



Naučni skup

VJEČNIK

KNJIŽEVNI LIKOVI BESMRTNIKA

Sarajevo, Hotel Holiday Inn Dvorana "Hercegovina"
subota, 10. 2. 2007. godine

▣ Književno-historijski panel

- **Nihad Agić** (Sarajevo)
Kulturalna matrica romanesknog narativa..... 3
- **Davor Beganović** (Konstanz)
Anđeo i mistik: Linearna i prostorna koncepcija vječnosti u dva romana Nedžada Ibrišimovića..... 5
- **Muhidin Džanko** (Sarajevo)
Romaneska Bosna ili "Škrinja dobrote" ("Vječnik" Nedžada Ibrišimovića u kontekstu bosanskog romana)..... 11
- **Asmir Kujović** (Sarajevo)
Dugovjeki, nesmrtni i besmrtni..... 15
- **Vahidin Preljević** (Wien-Sarajevo)
Dijalog s besmrtnošću: autorstvo, pismo i kulturno pamćenje u mitopoetičkom diskursu romana "Vječnik" Nedžada Ibrišimovića... 19
- **Enver Kazaz** (Sarajevo)
Roman izvan romaneskne tradicije..... 22

▣ Književno-kritički i lingvističko-tekstovni panel

- **Jasmina Ahmetagić** (Beograd)
Problematičan identitet pripovjedača u romanu "Vječnik" Nedžada Ibrišimovića..... 25
- **Tvrtko Kulenović** (Sarajevo)
Borhesov "Besmrtnik" i Ibrišimovićev "Vječnik"..... 29
- **Velimir Visković** (Zagreb)
Je li "Vječnik" doista postmodernistički roman?..... 31
- **Hasnija Muratagić-Tuna** (Sarajevo)
Ibrišimovićev "Vječnik" – izazov za lingvo-stilističke interpretacije..... 34

▣ Kulturološki panel

- **Mile Babić** (Sarajevo)
Pjesnik gleda iz filozofsko-teološke perspektive..... 43
- **Paul Ballanfat** (Lyon)
Uz Ibrišimovićev roman "Vječnik"..... 45
- **Džemaludin Latić** (Sarajevo)*
Neodoljivo "drski roman"
- **Rusmir Mahmutćehajić** (Sarajevo)
Muslimansko pričanje egipatskog pisara: Uz knjigu Nedžada Ibrišimovića "Vječnik"..... 48
- **Sadudin Musabegović** (Sarajevo)
"Vječnik" i vrijeme..... 52

* **Napomena:**

U *Specijalnom prilogu* radove objavljujemo po redu izlaganja na Skupu, uz primjedbu da nam nedostaje rad Džemaludina Latića koji nije blagovremeno dostavljen.



Kulturalna matrica romanesknog narativa

Romanom "Vječnik" Nedžad je Ibrišimović uspio da se oslobodi golemog bremena obaveze da slijedi jedan literarni uzor



Nihad Agić

Prije izvjesnog vremena suvremeni bosansko-hercegovački i bosanskobošnjački romanopisac, pripovjedač i dramatičar Nedžad Ibrišimović promovirao je svoja izabrana djela u deset knjiga, ali u izboru nije se našao roman "Vječnik" iako je, čini se, pisac imao gotov rukopis romana, koji, iz nekih samo njemu objašnjivih razloga, nije uvrstio u reprezentativnu kolekciju svojih književnoumjetničkih djela. Očito je posrijedi svjesna autorova odluka da ovom svom, dugo godina pisanom romanu, omogućiti samostalnu duhovnu i umjetničku "karijeru", takvu zapravo "karijeru"! nad kojom ne bi visile sjenke njegovih ranije napisanih, i prilično poznatih i priznatih romana. Ovaj osamostaljeni oblik recepcije djela utoliko je opravdaniji i shvatljiviji ako se ima na umu činjenica da Nedžad Ibrišimović u bosanskobošnjačkoj, ali posigurno i široj, regionalnoj i evropskoj tradiciji pisanja romana, obrađuje jednu rijetku i veoma zahtjevnju tematiku, kao što je tematika kulturalnih formi sjećanja, i to sjećanja na neobične i čudnovate ličnosti iz evropske i izvanevropske legendarne povijesti.

S obzirom na činjenicu da pisac "Vječnika" referira na brojna imena iz legendarne, vjerske ili kulturalne povijesti, te s obzirom na to da strukturu i značenje romana, kao i brojne digresije, epizode ili cjelovite, minijaturne pripovijesti temelji na kulturalno kodiranim pojavama i ličnostima, veoma je važno za razumijevanje romana otkriti - u kojoj mjeri pisac slijedi osnovni plan ovih legendarnih priča, ili gdje od njih odstupa ili ih imaginira u svrhu postizanja određenog umjetničkog efekta.

Prvo od čega valja početi, slobodno se može reći, dešifriranju složenih i, nerijetko, neuhvatljivih kulturalnih signala ovog djela, jeste pitanje IDENTIFIKACIJE PRIPOVJEDAČA, i to s razlogom, jer on svoj identitet mijenja u zavisnosti od kulturalnih formi vremena u kojem se pojavljuje. Na početku romana on se predstavlja kao čitalac koji je pročitao mnoge knjige, rukopise i listine, a pošto svoja dugovjeka sjećanja zapisuje na papiru, za sebe tvrdi, ipak, da nije poeta, nego pisar, koji iz perspektive vječnog vidioca svraća pozornost i baca jače svjetlo na neke događaje, dok neke samo ovlaš spominje, a neke ne spominje nikako. Vremenski trenutak iz kojeg promatra događaje što nam ih predstavlja dio su UOKVIRENE FIKCIJE, i odnosi se na zimu 1933. godine, četiri godine nakon smrti njegove žene Devlete, a mjesto gdje zapisuje svoja vječnička sjećanja je neugledna bosanska kuća u sarajevskoj mahali pokraj džamije njegova dobrotvora Husrev-bega. Međutim, postavlja se pitanje - ko je pripovjedač, i, u skladu s jednim izričajem u romanu, može se kazati

da je vječnik čovjek sa stotinu imena, sa stotinu života! Naime, u romanu se najprije pojavljuje pod imenom Neferti, zatim Imhotep, pa Sadad ibn Ad, onda kao kao Huan Sančez Eskobar, te kao Abdullah Misri, odnosno Abdullah Misri el-Bosnawi, pod kojim imenom i objavljuje ove zapise.

Ali, narativna struktura, a s njom i kompozicija kao i značenje i smisao romana se utoliko mijenjaju i usložnjavaju kad zapisivač, legendarni kroničar, pokušava prepisati i prevesti svoju vlastitu biografiju, knjigu o njemu, što ju je napisao El-Hidr za njegova boravka u Sarajevu, kod el-Bosnawija, za vrijeme gradnje Gazi-Husrev-begove džamije. U ovoj ravni romana pisac je preusmjerio tok naracije i promijenio tip fikcije, pa umjesto uokvirene, ovdje je modeliran UNUTRAŠNJI I TIP FIKCIJE. El-Hidrova knjiga o Abdullahu Misriju el-Bosnawiju u cijelosti je sazdana na KULTURALNOJ MATRICI, protkanoj i prožetoj brojnim intertekstualnim aluzijama i reminiscencijama.

Osim toga, kulturalna forma ove knjige u knjizi žanrovski nadomješta okcidentalnu žanrovsku tradiciju utemeljenu na papirusima, pergamentima, listinama, prijepisima, što ih je pripovjedač izgubio - istočnjačkim književnim formama, kao što su fetihname, kaside, bejtovi etc.

Budući da se u sanduku što ga je sa sobom donio u Sarajevo u šesnaestom stoljeću nalaze samo djela orijentalnih pisaca mistično-religioznog usmjerenja - Sadijev "Ružičnjak", Džamijev "Beharistan", Šebistanijeva "Hiala", Hafizov "Divan", Rumijeve "Mesnevije", kao i perzijska poezija osmanskih sultana, mistični "Divan", "Divan tajanstvenosti" i "Divan otvorenosti", ovaj dio romana, ovu knjigu u knjizi, ovu biografiju valja čitati i, po mogućnosti, razumijevati kao knjigu u kojoj se tajne i mistična stanja nastoje razotkriti. Do određene granice to se i dešava, ali kada se pokuša zaći dublje iza tajni, u samo grotlo mističnih raspoloženja, harfovi kaligrafskog pisma na kojem je knjiga napisana, i koju el-Bosnawi prepisuje i prevodi na bosansko latinsko pismo, uskomešaju se, riječi i rečenice izgube smisao i sve postaje ispremetano i nerazumljivo.

Premda el-Hidrova knjiga o Abdullahu Misriju el-Bosnawiju zauzima završne stranice romana i okončava u sintaktičnom nihilizmu ispremetanih i razumljivih riječi i rečenica, veći dio knjige predstavlja pravi spomenik klasičnom umijeću pripovijedanja izgrađenom na vizuelnoj naraciji i čudesnim, bajkovnim prizorima. U tom dijelu romana, Ibrišimović pripovijeda legendarne priče iz svih kulturnih epoha - egipatske (Neferti, Imhotep), mesopotamske (Utnapištim), heladske (Endimion, Titon, Aidenej), židovske (Ahasver, Vječni Žid ili Lutajuć Jevrej), holandske (Ukleti Holandez), šiitskomuslimanske (Mahdi, Dvanaesti Imam), indijskobu-



dističke (Pindola Baradvaja), a jedino nedostaje kulturalno svjedočenje o kineskoj, jer ostrva na kojima borave fantastični ljudi, životinje i biljke izvan su dosega kulturalnog pamćenja.

Naslov Ibrišimovićeve romana *Vječnik* i prvo ime - Neferti - s kojim pripovjedač nastupa u tekstualnoj koherenciji romana upućuju na to da je ideja vječnog pojedinca, ideja nemrlih ili besmrtnih pojedinaca rođena u Srednjem Carstvu Egipta (oko 1900. godine prije nove ere), a svjedočanstvo o tome nalazimo u tekstu stvarne historijske osobe Nefertija.

Naime, iz kulturalne antropologije poznato je postojanje teksta "Proricanja Nefertija" starog preko dvije hiljade godina, gdje se radi o *ex-eventu* proricanju: "radujte se, vi ljudi svog doba: sin jednog čovjeka svoje će ime učiniti vječnim i trajnim" (Neferti, Papirus 61-62).

Ali, topos pojedinca s dugim životom i dugim pamćenjem, odnosno naroda s dugim pamćenjem ušao je u evropsku kulturnu tradiciju preko Herodota, koji je dugo pamćenje Egipćana obilježio brojkama 341 generacije, prema njihovom (egipatskom) računanju - 11.340 godina. Ako Neferti obavlja svoju pisarsku dužnost kod Horsa Amenemheta iz Dvanaeste dinastije careva, kad se rodila ideja o ponovno rođenim (staroegipatska transkripcija whm mswt), i ako je 1933. godine imao 4.500 godina, onda on još može živjeti, nošen patosom ili skrivajući se ispod plašta vječnosti, još nekih otprilike, šest i pol hiljada godina.

Budući da se pisac na nekoliko mjesta poziva i na druge značajne tekstove staroegipatske književnosti, "Razgovor umornih od života sa svojim Ba" i "Ehnatonova sunčeva pjesma" (Papirus, 3002. Berlin, 1990), može se ustvrditi da on na ovaj način zasniva literarno-mitski sloj svog romana u kojem ne pripovijeda o apsolutnoj prošlosti bogova i faraona, nego o relativnoj prošlosti dugovjekih pojedinaca.

Naime, poznato je iz kulturne antropologije da je Imhotep graditelj statua kulta mrtvih cara Đosera i izumitelj umjetnosti građenja u kamenu i piramida u njihovoj ranoj formi kao stepenastih piramida. Neferti - junak Ibrišimovićeve romana, najprije je svjedok, a potom i sam postaje Imhotepovim dvojnikom, tako da nam roman predočava, u živopisnim prizorima, upravo brojne aspekte Imhotepove umjetnosti građenja - tzv. *arhitektonski aspekt* (hram kao realizacija osnovnog plana, staroegipatski snt, tzv. hijeroglif-ska konstrukcija hrama), *epigrafski aspekt* (program dekoracije kao realizacije predloška, egipatski sšm), *kulturni aspekt* (hram kao pozornica gdje se obavlja kult žrtve i kao realizacija propisa, ept. Sšm, tp-rd, nt, itd.) i *etički aspekt* (hram kao prostor životne forme i kao ostvarenje Božijih Zakona).

Uz ovo treba pridodati da književni stvaralac ove ideje ovaploćuje u iznimno uspjele, dotjerane i bogato ornametirane prizore, slike, stanja, tako da se ideje i osnovne konstrukcije teksta nestaju u ljepoti kakve slike ili dinamičnosti nekog prizora. Sve što poslije dolazi - legende, bajke, mitovi, vjerovanja, predaje, priče, prožeto je osnovnim planom, ali sada pretočenim u niz njegovih varijacija.

U ovom sloju tekst romana mogao bi se označiti kao hipoleptičan, kao *epidosis eis hautō*, dakle riječ je o kontinuitetu u kojem se svako ranije proširuje i dopunjuje kasnijim. Sukladno tome, govor junaka predstavlja dio tzv. *protegnutog hypoleptičkog horizonta* u kojem se konstituira prostor odnosa unutar kojeg ono što je ranije rečeno moglo bi biti

rečeno prije više od dvije hiljade godina, i dio je koherentne tekstualnosti romana, koja nastaje i uspostavlja se transsituativnim učvršćenjem rečenog u tekstu.

S druge strane knjiga o Abdullahu Misriju (Misri je arapsko ime za Egipat), zagonetku sinkronije na kojoj počiva hipoleptički tekst, razrješuje u *optičkoj varci* što je vidljivo u junakovu shvatanju da je ovaj svijet lađa privida ili da predstavlja stepenicu na putu u Džennet, koju su uspostavili najprije Zaratustra a potom Ehnaton i Muhammed a.s., i kod čega vrijeme gubi svoju signifikantnost, jer traje od 14. stoljeća p.n.e. do 7. stoljeća nove ere, baš u trenutku kad el-Bosnawi gubi dokumenta na kojima počiva njegovo kulturalno pamćenje i kad se prekida njegova legendarna kronika, čime sinkroniju i kontinuitet zamjenjuju dijakronija i diskontinuitet, te se intertekstualnost ustoličuje kao njihova osnovna forma.

Najočitiji primjer ove intertekstualnosti jeste doslovni tekst iz "Putopisa" Evlije Čelebije, kad se autentičan historijski dokument umeće u fantazmagoričnu priču Ukletog Holanđanina, pošto se u pismu što ga šalje el-Bosnawiju (Roabdil) opisuju zemljotres i pogibije u Dubrovniku, koji tek treba da se dese. Dakle, unutar romana *Vječnik* nalazimo dva tipa ili dvije kulturalne forme teksta - *hipoleptični*, koji egzistira na formalnim mehanizmima kontinuitet-repeticija-ponavljanje, *intertekstualni*, koji počiva na formalnim elementima udvajanja, umnožavanja, uslojavanja.

Kao posebno istaknuto svojstvo ili obilježje u romanu *Vječnik* Nedžada Ibrišimovića je upotreba tzv. transtekstualnog postupka te iz tog preizašlog koncepta interfiguralnosti, kod kojeg se težište piščeva interesa stavlja na migraciju figure iz jedne kulturalne forme teksta u drugu.

Ovu su osobinu postmodernog teksta uočili, definirali i opisali mnogu teoretičari književnosti, od Theodora Ziolkowskog, koji govori o "figurama na posudbu" ("figures on loan"), Roberta Altera, koji u vezi s realističkim strategijama fancuskih romanopisaca koristi termin "vraćanje figura" ("retour des personnages"), do Umberta Eca s njegovim konceptom asimetričnih figura ("transworld identical") i Briana McHalea, koji uvodi pojam tzv. intertekstualne zone.

Ibrišimović u svom *Vječniku* poput mnogih postmodernih autora - J. Bartha, U. Eca, T. Stopparda, C. Fuentes - ukazuje na principijelno problematičan identitet interfiguralne figure, jer njegove figure Neferti, Imhotep, Eskobar, Misri el-Bosnawi na dramatičan način i svjedoče i tematiziraju ontološku nemogućnost figure da zadrži svoj identitet prelaškom iz jedne kulturne forme teksta u drugu.

Budući da se protivi zakonima ontologije fikcije da Neferti iz autografskog teksta prvobitnih zapisa nastupi sa istim identitetom u ostalim, bilo autografskim ili alografskim formama teksta, ono što piscu preostaje jeste grupiranje više interfiguralnih figura u novom kontekstu, čime Misri el-Bosnawi postaje umnožena interfiguralna figura, koja se može pojavljivati u prividno nepovezanim heterogenim diskursima.

Postavši nekom vrstom intertekstualnog mutanta, el-Bosnawi svoju heteronimijsku karijeru temelji i gradi na permanentnom uzmicanju od referentnog svijeta te stalnim svojim obitavanjem u mogućim svjetovima fikcije: intertekstualnim multipliciranjem figure el-Bosnawija, Ibrišimović je u *Vječniku* podigao literarni spomenik jednom bitnom i



važnom obilježju postmodernog teksta, tzv. *intertextual interfiguralisty*, gdje se opisutnjuje više identiteta jedne i iste figure u tekstu.

Svojim najnovijim romanom *Vječnik*, a nešto ranije i romanom *Knjiga Adema Kahrimana pisana Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem*, Nedžad je Ibrišimović bitno unaprijedio svoju stilistiku književno-umjetničkog teksta prodorom u postmoderni način pisanja, čime je za sebe, ali i za kulturu pisanja u Bosni i Hercegovini, osvojio prostore nepoznate tzv. bosanskim modernim klasicima. To se, prije svega, odnosi na Mešu Selimovića, čiji roman *Derviš i smrt* predstavlja samo središte moderne bosanske literarne galaksije. Ibrišimovićevi raniji romani - *Ugursuz*, *Karabeg* i *Braća i veziri* - bili su dio te literarne galaksije, koji su kružili, na većoj ili manjoj udaljenosti, oko *Derviša i smrti* kao njenog centra.

Ali, sa ova dva posljednja romana on se odvojio od nje u nastojanju da zasnuje vlastitu, što mu je, u određenoj mjeri,

i pošlo za rukom. Tako je ovaj književni umjetnik, *Kahrimantom* te, naročito, *Vječnikom*, zacrtao vlastitu putanju razvoja, i to na planu modaliteta prikazivanja, receptivne dispozicije i etičko-filozofskih normi. Dok Selimovićev romaneskni tekst spada u tzv. katarzične modalitete prikazivanja, gdje junak (Ahmed Nurudin), zbog tragične potresenosti izazvane ubistvom brata, postaje uciviljeni junak ili junak koji trpi, te svoju trpnju iskazuje u otvorenoj refleksiji, dotle Ibrišimovićev romaneskni tekst *Vječnika* spada u tzv. admirativni modalitet prikazivanja, sa savršenim junakom (mistik, mudrac), koji se divi svojim uzorima, slijedi ih na njihovu (i svom) putu savršenstva. Zato se može, uz stanoviti relativizam suda, ustvrditi da je romanom *Vječnik* Nedžad Ibrišimović uspio da se oslobodi golemog bremena obaveze da slijedi jedan literarni uzor te da, napokon, osvoji komad literarne zemlje za sebe.

Andeo i mistik. Linearna i prostorna konceptcija vječnosti u dva romana Nedžada Ibrišimovića

Branku Milišiću, sub specie aeternitatis



Davor Beganović

Vječnost je središnja tema proze Nedžada Ibrišimovića. No

vječnosti su razne, a proučavatelj književnosti obvezan je, želi li se posvetiti tome motivu, otkriti u kakvim se modelima one pojavljuju i kakvu funkciju preuzimaju unutar književnoga teksta. Još jedan faktor odigrat će presudnu ulogu u klasifikacijskome poslu. Naime, Ibrišimović nije ni iz daleka jedini spisatelj koji je zamišljao varijante beskrajnoga života. Počev od biblijskih mitova u kojima se pojavljuju likovi čudesno dugovječnih staraca, sumerskoga epa o Gilgamešu koji, nakraju, odustaje od potrage za eternalnim prostorima i miri se sa svojom konačnošću, preko pripovijesti koje u sebi nose sjeme kršćanskoga antisemitizma (Ahasver) te se u njima vječno postojanje gleda kao kazna za počinjene grijehe, do legendi o znanstvenicima koji su posegli za alkemijskim otkrivanjem kamena života i time počinili neoprostivi hibris (Faust) – sve te figure nastavaju prostore kulture u tolikoj mjeri da je Ibrišimovićevu potragu za vječnošću nemoguće promatrati izolirano od njih. S druge strane, Ibrišimović

vječnost ukorjenjuje u osebujnoj viziji povijesti koja opsesivnom snagom prožima njegove pripovjedne tekstove. Da bi se, dakle, došlo do jezgra te kompleksne problematike nužno je razriješiti mrtvouzicu naseljenu u njezinu središtu. Kako pomiriti linearno trajanje povijesnoga zbivanja s cikličkim procesom vraćanja istoga smještenom usred fenomena života bez granica? Odgovor na to pitanje može pružiti lektira koja će se sustavno kretati ka razotkrivanju postupno razvijanoga paradoksa.

Po mojim, moguće je nedostatnim, spoznajama ni znanost o književnosti a ni književna kritika nisu se dosada intenzivnije pozabavile problematikom Ibrišimovićeve eterniteta. A trebali su! Jer, čak i jedna potpuno nepovijesno situirana pripovijest poput *Car si ove hefte* (u ranijim izdanjima *Bog si ove hefte*) u svojim humorističkim, pseudo-autobiografskim zapisima izravno progovara o mogućnostima i prednostima beskonačnoga trajanja. Tako njezin (auto)ironični pripovjedač, nakon što mu je bezimena glumica iz dlana prorokovala brzu smrt, veli: "A Metuzalem? Kad može on, mogu i ja. Devet stotina šezdeset i devet godina: uzmimo da mi



se život prekida napola, umirem u četiri stotine trideset i petoj!" (Ibrišimović 2005, 123) Pripovjedačeva se obrana pred predskazanom konačnošću, koja štoviše treba nastupiti prije negoli joj se on sam i nadao, sastoji u asocijaciji na dugovječne biblijske likove čija je duboka starost postala općim mjestom svih recepcija biblijskih tekstova koji su se svrstavali u polje masovne, u smislu poslovično shvaćene, kulture. Naravno, sam je lik Metuzalema u Bibliji nedostatan predočen, tako da se njegovo postojanje ne može pretočiti u paradigmatičnu pripovijest. On ostaje zarobljen upravo u polju svoga imena kao "znaka bez značenja", te je njegovo pozicioniranje u Ibrišimovićevu tekstu o suvremenosti tek slabašan signal koji može uputiti na intenzivnost obrade teme vječnosti tamo gdje joj je i mjesto: u pripovjednim tekstovima u kojima se tematizira i obrađuje protok povijesti sa svim njegovim zamkama i zavijucima.

Dva romana, kratki *Karabeg* (1971) i (pre)dugi *Vječnik* (2005), toj temi prilaze na toliko disparatan, toliko, gotovo bih rekao, polarno suprotan način da je vremenska razdaljina od 34 godine između njih nedostatna za shvaćanje te na prvi pogled neobjašnjive činjenice. Tu ne može biti riječi o razviku autora, stjecanju kakvih novih spoznaja u vezi s estetskim oblikovanjem pripovjedne građe ili, pak, novih ideja o etičkim dimenzijama vječnoga života. Najjednostavnije bi bilo reći da je kasniji roman plod autorovog prevrednovanja određenih političkih pozicija i onda, prema osobnom političko-ideološkom shvaćanju samoga kritičara, dati pozitivno ili negativno tumačenje diskrepancije proizišle iz navodne autorove koristoljubive ili nesebične okrenutosti prostorima novih kulturalnih, društvenih, filozofskih spoznaja. Takav mi se pristup čini višestruko neplodotvornim. Kao prvo, u njemu se da otkriti hipertrofirana koncentriranost na *autora* shvaćenoga kao nositelja na kontinuitetu zasnovanog i neporecivog individualnog identiteta, kao *čovjeka* koji stoji iza svega što je u njegovoj knjizi napisano. Makar noviji razvoji u znanosti u književnosti donekle relativirali teze Michela Foucaulta i kasnoga Rolanda Barthesa o smrti autora, ono što je od njihovih ideja ostalo nedvojbeno ukazuje na zanemarivost te persone u konzekventnoj naratološkoj analizi. Osim toga, koncentracija na detalje eksterne pripovjednim tekstovima pridat će preveliku pažnju onome što se zbiva u socijalnome okružju kakva književnoga teksta uz pogubnu cijenu koja se time plaća dnevno-političkim raspoloženjima konzumenata i s njima povezanih, i njima dominirajućih, uzglobitelja ispravnih strujanja javnoga mišljenja. I, nakraju, strastveno zauzimanje pozicije za ili protiv ne čini se legitimnim sredstvom razjašnjenja generalnog ili partikularnog Ibrišimovićeva bavljenja poviješću shvaćenom kao fenomen u kojemu se, anticipacijom modernih znanstvenih strujanja, na najraznolikijim razinama oblikovanja pripovjedne građe isprepliću vremenska i prostorna dimenzija.¹

Otuda i moje zanimanje za *Karabega* treba tek jednim dijelom shvatiti kao interes za pripovjedni tekst koji je, za-

¹ Jednu stvar želim odmah razjasniti: pod prostorom ne podrazumijevam konkretni okvir povijesnih zbivanja, poput srednjovjekovne ili osmanske Bosne, već daleko širu kategoriju koja se prepoznaje upravo u načinima oblikovanja tog i takvog konkretnog mjesta: znači, topografiju u kojoj se prirodno-znanstvene činjenice isprepliću s njihovim kulturalnim manifestacijama.

pravo, kontrapunkt *Vječniku*. Prije je riječ o lektiri kojom će se pokušati pokazati da je stariji roman negativna interpretacijska matrica mlađega. Neka mi stoga i ne bude zamjeren ako se osjeti da je u mome prilogu više riječ o priči o mostarskome velikodostojniku negoli o spužvastome liku misirskoga "mistika". Čitajući *Karabega* ja, zapravo, *Vječnika* čitam (i doživljavam) kao, s naknadnom spoznajom predvidiv, devijaciju od ranije uspješno realizirane paradigme.

Budući da oni koji su pročitali knjigu znaju da Karabeg umire, i to da umire veoma mlad, moći će se upitati na osnovu čega tvrdim da je ona koncentrirana na temu neprestanoga života. Promotrimo njezin početak:

Čije oko dotakne prvu riječ ove knjige, zarobljen je. A da je tako, evo jasnog dokaza: već mogu reći: "O ti koji čitaš." Jer ovo je knjiga jednog revnog meleća i namijenjena je vječnosti; i najviše što ti je za sada dopušteno, o ti koji čitaš, jeste da čitaš. Moja nada da se to neće dogoditi izgubljena je. (Ibrišimović 1971, 5)²

Ibrišimović otvara roman apelativnom strukturom. Obračajući se čitatelju u drugome licu i razotkrivajući svoju eteričnu bit pripovjedač propisuje moduse čitanja istovremeno ih potkopavajući. No zašto anđeo? Upravo u razjašnjenju pitanja o izboru pripovjedne instance otkrit će se i konstrukcija vječnosti na kojoj je baziran roman.³ Hebrejskim se pojmom 'm-l'-k' (mal'ak) obilježuje "poslanik, glasnik, najavljiivač, to je nominalni derivat iz korijena l'-k koji u različitim semitskim jezicima isporučuje glagolsko značenje 'slati'" (usp. Rösch 2005, 3) Prema tome meleki su prenositelji poruke božanstva, te ih se konzekventno može obilježiti kao "funkcionalna" bića. No oni su i bića "između". "Između neba i zemlje, Boga i čovjeka, muškog i ženskog, dobra i zla." (11) Zauzimanje središnjega položaja između dviju polarnih suprotnosti određuje i njihovu suštinu: može ih se pojmiti kao "polja napetosti između polova, kao reprezentante višega jedinstva kojim se prevazilazi polarnost." (isto)

Takav je anđeo, očito, Ibrišimovićev melek. Ono što, nakon pojašnjavanja same njegove funkcije, ostaje nejasno jest kome valja prenijeti poruku vrhovnoga nebeskog bića. Naravno, najjasnije su melekove riječi onda kada se obraća Karabegu. No apelativna struktura koju izgrađuje Ibrišimović ne dopušta takvu jednostranost. Anđelova se funkcionalnost najzornije ogleda u svojevrsnome postupku proširenja aktancijalnoga polja njegove posredničke/izvjestiteljske djelatnosti u kojemu će biti obuhvaćeni i Karabeg, i čitatelj, i anonimni oskrvnitelj časti muftijine žene, a nakraju i svi likovi u romanu. Čitatelj je onaj kojemu valja prenijeti priču o

² Kasnija Ibrišimovićeva intervencija, u *Sabranim djelima*, u kojoj se lik meleka zamjenjuje džinom za mene je potpuno nerazumljiv čin korekcije vlastitoga književnog nasljeđa, koga bi se malo strožije prosuđujući moglo nazvati i naknadnim falsifikatom. Nasreću, književnim znanstvenicima ostaje prvi tekst kao materijal za opravdanost tvrdoglave ustrajnosti primarne lektire.

³ Enver Kazaz ukazuje na perspektivu odozgo kao na legitimacijski faktor pripovijesti o vječnosti: "Ovaj roman ... kazuje džin (u ranijim izdanjima *melek*), Karabegov čuvar, pa se u njemu namjesto minimalističke, poetsko začudne perspektive odozdo, iz vizure psećeg čovjeka na kojoj se utemeljuje *Ugursuz*, javlja perspektiva iz pozicije *vječnosti i sveznanja* što opet omogućuje poetsku notu romana." (Kazaz 2004, 322)



Karabegovoj povijesti, a sam Karabeg je cilj apela utoliko što u njegovoj kratkoj ali burnoj znanstvenoj, juridičkoj i, nakraju, političkoj karijeri melek sudjeluje kao tihi pratitelj i bilježnik onoga što se zbiva. Dodatno komplicirajući pripovjednu strukturu Ibrišimović omogućuje Karabegu iskaze u prvome licu, osobito učestale i emocionalno intenzivne u momentima narušavanja njegova individualnoga identiteta, gubljenja čvrstoga oslonca kako u okviru smještenosti u svoj zatvoreni pojedinačni svijet tako i u situiranosti u širi kontekst povijesti Bosne i Hercegovine s kraja devetnaestoga stoljeća u kojemu agira kao nesvojevoljni aktant.⁴ Povijesni okvir radnje jest vrijeme zamjene jedne okupacije, osmanske, Bosne i Hercegovine drugom, austrougarskom, a konkretni prostor, čiju njegovu presudnu ulogu u konstruiranju cjelokupnoga pripovjednog teksta uvijek valja istaći, jest grad Mostar. Melekov apel čitatelju unutar te konstelacije čitljiv je kao poziv na sudjelovanje u radnji, na njezino aktivno kreiranje ali istovremeno i praćenje kapriola povijesti u likovima onih koji su ih bili prinuđeni podnositi.

No ta se povijesnost rastače u pripovjedačkome *maniru* koji daje prednost istovremenosti, simultanosti, sinkronicitetu. Ibrišimović čestom upotrebom ti-forme razara pripovjedački perfekt i preseljava radnju u jedno *ovdje i sada* koje makar i prolazilo ne želi proći. Upravo je to onaj presudni moment u kojemu se *Karabeg* determinira kao knjiga o vječnosti, mada se svi njegovi likovi pokazali itekako smrtni. Konstrukcija vremena u njemu popušta pred snažnim prodorom elemenata karakterističnim za prostor, linearni protok radnje suspendiran je u vječitome trajanju. Tekst je narativno organiziran tako da se pred čitateljem prostire niz događaja postavljen u zapanjujućoj istovremenosti kojom kao da se kašira njihova različitost i sve ih se pokušava svesti na zajednički nazivnik: propast Karabegova upisana je u melekovu knjigu vječnosti, propast meleka povezana je s neumitnom propašću Karabegovom, ali je njegovo daljnje bivstvovanje garantirano egzistencijom novih idealnih ljudi u kojima Karabeg, a s njime i anđeo-čuvar, nastavljaju postojati. Tek početak i kraj romana zadržavaju minimalnu notu linearnosti, no ona je toliko ogoljena da se zapravo može smatrati paradijom predodžbe o povijesnome vremenu pretočenom u pripovjedni tekst. Ako su na početku romana budući akteri navedeni potpuno netipično, didaskalijskom dramskom manirrom (usp. 9f.) te tako lišeni dubine i svedeni na prostornu plohu, nakraju se istim postupkom destruiraju i sami događaji. Ono za što bi nekom pripovjedaču monumentalnoga povijesnog romana trebalo nekoliko desetaka stranica Ibrišimovićev melek svodi na desetak redaka. Propast Karabega, padanje Mostara i osmanske Bosne i Hercegovine pod austro-ugarsku vlast završava se njegovim poražavajućim "Ja s ovim prestajem da postojim." (107)

No kao što se narativnom destrukcijom vremenske dimenzije i inauguriranjem prostorne konstruirana nova slika vječnosti, tako se i inzistiranjem na smrti, kao totalnome antagonizmu klasičnoga pojma vječnosti kao beskrajnog, neo-

graničenog, linearnog postojanja u vremenu, otvaraju nova polja i nove mogućnosti za ispitivanje i ponovno grupiranje ta dva u tradiciji devetnaestoga stoljeća disparatna elementa. Naravno, dvadeseto je stoljeće radikalnim prijelomom u poimanju načina vođenja rata i njegovih ciljeva, koje je sa svoje strane uvjetovano rasističkim teorijama i stremljenjem za izgradnjom kompaktnih i monolitnih nacionalnih država, na bitan način uvjetovalo prevrednovanje tradicionalnih modela eterniteta. Konkretno ishodište takvoga obrata kojega se može shvatiti kao negativni vrhunac linearno-teleološkoga shvaćanja povijesti jest nacional-socijalistička njemačka država čija je konzekventno sprovedena ideologija dovela do genocida nad Židovima i Romima, ali i do atrociteta poput priprema slične, ili tek unekoliko bolje, sudbine za slavenske narode Srednje, Istočne i Južne Europe.

Takvo bi se poimanje vječnosti, sa svim svojim negativnim konotacijama, moglo obilježiti kao apokaliptičko. U studiji *Spirit in Ashes* (1985) Edith Wyshgorod ukazuje na fenomen modernoga vođenja ratova, u kojima se napuštaju tradicionalne kategorije poput herojstva ili mučeničke smrti žrtvovanjem i zamjenjuju birokratsko-tehnologiziranom mašinerijom čiji je krajnji cilj ukidanje individualnosti i njezina zamjena apsolutnom (totalnom ili totalitarnom) lojalnošću nadređenome autoritetu. Rat koji je kod Grka još uvijek bio prirodna pojava što svoje ovjerovljenje pronalazi i u samoj činjenici da su se njime bavili i bogovi, postaje djelatnost anonimne mašinerije koju kontrolira birokratizirana kategorija vrhovnih zastupnika krajnjih ideoloških ciljeva. Specifična vječnost koju se moglo doseći u tradicionalnome načinu ratovanja, osobito kroz memorijalno-monumentalno ovjekovječenje, ukida se i nadomješta prazninom u kojoj je i sama vječnost ukradena. Po Wyshgorodovoj, "tehno-loška društva svode pamćenje na povraćanje informacija. Svijet smrti, zadržavajući tu perspektivu, ukida simboličke sisteme koji tvore veze sa prošlošću i opcije za budućnost." (113) Slijedeći Hegela, ona ustvrđuje da se idealizirana uloga misli sastoji u fiksiranju pulsa vremena. Po njemu je "misa o besmrtno biće". "Ukrasti simboličke izraze kulture znači ukrasti besmrtnost. Svijet smrti stvoren je i održavan kako bi se njegovim žrtvama oduzela besmrtnost, moć transcendiranja vremena." (114)

U ovim se razmišljanjima središnje mjesto daje tijelu, kao dijelu svijeta života u kojemu se na najintenzivniji način koncentrira prolaznost.

U tehnološkom društvu homogenizacija prostora stvara iskustvo kondenziranog temporalnog intenziteta. To je moguće zato što samo tijelo nije izvor boli i ne može osujetiti unutarnje iskustvo ili fantaziju. No osjećaj vremena približava se prijelomnoj točki kada je prinuđeno da nosi i temporalno i spacijalno značenje. U *svijetu smrti* čak se i ta atomizirajuća struktura isključuje zato što je ukradeno sve ono što pripada svijesti. (114f.)

Apokaliptička vizija besmrtnosti tako se prvobitno realizira kao brahijalni svršetak linearnoga kretanja povijesti, dosizanje njezina mesijanskoga vrhunca, pročišćenja i apsolutnoga obznanjenja nove, dotada neslućene, moći, jedne i jedinstvene u svojoj duševnoj i tjelesnoj čistoti. U njoj nema mjesta ni za koga tko bi se pokazao nečistim, neprispodobivim za prihvaćanje nove, i ovaj puta konačne, eternalnosti. Krajnja se filozofska konzekvencija novoga poimanja ko-

⁴ Valja napomenuti da su momenti Karabegova samoiskazivanja konzekventno predočeni u navodnim znacima čime se sugerira da je na prvi pogled vjerno prenošenje njegovih riječi zapravo učinjeno uz pomoć instance pripovjedača/meleka u čiju se pouzdanost može s razlogom sumnjati.



načnosti bića može pronaći u tragičnoj zabludi (?) Martina Heideggera. Po njemu se "krivica ne vezuje za socijalnu egzistenciju već za konačnost tubitka. Iz perspektive smrtonosnog događaja, ako primordijalna krivica pripada svakome tubitku, krivice se žrtve i počinitelja izjednačuju." (173)

Nepredvidivim posljedicama te aporije upravo se bavi melek, pripovjedač *Karabega*. Nije li prodor austrijskih trupa u Bosnu i Hercegovinu apokaliptički doživljaj *par excellence*? Nije li opraštanje anđela, vječnoga bića, od principa vječnosti istovremeno i njegova predaja pred jednim dobom (možemo ga nazvati i tehnologiziranim društvom) u kojemu za bića njegovih eteričnih kvaliteta više nema mjesta? I, konačno, nije li se i sam Karabeg svojom okrenutošću duhu i duševnosti upisao u skupinu anđeoskih bića i neće li nastaviti svoje postojanje u potrazi za drugom vječnošću koja će se formirati na kakvoj novoj razini u potpunosti odvojenoj od ljudske? Čini mi se da je Ibrišimovićev kratki roman gotovo alegorijski, kroz sliku rasapa srednjovjekovnih političkih i društvenih struktura osmanske Bosne nesposobne da izda svoj san o vječnosti i prijeđe u "moderno" tehnologizirano društvo, prerađujući neposrednu prošlost svoje zemlje i Drugi svjetski rat kao vrhunac apokalipse koju je doživjela istovremeno i anticipirao još stravičniju i tmurniju budućnost te zemlje i definitivnu realizaciju apokalipse koja ju je pogodila na zahodištu dvadesetoga stoljeća. Aktualnost pripovijesti o mostarskome velikodostojniku, njegovome tragičnome kraju obilježenu izdajama, surovošću, pogubljenjima, lažima i intrigama koje su ciljale ne samo na njegovo fizičko, već i etičko uništenje, svjedočanstvo je bolno-melankoličnoga Ibrišimovićeveva umijeća u konstruiranju prostora bespizornoga uništenja prošloga a bez snage plauzibilnoga anticipiranja budućega. *Karabegova* je Hercegovina potresni limbo nemoćan pronaći izlaz iz u sebi i u sebi zatvorenome krugu razvratne politike razbijene na sitnu i sitničavu okrenutost vlastitim interesima. Spoznati i opisati tu lažnu a ipak toliko realnu "vječnost" bio je težak zadatak koji je Ibrišimović ispunio s bravurom.

Moć diskontinuirane, u prostoru rasute vječnosti, nespojive s bilo kakvom linearnom temporalnošću, te prema tome i potpuno autentične kategorije u pripovjednome predočavanju bezumlja kojemu nas je odvelo dvadeseto stoljeće, kao (i)legitimni nastavak dugog devetnaestog, u romanu je *Vječnik* zamijenjena potpuno drukčijom koncepcijom. Zato za mene i ne postoji drugi posao doli njezina čitanja u suprotstavljenosti pripovjednome, i ne samo pripovjednome, konceptu one prve. Po Mihailu Bahtinu, monološko se načelo u konstruiranju romana kod Dostojevskoga zamjenjuje dijaloškim. "Neophodno je osloboditi se monoloških navika kako bismo se mogli snaći u novoj umetničkoj sferi koju je otkrio Dostojevski, kako bismo se mogli orijentisati u tom nerasvjetanom složenijem *umetničkom modelu sveta* koji je on stvorio." (Bahtin 1967, 356) Vrhunac je Bahtinove argumentacije tvrdnja da je roman žanr u kojemu dijaloška forma dolazi do najsnažnijega izražaja, i to u onome stupnju njegova razvoja u kojemu dosiže polifoničnost. I glazbena metafora ukazuje na nužnost ukidanja monolitičnosti i snažnu potrebu za razvijanjem višeglasja unutar same romaneskne forme.

Renate Lachmann interpretira Bahtinov pojam monologičnosti, proširen s polja književnosti na polje jezika, na

sljedeći način:

U potiskivanju prirodne dijalogičnosti jezika [...] monologizam se nameće kao sekundarna, uzurpirajuća snaga koja sprječava riječ kao odgovor i potiskuje nastajanje značenja na granicu između dvaju jezika (iz dodira dvaju znakova) u korist inventara značenja. Tako disciplinirana riječ odriče se višeznačnosti kao osobine. Supstancijaliziranje značenja odgovara fikciji jednog i jedinstvenog predmeta kojemu riječ treba odgovarati na uvijek isti način. (Lachmann 1991, 188f.)

Takvo se supstancijalizirano značenje fiksira u pisanoj riječi, ono ostaje nedodirljivo i nepromjenljivo, zatvoreno pred dijalogom shvaćenim kao interakcija između dvoje ili više su-govornika. Odgovor na provokaciju monologizma može dati polifonički strukturirani dijaloški roman. "Polifonija nastupa, izgrađuje se, kao antiauktorijalna, centrifugalna snaga. To je ambivalencija koja preslikava onu znakovne zajednice." (195). R. Lachmann zaoštrava tu problematiku prevodeći je na polje kulturalnoga pamćenja. Čitajući ga anakronijski u kontekstu Jacquesa Derridaa, ona dolazi do zaključka da "Bahtin, poput Derridaa, otkriva potiskivanje traga, traga kao arhi-fenomena pamćenja, brisanje smisla pohranjenog i nataloženog u pamćenju riječi." (199) Sam se pojam pamćenja, po Bahtinu, zasniva na dihotomiji između monologičnosti i dijalogičnosti. "Dijaloška riječ, kao riječ 'kulture', jest pohranilište 'živoga' pamćenja; okamenjeno pamćenje (monument), koje iznuđuje monološka riječ što ustrajava na jednoj istini, jest pamćenje zakona." (isto)⁵

Promotrimo li sada dva romana koja sam se odlučio citirati naporedo jedna će stvar postati jasna: cjelokupno poimanje literature koje stoji iza vješte gradnje *Karabega* na najbolji bi se način moglo obilježiti kao dijaloško. S naratološkoga stajališta dijalogičnost se ne ogleda toliko u raznolikim izmjenama ideja između likova i pripovjedača koji bi je determinirali isključivo na tematskome planu, već se ona preseljava u pomiješanost glasova koji jedni s drugima stupaju u stalnu pripovjednu kolaboraciju i koji se pojavljuju i na mimetičkoj i na dijegetičkoj razini narativnoga teksta. Tek ta strukturalna dijalogičnost omogućuje istinsku polifoniju kojom se monolog pređašnjih formi romana pokazuje definitivno nedostatnim za poimanje i predočavanje sve složenije razine svijeta života.

Kako na taj izazov reagira *Vječnik*? Ono što iznenađuje u konstrukciji toga romana jest gotovo u pobjedničkoj grimasi ukočena samouvjerenost i samodovoljnost njezina mnogoimenoga junaka. Rođen u prvoj egipatskoj dinastiji, u vrijeme Horsa (općenita oznaka za svakoga faraona) Aha, poznatog i kao ujedinitelja Egipta, oko 3000 prije Krista, on nastavlja *postojati* sve do Sarajeva tridesetih godina prošloga stoljeća. U uvodnome se poglavlju definira kao iznimno učen čovjek koji je pročitao sve najznačajnije knjige iz antičkih biblioteka. Egipatski mu je život obilježen događajem

⁵ Valja mi napomenuti da u daljnoj izvedbi Renate Lachmann kritizira Bahtinovu fiksiranost na riječ u romanu i njegovu postavku po kojoj je lirika nesposobna za plodotvornu preradbu kulturalnoga materijala u dijaloški motiviranome pamćenju. Za svrhe je mojega teksta, budući da ja doista i govorim o jednome romanu, ta Bahtinova postavka supstancijalna a njezina kritika manje ili više zanemariva.



koji bi se uvjetno moglo nazvati smrću ("pokušavao sam ustati, pokrenuti se, hodati, ali ni to nisam mogao", 16), nakon kojega ponovno ustaje ali obavijen potpunim zaboravom, natjeran na učenje svega što je nekoć znao i ponovno upoznavanje poznatih osoba. Svi ljudi oko njega umiru a on nastavlja živjeti, bez ikakvoga pomena vrijednog kontakta s okolišem, bez ikakvoga razgovora, dijaloga, višeglasja koje bi na bilo kojoj razini postavilo pitanje nad smislom ili pak narativnom motivacijom te suštinski prazne ili ispražnjene egzistencije. Linearnost njegova vremena najbolje se očita u spisku devet starenja i desetoga koje iščekuje.⁶ (97) U istoj mjeri u kojoj se to vrijeme kataloški sažima, protežu se i događaji koje će u romanu biti opisani: bez unutarnje motivacije, upitanosti samoga pripovjedača nad svojom dugovječnošću, tuge zbog gubitka bližnjih, radosti zbog novih susreta... Sve se niže jedno za drugim, niti jedan od legitimiranih narativnih postupaka ne nalazi primjenu u procesu plauzibiliziranja predočenih događaja: kauzalnost, kontiguitet, sličnost, u jednu riječ metaforičko ili metonimičko (slijedi li se Jakobsona) oblikovanje narativne strukture, ostaju izvan domašaja Ibrišimovićeva pripovjedača.

Kao kvintesencija takvoga poimanja narativnoga mikrokozma, kao suština takva neproduktivna procesa, moglo bi se navesti sljedeće mjesto: "Ako ti, sinko, i sumnjaš da ja živim tako dugo, oni u to nisu nikada prestali sumnjati. Sumnjaju i sada, samo što to više nisu svećenici egipatskih netera, nego su to slobodni zidari, tajanstveni majstori masonskih loža, ili neko njima sličan." (126) Svi sumnjaju, ali ja ne sumnjam. Kod mene je glavni pokretač svih likova iz svjetske književnosti (mitologije, kulture) koji su došli do vječnosti suspendiran, ja sam ubijeđen u sama sebe, u svoju mističnu viziju i njezino ostvarenje te samim tim s lakoćom legitimiram i svoje daljnje postojanje. Suspendacija sumnje tako je, zapravo, inaugurirana u svoj svojoj samouvjerenosti kao neporeciva središnjica oko koje će se centrifugalno vrtjeti cjelokupna tematska konstruiranost romana. Još je važnije zamijetiti da navedenome mjestu slijedi spominjanje Nefertijeva boravka na dvoru faraona Ehnatona/Amenofisa IV. Kolikogod se znanstvenici trudili pobiti tezu o tome faraonu kao osnivaču monoteizma, tezu koju je Sigmund Freud postavio u specifičnome kontekstu i sa specifičnom svrhom prilagođenom mučnu vremenu njezina nastanka u raspravi *Der Mann Moses* (1938), ona se ustrajno ponavlja u raznolikim kontekstima kao opće mjesto publicistike ili popularno shvaćene znanosti.⁷ Nema sumnje da ju je u

⁶ Ovdje se postavlja pitanje o površnosti Ibrišimovićeva istraživanja povijesne građe za roman, što mu se ni u kojem slučaju ne može zamjeriti kada je riječ o *Karabegu* ili *Braći i vezirima*. Vjerojatno se radi o preambicioznom projektu koji je zanemario obimnost sekundarnoga materijala. U svojemu kritičnome prikazu Svetlana Tomić (2006) doduše implicitnom autoru *Vječnika* atestira erudiciju ali se pita nad njezinom funkcionalnošću. Ja bih se usudio otići i korak dalje i dovesti u pitanje i samu eruditivnost. Nekoliko primjera iz "egipatskoga" dijela pokazat će što želim reći. Prvi faraon navodi se samo po osobnom (Asosi) a ne po faraonskom (Djedkare) imenu. Za razliku od Tutmosisa koji ima redni broj, faraoni Seostris (bila su ih trojica) i Šešonk (petorica) ostaju bez toga obilježja. Usp. detaljnije u Assmann (2003).

⁷ Njezino je najnovije oživljavanje u temi *Spiegela* 52/2006 izazvalo žučnu debatu koja je vrhunila optužbama o ponovnome rasplam-

tome smislu preuzeo, makar i nerazrađeno i samo u nagovještajima, i koristio i Ibrišimović. Signali za tu moju hipotezu su spominjanje Ehnatona u tekstualnom naslanjanju na sumnjičavce ("Onda sam bio na dvorcu faraona Ehnatona", isto) s jedne i u spominjanju Nefertijeva pridruživanju proroku Muhamedu ("S Muhamedom ovim istim rukama i ovim istim nogama mijesio sam glinu sa slamom i trinom i pravio čerpiće za zidove prve džamije u Medini", 127) u izravnome nastavku te "epizode" (ako se nefunkcionalno nabranjanje i redanje događaja uopće i može nazvati epizodom), s druge strane. Nefertijev život do trenutka otkrivanja monoteizma može se interpretirati kao iščekivanje toga događaja. Ehnaton je priprema a susret s Muhamedom puna realizacija otkrića vječne istine u kojoj će se kao legitimacijski potencijal i realizirati vječnost njezina glavnog junaka. Slično kao i u *Karabegu*, pripovjedač prisvaja apelativnu formu, no ona je u ovome slučaju ispražnjena i strukturalno nefunkcionalna. Labilna figura meleka, plastična u svojoj uzdrmanoj vječnosti, tu je zamijenjena samopouzdanim pripovjedačem koji se u svome monološkome sveznanju izdiže nad minornim i u svakom pogledu podređenim čitateljem:

Jer, za tebe, svaki red ove knjige naprosto je tvoja budućnost i utoliko ti je svaki naredni red ove knjige prislanjanje, usuđujem se reći, barem na trenutak, možda, čak i svet! Eh, sad, što se ja mogu vraćati na ono što sam zanemario, preskočio, ili na ono čega se odmah nisam sjetio, to je zato što nisam – filozof. Nisam nikad ni bio. A i da jesam filozof, dobro bih se čuvao da te svojom mudrošću ne uputim kuda da ideš i za čim da tragaš. Jer, filozofova je pouka takva – vodi te zamamno i tajnovito (bez osmijeha!), a onda te ostavi na cjedilu. A ja to neću. (128)

Takva je, dakle, poruka Abdullaha Misrija, odsada ga valja tako zvati. Pođe li se korak dalje u analizi primijetiti će se da Ibrišimovićev pripovjedač svoju poziciju vječitoga bivstvovanja u svijetu utvrđuje u opoziciji prema jednoj drugoj, naime filozofskoj. Po njemu je filozofska pozicija usmjerena isključivo na prijevaru i, što je još gore, na izdaju. Kakva je onda zasnovanost njegove besmrtnosti? Religiozna, pretpostavit ćemo, makar osim prizivanja Allaha punoga poštovanja i izjava odanosti nećemo pronaći nikakav pokušaj narativnoga rasvjetljavanja te superiornosti. Misrijeva religioznost kreće se nedvojbeno prema mistici, no jedan od središnjih problema u vezi s njezinom funkcijom u umjetničkim djelima jest gotovo apsolutna nepredodivnost. Kao što tvrdi Mieke Bal "mističko iskustvo ne može, po definiciji, biti 'izraženo', ono je uvijek već naknadni efekt, do njega dolazi nakon slamanja jezika i situirano je u praznini koja zahtijeva nov način 'govora'" (Bal 2002, 78)⁸ Primjer uspješne umjetničke reprezentacije mističkoga iskustva po Mieke Bal je Berninijeva barokna skulptura *Ekstaza Svete Tereze*. U toj se skulpturi ekstatički kontakt s božanstvom razotkriva kao čin glume, i u kazališnome i u društvenome smislu, te samim tim determinira u svojoj performativnoj naravi.

savanju antisemitizma u suvremenoj Njemačkoj. Uvjerljivo je osporavana i u znanosti o religiji (Yerushalmi 1991; Assmann 2000) i u povijesti (Assmann 2003).

⁸ Valja napomenuti da se Ibrišimović intuitivno približio toj spoznaji na kraju romana u trenutku u kojemu vječnik počinje govoriti nemuštim jezikom. No ta je reprodukcija estetski nedjelotvorna.



Čini se nužnim postaviti pitanje u kolikoj se mjeri Ibrišimovićev pripovjedač približava vjerodostojnome performativu kojim se može približiti autentičnoj umjetničkoj reprezentaciji mističkoga iskustva. Osim u spomenutoj betketovskoj glosolaliji to mu niti jednoga trenutka ne polazi za rukom. Njegovo je sredstvo predočavanja konzekventna dijegeza kojom je ispunjen cijeli drugi dio romana, onaj u kojemu se prepričavaju zbivanja nakon doživljavanja mističkoga iskustva u susretu s prorokom Muhamedom. Spoznaja Boga je zastala negdje na pola puta između praznine kojom se određuje ekstaza i niza susreta s drugim vječnicima, onima koji svoju vječitost zahvaljuju drukčijim iskustvima i koji su, upravo zbog toga, u njoj zarobljeni kao u kavezu iz kojega je nemoguće pronaći izlaz. Peto je poglavlje posvećeno susretima s Ahasverom, a šesto s Ukletim Holanđaninom. Za razliku od "egipatskoga" dijela tu je ritam pripovijedanja ponešto ubrzan. No ono što je važno jest iznova Abdullahov psihološki odnos prema vječnosti, ovaj put kontrastiran s istim osjećajem njegovih potencijalnih dvojnika. Velim potencijalnim jer se taj odnos iscrpljuje isključivo u činjenici vječitoga postojanja. Dok su jerusalimski obučar i nizozemski pomorac osuđenici, kažnjenici, u krajnjoj liniji nesretnici, Ibrišimovićev je putnik kroz raznolika područja zemaljske kugle samodovoljni i samozadovoljni pravednik: netko tko nema ni zbog čega žaliti, koga ne izjeda nikakova sumnja i tko može svoju vječitu egzistenciju produljavati u nedogled, bez ikakvih posljedica po sebe sama ili po okoliš u kojemu prebiva, ili, bolje rečeno, u kojemu se slučajno zatiče. Svi događaji, sve misli, razvoji, usponi i padovi dotiču ga se (i tiču) tek marginalno, u njima ne sudjeluje ni na koji način, a rezultat je takve pripovjedne strategije neumitna, i porazna, dosada. Poistovetiti se s tako monologičnim i tako monokromnim junakom gotovo je nemoguće. U čitateljskoj svijesti obrušavaju se svi potencijalni, a nerealizirani, obzori očekivanja i prinuđeni su fokusirati se u bljedom liku isto tako, nakraju se mora reći, nerealiziranoga mistika.

Na sličan je neplodotvoran način predočena još jedna legendarna pripovijest o ljudima duga života, naime legenda o sedmorici spavača iz Efesa, s kojom se roman i završava. Tu istu priču obradio je u svojoj *Enciklopediji mrtvih* Danilo Kiš. Pretekst iz Kur'ana poslužio mu je da ukaže, preokrećući izvorno religiozno značenje priče, na nadmoć zemaljske nadbožanskom ljubavi. Mladić se nakon niza godina budi iz sna ne da bi širio Božju vjeru, već da bi uslišio žudnju za djevojkom Priskom. Nemogućnost te ljubavi tjera ga na konačni svršetak života, suspendiran 309 godina.⁹ Kišov radikalni obračun s religijom, njezinim lažnim istinama, jedan je od najznačajnijih pripovjednih tekstova općenito u jugoslavenskim književnostima. No Ibrišimović u *Vječniku* niti jednoga trenutka ne pokazuje da ga se on uopće dotakao, da je svjestan postojanja jednoga takvoga teksta unutar korpusa književnosti pisane na istome jeziku. Njegova je cijela pripovijest prepričavanje onoga što je rečeno u Kur'anu, malo nakićenim riječima, a završetak priče glasi:

Domalo se ona trojica vratiše pa sve sedmerica kô jedan uputiše dovu Allahu da ih On opet uzme u svoje okrilje i sačuva, te da ljudima budu pouka, a ne kakva sablazan. Allah

⁹ Usp. Kiš 1983, str. 81-109. O toj problematici vidi opširnije u Beganović 2007, osobito str. 131-141.

im usliša dovu, diže sa njih ruhove i zauvijek zatvori pećinu kaf. (392)

Doista, reći da su sedmorica efeskih spavača svoj mir pro našli u mističkome sjedinjenju s Bogom, te takvu spoznaju postirati na najprominentnijem mjestu romana, pokušaj je pronalaženja "istine" na koji se nije moralo napisati gotovo četiri stotine stranica. Ponuditi *unio mystica* kao općeprijemljivo rješenje u jednome izmučenome svijetu naivni je pokušaj kormilarenja protiv struja moćnoga i sveprožimnog skepticizma. Stoga je i njegov neuspjeh bio predvidiv od samoga početka a pripovjedačeva nedovoljna odmaknutost od sebe sama i nedostatak sumnje u ishod vlastitoga pot hvata neminovno rezultat nepripremljenosti na teške izazove sadašnjice.

Navedena djela

Assmann, Jan 2000. *Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. München: Beck.

- 2003. *Ägypten. Eine Sinngeschichte*. Frankfurt/M: Fischer.

Bahtin, Mihail 1967. *Problemi poetike Dostojevskog*. S ruskog prevela Milica Nikolić. Beograd: Nolit.

Bal, Mieke 2002. *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.

Beganović, Davor 2007. *Pamćenje traume. Apokaliptička proza Danila Kiša*. Sarajevo i Zagreb: Zoro.

Ibrišimović, Nedžad 1971. *Karabeg*. Sarajevo: Svjetlost.

- 2005. "Car si ove hefte", u: *Pripovijesti. Izabrana djela u deset knjiga. Knjiga 3*. Sarajevo: Svjetlost.

- 2005 (a). *Vječnik*. Sarajevo: Svjetlostkomerc.

Kazaz, Enver 2004. *Bošnjacki roman XX vijeka*. Sarajevo i Zagreb: Zoro.

Kiš, Danilo 1983. *Enciklopedija mrtvih*. Zagreb i Beograd: Globus i Prosveta.

Lachmann, Renate 1991. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischer Moderne*. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Rösch, Perdita 2006. *Die Hermeneutik des Boten. Der Engel als Denkfigur bei Paul Klee und Rainer Maria Rilke*. Dissertation, Konstanz.

Tomić, Svetlana 2006. "Prevare vještih književnika i za blude vještih čitalaca", u: *Novi izraz* 33/34. 241-248.

Wyshogrod, Edith 1985. *Spirit in Ashes. Hegel, Heidegger, and Man-made Mass Death*. New Haven i London: Yale University Press.

Yerushalmi, Yosef Hayim 1991. *Freud's Moses. Judaism Terminable and Interminable*. New Haven i London: Yale University Press.



Romaneska Bosna ili "Škrinja dobrote"

("Vječnik" Nedžada Ibrišimovića u kontekstu bošnjačkog/ bosanskog romana)



Muhidin Džanko

Do sada se u našoj književnoj historiografiji i kritici uvrijedilo jedno mišljenje koje je prvi eksplicirao Jovan Kršić u predgovoru za zbornik bosanske pripovjedne proze "Sa strana zamagljenih" (1928.) ustvrdivši da je Bosna u okvirima nekadašnje jugoslovenske književnosti dala najviše "pripovjedačkih talenata", što ga je navelo da skuje čuvenu sintagmu o "pripovjedačkoj Bosni" i iskaže svoj stav o regionalizmu kao glavnoj umjetničkoj karakteristici bosanske pripovijetke. Suština tog pripovjedačkog regionalizma izvirala je iz utjecaja usmene narodne poezije na književno stvaralaštvo bosanskih pripovjedača iz prve tri decenije 20. vijeka (P. Kočić, S. Ćorović, I. Andrić, H. Humo, A. Muradbegović, H. Kikić, R. Petrović-Nevesinjski, V. Škurla-Ilijić, I. Samokovlija, B. Jevtić, J. Kušan, M. Marković, S. Đokić, J. Palavestra).

Od tog znamenitog Kršićevog predgovora počeo se u bosanskohercegovačkoj kritici graditi svojevrsni kritički mit i kanonizirani aksiom o pripovijeci kao kulturnom i identifikacijskom žanru bosanske proze i o pripovijeci kao romanesknom mini žanru koji je svoju građu crpio iz samoga života i povijesti bosanskoga društva iz doba kulturalne tranzicije (prijelaz stoljeća, smjena austrougarske i jugoslovenske epohe) preuzimajući na sebe ulogu kakvu je imao roman u razvijenim i visoko diferenciranim nacionalnim literaturama.

Međutim, Kršićev stav o pripovjedačkoj Bosni - što je manje primijećeno - imao je i svoju drugu stranu - jednu predrasudu iskazanu prema bosanskome romanu kao pretpostavljenome književnom žanru; odnosno prema predispozicijama bosanskih pisaca da napišu i utemelje roman kao identifikacijski i simbolički žanr nacionalne literature:

"Mašta bosanskih pisaca nema dovoljno ekstenziteta i kombinatorne snage za roman koji bi zahvatio i psihološki i sociološki prikazao jedan širi kompleks društvenog mehanizma"(1).¹

U vremenu kada je objavio svoj esej "Pripovjedačka Bosna" Jovan Kršić imao je uporište za ovakve kritičke dubioze prema bosanskim romanopiscima jer je bosanski roman u prve tri decenije 20. vijeka uistinu bio "kržljav žanr", budući da se niko iz generacije "pripovjedačke Bosne" do 1927. godine nije upuštao u pisanje romana.

Međutim, Jovan Kršić išao je u svojoj kritičkoj dubiozi još dalje: on je smatrao roman izlišnim žanrom bosanske književnosti jer su ga supstituirale pripovijetke kao "romani

u malom". Možda je ovo Kršićevo kritičko stajalište i moglo biti relevantno za bosansku prozu u prvoj polovici XX. stoljeća, ali nakon 1945. godine bosanska književnost dobit će takve romane i romanopisce da danas - parafrazirajući Kršića - nesumnjivo možemo govoriti i o "romanesknoj Bosni", s protagonistima kao što su: Ivo Andrić, Ćamil Sijarić, Mehmed Meša Selimović, Skender Kulenović, Derviš Sušić, Vitomir Lučić, Muhamed Kondžić, Tvrtko Kulenović, Husein Bašić, Nedžad Ibrišimović, Irfan Horozović, Dževad Karahasan, Sead Mahmutefendić, Zilhad Ključanin, Zdenko Lešić, Miljenko Jergović, Jasna Šamić, Asmir Kujović...

Nova bosanska romanenska književnost počinje 1945. godine objavljivanjem Andrićevih romana "Na Drini ćuprija" i "Travnička hronika" i svoj artistički vrhunac dostiže dva desetljeća kasnije (1966.) s romanom "Derviš i smrt" Meše Selimovića. Selimovićev roman postao je razdjelnicom cjelokupne bosanske književnosti; kanonom s kojim se uspoređivalo i samjeravalo svako iole vrijednije književno djelo u BiH u posljednjih 40 godina.

Ova usporedba posebno je naglašena u slučaju romana "Vječnik" (2005.) Nedžada Ibrišimovića koji je već stekao reputaciju značajnog pisca romaneskne Bosne u čiji je korpus ugradio svoje romane kao što su: "Ugursuz", "Karabeg", "Braća i veziri", "Knjiga Adema Kahrimana pisana Nedžadom Ibrišimovićem Bosancem".

Ibrišimovićev roman "Vječnik" (2005.) počeo se iz neobjašnjivih razloga dovoditi u vezu sa romanom "Derviš i smrt" Meše Selimovića, što se može protumačiti jedino kao nečije nastojanje da se "Vječnik" predstavi, odn. anticipira kao novi romanekni kanon u bosanskoj književnosti.

Zanimljivo je u tome smislu stajalište Nihada Agića koji smatra da se upravo s "Vječnikom" Nedžad Ibrišimović otrgnuo iz "literarne galaksije" Selimovićevog "Derviša" i kao romanopisac definitivno se emancipirao od selimovićevskog, modernističkog romaneskog kanona. Time se, posredno, "Vječnik" sugerira kao novi, postmodernistički romanekni kanon u bošnjačkoj/bosanskoj književnosti s početka XXI vijeka.

(O tome v. više u studiji: "Intertekstualni mutant", Novi izraz, Sarajevo, br. 30., 2005.)

Međutim, do sada je, uglavnom, izostala kritička recepcija "Vječnika", a bez nje je nemoguće i položiti jedan tekst u kanon bilo koje književnosti.

Naše je mišljenje da Ibrišimovićevog "Vječnika" prije treba čitati u kontekstu "rušenja", a ne građenja (postojećih) kanona, osobito onoga kojega je prije 80 godina utvrdio Jovan Kršić držeći da bosanska književnost imanentno nije romanekna, već pripovjedačka, i to prvenstveno zbog utjecaja

¹ V. Jovan Kršić: "Pripovjedačka Bosna", u knjizi: "Progresivna misao u BiH 1918-1941. Književnokritički i estetički radovi", Sarajevo, 1983., str.148.



usmene tradicije i regionalnog kolorita na bosanske pisce.

Suprotno tome, Ibrišimovićev "Vječnik" uklapa se u pisanu tradiciju svjetskih religija i civilizacija i po svome epskom zahvatu, i po unutarnjoj romanesknoj arhitekturi, ekstenzitetu ideja, kao i po čudesnoj kombinatornoj snazi i stilu, što ga čini jedinstvenim djelom bošnjačke/bosanske književnosti i istinskim svjedočanstvom postojanja "romaneskne Bosne" koja nije samo regionalna već i globalna (univerzalna) književna umjetnina i fenomen.

"Vječnik" Nedžada Ibrišimovića spada u model fantastičnog i filozofsko-poetskog postmodernističkog romana koji se ostvaruje onim narativnih tehnikama koje je u svjetsku književnost uveo Horhe Luis Borhes. Te se pripovjedne tehnike, u krajnje simplificiranoj formi, mogu svesti na svojevrsno "inficiranje" ili "kontaminaciju" stvarnosti na trojak način: a) putem/ medijacijom sna; b) velikim putovanjem kroz vrijeme i c) uvođenjem tzv. dvojnika.

Svaki od ovih pripovjedačkih postupaka opredmećen je i prisutan u Ibrišimovićevom "Vječniku", ali ne na artifičijalan već na jedinstven i originalan način; unutar jedne monumentalne romaneskne strukture piramidalnog oblika,² usporedive sa arhitekturom egipatskih hramova-piramida, koju ću, u nedostatku podjednake književnoteorijske tipologije, metaforički višestruko označiti kao "roman mravinjac" ili "roman košnica" ili "roman hram". Naime, unutar višeslojne romaneskne arhitekture "Vječnika" nalazi se "matična priča" ili "centralna odaja" oko koje su kao u mravinjcu ili košnici ili hramu-labirintu sklupčane i obavijene sve druge, periferne priče, koje su, naratološki gledano, usmjerene i okupljene oko centralne priče/odaje.

I sam pojam priče u "Vječniku" treba shvatiti sasvim uvjetno, opet metaforički tj. možemo priče poistovjetiti s poglavljima romana; ona su data kao "starenja" Vječnika.

Vječnik je stario 9 puta i roman ima 9 poglavlja, mada se "starenja" i poglavlja svugdje ne podudaraju. Svako poglavlje ima određen broj članova ili paragrafa (metaforički su to mravi ili pčele u mravinjcu ili košnici): I – 44, II – 7; III-1, IV-2; V-5; VI-5; VII-4; VIII-5; IX-12.

Dakle, 9 poglavlja sadrži ukupno 85 članova. Zbir članova je poludekadni, a u zbiru poglavlja prividno nedostaje jedno poglavlje za punu dekadu, baš kao što prividno nedostaje i pola dekade u zbiru članova (85 umjesto 90). Članove u poglavljima možemo shvatiti kao dio pripovjedačke strategije u "igri zavođenja čitatelja". Članovi su postaje ili odmorišta za revnosnog čitatelja, mjesta za predah i relaksaciju nakon čitanja tako semantički zgusnutog i idejno nabijenog štiva. U tome smislu moglo bi se govoriti o strategiji "prevare vještog književnika" prema "zabludama vještih čitalaca": pripovjedač istovremeno i vara i pomaže svoga čitatelja tokom čitanja, što je, na neki način, ona ekoovska igra s čitateljima; stalno golicanje i izazivanje čitateljeve mašte; provjera širine i dubine njegovih duhovnih obzora; ispit recepcijskih predispozicija; test njegove opće kulture i literarne naobrazbe,

² Romaneska struktura ovdje se metaforički shvata kao hram. U spomenutom ogledu N. Agić navodi 4 aspekta egipatske umjetnosti građenja hramova: 1) arhitektonski; 2) epigrafski; 3) kulturni; 4) etički, što autor kasnije spušta u samu interpretaciju "Vječnika". Dakle, i tu je romaneska arhitektura ovoga romana dovedena u vezu sa figurom/metaforom hrama (piramide).

mjera rafiniranosti njegovih književnih ukusa. Treba odmah podsjetiti da ovu igru s čitateljem možemo uočiti i u ranijem Ibrišimovićevom romanu "Karabeg". Zato se teško možemo složiti s mišljenjem Svetlane Tomić koja pišćevu metaforu o "prevare vještog književnika" i strukturiranost "Vječnika" na članove vidi i tumači kao balast i slabost Ibrišimovićevog romanesknog pisma. (O tome v.: Svetlana Tomić: "Prevare vještih književnika" i "Zablude vještih čitalaca", Novi izraz, Sarajevo, br. 33.-34.)

Zapravo, jedno poglavlje, odn. priča ili odaja u romanu nedostaje, a to je 10. centralna, matična priča za kojom - kao u labirintu - traga i sam Vječnik, a treba je, zapravo, otkriti "borhesovski čitatelj". Tu priču možemo, sasvim borhesovski, označiti kao "Alef" i tek s njom roman je upotpunjen u knjigu. Dakle, metaforički a ne matematički gledano, Knjiga o vječniku ima 10, a roman "Vječnik" 9 poglavlja. Centralna priča ili odaja ovog romana-hrama jeste El-Hidrova knjiga o Abdullahu el-Misriju Bosnawiju. El-Hidrova knjiga je, ustvari, "knjiga u knjizi" ili "knjiga o knjizi". Ovim dovitljivim narativnim postupkom Ibrišimović je dezintegrirao romaneskni žanr učinivši "Vječnika" višestruko simboličkim, postmodernim romanom. U ovome smislu mogu se dovesti u vezu romani "Vječnik" i "Istorija bolesti" Tvrčka Kulenovića. U svojoj sintezi o bošnjačkome romanu XX vijeka Enver Kazaz označio je Kulenovićev roman kao "knjigu", odnosno kao protejsku književnu formu u kojoj je pomoću različitih narativnih tehnika izvršena relativizacija i dezintegracija romanesknog žanra. Otuda se ova dva romana mogu čitati u kontekstu začinjanja/stvaranja novoga romanesknog kanona u bošnjačkoj/bosanskoj književnosti s prijelaza dvaju milenija/stoljeća. Naratološki posmatrano, i knjiga i roman imaju "minus efekat" ili "efekat izostavljene priče" koju treba i može dopisati svaki čitatelj ovisno o svome književnom senzibilitetu ili shvatanju vječnosti, jer vječnost nije u vremenu nego u srcu iskrenog i pravovjernog čovjeka:

"Između dva otkucaja Imamova srca izbija jedno posebno vrijeme, može se vidjeti – šaptao mi je El-Hidr na uho. – u tom vremenskom razdoblju leži odgovor na tvoje pitanje.

I zaista i pored toga što sam se dobro kolebao i ustručavao, usredsrijedivši se na trenutak između dva otkucaja El-Kaimova srca, meni se razotkriše svi oblici vremena. Najprije jasno bijah darovan imamovim vremenom i ono što je bilo neshvatljivo postade shvatljivo, a onda doživjeh još veću radost, duša mi planu najslađim plamenom: već mi se činilo da zorno, gotovo prstima, opipavam i razotkrivam svoju tajnu."³

Vratimo se arhitekturi "Vječnika". Roman je iskomponiran/sazidan od 9 poglavlja/katova ili "starenja".

I. Priča o Nefertiju;

II. Priča o Utnapištimu;

III/IV. Priča o boravku Vječnikovom kod starih Grka i Rimljana; davanje Prisega Muhammedu a.s. 628. godine;

V. Priča o Ahasveru, Vječnom Židu, vječitoj lutalici po kopnu;

VI. Priča o Abdullahu Misriju i o njegovom susretu s Ukletim Holandezom, vječitim lutalicom na moru;

³ V. Nedžad Ibrišimović. "Vječnik", 4. izdanje, Svjetlostkomerc, Sarajevo, str. 295, 296. U daljem tekstu stranice iz navedenog izdanja "Vječnika" navodimo u zagradama iza citiranoga teksta.



VII: Susret Abdullahov s El-Hidrom i njihov odlazak u svijet meleka;

VIII: Pismo Ukletog Holandeza; Zemljotres u Dubrovniku i Holandezovo izbavljanje od prokletstva vječnosti;

IX: El-Hidrova knjiga o Vječnikovom životu prepisana latinicom na bosanskom jeziku.

Naravno, sva poglavlja su mnogo šira i sveobuhvatnija od ovog uprošćenog fabulativnog kostura kojim se samo naznačuju najvažnije epizode ili likovi unutar poglavlja.

Prvi član prvog poglavlja osim ekspozicijske ima i metatekstualnu funkciju: pripovjedač u potpunosti relativizira značaj i moć pisane riječi, odnosno književnosti; knjigopisac ne može biti kreator, već samo zapisivač, pisatelj:

"Pogotovo ne vjerujem, da kažem i to, da ćeš u ovoj knjizi vidjeti kakve predjele, brda ili doline, ili rijeke, oni se ovdje zaista ne mogu stisnuti; ili kišu, ili snijeg, ili kakav vjetar, buru na moru, recimo, ili nešto u tom smislu; jer, ako i napišem kišu, ovaj papir ostaje suh! Za mene je to, što sad pominjem, a što se tiče naravi knjiga, prosto nešto neodgonetljivo: kako da se riječima, pukim ispisanim riječima, nečije lice, recimo, opiše i ocrtta tako da ga vidi onaj koji to čita kada to nije ni slika, ni risotina, ni kip ...? Pa i da jeste, to opet nije živ čovjek! Pa i da je živ ...?!

Za tako što ja, zapravo, nemam dara, osim ako se u pisatelja ne premetnem i ne preobrazim, i potom u pisatelje ne svrstavam, pa što oni – to i ja, to i mogu zahvaljujući ponajviše vremenu koje sam sabrao napretek (o ljudskoj dugovječnosti, opet, imam posebna, neobična iskustva i, može biti čudnovat sud!); iako, ovo, ovo pišem, nisam, da kažem, ni neki poeta, pišem što mi naumpadne i kako mi šta naumpadne, sad ovako – sad onako, a i kako se kad čega sjetim.

U svakom slučaju reći ću šta budem mogo i onako kako budem umio, a ako ispadne da nekoga i ugledaš, utoliko bolje, biće mi, svakako, drago, iako u dubini duše držim da su to, ili neke prevare, ili neke zablude; možda prevare vještih književnika, a zablude vještih čitalaca!" (str. 6, 7.).

Figura pisara zapravo je glavni junak cijeloga romana: od Nefertija, prvog pisara u hramu netera Ptah u Memfisu do divan kjatiba Abdullaha el-Misrija Bosnawija, skromnog pisara čiji je dugovječni život već bio upisan u slova El-Hidrove knjige, pa je knjiga koju prepisuje Abdullah samo "blijeda kopija" El-Hidrove knjige.

O figuri pisara u Ibrišimovićevom romanu "Vječnik" pisali su i N. Agić i S. Tomić. Agić je tumači u književnoteorijskom ozračju: kao transtekstualni postupak koncepta interfiguralnosti, što omogućava piscu da migrira figure pisara u različite kulturalne forme teksta. Tomićeva drži figuru pisara neuvjerljivom, naratološki nemotiviranom i afunkcionalnom. Međutim, upravo S. Tomić s pravom ukazuje na pisara kao figuru nemoćnu, slabu za suvisao književno-umjetnički iskaz. Upravo je to sasvim suvislo u strukturi Ibrišimovićeve "knjige u knjizi": knjiga pisara Abdullaha iz Bosne tek je "blijeda kopija", prepis El-Hidrove knjige, pa pisar i ne može niti želi da se osvijesti ili transponira u figuru pisca.

Upravo iz ove igre figurama proizlazi jedno od najdelikatnijih pitanja Ibrišimovićevog romana, a to je paradoks da je neuki pisar postao osviješteni pripovjedač o vječnicima. Ta paradoksalna i pomalo nelogična pozicija centralnog, pouzdanog pripovjedača potpuno je problematizirala njegov narativni identitet i pričaču kompetenciju.

S druge strane, povezujući egipatskog i bosanskog muslimanskog pisara, kronološki razdvojene s pet hiljada godina i s različitim religijskim uvjerenjima, pisac kao da je i Nefertiju dao ili pozajmio identitet muslimanskog pripovjedača, u kojemu zapravo prepoznajemo samoga pisca romana "Vječnik".

Ova narativno-figuralna igra pisca s likovima i pozicijama pripovjedača nije ostala bez kritičkih prigovora o piščevoj tezi/ideji Knjige, a to je glorifikacija islamskoga načina življenja.

Ideja Knjige kao cjelokupne povijesti/dogodačnosti upisane u slova izravno je iskazana u prvom članu sedmog poglavlja:

"Zaista, onaj koji zapisuje ne zapisuje ono što on hoće! Nešto hoće da bude zapisano, a nešto neće i moja ruka tek pridržava pero dok nesaglediva bjelina papira govori murekefu kojim riječima da ostavi, a kojim riječima da ne ostavi trag." (str. 235.)

Povijest se, dakle, već dogodila, ljudi na ovome svijetu živjeli su i umrli po Božijoj volji i pisar strogo pazi da kao musliman nikad ne priskrbi sebi pravo da bude kreator ljudskih likova. Zato u ovome romanu i nema klasičnih književnih likova, postoji samo vrijeme, bolje rečeno vremeplov u koji se vraća Bošnjak Abdullah koji u romanu funkcionira kao borhesovska figura "dvojnika": on je pisar Neferti iz Memfisa koji je došao da živi u Bosni prvi put 1529. godine, a drugi put on je već pisar "knjige o vječnicima", što se događa u vremenu sadašnjem, u Sarajevu 1933. godine, kada je Abdullah imao 4883 godine, budući da se Neferti rodio 2950. godine p.n.e.

No, za Abdullaha kao muslimana vječni život nije prokletstvo kao što je to za vječnika u drugim vjerama, poput Ahasvera koji je jedva čekao da umre, ali vječništvo nije ni privilegija za jednog muslimana. To je samo "mnogo duži život nego inače", put kojemu niko ne zna kraj osim samoga Tvorca:

"Allah je stvoritelj svega, Njegova moć je neizmjerena i Njegova uzvišenost bezgranična i svi smo Allahovi i Allahu se vraćamo i On je Taj Koji je svemu, i živome i neživome, odredi rok": (str. 9) Štaviše, Abdulah el-Misri Bosnawi i odrekao se "privilegije vječnog života", jer je mogao zauvijek ostati u El-Hidrovoj knjizi, ali je on odlučio da ostane zatvoren u toj knjizi kao što su bila zatočena sedmorica mladića u pećini Kehf, simbolički se poistovjećujući s tim čuvarima Vjere u Boga. Tako je Vjera u Boga (Abdullahova vjera u Allaha dž. š.) postala metaforom Vječnosti, a Abdullahovo ime (ime prvih bosanskih prijelaznika na Islam) ima i simboličku vrijednost: on je prvi, čisti, nepatvoreni, istinski musliman, što je vrjednije od svake vremenske vječnosti ili biološke nesmrtnosti.

Voljeti život koji nam je podaren od Stvoritelja - to je vječnost; ona je u srcu vjernika a ne u zbiru godina koje živi. Bilo čovječijeg/vjernikovog srca dugo je kao cijela vječnost i tajna dugovječnog života jeste u spoznaji/uvidu "svoga mjesta među ljudima, u svim vremenima i u svim prilikama".

To "svoje mjesto među ljudima" Abdullah Bošnjak mogao je spoznati tek u samjeravanju svoje dugovječnosti s vječnicima iz drugih vjera, prije svega s Ukletim Holandezom, vječitim lualicom na moru koji je svojim ukletim brodom svima nagovještavao nesreću. Prokletstvo njegovog vječnog života moglo je biti izbavljeno samo u teškoj nesreći onih koje je pohodio. Spas od prokletstva vječnosti mogao se naći samo



u smrti i Ukleti Holandez odabrao je za mjesto svog spasa grad Dubrovnik u čiju je luku uplovio 6. aprila 1667. godine, na dan Velikog potresa u Gradu svetoga Vlaha. U priči o Velikom potresu u Dubrovniku spajaju se povijest i mit: potres je povijesni događaj u koji je pisac ugradio mitsku priču o Holandezovom izbjavljanju od prokletstva vječnosti. Rušenje Dubrovnika bila je skupa cijena Holandezovog spasa, ali tragedija Dubrovčana došla je kao Božija kazna za stanovnike podno Srđa gdje su se u krvi i obijesti gložili gospari i sluge robujući materijalnim dobrima. Tek na ruševinama takvog grada moći će se podići novi grad blagostanja i dobrih ljudi i zato Vječnik nije želio upozoriti Dubrovčane za nesreću koja im se desila 6. 4. 1667. godine.

I za Ahasvera i za Ukletog Holandeza smrt je izbjavljenje, život za kojim žude, pa će u svome pismu Vječiti lualica na moru dočekavši smrt, s oduševljenjem napisati: "Juvat vivere!" (Divno je živjeti). Život je darovan od Boga i treba samo živjeti "Allahu je to lahko – da ti živiš i ti to ne moraš ni shvatiti ni razumjeti".

Umrijeti kao pravednik i pravovjernik – to je smisao ljudskog života, ma koliko on trajao. Bez smrti život ne bi imao nikakvog smisla, pa ni Vječnik nije vječan, on će zapravo umrijeti 2031. godine, tj. 98 godina nakon doba kada El-Misri prepisuje svoju/El-Hidrovu Knjigu. Nije li to, možda, predviđena godina smrti pisca "Vječnika"!?

Roman "Vječnik" može se čitati i kao matematički rebus. N. Agić, primjerice, ovaj rebus pokušava iščitati u kontekstu Herodotovog računanja memorije starih Egipćana (341 generacija=11.340 godina, što bi značilo da će "Vječnik" živjeti još blizu 6.500 godina). No, sve ove spekulacije s računanjem vremena u "Vječniku" treba prije svega shvatiti u kontekstu stalnih piščevih igara s čitateljem.

Vratimo se na kraju ovog oglada ponovno na početnu tezu Jovana Kršića o "pripovjedačkoj Bosni". Pišući o ključnim piscima "pripovjedačke Bosne" Kršić je posebno izdvojio "biblijsku rječitost" Petra Kočića.

U temelje Ibrišimovićevog "Vječnika" upravo je položena "biblijska rječitost", sintaksa jedne Civilizacijske knjige o Pravedniku koji nikome ništa nije našao učinio pridržavajući se novog moralnog kodeksa baziranog na 40 Božijih zapovijedi:

- "Ja nisam lagao.
- Ja nisam bio nepravedan.
- Ja nisam nikog plašio.
- Ja nisam obmanjivao.
- Ja nisam nikome ništa oteo.
- Ja nisam nikoga zlostavljao.
- Ja nisam krao.
- Ja nisam ubijao.
- Ja nisam na mjeri zakidao.
- Ja nisam krao stvari koje neterima pripadaju.
- Ja nisam silom tuđa dobra prisvajao.
- Ja nisam hrđeve riječi govorio.
- Ja nisam nikome hranu uzimao.
- Ja nisam svoje srce jeo.
- Ja nisam ničiju među pomjerao.
- Ja nisam krao životinje koje neterima pripadaju.
- Ja nisam dopuštao da oranice opuste.
- Ja nisam ni u čemu štetu pravio.
- Ja nisam svoja usta ni protiv koga otvorio.

Ja nisam dopuštao da iz mene gnjev provali bez razloga.

Ja nisam činio blud i nisam činio skotološtvo.

Ja nisam sebe opoganio.

Ja nisam ukaljao ženu drugog čovjeka.

Ja nisam dopuštao da mi usta srdžbom zборе.

Ja nisam bio gluh na riječi pravde i istine.

Ja nisam nikoga u plač natjerivao.

Ja nisam netere psovao.

Ja nisam faraona psovao.

Ja nisam bio plahovit.

Ja nisam svoje srce požurivao.

Ja nisam svoju kožu probadao i tako se neterima svetio.

Ja nisam govorio više nego što je bilo potrebno.

Ja nisam prevare činio i na zlo pogledao.

Ja nisam psovao ono što je kod mene, a što neterima pripada.

Ja nisam tekuću vodu mutio.

Ja nisam svoj glas podizao.

Ja se nisam drsko ponašao.

Ja nisam bio pristrasan.

Ja se nisam bogatio na tuđ račun.

Ja nisam ometao netere pri izlascima njihovim." (str. 55, 56)

U Ibrišimovićevom romanu biblijski odrični imperativ zamijenjen je "vječnikovim odričnim prezentom". Nije to samo moralni kodeks jednog muslimana, već kodeks svih religija, i politeističkih i monoteističkih, što najrječitije opovrgava prigovore o Ibrišimovićevom "romanu s tezom/idejom" samo jedne religije, makar je islamska orijentacija romana neporeciva. Nimalo slučajno, taj je Veliki kodeks – da se frajevski izrazimo – Nedžad Ibrišimović spustio u Bosnu, svetu zemlju u kojoj se dodiruju sve velike svjetske religije: judeizam, kršćanstvo i islam. Bosna je svijet u malom, mjesto na kojem se Dobrom Bošnjanimu Abdullahu el-Misriju Bosnawiju javio El-Hidr, a "hazreti Hidr dolazi samo onda kada se negdje javi puna istina". Tako je Bosna u romanesknom svijetu "Vječnika" postala mitska zemlja, pupak svijeta, obećana zemlja za pravednike koji će hoditi po njoj sa "štapom iskrenosti" kao što je pisar Abdullah smjerno hodio po njoj. Na koncu, Bosna je ona "škrinja dobrote" iz koje su El-Hidr i El-Kaim vadili dobra djela i raznosili ih po svijetu:

"Puna su nebesa kuka o kojima vise mješine ljudskoga zla, pa tako i dobro u onim sanducima i sandučićima valja raznositi, dobro ne može ni pred kim stajati. Ali ti to nisi vidio, zapravo si donekle nešto vidio, ali u tome nisi mogao sudjelovati jer si do sada, u najboljem slučaju, dosegao deredžu su'da, a ni blizu deredžu mutelihina. Ništa se ne gubi u svemiru tokom vremena, baš kao što i stoji u Časnoj Knjizi, pa ko učini trun dobra vidjeće ga, a ko učini trun zla vidjeće ga! (str. 291,292.)

Ukletost i pravednost Bosne sadržana je u njezinom usuđu da bude "svijet u malom", vječito poprište sila dobra i zla koje vode vječitu bitku s neizvjesnim ishodom.

Zato je, ako ništa drugo, bilo lijepo i nadežno slušati Abdullah Bosnawijevu i El-Kaimovu besjedu s El-Hidrom i el-Kaimove riječi proročanskih dimenzija:

"Ja ću dunjaluk povući kao ponjavu i svemu zlu izbiti tlo ispod nogu!"

A Ibrišimovićev "Vječnik" kao da nam stalno to i ponavlja: Bosna je dunjaluk u malom!



Dugovjeki, nesmrtni i besmrtni



Asmir Kujović

Roman "Vječnik"
Nedžada Ibrišimović
vića jedinstven je

poduhvat u novijoj bosanskohercegovačkoj i evropskoj književnosti u kojem je maestralno ostvaren izraz one divovske borhesovske težnje da se cjelokupna kulturna baština svjetske historije sveobuhvatno sažme i objedini u jednoj knjizi. Još od klasičnog epa o Gilgamešu, preko starogrčkog mita o Argonautima, pa sve do srednjovjekovne gnostičke, ezoterijske i mističke literature, tema suočavanja sa smrću i potrage za besmrtnošću jedna je od ključnih literarnih tema.

U Kur'anu je zabranjeno rajsko drvo Adamu predstavljeno kao "drvo besmrtnosti", ili "drvo vječnog života", iako se u starozavjetnoj Knjizi postanka "drvo života" spominje zasebno uz "drvo poznanja dobra i zla". U judeokršćanskoj gnostičkoj interpretaciji Adama je upravo čežnja za besmrtnošću učinila smrtnim (iako mu je besmrtnost prethodno bila data a da je on nije bio svjestan), jer ga je navela na grijeh nepokornosti prema Bogu. Otuda je razumljivo da temu besmrtništva u zapadnoj književnoj tradiciji srećemo ili kao prokletstvo, koje je u dosluhu sa ovim gnostičkim tumačenjem praroditeljskog grijeha, ili kao temu potrage i čežnje za postignućem duhovnog savršenstva koje bi vodilo ka metaforičkoj besmrtnosti. Gotovo svi klasični mitovi o besmrtnosti i potrazi za eliksirom vječnog života koji su nadahnuli srednjovjekovnu ezoterijsku i alhemijsku literaturu iz čije je bogate tradicije ponikao i faustovski motiv, koji je na različite načine variran sve do Getea, Dostojevskog, Tomasa Mana i Bulgakova, uzbudljive su i tragične pripovijesti o "mrtvima koji još uvijek žive i živima koji su još uvijek mrtvi". U cjelokupnoj zapadnoj književnosti (ukoliko iz nje izuzmemo tradiciju "podzemne" ezoterijske i okultističke literature, uključujući i srednjovjekovno pjesništvo nadahnuto legendama o Gralu i krugom arturijanskih legendi) likovi ovozemnih besmrtnika javljaju se gotovo redovno kao prokletnici: od starogrčkog mita o Aideneju, "Vječnog Žida" Ežena Sua, "Letećeg Holanđanina" Riharda Vagnera, pa sve do Borhesove pripovijesti "Besmrtnik"; a pečatom prokletstva obilježeno je i razmišljanje o fenomenu čežnje za besmrtnošću u romanima "Besmrtnost" Milana Kundere i "Istorija svijeta u deset i po poglavlja" Džulijana Barnsa. Uvodeći likove Lutajućeg Jevrejina i Ukletog Holanđanina u svijet svog romana, Ibrišimović samo dodatno naglašava, produbljuje, ogoljava i dramatižuje crte koje je književna tradicija ovim likovima već dala, a u njihovom mučeničkom prokletstvu ima mitskog heroizma i tragičkog patosa u kojem oni poprimaju svetačke crte arhetipskih mitskih junaka koji svojom sudbinom utjelovljuju prokletstvo "Adamovog roda".

Ibrišimović svog junaka Nefertija vraća u stanje Adama prije nego je posegnuo da ubere plod sa zabranjenog

drveta, smrtonosnog "drveta besmrtnosti": on pronađe da je postignuće jednog od Božijih imena ostvarivo jedino u odustajanju od tog postignuća, ukoliko se ono protivi Božijem zakonu, te da je jedini istinski život i besmrtnost – besmrtnost u Bogu, dok ono što mu se predočava kao život, ukoliko je to život koji ne priznaje Boga - vodi u smrt. Smrt, kao i grijeh kojeg prati pokajanje, znači započinjanje života iznova, kao što i drvo iznova započinje svoj godišnji ciklus rađanja, rasta i umiranja (odnosno zamiranja kako bi rekao Ibrišimovićev Neferti), pa tako Adem i Hava, nakon kušanja ploda sa zabranjenog "drveta besmrtnosti" pokrivaju svoja stidna mjesta rajskim lišćem, te je time njihov grijeh simboliziran seksualnošću, kao što je i u drevnim svetim tekstovima iz hinduističke tradicije smrt povezivana sa gubitkom sjemena, jer je, kao i u okultističkim učenjima o transmutaciji, seksualnošću metaforički označeno ponovno rođenje, odnosno započinjanje novog života u drugom biću. Neferti u svojoj ispovijesti na više mjesta aludira na ovo značenje: kada izbjegava da o bilo čemu zna sve jer se pribojava da bi od toga mogao zaista umrijeti, kada ustanovi da se smrt skriva u kikotu kojeg izaziva radost začeta u erotskom zanosu, kada uvidi da svojom ljubavlju prema Utnapištimu ubrzava njegovo iščekivanje, te kada od Ahasvera sazna kako je on umirao i nestajao u onima koje je volio i mrzio. Adem i Hava započinju život iznova, ali sa znanjem o počinjenom grijehu, odnosno sa sviješću o vlastitoj smrtnosti i prolaznosti, koja jest ono što Hajdeger naziva "bitak k smrti". Sa druge strane, grijeh koji ne vodi ka "poznanju dobra i zla", grijeh kojeg ne prati pokajanje i grijeh koji se ne priznaje – jeste život u smrti, i on je samo življenje smrti. Neferti će za Aideneja reći da je "samog sebe živog sahranio" da bi postigao besmrtnost, a za Ahasvera, lutajućeg Jevrejina, da je, ne znajući to, stoljećima živio vlastitu smrt. Prema Hajdegeru, smrt je konačni obzor, stanje u kojem Tubitak više nije tu. Ako Tubitak jest tu, on je orijentiran prema svojim budućim mogućnostima, no kako su to *buduće* mogućnosti, on još nije sav tu, nepotpun je, tako da tek njegova smrt nadilazi tu nepotpunost - jer više nema budućih mogućnosti koje bi projicirao. Hajdeger poima smrt kao "jedan od mogućih načina bitka" govoreći o "smrti unutar života". Jer ako Tubitak jest svoje ne-još, onda je njegova smrt jedno od tih ne-još, te je ona nešto što on mora živjeti, buduća mogućnost koja je dio njegovog sadašnjeg bitka. Kao što će reći narator u filmu Bernarda Bertolučija "Čaj u Sahari", zato što ne znamo kada ćemo umrijeti život nam izgleda kao nepresušni izvor, premda se lako može izračunati da izvjesne pojave kao što je pun Mjesec tokom života možemo vidjeti na nebu samo ograničen broj puta. Smrt je za Hajdegera način da se bude, a u tom smislu i za Ibrišimovićevog Nefertija, koji će o tajni svoje dugovjekosti reći samo to da on izbjegava smrt i



uklanja se od nje, te se može zaključiti kako ga upravo intenziviranje svijesti o vlastitoj smrti vodi ka punijem životu i potpunijem znanju o njegovim istinskim vrijednostima. Neferti na jednom mjestu i kaže: "Onoliko koliko te umre, toliko će te živjeti, a može se reći i onoliko koliko te umre toliko te neće živjeti...". U ovome je ujedno sadržano i značenje "smrti prije smrti" u sufijskoj tradiciji, koje je u dosluhu sa "drugim rođenjem" o kojem govori Isus u kanonskim jevanđeljima: onaj ko se pokajao za svoje grijeha, onaj pred čijim očima su skinute koprene, i onaj koji je u svom duhovnom pročišćenju upotunio svijest o ništavnosti svog ovozemnog bića, mora simbolički umrijeti da bi iznova započeo svoj onostrani život u ovostranosti. Otuda se u jednoj živoj metaforičkoj slici zavoji u koje se umotavaju mumije i ćefini mejta preko Hidrovih riječi preobražavaju u ihram hadžije koji hodočasti Sveti Hram u Meki.

Nefertijevo zamiranje počinje sticanjem svijesti o rascjepu između označitelja i označenog, stvari najednom počinju da se isključuju iz simboličkog registra zbilje i Neferti ih posmatra kao da su tajanstvene i začudne. Označitelji se prazne od značenja, nazivi predmeta se "odbijaju od njih", i poredak stvarnog se odvaja od simboličkog i imaginarnog, zato da bi poredak simboličkog nakon zamiranja počeo da se iznova uspostavlja. U kabalističkoj tradiciji Drvo života, koje je u kazivanju iz Kur'ana poistovjećeno sa zabranjenim rajskim drvetom, nosi na svojim granama dvadeset dva lista kojima odgovaraju dvadeset dva slova iz hebrejskog pisma, te je i u ovoj svetoj (mističkoj) simbolici riječ tvorački logos koji imenovanjem tvori i istodobno usmrćuje, time što "ovječuje" i čini besmrtnim, tako da označeno ostavlja nepromjenljivim u zauvijek datom i određenom značenju. Stoga kada Neferti saziva poznata mu božanstva, ona samim tim sazivanjem nestaju iz njegovog života, a Imhotep na jednom mjestu kaže: "Dogledaj piramidu i ona će se smanjiti i nestati, ne ti." Prema mišljenju koje spada u naslijeđe Sosirovih istraživanja iz strukturalne lingvistike, sam jezik kojim se služimo reprodukuje vrijednosti vladajućih ideologija i sadrži nataložene slojeve koji izražavaju preovlađujuće kulturne vrijednosti iz minulih epoha, pa je i jezik samim tim "nečist" i nedostatan. Na kraju Ibrišimovićevo romana Harfovi Hidrove knjige će se pobiti i pomiješati u nekom neodgonetljivoj rasporedu, da bi uspostavili jedan novi poredak u nekom nepoznatom jeziku na kojem jedino i mogu biti izražene istine koje su neizrecive.

Nepovratnost izgovorene i, u određenom smislu, napisane riječi, metaforička je inačica ireverzibilne prirode vremena, a prema islamskom eshatološkom učenju čovjek na Sudnjem danu svoj život sagledava kao knjigu koja mu je predočena, knjigu koju je melek njegove duše neprekidno ispisivao od njegovog rođenja. Hidr ponovo ispisuje knjigu Nefertijevo života, sa sviješću da svaki novi trenutak uspostavlja u pamćenju novi raspored događaja njegove lične istorije, sa nastojanjem da u tom rasporedu otkrije novu i jedinstvenu muzičku kompoziciju (jer muzika i nije ništa drugo do arhitektura u vremenu). Hidrova knjiga čitavu istoriju Misrijevo produženog života preobražava u novu cjelinu, prema drugom muzičkom ključu, kako bi ona bila "prekodirana" u poredak koji bi bio u savršenom skladu sa Božanskim poretom. Unutar te knjige, čije ispisivanje jeste izraz čežnje za Sudnjim danom, Misri pripovijeda Isusovu poznatu pa-

rabolu o najamnicima kao da se njemu dogodila, aludirajući na to da je čitava priča njegovog života ustvari jedna razrađena parabola. U toj novoj Nefertijevoj povijesti čitava poglavlja su zgurana na bjelinu margine (njegova prva žena Nitagrit šeće se bjelinom između redova), dok u središtu pažnje ostaju samo učinjena "teška" dobra djela, koja su u stanju da pomiču stijene i otvore izlaz mladima koji duže od trista godina spavaju u pećini Kehf. Ovom pričom u zadnjem poglavlju Ibrišimović daje neku vrstu metaforičkog tumačenja poznate pripovijesti iz Kur'ana o putovanju hazreti Hidra i Muse a.s., koja je opet sama za sebe parabola o Božijem sudjelovanju i upravljanju tokovima svjetske istorije. Otuda u Nefertijevoj ispovijesti nagrade, kazne, dove i dobročinstva mogu imati svoj učinak i "retroaktivno" i "na kredit": Neferti u dvadesetom stoljeću svojim dobročinstvima spašava mladiće koji su živjeli u Efesu u ranokršćanskom periodu, a lutajućeg Jevrejina kažnjavaju oni koji će se roditi tek kroz hiljadu i dvjesto ili više godina. U ovoj izmjeni narativnih planova u posljednjem poglavlju skrivena je aluzija na protivurječnost između fantastičkih legendi o hazreti Hidru iz književne tradicije, u kojima on stiče vječni život na putovanju sa vladarom Zulkarnejom, ličnošću iz Kur'ana čiji je identitet prema preovlađujućem i vjerodostojnijem mišljenju vezan za perzijskog cara Kira II, sa kojim on zajedno polazi u potragu za "vodom života", u odnosu na kazivanje iz Kur'ana prema kojem je Hidr bio živ još u vrijeme Musaa a.s., što znači barem osamsto godina ranije. Sa druge strane, pisac ujedno Nefertijevoj ispovijesti daje potpuno novo značenje, jer Neferti u Hidrovoj knjizi boravi zajedno sa usnulim mladima u pećini Kehf, te se tako otkriva kako sav njegov život ispričovijedan u prethodnim poglavljima pripada svijetu snova koji su odsanjani tokom tri stotine i devet godina čudesne uspavanosti. Ibrišimović se neupadljivo i na drugim mjestima poigrava sa značenjima Nefertijeve dugovjekosti, kao recimo kada Neferti za sebe tvrdi da su ga hazreti Merjema, kći Imranova, i žena poznata kao Marija Magdalena zatekle u praznom Isusovom grobu i razgovarale s njim, iako se u tekstu Jevanđelja kaže da su njih dvije u grobu zatekle jednog anđela, što je opet aluzija na ukazivanje anđela u ljudskom liku u ku'anskim i biblijskim pripovijestima o Ibrahimu a.s., Lutu a.s. i Merjeminom susretu sa anđelom Džibrilom. Također, u pojedinim scenama nakon Nefertijevo zamiranja, drugi likovi se ponekad spram njega odnose kao da je riječ o duhu umrlog koji prebiva u svijetu živih, kao što je to slučaj i nakon njegove iznenadne pogibije u Hidrovoj knjizi u posljednjem poglavlju, gdje se ostavlja prostor čak i za moguće tumačenje da Nefertijev duh proživljava simboličke reinkarnacije preko svojih brojnih potomaka, u čemu je sadržana aluzija na retke iz Mojsijeve Knjige ponovljenih zakona gdje se kaže da Bog kažnjava i nagrađuje ljude na njihovim potomcima, sve do četrdesetog, odnosno do hiljaditog koljena. Ako je Nefertijeva ispovijest san koji je odsanjan u pećini Kehf, ili san koji je sanjan za vrijeme boravka duše u kaburu, onda time obuhvaćeno i poetsko opravdanje za oniričku fantazmagoričnost pripovijesti o plovidbi na brodu Ukletog Holandanina, putovanju sa Hidrom do ostrva na kojem boravi Imam Mehdi, susretu sa arhatom Pindolom, te svadbi Ukletog Holandanina. Stoga su Hidrove riječi koje obavijaju Nefertijevu glavu kao plamen (što je aluzija na ubičajeno predstavljanje likova poslanika i svetaca u tradiciji



islamskog slikarstva, kojom je ovdje sugerisano značenje da Hidrove riječi Nefertijev duh na trenutak učine svetim, prosvijetljenim), poput onih "bitnih riječi" koje čujemo u snu pa ih se kasnije ne sjećamo, jer registar u kojem su one izgovorene pripada drugom registru zbilje. Ovdje se radi i o nesaopštivosti mističkih spoznaja: riječi koje Neferti jasno shvata onda kada su izgovorene, ne shvata poslije, jer njegova duša za vrijeme razgovora "otvara školjke s biserima koji tamne u ovostranosti", a ono što je u tim trenucima saznao pa kasnije zaboravio, kako kaže, dragocjenije je od onog što nedvosmisleno zna. Tako i u prvom poglavlju Neferti roba Hedit-Kuša natjera da sav svoj život sažme u jednu jedinu riječ – riječ koju neće moći da izusti i koje se kasnije neće sjećati.

Misri u Hidrovoj knjizi iznova započinje svoj život kao njen čitalac. Hidrove riječi su te koje omogućuju pristup stvarnom značenju Misrijevog života, a te riječi počinju da gube značenje na mjestu gdje bi trebao započeti Misrijev istinski život u onostranosti. Hidr neće zašutjeti u skladu sa završnom rečenicom znamenitog Vitgenštajnovog "Tractatus" – "O čemu se ne može govoriti o tome se mora šutjeti" – u skladu sa empirističkim načelom verifikacije iz logičkog pozitivizma, nego će se njegova slova pomiješati u nerazmrsivoj zbrci. I sam Vitgenštajn je tvrdio da je nemoguć idealan jedinstveni jezik koji odslikava svijet, te da sam jezik nije jednoznačan već višeznačan, i da se već prema jezičkom svijetu mijenja i smisao riječi. Odnosno da ne postoji jednostavno sam jezik kao takav, već prema raznim područjima života u kojima se riječi upotrebljavaju postoje u jedinstvu jezika i djelatnosti različite "jezičke igre" sa različitim uigranim pravilima igre. Nema nikakvog opšteg kriterija za smislenost jezika, a iskazi o "posljednjim stvarima" na koje nas Hidrova pripovijest priprema, prema ovom mišljenju, svode se na "jezičke igre posebne vrste".

Pasusi u kojima Abdulah Misri pokušava da svojim tijelom zaposjedne odštampane retke prijevoda Hidrove knjige, unutar kojih je zarobljeno značenje njegove sudbine, metaforički se koherentno nadovezuju na zaključke poznate Lakanove teorije u kojoj je otuđenje subjekta postavljeno u registar jezika, i prema kojoj jezik ima ulogu blokiranja identiteta, tako da prijelaz organizma kroz jezik i u jezik uvodi ideju gubitka, manjka i odsutnosti. Abdulah Misri na taj način spoznaje da je "drvo besmrtnosti" ustvari "drvo spoznaje dobra i zla", jer je zabranjeno rajsko drvo samim time što je bilo zabranjeno postalo označiteljem već unaprijed izgubljenog Raja. Stoga je Božiji duh udahnut u figuru od ilovače za Adema već unaprijed bio manjak i ono što nedostaje, jer je, određen zakonom kojim je "Bog samome sebi propisao pravednost", u Ademovom neznanju i Iblisovom "iskrivljavanju poruke" shvaćen kao poricanje samog sebe.

Za razliku od Jasona iz starogrčkog mita koji je na putu za Kolhidu na svoju lađu morao povesti i Herkula i Orfeja da bi služeći se lukavstvom, obmanom i prijevarom ukrao znamenje besmrtnosti, ili za razliku od Parsifala i drugih slavni srednjovjekovnih vitezova koji su na putu punom odricanja i samoprijegora morali da se potvrde junačkim djelima kako bi dospjeli do Grala (koji će im pomoći da olovo svoga srca preobrazu u zlato i time postignu besmrtnost), Neferti svoju dugovjekost uživa kao zadovoljni obični smrtnik koji ni sam nije pouzdano siguran čime ju je zaslužio. Hazreti Hidr će

u svom obrednom odgonetanju Nefertijevu dugovjekost pripisati "drevnoj staroegipatskoj bludnji", odnosno tradiciji alhemijskih učenja, s obzirom da sama riječ alhemija u svom arapskom korijenu označava ono što pripada zamli Kema, Egiptu, iz čije tradicije mnogostruko ispreplanih, raznovrsnih, izmiješanih i razgranatih učenja vodi porijeklo najveći broj poznatih mitova i drevnih legendi o besmrtnicima i potrazi za besmrtnošću, koji su služili kao građa i nadahnuće u oblikovanju "Vječnika".

U mitotvarački razigranoj maštovnosti Ibrišimović prikazuje plovidbu Misrija i El Hidra ka ostrvu na kom boravi Skriveni Imam, kroz kapije od raznobojnih ogledala, čiji slijed boja evocira simboliku svjetlosti i boja u Suhravardijevoj išraji filozofiji, a čiji dramaturški obrazac oponaša i predanje o Miradžu, čudesnom noćnom putovanju Muhammeda a.s. iz Meke u Kuds, Jerusalem (koje je poslužilo kao nadahnuće i za Danteovu "Božanstvenu komediju"), kao i kur'ansku pripovijest o Hidrovom putovanju sa Musaom a.s. iz mjesta "na kojem se sastaju dva mora". Opis ovog putovanja sadrži iznimno brojne kulturološke aluzije i asocijacije koje prizivaju poznata mjesta iz svjetske književnosti i mitologije različitih kultura, a prepoznatljivo je i preoblikovanje i smještanje u novi kontekst pojedinih alegorijskih motiva iz Rumijeve "Mesneviye", te iz sufijske poezije Feridudina Atara. Pred Misrija se iznose "škrinje dobroti" koje njemu samom ostaju nevidljive, jer je stupanj njegovog znanja i upućenosti još uvijek neznatan, a dobro ne može ni pred kim stajati, dobro valja raznositi, kako kaže Hidr. Između dva otkucaja srca Skrivenog Imama izbija jedno posebno vrijeme, i to je vrijeme koje je darovano Abdulahu Misriju; metaforički kazano, Misri živi ono što je Imam Mehdi mogao biti, sve one moguće živote koje je Imam Mehdi propustio zato da bi bio taj koji jeste, Gospodar Vremena, Skriveni, "vođeni". Procjepi, manjkovi i odsutnosti u životu svrgnutog halife, kralja svijeta koji u skrivenosti priprema svoj ponovni dolazak na prijesto, jesu onaj "višak" od kojeg je sačinjen život Abdulaha Misrija, koji na taj način doživljava svoje mistično poistovjećenje i sjedinjenje sa bićem Imama Mehdija. Vrijeme kojeg obuhvata Misrijeva životna istorija je onaj još neživljeni život Skrivenog Imama, jer je u Misrijevoj prostodušnoj pokornosti Bogu sadržana svijest da je svaki čovjek stvoren da bi bio, prema riječima iz Kur'ana, "Božiji zastupnik na Zemlji".

Zanimljivo je da Misri, i prije nego bude sreo budističkog sveca-prokletnika arhata Pindolu, kao da intuitivno poznaje mističke prakse iz drugih kulturnih tradicija, pa tako u pret-hodećem zikru sa Hidrom opisuje silazak u ponor ništavila vlastitog bića, koji je sličan sugestivnoj sabranosti u postupcima transcendentalne meditacije: "Odricao sam se svojih usta: to nisu moja usta, svoga tijela: to nije moje tijelo, pa čak i svoje duše: to nije moja duša, nastojao sam viknuti: ja sam prah i pepeo...". I premda "Vječnik" po mnogim svojim odlikama sadrži elemente popularnog žanra epske fantastike, to naročito dolazi do izražaja u scenama koje opisuju susret sa Imamom Mehdijem i arhatom Pindolom, čija onirička fantazmagoričnost slijedi začudne dramaturške obrasce i logiku razvijanja priče u snu. Nadmetanje u kerametima između El Hidra i arhata Pindole po neočekivanoj maštovitosti zorno prikazanih slika umnogome podsjeća na nadmetanje između dobrih i zlih čarobnjaka (odnosno čudotvoraca) u poznatim filmovima naučne i epske fantastike, kao što su



“Ratovi zvijezda”, “Gospodar prstenova” i “Matriks”.

Legendarni lik Letećeg Holanđanina, kojeg je Rihard Wagner proslavio u svojoj operi, svojom kainovskom uspravnošću i ponosom sa kojim nosi dosuđeno prokletstvo posjeduje auru tragičkog romantičarskog heroja, i poglavlje o Misrijevoj plovidbi na njegovom brodu svakako spada u estetske vrhunce ovog romana. Kapetan Jan van der Eken je istodobno i tragički “čovjek fatuma”, nepokolebljiv u svojoj ustrajnosti da i u palosti svoga bića pokaže snagu i veličinu, onaj koji spada u red buntovnih “izgubljenih žestokih duša”, koje se “ni samom đavolu ne uklanjaju”, ali i arhetipski pustolov, probisvijet i mornar, gladan novih obala, pučina i obzolja. Monolog u kojem Holanđanin opisuje kako njegov brod plovi kroz “nebrojene ljudske duše”, kroz oblake i sazviježđa, kroz dim i vatru lomača, te kako se na njegovom brodu čuje “istovremeni uzdah mnoštva dama, princeza i kontesa”, doziva u pamćenje “Pijani brod” Artura Remboa, kao simbol čežnje za pristizanjem u nepoznate luke, za osvajanjem nepoznatih djevičanskih svjetova, čežnje da se iskusi i doživi ono još neiskušano i nedoživiljeno. Svjestan da ga je njegova prokletnička sudbina učinila čudovištem, on tu svoju čudovišnost brižljivo njeguje, hraneći dušu svojim sopstvenim otrovima. Utnapištim dolazi na svadbu Ukletog Holanđanina “يسان iz dubina vremena snagom iskrenosti djevojačkog srca” – i tek u zagrljaju Anđule Džamanjić, on od nakaze postaje dostojanstven čovjek, a njena ljubav poprima ono značenje koje u kršćanskoj mistici ima “poljubac gubavcu” Franje Asiškog. Anđula prepoznaje ono što čini “svjetovnu svetost” njegovog prokletstva, te je njena ljubav toliko da “negladna njome ne bi nahranila i napojila”. “*Da nisam bio takva olupina možda bi me moja mlada žena i ostavila!*”, reći će Holanđanin u pismu Misriju.

Ono što svakom od ovih poglavlja zasebno daje izvanrednu literarnu upečatljivost jeste brižljiva i sabrana vjerodostojnost u iznošenju istorijskih, kulturnih i civilizacijskih

činjenica vezanih za različita podneblja i epohe, zadivljujuće prodorna uvjerljivost i stilski rafinman u prikazivanju i opisima vremenski i prostorno udaljenih kultura, zrelost duha i istančana preciznost u izražavanju najfinijih tonova misli i osjećanja, koja u skladnom jedinstvu sa poetski razigranom maštovnošću palimpsestnog ispisivanja i dekonstruisanja drevnog mita posjeduje duh one sveobuhvatnosti i univerzalnosti kakvu poznajemo iz nekih klasičnih spjevova, kakvi su Danteova “Božanstvena komedija”, Vergilijeva “Enejida” i Homerova “Ilijada”.

Mudri Heraklit je smatrao da se sve, poput plamena iz vatre, rađa umiranjem nečeg drugog (kao što i Platon u “Fedonu” Sokratu pripisuje riječi da smrt rađa život, kao što život daje smrt). “Smrti su besmrtni, a besmrtni smrtni, prvi postaju živi smrću drugih, a smrt drugih je život prvih”, kaže Heraklit. Njegovo razmišljanje o jedinstvu svijeta dovešće ga do vizije života kao neprestanog oživljavanja: “Ništa ne postoji, sve postaje”. Kao što i u savremenim neognostičkom mišljenju koje se razvija pod uticajem modernih prirodnonaučnih teorija, naročito kvantne fizike, nailazimo na paradoksalne tvrdnje, poput one da smo “živi od postanka svijeta”, ili da je ovaj svijet stvoren upravo ovog trenutka. U orfičkim učenjima, koja su nadahnula Platona, duhovno očišćenje označava razdvajanje duše od tijela, odnosno simboličku smrt, jer je istinski život – život u onostranosti, dok je život u materijalnom svijetu – smrt i neprekidno umiranje, o čemu, kroz razrađenu metaforizaciju pripovijedanja, govore i Ibrišimovićeви junaci. I kao što se u Misrijevom alteregu Imhotepu, graditelju, učenjaku i ocu medicine, stječu Tot i Hermes Trismegistus, božanstva magije, pisanja, tajnih znanja i alhemije, a preko njih i čitave raznorodne tradicije gnostičkih, neoplatonističkih, ezoterijskih, te judeokršćanskih i islamskih mističkih učenja, tako i “Vječnik”, svojom univerzalnošću, pod okriljem islamske kulture, sveobuhvatno objedinjuje najvažnije tradicije Istoka i Zapada.



Detalj sa Skupa



Dijalog s besmrtnošću: autorstvo, pismo i kulturno pamćenje u mitopoetičkom diskursu romana **Vječnik** Nedžada Ibrišimovića



Vahidin Preljević

I.

Možda je najuputnije početi izuzetno prizemno, s jednom kulturološkom i metakritičkom primjedbom, koja se tiče neposredne recepcije romana *Vječnik* Nedžada Ibrišimovića na prostoru BiH. Subjektivni dojam da je Ibrišimovićev roman *Vječnik*, usprkos intenzivnoj javnoj pozornosti, koja je pratila nastajanje i objavljivanje knjige, zapravo manje-više prešućen u ovdašnjim medijima može se i verificirati: jedan prikaz, koji je zapravo preuzeta recenzija iz knjige (Nedžada Ibrahimovića), zatim ulomak iz studije, koji je redakcijski opremljen kao prilog *demistificiranju* Ibrišimovićeve knjige, oba objavljena u *Danima*; u *Slobodnoj* je Bosni još Adisa Čečo napisala jedan kraći osvrt: i to je sve, barem što se tiče žanra prikaza ili prikazivačkog eseja i što se tiče pisanih medija. Moguće je dati primjebdu kako to općenito odgovara stanju kulturnog novinarstva kod nas, ograničenosti recepcije kulturnih fenomena, ali time će biti rečeno samo pola istine. Ako se uzmu u obzir učestalost bavljenja tekstovima nekih drugih autora, koji se redovito medijski tretiraju kao književni događaji godine, lako je uočiti da nije u pitanju *prostor* nego *selekcija*, a *kriteriji selektiranja* pak zadiru duboko u postratnu genezu bh. književnog i kulturnog "polja" (Pierre Bourdieu); ona predstavljaju istraživačko područje *sui generis* i povezana su sa instaliranjem stanovitih medio-kulturnih strategija s efektom preobrazbe dubinske strukture onoga što zovemo kulturnom scenom. Istodobno, zainteresirani suvremenik će pribilježiti i stanovit *otpor* ovom *prešućivanju* na istaknutim mjestima kulturne scene. Prvo, tu je za bosanskohercegovačke prilike izuzetna čitanost *Vječnika* (4 objavljena izdanja), usprkos za naše uvjete nimalo niskoj cijeni knjige i zahtjevnosti obrađene građe. Drugo, u nekim dnevnim novinama *ukazivano* je na ogroman značaj ove knjige za našu kulturu, mada bez i naznaka analize. Pogotovo je "apologija Ibrišimovićeva" bila intenzivna nakon dodjele nagrade *Meša Selimović* u Tuzli, kada je *Vječnik*, kao uostalom i Karahasanovo *Noćno vijeće*, bio zaobiđen. U tom smislu kao druga strana prešućivanja tj. ignoriranja uistinu se pojavilo stanovito (često patriotski intonirano) mistificiranje romana. Simptomatologijski sagledano iz perspektive ovoga slučaja – a način tretiranja kulturnih činjenica već od Waltera Benjamina (pa sve do Slavoj Žižeka) uvijek je *simptom* - bh. kultura i jeste koliko *kultura ignorancije* toliko i *kultura mistifikacije*. Ono što ona, nažalost nije, barem nije u ovom trenutku, jeste kultura *analize* i *refleksije*.

II.

Dakle, postoji stanovita nelagoda s *Vječnikom*. U čemu se ona sastoji?

Vječnik Nedžada Ibrišimovića, kao i romani Dževada Karahasana, su prema svim mjerilima dominantnog koda ovdašnje književne kritike gotovo skandalozno staromodni - signifikanti *besmrtnosti*, *duše* i *tijela*, *krivnje* i *grijeha*, *vremena* i *vječnosti*, *života* i *smrti* u nekim načelnim pristupima urednicima kulturnih rubrika naših štampanih medija i njihovim akademskim savjetnicima čine se očigledno beznačajno potrošenim i dalekim, *metafizičkim*, *esencijalističkim* a time *nečitljivim* u svakom smislu te riječi.

Valja priznati: Ibrišimovićev bi rukopis čitatelja, sviknutog na lagahnu pop-poetiku i kobni bosanski minimalizam, mogao odbiti: ko je Imhotep, šta je *re*, šta je *ka*, ko ili šta je *El-Hidr* – sve to podrazumijeva stanovitu čitateljsku kompetenciju ili barem spremnost da je se stekne. Slijediti isključivo princip *delectare* iz udobne fotelje ovdje će se pokazati nedovoljnim. *Vječnik* nalaže danas gotovo zaboravljenu filološku tradiciju *rada na tekstu*, i ponovno iščitavanje niza drugih tekstova ukomponiranih i, naravno, preinačenih, oneobičenih u tkivu romana. Urednici i novinari magazina nemaju ni vremena niti volje baviti se time, jer: najnoviji uradak balkanizirane postmoderne već čeka na stolu. Dakle ovaj svojevrsni *enciklopedizam* koji bismo istakli kao strukturnu i stilističku odliku romana je možda prvi mogući razlog te nelagode. A taj *enciklopedizam* opet je izuzetno daleko od raširenog nazovi-postmodernog poigravanja sa slikama i motivima iz arhiva kulturne tradicije, koje je nemotivirano (u oba smisla u kojima pojam motivacije upotrebljavaju ruski formalisti); umjesto te browser-enciklopedičnosti, koja odlikuje balkaniziranu postmodernu (a kojoj je stilski pandan svojevrsni citatni pandemonij, u kojoj se iskazi bez motivacije u odabiru izvora ređaju jedan pored drugog), kod Ibrišimovića zatičemo uistinu jedan "staromodni" princip intertekstualnosti, koji se zasniva na naoko modernistički diferenciranoj obradi predtekstova. Time se *Vječnik* može uistinu vidjeti kao jednu vrstu ofenzivnog parodiranja pseudo-postmodernog stanja bosanskohercegovačke kulturne poetike.

III.

No, vratimo se razmatranju Ibrišimovićeve poetike metatekstualnosti. Možda se ona najbolje može rekonstruirati na motivskoj građi za lik Imhotepa. U njoj je sadržano više slojeva, koji iz različitih perspektiva zaokružuju temu besmrtnosti. Imhotep je, povijesno dokazano, čuveni graditelj piramide u Saqqari iz sredine trećeg tisućljeća p.n.e., visoki svećenik boga Ptah i Atum-Rea, koji je imao ogroman utje-



caj na faraonskom dvoru. U kasnijoj predaji, dakle u kulturnom pamćenju, on je poštovan kao Bog kojemu su pisari žrtvovali kap tinte, jer je slovio kao izumitelj, ne samo arhitekture i kalendara već i pisma. Pored svega toga, za Imhotepa se veže i jedan drugi izuzetno bitan aspekt, a koji se tiče posebnog odnosa riječi/logosa i tijela, koji kasnije zatičemo u prvim rečenicama *Ivanova evanđelja*, na više mjesta citiranog u Ibrišimovićevom *Vječniku*.

Božanska besmrtnost Imhotepova proizvod je snažnog incentiva kulturnog pamćenja¹ (Jan Assmann), koji je proistekao iz recepcije njegove umjetnosti u gradnji piramida, dakle iz besmrtnosti njegovih umjetničkih proizvoda. Tematiziranje tog odnosa umjetničke i božanske besmrtnosti reflektira se u Ibrišimovićevom romanu na više načina, najprije implicitno: od samog Imhotepovog kontinuiteta u liku Nefertija i Abdulaha Misrija el-Bosnawija, koji se njima javlja kao neka vrsta duha, do eksplicitnijih diskurzivnih pasaža o umjetničkom stvaranju i kulturnoj tehnici zapisivanja. Za razliku od drugih identiteta koje će Neferti imati, jedino s Imhotepom postoji nešto poput identificiranja, kao s nevidljivim ja: "Ti si bio ja, ja ću biti ti i tvojim očima, jer, eto, živ si, gledati piramidu faraona Knum-Kufa, da joj dogledam vrh, a i da vidim njeno blještavilo; ona je, donekle, i moje djelo, jer zar ja nisam graditelj Đoserove piramida i Sanaktove i zar donji papirusi s crtežima i proračunima u rukama graditelja Keopsove piramide nisu i moji papirusi?"²

Već ovdje je jasno da se motiv besmrtnosti tretira i u metaforici pisanja, dakako najupečatljivije na kraju u Abdulahovom čitanju El-Hidrove knjige o životu, u kojoj ovaj ponovno čita ili živi svoj život, što je u ovom romanu gotovo pa jedno te isto.

Graditeljstvo i pisanje obje su tehnike kulturnog pamćenja, proizvođenja materijalne besmrtnosti u medijima piramida, papirusa i pergamenta. Ovdje nije riječ tek o metaforičkoj konstrukciji u romanu; paralela između arhitekture i pisma kulturnopovijesno je utemeljena. Kako navodi Assmann, izgradnja hramova u kasnom staroegipatskom dobu konzekventno je shvaćana kao trodimenzionalno i monumentalno izvršenje nacrtu "jedne knjige", koja "kao Kuran predstavlja Objavu koja je pala s neba, i na njoj se (kao u Tori) ništa ne smije dodavati niti oduzimati."³ Kao autor te knjige, koja u sebi zapravo sadrži svijet, čiji je hram arhitektonski odraz, navodi se, pored Thota i Hermesa, upravo Imhotep⁴. Teško da je Ibrišimoviću promakla ova povezanost: štaviše, čini se da ona predstavlja zasnove metaforičkog koda u romanu.

Koliko je jak strukturni odraz koncepcije Imhotepovog lika vidi se i u stalnom potenciranju odnosa riječi i stvarnosti, duha i slova, logosa i materije u romanu. Povjesničari religije naime, polaze od toga da je Imhotep, bolje rečeno legen-

darni sloj koji se nakupio na ovom povijesnom liku, ključno mjesto nastanka teologije duha, koja će svoj najeksplicitniji izraz naći u već pomenutom Ivanovom evanđelju. *U početku bijaše riječ/i Riječ bijaše kod Boga/i Riječ bijaše Bog*. (Evanđelje po Ivanu, 1-3). Ibrišimovićev roman može se čitati i kao složena fiktivna varijacija na ovaj teologem koji se nadovezuje na semantički kompleks lika Imhotepa, s tim, dakako, što je on ovdje sekulariziran i preveden u estetski kontekst⁵.

Već ovaj izuzetno kratak osvrt na lik Imhotepa govori – da se evo usput dotaknemo i toga – o izrazitoj interkulturalnoj crti Ibrišimovićevega rukopisa, no uistinu u pravom smislu te riječi. Ideju besmrtnosti Ibrišimović izvodi iz svog, povijesno dokumentiranog polazišta, naime od Imhotepa, i prati je preko egipćanske mitologije, do kršćanske teologije, do mezopotamske legende o *Utnapištimu*, kršćanske o *Vječitom Židu* tj. *Lutajućem Jevrejinu*, do kasnosrednjovjekovne *Ukletog Holandeza*, pa sve do sufijsko-šitskih predožbi o dvanaestom imamu i budističkih o Pindoli Baradvaju. Ono što je ključno u ovoj liniji jeste kulturalna interkonvertibilnost, *prevodivost*⁶ te ideje. Svi ovi likovi su besmrtni – izuzev dugovjekog Nefertija – i svi besmrtnost ne doživljavaju kao nagradu već kao kaznu, to možemo ustvrditi čak i za misteriozno dvanaestog imama koji je neprestano na čekanju.

IV.

Svaki od ovih likova je nosilac legende i mita, ali ujedno i individua sa izdiferenciranim psihološkim profilom, a povrh toga je i personifikacija jednog idejnog koncepta. Tako svi likovi figuriraju kao skup višeslojnih označitelja, koji stupaju u jedan začudno napet odnos. Ovo se čini jednom od istaknutih strukturnih odlika romana. Tako legenda kaže da je Jan van der Eken kažnjen zbog tog jer je hulio i psovao Boga. (*Vječnik*, str. 226) U razgovoru s Abdulahom ta se predožba konkretizira i individualno-psihološki, i kulturno-povijesno. Ispostavlja se, naime, da je "huljenje Boga" ovdje imalo za posljedicu besmrtnost kao neograničenost spoznaje: "Božija kletva nije me, eto, htjela satrti u prah, niti pretvoriti u stup soli, a?! Sav sam bio u nekakvom grču, tijelo mi je otvrdlo,

⁵ Na složenom odnosu religije i estetike, tj. estetiziranju religijskih sadržaja, ovdje se ne možemo dugo zadržavati. O ovome sam na primjerima iz njemačke književnosti iscrpnije pisao na drugim mjestima. Vidi V.P.: "Der Glauben wie Schmecken und Sehen" *Johann Georg Hamanns Beitrag zur Säkularisierung und Ästhetik der Moderne*. U: *Der Mnomyse Träume. Festschrift für Joseph P. Strelka*. Hgg. von Vahidin Preljević, Ilona Slawinski und Robert Weigel. Tübingen 2007 (u štampi), kao i: V.P.: "... von diesem thörichten Bestreben die Geschichte und die Menschheit zu modeln ...". *Das antiteleologische Geschichtsbild in Novalis' Christenheit oder Europa*. U: Kant, Hegel und die Logik der internationalen Beziehungen. Hgg. von Andreas Arndt. Berlin 2007. (u štampi). O sekularizaciji estetiziranjem, vidi i radove Gerharda Kaisera: *Pietismus u. Patriotismus im literar. Dtl. Ein Beitr. zum Problem d. Säkularisation*. Frankfurt 1973. te *Christentum und säkulare Literatur* Originalbeitrag erschienen in: *Stimmen der Zeit* Bd. 216 (1998), S. 3-16. Standardno djelo o pojmu sekularizacije jeste: Hans Blumenberg: *Die Legitimität der Neuzeit*. Zweite erweiterte Auflage. Frankfurt 1999.

⁶ O paradigmi prevođenja u okviru *translational turn-a*, i shvaćanju kulture kao prostora neprekidnog prevođenja vidi: Doris Bachmann-Medick. *Cultural turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg 2006, str. 238-283.

¹ J.A.: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992, str. 66-86. Usp. I Jan Assmann: *Kulturno pamćenje. Pismo, sjećanja i politički identitet u ranim visokim kulturama*. Prijevod Vahidin Preljević. Zenica 2005.

² Nedžad Ibrišimović: *Vječnik*, Sarajevo 2005., str. 59

³ Assmann (1992), str. 177.

⁴ Ibidem, str. 178.



mišice nabrekle, vid mi se izoštrio, najednom sam vidio dalje nego ikad do tada, zar pomorac može bolje šta poželjeti?" (*Vječnik*, str. 227) Mornarsko "gledanje" ovdje valja uzeti kao kontrolirajuće gledanje, kao metonomiju ljudske moći nad prirodom⁷. Njegova besmrtnost zapravo predstavlja konzekventno domišljenu težnju racionalističkog uma za znanjem, utopiju bezgranične spoznaje: "Htio sam ukloniti, milom ili silom, ono što mi je stajalo na putu, vukla me daljina, žudnja za nepoznatim; šta je u utrobi zemlje? šta je na dnu okeana? šta je na vrhu neba. Htio sam slavu, bogatstvo i moć" (*Vječnik*, str. 230). Njegova besmrtnost jeste doslovno ozbiljenje tisućljetnih snova čovječanstva; povijest ljudske kulture jeste povijest stalnih napora da se kontinuiranim napretkom spoznaje produžuje život, a na kraju ukine ili barem ukloni smrt.⁸ Upravo je ova pritajena čežnja civilizacije ugrađena u Ibrišimovićevu verziju lika Ukletog Holandšana. Da je njegova besmrtnost prokletstvo, proizlazi iz tog što je *usmjerena*, tražena, iznuđena, odnosno da je stečena u *nadvladavanju postojećeg*, dakle iz baconovske matrice znanja kao kontrole i moći nad prirodom⁹, pa izbavljenje može uslijediti samo ljubavlju djevojke; što ovdje znači: *događajem* (u Heideggerovom smislu), dakle upravo onim što se ne može iznuditi. Taj događaj nije tek puko prepuštanje bitku – iz savjeta koje Abdulah daje Jan van der Ekeni proistječe - događaj će se zbiti tek kad postane otvoren za njega: "Znaj i zapamti: ne bira čovjek sebi ženu, nego žena sebi bira čovjeka i kada danas-sutra staneš nogom na Trg svetog Marka, ili sjedneš u gondolu, ne traži ti nju, nego slobodno pusti da ona nađe tebe. Jer tako je oduvijek otkako je svijeta i vijeka i neka tako i ostane." (*Vječnik*, str. 240-241)

V.

Osvrnuo bih se nakratko na središnji lik koji jedini odudara od ovoga modela. Kao nedostatak bi se s aspekta psihološkog čitanja mogla istaknuti statičnost i monotonost Nefertija, koji se kroz hiljade godina svojega života uopće ne mijenja. Takva primjedba bi uistinu bila opravdana da ovdje imamo posla s uobičajenom koncepcijom lika. No, sve govori u prilog tome da Neferti zapravo uopće nije lik, barem ne u uobičajenom smislu riječi. On se prije može shvatiti kao radikalna varijacija tipa sveznajućeg pripovjedača, eksperiment otjelovljenja jedne narativne svijesti od pamtivijeka do današnjih dana – beskonačnog sjećanja, što je nedosanjani san sveg pripovijedanja. Pripovijedanje ili graditeljstvo - za ovo prvo znamo to od *Hiljadu i jedne noći* a za drugo upravo od Imhotepa - i jeste pokušaj *odlaganja smrti*. Upravo to čini i pisar Neferti alias Abdulah: dok zapisuje, doslovno ili neizravno, on je živ, on time zapravo odlaže smrt,

⁷ Vidi: Christoph Wulf: Das gefährdete Auge. Ein Kaleidoskop der Geschichte des Sehens. U: Das Schinden der Sinne. Hgg. Von Diemar Kamper/Christoph Wulf. Frankfurt 1984, str. 21-45, o "kontrolirajućem pogledu" 27-30.

⁸ O kulturnoj povijesti smrti u zapadnoj civilizaciji vidi Philippe Ariès: *L'homme devant la mort*. Paris 1978. Ovdje korišteno njemačko izdanje: *Geschichte des Todes*. München 1978.

⁹ Ovdje se Ibrišimović priključuje kritici procesa civilizacije kao sticanja vlasti nad prirodom, najupečatljivije formuliranoj u Theodor Adorno/Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt 1988 (1944).€

ili kako kaže Neferti: *izbjegava je*. U ovom metatekstualnom ili bolje rečeno – autorefleksivnom impetusu ni izbliza se ne iscrpljuje kompleksnost Nefertija kao narativnog koncepta, ali u tome je, čini mi se, jedna od njegovih ključnih dimenzija. On na neki način predstavlja fiktivno otjelovljenje medija pisma kao takvog, struje tradicije, koja izvan samog akta zapisivanja odnosno manje-više vrijednosno neutralnog pamćenja kao pohranidbenog sredstva povijesti - zapravo i ne posjeduje svijest u psihološkom smislu. Tu tezu bih potkrijepio i činjenicom da u Abdulahovu zapisivanju zapravo i ne djeluje njegova volja, već da je ono nešto što se događa, takoreći, izvan njega: "Zaista onaj koji zapisuje ne zapisuje samo što on hoće! Nešto hoće da bude zapisano, a nešto neće i moja ruka tek pridržava pero dok nesaglediva bjelina papiru govori murekefu kojim riječima da ostavi, a kojim riječima da ne ostavi trag." (*Vječnik*, str. 248).

Pisarevo izbjegavanje smrti zapravo je njegovo pripovjedno pamćenje, a njegova česta apostrofirana ljubav prema životu, jest akt tog predanog zapisivanja, koje se uistinu ovdje inscenira kao neka vrsta stvaranja: pismo i tijelo ovdje ulaze u nerazmrsivu simbiozu. Inače je zanimljivo što je ovdje tjelesnost a ne sama duša, izolirana od nje, ključni poetski mitologem dugovječnosti. Upravo u tome - pored ostalog - krije se tajna naizgled beskrajnoga Nefertijevog života. Jer njegovo tijelo nije ništa drugo do upravo to pismo. Čini se da se u ovom uistinu jedinstvenom eksperimentu može nazrijeti originalan Ibrišimovićev doprinos polemiци protiv Barthesovo-Foucaultove teze o smrti autora.

* * *

Umberto Eco je jednom kazao kako su ljudi izlaskom iz raja zauvijek lišeni besmrtnosti i vječnosti - u prospektivnom smislu, ali da ju ponovno mogu steći retrospektivno – zahvatom u "duboki bunar prošlosti"¹⁰, kako kaže Thomas Mann u proslavu roman *Josip i njegova braća*). Na tomu petološkome putu nalazi se i *Vječnik*.

Konačno: Ovo je poslije dugo vremena prvi roman u BiH, barem prema mojemu uvidu, koji na jedan radikalni način stupa u dijalog s mitološkim diskursom, na našim prostorima proskribiranim iz poznatih razloga; on naime u mitovima u besmrtnosti nalazi ishodište za postavljanje temeljnih pitanja o smislu *autorstva* i *pisma*, u najširem značenju te riječi, o *kulturnom trajanju* i *kulturnom pamćenju*, o *tijelu* i tom nesretnom signifikantu *duši* u krajnjem o *identitetu*: – podsjećanje na to da takva pitanja i danas na književno-estetski više nego uvjerljiv način mogu činiti supstrat jedne (mito)poetike, eto u tome se, između ostalog, može vidjeti značaj *Vječnika* i ujedno razlog njegovog kontroverznog tretmana u ovoj našoj agresivnoj *kulturi zaborava*.

¹⁰ Th. Mann: *Joseph und seine Brüder*. Die Geschichten Jaakobs. Der junge Joseph. Bd. 1., Frankfurt 1975 (Berlin 1933), str. 5.



Roman izvan romaneskne tradicije



Enver Kazaz

Roman je dijete polikontekstualnog svijeta, kaže Vladimir Biti

u *Upletanju nerečenog*, sumirajući teorijske teze o tijesnoj povezanosti pojave individue na kulturnom horizontu Evrope sa nastankom romana u zapadnoevropskim literaturama.¹ U nemogućnosti donošenja definicije koja bi mogla obuhvatiti svu raznolikost romaneskne protejske realizacije tokom historije, Biti *polikontekstualnošću svijeta* kao uvjetu koji omogućuje nastanak ovog žanra, zapravo, insistira na tijesnoj povezanosti prirode romana sa prirodom svijeta koji je zahvaćen stalnom promjenom svog identiteta. Na toj osnovi Biti pokušava donekle, ali samo donekle, izmiriti raznolike i raznorodne teorijske definicije romana. Npr. one teorije, koje na tragu Lukacs a tvrde da se junak romana zatiče u situaciji transcendentnog beskućništva unutar stalno promjenjivog svijeta bez boga i procesualnog (još ne) identiteta, suprotstavljajući takvom svijetu ideju njegove mitske cjelovitosti koju nosi iz kulturne tradicije epa, sa onim teorijama koje na tragu Bahtinovih postavki o polifoničnosti i protejskoj prirodi romana tvrde da je on zbir raznolikih glasova u kojima se očituje različitost ideologija, svjetonazora, etičkih sistema, kulturalnih vrijednosti itd., te da ta raznolikost upravo presudno oblikuje pluralnost junakovog *ja*. Polikontekstualnošću svijeta koja omogućuje roman daju se, nadalje, izmiriti teorijske definicije romana koje strogo naratološki, kao što to čini npr. Franz Stanzel,² određuju roman sa onima koje nastanak i prirodu ovog književnog žanra povezuju sa humorom, parodijom, karnevalizacijom ili pojavom individue na horizontu kulture, pri čemu je individua raskinula veze sa kolektivom.³

Naime, moderni roman nastao je u onom kulturalnom procijepu koji na pozadini pada svetog jezika u narodne u renesansi omogućuje prelazak sa teocentričnog na antropocentrični model kulture. Pri tom, čovjek u središtu kulturalnog sistema omogućuje stalnu procesualnost i promjenjivost ukupnog i društvenog i kulturalnog horizonta, te ambivalentnu ustrojenost njegovog znakovnog, simboličkog i vrijednosnog sistema, što je potpuno suprotno srednjovjekovnom teocentričnom/crkvenocentričnom

modelu kulture, koja je obilježena nepromjenjivim, apsolutnim sisitemom istina i strogo kanoniziranih žanrova kao i kanonskim, normativnim interpretacijama kulture što ih je propisala crkvena moć. Pad svetog jezika uslovio je gubitak lukačevski shvaćene mitske cjelovitosti svijeta, ali i raspad teocentričnog poimanja čovjeka na kojemu se utemeljivala srednjovjekovna kultura.

Decentriranje teocentričnog koncepta svijeta u npr. Rableisovom *Gargantui i Pantagruelu*, ili, pak, ukidanje epske idealističke konstrukcije heroja kao nepromjenjivog meta-označitelja kulture za račun humornog konstrukt junaka u Servantesovom *Don Kihotu*, darovalo je žanru romana sposobnost totalitetnog, polikontekstualnog obuhvata svijeta. Roman je, dakle, razarajući teocentrični koncept svijeta, svog junaka spustio sa razine nepromjenjivosti njegovog identiteta u procesualnost vremena izjednačenu sa stalno promjenjivim svijetom i procesualnim junakovim identitetom. Jednom riječju, teocentrični koncept čovjeka u ovom kulturalnom lomu zamijenjen je čovjekom kao funkcijom vremena, apsolutizam religijske istine o čovjeku zamijenjen je relativizmom istina njegovog zemaljskog promjenjivog identiteta, metafizički koncept kulturne moći konceptom političke i povijesne moći koja kreirajući čovjekov identitet vrši neprestano nasilje nad njim, te, na koncu, koncept svijeta sa strogo uređenom vertikalnom hijerarhijom od Lucifera do Boga smijenjen je svijetom raznorodnih horizontalnih nizova sa mnoštvom jednakopravnih alternativa u stalnoj borbi tokom povijesnog vremena za dominaciju jedna nad drugom. Zato Biti s pravom zaključuje: "Roman je tako dijete polikontekstualnog svijeta u kojem svaki sistem povlači granice između sebe i okoline pomoću koje motri i vrednuje druge sisteme u njihovoj razlikovnoj djelatnosti, ali pri tom ni sam ne može da zaštiti tu svoju granicu od izloženosti pogledu i kritici drugih sistema. Naprotiv, umjesto da je štiti, roman (a time i moderna književnost u cjelini) naznačuje samoograničavajući mehanizam pojedinih svojih pragmatičkih instanci i time potiče beskonačni, reproduktivni *crossing*: započevši razdvajanjem fikcije od stvarnosti unutar romanesknog svijeta (li/lik, npr. Don Quijote/Sancho Panza), kao što smo vidjeli *crossing* se premješta na receptivno razdvajanje fikcije od stvarnosti među razinama romaneskne komunikacije (lik/autor) pa zatim razdvajanjem fikcije od stvarnosti među dvama romanesknim modelima (realistični/samoreferencijski) kao i dvama vrstama recepienta (uživatelj/sudac) sve do razdvajanja fikcije od stvarnosti među dvama teorijama romana (doživljajna/ugovorna). Tako se objelodanjuje temeljni zakon polikontekstualnog svijeta po kojem sistemi što ga tvore, upravo zahvaljujući skretanju pozornosti na vlastitu organičenost, navode promatrače na viđenje nečeg što bi inače ostalo nevidljivim u tom obliku: naime *svijeta* koji se izvana premjestio unutra pa sad iz te

¹ Isp. Vladimir Biti: *Upletanje nerečenog*, Zagreb, 1994..

² Isp. Franz Stanzel: *Pripovijedni tekst u prvom i pripovijedni tekst u trećem licu*, zbornik *Suvremene teorije pripovijedanja*, Zagreb, 1991, ur. Vladimir Biti.

³ Isp. Milkan Kundera: *Iznevereni testamenti*, Beograd, 1995.; Bela Hamvaš: *Teorija romana*, Beograd 1996.; Milivoj Solar: *Moderna teorija romana*, Beograd, 1979. ; Viktor Žmegač: *Povijesna poetika romana*, Zagreb, 1991., Zdenko Lešić: *Teorija književnosti*, Sarajevo, 2006.



uokvirenosti vlastitim dijelom traži novo prekoračivanje prema nevidljivome vani. U mjeri u kojoj raspoláže samoreferencijalnošću, dakle, roman ima sposobnost gutanja cjeline koja ga u određenom trenutku sadrži. Upravo to promatračko usisavanje jest ono što njegovu priču čini riskantnom.⁴ Pri tom, valja naglasiti da pojam polikontekstualnog svijeta Biti veže za njemačkog filozofa Gottharda Guntera koji "kao temeljni zakon polikontekstualnog svijeta formulira paradoksalnu tezu po kojoj univerzum kao cjelina nije sposoban povući granicu između sebe i okoline zbog čega njegovi dijelovi imaju veću refleksivnu moć nego on sam."⁵

Ako je, dakle, priča romana riskantna, zbog toga što on ima mogućnost prelaska granice iz jednog u drugi dio sistema te *sposobnost gutanja cjeline koja ga u određenom trenutku sadrži*, onda se postavlja pitanje kako se lbrišimovićev *Vječnik* odnosi prema toj cjelini, kakav je njen karakter, gdje su njene eventualne granice, te zbog čega bi njegova priča mogla postati riskantnom po tu cjelinu.

No, prije toga, nepohodno je odrediti autoreferencijsku komponentu romana. Razmatrajući sadržinu pojma autoreferencijske sposobnosti teksta Biti kaže da je ona takva dimenzija iskaza ili teksta kojom on "upozorava na situaciju, kontekst ili subjekt vlastitog iskazivanja, na vlastitu kompoziciju, strukturu, kod, propizijsku ili žanrovsku pripadnost, općenito, dakle, kojom tematizira neka svoja obilježja."⁶ Ovakvo opće određenje Biti će situirati i u postrukturalističko poimanje autoreferencijalnosti, jer postrukturalisti "nijeću mogućnost odvajanja temeljnih od metarazina, jezika od metajezika, te promoviraju autoreferencijsku petlju paradoksa u središnje operativno načelo jezika."⁷ U takvo poimanje autoreferencijalnosti nužno se uvlači postrukturalističko shvatanje konteksta, pa postrukturalistička "argumentacija polazi od toga da nema konačnog, samodostatnog konteksta koji više ne bi upućivao sam na sebe, a time ujedno potrebovao tumačenja. Svi su entiteti razlikovni te se ne mogu razumjeti samo po sebi, već jedino u odnosu prema nečem drugom, što je radikalno odsutno, izmičuće."⁸ Zato Derrida i "govori o diferencijaciji istodobno kao razlici, pomaku i odgodi: putovanje entiteta ka identitetu iziskuje autoreferencijsku obilaznicu čije je odredište neizvjesno."⁹

Upravo tako se i situira romaneskni junak u nikad završenu pluralnost svoga ja. Stoga se postavlja pitanje da li je lbrišimovićev *Vječnik* kao neoromantična metafizička bajka i legenda, jer je bajkoviti i iskaz legende temeljni narativni postupak u ovom romanu, uspio izgraditi autoreferencijsku sposobnost gutanja sistema koji ga sadrži, bilo da se taj sistem promatra u svojoj dijahronijskoj vertikali ili pak u ravni svoje sinhronije, bilo da se on svodi na uži kontekst matične kulture ili se proširuje na ukupnu romanesknu tradiciju.

Vječnik kao metafizička bajka i legenda jest roman koji ne

tematizira nikakve povijesne sadržine, niti na idnetitet njegovog naratora i glavnog protagonista ostavljaju bilo kakve posljedice kulturne i povijesne promjene tokom pet tisuća godina koliko vremena otprilike obuhvata radnja romana. Lišen svih kulturno-povijesnih nanosa, narator i ujedno glavni protagonist romana Abdulah Misri el Bosnawi putuje kroz prostor i vrijeme eda bi potvrdio sistem esencijalistički shvaćenih teocentričnih konstrukata čovjeka. Mijenjajući identitet samo na razini pukog imenovanja, Misri kao lik u svojoj referentnosti ili, pak, interfiguralnosti, kako tekstualnu funkciju ovog lika određuje Nihad Agić,¹⁰ ostaje nepromijenjen od početka do kraja romana. Njegove dvije presudne spoznaje o sebi, da je dugovjek s početka romana, i da je lik u El Hidrovoj knjizi, dakle neko ko iz ljudskog biva mistički preseljen u područje svetog jezika, ne proizvode nikakvu napetost, nikakav sukob, nikakvu sumnju, pa je on apriorna, gotovo plakatna nepromjenjiva identitarna (sve)datost kao puna zemaljska potvrda teocentričnog, nepromjenjivog, božanskog svijeta vječnosti.

U toj dimenziji romaneskne konstrukcije, diskursi bajke i legende omogućuju na razini svoje paraboličke figurativnosti sistemu *svetih* metaoznačitelja da ostanu neupitni. Tu se i gubi ono deridaovsko shvaćenje identiteta kao procesa *diferencijacije utemeljene na razlici, pomaku i odgodi*, a lbrišimovićev roman ide nasprot bahtinovski shvaćenoj dijalogičnosti romaneskne tradicije od Dostojevskog na ovamo razvijajući se kao monologični roman. Drugačije rečeno, *Vječnik* je nasuprot ili pored, dakle, izvan romaneskne tradicije, jer je romanesknu polifoničnost zamijenio monofoničnošću, s ambicijom da pokuša načiniti kulturnološki lom na taj način što će materijalističkom antropocentričnom konceptu kulture suprotstaviti teocentrični kulturni sistem.

U sinhronoj ravni tako ocrtanog konteksta, u našem dobu koje je tehnologiju i informatičku kulturu prihvatilo kao svoju metafiziku unutar koje čovjek ne živi stvarne, već virtualne uvjete svoje egzistencije, gdje je on iz bitka preseljen u bodrijarovski *simulakrum*, *Vječnik* se zalaže za povratak u mitsko i metafizičko kako bi se obnovio smisao palih svetih jezika. Analitički um na kojem se temeljila kultura ukupne moderne i njen logocentizam u *Vječniku* su zamijenjeni teocentričnim konceptom (vjerskog) uma, pri čemu je ontička dimenzija čovjeka izvodiva jedino iz Boga.

Tu se otvara novi ozbiljan problem *Vječnikove* romaneskne konstrukcije. Naime, temeljno pitanje romana kako Abdulah Misri El Bosnawi spoznaje svoju dugovjekost tijesno bi moralo biti povezano sa pojmom i sadržinom razlike koju on uspostavlja prema raznorodnim oblicima Drugosti. Misri vječnost definira razlikom u odnosu na smrtnost kao temeljnu odrednicu ljudskog, pa se u opoziciji dugovjekost – kratkovjekost uspostavlja razlika između njega i običnih ljudi, gdje je prisutan puni paradoks, jer je svaki čovjek unutar romana teocentrično definiran kao i Misri, s tom razlikom što on kao i drugi dugovjek ljudi spada u kategoriju izabranih. Na taj način sa figurativnog plana konstruiranja lika *Vječnik* zapada u paradoks, jer se identitet figure utemeljuje u razlici koja to u konačnom izvodu nije, budući da i *dugovjekost i kratkovjekost* proističu iz *metafizike prisustva*, tj. iz modela

⁴ Vladimir Biti: *Upletanje nerečenog*, Zagreb, 1994, str. 27-28.

⁵ Isto, str. 27.

⁶ Vladimir Biti: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, str. 23.

⁷ Isto, str. 23.

⁸ Isto, str. 23.

⁹ Isto, str. 23.

¹⁰ Isp. Nihad Agić: *Intertekstualni mutant*, Izraz, br. 30, Sarajevo, oktobar-decembar 2005, str. 186-190.



teocentričnog čovjeka. Narator romana pokušava, na implicitnoj razini svoje priče, skepticizmu na kojem se gradila kultura romana suprotstaviti neoromantični apsolutizam vjere, pri čemu izostaje bilo koji oblik njegove autoreferencijske geste, osim klišetizirane polemike sa filozofskim modelom misli sabrane u Misrijevu odveć pojednostavljenu, jedno-dimenzionalnu tvrdnju da "filozofska pouka je takva – vodi te zamamno i tajnovito (bez osmiheja!), a onda te ostavi na cjedilu. A ja to neću".

Ovaj roman otud i nije dijete bitijevski shvaćenog polikontekstualnog, već monokontekstualnog svijeta, neoromantična, religijski postulirana, metafizička bajka koja je, razdvajajući vremenito i vječno, stalnu prolaznost u linearosti povijesnog vremena i stalno trajanje nepromjenjivosti vječnosti, pokušala dramu ljudske egzistencije u vremenu pretvoriti u bajkoslovno konstruiran znak Aposluta.

Šta je, dakle, time postigao Ibrišimović? Gutajući sistem kojemu pripada, a taj sistem je na krajnjoj svojoj granici izjednačen sa ukupnom romanesknom tradicijom, *Vječnik* hoće načiniti obrat, kako bi konstruirao junaka koji se ne uklapa u romanesknu tradiciju.

Ako se junak romana zatiče u procesulanosti povijesti noseći se sa nekim od povijesnih, političkih, etičkih ili kakvih drugih transcendenasa, junak *Vječnika* prihvata bezuslovnost metafizičkog označitelja kreirajući pri tom jednostavan sistem svoje etike zasnovane na religijskom poimanju grijeha. Ne počiniti grijeh prema drugome, za Misrija znači ne biti odgovoran prema historiji i njenim zbivanjima nego prema vječnoj suštini svoga bića, tj. prema Bogu. Zato se Misrijeva odgovornost prema drugima pretvara u odgovornost prema sebi i Bogu; on ne želi počiniti nikakv grijeh, jer će time uništiti vječni, božanski sadržaj svoga bića. Pri tom, Misri, kako potcrtava sam autor romana,¹¹ "nikad nije doživio iskustvo jednog derviša, jednog sufije, on ne želi doživjeti saznanje istinske radosti i nije se libio zabluda ljudi s kojima je živio, jedino se čuvajući širka, tj. pripisivanja Bogu druga".

Tu je sadržan i novi razlog za konstruiranje *Vječnika* kao neoromantične intertekstualne bajke i legende, jer ova dva diskursa ne uspostavljaju analitički, nego parabolički odnos prema stvarnosti. Tu se otvara novi problem podstaknut pitanjem da li *Vječnik* utemeljen na diskursima bajke i legende, sa romanesknim junakom koji grijeh definira u odnosu na Boga, postaje eskapistička romaneskna ideologema, koja je zapostavljajući sociološku dimenziju lika afirmirala isključivo metafizički koncept čovjeka.

Ovaj se problem dalje usložnjava pitanjem je li, onda, *Vječnik* roman s tezom i šta ta teza sve implicira u svom konačnom izvodu. I tu je odgovor potvrđan. Da, *Vječnik* jest roman s tezom, ali ne na način političko-ideološkog romana s tezom kakav poznaju južnoslovenske romaneskne tradicije. To je roman s tezom približno slično kako su to romani Fjodora Mihailoviča Dostojevskog u kojima ovaj ruski klasik svoje junake, nakon što su iscrpili sve mogućnosti humaniziranja stvarnosti, veže za Boga kao osnovnu zalogu njihovog i ovostranog i onostranog smisla. Zato Ibrišimović i potcrtava

¹¹ Isp. Trijalog: Nedžad Ibrišimović, Enver Kazaz i Nedžad Ibrahimović: *Možda je smrti najmanje na bojnopolju*, Sarajevske sveske, 13, 2006, str. 40.

va da *Vječnik* "više izvire iz Dostojevskog nego iz Gazalija."¹² Ali za razliku od Dostojevskog koji svoje romane utemeljuje u modelu dijalogične naracije psihološkog realizma, Ibrišimović svoj roman obrazuje na monološki koncipiranoj intertekstualnoj igri sa elementima fantastike, da bi se materijalističkoj kulturi u njenoj historičnosti suprotstavio alternativni kulturni model koji objedinjuje metafiziku i fantastiku i koji u svojoj ahistoričnosti nastoji ostvariti bajkoslovni nacrt *literature fantastice*. Tako Ibrišimovićeva verzija *povijesti vječnosti*, za razliku od Borgesa koji ispituje eidetske zamke položene u vrijeme, vječno pretpostavlja vremenitom, jer Misri preko El Hidrove knjige iz dimenzije dugovjekosti ulazi u dimenziju vječnosti.

Talozi biografskog i pikarskog romana, položeni u narativnu osnovu *Vječnika*, nadopunjeni paraboličkim aspektima bajke i legende, te diskursima mitova, vjerovanja, predaja isl. rezultiraju na koncu hibridnom romanesknom konstrukcijom, koja se opire ukupnoj tradiciji romana sa namjerom da vladajućoj normi antropocentrične kulture suprotstavi teocentrični kulturni model.

Takva hibridna romaneskna konstrukcija, zapostavivši polikontekstualnost svijeta, uvlači u fokus monološkog pogleda i svoju punu identiternu suprotnost. Drugi dugovjekci ljudi (Lutajući Holandez, Lutajući Jevrejin itd.) s kojima narator romana dolazi u kontakt, čak i kad postaju osamostaljeni pripovjedni glasovi u biografsko-pikarskoj bajkovitoj priči, ili, pak, intertekstualne figure kojima je cilj zasnivanje polikulturalnog konteksta romana – samo su drugi polovi jednog istog koncepta svijeta romana kao dijegetičkog univerzuma. I Lutajući Jevrejin i Lutajući Holandez, naime, apsolutni su i vječni grešnici, postajući negativnim potvrđama Misrijeve aposolutne istine i vječne bezgrešnosti. Na toj osnovi su intertekstualne figure natjerane da funkcioniraju kao monološko pamćenje, kao diktirani akon jedne istine, namjesto da se ostvare kao poliloško pamćenje kulture u pluralnosti njenih istina i ambivalentnosti njenih znakova i simbola.

No, u trenucima kad su potpuno osamostaljeni, narativni glasovi drugih vječnika rezultiraju teocentričnom kulturalnom polifonijom, koja, paradoksalno, ne ostvaruje dramatski dijalog kultura, nego njihovu naprednost, te namjesto polikontekstualnog, *Vječnik* realizira polikulturalni svijet naprednih kultura koji intertekstualnom memorijskom gestom nastoji obnoviti sistem kulturnih naracija koje se čine zaboravljenim, ili, pak, marginaliziranim unutar antropocentrično definiranog modela kulture našeg doba. Na toj osnovi *Vječnik* se ostvaruje kao hibridni kulturološki roman koji nastoji totalitetno obuhvatiti svijet, ali ne na način romaneskne tradicije koja je insistirala na njegovoj procesualnoj, promjenljivoj, nikad dovršenoj polikontekstualnosti, već na način mitološke totalitetnosti naracije koja insistira na apriornoj cjelovitosti svijeta sadržanoj u njegovoj teocentričnoj konstrukciji.

¹² Isto, str. 39.



Problematičan identitet pripovedača u romanu **Vječnik** Nedžada Ibrišimovića



Jasmina Ahmetagić

Kada bi obilje raznovrsne građe koju sadrži je-

dan roman bilo garancija kvaliteta, onda bi *Vječnik* Nedžada Ibrišimovića, bez ikakve sumnje, bio remek-delo. Međutim, raznovrsnost građe može svedočiti o autorovom trudu, namerama, pretenzijama, svemu onome što pisanju prethodi ili ga prati, ali se pri vrednovanju romana mora uzimati u obzir međusobna komunikacija te građe, smisao koji iz te komunikacije proishodi, a to nije u neposrednoj vezi sa autorovom namerom. I tu dolazimo do ključnog pitanja: da li je upotrebljena građa u Ibrišimovićevom romanu dobila, kako je to Kiš govorio, "milost uobličjenja"?

Mišljenje je autora ovih redova, i to će nadalje pokušati da dokaže, da je ključna Ibrišimovićeva greška u realizaciji romana, zbog koje *Vječnik* ostaje daleko od svog najboljeg mogućeg obliča, problematičan identitet samog pripovedača (što pokazuje odsustvo jasnog autorovog plana) i ima za posledicu nekoherentnost kompozicije.

Ibrišimovićev pripovedač Neferti rođen je u doba faraona Horsa-Aha iz Prve egipatske dinastije i živi, ne znajući zašto je to tako, gotovo pet milenijuma. To znači da ovaj junak baštini u svom iskustvu čitav pređeni civilizacijski put, a svoje pripovedanje, odnosno pisanje knjige, započinje 1933. godina, kao stanovnik Sarajeva. Brojne mogućnosti otvara pred autorom izbor ovakvog pripovedača, i kada je reč o fabuli romana, i kada je reč o tonu kojim će biti ispričavan, a opredeljenje za jednu od njih zavisi od cilja koji želi da ostvari, odnosno smisla kome stremi. Iako je autor četiri decenije promišljao, dorađivao, uobličavao zamisao ovog romana, *Vječnik* odlikuje nedovoljna selekcija građe, koja je ostavila traga već u liku samog pripovedača, koji počesto odaje utisak da ne zna šta hoće.

Identitet podrazumeva istovetnost u bitnim, određujućim svojstvima ličnosti. Psihologija ukazuje na važnost subjektivnog osećanja istosti, odnosno nepromenljivosti jezgra ličnosti, uprkos znatnim promenama ličnosti kroz vreme, što omogućava osećanje kontinuiteta. Civilizacijsko iskustvo koje je zaveštano u Ibrišimovićevom pripovedaču i njegovo oslanjanje na podatke iz prošlosti ipak ne može da nadomesti manjak određujućih svojstava ovog junaka. Praznina glavnog junaka olakšava pripovedno kretanje kroz vreme, svakovrsno pregrupisanje podataka u tekstu, te konstituiše proizvoljnost kao bitno strukturalno svojstvo ovog romana. Kada psihološki roman nije cilj (a jasno je da taj cilj Ibrišimović nije imao na umu), junak može biti i samo medijator onostranosti, ali je i tada nužno opredeliti se u

njegovom koncipiranju, pre svega sa stanovišta osnovne polarizacije koju sam roman postavlja: običnost/neobičnost junaka, domen u kome se ispoljava njegova neobičnost i stepen do koga seže. Ništa od svega toga nije odlučeno u Ibrišimovićevom romanu, pa stoga, iako znamo da se motivacija pripovedanja u književnosti često zasniva na manjku junakovog osećanja kontinuiteta u razvoju, usled spoljašnje ili unutrašnje krize, u slučaju Ibrišimovićevog pripovedača ne može biti ni govora o krizi identiteta kao dosegnutoj tački razvoja, već o nedovoljnoj definisanosti kao polaznoj osnovi, zbog koje Neferti postoji rasset između preširokih mogućnosti, uklapajući se povremeno u više različitih, pa i međusobno suprotstavljenih koncepcija.

Do prvoga zamiranja, koje se dogodilo u Memfisu, kada je živeo kao pisar sveštenika Ahmozea u hramu Ptah, Neferti nije znao da se razlikuje od drugih. To je prelomna tačka njegovog života, u kojoj spoznaje da se bitno (ali ne i koliko) od drugih razlikuje. Potom je imao vremena koliko i čitava civilizacija da upozna prirodu svoje različitosti, ali njegova spoznaja vlastite dugovečnosti, koja će uslediti, ima bitno ograničenje: Ibrišimovićev junak vidi da ubrzano stari i ubrzano se podmlađuje svaki put kada bi trebalo da umre, ali on ne može da kaže za sebe da je besmrtn. Izvesno je da ne umire, ali nije izvesno da je besmrtn. Odsustvo bolesti, vanredan vitalizam (a celokupno trajanje provodi u istom obličju i najboljem starosnog doba) i, u prvom redu, odsustvo starenja (osim kao signala nadolaska sledećeg života) trajno ga odvajaju od ostatka čovečanstva, kao i neizvesnost u pogledu besmrtnosti, budući da mu je time oduzeta jedina sigurnost ljudskog života: izvesnost smrti. Međutim, ni fantastikom ne bi trebalo da vlada odsustvo svake logike, već prisustvo vlastite, ma koliko da je od svakodnevnog logike različita. Ako Neferti u dugom vremenu svoga trajanja menja i veru, i naciju, i jezik, a pri tom je, zbog pomenutog fantastičnog svojstva, kao i zbog objedinjujuće pripovedačke pozicije koja za svu tu množinu likova kaže "ja", važno održavanje iluzije da je to za sve vreme isto biće pod drugim imenima, onda je neophodan makar toliko izgrađen identitet toga junaka, da ga kao istost prepoznamo. O tome kod Ibrišimovića nema ni govora, ali to ne znači, međutim, ni da njegovog pripovedača upoznajemo kao drugost. O manjku pripovedačevog identiteta svedoči i činjenica da on verbalizuje neke promene u sebi, koje čitalac na osnovu romaneskog toka kao promene ne opaža. Pripovedač, na primer, izjavljuje za sebe da je više od 60 godina boravio u gradu Uru, "sve dok nije postao drugačiji nego tad", ali čitalac u pripovednom toku nema podatke na osnovu kojih bi razu-



meo smisao Nefertijevog iskaza. Svaka se promena opaža u odnosu na stanje koje je postojalo pre nje, a Neferti je toliko sveden da gotovo i ne postoji skup osobina koje bismo smatrali etalomom njegove "ličnosti". Neferti je sveden kako bi poslužio romanesknoj svrsi, jer se fabula i razvija na užtrb razvoja samog pripovedača. Istina, sabiranje drugih dugovečnih, besmrtnih (Utnapištim, Aidenej, Ahasver, Lutajući Holandānin, El-Hidr, Dvanaesti imam, Pindola Baradvadža – svi su koherentnije koncipirani junaci od samog Nefertija, verovatno stoga što su svi deo tradicije, pa u njihovom strukturiranju presuđuje odabir iz već postojećeg materijala), prizvano je Nefertijevim traganjem za odgovorom na pitanje o vlastitoj dugovečnosti, ali se pripovedač tek od druge polovine romana profilise kao tragalac za nekim odgovorom.

Odgonetajući razloge vlastite dugovečnosti, Neferti daje obilje podataka o sebi, pre svega o svom prvom životu, ali se ti podaci neće dozivati sa njegovim kasnijim životima, jer iz njih ne izbija nijedno junakovo svojstvo. Iako je bio pisar u svim vremenima, i mnogo puta formirao porodicu, ova su zajednička mesta njegovog trajanja ostala suviše uopštena (atmosfera njegovog življenja nije dočarana nijednom) da funkcionišu kao neobavezujući okvir u koji se može smestiti, i u fabularnom, i u idejnom smislu, raznolik, pa i protivrečan sadržaj. Istina, u preobražajnim trenucima Nefertijevog života, u Memfisu, njegova prva porodica (upravo zbog takvog statusa) dočarana je nešto konkretnije, ali je i ona data više ambijentalno, kao okvir u kome se ispoljava fantastično junakovo iskustvo. S druge strane, nakon svog prvog zmiranja u Memfisu, Neferti će nam predstaviti, za uobličjenje svoga lika, dalji tok zbivanja i njihov smisao, obilje nepotrebnih podataka. Na primer, malo važnosti, ako imamo na umu celinu romana, ima većina njegovih iskaza koja otkriva posledice prvog onostranog iskustva: pojačano pamćenje, usredsređenost na svoj sarkofag tako da mu je sve van toga bilo tajanstveno i zagonetno, a posebno sledeće bizarno zapažanje: "niko od njih ne vidi da dok, recimo, večeramo – da večera prolazi i da jela nestaju"¹. Nagomilavanje detalja urušava tek pokrenuti fabularni tok, jer pomenuti detalji nemaju dinamički potencijal i iscrpljuju se u sebi. Junak nedopustivo dugo ostaje u situaciji u kojoj su sve mogućnosti otvorene, ali ne zbog autorovog ukrštanja različitih planova koji bi omogućili istovremeno prisustvo obilja mogućih značenja, već zbog autorove zaokupljenosti bizarnim detaljima (a omogućava ih ispražnjeni pripovedačev identitet), koja ukazuje na odsustvo jasnog romanesknog plana.

Trajući, dakle, koliko i civilizacija, što znači kroz sve poznato vreme, ali bez podatka o svojoj besmrtnosti, Ibrišimovićev junak ne pripada večnosti, kao apsolutnoj kategoriji, već stvarnosti, koja se preobrazava, ali kontinuirano traje. Sadržaj njegovog pripovedanja jeste, međutim, večnost. Takvom je pozicijom uslovljena i priroda saznanja ovog junaka: on ne govori iz večnosti, već o večnosti, ali govori iz vlastitog svakodnevlja (iako vrlo malo o vlastitom svakodnevju). Podacima koje o sebi iznosi, Neferti zapravo naglašava postojanje vlastitog svakodnevlja – a to je bitno svojstvo koje ga odvaja od svih drugih dugovečnih junaka. Na primer, od Ahasvera, koji svakodnevlje ne može ni da izgradi, jer njego-

vo prokletstvo podrazumeva nemogućnost zaustavljanja, toliko potrebnu da bi se izgradilo bilo koje obličje života. Svi drugi dugovečni junaci žive u dimenziji koja je običnom čoveku nedostupna: oni međusobno dolaze u kontakt (npr. Ahasver i Lutajući Holandānin; Utnapištim, Dvanaesti imam i Ahasver pojavljuju se na svadbi Lutajućeg Holandānina), ali su njihovi kontakti sa svakodnevljem drugih ljudi svedeni (ili su u celini presahli, kao kod Utnapištima, ili se odvijaju u propisanim vremenskim intervalima, kao u slučaju Lutajućeg Holandānina koji svake sedme godine silazi sa broda, tražeći nevestu).

Pošto iz svakodnevlja promišlja večnost, Neferti je u poziciji običnog čoveka, a odgonetanjem razloga svoje dugovečnosti, dospeva u apсурdnu situaciju: iz svog konačnog, ograničenog znanja treba da spozna svoje beskonačno svojstvo, zbog čega mu često i manjka sposobnost da uistinu shvati ponuđene odgovore, te sa čuđenjem, jednakim svakom običnom čoveku, pripoveda o zbivanjima, kojima ne uspeva da uhvati smisao.

Sveden identitet ovog junaka, iako on za pet milenijuma menja ogroman prostor i vreme i pripoveda nam tuđe priče, odnosno mitove (ako je mit svaka priča koja nam prenosi, kako kaže Fraj, neko "skrbno znanje"), presudno onemogućava zadovoljavajući odgovor na pitanje koje se, u recepciji ovog romana, otvara na samom početku: zašto Neferti pripoveda? Pitanje na koje od polovine romana Neferti pokušava da nađe odgovor, koje se u njemu jasno iskristalisalo tek kada je pripovedanje već podmaklo (zašto je dugovečan?), ono je koje rukovodi fabulom, ali ne može da nadglasa drugo pitanje koje stoji paralelno sa ovim i obrušava se na vrednost romana. Naime, jednako je važno i *zašto* junak govori. Iako se u njemu sabiraju obe funkcije koje su iskristalisale narativne teorije (naratora i fokalizatora), uspešna naracija mora biti kadra da odgovori na pitanje *zašto*, a često (mada ne obavezno) i *kome* govori pripovedač. Književni pripovedači počesto govore i sami sebi, pod psihološkom prinudom, pod prisilom savesti, ili u nameri da bolje, ili naknadno, razumeju zbivanja. Pripovedač, naravno, nije dužan da svoj razlog obznani, ali je pripovedanje dužno da u sebe upije razlog govorenja, te da nam ponudi odgovor ako se pažljivo nad to pitanje nadnesemo. Bilo da je razlog u pripovedaču ili oko njega, u budućnosti kojoj pripovedanje zaveštava, ili u prošlosti koju preispituje, taj razlog mora biti upisan u pripovedačevu situaciju i/ili pripovednu strategiju. Ibrišimovićev Neferti se čitaocima obraća vrlo prisno, direktno, ali do kraja knjige mi ne saznajemo *zašto* govori. Mada pominje motivaciju za pisanje knjige (kaže da je to treće i poslednje pismo koje je dobio od Ukletog Holandānina, u kome ga ovaj obaveštava kako se oslobodio prokletstva), zbivanja o kojima pripovedač govori nisu u kauzalnoj vezi sa sadržajem pisma, pa je iskazana motivacija samo formalističko udovoljavanje žanru.

Pošto razlog pripovedanja ne otkrivamo do kraja *Vječnika*, to znači da u romanu nije izgrađena iluzija o važnosti govorenja ili govorenog, uprkos Nefertijevom kretanju u krugu "velikih tema". Fabula ostaje shematična kakva je postavljena na samom početku: Neferti iz svoje naročite perspektive (dugovečne, a ispražnjene) sabira događaje. Na taj način, on pravolinijski prepričava istoriju sveta u kojoj locira svoje mesto: i kada se kreće kroz grčku mitologiju, i kada govori

¹ Nedžad Ibrišimović: *Vječnik*, Sarajevo, Svetlostkomerc, 2006, str. 23.



o Hristovom stradanju i Ahasveru, i o putovanju sa Kolumbom, Neferti samo prepoznaje/imenuje uloge u kojima se tada nalazio, a kojima raspolaze po sopstvenom nahođenju, bez ograničenja (npr. sa Muhamedom je pravio ćerpiče za zidove prve džamije u Medini, plovio je sa Odisejem nakon Trojanskog rata, bio je Kartal, Hanibalov plemić) i stoga je, čak i kada su pojedine epizode dobro izgrađene, njegova sudbina u celini neupečatljiva, jer je pre svega verbalizovana.

Nedovoljno znanje o vlastitom položaju, koje je pratilo čitavo Nefertijevo trajanje, uzrokovalo je njegova brojna nagađanja o smrti. Ipak, ako se setimo da je trenutak iz kojeg započinje pripovedanje 1933. godina, kada je iza njega već gotovo pet milenijuma dugo življenje, te je mnogo toga već morao razumeti, i da saznanje prethodi pripovedanju, onda je neopravdano da se u samom tekstu, neselektivno, nađu Nefertijeva međusobno suprotstavljena nagađanja o smrti, prisutna kao da su još aktuelna, iako on pripoveda iz tačke u kojoj je njegovo saznanje doseglo kakvu-takvu celovitost i iz kojeg prema ranijem nagađanju može da zauzme vrednosni kriterijum. Pripovedač sva svoja opažanja, misli i saznanja ostavlja u istoj ravni, te ona, u izlaganju ravnopravna, a po smislu protivrečna, ne izgrađuju semantiku romana, već ga proširuju bizarnim epizodama. Npr. Neferti kaže: "Ali ni o čemu nisam htio da znam sve, bojao sam se da od toga zaista ne umrem."² Čuvao se Neferti, dakle, perfekcionizma i preterane analitičnosti, kao i karakternih svojstava koji uz to idu. Potom će Neferti izjaviti da je obuzdavao svoj kikut, jer se "posred toga kikota gnijezdila smrt." Čuvao se, dakle, junak, lakoće i hedonizma. Međutim, pošto najpre Penanukitu kaže da je smrt u kikutu, a potom da možda nije uvek u kikutu, Neferti, pitan o tajni sopstvene vitalnosti, izriče: "Kad god vidiš smrt, a ti bježi od nje." Uprkos golemom iskustvu i zamišljenoj neobičnosti ovog junaka, on govori ono što bi mogao da kaže bilo ko i bilo kad, a završavanje dijaloga u ćorsokaku samo potvrđuje da su i počivali na imitiranju dubine. Pošto Neferti sve vreme funkcioniše kao "čovjek bez svojstava", čija je sudbina satkana iz događaja u kojima se ne izgrađuje, ne razvija, ne utemeljuje njegov identitet, on zapravo može da govori ili čini bilo šta, jer nema određenog značenja, nema jezgra iz kojeg bi reči izvirale i prema kojem bi bile obavezne.

Termin *obezličavanje* ukazuje na prirodu odnosa u kome se oduzimanjem lica, odnosno posebnosti karakternih svojstava, osoba svodi na predmetnost. U tom je smislu i lice, kao fizička pojavnost, označitelj identiteta, a obezličavanje – poništavanje identiteta. Ibrišimovićev pripovedač govori o svom licu u više navrata (što je indikativno, budući da se u književnosti pripovedač češće ne osvrće na svoju fizičku pojavu), ovlaš ga opisujući kao tipično lice Egipćanina, koje se potom uklapa u život koji će voditi kao Abdullah Misri. Pa ipak, nasuprot upečatljivom izgledu Lutajućeg Holandana, na primer, stoji neodređen izgled samog pripovedača, a neodređen je stoga što je urušen ponavljanjem ovlašnih opisa, koji omogućavaju junakovo potonje skrivanje u Imhotepu. To znači da je prisutan paradoksalan proces: pripovedač je dobio lice zato da bi ga izgubio; on i otkriva u nekolicu crta svoje obličje da bi predočio svoju zamenljivost sa

Imhotepom. Imhotep ostaje prisutan u čitavom toku romana, prizvan pripovedačevom svešču i jedan je od likova koje će ovaj povremeno viđati na različitim mestima. Međutim, Nefertijev odnos sa Imhotepom puko je objašnjavanje, a autor u koncipiranju ove epizode Nefertijevog života dospeva dotle da kazuje čitave pasuse koji nešto znače samo njemu samom, jer nose takav stepen neodređenosti da zapravo ne vuku radnju napred, niti je simbolički nadograđuju, produbljuju, već isključivo usložnjavaju priču bez jasnog pravca. Kako je ova epizoda svedočanstvo o tome da Ibrišimovićevom romanu nedostaje jasnoća plana, junakov zaključak lako postaje i čitačev: "a ko je Imhotep, ne znam, baš kao što ne znam ko je Neferti."³

Konačno, pošto Neferti upozorava da su oduvek sumnjali u njegovu dugovečnost, samo su to nekad bili sveštenici egipatskih netera, a kasnije slobodni zidari, i da su uvek želeli da ga nađu, epizoda skrivanja u Imhotepu motivisana je gonjenjem junaka. Time se u romanu nagoveštava junakov sukob sa sistemom, ali se ovaj motiv ne razvija, već problematizuje kasnijom spasilačkom intervencijom prvosveštenika Ramozea, koji ga od kazne štiti upravo obelodanjanjem da čuvaju tajnu njegovih godina. Ispostavlja se da ispražnjen pripovedačev identitet utiče i na sam način na koji se organizuje fabula *Vječnika*: ukida se smislenost, logičnost i nužnost junakove akcije.

O svom skrivanju u Imhotepu, nakon opširnog objašnjavanja, Neferti kaže: "Ja sam bio u Imhotepu onako kako se ne zna. To je tajna!"⁴ Dopuštajući da ostane tajna ono o čemu je već opširno i više puta kazivao, pripovedač narušava i samo načelo tajanstvenosti, jer ga održava na svom odbijanju da otkrije ono što zna, a ne na prirodni neobjašnjivog i čudesnog. Uostalom, budući da Neferti mnogo toga ne zna i ne razume, bilo bi logično da ne prikrija bar ono što zna, jer se na ovaj način čitalac dodatno distancira od zbivanja: nepoznato mu je ne samo ono što je nepoznato i pripovedaču već i ono što sam pripovedač, bez ozbiljnije motivacije, taji.

Pripovedačev iskaz – da mu je sveto samo ono što čestiti ljudi čine u svojoj svakodnevici – a koji sledi nakon svih njegovih kontakata sa onostranim, nakon susreta sa svim dugovečnim junacima, pa je stoga iskaz koji ima i težinu i pokriće u junakovom iskustvu, kao i objašnjenje koje daje kur'anska legenda o spavačima, ovog junaka određuju kao običnog čoveka koji se načinom svoga života izborio za Allahovu milost. Međutim, ne samo da je u romanu više podataka koji se direktno suprotstavljaju ovakvom pripovedačevom identitetu, na koje će kasnije biti ukazano, već uobličavanje pripovedača kao tipiziranog običnog čoveka – pravednika, s obzirom na manjak njegovih svojstava, čini od njega apstrakciju. Na jednom mestu u romanu Neferti pravi bilans svojih života, te se nizom konstatacija o sebi⁵

³ Ceo citat glasi: "Borio sam se da budu samo Imhotep i Neferti; da ne bude Nefertija, da ne bude Imhotepa, da ne bude ni Nefertija ni Imhotepa, a ko je Imhotep, ne znam, baš kao što ne znam ni ko je Neferti." (*Vječnik*, str. 48)

⁴ *Vječnik*, str. 46.

⁵ "Ja nisam lagao. Ja nisam bio nepravdan. Ja nisam nikoga plašio. Ja nisam obmanjivao. Ja nisam nikome nšta otimao. Ja nisam nikoga zlostavljao. Ja nisam krao. Ja nisam ubijao. Ja nisam na mjeri

² *Vječnik*, str. 41.



predstavlja kao pravednik, ali su to zapravo samo uopšte- ne formulacije, apstraktni popisi koji otkrivaju šta praved- nik treba, odnosno ne treba da radi, a nikako Nefertijev lik. Takva koncepcija pripovedača omogućava autoru potpunu proizvoljnost: Neferti je običan/neobičan onoliko koliko to želi autor u svakoj pojedinoj situaciji, a ne u onoj meri koja proizilazi iz prirode dobro osmišljenog junaka, koji dela iz vlastitog identiteta i po njegovim zakonitostima, ma koliko taj identitet bio zasnovan na fantastici.

Zdrav život i umerenost ostaju principi na kojima Neferti utemeljuje svoje življenje, budući da nije siguran u pogledu besmrtnosti, te se i na taj način izgrađuje slika o običnom, časnom čoveku koji ne umire. Međutim, ponašanje Ibrišimovićevog junaka ostaje jednako neodređeno i proizvoljno, ma šta on rekao o sebi, a to znači da autor nije dovoljno učinio da mi u junakovom ponašanju vidimo što i junak sam. Na primer, i kada odlučuje da više ne beži od smrti, njegovo se ponašanje suštinski ne menja (odbija da nastavi život sa ženom koja očekuje njegovu poniznost, pošto joj je otac velikaš, a "od toga se umire"; Aideneju govori da ne teži besmrtnosti, ali "jedino smrt pomno izbegavam"). Isto tako, junak konstatuje da je nakon boravka kod Utnapištima osetio snažnu potrebu za plemenitošću i poželeo da ljudima čini svakojaka dobra, ali kada bi to činio, ružnim bi mu se vraćalo i o glavu mu se razbijalo, iako ne postoji ponašanje, niti epizoda koja bi ovu konstataciju opravdala.

Ma koliko san bio legitiman prostor proizvoljnosti, u jednom romanu on treba da nađe mesto samo ako njegova alogičnost dobija posebnu funkciju. U snu Nefertiju Utnapištim kazuje potpuno protivrečne iskaze o njegovoj dugovečnosti ("Onoliko koliko te umre, toliko će te živjeti, a može se reći i onoliko koliko te umre toliko te neće živjeti..."⁶), govori mu da dugo živi zato što je dobar, ali "možda su i neteri pogriješili"), da bi konačno priznao: "Zapravo ne znam!" Dakle, junaci *Vječnika* (pripovedač, Utnapištim, itd.) govore i kada ne znaju kakvu informaciju ili smisao žele da prenesu jedni drugima. Time komunikacija gubi značenje i preobražava se u "verbalnu masu", onu koju su naši teoretičari postmodernizma prikazali kao svojstvo koje dominira prozom iz koje iščezava sam pripovedač. I zaista iz *Vječnika* pripovedač iščezava upravo po zakonitostima najslabijih postmodernih ostvarenja: ne stoga što se samo pripovedanje sabira na nekom drugom nivou koji je iznad pojedinačnog pripovedačevog lika, već zato što je pripovedač obezličena apstrakcija koja iz sopstvene proizvoljnosti strukturira roman.

Konačno, ako je Neferti, pripovedajući 1933. kao Abdullah Misri, musliman, onda on mora znati da Hrist nije bio raspet. Pa ipak, on je imenovao svoju poziciju u času Hristovog raspeća – on je bio čovek umotan u belo platno koji ga je još dugo pratio pošto su se njegovi učenici razbežali i on je osvanuo u Hristovom grobu i uputio žene da će im se Hrist javiti u Galileji. To znači da Nefertijev raniji život baštini sećanje na događaj u koji iz perspektive svog poslednjeg života, u stvari niza poslednjih života (jer je najduže musliman, 1.353 godine), nikako ne može verovati. Na taj način, on

zakidao. Ja nisam krao stvari koje neterima pripadaju. <...>" (*Vječnik*, str. 55)

⁶ *Vječnik*, str. 59.

svedoči neistinu islama u kome živi: ono čemu bi morao da veruje, ako pripada islamu (da raspeća nije bilo), opovrgava njegovo iskustvo (osim ako Hrist iz nekih razloga do Golgote nije stigao, što u romanu nije rečeno, a takav se podatak ne bi smeo podrazumevati). Govoreći o Ahasveru, pripovedač to i eksplicira: Ahasver je u jednom času poželeo da pređe u islam, koji ne priznaje raspeće, jer u tom religijskom sistemu ne bi mogao da bude proklet zbog nečega što se nije dogodilo. Ahasver ipak odustaje od prelaska u islam ("Kako bih onda mogao biti i *židov* koji je kažnjen i *kršćanin* koji se pokajao i *musliman* koji zna da nije razapet, sve to, i usto ga opet beskonačno čekati?"), a Ibrišimović ovim slojem svoga romana ulazi u ocrtavanje realnosti koja se izgrađuje interpretacijama, potvrđujući zavisnost događaja od verbalizacije, a time ostavlja traga o važnom postmodernom iskustvu: o pretežnosti interpretacije nad događajem; o sistemskom narušavanju stvarnosti, budući da se verbalizacijom prekraja i da se proliferacijom istina o stvarnosti, ona sama ukida. Sa ovim se slojem povezuje, iako nedovoljno razvijen motiv, i odnos stvarnosti i privida u Ibrišimovićevom romanu. Da li je raspeća bilo ili nije zavisi, dakle, od tačke s koje se posmatraju događaji, od verskog sistema kome se pripada.

Međutim, iako ovim Ibrišimović ostvaruje najdublja značenja svoga romana, u isti mah narušava zamišljenu pravednost svoga junaka: ako sistem verovanja kome junak pripada opovrgava njegovo iskustvo, jedno od to dvoje mora biti laž. A kako nam o svom iskustvu pripoveda kao o istini, pripovedač kao Abdullah Misri el-Bagdadi, zapravo nema nikakav problem da bude musliman koji zna da je ono što propoveda njegova vera neistinito. I mada je ovde Ibrišimović otvorio najdublje promišljanje verskih sistema, pa ih i najdublje doveo u pitanje kao skupinu mitova, predočena epizoda dalje urušava pripovedačev lik sa stanovišta one pravednosti i časnosti običnog čoveka. Nema tog običnog čoveka kojeg bi njegova običnost mogla da amnestira od činjenice da prihvata jedan sistem verovanja protiv koga sam ima podatke, pa tako pripovedač svojim ideološkim stavom paktira sa totalitarizmom, a svojom psihologijom svedoči o licemerju, iako je zamišljen kao običan pravednik.

Isto tako, kada Ahasvera odvodi šejhu Harisu al-Muhasibiju, koji mu otkriva da "tako jake sihire" ne može baciti samo jedan čovek (kao što je po islamu, ma kako izuzetan, ali običan čovek, bio sam Hrist), već oni koji tek treba da se rode, te kada se u daljem toku romana otkrije da je Ahasverovo prokletstvo u vezi sa tumačima i onima koji kanonizuju hrišćanske istine, Ibrišimović dublje ulazi u sazdanje samih mitova na kojima verski sistemi počivaju. Pošto najpre pretpostavi samom Hidru Budinog učenika Pindolu Baradvadžu, čija je dobrotu bila tolika da je Neferti/Abdullah pred njim odmah, i bez snebivanja, otvorio dušu, a potom, u sukobu Hidra i Budinog učenika uvidi tvrdoglavost i narcisoidnost svetih ljudi, koji se ponašaju infantilno, pripovedač zaključuje "da ti nikad niko neće reći ono što ne znaš, nego samo ono što znaš!"⁸ To je načelo utkano i u poetiku samog romana, u kome pripovedač opisuje obilje svojih susreta, ali ih ne razrešava na takav način da poveća opseg značenja u

⁷ *Vječnik*, str. 175.

⁸ *Vječnik*, str. 306.



romanu. Veliki broj stranica *Vječnika* posvećen je načinima na koje Neferti treba da sazna zašto je dugovečan, ali oni ne rezultiraju saznanjem, pa do čitaoca dospeva samo izlišno traganje.

Ibrišimovićev *Vječnik* obiluje i sitnijim nelogičnostima i paradoksima. Npr. iako za mnoge događaje postoji mistična motivacija (pripovedača je nešto *vuklo* da osvaja grad Kaisireju, u kome će sresti po drugi put Ahasvera, u), udeo fantastike u sudbini junaka takođe je veliki (npr. fantastično izbjavljenje nakon brodoloma koji je doživeo na lađi kojom je putovao u Sevilju da mu sude inkvizitori), pripovedačev racionalizam je neopravdano rezervisan samo za književnost. Ako već postoji i mistična motivacija pisanja, jer nešto hoće da bude zapisano, a nešto neće (pripovedačeva ruka "tek pridržava pero dok papir govori mastilu kojim rečima da ostavi, a kojim rečima da ne ostavi trag."), što pripovedača dovodi u poziciju da bude samo instrument onostranog, onda je nelogično da pripovedač otvara roman sumnjom u moć reči da zaista dočara, držeći da su to "prevare vještih književnika, a zablude veštih čitalaca".

Ibrišimović bi mnogo bolje uradio – prema uverenju autora ovih redova – da je načinio zbirku priča, sastavljenu od najboljeg što ovaj roman sadrži: epizode kojom poučava o pogubnosti dvosmislica, susreta sa Aidenejem, priče o Ahasveru, epizode sa Lutajućim Holanđaninom. Stranice na kojima se suprotstavljaju pripovedačeva sudbina i uverenja sa uverenjima ovih junaka (npr. razgovor o besmrtnosti i dugovečnosti sa Aidenejem, disput sa Lutajućim Holanđaninom,

koji postavlja problem slobode⁹) najbolje su stranice *Vječnika*. Ono što narušava koherentnost romana u prvom je redu posledica loše izgrađenog pripovedača, koji, osim u pojedinim epizodama (npr. reinterpetacija mita o potopu), nije proniknuo u više da bi nam to i saopštio, te ga za pripovedanje ovlašćuje dugovečnost, ali ne i znanje. Upravo to svojstvo i čini od *Vječnika* postmodernu "verbalnu masu" koja ostaje nakon povlačenja pripovedača.

U završnici romana, u kojoj pripovedač prepisuje Hidrovu knjigu, "prilagođavajući je bosanskom jeziku i latinici", kroz obilje proizvoljnosti, probijamo se do legende o spavačima¹⁰. Konačan odgovor na Nefertijevu dugovečnost ona nalazi u Allahovoj milosti. Ali, ako Allah svoju milost izliva na koga on hoće, te nam to oduzima pravo da procenjujemo Nefertijevu, odnosno Abdullahovu dostojnost, vrednost romana, koja se traži isključivo u estetičkim okvirima, pokazuje da je "milost uobličena" u nastajanju *Vječnika* izostala.

⁹ "Konci moje sudbine su gruba pređa koju ja, uz dobra nastojanja, predem u sve finije niti, a ti si konce svoje sudbine, od kojih ti je bila skrojena odjeća po meri, zategao i pretvorio u ovu užad za jarbole i jedra svoje lađe." (*Vječnik*, str. 219)

¹⁰ Na ovom mestu Ibrišimovićev *Vječnik* priziva poređenja sa Kišovom interpretacijom legende o spavačima, budući da su svi detalji kojima Ibrišimović dopunjava ovaj motiv iz *Kur'ana* analogni Kišovim, kao što roman priziva i poređenja sa Konstantinovićevim ili Pekićevim likom Ahasvera.

Borgesov "Besmrtnik" i Ibrišimovićev "Vječnik"



Tvrko Kulenović

Prvi put sam poradio velikog Argentinca sa jednim našim piscem prije trideset godina. Beogradska čaršija, koja ni ranije nije trpjela Danila Kiša kao "svjetskog pisca" obrušila se na njegovu knjigu "Grobница za Borisa Davidoviča" jer je bila antikomunistička, antiruska i, konsekvntno, antisrpska. Optužba je međutim podignuta na viši, profesionalni nivo i Kiš je proglašen prepisivačem: prepisivao je, navodno, knjigu Karla Štajnera "6000 dana u Sibiru". Jasno je međutim bilo da je Štajnerova knjiga dokument, publicistika, dok je Kiš bio jedan od najvećih književnih umjetnika koje smo ikada imali, pa je onda dodano da je i svoju umjetnost prepisivao – od Borgesa. Govorio sam, naravno, o apsolutnoj nemogućnosti prepisivanja kad je velika umjetnost u pitanju, ali sam na kraju rekao i to da je Kiš potrebniji pisac jer se bavi "prizemnim" ljudskim problemima, dok Borges plove u oblacima metafizike.

Danas živimo u vremenu apsolutne vladavine potrebne književnosti, što je razumljivo, ali je onda isto tako razumljivo da jedna knjiga koja iskače iz tog konteksta dobije sva moguća priznanja i doživi ogromnu popularnost. Do pojave "Vječnika" nije bilo nikakvih pretpostavki za poređenje Ibrišimovića sa Borgesom, ali ovaj roman od književnog komparatiste zahtijeva poređenje i sa Borgesom u cjelini, i sa njegovom pričom "Besmrtnik" posebno.

Borges u jednom intervjuu doslovno kaže: "Ja se pomalo ljutim kad govorimo o prostoru i vremenu, jer prostor opažamo u vremenu. Mislim da možemo pojmiti vreme bez prostora, što će reći moglo bi biti vremena, moglo bi da bude ljudskih svesti, muzika, naprimer, bi mogla postojati, a i poezija. Dok se prostorom sasvim samim ne može ništa, zar ne?" Ta se izjava odnosi na čitavo Borgesovo djelo, i na Ibrišimovićevog "Vječnika". Međutim, oba pisca fantastično dočaravaju prostore, mjesta, ambijente kroz koju njihovo vrijeme prolazi. Fantastično i u smislu starodrevne ljepote,



stila i u smislu moderne preciznosti, obaviještenosti, na značenju zasnovane sugestivnosti. Borges je čitavog života bio student, Ibrišimović je za "Vječnika" morao završiti solidan fakultet. A u kontekstu modernog pristupa zapravo nisu važna mjesta nego ono što se u njima događa a što može ili ne mora biti dio radnje nego je antropološki opis. Svi su ti antropološki opisi vrlo dobri, ali ih je, s gledišta književne komparacije, u "Vječniku" moglo biti manje, a u "Besmrtniku" više, to jest Ibrišimovićev roman je mogao biti kraći, ali je i Borgesova priča mogla biti duža, on jednostavno nije imao živaca za duge forme. Uz to je imao više slobode jer je proljetao kroz mjesta i vremena, dok je Ibrišimović bio vezan za sukcesiju, makar i slobodno izabranu. On je morao znati, poznavati stvari i po diktatu te funkcije, dok je Borges to morao jedino po diktatu svoga bića:

"U sedmom stoljeću po hidžri, u predgrađu Bulaqua, prepisao sam sporom kaligrafijom, na jeziku što sam ga zaboravio, alfabetom koji ne znam, sedam Simbadovih putovanja i pripovijest o Brončanom gradu. U dvorištu tamnice u Samarkandu često sam igrao šah. U Bikoniru i u Češkoj poučavao sam astrologiju. Ljeta 1638. boravio sam u Kolozvaru, a zatim u Leipzigu." (*Sabrana djela 1921-1982*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985).

Ta sloboda dozvoljavala je Borgesu da u svom djelu razvije specifičnu dramaturgiju metaforičkih udara zasnovanu na jednostavnom komponovanju detalja: tako je njegov Funes pamtilac "Poznao oblike južnih oblaka u svitanje tridesetog travnja tisuću osamsto osamdeset i druge i mogao ih u sjećanju porediti s prugama knjige uvezene u polukožu na španjolski način, koju je samo jednom pogledao, i s pjenušavim brazdama što ih je veslo ostavljalo u rijeci Rio Negro tokom bitke u Quebrachu." Na istoj osnovi razvijao je ironiju koja je za postmoderne pisce karakteristična, kao na primjer u "Besmrtniku": "Labirint je kuća koja je podignuta da smete ljude, njegov tloris, prepun simetrija, savršeno ispunjava tu svrhu. U palači koju sam donekle obišao graditeljski nacrt nije imao svhe."

Ibrišimovićev "Vječnik", razumljivo, ne ostvaruje nijedno do ovih svojstava: njegov tok je tok rijeke ponornice koja zaranja pod zemlju pa se zatim opet pojavljuje na površinu, ali njegovi detalji po svojoj literarnoj plastičnosti i uvjerljivosti znaju biti podjednako efektni kao i oni Borgesovi – "Između dva otkućaja imamova srca izbija jedno posebno vrijeme, može se vidjeti – šaptao mi je El-Hidr na uho. – U tom vremenskom razmaku leži odgovor na tvoje pitanje." ("Vječnik", Svjetlostkomerc, d.d., 2005.)

Međutim, u samoj prirodi tog pitanja leži izvjesna prednost "Vječnika" nad "Besmrtnikom" u smislu savremenosti, mada je on pisan na znatno tradicionalniji način: Vječnik,

naime, nije čovjek koji živi vječno, nego čovjek koji živi jako dugo, ima dug vijek. Ima junaka u romanu koji se pitaju o besmrtnosti i čeznu za njom, kao što ima drugih koji se pitaju kad će umrijeti, žele da umru (Ahasver, Lutajući Holanđanin), ali on jednostavno živi svoj život, i u tom smislu predstavlja primjer junaka moderne (i postmoderne) književnosti. Pitanje o besmrtnosti, vječnosti, je "prevaziđeno", nesavremeno, ne pripada današnjem svijetu, jedino mogući odgovor na njega je onaj koji daje Dostojevski: vjerujem u besmrtnost sada i ovdje, u privilegovanim trenucima postojanja.

Borges zna biti ironičan, u skladu sa savremenim shvatanjima književnosti, odnosno prije u skladu sa samim sobom, pa je, dakle, ironičan i prema svome junaku, besmrtniku. Ibrišimović, mada je u principu neuporedivo manje moderan pisac od Borgesa, nije ironičan prema Vječniku, ali je moderan na suštinski način, u pogledu odnosa prema svijetu, koji se rezimira u stavu sada i ovdje:

". . . ne težim besmrtnosti nego se samo što više mogu čuvam umiranja i jedino smrt pomno izbjegavam" (str. 150).

To nema veze sa ironijom nego bi se pre naglašeno čak moglo nazvati životnom radošću, odnosno, jednostavnije, pozitivnim odnosom prema životu u smislu sada i ovdje.

Mašta je moćna kad obojice, mada je kod Borgesa zgrčena, koncentrovana, dok je kod Ibrišimovića epski razlivena, ali zbog toga nije manje moćna, što je vjerovatno teže postići, ali to nije ipak mašta na način evropskih pisaca fantastike XIX vijeka; možda bi ga trebalo porediti prije sa ostalim piscima savremene latinoameričke književnosti. Na ovom mjestu trebalo bi možda reći još nešto: Ibrišimovićevog "Vječnika", a vjerovatno ni Borgesovog "Besmrtnika" pravi Evropljanin, pravi zapadnjak ne bi mogao napisati. Borges to nije bio, zato što je čitavog života ponovo zaranjao u duh dalekih, istočnih civilizacija, i zato što mu je, prema vlastitom priznanju, "1001 noć" bila najdraža i najprisutnija knjiga djetinjstva.

U zaključku, može se postaviti pitanje, već načeto s Kišom, zašto nam je ovakva književnost potrebna, kad se u tekućem životu toliko mnogo stvari dogodi. Odgovor se može formulisati opet u vezi s Kišom, za čiji roman "Peščanik" je jedan kritičar napisao da u njemu autor nije pokušao da opiše lik izgubljenog oca, njegov život, nego da ga pomoću književne magije vrati, dovede u sada i ovdje. "Vječnik" je takva knjiga. Ibrišimović je u njoj pokušao da prošlost dovede ovamo, u sada i ovdje, a dakako ne istorijsku prošlost, ne vrijeme, nego biće ljudi, stvari i događaja iz prošlosti, i mislim da je u tome prilično uspio. A književnost je zato književnost što je u stanju da dovede biće, ne zato što se bavi "aktuelnim problemima".



Je li Vječnik doista postmodernistički roman?



Velimir Visković

Jedno od pitanja koja se nameću kod tumačenja

Ibrišimovićeva *Vječnika* jest može li se taj roman interpretirati kao postmodernistički narativni tekst, što je ustvrdio dobar dio referenata za okruglim stolom, ili se pak radi o romanu koji nema nikakve povezne crte s postmodernitetom, kao što je polemički ustvrdio drugi, manji dio (Kazaz, Beganović) govornika. Ponajprije moram reći da nisam sklon atribuciju "postmodernističnosti" nekog teksta razumijevati kao evaluacijski termin; taj termin upućuje na činjenicu da se neki autor svojim stilom, narativnim strategijama, svojim doživljajem i tumačenjem svijeta jest blizak dominantnom smjeru u književnosti kraja XX., pa i početka novog stoljeća, ali ta "suvremenost izraza", iako u jednom tipu mišljenja nosi obilježja afirmativnog kvalifikativa, zasigurno nije ključni pojam koji potvrđuje (odnosno diskvalificira) neko djelo kao (bez)vrijedno.

Bez obzira na to što "postmodernost", bar po mojem razumijevanju, nije presudna za ocjenu estetske vrijednosti konkretnog romana, konstatacija kako je neko djelo nastalo u obzoru te poetike napućuje čitatelja kakve su bile intencije autora i u kojem interpretativnom ključu treba čitati roman; ta je konstatacija ipak bitna za razumijevanje djela.

Stoga me doista intrigira pitanje kako su uopće moguće tako različite interpretacije Ibrišimovićeva romana da, na jednoj strani, renomirani tumači, koji imaju dosta iskustva baš s tumačenjem postmodernističkih tekstova, poriču svaku Ibrišimovićevu vezu s postmodernom, a drugi – oboružani i ornatom akademskih titula i nemalim interpretacijskim vještinama - inzistiraju upravo na postmodernističkom atribuiranju te knjige.

Postmodernistička mimikrija

Osobno mislim da Ibrišimovićev roman ne pripada postmodernističkoj poetici; štoviše - držim da je u izravnoj polemici s postmodernističkim poimanjem uloge umjetnosti i odnosa individue i nadindividualnih autoriteta. Međutim, on se spretno koristi nekim pripovjednim postupcima karakterističnim za postmodernistički roman pa držim da je to zavelo dio intermeta.

Već od samog početka romana uočljiva je *fragmentarizacija* iskaza, također i naratorova sklonost *autoreferencijalnom* problematiziranju vlastitoga pripovjedačkog statusa s neprekidnim pozivanjem na vlastitu neznatnost i ograničenost što može napućivati na postmodernističku postavku o *slabom subjektu*. Na postmodernistički repertoar pripovjedačkih postupaka još ponajviše podsjeća način kako Ibrišimović preuzimlje iz različitih tradicijskih fundusa legende s

motivima osuđenika na vječni život (Ahasver, Ukleti Holanđanin, Pindola Baradvaja).

Zna se Ibrišimović i poigrati sa svojim naratorom (koji poprma mnogobrojna oblića i imena, od staroegipatskog pisara Nefertija do Bosanca el-Bosnawija) kombinirajući pritom ponešto od zapadnjačkog manirističkog poigravanja grafizmima (kakav nalazimo primjerice u tzv. *carmina figurata*) koja povezuje s fantastikom:

"Okrećeš se, pa desnom nogom staješ na potcrtanu riječ *ispisanih*, a lijevom nogom na potcrtanu riječ *redova*, ali kako sada riječi *ispisanih* i *redova* ne stoje jedna pored druge, nego je između njih mnogo veći razmak to i ti postaješ pedeset puta veći pa izgledaš kao Rodoski Kolos ispod čijih raskrečenih nogu plove lađe.

Na tri posljednja slova riječi *redova* stojiš s pola tabana lijeve noge, a s tabanom desne pritišćeš sva slova u riječi *ispisanih* osim posljednjeg *h*. Tačke sa sva tri *i* si oborio i one su spale i nestale, pa ni ona riječ gore nije više ona na kojoj ti stojiš. Oko bedara ti je pregača, kako i dolikuje Egipćaninu, ali se ne zoveš samo Nefertijem, svojim prvim imenom, sinom Amenemhebovim, nego i ovim svojim posljednjim – Abdullah Misri el-Bosnawi.

Eto ti sjediš, ja pišem, a kasnije ćeš čitati. Kako ćeš čitati? Pa jednostavno, eto baš ovako kako čitaš.

Na slovu *č* u riječi *čitaš* i na posljednjem slovu *š* iste riječi dvije su kvake, uzmi jednu, ja ću drugu, a one će zadobiti oblik zdjelica. Natoči nam čaja. Ako nam u šake mogu stati zdjelice veličine kvačica onda smo obojica visoki oko četiri reda. Ako su tri reda kakva ograda, onda bez ikakve smetnje možemo gledati kroz bjelinu iznad trećeg. Vidim u tebe je ona kvaka još uvijek zdjelica, popio si čaj i sad ne znaš gdje da je staviš, a moja zdjelica je opet kvaka i ja je držim u ruci kao bumerang. Popni se gore na vrh ove stranice, ne boj se, slova i riječi *redova* su čvrsti kao grede, sliveni kao šine, samo najgornji red ne dotiči, ako ga takneš, sva će se slova rasuti i popadati. Stavi polahko svoju zdjelicu na koje god hoćeš slovo i siđi. Skočićemo dolje na sljedeći red."

Takvo amalgamiranje zapadnjačkog manirizma i fantastike (nerijetko preuzete iz istočnjačkih bajki) nije strano ni suvremenom postmodernizmu; poetika postmoderniteta jest zapravo svojevrsna *ars combinatoria*. Ibrišimović se zna poigrati, maštovito i dosjetljivo, zna lucidno i samog naratora učiniti objektom naracije; zna efektno udvajati perspektive. To ga nesumnjivo čini vještim pripovjedačem.

Polemika s postmodernom

Način kako se on igra riječima, resemantizira i reaktualizira poznate motive i likove, kako ih na nov način kontekstualizira, poznate fabule dograđuje novim motivima, jest proveden u najboljoj postmodernističkoj maniri. Ibrišimović



nesumnjivo poznaje suvremenu postmodernističku književnost Zapada; nema problema s ovladavanjem postmodernističkim narativnim prosedeima, ali postmodernist ipak nije jer ne želi prihvatiti sliku svijetu kakvu nudi postmodernistička umjetnost, a ni društvenu ulogu pisca i umjetničkog djela kakva se podrazumijeva u postmodernizmu.

Postmodernizam, naime, odbacuje apodiktičku istinu, sumnja u univerzalizacijska i totalizacijska tumačenja svijeta. Postmodernistički umjetnici i teoretičari zauzimaju *relativističku* i *perspektivističku* poziciju; polaze od pretpostavke da je svaka spoznaja historijski i jezično posredovana. Umjesto totalizirajuće makroperspektive u tumačenju društva i povijesti, postmoderna teorija favorizira mikroteoriju i mikropolitiku; ne prihvaća pretpostavke o društvenoj koherenciji i pojam kauzalnosti dajući prednost pojmovima multiplikacije, pluralnosti, fragmentacije i indeterminacije. Postmoderna teorija daje prednost društveno i jezično decentriranom i fragmentiranom subjektu (S. Best - D. Kellner: *Postmodern Theory. Critical Interrogations*, New York 1991, str. 4-5).

Kad imamo na umu te idejne pretpostavke postmoderne umjetnosti i teorije, postaje nam jasno da Ibrišimovićev *Vječnik* nije postmodernističko djelo, nego – štoviše – u izravnoj je polemici s takvim poetičko-umjetničkim nazorima.

Fragmentacija naracije i korištenje pozicijom tzv. slabog subjekta, kako bismo mogli doživjeti Ibrišimovićeva pripovjedača zbog njegova stalnog spominjanja vlastitih ograničenja, zapravo stvaraju samo privid postmodernističke skripture. Fragmentacija iskaza u niz ne previše kauzalno povezanih kratkih narativnih paragrafa zapravo je svojevrsna nužda izazvana teškom zadaćom koju je pisac sam sebi nametnuo: da u četiri stotine stranica sabije gotovo pet tisućljeća ljudske povijesti.

Autor se naprosto morao poslužiti eliptičnom naracijom, nekom vrstom *narativne enumeracije* kako bi ostavio dojam dugoga višetisućljetnog iskustva koje utjelovljuje lik koji u ovom romanu funkcionira kao narator.

A sam narator tek prividno je *slab*, njegovo izražavanje vlastite neznatnosti i ograničenosti samo je gesta izražavanja skromnosti i poniznosti pred Bogom i ljudskim životom kao Božijim djelom. Vjera Ibrišimovićeva lika nikad neće biti poljuljana; pouzdanje u Božiju moć i u njegovu središnju ulogu u životu pojedinca i cijele ljudske zajednice svjetonazorska je os ovoga romana. Iako lik naratora svoju zemaljsku egzistenciju započinje prije pet tisuća godina u doba Horsa-Aha, jednog od prvih faraona prve egipatske dinastije, kad još ne postoji monoteistička religija, čitatelj se zapravo ne suočava s politeizmom egipatskog društva tog vremena, kakav je zasigurno morao biti religijom istaknutog faraonova administratora. Zapravo u ovom romanu potpuno izostaje bilo kakav prikaz unutarne drame čovjeka koji spoznaje zablude mnogoboštva i prolazi muku odricanja od svoje vjere. Od samog početka romana u prikaz religijskih transformacija Ibrišimovićeva lika kao da je ugrađena optimistička vizura: sve su to stupnjevi u razvoju prema jednoj jedinoj ispravnoj i istinskoj vjeri: vjeri u Allaha. Otud svojevrsna lakoća, čak radost u junakovu brzom i učestalom mijenjanju kultura, vjera, proroka...

Medijator Božje volje

Ljudska drama satkana od sumnji, nevjerica, propitivanja smisla svetinja, svjesno je izbjegnuta time što je naratorovo pripovijedanje zapravo impostirano kao svojevrsna retrospektiva: narator je situiran u dvadeseto stoljeće, on je stanovnik Sarajeva, živi u jednoj hūdžerici u blizini Gazi Husrev-begove džamije. Za razliku od Vječnog Žida koji je osuđen na vječni život kao svojevrsnu patnju i kaznu, Ibrišimovićev narator voli život i govori u slavu života (unatoč tom što u svojoj posljednjoj tjelesnoj inkarnaciji tuguje za svojom umrlom ženom). Dakle, unatoč nedaćama, on voli svoj život jer prepoznaje u njemu Allahov dar. Iz te aposteriorne perspektive, zasnovane na dubokoj naratorovoj posvećenosti Bogu, svi stadiji duhovnog razvoja koje je on prolazio zapravo vode Islamu kao duhovnom vrhuncu, najčistijoj objavi božanske Istine.

Ibrišimovićev narator sagledava cijeli svoj dugi, petti-sućljetni zemaljski život kao medijaciju božanske volje. Nije njegov vječni život tek puka autorova ekscelentna, fantastičarska igrarija koja je sama sebi svrhom. Nije slučajno njegovo glavno zanimanje u dugom životu – biti pisar, onaj koji zapisuje što se bitno događa u životu ljudske zajednice. On je onaj koji svjedoči o ljudskoj povijesti, stoga ga autor i provodi kroz brojne zemlje i povijesna razdoblja; on osobnim iskustvom mora posvjedočiti što je *opotimalna projekcija ljudskog roda*. U Ibrišimovićevoj verziji narator-pisar nema svojstvo pisca, umjetnika koji kreira vlastite moguće svjetove, odnosno interpretira koji daje jedno od mogućih viđenja zbivanja. On je zapravo *pouzdan svjedok* koji svjedoči jedinu moguću istinu; njegov je vječni život zapravo Božji dar koji je on dužan utrošiti na svjedočenje o božanskoj objavi.

Ibrišimovićev je lik zapravo samo neka vrsta medija koji emanira Božju volju:

“Zaista, onaj koji zapisuje ne zapisuje ono što on hoće! Nešto hoće da bude zapisano, a nešto neće i moja ruka tek pridržava pero dok nesaglediva bjelina papira govori murekefu kojim riječima da ostavi, a kojim riječima da ne ostavi trag.”

U svom dugom životu narator prolazi kroz mnogobrojne religijske modalitete: mnogoboštvo faraonskog Egipta, Babilona, Grčke i drevnih istočnih civilizacija; posebna je pozornost posvećena monoteističkim religijama počevši od kratkotrajne epizode za vladavine Ehnatona, odnosno Amnofisa IV., kao najranije pojave monoteizma, pa potom i velikim monoteističkim religijama poput judaizma i kršćanstva koje prethode Islamu.

Međutim, Ibrišimovićev lik ni u jednoj ne nalazi sebe, jer autorov je plan da on bude u trajnom iščekivanju onog proroka koji će donijeti Objavu pravog puta Bogu. Sve vodi spoznaji da je upravo Islam ta prava religija.

Muslimanska samosvijest

Iako se to ne tvrdi baš eksplicitno, postoji u ovom romanu neka vrsta muslimanske samosvijesti zasnovane na stavu da je Islam suprioran drugim velikim monoteističkim religijama jer “zna više od njih”: u sebi supsumira proroke i učenja prethodnih religijskih sustava. Islam, u Ibrišimovićevoj interpretaciji, ne negira ni ne unizuje druge religije, ali ukazujući im dužno poštovanje, on ipak polazi od postavke



da tek vjersko učenje proroka Muhameda nudi pravi, potpun i ispravan put do Boga.

Ta svjetonazorska okosnica Ibrišimovićeva romana u izravnoj je suprotnosti s postmodernističkim poetičkim postavkama, ne zbog toga što bi se postmodernistička umjetnost nužno zasnivala na slici "svijeta bez Boga". Ne, postmodernistička poetika vrlo često kritizira modernističko povjerenje u razum, znanost, prosvijećenost, materijalizam; postmodernizam voli koketirati s metafizičkim. Ali, pitanje o Bogu nikad ne doživljava dogmatski dovršeno, zaokruženo, onakovo kakvo je prikazano u vjerskim katehizmima. Sve je u postmodernističkom tekstu podvrgnuto propitivanju, pa i istine koje nude vjerske knjige. Nema konačnih istina; na djelu je uvijek pluralitet glasova i perspektiva; svaka je istina ograničena pozicijom onoga koji je izriče, jezičnim medijem u kojem je iskazana, pozicijom onoga kome je upućena, sociohistorijskim kontekstom u kojem se aktualizira.

A u Ibrišimovićevu liku nećemo naći ni tračka sumnji, nikakvu mogućnost umnažanja perspektiva, sagledavanja vjerskih istina iz različitih kutova. Allah je čvrsta točka o koju je oslonjen svjetonazor naratora, a i autora ovoga romana.

Priznaje, doduše, narator da je u početku možda i mislio kako je njegov dug života posljedica posebne vještine u izbjegavanju smrtnih zamki, ali nije to nikakav znak postmodernističkog *slabog subjekta*, to je bila samo prolazna faza u traganju za konačnim prosvjetljenjem, za Istinom:

"Jer ja sam u početku mislio da sam vješt u izbjegavanju smrti, čak majstor toga posla! Međutim, to što sam mislio da znam kako se izbjegava smrt, to se pokazalo nedostatno, ili čak, ako hoćeš, glupo. U svakom slučaju pokazalo se da sam se badava trsio. Iako nešto od toga i nije bilo naodmet! Allah je stvoritelj svega, Njegova je moć neizmjerena i Njegova uzvišenost bezgranična i svi smo mi Allahovi i Allahu se vraćamo i On je Taj Koji je svemu, i živome i neživome, odredio rok."

Ibrišimovićev je lik prožet osjećajem blaženstva jer spoznaje da je njegova sudbina dio Božjeg Plana, a život u skladu s Bogom drži ispunjenjem najvišeg stupnja koji može dosegnuti zemna ljudska egzistencija. Njegovo prvotno sudjelovanje u raznim religijskim sustavima i vjerskim kultovima dio je Božjeg nauma da bi kao narator osobnim iskustvom mogao svjedočiti o različitim oblicima vjere, da bi - u krajnoj

liniji - osobnim primjerom mogao posvjedočiti koja je vjera jedina ispravna. Islam u toj varijanti nije tek jedna od religija koje se pojavljuju u međusobnoj kompeticiji na "vjerskom tržištu", već za umnog čovjeka jedini mogući izbor.

Mogućnosti čitanja

Možemo zaključiti: *Vječnik* je roman pisca koji posjeduje kultiviran izraz, koji poznaje suvremenu, pa i postmodernističku literaturu. Ali, on očito ne misli da je svrha književnosti samo demonstriranje lijepog stila i spretnosti u baratanju riječima. Velika literatura, po njemu, mora svjedočiti o višim stvarima. Velika literatura prosvjetljuje, ona je u dosluhu s Bogom. Ona je u službi Boga. Može se ovaj roman čitati i kao lijepa literatura, pa se čak u njemu mogu iznalaziti i postmodernistički postupci. Međutim, to je mimo osnovne intencije samog pisca; on od umjetnine zahtijeva mnogo više od osjećaja samosvrhovite ljepote i ugode čitanja pri čemu ćemo se diviti stilističkim bravurama, efektnim prizorima i eufoničnosti iskaza.

Kao čovjeku i kritičaru koji "dolazi izvana" teško mi je procjenjivati što pojava ove knjige može značiti u suvremenoj bosanskohercegovačkoj i bošnjačkoj književnosti. Dosadašnji uvod u recepciju govori mi da dio javnosti ovu knjigu doživljava kao vrhunsko, dugo iščekivano djelo koje može imati ključnu ulogu u nacionalnom i vjerskom osvješćivanju Bošnjaka; djelo koje im vraća samopoštovanje nakon svih patnji i poniženja kojima su bili izloženi u posljednjem ratu, koje ih vraća religiji koja čini njihovu ljudsku bit i tijesno je prepletena s bošnjačkim etnicitetom.

Oni, pak, bošnjački intelektualci koji suvremenu Bosnu doživljavaju kao sekularnu državu, s jačim osloncem na Evropu i suvremenu zapadnu umjetnost, zasigurno u Ibrišimoviću neće prepoznati svojeg barda.

Što se mene tiče, kao čovjeka koji dolazi iz druge kulture, ali Bosnu i bosansku književnost prepoznaje kao svoju, jezično blisku, a u bogove kao agnostik (na svoju žalost!) poprilično sumnja, preostaje mi samo da Ibrišimovića čitam kao majstora pričaoca koji se zna igrati likovima, prizorima i riječima, plesti zanimljive priče, s blagom melankolijom motreći njegovu vjersku strast, njegovo čvrsto uvjerenje da je u posjedu jedine i prave istine, njegovu sigurnost da zna jedini ispravan put prema Bogu.



Ibrišimovićev Vječnik – izazov za lingvostilističke interpretacije



Hasnija Muratagić-Tuna

Davno je još isticao A. A. Potebnja da se književno djelo ostvaruje na tri plana: na planu unutarnje forme – zvuka i značenja, na planu slike i na planu smisla – ideje.¹ Svaki od ta tri plana može biti predmet proučavanja, i svaki samo djelimično osvjetljava književno djelo. Jedno je sigurno, književno djelo se ne može niti doživjeti niti spoznati odvojeno od njegovog jezika i stila, odnosno od njegove jezičke organizacije. Međutim, treba napomenuti da ni nauka o jeziku, ni nauka o književnosti još uvijek nisu pružile sigurnije odgovore na dva pitanja. Prvo, šta je to što jedan lingvist u jeziku savremenih pisaca, u svjetlu savremenih jezičkih učenja, mora proučavati i, drugo, kako lingvist može spojiti lingvističku nauku i estetiku. Mi se, zasada, priklanjamo predstavnicima teorije recepcije i zastupnicima "otvorenog djela", koji smatraju da je recipijent neodvojiv od ukupnog projekta djela.

Recipijent nije samo pasivni primalac i dekođer smislova već tekst na izvjestan način transformira i proizvodi. Pristupa tekstu sa svim onim što tvori njegovu personalnost, čak i sa svojim prethodnim saznanjima o samom tekstu, a to, uz ostale izvantekstovne informacije, utiče na konstrukciju svijeta djela koja se artikulira u svijesti recipijenta. Tako opća priroda teksta i njegova stilska boja stupaju u vezu naročite vrste sa recipijentom i uvjetima pod kojima se recepcija vrši. To znači da je opažanje stilskih činjenica uvjetovano prirodom teksta, ali i tipom čitaoca. Jedni će tekst čitati bukvalno, drugi višesmisleno, tj. drugi će prepoznavati ono podtekstualno.

Odmah moramo reći da je *Vječnik* Nedžada Ibrišimovića vrlo složen tekst, specifičan i višeznačan, bogat raznim tipovima transtekstualnosti. Tekstovi ove vrste tvorevine su moderne književnosti. Ipak, mislimo da još uvijek nisu manir koji savremena čitalačka publika uvijek očekuje. Upotreba jezika u njemu otvara veliki broj pitanja, odnosno široko polje istraživanja.

Čitalac, po prirodi stvari, određuje prirodu teksta. Da li će u *Vječniku* prepoznati književno djelo koje je realističko, fantastično, alegorično, simboličko... ili će ga prepoznati kao naučno, religijsko itd, to je stvar samog čitaoca (recipijenta). Mislimo da je ovdje uputno podsjetiti na Fišovu tvrdnju da je objektivnost teksta "opasna iluzija".²

Vječnik po mnogočemu podsjeća na knjige iz nauke, ali i na svete knjige, zato što sadrži određene karakteristike tipič-

ne za naučni funkcionalni stil. Puno je citata iz knjiga, uglavnom svetih, i dokumenata. Tu su i podnožne napomene, podaci o historijskim događajima i poznatim ličnostima iz historije i mitologije, puno je datuma, postojećih toponima, hidronima itd. Način obilježavanja poglavlja također je kao u naučnim djelima. Djelo počinje sa 1,1, a dalje slijede: 1,2., 1,3. 1,4., sve do 1,44. Posljednje poglavlje je 9., a posljednja cjelina nosi broj 9,12. Ovo nije slučajno. Svako poglavlje dovodi se u vezu sa devet *Vječnikovih* života, a posljednje s desetim.

Kako nas pisac upozorava da ovo, ipak, nije naučno djelo?

Da bismo dobili odgovor, mislimo da treba nešto reći o samom naslovu djela, kao značajnom idejnoestetskom čvorištu, jer je naslov kao jaka pozicija teksta nosilac značenja, tj. činilac koji s ostalim tekstom stvara cjelovit smisao djela. Djelo je, kako smatraju češki strukturalisti, veoma složen znak u kojem svaka komponenta ima parcijalno značenje, ali parcijalna značenja se skupljaju u cjelovit smisao djela.

Uspostavljanje odnosa između teksta i naslova zapravo je problem kojim bi se trebala baviti komunikativno usmjerena teorija rodova, jer "gledano s aspekta receptivne estetike, naslov je zadani znak koji sadrži takozvano 'prazno mjesto' ili 'neodređenost' i na taj način stoji u odnosu prema tekstu što ga tek treba realizirati."³

U odnosu na tekst djela, naslovi su relativno samostalni. Imaju funkciju da nagovijeste sadržaj, odnosno da zainteresiraju, zagolicaju, da privuku pažnju čitalačke publike. Za nas je najvažnije to što naslovi pružaju mogućnost za mnoga i različita filološka istraživanja. Dovoljno je reći da se riječ *vječnik* u rječnicima objašnjava kao pjesnička tvorevina, znači *besmrtnik*.⁴ Doduše, ovu riječ ne bilježe svi rječnici. Interesantno je napomenuti da je nismo pronašli niti u *Rječniku bosanskoga jezika* Alije Isakovića (*Bosanska knjiga*, Sarajevo, 1995), niti u *Školskom rječniku bosanskoga jezika* Dževada Jahića (*Ljiljan*, Sarajevo 1999). Ibrišimović, dakle, već naslovom sugerira da piše umjetničko, a ne naučno, historijsko djelo. Na taj se način odmah ograđuje od onih koji će tražiti odgovornost autora za tačnost podataka koje navodi. Znatiželjnicima ostaje otvorena mogućnost da naknadnim upoređivanjem utvrde prirodu preuzetih tekstova i podataka. Bez obzira na tačnost, odnosno netačnost podataka, pred čitaocem izrasta *Vječnik* iz jezika kojim u ime pisca sam sebe opisuju, te preko svojih riječi i rečenica ulazi u svijest čitaoca

¹ Prema Z. Lešiću, *Jezik i književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo, 1979, 13.

² N. Vuković, *Putevi stilističke ideje*, Jasen, Podgorica – Nikšić, 2000, 108-109.

³ Z. Glavocki-Bernardi, *Prilog tipologiji naslova*, Jezik i stil sredstava informisanja, Sarajevo, 1991, 32.

⁴ *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika*, Matica srpska i Matica hrvatska, Zagreb / Novi Sad, 1967.



i dobija "karakter bića sa vlastitom egzistencijom".⁵ A da se radi o posebnom biću, sugerira se već od samog početka, od naslova. Međutim, Ibrišimović nas kroz roman vodi tako vješto da ono stvarno preuzeto (likovi i historijski događaji, s tačno naznačenim datumima) i ono što je izmišljeno, čitamo kao povijesno. Zato i za to tražimo reference u stvarnom svijetu, ali ih zasigurno nećemo uvijek naći. Na to smo upozoreni samim naslovom. Vječnik je književna priča, svijet za sebe, koja se provjerava preko usklađenosti svih njenih pojedinačnosti. Ibrišimović je usaglasio sve dijelove. Fabula *Vječnika* je čvrsta sintaksička konstrukcija, događajni slijed u kojem se jasno nižu početak, sredina i kraj. Osnovnu nit kroz njih vuče pripovjedni subjekt, u ovom slučaju *Neferti* (to je samo jedno od mnogih imena glavnog lika). On to tako dobro radi da se čini da se jezik i stil pričanja rađaju sami po sebi.⁶ Sve to dokazuje da su za Ibrišimovića likovi najvažniji u stvaranju romana.

Ovdje se naslov pojavljuje kao leksičko-semantički regulator romana. Nalazi se u nominativu, a po prirodi stvari imena uvijek traže pomoć drugih riječi. Međutim, semantička komponenta lekseme *vječnik* osigurava svoje neovisno postojanje bez drugih jezičkih jedinica.

Naslov treba shvatiti tako da ono *Vječnik* obilježava nekoga ko je posmatrač vremena i prolaznosti. Vječnik je onaj koji ljude i događaje, koji beskonačno protiču u vječnom vremenu, mjeri svojom iracionalnom mjerom – vječnošću, bez okvira, neprimjerenoj običnom smrtniku.

Pred nama stoji roman u kojem, kao što je uobičajeno u svakoj književnoj tvorevini, dominiraju stilističke kategorije. Otuda je bilo teško opredijeliti se za jedan stilski fenomen i interpretirati ga za ovu priliku. Zato smo se odlučili da ukažemo na neke stilske pojavnosti koje se uočavaju prvim, bolje reći drugim i trećim, čitanjem (jer to nalaže složenost teksta).

Poznata je činjenica da je stil vrlo složen pojam, definiran na mnogo načina, često čak i kontradiktornih. Kad je o jeziku riječ, pod njim se podrazumijeva jezički izraz jednog čovjeka, ali i jednog naroda. Riječ je o pojmu koji predstavlja simbiozu lingvističkih i ekstralingvističkih elemenata. Zapravo, stil je posebna veza lingvističkih, psiholoških, socijalnih, estetskih i drugih komponenata. U književnosti stil označava neponovljiv i jedinstven način povezivanja misaonih, emocionalnih i svih ostalih duhovnih osobnosti pisca, djela, epohe i naroda. Ali, primarno, stil je individualna kategorija. Individualnost stila ogleda se najprije u izboru predmeta koji se opisuje, kombiniranju likova i slika, i jezičkih jedinica svih nivoa. Za nas je ovdje bitno to da je stil svuda prisutan (učenje svojstveno kontinualistima).⁷

U jezičko-stilsku interpretaciju *Vječnika* polazimo od stava Žana-Mišela Adama da je stil označen izborom, ali ne između stilski markiranih i stilski nemarkiranih jezičkih jedinica, "nego izborom između više uvijek različito markiranih varijanti".⁸ Na taj način svaka varijacija na stilističkom planu

neminovno znači i varijaciju na semantičkom planu. Svaka stilska činjenica postaje smislaona činjenica koja koristi najskrivenije mogućnosti u sistemu različitih odnosa u tekstu kao jedinstvenoj cjelini.

Odmah moramo napomenuti da jedan te isti književni tekst može biti različito interpretiran, naročito kada se radi o stilskom aspektu interpretacije, jer, kao što smo već rekli, svaki pojedinac tekst dekodira prema svojim sposobnostima, intenciji, afinitetu i sl. Književno se djelo u semiotičkoj viziji definira kao estetski znak. Mnogi proučavaoci književnih djela insistiraju na razdvajanju semantičke i estetske funkcije književnog teksta (prvi je to zahtijevao Abraham Mol). Zato što se ono lahko da prenijeti i prevesti, ali estetika je previše lična i teško prevodiva. Hoćemo reći da ono što vidi i doživljava kao estetsko jedan čitalac, ne znači da to isto vidi i doživljava drugi. U svakom slučaju, posmatran iz perspektive semantike, ili teorije značenja, imamo pred sobom djelo sastavljeno od različitih semantičkih jedinica, ali kontakt sa književnim djelom omogućava samo pažljiva analiza oblika, kako ističe Hartman, jedan od značajnijih predstavnika dekonstruktivističke kritike. Zato im treba posvetiti podjednaku pažnju.

Rekli smo šta je i ko je *Vječnik*. Treba ga prebaciti na plan jezika, a tada vidimo da je sve podređeno pripovjedaču koji za priču ima vremena napretek. Otuda su za one koji žive stotinama i hiljadama godina sasvim normalne duge rečenice, kao:

I na moje oči Hidir stade uzimati, doticati i pogledati stvari oko sebe i kojoj je god nešto nedostajalo on bi joj to odmah nadomjestio i sve je popravljao i u red dovodio; ako je bardaku otpao grlić, ili ručka, eto grlića, eto ručke; gdje god je u kući bio zakovan kakav klin, pa ga hrđa nagrizla, zabijao se nov; čuh cviljenje i škripu klinova kao da ih neko klijestima čupa i ugledah kako se sve oko mene obnavlja; odjeća na meni se zateže; čoha mojih čakšira dobi svoju prvašnju boju, platno moje košulje na meni objijeli, i sva odjeća na meni zamirisa onako kako je mirisala kada je bila tek sašivena; nešto oružja što sam imao po budžacima zazvecka; odavno već pokidane i izvučene zlatne i srebrne žice s kadife u kojoj je bila matara iznikoše i zategoše se istim nekadašnjim vezom, moje papučice od žute kože s kojih je boja odavno opala zažutješe se kao žumance, a pohabani kaftan vas obnovi; s drške handžara, iz koje je srma poispadala, istom se sva srma vrati, umetnu i zablista; sve oko mene je škripalo, pomjeralo se, treslo, pucketalo, lomilo i obnavljalo; tako se i sinija zaljulja, a njeni klimavi nogari učvrstiše, daske izravnaše i sljubiše; nož krnjav i tup istom zablista; bakračić i sve bakarno posuđe okalajisa se i iznutra i izvana, što sam imao srebra sve pobijeli i zablista, a i kuke obli njihova boja, pa koje su bile plavičaste tako, a koje su bile kovane u vatri lijepom crnom bojom; čuh kako se krov na kući lomi, vidjeh truhle šindre kako lete po avliji, napukle grede srastaju, kamenje u ognjištu pomjera i zbija; kao da je neko dugačkim prutom povukao ispod ćilima najprije uzduž, pa poprijeko, proletje osnova, pa potka, a onda i sve šare nanovo živnuše, otpale rese se same našiše; vuneno šiljte poda mnom omekša, diže me i sve što je bilo u kući, na kući i oko kuće obnovi se, i sve stvari poprимиše svoj prvotni izgled kao kad su bile nove (272).

⁵ Z. Lešić, *Jezik i književno djelo*, Svjetlost, Sarajevo, 1979, 9.

⁶ F. M. Dostojevski, *O umjetnosti*, Gradina, 1974, 258.

⁷ V. N. Vuković, n. d., 207.

⁸ N. Vuković, n. d., 209.



Rečenica ima ravno 33 reda. Mislimo da je ovo najduža rečenica u romanu.

Oni sa puno godina skloni su i detaljnom opisivanju, čime se može objasniti veliki broj kumuliranih istih rečeničnih konstituenata ili istovrsnih rečenica:

Što da se lažemo, otvoreno vam kažem, ako Dubrovnik neće moje čohi i svilu za vosak i vunu, nudim zlato za do brotu, biser za nadu, dijamante za ljubav i naklonost, safire i rubine za uljudan osmijeh, srebro za lijepu riječ, koralje za ljudsku šalu... (321). – Sam si rekao da se običnom stvoru, bez obzira kako se našao u tvome društvu: iz nevolje, nužde, znatiželje, gluposti, radoznalosti, nevjerice ili prkosa, mogu dogoditi (...) samo dvije stvari (222). – Faraona sam gledao izbliza, i vidio sam da faraon kad hoda, kad sjeda, kad gleda, kad jede, kad pije, kad govori, sve to čini tako da bih ja, da to tako činim, od toga odmah umro (89). (...) nekad ostanem među ljudima danima, potrudim se, zagledam, čekam, odgađam, raspitujem se, smišljam; uljudim, ugladim, dotjeram, dobro obučem, namirišem... (221)

Ovdje bi se moglo govoriti i o različitim tipovima gramatičkih paralelizama kao osnovnim konstruktivnim principima svojstvenijim poeziji. Mi ćemo samo navesti primjere:

Jan van der Eken pokaza carigradsku luku i ja se stadoh smijati, ja pokazah na njegov brod – on se stade smijati, on pokazah na svoju odjeću – ja se stadoh smijati, ja pokazah na svoje lice – on se stade smijati i sve tako... (227).

U romanu je puno primjera u kojima se pokazuje priča nje koje se ne da zaustaviti, jer se uvijek može ponešto dodati. Ibrišimović najprije navodi pronominalnu riječ, a zatim slijedi sadržaj koji je već objedinjen u pronominalnoj riječi. Pronominalna riječ ima uopćeno značenje, a jedinice koje slijede konkretiziraju i preciziraju pronominalnu riječ. Iskaz se proširuje, a pojava se prikazuje šire i sveobuhvatnije:

Sjećam se, doduše, da u neko doba dođoše glasnici i ja više o nekakvim gostima koje na svadbu nije pozvao *niko, ni ja, ni Orsat, ni knez, ni bilo ko drugi...* (332). – (...) ugledah kako se *sve oko mene obnavlja; odjeća na meni se zateže; čoha mojih čakšira dobi svoju prvašnju boju, platno moje košulje na meni objijeli, i sva odjeća na meni zamirisa onako kako je mirisala kada je bila tek sašivena; nešto oružja što sam imao po budžacima zazvecka, odavno već pokidane i izvučene zlatne i srebrne žice s kadife u kojoj je bila matara iznikoše i zategoše se istim nekadašnjim vezom, moje papuče od žute kože s kojih je boja odavno opala zažutješe se kao žumance, a pohabani kaptan vas obnovi; s drške handžara, iz koje je srma poispadala, istom se sva srma vrati, umetnu i zablista...* (271)

Jedinice koje pojašnjavaju pronominalnu riječ najčešće se nalaze u postpoziciji, ali se mogu naći i u antepoziciji, a tada pronominalna riječ subsumira sadržaj i postaje žična tačka:

(...) *sulice, teška i lahka koplja, strijele, oklopi, užad, mreže, alat, đulad, ekseri, vesla, koža za pumpe* – sve je to bilo u neredu izmiješano na gomile (191).

Također, za dugovjeka je nekako "normalno" što navode više imena jedne ličnosti, odnosno što se uz ime gotovo uvijek nađe i apozicija, koja nije samo drugo ime određenog

pojma već kazuje i nešto novo o pojmu (imenu ličnosti) uz koji stoji:

– Ovo je Ahasver, moj gost i nije nepoznat! Znan još i kao Isak Lakedem i kao Johanes Butadeus, ili Vječni Žid (336). – O, Muhammede sine Askarijev – reče El-Hidr – ti si i Ebu-I-Kasim i El-Mehdi i El-Kaim i El-Hudže i El-Gaib i Sahibu-I-Zeman i Sahubu-I-Asr i Sahibu-I-Emr. Kojim imenom da te oslovljavam dok smo kod tebe? (289) – Takvo me stanje spopadne kad god pogledam *Divan* princa Mustafe, Muhlisija (Iskrenog), sultan-Sulejmanova sina (245). – Kada se Musa ibn Imran, poslanik među odabranima, nije mogao uzdržati i biti strpljiv sa mnom, zašto to ti očekuješ od sebe? (275)

Spremni na dugu priču spremni su i prevesti značenja mnogih imena, percizirati sadržaj, samim tim i više puta ponoviti isti motivski sadržaj:

– Došao sam pete godine vladavine faraona Amenofisa Trećeg, Amanhatpa, Neb-Maat Raa, što znači: *Gospodar Maat je Ra*, a što opet znači: *Gospodar istine je Sunce* (88).

– Utanačimo navodno *mjesto, sat, dan, mjesec i godinu* i tako se najzad rastanemo (180).

– (...) nisu umrli svi zajedni, u isti mah, nego svako posebno, u različito vrijeme, jedno za drugim (38).

"Normalnim" doživljavamo iskaze u kojima je evidentno poigravanje jezikom (ludička funkcija):

– Ali će zato moje *sljedeće riječi* biti posve zaprepašujuće, riječi koje ću reći, riječi koje slijede; tako; unaprijed na njih upozoravam (7). – Ja sam *ko sam da sam*, a ti si *ko si da si*... Ljudi znaju ko sam ja i ljudi znaju ko si ti, pitaj njih (65). – Desete godine vladavine faraona Amanhatpa postanem *Prvi pisar peharničkog stola*. / Budem samo to, ne budem ništa više i ništa niže, ništa drugo, samo to (89).

Ovakav način govora karakterističan je za El-Hidra koji "običnoj ljudskoj pameti neprekidno izmiče; on je nekako premetao riječi. izgovarao ih (...) neočekivanim obrtima, uzme tri riječi pa im (...) zamijeni red, one bljesnu smislom, a da ti to ne možeš nikako zapamtiti ni naučiti", kaže Neferti. Ali, to se može odnositi i na samoga Nefertija:

– Jer ruka koja je držala pero drugačije drži sablju i ruka koja je držala sablju drugačije drži pero – drugačije nego ruka koja je držala samo pero, ili ruka koja je držala samo sablju (248).

Kao nekakvu igru riječima treba shvatiti i sintaksičke konstrukcije u kojima su spojeni međusobno semantički nespojivi, proturječni, kontradiktorni pojmovi, tj. lekseme koje su nosioci sasvim suprotnih značenja⁹ (oksimoron):

– (...) Sunce na svojoj noćnoj putanji kroz podzemlje mora pobijediti neman da bi jutrom izašlo na istoku – da *umre* da bi se *rodilo* (13). – (...) tamo napolju među ljudima gdje *smrtni život vri* (142). – Kada ću ja, najzad, *biti nagrađen grobom* (169). – A nema veće *skrivenosti od bučne, javne i raskošne otkrivenosti* (244). – *Obmanuću ih istinom* ((317)). – *Sreća moje kćeri sluti samo nesreću* (329).

⁹ M. Kovačević, *Stilistika i gramatika stilskih figura*, Unireks, Nikšić, 1995, 15.



Nismo izračunavali frekvenciju fakultativnih fonema, ali može se lahko osjetiti da dominiraju riječi sa fakultativnim fonemama. Njihovom upotrebom uspostavljen je uravnotežen naracijski tok i smiren rečenični ritam. Riječi sa fakultativnim fonemama, zato što povećavaju jezičku jedinicu, traže i povećan utrošak energije, fizičke i umne. Po prirodi stvari čovjek odbacuje sve što je suvišno (zakon ekonomije), ali to ne važi za Ibrišimovićeve dugovjeke junake. Oni će se u određenom kontekstu opredjeljivati, bez izuzetka, za riječi sa fakultativnom fonemom: (...) a bilo je *koječega* što sam shvatio *tada*, ali nisam poslije, i *onoga* što nisam shvatio *tada*, a jesam poslije, a bilo je *koječega* što nisam shvatio ni *tada*, ne shvatam ni *sada*, a čini mi se neću shvatiti *nikada* (263).

Roman obuhvata vrijeme od pet hiljada godina. Kako je pisac održavao konstrukciju romana i kako je jezikom obilježavao toliki vremenski raspon?

Zbog velikog broja podataka, na prvi pogled, Ibrišimovićev svijet može izgledati kao kaos, kao nekakav nesistemiziran zbir likova i događaja, ali dubljim poniranjem u tekst, vidi se da u njemu postoji duboka organska povezanost, dosljednost i cjelovitost. Svjestan je pisac da je čitaocu potrebna pomoć. Zato ga povremeno podsjeća na neke ranije pomenute likove i događaje. Ta podsjećanja služe za uvezivanje teksta, kao neka vrsta konektora, repertorija:

– Onda su umrli Abi, moj punac, i Ta-Mit, moja punica, i Huja, starija sestra moje žene, i Nitagrit, moja žena, i Tefnut, mlađa sestra moje žene, i Eunana, moj nadglednik, i Je, moj sluga, i Hartep, namjesnik, i Ahmoze, prvosvećenik, i Anui, pisar, i Vouver, oficir-svećenik, i Mentuzefus, liječnik, i moj stariji brat Rekhmare, i moj mlađi brat Huj, ali nisu umrli svi zajedni... (38). – I zar sultan Sulejman nije krenuo na Mohač u proljeće 1526. tačno na dan hazreti Hidra, onoga koji je mene poveo Imamu Muhammedu ibn al-Hasanu-al-Mehdiju. Imami Asru, Imamu Vremena, Skrivenom? I zar ja nisam tamo u Osmanskom carstvu, u vilajetu Bosna, u gradu Saraj-Bosna, za vrijeme sultana Sulejmana, ostaro po deveti put? (245)

Drugo, Ibrišimović je raznovrsnom leksikom, naročito onom stranoga porijekla, ponajprije historizama (arhaizama) romanu pribavio starinsku patinu i dao mu neku stranu boju, čime je postigao prave efekte.

Još je Aristotel u svojoj *Retorici* objašnjavao da se ljudi najčešće dive nečemu što im je strano i udaljeno. Povodeći se za Aristotelom, i Prust je tvrdio da su lijepe knjige napisane jednom vrstom stranoga jezika. Ovdje, naravno, ne mislimo na tako veliku udaljenost Ibrišimovićevog jezika od matrnjeg, koji bi maternji učinio stranim, "nego o činjenici da u stilu nastaje nešto dubinsko, nešto što po narušavanju obične, površinske sintakse zaista podsjeća na strani jezik"¹⁰ Ipak, jezik (i stil) kojim Ibrišimović piše nije onaj otuđeni, zatvoreni jezik koji se od prirodne egzistencije udaljiava i ograđuje nekakvim zidovima (koje akademičari vole postavljati).

Takav efekat pisac stvara leksikom stranoga porijekla, ali

¹⁰ N. Vuković, n. d., 208.

to je sasvim sigurno, baš onom leksikom koja je najbitnija s obzirom na dejstvo.¹¹

Od leksike stranog porijekla u ovom romanu, najprisutniji su orijentalizmi. Potpuno očekivano, jer je glavni lik najduže musliman. Zbog natprosječne čestote oni imaju stilsku vrijednost, naročito oni koji nisu uobičajeni. Imaju evokativnu vrijednost; njima se dočarava određeno vrijeme i prostor kao i uvjeti u kojima živi glavni lik romana (kao, npr.: Bez ikakve bojazni, doduše veoma štedljivo, s malo pitke vode uzmem *abdest* i dok sunce još nije izašlo okrenem se na istok dalekoj *Kabi* te obavim *sabah-namaz*, kao da su me sami *meleci* četiri puta spustili na *sedžu* i četiri puta podigli sa *sedže* /195/. Tako sam sedam godina proveo u neprekidnoj molitvi, *ibadetu* i *zikru* /199/). Unošenje riječi stranog porijekla u logično povezan govor stilski je relevantno. "Izraz se može učiniti perceptibilnijim ako se u govor unesu riječi pozajmljene iz strane leksičke sredine."¹² Orijentalizmi su naslijeđe koje je prisutno. Kada ih ne bi bilo u *Vječniku*, odnosno u jeziku Nedžada Ibrišimovića, onda bi roman bio dalek od životne istine. Orijentalizmima, ali i leksikom drugačijeg porijekla, Ibrišimović se u prvom redu služi da kolorizira sredinu. A jezik svake sredine valja posmatrati u okviru dijalektičkog djelovanja između endogenih i egzogenih sila i piščevog suočavanja sa jezičkim sistemom, koji nastaje kao posljedica društvenih preobražaja. Znači da umjetnika za izražavanje jednog realiteta pomažu socijalne činjenice i specifični elementi kulture stvoreni raznim kulturno-historijskim procesima. Pisac-umjetnik sve te elemente mora pretočiti u sopstvenu umjetničku realnost, a u protivnom izgubio bi nešto od autentičnosti.

Sasvim prirodno u tačno određenim uvjetima stoje riječi: *afirim, ahabab, ajet, akča, akšam, alim, ashab, bakrač, beglerbeg, budžak, ćefini, čakšire, derviš, deredža, divan, divit, dova, evlija, ezan, hadž, halifa, hamam, hamamdžik, hazreti, hrka,, ibadet, ikindija, imaret, jacija, janjičar, kabur, kadija, kaftan, kasida, mahala, mekam, melek, muftija, munafik, murekef, nafaka, namaz, okalajisati, padišah, pejgamber, ra-dža, ramazan, sač, salavat, sedžda, serdžada, selam, seveb, šah, šejh, širk, šindra, šiše, telal, tespah, tehvid, turbe, vakat, vezir, vilajet, zanijetiti, zijaret itd.*

Naveli smo nekoliko najuobičajenih arapskih, perzijskih i turskih riječi. Njih može razumjeti čak i prosječan čitalac. Sve ove riječi predstavljaju još uvijek živu leksiku u bosanskom jeziku. Međutim, sve su one objašnjene u *Rječniku* na kraju romana. Uz svaku riječ koju smo ovdje naveli kaže se iz kojeg jezika vodi porijeklo. Ali u *Rječniku* stoje i riječi koje su sasvim sigurno orijentalnog porijekla, ipak, objašnjena su samo njihova značenja, ne i njihovo porijeklo: *hafiz, halvet, harf, mujezim, nimet, sinija, zemzem*. Ne možemo razumjeti zašto?

Može se vidjeti da se radi o riječima iz različitih značenjskih slojeva; njima se obilježava društveni život, zanati, odjeća i sl.

U romanu je pisac unio i puno riječi i iz sanskrite (*nirvana*), staroegipatskog (*amahku, ba, haya, hemu, ib, uten*), latin-

¹¹ M. Desoar, *Estetika i opća nauka o umjetnosti.*, Sarajevo, 1963, 231.

¹² B. V. Tomaševski, *Teorija književnosti*, SKZ, Beograd, 1972, 20.



skog (*arcanum, bailo, bestilj, kohorta, nuncij, septinij*), grčkog (*evnuh, kalem, kaligrafija, klina, trapezit, trijera, trijerarh*), hebrejskog (*livra, metuzalem, mina, šalom, šekel*) rumunskog (*burag*), engleskog (*džunka*), španjolskog (*karavela, karaka*), talijanskog (*ormanica*). Uglavnom su to mjerne jedinice i razne naprave koje su se nekada upotrebljavale. Pisac je njima nastojao da sačuva patinu prošlih vremena. Vidi se da je odlično obaviješten o titulama koje su se nekada nosile, načinu mjerenja vremena, težine, o novcu, lađama, sredstvima za liječenje, hrani, zanimanjima, vojnim formacijama, religiji itd.

Vrlo često u tekstu nalazimo riječ stranog porijekla koju pisac odmah prevodi, iako se značenje nalazi u *Rječniku*:

... kada su u hramu sabrali moje godine i kada je trebalo da budem nagrađen titulom *amahkua*, titulom najstarijeg čovjeka Obiju Zemalja, ja više nisam htio da budem ne samo prvi pisar, nego nisam htio da budem ništa (355).

Interesantno je napomenuti da je u romanu veliki broj leksema stranog porijekla koje pisac uopće ne objašnjava na kraju knjige, u *Rječniku*: *arhat, futu, galabija, bekhen, havra, muridi, nakib, astrolab, zulkade, mumín*. Očito pred sobom vidi obrazovanog čitaoca. Ponekad, ipak, pretpostavi da čitalac neku riječ, ili izraz, neće dobro razumjeti, pa odmah daje i prijevod:

...Mada sam znao da su to bile tek *el-envaru-l-isfesbudijje, uzvišene svjetlosti meleka čuvara svega na zemlji* (293).

Ima primjera u kojima se najprije navodi prijevod, a potom slijedi riječ stranoga porijekla, koje, inače, nema u *Rječniku*:

– Tada je tamo, u Jerusalemu, bilo uvriježeno vjerovanje da dodir onoga koga vode na stratište, onog koji je osuđen da bude pogubljen, donosi nesreću, da je to *loš znak*, da je to *baksuzluk*... (148-149)

Pisac ima pravo da piše o čemu hoće. Nije obavezan davati objašnjenja. Čitalac mora dorasti do njega. Ali, roman je namijenjen čitaocu, da bi ga shvatio, mora prvenstveno razumjeti značenja riječi. Ne vjerujemo da su mu baš jasna sljedeća poređenja: (...) onda vidim – mora poput *čilima kake mošeje* (224). – Imam je bio obučan u tamnu *odoru kao molla* (288). – veličanstvena povorka koja je nosila zatvorenu *nosiljku poput tahterevana* (342). – Bio je *velik poput oriksa*, a možda i veći... (109). U knjizi (*Rječniku*) neće naći objašnjenja. Malo je onih koji će ih potražiti drugdje. Zato mislimo da bi bilo dobro upotpuniti *Rječnik*, odnosno u njega unijeti sve riječi nepoznatog značenja.

Veliki broj likovi, također, nosi ime orijentalnog porijekla, ali i drugog (neka su napisana grafemama koje se samo po izuzetku mogu upotrijebiti u bosanskom pisanom jeziku, kao npr., *Dawud* /243/, a tako su napisane i neke druge riječi /*haya*/, što tekstu opet daje stranu notu). Općenito, imena su neuobičajena. A svako ko se, na neki način, bavio problemom onomastike "zna da je lično ime vrlo interesantna kategorija u literarnom ostvarenju. Ta jezička komponenta ponekad može da daje ton cijelom književnom djelu",¹³ što je ovdje evidentno. Čovjek je mjera svih stvari (sa gledišta

¹³ A. Peco, *Stilističke vrijednosti ličnih imena u prozi Hasana Kikića*, Naš jezik, XXIV, sv. 4-5, Beograd, 1980, 267.

antropizma), odnosno čovjek je središte svijeta (sa gledišta antropocentrizma). Lična imena (antroponimi) ovdje imaju stilsku vrijednost, jer piscu služe da njima izdiferencira pripadnike raslojene po društvenoj ljestvici, ali i da njihovim fonetskim sklopom ukaže na vrijeme i mjesto kada su, i gdje, živjeli. Imenima treba posvetiti posebnu pažnju. Bilo bi prezahvatljivo u radu ove vrste baviti se njima, jer ona zahtijevaju veliki oprez.

U romanu glavnu riječ vodi *Vječnik*, on je pripovjedački subjekt, pa je po prirodi stvari djelo monološko. Međutim, u djelu su prisutni elementi dijaloga, odnosno razgovornog funkcionalnog stila. Zato se mogu postaviti dva pitanja. Prvo, da li postoje jezički elementi po kojima je prepoznatljiv *Vječnikov* govor, ali i ostalih likova? Drugo, u čemu se ogleda prisustvo govornog jezika, odnosno razgovornog funkcionalnog stila?

U romanu se pominje više jezika, mi ga pratimo u tom kojim je dopro do nas, u bosanskom. Međutim, tu ima manjih odstupanja od norme bosanskog jezika, na leksičkom planu, ali i na planu ortografske norme.¹⁴

Opet, pisac, pored već obojene leksike, i nekim gramatičkim posebnostima arhaizira govor junaka. Neobično često zastupljene su zamjeničke enklitike u spojevima: preda nj (65), na me (68); imperfekt, koji se rijetko upotrebljava u savremenom jeziku; dominiraju oblici pridjeva neodređenog vida, koji se, unatoč preporukama jezikoslovaca, sve rjeđe upotrebljavaju (leći na glatkom podu od *zelena* i *bijela* mramora /108/. - /.../ sastavljaš arku *zasmoljena* drveta /110/) itd.

Govor Lutajućeg Holanđanina prepoznatljiv je po tome što rečenicu često završava vokalom *a*, koji ima upitni karakter, što je ujedno i svojstvo razgovornog jezika:

Čitam ti misli, ti to znaš, je li...? I to za tebe ne bi trebalo da bude ništa novo, a?... (...) Božja kletva nije me, eto, htjela satrti u prah, niti pretvoriti u stup soli, a?! (215).

Ponekad je jedna jedina riječ dovoljna za identifikaciju nečijeg govora. Tako je, piše Ibrišimović, Evlija Čelebija u Dubrovniku čuo da su neki soldati (ne kaže čiji) došli u grad, a onda vikali: "*Bre, ne ostavljaj, ode li, stiže li, dođe, pobježe* (...)
Bre, tu je, bre ondje je" (341). Zna se čiji?

Likovi upotrebljavaju i neke dijalektizme, fonetske, morfološke ili leksičke, ali, mada rijetko, i neke vulgarizme: Umje-

¹⁴ Riječi: *zamalba* (132), *stol* (210), *prisega* (213), *pristojba* (232) i dr. nemaju posebnog razloga da se nađu u tekstu. Što se tiče pravopisanih odstupanja, ona mogu biti previd lektora, ili je pak pisac insistirao da takvi ostanu iz nekih svojih razloga. Ne možemo razumjeti zašto dosljedno imamo: *lahko* (26...), *mehlem* (128), *vehnuti* (29), *mehke* (216), ali samo na jednom mjestu *mek* (160). Futur I uglavnom se piše kao jednostavni oblik (pričaču), ali ponekad promakne i onaj koji preferira *pravopis bosanskog jezika* (pričat ču). Riječi *večer* i *također* uvijek se pišu bez *r*, što opet nije po pravopisnim pravilima bosanskog jezika. Ponegdje je napisano *i*je umjesto *je*, kao u glagolu *višjeti* (treba *visiti* /37/), negdje je izostavljen zarez, ali ne iz stilskih razloga: Da požuri s povratkom (,) on to niti može, niti hoće (164). Nismo mogli proniknuti ni u tajnu pravopisnog znaka ..?, jer takav ne postoji.

Sve su to samo sitnice jezikoslovne, one ne mogu umanjiti ljepotu jezika i stila kojim je *Vječnik* napisan.



sto priloga *tek*, nalazimo *tekar* (61), umjesto lokativa *u šaci*, glavni junak upotrebljava *u šaki* (63), umjesto *kao ko* (121), umjesto *nagnut naget* (190), umjesto *ovaj čas ovi čas* (243), umjesto *sav vas* (271).

Kada su vulgarizmi u pitanju, moramo naglasiti da je Ibršimović pisac od mjere, jer zna da je "vrhunski kriterij svakog umjetničkog čina (to da), ne smije prekoračiti granicu koja dijeli umjetnost od neumjetnosti".¹⁵ Prije će se opredijeliti za opisno kazivanje (perifrazu): Žene se uljepšavaju, obrve i trepavice crnilom ističu, *maljavi trokut ispod pupka* boje bojom koja im se sviđa (93). U *Vječniku* je malo vulgarizama, ali oni rijetki koje smo uočili, stilski su vrlo efektni: - I, zadovoljan, složivši šake na svojoj nadignutoj *zadnjici*, polahko obide oko mene (763). - A meni se baš one, onakve, *raspusnice* i *opajdare* i dopadaju (223).

U romanu su prisutne mnogobrojne fraze, karakteristične za razgovorni stil:

- Priča se da je Neferti *ustao iz mrtvih* (25). - (...) *pomiren sa sudbinom* (189). - (...) *svaka stvar na svome mjestu* (193). - *Ideš mi, nemani mi morske, na živce* (201). - *Kad zna Bog, neka znaju i ljudi* (219). - *Bolje da propadne selo nego običaj...* (257). - *Ne beri brige* (272). - *otvoriti svoju dušu* (299). - (...) još su dvadeset i dvije ljepotice *pale mojih šaka* (314). *Naći se u nebranom grožđu* (319). - *Bila malo na svoju ruku* (327). - (filozofova pouka je takva) - vodi te zamamno i tajanstveno, a onda ta *ostavi na cjedilu* (125).

Pored fraza ima i sadržaja koji su porijeklom iz usmene književnosti, pa i kletvi:

- A vidi ne ogledaju li se i njemu Asija, ili Zulejha i ne *češljaju li svoje bujne kose pred ogledalom...* (279). - Sedam usnulih mladića niti je čulo viku ljudi, *niti njisku konja, niti zvek orme i oružja* jer su već bili u okrilju Allahove milosti (377). - (...) da Bog da im dopao šaka! (310).

Rečenični ritam strukturiran je po modelu razgovornog ritma. Tonska linija je zatalasana, neujednačena. To se postiže raznim pauzama. Pauza se javlja kao uvertira za saopćenje sadržaja koji će uslijediti, kao u usmenom govoru u kojem je sintaksa znatno slobodnija od sintakse pisanog jezika, zato što je izložena snažnom utjecaju različitih emocija. Pisac, u odgovarajućem kontekstu, nastoji da poistovjeti pisani i usmeni govor i njihovu razliku svede na minimum:

- Tugujem, ali živim i - volim da živim (8). Odem odatle u vrt i, koračajući, pomislim da hodam - stanem (26). - Ne znam... Uvijek sam bio zdrav... Ništa me nije boljelo... Probudivo sam se i odjednom mi je sve postalo jasno... (31).

Kao dominantna, kao Ibršimovićev specifikum, može se uzeti pauza koja slijedi poslije veznika i:

- Plave krunice lotosovih cvjetova otvaraju se ujutro i, Sunce izlazi (93). - Ona je rodila pedeset Endiminivih kćerk i; dođe, legne pored njega onako usnula i, tako... (129).

U romanu nalazimo i rečenice u kojima dolazi do pucaanja među elementima koji bi normalno morali biti povezani. Moglo bi se reći da dolazi do iščašenja (parcelacije). Prinudne-

ni smo, da u cilju identifikacije, izdvojene dijelove gramatičke strukture povezujemo u jedinstvenu rečeničnu strukturu. To se može učiniti bez ikakvog napora. Ali pisac ih namjerno stavlja iza pauze. Lomi smisonu cjelinu, čime neminovno zatalasava i intonacijsku liniju. Tako postaju istaknutiji, odnosno postaju izrazito jaka mjesta govorne organizacije:

- Tako je htjela Mutemvijeja, majka Amenofisova. *Tajpohod* (88). - Odlučio sam da ne umrem. *Ne baš odmah* (138). - Pitao sam se ko je bio onaj beduin... *Zaista...* (172). - (...) Maur će zlatom platiti svoje putovanje na lađi Letećeg Holandeza. *Ti? Meni?* (213). - Bio sam proklet! *I sam! Sam!* (216)

Nekada likovi ne dovršavaju svoju misao zato što im drugi "upadaju u riječ":

- Kad malo bolje promislim - rekoh možda sam je i ja pihnuo i to ponajprije, čini mi se, onda... (Ali me El-Hidr naglo prekide /257/).

Kao stilistička kategorija javlja se i repeticija, jer jezik prozaičnih djela nije ništa drugo već govorni jezik prenesen na područje umjetničkog stvaralaštva. Ona se ogleda u ponavljanju istovjetnih jezičkih jedinica kojima pisac pojačava aktuelnost sadržaja, značenje se pojačava, što doprinosi ekspresivnosti izraza. Čestim ponavljanjem leksičkih jedinica intonacijska linija je zatalasana, ima duboke cezure. Ponavljanja ima u okvirima jednog iskaza, jednog paragrafa, neka su prisutna na širem planu (na više mjesta ponavlja se: *Ja sad idem, a ti ćeš čekati sve dok se ne vratim*). Nekada se mijenja i leksičko-morfološki oblik ponovljene jezičke jedinice:

- Sve sam mogao znati samo ja, ali ni ja nisam znao sve (28). - "...*Nisam griješio prema ljudima... Nisam zlo postupao sa svojom čeljadi... Nisam ih tjerao da rade više nego što mogu... Nisam hulio netere... Nisam mučio sirotinju... Nisam nikoga mučio glađu... Nisam ometao netera pri izlasku njegovu...*" (41).

Riječ je o anafori koja ima funkciju konektora.

Specifičnu ritmizaciju teksta nalazimo na 55. strani, gdje je retoričnost teksta veoma pojačana. Podsjeća na Božije zapovijesti:

Ja nisam lagao.
Ja nisam bio nepravedan.
Ja nisam nikoga plašio.
Ja nisam nikoga obmanjivao.
Ja nisam nikome ništa otimao.
Ja nisam nikoga zlostavljao.
Ja nisam krao.
Ja nisam ubijao.
...

Navedeno ih je tačno 40.

Puno je primjera gdje pisac dva pasusa završava ponavljanjem iste rečenice, kao na str. 49 (*Nisam htio da umrem*).

Rečenični ritam dobija zamah i ponavljanjem intenzifikatora:

Sjećanje na Rahelu i na Deboru i oca i majku i rođake i rabina i susjed i sve ljude koje sam znao u Jerusalemu, i sjećanje na moju kuću i sve kuće u mojoj ulici i sve ulice u Jerusalemu, i na Hram prije razorenja, i na sve što sam ikad vidio... (168).

¹⁵ B. Tošović, *Funkcionalni stilovi*, Beogradska knjiga, Beograd, 2002, 182.



Red riječi ili perspektivizacija je jedan od načina kojima se pisac služi za isticanje značenja. I ova pojava mijenja rečenični ritam, a jedinice koje se nastoje istaknuti zauzimaju neuobičajeno mjesto, nalaze se u inverziji:

Sam Utnapištim kao da je sav bio sazdan od srebrnaste magle, brade sijede, svjetlucave, iako je, naravno, tamnopot i crnook, a opet nekako sav nježan, smiren i tih (100). – (...) sva je ona sjala i blistala; lica vedra, osmijeha mila, oka suzna, puna našnih ruku, sva u pokretu (114). – A čuda je pun dunjaluk, samo ih treba razabrati (119).

Likovi romana služe se velikim brojem partikula, uzvika, pa i rečeničnih konstrukcija svojstvenih razgovornom jeziku.: – Ah, šta ja znam, možda jeste, a možda i nije (110). – Oni nikad nisu odustali od toga da me nađu. Ali neka... (123). Tu su i vrlo kratke replike:

- Hoće li mi se razum od toga pomutiti?
- Hoće!
- Zauvijek?
- Jok!
- Nadugo?
- Jok!
- Nakratko?
- Jah! (266)

Kada je u pitanju struktura rečenice, može se zapaziti da je Ibrišimović stilističke transformacije svoje sintakse približio govornom jeziku, "onom koji odgovara dubokim promjenama duše i viziji svijeta (rekli bismo svjetova)".¹⁶ Više je nego jasno da svaki lik u romanu misli na sebi svojstven način, što Ibrišimović pokazuje odgovarajućom strukturom rečenica. One su dokaz da pisac nijednog trenutka ne sputava i ne ugrožava slobodu govora svojih junaka. U raznovrsnim rečeničnim modelima često se očitava nedosljednost njihove misli.

S obzirom na to da nas *Vječnik* često podsjeća da je samo pisar, pitamo se šta se tim htjelo postići? Mislimo da nas je tako samo zavaravao i pripremao da očekujemo stil bez poetike. A, zapravo, ovo je djelo impregnirano brojnim poetskim elementima svojstvenim odličnim jezičarima i odličnim stilistima.

Sasvim je jasno da je Ibrišimović, kao i drugi pisci, nastojao da upečatljivo predstavi ono što opisuje, svjestan da književnoumjetnički tekst treba da ima izraženu estetsku funkciju i funkciju djelovanja. Zato je za ovaj roman karakteristično izražavanje u obliku slikovitih predstava i boja. To postiže posebnim sredstvima, a prije svega tropima i figurama, jer radi slikovitog kazivanja upotrebljava riječi u prenesenom značenju. Za obrve egipatske ljepotice reći će da su *vedar polumjesec*, a za zube da su *niska bisera* (122), za žensku postelju da je *mio grob* (313), *Dubrovnik je biser u sjenci* (315), ali i *nar zemaljskog raja* (316).

Brojni epiteti, tj. pridjevi koji odudaraju od stilski neutralnog govora, doprinose živosti, slikovitosti i snazi izraza. Oni su izraz piščeve slobode, njegov način doživljavanja stvari: *blagoslovljeno svjetlo* (281), *svjetlucav uzdah* (283), *sablasni*

brod (313).

Zapazili smo mnogobrojna i vrlo interesantna poređenja. Ibrišimović oponira dvije pojave radi preciziranja jedne od njih. Dominiraju poređenja s kopulom *kao*:

– Začet sam nevidljivo, *kao što se začinja i sam ljudski pogled* (14). – (nebo je), *baš kao posuto brašnom, gorjelo od zvijezda* (193). (...) *Zeleno ostrvo sve zabijeljelo kao da je najednom obehralo* (283). (...) *ugledah zvjezdana jata rasuta tako gusto kao da se mjestimično na nebu rastopilo sunce* (293).

I kod Ibrišimovića ima primjera "neobičnog oblika genitiva", koji se ne može svrstati ni u jednu od tri osnovne značenjske vrste ovog padežnog oblika (partitivni, posesivni, ablativni), jer ima stilsku funkciju poređenja i epiteta. On je jedna od najuspjelijih, najskrivenijih vrsta poetskog poređenja, koje se "može smatrati pravom pesničkom figurom":¹⁷

– Uostalom, otkako je svijeta i vijeka, svi ljudi poput behara, lišća i plodova vise na granama ogromne *krošnje vremena* (9). – (...) ovo je voda s bistrim *brzaka smrti* (59). – Vidio sam (...) *sve boje njegove duše* (136). – To je bilo *čudesno doba moga srca* (149). – Kako uči u taj *koloplet tajni* (180)? – (...) ostrva džennetskih ljepota (200). – Jer drugačiji je *dah smrti* (236), *dubina besmisla* (242), *drvo pravde* (244), *šutnja nemoći* (245), *prijestolje krasote; izlazište zvijezda; utočište vrlina* (246), *vrata kabura* (255).

U ovakvim dodirima imenice (u nominativu ili nekom drugom padežu) i genitiva stvaraju se nove značenjske cjeline (metaforička transpozicija značenja) koje sadrže nove izražajne snage, cjeline koje se ne mogu iščitavati a da se ne uoči stilski efekat koji imaju. Jasno se osjeća poredbeni odnos između upravnog i dopunskog dijela sintagme. Stvara se posebna pjesnička slika za čije objašnjenje bi trebalo mnogo više riječi. Otuda se ova veza može smatrati jednim od načina ekonomičnog izraza, što, kako smo vidjeli, i nije baš karakteristika jezika ovoga romana (posebno kada se uzmu u obzir detaljisanja, ponavljanja, kumulacija, izuzetno duge rečenice itd.).

U romanu je zastupljena i sinegdoha (metonimija), trop koji je zasnovan na suodnosu jednine i množine, dijela i cjeline, tj. figura čija je egzistencija uvjetovana nečim od gramatičke upotrebe, a ne isključivo njenim leksičkim značenjem.¹⁸ Kao i sve druge leksičke figure i sinegdoha je izraz natopljen afektivnošću; rečenicu čini emocionalnom i impresivnom:

– Čim sam prekoračio prag i stao *bosom nogom* u prašinu, *cijela ulica* pođe mi ususret (32). Izdaleka sam posmatrao sve ono što se događalo dolaskom kršćana u ove "Indije" i vidio sam mnoga zla (188). – (...) ostrvo koje sam pripojio *španskoj kruni* (201). – (...) nazirao sam dolje (...) *kasabu tek razbuđenu* (306).

Fonetsko-fonološke figure (metaplazme) nisu uobičajene u proznom tekstu. U ovom su se našle, kao i neki stihovi, što upućuju na to da je autor ovog romana ujedno i pjesnik:

¹⁷ M Stevanović, *Savremeni srpskohrvatski jezik II*, Naučna knjiga, Beograd, 1970, 31.

¹⁸ I. Grickat, *Stilske figure u svetlu jezičkih analiza*, Naš jezik, n. s. XVI, sv. 4, 222.

¹⁶ N. Vuković, 207.



– (...) te se sasvim zanesoh maštanjem o ljubavi s nesmrtnom ženom, ženom koja se niti stara, niti hara (112). – Nil plavi polja oplodujući ih plodnim muljem (93). – Jesu li Isusove riječi bile samo puke ljuške, ljuštore ljudskih riječi izgovorene u jednom određenom trenutku (179). – (...) a domalo me svojim gromoglasnim grohotom stao čak i podsticati da se i dalje smijem (226). – (...) iako nema usta i nešto mi je govorio da ću stradati čim se sasvim ospe, raspe i saspe (269).

Za isticanje određenih značenja, npr. daleke prošlosti, pisac se služi produžavanjem glasova (alonzmanom), tj. ekspresivnim izražajnim sredstvom kojim vizuelnim putem stvara auditivnu sliku psihološkog stanja ličnosti:

– Ti si moj pra-pra-praunuk (...) ti si moj *daaaaaaleki* potomak (...) a ja sam tvoj *daaaaleki* predak (.../65/).

Vrijednost jezika kao sredstva za sporazumijevanje "leži u njegovoj mogućnosti da izrazi svaki preliv naših nsl i osećanja, svaki detalj stvarnosti, svaku nijansu njegovih kvaliteta itd. Osnovno što jeziku pribavlja ovu vrednost jeste bogatstvo reči."¹⁹ Piščevo poznavanje i osjećanje jezika ogleda se u tome kako odabira riječi. Sinonimija pruža mogućnost da se za pravu predmetnost odabere prava riječ. Izbor sinonima stoji u direktnoj vezi sa jezičkom i stilskom normom, kao objektivnim faktorom, i individualnim uzusima, individualnim navikama, kao subjektivnim faktorima. Lingvisti tvrde da pravih sinonima nema, nalaze da se zamjenom jednog sinonima drugim obavezno nešto mijenja. Ibrišimović odlično poznaje riječi sa istim ili sličnim značenjem, i uvijek zna da odabere onu jednu jedinu, onu pravu, koja u datom kontekstu najviše odgovara po smislu, boji, zvuku, onu koja naprosto svijetli kao meteor i obasjava pravi put izraza. On vodi računa o svakoj semantičkoj vibraciji, jer nastoji da svaka riječ bude poetski funkcionalna. Zato u ovom romanu sinonimi imaju ekspresivno-stilsku funkciju:

– Tako sam došao do Ambu, bogataške četvrti, nedaleko od Južne Kapije kroz koju sam prošao i – ja ugledam svoju *kuću*. Odmah sam je prepoznao i odmah sam shvatio da je to moj *dom*... (21) – Budem u hramu Nejt čuvar Doma Svitaka (...) Bio sam jedini čovjek u hramu koji je pročitao sve papiruse u Kući Svitaka...(81). – Prošlo je nekoliko stotina godina, a ja bih hodajući tako nekim *drumom*, ili prolazeći *ulicama* kakva grada (...) najednom prasnuo u smijeh... (166).

Riječi *dom* i *kuća*, odnosno *drum* i *ulica*, jesu djelimični sinonimi, razlikuju se po konotaciji. Predmetno (referencijalno) značenje karakteristično je za riječ *kuća* i *ulica*. Ove riječi ne uključuju neki poseban ljudski odnos ili reakciju. U riječima *dom* i *drum*, naprotiv, izrazito je prisutna osjećajna nota, karakteristična za riječi sa emotivnim značenjem.²⁰

Navođenjem više sinonima pisac pokazuje različit intenzitet određenih pojava. Reda ih po principu gradacije, koju

¹⁹ R. Simić, *Reč na delu*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1971, 41.

²⁰ R. Bugarski, *Uvod u opštu lingvistiku*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1995, 137.
M. Ridanović, *Jezik i njegova struktura*, TKP Šahinpašić, Sarajevo, 1998, 245.

mogu osmisлити samo oni sa prefinjenim sluhom za nijanse u značenjima riječi:

– Najednom sve *utihnu*, *prestade svaki šum*, *umiri se svaka grančica*, *svaki list*, *svaki cvijet*, *sve se skameni od bola*...(292). – Meni smeta *piska*, *vriska*, *vika*, *sve što je preglasno* (43). – Tada ću se opet moći prepustiti *svakoj vrsti uživanja*, *sve-mu što me raduje* i *veseli* (141). – Ja sam bio čovjek (...) koji je nekada davno u Jerusalemu bio skoro odživio svoj život sasvim *zadovoljan* i, može se reći, gotovo *sretan* (167). – Kada ću ja steći svoj *zasluženi mir*? Kada ću *otpočinuti*? Kada ću ja ove svoje *umorne kosti opružiti* da se više nikad ne pokrenu? Kada ću ja, najzad, *biti nagrađen grobom*... (169). – Onda, u neko doba noći, najzad čuh ljudske glasove, čuh nečiji *krik*, potom *jauk* i, domalo, muško *ridanje*... (193). – Znao sam da postoje *duhovi*, *utvare*, *svakakve aveti*, ali ovi *nevidljivci*, *protuhe*, *zlikovci* i *prokletnici*, to nisam znao...(217) – Ne pokušavaj me *slagati*, *obmnuti*, *izdati*, *iznevjeriti* i *prevariti*... (231)

Sinonimima se ponekad pisac spasava jednostranosti i izbjegava opasnost dosade, naročito u neposrednom odnosu, što je česta pojava u razgovornom funkcionalnom stilu, koji je u osnovi pripovijedanja:

– Ali, *kaza*, *reče* da su ga kasno sinoć odveli u Ptahov hram...(69). – Kako si znao da je uz nas sve *duplo*, *dvostruko* i *udvojeno*?(101) – Tako se tad i od toga tu *raspuknem nadvoje*, *popolovim nekako*, i moj ka stane lebdjeti...(107). – ...a zaradim i tri stotine šekela, ali kako sam bio *darežljiv*, *široke ruke*, ostanem bez ičega...(116). – Čovjek živi, ostari, umre, na to smo potpuno navikli i nikome ne naumpada da taj uobičajeni tok stvari u ljudskom životu *kvari*, *remeti* i mijenja (139). – Ako vam je i naumpalo, *vi ste na to uskoro zaboravili*, *smeli s uma* (140). – ...mogu toliko onemoćati da doista umrem, i jedino o tome *mislím*, *premišljam*, i *vodim brigu* (142). – ... "proći će to, sve ima svoj početak i svoj svršetak, *završiće se*, jednom će se najzad *okončati*" (159). – *Progovorili smo* kada si se ukrcao i sada ćemo *prozboriti* kada se iskrcavaš... (213).

Ibrišimović nastoji da se ne ponovi ni na širem planu. Tako na početku 7,1. poglavlja nalazimo: (...) nesaglediva bjelina papira govori *murekefu* kojim riječima da ostavi, a kojim riječima da ne ostavi trag (235), a dvije i po stranice niže: Najprije mi pogled pada na crni papir ispisan bijelom *tintom*: smrt princa Alemšaha (237). *Murekef* je vrsta crnog mastila, tinte. Ali trebalo je nekako napraviti razliku između bijele i crne tinte.

Inače, radi izražajnijeg kazivanja pisac stavlja riječi suprotnog značenja na bliskom rastojanju. U kontrastnom položaju podređuje dvije pojave, poredi ih i osvjetljava njihov suprotni odnos:

– Da nije tako, sa mnom sada ne bi bio ti, *obični smrtnik*, nego bi *besmrtnici* došli da me posjete (140). (...) moja glava (...) vrví od primisli, primisli kojima uočavam tek krajičke i repove, *svršetke* i *početke* (119). – Ako si ti sve ovo vrijeme ostao *mladolik* a ja, *besmrtni Aidenej*, *ostario* i *onemoćao*, to je onda moja *besmrtnost* prešla tebi (143). – (...) ali to *ti živi*, bilo je isto tako strašno kao i da je rekao: "Ti umri!", pa možda čak i gore od toga (148). – (...) svi koje sam *volio* ili *mrzio* (167). – On ničemu ne da da traje! Ni najvećoj *svetosti*, ni najvećoj *gadosti* (168). – Bog *gore*, ja *dolje*. On *tamo*, ja *ovamo* (217). – (...) šta je u utrobi *zemlje*? (...) šta je na vrh *neba*? (218)



– (...) nije kažnjen. A nije ni nagrađen (300).

Vječnik je interesantan i po tome što u njemu imamo upotrebu nekih riječi sa drugačijim značenjem od onoga koje je uobičajeno i zabilježeno u rječnicima. *Onomad* ne znači prije neki dan, nedavno, već prije veoma davno, pa i prije četiri stotine godina (359). Riječju *mrc* označava se mrcina, strvina, tj. tijelo uginule životinje, mršavo kljuse, iznemogla životinja, a samo figurativno i pogrдно bezvrijedan, nikakav čovjek. Ibrišimovićev junak riječ *mrc* upotrebljava u neutralnom značenju mrtvac, mrtav čovjek, što nije zabilježeno u rječnicima (kontrolisali smo ih nekoliko, pa i Isakovićev i Jašićev):

– Jednom su u žurbi kod Pi-Bailosa *mrca* plitko zakopali u pijesak, a već sutradan ga nisu našli u grobu (30).

Imenicu *čovjek* i njen množinski supletivni oblik *ljudi* uzimamo kao hiperonim koji ima hiponime: muškarac, žena, dijete, ali u romanu se uvijek *žene* u *ljude* ne broje:

– Gledao sam samo ljude oko sebe; gledao sam Tii, pa Kavit, pa Ašait, pa Senui – žene; i još žena (53). – (...) dođoše neke žene iz Mekke, a za njima njihove mekanske starješine da ih vrate, ali ih ne vratiše, jer je u ugovoru pisalo: "I da svaki naš čovjek koji ti dođe (pobjegne kod tebe) – od nas, makar bio tvoje vjere, mora biti vraćen nama", a tu ne piše žene jer se one tu izriječkom ne pominju (131). – (...) sa pet pogača i dvije ribe nahranio pet hiljada ljudi, ne brojeći žene i djecu (153).

Uz imenicu žena često stoje i riječi sa negativnom konotacijama: nepostojana, prevrtljiva, nepouzdana žensko biće, hirovita, griješna (valjda grješna), đavolova sluškinja (220), a sve to da bi se istakle one druge, one lijepo žene, za kojim se traga, one prave, od čijeg se poljupca može oslijepiti (344).

U romanu smo našli i neke neologizme napravljene po uzoru na postojeće riječi:

Palma koju je vjetar njihao uz moj Ta-Sert bila je *palmovija* nego ona palma tamo podalje, ili ona dolje uz Nil (40).

U našem jeziku postoji imenica mrtvac, m. roda, kojom se obilježava mrtav čovjek, mrtva osoba. Međutim, pisac tvori novi oblik, za ženski rod:

– Nije znala da je *mrtvačica*.

Pojačanu ljepotu izražavanja Ibrišimović postiže transpozicijom glagolskih oblika. Glagolski oblici se, usljed oskudnog morfološkog materijala, jednostavno međusobno dopunjuju. Vremenski oblici i vremenska značenja stalno se prepliću, ukrštaju, zamjenjuju. U romanu se odvija igra vremena: čas nam Ibrišimović daje jedan oblik, čas drugi; na jednom mjestu je pravo, na drugom preneseno značenje. Negdje dolazi do nagomilavanja, negdje do izostavljanja gramatičkih likova. To daje posebnu ljepotu ovome djelu. Osjeća se Ibrišimovićeva težnja ka djelotvornosti, dinamičnosti, zapravo glagoličnosti. Smjena vremenskih planova i upotreba različitih glagolskih oblika stvara promjenu u ritmu pripovijedanja. Dinamičnost je karakteristična za monologe, kada je osnovni zadatak govornog lica taj da pokaže kako su se i kojim redom razvijale međusobno povezane radnje koje kao cjelina predstavljaju neki događaj. Ipak, kao osnovni vremenski fon upotrebljavaju se prošla vremena i prezent:

– A oni tekar *zagrajaše*; *ciktali su*, *kliberili se* i *tapšali* dlanovima. Uto izbi krupan čovjek s toljagom u ruci.

– *Odstupi! Primi k srcu! Pazi!* – vikao je (61).

– Nakon izvjesnog vremena *ugledam* svećenike (...) opet *ugledam* svoju ženu (...) onda *ugledam* sebe kao dječaka (*zamisljam da ja upravljam* njihovom plovidbom (16).

B. Tošović tvrdi da imperativ nema veliku frekvenciju u književnoumjetničkom stilu. Međutim, u *Vječniku* je imperativ često prisutan. Priroda teksta ustvari i uvjetuje upotrebu imperativa u umjetničkim djelima – poput ovog romana. Čolaković imperativ upotrebljava u pripovijedanju (pripovjedački / narativni imperativ). Njime se postiže živost kazivanja i događaj se slikovitije opisuje. U ovom romanu posebno su interesantni imperativi u kojima se potencira trajanje radnje, kada se ovaj način uzima za označavanje vremena:

– Uskraćeno mi je bilo da *stječem*, uskraćeno mi je bilo da *dajem*, samo *idi, idi, hodaj i lutaj* (170).

U romanu je frekventan i jedan neuobičajen imperativ u vezi s pomoćnim glagolom biti; upotrebljava se kao pripovjedački, gdje bi se umjesto imperativa očekivao radni pridjev (dakle, umjesto potencijala):

– Kud god *bih dođi*, ljudi su me se uglavnom klonili (170).

Ibrišimović i gramatičkim nepravilnostima pomjera značenje, produbljuje ga i pravi efekte.

Bogatstvo riječi koje u *Vječniku* nalazimo za jedan pojam navodi na pomisao da u ovom piscu nije jedan čovjek, već mnogo njih (Somerset Mom). U *Vječniku* postoje tragovi drugih umjetnosti, odnosno tragovi i Ibrišimovića slikara. Naime, Ibrišimović se služi tzv. inter-stilemima (Žorž Molinije), zapravo, stilskim postupcima karakterističnim za filmsku umjetnost: fragmentacijom, prekidima sukcesivnosti, jakom fokalizacijom i sl., samo da bi zabilježio interesantan detalj:

– (...) Sada živim u Bosni, zemlji u koju sam prvi put došao početka zime 1529. godine, živim u Sarajevu, u jednoj mahali, punoj bašči i živih voda, u jednoj hudžerici u blizini džamije moga i gradskog dobrotvora Gazi Husrev-bega. Kuća je nasprat, ali omanja, stara i trošna, s radnjom u prizemlju, avlijom ograđenom ćerpić-zidovima omalterisanim i okrećenim, i starom i oronulom, ali velikom drvenom, gvožđem opkovanom kapijom (8). – Ta kuća bila je na zavijutku puta prema Kalvariji, bijela, u sjenci smokve; ispred kuće bila je kamena klupa, a na krovu-terasi – rodino gnijezdo... (147)

Može se vidjeti kako pisac postepeno dovodi čitaoca do detalja, kao da se služi kamerom. Ponekad se čini da oštri sliku pred samim čitaocem:

Vidim joj lice i kosu i osmijeh i vidim njene blistave zube i, kako izazovno pogleda u mene, vidim je skroz jasno od struka pa naviše, noge joj nešto ko i ne vidim... vidim sad i noge, vidim je skroz jasno, svu je vidim, svu, vidim je kao od majke rođenu, smije se iz glasa, hakaće... (121).

Pisar(c) se na mnogim mjestima žalio da nije mogao pronaći prave riječi za izražavanje, upozorio nas je i na to da u ovoj knjizi nećemo vidjeti predjele, brda i doline, jer se u



romanu nisu mogli stisnuti. Sve to čini da bi nas iznenadio ljepotom opisa određenih predjela; to su prave umjetničke slike:

– A u pradoba, na početku, iz mraka i haosa izdigao se brijeg, a iz brijega je iznikao lotosov cvijet; to je bilo pored grada Šmun; sunčevo dijete pozdravile su zmije i žabe. Plave krunice lotosovih cvjetova otvaraju se ujutro i, Sunce izlazi, to su komadi neba na Nilu ostali od stvaranja svijeta (93).

Vječnik je, dakle, umjetnička struktura u kojoj postoji specifična veza između forme i sadržine. U njemu nijedan znak nije slučajna. Onim brojnim grafostilemama, namjernom upotrebom teksta na arapskom jeziku i pismu, uz ime na Božijih poslanika, isticanjem riječi velikim slovom, a naročito opisom slova kao kakvih slika, gdje se opet ogledaju Ibrišimovićeve slikarske sposobnosti, pisac nas postepeno vodi kraju (ili možda početku novoga romana), gdje, ustvari, ostavlja čitaocu da kreira kraj po mjeri svog poimanja djela. El-Hidr je pustio harfovima da se potuku, ostala su razbacana slova, ostalo je nešto nejasno i bez smisla. Ali, moramo se prisjetiti *Vječnikovog upozorenja*: (...) meni je veoma mrio sraz ovih redova i tvoje tihe pažnje; jer, za tebe, svaki naredni red ove knjige naprosto je tvoja budućnost (...) barem na trenutak, možda, čak i svet (125). Zato smo pokušali razbacane harfove povezati i osmisliti. Sastavismo ovo: *duše robuju; pazi sebi oči i zube; zidari biju, tuku; ubij se*. Ne valja! Nećemo takvu budućnost. Odmah tražimo gdje smo pogriješili. Pogrešno smo vezivali harfove samo zato što se nismo na vrijeme sjetili *Vječnikovog* direktnog obraćanja čitaocu

na samom početku: *za naredne listove ove knjige oboružaj se blagošću i strpljenjem i prisjeti da je hitnja šejtanski posao* (12). Zar nas šejtan i radoznalost natjeraše da sklopimo ovako ružne riječi?! Zato je tu *Vječnik*, on traje, počinje svoj deseti život, ovdje, u Sarajevu. Vjerujemo da će naći bolje i ljepše riječi – i nadu, koju, inače, nude samo svete knjige.

I da zaključimo. Osnovni cilj naše jezičko-stilske analize Ibrišimovićevog *Vječnika* bio je da pomogne razumijevanju mehanizama preko kojih ovaj književni tekst djeluje. Budući da svako djelo stvara efekte i svojim dijelovima i svojom cjelinom, mislimo da ova analiza nije ni izbliza obuhvatila sve stilske činjenice, niti je dovoljna za sagledavanje ukupnog efekta u koji se slivaju svi parcijalni efekti. Ovo književno djelo zaslužuje da bude predmetom detaljne analize, svojstvene magistarskim i doktorskim radnjama. Ali, već sada, možemo reći da je pisac o svakom detalju vodio računa, ništa nije prepuštao slučaju, kao i to da je *Vječnik* najpotpuniji izraz bosanskog jezika. U njemu se bosanski jezik pokazuje sa svim bogatstvom smisaonih i izražajnih sredstava, sa svim svojim stilističkim mogućnostima.

Široko i sveobuhvatno u *Vječniku* su došle do izražaja sve strukturne strane bosanskoga jezika: leksičko bogatstvo, semantička raznolikost leksičkog fonda sa osnovnim i prenesenim značenjem riječi, gramatičke strukture, sintaksa sa veoma bogatim rečeničnim modelima, odnosno došao je do izražaja majstor jezičkog izraza – Nedžad Ibrišimović. Zato će oni koji znaju šta je ljepota kazivanja *Vječnika* doživljati posebnim i neponovljivim književnoumjetničkim djelom.

“Vječnik” gledan iz filozofsko-teološke perspektive



Mile Babić

Kako dati filozofsku i teološku dijagnozu vremenu i svijetu u kojem živimo?

Živimo u vremenu u kojem ljudi više nisu sposobni ni za sjećanje ni za nadu. Umjesto svega toga imamo puku *Sadašnjost*, koja apsolutizira samu sebe, koja negira i prošlost i budućnost i Vječnost. Skoro nitko ne govori o zlatnoj prošlosti, o zlatnom dobu na početku povijesti, niti govori o vječnom životu poslije smrti, niti o sretnom životu u dalekoj budućnosti. Takva promjena ima svoje uzroke i razloge. Mi smo se ljudi pozivali na vječni, na puni život, da bismo osigurali i sačuvali svoju sadašnjost, mi smo, dakle, vječnost pretvorili u puku sredstvo naše sadašnjosti. Pozivali smo se tako i na zlatnu prošlost i na zlatnu budućnost da bismo ih pretvorili u sredstva za osiguranje naše sadašnjosti. Ako jedno ljudsko biće – koje je po sebi smrtno i ništavno – apsolutizira samo sebe, onda ono apsolutizira svoju smrtnost, svoje ništavilo. Tako danas imamo posvemašnji nihilizam koji ja nazivam

sekularni nihilizam, a danas je sve sekularizirano, možda su i religije najviše sekularizirane.

Čovjek koji je izgubio sjećanje i nadu, koji je izgubio otvorenost prema drugima i apsolutno Drugom, koji se potpuno zatvorio u svoje ja, postao je *homo clausus*, zatvoreni čovjek, kako to tvrdi Norbert Elias u svojoj knjizi *O procesu civilizacije*. Za takvog zatvorenog čovjeka moguća se samo dva poimanja vremena: vrijeme kao evolucija koja nikad ne dolazi do svoga kraja i vrijeme kao vječno vraćanje istog. Takvo vrijeme ne pozna ni početka ni kraja, to je zapravo kretanje unutar istog bića. Današnji čovjek se boji pomisliti na svoj početak i na svoj kraj. To je već započelo početkom novog vijeka kod R. Descartesa koji izvor svega nalazi u *samom čovjeku*, a ne u Augustinovu Bogu. Čovjek po Descartesu želi osigurati sebe, želi sam proizvesti svoju sigurnost, jasnije rečeno, prolazni i smrtni čovjek želi sebe učiniti neprolaznim i besmrtnim.



To sada želim ilustrirati romanom *Vječnik* Nedžada Ibrišimovića. Teološki govoreći, svijet koji je opisan u romanu je svijet idola i idolopoklonika. Idoli i idolopoklonici se temelj nasilja na ovoj zemlji, jasnije rečeno, oni proizvode pakao na ovoj zemlji. Imamo dvije vrste idola. Možemo pretvoriti Boga u idola, tako što zamišljamo Boga na svoju sliku i priliku, tako što imamo krivu sliku, krivo poimanje, perverzno poimanje Boga. Možemo pretvoriti sebe ili nešto svoje u idola, tako što obožavamo sebe ili nešto svoje ili neku ovozemaljsku stvarnost. Za Vječnog Žida ili Ahasvera dugi život je kazna, i to Božja kazna, jasnije rečeno, život je pakao. Za letećeg ili ukletog Holanđanina život je također Božja kazna, što znači, pakao. Pitanje glasi: Kakav je to Bog čija je glavna odlika kažnjavanje ljudi? To je idol, jer je idol božanstvo smrti, božanstvo koje uživa u ponižavanju i tlačenju drugih. Aidenej misli da se besmrtnost može ugrabiti, oteti, kao što su Adam i Eva mislili. Endimiona je njegova žena tako začarala da on lijepo izgleda i stalno spava, da nikada ne može pogledati drugu ženu, a njegova žena njega gleda i onako usnulog ljubi. To je jednostavno nekrofilija. Eoja je izmolila od Zeusa da Titon, čovjek kojega ljubi, nikad ne umre, a zaboravila je tražiti da ostane i mladolik, pa se Titon smežurao u cvrčka. Što je glavni junak romana više žudio za Utnapištimom i što mu se Utnapištim više dopadao, to je Utnapištim postajao providniji i nestajao. Je li prijateljstvo ili ljubav među dogovjekima zabranjeno ili je nemoguće? Svim tim likovima zajednička je *duboka usamljenost*.

Glavni junak Neferti ili Abdullah Misri el-Bosnawi (to mu je zadnje ime) je devet puta ostario i devet se puta pomladio. On se kreće stalno unutar sebe: iz mladosti u starost, u potpunu blizinu smrti, pa iz te i takve starosti u mladost. Želi spoznati tajnu zašto je dugovjek. U tu svrhu razgovara sa svim Božjim poslanicima počevši od Adama pa do skriveneog imama i do Budina učenika Pindole, koji je kažnjen slično kao Ahasver: "Kao što je Isa Ahasveru oduzeo smrt dok se ne vrati na zemlju, tako je i Buda Pindoli oduzeo parinirvanu sve dok se ne pojavi buda Maitreja" (str. 299). Nefertija prati od početka pa do kraja El-Hidr, koji je Nefertija odveo Budinu učeniku Pindoli. Nakon susreta i svađe između Pindole i El-Hidra Neferti je saznao i upamtio da mu nikad nitko neće reći ono što on ne zna, nego samo ono što zna (str. 306). Nefertijev životopis je *ispisan svetom rukom hazreti Hidra*, a Neferti ili el-Bosnawi ga prilagođava bosanskom jeziku i latinici (str. 354). U El-Hidrovj knjizi piše da je El-Hidr odveo Nefertija u grad Efsus i da je Neferti pri obrani Efsusua zaista umro (str. 370). Car Dekanus u Efsusu je tražio od svojih uzornih dvorjana da mu se klanjaju kao božanstvu. Oni su to odbili i pobjegli u pećinu Kehf. Kada je jedan od mladića nakon 300 godina izašao iz pećine i otišao u grad, onda su stanovnici počeli obožavati njega. Da bi izbjegli obožavanje,

Neferti i mladići su se ponovno vratili u pećinu. Pomolili su se Allahu da ih uzme u svoje okrilje. Allah ih je uslišao, digao s njih ruhove, tj. duše, i zauvijek zatvorio pećinu Kehf.

Glavni junak tvrdi da "je rado živio kao i drugi ljudi oko njega, prihvaćajući mnoge njihove zablude i predrasude, i *jedino se usrdno čuvajući širka*" (str. 83), tj. idolopoklonstva. Jedino se radovao susretima s hazreti Hidrom, "ali njega je viđao uglavnom samo onda kada bi zamirao, a i to svaki put nakratko. Ali od tih nekoliko trenutaka s Hidrom moglo se poslije živjeti stoljećima" (str. 182).

Zaključak

Na temelju romana *Vječnik* izvodim sljedeći zaključak. Bez obzira na to što na ovom svijetu vladaju idoli i idolopoklonici, moguć je susret s El-Hidrom, tj. s ljudima koji svjedoče Božju ljubav i dobrotu, Kierkegaard bi rekao, mogući su vječni trenuci koji daju smisao ovozemaljskom životu. Zatim: Treba se osloboditi od idola! Pitanje glasi: Na koji način?

Filozofsko-teološki post scriptum

Filozofski odgovor na pitanje o smrti i besmrtnosti nalazim u Heideggerovu djelu *Bitak i vrijeme*. U tom djelu Martin Heidegger je pokazao da je čovjek vremenito biće i da se ta vremenitost očituje u trima čovjekovim ekstazama: u budućnosti, prošlosti i sadašnjosti. Primat ima budućnost pred prošlošću i sadašnjošću, iako su sve tri ekstaze vremenitosti jednako izvorne. Te tri ekstaze čovjekove vremenitosti pokazuju da je čovjek *ekstatično biće* (ζωον εκστατικόν), jer otvaraju čovjeka prema njegovu istinitom bitku, zapravo pokazuju čovjeku da je on konačno, smrtno biće, biće koje ima svoj početak i svoj kraj, otvaraju čovjeka njegovu početnom i prošlom *Ništa* i prema njegovu završnom i budućem *Ništa*, prema njegovoj *smrti*.

Martin Heidegger nas vodi filozofski do smrti koja je za nas ljude *tajna* i postavlja pitanje: Je li smrt puko *Ništa* ili je smrt ono *Ništa* iza kojega se krije puni bitak, vječni bitak? Do tog pitanja dolazi filozof koji se oslanja na svoje iskustvo i na moć svoga uma. Teolog, koji se oslanja ne samo na iskustvo i svoj um, nego i na Božju Objavu, na ono, dakle, što nam je Bog rekao o sebi, vjeruje (to znanje nastaje iz vjere u Objavu) da vječni život nije nastavak ovog prostornovremenskog života ni povratak u ovaj prostornovremenski život, nego je to posve novi život koji nam dariva Bog iz ništa. Smrt je prekid odnosa sa svima: sa svim stvarima i sa svim ljudima, ona je čovjekov odlazak u ništa, a iz toga ništa Bog mu dariva novi život, jer je Bog onaj koji iz ništa stvara sve. On je jedini besmrtni. Zato biti otvoren prema svojoj budućoj smrti znači biti otvoren i svom budućem punom bitku, tj. darovanom besmrtnom životu.



Uz Ibrišimovićev roman **Vječnik**

Nakon čitanja rukopisa prijevoda na engleski jezik



Paul Ballanfat

Ovaj roman postavlja pitanje romana uvođenja. Ja nisam

stručnjak za književnost. Zadovoljit ću se sa nekoliko prvih dojmova, koje sam stekao čitajući ovo monumentalno djelo. Roman Nedžada Ibrišimovića je vrlo neobična priča. U dugom izlaganju, koje nikada ne pada u zamku lirizma, koji bi takvo djelo, potaknuto istinskim vjesničkim dahom, mogao prožimati, junak, Neferti, iznosi glavne događaje, koji su obilježili njegov život. Glavni junak je centralna osa priče koja se, malo pomalo, savija i razvija oko njega, kroz poglavlja koja pokazuju iskustva, čija se povezanost postepeno nazire. Junak, ili bi ga, možda, bilo bolje nazvati pripovjedač, ima malo osobina pravog junaka. Njegova osobitost je što ništa ne čini i što se nalazi u neočekivanim okolnostima. On ne donosi odluke da nešto traži. Njega ne pokreće neka metafizička briga ili želja za spoznajom. Našao se u neočekivanoj situaciji i mora se suočiti sa onim što bi se moglo nazvati nezgodnim, da se poslužimo Derridinim izrazom. Zbog toga, on nema ni jednu osobinu junaka. Malo pomalo, on se otkriva, smješten u okolnosti kojima, uopće, ne vlada tako da je, od samog početka, otrgnut od svake logike junaštva. Otkriva da je besmrtn, ili bolje reći, otkriva da ne može umrijeti. Tako on pravi jedan paradoksalni pokus sa smrću. Kako sam ne može umrijeti, jer je pravio pokus sa svojom smrću i svojim trajanjem, on se suočava sa smrću svojih najbližih, koje vidi kako nestaju jedni za drugim. On je u vremenskom, a da nije u njemu. Sve prolazi, on ostaje. Ali, on ne ostaje van vremenskog. On je potpuno u vremenu, ali u jednom vremenu koje ne poništava njegov subjektivitet. Zaronjen u to vrijeme, on živi mnoštvo uzastopnih života. Njegovo vrijeme nije istodobno sa vremenom drugih. Za njega trajanje nema isto značenje kao za druge. Tu, gdje njegovi savremenici žive svoj život u vremenu, koje se završava, on živi – ali, živi li još? – jedno vrijeme, koje se neprestano ponavlja. Pripovjedač više puta pravi izlete u historiju, kao da je vrijeme, budući da on nema kraja, to jeste ne vlada njim, postalo povratno.

Pripovjedač nije sudionik događaja, ali, on ih otkriva, uvodi, kao da ti događaji imaju svoje mjesto samo u odnosu na njegovo vlastito iskustvo. On nije sudionik, ali je svjedok svoje vlastite zabrinutosti. Bačen u nezgodan položaj, čija se priroda postupno otkriva dok promatra druge kako umiru, oko njega, u njemu se javlja pitanje, koje će postati suština njegovog života: "Zašto ja ne mogu umrijeti?" Tako on, na neki način, postaje antijunak. On živi u izvanrednim okolnostima, kojim ne vlada i koje uopće ne razumije. Uostalom, autor se trudi da onemoguću pokušaj čitaoca da izgradi lijepu i izuzetnu sliku o pripovjedaču. On susreće neobične oso-

be, koje dolaze uvijek u pravi čas da bi ga, konačno, vodio uvoditelj Musa, upravo onaj koji je tražio obećanu zemlju, to jeste kraj iskušenja. U muslimanskom imaginarnom, u tradicionalnoj kulturi, onaj koga vodi Hidr postaje sveti čovjek. Ovdje to nikako nije slučaj. Kada on susreće mehdiju, jedino zna reći da nije šifija. On ne razumije ništa od onoga što mu se događa i ostaje zatočenik svog prvog pitanja, zagonetke o nemogućoj smrti, koja bi se mogla tumačiti kao zagonetka književnosti, što je, na neki način, priznavanje poraza književnosti koja uspijeva odgovoriti samo spominjanjem Hidrovog teksta, čija je osobitost da nestane kada se želi napisati. Antijunak je junak u pravom smislu riječi, ili da kažemo drugačije, junak u književnosti može i biti samo antijunak, neko ko se nađe u okolnostima kojima ne vlada i koje ne razumije, tako da njegovo neznanje i njegova nevinost postaju sam motiv književnosti. Pripovjedač je svjedok svog vlastitog pitanja. Ako je sudionik nečega, to je onda sudionik vlastitog neuspjeha. On čak ni ne nastoji pobjeći od vlastite sudbine, kao što čine oni koje susreće, kao ukleti Holandez ili lutajući Jevrejin. On je sudionik svoje nemoći. Jedino njegovo djelovanje se sastoji u tome da čini sve što može da ne umre, čak i ako to ne zavisi od njega. On više ne shvaća s kim ima posla. On ne shvaća da je svaka osoba unutarnji odgovor na njegovo vlastito pitanje u mjeri u kojoj svaka osoba zauzima mjesto u imaginarnom njegovom pripovijedanju, njegovog putovanja, ili bi se, možda, moglo reći njegove odiseje. Ali, Odisej se barem vraća kući, pošto je savladao sve teškoće. Ovdje imamo jednog anti-Odiseja. I to nije najmanji paradoks knjige, koja umnožava uvodne priče. Usprkos tom uvođenju, pripovjedač ostaje nedostupan. Uzaludno je objašnjavati mu stvari, naime, pokazivati mu ih, on ništa ne razumije. Hidr ga vodi, a on ne vidi da je Hidr uvoditelj u pravom smislu riječi, i dopušta da ga zavede budistički isposnik Pindola. Priznaje da cijeni Pindolu, jer Pindola liči na njega. Kada Pindola hoće da ga povede u Nirvanu, Hidr pokazuje svoje protivljenje. Argument, koji koristi Hidr, pokazuje da pripovjedač ništa ne razumije kada je riječ o Hidru. Naime, Hidr tvrdi da samo jedan *šejh*, a ne *šri*, može voditi junaka. Kriterij duhovnog usmjerenja ovdje izgleda kao vanjsko pripadanje danoj vjeri. Ali, ako je Hidr dobro shvaćen, on je uvoditelj ostvarenja jednosti (*tevhid*). Kako kaže kur'anski tekst za Boga je samo jedna "vjera" (*din*), a ne ova ili ona vjera, to jeste jedna vjera u odnosu na drugu. Ovdje je bitno doslovno čitanje, kako je to radio ibn Arabi. Samo je jedna vjera, znači da ne postoje dvije ili više vjera, drugim riječima: u ovoj tvrdnji nema mjesta za usporedbu. Nije riječ o identitnoj ili kulturnoj vjeri, već o vjeri u smislu ostvarenog svjedočenja o božanskoj jednosti. Ako se kaže jedno, onda je jedno. Hidr, dakle, ne bi mogao koristiti takav argument, a da



se ne nađe u onome što bi nazvali skriveni asocijacionizam (*šri haft*). Sa stanovišta jednog, postoji samo jedan učitelj, što znači da je svaki stvarni učitelj, ma u kakvom obliku, učitelj, kao što to, u više navrata, objašnjava Mevlana. Vanjski oblik obavljanja vjerskih dužnosti nije važan. Jedini argument, koji bi mogao koristiti, bio bi da kaže, da sa stanovišta njegovog duhovnog ostvarenja, taj učitelj nije ovdje ostvaren, ali ne zato što nema potrebna svojstva, zato što je budista, a ne musliman. Da bi se učitelj zaista pokazao učeniku kao učitelj, učenik u njemu treba vidjeti Boga. Kada je riječ o pripovjedaču, on ne vidi ništa. On čak nema ni spoznaju o jednosti i opravdano je ono što predlaže Pindola. On može imati samo raj. Ali, zar već to nije ono što on ima, jer svi misle da je raj, najprije, činjenica da se umakne smrti, ono zbog čega se pripovjedač trudi da ne umre. Zbog toga, on nikada ne može dokučiti pravi odgovor na svoje pitanje. On samo daje imaginarne odgovore, pokazuje nemoć knjiženosti.

Tako pripovjedač ima izrazito dvostruku ulogu. On je istovremeno pripovjedač, subjekt koji promatra i opisuje, objekt pripovijedanja, protagonist događanja, jer oni postoje samo u odnosu na njegovo promatranje, u odnosu na njegovo pripovijedanje. On je osa priče i svjedok događanja, koja se grade oko njega i čije izlaganje se sklapa u njegovu priču. Tako imamo priču, čiji je glas istovremeno u priči i izvan te priče. Pripovjedač je kao Marxove sablasti, koje je Derrida dugo analizirao, u jednom od svojih djela, gledalac koji se neprestano vraća, koga je teško odrediti, tu je, ali, nije ni mrtav ni živ.

Njegova sablasnost je pojačana likovima koje susreće, prema tome kako se razvija njegova priča. Riječ je o izmišljenim likovima, koji pripadaju fantastici imaginarnog, uglavnom zapadnjačkog, izuzev sakrivenog imama i Hidra, koji se upisuje u muslimansko vjersko i mistično imaginarno, ali koji je uspjeli sablasni dvojnik pripovjedača, i Pindole, koga treba uvesti u zapadnjačko imaginarno, utoliko prije što je on isključen iz muslimanskih predstavljanja, koja ne znaju za vjerske fenomene strane njegovoj kulturi. Osobina svih ovih likova je da liče na pripovjedača. Oni su fantomski, i u tom pogledu slučaj ukletog Holandeza je osobito značajan. Oni nisu ni živi, ni mrtvi. Taj usud ih baca u neko srednje stanje, *berzah*, imaginarni svijet u kome su oni zarobljenici divne, onirične prirode, ili da grublje kažemo svog književnog privida postojanja. S tog stanovišta, život ili smrt su osobine stvarnosti, u koje bi se oni željeli ponovo upisati, kako to sugerira kraj djela, gdje pitanja o sudbini potiču pisanje Hidrove knjige, povratak pisanju, pisanju koje se briše, to jeste pisanju koje se upisuje donoseći svoju smrtnost. Ove ličnosti su pokazatelji imaginarne dimenzije pripovjedača, njegovog izmišljenog gledišta. On je proizvod književnosti, i kao da je sam uhvaćen u klopku svojih vlastitih predstavljanja, to jeste književnosti koja ga je gurnula na to tobože-postojanje, postojanje sablasti. S tog stanovišta, pripovjedač je navjestitelj opasnosti imaginarnog, čije su zamke poznavali veliki mistici, koji su podvlačili nužnost da im se umakne, kao što to pokazuje, na primjer, pričao o Ebu Jezidu Bistamiju koji izbacuje učenika, koji ga je vidio kako leti kroz zrak. Međutim, moderni svijet, koji živi u čudnom univerzumu tehničkih dostignuća, koja su učinila ostvarljivim snove predaka, kao što je letjeti kroz zrak, direktno saobraćati između najudaljenijih mjesta, i tako dalje, kao da je razočaran svojim ostvarenjima

i ponovo traži imaginarno, koje je, izgleda, nestalo. Sigurno je da to imaginarno počinje sa transcendencijom, u odnosu na svijet života i smrti. Kao što svijet snova, kakav je drugi svijet (*ahiret*), u koji se ljudi povlače, podsjeća na postojanje drugog svijeta, nekog drugdje, koji daje nadu da se izađe iz imanentnosti izravnog svijeta, na koji smo osuđeni, tako književni univerzum predstavlja svijet izlaska iz svijeta. Međutim, taj imaginarni svijet je još uvijek svijet. Kao taj izravni svijet i on je varljiv i, možda, čak još i opasniji, kao što pokazuje ličnost Pindole, koji se igra sa svojom sablasnosti da bi privukao pripovjedača. Sablasnost imaginarnog uvlači pripovjedača u svoj fantazmički univerzum, zatvarajući ga u paranoični svijet, koji mu više ne dopušta da izađe. Uostalom, ni on sam ne pokušava izaći. Na neki način, on je zadovoljan tim svijetom, u čiju klopku je upao, i koji je, za njega, raj. Put ga vodi uokrug i ne odvodi nigdje osim u ponavljanje njegovih umišljenih opsesija, tako on ništa ne razumije od onoga što vidi. Nikada ne može otkriti stvarni smisao života čija je nužnost smrt, koja omogućuje da se razumije da je stvarno samo ono što je od duhovnog ostvareno u životu. Paradoks okolnosti u kojima su ličnosti koje susreće i koje su u njegovim fantazmama jeste da izravni svijet, osjetni svijet postaje drugi svijet za te ličnosti. Tamo gdje ljudi žele napustiti taj svijet i zamijeniti ga drugim, oni samo žele svijet živih, to jeste osjetni svijet.

Na neki način ova sablasnost, ova avetinjska narav pripovjedača liči na oniričku i fantasmičku narav likova iz orijentalnih priča, ili pustolovnih romana. Djelo tako obuhvaća vrijeme, koje liči na vrijeme velikih historijskih djela, kada su muslimanski historičari pisali djela u kojima je ono što je stvarno bilo neprekidno pomiješano sa imaginarnim, sa fantastičnim. Autor je načinio djelo u maniru starih tekstova koji su sistematski otvarali breše, u svijetu ljudi, kao da su ih htjeli podsjetiti na neprekidno trajanje svijeta koji transcendiraju prozaični svijet njihovih izravnih preokupacija. Ove priče su bile ukorijenjene u vjesničkim tekstovima, u kojima je čudo imalo pedagoški značaj i koji su sprječavali ljude da se zatvaraju u imanentnost svijeta, čije je obilježje zaborav. Ovakav sklop je bitan za ovu priču, koja stalno ističe izmiješanost stvarnog i imaginarnog, kroz prisutnost pripovjedača, koji prati život ljudi.

Vrijeme koje se vraća, o kome sam gore govorio, to jeste vrijeme pripovjedača, izgleda da je vrijeme pripovijedanja, vrijeme romana, tako da pitanje o nemogućoj smrti postaje pitanje o romanu kao umjetnosti sablasnog vremena, jer je on umjetnost predstavljanja vremenosti. Preplitanje pisanja, priče i imaginarnog života pripovjedača o tome mnogo svjedoče, kao što to pokazuju duge stranice, na kraju djela, o ponavljanju Hidrovog teksta, koji ima ulogu pra-teksta.

Tekst počinje smrću i mumificiranjem junaka. On izgleda kao neka utvara, koja može vidjeti svijet, ali sam sebe ne može prepoznati. Početak djela je pripovjedačeva priča o postupnom otkrivanju svog stanja. On postaje svjestan da ne zna više gdje je i da je zaboravio svijet, u kojem je bio živ, iako je bio pisar, iako je njegova zadaća bila, upravo, da piše, to jeste da bilježi događaje u svijetu. Nije on nestao, već svijet koji se izbrisao, kako on to pokazuje na početku teksta, lijepa metafora smrti kao brisanje svijeta, odsustvo iz svijeta, a ne kao brisanje sebe, ili kao brisanje svojih atributa, svog identiteta da bi ostala samo jezgra njegovog bića, što



bi se reklo u jeziku mistika, njegova bitnost. Brisanje iz svijeta je kao odsustvo pisca iz svijeta, da bi se otvorila stranica književnosti kao obnavljanje, kao uspomena, sjećanje, kao potraga za izgubljenim vremenom, kako to kaže M. Prust. Položaj pripovjedača, koji ponovo uči da određuje, izgleda kao metafora pisca koji ponovo nalazi riječ i ponovo imenuje stvari, iznoseći tu neobičnost književnosti kao udvajanja, kao oponašanja života svijeta, kao što je to dobro opisao Aristotel poslije Platona. Književnost, kao umjetnost udvajanja, postaje umjetnost dijeljenja autora, koji se umnožava kroz svoje likove, kao što pripovjedač umnožava svoje vlastite živote, proživljavajući niz života. Traženje svog identiteta postaje umnožavanje vlastitih identiteta, tako da on samog sebe ne prepoznaje, a pogotovo ga ne prepoznaju drugi živi, kao što ga grubo opominje njegova kćerka, koja mu kaže da on nije njen otac. Kako neko može imati oca koji nije ni u životu, ni u smrti? Koja bi utvara ikada mogla biti otac? Van smrti, on je van života. Paradoks književnosti pokazuje paradoks postojanja. Pripovjedač umnožava svoje živote, trudeći se da ne umre. Što više umnožava svoje živote, to manje sebe nalazi. On se sve više gubi u beskonačnom imaginarnom očitovanju vlastitog postojanja. Tamo gdje bi se morao sabrati, on se umnožava, ili bolje reći dodaje i sakuplja živote. On se rasipa umjesto da se sabere. Suočen sa mrtvima, on odbija da se dokazuje, sve što želi to je da ne umre. On bježi od smrti izbjegavajući stvarno suočavanje s njom. Kao što kaže autor, Neferti nije mrtav, jer da je mrtav ne bi se mogao vraćati. Po pravilu, smrt je ono iz čega se ne vraća. Njegov povratak i činjenica da ne opisuje svoje iskustvo, u skladu sa onim što svećenici očekuju da on kaže, pokazuju da nije iskusio stvarnu smrt. On je ostao u međusvijetu. On ne prepoznaje smrt. On malo pomalo otkriva smrt kroz smrt svojih najbližih. Ali, čak i onda on odbija da se dokaže, to jeste on neće da se suoči sa smrću, upravo da ne bi upoznao smrt. Njegovo trajanje u tom međusvijetu, ni smrt ni život, zavisi jedino od njegove sposobnosti da odbije stvarnost smrti. Njegova smrt je imaginarna kao i on sam. Budući da o smrti ima samo književno iskustvo, romaneskno iskustvo, on sebe stavlja u književni svijet, u kome je smrt samo fikcija, a ne stvarnost, tako da on u stvari ne može umrijeti.

Priča o njegovoj smrti se zasniva na klasičnoj podjeli između tijela i duha: njegovo tijelo je mrtvo, ali njegov duh je živ (kur'anski motiv među ostalim). Vidi se do koje mjere ova podjela omogućuje pojavu književnog lika kao utvare, koja opsjeda život živih. Zar likovi romana nisu, za čitaoca, utvare koje ga opsjedaju čitavog njegovog života? Zar nije želja svakog pisca, svakog autora da dadne takvu moć svojim likovima da ostanu u našem sjećanju, da djeluju na naše ponašanje, mijenjaju našu predstavu o stvarima, ukratko, da ostanu kao one šekspirovske utvare koje nas opsjedaju? Moć utvare je moć ljubavi. Pripovjedač pokazuje da treba potpuno voljeti, ono što se voli, da bi se ostalo na životu. Ako se stvari ne vole onoliko koliko ih treba voljeti, to je ono što čini da se umire. Metafora utvare je metafora književnosti koja stvara sablasti, koje nemaju tijela, koje ostaju vječne i kojima autor upravlja kako želi. Metafora mrtvaca koji nije mrtav je metafora autora djela. Isto tako ljubav kao sablasna moć, kao snaga aveti i moć da se proizvedu aveti je tajna književnosti, naime, samog pisanja. U devetom stoljeću, veliki iranski mistik, iz Centralne Azije, al-Hakim al-Tirmidi je tvrdio da je sa-

stavljao svoja djela sa ljubavlju i da je ta ljubav, koju je u njih unosio, bila snaga koja je pokretala njegova djela i koja je omogućavala čitaocu da uđe i da se složi sa njegovom misli.

Istina je da tvrdnja Tirmidija počiva na njegovom uvjerenju da je stvaralaštvo motivirano ljubavlju, i da je ljubav sama stvaralačka moć. Ali, svako očitovanje je određeno da nestane. Tako pripovjedač opisuje ljubav kao sredstvo koje omogućuje da se ne umre, ne da se umre da bi se našao nadživot, već jednostavno da se ne umre, to jeste da se ostane u međusvijetu. To je cijeli problem potrage za rajem, koje su se mistici čuvali. Pripovjedač je našao svoj raj, ljubavlju izgradio svoj raj, ali je zbog toga izgubio istinski smisao ljubavi, kao moći koja čini da se živi i umre. Međutim, on pomalo žali za svojom smrću. Tješi se kada vidi kako stari, jer misli da će, na kraju, ipak umrijeti, što je utjeha. Šta bi značio život kada ne bismo mogli umrijeti? Zar smrt nije zakon života, u koji smo uhvaćeni? Zar smrt u imaginarnom nije također mogućnost smrti u imaginarnom ili smrti imaginarnog? Ovaj problem također rasvjetljava i pitanje kraja priče, kraja romana, kojim autor završava svoj roman, svoje snove, koji hrane njegov imaginarni život... Kako autor može završiti svoje snove? Kako može dozvoliti da umre njegov junak, pogotovo kada je on pripovjedač? Uništiti svog junaka znači i sam umrijeti. Ali, kao što je i pripovjedač sablastan, tako je i autor sablast, koja opsjeda priču, jer ova priča je samo insceniranje autorovog imaginarnog, udvajanje jednog pra-teksta, teksta samog autora, koji se završava samo njegovom smrću. Motiv književnosti, kao piščeva želja da ne umre, vrlo dobro je proučen u romanu Nedžada Ibrišimovića.

Kraj djela pokazuje da priča ne može umrijeti. Na koncu, pripovjedač izgleda kao dvojniki autora. Njegova želja da ne umre je piščeva želja da umakne svojoj smrti stvarajući utvare, održavajući u životu likove, koji ne mogu umrijeti, imaginarne likove. Kraj romana je paradoksalan. Roman se ne završava, nije zatvoren. Pripovjedač ne dolazi ni do jednog zaključka, ili nam ne odaje tajnu svoje sudbine, a dano mu je da je vidi, da vidi, a ne da čuje. Zbog toga je značajan Hidrov zaključak. Mijenjajući postulat neprekidnog stvaranja, koji je blizak muslimanskim teolozima ešarizma i čitaocima Ibn Arabija, on tvrdi da se stvari vječno obnavljaju. On kaže: "Ništa nije završeno, sve se obnavlja". Ovo je tvrdnja književnog imaginarnog, tvrdnja romana u kome se ništa ne može završiti. Ovu tvrdnju su uveli kako Balzak tako i Zola. Mada svaki autor nastoji napraviti konačno djelo, to nije moguće. Konačno djelo znači smrt svakog djela, smrt književnosti, smrt autora. Pripovjedač, autorov dvojniki, može samo potvrditi svoju želju da ne umre, opravdanu idejom stalnosti i obnavljanja svega. To je zaključak o književnosti, koju pokreće želja da protumači pra-tekst, taj iskonski tekst, taj tekst koji je sama prisutnost smisla stvari i koji se briše dok se pokušava upisati u književnost. Roman je samo ganutljivo pokazivanje želje da se umakne smrti, straha od smrti. Ovaj roman, koji mi je dat na čitanje, jedna je od najboljih ilustracija tragike književnosti, tragike čija je osobina da se nikada ne može reći ono što se želi reći, a da se to ne žrtvuje, tako da romaneskna književnost može biti samo pokazivanje gubitka.

Prijevod sa francuskog
Nermine Štraus



Muslimansko pričanje egipatskog pisara

Uz knjigu

Nedžada Ibrišimovića **Vječnik**,
Sarajevo: Svjetlost, 2005.¹



Rusmir Mahmutćehajić

Nije začudno to da egipatski pisar kazuje svoju priču u bosanskome jeziku. U svome životu ili u teško izbrojivome mnoštvu života koji se nastavljaju, taj pisar sluša, govori, čita i piše među ljudima jednako teško izbrojivoga mnoštva različitih jezika. Ali sve to njegovo iskustvo "čovjeka sa stotinu imena i čovjeka sa stotinu života" biva sabrano i prevedeno u jeziku Ibrišimovićeve pričanja. To upućuje prema dvjema sličnostima.

Prva je sličnost to da Bog šalje Svoje vjesnike svim narodima i da oni govore na jezicima tih kojima su poslani, ali da vazda svjedoče da nema boga osim Boga i da je Hvaljeni² Njegov Rob i Njegov Poslani. Ta dva svjedočenja povezuju sve njih, neovisno o jezicima u kojima žive njihovi nositelji. Moguće je reći da su oni razlučenje izvorne prvine Hvaljenog, a da je on njihovo sabiranje u vremenu i iza njega. Jedna i ista zbilja obznanjuje se u svim jezicima. Njezina je sabranost izvan svakog od tih jezika. Bivanje u nekome i svima od njih istodobno znači i bivanje iznad njih. A to nije shvatljivo bez svjedočenja da nema života bez Života. Svjedočenje "da nema života" jeste priznanje da različit način obznaranja života potvrđuje Život, i to kao primljen, pa tako i kao dug mnoštva prema Jednosti.

¹ Ovaj tekst je 16. poglavlje neobjavljene knjige *Najteže pitanje*. U tome rukopisu prikazana su autorova istraživanja prisutnosti Hvaljenog kao najviše mogućnosti ljudskog jastva u bosanskom usmenom i pisanom naslijeđu.

² "Hvaljeni" (ar. *Muhammad*) je ključni pojam ovog kazivanja. Nije ga moguće shvatiti mimo značenjskog lanca u kojem su također "Hvaljeni" (ar. *Al Hamid*) kao Božije Ime i "hvaljenje" (ar. *hamd*). Savršeni odnos čovjeka prema Bogu jeste "hvaljenje". Čovjek je u tome odnosu Hvaljeni kao primatelj hvaljenja. A Bog hvaljenje ima kao način Svog obznaranja. Zato je On Hvaljeni kao davatelj i obznaniatelj Sebe. Prvo obznaranja Boga obuhvaća sve Njegove savršenosti i svijet kao pojedinačnost i obuhvatno jedinstvo. A to može biti označeno kao "zbilja savršenog čovjeka". Savršeni čovjek nije jednostavno ljudsko biće koje je doseglo "savršenost". On predstavlja metafizičko i kozmološko počelo i obuhvaća cjelinu stvaranja. Kao takav on je ontološki prauzor čovjeka. Moguće je, uz odgovarajući oprez, povezati Savršenog čovjeka i Logos. Stvaranje svijeta je preko Savršenog čovjeka. A to znači da je cijelo stvaranje istovjetno s njime. Hvaljeni (*Muhammad*) je u okviru ovog kazivanja najsvršenije vanjsko pokazanje Savršenog čovjeka. Svi drugi vjesnici su njegove slike.

Druga je sličnost u tome da egipatski pisar u mnoštvu svojih života svjedoči izvorni čovjekov savez s Bogom: "I kada Bog izvede iz Ademovih slabina njegovo potomstvo, pa reče: 'Nisam li Ja vaš Gospod?', oni su rekli: 'Jesi, mi svjedočimo!' – da u Danu ustajanja ne bi rekli: 'Mi nismo znali.'"³ Najdublja narav svakoga čovjeka jeste ta izvorna prisega. Ona može biti potvrđena i zanijekana, otkrivena ili skrta. Razlučenje jastva je oko nje, i to od nizine prema visini ili od tame prema svjetlosti.

Obnavljajući život pisara prenošenje su toga svjedočenja i traganje za njegovim iskazima u različitim vremenima, krajevima i jezicima, sve dok u izlasku Hvaljenog nije našao uobličenje tog što je oduvijek imao sa sobom, ali što nije znao. Kada se susreo s njim, on je, prema tome predanju, susreo onoga kojeg je znao nejasno, ali ipak toliko da ga je volio i prije nego što ga je vidio. Potom ga je vidio. A oni koji dolaze poslije njegove tjelesne prisutnosti u svijetu dali bi sve samo za jedan odblesak s njegova lica, kako to on kaže: "Ljudi u mojoj zajednici koje najviše ljubim bit će oni koji će doći poslije mene, ali će svaki od njih imati gorljivu želju da opazi odsjaj mene, pa makar i po cijenu svoje porodice i imetka."⁴ Egipatski je pisar čekao Hvaljenog kao otkrovenje onoga što je urizničeno u najdubljoj srijedi svakoga jastva. I dočekao ga je, pa posvjedočio i prisegnuo mu pod drvetom. On o tome kaže El-Hidru:

Kad god sam vidio Muhammeda i , pa i izdalje, a kamoli izbliza, to mi je bilo draže i preče od bilo čega drugog, pa i od toga što me pitaš...⁵

Svako ljudsko jastvo je riznica Hvaljenog. On je u srijedi ili najljepšoj uzvišenosti jastva. Ali Hvaljeni je srijeda sveg postojanja. O njemu kazuju sva obzorja svijeta. Nema ničeg a da ne govori o njemu. To je tako jer u postojanju nema ničeg da ne slavi Stvoriteljevu hvalu. Svijet kao cjelina prima i obznanjuje tu hvalu, a čovjek je ima kao sabranu. Savršeni

³ *Kur'an*, 7:172. Svi prijevodi kur'anskih stavaka su autorovi. Primenjena strategija prevodenja odgovara onoj u Arthur J. Arberry, *The Koran Interpreted*, London: George Allen & Unwin, 1980. Svaki navod tog prijevoda je označen s dva broja: prvi odgovara broju sure a drugi broju ajeta.

⁴ *Sahih Muslim*, prijevod na engleski Abdul Hamid Siddiqi, Riyadh: International Islamic Publishing House, s.a., 4:1479.

⁵ Ibrišimović, Nedžad, *Vječnik*, IV izdanje, Sarajevo: Svjetlost, 2006. 261.



primjer tog primanja i davanja jeste Hvaljeni. On je vazda najviša ljudska mogućnost na putu vraćanja Bogu kao Hvaljenom.

Egipatski pisar je, kao i svaki drugi čovjek povezan s nekim od vjesnika jer nema jezika u kojem Božiji vjesnici nisu obznanjivali istinu stvaranja. A svaki je vjesnik u pred-postojanju prisegnuo Hvaljenom. Zato je svaki čovjek, svjesno ili nesvjesno, povezan s Hvaljenim bilo da mu se primiče ili da se od njega odmiče. Svjedočeći Hvaljenog on svjedoči Svjetlost koju ne može ugasiiti nijedno pokrivanje. Tako je s onima koji se osvrću, ali i s onima koji iščekuju ono što će tek doći. Hvaljeni je na početku ali i na kraju.

Ibrišimovićev Abdullah Misri el-Bosnawi kazuje svoju priču od nekog svog početka, dvije hiljade devet stotina i pedeset godina prije Kristova rođenja, kada mu je dano ime Neferti. U svem tom vremenu on svjedoči živote i smrti. Stalno je pred smrću, ali ona ga neće. Ako je njegov život promatran od početka u Memfis, on je u primicanju Isusu. Kada ga je našao, on mu je najavio Hvaljenog kao najdublju narav svakoga jastva. Susreo je i njegovo arabljansko pokazanje, pa svoje jastvo uobličio u pristajanje uz njega i prisezanje njemu. Na taj su način sva njegova slušanja, govorenja, pisanja i čitanja raspoređena u svjetove sklada: "Sedam nebesa i zemlja i sve što je u njima slave Njega; nema ničeg da ne slavi Njegovom hvalom, ali vi ne shvatate njihovo slavljenje. Doista je On Blagi Oprosnik."⁶

Neshvatanje toga slavljenja jeste ljudska uspavanost – i ona na javi i ona u snu. Za nju su znakovi osjetnoga svijeta to što se u takvome stanju čine i ništa više. Ali kada čovjek umre u toj uspavanosti, pa se probudi, njegovo znanje postaju svi znakovi u obzorzjima i jastvima, i to kao veza njegova jastva s Jastvom svjedočenjem da nema jastva osim Jastva. Jastvo je Hvaljeni koji sebe objavljuje u jastvu. A savršena mogućnost toga jastva, njegov najljepši primjer, jeste Hvaljeni, koji je sve što ima primio od Hvaljenog.

Ibrišimovićev Neferti umro je u toj uspavanosti, da bi se probudio u svjedočenju da nema živog osim Živog:

Potpuno se primirim i ostanem tako dva dana i dvije noći, naoko, ni živ ni mrtav. Potom sam potonuo u san koji bih uvijek želio da sanjam, san koji je satkan od stvari koje nemaju imena ni u jednom jeziku nijednog naroda na ovom svijetu.⁷

A Bog je Adema podučio imenima, svima od njih.⁸ Ta su imena s Bogom i prije i poslije podučavanja Adema. A Hvaljeni kaže: "Ja sam bio vjesnik dok je Adem još bio između vode i zemlje."⁹

⁶ Kur'an, 17:44.

⁷ Ibrišimović, 18.

⁸ Vidjeti Kur'an, 2:31.

⁹ Ta predaja je uključena u sufijsko naslijeđe. Prema pouzdanom lancu prenošenja, Vjesnik je bio upitan: "Od kada si ti vjesnik?" On je odgovorio: "Još dok je Adem bio između duha i tijela." (Ahmad ibn Hanbal, *al-Musnad*, Beirut: Dār Sādir, n.d., 4:66) Za oblik predaje koji je naveden u tekstu nije moguće pokazati lanac prenošenja, iako je sufijski pisci uzimaju kao pouzdanu. (Vidjeti Badi' al-Zamān Forūzānfar, *Ahadīs-e Masnawī*, Tehran: Tehran University, 1955. 301; Annamarie Schimmel, *And Muhamed is His Messenger: the Veneration of the Prophet in Islamic Piety*, Chapel Hill: The University of

Nefertijevo probuđenje okrenulo je njegovo jastvo prema Jastvu, pa je svijet sa svim njegovim pojavama postao obznajenje:

Šta je sve to što sam doživio nisam znao ni ja, a ni drugi. Oni koji su nešto znali nisu znali sve. Sve sam mogao znati samo ja, ali ni ja nisam znao sve.¹⁰

Sve su pojave raspoređene u jastvu i pred njim kao Lice Onoga Jastva Koje zna sve. Čovjek i svi svjetovi, u svem njihovu razlučenju od najniže niskosti ili najbliže bliskosti, pa sve do najviše visosti ili najdalje udaljenosti, obznajuju ili potvrđuju Jednost. A Jednost je prvo obznajenje Jestine: Jednost prema Jestini je Ona Sama. A svijet prema Jednosti je opet Ona Sama.

Ibrišimovićev Neferti priča o toj uzajamnosti čovjeka i svijeta. Da bi njegovo pričanje bilo određeno kao takvo, postavljeno je nasuprot njegovu čitanju.

[...] a ja sam, što jest-jest, pročitao skoro sve knjige obiju aleksandrijskih biblioteka i one Velike Ptolomejeve, koju je spalio Julije Cezar četrdeset i osam godina prije rođenja Isaa Ć , a i one koju su zvali *Biblioteka kćerka*, a koju je opet spalio car Teodosije tri stotine i osamdeset godina poslije rođenja Isaa Ć ; a pročitao sam još kojekakve biblioteke; hoću reći ovo – kad bi se sve te knjige koje sam tu i tamo po svijetu pročitao sabrale na jednu gomilu, opet bi ispala još jedna povelika biblioteka.¹¹

Kazivanje o tome kako je uobličeno njegovo jastvo Abdullah Misri el-Bosnawi započinje govorenjem o svojim čitanjima. Cijela je Ibrišimovićeve knjiga govorenje priče, ali postavljeno u oštro ocrtavanje odnosa govorenja s pisanjem i čitanjem. U Abdullahovu je jastvu razlučenost na govornika i pisara. Ali je cijela knjiga u jastvu i govoru. Njezino je pisanje samo sjenka koja sebe niječe da bi govornik ukazao na višu zbilju svakoga pokazanja, u kojem kazivatelj ponavlja da on jeste pisar, ali ne i pjesnik.

Zaista, onaj koji zapisuje ne zapisuje ono što on hoće! Nešto hoće da bude zapisano, a nešto neće i moja ruka tek pridržava pero dok nesaglediva bjelina papira govori murekefu kojim riječima da ostavi, a kojim riječima da ne ostavi trag.¹²

Taj odnos riječi i njezina zapisa naznačava odnos višeg i njegova pokazanja u nižem. Ali šutnja ili tišina ostaju iznad svakoga govora, pa tako i iznad svakoga zapisa. Šutnja je to o čemu govori svaki zapis. Nijedna objava ne može biti obuhvatna – takav je Onaj Kojeg ona objavljuje. U svakome svom stanju čovjek je otvoren za ono više. A čim dosegne to više, ono niže nestaje u zaboravu:

I mnoštvo drugih stvari o kojima sam ga pitao, ili ono od

North Carolina Press, 1985. 130.)

¹⁰ Ibrišimović, 28.

¹¹ Isto, 5. Pričanje pretpostavlja slušatelja. Sve dok je ono odnos onog koji priča i onog koji sluša, pričanje slijedi neprestano mjenjanje obzora i jastava koja su uhvatljiva u čistome srcu. Tekst odražava potrebu da pričanje bude učvršćeno. Zato tekst vazda u sebi nosi i opasnost da jastvo prihvati pokazanje zbilje kao nepromjenljivo. O uzajamnosti čutog, kazanog i zapisanog vidjeti u William A. Graham, *Beyond The Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*, Cambridge: Cambridge University press, 1993.

¹² Ibrišimović, 235.



onoga što mi je on sam otkrio, bilo mi je odmah blisko, razumljivo ali samo dok sam bio s njim, a poslije, sve što sam saznao rasplinulo se i nestalo i to baš, čini mi se, zbog te nekakve lahkoće El-Hidrova govora koji običnoj ljudskoj pameti neprekidno izmiče; on je nekako premetao riječi, izgovarao ih, da tako kažem, neočekivanim obrtima, uzme red riječi pa im, ne znam kako, zamijeni red, one bljesnu smislom, a da ti to ne možeš nikako zapamtiti ni naučiti; ne znam ti to, sinko, drugačije objasniti. Pa ipak, to što sam znao pa zaboravio i dan-danas mi je dragocjenije od onoga što već dugo nedvosmisleno znam, poznajem, pamtim i umijem.¹³

U tome uzlaženju prema svojoj višoj mogućnosti, u njezinoj vazdanjoj otvorenosti, Abdullah Misri el-Bosnawi iskušava znanje: "Klanjanje odvraća od opacine i grozote, a sjećanje na Boga je veće."¹⁴ On jeste u razlučenosti u svijetu i među ljudima. Ali Bog kaže: "Vaše stvaranje i vaše ustajanje jeste poput jednoga jastva."¹⁵ Svi su ljudi u tome jednom čovjeku. A taj jedan čovjek je u svim ljudima. I kao jedan i kao svi, oni su između dva Božija prsta, kako to kaže Hvaljeni: "Doista su srca svih Ademovih sinova između dva prsta od prstiju Milosnoga Gospoda poput jednoga srca. On ga okreće kamo On hoće." I potom Božiji Poslanik – s njime Mir! – kaže: "Bože, Okretatelju srca, okreni naša srca poslušnosti Tebi."¹⁶ A poslušnost je smirenost, mirno jastvo preko mirenja povezano s Mirom. A svaki čovjek može reći: ja jeste moj drugi. Taj drugi se pokazuje i kao viša i kao niža mogućnost jastva. Taj drugi koji je vazda viši pokazuje se kao vodič jastvu koje se vraća i oslobađa privida. El-Hidr kaže o svijetu Ibrišimovićevo Abdulhaha Misrija el-Bosnawija:

Privid u kojem ti tako dobro istrajavaš, mene bi još malo pa progutao, iako je sve to ovdje tako mehko, tako magličasto, tako lagahno, tako prozirno...- reče.¹⁷

Svijet osjetne spoznaje nije učvršćen. On je tok i ljudsko ga srce prati. Čisto srce vazda je brže od toga toka svijeta i pojava. I svijet i svaku njegovu pojavu srce obrće kako bi se odvojilo od nje i okretalo svome nestvorenom počelu. A sve što čovjek od toga toka zahvati jeste malo i nejasno.

Teško je smrtniku i pomisliti šta sve ne nastanjava svjetove oko njega, a da on to ne vidi, a i ja sam smrtnik, ne zaboravi to.

Može čovjek nestati, vjeruj mi, nije to nešto što bi trebalo odbaciti kao nemoguće. Sve je, zapravo, šuplje, pa tako i sve ulazi jedno u drugo. Zamisli to tako ne-kako, ako hoćeš.¹⁸

Ako čovjek jeste smrtnik, šta on time ozbiljuje? On je različit u odnosu na svako drugo postojanje. Ali u svakoj toj različitosti on pokazuje neko od imena. A "smrtnik" nije Njegovo ime. Bog kaže da će se svi ljudi Njemu vratiti, pa da će ih onda On obavijestiti o onome u čemu su se razlazili.¹⁹ A smrt nije Božije svojstvo. Nje nema u Njemu. Ona je privid

¹³ Isto, 262–63.

¹⁴ *Kur'an*, 29:45.

¹⁵ Isto, 31:28.

¹⁶ *Sahih Muslim*, 4:1397.

¹⁷ Ibrišimović, 273.

¹⁸ Isto, 114–115.

¹⁹ Vidjeti *Kur'an*, 5:48.

ili pokrivenost, pa se čovjek vraća Živome oslobađanjem od privida smrti i skidanjem njezina zastora. Čovjekovo shvaćanje smrti kao zla jeste njezino prihvatanje mimo vraćanja Bogu. A Hvaljeni kaže: "Dobro, sve od njega jeste u Tvojim rukama, dok se zlo ne vraća Tebi."²⁰

I život i smrt su Božiji. Čovjek ne može izmaći smrti, ali ni smrt ne može naći utočište u Bogu, jer on jeste Živi. Bog jeste i Milosni i Gnjevni. Ali Njegova milost pretiče Njegov gnjev. I čovjek i sve u postojanju vraća se Bogu. S obzirom na raspolaganje slobodnom voljom kao uvjetom za povjerenje u čovjekovu odnosu s Bogom, čovjekov povratak jeste preko Raja ili Pakla. Ali ni Raj ni Pakao nisu vječni, jer sve nestaje osim Njegova Lica. Čovjekovo vraćanje Bogu jeste vraćanje onoga što je primio. A život je to što Bog daje u svijet kao obznanjenje Sebe.

Ljudsko je jastvo razlučeno uz okomicu postojanja. Svako njegovo stanje ima dva lica – jedno prema zlu i drugo prema dobru. Ono je svjesno te dvojine, pa se može spuštati i uzdizati. Ozbiljenje jastva u njegovoj svjesnosti dobra kao počela jeste njegovo saznanje sebe ili vraćanje Jastvu.

Vraćanje Bogu obično je shvatano kao neki događaj u budućnosti izvan ljudskog sada. A nije tako. To vraćanje Bogu zbilja je svakog "sada". Ono je puna sigurnost života koju potvrđuje ista sigurnost smrti. Jestinu objavljuje Jednost, a Jednost Njegova najljepša imena, koja imaju slike, a slike iskazuju osjetni svijet sa svim svojim pojavama. I sve je to u vazdanjem svjedočenju da nema boga osim Boga. Kad god je bilo šta u tome slijedu bića odvojeno od tog Njegova obznanjivanja Jednosti, to je pridruživanje ili širk. A pridruživanje prijечи povratak. Njime jastvo biva odvojeno iz cjeline bića i zapada u varku postojanja mimo Boga. Objašnjavajući svoju dugovjekost Ibrišimovićev Abdullah veli:

Pa ipak, moram reći i to da se nikad nisam libio običnih ljudi ni u čemu, osim ako na to nisam bio prisiljen kakvom smrtnom prijetnjom i uvijek sam, zapravo, rado živio onako kako su živjeli i svi drugi ljudi oko mene prihvatajući mnoge njihove zablude i predrasude i jedino se usrdno čuvajući širka.²¹

A pridruživanje je pristajanje na razdvajanje u kojem raz-Um može bez Uma.²² Kada jastvo usvoji tu pretpostavku, ono, kao svoje počelo, može domisliti svaku pojavu.

²⁰ *Sahih Muslim*, 1:373.

²¹ Ibrišimović, 183.

²² O odnosu Uma i raz-Uma vidjeti više u Rusmir Mahmutćehajić, *Preko vode: Uz pjesmu Maka Dizdara "Modra rijeka"*, Zagreb: Antibarbarus, 2007, poglavlje "I još huđe"; isti *O ljubavi*, Sarajevo: Buybook, 2004. U ovome govorenju Um je prvi u svem Božijem stvaranju. Njegovo ime je Sveti Duh ili Najuzvišenije Pero. Um ima izravno znanje zbilje svih pojava koje obuhvaća s Bogom. A raz-Um je mikrokozmički odraz te zbilje u čovjeku. Preko različitih stupnjeva poistovjećivanja sa svojim izvorom ljudski raz-Um može dosegnuti razinu na kojoj ima neposredno znanje zbilje pojava kakvu zna Bog. Takvo je znanje označavano kao "otkrovenje". Ali da bi izbjegli nerazlučivanje otkrovenja i uspoređivanja, diskurzivne uloge raz-Uma, sufije ponekad koriste riječ "raz-Um" s njenim podrugljivim značenjem. Oni tako ukazuju na ograničene moći čovjekovog shvaćanja Zbilje osnovanog samo na raz-Umu odvojenom od Božijeg svijetljenja. O tome vidjeti više u William C. Chittick, "Mysticism vs. Philosophy in Earlier Islamic History: The al-Tusi, al-Qunawi Correspondence", *Religious Studies* 17 (1981): 87–104.



To je usud Ukletoga Holanđanina, koji kaže:

“Razdvojiti se, razdvojiti...”, govorio sam, htio sam da vjerujem samo u svoj razum... To mi se veoma dopadalo...²³

A vjera u raz-Um jeste nijekanje jedinoga smisla vjere – otvaranja jastva za njegovo ozbiljenje preko po-vjerenja. U tome odnosu jastvo je vjerno jedino Bogu kao Vjerno-me. Po-vjerenje je odnos čovjeka kao vjernog s Bogom kao Vjernim. Um kao prvina stvaranja povezuje svaku pojavu s Bogom kao Istinom njezina po-stojanja. A raz-Um je način obznanjenja Uma u ljudskome jastvu, njegova svjetlost primljena i prenijeta jastvom. Raz-Um je pokazanje Uma, pa tako veza s Bogom, koja se pokazuje kao izvor prokletstva čim bude uzeta umjesto Njega. A kada se dogodi da raz-Um bude uzet kao dovoljan i neovisan o Umu, ljudsko jastvo biva zatvoreno i pokriveno. A to čime je jastvo zatvoreno ili pokriveno može imati neizbrojivo mnoštvo oblika. Tada jastvo biva omeđeno. Ono prestaje biti more bez obala.

Kad god čovjek pretpostavi dovoljnost raz-Uma, on će svoje znanje svijeta i pojava u njemu smatrati konačnim. Iza pojava za njega nema ničeg. One nisu znakovi preko kojih se objavljuje Jednost. Nesreća Ukletoga Holanđanina jeste tamnica njegova raz-Uma. Tek s pristajanjem da je svako znanje malo, ali i kao takvo dovoljno da obznani Voljenu, čovjek ima vjeru kao odnos s Njom kao Vjernom. Voljenjem Saznavanog i znanjem Voljenog čovjek može biti izbavljen iz tamnice svijeta u koju ga zatvaraju usvajanjem raz-Uma kao njegove najviše mogućnosti. I ne izbavljuje li Ukletoga Holanđanina ljubav koja ga je našla i koju je primio?

Ibrišimovićev Abdullah Misri el-Bosnawi određuje sebe neodređenošću i tako se otvara Vjernome:

[...] ja više nisam htio da budem ne samo prvi pisar nego nisam htio da budem ništa što me određuje i omeđuje, ili

uzdiže i izdvaja ponad bilo koga. [...] Nikad nisam žudio za tim da budem neko i nešto, uvijek sam želio to da budem živ.²⁴

Svi su Božiji znakovi u obzorjima i ljudskim jastvima dvojine. Svaki od njih ima svoga dvojnika. Nijedan ne može biti sveden na drugo, iako su slični i usporedivi. A to znači da svaki smisao ima svoju drugu stranu, te da njihovo uspoređivanje daje nesavladivu razliku. Kroz cijeli svoj život Ibrišimovićev Abdullah Misri el-Bosnawi osjeća i priznaje tu dvojnost smisla u svakoj pojavi i njenu nerazrješivost u ljudskome životu bez ljudske smrti.²⁵ To je smisao svjedočenja Hvaljenog kao Božijeg roba. Dva su znaka u obzorjima, nebesa i zemlja. A njima odgovaraju dva njihova znaka, Sunce i Mjesec. Nebesa označavaju duha a zemlja tijelo. Sunce odgovara Svjetlosti, a Mjesec Svjetiljci. Mjesec je kao takav znak Hvaljenog. On svjedoči da nema živog do Živog, pa ni svjetlosti do Svjetlosti. On sve prima kao rob od svog Gospoda. Zato je sve što on daje vraćanje primljenog.

Svojim rođenjem svaki čovjek dolazi u svijet osjetne spoznaje, a iz njega izlazi smrću. Ulaženjem i izlaženjem, on svjedoči dva svijeta – jedan unutar granica i drugi izvan njih. Njegov početak prije ulaska i završetak nakon izlaska ne poriče život. Na to ukazuju i duhovni lanci koji povezuju pojedince, od jednoga do drugog, s Hvaljenim kao prvinom stvaranja. To što je odozgor spušteno na srce Hvaljenog biva prenijeto od jednoga do drugog čovjeka i čuvano u svijetu neovisno o smrtima. Ibrišimovićev Abdullah Misri al-Bosnawi jeste slika toga prenošenja u kojoj on čuva duhovni lanac u sebi kao jednome jastvu. A jedno jastvo jeste poput svih drugih.

²⁴ Isto, 355.

²⁵ Vidjeti Ibrišimović, 355–56.

²³ Ibrišimović, 218.



Detalj sa Skupa



Vječnik i vrijeme



Sadudin Musabegović

otvarajući izložbu likovnih radova Nedžada Ibrišimovića, upriličenu povodom obilježavanja četrdesete godišnjice njegovog stvaralaštva, da dugo pratim njegova i književna i likovna nastojanja, doduše ne u svoj njihovoj kompleksnosti, nego možda više samo iz jedne i to veoma određene perspektive, a koju sam, u jednom svom eseju nazvao sjenovitom ontologijom. Ona je našla svoje mjesto i u njegovom piktumu i u njegovom diktumu. Sama preokupacija da napiše roman iz sjene, odnosno iz ništavila, a da, opet, sjenu izvaja, odnosno utjelovi, ili drukčije, da smjesti u neko tijelo pa bilo ono od gline, bronzne ili poliestera, dostatna je da vjerodostojno zastupa ovo gledište. Tome sam još dodao da "roman iz sjene još nije napisan. Neki njegovi fragmenti su se, doduše, pojavljivali u periodičnoj literaturi pod nazivom Vječnik, ali oni, po svemu sudeći nisu 'stigli' da se 'okupe' u roman i ukoriče u knjigu". Još više: izrazio sam pritom i sumnju da će romana pisanog iz sjene, tmice, iz smrti, čiji je govor uistinu nijem i gluhi, a koji bi bio i posljednje djelo književnosti, uopšte i biti. Pisati posljednji roman, čija intencija nije rekapitulacija književnosti, niti, pak, njen krajnji rezultat, odista i znači pisati ga ne iz jezika i književnosti, nego iz onog tamnog područja, bez zrake svjetlosti koja upisuje razliku, i gdje jezik i književnost prestaju; gdje, ustvari, s onu stranu tačke i velikog slova, prestaje artikulacija bilo kakvog smisla. Jer, ako je prva knjiga djelo nebeskog svijeta, ispisana jezikom svjetlosti i postanja, jezikom, zapravo, onoga što je iz ništa postalo, i ako književnost nastavlja u istom jeziku, koji je "kalup svakog mogućeg izraza", da obavlja svoj "sveti" zadatak i čini da nešto što *nije bude* - Benvenist je sklon da cijelu zapadnu metafiziku, a onda i njenu umjetnost, umjetnost predstavljanja, vidi kao produkt lingvističke strukture jezika, koja je i inaugurirala filozofski poziv glagola *biti* i usmjerila njegovu konstruktivističku ulogu u pravcu proizvođenja jedino bivstva, prisustva, odnosno linearnog vremena istorije - onda bi posljednja knjiga morala biti napisana iz podzemnog svijeta, iz ništavila, ali jednim drugim jezikom, jezikom možda tame ili šutnje, koji ne uvodi nikakvu razliku i, samim tim, onemogućava nastanak bilo kakvog djela i svake knjige. Time sam htio, sada to moram priznati, da dam još jednom za pravo stavu, koji je izrekao još Kasim Prohić u analizi Kjubrikove Odiseje u svemiru, a sa kojim se i završava pomenuti esej, da sve dotle dok je čovjek čovjek i NEPREDMETNO može "misliti" samo kao PREDMETNO.

Sada, kada se, nakon četrdeset godina pojavio Vječnik, on je, već samom svojom pojavom, postavio i zahtjev da se moja, kako reko, sumnja i ono što ju je podupiralo, nanovo preispita. Ili, da se barem preformuliše gore postavljeno pitanje izrečeno kao stav i konstatacija: može li se NEPREDMETNO misliti samo kao PREDMETNO i onda ako čovjek nije čovjek, nego je vječnik ili besmrtnik, naravno sve to pod

Nedavno sam kazao,

pretpostavkom da čovjek i nije čovjek ukoliko nema i svoju smrt? Ili još: da se rigorizam možda krutog iskaza o izostanku romana, pisanog ne iz književnosti i jezika, nego iz smrti, koja nikada i nije u prvom licu - Ja imam svijest, Ti imaš smrt - barem, ublaži, ili, pak, izdvoji i smjesti u paranteze. No, prije toga, potrebno je prvo učiniti makar veoma kratku redoskripciju osnovnih svojstava sjenovite ontologije, kako je ona u pomenutom eseju tematizirana, ne libeći se pritom ni direktnog preuzimanja nekih njegovih redaka.

Pojam sjenovita ontologija, u pomenutom eseju, posuđen je od Gastona Bašlara, kod koga on označava ona stanja u dnevnoj sanjariji "koja su ontološki ispod bića a iznad ništavila. U tim stanjima se ublažuje kontradikcija bića i nebića. Jedno minus biće pokušava biti". U psihoanalizi su ova stanja poznata pod imenom zijeva nesvjesnog, pred-ontološkog koje nije "ni bivstvovanje ni nebivstvovanje, to je ne-realizovano" (Lakan). I dnevna sanjarija, i zijev nesvjesnog, i dvojniki-sjenka, i govor bića iz ništavila, pomjeraju i umanjuju, posebno u zapadnoj kulturi, čvrstu granicu razdvajanja stvarnosti i ne-stvarnosti.

I sjenka je, ne pripadajući izravno redu fizičke realnosti, mada je u njoj vidljiva, u vremenu; njenu prostornost, njenu veličinu, ne određuje biće koje je ona udvojila, nego kretanje i položaj svjetlosti. Kada tama proguta biće, onda se i ona gasi i nestaje. Svojim automatizmom ona, pri danjskom ili artifičijelnom svjetlom, potvrđuje SADA bića, što mu stalno izmiče. Fizička stvarnost je dvosmislena i protivrječna, jer ima dva vida fenomenološke realnosti: biće i njegovu sjenku. Sjenka je neprotivrječna, jer - ima samo sebe. Ona se sama ne može udvajati, ni komadati, niti može imati svoju sjenku. Sjenka sjenke ne postoji. Istina, poezija, religija i mitologija poznaju nešto nalik na čovjeka što, nakon smrti, napušta tijelo i nastavlja svojim putem, ali to nije njegova sjenka, koja s njim i nestaje, ili ostaje, no ne kao stvarna nestvarnost, nego kao dvojniki-utvara, čisti produkt psihizma i fantazma. Ono ima sve odlike bića osim što nema svoju sjenku, zato što je iz nje izatkano. Ona je njegova supstancijalnost. Uzimajući od bića samo ono što njoj pripada, njegovo drugo, ona mu uzima i ono što njemu pripada: prositiranje, pravac, smjer. Za razliku od utvara, gnoma, vampira, džinija, vilenjaka, silta koji se odvajaju i osamostaljuju od tijela, sjenka je pupčanom vrpcom vezana za njega. Stoga, nju niko ne napada, ugrožava, niti je može dovesti u pitanje. Jer, njena je bit na drugom mjestu - u biću koje je udvojila. Ali, sa prestankom ili uništenjem bića, ona ga ne napušta i ne odlazi svojim putem; s njim se i ona definitivno gasi.

Nedžad Ibrišimović hoće da izvaja sjenku i da napiše roman iz sjene. I jedno i drugo - materijalizacija sjenke i roman "pisan" sjenkom i iz sjenke - izlaze iz okvira psihizma, fantazma ili mentalne slike. Njihovo područje nije, takođe, ni područje fizičke realnosti. U plastičnom diskursu on je, u ostvarenju ove svoje preokupacije, posegao za onom vremenskom lokacijom u dramaturgiji proticanja dana, koja



karakteriše svjetlosnu situaciju podneva. Riječ je, zapravo, o onom velikom trenutku u zbivanju dana, koji je Niče nazvao VELIKO PODNE. Tada se biće i njegovo drugo – sjenka, ne dvoje, niti cijepaju i razdvajaju; oni su tada u JEDNOM. Ili, drukčije, sjenka se tada useljava u samo biće, uvlači u njegovo potkožno tkivo. U tom času ono nema svoju vidljivu sjenku, ali je njome bremenito, zato što je ona i njemu. Zato to JEDNO i nije puko jedno, nego je jedno u koje se nastanilo i drugo - njegova sjenka. Sa prolaskom podneva, sjenka izlazi iz bića, i nastavlja svoj rast; ona se ponovo rađa. Stoga, ako se sa zorom i izlaskom iz mraka oglašava njeno prvo rođenje, onda je sa prolaskom Velikog podne - drugo. Tako su dvije figure Ničeove figure, figura ZORE i figura VELIKO PODNE, našle svoje mjesto i naselile prostor Ibrišimovićeve sjenovite ontologije; one su osjenčale njegov i plastični i narativni diskurs.

Ali, Ibrišimović ne vaja samo JEDNO, biće u koje se uselila njegova sjenka u VELIKO PODNE; on vaja dvoje, pozitiv i negativ, biće i njegovu sjenku u času njihovog spajanja/razdvajanja, šava, kada se, postavljeni na vertikalnoj osi ogledalske površine jedno u drugo prelama, produžava i nastavlja u dubinama ogledalske slike. Radi se, dakle, o dvojniku, ali dvojniku koji nije samo sjenka ili samo biće, nego, istovremeno, i biće i njegova sjenka; oni nisu protipoloženi ili suprotstavljeni, niti su jedno pored ili naspram drugog, kako je to na dvodimenzionalnoj slici; naprotiv, oni su, nadovezujući se jedno na drugo u trodimenzionalnom prostoru i u svom okomitom postavu, komplementarni.

Na svojoj posljednjoj, rekoh, jubilarnoj izložbi, Nedžad je izvajao i krilatog konja, Pegaza i njegovu sjenku-dvojnika i tako uveo, u svijet svojih uglavnom statičnih figura-dvojnika, pokret i let. Naime, Pegaz, krilati konj, čije je ime u svijetu simbola blisko imenu izvora, i njegov pokrenuti produžetak - dvojnuk-sjenka, ne samo da su u trodimenzionalni prostor uveli dinamički princip, vrijeme i trajanje, nego su uzbukali i sva ona svojstva i obilježja što su stajala u osnovi modelovanja mitološke predstave krilatog konja, a koja se obznanjuju, prije svega, u spoju vode i leta, izvora i krila, plodnosti i uzleta.

Ovaj likovni pomak, neovisno od uzora koji su stajali u njegovoj osnovi, izmetnuo se kod Ibrišimovića i u svojevrsni istraživački poduhvat koji je zadirao u same temelje likovnog jezika, njegovih sredstava i građe, pa i samog procesa oblikovanja. A eksperiment je i u području literarne forme jedna od veoma važnih odlika književnog stvaranja Nedžada Ibrišimovića. Još u Ugursuzu Ibrišimović je uskratio Muzaferu živi govor da bi ga učinio sjenom, zapetom zapravo - u figuri tačke i zapete, zapeta je sjena tačke - koja, svojim samotnim govorom, pluta Herdekovcom. Ali, dati i darovati govor sjeni - mrtvom Nefertiju, što je, kako se to kasnije i ispostavilo, odista i učinio, on ne bi time ništa bitno promijenio u odnosu rasplućenosti bića i ništavila, transcendencije i egzistencije; samo bi ovaj odnos izokrenuo: biće bi se stavilo na mjesto ništavila, transcendencija na mjesto egzistencije, ili drukčije, ništavilo bi govorilo jezikom bića, transcendencija jezikom egzistencije. Jer, bez ovog izokretanja, zamjene i premještanja, izostalo bi samo djelo, roman pisan sjenom i iz sjene.

On je uistinu i izostao, ali opsesija Nedžada Ibrišimovića da izvaja sjenku i da napiše roman iz sjene nije ni išla ovim

putem; ona je ciljala u srce diskursa, njegove sintaktičke strukture. Drugim riječima, ona je atakirala na neprikosnovene institucije jezika bivstva, prisustva, smisla, predstave, što ih je instalirala metafizička pozicija glagola biti: na tačku i veliko slovo. Naime, vajajući sjenku i pišući roman iz sjene, Ibrišimović je dospio do one figuralne instance koja svoj lingvistički ekvivalent ima u sintaktičkoj figuri – tačka i zapeta, figuri koja, označava ono ontološko polje što je "ispod bića i iznad ništavila". Jer, tačka i zapeta, koja u tekstu odlaže pojavu velikog slova, ne označava ni kraj, ni početak, ni biće, ni ne-biće, ni prisustvo, ni odsustvo, ni prekid ni, nastavak, nego, istovremeno, i kraj i početak, i biće i ne-biće, i prisustvo u odsustvo, i prekid i nastavak. Ona je interpukcijska figura još-ne-realizovanog, čija je realizacija u toku, razlici i diobi, koje u tok uvodi odgoda tačke, kao kraja, i velikog slova, kao novog početka. Svoj roman Braća i veziri, čija je sintaktička struktura u cjelini izmodelovana tačkom i zapetom, Ne-džad Ibrišimović nije završio tačkom i zapetom; on to nije učinio ni tačkom, kao Anžejevski u jednom samo formalno sličnom poduhvatu. Njegov izbor je interpukcijska figura takođe beskonačnog - tri tačke, koja je u isto vrijeme i svršetak i njegova odgoda. No, ona ne ukida mogućnost pojave velikog slova, a onda i jednog novog početka.

Mogućnost nastanka romana i sklapanja slike svijeta iz sjene, koja je ontološki ispod bića, a iznad ništavila, ali ne i iz smrti, ili neposredne samoprisutnosti, utemeljene na SADA vremena i prejezičkoj "perceptivnoj vjeri" kao referentnom odnosu, koja je, kao takva, i nijema i gluha, nije se, međutim, kod Ibrišimovića svodila samo na dekonstrukciju jezika, posebno, njegove sintaktičke strukture, nego i na tematsku i ikonografsku razinu narativne invencije, koja je u punoj vlasti jezika, što je posebno došlo do izražaja u njegovoj pripovijesti - Dva dana u Al' Akaru, koja se neposredno potom pojavila. Jer, već se u toj "izmišljenoj pripovijesti", kako to stoji u njenom podnaslovu, kao natuknici za njeno žanrovsko određenje, što je svrstava u red čudesne ili fantastične književnosti, čiji se glavni junak El Azer, ljubitelj muzike, drevnih rukopisa i rezbar, otisnuo iz svog rodnog grada Babla, onog istog grada, čiji su se stanovnici odvažili da izgrade Babilonsku kulu i tako na nebu proslave svoje vlastito ime, na svoje posljednje putovanje u potrazi za "trenom u kojem je sve sažeto", tačka i zapeta povlači i sjenovita ontologija proticanja vremena u Braći i vezirima, koju je tačka i zapeta regulirala, zamjenjuje jedan drugi njen poredak, prisutan u poeziji i religiji, magiji i mitologiji u liku preobrazbene stvari koja se stalno prevodi i premeće, transformira i pretvara u nešto drugo, poprimajući neobična i neočekivana obličja. Tom poretku pripada i svijet bića ili ljudi što, nakon smrti, napuštaju svoje tijelo i nastavljaju svojim putem.

Neke odlike književnog postupka u izgradnji čudesnog svijeta u pripovijesti Dva dana u Al' Akaru, gdje fakat, pričini i koncept uređuju njen narativni poredak, karakter svijeta književnih likova i književnih situacija, imaju svog udjela i u saobražavanju odnosa faktualnog i fikcionalnog u oblikovanju književnog svijeta Vječnika, te ih ne bi bilo naodmet i ovdje, na putu prema Vječniku, ukratko, makar letimično i stilizirano, navesti.

Naime, figure podzemnog svijeta - dvojnici-utvare, vilenjac, gnomi, vampiri, džinije, silti, antropomorfizirani svijet flore i faune - neovisno od toga što su ispisane jezikom,



koji kao "kalup svakog mogućeg izraza" zna prizivati samo bivstvo, prisustvo, iako nedvosmislene i neproturječne, jer se ne mogu udvajati, ipak su iz iste sjenovite pređe. Napuštajući tijelo, one se osamostaljuju i, imitirajući ga, odlaze u ovaj ili onaj svijet, ali one nisu njegova sjenka. Ona s njima i nestaje, ili ostaje, ali ne kao stvarna nestvarnost, nego kao dvojniki-utvara, čisti produkt čudesnog, psihizma i fantazma, koji ima, doduše, sve odlike bića, ali nema svoju sjenku, upravo zato što je iz nje izatkano: sjenka, koja je inače bez svog identiteta, njegov je materijal i građa. No, uprkos tome što sjenka ništa ne imitira, čudesni svijet pripovijesti, preobrazbi i sjenki, ipak sadrži u sebi sve tri bitne karakteristike mimetizma: prurušavanje, prikrivanje i zastrašivanje. U njoj se prurušava biće, prikriva transcendencija, dok je zastrašivaenje dio njene podzemne prirode.

Figura El Azerove želje da doživi stvarnost sažetu u tren, u kojoj su istodobno i prošlost i sadašnjost i budućnost, objavljuje se u liku zore, ni dana ni noći i, istovremeno, i dana i noći, Ničeove zore, zacijelo, ali se ona, svojim zastavljanjem, zamrzavanjem i beskonačnim ponavljanjem, ne uspijeva razdvojiti i "stvrđnuti" ili u jedno ili u drugo, dan ili noć, niti omogućiti njihovo trajanje koje je u znaku pomirenja kontinuiteta i heteronomije, odnosno njihovo odjelito izdvajanje i pojavljivanje ne u smislu njihove suprotstavljenosti - dan se ne suprotstavlja noći, on je slijedi - nego njihove istovremenosti i, u isti mah, sljedstvenosti i uzastopnosti, s obzirom da načelo slijeda urušava mogućnost stvarnosti sažete u tren, pa onda i mogućnost same vječnosti. Nije li se onda i namjera Nedžada Ibrišimovića da napiše roman iz sjene, njenim jezikom, jezikom tame, koji ne zna za imenice, glagole i pridjeve, okončala na isti način kao i čudesna avantura Al Azerovog putovanja - njegovim povratkom u Babel.

Istina, u međuvremenu, između pripovijesti Dva dana u Al' Akaru, koja u selektivnoj biografsko-bibliografskoj notici na kraju četvrtog izdanja Vječnika nije ni navedena, Ibrišimović je objavio, između ostalog, i Knjigu Adema Kahrimana, koja u sebi sadrži nešto i od rasapa sintaktičke tekstualne strukture, zasnovane na interpukcijskoj figuri tačka i zapeta, gdje pomahnitala tačka, ispod koje je istrgnuta zapeta, poprima mimetička obilježja, takođe pomahnitalih granata koje razaraju biće jednog grada.

Vječnik koji se, kažem opet, nakon četrdeset godina svog odrastanja ipak pojavio, sadrži u sebi elemente i jednog i drugog načina oblikovanja književnog svijeta Nedžada Ibrišimovića, što sam ga podveo pod sadržaj pojama - sjenovita ontologija (1) dekonstrukciju samog jezika, istina ne njegove sintaktičke strukture, koja je posebno došlo do izražaja u njegovom devetom poglavlju, u Knjizi, zapravo, El Hidra, koji se i završava pometnjom redaka i harfova, odnosno njihovim iskliznućem u ne-smisao, u ne-jasno, u ne-čitljivo, što možda i jeste poraz same književnosti u pretenziji da iz ne-smisla, njim samim, dohvati smisao, (a što bi se moglo pročitati i kao svojevrsna poruka samog autora u odnosu na pretenziju da napiše roman iz smrti koji bi bio i posljednji roman književnosti) i (2) narativnu i ikonografsku invenciju, zasnovanu na logicitetu pred-onološkog, još ne-realizovanog, koje nije ni bivstvovanje ni ne-bivstvovanje, nego i bivstvovanje i ne-bivstvovanje, odnosno, na logicitetu preobrazbene stvari, gdje fakat, pričini i koncept zajedno,

u punoj vlasti jezika, grade realnost njegove fikcije koja se čitaocu nudi kao svijet života i živih ljudi.

Glavni junak romana je odista Neferti, a ne Neferita, kako sam se ja oko njegovog imena, u svom već opisanom prisjećanju, dvoumio. On je pisar u hramu Path u Memfisu, a onda, nakon svog zamiranja, i Imhotep, slavni egipatski graditelj, a ne faraon, vladalac, kojim egipatska mitologija lakše dodjeljuje besmrtnost. I zbilja je umro ili zamro, pošto njegova smrt i nije obična smrt, niti je ista kao što su to sve druge ljudske smrti, pa bile one prirodne ili nasilne. Ona pripada svijetu još ne-realizovanog, što se poklapa sa tokom samog vremena, gdje se ograničeni i kratki ljudski vijek, kao mjera čovjekovog bivstvovanja, pa makar ona iznosila i sto godina, ili čak i više, utapa u maticu njegovog beskrajnog proticanja. U toj se naplavini prolaznog i neprolaznog, bivstvovanja i ne-bivstvovanja, onoga što jeste i onoga što nije i nalazi svijet još ne-realizovanog, ali ne onaj koji je zijev podsvjesnog, nego zijev samog vremena, pukotina "pokretne slike vječnosti".

Doduše, u samom času svoga zamiranja, Neferti je preletio podzemnim svijetom, svijetom tame i ništavila u kojem "Horus ubija Podzemnu zmiju da bi oslobodio izlazak sunca", ali ne ostaje u njemu da bi odatle sklopio cjelovitu sliku svijeta, nego izlazi na svjetlo dana, i nakon potpune zaslijepljenosti, amneze i zaborava, kada su njegova čula potpuno zamrla i obnevidjela, kada je svijet samo njega gledao, ali ne i on svijet, - "jasno se sjećam da u taj prvi mah kada sam progledao, nisam vidio stvari ja, nego su stvari vidjele mene", ili sam "htio (sam) nešto da kažem, ali kad sam otvorio usta da izgovorim riječ, iz mene navriješe nerazumljivi glasovi bez smisla, pa sam poslije nekoliko pokušaja i odustao" - on počinje da sluša glasove i ponovo uči riječi, da vidi stvari, uči prve korake. Euridika, izlazeći iz podzemnog svijeta na svjetlost dana, nije, međutim, mogla izdržati pogled svog voljenog Orfeja, te se, otkrivajući njegovom pogledu svoje lice, izgubila u podzemnom svijetu i iščezla u njegovim tamnim dubinama. Pa i sam način gledanja, koji se ne zasniva na monokularnoj, nego frontalnoj perspektivi, gdje svaka figura zadržava svoju veličinu, neovisno od blizine ili udaljenosti, i nudi pogledu samo jednu svoju stranu lica, ogledalski presječenu, postupno se otkriva: "Put se u daljini, ispred mene, sužavao i ja sam zastao pomislivši da me oči varaju, jer je put kojim sam išao bio svuda podjednao širok i nije se sužavao".

Podsticaj da Neferti, odnosno Abdullah Misiri el-Bosnawi, stavi na papir 1933. godine, i to u Sarajevu, a u kojem živi od 1529. godine, svoje skoro pet hiljada godina dugo vremensko trajanje, pismo je njegovog isto tako dugovjekog "sudruka u trajanju" - Ukletog Holandanina, upućeno mu prije 266 godina. Njegovo trajanje, kao svjedoka, pa i učesnika skoro ukupnog povijesnog i civilizacijskog zbivanja, ipak nije, niti može biti beskonačno, jednostavno zato što je njegova vremenska mjera zadata samim njegovim rođenjem, velikim slovom i vlastitim imenom, početkom, zacijelo, njegovog uključivanja u vrijeme, u slijed i tok, - početak i kraj, veliko slovo i tačka, iz vječnosti su odstranjeni - gdje je tačka, kao svršetak, a onda i veliko slovo, kao novi početak, odgođena, ili se stalno odgađa, ali nije definitivno isključena, niti prebrisana.

Ipak, Neferti, iako nije vječnik, ima cjelovitu sliku svijeta



ta, sliku onog još ne-realizovanog, istina ne toliko potpunu kao El Hidr, koji nema svoj rodni list, koja se može saopštiti jezikom same kulture, ali ne zato što on ima dva stvarna početka - onaj kada se zbilja rodio i onaj kada je zamro, pa oživio, što je jednako njegovom drugom rođenju i početku - nego zato što se ta slika, bez tačke, kraja i mogućnost velikog slova, oslanja na objavu. Nju, zapravo, prenosi ne Neferti, nego Abdullah Misiri el-Bosnawi, koji, oslanjajući se na objavu, okuplja svijet još ne-realiziranog, koji se ne odriče svog ne-stvarnog i mitološkog prtljaga u jedan vremeno-prostor koji djeluje stvarnije štaviše i od samog svijeta istorije, što ga nudi i zastupa, oslanjajući se na svoj empirijski fakticitet, sama istorija. A, pomjeranje granice između mitološke i istorijske zbilje, dovodi i do osjetnih poremećaja unutar njihovog odjelitog pojavljivanja i iskazivanja. Princip kauzalnosti, vladajući u racionalnom i istorijskom svijetu i njegovom diskursu, u ovom pomicanju granica, gdje je prelaz iz nestvarnog u stvarno, iz mitološkog u istorijsko, postao moguć, ispostavlja se kao neprimjeren. Jer, preobražaji koji nastupaju dovođenjem u pitanje strogog razgraničenja stvarnosti i nestvarnosti, izmiču kauzalnosti i uzročno-posljedičnom logicitetu; oni zahtijevaju jedan drugi logicitet, koji se postavlja na mjesto kauzaliteta.

Istina, i u pripovijesti Dva dana u Al' Akaru preobražaji koji nastupaju dovođenjem u pitanje strogog razgraničenja stvarnosti i nestvarnosti izmiču takođe kauzalnosti i kauzalnom logicitetu; oni isto tako zahtijevaju jedan drugi logicitet, logicitet materija lapidis, preobrazbene stvari, koji se stavlja na mjesto kauzaliteta (fenomen čudesnog i nastupa abdikacijom uzročno-posljedičnog poretka). No, fiktionalno polje, zoomorfne i antropomorfne figure koje se u pripovijesti uspostavljaju na logicitetu preobrazbene stvari, izmiču "kontroli" stvarnosti; one dopuštaju najveći mogući stepen prekoračenja ove granice u korist ne-stvarnog, gdje se momentat proizvoljnog, neočekivanog i iznenadnog, nagli prelazak iz jednog oblika u drugi, iz jednog stanja u drugo, afirmiše kao legitimni postupak izgradnje svijeta njegove dijegeze, zasnovan na izumijevanju, promišljanju i fakticitetu, čiji je zajednički imenitelj u riječi pri/povijest; ona okuplja i čini evidentnim ova proturječja. Jer, književni svijet pri/povijesti je čudesni svijet, koji se ne da svesti ni na povijest, niti na pretpovijest; on potiče, ako je o njegovom porijeklu uopšte uputno i govoriti, prije iz kulture i književnosti, nego iz žive stvarnosti. Alogične, neočekivane i iznenadne transformacije stvari i bića, njihove trenutačne, nevjerovatne i nadnaravne preobrazbe, zahvaljujući tome, prestaju biti alogične i neočekivane; one postaju zakonomjerne. Logicitet preobrazbene stvari, koji se stavlja na mjesto kauzaliteta, čini neočekivano očekivanim, alogično logičnim.

Međutim, u Vječniku se fiktionalno polje njegove dijegeze ne gradi na logicitetu preobrazbene stvari, ili barem on nije u njegovoj osnovi, zato što granica stvarnosti i nestvarnosti, mita i istorije, profanog i vječnog, prolaznog i neprolaznog, iako je dobrano uzdrmana, nije sasvim uklonjena. Svijet njegove dijegeze, uprkos tome što nije zasnovan na kauzalnom logicitetu, svoju uvjerljivost i razložnost u dobroj mjeri duguju svojoj činjeničkoj utemeljenosti i preciznosti, jednako kao i vizuelnoj čistoti i svedenosti u oblikovanju prizora i likovito-situacione strukture, koja se, zahvaljujući tome, čini daleko konkretnijom, pa i uvjerljivijom od one

koja se zasniva na samom kauzalitetu. Stoga on i nije proizvoljan: konkretnost, preciznost i ekonomičnost u izgradnji fikcije, kao i dijegetička doslovnost ispričovjanog prizora, daju joj obilježja isuviše stvarnog. U tome se upravo ogleda i faktualni karakter Ibrišimovićeve dijegeze. Toponimi, epnimi, imena književnih likova i tačni i precizni opisi mjesta i prostora, stroge vremenske datacije zbivanja, pribavljaju joj izgled skoro naučničke vjerodostojnosti i enciklopedijske obaviještenosti. Prizor, koji je ispričan, ma koliko bio fiktionalan, svojim škrtnim, ali veoma preciznim plastičnom uprizorenjem, pa i onda kada vrši uneobičavanje sintatičkih konvencija i stereotipa, kao što je to, naprimjer, slučaj kada se u kondicionalu na mjesto radnog pridjeva (vidio ili slušao) stavlja glagolski oblik imperativa (vidi, slušaj) - "*Nekada bih* kakva čovjeka *vidi* kao vatru raznolikih plamenova, *nekada bih* kakva čovjeka *slušaj* kao muziku, a da on niti pjeva niti šuti..." (podv. S.M.) - ne predstavlja ništa drugo, osim samog sebe; njegovo značenje ostaje na polju denotacije, njegovog, zapravo, doslovnog smisla. Ali, doslovnog smisla u kojem je uspostavljena ravnoteža između trajanja *nekada* i *sada*, *nekada* i *poslije* i gdje su i prošlost i budućnost u sadašnjosti koja traje i kao kontinuitet, ali i kao razlika. Metafora i alegorija mimoilaze njegov narativni diskurs, što nipošto ne znači da je time uskraćena i polisemičnost njegove dijegeze.

Pitanje vremena tako izlazi u prvi plan izgradnje književnog svijeta Vječnika, njegove s/likovito-situacione strukture. Jer, temporalno-topološka dimenzija stvarnosti nije ni ovdje u znaku njene fenomenološke redukcije; naprotiv, ona je u znaku njenog fenomenološkog rasipništva koje, u ime sveopšte stvarnosti - a ona obuhvata i stvarnost i ne-stvarnost - nastupa zahvaljujući prenebregavanju čvrstih granica između istorijskog i mitološkog, profanog i svetog, fizičkog i mentalnog, misterije i duha, slike i onoga što ona odslikava, umjetnosti i stvarnosti. A, ako nepomično vrijeme vječnosti, čini *istodobnost* prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, onda vrijeme istorije dolazi u zastoju i zbiva se u svakom njenom času. Ono nije vrijeme tačnog i mehaničkog slijeda, nego vrijeme u čijoj se sadašnjosti stiču i prošlost i budućnost, i koje se manifestuje u svakom njenom diskontinuitetu, prekidu, pukotini. Ono se, zapravo, ulazeći u sadašnji trenutak, zgušnjava razvlačenjem i umnožavanjem količine njegovih, istih ili različitih, mogućnosti u nekoj jedinici vremena. Riječ je o trajanju, Bergsonovom *duree*, čija su dva temeljna obilježja kontinuitet i heterogenost, koja se, iako protivpoložena, u trajanju pomiruju. A, samo je iskustvo mješavina prostora i trajanja, što ga čini proširenim, pa i transcendentnim iskustvom. Jer, prisustvo prošlosti u sadašnjosti čini sadašnjost stalno proširenom, bremenitom, gdje prizivanje izgubljene prošlosti u sadašnjosti ne predstavlja njenu hladnu rekonstrukciju, nego puni sadržaj vremena. Stoga se sublimacija stvarnosti ovdje ispostavlja, dakle, ne kao njeno svođenje, nego proširenje i na ono što, u svom neposrednom vidu, stvarnost i nije. U psihoanalizi, sublimacija je jedan od izvora sablasnog.

U Vječniku se, međutim, radi o dugovjekim, stvarnim ili mitološkim, likovima. I sam će se Neferti izjasniti oko njihovog životnog statusa: "Eto kakvi su dugovjekim, mislio sam, a ja sam uzео tragati za njima. A šta će mi to? Ta, uvijek mogu



živjeti dobro kao običan smrtnik". Njihovo vremensko trajanje stoga i nije u funkciji njihovog individualnog modeliranja; ono je prvenstveno način i put da se u vremenskom slijedu koji nije jednodimenzionalan, niti mehanički, uspostavi višesmjerni tok razvoja epohalnih vremenskih sekvenci svijeta, njegove povijesti i kulture, počev od prvih začeta i veoma visokih dosega na obalama rijeka Eufrata, Tigra i Nila, od, zapravo, egipatskih, sumerskih, indijskih, helenskih - grčkih i rimskih, arapskih, španskih, prekookeanskih, turskih, dubrovačkih postaja, preko egipatskih, sumerskih, jevrejskih, hrišćanskih, islamskih, budističkih svjetonazora, pa sve do prve polovine devetnaestog stoljeća, kada je i locirano vrijeme njegovog nastanka. Stoga, oni, dugovjekci, kao vlastita imena, i nemaju svoju psihologiju, niti su, kao likovi, podložni bilokakvoj psihološkoj analizi. Njihova psihologija nije, dakle, u znaku psihološkog vremena, pa ni vremena toka svijesti, iako je logicitet toka svijesti, koji prenebregava kauzalni poredak, u osnovi izgradnje njegove dijegeze. Ona je psihologija vremena, istorije gdje nijedna od tih vremenskih sekvenci, koje postaju i likovi romana, nije izolirana, niti je ono što im je prethodilo pokopano i tako nestalo i izgubilo se; ono ulazi u sadašnjost svake od njih, u njihove prekide, pukotine, tamnine, inherentne samom vremenu, u kojem velikog slova vremena, kao njegovog početka, nema, niti tačke, kao njegovog kraja. Postoji samo tačka i zapeta, pukotina, prekid i nastavak, odgoda i razlika, što i jesu figure još-ne-realizovanog.

Ideja vremena i istorije tako postaje književni lik i, istodobno, veoma značajna komponenta individualizacije vremenskih sekvenci kao konkretnih književnih likova. Ono se posebno usložnjava različitim vremenima, raznim vremenskim obrascima, psihološkim vremenom, sve do njegovog izokretanja, rastrzavanja i opovrgavanja. U nekim starim kulturama razvijena je ideja paralelnog vremena - vrijeme stvarnog, ili profano i prolazno vrijeme i neprolazno i univerzalno vrijeme koje je *vrijeme sna*. Vrijeme sna je sjena stvarnog i, za razliku od vremena stvarnog, ono se ne zbiva po nalogu uzročno-posljedičnog logiciteta. Ne radi se ovdje o snu u njegovom individualnom, psihološkom smislu, snu kao posebnom stanju svijesti, nego o snu kao punini vremena, čiji je logicitet logicitet sna. Pa ako je logicitet oniričke stvarnosti, koja nije u vlasti kauzaliteta, nego povezivanja vremenskih slika na bazi njihove jačine i intenziteta, obojio tokove modernog, psihološkog romana, romana toka svijesti, on, ipak, nije ušetao u polje stvarnog, objektivnog vremena, kao što je to slučaj, na primjer, sa nekim drugim, posebno istočnim kulturama u kojima susret fantazije i istorije, mitološkog i stvarnog vremena, nije neprirodan i alogičan.

U slučaju Vječnika čije je trajanje otvoreno zato što ga svijest o smrti ne zatvara, pomirenje kontinuiteta i heterogenosti se zbiva u okviru vertikalne ose vremena. Neferti je prestao biti biće za smrt, pa je tako i prestao biti svojom smrću određen; njegovo modeliranje kao književnog lika ovom je činjenicom rukovođeno. Sve dok postoji mjera trajanja, njegova granica, lik se gradi na temelju individualnih, psiholoških i afektivnih karakteristika i sadržaja. Ali, ako tog praga nema, onda "čak i da doživimo starost od sto godina, to nije ništa", veli Borhes, "u odnosu na večnost, neprolaznost. Jer: čak ako i živimo sto godina, bilo šta da radimo, jeste nevažno ako dalje živimo. Najzad, ukoliko je vrijeme beskrajno,

onda se sve stvari moraju dogoditi svim ljudima, i u tom slučaju, posle nekoliko hiljada godina, svako od nas će biti svetac, izdajica, pobunjenik, budala, mudrac". Lik vječnika ili će biti sve to, ili će u svom beskonačnom trajanju razvrgnuti spregu između kontinuiteta i heterogenosti: istost će se do u beskraj ponavljati, a razlika će biti uklonjena i prebrisana. Jer, da bi bio ili svetac ili zločinac, ili i jedno i drugo, onda, ipak, u proticanju vremena mora biti uvedena razlika, postojati neki prag, neka granica njegovog trajanja, makar se ona stalno odgađala, čijim premoštavanjem se može prekoračiti i vremenski raskol između prolaznog i vječnog života, profanog i svetog, smrtnika i besmrtika. A, Neferti, iliti Abdullah Misiri el-Bosnawi, i izmiče smrti upravo time što neće biti zločinac, što neće biti izdajnik, što neće biti grješnik. Svoju besmrtnost on gradi prevladavanjem i osvajanjem POSTAJA na putu, koje će mu omogućiti da dosegne STANJE, koje mu stalno izmiče, što i jeste u osnovama sufijske Vječite filozofije. Na jednom mjestu on i kaže da, iako je prošao deset POSTAJA, ipak još nije stigao do STANJA. No, uprkos tome, on je, zahvaljujući i iskustvu svoje djelimične smrti, odnosno svom zamiranju, što običnim smrtnicima nije dato, osigurao mogućnost da s iskustvom i smrti i ne-smrti, u ime, dakle, sveopšte stvarnosti, nesmetano plovi, istina ne kao Simbad, koji ne posjeduje iskustvo smrti, uzduž i poprijeko, unatrag i unaprijed vremena, na principu i istovremenosti i uzastupnosti i sljedstvenosti.

U hrišćanstvu se taj dualitet vremena izražava dvostrukim vjerovanjem: vjerovanjem u besmrtnost duše, jednako kao i vjerovanjem u značaj onoga što radimo i za vrijeme svog kratkog života. Borhes navodi primjer jednog teologa koji je vjerovao da Bog može sve da učini, jedino ne može da raščlani prošlost. To je vjerovanje, dodao je na to Oskar Vajld, i omogućilo hrišćanstvo. Jer, ako jedan čovjek oprašta drugome, on onda odista raščlanjuje prošlost. Zacijelo, nastavlja Borhes, ako ste loše postupili, a to vam opraštaju, onda to djelo i nije počinjeno; ono je izbrisano iz vremena. A oprostiti mu može samo smrtni čovjek, no ne i čovjek koga je smrt zaobišla, zato što se njemu i ne može učiniti zlo, niti mu je potrebna ljubav; ona je potrebna samo smrtnim da bi svoj kratki, zemni život učinili punim, sadržajnim i važnim. Isus je zato i morao imati smrt, i to zastrašujuću i nasilnu, kako bi uopšte mogao izvršiti svoju misiju i poslanje u krugu smrtnih ljudi. I kako bi, svojom smrću, spasio autoritet Boga, koji nije u stanju da raščlanjuje prošlost. Zauzvrat, Bog će mu vratiti dug njegovim uskrnućem, kako bi mogao da promiče ljubav i, oprostom, raščlanjuje prošlost, a sve to u cilju jačanja vjere u značaj onoga što radimo i za vrijeme ovog kratkog života.

Ukleti Holanđanin svoju dugovječnost, kao kaznu, daje upravo poricanju tog čina. Ali, oprost za njegovo bezbožništvo i pobunu protiv Boga, neće doći od Boga, jer on "ne može da raščlani prošlost", nego od ljubavi lijepo Dubrovčanke Anđule Džamanjić (nije li prelijepa Dubrovčanka i prototip narativa, lik ustvari, ne-realizovane ljubavi Alije Đerđelesa u Andrićevoj pripovijesti Put Alije Đerđelesa). Jer, tek onda "kada je dvanaestogodišnja Anđula Džamanjić udjenula konac u iglu za svoj goblen sa mojim likom", Lutajući Holanđanin je i "ne hoteći i ne znajući postao Bogu pokoran": prošlost je raščlanjena, isključena iz vremena i prebrisana.



A, Ahasfer, lutajući Jevrejin, odsustvo osjećanja samilosti, koje je ispoljio u času Hristovog hoda prema Golgoti, a koji je pod teretom ogromnog drvenog krsta na leđima stavio ruku na ogradu njegove kuće da predahne, a što je, opet, zasnovano na vjerovanju da se umirućem, onom koji je, zapravo, na putu prema smrti, ne smije dopustiti da dotakne ili se osloni na neku kuću, pa makar samo da predahne, zato što će i tu kuću, ukoliko se to desi, zadesiti ista sudbina, jednostavnim je riječima i njihovim sklopom - "Ja sad idem a ti češ čekati sve dok se ne vratim!" kažnjen "kaznom tako moćno zakovanom" - zakovanom "vremenom koje tek treba da dođe, a da traje u vremenu koje prolazi?" Za Ahasfera vrijeme nije, stoga, vertikalno; ono je ciklično, ali ne ciklično u smislu mesijanskog benjaminovskog vremena u kojem budućnost ne postoji ukoliko ne iskupljuje prošlost, odnosno cikličnog vremena u kojem su i budućnost i prošlost u sadašnjosti, koja uistinu i jeste tek tada puna i sadržajna. Za Ahasfera vrijeme koje još nije, traje u vremenu koje jeste i koje prolazi. Budućnost je, istina, u njegovoj sadašnjosti, ali ne zato da bi prizvala prošlost, iskupila je i, zajedno s njom, ispunila smislom vrijeme koje protiče, sadašnjost zapravo, nego da bi joj, kao kazna, dokinila bilo kakvu smislenu sadržinu, pa čak i nadu.

Stoga su, u gradnji književnog vremena-prostora Vječnika, velike vremenske sekvence, kadar-sekvence, rekli bi teoretičari filma, glavni likovi romana; one čine njegovu s/likovito-situacionu strukturu, u kojoj istorija, njeni prekidi, pukotine, tamnine, diskontinuiteti, nije prenebreznuta, niti je njena faktualnost proizvoljna i arbitrarna; opisi mjesta i situacija su istorijski i kulturološki dokumentovani, precizni i do doslovnosti tačni. Oni su i dokumenti određene kulture, a bez uspostavljanja kulturnog konteksta, bez iščitavanja duha, odnosno psihologije vremena, čiji si oni likovi, ne mogu se ni identificirati, niti razabrati. Ni modeliranje velikih vremenskih blokova, koji pripadaju različitim kulturama, a čija je psihologija, kao likova romana, psihologija vremena, nije zato istovjetno: u njima se priče ne pričaju na isti način. Sve ono što čini strukturu i konstrukciju narativne sekvence, njen siže, zaplet, fabula poprimaju drugojačija obilježja i, sljedstveno tome, zahtijevaju i drugojačiji pristup, drugojačiju percepciju i prosudbu.

Narativni postupak Vječnika blizak je, moglo bi se reći, onom književnom žanru koji je utemeljilo remek-djelo fantastične književnosti - Hiljadu i jedna noć, u kojoj se subjekt pripovijedanja prekidom i nastavkom pripovijedanja, bori protiv smrti, koja se umetnula u kraj priče i sa njim poklapa. Svakom novom odgodom, prekidom i nastavkom priče,

smrt, koja bdije nad pripovijedanjem, nije ukinuta; ona je samo odložena, kao što ni svakom tačkom i zapetom, tačka, kao kraj artikulacije smisla, i veliko slovo, kao njegov novi početak, koji bdiju nad pisanjem, nisu ukinuti; oni su samo u stanju stalne odgode i razlike, prekida i nastavka.

Neferti se takođe odgodom bori protiv smrti, ali srodnost narativnog postupka Vječnika i Hiljadu i jedne noći nije u tome. Ona je prvenstveno u načinu prekoračenja i premošćavanja vremenske dimenzije između prolaznog i vječnog vremena, koja se u strukturi pripovijedanja ispoljava u fragmentaciji, u ispuštanju određenih vremenskih pasaža na račun drugih i njihove ekstenzije, u retrospekciji i anticipaciji, u afektivnim sadržajima - želji, sjećanju i predviđanju, koji produbljuju osjećanje bezvremenosti, u priči u priči, u intertekstualnosti, u uvođenju različitih subjekata pripovijedanja, ne samo Lutajućeg Holanđanina i El Hidra, čiji se pisani zapisi uključuju u strukturu pripovijedanja i čine njen sastavni dio, nego i - Utnapištima, Pindola Bardvadža, Ahasfera, Dvanestog imama i dr.

No, ono što je u osnovi uspostavljanja sekvenci vremena, njihove individualne fizionomije, markacija je karakterističnih detalja i figura konteksta, ili onog što se, u modernoj naratologiji, naziva prototipskom shemom narativa, koja podrazumijeva fiziognomiju i identifikaciju njegovih individualnih obilježja. Svaka vremenska sekvenca, a njih je, uslovno rečeno, devet, koliko je i poglavlja-paragrafa romana, obuhvata i uključuje u sebe veliki broj prototipova, i markantnih i marginalnih karakterizacija njihovog povijesnog i kulturološkog identiteta, izvedenih iz njihovog vremenskog konteksta, što samom činu pripovijedanja osigurava situiranost u vremenu i prepoznatljivost njegovih vremenskih sekvenci kao književnih likova. Njihovo evidentiranje i povezivanje u književni lik, odnosno u s/likovitu strukturu romana, jednako kao i preciziranje odnosa vremenskih sekvenci i paragrafa-poglavlja romana, što podrazumijeva i rasvjetljavanje mjesta i uloge broja u njegovoj narativnoj strukturi, izmiču intenciji ovog rada; oni se izdvajaju i nameću kao posebna i samostalna tema, čije će postavljanje ovoga puta izostati.

P. S. Umjesto tačke, koja je završila tekst, ostavljajući tako u igru mogućnost velikog slova, odnosno jednog novog početka, ja ću, ipak, ovaj svoj disput završiti tačkom i zapetom, jednim, zapravo, ajetom iz Kur'ana Časnog, koji se i u romanu navodi, a koji glasi: "ko god vjeruje u Boga i u Sudnji dan, neka govori dobro ili neka šuti". Nedžad Ibrišimović zbilja nema nikakvog razloga da šuti. Sigurno, Vječnik nije za to jedini dokaz, ali je nesumnjivo krunski.