

Саша Шмуља

Универзитет у Бањој Луци

Филолошки факултет

ПРОЦЕС И ПРЕОБРАЖАЈ У РОМАНУ *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

Јер постоји јак је у главном шајан, не само за јавности већ и за ошуженој.
(Франц Кафка)

... јер човек је промјена, а зло је ако не послушамо савјести кад се јави.
(Меша Селимовић)

Апстракт: У овом раду говорићемо о роману *Дервиш и смрт* (а дјелимично и о роману *Тврђава*) Меше Селимовића и то у свјетлу значајних поетичких елемената, књижевних токова и метафоричких структура међу којима се нарочито издвајају процес и преображај. Као што знамо, прави процес и прави преображаја чине темељне категорије књижевне дјела Франца Кафке, док се код Селимовића могу посматрати као реинтеграција, али и аналогна пошва тих кафкијанских структура. У Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* процес је у самој текстури дјела, док се преображај одвија у свијести његовог јунака Ахмеда Нурудина.

Кључне ријечи: *Дервиш и смрт*, *Тврђава*, процес, преображај, Есхил, Софокле, Ајулеј, Ф. М. Достоевски, Ф. Кафка, М. Кундера, Д. Максимовић, суђење, право, правда, помиловање, ерос, шанашос.

Селимовићеви романи *Дервиш и смрт* (1966) и *Тврђава* (1970), објављени у кратком временском размаку, представљају саме врхунце српске књижевности у њеном стваралачки плодном раздобљу шездесетих година XX вијека. То су дјела снажне мисаоне структуре, која се темељи у традиционалној мудрости и духовности, гради модерним књижевним поступком (струјања, сазријевања и преображаја свијести), функционализује бриљантним стилем, алегоријама, поентама итд¹. У

¹ Када говоримо о модерном стваралачком поступку у Селимовићевом опусу, треба истаћи да се у овим његовим романима најснажније осјећа „зов мисли“, између четири основна „зова романа“ по Кундери. То значи да се снажна мисаоност у оба романескна штива открива у блиставој интелигенцији, духовности и дубоком понирању у унутрашње „предјеле“ личности, карактера и духовности појединих јунака. Оваква мисаоност се остварује у дјеловању тока свијести, откривању духовног живота које се

роману *Дервиш и смрт* исламске духовне вриједности, утемељене на Курану и источњачкој мудрости, у своме литерарном овалпоћењу доведене су до општеприхватљивог и универзалног поимања људске духовности. У тој традицији боре се за „превласт“ љубав и мржња, добро и зло, ерос и танатос: то је она вјечна борба, стара колико и свијет, описана небројено много пута, представљена и митолошким језиком и језиком умјетника. У Селимовићевим романима *Дервиш и смрт* и *Тврђава* ова борба је неравноправна, у њој се појединац супротставља колективу, наоружан само снагом својих увјерења, но ипак моћан попут Готијеовог Хипопотама или, ријечима Милана Кундере казано, дисидентски супротстављен једној аморфној маси „апаратчика“. Два снажна књижевна карактера у овим Селимовићевим дјелима, Ахмед Нурудин и Ахмет Шабо, доспијевају у немилост једног по много чему *кафкијанској* „апарата“, чија се моћ огледала у сразмјеру енормног утицаја и изразито малограђанске, управо аморфне средине у којој се поље тога утицаја простирало. Ипак, судбински заокрет, промјена и немилост чине подстицај за један племенитији процес, *процес преображаја* који је ове јунаке учинио активнијим, духовнијим и људскијим природама. Такође, иако својеврсни дисиденти, Нурудин и Шабо нису били усамљени: њихова племенита мисао зачеће мали, али снажан круг љубави и пријатељства из којег ће се изњедрити сјајни ликови Хасана, Тијане, Махмута Неретљака, хафиз-Абдулаха, Шехаге и других.

Кафкијанско није социолошки ни политиколошки појам и *не одговара* самој дефиницији *шојалишаризма*. Кафкијанско је поетичко, *имагинарно* и *ониричко* виђење појединца у безличном друштву попут оног у *Процесу* или *Замку*, у *Њејзажу* *Њустиније*, појединца који јесте у константном *процесу*, шта год била мултиметафоричка димензија тог појма, али не и појединца у тоталитарном друштву и држави уопште (Кундера, 92–93). Па ипак, Кафкино књижевно дјело показује бројне аналогije и то нарочито онда када се упореде поетичке слике из његових романа и конкретни догађаји у стварним тоталитарним друштвима. Да су тоталитарне државе постојале прије романа Франца Кафке (1883–1924) у својим романима показује и Меша Селимовић (1910–1982). Иако су они фикција, Селимовићеве романе читамо и као дио историјског памћења које се на бизаран начин поновило и у вријеме када су настајали *Дервиш и смрт* и *Тврђава*. Босна у саставу Отоманске империје, као и Босна у саставу комунистичке Југославије понудиле су низ могућности за поређења

манифестује у небројеним унутрашњим монолозима (солилоквијумима), али и у дијалозима изразитих судионика (попут Нурудина и Хасана или Шабе и Рамиза). Ова мисаона структура се функционализује и у палимпсестима, порукама и значењима чији су ефекти видљиви управо у изванредним умјетничким дометима и универзалним вриједностима Селимовићевих ремек-дјела.

и закључке, које је овај писац прихватио као изазов и то у времену када један такав експеримент и није био савршено опортунистички чин. Кафкин Јозеф К. се пита: „Какви су то људи? О чему говоре? Којој власти припадају? (...) Која власт води поступак?“ (*Процес*, 10–16), те су, према томе, неизоставне и неке политичке импликације. Селимовићев јунак се пита: „Је ли власт од Бога? Ако није, одакле јој право да нам суди? Ако јест, како може да погријешити?“ (*Дервиш и смрт*, 192). „Ако не заштитимо правду, правде неће бити (...) Ако их не спријечимо, охрабриће их наш страх, па ће учинити све веће зло презирући и нас и божји закон. А можемо ли, смијемо ли то допустити?“ (Исто, 292). Јозеф К. показује извјестан отпор, супротставља се, негира и ниподаштава агенсе који узрокују и продубљују његову социопсихолошку агонију, но прихвата и признаје процес иако га доживљава као бесмисао. Његов говор на првом исљећењу осликава стање духа, отпора, рефлексije о хапшењу и о бесмислу поступка². Апострофирајући чиновнике као *корумпирану банду*, у овом говору а и у дијелу текста који слиједи, Јозеф К. је на својствен начин мапирао једну институцију у једном тоталитарном друштву у којему се појединац губи као у лавиринту, премда се сам говор може тумачити и као низ унеколико другачијих импликација. Кафка је у неким својим дјелима, ријечима и судбинама појединих јунака дао бизарно тачну литерарну мапу тоталитарних друштава, општих мјеста и нуспојава њихове унутрашње структуре, дефинишући претходне и антиципирајући потоње такве системе.

Главни јунак Кафкиног романа *Процес*, Јозеф К., једног јутра се пробудио и сазнао да је ухапшен, али је разлоге за хапшење узалуд настојао сазнати. У роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, све до Нурудиновог сусрета с Хасаном, Харуново хапшење нам се чини подједнако безразложним и бесмисленим, но Хасан саопштава једну управо трагичну, али донекле очекивану истину, одраз једне стварности, поднебља, менталитета: Харун је сувише знао, открио је податке о једном монтираном процесу, а то је било посљедње што је требало да открије и сазна као близак сарадник самог кадије, да би на крају и сам трагично завршио као жртва једног нелегалног процеса. Ту престаје имагинарно и метафоричко за дервиша, који почиње да открива реално, корумпирано и тотали-

2 „Нема сумње да се иза свих изјава овога суда, а у мом случају дакле иза хапшења и данашњег исљећења крије велика организација. Организација у којој раде не само подмитљиви стражари, тупоглави надзорници и истражне судије који су, у најбољем случају, скромне памети, већ у којој се, свакако, налазе и судије високог и највишег ранга са безбројном, неопходном свитом служитеља, писара, жандарма и другог помоћног особља а можда чак и целата – ја не презам од те речи. А који је смисао те велике организације, господо моја? Он се састоји у томе што се невина лица хапсе и што се против њих води бесмислен поступак који већином, као у мом случају, не доводи до резултата.“ (*Процес*, 46–47).

тарно у друштву у којем је живио, доживљавајући снажан унутрашњи преображај као одраз стварности који буди у њему деструктивне нагоне танатоса. „У четрдесетој години живота шејх текије мевлевијског реда буди се у себи као странац, баш као што се јунак Кафкине приче пробудио као кукац, док се у Киркегоровој верзији човек, удаљен од своје свести толико да једва зна да постоји, буди једнога јутра и затиче себе мртвог. До овог часа Ахмед Нурудин је живео у свом свету без отпора, али и без самосвести коју оријентална мудрост узима за *врхунски облик свесћи*.“ (Первић, 19).

Нурудин се сусреће с различитим аспектима једног правног процеса. Иако су то све били одвојени случајеви, примјетно је да разлози за процесно-правно моделирање и судску метафорику рукописа о сопственом животу и судбини и те како имају оправдање. Братовљево хапшење је, рекосмо, уско повезано са монтираним судским процесом, а Нурудин га осјећа као своје сопствено (*кад је бич власћи њојодио моја брашпа, и мене је расјекао, до крви*). Једно слично хапшење ће мајсторски режирати и сам дервиш (у функцији кадије). Братово хапшење је било кључни подстицај и повод за темељне потресе и промјене у Нурудиновом бићу. Измијењена перцепција свијета учинила је да се у Нурудиновом искуству појави читав спектар емоција и низ нових мисли, које су, дотад неоткривене, постојале у међуљудским односима и обзирима, а он их и није био свјестан. Уочавајући дотад непримијећене и неоткривене мисли, емоције и стања, Нурудин почиње нови живот и постепено се преображава у новог човјека. У њему се јављају и *непознате снаге*, које су пријетиле и опасном разграђивању његове личности: *непознате, још необасјане мојим унутрашњим видјелом, али непознате и ујола ослобођене*, вели дервиш. Његово биће диже се са дна, пробуђено и огољено, активно, интелектуално и имагинативно. У том свјетлу дијалог бјегунца³ и Нурудина не би био незамислив ни као унутрашњи дијалог у самом дервишу у коме се боре *непознате снаге*.

Роман *Дервиш и смрт* и почиње и завршава цитатом из Курана, са снажним значењем и звучањем анафоричног *позивам за свједока*, између

3 Мотив одметника, односно бјегунца, представља важан аспект овог романа: то је симбол побуне у једном метафизичком и универзалном, али и у реалном погледу. Бјегунац је, у стварности, отјеловљење избављеника из (потенцијалне) тамничке кризе у тврђави, која се у другом Селимовићевом роману бијегом, односно избављењем управо разрјешава (Хасан предлаже да на тај начин избега Харуна из тврђаве, што ће Нурудин касније и предложити Кара-Заиму). Нурудиново хапшење и разрјешење унутрашњег, али и животног процеса тек је предстојало. Према томе, имамо аспект хапшења, али и бијега, оба се дотичу проблематике и манира власти, закона у центру пажње (уп. разговор код муселима), а ту су и поједини аспекти устројства државног апарата (тајне полиције и службе, обавјештајно-шпијунска мрежа и сл.), те поврх свега тоталитарно-геолошке аргументације о кривци и казни, суду и осуди (уп. разговор код Ајни-ефендије).

којих је Селимовић изградио величанствен роман-процес, управо судски процес са проблематиком кривице, злочина и казне, са свједоцима, процесно-правним реминисценцијама итд. Селимовић каже: „Свјестан сам да пишем заплетено, рука ми дрхти због отплитања што ми предстоји, због **суђења** које отпочињем, а све сам ја на том **суђењу**, и судија, и свједок и тужени.“ (15). Дакле, могло би се рећи да је ово *суђење* солилоквијум, чин писања као *суђење* (самом себи), унутрашњи процес, инстинкт побуне и нутарњег *исљеђења*, који је истовремено и *процес преображаја* као селимовићевска надградња и репоетизација кафкијанских порука и неких егзистенцијалистичких промишљања и мотива, духовног преображаја главних јунака. Нурудин каже: „суђење има суочења и свједочења, нећу их мимоићи, и моћи ћу на крају да донесем пресуду сам себи, јер сам само ја у питању, нико други, само ја“ (18), док на спољашњем плану преображај дервиша Ахмеда Нурудина није ништа мање комплексан, веома јасно осликава положај јунака у свијету, који је од осумњичења и ареста, прећутне а свеопште осуде, тешке казне, као и сопственог увјерења да у ситуацији у којој се нашао, може да тужи и оптужује, напосљетку доспио у положај кадије, који отвара, води и окончава процес *суђења*. Селимовић пише роман о писању, Нурудин пише о себи (*На кољену ми је харџија која мирно чека да ђрими мој џереш...*), о своме животу, у специфичном животном тренутку (*Четирдесет ми је година, ружно доба: човјек је још млад да би имао жеља а већ сџар да их остварује*). Но, у то вријеме када се у свакоме *јасе немири* у Нурудиновом бићу, у његовим крајњим дубинама, почињу да се буде управо немир, побуна и један по свему нови човјек. То је човјек који се *јробудио* након утамничења брата, не знајући за шта је овај оптужен и од кога, јунак који је доживио снажан животни преокрет и на тај начин од самог почетка романескног ткања уроњен у сценарио драстично измијењених животних околности. С друге стране, то је човјек који је – и метафорички и дословно – вријеме почео рачунати изнова, од тог хапшења и *од џе џурђевске ноћи*, вријеме заплета, судбинске и личносне драматике. Нурудин је пробуђен из *дојмаџској сна* (Милошевић, 168), а вријеме које ће услједити је драматично вријеме корјенитог преображаја главног јунака, вријеме његовог приспијевања у огромни несразмјер и неспоразум са свијетом у једном управо кафкијанском романескном сценарију.

У Дервишу и смрти је *укујни људски свијет* *знајно конкретнији* нећо у Процесу (или у Кафкиним *јријовијетикама*), али никако не *јреба мислити да је мање засјрашујући! Ирационалној власти, суда, насиља чак, неријетко се исјичу као особеност савременој доба и као виши сјујањ зла, ојийљиво зло је, џобоже, ијак јрихвайљивије. Да ли је јоре осумњиченом који је само број, акт, дакле јосве анониман, или ономе ко је и џјелесно расјознај и ујрожен? (...)* Уосталом конкретно и ирационално

насиље најчешће се јављају у комбинацији. На крају Процеса ипак засија нож – у успоредби с њим кашул-ферман (који је нож намијењен Ахмеду) дјелује метафорички, скоро ирационално. (Сладојевић, 267).

Селимовићеви романи имају поетичке темеље у преображају главних јунака, њиховом путу до спознаје у тоталитарном миљеу у којем је слободна мисао третирана као прекршај. Његови јунаци су хероји који су гледали смрти у очи и који су у своме животном искуству спознали један виши смисао. Они су пјесници љубави и смрти који својом духовном енергијом граде свијет идеалних вриједности у једној суровој, идеализму несклоној средини. Дервиш Ахмед Нурудин и пјесник Ахмет Шабо слични су по својој интровертној природи и по томе што интензивно и дубоко промишљају. И њихове судбине су сличне: они су искусили рат, смрт ближњих и окрутност друштва у којем живе. Због своје критичке мисли искусили су и сву тежину те окрутности. У роману *Дервиш и смрт* главни јунак осјећа снажан призив смрти док траје народно весеље ђурђевданске ноћи, уз љубавне игре и карневалске заносе које осјећа око себе, води унутрашњу борбу, његово биће се дијели на двије половине, осјећа изобличеност и изопаченост свијета, осјећа смрт у *мирисима те чаролије острашћених сокака*. Власти су му ухапсиле (потом и убиле) брата и он више никад неће бити исти. Његов пут је пут освете и смрти. У роману *Тврђава* главни јунак се враћа из Хоџинске битке, из бесмисленог људског клања, натраг у османски ригидну босанску чаршију, без наде, могућности и без хтијења да се уклопи. Дане проводи у самоћи, али и у његовом животу преображаји су муњевити. Заљубљује се и жени, стиче скроман посао, али долази у сукоб с властодршцима након једног (тоталитаристичком терминологијом казано) вербалног деликта. Дисидент *suī generis*, наивно отворен, касније брутално претучен и окрутно спутан друштвеним нормама које су се додатно продубиле у страху његових суграђана од освете власти. *Тврђава* је роман наглашеније полифоније и у њему Селимовић успјешно гради неколико важних јунака који, поред Ахмета Шабе или у интеракцији с њим, изражавају велике мисли о слободи, љубави и смрти. У роману *Дервиш и смрт* привидну побједу односи идеја освете, док у роману *Тврђава* побједу над идејом смрти односи љубав. Чиста и непатворена љубав као квинтесенца живота и смрти, тешког живота и бесмислене смрти, бесмислених кажњавања и непријатељстава.

Једна од првих ситуација у којима сусрећемо правне категорије јесте покушај породице да *разбашћини* Хасана, да му одузме наследиство, при чему позивају и самог Нурудина да понуди своје мишљење. У појединим његовим ријечима неизоставно евоцирамо и неке одредбе породичног права: „Хасан може подићи тужбу за обарање тестамена, и доказиваће да је отац био слаб, немоћан, да није при пуној свијести до-

нио одлуку или га је неко наговорио“ (32). Дервиш подсјећа на могућност парничења и по тој основи, јер је наслутио да „у питању је нешто друго, неправда, прљав поступак, непоштење, насилно одузимање права“. Селимовић је некадашњи студент правних наука и у његовом личном, научном и стваралачком искуству остала су снажно урезана начела и чињенице из области проучавања историје, теорије и практичне примјене правде и права⁴, па самим тим и област приватног и породичног права.

Једно неписано право, укоријењено у дубинама традиције и народних обичаја, било је и „старо **право на гријех** у јурјевској ноћи. Чувају га мимо вјере, и против ње, погани у ова двадесет четири сата разблудног мириса милодуха и љубави...“ (37). И док се по први пут осјетио не обично и чудно, по први пут осјећајући присуство и дах смрти, Нурудин је инстинктивно реаговао презиром према овом обичају у славу љубави и плоти, смијеха и раскалашеног понашања. Јурјевска ноћ је по својој природи карневалска, а карневалске дане повезујемо са мотивом преображаја и промјене идентитета код самих учесника, али и у самој природи карневалског. Међутим, дервиш је ову ноћ и њене обичаје повезао са смрћу, ерос са танатосом, љубав са умирањем. Па ипак, иако је осјетио гађење, никога није оптужио, те ево и још једне његове мисли са елементима правног процеса, који се у његовој свијести увелико одвијао: „Никога не тужим, Боже који све знаш, и буди милостив и мени, и њима, и свим гријешним људима“ (38). Јурјевска ноћ је једна у низу оних бесаних прекретница, прва и најважнија, која ће заувјек промијенити живот и дервиша Нурудина повести путем побуне и преображаја свијести, а његово мишљење и поступке превести из пасивног, контемплативног стања у активно и дјелатно.

У истој ноћи се у Нурудинов живот и у његову мисао уселио и Исхак, који ће у коначном унијети у живот дервиша Ахмеда једну нову духовност, снажнију вољу и интензивнији приступ дјеловању. Но, на самом почетку, једно неодољиво подсјећање на ужасни финале најтрагичнијег процеса од постанка људског рода. „Гледали смо се, непомични на својим мјестима, и ћутали. Преко цијеле ширине врта видио сам на плочи довратка једну његову босу ногу, и лице бјеље од текијског зида. У том бијелом лицу, у немоћно разапетим рукама, у ћутању, био је ужас чекања.“ (46) А нешто касније и: „Руке су му још разапете, а лице бљешти

4 „У јесен 1929. године уписао се на Правни факултет. Те школске године [Меша Селимовић] положио је црквено право (6), дипломатску и политичку историју Срба, Хрвата и Словенаца код Гргура Јакшића (5), историју словенских права (6), римско приватно право (6), теоријску и народну економију (6), енциклопедију права (4), римско облигационо право (3) и историју права Јужних Словена (4)“. (Поповић, 12).

као фосфор. Од узбуђења почеле су да се муте пред мојим очима рачве његових руку и ногу, али је бијела мрља лица остала као знамење његове грозне“ (47). Тако се и слика разапетог, слика коју је дуго контемплирао, покренула у дубинама Нурудиновог бића као снажна понорница. Тако ће Исхак (како ће га доцније, по ујаку, назвати), остати у његовој свијести као трајна слика, „непознат човјек са бијелом мрљом лица, и са рашљама ногу и руку, што је, у муци, сам себе разапео на вратима“. Троструко запажање и контемплација разапетог, као и само име које му је надјенуо, неминовно призивају и слику на којој је распет Иса (Исус у исламској традицији).

Тражећи пријем код муселима, дервиш му је дао *значај йрава*. На самом пријему, док је ђурђевска ватра напољу још тињала и симболички догоријевао екстеријер ове селимовићевске експресије, у разговору који је отпочео ни мање ни више него као апсурдан дијалог, ријечи Ахмеда Нурудина упућене муселиму, подсјетиће на још један спор између људског и божанског права, један од најстаријих у свјетској књижевности. Дервиш је у потрази за братом кога је „прогутала ноћ“, управо по мјерилима и манирима тоталитарног друштва (како оног у роману, тако и оног у којем је Селимовић живио и на сличан начин изгубио рођеног брата). „Је ли злочин упитати за брата, ма шта да је учинио? То ми је дужност, и по божјим и по људским законима, свако би могао да ме плуне ако бих се оглушио о то своје право. И све нас, кад би се то право оспорило. Јесмо ли постали животиње, или гори од животиња?“ (81) На ове „тешке ријечи“ Ахмеда Нурудина, попут оних Антигониних пред Креонтом, муселим одговара: „Ти браниш брата, ја закон. Закон је строг, ја му служим“. Антигона рече: *за љубав, не за мржњу, ја сам рођена*. Дервиш Ахмед у својој проповиједи *ја немам два срца, једно за мржњу, друго за љубав*.

Призор достојан античког позоришта, али интерпретиран у искуству апсурда и театралне инерције, десио се при још једном важном пријему, код Ајни-ефендије. Ту се, наиме, одиграва један нарочит дијалог између дервиша и кадије, својеврсни агон, надјачавање аргументима цитираним из муслиманске свете књиге, дискусија вођена у куранској „стихомитији“ у којој се Харунова судбина преламала у супротстављеним поимањима (његове) кривице и која је резултовала апсурдним финалом и идентичним позицијама с обзиром на почетак дијалога. Но, и поред тога, више ништа неће бити исто за Нурудина. И њему самом се у једном тренутку учинило да саговорник заступа божанске, а он људске разлоге, јер се кадија снажније ослањао на куранску мудрост. Позиције су у односу на дијалог с муселимом биле управо супротне: Нурудин је овдје био *више човјек*, одлучан да се конкретније ангажује да помогне брату, човјек који осјећа и саосјећа, човјек спреман на жртву.

Преображен у разговору с Хасаном и директно подстакнут хафиз-Мухамедовом добротом и разумијевањем, одлучније је ступио у акцију. Но власт и сила и њихови гласници бдију и баде (као што то пјеснички каже Мак Диздар), они су контраагенси управо једне такве акције, која се из пасивно-контемплативне преображава у „офанзивнију“ активно-мисаону формацију. Тај хибрис се не толерише у изолованим друштвено-политичким системима које повезују нити тоталитаризма и малограђанске тираније. Прометејски достојанствено и одважно било је Нурудиново држање у разговору с гласником кога су послали „пријатељи“, с „добронамјерним“ савјетима и имплицираним пријетњама да „припази“ шта ради и прича, али је, *сујројно сваком очекивању, сујројно лоџици*, колабирао тек у дотад неприкосновеном уточишту, у текији.

Сљедећи значајан дијалог, испочетка смисленији и атрактивнији, а доцније као и у претходним случајевима окончан неповољно по Нурудина, водио се код муфтије. У склопу овог својеврсног вансудског процеса, социјалне и морално-теолошке кампање водила се, изнад свега, борба за Харунов живот и ослобођење. Дијалог је имао лудички карактер, због специфичног стања и расположења муфтијиног (чама и досада, незаинтересованост и равнодушност). Нурудин је у овај разговор уложио много труда и ангажовао сву своју креативну моћ да задржи пажњу свог саговорника, али тиме је, испоставиће се, само чинио да неуспјех буде већих димензија.

Суђење Нурудиново и његова судбина, стоје, дакле, у аналошком дијалогу према неким великим и епохалним судским процесима, књижевним и оним стварним. У роману *Дервиш и смрт* осјећамо поетичко присуство Кафкиног *процеса*, Десанкиног *помиловања*, Антигонине трагичне колизије са словом закона, а има и алузија на законе које је од Бога примио Мојсије (односно Муса у исламској традицији). Видјели смо да је веома важан мотив разапетог човјека, а разапиање Исусово на крст поменули смо као најтрагичније финале једног судског процеса у човјековој (и шејтановој) режији. Отоманска варијанта античког остракизма као начина на који се поступа са онима који ремете ред и друштвени поредак, примјењује се и према Нурудину и према Шаби, само много језивијим методама, физичким и менталним терором и сл., а све у циљу да се као појединци жигошу, казне, протјерају итд.

У проповиједи, коју сам није назвао проповијеђу, Нурудин се у цамији обраћа *синовима Агемовим*, својој пастви као својој браћи. Призива и позива се на догађај који је описао и Куран и Библија, на братоубиство Каиново (Кабилово). У петој сури Курана која се зове Трпеза (El-Ma'ide), у 34. ајету стоји: „Бог посла једнога гаврана који гребаше земљу да му покаже како треба сакрити злочинство учињено над својим братом. Несрећан ли сам! повика убица, јесам ли постао толико немоћан да

не могу као тај гавран, сакрити злочинство које сам учинио над својим братом?“ (Куран, 123–124). Овај ајет, када Каин бијаше већ у броју покајника, помиње управо Нурудин када каже: „Ја сам као Кабил, што му Бог посла врану која ровљаше земљу, да га поучи како ће закопати тијело мртваг брата. А он рече: – Јао мени, зар не могу учинити ни колико врана, да закопам тијело мртваг брата свога.“ (168). Први дио овог ајета свакако је инвектива упућена братовљевим стварним убицама, као убицама свога ближњег, док другу изговара са истинским очајем, јер он сам не зна ни толико да може да сахрани свога рођеног. Дервиш ће се присјетити и Мојсија и Арона, његовог брата и помоћника: „Муса рече: Мој Боже! Дај ми помоћника од ближњих мојих, Харуна, брата мојега, ојачај њиме снагу моју. Учини ми брата помоћником у послу моме. Мога брата Харуна више нема, и могу само да кажем: Мој Боже, ојачај њим мртвим снагу моју. Њим мртвим и несахрањеним по законима божијим, невиђеним и нецјеливаним од својих најближих пред велики пут са кога повратка нема.“ (168). (Арон је у хришћанској теологији брат Мојсијев и први израиљски првосвештеник.)

Роман *Дервиш и смрт*, изникао на традицији исламске духовности и права, најљепши је споменик *иправди* из пера Меше Селимовића, а један од најљепших у српској и свјетској књижевности. Попут свога аутора, рођен и изграђен у муслиманској породици и традицији, приклонивши своје коријене српској књижевности и националности, а космополитски дух цијелом свијету, овај роман је општеприхватљива и универзална порука о праву и правди, књижевни споменик понајприје древној богињи Темиди, потом вјерско-конфесионалном моралном праву, али и универзалном праву човјека, *иправу на иправду*, у једном до темеља неправедном и корумпираном свијету, у цивилизацији праведности која се препознаје по процесима Сократу, Исусу Назарећанину, Јованки Орлеанки итд. Превазилазећи и морално побјеђујући прастаро начело *сuius regio eius iustitia*, то јест *чија је власти њејова је и правда*, Меша Селимовић је управо то и учинио: оставио непролазан литерарни споменик људског морала и праведности, али и људске туге и несреће.

Роман *Дервиш и смрт* појавио се двије године након објављивања збирке *Тражим њомиловање* Десанке Максимовић, у којој такође имамо низ лиризованих процесно-правних категорија и реминисценција на законике. У овом дјелу, честим анафоричким захтјевом *ипражим њомиловање*, пјеснициња се обраћа другом гласу, маниром адвоката, тражећи заправо да се, овом хуманом мјером и пресудом, оптужени из њеног лирског каталога кривих, потенцијално кривих или низашто кривих – ослободе кривице. Сличном стилском акцијом, анафоричком процесно-правних индиката (*позивам за свједока* и сл.), Меша Селимовић је, цитирајући неколико куранских ајета, с акцентом на својеврсној инвокацији

свједока, занесен космолошким, али и есхатолошким мислима саздао један имплицитан свијет, свијет овог романа, унутрашњег процеса. Његови *свједоци* су конкретни, али и апстрактни: позива и оживљава све оно што му је неопходно да *суди*, тј. пише.

Тврђава је добрим дијелом аналошка потврда Селимовићевих поетичких порука и умјетничких „домета“ из *Дервиша*. У њој се јављају тематско-мотивске и концепцијске подударности с претходним великим романом истог аутора. У средишту је један јунак, ветеран, есенцијално и егзистенцијално, дисидентски и интелектуално отуђен од остатка касабе, од тоталитарне елите, али и од сервилног становништва, преображен такође у свом унутрашњем бићу, већ на самом почетку романа. То отуђење се састоји у јединственој и изванредној духовној свијести и интелектуалној природи хоћинског ветерана Ахмета Шабе, који је у рату, али и послје њега спознао суштину и судбину малог човјека у ратним, али и мирнодопским вихоровима. Од античких времена Есихла и Апулеја до нововремених великана књижевне ријечи, Достојевског и Кафке, књижевна умјетност је обликовала судско-кривичне и процесне категорије као литерарну грађу. Преображаји се, у исто вријеме, јављају као симболичке и материјалне трансформације јунака у митском и књижевном контексту, као „интелектуални и егзистенцијални топос“ (Овидије, Апулеј, Кафка, Хесе итд.). „Продукти метаморфоза у митовима и књижевним дјелима заправо су метафоре, односно алегорије, израз *gruōt*“ (Донат, 266). Меша Селимовић је, према томе, обликовао и један и други поменути књижевни топос. Ахмет Шабо, на сијелу код хаџи-Духотине, изговара ријечи које ће од њега учинити једнако јеретика колико и дисидента, а и у једном и у другом случају непожељног сумњивца. На тај начин се придружује Ахмеду Нурудину у галерији ликова који проблематизују појмове кривице и казне и дубоко сагледавају сопствену улогу у свијету који почива на темељно другачијим вриједностима. И један и други роман садрже изванредно развијене рефлексije о смрти, које се зрцале у животним спознајама јунака. Нарочито је занимљива раније поменута спрега ероса и танатоса као животних, а у Селимовићевим романима и литерарних сила које дефинишу и хране, али и преображавају човјекову мисао, дјеловање и судбину. У роману *Дервиш и смрт* Нурудина прати мисао о смрти од самог почетка, од ђурђевске ноћи у којој ју је пробудио управо ерос карневалске свечаности љубави и плоти. У *Тврђави* смрт је сагледана и као бесмисао, али и као највећа тајна иза које се можда крије бесмртност.

Завршавамо ријечима Славка Леовца у којима је сажета основна тенденција овог рада – да се покаже да су процес и преображај у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт* основа за сагледавање дјела једног аутора и његове стваралачке интеракције с другим писцима, али

исто тако и метафора која нам указује на суштинске елементе стваралачког процеса у којем је создано књижевно дјело, са свим својим поетичким преливима и преображајима: „Преображавалачки и поетско-стваралачки процес је формом отелотворен и одуховљен. Тај је процес, на другом плану, у могућим везама с новим сличним процесима како истог уметника тако и његових сродника. Не престаје драма поезије, не престају ти процеси, ти путеви песничких душа, особити светови поетских духовности.“ (228).

ИЗВОРИ

Селимовић, Меша (2009), *Дервиш и смрт*, Београд: Завод за уџбенике.

Селимовић, Меша (2008), *Тврђава*, Београд: Штампар Макарије.

Изабрана дела Франца Кафке (1984), Београд: Нолит. *Процес* превела Вида Жупански Печник.

Куран, превео Мићо Љубибратић, приредио Енес Карић (1990), репринт издања из 1895. године, Сарајево: Свјетлост.

ЛИТЕРАТУРА

Донат, Бранимир (1983), „Метаморфоза – интелектуални и егзистенцијални топос књижевности“, *Дело*, година 29, свеска 11/12, стр. 262–282.

Егерић, Мирослав (2000): *Дух и чин. Есеји о романима Меше Селимовића*, Бања Лука – Београд: Задужбина „Петар Кочић“, и Нови Сад: ИТП „Змај“.

Јеротић, Владета (2002), „О неким метаморфозама индивидуационог процеса у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“ и „Импресије поводом Селимовићеве *Тврђаве*“, у: *Дарови наших рођака 1*, Београд: Ars Libri, стр. 225–234. и 235–248.

Кундера, Милан (1990), *Умјетности романа*, превео Миле Пешорда, Сарајево: Свјетлост и Веселин Маслеша.

Леовац, Славко (2000), *Разматрања о књижевности и уметности*, Бања Лука: Глас српски и Београд: Књижевни атеље.

Милошевић, Никола (1978): „*Дервиш и смрт* Меше Селимовића“, *Зиданица на ћеску*, Београд: Слово љубве, стр. 163–179.

Первић, Мухарем (1973), „Дервиш и песник“, *Критичари о Мешу Селимовићу*, зборник радова, приредила Разија Лагумџија, Сарајево: Свјетлост, стр. 18–45.

Поповић, Радован (2009), *Дервишева кобна пјешчица*, Београд: Службени гласник.

Прохић, Касим (1988), *Чинији и бији. Роман Меше Селимовића*, Сарајево: Свјетлост и Веселин Маслеша.

Реброња, Надија (2010), *Дервиш или човек – живи и смрт*, Београд: Службени гласник.

Сладојевић, Ранко (1990), „Меша Селимовић на језику Франца Кафке: осврт уз њемачки превод *Дервиша и смрти*“, *Књижевно гјело Меше Селимовића*, Сарајево: Академија наука и умјетности Босне и Херцеговине, Институт за језик и књижевност, Институт за књижевност, стр. 265–270.

Цацић, Петар (1976), „Писац а не чудотворац“, *Из дана у дан 2*, Београд: Рад, стр. 185–189.

Saša Šmulja

LE PROCÈS ET LA MÉTAMORPHOSE DANS LE ROMAN *LE DERVICHE ET LA MORT* DE MEŠA SELIMOVIĆ

Résumé

Dans ce travail, nous avons traité le roman *Le Derviche et la mort* et, en partie, le roman *La forteresse* de Meša Selimović. Nous avons essayé de mettre en lumière certains éléments poétiques importants, topos littéraires et structures métaphoriques, en pointant surtout le procès et la métamorphose. Ces derniers, comme on le sait, forment les catégories élémentaires de l'oeuvre de Kafka. Chez Meša Selimović, elles peuvent être considérées comme une répoétisation voire la confirmation analogique des structures kafkaïennes. Dans le roman *Le Derviche et la mort*, le procès est situé dans la texture même de l'oeuvre tandis que la métamorphose se passe dans la conscience de son héros Ahmed Nurudin.

Ici, nous sommes parti de la thèse que le roman *le Derviche et la mort* est un procès exécuté littérairement : la structure du roman aussi bien que son procédé narratif sont la métaphore du procès juridique. Le roman de Selimović commence et finit par les citations du Coran, avec une forte présence de l'anaphorique: «j'appelle au témoin». Entre ce début et cette fin on voit se développer un roman-procès grandiose qui met en avant la problématique de culpabilité, la dialectique du crime et de la punition, avec tous les éléments qu'un procès comprend: des témoins, des réminiscences juridiques etc. On pourrait dire que ce procès est un soliloque, l'acte de l'écriture comme jugement (de soi-même), un instinct de rébellion, et un interrogatoire in-

térieur. Le procès de la métamorphose, en même temps. Cette dernière, on pourrait la considérer comme un supplément de Selimović aux messages de Kafka tout comme à certaines réflexions et des motifs de l'existentialisme, et ce dans le sens où la métamorphose serait une analogie de la conversion spirituelle du héros.