

Esad Duraković

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

**POETICAL AND STYLISTIC FUNCTIONS OF MOTTO/EPI-  
GRAPH IN THE NOVEL *DEATH AND THE DERVISH* BY  
MEŠA SELIMOVIĆ**

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

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

*Being separated, the epigraph immediately draws attention to itself, so it somehow anticipates the understanding, including the whole text (or its part) which begins with it.*

Marina Katnić-Bakaršić  
(*Stylistics*, Sarajevo, 2001, pg 270)

***Sažetak***

*Selimovićev roman Derviš i smrt afirmira antitetičnost kao svoje poetsko načelo. Derviš je junak koji iz svoje sufijske skrušenosti izlazi u svijet i sukobljava se s njime na dramatičan način, otkrivajući kako je u tome svijetu uništena Vrlina i kako je razorena svaka monolitnost. U afirmiranju Selimovićeve poetike antitetičnosti, koja sjajno funkcionira u gradnji dramskog kvaliteta romana, autor koristi dijelove teksta iz Kur'ana na pozicijama mota svojih poglavlja. On pritom prekomponira i preoblikuje izvorni kur'anski tekst intervenirajući bitno u njegovoj*

ideologijskoj ravni, ali u skladu sa svojom umjetničkom slobodom i prevodeći preoblikovani kur'anski tekst u domen estetskoga. Moto u Selimovićevu romanu se oneobičava na mnoštvo načina – sve dotle da i vlastiti „identitet mota“ dovodi u pitanje. Načelo antitetičnosti se na taj način ne ispoljava samo u tragičnoj sudbini glavnoga lika, već i u funkcioniranju mota koji autor kao sakralni tekst – čiju sakralnost naglašava referentnom fusnotom – desakralizira složenim poetičkim postupcima, dovodeći ga u poziciju ideološke kontrarnosti sa izvornikom, ali ga optimalno usklađuje s tragičnim rasjedima junakove svijesti i njegova antički dramatičnog sukoba sa svijetom. Moto na početku romana živo komunicira s tekstovima kojima počinju druga poglavlja romana, te na taj način, učestalom distribucijom, unapređuju funkciju mota u naročitu vrstu intertekstualnosti, koja – budući da je riječ o sakralnome, makar i preoblikovanom tekstu – referira na čitav niz aspekata islamske tradicije u domenu njene historije književnosti, poetike, do semiotike prostora i semiostilistike.

**Ključne riječi:** Meša Selimović, derviš, moto, epigraf, jaka pozicija teksta, antitetičnost, poetika, preoblikovanje

### **Summary**

*Selimović's novel Death and the Dervish affirms the anti-ethics as its own poetical principle. Dervish is a hero who from his Sufi humbleness, enters the world and confronts it dramatically, thus discovering destroyed Virtue and devastation of any form of integrity in that world. In affirming Selimović's anti-ethical poetry, which brilliantly operates in building of the novel's dramatic quality, the author uses excerpts from Qur'an on the positions of his chapters' mottoes. During this process he recombines and alters the shape of the original text from Qur'an significantly intervening in its realm of ideology, but in compliance with his artistic freedom and translating reshaped material from Qur'an into the realm of esthetics. Motto in Selimović's novel is reshaping itself in a variety of manners – even to the point when it is compelled to question its own "identity of motto". The principle of authenticity in this manner, is not just getting expressed through the protagonist's tragic fate, but even through the functioning*

*of motto that author as the sacral text, emphasizing its sacredness via referential footnotes, divests of its sacred significance by using an elaborated schema of poetic methods and leading it to the position of the original's ideological contrary, although he optimally adjusts it with tragic schisms in the protagonist's conscience and his Attic confrontation with the world. Motto at the novel's beginning actively communicates with texts that start other novel's chapters, and in this manner, by frequent distribution, promotes the motto's function in a particular sort of intertextuality, which – since it is about sacred text, refers to the complete variety of Islamic tradition aspects in the area of its history of literature, poetics to the semiotics of space and semantic linguistics.*

**Key words:** *Meša Selimović, Dervish, motto, epigraph, strong textual position, anti-ethics, poetics, reshaping*

U naslovu romana *Derviš i smrt* Meše Selimovića izražene su ambivalentnost i antitetičnost, koje zatim dosljedno i maestralnim roman-sijerskim postupcima dramatski razvija autor, saznavajući cijeli svoj roman, zapravo, kao dramu u značenju dramskog kvaliteta, kao sučeljavanje sudbinskih situacija i moralnih kolizija u optimalno zgusnutom vremenu, a ne kao djelo u kome se naracijom klasičnog romana postepeno razvijaju likovi. Naslovno eksplicirana dramatska antitetičnost sadržana je najprije u tome što su pojmovi (uslovno koristim ovdje riječ „pojam“ i za *derviša*) *derviš* i *smrt* suštinski i sudbinski suprotstavljeni budući da *derviš* inače, po prirodi svoga „zvanja“, svojom duhovnom konstitucijom i usmjerenjem, ne zazire od smrti, koja se u islamskoj kulturi ne prihvaća kao tragedija i ništavilo (kao ni u drugim religijama), naročito u sufizmu gdje pripada i Selimovićev junak Nurudin; ona se u toj kulturi čak ne naziva *smrcu* već eufemizmom *preseljenje*, u značenju krajnje smirenosti, čak pozitiviteta. Isticanje pojma *smrt* već u naslov djela i povezivanje toga pojma koordinirajućim veznikom *i* sa *dervišem* očito potire te tradicijske i vjerske vrijednosti koje inače implicira pojam *derviš*. Opreka je optimalno naglašena već u prve tri riječi djela koje čine njegovu jaku poziciju. Dok na jednoj strani sadržaj pojma *derviš* upućuje na podvižničku staloženost, smirenost u (vjerskoj) kontemplaciji kojoj se *smrt*, tačnije *preseljenje*, ukazuje samo kao kapija ka vjerničkome blaženstvu u Vječnosti, dotle

se pojam *smrti* u ovakvom pozicioniranju naslovnih riječi/pojmova nadaje kao trajno poništenje svega što *derviš* jest, ili što teži da bude. Anitetičnost je optimalno istaknuta i očito je kako naslov sugerira da djelo koje se upravo otvara čitaocu predstavlja dramski kvalitet najvišega reda. Osim toga, naslov romana upućuje na to da nije riječ o „običnoj“ smrti junaka, već i više od toga: riječ je o njegovom *putu* do smrti, a to znači da on ne umire kao derviš, već kao čovjek koji svoju dervišku vjeru, svoj islam, podvrgava surovim sumnjama zbog kojih i smrt postaje utoliko strašnija što su u temeljima uzdrmana sva derviška vjerovanja. Riječ je, dakle, o putu do smrti koja potire samu derviševu vjeru; štaviše, smrt je dvostruka – time Selimović sjajno tragički razvija svoj roman – jer već derviška sumnja u vjeru predstavlja jednu vrstu smrti, uz biološku, koja je užasnija zbog ove prethodne. Dramski kvalitet romana utoliko je efektivniji – i to vidim kao poetičko načelo Selimovićeve *Derviša i smrti* – što u njemu nije riječ o uzdrmanosti vjere, o nezadrživom bujanju skepse i razuzdavanju šejtanskih sila u intelektualno-etičkoj konstituciji bilo kojeg čovjeka, čak ni običnog muslimana, već starješine jednog sufijskoga reda, a upravo sufije su u islamu u najvišoj mogućoj mjeri, sa zavidnim mirom, predani Bogu na okomitom Putu Vrline. Nurudinov nemir antičkih razmjera i snage utoliko je izoštriji što je riječ o izlasku *derviša* u svijet, u svjetovnu akciju koja se snažno kontrastira s njegovom pretpostavljenom smirenošću u vjeri, u njegovom zaokretanju od transcendentalnog ka egzistencijalnom. Stoga je Nurudinov sukob sa svijetom dramatičniji nego sukob drugih junaka romana: iako roman obiluje tragičnim sudbinama i dramatičnim zbivanjima, najizraženija je Nurudinova buduća da se zbiva na „pozadini“ njegove (sufijske) vjere; tu je izrazito snažna kontrarnost, čak kontradiktornost izražena već naslovom. Naravno, roman ima i paraboličke aspekte, jer se može čitati i kao parabola o Selimovićevu vremenu, ili o svakom vremenu u kome se suočavaju pojedinac i sistem vlasti. Paraboličnost zaslužuje posebnu interpretaciju, ali ovdje izlažem o poetici antitetičnosti u Selimovićevu romanu kao načelu kojim autor strukturira roman sa čudesnom konzistentnošću – od naslova do posljednje rečenice – i također s neobičnom stvaralačkom sposobnošću da to načelo uvijek izvodi do kraja, u njegovim optimalnim potencijalima.

Pojmovi *derviš* i *smrt* označavaju, pored ostaloga, krajnje polove u jednome religijsko-etičkom prostoru u kome se, upravo zbog njihove kontrarnosti u navedenim značenjima, začinje individualna *akcija* kao

nužnost, ali ne akcija derviške skrušenosti u kontemplaciji, već akcija kao pobuna protiv poretka vladajućih dogmi, uvjerenja, vladajućeg sistema općenito, a prije svega kao buntovno iskoračenje iz kruga vlastite samosvijesti dotle smirene u predanosti Bogu i Svijetu. Stoga je roman *Derviš i smrt* u biti roman akcije a ne deskripcije, roman dramatičnih opredjeljenja gdje događaji dobivaju definitivan, sudbinski karakter, koji je uvijek tragički. Ovaj roman, dakle, ima izuzetne vrijednosti drame i stoga su bile relativno česte njegove dramatizacije.

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

U Selimovićevoj poetici, u romanu *Derviš i smrt*, posebnu ulogu ima njegov „islamski aspekt“, koji ne uzimam u doslovnom i reduciranom značenju, i ne smatram ga naracijskim dekorom, ambijentom koji bi mogao biti zamijenjen i nekim drugim. „Islamski aspekt“ romana ovdje ne posmatram kao njegov ideološki okvir i milje – mada se on može i tako interpretirati – već valja izložiti zapažanja o tome kako čitav niz elemenata, koje uslovno nazivam *islamskim*, djeluju u romanu kao nezamjenljivi, konstitutivni poetički elementi, te kako je Selimović upravo tim elementima razvio osobenu poetiku dramsko-tragičke antitetičnosti. Ne ulazeći ovdje u druge aspekte poetike romana *Derviš i smrt*, o čemu je već napisano dosta radova dostojnih ovoga literarnog monumenta, vjerujem da je važno razložiti zašto Selimović – sa stanovišta poetike a ne ideologije – smješta radnju u muslimanski ambijent. Posebnu pažnju u tome cilju posvetit ću činjenici da Selimović poglavlja u svome romanu počinje, kao motom, odgovarajućim citatom iz *Kur'ana*. Jer upravo kur'anske ajete na poziciji mota ili epigrafa – ne samo romana nego i svakog njegovog poglavlja – ne vidim samo, i ne u prvome redu, kao sredstvo za unošenje određenog lokalnog kolorita, već ponajprije kao maestralne poetičke postupke koji izuzetno doprinose poetičkoj koherentnosti romana.

Odmah nakon naslova, čiju poruku i poetičku funkciju sam skicirao, slijedi kur'anski moto koji je najduži moto u cijelome romanu. On se razlikuje od drugih i po tome što ne predstavlja citat iz *Kur'ana in continuo*, već je autor odabrao iz cijeloga kur'anaskog teksta više ajeta, ili dijelova ajeta, te ih je stavio na početak romana dezintegralno i diskontinuirano

u odnosu prema onome kako ih zatičemo u izvornome tekstu. Time se, naravno, odmah naglašava transpozicijski i preoblikujući karakter citatnosti: autoru nije cilj da doslovno prenese citate iz *Kur'ana*, već ih svjesno, slobodom *umjetnika*, preoblikuje i kao takve užičuje ih u same temelje svoje proze:

*Bismilahir-rahmanir-rahim!*

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

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

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

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

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

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

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

Drugo, navedeni moto poetički sjajno sarađuje s naslovom ispod koga neposredno stoji: ništa kao navođenje sakralnoga teksta na početku Nurudinove ispovijesti ne može sarađivati s autorovim izborom upravo

derviša za glavnoga junaka. Opće je mjesto da je cilj mota da anticipira razumijevanje cijeloga teksta iza njega, ali je Selimovićeva majstorstvo izraženo već i time što je ovaj njegov moto svojevrsni moćan konektor koji se javlja na neočekivanom mjestu, povezujući tekst što slijedi iza njega, ali i tekst što mu neposredno prethodi kao naslov za koji sam već kazao da sa izvanrednim uspjehom nagovještava i poetiku romana (poetiku antitetičnosti) i bit njegove situacijske dramatike.

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

Ova optimalna funkcionalnost mota ne može se sagledati u cijelosti dok se ne pročita roman, ali upravo njegov kraj vraća čitaoca romana početku, koji naknadno, dopunski, razumijeva, ostajući u čudu, zatečen tom čvrstom, koherentnom poetikom. Jer tek kada pročita roman, čitaocu

se otkrije u punom poetičkom obasjanju naslov romana i njegov (prvi) moto. To je jedan od važnih razloga zašto čitalac *Derviša i smrti* kada stigne do njegove posljednje rečenice ostane u stanju emocionalne napregnutosti i velike moralno-intelektualne pobuđenosti. U čemu se ogleda to naknadno poetološko vrednovanje mota u romanu *Derviš i smrt*?

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

Moto na početku romana *Derviš i smrt* oneobičen je na još jedan način. Naime, moto se u književnim, kao i u drugim vrstama tekstova, u pravilu navodi bez preoblikovanja – tačno i izvorno. Štaviše, autentično navođenje je uslov njegova funkcioniranja: neka druga misao/ideja/maksima i sl. upravo svojom autentičnošću smješta se u pročelje drugoga teksta da bi nagovijestila sadržaj teksta kome prethodi. Dakle, u načelu nije dopušteno preoblikovati značenje ili općenito strukturu toga srazmjerno kratkog, sažetog teksta, jer preoblikovan u tome smislu ne može obavljati



funkciju mota. U romanu *Derviš i smrt* autor je učinio ovaj moto krajnje oneobičenim jer je izvornik ciljano prekomponirao i preoblikovao, dajući mu tako izuzetnu poetičku funkciju, o čemu je do sada bilo riječi. Dakle, ovaj uvodni i u osnovi *tobože* sakralni tekst višestruko privlači pažnju. Moto kao takav predstavlja jaku poziciju teksta svojim pročelnim mjestom u njemu, svojom sposobnošću da lapidarno i u početku eliptično predstavi tekst koji slijedi za njim; da svojim sakralnim porijeklom prinese poseban patos i autoritet tekstu, te da – u slučaju ovoga romana, i to je posebno važno – obavi krajnje složenu funkciju njegova *poetičkog* mota.

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

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

paralelizmi kojima oba teksta obiluju; repetitivnost veznika *i*, karakterističnog za sakralni stil, također je vrlo stilogena jer ovaj veznik djeluje i kao konektor i kao fonostilem, a takvu njegovu ulogu Selimović pojačava elidiranjem zareza – toga interpunkcijskog znaka koji bi ometao tečnost rečenice/stiha i koji bi suzdržavao konektorsku funkcionalnost ovoga koordinirajućeg veznika.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Čini se zanimljivim što Selimović nije naveo invokaciju *Bismilla* u prijevodu, već njen arapski izvornik u pojednostavljenoj fonetskoj transkripciji. Takav postupak ima nekoliko efekata. Prije svega, „arapsko zvučanje“ najfrekventnije sakralne rečenice/invokacije snažno boji i sakralizira cijeli tekst mota, dajući na taj način snažan i isti ton romanu. U islamskoj tradiciji, u životu vjernika, baš svaki posao započinje ovom

invokacijom – to je vjernikova obaveza – čime se, zapravo, „sakralizira“ cijeli njegov život, svaki njegov postupak. Isticanjem ove invokacije ispred mota, Selimović već prvom rečenicom optimalno naglašava ambivalentnost lika: derviš nikada ne bi započeo neki posao bez *Bismille*; to je njegova ideološka obaveza i karakterna legitimacija, ali je suština u tome što se derviš sprema zapisati sve događaje i sve svoje lomove koji su u tijesnoj vezi upravo sa sadržajem i smislom te invokacije. Istovremeno, ovom rečenicom, ispisanom na arapskom jeziku, autor tradicijski oneobičava svoj roman: koji to još roman u književnostima južnoslavenskih naroda, Evropljana općenito, počinje *Bismillom* na arapskom jeziku?! Zadržavajući rečenicu/invokaciju u arapskom jeziku, autor Selimović „zamađljuje“, čak u nekoj mjeri, jezikom, mistificira njeno značenje, što je u skladu s obrazovanjem i vjerskom predanošću islamskog mistika Nurudina a koje je suštinski oprečno ideji i sadržaju njegova romana, kao i značajnom dijelu mota koji je također morao prekomponirati. Pored inicijalne začudnosti, dakle, arapska intonacija rečenice, budući da je neprevedena, unosi izvjesnu dozu mističnosti, transcendentalnosti, što opet predstavlja – sve to zajedno – bogatu koncentraciju začudnosti na vrlo malome prostoru, a što čitaoca uvodi, u samome početku, u stanje svojevrsnoga grča koji neće popustiti do posljednje rečenice romana, nakon koje će se neizostavno vratiti smislu naslova i njegova mota-prologa. Krug se zatvara čvrsto i neumitno.

Kao što rekoh, značenje kur'anske invokacije nije usklađeno s motom u onome obliku i sadržaju koji je naveo Selimović – bez zadnjeg dijela izvornika: *Osim onih koji pravovjeruju i čine dobra djela, preporučujući Istinu jedni drugima i strpljivost preporučujući jedni drugima*. Invokacija pak znači: *U ime Allaha svemilosnog i samilosnoga*. Da je autor naveo ovaj prijevod, on bi značenjem postao opozitan ostatku mota i naročito bi bio opozitan sadržaju romana. Naime, invokacija kao prva rečenica, kao svojevrsni ključ i pečat teksta, upućivala bi svojim prijevodnim značenjem na to da je u romanu riječ o nekoj izvanrednoj, božanski pozitivnoj egzaltiranosti, čak ekstazi koja uznosi Nurudina, jer su u *Bismilli* sve same riječi najvišega pozitiviteta: zazivanje Božanstva vlastitim imenom i njegovo atribuiranje najvišim i jukstaponiranim atributima. Mi saznajemo, međutim, da ovo nije roman pozitiviteta, već upravo obrnuto: to je roman tragičkih moralnih i intelektualnih rasjeda, ne samo glavnog junaka Nurudina nego i cijelog njegova svijeta. To je

roman zatvorene tragične situacije, zatvorenog tragičkog konflikta. Razumije se da takvom romanesknom svijetu ne priliči *prevedena* invokacija *U ime Allaha svemilosnog i samilosnoga*. Njeno zatočenje u nerazumljivost arapskog jezika – koji je istovremeno i sakralan i egzotičan, i kao takav je ovdje dodatno začudan – osiguralo joj je poetičke i stilske funkcije na koje sam ukazao, a izbjegavanjem prijevoda osujećen je njen semanto-poetički konflikt sa sadržajem romana. Svi čitaoci, osim onih kojima je arapski maternji jezik, pročitat će ovu rečenicu na arapskom jeziku tako da ispod njenog „sloja“ sakralnosti – koja je bitna autoru – neće neizostavno otkriti ovu njenu semantičku sučeljenost sadržaju romana a koja bi izbila u prvi plan da je invokacija navedena u prijevodu. Dakle, Selimović je na izvanredan način ovdje izvršio „zamjenu planova“, realizirajući dosljedno svoje stilističke i poetičke ciljeve.

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

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

Razumije se, *Bismilla* je kao iskaz i kao znak u samoj biti stvari ista u arapskom jeziku i u prijevodu, ali istovremeno – i paradoksalno – i nije ista. Naime, u najstrožijem semantičkom smislu, ona nosi isto značenje u arapskom i u bosanskom jeziku; u ta dva jezika njena značenja *nisu opozitna*. No upravo u semiotičkom smislu postoji značajna razlika među njima, jer *Bismilla* kao (semiotički) znak jedne kulture stvorene u okrilju jedne religije, izgovorena ili ispisana na arapskom jeziku, ima krajnji smisao univerzaliziranja *Bismille*-znaka i istovremeno, pomoću nje, njenoga golemog kulturalnog prostora, kako u dijahroniji tako i sinhroniji. To su izvanredni semiotički potencijali ovoga znaka upravo u arapskom jeziku, potencijali kakve invokacija/znak nema ni u približnoj mjeri u bilo kojem drugom jeziku, prirodnom ili vještačkom. Znamo mi njeno značenje, ili se možemo raspitati o tome značenju, ali je prijevod semiotički enormno inferioran znak u odnosu na njegove potencijale u arapskom jeziku. To što Selimović dovodi u izvjesnu kontradikciju stvarnu semantiku *Bismille* sa završnicom preoblikovanog mota (bez dijela teksta koji sam naveo) ne treba da zabrinjava, ili da iritira kao blasfemija: ovdje je na djelu igra imaginacije a ne utvrđivanje ideologije; pred nama je umjetničko djelo, a Selimović je, uostalom, donekle amortizirao te semantičke i ideologijske opozicije zadržavajući invokaciju u arapskom jeziku.

Pošto smo vidjeli kako *Bismilla* u arapskom jeziku teži da obilježi prostor općenito, u cijeloj jednoj semiosferi, kao i u njenim fragmentiranim prostornim jedinicama, valja reći da ona djeluje upravo u skladu s tim i u Selimovićevu romanu, tačnije u njegovom motu, pokazujući kako je bremenita lingvostilskim i semiostilskim vrijednostima. *Bismilla* kao stilem ovdje dvostruko obilježava prostor (nužno je stalno imati u vidu kako ga obilježava u realnom svijetu, na način koji sam već izložio). S jedne strane, *Bismilla* u romanu *Derviš i smrt* obilježava tekstni prostor na isti način na koji to čini u realnom prostoru: ona je na poziciji prve rečenice golemoga teksta, odnosno ona je na samom „ulazu“ u tekstni prostor – kao što se verbalizira ili ispisuje na ulazu/ulazima u realnom prostoru. To znači da je *Bismilla* izuzetno funkcionalna – pored niza već navedenih njenih funkcija – u modeliranju prostora. Uzmemo li u obzir da je pripovjedni svijet inače svojevrsno modeliranje prostora, proizlazi kako je *Bismilla* veoma sposobna upravo u tome domenu, i teško je zamisliti da je uopće bilo moguće pronaći funkcionalniju rečenicu koja bi stajala na početku ovoga romana, odnosno tekstnog prostora. S druge

strane, *Bismilla* je znak/stilem koji markira *islamski* kulturalni prostor a ne bilo koji drugi, tako da ona, uz naslovne riječi *derviš* i *smrt*, odmah markira i stvarni i tekstni prostor. Selimoviću je veoma važno – zato što je on vrhunski umjetnik – da već na početku romana, i to ovako efektivnim sredstvima, obilježi tekstni prostor znakom kojim se inače, u realnom svijetu, na najefikasniji način obilježava jedan religijski, ili religijsko-kulturalni prostor modeliran u njegovom romanu.

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

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

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

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

Kada Selimović preoblikuje izvorni kur'anski tekst u domenu forme, on tvori posebne paragrafe od kur'anskih ajeta i pritom nastoji da tekst mota sačuva pamćenje o svojoj poetičnosti u izvorniku. Ta vrsta naprezanja teksta/mota privlači pažnju predanog i upućenog čitaoca. O tome je već bilo riječi. Međutim, autor intervenira i u domenu značenja u skladu sa zahtjevima sadržaja romana, tačnije – u skladu s njegovom neumitnom tragikom. Upravo taj cilj ima autorov odabir riječi i sintagmi sa snažno negativiziranim značenjima i konotacijama, među kojima su rijetki proplamsaji pozitivnih semantema a koji također afirmiraju načelo antitetičnosti. Tako autor poziva za svjedoka *nesigurnu tamu sumraka i noć i sve što ona oživi*. Naravno, pozivanje za svjedoka je po sebi pozitivan čin, ali se on neobično snažno kontrastira s golemom kumulacijom negativnih semantema: nesigurna tama sumraka i noć i sve što ona oživi; jedva da je moguće efektnije izraziti kontrast i negativitet, jer *noću oživljavaju* (kontrast!) mračna noćna bića, strahotna (to je najavljivanje Nurudinove *nesigurne tame sumraka*); u islamskoj tradiciji preporučeno je da se u vrijeme akšama, večernjeg sumraka, izbjegava kretanje u određenim prostorima, jer se tada aktiviraju džini a ispreplitanje ljudskog i džinskoga svijeta završava tragično. To je sjajna najava Nurudinove drame, jer taj junak koji će se ispovijedati perom hartiji poziva za svjedoka nesigurnu tamu sumraka i noć i spodobu noćne. Paraboličnost se utkiva već u sami moto. Za svjedoka poziva, zatim, mjesec, koji također „pripada“ noći (a ne poziva za svjedoka, recimo, Sunce iako ima sura u kojima se zaziva upravo Sunce). Istina, u motu se kaže *i zore kad zabijeli*, radi antitetičnosti, jer odmah iza toga za svjedoka poziva *sudnji dan, dušu što sama sebe kori*, i tako redom – ka dnu ovoga tekstnog prostora, u sunovrat i gubitak. Dakle, autor Selimović ispisuje moto u kome su dominantni noćni tonovi i sunovratne nizbrdice, jer je strukturno zaduženje mota da anticipira smisao cijeloga teksta: u ovom slučaju riječ je, zapravo, o porazu svakog smisla, tako da i Nurudinova posljednja rečenica glasi: *Jer, smrt je besmisao kao i život*. Imajući u vidu sve navedeno, da je *Bismilla* navedena u prijevodu, ne bi imala, među ostalim gubicima, punu semantičku saradnju sa ostatkom mota, ne bi osnaživala njegove anticipacijske sposobnosti.

Vjerujem da nije digresivno što ću ovdje spomenuti i značenje imena *Nurudin*: teško je povjerovati da je tako važan detalj kao što je odabir imena glavnome junaku nasumičan, ali ne uplićući u ovome slučaju



eventualnu autorsku intencionalnost valja ukazati na imanentnu činjenicu o značenju ovoga imena i poetičkom funkcioniranju toga njegovog značenja – sve u kontekstu obrazlaganja načela antitetičnosti, odnosno potencirane kontrarnosti na kojoj Selimović gradi svoj roman.

Ime *Nurudin* znači *svjetlost vjere*. (Ahmed Nurudin na samom početku romana veli kako njegovo ime *Nurudin* znači *svjetlo vjere* iako ono u arapskom jeziku, zapravo, znači *svjetlost vjere*.) Ovo vlastito ime idealno pristaje općoj imenici *derviš* koju autor odabirom ovakvog vlastitog imena izvodi na izvjestan način iz njene općosti (ime *Šabo* ne bi na isti način funkcioniralo u ovome romanu); ono je usklađeno s derviševim svjetonazorom kao potpunoj predanosti vjeri, podvižničkom prepuštanju čovjeka da bude vođen vrijednostima vjere kao najvišim mogućim vrijednostima u životu, poput dragocjene *svjetlosti*, pri čemu i nosilac toga imena svojom učenošću, skrušenošću i općenito etičkom uzoritošću postaje svjetlost vjere koja drugima obasjava put Vrline. Međutim, načelo antitetičnosti djeluje i ovdje: upravo čovjek koji nosi ime *Svjetlost Vjere* i koji je, usto, derviš stupa u najvažnijim godinama svoga života nepovratno na stazu sumnje, iz derviške smirenosti prelazi u vrtlog šejtanskih sila, iz ozarenosti i uznesenja molitvom i dovom ponire u mrakove podozrenja, shvaćajući tragički da je Vrlina himera, da je poredak strahovlada moći i sile, da vjera nije kadra dati čovjeku smiraj niti odgovore na sudbinska pitanja koja ga ophrvaju čim iskorači u svijet, čim odluči da se sučeli s njime. Pokazuje se da je Svjetlost Vjere u toj dramatici zapravo zabluda. Tako se jedna sjajna metafora koja kulminira upravo u junakovom imenu preobraća u tragičku ironiju, jer se i sve drugo stubokom okreće. Nurudinov derviški oplemenjeni život pretvara se u tragediju antičkih razmjera i intenziteta. To je selimovićevska antitetičnost sadržana u naslovu romana, u imenu i „zanimanju“ glavnoga lika, u motu i u cijelome romanu.

Moto s početka romana ima čvrste strukturalne veze sa ostalim epigrafima u romanu, jer poglavlja počinju, kao epigrafima, citatima iz *Kur'ana*. Prvi moto je znatno duži od drugih, ali je također u znatno većoj mjeri preoblikovan nego što su drugi. Naravno, pada u oči da su epigrafi iz *Kur'ana*. Tom činjenicom oni se značajno oneobičavaju, jer epigrafi u načelu ne moraju biti, i najčešće nisu, iz jednoga djela, već su iz više tekstova, čak iz tekstova više autora, ili su anonimni. Pored toga što Selimovićev postupak oneobičava moto kao takav, valja reći kako

autorova odluka da mota uzme iz *Kur'ana* ima naročitu svrhu – da cijelo svoje djelo obilježi duhom i ideologijom drugoga jednog djela, i to sakralnoga i utoliko značajnijeg; to obilježavanje snažno je zbog toga što relativno obilje citata pripada istome korpusu, odnosno istoj ideologiji. Na taj način se, naravno, obilježava i svekoliki ambijent djela, vascijeli tekstni prostor, ali se – i to je posebno važno – tim postupkom postojano ističe moralno-intelektualna pa i ideološka profilacija glavnoga lika, sve do privida o njegovoj monolitnosti u tom pogledu. Međutim, sve što sam naveo zapravo je maestralno stvaranje jedne kristalno jasne pozadine na koju će autor kontrastirati iznenadni i dramatičan raspad junakove samosvijesti, ideala, etičkog kodeksa, čak i same vjere. Nurudin započinje poglavlja citatom iz *Kur'ana*, kako i priliči dervišu, zatim kratkim citatima koji mogu anticipirati dramatiku predstojećih poglavlja, ali tako istrgnuti iz cjeline *Kur'ana* oni ne prenose sumu kur'anske poruke, već ih autor, ili narator, posebnom metodom citatnosti užičuje u vlastiti smisao, odnosno u junakovu samosvijest i sudbinu. Ajeti se na taj način snažno preoblikuju, jer upravo oni – svojom pozicijom u strukturi djela, ali i svojim strukturnim i značenjskim potencijalima – imaju zadatak da ovjeravaju neumitnost zbivanja koja se u romanu, u krajnjoj liniji, određuju kao tragično košmarna. Sve je to pripremljeno odlučujućim autorskim potezom na kraju prvoga mota. Naime, posljednji paragraf uvodnog mota u Selimovićevoj transpoziciji, prisjetimo se, glasi *da je svaki čovjek uvijek na gubitku*. Međutim, Selimović je ispustio dio ajeta koji tragično njegova romana nikako nije odgovarao, ali je upravo ispušteni dio u ideologijskom smislu ključni ne samo za tu nurudinovski raspolućenu rečenicu nego i *Kur'an* u cjelini. Naime, ta sura (103) integralno glasi:

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

Roman ne bi mogao podnijeti ispušteni dio jer integralni izvornik kazuje upravo sve suprotno onome o čemu kazuje roman: Na gubitku nisu (i spasenje ih čeka; čak se ne kaže na kojem svijetu, što znači da može biti na oba svijeta) oni koji valjano vjeruju, koji čine dobra djela, preporučujući Istinu i strpljivost jedni drugima. Nasuprot tome, u romanu je razorena i Vrlina i Istina, uništeni su solidarnost i dobročinstvo, i zato se taj svijet raspada. Da je Selimović u motu ispisao integralno ovu suru,

morao bi napisati drukčiji roman, tačnije – ova sura u svome integritetu može se ispisati kao moto nekom drukčijem romanu. Valja ponoviti da nije ovdje riječ o naučnom već o umjetničkom djelu koje ima vlastito razumijevanje slobode i citatnosti, te nisam sklon posmatrati to kao blasfemiju.

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

Naime, pozicija ovih mota je dvojaka, ambivalentna je. Autor je postigao taj efekt sljedećim relativno složenim postupkom. Ajeti uvedeni u Selimovićev tekst imaju, po sebi, autoritet naročite vrste: to su istaknuti dijelovi autoritativnoga sakralnog teksta. Istovremeno, oni se stavljaju na jake pozicije teksta – kao mota koja također po sebi, u domenu struktuiranja, imaju istaknutu poziciju. Zapravo, u ovome kontekstu može se govoriti o ajetima-epigrafima kao o tekstu/tekstovima koji su na poseban način nadređeni tekstu što slijedi iza njih. To je funkcija mota. Nadređenost je dodatno istaknuta činjenicom o njihovom sakralnom karakteru. Međutim, „anticipacijska intervencija“ na kraju prvoga mota – o čemu je već bilo riječi – inicirala je tako snažne sile konteksta da te sile preobražavaju potonje ajete-mota u njihovu suprotnost (načelo antitetičnosti!). Nadređenost mota/epigrafa tekstu samo je prividna (kao što su privid svaki red i vrlina u romanu!), jer su davno pripremljeni, na početku romana, za to da preuzmu ulogu suštinski „potčinjenog“ teksta: nisu ajeti u integritetu izvornika ti koji određuju ili markiraju, koji anticipiraju predstojeća tragična zbivanja, budući da oni u integralnom tekstu i korpusu (u *Kur'anu*) pripadaju univerzumu drukčijih značenja i vrijednosti. Na djelu je ovdje izvanredna, optimalna začudnost: upravo je Selimovićev tekst (sadržaj poglavlja) nadređen epigrafima, jer epigrafi proizlaze iz poglavlja, ostavljajući samo privid, u površnom čitanju, o njihovoj strukturnoj i istovremeno ideologijskoj nadređenosti. Dakle, mota su autoriteti i istovremeno to nisu; oni su sakralni i u isti čas to nisu; oni su mota, ali u isti mah odustaju od toga. Drugim riječima, ovi epigrafi neumorno djeluju kao gorostasni lingvostilemi i kao semiostilemi. U

krajnjem, oni izražavaju i na naročitom strukturnom i poetičkom nivou utemeljenu ideju romana o podvojenosti, o rascjepu, o uzaludnosti težnje da se osvoji bilo kakva monolitnost. Nema sumnje – ovako složenim, tanahnim umjetničkim postupkom, Selimović je – nadam se da to mogu reći na ovome mjestu – konstituirao poetiku koja svojom konzistentnošću i koherentnošću naprosto impresionira čitaoca.

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

Uobičajeno je da se moto nalazi samo na početku djela. Naravno, postoje djela koja distribuiraju mota i na početke drugih poglavlja, ili dijelova knjige općenito, ali je takvih manje. S druge strane, neobično je da se sva mota uzimaju iz istoga teksta, kao što je slučaj u romanu *Derviš i smrt*, iz čega proizlazi, između ostaloga, i to da autor istrajava na ambijentu sakralnosti i čak na istoj ideološkoj perspektivi koja se markira tim sredstvima. Ovakvim distribuiranjem mota po dubini Selimovićeva teksta, prvi moto postao je enormno začudan, toliko da se neizbježno nameće pitanje *da li je on uopće moto*. Naime, „umrežavanje“ Selimovićeva teksta relativno brojnim citatima iz *Kur'ana* prenosi, naknadno, tekst prvoga mota, zajedno sa svim ostalima, u naročitu vrstu intertekstualnosti, a to je već drukčija vrsta odnosa među tekstovima i drukčiji poetički postupak od onoga u kome neki tekst zadržava samo status mota. No, nije samo činjenica o učestalosti citata faktor koji mi daje za pravo da u ovoj fazi analize pristupim situiranju citata kao intertekstualnom poetičkom tkanju: u prilog intertekstualnosti govori i to što u Selimovićevom tekstu – dakle u onome koji slijedi iza citata – nailazimo na niz elemenata što izvanredno saraduju sa ideološkim (i sakralnim) aspektima koje sadržavaju mota transponirana iz *Kur'ana*: odnos junaka prema pobožnosti, prema etičkim aspektima vjere općenito, niz drugih kur'anskih motiva itd. Intertekstualno tkanje je utoliko gušće što se postiže navodima – upravo citatima – kur'anskoga teksta, na pozicijama mota, i navodima ili

transpozicijama istog svetog teksta po dubini Selimovićeve teksta. Na taj način se kur'anski tekst, na jednom strukturnom nivou, ističe kao sakralni autoritet u odnosu prema kome će se usklađivati ili kontrastirati tragična sudbina junaka, a na drugom strukturnom nivou – kur'anski tekst se transponira u dubinu Selimovićeve teksta, manje ili više uočljivo uzidu se u njega, te na taj način stalno predočava dramatično sučeljavanje sakralnog i profanog, kako na nivou strukture teksta tako i na nivou „strukture“ junakove samosvijesti i svijeta. Jer ovaj višesmjerno parabolički roman može se čitati i kao dramatično sučeljavanje sakralnog i profanog na nivou tekstne strukture i na nivou ideologije; na nivou derviševe svijesti i svijeta u koji ta svijest ulazi na dramatičan, čak na tragički način. Drugim riječima, ovdje se ispoljava izvanredna saradnja dvaju planova književnog umjetničkog djela – strukturnog i sadržajno-ideološkog. U tome su optimalno aktivni epigrafi koji sada djeluju kao funkcioneri poetike intertekstualnosti, i svakako je to važan element u visokom vrednovanju romana *Derviš i smrt*.

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

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

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

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

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

kur'anske citate. To načelo strukturiranja bilo je u orijentalno-islamskoj kulturi toliko razvijeno da je počesto jedno djelo sadržavalo čak nekoliko djela odnosno tekstova koji su velikom spretnošću ugrađivani u jedinstveno novo djelo. Sakralni tekst je uvijek bio na početku.

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

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

(Februara 2010.)