

# Filozofsko-teorijski diskurs o fiktivnom autoru u naraciji Dževada Karahasana

---

**Wagner, Katija**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2021**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:556695>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-10**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za južnoslavenske jezike i književnosti

Književno-interkulturni smjer

**FILOZOFSKO-TEORIJSKI DISKURS O FIKTIVNOM AUTORU  
U NARACIJI DŽEVADA KARAHASANA**

MAGISTARSKI RAD

15 ECTS bodova

Studentica: Katija Wagner

Mentor: dr.sc. Zvonko Kovač, red. prof.

Zagreb, 2021.

Studentica: Katija Wagner

Mentor: dr.sc. Zvonko Kovač, red.prof.

U Zagrebu:

### **Izjava o neplagiranju**

Ja, Katija Wagner, kandidatkinja za magistru južne slavistike, izjavljujem da je ovaj magistarski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija.

Izjavljujem da niti jedan dio magistarskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno prepisan iz kojega necitiranog rada. Isto tako izjavljujem da nikoji dio rada ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Katija Wagner

POTPIS

## 1. SAŽETAK

U radu se istražuje odabrana poetika Dževada Karahasana (Duvno, 1953.) i pitanja autorstva, identiteta likova i narativnih specifičnosti. U uvodnom dijelu se obrađuje teorijski okvir, odnosno općenito se smješta bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost, zajedno sa suvremenom poetikom i orijentalizmom te (post)modernističkim naznakama u autorovom stvaralaštvu. Najvažnije Karahasanove odlike u pisanju su: novi načini pripovjedanja, stvaranje mjesta i žudnja za *Drugim*, miješanje žanrova ili poližanrovska politika: eseja i memoara, te neka vrsta „teatralizacije poetike“. U glavnom dijelu, razradi eseja *Knjiga vrtova/ Strah o jeziku* koji će poslužiti kao dobar uvod u roman *Šahrijarov prsten* i trilogiju *Što pepeo priča* (odabrane romane *Sjeme smrti* i *Miris straha*), naglasak će biti na sjećanju i pripovijedanju, pitanjima koja okupiraju likove, na znanju i odnosima, potom Karahasanovoj potrebi za uspostavom dijaloga s čitateljima. U zadnjem dijelu rada, uz obradu pretežito filozofskog diskursa koji se proteže kroz sva djela, riječ je o pitanjima identiteta, fiktivnog autorstva te raslojavanja naracije.

Ključne riječi; *suvremena književnost, (post)modernizam, esejizacija poetike, filozofski diskurs, fiktivno autorstvo, stvaranje mjesta/žudnja za Drugog, dijalog s čitateljem*

A THEORETICAL-PHILOSOPHICAL DISCOURSE ON THE FICTIVE AUTHOR IN DŽEVAD  
KARAHASAN'S NARRATION

**1. SUMMARY**

In this work we will examine both the selected poetry of Dževad Karahasan (Duvno, 1963.), as well as questions of authorship, the identity of his characters, and narrative particularities. The introduction will explore the theoretical framework, i.e. the author's opus as generally situated in Bosnian and Herzegovinian literature, together with modern poetics and Orientalism, along with postmodern tendencies. The most important characteristics of Karahasan's writing are: new methods of narration, creating settings and his longing for *the Other*, mixing genres (also known as polygenrical politics); his essays and memoirs, as well as a type of "dramatisation of poetry". In the main body of text is an analysis of Karahasan's essay *The Book of Gardens /About The Fear and Language*, which will serve as a fine introduction for our examination of his novel *The Ring of Shahrijar* and his trilogy *Stories from the Ashes* (we have chosen the novels *The Seed of Death* and *The Smell of Fear* in particular). Here an emphasis will be placed on the themes of memory and the narration style, the issues that the characters are concerned with, knowledge and the relationships between individuals, and finally on Karahasan's wish of establishing a dialogue with his readers. The final part of this thesis deals with, alongside an examination of the chiefly philosophical discourse that is present in all of the works, questions of identity, fictitious author and dissecting the narration.

Key words: *modern literature, (post)modernism, essayization of poetics, philosophical discourse, fictitious author, creating a place/ longing for the other, dialogue with a reader*

# Sadržaj

<b>1. Sažetak</b>	
2. Uvod.....	6
3. Interkulturni pristup u književnosti Bosne i Hercegovine.....	8
4. Karahasanova poetika (među)prostora .....	13
4.1 O autoru.....	15
4.2 Muslimanski Orijent i europski Zapad.....	15
4.3 (Post)modernizam u romanu.....	18
5. Analiza eseja: <i>Knjiga vrtova / O jeziku i strahu</i> .....	21
5.1 Razmišljanja o vrtu.....	23
5.2 Filozofija jezika.....	26
5.3 O strahu.....	27
6. Analiza romana: <i>Šahrijarov prsten</i> .....	31
6.1 Prvi narativni prsten: Faruk i Azra.....	32
6.2 Drugi narativni prsten: Figanije i Demir.....	34
6.3 Treći narativni prsten: Bell i Belitsilim.....	37
7. Analiza romana: <i>Sjeme smrti i Miris straha</i> (iz trilogije <i>Što pepeo priča</i> ).....	39
7.1 Historijski opis i naracija.....	40
7.2 Lik Omara Hajama, Hasana Sabbaha i Vukca.....	42
7.3 Vrijeme fundamentalizma.....	46
8. O fiktivnom autorstvu/liku u književnosti.....	48
8.1 Fiktivni autor(i) u romanu.....	49
9. <b>Zaključak</b> .....	52
10. <b>Literatura</b> .....	54

## 2. UVOD

Kultura se općenito referira na znanje, vrijednosti i ideje koje se prenose i pripomažu kultiviranju u odnosu na svijet. Isto tako, prilikom susreta različitih kultura može doći do sukoba civilizacija ili klasnih podjela. O interkulturalnom pristupu u književnosti, kao i njenoj interpretaciji, govori se iz stajališta važnosti i potrebitoj interakciji različitih kultura, potom iz civilizacijskih sukoba i filozofskih polemika u prošlosti. U uvodnoj razradi će biti govora o interkulturalnom pristupu u književnosti Bosne i Hercegovine, (među)prostornoj poetici i karakteristikama Karahasanovog pisanja te kratkim bilješkama o životu i djelu autora, kao i orijentalizmu tj. gledištima muslimanskog Istoka i europskog Zapada.

U diplomskom radu se obrađuju tri djela književnika Dževada Karahasana i prema tome će se odabrati aspekti koji se tiču pripovjednih postupaka i filozofsko-teorijskih diskursa prema kojima autor stvara svoju priču. U svom (post)modernističkom određenju Karahasan eksperimentira s brojnim žanrovima.

U djela za analizu se ubrajaju: *Knjiga vrtova/ O jeziku i strahu, Što pepeo priča: Sjeme smrti i Miris strah* te *Šahrijarov prsten*.

Romani funkcioniraju kao svojevrsni (post)modernistički hibrid jer u svojoj sastavnici imaju elemente kriminalističkog, ljubavnog i političkog romana (posebice se to primjećuje u trilogiji *Što pepeo priča*). Zanimljivo je izdvojiti da u većini djela, barem djelomično, ako ne i potpuno prevladava mistična komponenta kulture s Istoka. U tom stilu se propitkuje metafizičko poimanje svijeta i čovjeka ili „života na granicama društveno prihvatljivog“, a najvažnija autorova odlika (što će se vidjeti i u kasnijoj analizi romana) je spajanje tradicionalnog sa dozom igrivosti i žanrovske raznolikosti. Bitan uzorak u romanima i esejima je svakako jezik i pitanje Drugog/e, koji je popraćen teorijsko-filozofskim diskursima, zatim religijski i multikulturalni fenomeni složenih prostora arapske i pretežito perzijske prošlosti srednjeg vijeka.

U drugom i ujednom glavnom dijelu razrade, osvrt će biti na eseje: *Knjiga vrtova/ O jeziku i strahu* i motiv vrta u koncepciji priče *Tisuću i jedne noći*, tako i mjesta kulturnog pamćenja, susreta civilizacija i teksta bez kraja. Nadalje prate se odnosi likova u različitim povijesnim periodima, pitanja identiteta, ljubavi i smrti, kao i fiktivnog autorstva. Eseji su dobar uvod za

nadolazeće romane jer se u njima kriju glavni motivi svih romana, ali i problematiziranje sudbine pojedinih likova/ličnosti iz prošlosti.

*Šahrijarov prsten* sadrži priče u priči, (umetnute rukopise) čime stvara korelaciju između materijalnog i nematerijalnog svijeta, vanjskog i unutarnjeg, motiva ljubavi i znanja karakterističnih za sufijski misticizam. Na prvi pogled je to je ljubavna priča između Faruka i Azre, smještena u Sarajevu devedesetih godina, netom prije rata.

*Što pepeo priča* je omaž Omaru Hajjumu koji je predstavljen kao *hakim* „čovjek znanja“, vječito propitkujući priloženu istinu i u „nevjerici naspram vjere drugih“. Djelo je orijentirano na život u Perziji, gradovima Seldžučkog carstva. Većina radnje se odvija u Isfahanu, međutim posljednji dio trilogije i zadnje dane Hajjamovog života okupira grad Nišabur. Romani najviše prikazuju odnos prema ljubavi, životu, prijateljstvu, sumnji i smrti. Nadalje, autor dosta uvjerljivo prenosi duh vremena i atmosferu društva 11./12. stoljeća. Historijski su situirani u vrijeme *fundamentalizma*, *svetih ratova* i *asasina*. U drugom dijelu trilogije, predstavljen je i zanimljiv lik Hasana Sabbaha koji ima neobičan odnos s Hajjamom i na samom kraju trilogije, u *Mirisu straha* s pismima pokušava uspostaviti dijalog s Hajjamom.. Međutim, Hajjam se nakon ženine i kćerine smrti, (u labirintu jezika) zakopava u svoja sjećanja te poprima veliku sličnost s likom Faruka iz *Šahrijarovog Prstena* i čovjekom „hodajućih sjećanja“, izazvanih velikim gubitcima bliskih ljudi.

Za teorijski okvir analize kao primarni oslonac, korištene su knjige: *Poetika oblika* (2016.) Adrijane Kos Lajtman, *Pojmovnik suvremene književne teorije* (1992.) V. Bitija, Kravarov *Antimodernizam* (2004.), *Interkulturni (kon)tekst bosanskohercegovačke interliterarne zajednice* (2015.) Džafić Šeherezade te *Bosanskohercegovački književni obzori* (2015.) i *Prolegomena za historiju književnosti orijentalno-islamskog kruga* autora Enesa i Esada Durakovića.

Cilj rada je pokušati prikazati odnos (ne)postizanja cjeline i pitanja Drugog/e u kontekstu sudbine likova i njihove veze s ljudima i svijetom oko sebe, kao i preuzimajuće uloge „naratora drugih svjetova u povijesti“.

Na samom kraju je pregled rada sa zaključkom te popis literature.



### 3. INTERKULTURNI PRISTUP U KNJIŽEVNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE

Ako interkulturni dijalog podrazumijeva prihvaćanje različitosti u izričaju, pogledima i vrijednostima zasebne kulture i različitih kultura, onda se u Karahasanovm slučaju interkulturalnog pristupa govori o poliperspektivnosti i višeglasju. U *Međuknjiževnim raspravama* Zvonko Kovač (2011:141-142) o interkulturalnosti kao iskustvu 'stranog' navodi slijedeći iskaz:

Naravno, ne treba mnogo domišljanja pa da se shvati koliko moguća interkulturalna povijest književnosti može značiti i za druge južnoslavenske kulture i književnosti, posebno pak u prostoru međuknjiževne zajednice Bosne i Hercegovine, upravo kao optimalna, ako ne i jedina metodološka opcija povijesti književnosti. Dakako, interkulturalna povijest književnosti bit će neophodna i za sistematizaciju književnosti, za regulaciju kulturnoga u jedinstvenom prostoru unutar „prirodnih i povijesnih granica Hrvatske“, kako glasi aktualna politička sintagma, ali svakako u kulturi modernoga hrvatskoga društva.

Nadalje, u uvjetima višenacionalne međuknjiževne zajednice, osobito u zajednicama uskosrodnih jezika, većina je autora i čitatelja (kritičara, stručnjaka za književnost) „prirodno“ poliliterarna, što još ne znači da je i višepripadna. Biliterarnost u posebnim i tradicionalnim međuknjiževnim zajednicama na neki se način može razumjeti kao pretpostavka dvopripadnosti, osobito u jednojezičnim književnostima, ali ih se ne smije zamjenjivati (Kovač 2011:151-152). S obzirom na druge mogućnosti koje dopušta teorija međuknjiževnih zajednica (geografski, administrativni, političko- -idejni razlozi), određenje formulom „uskosrodnih jezika i idioma“ činilo se trajnijim, primjenjivijim za sva razdoblja književne povijesti (Kovač, 1991: 213–218), paradoksalno, islamski vjersko-kulturni kompleks koji razlikuje i razdvaja kršćane na Balkanu, postaje svojevrsnom kulturnom tampon-zonom, barem u mirnodopskim vremenima. U krugovima koji čine specifičnu južnoslavensku međuknjiževnu zajednicu bosanskomuslimanski krug, kao i cijeli prostor Bosne, doima se danas kao njezina najlabavija karika (Kovač 2011:163).

Prije žanrovskog određivanja i razrade naratoloških značajki u opusu autora Dževada Karahasana, važno je i radi boljeg razumijevanja ukratko prikazati pozadinu književnost Bosne i Hercegovine i pronalaska autorovog mjesta u suvremenoj (post)modernističkoj prozi. „Na prvi

pogled književnost Bosne i Hercegovine, podrazumijeva dugu tradiciju ideja, a potom prostor složenih pitanja političko-ideološke prirode tj. „pitanja etno-nacionalnog statusa i identiteta bosanskih muslimana, a koje se najčešće svodilo na pitanje jesu li bosanski muslimani Hrvati, Srbi ili, pak, nešto treće, odnosno zaseban narod.“ (Kodrić 2018:14). Nasuprot takvim idejama, koncept „interkulturalnosti“, upotrijebljen u interkulturalnoj znanosti o književnosti, naglašava činjenicu da kulturni identitet ne koegzistira u rigidnome stanju jednakosti sâm sa sobom, što bi, prije svega, predstavljao kulturni identitet jedne zajednice i ponajviše jednoga pojedinca, tj. samo provizorni i privremeni rezultat jednoga nedovršenog procesa (Hoffman 2013: 13).

Enis Duraković u svojim knjizi „Bosanskohercegovački književni obzori“ uz pripovijedanje o (više)nacionalnoj književnosti postavlja pitanja o rubnim fenomenima bošnjačke i bosanskohercegovačke književne povijesti i sadašnjosti; (...) na južnoslavenskom prostoru postoje i one kulture i književne vrijednosti koje su nevidljive, bilo da su nastale u prednacionalnim periodima, djelovanjem univerzalnih kulturno-civilizacijskih procesa, (...) prostorima mnogovrsnim ukrštanja, prelijevanja i pretapanja koje, osobito u Bosni i Hercegovini, uspostavljaju mnogo kompleksniju „topografiju“ duha (Duraković 2015:14). Nadalje, kako bi se „izbjegle zamke (jugo)globalizacijske kulturne uniformnosti, ali i političkim diktatom projektiranog kulturnog getoiziranja, posebno mjesto pripada, pritom, multikulturalnoj zasnovi bosanskohercegovačke književne tradicije, a onda posljedično i bošnjačke literature (Vučković 1991:15).

Složene vidove književnohistorijskog naslijeđa jugoslavenske kulturne paradigme, (...) nužno je analizirati ne samo sa stanovišta ideološko- političkih negiranja ili afirmiranja, potiranja ili preferiranja stanovitih nacionalnih i etnokulturnih naracija nego i onih uvijek dragocjenih poetičkih saobraženja, prožimanja i preplitanja slijedom univerzalnih vrijednosti i nadnacionalnih književnih sistema (isto 22). Prema tome se „na južnoslavenskom kulturno-povijesnom prostoru paradigmatično ukazuje nemogućnost zasnivanja esencijalistički koncipirane povijesti bilo koje nacionalne književnosti, (..) jer je upravo to prostor nesmirivih procesa kulturnih simbioza, unutarnjih raslojavanja i sinkretičkih performativnih adaptiranja univerzalnih književnih sistema (isto 23). O tom neprekidnom i kaotičnom procesu preslojavanja kulturno-civilizacijskih sistema, Zdenko Lešić piše:

„Što se tiče književnosti u Bosni i Hercegovini, ona se i tu, kao i svugdje drugdje, u svom razvoju više puta u cjelini prestrukturirala kao društvena ustanova, pa i njena istorija predstavlja višekratnu globalnu promjenu cijelog njenog sistema formi, vrsta i funkcija. (...) A u kulturnoj istoriji Bosne i Hercegovine to prestrukturiranje sistema književnosti utoliko je bilo radikalnije što se odvijalo zajedno s premještanjem cijele kulture iz jednog u drugi civilizacijski krug. Zato se govori o istoriji književnosti Bosne i Hercegovine, mora se imati na umu ne samo *evolutivni razvoj* iz jedne epohe u drugu već i *prostorno pomjeranje* iz jednog civilizacijskog kruga u drugi.

(Lešić 1991: 102)

Kulturna različitost, u ovome pogledu, nije stanje opisivo kao objektivno egzistentna razlika statičnih struktura značajkama koje imaju svoja imena, već upravo rezultat pripisivanja koje se odvija u procesu susreta: „Osnovni smisao proučavanja bošnjačke književnosti, u posljednjih dvadesetak godina, bio je da se pokaže njena posebna egzistencija, postojanje ove književnosti u historijskom kontinuitetu od XV. stoljeća do danas, i da se predoči identitet njena osobnog književnog fenomena, posebno među književnostima srpsko-hrvatskog jezika“ (Rizvić 1994:7). Prema tome Kodrić tvrdi da „ za razliku od većine drugih južnoslavenskih, naročito hrvatske i srpske, i bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost sve do, praktično, savremenog doba bile su književnosti upitnog, osporavanog i nepriznavanog književnohistorijskog statusa i identiteta-književnosti koje su na različite načine marginalizirane, problematizirane i negirane, a što je naročito bilo izraženo u slučaju upravo bošnjačke književnosti“ (Kodrić 2018:14). Bosanskohercegovački pisci začetka 20. stoljeća svoju inspiraciju crpe na prostorima svog djelovanja i iz životnog iskustva popraćenog stvarnim događajima. Tako se bosanskohercegovačka scena 20. stoljeća od 90-ih do danas fokusirala na „literarno sjedočanstvo o ratnoj apokalipsi“:

Preokret iz moderne u postmodernu na svjetskoj književnoj sceni donio je niz promjena i preokreta i u bosanskohercegovačkoj književnosti. Jedan od većih preokreta na svjetskoj kulturnoj/književnoj sceni svakako je onaj preokret oličen u smjeni vremena i prostora uzrokovan, prije svega, globalizacijom i intenzivnim migracijama, a što se može uzeti kao plodno tlo i za preokret unutar poetike bosanskohercegovačke književnosti koja je sve do 90-tih bila zasnovana na “angažiranoj” poetici unutar nje same, da bi se intenzivnim migracijama, posebno prinudnim egzilom, ta poetika sve intenzivnije preobrazila u poetiku egzila, antiratnog pisma i nove osjećajnosti.

(Džafić 2018:393)

Ako se stvarnost prezentira kroz fikciju, mogla bi pobliže objasniti pojedinca i njegovu ulogu u kolektivu, kao i samo društvo. Prostor odvijanja radnje tj. narativni prostori mogu reflektirati faktivne prostore, a onda sve ono između ima interkulturni kontekst prostora. Takva odrednica je izrazito važna za bosanskohercegovačku

književnost, od perioda kolonizacije turske i austrougarske vlasti do migracije danas, gradi interkulture odnose izvan i unutar sebe same. Svi ti prostori (i narativni i sociološki i materijalni) ulaze u korpus modernističkih i postmodernističkih, odnosno prostora koji su s takvim predznacima (bili) direktni učesnici u kreiranju postmodernističkog stanja i postmodernističke poetike u južnoslavenskim književnostima, ali i u bosanskohercegovačkoj književnosti unutar koje prepoznamo i poetiku nove osjećajnosti.

(Bajramović, 2010: 223)

U bosanskohercegovačkoj književnosti prostori unutar književnoga djela predstavljaju ključnu narativnu kategoriju preko koje se prepoznaju „protagonisti (pojedinci na granici prostora/kultura/etniciteta, pokušavajući (iz)graditi narušene identitete), što donosi jednu zaokruženu dijahronijsku liniju razvoja prostornih kategorija (posebno toposa grada koji od tvrđave preko kasabe postaje savremenim, arhitektonski postmodernim gradom), što se posebno (i opet) odražava kroz protagoniste koji smješteni u posebno odabrane topose ne/ostvaruju identitet/e“ (Džafić 2018:394). U pogledu razumijevanja kompleksnosti odnosa bosanskohercegovačke i južnoslavenske zajednice te varijacija između homogene koncepcije te književnosti i policentrizma književno povijesnih naracija, moglo bi se reći je da se bosanski identitet svodi na nadmetanje oko prava kulturnog povijesnog i tradicijskog nasljeđa.

Bosanska i bošnjačka kultura postale su u pravom smislu kulture raskršća. Konzervativnost, ksenofobičnost i zazor, smijenile su prijemčivost, otvorenost, ponekad pretjeranu podložnost i popustljivost. To stanje je i stalna inspiracija, ali i teški usud razapetosti između sporog i maglovitog samorazumijevanja i suspektnog doživljaja u očima drugih. Nestabilan identitet generiran paralelnim i traumatičnim procesima evropeizacije i zakašnjele modernizacije dominantno je obilježje bošnjačkog mentaliteta (Spahić 2003:14).

Nadalje, posebnosti bošnjačkog etnokulturnog, nacionalno -političkog bića i identiteta, napram susjednih i sličnih južnoslavenskih zajednica važno je sagledati iz socio-kulturnog vida. Iz uvoda *Historije Bošnjaka* Imamović (1997:9) navodi:

*„Bosna je još od ranog vijeka, kao granična zemlja između Bizanta i Franačke, a kasnije i Srbije i ugarsko-hrvatske države, bila područje sučeljavanja različitih političkih i vjerskih interesa i ideja. Političkim životom feudalne Bosne dominirala je autohtona bosanska vlastela, a vjerskim bosanska crkva. Kroz stoljeća u Humu jača pravoslavno stanovništvo, a u srednjim dijelovima Bosne katoličko, zahvaljujući prije svega kulturno političkom djelovanju franjevaca. Od sredine XIV i tokom XV st., dolaskom Turaka- Osmanlija, ovo vjerski šaroliko stanovništvo prihvata Islam. Tako se na bosanskom državnom tlu i bosanskoslavenskoj etničkoj podlozi, te novoštokavskom jezičnom*

*izrazu, asimiliranjem islama konačno oblikuje bosanskomuslimanski ili, kraće, bošnjački etnos, narod ili nacija, naspram ostalim Južnim Slavenima istog jezika ( Srbima, Hrvatima i Crnogorcima), ali različitog vjerskog i kulturno-političkog iskustva.*  
(Imamović 1997:9)

Ovakve specifičnosti, nažalost i danas, razlog su nesporazuma i poricanja, kao i međupoložaja i tragičnih povijesnih iskustava i etnokulturnih nadmetanja. S turskom vlašću dolazi orijentalna kultura, koja se tako reflektira i u književnosti, pri čemu se 17. st. drži „zlatnim dobom orijentalne književnosti u BiH“, u postojanju sve do 20. st.

Među starijim piscima koji su imali doprinos uz izgradnju 'nove pripovjedačke Bosne', svakako je važno spomenuti Irfana Korozovića, Dževada Karahasana, Tvrtka Kulenovića, Aleksandra Hemonu, Željka Ivankovića, Zilhada Ključanina, Miljenka Jergovića<sup>1</sup>, te mlađi pisci poput Asmira Kujevića, Amira Brke, Lamije Begagić, Damira Uzunovića, Josipa Mlakića, Cecilije Toskić, Faruka Šahića, Gorana Samardžića, Karima Zaimovića, Alme Lazarevske, Izeta Perviza, Ramiza Huremagića, Darka Cvijetića<sup>2</sup>. Svima njima bit će zajednička preokupacija – pisati o ratu i post/ratnim iskustvima. Sada će nametnuta svakodnevnica postati nametnutom inspiracijom i nametnutim izvorom građe – pisci nove osjećajnosti bit će „okovani“ unutar istih ili sličnih prostora gdje će prednjačiti zatvoreni i skučeni (ne)prostori i (ne)mjesta stvarajući alternativne, hibridne treće prostore (Bhabha 2004).

Na samom kraju poglavlja izdvajam da interkulturalnost u književnom smislu, prevazilazi razinu razmjene vlastitog u kulturi već na polju posredovanja ukazuje u komunikaciji na domeni identificiranja razlika i prema tome Hoffman tvrdi:

S interkulturalnom se znanosti o književnosti primjenjuje procesivan i dijaloški pojam kulture koji se temelji na mogućnosti autotematiziranja društva i istražuje kontekstualne promjene značenja i ljudi koji se lociraju situativno i višestruko. U ovomu osciliranju između različitih orijentacija radnje dolazi do raspuštanja i novoga stvaranja granica, odnosa moći i nasilja i spolnih uloga. Time se pojmom interkulturalnosti uzima u obzir prijelaz granice kod kojega ni unutrašnjost ni vanjština ne konstituiraju granicu, već upravo ono između, inter. Stoga je po srijedi način funkcioniranja određivanja različitosti koji podupire, mijenja ili iznova pokreće procese kulturacije.<sup>3</sup>

Moglo bi se reći da se bosanskohercegovačka književnost ogledava u svojoj multikulturalnosti i interkulturalnim vezama. Takvo određenje dobiva u književnim djelima koja su nastala na križanju

<sup>1</sup> Pisci koji prije ratne tematike imaju već izgrađenu poetiku; stari/ novi pisci

<sup>2</sup> Autori kojima je ratna tematika prvo književno iskustvo

<sup>3</sup> Parafrazirano i citirano iz Hoffman M. (2013). *Interkulturalnost, stranost, različitost*. str.13. i 14.

više kulturnih civilizacija. „I dok je položaj *između* Istoka i Zapada u doba preporoda doživljavao kao razvojno oplodjenje i duhovno-estetsko posredništvo, od međuratnog razdoblja u jednom dijelu bošnjačkih književnih stvaralaca on postaje „Orijent na Zapada“ i počinje narastati kao svojevrsna drama istovremenog duhovnog sabiranja i ekspanzije na *raskršćima* civilizacija i kultura“ (Rizvić 1994:36). U nadolazećem poglavlju se iznosi Karahasanova poetika (među)prostora u kojoj se usporedno realiziraju različite priče, pri čemu se u odnosu na druge kulture pokušava izgraditi/ pronaći svoje mjesto ( najčešće u stranom).

#### 4. KARAHASANOVA POETIKA (MEĐU)PROSTORA

Čitav Karahasanov opus inzistira na postizanju dijaloga i to je glavna točka ili uporište izabranih romana za analizu. U Šahrijarovom prsten o Faruku nasuprot Hajjamove priče o znanju i životu, traga se za nepromjenjivoj prirodi stvari u životu pojedinca. Kao da se sve djelatnosti u svijetu konstantno ponavljaju, ali svaki put u čovjeku bude različite reakcije ili emocije, privrženosti prema radnji ili biću. „Nasuprot traumatičnom doživljaju bosanskog krajiška kao mjesta sukoba, nerazumijevanja i tragičnog liminalnog postojanja što ga kazuju Selimovićevi i Andrićevi likovi. Ta granična pozicija postojanja javlja se kao povlašteno mjesto susreta i plodnih prožimanja različitih kulturnih identiteta“:

Granica je, naime, objektivnost sama jer su dva identiteta koja se na granici susreću jednako konstitutivna i jednako prisutna. U granicama se susreću dvije jedinice prostora, ili dvije jedinice vremena, ili dvije jedinice smisla, i obje te jedinice moraju svojim identitetima biti jednako prisutne, moraju u jednakoj mjeri konstituirati granicu kao mjesto svog susreta da bi se zaista radilo o granici. Zato je granica dramsko mjesto *par excellence* jer je mjesto napetosti i zato je tako izrazito plodna (Karahasan, 1997:109). Duraković (2015:115) prema tome tvrdi da „traumatična i mučna nastojanja samodefiniranja *na razmeđu svjetova i granici naroda*, dramatična traganja za etno-konfesionalnim, kulturnim i političkim identitetom čijim bi se definiranjem izbjegla *mučnina vječnog dodira ništavila* za prostorima historijske neizvjesnosti(...) ostaju lajtmotivska intertekstualna tema i ponorno prisutni kulturnomemorijski topos koji se u svakom novom tekstu javlja u drugačijem vidu i obliku estetske sugestije (Duraković 2015: 115):

Simbolički smisao figura *izvora i mora, jezera i ostrva* (Selimović, Dizdar, Sijarić), *ponornice* (Kulenović, Hajdarević), *rijeke i granice* ( Selimović, Dizdar, Sušić), *knjige i labirinta* (Ibrišimović, Korozović, Karahasan), *kuće i vrta* (Ibrišimović, Karahasan, Ključanin) *jezika i govora* ( Sidran, Korozović, Karahasan) ili *putova i raskršća* (Dizdar, Begić, Rizvić) što se u brojnim, diskurzivno različitim tekstovima bošnjačkih autora javljaju, u množini značenja, i kao razgranata semiološka mapa traganja za utemeljujućim vidovima etnokulturnog, nacionalnog i socio-političkog identiteta drži taj proces i danas otvorenim i nedovršenim.

(Duraković 2015:115).

Slika vrta je poput metafore harmonije i sklada. Vrt je sačinjen od elemenata iz prirode, pojedinosti koje se slažu u jednu novu cjelinu. Stablo u vrtu više nije šuma, a pijesak nije pustinja, voda u vrtu nije bunar niti rijeka. Vrt se sklupa poput mozaika. Harmonija se drži kao spoj suprotnosti (vrt i ruševina). On je najčešći motiv Karahasanovih romana i ukazuje na mjesto susreta i intimnih razgovora ili ispovijesti. O jeziku se govori u kontekstu „stvaranja povijesti ili pronalaska rukopisa iz druge epohe“ i pritom se „uspostavlja komunikacija s tim drugim ličnostima/likovima, drugim svjetovima i drugim bićima“.

Prema riječima Karahasana „ pisanje romana moglo bi se usporediti s gradnjom kuće ili čak s gradnjom mosta, bar u slučaju nekih posebno kompleksnih romana. To je poduhvat koji uključuje potrebu, nadahnuće, ustrajnost i znanje. Može čovjek biti nadahnut do kosti- kuća će mu se srušiti ako nije znao dobro rasporediti težinu na noseće zidove; može on znati koliko svi arhitekti zajedno- neće posao dovesti do kraja ako nema materijal sposoban da nosi njegov projekt (Karahasan 2017:132). Jedna od Karahasanovih glavnih strategija u pisanju je univerzalnost književnog svijeta, a njegova poetika kako i sam kaže polazi od ruševina na književnom planu:

Karahasanova je poetika srodna i zbog “smisla za mogućnost”, koji obojica svakako primaju od Aristotela, ali ih pretvaraju u univerzalne modele refleksije. Uz jednu znakovitu distinkciju: dok Musilov pripovjedač smisao za mogućnost određuje kao sposobnost da se misli ono što bi moglo biti odnosno da se to smatra jednako važnim kao ono što jeste, locirajući je u sadašnjost, dotle Karahasan u kontekstu svoje memorijske poetike ruševine književnost vidi kao rekonstrukciju “izgubljenih mogućnosti koje su nam ponuđene, ali ih mi nismo prepoznali ili ih nismo znali realizirati”, proširujući djelokrug smisla za mogućnost u prošlost.<sup>4</sup>

Njegova poetika je zasnovana na „dvostrukosti“ kulturne paradigme Istoka i Zapada, odnosno Europe i islamskog svijeta. Koncept ruševine u autorovoj poetici se odnosi na pridavanje značaja

---

<sup>4</sup> *Sjene gradova: Karahasanovo književno i filozofsko djelo*, u: Karahasanova poetika ruševine i modernistička tradicija; Preljević V. 2010. Odjek

vremenu na koje se to mjesto/prostor referira na ponovno „oživljavanja temelja tog izgubljenog vremena“, poput najvećeg primjera kulturnog sjećanja, potom taj dio kulture postaje i dijelom prirode i sredstvom imaginacije na kojoj se kultura temelji. Karahasan i u strukturama svojih romana ocrta mozaik, u kojem se susreću različitosti, ali one (ne) stvaraju identitetske zidove prilikom sporazumijevanja. U takvoj „poetici granica“, autor (o)poziva toleranciju različitosti kao nužnosti da se bude/ djeluje čitavim bićem. Jedan od zanimljivijih primjera uspostave dijaloga su autorova razmišlja o razgovoru s jednim, dva, tri i četiri čovjeka, a zatim s pet ljudi, a to postaje teže prilikom sporazumijevanja i komunikacija se razvodnjava. Dakle, dokle god smo ljudi, potencijalno smo u potrazi za cjelinom ili barem težimo prema esencijalnim vrijednostima čovjeka.

#### **4.1 O AUTORU**

Dževad Karahasan (Duvno, 1953.) uvršten je među najznačajnije suvremene bosanskohercegovačke i europske pisce. Objavio je drame, romane, pripovijetke, eseje te povijest i kritiku u radu kao kazališni redatelj. Karahasanov prvi roman *Istočni diwan* je svojevrsni književni klasik svjetskih razmjera, a to je također potvrdio i kasnijim radom na romanima *Šahrijarov prsten* ili *Noćno vijeće* te romanesknoj trilogiji *Što pepeo priča*. Djela su mu prevedena na njemački, francuski, talijanski, španjolski, engleski, češki, poljski, slovenski i nizozemski. Bio je glavni urednik časopisa za teoriju i kritiku umjetnosti *Izraz* u Sarajevu, a nakon odlaska iz Sarajeva zbog ratnih prilika seli u Graz i od 1993. radi kao dramaturg za kazalište *ARBOS – Gesellschaft für Musik und Theater*.

Prošlogodišnji je dobitnik Goetheove nagrade za djela u kojima je zaslužna ideja posredništva između Istoka i Zapada u njegovom stvaralaštvu, a nominiran je i za Nobelovu nagradu. Predaje na Filozofskom fakultetu u Sarajevu.

#### **4.2 MUSLIMANSKI ORIJENT I EUROPSKI ZAPAD**

Orijentalizam prema općoj definiciji spada u „jedan od ključnih pojmova postkolonijalne teorije, koji je uveo američki teoretičar palestinskoga podrijetla E. W. Said u istoimenoj knjizi (1978). Prema Saidu, orijentalizam je način vladanja i oblik mišljenja utemeljen na istodobno političkoj i spoznajnoj razdjelnici moći između Zapada i Istoka. Moć se organizira, razmješta i



provodi kroz kolonijalne diskurse ekonomije, filologije, historiografije, književnosti, putopisa, etnografije.“<sup>5</sup> Uz arapsko-palestinske korijene Said je izučavao kulturu Istoku i promatrao kako se ona očituje u političkim sferama i društvu. Ne treba zanemariti činjenicu da su svi sukobi u prošlosti između Istoka i Zapada do danas prerasli u još složenije procese (od imperijalizma Zapada do općepoznatih naftnih ratova).

Činjenica da je orijentalizam apstraktan i maglovit - filozofija, stanje duha, zapadnjački instinkt, prezirno opravdanje - neki ljudi postavljaju pitanje je li on zapravo rasistički. Iako ovo stoljetno razmišljanje Zapada prema Istoku nije samobitno rasističko, svjesno je neuko i često može dovesti do opipljivijih rasističkih djela i devijantnog ponašanja prema ljudima koji se smatraju dijelom ovog "Drugog".<sup>6</sup> Najzanimljiviji problem u vezi sa islamskim ili arapskim orijentalizmom su, prije svega, forme zadobivene snagom srednjovjekovnih tragova koji optrajavaju tako žilavo i, potom, historija i sociologija odnosa između orijentalizma i društava koja su ga proizvela. Postoje snažne srodnosti između orijentalizma i književne uobrazilje, naprimjer, kao i imperijalne svijesti (Said 1997:426). Dva široka toka mogu biti izdvojena: postkolonijalizam<sup>7</sup> i postmodernizam; (..) Ella Shohat opisuje u plodonosnom članku o postkolonijalizmu, "nepretrgnuće i pretrgnuće; ali naglasak tog članka je na novim načinima i oblicima starih kolonijalnih postupaka, ne na "onostranom." Postokolonijalizam i postmodernizam isplivali su na površinu kao srodni sadržaji pregnuća i istraživanja u vrijeme 1980-ih i, u mnogim primjerima, činilo se da ta istraživanja uzimaju u obzir takve radove koji prethode *Orijentalizmu* (isto, 432).

U bosanskohercegovačkoj književnosti Orijent svojim kreativnim dahom oplemenjuje poeziju Bošnjaka na orijentalnim jezicima, ali i ukupnu književnost moderne i postmoderne. A to znači da bi bosanskohercegovački književni kanon, kako bi vladajuće nacionalističke ideologije dozvolile struci da izvede njegovu realizaciju, bio jedan od graničnih fenomena. Tu granica nije topos sukoba, nego vrt, kako metaforično predlaže Karahasan, u kojem Orijent i Okcident tvore čitave nizove novih, hibridnih vrijednosti (Kazaz, 2005:127).

---

<sup>5</sup> Hrvatska enciklopedija <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45510> (pristupljeno 23.4. 2021.)

<sup>6</sup> *What is orientalism*- <https://hr.uppercreditfieldnaturalists.org/what-is-orientalism-244b0> (pristupljeno 24.4.2021.)

<sup>7</sup> Najranija istraživanja o postkolonijalizmu potenciraju Anwar Abdel Malek, Samir Amin, C.L.R. James te su sva istraživanja bila utemeljena na dominaciji i kontroli s gledišta potpune političke neovisnosti ili nepotpunog oslobodilačkog pothvata- vodeći motiv je bila ustrajna kritika eurocentrizma i vlasti patrijarha.

U književnosti se taj multikulturalni suodnos podvojene pripadnosti (jezika i nacije), u slučaju Dževad Karahasan, autora je koji svojim tekstovima i izjavama svjedoči o vlastitoj razapetosti između dviju vjeroispovijesti, a time i dvije paradigme koje je u svojim tekstovima eksploatirao još Andrić. Iako i Karahasan ima emigracijsku stranu svoje biografije (živi uglavnom u Grazu), u njegovu slučaju najviše je izraženo pitanje isprepletenosti katoličkog i muslimanskog identiteta:

Vezano uz autorovu emigraciju, vrlo je zanimljiva činjenica da je njegov status u emigraciji puno bolji od onoga u vlastitoj zemlji. Istovremeno, još su zanimljivije njegove izjave o odnosu spram dviju vjera: „Ja sam čovjek koji je kod kuće u nekoliko kultura. Naravno da se ne bih nipošto odrekao islamskih elemenata, islamskog dijela svoje kulture, naravno da ja katoličku kulturu također osjećam kao svoju zato jer sam prijateljevao s jako mnogo katolika (...). Uvijek sam živio na više planova (...). Tek kad odete iz Bosne, vi počnete osjećati i s vremenom shvatite da je vama, muslimanu, bosanski katolik mnogo bliži od muslimana iz neke druge države.“<sup>8</sup>

Ovo je zanimljivo pozicioniranje, s obzirom na činjenicu da svijest o multikulturi postaje ovdje svijest o mogućim multikulturalističkim potencijalima zajednica koje trenutno žive jedna pored druge, a ne jedna s drugom. Ako bi se na načelnoj, općenitoj razini pokušalo odrediti to kako su Bošnjaci vidjeli muslimanski Orijent i evropski Zapad u svojem književnom stvaranju krajem 19. i početkom 20. st., onda bi se kao osobene konstante u ovom smislu dalo prepoznati nekoliko pojava (Kodrić 2018:11) (..) I muslimanski Istok i evropski Zapad postaju, naime, sad jasno prepoznatljive kategorije sa značenjem temeljnih i društvenih, kolektivnih, ali i individualnih vrijednosti i stavova, dvije slike svijeta i sebe u svijetu kako na razini egzistencije zajednice, tako i na razini egzistencije pojedinca (isto 11).

Pogledom unazad, „iz predislamske srednjovjekovne Bosne poizlazi bogumilsko-manihejska poetika Maka Dizdara; patarenska hereza se poredi sa hamzevijskom, koja nalazi izlaza u romanima Meše Selimovića i Derviša Sušića; bošnjačko stvaranje sa melvevijskim misticizmom otkriva se kao inspiracija Bašagića, Ćatića, pa Hume, Skendera, Kulenovića i nekoliko suvremenih mladih pjesnika, Kajana, Latića, Hajdarevića, a u prozi kod Selimovića, (Rizvić 1994:34) (..) (..) Ali u najnovijoj prozi kao da izbijaju inspiracije iz još dalje književne prošlosti: rezonance historije i životna aroma turskih vremena ili Istoka dokumentarno, estetski ili likovno ulaze u djela Derviša Sušića, Nedžada Ibrišimovića, Irfana Horozovića, Dževada Karahasana (isto 34-35). I dok je položaj između Istoka i Zapada u dobra preporoda doživljavan kao razvojno

---

<sup>8</sup> Intervju s metro-portala : *U Bosni i na Balkanu bog više ne dahe pojedince, postoje samo nacije i crkve* <http://metro-portal.hr/u-bosni-i-na-balkanu-bog-vise-ne-daje-pojedince-postoje-samo-nacije-i-crkve/5736> (pristupljeno 29.4.2021.)

oplođavanje i duhovno- estetsko posredništvo, od međuratnog razdoblja u jednom dijelu bošnjačkih književnih stvaralaca on postaje „Orijent na Zapadu“ i počinje narastati kao svojevrsna drama istovremenog duhovnog sabiranja i ekspanzije na *raskršćima* civilizacija i kultura (Kodrić 2018:35).

Pojam *raskršća* „zapravo proizlazi iz pojma *između*, koji je kretanje u književno-historijskom vremenu i prostoru (..) i podrazumijeva onu kritičnu točku dileme opstanka, egzistencije, pojedinca i naroda, na kojoj započinje unutarnja drama, najprije između duhovno i estetski, ideološki, zapravo životno, klasno, starog, tradicijskog nekad konzervativnog, nekad još svježeg, što je nastavilo da živi u reinkarnaciji, obnovi, kristalizaciji- i novog, duhovno modernog, stvaralački suvremenog, ali uz opasnost napuštanja vlastitog bića (isto 35-36).

Naposlijetku razvoj novije književnosti s tih prostora se može okarakterizirati pojavom hibridnih oblika izražavanja koja su se formirala već u preporodnom dobu, a upravo u vremenu traumatičnih migracija kao cjeline bosanskohercegovačkog kulturnog prostora iz okvira Istoka prema okvirima Zapada. Multikulturalizam i priznavanje manjinskih identiteta postali su neizostavan problem današnjice s obzirom da se povijesni identiteti nisu izgubili usprkos brojnim integracijama, globalizaciji i pokušajima asimilacije. Istovremeno, „postmodernizam zbog svog relativističkog razumijevanja istine i društvenih pojava te odbacivanja fundamentalnih referenci znanja nije omogućio nikakvu ozbiljnu dekonstrukciju dominantnog diskursa o koloniziranima, a rad na ravnoteži između velikih i malih narativa samo je pokušaj da se spere krivnja zbog dugostoljetnog eurocentrizma.“<sup>9</sup> Postmodernistička poetika u prvi plan ističe ontološka pitanja svijeta, ali i teksta- za razliku od epistemoloških smjernica modernizma (McHale 1987:27).

### 4.3 (POST)MODERNIZAM U ROMANU

Na južnoslavenskim prostorima je obilježje postmodernizma dobilo maha posljednjih četrdesetak godina. U skladu sa postmodernim zahtjevom aktualiziranja malih pripovijesti u bosanskohercegovačkom kontekstu taj koncept ima obilježje doslovne i metaforičke odbrane prava na priču, ali nam istovremeno potvrđuje da metanaracije nikako nisu prestale biti legitimne, nego je neprestano riječ o propitivanju i osporavanju, preplitanju dominantnog

---

<sup>9</sup> Radhakrishnan, R. (2000) Postmodernism and the Rest of the World. U: Afzal- Khan, F. i Seshadri- Crooks, K. (Ed.) The Pre- occupation of Postcolonial Studies. Durham & London: Duke University Press

nacionalističkog koncepta (neomitologizirajuća velika priča) i slabog, marginaliziranog (mikropriče i otvaranje mjesta za Drugog/u).<sup>10</sup>

Prema Pelešu (1999:47), pisac i čitatelj su osobnosti koje pripadaju stvarnom svijetu, dok je ono što se nalazi u tekstu, odnosno u roman, tzv. pripovjedni mogući svijet. Ovakva dioba svjetova, stvarnima naspram mogućima, dozvoljava nam da jasnije razlučimo i ostale značajke romaneskog teksta. (..) Ako uvjetno izuzmemo pisca, uočljivije dobivamo dvije istancije: tekst i čitatelja. Između njih se uspostavlja dinamičan suodnos, dijalog, u kojem roman pruža priliku čitatelju da otkrije novi, pretpostavljeni ili „nestvarni“ svijet(isto 48). Čitatelj bi se mogao nazvati i sustvarateljem onoga što se imenuje romaneskim svijetom ili uspostavljenim jedinicama( likovi, grupe, prostor itd.) romana.

Nije jasno može li se odrediti kraj modernizma, ili je postmodernizam tek njegova posljednja faza koja još nema ni vlastitoga imena, nego je određena nejasnom i protuslovnom kovanicom „nakon modernizma“, što će reći „nakon sada“ (Solar 2006:224-225). Početak postmodernizma najčešće se određuje otprilike sedamdesetih godina prošlog stoljeća. (...) Široko je prihvaćeno mišljenje kako s osnivači postmodernističke književnosti Jorge Luis Borges, Samuel Beckett i Vladimir Nabokov u svojim kasnijim djelima, a da su priznati i cijenjeni predstavnici osobito Italo Calvino, Gabriel Garcia Marquez, John Fowles, Thomas Pynchon i Milan Kundera (isto 225). Postmodernizam se ne može odrediti nekim jedinstvenim – stilom, nema ni neku svoju jedinstvenu ili barem dominirajuću zajedničku- poetiku, nego ga različite teorije opisuju prema vlastitim stajalištima. Pri tome naglašavaju i drže dominantnim upravo one osobitosti koje same zastupaju, ali je u širokom obzoru opće- povijest književnosti ipak prepoznatljiv barem u smislu traganja za književnim izrazom veliki promjena, možda i kriza, koje su u posljednjim desetljećima vidljive čak i u svagdašnjem životu (isto 226).

Postmoderni iskaz obraća se čitatelju koji, uslijed kaotičnog svijeta, više ne može računati na zajednički iskustveni horizont kao baštinu namrijetu iz prošlosti, na tradiciju koja bi osiguravala adekvatno razumijevanje, u nadi da će čitatelj nekako prepoznati sada tobože referentnu zbilju, a to znači raspolagati nekim iskustvom već ranije umjetnički obrađenog svijeta i života ( Solar 2005b: 28).

---

<sup>10</sup> Denić-Grabić A. „Bosanskohercegovački roman između globalnog i lokalnog; Sarajevske Sveske br. 27/28 <https://www.sveske.ba/en/content/kraj-dvadesetog-stoljeca-bosanskohercegovački-roman-između-globalnog-i-lokalnog> (pristupljeno 1.5. 2021.)

Krećući od pretpostavke da pojedinac u postmodernističkom diskursu postavlja pitanja o načinu funkcioniranja „stvarnosti“, ali i tekstualnoga, pri čemu se zaključci razlikuju od pojedinca do pojedinca. Muris Bajramović postmodernistički roman u cjelini određuje kao *roman razlike*: Ovu poetiku plurala njeguju glasovi postmodernističkog romana. Također, oni pokušavaju uspostaviti razne forme dijaloga, ali i razlike. Ako nije riječ o razlici, onda je to raskol, a raskol prema svojim filozofsko-strukturalnim karakteristikama isključivosti ne pripada postmodernizmu, već modernizmu.<sup>11</sup> Smatramo, stoga, da je postmodernistički roman zapravo roman *razlike* (Bajramović 2010:41). Bosanskohercegovački romansijeri Karahasan, Kulenović i Horozović i romansijerka Alma Lazarevska, koji su obilježili prijelom devedesetih, prevazišli su modernističku romanesknu praksu, obilježenu andrićevsko-selimovićevskim modelom romana, promoviranjem samoverbalizirajućeg hibridnog žanra (historiografske) metaproze/metafikcije.<sup>12</sup>

Karahasan problematizira ključne pojmove postmodernizma- *pitanje identiteta, konstituiranje/konstruiranje subjekta i mogućnosti uspostave dijaloga*, ono što Bahtin naziva dijalogizirani subjekt, pitanja su što „muče“ ili koje misle svi likovi Prstena. Zapravo, pitanje uspostave dijaloga jeste 'pitanje razumijevanja govora drugoga'. U toj priči krije se ono što, čini se, roman uz osnovno pitanje koje postavlja- a to je pitanje identiteta, jeste insistiranje na pripovjednoj raznorodnosti i kritiziranje metanarativnosti i monologizma, dakle protivljenje svakoj vrsti unitarizacije“ (Denić-Grabić 2005:37).

Kod turskog pisca Orhana Pamuka se može uočiti svjesno nastojanje da se preko aktualiziranja prošlih sadržaja prezentiraju metaforičke mogućnosti umjetnosti (minijatura, slikarstva, literatura i balada), kao prolaza preko granice između svjetova – Orijenta i Okcidenta.<sup>13</sup> Međutim, Karahasan, za razliku od Pamuka, ne razvija priču o asimetriji razgraničenih entiteta, i priču o

<sup>11</sup> Jedan od načina promatranja fenomena postmoderne i postmodernizma jest njihovo sagledavanje u okviru povijesne događajnosti, pri čemu jedni postmodernizam redovito stavljaju u neku vrstu oponentskog odnosa prema modernizmu, određujući ga kao *antimodernizam* (Kravar 2004), dok ima i onih koji promatraju postmodernizam kao nastavak onoga što je započeto u modernističkoj avangardi, kao svojevrsnu paradoksalnu posljedicu modernizma (Hutcheon 2004). Bez obzira na aspekt promatranja, nepovjerenje prema metanaraciji, tj. velikim sustavima filozofije, znanosti i ideologije, nameće se kao jedna od temeljnih odlika postmoderne, obilježene igrivošću i heterogenošću elemenata. Postmoderni stav je stav sumnje i skepse, a umjetnički diskurs ne samo da podrazumijeva eklektički odnos između visoke i popularne kulture već se uvelike oslanja na teorijski diskurs filozofije, sociologije i politike (Butler 2007). U središtu postmodernističke igre je jezik i svijet, a težište procesa semantizacije prebacuje se s autora na čitatelja.

<sup>12</sup> Denić-Grabić A. „Bosanskohercegovački roman između globalnog i lokalnog; Sarajevske Sveske br. 27/28 (pristupljeno 23.5.2021.) <https://www.sveske.ba/en/content/kraj-dvadesetog-stoljeca-bosanskohercegovački-roman-između-globalnog-i-lokalnog>\_\_\_\_\_

<sup>13</sup> isto

potisnutoj, konstitutivnoj razlici unutar svakog od identiteta, nego se razlika javlja kao 'unutarnja izvanjskost', kako je definira Harpham, koja stoji kao stalna prijetnja petrificiranju i unificiranju narativa identiteta. Za njega je granica "točna metafora za objektivnu umjetnost" i u njoj vidi simbolički potencijal za ostvarivanje susreta razlika i mogućnost uspostavljanja interkulturalnog dijaloga.<sup>14</sup> Na izmaku stoljeća, bosanskohercegovački roman je manje zaokupljen smrću autora, svrgavanjem ili rađanjem subjekta, koliko pitanjem današnjice. Pitanjem preživljavanja u stalnom življenju na granici, kako kaže Bhabha: "Danas je naša egzistencija obeležena mračnim osećajem preživljavanja, življenja na granicama "sadašnjosti", granicama koje izgleda nemaju odgovarajućeg imena do stalnog i kontroverznog pomicanja prefiksa "post": postmodernizam, postkolonijalizam, postfeminizma.<sup>15</sup>

Dževad Karahasan u svom postmodernističkom diskursu ne daje veliku važnost nacionalnim, političkim ili geografskim granicama. Podijeljenost između krajnosti, kao osnovni uzorak pripovjedačke svjesnosti i „nedorečena prisutnost u svojoj otvorenosti i širini slika je i prilika književnosti same, i kako se dalje u tekstu tvrdi, baš ta literarnost u književni tekst strukturirana svojim jezičnim tijelom postaje 'upućivanje na nešto izvan sebe'. Ona traga za stalno odsutnim, a odsutno je u drugom, i to drugo pripovjedač prepoznaje kao paralelu prvog.<sup>16</sup>

## 5. ANALIZA ESEJA: KNJIGA VRTOVA/ O STRAHU I JEZIKU

U svojim brojnim esejima Karahasan se bavi izgubljenom cjelovitošću modernog čovjeka i moderne kulture. Kult pozitivističkog i specijalističkog "znanja" proizvodi, prema Karahasanu, svijet bez veze s tradicijom i kulturnim pamćenjem. Ovaj raskid najprije se vidi u riječima, pa se potom preseli u stvarnost. Autor se u tekstu prvenstveno obraća čovjeku kao subjektu, koji misli za sebe i iz svog iskustva, a ne čovjeku koji je dio nekog uvriježenog sistema prema kojem djeluje i ima svoju funkciju u svijetu. Na samom kraju zbirke eseja piše slijedeće:

„Možda je najpouzdaniji dokaz da iskrenost nije bila među autorovim namjerama to što je htio napisati angažiranu knjigu. Pošto književni ( i svaki drugi) angažman podrazumijeva želju da se bude u pravo i to ubijedi druge, jasno je da angažirana knjiga ne može biti iskrena: umjesto da se bavi sobom, njezin autor se bavi čitaocem, a knjiga, umjesto da se bavi temom, bavi se svojom publikom (zbog čega je angažirana knjiga rijetko i istinita). Ovdje su se

---

<sup>14</sup> isto

<sup>15</sup> isto

<sup>16</sup> Arteist: Artić M. „Stasanje skeptičnog čitatelja melankoličnog karaktera“ <https://arteist.hr/dzevad-karahasan-nedoumice-preporod/> (pristupljeno 2.6. 2021.)

stvari obrnule: umjesto da se bavi čitaocima, autor se bavi sobom, dok je knjiga, umjesto da lovi publiku, tragala za svojim jedinstvom, od koga ionako, zbog prokrijumčarene iskrenosti, nije mogla pobjeći.“ (Karahasan 2002: 373).

Na ovu temu, svoja zapažanja Ivan Lovrenović (1998: 866) o sličnostima i razlikama Karahasanovog proznog i teorijsko- kritičkog diskursa prilaže u ideji da ovakvu prozu „gradi manje pisac, s autentičnom potrebom izricanja svog svijeta, a više teoretičar znalac koji posjeduje znanje o literaturi i funkcioniranju njenih mehanizama“. Čini se da Karahasanove romane odlikuje „višak“ teorijskog znanja i visoka eruditivnost u kojima se kombiniraju narativni postupci sa teorijsko-filozofskim diskursom. (...) To će se kasnije odraziti u Šahrijarovom prstenu kao teoretizacija literature koja se ostvaruje pomoću eseja (Denić- Grabić 2005: 154).

Karahasan u *Knjizi vrtova* prvenstveno obrađuje motiv vrta i njegovu ulogu u kreiranju priča iz *Tisuću i jedne noći*, kao i mjesta izgradnje zbornika u cijelosti. U Šeherezadinim pričama, vrt je mjesto susreta (ne)prijatelja i (ne)ljubavnika. U samoj izgradnji vrta postoji dokaz da u čovjeku ima „nešto od raja“ odnos „vanzemaljsko“ i tako oblikovanjem vrta, dio prirode uvodi u kulturu i obogaćuje svoj život u traganju za onostranim ili drugim, svijetom bez vremena:

„Vrt se ukazuje bitnom odrednicom čovjekovog bivstvovanja na zemlji i njegovom potrebom da, privodeći prirodu kulturi, uspostavi jedan svijet bogat značenjima. Samo one pojave u kulturi koje mogu značiti, odnosno reflektirati na nešto izvan samoga sebe ne dopuštaju ispraznost i pseudomitologiziranje. Karahasan odnos ovozemaljskih vrtova spram rajskoga vrta vidi kao odnos govora i jezika; strukturalnom analizom zbornika Hiljadu i jedna noć ukazuje na vrt kao kompozicijsko i motivacijsko čvorište; žena, ruševina privatne kuće, kao i gornji dio Parka u Sarajevu također funkcioniraju kao vrt; on povezuje značenje pustinje u kršćanstvu sa onim stoje vrt u islamu; i konačno, prateći ezoterijsku misao kroz različite kulture u različitim historijskim periodima, ukazuje na bliskosti i razlike specifičnih kulturoloških modela.“ (Hadžizukić 2006:317)

U knjizi *O jeziku i strahu* je prikazano na koji način se jezik kao univerzalni konstrukt realizira u društvu i kakve posljedice ostavlja osjećaj *straha* u životu čovjeka na samom pragu autentičnosti. Jezik je shvaćen kao stvarnost koja nadilazi prostornu i vremensku domenu, a pri tom ga je nemoguće materijalno ostvariti.

## 5.1 RAZMIŠLJANJA O VRTU

Karahasanovi vrtovi su, s jedne strane, stvarni prostori zbivanja u svijetu romana, oni su mjesta fabularnih čvorišta i motivacijska polazišta, dok su, s druge strane, u svojoj simboličkoj vrijednosti izrazito vezani za islamsku kulturu gdje se vrt doživljava kao ovozemaljski prikaz rajskog vrta. U duhu teorije strukturalizma Karahasan u svojoj knjizi eseja *Knjiga vrtova* čita vrt u islamskoj tradiciji, pustinju u hrišćanstvu, jedan sarajevski park ili tri različite ruševine, koji nisu tekstovi u jeziku, ali imaju svoje značenjske nivoe u različitim međusobnim odnosima, te se pred autorom (a onda i čitateljem) otvaraju u svim svojim semantičkim mogućnostima.<sup>17</sup>

„Ne znam jesu li ovozemaljski vrtovi sjene koje rajski vrt baca na zemlju, moj platonizam nije lišen skepse kao ni bilo što drugo što je moje, ali sam siguran da su ovi tekstovi, kao i sva buduća razmišljanja o vrtu koja ću možda ispisati sjene, prije svega sjene uzbudljive, prelijepe predodžbe o vrtu u koji bi mogao dospjeti onaj dio nas koji se oslobodio umora i svega ostalog što nas je nerviralo u nama“ (Karahasan 2002:8). Vrt je središte radnje svih priča iz *Tisuću i jedne noći*, a želje i strahovi potiču likove na put iz vrta: „Uostalom, u vrtu cara Šahrijara „crni rob je obljubio njegovu ženu, što je vidio Šahrijarov brat, pa je car, da sačuva nepovredivost harema, dakle da održi Bogom zadani poredak u svijetu, počeo svake noći uzimati novu djevojku, koju je ubijao nakon što bi je razdjevičio, sve dok mu vezir, ne našavši u gradu drugu djevojku, nije doveo svoju kćerku Šeherezadu, koja je svoga muža i cara hiljadu i jednu noć zavodila pričama, odgađajući tako svoje pogubljenje“ (isto 17).

Vrt se izdvaja kao dominantno, i reklo bi se, presudno kompozicijsko čvorište, (...) graničan prostor, istovremeno javan i intiman, otvoren i zatvoren, (...) u vrtu se mogu dogoditi ljubav i mržnja, prijateljstvo i neprijateljstvo, u vrtu se Alija-Nur-ad-Din dočepao sultanske časti, a njegov imenjак, trgovac Alija Egipatski, u vrtovima je osiromašio i ostao bez igdje ičega (isto 18-21). Vrt je također mjesto u kojem se događaju ključni zapleti i raspleti, gdje se isprepliću sudbine likova, od ljubavi do smrti:

„Superiornost vrta kao motivacijskog sredstva, ranije objašnjenu „graničnim položajem“ vrta između ličnog i socijalnog, zatvorenog i otvorenog prostora, nad trgovom kao socijalnim prostorom par excellence, savršeno jasno pokazuje „Priča o Hasanu Basranskom“ koja naprosto ponavlja priču o Džanšahu. U obje se priče, susretu isti motivi- motivi ljubavi između čovjeka i ptice- djevojke( to jest džinske princeze pretvorene u pticu- djevojku) i motiv „uzleta na nebo“ (dolazak u ne-ljudske prostore koji junaku omogućuje susret s džinskom princezom)

---

<sup>17</sup> Hadžizukić D.(2019). „Istočnjački vrt u romanima Dževada Karahasana“ str. 67. Džemal Bijedić University of Mostar.



ostvaruje se uz pomoć velikih ptica koje junake ( Hasana i Džanšaha) na planinske vrhove unose zatvorene u životinje (Hasan u kožu deve, a Džanšaha u mazginu utrobu), u čemu nije teško prepoznati „preobraženje“ u drugo biće: boravkom u životinjskoj utrobi junak je postao „nešto drugo“, svojim ljudskim osobinama dodao je osobine životinje u kojoj je bio zatvoren i postao nešto više i od čovjeka i od životinje, zbog čega i može dospjeti u vrtove džinskih princeza, dakle može više od ostalih ljudi.“ (Karahasan 2002:29)

Likovi „Hiljadu i jedne noći“ su izrazito individualizirani i izrazito specijalizirani, maksimalno integrirani u siže, a ipak ostvareni kao likovi. (..) Poput likova, vrt je u svojoj zatvorenosti socijalan i u svojoj socijalnosti omogućuje ostvarivanje krajnje pojedinačnosti (isto 34). Prema tome „zahvaljujući predodžbi rajskog vrta, zemaljski vrtovi u islamskoj kulturi funkcioniraju kao govor, postoje kao govor i jesu govor – sklopovi materijalnih elemenata koji upućuju izvan sebe i napetošću koju stvaraju odnosom prema svome idealnom izvoru proizvode značenje (isto 35) i „kao što su govor i svijet međusobno povezani jezikom, vrt i priroda su povezani rajem (isto 41).

Zaboravlja se da cijela *Hiljadu i jedna noć* nastaje u polju napetosti između Šeherezade i Šahrijara i da je cijela knjiga samo proizvod njihovog odnosa koji se razvija od prijetnje smrću do ljubavi, od Šeherezadine spremnosti na žrtvu do Šahrijarovog saznanja i njegove spremnosti na ljubav (isto 58). Šeherezada u svom pripovijedanju niže likove poput „*nevjernice* i *zavodnice*, *nesretnice* koje postaju žrtvom vlastite požude i plemenite *heroine* koje se žrtvuju za druge, *pravednice* i *prevarantice*, *ljepotice* koje su ovladale svim znanjima, nakazne *čarobnice* koje gotovo sve znaju, hrabre i plemenite, *avanturistkinje* i spretne *čuvarice* doma, *radnice* i *princeze*, *sirotice* i raskoši vične *ljepotice*, *robinje* koje imaju neizrecivu moć nad vladarima i vladarice koje poimaju da je moć ljubavi neusporedivo iznad vladarske (isto 64-65).

Likovi su uglavnom prepušteni sudbini, a žena i vrt su povezani jer su „oni slike dženneta, forme prisutnosti dženneta na ovom svijetu, tjelesni oblici koji nam pomažu da stvorimo predodžbu o stvarnom džennetu, (...) žena i vrt su hljeb i igra, trud i odmor, egzistencija i sloboda u jednome (isto 73). Identitet osobe, njezina prava, prepoznatljiva priroda, jeste u eidolonu (duši), a ne u privremenom, promjenjivom i propadljivom tijelu. Jer identitet je neraskidivo vezan za ime, dakle za jezik, dakle za smisao, dakle za nešto što jeste vremenito ali nije tjelesno, za nešto što jeste od ovoga svijeta, ali je jednom svojom stranom okrenuto onome (isto 82).

O pitanjima unutarnjeg, vidljivog ili nevidljivog svijeta, „ezoteriji je svojstven veoma visok stupanj sinkretizma, tako da su sve klasifikacije u tom korpusu uvelike proizvoljne ili bar

nametnute; u tom sinkretizmu, u potrazi za krajnje unutrašnjim, geografske i vremenske razlike prirodno se rastaču (isto 87). Sve ezoterije čovjeka vide kao mikrokozmos ili kao mjesto diskontinuiteta u prirodnom nizu (kao oduhovljeno tijelo ili otjelovljeni duh), a istovremeno ga integriraju u svijetu i vide ga kao dio, kao element kosmičke harmonije (isto 95). U pravilu je ezoterijski tekst građen kao „putovanje duše do smisla“, dakle kao put do unutrašnjeg, a ta figura putovanja do smisla oblikuje se već spomenutim instrumentima ezoterijskog mišljenja-analogijom i simetrijom, homologijom i korespondencijom (isto 100).

Islamu su vrtovi ono što je kršćanstvu pustinja. Vrt je u islamskoj kulturi mjesto čuda, vrt je ambijent u kojem je sve moguće, on je mjesto izuzeto iz mehaničkog kontinuiteta stvarnog prostora. I na sliku vrta u islamskoj kulturi mogla bi se primijeniti metafora „Jakovljevih ljestva“ jer su u vrtu zastupljeni ne samo oni oblici postojanja koji „regularno“ (u stvarnome svijetu) postoje, nego i oblici koji unekoliko odstupaju od njih, naprimjer kombinacije dvaju ili više „regularnih“, „normalnih“ oblika postojanja (isto 121). U vrtu se kontemplira i podliježe putenim iskušenjima, u vrtu se sanjari i otkriva ljubav, u vrtu se od prosjaka postaje carem i obrnuto, u vrtu se otkriva sveto i miri se sa smrću (isto 122).

Sarajevski je Park „nastao pod utjecajem i kao izraz unutrašnje prirode samog grada. Grad je htio, u njegovoj je prirodi, da se u njegovome Parku susretne i dodirne, da se jedna preko druge proiciraju, slike vrta i pustinje u dvjema velikim kulturama (isto 143). U opreku s vrtom se stavlja ruševina koja je zapravo harmonijski spoj tako suprotnih mjesta susreta sa samim sobom ili sjećanja. Nadalje, Karahasan tvrdi da zapravo „ruševina kuće čuva sjećanja na one koji su u njoj živjeli, otkriva oblike njihova života i boravka u svijetu. Vaša soba govori o vama i ono što ni vi sami o sebi ne biste mogli reći, oblici i njihov raspored u vašem domu precizna je slika vaših obiteljskih rituala, a ti su rituali slika vaših dana, oblik onog vremena koje ste mogli posvetiti sebi. Ako naše duše navraćaju u ovaj svijet i nakon naše zemaljske smrti, onda sigurno navraćaju u ruševine naših kuća (isto 156-157). Ruševina je ostatak nekadašnjeg života, zbir tragova i svjedočanstava na osnovu kojeg se da rekonstruirati i razumjeti, zamisliti ili makar naslutiti mišljenje i rad, doživljaj svijeta i način postojanja onih ljudi koji su obitavali u toj ruševini, prije nego je ona to postala (isto 159).

Na samom kraju dobro je napomenuti da Karahasan nije skrivao svoje opsesije prema motivima vrta i ruševine. Vrt se nikako „ne želi odvojiti od prirode“, a uvodno se vrt spominje i u knjizi *O*

*jeziku i strahu*, pod naslovom *Jezik i govor vrta*, tako se proširivala tema *jezika* poput dodatnih komentara na razmišljanja o vrtu. Ako je po svoj prilici vrt povratak prirodi, onda se čovjek u potrebi za Drugim iznova vraća „svom prapočelu“ instinktivno ili sasvim slučajno, a svijetu nedokučivom u vremenu i prostoru koji je danas.

## 5.2 FILOZOFIJA JEZIKA

Time što je jezik/govor shvaćen kao „participiranje povijesti na istini“, kao konfiguracija povijesti i istine, povijest pak kao konfiguracija riječi i jezika, - on sa svoje strane posvjedočuje putem destrukcije identiteta ideologije i postojećeg uvjeta mogućnosti njegove preinake i prelaska kao slobodno društvu punoljetnog čovječanstva. U jeziku u kojem se kristalizira istina sadržana je, prema tome, mogućnost iskustva slobode i oslobađanja od principa vladavine, od kriptograma talčenja i ideologije kao društveno nužnog privida (Šarčević 2005:41). Činjenica o kojoj reflektira moderna biologija: da je za čovjeka bitno da je *otvoren*, da nije „definiram određenim krugom objekata akcije“, ako se odista konzekventno promisli, ukazuje na to da u toj otvorenosti počivaju mnogostruke mogućnosti i neizvjesnosti; u njoj su skrivene mogućnosti ljudske povijesne pustolovine: to što će iz čovjeka postati; u dvostrukom smjeru: pozitivnom i negativnom (isto 41).

Gadamer je u jeziku/bitku/sebeprikazivanju sagledao najvažniji putokaz na putu prema istini, zbiljskom posredovanju mišljenja i bitka:

„Radi se, prije svega, o hermeneutičkom iskustvu koje je način „provođenja jezika“, razgovor između predaje i njezinog interpretatora. Njemu pripada osebujna dijalektika: onaj tko pripada jeziku kao načinu bitka predaje mora slušati ono što ga svojom istinom oslovljava i doseže. Ovdje se potvrđuje misao da je jezik događanje igre, hermeneutičko iskustvo u kojem dolazi do riječi istinosno u samoj predaji ili povijesti. Pri tome se istodobno otkriva njegova spekulativno-dijalektička struktura ( Šarčević 2005:123). Ako je bitak jezik sam, ako je on događanje istine umjetnosti i povijesti, *povrh svakog napredovanja i puta k nekom cilju*, ako su jezik, predaja i razumijevanje nerasploživi sklop konačnosti i vremenosti ljudskog opstanka, onda je otvorenost zauvijek novo iskustvo smisla, jedini zbiljski i povijesni poredak u kojem on sudjeluje (Šarčević 2005: 123).

U knjizi o *O jeziku i strahu*, „priroda labirinta savršeno jasno pokazuje da čudovišnost u kojoj se začeo određuje i Asterionov život: začat između žene i krave (u odnosu koji ih povezuje u jedno biće), Asterion živi u prostoru između „ovoga“ i „onoga“ svijeta (u središtu odnosa koji ih povezuje u jedno, u graničnom prostoru u kojemu su se dva tipa prostora susrela), kao biće u kojemu se doslovno ostvario (materijalizirao, pokazao) susret krave i žene (dakle susret dvaju aspekata njegove roditeljice), dakle odnos iz kojeg se on rodio ( Karahasan 2002: 177). Naime, Minotaur postoji idealno: kao čovjek s glavom bika, sa svojim životnim prostorom, svojim osobinama i svojim imenom, on je sasvim realan, pošto je činjenica koju se može saznati i definirati; međutim, njegovi elementi postoje materijalno, tako da se u Minotauru kao biću susreću i brkaju idealna i materijalna stvarnost. Tijelo čovjeka i glava bika, udruženi u Minotaura, kreću prema idealnoj stvarnosti, koja primarno nije njihova, i tako izmiću prema nestvarnosti; istovremeno, gradeći Minotaura, oni ga iz idealne stvarnosti pokreću prema materijalnoj, unoseći u nju duh druge stvarnosti, koja je za nju nestvarnost (isto 187). To ukazuje na jezik kao onaj dio suvremenog svijeta koji bi mogao biti zamjena za čudovišta, pošto su se posredstvom jezika sreli Bog i svijet (materijalni svijet je u aktualnim religijama Božji govor). Susret Boga i svijeta po definiciji je ili čudo ili čudovište, jer se njime (tim susretom) spajaju stvoritelj i stvoreno, dva jasno razdvojena stupnja i načina postojanja (isto 188). Ovakva paradigma će biti temelj za pisanje *Šahrijarovog prstena*, u kojem su drugi svjetovi uranjanje u samo biće, bio on *farnak*, *džin* ili *stranac* u vlastitoj koži. To će postati igra jezika koji se realizira s govorom i svijetom. Prema tome, „svojom osobinom da sve pretvara u sadašnjost, jezik neodvojivo povezuje ogledalo i historiju, ironično definirajući historiju kao operaciju kojom svijet pokušava zadobiti sadašnjost, odnosno kao sadašnjost svijeta, njegovo pretakanje u govor“ (isto 202). A ogledalo i jezik uvijek imaju sve jer imaju sadašnjost. Ogledalo zapravo nema, ali može imati i kao mogućnost ima jer može odraziti sve, ali uvijek samo u sadašnjosti i kao sadašnjost (isto 204).

### 5.3 O STRAHU

Strah je postao osjećaj koji upravlja javnošću, a više sociologa tvrdi da se današnje društvo najbolje može opisati kao „kultura straha.“ (Svendsen 2010:14). U strahu se susrećemo s nečim izvan nas samih, a to s čime se susrećemo je negacija onoga što želimo. Bojimo se da će nam biti

uništeno ono što nam je od značaja u životu, poput naše slobode, dostojanstva, zdravlja, društvenog statusa ili da ćemo izgubiti život. Ne bojimo se samo zbog nas samih, nego i zbog drugih, a naročito zbog onih koji su nam bliski. Kad je nešto od toga ugroženo, strah je normalna reakcija (isto 15).

Čini se da i Heidegger smatra da je strah osjećaj koji često upravo želi biti prikrivajući. „Uvijek se bojimo ovog ili onog određenog bića koje nam prijete u ovom ili onom određenom smislu. Strah...uvijek strahuje također od nečeg određenog. Budući da se strah vrti oko te ograničenosti u njegovom *zašto* i *oko čega*, onaj koji strahuje i koji je plašljiv biva čvrsto stegnut onim što ga okružuje. U nastojanju da se spasi od tog određenog, on postaje nesiguran u sve drugo, tj. postaje, u cjelini uzevši, „obezglavljen“ ( Heidegger 1976: 111).

Strah je dakle usko vezan s neizvjesnošću. Ta neizvjesnost može se opisati kao osnovna karakteristika čovječeg bivanja. U strahu se razotkriva temeljno određenja mog bivanja, naime činjenica da sam izložen i, na kraju krajeva, prepušten samom sebi (Heidegger 1988:161).

Nitzsche žali što je svijet izgubio mnogo od svog šarma budući da ga se više dovoljno ne bojimo. Teško da se može reći kako je porast kulture straha svijet učinila naročito šarmantnim, naprotiv. Međutim, Nitzscheova misao ima smisla budući da strah ima veze sa šarmom, barem u izvornom značenju riječi. (...) Svijet u kojem je eliminiran strah pokazuje se kao malo privlačan. (...) Biokemijski strah je srodan znatiželji, što vjerojatno može biti važan uzorak zašto napeti filmovi i doživljaji mogu biti tako zabavni (Svendsen 2010:95). Strah može biti učinkovit alat za održavanje reda u društvu. Hobbes podcrtava kako nijedan osjećaj ne čini ljude manje sklonim kršenju zakona od straha. On piše da strah čini ljude sklonima da žive u miru jedni s drugima (isto 138). Strah uvijek preostaje. Čovjek može unutra u sebi uništiti sve, ljubav i mržnju i vjeru, čak i sumnju, ali dokle god se grčevito drži života, ne može uništiti strah: strah- suptilan, neprolazan i užasan-koji prožima čitavo njegovo biće, koji boji njegove misli, koji leži u njegovom srcu, koji vidi bitku u zadnjim udisajima na njegovim usnama (Conrad 1990:21).

Nadovezujući moderno na tradiciju, Karahasan kao svoje temelje za čvrstu gradnju romana uzima motiv straha koji se isprepliće u gotovo svim knjigama. Potom u vremenu rata u Bosni i Hercegovini završava djelo *Sara i Serafina* iz kojeg se vidi mikrokozmos lika u strahu od rata i svih trauma i posljedica koje donosi na ljudsku psihu i emocionalno stanje. Strah je okarakteriziran kao nekakvo unutarnje, prirodno stanje ljudskog bića u želji za preživljavanjem/

borbi sa samim sobom, korespondirajući s vanjskim događanjima (u ovom slučaju konkretno ratnim nedaćama). Na drugoj strani su osjećaji ljubavi i prijateljstva. Upečatljiv je Sarin *strah od samoće* koji će u kasnijoj analizi potvrditi da se Karahasan tom temom bavi i u svojim esejima *Strah o jeziku*:

„Strah od samoće je, zapravo, strah čovjeka od toga da bude on sam, da bude nezamjenljiv, da nešto učini u ime samoga sebe, da nešto učini zato što on sam misli i hoće. Kratko rečeno to je strah čovjeka od slobode, od toga da misli i djeluje različito od drugih ljudi da u dubini svoga bića bude sam, s uporištem u samom sebi, strah od čovjeka od toga da bude posebno biće. U susretu sa smrću i ljubavlju čovjek može nastupiti samo kao on sam, a to je izvor straha od samoće (Karahasan, 2007: 217) Nadalje „strah je za Karahasana ono čime sve počinje i čime se sve završava: sve što njegovi likovi čine proizilazi iz straha, a na kraju puta ih čekaju novi strahovi, još dublji, još beznadežniji. Ono što je kod drugih pisaca istorija, smrt, apsurd ... to je u *Istočnom diwanu* strah – osnovno obeležje ljudskosti, smešteno u jezičku situaciju. Na čitav roman bismo mogli da gledamo i kao na govor straha.”<sup>18</sup>

Postoji dakle i „teorijski“ ili „duhovni aspekt“ stvari koji bi se mogao formulirati kao čovjeku imanentna potreba za Drugim, kao neizbježna žudnja da se Drugo upozna nakon što se sazna za njega (isto 235). U tome inicijacijskom susretu sa strahom krtica je označila granicu moga svijeta, pokazala je mjesto od kojega počinje svijet u kojemu se postoji na drugi način, što znači da je taj svijet uređen drugačije, da se u njemu misli, osjeća i odnosi drugačije, najkraće rečeno – od krtice počinje drugi svijet, a ona je, kao granica, istovremeno u ovome i tome drugom svijetu, tako da sam se preko nje susreo s tim drugim svijetom s kojim se, zbog nečega, želim upoznati i s kojim želim uspostaviti neki direktniji, naprimjer „ja-ti“ odnos. (...) (isto 235). Najvažniji element toga („teorijskog“) aspekta stvari bilo bi, dakle, pitanje otkuda moja potreba za Drugim, zašto tako snažno želim ući u drugi svijet i zašto me drugačiji način postojanja tako uporno opsjeda (...) možda se kroz potrebu za iskustvom Drugoga samo manifestira moja potreba za iskustvom smrti ili potajna čežnja da smrt zaista bude prelazak u drugi oblik postojanja? (isto 236)

---

<sup>18</sup> Unuk, Jana (2007) *Predeli straha*,; Sarajevske Sveske br.27/28 <http://www.sveske.ba/bs/content/predeli-straha> (pristupljeno 27.4. 2021.)

Teorijski model u kojemu su pojedini tipovi diskursa potpuno ravnopravni i međusobno odvojeni u praksi se, naravno, definira, tako da je srednjovjekovlju religija uvelike određivala ostale segmente kulture, u racionalizmu je to činila nauka, u vrijeme romantizma filozofija, u našem vremenu ideologija (isto 268). Sada se ovaj tekst vraća na svoj početak: jezik (kao prostor „čiste znakovitosti“, dakle kao prostor koji na neki način sadrži cjelokupnu kulturu i sve forme označiteljskog djelovanja) ukazuje na proces svođenja svijeta na metafizičko Jedno, a deformiranje označiteljske sfere u kojoj počinje izrazita dominacija ideološkog segmenta ukazuje na to da je metafizičko Jedno na koje se svijet (odnosno mišljenje o njemu) svodi- ideološki plan (isto 270).

Svijet je dakle organiziran kao krug, a politički vokabular ima u odnosu na taj svijet funkcije koje u odnosu na krug ima njegovo središte: krug i središte se uzajamno sadrže, s tim da je središte istovremeno dio kruga i izvan njega, u krugu i iznad njega, pripada krugu i odvojivo je od njega (isto 281) (moguće ga je promatrati mimo kruga i potpuno neovisno o njemu), dok je krug neodvojiv od središta i potpuno određen njime; tako, dakle, i svijet u odnosu prema političkom vokabularu i doživljaju naših književnih umjetnika i vjernika nove vjere, vjere u kojoj je uzvišena ideja Boga zamijenjena gomilom besmislenih riječi (isto 281-282). A da bih tekst završio na bilo koji način, makar stilskom „bravurom“ (navodnici označavaju ironičnu upotrebu riječi), podsjećam na bezbroj puta rečenu istinu: strah izjeda stvarnost mnogo bolnije i potpunije od sna, ludila ili pijanstva; a stvarnost se, nakon trenutaka straha, obrušava na čovjeka mnogo teže od bolesti, odrona i smrti i potpuno joj je (stvarnosti) svejedno da li ju je od čovjeka potisnuo njegov strah od svijeta ili strah od sebe (isto 285).

Strah je pokretač dobrog i lošeg u čovjeku, koje s vremenom kulminira i pretvori se u red ili kaos. Mada se proces u kojem se pokušava prebroditi određeni strah može pretvoriti u najbolje iskustvo samootkrivljenja, strah je s druge strane pokretač velikih nereda, samodestrukcije, mržnje i nasilja. Prema tome, „pošto je u sebi dvostruko biće, čovjek je, želi li sačuvati svoju potpunost, u stalnoj žudnji za Drugim, (drugim čovjekom, drugim svijetom, drugim mišljenjem, drugim govorom), tako da ne može pristati na jednu krajnost i jednu mogućnost bez nasilja nad sobom“ (isto 373).

Zaključno se može reći da je ta potreba za Drugim, okrunjena u *jeziku* koji je poput mišljenja, univerzalni konstrukt privremenog boravišta, Karahasanu omogućio traganje za širim

horizontom i u odmaku od samog sebe, nadilazeći svoja metafizička pitanja i nedoumice. Rekla bih da autor u ovom angažiranom dikursu *O strahu i jezuku*, pristupa s dozom ironije i humora zbog otvorenosti prema drugim mogućnostima i mišljenjima koja se kose s njegovim. Sve ostalo su pretpostavke koje variraju ovisno o stupnju svjesnosti, o „problemskom zadatku“ s kojim se susrećemo u svakodnevnom životu, tako da onaj Drugi nije neprijatelj, nego čovjek sa svojim strahovima i pitanjima.

## 6. ANALIZA ROMANA: ŠAHRIJAROV PRSTEN

Čitav Karahasanov opus inzistira na postizanju dijaloga i to je glavna točka ili uporište izabranih romana za analizu. U Šahrijarovom prsten o Faruku nasuprot Hajjamove priče o znanju i životu, traga se za nepromjenjivoj prirodi stvari u životu pojedinca. Kao da se sve djelatnosti u životu konstantno ponavljaju, ali svaki put u čovjeku bude različite reakcije ili emocije, privrženosti prema radnji ili biću. Faruk je na neki način ravnodušan, primoran živjeti u svijetu u kojem nema povjerenja u ljubav i osjećaje prema Azri, s konstantnom krivnjom za smrt najbližih ljudi. Njegova je ljubav za Azru, moglo bi se reći istinita, ali i kompleksna u vidu njegovog razumijevanja same ljubavi, što će se uvidjeti na njihovom rastanku, gdje ga Azra moli za odlazak da može ostati u Sarajevu. Njena potreba za bijegom iz Sarajeva, kroz stranice se postepeno pojavljuje i prije njihovog konačnog razdvajanja.

Ako jezik/govor za Karahasana ima veliki značaj, onda se to može objasniti kao Farukov bijeg u jezik, u priče, u brbljanje bez smisla, u brojne filozofske rasprave koje su nedokučive drugima/ nisu kompatibilne s Azrinim dijaloškim nastojanjima ili dobrom uspostavom komunikacije s Farukom ili njega sa samim sobom. Kritizira se suvremeno društvo kojeg vodi znanje radi iznošenja informacije, a ne života sa svojim svakidašnjim izazovima (ili ranije spomenutog iskustva). Karahasan poseže za orijentalnim diskursom preko kojeg nastoji uprizoriti dijalog između orijentalne i okcidentalne kulture. Kod Karahasana granica kao označitelj strukturiranja i konstruiranja narativnih identiteta doprinosi uspostavljanju scene na kojoj se u ime drugosti i razlike iščitava i bosanskohercegovački identitet kao hibridni, u smislu susreta i suočavanja sa



graničnim identitetima, bastardima (farnak), suprotstavljajući ga politici unificiranja i nacionalnog izolacionizma:<sup>19</sup>

Dževad Karahasan u romanu Šahrijarov prsten intertekstualnim mehanizmima pravi odmak od bosanskohercegovačke književne tradicije i poseže za čitavim slojem različitih ideja, mitoloških reminiscencija, dijelova stavova iz pojedinih religija i drugih iskaza, lirskih ulomaka i narativnih isječaka (u romanima se pojavljuju asocijacije, dijalози s tuđim tekstovima, reminiscencije i topisi iz: Camusovog Stranaca, asocijacija na Andrića, Shakespeareovu Romea i Juliju, zatim bajku Pepeljuga, mit o svećenici Ištar, reminiscencije na sumerski Ep o Gilgamešu, intertekstualni odnos prema Danteovom Paklu) i na neizravan način iskazuje krizu ljudske civilizacije, sučeljavajući sadašnjost s povijesnom i, u podtekstu, pretpovijesnom prošlošću, nalazeći moderno u starini, vječnost u prolaznom.<sup>20</sup> ).

Moglo bi se na samom kraju reći da je na takav način „historijsko pripovijedanje već načelno diskurzivno, a ne samo „žanrovsko“, što znači da mu nije samo do mimetičnosti, estetske vrijednosti (Milanja 1996:104). Prostor romana uspostavlja usporedni tok različitih priča. Vrijeme se shvaća relativno, jer u romanu Šahrijarov prsten, naprimjer, miješaju se i povezuju prošlost, savremenost i budućnost, sudbina se ponavlja kroz apokrifnu historiju, ili se uočavaju paralelizmi između glavnih likova triju glavnih priča (postoji niz rubnih)- Faruka, Figanija i Bella, a sve ih povezuje farnak-dvostruko biće, čija je sudbina da bude proveden na magarcu, osramoćen i naposljetku rastrgan (valjda zbog neodlučnosti kome ili čemu pripada) (Grabić 2005: 37).

## 6.1 PRVI NARATIVNI PRSTEN: FARUK I AZRA

U prvom sloju naslovne metafore kondenzira se logika prstena u načinu organiziranja manirističkog koncepta romana i njegove unutarnje koherentnosti, budući da se prostorno i vremenski međusobno odjelite priče ulančavaju jedna u drugu tvoreći specifičan prstenasti niz priča. Njih povezuje nastojanje Faruka, koji je istodobno i junak priče i njen *fiktivni autor*, da

---

<sup>19</sup> Citirano iz članka Denić-Grabić A. *Kraj 20. stoljeća: Bosanskohercegovački roman između lokalnog i globalnog*. Sarajevske sveske br.27/28 <https://www.sveske.ba/en/content/kraj-dvadesetog-stoljeca-bosanskohercegovacki-roman-između-globalnog-i-lokalnog> (pristupljeno 18.6.2021.)

<sup>20</sup> isto iz članka

odgonetne smisao i sadržaj historije, ali i vlastite tragične sadašnjosti.<sup>21</sup> *Faruk Karabeg* u romanu stvarnost percipira unutar nekolicine priča koje vrti u krug, a pritom ih prepričava na različite načine. To su uglavnom sjećanja na (ne)stvarne ljude ili nekakve filozofske rasprave ili nepripadanja kao glavne problematike njegovog bića: „Trenutačnost me smješta u jednu ubitačnu vječnost jer briše razliku između ovog trenutka i sveg vremena, poričući „prelazne jedinice“ vremena koje mogu, „percipirati“, o kojima mogu misliti i na osnovu kojih mogu zamišljati. U trenutnosti je svo vrijeme gola sadašnjost jer se u njoj dodiruju ili, tačnije, podudaraju trenutak i vječnost. A ta trenutačnost, na koju moderni namještaj svodi vrijeme u mome boravištu, pretvara mi život u selidbu“ (Karahasan 2017:11).

U početnim fazama romana se Faruk smatra krivim za smrt svojih najbližih članova obitelji i kako se sahrane događaju upravo na njegov rođendan. Veliki događaj u Farukovom životu iz djetinjstva je samoubojstvo najstarijeg brata Hajrudina, koji će kasnije oblikovati njegovo mišljenje o smrti i krivnji prema odlasku obitelji. Snijeg i njegova bijela boja se „nazivaju bojom odsutnosti i ponekad bojom smrti jer je bijelo odsutnost boje, (...) grešni iskorak onoga svijeta prema ovome ili isto toliko grešan pokušaj ovog svijeta da se dozivanjem smrti pokrene prema onome.“ (Karahasan 2017: 42). Snijeg svijetom širi ravnodušnost i tišinu, u potrazi za redom i logikom u naraciji, mistifikacije objektivne ili stvarne istine. Snijeg svaki put pada kada se netko sahranjivao, što Faruk neraskidivo povezuje sa smrću. „Pod zastorom snijega sahranio sam Bahtijara, ispratio oca, sahranio Mahu, otisnuo se u život odraslog čovjeka, evo danas tetka sahranio..I rodio sam se kažu pod snijegom, pod pravom kupolom pahulja iz kojih je zračila tišina puna lijepe bijele smrti“ (isto 43). Nakon što se oca optužilo za krijumčarenje dva kila duhana, Faruk je majci (da joj utopi tugu) htio donijeti šećera kod Saliha Šarana i njegove trgovine. Faruk nije uzeo kaput te se krenuo smrzavati od hladnoće i pao rasipajući novac. Kada je zaradio upalu pluća, Bahtijar mu je pomogao da se oporavi i svakodnevno ga je obilazio u takvom stanju bolesti.

Azra i Faruk se susreću nakon njene rastave. No njihov je odnos kompleksan, pomalo nesvijestan i pun nesporazuma: „Ako prava ljubav tako djeluje, ona Faruka sigurno ne voli. Odnosno: ako ljubav treba tako djelovati, Faruka se ne može voljeti jer pomisao na njega djeluje upravo kao

---

<sup>21</sup> Književna riječ; Enver Kazaz(2011) *Priča, tekst, svijet (romani Dževada Karahasana)*  
<https://knjizevnarijec.blogspot.ba/2011/08/14/prica-tekst-svijet-romani-dzevada-karahasana-autor-enver-kazaz/>  
(datum pristupa 21.6.2021.)

sarajevsko jutro- pokazuje ti koliko je malo razloga i koliko mnogo tegobe, koliko turobne uzaludnosti u tebi i u tvome prisutstvu ovdje. Ali je njoj Faruk zbog nečega potreban, zbog nečega važan i ona ga možda ipak voli“ (Karahasan 2017: 16). „Sreli su se na pola stubišta, a u stanu je Faruk otvorio za nju prozor do svoga, objašnjavajući da ne mogu zavijati s istog prozora jer svako od njih ima svoj nemir, a svaki od tih nemira ima svoj put prema Mjesecu. Kad bi krenuli istim putem pobrkali bi se, izmiješali i slili niza zid umjesto da se popnu do Mjeseca i njemu se navale na dušu“ (isto 32).

Azrini roditelji je pritišću da ima djecu/obitelj s Farukom, no ona smatra da on nije materijal za uspostavu braka. Dok su silazili s vlaka za Mostar, Azra je priznala Faruku da ga povezuju osobine sa snijegom, u hladnoći, ravnodušnosti i smrtonosnosti : „Je li, kraj svega toga, čudno što se opet javlja njezina davna želja za odlaskom, želja koja je bila prerasla u odluku u vrijeme kad je srela Faruka i od koje je odustala upravo zbog njihove ljubavi. Važan dio njezinog plana od one noći kad su se njih dvoje sreli i zavijali na mjesec bio je uprav odlazak iz Sarajeva“ (Karahasan 2017: 61) Azra je uvijek Sarajevo smatrala privremenim boravištem. Nije više mogla podnositi Farukovo neprekidno prevrtanje sjećanja, kao da se njegova realnost i stvarnost ne podudaraju i u njenim očima pobuđuju (ponovnu) potrebu za odlaskom iz Sarajeva.

Prije drugog narativnog prstena dolazi do rastanka Faruka i Azre. U vlastitoj burnoj svakodnevnici i u procesu nošenja sa samoćom, Azra se našla u zgradi gdje je živio Faruk i odlučila posjetiti njegovog stanodavca. Faruk je platio stanarinu do zime i ostavio je Azri na odluku hoće li biti u njemu, također joj je, prije odlaska ostavio pismo i ostavštinu te Farukov rukopis iz kojeg proizlazi priča o pjesniku Figaniju (tu je pronašla i dokument o njegovom ocu).

Azra predočava Farukov roman o Figaniju i dalekoj prošlosti Istambula i Uruka, da bi se u tom predočavanju samoostvarila kroz platonski shvaćenu ideju ljubavi, a Farukovo djelo mozaički strukturirano iz eseja, ogleda, priče i ispovijesti biva bolno poetsko-simboličko svjedočanstvo o putu ka Ničemu u kontekstu bosanske ratne tragedije i obezduhovljene suvremene civilizacije svedene samo na svoju sadašnjost.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Književna riječ; Enver Kazaz (2011) *Priča, tekst, svijet (romani Dževada Karahasana)* <https://knjizevnarijec.blogger.ba/2011/08/14/prica-tekst-svijet-romani-dzevada-karahasana-autor-enver-kazaz/> (pristupljeno 21.6.2021.)

## 6.2 DRUGI NARATIVNI PRSTEN: FIGANIJE I DEMIR

Od ostavštine, dokumenta optužnice Farukovog oca, Azra pronalazi i njegov rukopis koji je odlučila iščitati i posložiti zajednička sjećanja, možda i pronaći izgubljene dijelove njihovog odnosa. Ulaskom u novu priču u romanu, od samog rastanka Faruka i Azre, dolazi se do konstatacije da su „idejom žrtve obilježeni i Faruk i Azra, ali i njihova ljubav koja opstoji na platonski utemeljenoj mogućnosti susreta i spoja suprotnosti u perspektivi beskonačnosti. Istu ideju isprobava i Farukov književni junak Figani, čiji je prototip osmanski pjesnik Ramadan-efendija iz Trapezunta koji će tragično stradati kao žrtva spletke i montiranog ideološko-političkog procesa unutar kojeg se ideologija ubacuje u prostor metafizike sakralizirajući svoj sistem vrijednosti i uvjerenja“.<sup>23</sup>

Učenik Figanija po poslanju šejha Atija, odlazi u Istanbul. O vidovima (sa)znanja na putovanjima, Karahasan u romanu kaže slijedeće: „Ko mnogo putuje mnogo vidi, a ko je mnogo vidio o mnogome se pita i mnogo zna. A onaj ko mnogo zna mnogo vidi, jer znanje otvara oči i čini ih sposobnim da vide. Treba znati da bi se vidjelo i treba gledati da bi se znalo, jer znanje otvara unutrašnje oči a unutrašnje se uče gledanju od vanjskih“ (Karahasan 2017: 141). Nadalje Figanije iznosi svoje dojmove o svom poslanju i susretu sa šejhom Demirom. Također piše o tajnama šejha Demira i svojim slutnjama. Figanije predaje šejhu Demiru Atino pismo, međutim Demir to pismo nije ni pogledao te ga je dao mladiću /slugi. U svom poslanju Figanije prvenstveno istražuje unutrašnji svijet i promišlja o konceptu unutarnjeg mira i dobrostanja. Figanije i Demir imaju odnos pun nerazriješenosti i nerazmijevanja vlastitih karaktera. Demir se Figaniju obraća ovako: „Ti si došao učiti? Ja ne znam što si ti naučio kod svog starca Ate, ne znam šta mu bi da te meni pošalje i ne znam po kakvo znanje si ti meni došao, ali znam šta ćeš ovdje naučiti i znam da je to upravo ono znanje koje ti treba i koje kod njega nisi mogao dobiti. To je znanje o tebi samome i o razlogu tvog boravka u ovom svijetu“ (Karahasan 2017: 157). „Nisam ja Demir iako sam do četiri godine to bio. Sad sam ja Bedredin, moji me učenici tako zovu i tako ćeš me od sada i ti zvati. Bedredin sam postao prije četiri godine u dvadesetisedmoj noći Ramazana. Sišao sam nakon teravije na obalu, odmah ispod puta kojim si došao ovamo, i sjedio uživajući u samoći“ (isto 163). Demir je Figaniju zabranio da piše, no Figani se iz pobune

---

<sup>23</sup> isto

uhvatio trske i pisao svom učitelju šejhu Ati: „Jasno pitanje je već poslagalo stvari ili barem uputilo na to kako bi se mogle poslagati, obećalo da bi se one mogle jednom poslagati po nekom redu i prema nekom razlogu. Jasno pitati možeš o onome što bi se dalo složiti jer ima svoje oblike, razloge, odnose. A ovo o čemu se ja pitam, ovo je opet kao pijesak- mutne boje, bez oblika, bez razloga i bez stalnosti. Čak i bez sličnosti s nečim jasnim. Mutno. Puka čežnja“ (Karahasan 2017: 171).

Figanijeve sumnje o čistoći namjera šejha Demira se s vremenom povećavaju te se on počinje osjećati više kao zatočenik, nego učenik. Figanije je proučava i crtao posjed i došao do zaključka da se na tom mjestu na kojem se našao mogao odvijati svakojaki scenarij od krijumčarenja do skrivanja male Sultanove vojske za pohode. Figanije je u potrazi posjeda na kojem se nalazilo njegovo učenje, otkrio prostor s oružjem i svježe kopanu zemlju. U pismima s Atom uviđa se korelacija s Farukovim čežnjama za blizinom i odnosom s ocem:

„Morao je Ata osjetiti da ga on voli, morao se osjetiti kao njegov pravi otac i zato ga je poslao. Zna Ata da čovjek ne može pobijediti, da ne može od sebe odbiti svijet, ako nije imao oca kojeg voli i koji ga voli jer ima povjerenje u njega. Ne možeš ti u svijet, ako ti otac izmiče i osipa se u nepovjerenje, ne možeš u svijet jer ne možeš zadobiti sebe, a nemajući sebe nemaš se čime oduprijeti svijetu. Bliski otac, samo blizina s ocem upućuje prema čvrstom unutrašnjem obliku“ (Karahasan 2017: 205). Naposljetku, „govor se, znači, da bi se razumio, vraća svom izvoru i svojoj prošlosti, jer je jezik prošlost svakoga govora. Postoje, znači, prošlost i sadašnjost, postoji ova i postoji ona stvarnost. Jezik je ona a govor ova stvarnost, jezik je nepomičan a govor teče. (...) Sadašnjost uzima, poput govora u odnosu prema jeziku, dijelove prošlosti koje spaja po svojoj volji i prema prirodi onoga što želi postići“ (Karahasan 2017: 215). Idriz daje Figaniju perzijski spis da ga prevede (kao jedan od njegovih zadataka u učenju), prijevod će posvetiti velikom veziru Ibrahimu; a kad ga vezir uzme pod svoju zaštitu, uredit će do njega i neke njegove stihove. U obraćanju Demira Figaniju, opet se vraćamo na ravnodušnost kao glavni koncept Farukovog nošenja sa stvarnosti, u moru pričica/ hodajućih sjećanja: „ Sada, kada znaš da je ravnodušnost osnovni zakon svijeta, možeš pratiti misli o uređenju ljudske zajednice na tom i takvom svijetu, uređenju koje bi bilo u skladu s njim s njegovim osnovnim zakonom- govorio je Demir, a onda nastavio izlagati svoje učenje o vladanju nad ljudima i među ljudima,

tvrdeći da je to učenje naprosto izvedeno iz prirode svijeta i njegovih temeljnih zakona“ (Karahasan 2017: 227).

Figanije je otvorio svitak za prevesti i pročitao naslov: *Dolazak u Ereh*. To je ujedno i treća priča zadnjeg narativnog prstena prema kojem se roman privodi kraju ili ponovno vraća na konačna razmišljanja Faruka i Azre. U Al -Fatihovoj džamiji starac, Demir i Idriz raspravljaju o Figanijevom spisu koji je prevodio; o tome je li stvar o krivovjerju, te radi li se o nagovoru na „divlje vjere koje nemaju veze s Objavom“. Zato ga ne osuđuju na smrtnu kaznu nego na kadijino javno sramoćenje. Odlučeno je da ga zavežu na magarca, licem prema repu i odvedu kroz grad i da ga ljudi gađaju, ali ne ozlijeđuju. Potom da treba dva dana stajati na stubu u luci, a tek onda će biti pušten na slobodu. Na kraju je, spletom okolnosti, Figanije ipak smaknut.

### 6.3 TREĆI NARATIVNI PRSTEN: BELL I BELITSILIM

Kroz „Farukov roman“, pak, predočava se Figanijev prevod o džinu Bellu i Belitsilim, čija ljubav biva neka vrsta ogledala za Farukovu i Azrinu ljubavnu priču. Na toj osnovi dijalogiziraju dvije prozne forme i njihove metafizičke sadržine, a ne samo njihovi junaci u semantičkoj ravni romana. Naime, fantastičko-alegorijska priča o džinu Bellu i Belitsilim, ali i metafizički plan kulturnog konteksta u kojem oni žive, ogleda se u dokumentarno utemeljenom svjedočanstvu o ljubavi Azre i Faruka i ispražnjenoj metafizičkoj dimenziji kulture unutar koje se odvija njihova egzistencija.<sup>24</sup>

Nadalje Grabić navodi da se „potraga za identitetom i Bella i pjesnika Figanija pretvara u čin sramoćenja, gdje čovjek završava nedostojanstveno, tako da na kraju tog pohoda bude ispljuvan, ismijan i umoren, a ideja povijesti ukazuje se u ovome slučaju kao cikličko ponavljanje istog usuda, kao igra Dobra i Zla. (Grabić 2005: 41). Kada karneval prestane, Bella nalaze preobraženog u čovjeka, ali mrtvog. A to nam govori da je proces uobličavanja identiteta dugotrajan i mukotrpan proces prilagođavanja, prihvatanja i odbijanja (isto 42). Bell umire da bi se rodio farnak ( koji /o/op“staje trag), budući da karneval ima nešto pagansko u sebi te je s njim

---

<sup>24</sup> Književna riječ; Enver Kazaz (2011) *Priča, tekst, svijet (romani Dževada Karahasana)* <https://knjizevnarijec.blogspot.ba/2011/08/14/prica-tekst-svijet-romani-dzevada-karahasana-autor-enver-kazaz/> (pristupljeno 21.6.2021.)

u vezi i ritual rađanja, zamatanje ploda i nicanje. Uloga koji uzima Belitsilim, uloga Ištarine svećenice, asocira na samo rađanje, na „plodnost uopće i žudnju koja je prvi uzrok plodnosti“, kako se navodi u „Registru manje poznatih pojmova“ na kraju romana (isto 42). Žudnja Bella je žudnja za postajanjem čovjekom.

U uspostavljanju subjektivnosti Bella koči zapravo posredovanost, jer od drugih, ponajprije od Belitsilim, zavisi zasnivanje njegova identiteta. Stoga njegova žudnja ne može biti zadovoljena, jer on sam je simulakrum, metafora ne-postojanja. Subjekt izjavljivanja upisan je kao označitelj Drugog, tako da je neshvatljiv za čovjeka, pošto je Drugi „subjektivno transcendentno mjesto“ nesvjesne želje, jer između subjekta govora i Drugoga, kao poretka govora postoji samo neizrecivo, tišina (isto 80-81). Kako i sama priča počinje, Enkijevim danom, obnovom Enkijeva susreta s Nin-tu iz kojeg prelazi iz sna u stvarni svijet, stoga se ljudi susreću na trgu, nadomak hrama ili pored kuće. Bell je ugledao čovjeka koji prodaje svoju kćer u nadi da bi je mogao kupiti:

„Dječak je svjedok da se Bell mučio kao zvijer u stupici: morao je udovoljiti svojoj mladoj izbezumljenoj ženi, a morao je istovremeno pokazati zahvalnost i koristiti dobrotu svoga dragoga novog oca koji im je dao kuću ne pitajući ni sebe ni njih kako će on sam prometnuti ovu noć, čak ih moleći da se za to ne brinu i zahtijevajući da se to ni ne upitaju. Upravo tako, upravo tim riječima, govorio mu je Šamšid odlazeći iz kuće i ostavljajući u njoj mladence s dječakom koji je dovoljno malen i dovoljno budalast da nikome ne može smetati“ (Karahasan 2017: 254). „Kuća je cilj jer je ona mjesto na kojem se skupljaju ljudski razlozi, pa razuman čovjek živi prema kući, ide k njoj i sve određuje prema njoj“ (isto 276-277). Bell u međuvremenu priznaje Belitsilim da ne jede hranu i da je džin.

U *Historiji žudnje*, osnovi priče o Bellu i Belitsilim je legenda o androginu- riječ koja spaja andro-muškarca i gin-ženu. U kontekstu postmodernizma, androgin je alhemijska mješavina, spoj (nespojivog- ona je žena, stvarna, a on je džin, duh, nestvaran) iz koga nastaje „čudovište“-farnak, hermafrodit. Tako se Bell i Belitsilim eklektički spajaju u jednoj tački i iz tog dodira ili presjeka kružnica, iako nema spolnog odnosa, nastaje bastard, čudna mješavina, farnak koji ima višak znanja, vjerovatno svijest o svojoj dvospolnosti što znači o prevazilaženju dihotomije muškarac/žena „da bi se prihvatila dvospolna strukturacija ličnosti o spoju oca i majke“ (Bedinter 1988:212). „Zato svi mi nastojimo postati jedno ili drugo, nastojimo biti žudnja ili onaj

ko žudi. Nastojimo ne biti cjelina jer cjelina kao da nije moguća otkako je Nin-tu istekla iz Enkija. Zato svi mi nastojimo postati dobri ili zli, nastojimo biti džini kakvi jesu džini, nastojimo biti žudnja koja sebe ne osjeća. Ali nam to ne uspijeva“ (Karahasan 2017: 187).

Na samom kraju, se može dodati da je tekst bio šifra i poredak njihovog (Faruk i Azra) odnosa i obnavljanje sjećanja na njih dvoje, poput nekakve historije jedne ljubavi. Ona se odnosila prema motivima žudnje, potrage za identitetom i traganjem za cjelovitim ostvarenjem kroz ljubav ili „očovječenja pomoću sjedinjenja s Drugim/Drugom“: „Nije ona čeznula za Farukom, nije uzdisala za njim, patila i strasno mislila na njega, nije ga trebala. Samo je nastojala obnoviti jedno stanje, sebe ponovno dovesti u stanje u kojem je jednom bila i preko tog stanja zadobiti sjećanje, stvarno sjećanje, na tijelo, glas, lice, na bilo što od čovjeka kojeg je po svemu sudeći voljela“ (Karahasan 2017: 419).

## **7. ANALIZA ROMANA: SJEME SMRTI I MIRIS STRAHA (IZ TRILOGIJE ŠTO PEPEO PRIČA)**

Bulgakova misao da „rukopisi ne gore“, vrijedi za kraj djela i krije se u naslovu trilogije *Što pepeo priča*. Tehnika pisanja u kojoj se iz materijalnih ostataka uspostavlja neka odsutna stvarnost, poznata je pod nazivom *poetika ruševine*. Hajjam kao pjesnik je bio i voljen i dobro shvaćen, a u nesporazumu s profesionalnim tumačima religije, proglašavan je heretikom. Hajjamove pjesme upućuju na ideju da je život kratak i da treba uživati u svakom trenutku, no to se kosilo s mišljenjem vjerske dogme. Znan kao matematičar i astronom, njegov je kalendar još uvijek u Iranu služben jer je najprecizniji do sada napravljen. Hajjam je nesumnjivo vjernik jer je vjerovao da svijet funkcionira u skladu sa zakonima. Bio je i religiozan na način ljudi koji propitivaju. Nije volio ljude koji su vjerovali da su vlasnici istine.

O Hajjamu piše i autor Amin Maalouf u svom djelu *Samarkand*, koji pristupa više iz perspektive povijesti, dok Karahasanova verzija ide prema cilju da bude predstavljena poput osobne ispovijesti. Posebno je zanimljiva priča o Hasanu Sabbahu koji se pojavljuje u drugom dijelu trilogije i nastavlja u trećem. Hasan Sabbah živi između 11. i 12. stoljeća, on je vođa asasina u Perziji gdje su se događala razna politika i religijska previranja. Ako je čovjekov boravak na svijetu obilježen strahom, onda je Hasan jedan od onih koji nisu htjeli pristati na takav svijet, vječito tražeći nove načine i mogućnosti. Vukac na samom kraju trilogije, obnavlja sjećanja na



godine koje je proveo družeći se s Hajjamom, starcem iz Nišabura. Ti događaji zrcale njegovu stvarnost, kao starca pred umiranje i svega bliskog u ispreplitanju prošlosti sa sadašnjosti. Vukac je na svojstven način obnovitelj povijest, kao i sakupljač znanja o Hajjamu (koje su nekoć nestale u plamenu).

Pored toga, mnogi neprijatelji Hajjama nastojali su da ga predstave kao pijanicu, razvratnika i kao otpadnika od vjere. Ovakve interpretacije, iz neznanja i neshvaćanja ili iz zle namjere, stvorile su od Hajjama, pojam pijanice, pa mnoge birtije i kafane po Iranu nose njegovo ime. Postojalo je i vino u Iranu po imenu Hajjam. (...) Vino kao simbol u Hajjamovim rubajama je posebno sredstvo kojim se pjesnik služi da bi kritizirao duhovna lica, lažni puritanizam i čuvare javnog morala, a sami se ne pridržavaju određenih propisa ( Džaka 1997:355).

## 7.1 HISTORIJSKI OPIS I NARACIJA

Dugo vremena je književna tradicija Bosne i Hercegovine upoznata sa perzijskim jezikom i perzijskom književnošću. Književna djela perzijske klasike koja se čuvaju u Gazi Husrevbegovoj biblioteci u Sarajevu tolika su da se može slobodno reći da je perzijski jezik sastavni dio tradicije naroda ove zemlje. Mnoge riječi iz perzijskog jezika koje se i danas koriste u jeziku ovog naroda potvrđuju ovu pretpostavku (Džaka 1997:5).

Iz povijesne pozadine se smatra da je „Isfahan oko 1080. godine bio svjetovni centar seldžučkog carstva. Novi sultan Malikšah I. preuzima prijestolje, a glavnu riječ u politici vodi Perzijanac Nizamul-Mulk, veliki vezir i „muslimanski Macchiaveli“, koji je već služio prethodnom vladaru. Na dvoru je okupljena vrhunaska inteligencija tog doba, otjelovljena u liku Omara Hajjama, mladog, ali već glasovitog matematičara i astronoma, koji se upravo sprema da napravi najtačniji kalendar na svijetu. Čini se da je carstvo na vrhuncu svoje slave i bogatstva, koje biva krunisano vjeridbom najstarije Malikšahove kćerke Muhmalak i bagdaskog halife Muktadija, to „vjenčanje minbera i trona, pera i sablje, svete i svjetovne, simbolične i praktične moći“ trebalo bi označiti trijumf Nizamul-Mulkove politike balansiranja i povezivanja dvaju centara moći.“<sup>25</sup>

No, iza blještavog sjaja svadbene povorke naziru se pukotine u poretku: stari perzijski sloj protivi se prevlasti seldžučkih Turaka i Arapa i sanja o obnovi vlastitog starog carstva, carstvo

---

<sup>25</sup> Preljević V. (2015 „Život ili istina o romanu Što pepeo priča“ Stav, Sarajevo, 561 str.

ugrožava rastuća moć Mongola i Tatara, ali prije svega unutrašnja previranja nastala formiranjem različitih filozofskih kružoka, ali i islamskih sekti koje unose nemir, šire nove teološke ideje inspirirajući radikalne političke grupacije kao što su karmati. No, osobito dvorske spletke, koje predvodi sultanova žena Turkan Hatun, nesklona velikom veziru i krugu oko njega, ugrožavaju sistem vladavine, koji je, istina, raspolagao jakim represivnim aparatom, kojim upravljaju prvi policajac Fuzail i šef „pošte“ Suhrab, ali je omogućavao razvoj nauke, umjerenu slobodu misli, izdiferencirane pravne i teološke rasprave, u kojima učestvuju čak i žene.<sup>26</sup>

Na samom početku romana predstavljen je lik *Omara Hajjama*, koji se proslavio reformom staroperzijskog kalendara i smatran je jednim od najvećih mislilaca vremena srednjovjekovne islamske civilizacije. Osnovna misao prvog romana na samom početku je: „Gdje nema krvi koja teče, nema ni života.“<sup>27</sup> Takva bizarna ideja je završila Salijevom smrću, dakle ponovno se radi o smrti kao pokretaču radnje. Naziru se i naznake krivnje za njegovu smrt, poput Farukove krivnje na samom uvodu Šahrijarovog prstena: „A kad se i upita, kao što se evo pita pametni naš hakim Omar, onda misli da je život jednostavan kao smrt, te da ima samo jedan izvor, jednu osnovu, jedan razlog.“ (Karahasan, 2019:15) Radi li se o prirodnoj smrti starog Mirhonda ili ubojstvu otrovanjem najbolje objašnjava tvrdnja iz romana: „Prekinuti istragu o ubistvu trovanjem, zato što ljudi umiru od smrti a ne od otrova, glupo je i cinično. To što su ljudi po svojoj prirodi i po Božjem davanju smrtni, nikom ne daje pravo da ih ubija.“<sup>28</sup> Većina događaja su smještena u vrtu; on je mjesto susreta i nerazriješenih pitanja smrti prijateljevog oca. U njemu Hajjam pronalazi ljubavi i nadu, prevazilazi strah i stvara niz novih ideja na koja ne može pronaći odgovore (a možda ih ne mora pronaći).

Uz Hajjama, posebno će za analizu biti zanimljiv lik Hasan, koji se spominje u drugom dijelu trilogije pod naslovom *Utjeha noćnog neba*. Mada se na prvu radi o kriminalističkom romanu, nastavlja se u ritmu filozofskih i psiholoških previranja koje će se istaknuti u zadnjem dijelu trilogije pod nazivom *Miris straha*, koji će pratiti posljednje dane Hajjamovog života u rodnom gradu Nišaburu. „Dakako, *Što pepeo priča* u cjelini jeste, naravno, i historijski roman, ne samo što koristi historijsku građu, nego što se i u svom narativnom okviru, opisu prostora, konstrukciji pripovijedanog vremena uglavnom oslanja na historiografski ovjerene činjenice.“<sup>29</sup>

<sup>26</sup> isto

<sup>27</sup> Karahasan Dž. (2019). „Što pepeo priča“ Connectum, Sarajevo, str.13.

<sup>28</sup> Isto str. 145.

<sup>29</sup> O historijskom romanu: Aust H. Der historische Roman. Stuttgart 1994.

No, s druge strane, on relativizira upravo tu povijesnu činjeničnost otvaranjem unutrašnje dimenzije likova, najprije Hajjama, pa onda i njegovog suparnika Hasana Sabbaha. „Roman svoju historičnost ne problematizira dodavanjem kontrafaktičkog ili fantastičnog materijala, niti metatekstualnim ironiziranjem, što su omiljeni postupci u postmodernom novohistorijskom romanu, već varijacijom i usložnjavanjem starog motiva izgubljenog, odnosno izgorjelog rukopisa, koji se ponovno oživljava iz spleta individualnog sjećanja i kulturnog pamćenja.“<sup>30</sup>

Na kraju će se, u fiktivnom paratekstu, ispostaviti da je pripovijest o Hajjamu rekonstrukcija jednog starog dokumenta, nastalog prije 1200. godine, koji je prije napada na Sarajevo i rata 1992. u Vijećnici slučajno pronašao Juso Podžan Livnjak u potrazi za literaturom za magistarski rad o alhamijado književnosti. Autor tog izgubljenog teksta je bosanski did Vukac, kojeg ćemo upoznati u trećem dijelu romana, kao mladića u kojem Hajjam nalazi svog posljednjeg saputnika i sagovornika.<sup>31</sup> Ovaj književni postupak prikazanu historiju, usprkos već pomenutoj tačnosti okvirnih datuma i upotrebe historiografski ovjerenih činjenica, predstavlja ne kao kontinuirani hod duha kroz vrijeme, već kao niz prekida, u kojem se prošlost doslovno ponovo uzdiže iz pepela, u pamćenju i pripovijedanju. Ono što jeste historija jesu potpuno nečitljivi tragovi u pepelu knjiga iz sarajevske Vijećnice. Otuda ovaj tekst jeste (anti)historijski roman i zbog toga što na radikalna način postavlja pitanje o zakonomjernostima i smislu historije.<sup>32</sup>

## 7.2 LIK OMERA HAJJAMA, HASANA SABBABA I VUKCA

U brojnim suvremenim iranskim enciklopedijama za Hajjama se kaže da je veliki znanstvenik iz raznih disciplina, ali zbog nekoliko rubajia koje je pisao u trenucima odmora od rada na znanstvenim djelima, u svijetu je više poznat kao pjesnik nego kao znanstvenik. Njegove se pjesme učene napamet, pjesnici su kroz vijekove oponašali njegove rubaije, no pošto Hajjam nije pridavao veliki značaj svom pjesništvu, on je u Iranu više predstavljen kao znanstvenik i filozof nego kao pjesnik.<sup>33</sup> Posebno mu je bilo blisko alegorijsko i ezoterično tumačenje Kur'ana, što je u

---

<sup>30</sup> O tom odnosu: Weinrich H. Lethe. München 2005. i Kulturno pamćenje, identitet i književnost. U: Razlika/Differáncie 10/11 (2005), str. 121-132

<sup>31</sup> Preljević V. (2015 „Život ili istina o romanu Što pepeo priča“ Stav, Sarajevo, 561 str.

<sup>32</sup> isto

<sup>33</sup> Parafrazirano i preuzeto iz Džaka B. (1997).*Historije perzijske književnosti: od nastanka do kraja 15. vijeka*. Insitut Ibn Sina: Sarajevo.

njegovo doba smatrano vrlo opasnom vrstom jeresi. Riječju, Hajjam se razvio u znanstvenika kalibra Euklida, Ptolomeja, Aristotela. (...) Sa svojom nemilosrdnom logikom je odbacivao slabost i jadno umovanjem svojih suvremenika, filozofiranje vjerskih autoriteta. Hajjam je umro u rodnom gradu Nišaburu 1122. ili 1132. godine (Džaka 1997:342). Hajjam je u filozofiji slijedio učenja svoga prethodnika Ibn Sine (Avicene), a to znači učenja *prve renesanse* aristotelovsko-platonske misli kod Ibn Sine i islamskih enciklopedista (isto 344).

Ako je Ibn Sina bio napadan i proglašavan nevjernikom, onda nije iznenađenje da je i Hajjam kao sljedbenik i poštovalac njegovih učenja doživljavao sličnu sudbinu. Čak je i Hajjamov suvremenik i veliki vjerski autoritet, veliki imam Gazali došao pod udar islamskih formalista i egzotičnih teologa, a prigovarali su mu, između ostalog, i zbog toga što je zagovarao izučavanje logike da pomogne islamskim znanstvenicima da pri obrani islama ne zapadaju u naivne greške (isto 345). Jedna grupa Hajjamologa sklona je da njegove stihove tumači u sufijskom duhu i da ga smatra pjesnikom 'koji teži carstvu vječnog, svijetlog i divnog, glasnikom tople ljubavi prema Bogu'. (...) Iranac Sadek Hidajet na jednom mjestu reče da je osnovna tematika Hajjamove poezije 'borba između dobra i zla.' Glavna pitanja i polemike u njegovoj poeziji tiču se pitanja sudbine, problema vina u rubajama, moći i nemoći ljudskog znanja da odgovori na mnoga pitanja ljudske egzistencije, cilj života na ovom svijetu i Hajjamov odnos prema vjeri (isto 346).

Hajjam je bliži učenju racionalnih mu'tezilita koji idu srednjim putem i smatraju da je čovjek u nekim nebitnim stvarima u mogućnosti da nešto bira i svojom voljom usmjerava. (...) Hajjam zna da čovjek nema nikakvog utjecaja na bitne elemente svoje egzistencije, ali mu nije jasno i ne može prihvatiti da će čovjek biti kažnjen za sve što mu se događa u životu. Time dolazi u sukobe sa eš'aritimima i fanatičnim interpretatorima islama (isto 347). Tako se glavni pravci sudbine svakog čovjeka određuju mimo njegove volje, čime Hajjam daje preporuku da se život ispuni radošću i veseljem, više nego brigama i zagorčavanju tako kratkog života. Po Hajjamu je cilj zapravo samo uživanje u životu.

Upravo takva filozofija života stvorila je o Hajjamu predstavu kao o čovjeku hedonisti koji zagovara uživanje na svakom koraku i u svakom trenutku, što je dalje predstavljalo Hajjama kao pristalicu epikurejskog učenja o senzualnim nasladama koje su same sebi cilj, a Hajjam to nije. „Usprkos tome, njega žalosti činjenica da sreća, blagodati i ljepota življenja nisu vječni nego

brzo prolaze, što je jedan od uzroka njegovog pesimizma. Pored toga, uzrok njegovog ranijeg pesimizma jest što je on kao vrlo mlad progonjen saznanjem o neizbježnom kraju života“ (Džaka 1997:349). Također i činjenica da je ljudski razum ograničen i nemoćan da odgovori na glavna pitanja ljudske egzistencije. U više rubajija Hajjam se žali da ništa ne zna o vječnim pitanjima života i u rubajijama zaključuje i ističe ono što je kao znanstvenik spoznao, naime, da se na ta pitanja ne može odgovoriti niti da ih ljudski ograničeni razum može dokučiti (isto 350).

Čuveni suvremeni iranski novelist i sakupljač narodnog blaga, inače umrli Sadek Hidajet, u vinu Hajjama vidi posebnu simboliku. U vezi s temom vina u Hajjamovim rubajijama on piše:

U peharu za vino Hajjam vidi čestice tijela mjesecolikih ljepotica koje su postale zemlja, ali te čestice žive drugi, neobičan život. Jer, u njima treperi fina duša-vino. Ovdje njegovo vino, uz sve pjesničke alegorije i metafore koje vino ima u rubajijama, dobiju jedan duboki i tajnoviti smisao. Vino koje dovodi do opijenosti i zaborava istovremeno u peharu ima smisao duše u ljudskom tijelu. Zar i svi nazivi dijelova pehara ne podsjećaju na nazive ljudskog tijela, npr. usta, usne, vrat, ručka, stomak....i zar vino u peharu ne predstavlja njegovu veselu dušu? Dušu pehara, koji je nekad prije bio neka ljepotica! Ova treperava duša podsjeća na nekadašnji život na zemlji, život pun terta i tuge. Na taj način pehar dobiva svoj posebni život, a duša života je vino.<sup>34</sup>

Protivnici su Hajjamu upućivali još jedan prigovor. Naime, prigovarali su mu da je škrtac sa znanjem i da nije htio da ga prenosi na druge. U vezi s tim prigovorom treba znati da je Hajjam po svom karakteru bio iskren i nenametljiv, nije želio da daje savjete i upute kako da drugi žive i da se ponašaju, a da se sam tako ne ponaša, što je bila praksa mnogih tadašnjih licemjernih vjerskih prvaka i vaiza. (...) Jednostavno, za svoje ideje, poglede i učenja nije nalazio dostojne slušaoce (Džaka 1997: 357).

Nadalje, lik Hasana Sabbaha pokreće radnju romana, potresa politički sistem i društveni poredak, zbog toga jer smatra da je razmaknuo zavjese od slatkorječivih iluzija, proniknuo u suštinu istine, koja glasi: da je čovjek, dok je vremena, proklet i osuđen na patnju, a da je Bog „ravnodušan prema ovom svijetu“, koji je, kao u gnostičkim evanđeljima, stvorio neki lažni Bog. Odbijanje stvarnosti kao lažne i podvrgavanje stvarnosti ovako koncipiranoj, u konačnici apokaliptičkoj „istini“ u romanu je prikazan kao put u teror i nasilje, kao kult žrtve i smrti, bešćutna brutalnost koja se ogleda u tome da Hasan svoje skrovište u tvrđavi Alamut napušta samo dvaput da bi pogubio dvojicu vlastitih sinova, jer su se ogriješili o zakone koje je on donio. Ova je radikalna

---

<sup>34</sup> *Sadet Hidajet* (1964) *Teraneha-ji Hajjam*, str, 46. Teheran 1342.

mesijanska vizija suprotstavljena u romanu korumpiranom aparatu moći, proizvoljnom i lišenom svake dublje ideje, ali koji se nekako aranžirao „sa životom koji teče“.<sup>35</sup>

U *Samarkandu* Amina Maloufa, „Hasan Sabbah obilazi cijelu Perziju tražeći mjesto na kojem bi mogao okupiti svoje vjernike, poučavati ih i organizirati....1090. godine, čuveni osnivač reda asasina, na putu je da zauzme tvrđavu koja će narednih 166 godina biti sjedište najstrašnije sekte u historiji.“<sup>36</sup> Prema liku Hasana iz istoimenog romana: „mi nismo ubice, nego izvršitelji smrtne presude; moramo djelovati javno, da služimo za primjer. Ubijemo jednog čovjeka, zastrašimo sto hiljada ljudi.Međutim, nije dovoljno ubijati i zastrašivati, treba znati i poginuti, jer ako ubijajući obeshrabrimo naše neprijatelje da bilo što poduzmu protiv nas, umirući na najhrabriji mogućí način mi izazivamo divljenje masa (Malouf 2007: 149). A iz te mase izaći će ljudi da nam se pridruže. Poginuti je važnije nego ubijati. Ubijamo da se branimo, ginemo da preobratimo, da osvojimo. Osvajanje je cilj, odbrana je samo sredstvo“ (isto 149). Njegovi sljedbenici su spremni kako se može vidjeti iz odlomka, spremni su žrtvovati i vlastiti život u svrhu cilja vjere. Njihova taktika prema više teorija, bila je ništa druge nego infiltracija u neprijateljske ogranke, često glumeći dervise ili vjeroučitelje kako bi zadobili prvotno povjerenje prije nego li bi počinili atentat nožem (mirno čekajući uhićenje i vlastitu presudu).

U *Alamutu* Vladimira Bartola, realnost vladarske dominacije nad ljudima se preklapa u činjenici da se radi o projekciji bajke i života sljedbenika koji žive kroz taj san i prema tom modelu žrtvuju sve što je potrebno kako bi se ostvario cilj „rajskog spasenja.“ Roman prikazuje sve granice do kojih je ljudska zaslijepljenost ostvarena u idealima koje je zamislio Hasan. Sa svih strana se dodiruju teme političkih ubojstava, seksualne požude i religijske manipulacije. Čitava filozofija drugog dijela romana svodi se na židovsku izreku: „Ništa nije istinito, sve je dopušteno.“ Tada će do izražaja doći Hasanova „vještina stvaranja vlastite moralnosti“. To će se u kasnijoj povijesti (Drugog svjetskog rata) pokazati kao jedna od strategija vođa da svoje sljedbenike zainteresiraju i potom u svrhu sveopće dominacije i destrukcije, pridobiju. Rekla bih da je najveća vrlina romana, ispoljavanje kompleksnosti ljudske prirode razmišljanja i ponašanja.

Na samom kraju poglavlja, iz odlomka se najbolje vidi Hajjamov odnos prema prijatelju Vukcu te donekle objašnjenje odakle i za koga pepeo priča u zadnjem dijelu trilogije *Miris straha: „Povjerenje“ u svijet mu pred kraj života vraća mladi i vedri Bosanac Vukac* kojem će ispričati

<sup>35</sup> Preljević V. (2015 „Život ili istina o romanu Što pepeo priča“ Stav, Sarajevo, 561 str

<sup>36</sup> Malouf A. (2007). „Samarkand“, Sarajevo; str. 134-135.

svoju priču. Ova priča će ostati nepročitana sve do u praskozorje nove povijesne katastrofe, koja će zadesiti Vukčevu zemlju, i valjda jedini njezin čitalac, livanjski bibliotekar Juso, morat će je u svom egzilu u norveškom Bergenu, obnoviti iz vlastita sjećanja, ponukan sjenama i duhovima prošlosti koje je ugledao u nordijskom mraku.<sup>37</sup> Tako se u poetskoj viziji Karahasanovog romana kultura kao mitološki Feniks obnavlja iz pepela, koji je anđeo povijesti ostavio za sobom, opet uzdiže tamo gdje se upustimo u razgovor s odavno mrtvima, kako to kaže Hofmannsthal u svom eseju *Pjesnik i njegovo vrijeme*, u prepoznavanju koliko se nas, sada i ovdje, tiču ti naoko zauvijek iščezli likovi u dubini vremena.<sup>38</sup>

U idućem poglavlju će ukratko biti objašnjeno to vrijeme fundamentalizma sa svojim tendencijama i što predstavlja iz zapadnjačke i istočnjačke perspektive.

### 7.3 VRIJEME FUNDAMENTALIZMA

Gotovo kao istoznačnica fundamentalizam se veže za Islam, ali val fundamentalističkih tendencija zahvatio je sve svjetske religije. Što je toliko privlačno u takvom poimanju i tumačenju svijeta da, iako u potpunosti okruženi visokotehnološkim proizvodima težimo doslovno tumačiti davno napisane tekstove, primjerene nekim drugim, ranijim vremenima koji su, iako doslovno tumačeni potpuno besmisleni, prihvaćeni od milijunskih masa sljedbenika, spremnih i da poginu za njih? (Sim 2006:9) Iako je svijet postao svjestan fundamentalizma iranskom islamskom revolucijom 1979. godine, otkako je ajatolah Ruhollah Homeini pobijedio u borbi za vlast u toj bogatoj srednjoistočnoj zemlji, fundamentalizam je i u ostalim religijama svijeta sveprisutan već stoljećima. Sjetimo se samo kršćanskog spaljivanja vještica, kasti u hinduizmu i sličnih fundamentalističkih aktivnosti kroz povijest čovječanstva (isto 9). Posvuda fundamentalistička politika pomiče granice svakodnevnice i ostavlja nam vrlo malo mjesta za toleranciju bilo koje vrste. Svijet pokreće mržnja i netolerancija, bilo na političkoj, socijalnoj ili ekonomskoj razini. Novonastala svakodnevnica fundamentalistički je orijentirana prema apsolutno svemu (isto 10).

Prema Karahasanu (2017:171) „fundamentalizam odstranjuje iz religije ono nejasno i nerazumljivo, fundamentalistu je sve jasno i razumljivo, za njega je Bog instrument kojim on

---

<sup>37</sup> Isto

<sup>38</sup> isto

osvaja svijet i svojoj volji podvrgava druge ljude. (...) Zato je fundamentalizam tako zastrašujuće privlačan u vremenima velikih kriza, u epohama straha i nesigurnosti- on nudi jasne i jednostavne metode mišljenja, koji itekako mogu dati nekakvu sigurnost, samopouzdanje i privid jasnoće (isto 172).

Fundamentalizam odbacuje uvjerenje tolerantnog vjernika suvremenih nazora da je vjera nešto mnogo blaže, nešto daleko manje isključivo, na koncu konca nešto manje zahtjevno i mnogo prilagodljivije; napokon, nešto uskladivo sa svim ostalim vjerama, pa čak- ili napose- s nevjerama (Gellner 2000:11). Na kraju Srednjeg vijeka Stari je svijet obuhvaćao četiri velike civilizacije. Od njih, tri su danas, u većoj ili manjoj mjeri, sekularizirane. Kršćansku su doktrinu njeni vlastiti teolozi pročistili i cenzurirali a duboko usađeno uvjerenje ne nameće se očitošću. U kineskom svijetu sekularna je vjera i formalno ustoličena a njeni religijski prethodnici izbrisani. U indijskome svijetu država i elite neutralne su spram sveprisutne i prodorne pučke religije, dok su astrološke prakse i dalje raširene (isto 14-15).

Jedino se islamska civilizacija opire sekularizaciji, a da bi se odgovorilo na pitanje koji su glavni razlozi tome, treba staviti u kontekst temelje islamske vjere. "Islam je utemeljena religija koja smatra da je kompletirala i zaokružila abrahamsku tradiciju i njene proroke. Muhamed je pečat Proroka. Muslimani drže da su ranije verzije božanske objave sadržane u dvjema abrahamskim religijama, njihovi pristalice izobličili" (isto 15). Vjera se temelji na božanskoj Poruci koju je u sedmome stoljeću primio prorok Muhamed. (...) Drugim riječima, Poruka je posljednja riječ, sama u sebi dovršena, koja sadrži kako vjeru tako i moral. Doktrina se ne dijeli od prava, stoga je muslimanske učene ljude najbolje opisati ujedno kao teologe i juriste. (...) Islam je odmah i naglo postao politički uspješnim, što može biti i razlogom da unutar njega nikada nije došlo do odijeljivanja crkve i države (isto 17). Unutar postmodernističkog tabora ne postoji jednostavan odgovor na tu tvrdnju- spoj nepogrešivosti i neodređenosti sjajan je protivnik. Ekstremizam je povremeno iznimno tankočutan i izrabljuje sve prednosti pluralizma kako bi se borio upravo protiv njega (Sim 2006:23).

Multikulturalizam se protivi univerzalnim vrednotama- a što su jednaka prava žena (u ovom slučaju) ako ne univerzalna vrednota? I to ona koja se, kao što znamo, univerzalno ne poštuje, a muslimanski je svijet jedan od najtežih prijestupnika. U svojoj želji da stvore sliku tolerancije, antifundamentalisti se lako mogu zapetljati u takva pitanja (Sim 2006: 27). Fundamentalisti vole



red, ustroj, nepostojanje opozicije i voljni su boriti se do posljednje kapi krvi da u svojoj civilizaciji ostvare takvo stanje. Tu ćemo žudnju promatrati na djelu u raznim obličjima koja fundamentalizam poprima u suvremenom svijetu- religiozno, političko, ekonomsko, nacionalističko i tako dalje- mjere koje aktivisti poduzimaju kako bi zaštitili svoje položaje pokazuju se zapanjujuće sličnima (isto 37-38). I drukčije tipove osobnosti može privući fundamentalizam, no svima im je zajedničko stameno uvjerenje u pravičnost njihovih vjerovanja i potreba da ta vjerovanja nametnu nama ostalima. Na putu ka svojim ciljevima pokazuju se doslovno neumornima- ne gube hrabrost olako i uvijek su u stanju iznaći volju da se pregrupiraju nakon poraza. Neće ih odvući niti proturječnost niti paradoksalnost vlastiti uvjerenja. Ponekad su takva uvjerenja divljenja vrijedna, čak i skepticima, no ne i metode kojima se fundamentalisti služe da bi osigurali njihovu dominaciju (isto 38). U posljednjem poglavlju izlaže se važnost odnosa lika i fiktivnog autora u Karahasanovim romanima pri čemu se prvo govori o odrednicama u književnosti, a potom na primjeru djela Horozovića i Karahasana (s naglaskom na Šahrijarov prsten).

## **8. O FIKTIVNOM AUTORU/LIKU U KNJIŽEVNOSTI**

Čitatelj nema izravan pristup likovima, već ih mora rekonstruirati pomoću raznih informacija razasutih u tekstu (Grdešić 2015: 67). Ta rekonstrukcija zapravo odgovara činu čitanja koji se sastoji od stalnog imenovanja i preimenovanja elemenata teksta. Chatman ističe da kada je riječ o likovima, mi imenujemo karakteristike njihove osobnosti, odnosno svojstva, pokušavamo uvidjeti koje su njihove osobine stalne i stabilne, a koja njihova ponašanja nisu osobine, već osjećaji, raspoloženja, misli, privremeni motivi itd. Često uspoređujemo ljude koje poznajemo u svojoj svakodnevnici s književnim likovima, a u likovima pak prepoznajemo ljude koji nas okružuju. Likove većinom moralno procjenjujemo, razmišljamo o njihovoj prošlosti i budućnosti, nagađamo o nesvjesnim motivacijama njihovih činova i žudimo za nastavkom priče. Detaljno ih zamišljamo iako, zbog verbalne prirode književnog medija, često nemamo sasvim zaokruženu predodžbu o vanjskom izgledu lika (Grdešić 2015: 61).

Čitatelji likove doživljavaju kao osobe slične stvarnim ljudima, no teorija pripovijedanja, a ponajviše strukturalna analiza pripovjednih tekstova, taj pristup ne odobrava. Naime, Barthes navodi kako strukturalna analiza dobro pazi da ne definira lik u okviru psihološke "biti", već

isključivo kao sudionika radnje, jer smatra kako je lik uvijek samo kritička racionalizacija koju je naša epoha nametnula čistim nosiocima pripovjedne radnje. Dakle, u strukturalističkoj teoriji, likovi su nositelji radnje ili sekvence radnji te se stoga nazivaju akterima. Pripovjednih tekstova ima beskonačno mnogo, a upravo toliko ima i aktera, no oni se, ipak mogu grupirati u relativno mali broj jedinica dubinske strukture i to prema funkciji koju izvršavaju u tekstu. Moglo bi se reći da su likovi književnih djela nerijetko blizu neke vrste ludila pa ako nisu fascinantni, onda su barem neobični i u nekoj mjeri odstupaju od norme.

Na samom kraju poglavlja valja naglasiti da se u pripovijedanju pokušavaju pomiriti tradicija i radikaliza- metafizičko i osjetilno, a prema tome se Mahmutefenić (2013:289) referira na „multiplikaciju pripovjedačkih mehanizama, brisanje granica na transverzali autor-pripovjedač-junak, neprestanu in-terferenciju fiktivnog i faktičkog. Svoju prozu transformira u ono što 'jede samo sebe', ono što se urušava, ali i poput kaleidoskopa – ono što samo sebe reproducira. Na tradiciji kao supstratu se izgrađuje romaneskna forma, prepoznatljiva po dekonstruktivističkom diskursu i autentičnom literarnom noiseu (na vlastitu štetu), eksperimentima varijacija i deformacija.“

## 8.1 FIKTIVNI AUTOR(I) U ROMANU

Karahasan se često osvrće na posebnost (ljudskog) tijela ili odražava zakone vremena i doživljaj vječnosti. U ovom radu se kao jednom od glavnih tema želim osvrnuti na fiktivnost autora ili skeptičnost pripovijedača. U toj arhitekturi romana i ponajprije razumijevanju složenu ljudskih pothvata, autor se oslanja na igru unutrašnjih i vanjskih razmatranjama kako i pitanjima nužnosti i mogućnostima slobode. „Kada razgovaramo o ovim stvarima, moramo imati na umu još jednu važnu stvar: roman je forma, dakle oblik i tijelo koji posreduje duhovne sadržaje, prenose ih i čine dostupnima drugim ljudima, omogućuju da te duhovne sadržaje prepoznaju i osjete kao svoje“ (Karahasan 2017: 133).

Već na tom intertekstualnom planu, primjerice Horozovićev roman *Imotski kadija* uspostavlja višestrukost svoje priče, jer je on istovremeno i ljubavna, i porodična, i drama smrti, ali i drama kulturnog koda koji se održava na autoritetu funkcije i dodijeljenog mjesta u hijerarhijskom lancu moći. Potom, on je i osobni esejistički komentar kulture koji traga za kulturnim i ukupnim

duhovnim sadržajem nacionalne tradicije (Kazaz 2001:73-86). Međutim, intertekstualni obzor romana ne ostaje samo u asocijativnoj i komentirajućoj vezi spram *Hasanaginice* kao svog parateksta. U njegovoj tekstualnoj mreži položen je širi sistem tekstualnih predložaka, formativnih i duhovnih obrazaca, te mitskih struktura. Prvi nivo formativnog obrasca na koji u svojoj višestrukoj kodiranosti upućuje roman jeste pikarski roman, dakle roman putovanja i avantura unutar kojih junak putujući kroz avanture u stvari savlada prostor i samu avanturu kao spoznajno kulturološki horizont, da bi se putovanje ispostavilo kao metafizički put ka utvrđivanju granica junakovog identiteta (Kazaz 2001:73-86). Taj formativni obrazac vanredno dobro je ugrađen u roman. *Imotski kadija* razvija životopis svog junaka kao postmoderni oblik putovanja kroz kulturu (renesansnu, sufijsku, patrijarhalnu) koji se ispisuje iz (najmanje) dvostruke perspektive: dokumentarne ispovijesti samog kadije, te fiktivnog autora romana Nazima Gariba Bosnawija, koji kao fiktivni autor ima, opet, višestruku ulogu u romanu. Naime, on je sin Hasanagin i sin mrtve majke, onaj “najmlađi u bešici sinak” iz tragične balade, pa time svjedok ljubavne tragedije i učesnik u obiteljskoj drami, dakle, i emocionalno zainteresirani svjedok, pa potom onaj koji prašta kadiji i prihvata njegovo dobročinstvo. Također bi se moglo reći da u svim tim aspektima fiktivni autor postaje i lik vlastite priče, i to lik sa višestrukoulogom.<sup>39</sup>

Prvi nivo te uloge jeste razvlašćivanje etičkog radikalizma i apsolutizma patrijarhalnog kulturnog središta, dakle očeve riječi kao neprikosnovenog naloga, dok se ostali nivoi realiziraju na stajalištu humanizma koji prevazilazi apsolutizam patrijarhalnog kulturnog koda. Na drugoj strani on je i kadijin fiktivni pratilac u postmodernom putovanju kroz povijest i kulturu, neko ko u pismima svome učitelju (a kadija u pismima svome prijatelju, divanskom pjesniku Nerkesiji, gradi semantički par ovim pismima fiktivnog autora) analitički razlaže kulturni horizont egzistencije.<sup>40</sup>

U Karahasanovom romanu, diskurs naratora je postmoderan jer on istovremeno upisuje kontekst i osporava ga spoznajom o ograničenjima. „Ne želim ništa od toga jer su sve to tumačenja, a ja želim ostati kod čiste objektivnosti, dakle, kod vanjskog opisa i kod geometrije.“<sup>41</sup> Tako je Faruk

---

<sup>39</sup> Kazaz Enver (2001) *Romaneski labirint Irfana Horozovića*; Novi izraz; časopis za književnu i umjetničku kritiku 10-11:73-86.

<sup>40</sup> Isto

<sup>41</sup> Književna riječ; Enver Kazaz (2011) *Priča, tekst, svijet (romani Dževada Karahasana)*

<https://knjizevnarijec.blogger.ba/2011/08/14/prica-tekst-svijet-romani-dzevada-karahasana-autor-enver-kazaz/>

pripovjedač priče o Figaniju, Azra čitateljka/ slušateljka Farukove priče; Figani čitatelj staroperzijske pripovijesti o Bellu, čime se ostvaruje mogućnost otvaranja jednog teksta prema drug/om/im, upućivanje jednog označitelja na drugi u beskonačnom lancu čitanja/pisanja, gdje se roman promovira kao prostor dominacije označitelja, a tekst autoreferirajući na drugi podcrtava svoju stvarnost, odnosno, priča se samolegitimizira (Grabić 2005: 69). U ovoj priči imamo posla sa piscem, Farukom, histerikom koji kroz različite esejističke eksurse estetizira stvarnost, čiji je govor ispleten sa govorom žene. U osnovi njihovih priča je žudnja za odlaskom na drugo mjesto: Azre koja želi otići a ne odlazi i Faruka kome je svejedno da li će otići i koji odlazi. Na takav način žudnja Azre za odlaskom na drugo mjesto (ili mjesto Drugog), postaje Farukov čin odlaska koji on želi zadovoljiti njezinu žudnju (isto 86).

Čitajući Farukovu ostavštinu, Azra piše svoj život. Dok se muška, Farukova priča završava odlaskom, ženska, Azrina, tu tek počinje. Još je signifikatnije da se ona uopće ne završava, jer je zadovoljenje odgođeno, a žudnja za Drugim se nastavlja. Na kraju romana stvarnost se preobražava u duhovnu činjenicu, sve se pounutruje, sve označava jednu potpunu posvećenost unutrašnjem (ženskom?), tajnom, i na taj način Azra na tren utjelovljuje transcidentalnog Drugog, rastjelovljujući svoju ženskost (isto 88). U tom slučaju njezina žudnja poprima metafizičke dimenzije; žudnja se pokazuje kao natprirodna sila koja stalno goni za otkrivanjem Drugog, pretvarajući Azru u nepokrenutu tragačicu (isto 88).

U zaključnoj premisi poglavlja se navodi da „u okviru takve mozaičke tekstualnosti načelo potpunog osamostaljivanja lika od aktualnog autora omogućuje piscu da uvede lik koji predočava tuđu priču istodobno bivajući njenim junakom. Takvo pozicioniranje junaka romana uspostavlja dvostruk odnos među njima, jer su oni sad u isto vrijeme i učesnici događaja o kojima se pripovijeda, ali i tvorci priče o sebi i tim događajima.“<sup>42</sup> Ipak jedinstvo fokalizacije, u čijem središtu je Faruk kao nosilac naracije, potom umetnuti pripovjedač, te neko čije se djelo o Figaniju ispostavlja kao aleksandrijski, maniristički tekstualni niz, približava ovaj roman određenju novohistorijskog kulturološkog romana u kojemu se, unutar semantičkog polja historijskih činjenica, pokušava pojmiti unutarnja zakonitost historijskih zbivanja, ritam, ambijent i kulturološka sadržina postojanja u svojoj polikontekstualnoj utemeljenosti na skali od sociologije, filozofije, antropologije, do estetike, etike i metafizike (Kazaz 2001:64).

---

<sup>42</sup> Kazaz Enver (2001) *Priča/tekst/svijet- romani Dževada Karahasana*; Novi izraz; časopisa za književnu i umjetničku kritiku, 51-66

## 9. ZAKLJUČAK

U ovom diplomskom radu obrađivalo se na koji način Karahasan piše o pokušaju da se postigne cjelovitost (u narativnom smislu) te se bavi temama postanka čovjeka, kao i postanka čovjekom (esencijom čovjekove biti). U *Šahrijarovom prstenu*, esejima *O strahu i jeziku/ Knjizi vrtova*, trilogiji *Što pepeo priča* smrt je od velikog značaja, u početnim fazama pisanja ili kasnijim zapletima romana. Bitno je pitanje drugog čovjeka, drugačijeg, marginaliziranog, drugih svjetova i uranjanje dublje u srž likova kroz različite kulture (manifestirano najčešće pismom ili rukopisom). Likovi postaju autorima drugih svjetova. Cjelina postaje razlomljena niz dijelova jer je sama bit radnje fragmentirana u priče unutar priče, poput koncentričnih kružnica narativnog prstena, koliko i sjećanja.

U esejima se kroz teorijski diskurs ukazuje na djela poput *Tisuću i jedne noći*, ljubavne priče cara Šahrijara i Šeherezade. Uz naglasak na velika književna djela klasične književnosti, autor se često vraća iskonskom u razmatranjima o vrtu, kao mjesta intimnih susreta likova ili prostora misterioznih razglabanja o smrti. To sezanje interkulturalnom su naznake (post)modernizma u Karahasanovom stvaralaštvu. Kada se misli da tekst ide prema smislu, najčešće se osporava tvrdnja i ukazuje na apsurdnost životne svakodnevnice ili postepenu mehanizaciju čovjeka kroz stoljeća. Autor kritizira čovjekovo znanje (odnosno opću informiranost) naspram iskustva.

Čitav Karahasanov opus inzistira na postizanju dijaloga i to je glavna točka ili uporište izabranih romana za analizu. U *Šahrijarovom prstenu* o Faruku nasuprot Hajjmove priče o znanju i životu, traga se za nepromjenjivosti prirode stvari u životu pojedinca. Kao da se sve djelatnosti u životu konstantno ponavljaju, ali svaki put u čovjeku pobuđuju različite reakcije ili emocije, privrženosti prema radnji ili biću. Faruk je na neki način ravnodušan, primoran živjeti u svijetu u kojem nema povjerenja u ljubav i osjeća prema Azri, s konstantnom krivnjom za smrt najbližih ljudi. Njegova je ljubav za Azru, moglo bi se reći istinita, ali i kompleksna u vidu njegovog i njezinog razumijevanja same ljubavi, što će se uvidjeti na njihovom rastanku, gdje ga Azra moli

za odlazak kako bi ona mogla ostati na mjestu na kojem jest (u Sarajevu iz kojeg ljudi često odlaze). Njena potreba za bijegom iz Sarajeva, kroz stranice se postepeno pojavljuje i prije njihovog konačnog razdvajanja. Ako jezik/govor za Karahasana ima veliki smisao, onda se to može objasniti kao Farukov bijeg u jezik, u priče, u brbljanje bez smisla, u brojne filozofske rasprave koje su nedokučive drugima/nisu kompatibilne s Azrinim dijaloškim nastojanjima ili dobrom uspostavom komunikacije s Farukom. Često se ocrtavaju kao bijeg od suočavanja s nekom istinom ili bolnim iskustvom. U trilogiji *Što pepeo priča* se kroz Hajjamovu priču, a kasnije i Hasanovu za Alamut, ukazuje na probleme koji su zatekli ljude koji slijepo vjeruju u jednu istinu i koliko je ta ideja nepouzdana, opasna i promjenjiva.

Žudnja za drugim/drugom, ljubav, pitanje identiteta i smrti, su u Karahasanovim romanima sveprisutni motivi. O misterijima smrti autor obično govori na početku svojih djela, zatim iz neke smrtne situacije ili zločina, stvara se i ljubavna priča između ljudi koji su u potrazi za puninom vlastitog bića; baš poput džina Bella, kojeg želja za postankom čovjekom, kao i žudnja za Drugom/ Belitsilim naposljetku napušta te on umire kao čovjek. Grabić (2005:76) kaže da je žudnja uvijek pokrenuta željom za sa/znanjem, za tajnom, za onostranim. Pošto je nesvjesno teksta „utočište“ Drugog, jasna je žudnja da se ono, *Onostrano*, dešifrira i razumije.

Na samom kraju, valja naglasiti da čudo jezika omogućava da se uspostavi dijalog s ljudima s kojima se ima i vremenski (i prostorni) odmak. Književnost je prije svega razgovor, a egzistencijalno iskustvo se najbolje prenosi na svom jeziku. Razgovor je ništa drugo nego otvaranje i pristajanje na neudobnost. Dijalog je rijetko ugodan i on je razmjena mišljenja i emocija. Također, autor se obraća mnogim pojedincima, čineći tako čovjeka stvarateljem (vlastite) povijesti. Karahasan na svojstven način „prepušta priču svojim likovima“, čime oni često postaju „autorima svoje sudbine,“ u pokušajima da se prikažu poput „cjelovite realnosti, svijeta, cjelovite priče koja je od početka osuđena na poraz“.

## 10. LITERATURA:

### Primarna:

1. Karahasan, Dž. (2007). *O jeziku i strahu*, Sarajevo: Connectum
2. Karahasan, Dž. (2002). *Knjiga vrtova*, Zagreb: Biblioteka Titivillus
3. Karahasan, Dž. (2019). *Što pepeo priča*, Sarajevo: Connectum
4. Karahasan, Dž. (2017). *Šahrijarov prsten*, Sarajevo: Connectum
5. Karahasan Dž. (2017). *Nedoumice*, Zagreb: Preporod.

### Sekundarna:

1. Bajramović, Muris (2010). *Bosanskohercegovačka metaproza*. Naučna biblioteka slovo. Bookline. Sarajevo
2. Bhabha, K. Homi (2004). *The location of culture*. London/New York. Routledge.
3. Butler, Christopher(2007). *Postmodernizam*. Sarajevo: Šahinpašić
4. Conrad, Joeeph (1990). *An Outpost of Progress*, u: *Heart of Darkness and Other Tales*. Oxford: Oxford University Press.
5. Denić-Grabić, Alma (2005). *Otvorena knjiga: Elementi postmodernog diskursa u romanima Istočni diwan i Šahrijarov prsten Dževada Karahasana*. Zagreb- Sarajevo: Naklada Zoro.
6. Duraković, Enes (2015). *Bosanskohercegovački književni obzori: Izabrane studije i eseji*, Zagreb: Preporod.
7. Džaka, Bećir (1997). *Historija perzijske književnosti: od nastanka do kraja 15. vijeka*. Sarajevo: Institut „Ibn Sina“.
8. Džafić, Šeherezada (2015). *Interkulturni (kon)tekst bosanskohercegovačke interliterarne zajednice*. Sarajevo: Dobra knjiga.
9. Grdešić, Maša (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International d.o.o

10. Gretić Goran (2012). *Problem drugog i stranog: socijalna ontologija i asimetrija etičkog*. Naklada Breza: Zagreb.
11. Heidegger, Martin (1976). *Was ist Metaphysik?* Frankfurt: Klostermann.
12. Heidegger, Martina (1988). *Bitak i vrijeme*. prev. Hrvoje Šarinić, Zagreb: Naprijed.
13. Hutcheon, Linda (2004) *A Poetics of Postmoderism: History, Theory, Fiction* (prvo izdanje 1988. London/New York: Routledge). Taylor& Francis e- Library.
14. Imamović, Mustafa (1997). *Historija Bošnjaka*. Sarajevo: Preporod.
15. Kazaz, Enver (2001). *Romaneski labirint Irfana Horozovića*. Novi izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku 10-11:73-86.
- (2001). *Priča/tekst/svijet: romani Dževada Karahasana*. Novi izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku; 51-66.
16. Kravar, Zoran (2003). *Antimodernizam*. Zagreb: AGM.
17. Kodrić, Sanjin (2018). *Bošnjačka i bosanskohercegovačka književnost*. Dobra knjiga, Sarajevo. (2018) *Kako su Bošnjaci vidjeli muslimanski Orijent i europski Zapad*. Dobra knjiga: Sarajevo.
18. Kovač, Zvonko (1991). *Poredbena i/ili interkulturalna povijest književnosti*. u: komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti 4, zbornik radova.
- (2011). *Međuknjiževne rasprave: poredbena i /ili interkulturalna povijest književnosti*; Beograd: Službeni glasnik.
19. Lajtman K.A.(2016). *Poetika oblika: suvremene konceptualne i hipertekstualne proze*. Zagreb: Ljevak
20. Lešić, Zdenko (1991). *Pripovjedačka Bosna*. Knjiga I., *Konstituiranje žanra*. Prilozi za istoriju književnosti Bosne i Hercegovine, Institut za književnost; Sarajevo: Svjetlost.
21. Mahmutefenić, Sead (2013). *Lični manifest fiktivnog*. Riječ; 3-4:289-292.
22. Malouf, Amin (2007). *Samarkand*. Sarajevo: Šahinpašić.
23. McHale, Brian (1987). *Postmodernist fiction*. New York/London: Methuen
24. Plessner, Helmuth (2004). *Stupnjevi organskog čovjeka: Uvod u filozofsku antropologiju*. Zagreb: Naklada Breza.
20. Rizvić, Muhsin (1994), *Panorama bošnjačke književnosti*, Ljiljan, Sarajevo
- (1994) *Poetika bošnjačke književnosti. Panorama bošnjačke književnosti*, Ljiljan, Sarajevo.
21. Saide, W. Edward (1997) *Orijentalizam: zapadnjačke predodžbe o Orijentu*. Svjetlost: Sarajevo.



22. Sim, Stuart (2006). *Svijet fundamentalizma: novo mračno doba dogme*. Zagreb: Planetopija.
23. Solar, Milivoj (2005b) *Retorika postmoderne*. Zagreb: Matica hrvatska.
24. Spahić, Vedad (2003). *Bošnjački kulturni identitet između principa moći i mira*. Sarajevo: Godišnjak BZK „Preporod“
25. Srebreniković, T.A.(2007). *Identitet- jezik i bosanska književnost*, Zagreb: Sabor bošnjačkih asocijacija Hrvatske.
26. Šarčević, Abdulah (2005). *Filozofska hermeneutika : ontologija i filozofija jezika : etika: drugo drugoga*. Sarajevo: Svjetlost; Bemus.
27. Vučković, Radovan (1991). *Razvoj novije književnosti*, Prilozi za istoriju književnosti Boasne i Hercegovine, Institut za književnost. Sarajevo: Svjetlost

#### **INTERNETSKI IZVORI:**

1. Hoffman M. (2013). *Interkulturalnost, stranost, različitost*; s njemačkog preveo Krešimir Bobaš; Jat : časopis studenata kroatistike, Vol. 1 No. 1.
2. Preljević V. (2010). *Sjene gradova: Karahasanovo književno i filozofsko djelo*, u: Karahasanova poetika ruševine i modernistička tradicija; Sarajevo:Odjek.
3. *Hrvatska enciklopedija* <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=45510> (pristupljeno 23.4. 2021.)
4. *What is orientalism* <https://hr.uppercreditfieldnaturalists.org/what-is-orientalism-244b0> (pristupljeno 24.4.2021.)
5. Preljević V. (2015 „Život ili istina o romanu Što pepeo priča“ Stav, Sarajevo

6. Intervju s metro-portala : *U Bosni i na Balkanu bog više ne dahe pojedince, postoje samo nacije i crkve* <http://metro-portal.hr/u-bosni-i-na-balkanu-bog-vise-ne-daje-pojedince-postoje-samo-nacije-i-crkve/5736> (pristupljeno 29.4.2021)
7. Denić-Grabić A. „Bosanskohercegovački roman između globalnog i lokalnog; Sarajevske Sveske br. 27/28 (pristupljeno 23.5.2021.) <https://www.sveske.ba/en/content/kraj-dvadesetog-stoljeca-bosanskohercegovacki-roman-izmedu-globalnog-i-lokalnog>\_\_\_\_\_
8. Arteist: Artić M. „Stasanje skeptičnog čitatelja melankoličnog karaktera“ <https://arteist.hr/dzevad-karahasan-nedoumice-preporod/> (pristupljeno 2.6. 2021.)
9. Hadžizukić D.(2019). “Istočnjački vrt u romanima Dževada Karahasana“ str. 67. Džemal Bijedić University of Mostar.
10. Unuk, Jana (2007) *Predeli straha*,; Sarajevske Sveske br.27/28 <http://www.sveske.ba/bs/content/predeli-straha> (pristupljeno 27.4. 2021.)
11. Književna riječ; Enver Kazaz (2011) *Priča, tekst, svijet (romani Dževada Karahasana)* <https://knjizevnarijec.blogger.ba/2011/08/14/prica-tekst-svijet-romani-dzevada-karahasana-autor-enver-kazaz/> (pristupljeno 21.6.2021.)