



Edin Pobrić

DERVIŠ I SMRT – JEZIK ROMANA, RELIGIJA IDEOLOGIJE

Oko junaka sve se pretvara u tragediju, oko polubogova – u satirsku igru; a oko Boga – zar ne? možda sve postaje „svet”?

(F. Niče: *S one strane dobra i zla*)

Periodizacija

Kada bi akademska zajednica, bilo koja u regionu, imala „snage” da sproveđe neku vrstu estetske kanonizacije bosanskohercegovačke književnosti, ali i književnosti južnoslovenskih prostora, a ne puko redanje po nacionalnoj ili regionalnoj pripadnosti, Meša Selimović bi zasigurno zauzimao stožerno mjesto unutar i jednog i drugog kanona. U tom smislu cilj ovog teksta jeste da se pokuša ustanoviti na osnovu kojih parametara se može govoriti o estetskoj, umjetničkoj vrijednosti Selimovićevih romana *Tvrđava* i *Derviš i smrt*, s tim da će akcenat interpretacije biti stavljen na potonji roman.

Da bi se o tome govorilo, treba najprije utvrditi periodizaciju, stilske karakteristike Selimovićevog djela, a time ujedno uvidjeti na kojim književnim teorijama i analogijama bi trebalo izgraditi platformu za analizu i interpretaciju njegovih romana. I kako će se vidjeti u nastavku teksta, već je tu jasno koliko je njegovo djelo veliko, i jasno je da nijedan njegov roman nije moguće zatvoriti u jedan interpretativni okvir.

Danas je nesumnjivo da je filozofija egzistencijalizma vješto inkorporirana u sistem Selimovićeve književno-filozofske misli koja je bila karakteristična za njegovu epohu. Međutim, na isti način kako šezdesetih godina zapadna filozofija koja u sebe uključuje i kritiku egzistencijalizma, a književne teorije od strukturalističke paradigme vode ka poststrukturalizmu kao teorijskom modelu novih postmodernističkih orientacija, roman *Derviš i smrt* može se porebiti s Kamijevim *Strancem* – „Jer, smrt je besmisao, kao i život“ (Selimović, 2004: 360), ali za razliku od lika Mersoa koji stoji kao strukturalna dominanta Kamijevog romana, Selimovićev Nurudin ima pandan u tom svijetu ovjekovječen u liku Hasana koji je, na način kako je lik postavljen unutar strukture, i neprikosnovena kritika filozofije egzistencijalizma.

Egzistencijalizam je smrt postavio u centar i filozofske i umjetničke misli, a ne komunikativnost i krajnju otuđenost pojedinca izdvojio kao osnovnu osobinu čovjeka. Ako je pojedinac otrgnut od ljudi, a ličnost apsurdna, lišena smisla i vrijednosti, onda i sama smrt prestaje da biva društveno-socijalni fenomen i stoga se ne može doživljavati tragično. Međutim, takva postavka koju donosi egzistencijalizam nije bila dovoljna Selimoviću. On je u svojim romanima prevazilazi na dva načina. Iz današnje perspektive gledano, najprije su

ZLATNA GREDA

tu, može se slobodno reći, deridijanska shvaćanja jezika u kojima znakovi nikada nisu posve prisutni ni odsutni, jer se među njima odvija dinamički proces učinka odgode značenja. Za razliku od metafizičko-esencijalističkog koncepta znaka gdje se jezik tretira kao instrument prenošenja neprkosnovene istine, instrument znanja i spoznaje „realnog“, odnosno istina se ovdje pojavljuje u odnosu adekvatnosti između jezika i pojavnih stvarnosti koju ovaj označava, Selimovićev koncept upotrebe jezika je bitno drugačiji. Za Selimovića znak ne znači toliko da se nešto poznaje nego da se nešto čini. Djelovati na sagovornika znači mijenjati situaciju i uspostavljati novo stanje svijeta. Kao takav jezik ne potпадa pod kategorije istine ili neistine, već se prije vezuje za pojmove uspjeha ili neuspjeha.

Sintagma *metafizički koncept* ovdje se koristi u analogiji sa Deridinom kritikom *metafizičke prisutnosti*, odnosno, ideje da oni koji se jezikom služe značenje mogu shvatiti u potpunosti, te da je značenje riječi, dok ih pišemo ili izgovaramo, prisutno u našem umu tako da ga možemo prenijeti drugima u čistom njegovom obliku. To nije ništa drugo nego *logocentrizam*. Čitav diskurs prosvjetiteljskog Zapada utemeljen je na toj iluziji. Umjesto toga, s obzirom na Selimovićevu upotrebu jezika, značenje se u romanima doživljava kao proces, nešto što se neprestano mijenja i nikada nije posve prisutno prilikom upotrebe neke riječi, već se uvijek razlikuje od sebe samog i uvijek odgađa dosezanje cjelovitosti u bilo kojem smislu.

I najzad tu je polofinijska struktura koja ovdje nije narativna tehnika dovoljna sama sebi već, kako će se vidjeti u nastavku teksta, model konstruisanja jednog svijeta koji ne poznaje hijerarhijske vrijednosti bilo koje ideologije, iako upravo od ideološkog kategorijalnog aparata Selimović počinje priču u oba svoja romana. Ako treba znati s kojeg mesta govori Meša Selimović u svojim romanima, onda se to mjesto može locirati samo unutar pluralnosti kao produkta dijaloške upotrebe jezika. U stvari, za razliku od egzistencijalizma, osnova Selimovićeve strukture svijeta je relativnost poimanja dobra i zla, slaba izmjenjivost ljudske prirode (specifičnost hronotopa romana – nemamo posla s tzv. *romanom razvoja* nego *romanom iskupljenja*) i najzad dijalogičnost spoznaje. U njegovim romanima najmanje spojivi elementi raspoređeni su u nekoliko svjetova i u nekoliko ravnopravnih svijesti. Taj materijal se sjedinjuje u jedinstvo polifonijskog višeglasja. Ideja, na primjer, Ishaka ili Hasana svoje ucjelinjenje dobiva unutar dijaloškog prodiranja u Nurudinov vidokrug. Zahvaljujući tim različitim svjetovima, priča može da do kraja razvija svoju originalnost i specifičnost, ne razbijajući jedinstvo cjeline.

Dakle, osnova Selimovićeve romaneske riječi nije bilo postojanje već koegzistencija i uzajamno djelovanje njegovih junaka i svijeta koji ih okružuje. On je taj svijet video prvenstveno u prostoru, a ne u vremenu. Otuda struktura njegovih romanova teži ka tragičkoj dramskoj formi. Težio je da čitav ispričan svijet organizuje u obliku dramskih suočavanja. Zbog toga se uopšte ne treba čuditi što su oba romana našli svoje mjesto u pozorišnoj umjetnosti. Ako u osnovi dramske strukture leži prikazivanje događaja na sceni, a ne prepričavanje istih, nači ćemo onu bitnu sponu koja približava Selimovićeve romane dramskoj umjetnosti. A poezija polifonije, uostalom, kao dominantna Selimovićeve stvaralačke vizije, ne dozvoljava da se mnoštvo karaktera i sudbina razvijaju u sjeni autorske domina-

cije, već se tu mnoštvo ravnopravnih svijesti i njihovih svjetova, kao na dramskoj pozornici uz pomoć dijaloga, spajaju u jedinstvu nekog događaja.

Praboličnost i savremenost

Aristotel je u svojoj *Poetici* postavio razliku između tri vrste govora: logos – govor nauke i filozofije, epos – govor prepričavanja, odnosno historije, i najzad mitos. Zadatak mitosa je, koji je po Aristotelu na višem spoznajno-vrijednosnom nivou od eposa¹ (iako danas znamo da su oba važna za razumijevanje književnosti), da istinu ostvaruje unutar a ne izvan sebe kako to radi logos. Mitos je u čistoj analogiji sa umjetnošću, događaj koji se zbio ali se i zbiva u svim vremenima, dakle izvan je historije i nije uslovjen njome iako je obuhvata. U tom smislu, značenje Selimovićevih romana može se približiti zadovoljavajućoj interpretaciji samo ako ne bude odvojiva od „cijele“ povijesti njihove recepcije.

Ugrubo rečeno, postoje dvije vrste kritičkih tekstova o djelu Meše Selimovića: jedna interpretacija insistira na kontekstu vremena nastanka njegovih romana (vrijeme socijalističke Jugoslavije), a druga interpretacija prepoznaće opštu temu odnosa pojedinca i vlasti. Naravno da za Selimovićeve romane nije neophodan popratni tekst kako bi se razumjela paraboličnost postupka, no sasvim je izvjesno da su *Sjećanja*² jedna od ključnih knjiga koja osigurava razumijevanje iz kojeg je konteksta Selimović pisao svoje romane. Može se reći da su oba njegova romana sjajne interpretacije kolizije koja se uspostavlja između književnosti, s jedne strane, i ideologije socijalističke Jugoslavije, s druge strane. U tom smislu E. Kazaz će napisati: „Selimović je, ali ne samo on već i niz drugih romansijera, u političkim aspektima svoje parabolično organizirane priče pokazao kroz Nurudinovu dramu raspad svih ideoloških i političkih utopija, te se tim svojim antiutopijskim duhom ovaj roman smjestio na granicu između megakulturalnih konцепцијa moderne i postmoderne. Otud njegova priča nije samo bolna apsurdna ispovijest o totalitarnom poretku komunizma već simbolička priča o totalitarnoj prirodi svakog oblika ljudskog društva i totalitarnoj sadržini ukupne povijesti. Ta sposobnost *Derviša i smrti* da misli sadržaj ukupnog vremena i čini ovaj roman transkulturnim esteskim fenomenom.“³

Slijedom toga, sasvim je i izvjesno da ti interpretativni putevi nisu u koliziji ni s interpretacijom koja podrazumijeva savremeni kontekst bosanskohercegovačke stvarnosti gdje, u romanu, u prvi plan izbjiga odnos političkog i religijskog diskursa. Ako se politika definira djelovanjem koje teži izgradnji pravedne zajednice, a religija već unaprijed prepostavlja

¹ „Zato i jeste pesništvo više filosofska i ozbiljnija stvar nego li istoriografija, jer pesništvo prikazuje više ono što je opšte, a istoriografija ono što je pojedinačno.“ U: *O pesničkoj umetnosti*; Aristotel; prevod i objašnjenja Miloš Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990, str. 59.

² U *Sjećanjima* Selimović piše o svom iskustvu iz NOB, situaciji u kojoj je 1944. strijeljan njegov nevin brat Šefkija, razlozima zbog kojih je napustio Sarajevo i preselio se u Beograd, periodu kad je dobio otkaz na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, periodu kad je isključen iz Saveza komunista itd.

³ Enver Kazaz: *Makov i Mešin obrat*, <http://bhstring.net/tuzlauslikama/tuzlarije/viewnewnewsb.php?id=16423>

postojanje zajednice koja se ne može utemeljiti drugaćije do činom stvaranja pa je njen porijeklo nužno simboličko, onda se u prvi plan ispostavlja odnos profanog i sakralnog, dakle, onaj projekcijski zid u kome se nužno pojavljuje fenomen *političke teologije*. Uopšteno rečeno, politička teologija je naziv za opoziciju razumijevanja političkog i politike u modernoj povijesti ideja. Razdvajanje političkog i politike odgovara razlici između dva shvaćanja vremena združena u isti okvir – sakralnog i profanog. Jedno je ono koje vječnost i beskonačnost pripisuje božanskom udjelu u povijesti, jer sakralno kao takvo „prevazilazi“ historijske epohe, a drugo je ono koje konačnost (čovjeka) i *vremenitost* povijesti posmatra kao niz nužno uspostavljenih kauzalnih slika koje ne poznaju nijedan oblik kontingencije.

Dakle, u pitanju je fenomen s kojim roman *Derviš i smrt* stoji u dvojnosti interpretacije: to je kritika ideološkog aparata socijalističke Jugoslavije te svakog oblika totalitarizma, s jedne, i demaskiranje uloge političke teologije u savremenom društvu, s druge strane.

I jedna i druga interpretacija podrazumijeva jednu činjenicu: Selimovićeva osnovna ideja u oba romana sadržana je u tome što apriori odbacuje svaku kategorijalnu uredbu svijeta (ne postoji autorska ideja sama po sebi nego je uvijek vezana za pojedine aktere priče), i što njihove strukture svoju životnost crpe iz uvida u primarni *relativizam* životnih stanja, pojava i ljudskih postupaka. Selimović, dakle, ne stavlja svijet u zgrade nego pokušava da naglasi dramatičnost susreta čovjeka i svijeta, odnosno, svi njegovi junaci stavljeni su u procijep između kontemplacije i čina: *Misao je samo tvoja, čin je svačiji*.

Žanr romana

U tom kontekstu, ovdje u prvi plan isplivava problematika žanra, jer su u pitanju romani koji ne pripadaju epskoj tradiciji. Đerđ Lukač je sjajno pisao o teoriji romana i u svojoj knjizi⁴ razlučio njegovu poziciju naspram epa, gdje se kao osnovni model pojavljuje socijalni kontekst uobličen građanskom sviješću naspram arhaičnog društva epske stvarnosti. Iako je za Lukača roman izraz svijeta koji je u stalnoj duhovnoj krizi, a to je poimanje koje se bitno razlikuje od Hegelovog, ipak je pogriješio u jednom. Lukač je poetiku romana, kao i Hegel,⁵ posmatrao kroz filozofiju povijesti i time je historiji dao nužno linearni slijed (ni roman ni poetika romana ne posmatra povijest na taj način), pa je za posljedicu toga njemu roman „nastavak epske tradicije u novom ruhu“.⁶ Taj slijed dosljedno mogu, eventualno, preuzeti trivijalni i historijski romani⁷ u kojima se akteri pojavljuju kao tipovi a ne karaktere.

⁴ Vidjeti više u: *Teorija romana: jedan filozofsко-historijski pokušaj o formama velike epske literature*; Đerđ Lukač; preveo Kasim Prohić. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1990.

⁵ Vidjeti više u: *Uvod u estetiku*. U: *Klasici hermeneutike*; G. W. F. Hegel; ur. J. Zovko. Zadar: Hegelovo društvo, 2005.

⁶ Lukačeva teza nije uspostavljena na osnovu pjesničkih rodova o kojima je, na primjer, pisao E. Štajger u knjizi *Temeljni pojmovi poetike*, nego se odnosi na tezu da je ep kao žanr, a ne epsko kao rod, isključivo prethodnik romana.

⁷ To su romani u kojima se radnja odigrava u historijski značajnom periodu koji karakteriziraju neki prelomni događaji kao što su ratovi, osvajanja, revolucije itd., pa je otuda i struktura romana obilježena

ri, i koji su kao takvi nepovratno udaljeni od one zone *uzbudljivosti*, kako elaborira u svojim *Lektirama* Tvrto Kulenović⁸ razliku između trivijalnog i umjetničkog, i pokrivaju zonu *zanimljivosti*. To su, na primjer, romani Valtera Skota⁹ koji u konačnosti nemaju ništa zajedničko sa romanima Meše Selimovića, pa time i cijele one linije na kojoj se formirao roman kao književno-umjetnički žanr. Dakle, epska tradicija je samo jedna od linija nastanka i „razvoja“ romana. Uostalom, još od F. Ničea je poznato da je potraga za uzrocima golemi nesporazum, uzaludno traženje početka koje sprečava da se stvari vide onakve kakve jesu. Nastanak romana nije tekao jednom rijekom i pravolinijski, nego se etabirao kroz niz podzemnih tokova, ulijevanja i račvanja s nekoliko različitih „voda“. Ukratko rečeno, porijeklo romana dolazi kroz povijest s najmanje četiri istovrijedne dimenzije: najprije sa onim Homerovim epskim prelaskom s arhaičnog svijeta *Iljade* na prosvjetiteljski um koji se može uočiti u *Odiseji*, zatim kroz tradiciju proze gdje su osnovne preteče grčka historiografija i filozofija (sokratovski dijalog) pa već sa Platonovom pričom o Atlantidi govorimo o počecima romana, a Ksenofontov *Odgoj Kirov*, u ovom kontekstu, možemo smatrati prvim romanom, nadalje tu je poseban tip helenističke proze u kojoj se razvija model ljubavne i avanturističke priče s jednostavnim zapletom: sastanak – rastanak – ponovni sastanak, i najzad, to je 17. stoljeće kada imamo roman u formi u kojoj ga prepoznajemo i danas. Ako je pored plastičnosti žanra svojstvo temporalnosti osnovno poetsko načelo romana, onda je roman mogao nastati samo kao novovjekovna tvorevina, kao produkt razvoja nauke i filozofije koje svoju krunu, naspram srednjovjekovne evropske misli, dobivaju u 16. i 17. stoljeću. Roman, dakle, nije i ne može biti neposredni naslijednik epa. Sličnost s epom proizilazi iz vanknjiževnog konteksta: tematika i položaj i jednog i drugog žanra unutar književnih epoha koje su u umjetničkom smislu, možda, u najvećoj mjeri i odredili. Roman je, pradoksalno rečeno, reprezentativna vrsta moderne¹⁰ i žanr kakvog prepoznajemo nakon Servantesa, a gdje mu Balzakov zahtjev, da treba biti u skladu sa naučnim i filozofskim dostignućima, daje konačno usmjerjenje. Ako se baš mora odabrati linija u kojoj ćemo prepoznati čiji je roman sljedbenik, onda nije u pitanju ep nego tragedija. To je onaj žanr koji cjelovit u drami više ne postoji nego se njegove značajke pronalaze unutar poetskih odre-

rekonstrukcijom običaja i mentaliteta prikazanog vremena. Na isti način, ovaj tip romana se skoro po pravilu prepoznaje po auktorijalnom pripovijedanju pa su u priču redovno uključene moralističke digresije.

⁸ Vidjeti više u: *Lektira III: (ogledi i prikazi)*; Tvrto Kulenović: Sarajevo: Svetlost, 1988.

⁹ Vidjeti tekst *Literarizacija historijskog diskursa*; E. Pobrić. U: *Ivanhoe*; Scot Walter. Sarajevo: BH Most, 2005, str. 5–10.

¹⁰ Moderna ovdje nije ni u kom slučaju sinonim za modernizam, čak su u izvjesnoj mjeri ova dva pojma u opreci. Moderna vremena i moderna počinju sa Dekartom i u sebi baštini ideju progresu, napretka, cjelovitosti i racionalnosti subjekta, vladavinu logosa itd., dakle to su ona društva koja su se posvetila materijalnom i tehnološkom napretku. Modernizam, s druge strane, kao književno-umjetnička epoha 20. st. s romanima Kafke, Prusta, Bulgakova itd. prevazilazi i kritikuje svaku od nabrojanih ideja. Roman je, naprsto, moderan žanr. A sam pojam modernosti je, treba reći, u najmanju ruku čudan pojam. S jedne strane, to je očajanje zbog toga što ništa nije trajno, a s druge, radost zbog saznanja da nakon te „smrti“ svaka forma ima mogućnost novog postojanja koje nikada nije bezazleno.

đenja drame u užem smislu, ali se na isti način njegov suštinski žanrovska oblik tragičkog¹¹ može pronaći gotovo u svim vrstama umjetnosti. Po Aristotelu, suština tragičkog nalazi se u drastičnom preokretu, padu iz sreće u nesreću, u kome tragični doživljaj ne slijedi toliko zbog nekog etičkog defekta koliko zbog ogrešenja, prelaska granice kao posljedice čovjeckove nesposobnosti da prepozna mjeru stvari.¹² Nadalje, sama činjenica da je čovjek konačan i da ne mogu a da ga ne uzbudjuju problemi uzajamnog odnosa života i smrti, i da je historija čovječanstva zasićena tragičnim događajima, iako je roman, zbog svoje temporalne ose, najbliži pojavnosti stvarnosti u odnosu na sve druge književne žanrove, onda nije čudno što je oduvijek bio sklon tragičkoj formi – onoj vječnoj čovjekovoj potrazi, rođenoj iz sukoba pojedinca i svijeta, za mjerom stvari.

Priča je ta koja daje besmrtni smisao prolaznosti stvari. Njen zadatak je da u modifikovanom vremenu svede stvarnost na jednu tačku, jer vrijeme, kako to kaže Pol Riker,¹³ postaje ljudsko u onoj mjeri kada je artikulisano na jedan narativan način, a sama priča dobiva svoje značenje kada postane uslov vremenskog postojanja. U svim „velikim pričama“ čovjek je oduvijek težio nekom poretku u kome će dobro i zlo biti odvojeno i time jasno pozicionirano. Bog i đavo su oduvijek bili personifikacije čovjekove iskonske želje da sudi prije nego što razumije. Na toj želji, između ostalog, utemeljen je svaki oblik ideologije. Ona svoje izmirenje s čovjekom pronalazi na onoj liniji prevoda jezika ljudskog relativizma u dogmatski diskurs u kojem uvijek neko mora govoriti istinu, a drugi lagati. To je vjekovna ljudska nesposobnost da se gleda naspram nekog vrhovnog suda. Roman je sve suprotno. On svojim žanrovnim postankom odbacuje mišljenje zasnovano na binarnim opozicijama. Zahtjev romaneske riječi nije da sudi, nego da razumije.

Roman čija se dimenzija tragičkog, za razliku od drame, redovno ispoljava u govoru tištine – u neizrecivosti, samo je sljedbenik tragedije. Tragedija može bez smjehovne kulture (iako jedna od najpoznatijih tragedija, Šekspirov *Hamlet*, posjeduje, pored tragične, upravo dimenziju smijeha i ironije), a apsolutnu epsku distancu (jedno od načela na osnovu kojeg je moguće uspostaviti razliku između epa i romana) razara upravo smijeh koji se u obliku *ironijskog diskursa* nalazi u samoj poetici romaneske priče. Smijeh je po svojoj prirodi neprijateljski prema hijerarhiji, klanjanju pred autoritetima. Smijeh je rušilac svih tabua i shema o rangovima. Tamo gdje je smijeh, tu je anarhija. Međutim, za razliku od ostalih anarhija, smijeh unosi naspram sebe veliku razliku: anarhična poplava stvara nerед, a ponekad i haos, a poplava smijeha od nereda i haosa rađa red i harmoniju. Smijeh unutar romaneske riječi, preobražen u ironiju, parodiju, grotesku ili pastiš preobražava i obnavlja

¹¹ Šire o fenomenu tragičnog i žanru tragičkog vidjeti u knjizi Muhameda Dželilović: *Kalhasovo prorочanstvo*. Sarajevo: Connectum, 2006.

¹² Čitava kultura antičke Grčke može se posmatrati kroz četiri izreke koje stoje uklesane na ulazu u svetište Delfe (Ničeg previše, ničeg preko mjere; Pazi na granice; Omrzni hibrus; Najprikladnije je najljepše), a svaka od njih je inkorporirana u strukturu kako monoteističkih religija tako i u socijalnu sliku savremenog svijeta.

¹³ Vidjeti više u: *Vrijeme i priča*; Pol Riker; prijevod Slavica Miletić. U: Treći program Radio Beograda, br. 72-I-1987. str. 334.

svijet. Smijeh ne poznaje udaljenost, on *spaja*. U krajnjoj instanci, smijemo se zbog toga što smo jedina vrsta na zemlji koja je svjesna svoje smrtnosti. A o smrti, u principu, ne govori epski diskurs, nego ironijski. Ironijski diskurs je u stanju pokazati smrtnost i zla koje pobjeđuje, a ep uvjek potvrđuje besmrtnost junaka koji gine. Ep je, ali i tragedija, „tužna pjesma“ o nenadoknadivom gubitku heroja, ali u isto vrijeme su i oda ideji o „produžavanju čovjekovog života u čovječanstvu i (ili) u Bogu“¹⁴ Ukrštavajući se s problemom tragičnog na novi način, na onom mjestu na kojem se ocrтava vječna neusklađenost pojedinca i svijeta, romaneskni žanr, putem smjehovne kulture, pokušava ideju smrt i tragičnosti učiniti sastavnim dijelom onoga što je živo. S romanom, netragički likovi postaju junacima tragičkih situacija. Stoga je smijeh u romanesknoj riječi, u različitim svojim oblicima – od komičnog do ironije – jedan od načina, između ostalog, na koji savremeni čovjek pokušava učiniti prihvatljivom nepodnošljivu ideju vlastite prolaznosti.

Zbog svega navedenog, nije ni malo slučajno što roman kao moderni žanr počinje u 17. stoljeću kada vrijeme, za razliku od srednjeg vijeka, postaje ovozemaljsko. Naravno, kako je već rečeno, da je bilo romana i prije Servantesovog romana *Don Kihot*, ali roman kakav prepoznajemo danas, konstruira se upravo u ovom periodu kada historijsko-biografska osa poništava linearnu osu epa i avanturističkog romana,¹⁵ dakle u vremenu racionalizma i prosvjetiteljskog uma, perioda koji je neprikosnoveno odredio evropsku misao modernog doba. Dva romana tog perioda, nekako će vući jasne dvije linije evropske književnosti, a i jedna i druga linija u osnovi imaju ironijski diskurs. Jedna polazi od spomenutog Servantesa, baštineći u sebi figuru groteske koja određuje strukturu romana, a koja će nekoliko stoljeća kasnije otvoriti veliki Gogoljev roman *Mrtve duše*, da bi najzad Kafka tu vrstu poetike doveo do svog vrhunca. Druga linija se može pratiti od Fransoa Rabela i njegovog romana *Gargantua i Pantagruel*, čije se poetsko određenje formira na osnovu karnevalskog smijeha, a koje svoje vrhunce dobiva s djelom Dostojevskog. Međutim, nije Dostojevski nagovijestio modernizam u svjetskom književnom krugu, nego će njegovo djelo sačekati postmoderni roman, ali jeste, i to je ono što je zanimljivo, otvorio poseban oblik modernizama u bosanskohercegovačkoj književnosti.

Relativizam riječi i ustrojstva svijeta, proizvodnja a ne pronalaženje istine, mnoštvo neslivenih glasova koji formiraju cjelinu a zadržavaju samostalnost – rađa čudesnu imagoglogiju geopoetike bosanskohercegovačke književnosti, koji upisuje upravo, uz Ivu Andrića, Meša Selimović. Za razliku od romana 19. st. koji je kroz svoje likove i njihove međusobne agone uobličavao totalizaciju značenjskog procesa kao što je i, uz svoje izuzetke, uobličavao monološku strukturu koja je u njegovoj osnovi, Selimovićev roman *Derviš i smrt* donosi bitnu promjenu: ni subjekt, ni bilo koja lingvistička jedinica ne mogu da obuhvate beskrajnost značenjskog procesa. Tekst u romanu postaje svojevrsna *laboratoriјa u kojoj se*

¹⁴ Vidjeti više u: *Estetika*; Jurij Borjev. Sarajevo: Bosanska riječ, 2009.

¹⁵ *Linearno vrijeme* podrazumijeva hronološko trajanje koje u sebe ne uključuje biografsku svijest o vremenu. Odnosno, junake epa ili avanturističkog romana, kome je svojstveno ovo vrijeme, ne dotiču promjene koje sa sobom donosi prolaznost vremena, nego se one odvijaju, tako reći, mimo njih. Vidjeti šire u knjizi *Vrijeme u romanu od realizma do postmoderne*; E. Pobrić. Sarajevo: BH Most, 2004.

traga za prekoračenjima u jeziku, za znakovima koji u suodnosu sa drugim označiteljima u procesu strukturalizacije izmišlu uređeno-jednoznačnim cjelinama.

Ironija

U enciklopedijama¹⁶ i pojmovnicima¹⁷ se može pronaći široki raspon definicija smijeha i komičnog. Tako, na primjer, za Aristotela, komično je nešto pogrešno (greška koja ne može nanijeti bol) do čega dolazi kada se u neki niz zbivanja ubacuje neka situacija koja remeti uobičajeni red događaja. Za Hegela bit komičnog je u tome da onaj ko se smije osjeća toliku sigurnost u svoju istinu da može sa superiornošću gledati na tuđe protivrječnosti. Za Kanta smijeh se rađa kada dolazimo do absurdne situacije koja iznevjerava naše očekivanje. Ali da bismo se toj pogrešci smijali, potrebno je da nas ta pogreška ne uključuje, da nas se ne tiče; i da se pred pogreškom nekog drugog osjećamo superiorni. Dakle, u pitanju je pogreška i distanciranje. Ako je Bog ovaj svijet stvorio riječu, i ako su Zakoni svake od objava pohranjeni u jeziku, jedino onaj ko neprikosnoveno može da se smije, s obzirom kako se svete knjige stoljećima interpretiraju, jeste sam Stvoritelj. A ako se smije (a to ne znamo, niti možemo znati), može se zamisliti, iz pozicije objava i ljudskog doživljaja mogućih svjetova, da se smije na ironijski način.¹⁸ U Ekovom romanu *Ime ruže* na pitanje da li se Isus Krist smijao, fra Vilijam odgovara ovako: „Toliki su se pitali je li se Krist smijao. To me baš previše ne zanima. Mislim da se nikad nije smijao jer je, sveznajući kakav je morao biti sin Božji, znao šta ćemo raditi mi kršćani.“

Smijeh u obliku humora, razlikuje se, naravno, od smijeha koji je uobličen ironijskom instancom. Ironija je „objektivna“, usmjerena je na drugog i predstavlja smijeh skriven iza ozbiljnosti, dok je smijeh u obliku humora subjektivan i postoji samo za sopstveno ja i predstavlja ozbiljinost koja se krije iza humora. Po Bergsonu,¹⁹ ironija izriče ono što bi trebalo da bude, pretvarajući se da vjerujemo da je to upravo ono što postoji, dok smijeh u obliku humora potanko opisuje ono što jeste, praveći se da vjerujemo kao da bi baš tako i trebalo da bude.

¹⁶ Vidjeti u: *Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda Miroslav Krleža*; ur. J. Šentija, Zagreb, 1981; *Opća i nacionalna enciklopedija u 20 knjiga*; ur. Antun Vujić. Zagreb: Večernji list, 2005.

¹⁷ Vidjeti u: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*; Vladimir Biti. Zagreb: Matica hrvatska, 2000; Tanja Popović: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos art, 2007.

¹⁸ Sam naziv, korijen riječi *ironija*, vjerovatno potiče iz antičke komedije u kojoj se pojavljivao lik Eirona, olicenje licemjera koji glumi glupog čovjeka i uvijek izgovara rečenice sasvim suprotnog značenja od namjeravanog. Po M. Solaru (*Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005, str. 86) „ironija prvo označuje izražavanje putem suprotnosti: misli se zapravo suprotno od onoga što se izravno kaže“. Međutim, ovdje se misli na ironijski diskurs, kao čitav stil izražavanja s određenim odnosom prema izraženom, kada ironija prelazi granice rečenice i prožima cijeli svijet – tekst. Umberto Eko to objašnjava na vrlo plastičan način: „Ako Henri formalno moli Džil da se svuče, ali baš da to Džil ne bi učinila, to nema nikakve veze sa leksikom, nego s psihologijom.“

¹⁹ Vidjeti više u: *Smijeh: esej o značenju komičnog*; Anri Bergson; prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Znanje, 1987.

Viktor Igo u *Predgovoru Kromvelu* piše kako „u prirodi lijepo stoji pored ružnog, nakazno pored ljupkog, zlo ide zajedno s dobrim, svjetlost prati sjenku“. Ako je Bog tvorac ovog svijeta, pjesnik, po V. Igou, koji stvara u njegovoj sjenci, mora ponoviti prizore iz prirode, inkorporirajući spoj suprotnosti, dakle ironiju (ili pak parodiju i grotesku), u svoj prikaz. Međutim, svijet ne možemo doživjeti kao cjelinu, uvijek nam neki dio izmiče u kontingenčnosti događanja. Književnost, a u ovom slučaju Meša Selimović sa svojim romanom *Derviš i smrt*, pokušava da uspostavi taj svijet u cjelovitosti. Ali, o cjelini u romanu možemo govoriti kao što možemo govoriti o cjelini simbola kao *naročite* vrste znaka, dakle o otkinutoj polovini gdje se cjelina formira iz *djeline* kojoj nedostaje drugi dio da bi se opet sastavila. Roman je, kao i simbol, znak napukline, rascjepa ili razlike, i stoga svaka interpretacija romana ne može biti ništa drugo do izvjesna distanca jer se ne dâ u potpunosti svesti, redukovati, zatvoriti.

Na svakom koraku zemljine kugle osjeti se Božja odustrost i ljudska prisutnost – osjete se napukline, rascjepi i razlike. Umjesto znaka i referenta koji bi trebali da idu u skladu sa Božjim viđenjem svijeta, mi imamo odnos označitelja i označenog, što znači da smo svedeni na ljudsku interpretaciju Božjeg djela. U taj procijep između iskaza i čina, između svijeta i njegovog značenja uvukla se tipična strategija esencijalizma čiji je zadatak da primijeti očiglednu kontradikciju između dva opšta mjesta i da shodno tome predloži binarni kôd koji će razriješiti kontradikciju. „Osnovno verovanje metafizičara“, reći će Niče, „jeste verovanje u suprotne vrednosti“ (Niče, 2011: 12) To je onaj platonovski dijelektički logos, univerzalni razum koji je trebao da pokori prirodu na način da kultura (koja pokorava) uvijek iznova potiskuje onog *drugog*. Gdje god postoji tradicionalni subjekt i njegovi epiteti (prisustvo, cjelovitost), postoji i esencijalizam, i metafizika, i politička teologija. Međutim, nakon Frojdove psihoanalyze i upisivanja nesvesnjog u strukturu ličnosti, definitivno je jasno da je subjekt²⁰ naše kulture nejedinstveni, pocjepani subjekt,²¹ i da stoga ni filozofski ni teološki diskurs više nema prednost nad ostalim diskursima ideja znanja. Vladajući subjekt je u književnosti već s Dostojevskim definitivno izgubio čvrsto tlo pod nogama. Stoga, dva oprečna pogleda na jednu te istu stvar ne znače raslojavanje stvarnosti nego znače govor o njenoj suštini, njenoj očiglednoj istini.

Zamisao ga vuče niže, jer počinje da se suprotstavlja sama sebi. A onda se stvara nova zamisao, suprotna, i dobra je sve dok ne počne da se ostvaruje. Nije dobro ono što jeste, već ono što se želi. Kad ljudi pronađu lijepu misao, trebali bi da je čuvaju pod stakлом, da se ne isprla. (Selimović, 2004: 224)

²⁰ Ovdje je važno istaći onu suptilnu razliku između subjekta i identiteta. Subjekt, kao gramatički termin, naglasak stavlja na jezik i njegovu dvosmislenost u kome se subjekti mogu razlikovati čak i od samih sebe, dok identitet podrazumijeva istost. Zbog toga je identitet u književnosti nešto što se „održava“ između istosti i istovjetnosti, između pisanja i brisanja.

²¹ Po Frojdu, subjekt je, s jedne strane, svjestan jer racionalno donosi odluke, a na drugoj strani nesvesno je motivisan žudnjama koje se obznanjuju samo indirektno u snovima, omaškama, šalama ili simptomima.

Zbog toga *smjereni* ironijski diskurs (termin L. Haćion) u pojedinačnim epizodama romana *Derviš i smrt* nije moguće opaziti. *Nesmjernim* postaje opažanjem čitatelja koje se dešava tek na nivou ucjelinjenja romana, na „prostoru“ njegovog struktuiranja. Ono je produkt isključivo oprečnih interpretacija sakralnog teksta i teksta svijeta, od strane Selimovićevih likova. Tada ironijski diskurs ima oblik kritičke snaga koja negira i ruši svaki oblik ideologije, razobličava sve autoritete i jednoznačno donesene sudove tih istih likova, isto onoliko koliko afirmiše i gradi priču o pluralizmu, ljubavi i humanizmu. Selimovićev roman radikalno odbacuje svaku vrstu metafizičkog i esencijalističkog objašnjenja svijeta i neu-pitno naglašava da se treba napustiti uvjerenje da sve pozitivne vrijednosti, u koje su ljudi vjerovali, moraju u konačnosti međusobno biti kompatibilne. Struktura pjesničke slike romana *Derviš i smrt*, na osnovu dijaloških suočavanja likova, obrta sudbina i suprotstavljanja paradoksa, putuje kroz kontingenciju vlastitih središnjih uvjerenja koje mogu biti du-boko ukorijenjene samo *u vrijeme*.

S druge strane, odnos prema vremenu i prostoru, odnosno, mogućnost istovremene koegzistencije direktno uslovljava postojanje strukture svijeta Selimovićevih romana u onoj formi u kojoj je zatičemo. Ta mogućnost dramskih suočavanja kao da za pisca predstavlja kriterij selekcije bitnog od nebitnog. Samo ono što može biti osmišljeno u „trenutku“, samo to ulazi u strukturu svijeta romana *Derviš i smrt*. Ono što ima smisla u sukcesiji biografskog vremena, što je opravdano samo kao prošlost ili budućnost, to za njega nije važno i ne ulazi u njegov svijet. Naravno da se prošlost u oba romana pojavljuje kao jedna od bitnih odrednica koja usmjerava likove u presudnim trenucima njihovog djelovanja. Ali ta prošlost važna je samo onoliko koliko označava klupko sudbine u sadašnjosti.

U tom smislu *udvojenost* subjekta je estetska činjenica i jedan od osnovnih principa inkorporiran u polifonijsku strukturu romana. Bez onog Drugog Selimovićev svijet ne bi mogao da postoji. Odnos subjekta prema *dvojniku* nije samo odnos prema Drugom, nego prije svega odnos prema samom sebi. To je onaj Delezov model *rizoma* koji se očituje kroz subverzivno arhaično djelovanja otvarajući time mogućnost participacije mnoštva „slabijih“ subjekata, naspram modela stabla i jednodimenzionalne kauzalnosti kao metafore za zapadno-evropski model kulture jednog i cjelovitog subjekta.

Čovjek nije drvo i vezanost je njegova nesreća, oduzima mu hrabrost, umanjuje sigurnost. Vežući se za jedno mjesto, čovjek prihvata sve uslove, čak i nepovoljne, i sam sebe plaši neizvje-snošću koja ga čeka. Promjena mu liči na napuštanje, na gubitak uloženog, neko drugi će zapo-sjetiti njegov osvojeni prostor, i onda početi iznova... ostajući čovjek trpi ili napada. Odlazeći čuva slobodu, spreman je da promijeni mjesto i nametnute uslove... Tobože odlazimo, tobože mijenja-mo, i opet se vraćamo, smireni, utješljivo prevareni. (Selimović, 1999: 9)

Može se reći da je Selimović težio da iz svake protivrječnosti u jednom čovjeku načini dvoje ljudi, da bi dramatizovao tu protivrječnost i ekstenzivno je razvio. U romanu *Tvrđava Mula Ibrahim* je jedan od likova dvojnosi. *Od dva potpuno različita čovjeka u njemu, koji je pravi?* (Selimović, 1999: 45), pitaće se Ahmet Šabo, ili na drugom mjestu, za Mula Ibrahima

reći će: *Koliko li je različitih ljudi u tom čovjeku?* (Selimović, 1999: 47). Selimović je, nasuprot romanu realizma, težio da suksesiju vremena shvati u njenoj istovremenosti, da je dramski suprotstavi ili postavi jednu pored druge, a ne da je poređa u jednoznačni kauzalni niz.

Prostor

Specifičnost odnosa prostora i vremena u romanu omogućava takvo postojanje svijeta romana koje junacima podsijeca korijenje što im sežu u „spoljni“ život: njihovu predmetnost, njihovo porijeklo i pripadnost različitim integracijama. U romanima *Derviš i smrt* i *Tvrđava* konstituiše se jedan duhovno vještački medij (na istovjetan način kako to primjećuje Bahtin za romane Dostojevskog),²² gdje svaka pojedinačna sila živi i može se osjetiti samo u čistoj djelatnosti likova, koji postoje i koji su odsječeni kako od svijeta objektivacija, tako su i neovisni od svijesti pojedinih ljudi. To je jedan osoben prostor, umjetnički organizovan, koji je, međutim, u intersubjektivnoj zajednici odnosa junaka ipak u stanju da razbudi umjetnički neophodnu iluziju o totalitetu svijeta.

U stvari, Selimovićeve romane treba posmatrati u onom odnosu ideje i stvarnosti u kojoj je ideja uvijek intersubjektivna, odnosno, nije apstraktna u svojoj suštini nego prisutna u odnosu među svijestima. Na taj način sam prostor ostvaren predmetom prikazivanja predstavlja jedan poseban medij gdje ideja sama po sebi ne može biti junak romana jer ona nije stvar autorske dominante, nego svoju pozornicu prepušta suodnosu likova. To je jedna čisto duhovna sredina u kojoj nema predmetnih ljudi koji bi postali kontrast posuvraćenosti ideje u djelu. Junaci su ovdje, kao i kod Dostojevskog, prisutni kao *ljudi ideje* – postoje ukoliko njihove ideje još uvijek imaju svoj realitet, barem za njih same, postoje zato da bi sebe usmjeravali ka idejama, i onoliko međusobno kontaktiraju koliko se njihove ideje sudaraju ili usklađuju. Čovjek se kod Selimovića nikada ne podudara sa samim sobom. Pravo ispoljavanje ličnosti moguće je samo u dijaloškom prodiranju u svijet ideje drugog.

Znaš li šta sam mislio dok si govorio? Kako neki ljudi mogu da kažu sve što hoće, i možeš da primiš ili ne primiš, ostaješ miran. A neki u jednu riječ unesu sebe, i odjednom sve se zažari, niko ne ostaje miran. Osjetimo da se nešto važno dešava. To više nije razgovor. (Selimović, 2004: 102)

Selimović u svom djelu „preskače“ preko strogo historijsko-biografskog vremena, on usredsređuje radnju u tačkama krize, preloma i katastrofe, kada trenutak gubi svoju ograničenost. Autor, u suštini, preskače i preko prostora i usredsređuje radnju samo u dvjema tipskim tačkama: na pragu (pred vratima, na ulazu, stepenicama, u hodniku, dvorištu, i sl.) gdje dolazi do krize i preloma, i u kafani, kući, tekiji gdje se događaju katastrofe i skandali.²³

²²O odnosu djela Selimovića i djela Dostojevskog pisao je i Nazif Kusturica: *Meša Selimović i Fjodor Dostojevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahtina*. Sarajevo: Grafing, 2006.

²³Vidjeti šire o ovoj temi u knjizi Mihail Bahtina: *Problemi poetike Dostojevskog*; prev. M. Nikolić. Beograd: Nolit, 1967, str. 217.

Otuda karakteristika mjesta radnje u romanu – ono je na granici postojanja i nepostojanja. Tekija i kasaba u romanu *Derviš i smrt* kao da su lišeni unutrašnjih osnova za opravdanu stabilizaciju, reklo bi se da su na pragu. U stvari, to je specifičan prostor koji bismo mogli identificirati s heterotopijom,²⁴ jer heterotopije, kako to kaže Mišel Fuko, „imaju moć da na jednom stvarnom mjestu postave u usporedan odnos različite prostore i lokacije koji su međusobno nespojivi“. (Foucault, 2008: 42) Tako prostor u romanu dobiva dopunski smisao u duhu osnovnih semiotičkih toposa. Gore/dolje, unutra/vani dobivaju značenje tačke gdje dolazi do krize, radikalne promjene, neobičnog obrta sudbine, gdje se donose odluke, prelazi zabranjena crta, obnavlja ili propada. Najблиži prostor Ahmedu Nurudinu je zatvoreni prostor tekije²⁵ koji nije jednoznačno postavljen. Još na početku romana Selimović nas upozorava da je sam prostor tekije bremenit svojom suprotnošću, jer se ostvaruje na procijepu koji popunjava prošlost i kontingenčnost događaja u sadašnjosti. Iako je tačno da je tijelo izvor i referent svih znakova a da samo kao takvo nije znak, jer ne стојi na mjestu nečeg drugog, semiotika prostora ipak je neodvojiva od semiotike tijela. Prostor tekije nekada je bio prostor harema, pa su derviši morali molitvom da „izbacuju“ prisustvo ženskog tijela „iz zidova tekije“. Unutarnji svijet tako već u početku nagovještava svijet izvana, jer binarne opozicije, kako će se pokazati u nastavku romana, ne postoje kao granica nego kao razlike.

Zatvoreni i sigurni prostor tekije se definitivno „otvara“ i mijenja svoje značenje od unutra prema vani, od zatvorenog prema otvorenom, od mira ka nemiru, onog trenutka kada Nurudin mimo svoje volje, biva bačen u svijet u kojem ne vladaju samo naučeni zakoni kauzalnosti i sakralnosti, nego i profani zakoni kontingenčije i koincidencije.

Ne osvajamo zemlju, već grumen za svoju stopu, ni planinu već sliku u svome oku, ni more već njegovu gibljivu čvrstinu i odsjaj njegove površine. Ništa nije naše osim varke, zato se čvrsto držimo za nju. (Selimović, 2004: 101)

Stoga uopšte nije čudno da u Selimovićevim romanima nemamo opis na način kako opis koristi npr. Balzak. Enterijer i eksterijer za njega ne znači podij na kojem će se odigrati radnja. Selimovićev oskudni opis je komplementaran ponajviše sa funkcijom i tehnikom Floberovog opisa u romanu *Madam Bovari*. Kod Flobera on je simultan, i u stvari, zamjenjuje radnju. Slično je kod Selimovića. U sceni kada se šejh Nurudin našao u procijepu između etičkih normi i životnih događaja, Selimović radnju zamjenjuje opisom tekije kao produženim činom životnih dilema svog junaka:

²⁴ Šire o tome pogledati u tekstu Davora Beganovića: „Alternativni prostori/alternativna vremena: Tvrđave Meše Selimovića, Ismaila Kadarea i Orhana Pamuka“. U: *Međunarodni naučni skup: književno djelo Meše Selimovića*; ur. Z. Lešić i J. Martinović. Knj. 38. Sarajevo: ANUBIH, 2010, str. 118–135.

²⁵ O semiotici prostora u romanu *Derviš i smrt* pisala je i Marina Katnić Bakaršić: „Od stvarnih do imaginarnih prostora u romanu *Derviš i smrt* Meše Selimovića“. U: *Međunarodni naučni skup: književno djelo Meše Selimovića*; ur. Z. Lešić i J. Martinović. Knj. 38. Sarajevo: ANUBIH, 2010, str. 63–76.

Među crnim i surim gudurama što zaklanjaju širinu neba, ostavljajući samo plavu prosjeklinu nad sobom, kao škrtu milost i sjećanje na prostranstvo ogromnog neba djetinjstva. (Selimović, 1999: 11)

Ovo sigurno nije opis koji podsjeća na Balzakove opise ulica Pariza iz romana *Čiča Gorio*. Pravog opisa ovdje nema. Postoji samo doživljaj viđenog koji putem asocijacija odvaja lik od historijsko-biografskog vremena i prenosi ga u vrijeme kontemplacije, u vrijeme dinamičke bezvremenosti.²⁶ U tom smislu sasvim je shvatljivo što u Selimovićevim romanima ne nalazimo portrete Ahmeta Šabe i šejha Nurudina. Lik mora da bude u izvjesnoj mjeri fizički obezličen, da bi postao utoliko više etički i idejno reljefan.

Pointilizam

Selimovićevi tekstovi prate spiralno kretanje glasova. Smisao se vraća uvijek iznova i uvijek iznova na drugom mjestu. Slikarski rečeno, kod Selimovića je zastupljena pointiliistička tehnika, ona ista koju koristi Dostojevski u *Zločinu i kazni*, pa se može povući utemeljena analogija između dva glavna lika, Ahmeta Šabe i Raskoljnikova. Zbog čega je ubio Raskoljnikov, zbog čega je Ahmet Šabo progovorio, i time „ubio sebe“, na sijelu ratnika?

Kada je u pitanju motiv ubistva u romanu *Zločin i kazna*, kritika ima podijeljene stavove: jedni su smatrali da je osnovni razlog siromaštvo, dok su drugi davali prioritet idejnim motivima, odnosno Raskoljnikovoj teoriji o podjeli ljudi na dvije kategorije: na pokorne koji umnožavaju vrstu i na rušioce koji u ime nove ideje uvijek gaze zakon. Za Raskoljnikova najvažnije pitanje je kojoj grupi pripada on.

Zašto je ubio Raskoljnikov? U krajnjoj liniji da ne zakasni. To je genijalnost Dostojevskog, kada sami razlozi nisu dovoljni nego se odluka prebacuje na samu psihološku osnovu biće. Otkucavanje sata u maloj klaustrofobičnoj sobi djeluje kao šok: cijeli tok svijesti, isprepletен s povišenom tjelesnom temperaturom, s bunilom u kome se njegovo moralno i emotivno biće do posljednjeg trenutka opiralo zločinu (svjedoče o tome, između ostalog, dva sna glavnog junaka), prebacuje se na kolosijek straha da ne zakasni. Raskoljnikova više nisu određivali razlozi, on je samo žurio. Time se do kraja dovodi teza Dostojevskog o rušenju „kristalnog dvorca“ iz romana *Zapis i podzemlja*, u kome polemizira sa Černiševskim i rationalistima. Šta zna i koliko može razum? U *Zločinu i kazni*, razum je zapazio, izmjerio, analizirao i na kraju pogriješio.

No, koji su to razlozi koji su doveli do ubistva, a koji toliko podsjećaju na priču o Ahmetu Šabi, naravno ispričani u potpuno drugom kulturnoškom kontekstu?

Tumačenje da je glavni motiv ubistva bila ideja (apsolutne slobode, kako tumače ovaj roman pojedini kritičari) nameće pitanje: zašto Raskoljnikov nije ubio prije susreta s otpu-

²⁶ *Dinamička bezvremenost* je onaj doživljaj vremena koji na dramskom principu istiskuje historijsko-biografski smjer vremena i uspostavlja „vjećnost trenutka“. Ovakva koncepcija vremena se kod, na primjer, Dostojevskog pojavljuje kao osnovni tip doživljaja vremena, da bi se kod Umberta Eka kombinovala sa imaginarnim prostiranjem. (Vidjeti šire u: *Vrijeme u romanu od realizma do postmoderne*; E. Pobrić)

štenim činovnikom Mermeladovom u čijoj se isповijedi krije jedna od osnovnih ideja romana: *čovjek bi uvijek morao da ima negdje da ode*; prije saznanja da je Sonja postala prostitutkom da bi prehranila porodicu; prije nego je dobio pismo od majke u kome saznaće da njegova sestra Dunja spremna da se žrtvuje za njega; prije saznanja da Svidrigajlov maltretiranjem dovodi slugu do ubistva, siluje četrnaestogodišnju djevojčicu koja se iz očaja davi u rijeci, truje ženu da se dokopa bogatstva itd.? Jer ako je provjera kojoj kategoriji ljudi pripada glavni cilj, onda su pomenute informacije suvišne. Činjenica da je ubistvo uslijedilo tek poslije navedenih događaja svjedoči o njihovom značenju u definitivnom junakovom postupku.

Kada i u kojem trenutku počinje drama Ahmeta Šabe!?

Socijalni plan i kod Selimovića predstavlja trajnu vrijednost romana. U *Tvrđavi se, kao i u ostalom u Dervišu*, iz pojedinih događaja razvija ideja koja se pretvara u živi događaj. Ahmet Šabo na početku romana želi da pobegne od tužnih ratnih događaja, nalazeći spas u ljubavi, u Tijani koja postaje novi smisao njegovog života. Međutim, to ga nije sačuvalo od nemira, od uzbuđenja. Glavni junak romana osjeća da ga uznemiruje nemir mira. Tako, nakon što primijeti da voli sve što nije rat, da voli mir, Ahmet Šabo, ne htijući, uočava slike životne svakodnevnice koje u prvi plan donose ono što se zove ljudska bijeda. Takav je slučaj sa Salihom Golubom. On je izdržavao slijepu majku, zbog nje se nije oženio, zbog nje je od jutra do mraka vukao tešku kalajisanu posudu zašećerene vode. Onda je kratkom pričom saopšteno da je umro. Umro je onda kada mu se malo osmjehnula životna sreća. Dobio je neko nasljeđstvo, što je trebalo da izmjeni njegov život. Njegovo posljednje viđenje zabilježeno je ovako:

Umro je iste noći, od radosti ili tuge. Majka mu se uskoro udala za hodžu Šahinbašića, koji je ličio na ženu više nego Golubova majka. Ion i ona imali su po sedemadeset godina. Niko nikog nije prevario: ona je bila bez vida, on bez imetka. Život je prevario samo Salihu Goluba. (Selimović, 1999: 125)

Ovim skokom u prikazivanju šta je životna sreća, i kako dolazi nesreća, motivisana je osnovna ideja prema životnoj svakodnevničkoj Ahmeta Šabe. Žalio je Salihu Goluba i nije više odlazio pred džamiju gdje je posmatrao tog čovjeka.

Počeо sam da tražim vodu. Možda što sam u vodu mogao mirno gledati ne misleći. Sve je otjecalo, tiho sa žuborom, spokojno, sve, misao, i osjećanje i život. (Selimović, 1999: 122)

Ovo se može uzeti kao jedan glas u velikom dijalogu romana, gdje su pojedinačni glasovi ukomponovani kao „uspurni“ dijelovi koji ozivljavaju ucjelinjenje polifonijske strukture punopravnih glasova, a da pri tome zadržavaju svoju samostalnost. Jedan od glasova, Ahmetu Šabi, nešto kasnije dolazi od Šehage Soče:

Crno je, Mula Ibrahime, u teškom vremenu živimo, a živimojadno i sramotno. Utjeha je samo što će oni koji poslije nas budu živjeli, preturiti preko glave još teža vremena, i pominjat će naše

dane kao srećne. – To su bile najcrnje riječi koje sam ikad čuo, i padale su na dušu teško, kao zategbne pjesme. (Selimović, 1999: 60)

Samo razvijanje teme *tvrđave* rađeno je na tim *glasovima* čiji je cilj da se okarakteriše neka ljudska uz nemirenost, želja, ideja: Avdija Suprda, bajraktar, junak koji se ničega nije bojao, koji je ostao živ u stotinama juriša, kad se vratio poslije rasula vojske, u svoje selo Lasicu, pao je s kruške i umro; porodica Ahmeta Šabe prošla je gore nego da je bila na Hocinu: otac, majka, sestra i tetka, svi su pomrli od kuge; u tvrđavi bio je zadavljen imam i dvojica seljaka, a uskoro potom stradao je i Šabin rođak Ferhad, kojeg je ljubav za zavičajem dovela u grad poslije duga izbivanja – ubijen je zbog nečega što su svi zaboravili itd. Tako je svim tim glasovima određena patnja Ahmeta Šabe koja svoju potpunost dobiva tek s komunikacijskim propitivanjima drugih ideja.

Saopšteni podaci u oba romana, i u *Tvrđavi* i u *Zločinu i kazni*, imaju određenu funkciju: da junake ispune tegobom sveopšte bijede, da ih ozlojede (sa stanovišta semiotike – „o“ se ovdje može čitati kao pun i ravan krug što je simbol sfere, sveukupnosti života, „zlo“ nije nesreća nego kob, degeneracija sudbine, a „jed“ je ona emocija koja proizvodi situaciju koja pokreće na djelovanje) i stave pred dilemu: kakvo opravdanje ima da postoji takav svijet?

Raskoljinov se o-zlo-jedio, i zbog toga uz nemirujuća ideja „čovjeka vaške“ potpomognuta socijalnim elementom, dobiva svoju manifestaciju – ubistvo. O-zlo-jedio se one večeri na „sijelu ratnika“ i Ahmet Šabo, kada je njegova ideja, potpomognuta socijalnom nepravdom, dobila svoj oblik, samo što je za razliku od Raskoljnikova koji je ubio, Šabo (proto)govorio.

Selimović posmatra čovjeka na onoj životnoj prekretnici gdje se razbuktava i razrješava svaki sukob, gdje odluke postaju konačne i neopozive, gdje se sve mogućnosti utapaju u realnost života. Njegovi likovi ne žive životom čija bi mjera bila ustaljena logikom svakodnevnih postupaka – svakodnevница se baš kao i kod Dostojevskog ukida; oni se formiraju u funkciji dramatičnih opredjeljenja i svoje ljudske osobine ispoljavaju u kriznim situacijama u kojima događaji dobivaju definitivni karakter; psihološku ravan i historijsko-biografsko vrijeme potiskuje *dinamička bezvremenost* etičkih sukoba i konačnih odluka.

Politička teologija

Sljedeća teza koju treba ovdje uspostaviti je jako važna: *Derviš i smrt* nije islamski roman, a posebno nije blasfemija u odnosu na upotrebu Kur'anskog teksta koji se kao neki vid interteksta i citata nalazi unutar romana. Tvrđnje da je ovaj Selimovićev roman islamski ili antiislamski nešto je slično zabludama koje se stvaraju oko, na primjer, arapskog jezika ili spomenika istočne književnosti *Priče iz 1001 noći*. Arapski jezik ni po čemu, osim naravno po svojim mogućnostima izražajnosti, nije poseban jezik iako je na tom jeziku objavljen Kur'an. Na isti način *Priče iz 1001 noći* nije knjiga islamske književnosti, pa nije čudno što su pojedine priče „pobjegle“ iz obrisa sakralnosti prizivajući u sebi profani stil predislamske

kulture. Knjiga u sebi sadrži i atmosferu i teme kako iz islamskog tako i iz predislamskog miljea, jer je putovanje *Priča iz 1001 noći*, započelo u Indiji, stoljećima je trajalo preko Perzije i Bagdada do Egipta gdje su priče doživjele svoju konačnu redakciju s kojom ih prepoznajemo u današnjem obliku.

Moto otvara roman *Derviš i smrt* i neprikosnoveno mu nameće atmosferu i stil sakralnog teksta, a prva rečenica kur'anskog ajeta to najbolje sugerije (Bismilahir-rahmanir-rahim). Ona nije prevedena nego je data u izvornom arapskom jeziku, što tekstu osigurava svojevrsnu mističnost. Riječi na arapskom jeziku u kombinaciji sa Selimovićevim stilom romana objezbjeduje miješanje dvaju svjetova – sakralnog i profanog. Dakle, iako je ispovijed puna nemira satkanih od stalnih binarnih opozicija, Selimović majstorski osigurava čitatelju da se ogne plaštrom sakralnosti, da zadrži atmosferu uzvišenog stila (na isti način kako uzvišeni stil ima žanr tragedije), pa na taj način čitatelj ima osjećaj da je ušao u neki svijet pun „svjetlosti vjere“. Stil pripovijedanja i forma kojom je „zagrnuta“ priča, osigurava osjećaj da bilo koja vrsta pada, unutar te uzvišenosti i sa stanovišta nje, bude puno očiglednija (na isti način kako je nakon smijeha tuga najvidljivija). Taj stil, a koji je, paradoksalno, iznevjeran već u samom motu (na način da nije ispoštovana doslovna citatnost ajeta), bio je preduslov da imamo ispred sebe dramu sa ovolikim preokretima. Dakle, pad u romanu se dešava već na početku i to sa dva stanovišta: junak ispovjednim stilom nagovještava etičku katastrofu svoga poziva – on je šejh tekije mevlevijskog reda – što se kao zrcalna stvarnost očituje i kroz iznevjeravanje originalnih kur'anskih ajeta. Ovim postupkom Selimović „napominje“ da su kur'anski ajeti ovdje „čitani“ i time interpretirani u jednom kontekstu, a da li je ta interpretacija ispravna ili neispravna nije Selimovićovo pitanje (polifonijska struktura ne dozvoljava da to bude autorsko pitanje),²⁷ ali se, u krajnjem slučaju, razrješava na nivou cjeline uspostavljene složenim procesom čitanja samog romana. Budući da svako stanje u kojem se zatekne neka priča može da se razvija u različitim pravcima, pragmatika čitanja zasniva se na sposobnosti predviđanja svake narativne disjunkcije, jer se, u krajnjem slučaju, narativna nužnost koja je načelo identifikacije, razlikuje od logičke nužnosti.

Stoga nije čudno da se već na početku romana postavlja pitanje identiteta, kao središnje tačke cjelokupne priče i to opet iz dvostrukе perspektive: iz pozicije u kojem narator pita – ko je on?, i iz pozicije pisanja koja se pojavljuje kao ključni medij za dugo očekivani odgovor. Na isti način kako percipiramo značenje znakova u jeziku unutar pojma razlika (značenje znaka se ne krije u njegovoј strukturi, nego se uspostavlja u razlici s drugim znakovima), tako se ovdje treba razumjeti problematika identiteta, a ne esencijalistički i metafizički koji redovno proces značenja poistovjećuju s identičnosti znaka i referenta. Ovo pitanje se u romanu isprepliće s pitanjem svih ogrešenja koje su tematizirane pričom. Drugači-

²⁷ „Edip ne može da zamisli Sofoklov svet – inače ne bi se oženio svojom majkom. Narativni likovi žive u jednom hendičepiranom svetu. Kada zaista razumemo njihovu sudbinu, počinjemo da sumnjamo da i mi sami, kao građani aktuelnog sveta, često svoju sudbinu snosimo samo zato što u našem svetu mislimo na isti način kao i narativni likovi u svom. Proza nam sugerije kako je možda naš pogled na aktuelni svet nesavršen koliko i pogled narativnih likova. Eto zašto uspeli narativni likovi postaju najviši primer 'realnog' položaja u kome se ljudi nalaze.“ (U. Eko: *Granice tumačenja*, str. 202)

je rečeno, Selimović suprotstavlja dva oprečna koncepta: s jedne strane, to je metafizički koncept o „transparentnom jeziku“ u kojem vlada jednoznačni smisao gdje svaka riječ predstavlja jednu stvar, gdje svako označavajuće upućuje na jedan referent (Nurudin kao lik) i, s druge, u pitanju je postupak s kojim razlika konstruiše univerzalnost slobode, a da se Drugi, kao bezuslovno nesvodljivo područje susreta između postojećih razlika, ne pojavljuje kao kolektivno prazan objekt (Nurudin kao pripovjedač).

Ukočila mi se ruka kojom držim pero, svijeća tiho kašjuca i prska sitnim varnicama braneći se od smrti, a ja gledam u duge redove slova, u nišane misli, i ne znam da li sam ih ubio ili oživio.
(Selimović, 2004: 14)

Sjajno to Selimović radi. Priča o identitetu uvijek počinje imenom – Nurudinovo ime je svjetlo vjere, on je šejh tekije mevlevijskog reda, a završava uvijek u množini, jer je idealni identitet, kao utopija, uvijek u vlasništvu onog Drugog. Tako se pitanje identiteta u romanu polako ali sigurno vezuje za pitanje pisma, priče, odnosno, onog romanesknog poduhvata koji se manje definiše kao pisanje a više kao *avantura pisanja*. Selimovićev roman se usmjerava ka samom sebi, ka sopstvenim mogućnostima, ka mogućnostima koje mu nudi jezik njegovog pripovjedača.

U tom slučaju i žanr ispovijedi, kojim odiše Selimovićev roman, dobiva svoj puni smisao, ne samo u doslihu sa stilom Sv. Augustina nego u sebe obuhvaća i onaj rusovski, jer su oba dijalektički razgovor sa Bogom.²⁸ Međutim, kod Selimovića, za razliku od Augustinovih *Ispovjedi*, kako fabula odmiče u romanu, a u skladu sa polifonijskom strukturom, ovaj stil poprima oblik pastiša i *latentne ironije* koja pogoda i razriješava samu sebe. Uopšte govorеći, za razliku od satire koja uništava sve pred sobom, ironija je ta koja odgaja. Selimovićev stil pripovijedanja postavljen na ovaj način, a kao izričiti produkt sklada sadržaja i forme, u podtekstu naznačava jednu od teza romana: u arhitekturu Božjeg stvaranja ugrađena je ironijska instanca kao trajno određenje svih čovjekovih prvih pitanja.

Kad se Nurudin ispovijeda? Onog trenutka kad se u njegov život uvlači smrt (a derviš bi trebao „znati“ da je smrt samo prelazak iz jedne u drugu kuću). Dakle, onog trenutka kada sazna da mu je brat ubijen i kada polako počinje da gubi vjeru u Onog koji jedini ima mogućnost da smrt pretvara u život. Ispovijedanje je u početku uspostavljeno na osnovu njegove potrebe da uspostavi poljuljani red, da ponovo podigne sistem životnih navika koji su neprikosnoveni bedem od usuda stvari: *da će se naći neko rješenje kad račun bude sveden*. No, kako je već rečeno, pisanje kao proces – putovanje od istosti do istovjetnosti – ovdje izbjiga u prvi plan, jer Nurudin ne piše zato što u sebi još osjeća život koji traži da se ovjekovječi u pismu, nego – u njemu ima još uvijek života zato što piše. Glas koji iznutra izgovara Nurudin jeste riječ koju je sadašnjost tražila za sebe a, u isto vrijeme, rođena je u zoni dodira s nerješenom, kako budućnosti tako i, prošlosti.

²⁸Šire o ispovjednom žanru pogledati u tekstu „Šta je derviš ispovedio o smrti: Derviš i smrt Meše Selimovića“; Zoran Milutinović. U: *Međunarodni naučni skup: književno djelo Meše Selimovića*; ur. Z. Lešić i J. Martinović. Knj. 38. Sarajevo: ANUBIH, 2010, str. 51–53.

Ovo pisanje je neminovnost, kao življenje, ili kao umiranje (...) jer tako ču moći da vidim sebe kakav postajem, to čudo koje ne poznajem, a čini mi se da je čudo što uvijek nisam bio ono što sam sad. (Selimović 2004: 9–11)

Pisanje je ovdje u isti mah i prostor koji uključuje želju za otkrivanjem i želju za jezikom, podražaj koji ne nastoji da kaže već da učini, da dovede do spoznaje u kojoj je odnos s Drugim²⁹ prije svega odnos inicijacije. Na taj način u pisanju Selimovićev junak otkriva svog Drugog. To je pisanje koje se uspostavlja naspram diskursa koji posjeduje zakon, propisuje norme, prigušenu želju, nameće svoje smislene riječi.

O, jedni dervišu! Može li se ikada desiti da ne mislite derviški? Djelovanje po određenju, određivanje po božjoj volji, spašavanje pravde i svijeta! Kako se ne ugušite od tih velikih riječi! Zar ne može nešto da se učini i po ljudskoj volji i bez spašavanja svijeta? Ostavi svijet na miru, ako Boga znaš, biće srećniji bez te vaše brige. (Selimović, 2004: 128)

Selimović stilom svoga teksta upozorava da niko, pa tako ni njegov Nurudin, nije sposoban objasniti šta je tačno to što želi učiniti prije nego je razvio jezik na kojem će to „uspješno“ učiniti. Na ovoj činjenici počiva struktura romana. Nurudinov jezik (vokabular) omogućava formulaciju o svojoj vlastitoj svrsi. Dakle, jezik je sredstvo da se učini nešto što nije moglo biti viđeno prije nego je bio uspostavljen poseban niz znakova, upravo onih koje pripovjedač stvara (u odnosu pripovjednog i ispripovijedanog svijeta), a u koji su uvučeni svi ostali subjekti i njihovi vokabulari koji proizvode dvojnost jezika romana.

Ne znam da li je u mom glasu osjetila nesigurnost, kolebanje, sumnju. Ne znam. Ali moje oduševljenje je zaista klonulo. – Ne vjeruješ da će pristati? – Ne znam. (...) Da sam izdržao samo još trenutak, da je moja ljubav prema bratu bila malo jača od moralnih obzira u meni, sve bi se svršilo dobro. Ili bi bilo gore, ali bih možda spasio brata. (Selimović, 2004: 31)

No vratimo se citatnosti ili bolje rečeno intertekstovima iz Kur'ana. Poznato je da je Selimović kombinovao dijelove ajeta za svoj roman, da ih je na nekim mjestima mijenjao, vadio iz konteksta itd. Kada je u pitanju ova tema, kritika obično ispravno polazi od činjenice da je Selimović Kur'an čitao na literarni način,³⁰ pa je kao posljedica toga svojevrsna sloboda citata i intertekstova. Ako se, međutim, po definiciji sakralni tekst ne može mijenjati, onda tu ima još nekog đavola koji se nije uzimao u obzir u razrješavanju ovog književnog fenomena.

*Bismilahir-rahmanir-rahim!
Pozivam za svjedoka mastioniku i pero i ono
što se perom piše;*

²⁹ Ovdje se s Drugim (s velikim slovom D), shodno Lakanovoj definiciji subjekta, stavlja akcenat najprije na razliku drugosti u jeziku (onome što prethodi) pa zatim i drugosti drugih ljudi.

³⁰ Vidjeti tekst Esada Durakovića: „Poetičke i stilske funkcije mota/epigrafa u romanu *Derviš i smrt*“.

*Pozivam za svjedoka nesigurnu tamu sumraka i noć i sve što
ona oživi;
Pozivam za svjedoka mjesec kad najedra i zoru
kad zabijeli;
Pozivam za svjedoka sudnji dan, i dušu što
sama sebe kori;
Pozivam za svjedoka vrijeme, početak i svršetak svega – da
je svaki čovjek uvijek na gubitku!*³¹ (Selimović, 2004: 9)

Malo je ko od naših pisaca tako pomno čitao Dostojevskog i neka njegova vječno postavljena pitanja i dileme, njegovu atmosferu iz romana preoblikovao, i nanovo postavio smještajući je u kontekst BiH, kako je to sjajno uradio Meša Selimović. Tu prije svega mislim na atmosferu iz romana *Braća Karamazovi i Zločin i kazna*, a o ovom potonjem i analogiji između likova Ahmeta Šabe i Raskolnjikova već je bilo riječ. U kontekstu ovog problema, sada u prvi plan dolazi analogija koja se može uspostaviti između Nuruđina i Ivana Karamazova.

Dostojevski: „Kada bi se pokazalo da su sve ideje i učenja Isusa Krista pogrešne, ja bih stao uz Isusa Krista Čovjeka.“ Centralna tema svih romana Dostojevskog je odnos čovjeka naspram ostatka svijeta, odnosno, odnos pojedinca naspram idealja, zakona i moralnih načela. Ta su pitanja nanovo postavljena u novom kulturološkom kontekstu³² s djelom Meša Selimovića, i upravo je to suština o čemu govori roman *Derviš i smrt*, pa je Mithat Begić mogao da se igra riječima zapisujući: „Čitajući Selimovića, vi sve vrijeme osjećate muslimanstvo, ali vi takođe sve vrijeme osjećate da je stvarno roman *Derviš i smrt* širi od teme islama.“³³

Stvar je u tome, kako je već rečeno, da Selimović ne stavlja svijet u zgrade, nego pokušava da naglasi dramatičnost susreta čovjeka i svijeta. Odnosno, ako su svi Selimovićevi junaci stavljeni u procijep između mišljenja i čina, onda je sasvim jasno zbog čega su brojne savremene interpretacije Selimovićevog djela, zasnovane na jednoznačnosti ideološkog

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

Taj svojevrsni skandal koji je učitan u Selimovićevom romanu da „je svaki čovjek uvijek na gubitku“ mogao bi se, između ostalog, interpretirati „pozitivnim negativitetom“ koji sažima Kjerkegor na sljedeći način: „Vjenčate li se, požalit ćete; ne vjenčate li se, također ćete požaliti (...); vjenčate li se ili ne vjenčate, u svakom ćete slučaju požaliti. Smijete se ludostima ovoga svijeta, požalit ćete, plačite nad njima, također ćete požaliti (...), smijali se ludostima ovoga svijeta ili plakali nad njima, u oba ćete slučaja požaliti. (...) Objesite li se, požalit ćete; ne objesite li se, također ćete požaliti (...); objesite li se ili ne, u oba slučaja ćete požaliti. To vam je, gospodine, sažetak svekolike mudrosti svijeta“ (Seren Kjerkegor: *Ili – ili*; prevod Milan Tabaković. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1979).

³² Pod kulturološkim kontekstom ovdje se podrazumijevaju značenja koja cirkulišu u određeno vrijeme i na određenom mjestu upisana u priče, rituale, običaje, predmete i prakse.

³³ Vidjeti više: *Istraživanje ljudskih sudbina*. U: *Kritičari o Meši Selimoviću: sa autobiografijom*; priredila Razija Lagumđžija. Sarajevo: Svetlost, 1973, str. 13.

diskursa, neutemeljene. U stvari, svaka ideologija, kako nadahnuto primjećuje Muhamed Dželilović, zapravo nije ništa drugo nego banalizirana transcendencija bačena u „septičku jamu“ historije.

Književnost se, između ostalog, razlikuje od teološkog, naučnog i ideološkog diskursa jer je u sva tri slučaja istina jedna. Književnosti nije cilj da sudi, nego da razumije. U tom kontekstu, šejh Nurudin je, za razliku od Hasana, izvan stvarnosti. On živi po strogim pravilima etičkih normi. No, život je širi od prava. *Moral je zamisao, a život je ono što biva.* (Selimović, 2004: 122) Ni nauka ni teologija nisu razriješili tajnu Boga i bitka. Božje stvaranje u sebi sadrži zlo, skoro u istom intenzitetu kao i dobro, pa je svijet satkan ne na arkadiji nego na mržnji i krv. Zbog toga će Tvrko Kulenović u svom romanu *Istorija bolesti*, a radnja se dešava u opkoljenom Sarajevu 1993. godine, posegnuti za Kamijem: „Zato je Kuga mnogo potrebnija knjiga, ako je i slabiji roman (od *Stranca* – dopisao E. P.). U njoj se direktno i jasno kaže: ‘Pošto je svjetski poredak definisan smrću, možda je bolje za Boga da se u njega ne vjeruje i da se svim silama bori protiv smrti, bez dizanja očiju prema nebu gdje on čuti.’ I kaže još: ‘Ovaj svijet mi je odvratan, ali ja se osjećam solidaran sa ljudima koji u njemu trpe.’“³⁴ (Kulenović, 1994: 24) U tom smislu će i Fegelin³⁵ (koji je i utemeljio termin *političke religije*) preformulisati Šelingovo³⁶ metafizičko pitanje: „Zašto bitak, a ne ništa?“, pitanjem teodiceje: „Zašto je tako kako jeste?“

Je li vlast od Boga? Ako nije, odakle joj pravo da nam sudi? Ako jeste, kako može da pogriješi? Ako nije, srušićemo je; ako jeste slušaćemo je. Ako nije od Boga, šta nas obavezuje da trpimo nepravde? Ako je od Boga, jesu li to nepravde, ili kazna zbog viših ciljeva? Ako nije, onda je nad mnom i nad tobom i nad svima nama izvršeno nasilje, i onda smo opet mi krivi što ga podnosimo... Kur'an kaže i ovo: „Pokoravajte se Bogu i poslaniku i onima koji vašim poslovima upravljaju.“ To je Božja odredba, jer je Bogu važniji cilj nego ti i ja. (Selimović, 2004: 222)

Odavno već znamo da *zlo* nije izvan svijeta. U onome što je *stvoreno* krije se i ono *zlobno*, a pojavljuje se redovno kada bilo koja institucija ili pojedinac prelazi granice svojih nadležnosti. Na isti način kako Ivan Karamazov u romanu Dostojevskog nije odolio iskušnjima osvete, tako i šejh Nurudin nije odolio iskušenjima koje donosi život, vlast i moć koja viri i dolazi odsvakuda. Jednostavno je, ako je pobunjenim anđelima, kako to kaže U. Eco u romanu *I me ruže*, trebalo tako malo da počine grijeh, šta onda reći za čovjeka. S druge strane, krajnji paradoks sastoji se u tome što bilo koji oblik političke teologije u sebi krije nešto jezovito čudovišno. Prema Fukou, čudovišno je spoznajna neprihvatljivost koja

³⁴ Tvrko Kulenović: *Istorija bolesti: roman*. Sarajevo: Bosanska knjiga 1994, str. 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. (Prema navodu Žarka Paića u *Trijumf političkih religija*.)

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

Vidjeti više u: *Sistem transcendentalnog idealizma*; Fridrik Šeling. Zagreb: Naprijed, 1986.

se smatra nasiljem prema prirodi i nad njom. To je „ne-misao“, tj. sve ono što se nalazi izvan čovjekove predodžbe o sebi u bilo kojem stadiju spoznaje. Zbog toga je upravo čudovitost, po Fukou, a ne pogreška, ono što najviše ugrožava želju za istinom. To je, u ovom slučaju, onaj način mišljenja koji proizlazi iz političke teologije a koju oblikuje esencijalizam i njegova metafizika. U krajnjoj instanci, riječ je, naravno, o pojmu moći. Taj pojam (s obzirom da nije stvar ili nešto što možemo posjedovati ili izgubiti nego odnos borbe), ruši svaku mogućnost utemeljenja bitka i religije s pojmom države kao središta bivstvovanja. Politička teologija kao crna rupa sekularnog društva u svakom trenutku je potentna mogućnošću da se transformira u samu moć političkog djelovanja. Zbog toga ne treba čudi što je za Fukoa upravo umjetnost bila oblik povlaštenog mesta na kojem je moguć odmak od čudovišnog.

Selimovićev šejh Nurudin je samo čovjek. Njegova iskušenja nisu u analogiji s iskušenjima koje je imao Isus Krist u pustinji u priči o Velikom inkvizitoru, jer je Isus Božji sin, nego su u analogiji s iskušenjima koje je imao Ivan Karamazov kada pristaje na „prešutni dogovor“ sa Smerdjakovom o ubistvu oca. U igrama slobodne volje i identiteta, kao nužnost se pojavljuje opet fenomen *udvojenosti*. To je i Ivanova i Nurudinova priča u kojoj obojica, u dva različita vremena na dvije različite strane svijeta, kako bi izbjegli neposredne izazove vlastitih odluka i njihovih posljedica, postaju dvostruki u vlastitom životu, postaju sjene samih sebe prisiljeni da neprestano zanemaruju vlastite tragove koje ostavljaju u suodnosu sa drugim likovima. Nurudin u romanu ima odnos *udvojenosti* sa Mula Jusufom. Već na samom početku romana osjeća se ta specifična veza između ova dva lika, koji se tokom romana stalno razvija dok ne dosegne svoju kulminaciju derviševim saznanjem da mu je Mula Jusuf izdao brata. Na pragu, ispred tekije, kada se problemi počinju da javljaju, kada se mir u tekiji definitivno počinje da pretvara u svoju suprotnost – nemir, unutarnji monolog Nurudinov o Mula Jusufu skoro da nije ništa drugo nego intertekstualno tumačenje pitanja koje je u romanu *Braća Karamazovi* postavio Dostoevski: Da li je Ivan bio svjestan da je razgovorom sa Smerdjakovom, u stvari, on ubio oca?

Tada mi je postalo jasno da sam od prvog časa znao šta će ovaj čovjek uraditi. Kad sam odlučio da sve kažem nekome u tekiji, kad sam izabrao baš njega (...), bio sam siguran da će pozvati stražare (...) Računao sam na njegovu bezobzirnost. Znao sam, a ipak sam osjetio gađenje, i prezir prema njemu kada je to učinio. Bio je izvršilac moje potajne želje, koja nije bila odluka, odluka je njegova, ali čak i da je moja, djelo je njegovo. (Selimović, 2004: 67)

Saznanje o ubistvu nevinog brata znači začetak ideje pobune, a susret sa Ishakom njen neprikosnoveni smjer, da bi se ideja pobune ubrzo pretvorila u patos mržnje. No rađanje novog Nurudina simbolički počinje još u jurjevskoj noći, kad je i „sama mjesecina ledena zaudarala na sumpor“. (Selimović, 2004: 37) Računajući svoje vrijeme od tada, da bi historijsko-biografskom vremenu suprotstavio projekciju kontemplativne dinamičke bezvremenosti, označiće definitivni prelom Nurudinovog fragmentiranog, izlomljenog identiteta. Pointiliističkom tehnikom, priča se nastavlja s kadijinom ženom koja svakom

svojom gestom i izgledom podsjeća na život, a time i na nemir, i više nego bi to Nurudin mogao podnijeti:

Ugledao sam na sećiji lijepu ženu, što je podsjećala na život više nego što može biti dobro (...) Ova žena je suviše mlada, i lijepa, da bi mislila na anđele što bilježe naša djela. Za nju je postojao samo ovaj svijet (...) Nije u meni probudila želju, ne bih to sebi dopustio, udavio bih je u samom začetku, stidom, mišlu (...) Ali nisam mogao da sakrijem od sebe da je gledam sa zadovoljstvom (...) (Selimović, 2004: 18–25)

Sa pojavom bjegunca Ishaka u avlji tekije već je bilo jasno da kod Selimovića nemamo posla sa karakterima (ne)usklađenost misli, govora i čina) a koji su nepovratno udaljeni od književnih tipova (predstavnici vrste), nego, kao i kod Dostojevskog, sa složenim ličnostima koji su uslovjeni različitim kontekstima pa tu više nema mjesta za klasičnu binarnu opoziciju pozitivnog i negativnog, dobrog i zlog.

Žan Bodrijar³⁷ je pisao da nije moguće govoriti o zlu u čistom stanju. Ne možemo oslobođiti dobro, a da ne oslobođimo zlo – u nama ili oko nas, svejedno – jer zlo se, najčešće, oslobađa brže od dobra. U pitanju je lanac koji se uspostavlja na liniji od nesreće do zla, gdje se nesreća pojavljuje kao slučaj i najjednostavnije rješenje u nizu događaja koji uzrokuju patnju, a zlo se, s druge strane, uspostavlja kao sudbina.

U Selimovićevom romanu to je onaj trenutak kada Nurudin dovodi u pitanje etičku stranu svoje ličnosti, kada liniju nesreće (jer svo vrijeme dešavanja oko brata čita upravo na taj način) preobražava u vlastito zlo. Za razliku od Hasana, Nurudin ne vidi da je zlo svijeta onakvo kakav je svijet oduvijek bio (a trebao bi to znati u odnosu na sve dogodaje koji se odvijaju od Mula Jusufa, preko Ishaka bjegunca do sujete i moći koju osjeća u samom sebi). Nesreća uspostavlja svijet onakav kakav on nikada nije bio, jer lakše se nositi sa nesrećom nego sa srećom pa je to razlog što je ona najidealnije rješenje za problem zla koje vreba na svakom koraku oko Nurudina i u njemu samom.

Ieto, desilo se da je moga brata stigla nesreća. Kažem tu riječ, jer ne znam pravu, ne mogu da kažem ni pravda ni nepravda, i tu počinje muka. (Selimović, 2004: 93)

Nesreći će Nurudin pripisati provjeru uz pomoć uzroka i tada ona više za njega ne predstavlja problem, jer ima rješenje u kauzalnim odnosima. Uostalom, nema li u ozlojeđenosti najdubljeg užitka, kako je to još Dostojevski primijetio u romanu *Zapis i podzemlja*. Nikakvo zadovoljstvo, nikakva pobjeda Nurudinu ne bi bila dovoljna sama po sebi naspram punine zla i jedu u osjećaju nepravde. Ozlojeđenost kao da uživa sama u sebi. A, on, Nurudin uživa u njoj. Crpi je iz korijena unutarnje osvete prema vlastitom postojanju. I onog trenutka kada pomisli da smo „svi mi krivci“, i da stoga niko do kraja nije odgovoran pred zakonom, zlo u obliku osvete definitivno počinje da vlada njegovim svijetom.

³⁷ Vidjeti više u: *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti*; Jean Baudrillard; prijevod Leonardo Kovačević. Zagreb: Naprijed, 2006.

Slično Raskoljnikovu iz romana *Zločin i kazna*, šejh Nurudin je imao priliku da bira između etike i nemoralja, jer Nurudin pored konflikta sa svijetom nosi konflikt u sebi. Kontrapunkt se konačno ostvaruje kontroverznom determinacijom ličnosti glavnog junaka: između uzvišenog sna i pada. Otuda su kontrasni počeci i krajevi narativnih parabola: od derviša do osvetnika, od nade do očajanja u kojoj tragedija prekriva sve ostale tonove romana.

U tom smislu ličnost se kod Selimovića razlikuje od karaktera, tipa i temperamenta koji obično služe kao predmet prikazivanja u literaturi, svojom izuzetnom unutarnjom slobodom i potpunom nezavisnošću od spoljne sredine. Roman *Derviš i smrt*, nasuprot platonovskim kategorijama vječno razdvojenih binarnih opozicija, prikazuje na koji način i zahvaljujući čemu njegovi junaci postaju ličnosti u životu i ispoljavaju sebe kao takve.

Junaku ovdje pripada izuzetna samostalnost u strukturi djela, i on kao da zvuči ne-posredno sa autorevom riječju i kao da se na poseban način sjedinjuje s njom. Za trenutak bi se moglo pomisliti, ako se negira u čitanju polifonija, da je Selimovićeva filozofsko-književna misao prije svega „negativna“, destruktivna jer glavni protagonista romana nepovratno klizi u neetički dio stvarnosti (na ovaj način se, u stvari, interpretira Selimović u esencijalističkoj kritici). Međutim, s druge strane, ucjelinjenje priče, u skladu s polifonijom, upravo favorizira svoju suprotnost – „pozitivno“ gledanje na život i njegove neizvjesnosti u kome fenomen ljubavi okuplja sve oko sebe. U tom smislu vrlo je zanimljiva naratorska perspektiva u romanu. Intradijegetski pripovjedni nivo se ovdje lomi na dva odnosa: homodijegetski pripovjedač ispripovijedanim „ja“ projecira зло, i junak, kako priča odmiče s događajima, prelazi na onu „drugu“ stranu morala koja ruši *mjeru stvari* uspostavljenom etikom Teksta, a heterodijegetsko pripovijedno „ja“, paradoksalno, konstruira strukturu romana u čijem centru nije ništa drugo do ljubav. To je jedna od aporija u romanu. Drugačije rečeno, nasuprot Nurudinu koji je uvjeren da u životu postoji neprikosnoveni red stvari dobra i zla, istine i laži, struktura romana (iako je sam Nurudin pripovjedač) neumitno pokazuje da takav red ne postoji. To je Selimovićeva kritika kako ideološkog tako i prosvjetiteljskog racionalističkog *logosa*, koja nije data na način da se ličnosti i sudbine u romanu razvijaju u jedinstvenom i objektivnom svijetu u svjetlosti autorove svijesti, već na način da se mnoštvo ravnopravnih svijesti i njihovih svjetova spajaju u jedinstvu nekoga događaja. Zbog toga zrno zla može jednostavno i nezaustavljivo da raste na tlu dobra.

Uzbuđivalo me što sam mogao da budem sudija, i samo jednom glasnom rječju sve da presudim. Sudbina ovog čovjeka bila je u mojim rukama, ja sam mu bio sudbina, nikad nisam osjetio toliko moći u onome što sam mogao da učinim (...). Nije se trudio da me ubijedi, odgovarao je na moja pitanja kao da su suvišna, i dosadna, ne cijeneći me više ni po dobru ni po zлу, ni kao opasnost ni kao nadu: nisam ga izdao, a neću da mu pomognem. Začudo, to prelaženje preko mene, kao da sam drvo, žbun ili dijete, pogodilo je moju sujetu. (Selimović, 2004: 47–55)

Naviknut da govori ono što je naučio, naviknut na mjeru stvari koja dolazi iz kur'anskog Teksta, šejh Nurudin se polako suočava s činjenicom: zakon ne funkcioniše na isti način prema svima – jednakost pred zakonom je na svakom koraku dovedena u pitanje. Šta zna razum? Pa zna samo ono što je uspio da sazna, ponešto neće nikada, a ljudska priroda živi i čini neovisno o tim saznanjima.

Kad sam rekao zašto sam došao, odgovorio je kur'anskom rečenicom: – Koji vjeruju u Boga i sudnji dan ne drže prijateljstvo s neprijateljima Alaha i poslanika njegova, makar to bili očevi njihovi, ili braća njihova, ili rođaci njihovi. Zavatio sam: – Šta je učinio? – O pravovjerni, ne pitajte za stvari koje bi vas u brigu i očajanje mogle baciti, ako bi vam se otvoreno reklo... (Selimović, 2004: 142)

U pitanju je ništa drugo nego ono što Fuko naziva *obrnutim diskursom*, odnosno identifikacija s jednom kategorijom koja se brani, a ujedno insistira na pravima Drugog koji se osjeća potlačen tom istom normom. Obrnuti diskurs Kadije, a potom i Nurudina, upisuju sve važno terminima konačnog vokabulara na koji su se navikli oni i njihovo okruženje, jer kada se esencijalistički stavovi dovode u pitanje, onda pobornici apsolutnih istina odgovaraju provjerenim generalizacijama koji, u službi određenih konteksta, naprsto postaju stereotipi izgovorene riječi:

Učili su me da slušam, da trpim, da živim za vjeru. Boljih od mene je bilo, vjernijih nema mnogo. Uvijek sam znao šta treba da činim, derviški red je mislio za mene. (Selimović, 2004: 92)

Zbog toga slijede nabranjana, hiperprodukcija onoga što je šejh Nurudin „znao“ i govořio o smrti: *Govorio sam tješeći: Smrt je jekin, jedino saznanje, jedino što znamo da će nas stići(...)* *Govorio sam: (...) Smrt je preseljenje iz kuće u kuću (...) Govorio sam: Smrt je propadanje tvari a ne duše... Govorio sam: Smrt je promjena stanja... (Selimović, 2004: 16–17)*

Da bi najzad upoznao strahotu umiranja. Jer lako je *izmisliti opšte propise, gledajući iznad glave ljude, u nebo i vječnost. A pokušaj da ih primjeniš na žive ljude, koje poznaješ i možda voliš, a da ih ne povrijediš. Teško ćeš uspjeti. (Selimović, 2004: 120)*

Šejh Nurudin se ovdje pojavljuje kao čovjek u potpunom rascijepu između kontemplacije i čina, kao teolog i ideolog koji nije uspio povezati ljubav i pravo, lično i opšte. To je izvor tragedije. Tragično se ovdje ne javlja toliko u samom činu, koliko u sudaru između čina i govora. Još je Malarme govorio da čin uvijek ostavlja trag. A tragova nema, kako je to opet pojasnio Derida, bez jezika. Da bi čin bio razumljiv, on treba da bude *upisan*. Prikazati sebe znači konstruisati sebe, bilo u slikama bilo u priči. Pri tome nije važno da li je u pitanju kauzalni red priče ili strukturiranje fragmenata bez središta, reći će Linda Haćion, „jer uvijek postoji priča o sebi, konstrukcija subjekta, koliko god destruktivan, rastavljen, pomaknut, neusidren on bio“ (Hutcheon, 2002: 41). Zbog toga je Nurudinu pismo nužnost. Najbolji primjer tog sudara, između čina i govora pretočen u *pismo*, upravo je Mula Jusuf.

lako ga je Nurudin doveo sa sobom i spasio neizvijesnosti života i bijede nakon tragedije u ratu (*čin*), nije uspio uraditi za njega ništa drugo do pukog prisustva (*pismo*).

Trebalo je da od njega stvorиш prijatelja, ili da ga otjeraš. Ovako ste se spetljali kao dvije zmije koja su jedna drugoj progutale rep i ne mogu više da se odvoje. (Selimović, 2004: 246)

Nurudin sve vrijeme *misli i morališe* tražeći pravdu, dok Hasan *voli i djeluje* prihvatajući neizvjesnost samog života. Solidarnost se ne otkriva refleksijom (kako je mislio Nurudin), već se proizvodi. Proizvodi se povećanjem osjetljivosti za posebne detalje bola i poniženja drugih ljudi. Ljubav govori jezikom drugačijim od jezika bilo koje pravde, od bilo kojeg zakona. A samo sprovođenje pravde nije puko sučeljavanje argumenata nego prije svega moć odluke i rezultat posljedice.

Onda bi ostao kriv. – Ostao bi u životu. Važno je spasiti čovjeka. – Ja spašavam više: pravdu. – Stradaćete i ti i on i pravda. – Ako je određeno da bude tako, onda je to božja volja. (Selimović, 2004: 154)

Otuda i ajeti iz Kur'ana imaju svoju svrshodnost u Selimovićevom romanu. Oni, s jedne strane, upućuju na „prvobitnu sakralnost“ jezika koji podiže ovaj svijet, a s druge, upućuju na uvijek prazni označitelj koji teži ispunjenju putem rasutog označenog. Za razliku od metafizike prisutnosti, književnost počinje na udaljenoj strani saznanja da znak i značenje nikada ne mogu da se podudare: ona predstavlja oblik jezika koji ne sadrži zabludu neposrednog izražavanja.

Selimovićev tekst se, kao i u ostalom ljudsko traganje za „pravom“ interpretacijom Božje riječi, konstruiše počevši od odsustva, od praznine koju treba da ispuni pismo. Ako je želja potreba koja nameće svoje ispoljavanje, onda je jasno da nju pokreće jezik da bi dosegao predmet koji postoji tek kroz to odsustvo. Označitelj je za Selimovića zapravo prazna kategorija, semiotički kondicional koji će biti ispunjen ukoliko se realizuje označeno.

Onda sam i ja zaronio u Kur'an, moj je koliko i njegov, poznajem ga koliko i on, i počeo je megdan hiljadu godina starih riječi, koje su zamijenile naše, sadašnje... (Selimović, 2004: 141)

Sve je dozvoljeno

Znači, nije sve dozvoljeno ako Boga nema (kako su neki kritičari tumačili roman *Braća Karamazovi*), nego je sve dozvoljeno još od onog trenutka kada je čovjek prigrabio mogućnost da sve reinterpretira, pa i samog Boga. Ako je čovjeku absolutna istina nedostupna, a taj totalitet ipak postoji u Božjoj riječi čija je sveprisutnost pohranjena u samom korijenu jezika (Bog je riječju stvorio svijet), onda se paradoks nužnosti javlja upravo s interpretacijom. Legitimirajući autoritet istine, koji je, dakle, pohranjen u jeziku (pismu) i time nedo-

stupan u jednoznačnosti za čovjeka, ideološki diskurs političke teologije, putem interpretacije, prevodi u vlastiti diskurs „apsolutne spoznaje“ dajući mu obilježja koja više nisu u skladu sa sakralnim nego profanim viđenjem svijeta. Time se svaki budući iskaz Drugog ne tumači drugačije nego kao istina ili laž, ovisno koliko je u skladu ili nije s iskazom autoriteta koji je prigrabio pravo da ima moć interpretacije. Ta vrsta iluzije je, kao podtekst, ukorijenjena u Selimovićev roman.

Religija je oduvijek imala duboko metafizičko značenje u odnosu pojedinca i njegovih duhovnih streljenja u organizovanju i vođenju neke zajednice. Paradoks jeste u tome što se *političkom teologijom* uvijek ostvaruje perverzni odnos između istine bitka i njegove interpretacije, između prisutnosti i odsutnosti jer, kako znamo od Hajdegera, bitak i budućnost uvijek pripadaju onom odsutnom.³⁸ To je ona najveća ironija s kojom je Bog stvorio ovaj svijet, ne samo zbog pitanja teodiceje (što je jedno od ključnih pitanja Dostoevskog u priči o Velikom Inkvizitoru i jedno od ključnih pitanja odnosa Kadije, šejha Nurudina prema profanom i sakralnom), nego zbog same činjenice da ideja *dobra*, ma iz kojeg svjetonazora dolazila, nije zavodljiva za čovjeka na način kako je to ideja *zla*. Čitava povijest čovječanstva svjedoči upravo o toj činjenici. Nijedan zakon, od Deset Božjih zapovijedi pa sve do savremenih ustavnih normi demokratskih država, nisu uspjeli umaći „božijoj varci“ – sve je dato čovjeku, i svijet i riječ, i ljubav i pravo, i Tekst i Objava, a s obzirom na to da nemamo utvrđeno tačku referencije u bilo kojem obliku mišljenja – ništa ne miruje i ništa nije jednom zauvijek dato – naposljetku samo *čovjek* može da ih interpretira već unaprijed znajući da je to samo još jedna u nizu interpretacija kojom neko neće biti zadovoljan.

Semiotički gledano, Selimovićev roman nepobitno ukazuje da jezik u dijaloškom diskursu sâm proizvodi referent kao svoj neposredni učinak, da je sâm dio onoga što referira jer je u pitanju autoreferencijsko kretanje jezika unutar vlastitih mogućnosti što, u krajnjem smislu, ima rezultat otvaranja jaza između znaka i značenja sprečavajući njihovo pomirenje mimo cjeline priče. „Referencijalna spoznaja jezika nije znanje o stvarnosti“, napisae Šošana Felman, „već znanje koje dodiruje stvarnost (...) Referent nije naprsto neka predegzistirajuća tvar, već je stanovit čin, naime dinamički zahvat preobrazbe stvarnog.“ (Felman, 1993: 66)

To je Selimovićeva priča.

„Citiranje Kur'ana je uglavnom periferno (...) Ono ima dva svoja razloga. Prvo – poetski kvalitet citiranog teksta i – drugo, funkcionalnije, namjera da persifiliram svaku citatomiju, na koju se dogmatizam oslanja. Jer, svako ima svoj Kur'an; neki svoj uzor na koji se poziva da bi potkrijepio svoju vlastitu siromašnu misao. (...) ja sam citate iz Kur'ana redigovao svojim stilom (...)“³⁹

³⁸ Šire o tome vidjeti u *Bitak i vrijeme*. U: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*; Martin Hajdeger. Zagreb: Naprijed: „Brkić i sin“, 1996.

³⁹ *Kritičari o Meši Selimoviću: sa autobiografijom*; priredila Razija Lagumdžija. Sarajevo: Svetlost, 1973, str. 151.

Stoga uopšte nije čudno što novokomponovani bošnjački nacionalisti ne vole Selimovićovo djelo. Pitanje o tome kako dati smisao vlastitom životu unutar zajednice koja bi na svakom koraku trebalo da prepozna razliku između sakralnog i sekularnog, pitanja su za umjetnost i politiku, a ne više za religiju, a posebno ne za političku teologiju. Roman *Derviš i smrt* radikalno odbacuje ideju da bilo šta – um ili materija, sopstvo ili svijet – posjeduje unutarnju prirodu koju treba izraziti ili predstaviti. Zbog toga je kod Selimovića iznimno važna upotreba jezika koja u „konačnosti“ strukturiranja, bez obzira na svu tragicnost priče, donosi onaj zaostali smiješak ironije – kao pogreške – koju obično nazivamo životom.

Način razgovora među nama sveden je uglavnom na opšte, poznate rečenice, kojima su se služili i drugi prije nas, zato što su sigurne, provjerene, zato što čuvaju od iznenađenja i nesporazuma. Lična boja je poezija, mogućnost iskrivljenja, proizvoljnost. A izaći iz kruga opšte misli, znači posumnjati u nju. Zato smo se poznavali samo po onome što nije važno ili što je u nama jednako. (Selimović, 2004: 61)

Zbog toga, u krajnjem smislu, citati iz Kur'ana u romanu imaju svoje utemeljenje. Istina ne može biti apriorna – ne može postojati nezavisno od ljudskog uma i jezika – jer svijet ne može postojati na način da je odvojen od vrijednosti, kako su to pokazali Derida, Lakan i Eko. Svijet jeste aprioran, ali istiniti ili neistiniti mogu biti samo njegovi opisi. To znači da je unutrašnja priroda, kako napominje R. Rorti, termin čija nam se upotreba ne isplati, izraz koji je donio više nego što je i sam vrijedan.

Esenicijalistička, pozitivistička, platonističko-metafizička kritika ima reduktionističko stajalište o djelu Meše Selimovića: oni u krajnjem slučaju smatraju da se metafore (koje, na primjer, ne uspostavljaju odnos sličnosti između referenata, već odnos semičke identičnosti sadržaja-izraza), simboli i neodređenosti u tekstu daju parafrazirati ili su beskorisni za jednu ozbiljnu svrhu jezika! Bošnjački pozitivisti misle da je smisao jezika da predstavlja neposrednu „istinitu“ pojavnu stvarnost, a bošnjački (neo)romantičari misle da je svrha jezika da izrazi skrivenu realnost koja se nalazi (duboko) u nama. Najbanalniji politički diskurs naše bosanskohercegovačke svakodnevnice, a koju, nažalost, kroje i jedni i drugi, govori da nijedni ni drugi nisu u pravu. Od načina upotrebe jezika, a ne od pojavnje stvarnosti koja je takva kakva jeste, zavisi kakva će stvarnost u svim svojim poslijedicama uopšte biti. Fridrik Niče je bio među prvima (vjerovatno nakon čitanja Dostojevskog) koji je sugerisao da se treba napustiti ideja o cjelovitom spoznavanju istine. Njegova definicija istine kao „mobilne vojske metafora“ pobija ideju o traženju jedinstvenog konteksta za život svih ljudi, jer metafora, sama po sebi, primorava nas da se zapitamo o cijeloj mreži intertekstualnih odnosa gdje se sam kontekst, istovremeno, čini dvosmislenim i mnogostruko rastumačivim. S druge strane, intertekstualnost, kako na-

pominje U. Eco,⁴⁰ čine i prethodne metafore, tako da mogu postojati i metafore metafore koje su, opet, rastumačive samo u svjetlu dovoljnog intertekstualnog znanja. „Stvarati vlastiti duh znači prije svega stvarati vlastiti jezik, i dopustiti da mjeru vlastitog duha određuje jezik, koji su druga ljudska bića ostavila u naslijede.“ (Rorty, 1995: 43) Na koji način upotrebljavamo jezik i time proizvodimo stvarnost oko nas, u najvećoj mjeri će ovisiti ne samo kako i na koji način nešto čitamo nego će ovisiti i smisao onoga što smo u stanju da ponudimo našim malim i velikim zajednicama.

Literatura:

- Selimović, Meša: *Derviš i smrt*. Sarajevo: Civitas, 2004.
- Selimović, Meša: *Tvrđava*. Sarajevo: Svjetlost, 1999.
- Aristotel: *O pjesničkoj umjetnosti*; s originala preveo i objašnjenja u registru imena dao Miloš Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.
- Bahtin, Mihail: *Problemi poetike Dostojevskog*; prevela Milica Nikolić. Beograd: Nolit, 1967.
- Baudrillard, Jean: *Inteligencija zla ili pak lucidnosti*; prijevod Leonardo Kovačević. Zagreb: Naprijed, 2006.
- Međunarodni naučni skup: *književno djelo Meše Selimovića*; ur. Z. Lešić i J. Martinović. Knj. 38. Sarajevo: ANUBIH, 2010.
- Kritičari o Meši Selimoviću: sa autobiografijom; priredila Razija Lagumdžija. Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Bergson, Henri: *Smjeh: esej o značenju komičnog*; prevela Bosiljka Brlečić. Zagreb: Znanje, 1987.
- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska, 1997.
- Derrida, Jacques: *O gramatologiji*; prevela Ljerka Šifler-Premec. Sarajevo: „Veselin Maselaša“, 1976.
- Duraković, Esad: *Poetičke i stilske funkcije mota/epigrafa u romanu Derviš i smrt*. <http://diwan-magazine.com/akademik-durakovic-poeticke-stilske-funkcije-motaepigrafa-u-romanu-dervis-smrt/>
- Umberto Eko: *Granice tumačenja*; prevela sa italijanskog Milana Piletić. Beograd: Paideia, 2001.
- Felman, Shoshana: *Skandal tijela u govoru*; prevela Gordana V. Popović. Zagreb: Naklada MD, 1993.
- Foucault, Michel: *Drugi prostori*; s francuskog preveo Mario Kopić. *Odjek*: revija za umjetnost, nauku i društvena pitanja. Godina LX, br. 3. Sarajevo, 2008.
- Freud, Sigmund: *Predavanje za uvod u psihanalizu*; prevela s njemačkog Vlasta Mihavec. Zagreb: Stari Grad, 2000.
- Hegel, G. W. F.: *Uvod u estetiku*. U: *Klasici hermeneutike*; ur. J. Zovko. Zadar: Hegelovo društvo, 2005.
- Hutcheon, Linda: „Postmodernistički prikaz“. U: *Politika i etika priповједanja*; ur. Vladimir Biti. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002.
- Kierkegaard, Søren: *Ili – ili*; prevod Milan Tabaković. Sarajevo: „Veselin Masleša“, 1979.
- Kritičari o Meši Selimoviću: sa autobiografijom; priredila Razija Lagumdžija. Sarajevo: Svjetlost, 1973.
- Kulenović, Tvrtko: *Lektira II*, Sarajevo: Svjetlost, 1988.
- Kusturica, Nazif: *Meša Selimović i Fjodor Dostoevski u svjetlu teorije polifonijskog romana Mihaila Bahatina*. Sarajevo: Grafing, 2006.
- Lacan, Jacques: *Četiri temeljna pojma psihanalize: XI seminar*; prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Lachmann, Renate: *Phantasia / Memoria / Rhetorica*; izabrao i preveo Davor Beganović; priredio Vladimir Biti. Zagreb: Matica hrvatska, 2002.

⁴⁰ Vidjeti više u: *Granice tumačenja*; Umberto Eko; prevela sa italijanskog Milana Piletić. Beograd: Paideia, 2001, str. 157.

- Lukač, Đerđ: *Teorija romana: jedan filozofskohistorijski pokušaj o formama velike epske literature*; preveo Kasim Prohić. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1990.
- Niće, Fridrih: *S one strane dobra i zla; Genealogija moralu*; s njemačkog preveo Božidar Zec. Beograd: Dereta, 2011.
- Paić, Žarko: *Trijumf političkih religija*. http://www.academia.edu/16110381/%C5%BDarko_Pai%C4%87_TRIJUMF_POLITI%C4%8CKIH_RELIGIJA
- Pobrić, Edin: *Vrijeme u romanu od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most, 2004.
- Riker, Pol: *Sopstvo kao drugi*. Beograd: Jasen. 2004.
- Rorty, Richard: *Kontingencija, ironija i solidarnost*; s engleskog prevela Karmen Bašić. Zagreb: Naprijed, 1995.
- Schelling, Friedrich W. J.: *Sistem transcendentalnog idealizma*. Zagreb: Naprijed, 1986.
- Solar, Milivoj: *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Voegelin, Eric: *Political Religions*. u: *Modernity Without Restraint The Collected Works of Eric Voegelin*. tom. 5, University of Missouri Press, Columbia–London, 2000