
PRİČANJE I PRIPOVIJEDANJE KAO OPSESIJA

Ethem Mandić

In this essay the author deals with the issues of narration in the South Slavic and world literature, principally on the basis of examples of prose written by Husein Bašić and Zuvdija Hodžić. The paper gives an original interpretation of the origin of narration in the Montenegrin and Bosniak literature as the eastern model of narration, and also analyses the issues of intertextuality and reception. Furthermore, the author offers a typology of narrator characters based on the experience of the South Slavic literature and the analysed works. The author uses the formalistic approach as well as the approach bases on the theory of fiction of the American critic Wayne Booth.

A u sebi je mislio: ja sam pomalo na mog amidžu, pokojnog Fra-Rafu, koji je svakog mogao da sluša i podnese, i u šali uvek govorio: 'Ja bih bez hljeba još i nekako mogao, ali bez razgovora, beli, ne mogu'. Čovek je pričao.

(Ivo Andrić, Prokleta avlija)

U ovome radu¹ bavićemo se jednom veoma bitnom, možda i najvažnijom, funkcijom u književnosti i umjetnosti – fatičkom funkcijom. Književnost i umjetnost prema Umberto Eku ne

¹ Ime za ovaj rad preuzeto je iz studije o Ljubišinu djelu Dr Nova Vukovića *Pripovijedanje kao opsesija*, u kojoj autor iznosi središnju ideju i našega rada

moraju da postoje ni zbog čega drugog osim za *uživanje i konzumiranje*, stoga ne moraju imati nikakvu drugu posebnu svrhu. Naravno, ta prividna redukcija umjetnosti kao zabavne umjetnosti samo je dio kompleksne prirode umjetničkoga djela. Ona svjedoči o iskonskoj čovjekovoj potrebi da priča i da u pričanju uživa. Tu potrebu ili *zadovoljstvo* u smislu sandžačkomuslimanskih (crnogorskih i bošnjačkih) pisaca nazvali smo *opsesija*, a djela Bašića i Hodžića evociraju priče o neobičnim ljudima, događajima, pojavama zavičajnoga svijeta, često sa željom „da se pričom zabavi i razgovori“ (Duraković 1995:22).

Predmet ovog rada je fenomen pričanja i želje za kazivanjem u romanima Bašića i Hodžića, ali i u pripovjedačkoj književnosti uopšte, kao jedne osobine istočnjačkog modela kazivanja, odnosno jedne osobine koja je u vezi s porijeklom romana kakvim ga vidi Pjer Danijel-Ije, a to je na Istoku² i u potrebi čovjeka za pričanjem priča, koje je Ije izložio kao *Traktat o porijeklu romana* u predgovoru romanu *Zaida* (1670) autorice Madam de Lafajet.

S obzirom na to da se naše biće formira s jezikom i u jeziku, čovjek nalazi čulno uživanje pričajući ili slušajući (čitajući)

definišući *priču kao opštu slabost* (slušalaca) i *opštu opsesiju* (pričalaca), sve to bazirajući na novelističkome spajanju koje je prisutno u zborniku orijentalnih bajki *Hiljadu i jedna noć*.

² Up.: „Ije na kraju daje neke vrlo zanimljive sudove o porijeklu romana koje pronalazi u ljudskoj potrebi za pričom: ‘Ova sklonost pričama koja je zajednička svim ljudima ne dolazi ni razumski, ni podražavanjem, ni kao običaj: ona je ljudima prirodna’, pojašnjavajući nakon toga kakvo zadovoljstvo roman pruža čitaocu i kakva je korist od takvoga dejstva. Pritom smatra da dva sasvim oprečna puta, neznanje i učenost, vode istom cilju-fikcijama, pričama i romanima. Otuda i najvarvarskiji narodi, kao i oni najcivilizovaniji vole romaneskne kreacije.” (Marjana Đukić, *U potrazi za romanom*, ICJK, Podgorica, 2011, str. 229)

priče drugih. U toj ljudskoj potrebi nalazi se nastanak umjetnosti i književnosti: potreba da se nešto kaže, da se putem umjetnosti misao artikuliše i uobliči. *Priče hiljadu i jedne noći* najljepši su spomenik toj čovjekovoj potrebi da priča i da sluša.³ Likovi najboljih južnoslovenskih pripovjedača Andrića, Selimovića, kao i crnogorsko-bošnjačkih Zuvdije Hodžića, Huseina Bašića, „čiji će književni rad nerijetko, posebno u pojedinim aspektima, u ovoj ili onoj mjeri korespondirati sa radom nekih od vodećih autora ovog vremena – Dizdara, Selimovića, Sušića, Kulenovića, odnosno Sijarića, Ibrišimovića te Sidrana“ (Kodrić 2012:179), opterećeni su pričom i željom da je kažu ili čuju.

U djelima Bašića i Hodžića akt pripovijedanja pretvara se u „svojevrsni ritual poistovjećivanja riječi i stvari“, predočena zbilja, svijet granice i graničarskoga života, Gusinje i Plav i sudbine ljudi (likova) preobražavaju se u *imaginarni svijet legendi*. Djela dvojice autora oživljavaju *magijski smisao govora, magijski smisao književnosti*, u kojima se miješaju stvarno i snovidno, a stvarnost i pamćenje premještaju se u estetsko (kao u okvirnoj priči *Davidove zvijezde*), a pričanje i pripovijedanje javlja se kao *iracionalni poriv*, koji je u ovim djelima zasnovan na predanjima, legendama, mitovima. Njihov se „*Sandžak* u preplitanju i stapanju folklorno-regionalne prepoznatljivosti i simbolotvornog univerzaliziranja priče kao općeg iskustva preobražava (istakao E. M.)“ (Duraković 1995:23) pretvara u *Makondo* južnoslovenske književnosti.

Gusinje je u djelima Zuvdije Hodžića prostor koji nastaje u predjelima mašte, prostor u kojemu se odvija drama smjenjivanja povijesti i drama čovjeka koji pokušava sačuvati sebe i

³ Up.: „Uživanje koje priča donosi, iznenađenje koje nudi, uopšte njena unutrašnja tajna, sve to predstavlja iskušenje kom živi stvor ne može da se odupre, bez obzira na svoju fizičku, duhovnu i moralnu konstituciju. Dakle, priča je opšta slabost (i vrlina) i opšta opsesija.“ (Dr Novo Vuković: *Pripovijedanje kao opsesija*, str. 10)

druge od zla i uništenja, te Gusinje time prevazilazi „geografsko-asocijativna ograničenja koja književnosti nameće svaki precizno identifikovani prostor“, i postaje mjesto poznato po literaturi u kojoj se ispituje čovjek i njegova sudbina, kao što je Makondo u djelu *Sto godina samoće*.

U romanu *Gusinjska godina Zuvdije Hodžića*, u opisu Gusinja i njegovih mještana, od svih aspekata kao najkarakterističnija crta izdvaja se upravo ova: „Razgovaraju živo, pričaju o svemu, ali lijepo i slikovito, kao da žive samo za priču (istakao E. M.)“ (Hodžić 2009:22). Ovaj opis vezan je za ono što Vejn But naziva *kvalitativnim tipom interesovanja*, na čijim je temeljima („sugestibilne snage pričanja i ljudske potrebe za pričom koja nosi mitsku punoću svijeta i postaje stvarnija i od same zbilje života“ (Duraković 1995:23)) uveliko i građena forma čuvenih *Priča hiljadu i jedne noći*. Osim toga, ovaj rad se bavi fenomenima, i građen je na činjenici, koju je istakao Umberto Eko, da „u priči uvijek postoji čitatelj, i taj je čitatelj temeljni sastojak ne samo procesa pripovijedanja nego i same pripovijesti“ (Eco 2005:10).

U petoj glavi knjige *Retorika proze* Vejn But izlaže vrste literarnoga interesovanja i odstojanja i naziva ih *tehničkom manipulacijom u romanu*. On daje tri vrste interesovanja, od kojih smo jedno pomenuli:

1) *Intelektualno ili spoznajno* – „mi imamo, ili se može činiti da imamo, jaku intelektualnu radoznalnost u odnosu na ‘činjenice’, istinito tumačenje, prave razloge, pravo poreklo, prave pobude, ili istinu o samom životu“;

2) *Kvalitativno* – „mi imamo, ili se može učiniti da imamo, jaku želju da vidimo da se ma koja struktura ili forma dovrši, ili da iskusimo dalji razvoj kvaliteta ma koje vrste. Ovu vrstu mogli bismo nazvati ‘estetičkom’, kad to ne bi nagoveštavalo da književni oblik koji koristi ovo interesovanje nužno ima veću umetničku vrednost od onog zasnovanog na drugim interesovanjima“;

3) *Praktično* – „mi imamo, ili se može učiniti da imamo, jaku želju da uspeju, ili propadnu, oni koje volimo odnosno mrzimo, kojima se divimo i kojih se gnušamo“ (But 1976:141).

Jasno je da se nijedno veliko književno djelo ne zasniva samo na jednome interesovanju, pa ni djela autora koji su predmetom ovoga rada. Ovaj rad istaći će kvalitativno interesovanje kao posebnu vrijednost, odnosno ono što je, kako smo spomenuli u uvodu, *differentia specifica* romana ovih pisaca unutar južnoslovenskoga konteksta, a ujedno je i osobina istočnjačkoga modela pripovijedanja, modela „sklonosti lažima“, i crta je razvoja muslimanske duhovnosti u njihovu pripovijedanju, pa su i likovi u romanima dvojice autora često skloni lažima (to je dobar motivacijski postupak koji daje pripovjedaču moć da zna ono što je teško saznati, sličan primjer možemo naći i u Andrićevoj *Proklesoj avliji* u liku npr. Zaima i Haima). Tako npr. u *Gusinjskoj godini* čitamo: „Cijelo je Gusinje pričom pokrio. Ubjeđuje svakoga. Sebe je, bogme, davno ubijedio“ (Hodžić 2009:95). Ovu vrstu interesovanja, iako s rezervom, Vejn But naziva i *estetičkom* i predstavlja osnovu fabulativnosti romana i, kao i fabula, odgovara na pitanje: „Šta se dalje zbilo?“, ali je i u direktnoj vezi s onim što možemo nazvati *ljepotom kazivanja* – jer upućuje na estetičke vrijednosti književnosti kao umjetnosti, koje se prvenstveno zasnivaju na stilu, odnosno načinu pripovijedanja priče.

Ovo interesovanje vezano je i za mozaičku kompoziciju Hodžićevih romana, jer priče (legende i anegdote)⁴ proizilaze jedna iz druge (kao uzrok i posljedica)⁵ kao želja pripovjedača

⁴ Up: „Stvaralačku iskru pisac je pronašao u pepelu narodnog kazivanja, legendama i pričama, ali je dubina simboličkih značenja, dubina ljudske istine o svetu i životu, mnogo više naglašena.“ (Muratagić 1991:8)

⁵ Up: „Kad vidimo da je uzročni lanac započet mi zahtevamo – i to zahtevamo na način na koji je samo posredno povezan sa pukom radoznalošću – da vidimo ishod.“ (But 1976:142)

da završi priču koju je počeo, pa se na taj način i mijenjaju pripovjedačke perspektive unutar romana, to jest jedan lik priča što je pričao neki drugi lik (pa i on sam može bit lik u svojoj priči kao i Šeherezada u *Pričama hiljadu i jedne noći* s kojim ova djela uspostavljaju metatekstualne veze)⁶, pri čemu dolazi i do izmjene dijegetičkih nivoa. Npr: „To je naša omiljena priča – reče Muhatar-aga, vraćamo se na nju kao Dželjo Telal na svoje. On po nekoliko puta isto priča, a ako ga prekineš i kažeš da si to već od njega čuo, uvrijedićeš ga, ištetiš mu uživanje koje ne bi nizašto promijenio.“ (Hodžić 2009:56) To je *uživanje* u Hodžićevim romanima Hasnija Muratagić u svojoj studiji posvećenoj njegovoj prozi i poeziji nazvala *ljepotom kazivanja*.

Kvalitativni tip interesovanja je strukturalna osobina ovih romana, jer „strukturalna umetničkog teksta uglavnom je data samim unutrašnjim tokom zbivanja ili pak ritmom kojim se smenjuju različiti motivi – sadržaji“ (Muratagić 1991:6). Važna je osobina ove vrste interesovanja kvalitativnoga i sâm način kako se priča, dakle sama ljepota kazivanja. Kod Hodžića, ali i Bašića, ovo kazivanje je obilježeno, prema riječima Muratagić, elementima koji se nazivaju *stilemi*, koji stoje u tijesnoj vezi s unutrašnjim svijetom književnoga djela, i služe za pojačavanje „estetskog doživljaja kod čitalaca ili slušalaca“, i takođe služe da se utvrde vrhunci radnje.

Porijeklo romana, kao što smo već spomenuli, Pjer-Danijel Ije vidi u „sklonosti lažima“ Arapa, ili ljudi s Istoka, ili kako kaže Z. Hodžić u *Davidovoj zvijezdi*, „Arapi pričaju, Grci zapisuju“.⁷

⁶ Up: „Ali, čim je David izvadio knjigu i prevrnuo list, Dragaš je, kao da je nešto škljocnulo, otvorio oči i upiljio u koricu. Slovo po slovo, u sebi počeo je da čita naslov: Hiljadu i jedan dan... Ponovio je to, pa je pogledom prešao i po imenu pisca. Pročitao ga je lako, kao da je očekivao da ga tu ugleda – Zuvdija Hodžić! Nije izdržao, obratio se saputniku.“ (Hodžić 2000:96)

⁷ Up: Sanjin Kodrić: *Istok i Zapad – Srce i um* (Procesi evropeizacije u novijoj bošnjačkoj književnosti i kulturalno-poetički sinkretizmi i liminalno-hibridni

Ova hipoteza može zazvučati rogobatno, no koja je to vrsta sklonosti, i kako je nastala, najbolje je opisao Safvet-beg Bašagić u eseju *Omer Chajjam*, što ćemo ovđe prenijeti ne bi li ilustrovali i bolje opisali tu sklonost pričanju koju pošuđuju ljudi s Istoka, iz koje se razvila većina prozних žanrova (iz narodne, to jest usmene književnosti), dok se sklonost koja se na Zapadu, kroz „zapisivanje“, kroz pisanu kulturu razvila u roman, ili kako to navodi Enver Kazaz da Biti upozorava na dragocjenost Bahtinova zaključka da je roman, za razliku od ostalih prozних žanrova, „nastao i razvio se u kontekstu pisane kulture“:

Mi ćemo pustiti iz vida ostala djela Chajjamova i pozabaviti se samo rubajama. O njihovu postanku i sudbini imade više mišljenja od Christensena i dr, ali duhu onoga vremena ni jedno ne odgovara. Ljudi sa Zapada, ako nijesu dugo boravili na Istoku i kretali se u raznim društvima, ne razumiju način života i uživanja istočnih pjesnika i učenjaka, koji su bili odani epikurejstvu. Po predaji i priči evo vam kratke slike toga života i uživanja:

Zamislite momenat: sunce plamti u rumenilu i zadnje zrake ustavlja na terasi, po kojim se stere bašča, gdje cvatu ruže i jasmimi, pjevaju ptice pjevice i žubore bistri šedrvani. Na toj terasi sjedi pjesnik s nekoliko prijatelja, pred njima je vrč malvazije, nekoliko suda biranih đakonija za mezeta. Saki stoji podviš ruke i pazi na svaki mig pojedinog gosta, da smjesta izvršuje zapovijedi. U takvom društvu obično se naređuje glave ili ruke, da se razgovor ne prekida.

Kad svagdanjim radom izmučenim gostima i domaćinu vino ulije energije i daje poleta, obično se jezik razveže učenim i neukim ljudima. Neuki pjevanjem narodnih pjesama daju oduška svome veselju, a učeni otvaraju razgovor o aktuelnim i znanstvenim pitanjima. Zamislite Chajjama u takvom društvu, pa će vam odmah sinuti pred očima: kako su nastale rubaije.

oblici kao specifičnost njezinog kulturalnog identiteta), Sarajevski filološki dani, Zbornik radova, Bosansko filološko društvo, Sarajevo, 2014, str. 27.

Branio je živom riječi svoje nazore, dok je mogao da ne prekoraci granice šerijata, a kada je došao u škripac, dozvao je muzu u pomoć i jednom rubajjom rekao što ne bi smio reći u nevezanom govoru. (Bašagić 1996:25)

Bilo je neophodno prenijeti čitav odlomak ne bi li se dala precizna slika porijekla „inspiracije“ za kazivanje priče. Kao što možemo primijetiti iz ovoga opisa, specifična forma nastala je kao spoj „pučke“ pjesme, melodioznosti, „nevezanog govora“, i *intelektualne vrste saznanja* koja je jedino mogla biti izrečena u nesvakidašnjem govoru, govoru koji odstupa od standarda, pa je taj govor morao uzeti neku pjesničku formu da bi kazao što ne smije reći.

Tako je i kod pisaca o kojima je riječ, koji uzimaju narodnu leksiku⁸, dijalektizme, turcizme, uzimaju narodnu priču (anegdota i legendu), ali je daju kroz specifičnu formu romana, formu „učenih ljudi“, ili kako je naziva Lukač, formu *zrele muževnosti*, koja je dominantna forma XX i XXI stoljeća u kojem stvaraju. Husein Bašić i Zuvdija Hodžić su se po ugledu na svoje prethodnike Njegoša, Šenou, Mulabdića i njihove sljedbenike, u komponovanju priča prije svega obraćali narativnim oblicima folklorne, usmene književnosti, a s druge strane Bašić i Hodžić obraćali su se tzv. „istočnoj priči“ i anegdota.

Glavne osobine ovoga fenomena, koji se javlja u djelima dvojice autora, a jeste, kao što smo videli, nasljeđe istočnjačke duhovnosti, jesu bajoslovnost i maštovitost, koja je u samoj „osnovi neoromantičarske poetike koja je i u evropskim književnostima u to vrijeme dominantan stil epohe“ (Đuraković

⁸ „Posebno se to odnosi na leksiku kojom je strukturiran njegov jezik. Vešto pronalazi reči raspršene u narodnom govoru, ali je istovremeno i virtuoz u njihovom utkivanju u savremen izraz. Izvan standardne leksike upotrebljava dijalektizme i turcizme. Strana leksika ima stilističku vrednost jer evocira jedno prošlo vreme, **kolorizira jednu sredinu koja je do danas očuvala ostatke orijenta.** Hasnija Muratagić-Tuna: *Lepota kazivanja*, str. 88.

1995:6), i jeste crta u kojoj se očituje *specifični pjesnički senzibilitet* „što će se u dinamičkim procesima prožimanja s raznolikošću južnoslavenskih tradicija i evropskih književnih obzora uvijek zadržavati i obnavljati kao svojevrsan vid ‘estetско-idejne reverzije’“ (Duraković 1995:6).

Priča i želja za pričanjem je „transcendentirajuća disciplina“, priča transcendirа književne forme i žanrove, ona je u njima, ali i izvan njih, priča je dio romana, ali je i izvan njega, kao što Horhe Luis Borhes smatra, u eseju *Kazivanje priče*, da se roman u XX stoljeću kao forma raspada, ali da postoji nešto „u vezi sa pričom što će stalno trajati“, i da se ljudi nikad neće umoriti od kazivanja i slušanja priča. Osim toga on smatra da će se epika vratiti i da će pjesnik ponovo postati tvorac, „pričaće priču i pevaće je“ (Borhes 2012:58), kao što su radili Homer, Vergilije, ili Omer Chajjam. Lukač je u pravu kad tvrdi da „postoji nešto saopštivo, i umetnost je samo sredstvo tog izraza“ (Lukač 1979: 55)

Već opisani problem „opsesije za pričanjem“ pokazaćemo i kroz konkretne primjere iz djela dvojice autora, izlažući ovaj *književno-pripovjedački fenomen* kroz četiri njegove manifestacije u djelima. Naravno, treba napomenuti da su ove manifestacije uslovne, kao i sve vrste podjela (tipologija, klasifikacija) u književnosti.

1) Likovi (pripovjedači) u djelima južnoslovenskih pripovjedača često su obilježeni karakternom osobinom „pričljivosti“, ili nesvladivom željom za pričom i izmišljanjem. U Andrićevoj *Prokletoj avliji* to su, pored glavne pripovjedačke svijesti Fra-Petra – Zaim i Haim. Zaim je „manijak i neizlečivi falsifikator“, pa te likove u ovome uslovnom smislu možemo zvati *neizlječivi falsifikatori*. U romanima Bašića i Hodžića *neizlječivi falsifikatori* su likovi poput Davida Šahana, Muhtar-age, Tonka M, Ibrahima Žioca, Zulfikara, Arapa, Kajmakama, Strahinje Dragaša, Tomaša Vučevića i drugih. Prototip ovoga lika u književnosti svakako je Šeherezada u *Pričama hiljadu i jedne noći*, djela koje je prototekst romana Hodžića i Bašića.

Ti neizlječivi falsifikatori autorima služe kao motivacija za pričanje priče, a i za opravdanje kao *pripovjedačevo znanje*. Takav jedan lik je i Haim u *Prokletoj avliji* koja u južnoslovenskoj književnosti predstavlja uzor pripovijedanja i „savršenstva kompozicije“, za kojeg autor kaže: „U svojoj strasti da sve kaže i objasni, da sve greške i sva zlodela ljudska otkrije i da zle izobliči a dobrima oda priznanje, on je išao mnogo dalje od onoga što običan, zdrav čovek može da vidi i sazna. Prizore koji su se odigrali između dvoje ljudi, bez svedoka, on je znao da ispriča do neverovatnih pojedinosti i sitnica. I nije samo opisivao ljude o kojima priča nego je ulazio u njihove pomisli i želje, i to često i u one kojih ni sami nisu bili svesni, a koje je on otkrivao. *On je govorio iz njih* (istakao E. M.).” (Andrić 2003: 52) Centralna pripovjedačka svijest kroz Haima daje priču o Ćamilu i Džem-sultanu, u kojoj Haim postaje fokalizator (falsifikator), „subjekt fokalizacije; vlasnik *tačke gledišta*, fokalna tačka koja upravlja fokalizacijom“ (Prins 2011:56), koji opet bivajući *neizlječivi falsifikator* uspijeva prenijeti nam misli i priču *objekta fokalizacije*, Ćamil efendije, koji je „egzistent ili događaj predočen iz perspektive fokalizatora“ (Prins 2011:56). Ovaj primjer predstavlja, kao što smo napomenuli, uzor ili *par excellence* primjer želje sa pripovijedanjem i kazivanjem priče i kompozicionim savršenstvom u južnoslovenskoj, ali i svjetskoj književnosti, uzor koji su slijedili mnogi autori, pa i oni o kojima je ovđe riječ.

U djelima Bašića i Hodžića nalazimo čitavu galeriju takvih likova, koji imaju nesavladivu želju za pripovijedanjem, kao što je Haim u *Prokletoj avliji*. U *Davidovoj zvijezdi*, pored Davida, koji je glavni pripovjedač (narator, ali i narater u svojoj priči), to je svakako Zuvdija Hodžić, izvjesni autor knjige *Hiljadu i jedan dan*, koju David čita u vozu prema Ulcinju, koji se javlja u pričanju Strahinje Dragaša, za kojega Strahinja kaže: „Sve je pove-zao, mozak mu je upijao svaku sitnicu, sve je razmrsio i sredio. Dok je bio dijete, znao je da izmišlja i tuđe doživljaje priča kao

svoje. (A sad svoje priča kao tuđe!) Nijesu ga mogli uvjeriti da je drukčije (...) Kao da je svuda bio s nama i sve vidio, svima nam zavirio u dušu! Kako je to moguće?“ (Hodžić 2000:100)

Osim toga, što predstavlja svojevrstu mistifikaciju borhesovskoga tipa, u kojoj autor sebe podmeće u pričanju drugih ljudi, vidimo da je ovim postupkom motivisano znanje koje je pripovjedač imao o događajima, kao da im je *zavirio u dušu*, postupak kojim je Andrić opisao i motivisao Haima: „Haim je sve znao, i video ono što se nije moglo videti.“ (Andrić 2003:103)

Ovaj postupak je često, osim znanja pripovjedača, i osobina *kvalitativnosti pripovijedanja*, to jest način da se priča nastavi samo radi priče i pričanja.

Na primjer, u *Gusinjskoj godini* lik po imenu Dželal-beg, odmetnik, koji je zapravo dijegetički nivo u priči lika po imenu Arap (koji je u ovome romanu jedan od pripovjedača), u bijegu prerušen u skadarskoga trgovca, razgovara o drugima i o sebi, pa predstavlja sjajan primjer *neizlječivog falsifikatora*: „Traže ga po pećinama i gorama, nalažu oganj da ga išćeraju, a on u hanu, prerušen u skadarskog trgovca, naručio kahvu, zapođenuo priču, hvali svoje mještane. Mudri su to ljudi, veli, ravnih na dunjaluku nema. (...) Okupio oko sebe dokone i znatiželjne, pa se razvezao, željan razgovora.“ (Hodžić 2009:100).

Odličan primjer nalazimo i u *Tuđem gnijezdu*, kako se priča često prenosila putem karavana koji su putovali iz mjesta u mjesto, u kojem je putovao Ibrahim Žioc iz Plava za Stambol: „Znaće sve kako je što bilo, kao da su bili sa nama, pridaće i pogladiti kao što umiju, živjeće od toga dok drugi karavan ne donese svoju smiješnu priču o sebi.“ (Bašić 2000: 48).

Možda najljepši primjer ovoga fenomena pričanja, koji je uvršten i u *Antologiju bošnjačke pripovijetke XX vijeka*, koji navodi i Enes Duraković, fenomena koji oslikava „imanentnu poetiku ljudske potrebe za govorom kojim se kao u simbolici *Hiljadu i jedne noći*, odgađa svijest o neminovnoj prolaznosti

života nalazimo i u priči *Hasan, sin Huseinov*: *Na ovome svijetu je najvažnije da imamo jedan drugom nešto da ispričamo. Kad bi mrtvi mogli da se kajemo što živi nismo učinili, to bi bilo što nismo pričali... Hasan bi mi rekao da odem na groblje i vidim koliko se tamo šuti ...! Zato nek se ne gubi vrijeme dok je čovjek ovamo... Nije važno da li je priča istina – da pouči, ili izmišljena – da zabavi, nego da se pričajući i slušajući dva puta živi.*“ (Duraković 1995: 23)

Autori ovih djela želju za pričom likova vide u njihovu porijeklu s prostora Gusinja i Plava, đe su ljudi skloni priči i izmišljanju, kao što su to ljudi sa Istoka, to jest Arapi. To se svakako može posmatrati kao „ostatak orijenta“, nasljeđe koje su na ovaj kulturno-povijesni prostor donijeli ljudi s Istoka, koje ih prati kao biljeg, što im je glavna osobina, osim „njihove divlje prirode“, zbog blizine granice, o čemu će biti riječi u nekom drugom radu: „Ono je kao smrt, svima udari biljeg. Zato, bogme i većina njegovih žitelja ima nešto zajedničko, samo njihovo, gusinjsko.“

Na kraju, ta nesavladiva žeđ za pričom neizlječivih falsifikatora (pripovjedača i pisaca), bez obzira na posljedice koje ona ima po samog pripovjedača⁹, ima za svoj cilj, kako je rekao i Andrić u govoru na dodjeli Nobelove nagrade, da služi čovjeku i čovječnosti, a najbolje je opisao kroz lik Haima u *Prokletoj avliji*: „A pri tom ne mislimo da ta ljudska, toliko ljudska i tako česta mana ima i svoje dobre strane. Jer, šta bismo mi znali o tuđim dušama i mislima, o drugim ljudima, pa prema tome i o sebi, o drugim sredinama, predelima koje nismo nikad videli niti ćemo imati prilike da ih vidimo, da nema takvih ljudi koji imaju potrebu da usmeno ili pismeno kazuju ono što su videli i čuli, i što su s tim u vezi doživeli ili mislili?“ (Andrić 2003: 53).

⁹ Up: „Ali bi im oprez nenadno popustio i one bi se otvorile pred kim ne bi htjele, želja za pričom preplavila bi i strah od posljedica.“ (Zuvdija Hodžić: *Davidova zvijezda*, str. 155)

Tako je i roman *Davidova zvijezda*, pa i *Gusinjska godina i Tuđe gnijezdo*, „sva u službi čovečnosti, a autor kao da je pisao svoj roman po Andrićevom receptu“ (Bečanović 2009:184)¹⁰. Čitava skala narativnih postupaka koje ovi autori upotrebljavaju i njihova strukturalna povezanost i što treba da shvatimo jeste: da je „nesavladljiva želja za saopštavanjem, opšta vera da se stvarno željeno saopštilo u odnosno u sebi primilo, tu i tamo mutno užasavanje da su sva izražajna sredstva neprikladna i duboka čežnja da se premosti time nastala provalija – ili da se ona zaboravi“ (Lukač 1979:40).

Andrićevski recept jeste zapravo vjera u samu moć pričanja, u njenu moć, kao u pripovijeci *Aska i vuk*, da može da pobijedi čak i smrt (koja za prototekst ima *Priče hiljadu i jedne noći*), da se premosti provalija između čovjeka i smrti. Kako zaključuje Bečanović, „pričanje se modeluje kao suština i smisao egzistencije, jedina odbrana od smrti i prolaznosti, tako da se gubi granica između centralnog i fonskih narativnih nizova, a glavni junak postaje *priča* i njena mistična magijska moć“ (Bečanović 2009:172). Tako je i kompozicija ovih romana, kao što se dâ zaključiti, u neposrednoj vezi s fenomenom pripovijedanja književnosti, a i forma romana postaje *izražajno sredstvo doživljaja*.

Magičnu moć priče koja može za trenutak da pobijedi i smrt, ili da je odloži kao što je u pripovijeci *Aska i vuk* donio Andrić, prikazao je i Zuvdija Hodžić u pripovijeci *Igra*, u kojoj je igra muzike (to jest pričanja i umjetnosti prenošenja utisaka i emocije) vrhunska igra umjetnosti koja „daje čoveku mogućnost uslovne pobjede nad nepobedivim (npr., nad smrću), ili veoma moćnim protivnikom. To određuje i njeno magijsko značenje“

¹⁰ Up: „Sudbinski se vezati za svoje ljude, za zemlju svoju i njenu muku! Iz nje i korijena vući snagu za sebe i svoje djelo. I biti čovjek. Bez toga je sve uzaludno i pusto. Čovjek, eto to. Čovjek!“ (Zuvdija Hodžić: *Gusinjska godina*, str. 109)

(Lotman 1976:101), pa se svirač u pripovijeci i glavni junak susreću u magijskoj zarobljenosti onoga koji svira i onoga koji sluša (onoga koji piše i onoga koji čita), koji znaju što se zbiva u duši onoga drugog, jer putem umjetnosti dijele specifičnu poruku, nešto što je iza priče i muzike kao misterija neispričanoga, što se krije u specifičnome ustrojstvu riječi ili tonova: „Dirnut igrom, svirač je povlačio gudalo sve brže, kao da je znao što se zbiva u duši čovjeka koji se popeo na sto, okrećući se strasno, zanesen igrom kakvu on ne bješe vidio nigdje. Srećnom i tužnom u isti mah, učinilo mu se da je to ta igra, trenutak za koji vrijedi živjeti. I njegova muzika je imala nešto od te igre ustreptala i poletjela; nosila ga je, i on je znao da više nikad neće moći da odsvira kao te noći“ (Hodžić 2003:121), a umjetnost se manifestuje kao neponovljiv događaj trenutka povezanosti onoga koji stvara i njezina recipijenta.

2) Receptivnost priče, odnosno komunikacijska priroda izraza i pričanja, važan je element fenomena pričanja i pripovijedanja. Izraz je u književnosti uvijek okrenut ka čitaocu, i književnost i pripovijedanje se u tome smislu uvijek posmatraju kao dijalog između autora i čitaoca. Roman Jakobson razvio je u svom sistemu jezičke komunikacije šest činilaca koji u njemu učestvuju: *pošiljalac, poruka, primalac, kontekst, kod i kontakt*. Pa je književnost, to jest književno djelo, postalo *kod, aktuelan događaj poput svakog drugog, gesta bez šutrašnjice*, u čijem aktiviranju podjednako učestvuju i pisac i čitalac. Ali i književno djelo postaje dio „širega konteksta“, koje uvijek komunicira s drugim djelima, na koje se naslanja, bilo u sinhronijskoj, bilo u dijahronijskoj ravni, ili kako to kaže Kundera, „svako je djelo odgovor na prethodna djela, svako djelo sadrži cijelo prethodno iskustvo romana.“ (Kundera 2002:23)

U djelima pisaca Bašića i Hodžića možemo naći još jednu funkciju *likova (naratera)*. Tačnije nalazimo likove čija je funkcija u romanu da slušaju (a samim tim i prenose) priču onoga

koji priča, pa se oni mogu, prema Žanu Ruseu, podijeliti na spoljašnje i unutrašnje naratere.

Husein Bašić i Zuvdija Hodžić aktiviraju funkciju unutrašnjega naratera¹¹ ne bi li se postigao efekat *sugestivnosti* priče, ali i da bi pričalac, kao i narodni pjevač, mogao napraviti „standardne pripreme“¹² koje imaju funkciju uvoda, ili pripreme za priču koju treba nekome ispričati. Prototip ovoga lika, koji je istovremeno i primalac u tekstu je Sultan iz *Hiljadu i jedne noći*.

U romanima dvojice autora glavni likovi često uzimaju poziciju i unutrašnjeg naratera, kao npr. David kad sluša priče Strahinje Dragaša. Rufina je u *Gusinjskoj godini* kao unutrašnji narater stalan, jer sve priče od Muhtar-agine, preko Kajmakomove, Arapove i drugih saznajemo preko nje. Ona sluša ili čita priče drugih, i najbolji je primjer unutrašnjega naratera, a njen lik je konstruiran (karakteriziran) tako da je njena radoznalost motiv za slušanje, odnosno za pričanje priče: „A tih priča Rufina se naslušala više za tri dana no za cijelog dotadašnjeg života. Ona kroz njih vidi čaršiju, i život u njoj i sve. Ne može a da se ne divi kako ih ljudi jednostavno i divno kazuju. I njoj se čini da se sve to moralo zbiti, baš tako, i da je ona svjedok, da je sve vidjela i doživjela. Zaklela bi se.“ (Hodžić 2004:4)

Savršen primjer lika naratera u južnoslovenskoj književnosti svakako je Fra-Petar iz *Proklete avlije*, koji, osim uloge glavne pripovjedačke svijesti, predstavlja dio dijegeze i priča priču, ali

¹¹ „Čim je primalac predstavljen kao lik u pripovijesti, u naraciju su uključena oba pola komunikacije. Uočavam, da ovaj sistem nameće veliki broj tekstova.“ (Žan Ruse: *Intimni čitalac*, ICJK, Podgorica, 2012, str. 32)

¹² Up: „Počeo bi lagano, svijajući cigaru, oblizujući je usnama, duboko uvlačeći dim.“ (Zuvdija Hodžić: *Davidova zvijezda*), ili „Razgovor bi počeo sam od sebe. A to su i najbolji razgovori. Najpre nešto kao pozdrav, retke neodređene reči koje se traže i u dodiru i ispituju.“ (Ivo Andrić: *Prokleta avlija*, Vijesti, Podgorica, 2003, str. 45)

se istovremeno ponaša i kao slušalac, odnosno primalac priča raznih zatvorenika, koje nam predočava kao narator. Sličan postupak *pojedinčnoga primaoca*, kao što smo već napomenuli, iskorišćen je i u *Davidovoj zvijezdi*, kao uostalom i u zborniku priča *Hiljadu i jedna noć*.

U *Gusinjskoj godini* javlja se *grupni primalac*: na sastanku kod Muhtar-age imamo više učesnika u razgovoru koji pričaju, ali i slušaju priče drugih. Takav postupak ostvaren je na primjer u Bokačovu *Dekameronu*, u kojem je svaki učesnik redom i narator i slušalac, pa su pričanja likova, odnosno naratora data u pojedinačnim poglavljima u formi novela.¹³ Ni u *Gusinjskoj godini*, ni u *Davidovoj zvijezdi* nijesu data prekidanja od strane drugih likova, ali ne možemo vidjeti reakcije slušalaca koji slušaju priču. Na novelističkoj osnovi, to jest ulančavanjem novela (priča) oko jednog događaja, prostora ili lika, nastali su i romani Zuvdije Hodžića. Osim ovog pomenutog primjera Bokačovih novela na razvoj novelistike uticale su i priče koje su u XVIII stoljeću u Evropu došle s Orijenta preko arapskih zbirki kakve su *Priče 1001 noći*, koje su Francuzi nazvali *conte oriental*.¹⁴

Zanimljivo je da *likovi narateri* (unutrašnji narateri), kao Rufina u *Gusinjskoj godini*, često predstavljaju neku vrstu središnje tačke između *implicitnoga autora* i *implicitnoga čitaoca*, jer su njene reakcije na priču uvijek onakve kakve bi bile „moguće“ reakcije *implicitnoga čitaoca*, koji je u stvari „publika

¹³ Up: „To su imaginarne priče ograničene dužine, koje imaju za cilj da zabave i koje prikazuju neki događaj koji pobuđuje interes promjenom sudbine vodećih ličnosti ili njihovim karakternim ponašanjem: događaj koji se tiče stvarnih ljudi u stvarnom okruženju.“ (Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 381)

¹⁴ Up. Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2010, str. 382.

pretpostavljena tekstem“, ili „drugo ja stvarnog čitaoca“,¹⁵ oblikovano u skladu s vrijednostima i kulturnim normama implicitnoga autora. Tako je Rufina, iako data kao narater, kao pripovjedačeva publika i kao takva je upisana u tekst, ipak u djelu opisana kao savršeni čitalac (slušalac) s odličnim zapažanjem i maksimalnim interesovanjem za priču. Rufina „odmah zapaža“, ona čita i izgovara riječi „kao da osluškuje i mjeri unutrašnje, samo njoj znane zvukove“, ona „nosi veliku strast i ljubav“ za poznavanje kulture i običaja, navika drukčijeg života, „sve joj je blisko i prepoznaje“, i pred njome se događaji (kao prema implicitnim čitaocima) odvijaju kao da se „otvara novi svijet, pun i velik“. Osim toga i kao „implicitni autor“ djela, koji nam prikazuje taj svijet, ona je „naslutila da sve čega ima u svijetu i velikim gradovima, živi i traje i u ovoj zabiti, za koju se i jedva čulo. I da tu ima nešto više, gusinjsko, što nigdje nije srela“ (Hodžić 2009:21). Svakako, ovaj citat upućuje da u romanu koji čitamo ima svega što ima i svugđe, to jest da dešavanja u Gusinju o kojima čitamo ima svugđe, to jest da su univerzalni, a opet daje nam iluziju o stvarnosti (istinitosti) ispriповijedanih događaja. Ujedno je i primjer „ugodne i bezazlene zbrke“ koji navodi, kako bi rekao Umberto Eko, „da fikciju čitamo kao da je život, ali i život kao da je fikcija“ (Eco 2005:145), i predstavlja neku vrstu tekstualnog (to jest unutarnjeg) signala fikcionalne „naravi teksta“ (Eco 2005:145), kao što je formula „bilo jednom“ u bajkama.

¹⁵ Up: „Model čitatelja u priči ne odgovara empirijskom čitatelju. Empirijski čitatelj ste vi, ja, svatko onaj ko tko čita kakav tekst. Empirijski čitatelji mogu čitati na razne načine i ne postoji zakon koji bi im pripisivao kako valja čitati jer im tekst često služi kao spremnik za njihove vlastite strasti, kojima se izvor može nalaziti izvan teksta ili koje tekst može slučajno razjariti.“ (Umberto Eco: *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb, 2005, str. 18)

Na primjer, Husein Bašić traži od čitaoca da vjeruje u uzaludnost pričanja i „pretvaranja života u priču“, traži od čitaoca na samome početku da vjeruje da je ta priča u stvari sam život, ili da je životna. Na samome početku, na prološkoj granici on stvara neki „model čitatelja“, ili implicitnoga čitaoca, koji predstavlja „neku vrstu idealnog čitatelja kojega tekst ne samo da predviđa kao suradnika nego ga štoviše nastoji stvoriti“ (Eco 2005:19).¹⁶ Bašić u *Tuđem gnijezdu* pokušava stvoriti saradnika koji je sumnjičav u odnosu na svrhu pričanja, ali vjeruje u njegovu istinitost, dok Zuvdija Hodžić pokušava stvoriti implicitnoga čitaoca, odnosno model čitaoca koji vjeruje da u njegovoj knjizi (zapravo u Gusinju) postoji sve što postoji i u stvarnome svijetu, te je samim time njegova priča univerzalna i sveprisutna.

Osim navedenih funkcija, *receptivnost književnoga djela* (komunikativnost djela) može se razložiti na dva intertekstualna fenomena u književnosti na koje možemo naići kod Hodžića i Bašića, ali i kod drugih raznih autora i pisaca u različitim oblicima, fenomeni koji su naizgled različiti, ali su po svojoj suštini isti i pripadaju „trenutku primanja, razumevanja znakova“, to jest dekodiranju umjetničko-književnog djela, koje kao „svaka izražajna forma ispostavlja se sada kao nešto orijentisano na *sugestivnost*. Svako saopštavanje može u nama izazvati izvestan doživljaj; čisto *kvalitativne, subjektivno-neuporedive vrste* (istakao E. M.)“ (Lukač 1979:40), što znači da se čitalac uvijek projicira u pripovjedačevu tačku gledišta, a sâm se izraz doživljava kao težnja za djelovanjem na drugoga. Ti fenomeni su, vidimo, i prema Lukaču i prema Butu, uvijek kvalitativne vrste.

¹⁶ Up: „U širokom rasponu djela posvećenih teoriji pripovijedanja, estetici recepcije i čitatelju usmjerenoj kritici, postoje različiti likovi poznati kao idealni čitatelji, implicitni čitatelji, virtualni čitatelji, metačitatelji, i tako dalje – a svakome od njih odgovara idealni ili implicitni ili virtualni autor.“ (Eco 2005:27)

U djelima postmodernih pisaca ta dva fenomena predstavljaju mjesto sudaranja raznih tekstova kulture, koji se dekodiraju unutar iskustva čitalaca koji u sebi sadrže kulturno znanje potrebno za njihovo razumijevanje.

Naime, *jedan je fenomen* onaj koji je Bahtin formulisao kao *teoriju intertekstualne polivalencije*, što zapravo znači da se svako književno-umjetničko djelo, svaki tekst i diskurs, i svaka riječ uopšte naslanja i nastaje u odnosu, prema, paralelno i nasuprot nekoj drugoj riječi i djelu; ne postoji tekst koji je nezavisan od kulture (u geocentričnom smislu te riječi) u kojoj je nastao i nezavisan od drugih tekstova, jer „glasovi drugih“ nastanjuju njegov diskurs koji najednom postaje „polivalentan“, ili kao što kaže Borhes povodom Kafke, a o drugome fenomenu o kojem će ovđe biti riječi: „Najpre sam gledao na tog pisca kao na jedinstvenu pojavu poput feniksa iz besedničkih hvalospeva; posle dugog druženja sa njim, učinilo mi se da poznajem njegov glas, ili bar njegov način, u tekstovima iz različitih književnosti iz različitih epoha. Navešću ovđe njih nekoliko hronološkim redom: Slede Zenon, Han Ju, Kjerkegor, Brauning, Bloa, i Lord Danseni.“

Cvetan Todorov u *Poetici* napominje da smo važnost ove osobine jezika, taj „užas uticaja“, počeli upoznavati upravo kroz rad ruskih formalista, jer su Bahtin i Šklovski prvi pisali o tome da pisac „napreduje u jednom svetu prepunom tuđih reči“ i da pisac nalazi samo „reči u kojima obitavaju glasovi drugih“, što svakako predstavlja jednu vrstu *interpretativne strategije*, i ne treba je posmatrati, kako tvrdi Kodrić, „kao čin anahronog ‘esencijaliziranja’ ili radikalno imanentnog ‘formaliziranja’ postupka književne historije“ (Kodrić 2012:42), već bi je trebalo posmatrati kao „pokušaj razrješenja one aporetičke situacije u koju je naročita vrsta i poststrukturalističkog redukcionizma dovela ne samo historiju književnosti kao takvu već i cjelinu književnoznanstvenih studija“ (Kodrić 2012:42).

Taj „užas uticaja“ je ono što su postmodernistički pisci i sandžačkomuslimanski (crnogorski i bošnjački) pisci učinili svojim postupkom najviše koristeći se *citatnošću* i *dokumentarnošću*, kao i raznim oblicima paraliterarne građe (hronike, fotografije, ispovijesti, dnevnici, memoari) kao sredstvom umjetničkoga oblikovanja fabule (pravljenja sižea), i najčešće razotkrivajući sam postupak – ogoljavajući ga, a taj *način tkanja* predstavlja traganje za *procesima kulturalnog zapamćivanja i zaboravljanja, odnosno za onim što su složeni putevi i načini tradiranja „kulturalnog smisla“*. Već smo istakli odnos koji ova djela uspostavljaju s istočnim kulturnim modelima na nivou fabule, ali i romana kao žanra (odnosno kompozicije romana), pa i na nivou metatekstualnih odnosa ovi romani uspostavljaju „orijentalne i književne kulturne modele, a komunikacija je najaktivnija sa zbornikom priča *Hiljadu i jedna noć* i spevom *Mahabharata*, čiji su stihovi, koji implicitno sadrže ključni lajtmotiv – zvezdu, uzeti kao moto romana“ (Bečanović 2009:178).

Otud i promjena pripovjedačke pozicije u odnosu na pripovijedani diskurs (ili pripovijedano vrijeme), koja više nije „sveznajuća“ u maniru realističkih pisaca; ona napušta „božanski *point of view*“¹⁷, koji ulazi u svijest i misli svojih junaka, nego je pripovjedač „primoran da se ponaša kao arhivar, kao zapisničar, koji samo prenosi psihološke reakcije svojih ličnosti onako kako o njima svedoče ‘drugi’, onako kako su ih sagledali drugi“, pa je to u postmodernističkom romanu rezultiralo i *odustajanjem od linearne priče*, a narativni tok to jest vrijeme, u tim romanima, kao *Davidovoj zvijezdi, Gusinjskoj godini, Tuđem*

¹⁷ Up: „Na taj način razbija se iluzija neposrednosti i otvoreno ukazuje na posredovanost epskog toka i dominaciju dijegezisa, čime se ugrožavaju načela personalne pripovjedačke situacije i dramsko-mimetičke paradigme, tipične za modernističke narativne strukture.“ (Tatjana Bečanović: „Narativni mozaik *Davidove zvijezde*“ *Naratološki i poetički ogledi*, str. 169)

gnijezdu „ne teče progresivno, već po izlomljenom cikličnom obrascu kružeći od narativne sadašnjosti do različitih slojeva narativne prošlosti, pri čemu obe vremenske dimenzije dobijaju naglašen mitski predznak“ (Bečanović 2009:179).

Ovaj postupak bio je neminovan onda kad su postmodernistički pisci shvatili sav užas uticaja koji opsijeda njihovo djelo kao nekakav čudan demon upoređivanja, samim tim je i pripovijetka, novela, roman, književnost uopšte, postala jedna enciklopedija ideja, katalog autora, nesaglediva Vavilonska biblioteka nesvjesnih uticaja. Taj postupak je u romanu rezultirao dezintegracijom romana, koja se zasniva na „pojavi eseizacije i intelektualizacije romana, odnosno onog što se naziva ukrštanjem diskursa“ (Kazaz 2004:72). U Kunderinoj tipologiji ta vrsta romana nazvana je *Zov misli* – „Musil i Broch uveli su na pozornicu romana suverenu i blistavu inteligenciju. Ne zato da pretvore roman u filozofiju, nego da na temelju priče pokrenu sva sredstva, racionalna i iracionalna, narativna i meditacijska, koja mogu rasvijetliti čovjekov bitak, da od romana naprave vrhunsku intelektualnu sintezu. Je li njihov pothvat kraj povijesti romana, ili je pak poziv na dugo putovanje?“ (Kundera 2002:21).

Ti nesvjesni uticaji, o kojima govori i Rolan Bart, „ubica autora“ kao bitne instance u književnome djelu, ono su zbog čega je postalo neumjesno govoriti o izvornome autorstvu i individualnome stvaralaštvu, i otud lažna bibliografija kod npr. Rablea, Borhesa, Kiša, Babelja, ali i kod Bašića i Hodžića, „koja ukazuje ne toliko na izvore, koliko na nemogućnost uspostavljanja izvora, odatle ono u suštini parodijsko uvođenje u sopstveni opus poglavlja iz tuđih dela“. U tome je svjetlu apsolutno opravdana tvrdnja koju je iznio Enes Duraković u Predgovoru *Antologiji bošnjačke pripovijetke XX vijeka* da „sedamdesete godine su u bošnjačkoj prozi donijele ponovnu aktualizaciju historijske tematike i vraćanje korijenima nacionalne kulturne baštine, ali i osvojenje širih duhovnih obzora i ono svojevrсно

otkriće Duha Biblioteke – literarnog univerzuma oslobođeno kulturno-povijesnih zatočenja bića.“ (Duraković 1995:26).

Tekstovi se spajaju po sličnosti stila i tema, po afinitetu, po sličnosti govora, teksta, a ne po epohama ili nacionalnim pripadnostima. *Božanski point of view* realističkoga romana naslijedio je *božanski duh književnosti*.

Istorija književnosti postala je istorija nekoliko metafora, jer je spisak djela postao nesaglediv, čime je „kolektivna svijest razorena“ i ona se sad nalazi u pisanim spomenicima naše civilizacije. Književni tekst postaje mjesto pamćenja i šecanja, koji nam otkriva „neki do tada nepoznat djelić postajanja“¹⁸, a mit-sko i magijsko pripovijedanje koje dominira u romanima u vezi je s arhetipskim i kolektivnim nesvjesnim. Književna djela autora kao što su Hodžić i Bašić predstavljaju oblike pamćenja književnosti ili pamćenja u književnosti.

Bart u svom eseju *Smrt autora* govori o tome da u etnografskim društvima odgovornost za pripovijedanje nikad ne preuzima neka osoba, nego neki posrednik, šaman ili prepričavalac čijoj se izvedbi – tj. vladanju narativnim kodom – možda dive, ali nikad ne njegovu geniju. Kako to veli Bart „autor je moderna pojava, koju je pozitivizam, taj sažetak i vrhunac kapitalističke ideologije“ do kraja spojio s djelom da se u jednome trenutku književne istorije oni nisu razlikovali jedan od drugog. Autor je bio emanacija svoga djela i *vice versa*.

Pojavom pozitivizma ukinuti su svi važni simbolički procesi u djelu, ukinuta je širina književnih uticaja jednih na druge koji u jednome djelu prave ono što Tomas Man naziva „čudnom pomiješanošću sfera“. Autor je postao prosta suma uticaja pisaca koji su pisali prije njega, a njegovo djelo refleksija ili njegova ludila,

¹⁸ Up. „Ništa što je rekao car, objavili sveti ljudi, izmislili mudraci, ne može biti ni puteljak kroz pustinju prošlog, ni zraka u budućem, gdje, možda, samo nova priča ima nekog zaludnog smisla i opravdanja.“ (Bašić 2000:8)

poroka, gluvoće, nestrpljenja ili nekih drugih njegovih psihofizičkih osobina. Na taj način knjiga uvijek nastaje poslije autora i ona je njegova prošlost, njegov život u malom, a pisanje prestaje biti „multidimenzionalni prostor na kojem se raznovrsnost pisanja, od kojih nijedno nije izvorno, miješa i sukobljava“, a tekst prestaje biti „tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture“.

Drugi fenomen, koji na neki način obuhvata prethodni fenomen o kome je bilo riječi, jeste ideja o književnosti kao o homogenom i reverzibilnom prostoru u kojem nemaju značaja individualna svojstva i hronološki redosljedi. Ideja s kojom se možemo sresti u *Davidovoj zvijezdi*¹⁹, *Gusinjskoj godini*²⁰ i *Tuđem gnijezdu*²¹ u Borhesovim tekstovima, između ostalih *Kolridžov cvijet*, *Tlen*, *Ukbar*, *Orbis Tertius*, *Pjer Menar*, *pisac Don Kihota*, ideja koju je Ženet obrađivao u tekstu *Književna utopija* govoreći povodom Borhesa i o tome kako je cjelokupna književnost anonimno ostvarenje u kojem je „svaki autor samo slučajno

¹⁹ Up: „Na njenom početku zapisao je: Kad pogledaš u ogledalo šta vidiš? Svoje lice! ali je tu rečenicu i precrtao. (...) Znao je da će mu se, za kratko, podsmijehivati, ali nije mario. Na njihovo iznenađenje, nagrađen je i ubrzo otputovao, kako je rekao, da ponovi, san.“ (Zuvdija Hodžić: *Davidova zvijezda*, str. 25)

²⁰ Up: „Moj je narod najveći pjesnik – klicao je Arif Hikmet. I ja to često ponavljam. Čitao sam u Stambolu priču o grčkom junaku što čim bos takne zemlju – dobije veliku snagu. Tek sam ovdje razumio. Sudbinski se vezat za svoje ljude, za zemlju svoju i muku njenu. Iz nje i korijena svoga naroda vući snagu za sebe i svoje djelo.“ (Zuvdija Hodžić: *Gusinjska godina*, str. 109)

²¹ Up: „Mislio sam da je pjesma trenutak, slika koja kresne pred očima i nestane. Prevario sam se: rijeka je ponornica; dere, nosi i zasipa našu голу dušu. Nema joj kraja ni početka. Ne može iz nas, ali ni sa nama dugo. Ostavlja nas prazne, odnosi svoje nerečene stvari na drugi svijet, odakle se više nikad neće vratiti. Tako je to oduvijek, samo se nama čini novom i našom, vezujemo o vrat krhku besmrtnost, nada da se nama neće desiti što se dogodilo drugima.“ (Husein Bašić: *Tuđe gnijezdo*, str. 95)

ovaploćenje jednog vanvremenog i bezličnog Duha“, ili već pomenutog Duha Biblioteke.

S toga je aspekta, tek, neumjesno govoriti o nekom izvornom individualnom autorstvu. Ova ideja, kao što ćemo videti, daje malo drugačiju perspektivu i pogled na uticaje u književnosti i razbija iluziju linearnog evolutivnog razvoja književnih pojava koji je uvriježen u književnoj kritici i istoriji.

Prvi fenomen, ti susreti i paralelizmi u književnosti na kojima se temelji poetika Horhea Luisa Borhesa, logična je posljedica te „dublje ideje“ o književnosti, kao „homogenog i reverzibilnog prostora u kojem nemaju značaja individualna svojstva i hronološki redosljedi“.

Prema tom ekumenskom ošućanju književnosti sva djela jesu i moraju biti povezana, ne samo direktno citatima, parodijama, erudicijom, nego jedno djelo u najširem smislu, i bez vidljivih konotacija, može biti odjek nekog drugog djela, zato što su sva djela jedno djelo, jedna Sveta knjiga, a svi pisci su jedan pisac, jedan autor koji je nevremenski i bezimen, jedan Božanski duh koji tu knjigu piše. U *Davidovoj zvijezdi*, taj Božanski duh dat je u pripovjedačkoj instanci nazvanoj Rama Beriša, koji je derviš, i kao mitsko biće, koje živi u svijesti autora (pisca), i „činile su da mu pripisujemo sve što smo čuli o drugim dervišima i njihovima moćima“, a mitsko mjesto kolektivnog šćććanja u romanu đe živi taj mitski pripovjedać, koji progovara iz dubine kolektivne svijesti je u romanu *Davidova zvijezda* mjesto zvano Kodra-Alijina.

U takvoj književnosti ukidaju se granice korica, autora, stilova i stilskih formacija, žanrova, razdoblja i epoha. Nastaje sveopšta poetika ideja, poetika teksta. Dati jednom djelu autora znaći „nametnuti tom tekstu granicu, opskrbiti ga konaćnim oznaćenim, zatvoriti to pisanje“ (Bart 1986:179), kako veli Bart.

To panteistićko poimanje književnosti dozvoljava ideju po kojoj se svijet i Univerzum izjednaćuju sa svijetom knjiga.

Malarmeova misao da sve postoji da bi se napisalo postaje još „ambicioznija formula“ – sve je Spis.

To je ideja Vavilonske biblioteke, ideja Don Kihotove biblioteke, biblioteke koja ne samo da ocrtava sav svijet oko sebe, već ga i obuhvata, biblioteke u kojoj se, po riječima Umberta Eka, nalaze nevjerovatne priče koje se dešavaju u mogućim svjetovima, u kojima čitalac gubi osećaj granica između realnosti i fikcije, između fikcije i istorije (kao u djelima Bašića i Hodžića), kao što ga je izgubio i Don Kihot i iz svoje biblioteke pošao da živi svoj književni život, da bi ga u drugome dijelu romana sâm i čitao. Dakle, čovjek je u takvome svijetu samo „rukopisna stranica“. Tako je Don Kihot ubijeđen, bolje reći svjestan, da je čovjek dio te božanske knjige, zato on živi svoj život da bi mogao čitati. To da „junak drugog dijela Don Kihota može da bude čitalac prvog, a Hamlet gledalac Hamleta“, a David Šahan lik u sopstvenoj priči, što nas dovodi do *vrtočlavoga zaključka* da se „može desiti da smo mi, njihovi čitaoci ili gledaoci, ne znajući to izmišljena lica, i da u trenutku dok čitamo *Hamleta* ili *Don Kihota*, neko baš nas čita, ili nas piše, ili nas briše.“ (Borhes 2008:43)

Ideja reverzibilnog književnog prostora je ustvari i ideja reverzibilnog čitanja, „tehnike čitanja koju je uveo Pjer Menar: tehnike svjesnog anahronizma i pogrešnih nadležnosti“. Tom tehnikom pogrešnih nadležnosti dozvoljeno nam je da recimo *Grobnicu za Borisa Davidoviča* pripišemo Borhesu, a Borhesovu *Sveopštu istoriju beščašća* Danilu Kišu, ili da na primjer pretpostavimo da *Ilijada* i *Odiseja* nijesu djelo istog pisca, ili još smjelije da povjerujemo u Unamunovu pretpostavku da je pisac Don Kihota sâm Don Kihot prerušen u navodnoga pisca Sid Hameta Benengelija izdiktirao Servantesu, i „u tom slučaju vidljivi autor je samo sekretar, možda čista izmišljotina“, isto kao što se Zuvdija Hodžić u *Davidovoj zvijezdi* javlja kao pisac knjige *Hiljadu i jedan dan*, ali i svoju priču podmeće liku Davidu

Šahanu kao svojevrsnome alteregu, oslobađajući svoj rukopis tereta autorstva.²²

Tehnika svjesnih anahronizma otkriva da je pomalo ograničavajuće posmatrati Lorda Dansenija, Kjerkegora kao preteče ili anticipacije Franca Kafke. Ova tehnika, tako bliska Borhesu, otkriva nam da svaki pisac stvara svoje prethodnike u onoj mjeri u kojoj oni njega stvaraju.

Kafka je tačka susreta tih pisaca i njihova veza u ovome nizu – Zenon, Han Ju, Kjerkegor, Brauning, Bloa i Lord Danseni. Taj niz postoji zato što postoji Kafka. Zato se Žerar Ženet pita: „Zašto svi Kafkini prethodnici podsjećaju na Kafku a da između sebe nisu slični? Jer je jedina tačka u kojoj se oni susreću to buduće delo koje će retrospektivno dati njihovom susretu određen red i smisao“; isto kao što su Husein Bašić i Zuvdija Hodžić, ali i autori koji pripadaju generaciji koja je reafirmisala žanr istorijskoga romana, tačka u kojoj se susrijeću njihovi prethodnici od Njegoša, Mulabdića, Bašagića, Šenoa, neznanoga autora zbornika priča *Hiljadu i jedna noć*, Andrića, Selimovića, i generacija pisaca ratne književnosti (Tvrтка Kulenovića, Irfana Horozovića, Alme Lazarevske)²³, kojoj su dvojica autora pre-

²² Up: „U pomnijoj analizi Ibrišimovićevog književnog svijeta lahko bi se, makar ovlašno, uz silinu domaće književno-jezične izvornosti, iscertala i ona prozračna mapa njegovih duhovnih saobraženja u širokom rasponu i bogatom spektru iskustva što su ih donosili Kamijev *Stranac*, Sartrova *Mučnina*, ili, kasnije, Borhesove *Maštarije* ili Markesovih *Sto godina samoće*. Ali i pred imenima i pred pojmovima što se u književno-kritičkim interpretacijama nerijetko javljaju iz kompleksa inferiornosti kulture malih naroda, nadmena kritičarska zloradost koja u svemu traži epigonsko ostaje nemoćna u susretu sa sugestivnošću Ibrišimovićeve umjetnosti pripovijedanja.“ (Enes Duraković: *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*, Alef, Sarajevo, 1995, str. 26)

²³ Up: Enver Kazaz: *Bošnjački roman XX vijeka* (Psihološki novohistorijski roman), Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo, 2004.

thodili i predstavljaju vezu između folklorno-romantičarskoga i postmodernoga poetičkog sistema, a njihovi romani, odnosno žanr istorijskoga romana, predstavljaju *fiksiranje književnih pojava*, stvaranje prividne linearnosti razvoja uprkos njenoj izlomljenosti, to jest *izlomljenoj linearnosti*, i djela su koja će njihovu susretu retrospektivno dati određeni red i smisao, a ideja intertekstualnosti postaje upravo „pokušaj da se nađe izlaz iz strukturalističke tekstualne autarhije ka vantekstovnom okruženju s kojim tekst od nastanka permanentno održava i stvara nove odnose“ (Kodrić 2012:47).

To je pisanje uticaja i unaprijed i unazad, mijenjanje našeg shvatanja prošlosti i budućnosti i linearne evolucije književnih pojava. Realizam nije samo opozicija romantizmu, nego je i romantizam opozicija realizmu, a *Servantes i Kafka su naši savremenici*.

To stanovište razbija konvenciju da je jedno djelo determinisano od strane svog autora i autor nema nikakva prava nad njim, jer djelo piše njega u onoj mjeri u kojoj autor piše djelo. Djelo je svojim nastankom svačije i pripada „bezgraničnom prostoru lektire“. Djelo je „ogledalo u kojem se prepoznaju čitaočeve crte“.

Upravo je čitanje ona radnja koja „doprinosi rađanju knjige“, a čitalac je mjesto đe tekst sa svojim značenjima „nalazi svoje žarište“. Čitalac je kutija – moderni kenotaf, u kojoj su zapisani svi citati. Jedinstvo teksta, po Rolanu Bartu, ne leži u njegovu porijeklu (autoru) nego u njegovu odredištu (čitaocu).

U djelu postoji ono što mu mi kao čitaoci dodajemo ili oduzimamo, a ne ono što mu je autor navodno htio dati. „Svaka knjiga se iznova rađa pri svakom čitanju i istorija književnosti je bar u jednakoj meri istorija načina i razloga čitanja, i istorija načina pisanja ili predmeta pisanja“, a idealno tumačenje jednog djela je njegovo ponovno čitanje. Djelo se piše svaki put kada se nanovo čita – „jedna književnost se razlikuje od druge ne po tekstu nego po načinu na koji se čita“. Pjer Menar je zato pokušao

da „iznova izmisli svojim sopstvenim sredstvima, i bez anahronizama misli, dva dela Don Kihota, i započeo je da ostvaruje svoju nameru sa čudesnom tačnošću“, slično kao što i David Šahan, kazuje priču koju je već preživio u snu „sve mu je bilo poznato kao da lista pročitane knjigu“ (Hodžić 2000:24).

Rolan Bart je ovaj fenomen jasno precizirao definicijom čitaoca kao nekoga ko „sadrži na jednom mjestu sve tragove od kojih se pisanje sastoji“. Tako za Isera čitalac „postize da tekst otkrije potencijalnu višestrukost svojih sveza. Te su sveze proizvod rada čitateljevog uma na sirovom materijalu teksta, ali one nisu sam tekst – jer se on samo sastoji od rečenica, iskaza, podataka, itd.“ Onaj koji čita, to jest sluša, onaj je koji piše i nakon romantizma u kojem je pisac-autor od krvi i mesa doživio apoteozu došlo je vrijeme kada su pisci poput Borhesa i Valerija prezreli figuru autora i slavili djelo koje ne želi da pripada nikome posebno, i svoja djela pripisivali drugima. Da bi se pisanju dala budućnost, kako Bart maestralno zaključuje, moramo odbiti mit autorstva: *rođenje čitaoca mora se dogoditi uz cijenu smrti autora.*

3) I konačno treći element fenomena pričanja i pripovijedanja predstavlja *atmosferačnost*, odnosno *prostor* u kojem se razgovor odvija, koji utiče na raspoloženja i naratora i naratera.

Učesnici u razgovoru, dakle i naratori i narateri, svi moraju biti u zajedničkome prostoru, koji je u nekim djelima samo prostorna odrednica bez većih simboličkih konotacija, a u nekim djelima ima simbolički karakter u odnosu na samo pričanje. U pričama je veće, odnosno noć obično vrijeme kad se naracije odvijaju, kao u *Pričama hiljadu i jedne noći*, ali što je često slučaj u nekim trivijalnim žanrovima književnosti i filmske umjetnosti. Prostor i vrijeme za priču imaju simbolički i magijski karakter, a noć kao vrijeme u kojem se odigravaju događaji kao prototip ima Šeherezadine priče i govori o „svemoći noćne mudrosti postavljene u inverznu poziciju u odnosu na danju pragmu“ (Duraković 1996:405). Vremenski odnos između

sekvenci pričanja takođe je važan element u samoj percepciji priče kod čitalaca: u *Davidovoj zvijezdi* teško je odrediti vrijeme pripovijedanja, jer glavna pripovjedačka svijest nije vremenski ni prostorno jasno određena, već se nalazi u mitskom, fantastičkom prostoru i vremenu (hronotopu) na granicama romana, ono je svakako između početka putovanja pripovjedača za Bagdad i zajedničkoga odlaska iz Bagdada dvojice pripovjedača, Davida Šahana i Zuvdije Hodžića, ali i treće narativne instance zvane Rama Beriša.²⁴

Pričanja koja se odvijaju u realnome hronotopu, to jest događaji u pripovijedanom vremenu dominantno su dati retrospektivnom tačkom gledišta pa je centralni dio romana, odnosno prostor u kojemu se odvijaju priče, smješten u voz Beograd – Bar na putu za Ulcinj, u kojemu se srijeću David Šahan i Strahinja Dragaš: „Sami u kupeu za nepušače, zavaljeni u udobna sjedišta presvučena žanilijom, samo su se s početka prepustili svojim mislima i šutnji.“ (Hodžić 2000:94).

Realno vrijeme pripovijedanja moguće je takođe odrediti kao veoma kratko, koliko traje samo putovanje od nekoliko sati. No u tome vremenu „radnja teče najčešće retrospektivno pri čemu se zahvata više različitih vremenskih slojeva, sa različitih pripovjedačkih pozicija“ (Bečanović 2009:171), ali i gradova i prostora (najčešće Gusinje, zatim Istanbul, Ulcinj, prostor granice kao simboličko mjesto sudara civilizacija). Na ovim prostorima se odigrava priča o porodičnoj tragediji i Kalmijevoj smrti, te priče o drugim ljudima sudbinski povezane s Kalmijevom, koje pokušavaju da „razotkriju mehanizme političke tiranije i nasilja vlasti nad nedužnim pojedincem“ (Kazaz 2004:335). Na ovaj

²⁴ Up: „Boravak glavnog junaka u Bagdadu vrlo kratko traje, ali budi sećanja i aktivira različite slojeve narativne prošlosti, pri čemu se uspostavlja naglašene hronotopske paralele, između dva udaljena prostora – Bagdada i Gusinja.“ (Bečanović 2009:171)

postupak izmjene pripovjedačkih situacija i stavljanja centralne priče u mitske i fantastičke okvire s kojom ona uspostavlja semantičke veze pa Kalmijeva smrt predstavlja parabolu o ljudskoj nesreći i istorijskom zlu koje guta pojedince i pojedinačne sudbine, gradeći cikličnu strukturu, Hodžić se nadovezuje, ali i „sintetizira bogatu tradiciju epskog pripovjedaanja i *istočnjačkog modela pričanja* (istakao E. M.) prevodeći ih u *postmoderni narativni model tekstualnog tkanja* romana“ (Kazaz 2006:336).

Gusinjska godina, za razliku od romana *Davidova zvijezda* i *Tuđe gnijezdo*, prostorno je homogena pa se čitav mogući svijet smješta u Gusinje. Ovaj je roman u tome smislu romaneskni par *Travničkoj hronici*, koja uzima jedan odsječak istorije i *ispituje ga u sinhronoj ravni*, ali i jedan prostor, koristeći se dokumentarnošću koju pretvara u priču. Uz to, kao i *Na drini ćuprija*, koristi legende i anegdote, „koje dekonstruira“, a Gusinje kao i Travnik i Višegrad aktiviraju *topos susreta civilizacija i kultura*, i *topos granice i mjesta na granici*.

Roman *Gusinjska godina* aktivira hroničarski tip pripovijedanja na granicama knjige (koji je samo okvir za simbolički utemeljenu priču), a Tonko M. čita i prišeća se događaja provedenih u Gusinju i smrti njegove ćerke Rufine, koji kao vrijeme pripovijedanja mogu trajati veoma kratko, koliko može trajati sećanje, kao što je to primjera radi u *Proklesoj avliji*, u kojoj se vrijeme o kojem se pripovijeda razvija kao sećanje od svega nekoliko trenutaka: „Tako izgleda mladiću pored prozora, kog su za trenutak zanela sećanja na priču i osenila misao o smrti. Ali samo za trenutak“ (Andrić 2003:126).

Hodžićev roman mogao bi se zvati *Gusinjska hronika*, kada to ne bi ukinulo priču o doživljajnom aspektu povijesti, u kojem vrijeme jedne gusinjske godine *postaje simbolom svevremenosti*, pa i naziv *Gusinjska godina* pored zvučnog sloja nosi i visok nivo simboličnosti. Stoga je autorov izbor naziva veoma sretan, kao što je to i *Davidova zvijezda*, koja uspostavlja simobličke

veze s pričom o Šabetaju Cviju, ali i veoma složeni starozavjetni simbol zvijezdu „biblijskog junaka Davida, koji unosi niz arhetipskih obrazaca u semantički sistem romana“ (Bečanović 2009:170).

Centralni događaj je okupljanje u kući Muhtar-age, prostor u kojemu se odvija najveći dio smjenjivanja pripovjedačkih situacija i centralna priča o događajima nakon Berlinskoga kongresa, koja je „njihova omiljena priča“ na koju se vraćaju, kako kaže Muhtar-aga „kao Dželjo Telal na svoje. On po nekoliko puta isto priča, a ako ga prekineš i kažeš da si to već od njega čuo – uvrijedićeš ga, ištetiš mu uživanje koje ne bi nizašto promijenio“ (Hodžić 2009:56). Prostor u kojemu se događa pričanje okupljenih gostiju oko jednoga događaja kao u Mopasanovoj *Krpačici stolica*: „Sve je odisalo ozbiljnošću i otmenošću, ali i prisnošću, prirodnošću, domaćim dahom i toplinom. Kao da se to odražavalo na prijatan i ugodan razgovor između njih“ (Hodžić 2009:50). Realno vrijeme pripovijedanja sekundarne priče, dakle, traje koliko može trajati jedna noć, pri čemu *dolazi do prevlasti doživljajnog nad događajnim aspektom priče*.

Drugi dio priče koji je vremenski veoma udaljen od sekundarne priče, ali svakako bliži vremenskoj poziciji Tonka M., odnosno glavne pripovjedačke svijesti koja se nalazi na granicama knjige, odvija se „proljeća 1914.“, nakon *ratnog vihora* i Balkanskoga rata kad se Tonko M. ponovo obreo u Gusinju, nakon čega saznaje o smrti Muhtar-aginoj i drugih ljudi, o korjenitim promjenama što ga je doživjelo pogranično mjesto smjenom dominantnih političkih i religijskih sistema, pa se cjelokupna sekundarna pripovijest (pripovijedano vrijeme)²⁵ unutar granica romana događa u rasponu od dvadeset godina, između 1896. i 1914, đe staju dva velika rata i dva mira, „a unutar njega

²⁵ Up: „Pripovedano (narrated) – skup situacija i događaja ispričanih u pripovesti; priča“ (Prins 2003:154)

razmnoženo i kao zaraza rašireno hiljade malih, pogubnih, upornih i nepriznatih ratova“.

U romanu *Tuđe gnijezdo* priča je data kroz pripovijedanje u prvome licu, pa je pripovjedač Ibrahim Žioc istovremeno i lik u pripovjednim situacijama i događajima, ili prema Štanclovoj podjeli roman je čitav dat u *Ich-formi*. Prostor u kome počinje pripovijedanje glavnoga lika, u kojem su vrijeme pripovijedanja i pripovijedano vrijeme izjednačeni, jeste Carski arhiv, simbolički prostor zarobljeničtva ironijskoga junaka (junaka negativnog iskustva), pa su i njegove misli i pripovijedanje veoma zgusnuti, puni retoričkih pitanja i izazivaju u čitaocu „ošećaj frustracije i zarobljenosti“, a to je karakteristika ironijskoga modusa kazivanja priče.

Prostor u kojemu se odigravaju događaji romana opisan je ovako: „U stvari, bili smo na istom *bunjištu*, *pred otvorenom jamom* u koju su svakodnevno padale hiljade spisa i pisama koje su dolazile na dvor, kao da neko tamo u bijelom svijetu nema drugog posla do li da piše i šalje ta pisma, koje ni Durmiš ne može više oživjeti, već ih slaže kao lišće, kao paperje i kao mrtve duše, *u taj ogromni grob što se zove Carski arhiv*“ (Bašić 2000:10).

Opisani prostor u romanu predstavlja mikrosvijet onog velikog Osmanskog Carstva, čije se sve rijeke u njega slivaju, pa se glavni lik i njegovo pričanje daju retrospektivno, kao rijeka odvijaju se unazad, idu nizvodno prema Zapadu, prema svome porijeklu. Roman *Tuđe gnijezdo* je priča o odlasku u tuđinu i napuštanju kao neminovnosti sudbine – koje naziva metaforom *tuđe gnijezdo*, „koja istovremeno na simboličkom planu teksta, pokriva i kolektivnu sudbinu i potragu za identitetom, ali i tragičnu poziciju bošnjačkog naroda, koji trpi povijest bez mogućnosti njenog stvaranja“ (Kazaz 2004:151), ali je i priča o povratku. Tako da se reminiscencije na Plav dešavaju u doživljajnoj sferi pripovjedačkoga Ja, dok se ono nalazi u Carigradu, koji se

modeluje kao *metafora džehenemskog kotla*: „Carigrad je svačiji grad, i ničiji. Bez duše i srca, hrani se ljudima koje rađa. I živi. Noć mu donese ono što uzme dan. Gubi i dobija, a ne poznaje mu se ništa. Mlađi je od ljudi, stariji od gradova“ (Bašić 2000:85).

Zato prostor u kojem se odvija odisejevski povratak junaka iz rata (nakon odsluživanja njegove bedelske dužnosti) aktivira biblijske arhetipove, starozavjetnu priču o Nojevoj barci, koja vraća Ibrahima Žioca iz „groba“, „jame“ u kojoj je bio zarobljen. Prevozi ga izvjesni Nuh ili Noje, rodnom iz Mostara; prevozi ga barkom, koju junak naziva „kovčeg“, pa se tu i završava „smrću“ i scenama „krvi“: „Ispratih pogledom njegove krvave kundre iza kojih ostajaše crvene stope na podu“ (Bašić 2000:264).²⁶

U svom djelu *Umjetnost romana* u poglavlju „Cervantesovo podcijenjeno naslijeđe“ Milan Kundera dao je četiri zova unutar Povijesti evropskog romana, četiri njegova glavna duhovna oblika, i to:

Zov igre. – *Tristram Šendi* i *Žak Fatalist* čine se danas najvećim djelima osamnaestoga stoljeća, romanima zamišljenim poput veličanstvene igre. To su dva vrhunca lakoće koja nijesu dosegnuta ni prije, ni poslije. Poslije je roman bio sputan imperativom vjerodostojnosti, realističkim dekorom, hronološkom strogošću. Napustio je mogućnosti sadržane u navedena dva remek-djela koja su mogla zasnovati evoluciju romana drukčiju od ove koju poznajemo.

Zov sna. – Uspavanu maštu devetnaestog stoljeća iznenada je probudio Franc Kafka, koji je uspio ostvariti ono što su nadrealisti nakon njega zagovarali, a da to zapravo nijesu postigli: spoj sna i zbilje. Roman je mjesto na kojem se mašta može

²⁶ Up: „Vidjeli smo da za nama, u pijesku, ne ostaju četiri već dvije stope!“ (Zuvdija Hodžić: *Davidova zvijezda*, str. 272)

razbuktati kao u snu, te se roman može osloboditi imperativa vjerodostojnosti.

Zov misli. – Muzil i Broh uveli su na pozornicu romana suverenu i blistavu inteligenciju. Ne zato da pretvore roman u filozofiju nego da na temelju priče pokrenu sva sredstva, racionalna i iracionalna, narativna i meditacijska, koja mogu rasvijetliti čovjekov bitak – od romana da naprave vrhunsku intelektualnu sintezu.

Zov vremena. – Razdoblje završnih paradoksa potiče romanopisca da više ne ograničava pitanje vremena na prustovski problem ličnog sećanja, nego da ga proširi na zagonetku kolektivnog vremena, vremena Evrope koja se osvrće ne bi li promotrla vlastitu prošlost, izradila bilans, obuhvatila svoju povijest, poput starca koji jednim pogledom obuhvata cijeli život. Otuda želja da se prekorače vremenske granice pojedinačnoga života u koje je do tada roman bio saćeran, i da se u njegov prostor propusti više povijesnih razdoblja (Aragon i Fuentes su to već pokušali).

Romani Huseina Bašića i Zuvdije Hodžića zasnivaju evoluciju romana kakvu je Milan Kundera mogao zamisliti i pripadaju zovu romana kao veličanstvenoj igri, i to specifičnom zovu igre, zovu pripovijedanja. U njima se odvija veličanstvena igra pripovijedanja, igra literature kojoj je sinonim priča i želja za pričanjem, pa možemo reći da se evolucija romana kao igre nastavila u okviru povijesti evropskoga romana, ali i unutar južno-slovenskoga literarnog konteksta u kojem su dominantni poetičko-stvaralački uticaj ostvarile one literarne strukture koje je Kundera možda previdio, a koje dolaze s Istoka i čiji je najznačajni predstavnik zbornik *Priče hiljadu i jedne noći*.

Možemo reći da se ta linija evolucije evropskoga romana prenijela s evropskoga zapada na evropski istok, ali i na latinoamerički kontinent, dakle izvan onog vidokruga zapadnoevropske, i srednjoevropske kulture i prostora na kojima je roman kao žanr dao svoja najveća i reprezentativna ostvarenja. Unutar latino-

američkog kulturnopovijesnog prostora roman koji je nastavio tu liniju evolucije romana u vidu igre svakako je roman *Školice*, od Hulija Kortasara. Sâm naslov romana *Školice* sugerije da je roman *igra*. Pojam „igre školica“ je u ovome romanu višeznačan. Roman bi se mogao svrstati, prema Kunderinoj podjeli romana na četiri posebna zova unutar mogućih formi i spoznajnih oblika romana, u *Zov igre*, u kojem bi on bio potomak romana Tristrama Šendija i Žaka Fatalista. Upravo, roman *Školice* preuzima načela konstrukcije, odnosno organizacije fabule započeta sa ova dva romana i nastavlja *evoluciju evropskoga romana* koju je mogao zamisliti Milan Kundera, napuštajući imperativ vjerodostojnosti i hronološku strogost u korist novoga otkrivanja staroga duha improvizacije na kojoj je roman kao forma i izrastao. U ovome objašnjenju nastavka zaustavljene evolucije romana započete u XVIII vijeku romanima čija je forma, prema Kunderi, *veličanstvena igra*, krije se objašnjenje zašto je danas Kortasar možda manje interpretiran i čitan od drugih latinoameričkih pisaca koji su pripadali pokretu latinoameričkoga buma, kao što su Gabriel Garsija Markes, Mario Vargas Ljosa, Horhe Luis Borhes i drugi. Hulo Kortasar pokušao je vratiti u roman veličanstvenu igru koja ga je u toku dva vijeka bila napustila, kao što su to uostalom uradili i neki pisci južnoslovenske književnosti.

Zaključak

Pripovjedački modus prisutan u djelima Huseina Bašića i Zuvdije Hodžića ovđe je opisan kao *differentia specifica* sandžaćkih autora unutar crnogorske i bošnjačke književnosti. Njegova specifičnost je upravo pokazani pripovjedački modus čija se razlikovnost otkriva u njihovu senzibilitetu i emocionalnosti pripovjedačke duhovnosti u kojima se zrcali osobena, individualna i prepoznatljiva sandžaćka emocionalnost, psihologija

i mentalitet čovjeka i njegova podneblja, u kojima se spaja duhovna prošlost i sadašnjost, a rezultat toga spajanja je specifičan Duh romana, u kojemu je igra pripovijedanja (umjetnosti) dominantno ošćenje literature i života, to jest priča koja se ponavlja i traje kao nepresušni izvor. Taj nepresušni izvor priča za pisce crnogorsko-sandžačkobošnjačke provenijencije je prostor zavičaja koji je prostor magije, kao kod latinoameričkih pisaca, dok su se u pripovjedačkome maniru priključili tradiciji južnoslovenskih i svjetskih pisaca. Time je bošnjačka i crnogorska literatura *uspjela preskočiti onaj vremenski jaz i uklopiti se i savremenu misao i postupak*.

Postmodernizam joj je dao mogućnost da *ranija iskustva ukomponuje u jednu drugačiju formu*, od tradicije zadržavajući magiju pričanja i pripovijedanja, to jest suštinu priče, a od modernih pripovjedačkih strujanja uzima narativne strategije i postupke zadržavajući onu specifičnu *ambijentalno-tematsku izvornost* koja je crta razvoja muslimanske duhovnosti u njihovim djelima.

Izvori i literaura:

- Andrić, Ivo, *Prokleta avlija*, Vijesti, Podgorica, 2003.
- Andrić, Ivo, *Travnička hronika*, Svjetlost Sarajevo, Mladost Zagreb, Sarajevo, 1977.
- Bašić, Husein, *Tuđe gnijezdo*, Almanah, Podgorica, 2000.
- Bečanović, Tatjana, *Naratološki i poetički ogledi*, CID, Podgorica, 2009.
- But, Vejn, *Retorika proze*, Nolit, Beograd, 1976.
- Dr Vuković, Novo, *Pripovijedanje kao opsesija*, Obod, Cetinje, 1980.
- Duraković, Esad, *Antologija bošnjačke pripovijetke XX vijeka*,

Alef, Sarajevo, 1995.

- Đukić, Marjana, *U potrazi za romanom*, ICJK, Podgorica, 2011.
- Eko, Umberto, *Ispovesti mladog romanopisca*, Službeni glasnik, Beograd, 2013.
- Eko, Umberto, *Kako se piše diplomski rad*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2000.
- Eco, Umberto, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Algoritam, Zagreb, 2006.
- Hodžić, Zuvdija, *Gusinjska godina*, Almanah, Podgorica, 2009.
- Hodžić, Zuvdija, *Davidova zvijezda*, Sarajevo-Publishing, Sarajevo, 2000.
- Hodžić, Zuvdija, *To je to*, Cekum, Podgorica, 2013.
- Hodžić, Zuvdija, *Neko zove*, Almanah, Podgorica, 2003.
- Isaković, Alija, *Antologija bošnjačkog eseja XX vijeka*, Alef, Sarajevo, 1996.
- Kazaz, Enver, *Bošnjački roman XX vijeka*, Naklada Zoro, Zagreb-Sarajevo, 2004.
- Kiš, Danilo, *Život, literatura*, Prosveta, Beograd, 2007.
- Kiš, Danilo, *Čas anatomije*, Prosveta, Beograd, 2005.
- Kiš, Danilo, *Grobница za Borisa Davidoviča*, Dani, Sarajevo, 2004.
- Kodrić, Sanjin, *Književnost sjećanja: Kulturalno pamćenje i reprezentacija prošlosti u novijoj bošnjačkoj književnosti*, Slavistički komitet, Sarajevo, 2012.
- Kundera, Milan, *Iznevjerene oporuke*, Meandar, Zagreb, 2007.
- Kundera, Milan, *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb, 2002.
- Lešić, Zdenko, *Teorija književnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2010.
- Lukač, Đerđ, *Estetičke ideje*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Lukacs, Georg, *Teorija romana*, Veselin Masleša-Svjetlost, Sarajevo, 1990.
- Luis Borhes, Horhe, *Umeće stiha*, Službeni glasnik, Beograd, 2012.
- Luis Borhes, Horhe, *Nova istraživanja*, Paidea, Beograd, 2008.
- Muratagić, Hasnija-Tuna, *Lepota kazivanja*, Obod, Cetinje, 1991.
- Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, Artesor naklada, Zagreb, 1999.

-
- Prins, Džerald, *Naratoški rečnik*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
 - Radulović, Dragan, *Parabole o zlu*, Monitor, Podgorica, 2003.
 - Ruse, Žan, *Intimni čitalac*, ICJK, Podgorica, 2012.
 - Sabljčić, Jakov, *Hrvatski i crnogorski roman*, ICJK, Podgorica, 2010.
 - Servantes, Migel, *Don Kihot*, Vijesti, Podgorica, 2004.
 - Solar, Milivoj, *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1970.
 - Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, ICJK, Podgorica, 2012.
 - Tinjanovi, Jurij, *Pitanja književne povijesti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
 - Tomaševski, Boris, *Teorija književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
 - Todorov, Cvetan, *Poetika*, Filip Višnjič, Beograd, 1986.
 - Žmegač, Viktor, *Povijesna poetika romana*, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.