који изнутра изговара Нурудин јесте ријеч коју је садашњост тражила за себе а, у исто вријеме, рођена је у зони додиром с нерјешеном, како будућности тако и, прошлости.

Ово писање је неминовност, као живљење, или као умирање (...) јер шако ћу моћи да видим себе какав йосјајем, шо чудо које не йознајем, а чини ми се да је чудо шйо увијек нисам био оно шйо сам саг. (Селимовић 2004: 9–11)

Писање је овдје у исти мах и простор који укључује жељу за откривањем и жељу за језиком, подражај који не настоји да каже већ да учини, да доведе до спознаје у којој је однос с Другим²⁹ прије свега однос иницијације. На тај начин у писању Селимовићев јунак открива свој Другог. То је писање које се успоставља наспрам дискурса који посједује закон, прописује норму, пригушену жељу, намеће своје смислене ријечи.

²⁸ Шире о исповједном жанру погледати у тексту „Шта је дервиш исповедио о смрти: *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“; Зоран Милутиновић. У: *Међународни научни скуп: књижевно гјело Меше Селимовића*; ур. З. Лешић и Ј. Мартиновић. Књ. 38. Сарајево: АНУБИХ, 2010, стр. 51–53.

²⁹ Овдје се с Другим (с великим словом Д), сходно Лакановој дефиницији субјекта, ставља акценат најприје на разлику другости у језику (ономе што претходи) па затим и другости других људи.

О, јадни дервишу! Може ли се икада десити да не мислиш дервишки? Дјеловање по одређењу, одређивање по божјој вољи, сјашавање правде и свијета! Како се не уиушило од тих великих ријечи! Зар не може нешто да се учини и по људској вољи и без сјашавања свијета? Осјави свијет на миру, ако Боја знаш, биће срећнији без ње ваше бриге. (Селимовић, 2004: 128)

Селимовић стилем свога текста упозорава да нико, па тако ни његов Нурудин, није способан објаснити шта је тачно то што жели учинити прије него је развио језик на којем ће то „успјешно“ учинити. На овој чињеници почива структура романа. Нурудинов језик (вокабулар) омогућава формулацију о својој властитој сврси. Дакле, језик је средство да се учини нешто што није могло бити виђено прије него је био успостављен посебан низ знакова, управо оних које приповједач ствара (у односу приповједног и исприповиједаног свијета), а у који су увучени сви остали субјекти и њихови вокабулари који производе двојност језика романа.

Не знам да ли је у мом пласу осјетила несијурносћ, колебање, сумњу. Не знам. Али моје одушевљење је заиста клонуло. – Не вјерујеш да ће присјашти? – Не знам. (...) Да сам издржао само још тиренутиак, да је моја љубав према браћу била мало јача од моралних обзира у мени, све би се свршило добро. Или би било горе, али бих можда сјасио браћу. (Селимовић, 2004: 31)

Но вратимо се цитатности или боље речено интертекстовима из Кур’ана. Познато је да је Селимовић комбиновао дијелове ајета за свој роман, да их је на неким мјестима мијењао, вадио из контекста итд. Када је у питању ова тема, критика обично исправно полази од чињенице да је Селимовић Кур’ан читао на литерарни начин,³⁰ па је као посљедица тога својеврсна слобода цитата и интертекстова. Ако се, међутим, по дефиницији сакрални текст не може мијењати, онда ту има још неког ђавола који се није узимао у обзир у разрјешавању овог књижевног феномена.

*Бисмилехир-рахманир-рахим!
Позивам за свједока масџидоницу и ѿро и оно
што се ѿром ѿише;
Позивам за свједока несијурну шаму сумрака и ноћ и све што
она оживи;
Позивам за свједока мјесец кад наједра и зору
кад забијели;
Позивам за свједока судњи дан, и душу што
сама себе кори;
Позивам за свједока вријеме, ѿочеџак и свршеџак свега – да
је сваки човјек увијек на ѿубиџку!³¹ (Селимовић, 2004: 9)*

³⁰ Видјети текст Есада Дураковића: „Поетичке и стилске функције мота/епиграфа у роману *Дервиш и смрт*“.

³¹ <http://diwan-magazine.com/akademik-durakovic-poeticke-stilske-funkcije-motaepigrafa-u-romanu-dervis-smrt/>

Тај својеврсни скандал који је учитан у Селимовићевом роману да „је сваки човјек увијек на губитку“ могао би се, између осталог, интерпретирати „позитивним негативитетом“ који сажима Кјеркегор

Мало је ко од наших писаца тако помно читао Достојевског и нека његова вјечно постављена питања и дилеме, његову атмосферу из романа преобликовао, и наново поставио смјештајући је у контекст БиХ, како је то сјајно урадио Меша Селимовић. Ту прије свега мислим на атмосферу из романа *Браћа Карамазови* и *Злочин и казна*, а о овом потоњом и аналогiji између ликова Ахмета Шабе и Раскољникова већ је било ријеч. У контексту овог проблема, сада у први план долази аналогija која се може успоставити између Нурудина и Ивана Карамазова.

Достојевски: „Када би се показало да су све идеје и учења Исуса Христа погрешне, ја бих стао уз Исуса Христа Човјека.“ Централна тема свих романа Достојевског је однос *човјека* наспрам остатка свијета, односно, однос појединца наспрам идеала, закона и моралних начела. Та су питања наново постављена у новом културолошком контексту³² с дјелом Меше Селимовића, и управо је то суштина о чему говори роман *Дервиш и смрт*, па је Митхат Бегић могао да се игра ријечима записујући: „Читајући Селимовића, ви све вријеме осјећате муслиманство, али ви такође све вријеме осјећате да је стварно роман *Дервиш и смрт* шири од теме ислама.“³³

Ствар је у томе, како је већ речено, да Селимовић не ставља свијет у заграде, него покушава да нагласи драматичност сусрета *човјека* и *свијета*. Односно, ако су сви Селимовићеви јунаци стављени у процијеп између мишљења и чина, онда је сасвим јасно због чега су бројне савремене интерпретације Селимовићевог дјела, засноване на једнозначности идеолошког дискурса, неутемељене. У ствари, свака идеологија, како надахнуто примјећује Мухамед Џелиловић, заправо није ништа друго него ба-нализирана трансценденција бачена у „септичку јаму“ хисторије.

Књижевност се, између осталог, разликује од теолошког, научног и идеолошког дискурса јер је у сва три случаја истина једна. Књижевности није циљ да суди, него да разумије. У том контексту, шејх Нурудин је, за разлику од Хасана, изван стварности. Он живи по строгим правилима етичких норми. Но, живот је шири од права. *Морал је замисао, а животи је оно што бива.* (Селимовић, 2004: 122) Ни наука ни теологија нису разријешили тајну Бога и битка. Божје стварање у себи садржи зло, скоро у истом интензитету као и добро, па је свијет саткан не на аркадији него на мржњи и крви. Због тога ће Твртко Куленовић у свом роману *Историја болесни*, а радња се дешава у опкољеном Сарајеву 1993. године, посегнути за Камием: „Зато је *Куи* много потребнија књига, ако је и слабији роман (од *Ситранца* – дописао Е. П.). У њој се директно и јасно каже: 'Пошто је свјетски поредак дефинисан смрћу, можда је боље за Бога да се у

на слједећи начин: „Вјенчате ли се, пожалит ћете; не вјенчате ли се, такођер ћете пожалити (...); вјенчате ли се или не вјенчате, у сваком ћете случају пожалити. Смијете се лудостима овога свијета, пожалит ћете, плачите над њима, такођер ћете пожалити (...), смијали се лудостима овога свијета или плакали над њима, у оба ћете случаја пожалити. (...) Објесите ли се, пожалит ћете; не објесите ли се, такођер ћете пожалити (...); објесите ли се или не, у оба случаја ћете пожалити. То вам је, господине, сажетак свеколике мудрости свијета“ (Серен Кјеркегор: *Или – или*; превод Милан Табаковић. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1979).

³² Под културолошким контекстом овдје се подразумевају значења која циркулишу у одређено вријеме и на одређеном мјесту уписана у приче, ритуале, обичаје, предмете и праксе.

³³ Видјети више: *Историја живота људских судбина. У: Кришчари о Мешу Селимовићу: са аутобиографичком; приредила Разија Лагумџија. Сарајево: Свјетлост, 1973, стр. 13.*

њега не вјерује и да се свим силама бори против смрти, без дизања очију према небу гдје он ћути.' И каже још: 'Овај свијет ми је одвратан, али ја се осјећам солидаран са људима који у њему трпе.'"³⁴ (Куленовић, 1994: 24) У том смислу ће и Фегелин³⁵ (који је и утемељио термин *полиитичке религије*) преформулисати Шелингово³⁶ метафизичко питање: „Зашто битак, а не ништа?“, питањем теодицеје: „Зашто је тако како јесте?“

Је ли власи од Боја? Ако није, одакле јој право да нам суди? Ако јесће, како може да појријеши? Ако није, срушићемо је; ако јесће слушаћемо је. Ако није од Боја, шии нас обавезује да шримо нејравде? Ако је од Боја, јесу ли шо нејравде, или казна збои виших циљава? Ако није, онда је нага мноу и над шобом и над свима нама извршено насиље, и онда смо оиеш ми криви шшо ја подносимо... Кур'ан каже и ово: „Покораваше се Боју и посланику и онима који вашим пословима ујрављају.“ То је Божја одредба, јер је Боју важнији циљ неио ши и ја. (Селимовић, 2004: 222)

Одавно већ знамо да зло није изван свијета. У ономе што је *сшворено* крије се и оно зло-кобно, а појављује се редовно када било која институција или појединац прелази границе својих надлежности. На исти начин како Иван Карамазов у роману Достојевског није одолио искушењима освете, тако и шејх Нурудин није одолио искушењима које доноси живот, власт и моћ која вири и долази одсвакуда. Једноставно је, ако је побуњеним анђелима, како то каже У. Ецо у роману *Име руже*, требало тако мало да почине гријех, шта онда рећи за човјека. С друге стране, крајњи парадокс састоји се у томе што било који облик политичке теологије у себи крије нешто језовито чудовишно. Према Фукоу, чудовишно је спознајна неприхватљивост која се сматра насиљем према природи и над њом. То је „не-мисао“, тј. све оно што се налази изван човјекове предоцбе о себи у било којем стадију спознаје. Због тога је управо чудовишност, по Фукоу, а не погрешка, оно што највише угрожава жељу за истином. То је, у овом случају, онај начин мишљења који произилази из политичке теологија а коју обликује есенцијализам и његова метафизика. У крајњој инстанци, ријеч је, наравно, о појму моћи. Тај појам (с обзиром да није ствар или нешто што можемо посједовати или изгубити него однос борбе), руши сваку могућност утемељења битка и религије с појмом државе као средишта бивствовања. Политичка теологија као црна рупа секуларног друштва у сваком тренутку је потентна могућношћу да се трансформира у саму моћ политичког дјеловања. Због тога не треба чуди што је за Фукоа управо умјетност била облик повлаштеног мјеста на којем је могућ одмак од чудовишног.

Селимовићев шејх Нурудин је само човјек. Његова искушења нису у аналогiji с искушењима које је имао Исус Христ у пустињи у причи о Великом инквизитору, јер је Исус Божји син, него су у аналогiji с искушењима које је имао Иван Карамазов када

³⁴ Твртко Куленовић: *Исшорија болесши: роман*. Сарајево: Босанска књига 1994, стр. 24.

³⁵ Eric Voegelin: *Political Religions u: Modernity Without Restraint The Collected Works of Eric Voegelin*. Vol. 5, University of Missouri Press, Columbia-London, 2000. (Према наводу Жарка Паића у *Тријумф полиитичких религија*).

³⁶ http://www.academia.edu/16110381/%C5%BDarko_Pai%C4%87_TRIJUMF_POLITI%C4%8CKIH_RELIGIJA

Видјети више у: *Сисштем штрансценденшиалнои идеализма*; Фридрих Шелинг. Загреб: Напријед, 1986.

пристаје на „прешутни договор“ са Смердјаковом о убиству оца. У играма слободне воље и идентитета, као нужност се појављује опет феномен *удвојености*. То је и Ивана и Нурудинова прича у којој обојица, у два различита времена на двије различите стране свијета, како би избјегли непосредне изазове властитих одлука и њихових посљедица, постају двоструки у властитом животу, постају сјене самих себе присиљени да непрестано занемарују властите трагове које остављају у суодносу са другим ликовима. Нурудин у роману има однос *удвојености* са Мула Јусуфом. Већ на самом почетку романа осјећа се та специфична веза између ова два лика, који се током романа стално развија док не досегне своју кулминацију дервишевим сазнањем да му је Мула Јусуф издао брата. На прагу, испред текије, када се проблеми почињу да јављају, када се мир у текији дефинитивно почиње да претвара у своју супротност – немир, унутарњи монолог Нурудинов о Мула Јусуфу скоро да није ништа друго него интертекстуално тумачење питања које је у роману *Браћа Карамазови* поставио Достојевски: Да ли је Иван био свјестан да је разговором са Смердјаковом, у ствари, он убио оца?

Тада ми је ђосџало јасно да сам од првој часа знао шџа ће овај човјек урадиџи. Кад сам оглуџио да све кажем некоме у џекиџи, кад сам изабрао баш њеџа (...), био сам сиџуран да ће ђозваџи сџражаре (...). Рачунао сам на њеџову безобзирносџи. Знао сам, а иџак сам осјеџио ђађење, и ђрезир ђрема њему када је џо учинио. Био је извршилац моје ђоџајне жеље, која није била оглука, оглука је њеџова, али чак и да је моја, дјело је њеџово. (Селимовић, 2004: 67)

Сазнање о убиству невиног брата значи зачетак идеје побуне, а сусрет са Исхаком њен неприкосновени смјер, да би се идеја побуне убрзо претворила у патос мржње. Но рађање новог Нурудина симболички почиње још у јурјевској ноћи, кад је и „сама мјесечина ледена заударала на сумпор“. (Селимовић, 2004: 37) Рачунајући своје вријеме од тада, да би хисторијско-биографском времену супротставио пројекцију контекмплативне динамичке безвремености, означиће дефинитивни прелом Нурудиновог фрагментираног, изломљеног идентитета. Поинтилистичком техником, прича се наставља с кадијином женом која сваком својом гестом и изгледом подсјећа на живот, а тиме и на немир, и више него би то Нурудин могао поднијети:

Угледао сам на сеџиџи лијеџу жену, шџо је ђогсјеђала на живоџи више неџо шџо може биџи добро (...) Ова жена је сувише млада, и лијеџа, да би мислила на анђеле шџо биљеже наша дјела. За њу је ђосџојао само овај свијеџ (...) Није у мени ђробудила жељу, не бих џо себи доџусџио, угадио бих је у самом зачеџку, сџигом, мишљу (...) Али нисам моџао да сакријем од себе да је ђледам са задовољсџвом (...) (Селимовић, 2004: 18–25)

Са појавом бјегунца Исхака у авлији текије већ је било јасно да код Селимовића немамо посла са карактерима (не)усклађеност мисли, говора и чина) а који су неповратно удаљени од књижевних типова (представници врсте), него, као и код Достојевског, са сложеним личностима који су условљени различитим контекстима па ту више нема мјеста за класичну бинарну опозицију позитивног и негативног, доброг и злог.

Жан Бодријар³⁷ је писао да није могуће говорити о злу у чистом стању. Не можемо ослободити добро, а да не ослободимо зло – у нама или око нас, свеједно – јер зло се, најчешће, ослобађа брже од добра. У питању је ланац који се успоставља на линији од несреће до зла, гдје се несрећа појављује као случај и најједноставније рјешење у низу догађаја који узрокују патњу, а зло се, с друге стране, успоставља као судбина.

У Селимовићевом роману то је онај тренутак када Нурудин доводи у питање етичку страну своје личности, када линију несреће (јер сво вријеме дешавања око брата чита управо на тај начин) преображава у властито зло. За разлику од Хасана, Нурудин не види да је зло свијета онакво какав је свијет одувјек био (а требао би то знати у односу на све догађаје који се одвијају од Мула Јусуфа, преко Исхака бјегунца до сујете и моћи коју осјећа у самом себи). Несрећа успоставља свијет онакав какав он никада није био, јер лакше се носити са несрећом него са срећом па је то разлог што је она најидеалније рјешење за проблем зла које вреба на сваком кораку око Нурудина и у њему самом.

И ећо, десило се да је моја браћиа сџиила несрећа. Кажем џу ријеч, јер не знам љраву, не моју да кажем ни љравда ни неђравда, и џу љочиње мука. (Селимовић, 2004: 93)

Несрећи ће Нурудин приписати провјеру уз помоћ узрока и тада она више за њега не представља проблем, јер има рјешење у каузалним односима. Уосталом, нема ли у *озлојеђености* најдубљег ужитка, како је то још Достојевски примијетио у роману *Зайиси из љодземља*. Никакво задовољство, никаква побједа Нурудину не би била довољна сама по себи наспрам пунине зла и једа у осјећају неправде. Озлојеђеност као да ужива сама у себи. А, он, Нурудин ужива у њој. Црпи је из коријена унутарње освете према властитом постојању. И оног тренутка када помисли да смо „сви ми кривци“, и да стога нико до краја није одговоран пред законом, зло у облику освете дефинитивно почиње да влада његовим свијетом.

Слично Раскољникову из романа *Злочин и казна*, шејх Нурудин је имао прилику да бира између етике и неморала, јер Нурудин поред конфликта са свијетом носи конфликт у себи. Контрапункт се коначно остварује контроверзном детерминацијом личности главног јунака: између узвишеног сна и пада. Отуда су контрастни почеци и крајеви наративних парабола: од дервиша до осветника, од наде до очајања у којој трагедија прекрива све остале тонове романа.

У том смислу личност се код Селимовића разликује од карактера, типа и темперамента који обично служе као предмет приказивања у литератури, својом изузетном унутарњом слободом и потпуном независношћу од спољне средине. Роман *Дервиш и смрт*, насупрот платоновским категоријама вјечно раздвојених бинарних опозиција, приказује на који начин и захваљујући чему његови јунаци постају личности у животу и испољавају себе као такве.

Јунаку овдје припада изузетна самосталност у структури дјела, и он као да звучи непосредно са ауторовом ријечју и као да се на посебан начин сједињује с њом. За

³⁷ Видјети више у: *Инџелиенција зла или љакџи љуцидносџи*; Jean Baudrillard; пријевод Леонардо Ковачевић. Загреб: Напријед, 2006.

тренутак би се могло помислити, ако се негира у читању полифонија, да је Селимовићева филозофско-књижевна мисао прије свега „негативна“, деструктивна јер главни протагониста романа неповратно клизи у неетички дио стварности (на овај начин се, у ствари, интерпретира Селимовић у есенцијалистичкој критици). Међутим, с друге стране, уцјелињење приче, у складу с полифонијом, управо фаворизира своју супротност – „позитивно“ гледање на живот и његове неизвјесности у коме феномен љубави окупља све око себе. У том смислу врло је занимљива нараторска перспектива у роману. Интрадијегетски приповједни ниво се овдје ломи на два односа: хомодијегетски приповједач исприповиједаним „ја“ пројектира зло, и јунак, како прича одмиче с догађајима, прелази на ону „другу“ страну морала која руши мјеру ствари успостављеном етиком Текста, а хетеродијегетско приповиједно „ја“, парадоксално, конструира структуру романа у чијем центру није ништа друго до љубав. То је једна од апорија у роману. Другачије речено, насупрот Нурудину који је увјерен да у животу постоји неприкосновени ред ствари добра и зла, истине и лажи, структура романа (иако је сам Нурудин приповједач) неумитно показује да такав ред не постоји. То је Селимовићева критика како идеолошког тако и просвјетитељског рационалистичког *лојоса*, која није дата на начин да се личности и судбине у роману развијају у јединственом и објективном свијету у свјетлости ауторове свијести, већ на начин да се мноштво равноправних свијести и њихових свјетова спајају у јединству некога догађаја. Због тога зрно зла може једноставно и незауостављиво да расте на тлу добра.

Узбуђивало ме шћо сам мојао да бугем судија, и само једном тласном рјечју све да пресудим. Судбина овој човјека била је у мојим рукама, ја сам му био судбина, никад нисам осјећиио шолико моћи у ономе шћо сам мојао да учиним (...). Није се шћудио да ме убиједи, одговарао је на моја тиишања као да су сувишна, и досадна, не цијенећи ме више ни то добру ни то злу, ни као ојасносћи ни као наду: нисам ја изгдо, а нећу да му йомоїнем. Зачудо, шћо прелажење преко мене, као да сам дрво, жбун или дијеише, йоїодило је моју сујеишу. (Селимовић, 2004: 47–55)

Навикнут да говори оно што је научио, навикнут на мјеру ствари која долази из кур’анског Текста, шејх Нурудин се полако суочава с чињеницом: закон не функционише на исти начин према свима – једнакост пред законом је на сваком кораку доведена у питање. Шта зна разум? Па зна само оно што је успио да сазна, понешто неће никада, а људска природа живи и чини неовисно о тим сазанањима.

Кад сам рекао зашћо сам дошао, одговорио је кур’анском реченицом: – Који вјерују у боја и судњи дан не држе йријайељсћиво с нейријайељима Алаха и йосланика њејова, макар шћо били очеви њихови, или браћа њихова, или рођаци њихови. Завайио сам: – Шћија је учинио? – О йравовјерни, не тиијајише за ствари које би вас у брију и очајање моїле ба-циији, ако би вам се оїтворено рекло... (Селимовић, 2004: 142)

У питању је ништа друго него оно што Фуко назива *обрнућим дискурсом*, односно идентификација с једном категоријом која се брани, а уједно инсистира на правима Другог који се осјећа потлачен том истом нормом. Обрнути дискурс Кадије, а потом и Нурудина, уписују све важно терминима коначног вокабулара на који су се навикли

они и њихово окружење, јер када се есенцијалистички ставови доводе у питање, онда поборници апсолутних истина одговарају провјереним генерализацијама који, у служби одређених контекста, напосто постају стереотипи изговорене ријечи:

Учили су ме да слушам, да шрџим, да живим за вјеру. Бољих од мене је било, вјернијих нема мноџо. Увијек сам знао шџа шџеба да чиним, дервишки ред је мислио за мене. (Селимовић, 2004: 92)

Због тога слиједе набрајања, хиперпродукција онога што је шејх Нурудин „знао“ и говорио о смрти: *Говорио сам шџешетџи: Смрџ је јекин, једино сазнање, једино шџо знамо да ће нас сџиџи (...)* Говорио сам: (...) *Смрџ је шџеселџење из куће у кућу (...)* Говорио сам: *Смрџ је шџоџадање шџвари а не душе...* Говорио сам: *Смрџ је шџромјена сџања...* (Селимовић, 2004: 16–17)

Да би најзад упознао страхоту умирања. Јер лако је измислиџи оџшџе шџоџисе, шџегајуџи изнад шџаве људе, у небо и вјечносџи. А шџокушај да их шџримијениш на живе људе, које шџознајеш и можда волиш, а да их не шџовриједии. Тешко ћеш усџјеши. (Селимовић, 2004: 120)

Шејх Нурудин се овдје појављује као човјек у потпуном расцијепу између контемплације и чина, као теолог и идеолог који није успио повезати љубав и право, лично и опште. То је извор трагедије. Трагично се овдје не јавља толико у самом чину, колико у судару између чина и говора. Још је Маларме говорио да чин увијек оставља траг. А трагова нема, како је то опет појаснио Дерида, без језика. Да би чин био разумљив, он треба да буде уџисан. Приказати себе значи конструисати себе, било у сликама било у причи. При томе није важно да ли је у питању каузални ред приче или структурирање фрагмената без средишта, рећи ће Линда Хачион, „јер увијек постоји прича о себи, конструкција субјекта, колико год деструктиван, растављен, помакнут, неусидрен он био“ (Hutcheon, 2002: 41). Због тога је Нурудину писмо нужност. Најбољи примјер тог судара, између чина и говора преточен у шџисмо, управо је Мула Јусуф. Иако га је Нурудин довео са собом и спасио неизвијесности живота и биједи након трагедије у рату (чин), није успио урадити за њега ништа друго до пуког присуства (шџисмо).

Требало је да од њеџа сџтвориш шџријашџеља, или да џа оџјераш. Овако сџе се сџеџљали као двије змије која су једна друџо шџроџушале реџ и не моџу више да се одвоје. (Селимовић, 2004: 246)

Нурудин све вријеме мисли и моралише тражећи правду, док Хасан воли и дјелује прихватајући неизвијесност самог живота. Солидарност се не открива рефлексијом (како је мислио Нурудин), већ се производи. Производи се повећањем осјетљивости за посебне детаље бола и понижења других људи. Љубав говори језиком другачијим од језика било које правде, од било којег закона. А само спровођење правде није пуко сучељавање аргумената него прије свега моћ одлуке и резултат посљедице.

Онда би оџџао крив. – Оџџао би у живоџу. Важно је сџасиџи човјека. – Ја сџашавам више: шџравду. – Сџрагаћешџе и шџи и он и шџравда. – Ако је одређено да буде шџако, онда је шџо божја воља. (Селимовић, 2004: 154)

Отуда и ајети из Кур'ана имају своју сврсисходност у Селимовићевом роману. Они, с једне стране, упућују на „првобитну сакралност“ језика који подиже овај свијет, а с друге, упућују на увијек празни означитељ који тежи испуњењу путем расутог означеног. За разлику од метафизике присутности, књижевност почиње на удаљеној страни сазнања да знак и значење никада не могу да се подударе: она представља облик језика који не садржи заблуду непосредног изражавања.

Селимовићев текст се, као и у осталом људско трагање за „правом“ интерпретацијом Божје ријечи, конструише почевши од одсуства, од празнине коју треба да испуни писмо. Ако је жеља потреба која намеће своје испољавање, онда је јасно да њу покреће језик да би досегао предмет који постоји тек кроз то одсуство. Означитељ је за Селимовића заправо празна категорија, семиотички кондиционал који ће бити испуњен уколико се реализује означено.

Онда сам и ја заронио у Кур'ан, мој је колико и њејов, љознајем ља колико и он, и љочео је мејдан хиљаду љодина сљарих ријечи, које су замијениле наше, садашње... (Селимовић, 2004: 141)

Све је дозвољено

Значи, није све дозвољено ако Бога нема (како су неки критичари тумачили роман *Браћа Карамазови*), него је све дозвољено још од оног тренутка када је човјек приграбио могућност да све реинтерпретира, па и самог Бога. Ако је човјеку апсолутна истина недоступна, а тај тоталитет ипак постоји у Божјој ријечи чија је свеприсутност похрањена у самом коријену језика (Бог је ријечју створио свијет), онда се парадокс нужно сти јавља управо с интерпретацијом. Легитимирајући ауторитет истине, који је, дакле, похрањен у језику (писму) и тиме недоступан у једнозначности за човјека, идеолошки дискурс политичке теологије, путем интерпретације, преводи у властити дискурс „апсолутне спознаје“ дајући му обиљежја која више нису у складу са сакралним него профаним виђењем свијета. Тиме се сваки будући исказ Другог не тумачи другачије него као истина или лаж, овисно колико је у складу или није с исказом ауторитета који је приграбио право да има моћ интерпретације. Та врста илузије је, као подтекст, укоријењена у Селимовићев роман.

Религија је одувијек имала дубоко метафизичко значење у односу појединца и његових духовних стремљења у организовању и вођењу неке заједнице. Парадокс јесте у томе што се *љолиљичком љеолољијом* увијек остварује перверзни однос између истине битка и његове интерпретације, између присутности и одсутности јер, како знамо од Хајдегера, битак и будућност увијек припадају оном одсутном.³⁸ То је она највећа иронија с којом је Бог створио овај свијет, не само због питања теодицеје (што је једно од кључних питања Достојевског у причи о Великом Инквизитору и једно од кључних питања односа Кадије, шејха Нурудина према профаном и сакралном), него због саме чињенице да идеја *добра*, ма из којег свјетоназора долазила, није заводљива

³⁸ Шире о томе видјети у *Биљљак и вријеме. У: Крај филозофије и загађа мишљења*; Мартин Хајдегер. Загреб: Напријед: „Бркић и син“, 1996.

за човјека на начин како је то идеја зла. Читава повијест човјечанства свједочи управо о тој чињеници. Ниједан закон, од Десет Божјих заповиједи па све до савремених уставних норми демократских држава, нису успјели умаћи „божијој варци“ – све је дато човјеку, и свијет и ријеч, и љубав и право, и Текст и Објава, а с обзиром на то да немамо утврђено тачку референције у било којем облику мишљења – ништа не мирује и ништа није једном заувјек дато – напосљетку само *човјек* може да их интерпретира већ унапријед знајући да је то само још једна у низу интерпретација којом неко неће бити задовољан.

Семиотички гледано, Селимовићев роман непобитно указује да језик у дијалошком дискурсу сâм производи референт као свој непосредни учинак, да је сâм дио онога што реферира јер је у питању аутореференцијско кретање језика унутар властитих могућности што, у крајњем смислу, има резултат отварања јаза између знака и значења спречавајући њихово помирење мимо цјелине приче. „Референцијална спознаја језика није знање о стварности“, написаће Шошана Фелман, „већ знање које додирује стварност (...) Референт није напосто нека предегзистирајућа твар, већ је становит чин, наиме динамички захват преобразбе стварног.“ (Felman, 1993: 66)

То је Селимовићева прича.

„Цитирање Кур’ана је углавном периферно (...) Оно има два своја разлога. Прво – поетски квалитет цитираног текста и – друго, функционалније, намјера да персифилирам сваку цитатоманију, на коју се догматизам ослања. Јер, свако има свој Кур’ан; неки свој узор на који се позива да би поткријепио своју властиту сиромашну мисао. (...) ја сам цитате из Кур’ана редиговао својим стилем (...)“³⁹

Стога уопште није чудно што новокомпоновани бошњачки националисти не воле Селимовићево дјело. Питање о томе како дати смисао властитом животу унутар заједнице која би на сваком кораку требало да препозна разлику између сакралног и секуларног, питања су за умјетност и политику, а не више за религију, а посебно не за политичку теологију. Роман *Дервиш и смрт* радикално одбацује идеју да било шта – ум или материја, сопство или свијет – посједује унутарњу природу коју треба изразити или представити. Због тога је код Селимовића изнимно важна употреба језика која у „коначности“ структурирања, без обзира на сву трагичност приче, доноси онај заостали смијешак ироније – као погрешке – коју обично називамо животом.

Начин разјавора међу нама сведен је углавном на ошће, познате реченице, којима су се служили и груи прије нас, зашто што су сијурне, њровјерене, зашто што чувају од изненађења и несјоразума. Лична боја је њезија, мојућности искривљења, њпроизвољности. А изаћи из круја ошће мисли, значи њосумњати у њу. Зашто смо се њознавали само њо ономе што није важно или што је у нама једнако. (Селимовић, 2004: 61)

Због тога, у крајњем смислу, цитати из Кур’ана у роману имају своје утемељење. Истина не може бити априорна – не може постојати независно од људског ума и језика – јер свијет не може постојати на начин да је одвојен од вриједности, како су то показали

³⁹ *Кришичари о Мешу Селимовићу: са ауџобиографијом*; приредила Разија Лагумџија. Сарајево: Свјетлост, 1973, стр. 151.

Дерида, Лакан и Еко. Свијет јесте априоран, али истинити или неистинити могу бити само његови описи. То значи да је унутрашња природа, како напомиње Р. Рорти, термин чија нам се употреба не исплати, израз који је донио више штете него што је и сам вриједан.

Есеницијалистичка, позитивистичка, платонистичко-метафизичка критика има редукционистичко стајалиште о дјелу Меше Селимовића: они у крајњем случају сматрају да се метафоре (које, на примјер, не успостављају однос сличности између референата, већ однос семичке идентичности садржаја-израза), симболи и неодређености у тексту дају парафразирати или су бескорисни за једну озбиљну сврху језика!? Бошњачки позитивисти мисле да је смисао језика да представља непосредну „истиниту“ појавну стварност, а бошњачки (нео)романтичари мисле да је сврха језика да изрази скривену реалност која се налази (дубоко) у нама. Најбаналнији политички дискурс наше босанскохерцеговачке свакодневнице, а коју, нажалост, кроје и једни и други, говори да ниједни ни други нису у праву. Од начина употребе језика, а не од појавне стварности која је таква каква јесте, зависи каква ће стварност у свим својим посљедицама уопште бити. Фридрих Ниче је био међу првима (вјероватно након читања Достојевског) који је сугерисао да се треба напустити идеја о цјеловитом спознавању истине. Његова дефиниција истине као „мобилне војске метафора“ побија идеју о тражењу јединственог контекста за живот свих људи, јер метафора, сама по себи, приморава нас да се запитамо о цијелој мрежи интертекстуалних односа гдје се сам контекст, истовремено, чини двосмисленим и многоструко растумачивим. С друге стране, интертекстуалност, како напомиње У. Ецо,⁴⁰ чине и претходне метафоре, тако да могу постојати и метафоре метафора које су, опет, растумачиве само у свјетлу довољног интертекстуалног знања. „Стварати властити дух значи прије свега стварати властити језик, и допустити да мјеру властитог духа одређује језик, који су друга људска бића оставила у наслијеђе.“ (Rorty, 1995: 43) На који начин употребљавамо језик и тиме производимо стварност око нас, у највећој мјери ће овисити не само како и на који начин нешто читамо него ће овисити и смисао онога што смо у стању да понудимо нашим малим и великим заједницама.

Литература:

Селимовић, Меша: *Дервиш и смрт*. Сарајево: Цивитас, 2004.

Селимовић, Меша: *Тврђава*. Сарајево: Свјетлост, 1999.

Аристотел: *О њесничкој умјешности*; с оригинала превео и објашњења у регистру имена дао Милош

Ђурић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1990.

Бахтин, Михаил: *Проблеми њоеџике Досџојевској*; превела Милица Николић. Београд: Нолит, 1967.

Baudrillard, Jean: *Инџелиџенција зла или њак луцидносџи*; пријевод Леонардо Ковачевић. Загреб: Напријед, 2006.

Међународни научни скуј: књижевно дјело Меше Селимовића; ур. З. Лешић и Ј. Мартиновић. Књ. 38. Сарајево: АНУБИХ, 2010.

⁴⁰ Видјети више у: *Границе џумачења*; Умберто Еко; превела са италијанског Милана Пилетић. Београд: Паидеиа, 2001, стр. 157.

Критичари о Мешу Селимовићу: са аутобиографијом; приредила Разија Лагумџија. Сарајево: Свјетлост, 1973.

Bergson, Henri: *Смјех: есеј о значењу комичног*; превела Босилка Брлечић. Загреб: Значење, 1987.

Бити, Владимир: *Појмовник сувремене књижевне и културне теорије*. Загреб: Матица хрватска, 1997.

Derrida, Jacques: *Ограмаћологија*; превела Љерка Шифлер-Премец. Сарајево: „Веселин Маселаша“, 1976.

Дураковић, Есад: *Поетичке и стилске функције моћи/епоиграфа у роману Дервиш и смрт*. <http://diwan-magazine.com/akademik-durakovic-poeticke-stilske-funkcije-motaepigrafa-u-romanu-dervis-smrt/>

Умберто Еко: *Границе тумачења*; превела са италијанског Милана Пилетић. Београд: Паидеја, 2001.

Felman, Shoshana: *Скандал тјелеса у јовору*; превела Гордана В. Поповић. Загреб: Наклада МД, 1993.

Foucault, Michel: *Друштво и историја*; с француског превео Марио Копић. *Огјек*: ревија за умјетност, науку и друштвена питања. Година LX, бр. 3. Сарајево, 2008.

Freud, Sigmund: *Предавање за увод у психоанализу*; превела с њемачког Власта Михавец. Загреб: Стари Град, 2000.

Hegel, G. W. F.: *Увод у естетiku*. У: *Класици херменеутике*; ур. Ј. Зовко. Задар: Хегелово друштво, 2005.

Hutcheon, Linda: „Постмодернистички приказ“. У: *Полимика и етика пријовиједања*; ур. Владимир Бити. Загреб: Хрватска свеучилишна наклада, 2002.

Kierkegaard, Søren: *Или – или*; превод Милан Табаковић. Сарајево: „Веселин Маселаша“, 1979.

Критичари о Мешу Селимовићу: са аутобиографијом; приредила Разија Лагумџија. Сарајево: Свјетлост, 1973.

Куленовић, Твртко: *Лекција II*, Сарајево: Свјетлост, 1988.

Кустурица, Назиф: *Меша Селимовић и Фјодор Досјојевски у свјетлу теорије полифонијског романа Михаила Бахтина*. Сарајево: Графинг, 2006.

Lacan, Jacques: *Четири темељна појма психоанализе: XI семинар*; превела Мирјана Вујанић-Ледницики. Загреб: Напријед, 1986.

Lachmann, Renate: *Phantasia / Memoria / Rhetorica*; изабрао и превео Давор Бегановић; приредио Владимир Бити. Загреб: Матица Хрватска, 2002.

Лукач, Ђерђ: *Теорија романа: један филозофскохисторијски покушај о формама велике епске лиричарске*; превео Касим Прохић. Сарајево: „Веселин Маселаша“, 1990.

Ниче, Фридрих: *С оне стране добра и зла; Генеалогичка морала*; с њемачког превео Божидар Зец. Београд: Дерета, 2011.

Паић, Жарко: *Тријумф политичких религија*. http://www.academia.edu/16110381/%C5%BDarko_Pai%C4%87_TRIUMF_POLITIKIH_RELIGIJA

Побрић, Един: *Вријеме у роману од реализма до постмодерне*. Сарајево: БХ Мост, 2004.

Рикер, Пол: *Сосијум као друштво*. Београд: Јасен. 2004.

Rorty, Richard: *Конвинијенција, иронија и солидарност*; с енглеског превела Кармен Башић. Загреб: Напријед, 1995.

Schelling, Friedrich W. J.: *Систем трансценденталног идеализма*. Загреб: Напријед, 1986.

Солар, Миливој: *Теорија књижевности*. Загреб: Школска књига, 2005.

Voegelin, Eric: *Political Religions*. у: *Modernity Without Restraint The Collected Works of Eric Voegelin*. том. 5, University of Missouri Press, Columbia–London, 2000