

*Dijana Hadžizukić*

Fakultet humanističkih nauka  
Univerzitet „Džemal Bijedić“ Mostar  
Bosna i Hercegovina  
Dijana.Hadzizukic@unmo.ba

## SEMIOTIKA PISMA U ROMANIMA DŽEVADA KARAHASANA

*Pogledaj ti nešto napisano. Vidiš jednu izuvijanu liniju, vidiš neke tačke i crtice, gledaš to i kao da unutrašnjim uhom čuješ glas koji ti govori te napisane riječi, recimo glas onoga koji je to zabilježio. Eto ti odmah zbrke: on je odsutan, glasa nigdje i riječi nigdje, a ti neki glas kao da čuješ i riječi su tu. Tu je glas i tu su riječi, samo ne idu preko ovoga nego preko unutrašnjeg uha, ravno u njega. Kao da ti on odsutan govori, a ti ponavljaš njegove riječi. Već ti je samo pisanje, znači, zbrka jer glas odsutnog čovjeka čini vidljivim. Pa onda pogledaj čime se ono bavi i o čemu piše, brate moj slatki. Neće on govoriti o tebi i o meni, o onima koje vidi i čuje, nego o nekim davnim ljudima ili čak o ljudima koji nikad nisu ni živjeli, ili će te podučavati šta brojevi mogu, ili će nešto mudrovati o džinima i njihovim navikama, iako nikad nije sreaniti vidio džina. Može neko misliti da su oni budale ili prevaranti, a ja mislim da je to naprosto njihov posao. Oni iz nevidljivog svijeta dovlače ovamo neke odsutne ljude, kao što ti, na primjer, kad čitaš iz odsutnosti dovlačiš njihov glas i recimo njih, cijele. Ne znam, doduše, čemu to služi, ali računam da za nešto treba čim se događa.*

(Istočni Diwan: 308)

Romani Dževada Karahasana svojom strukturom i temama podstiču književnokritičko čitanje sa fokusom na istraživanje tematizacije i okvira, autorstva i rukopisa. U tom kontekstu je bitno analizirati strukturalne pozicije pjesnika u tekstu romana ili njihove pozicije u fikcijskom svijetu koje gradi fabula, te istražiti tematizacijske motive tekstova, pisma, pisanja, te važnosti napisanog za recipijenta. Pod tim podrazumijevam pismo u bartovskom smislu (*Varijacije o pismu*) kao

skripciju<sup>1</sup>, ali ne samo manuelnu već i svaki drugi način pisanja, prepisivanja, autorstva i reispisivanja. Protagonisti Karahasanovih romana nastupaju kao ljudi koji pišu, te je sam čin pisanja doveden do temeljnog motiva romana. Zadovoljstvo pisanjem može biti dovedeno do erotizma ili svetosti.

Ako o postmodernom romanu razmišljamo kao o romanu koji ima izrazito osviješteno pisanje, te se poigrava sa identitetom subjekta, priče i međusobnim odnosom tekstova – onda svaki pisac/pjesnik uveden u fabulu mora uspostavljati odnos na tekstualnom nivou između vlastitog teksta i teksta u kome se našao kao lik. Drugim riječima, čak i kada nije vidljiv, odnos među tekstovima postoji kroz asocijativne jezičke igre, jer pjesnik svojim prisustvom u određenom dijelu romana otjelovljuje prisustvo svog teksta u metatekstu. Također, postoje i drugi akteri u Karahasanovim romanima koji u tekst ulaze kao likovi, a izlaze kao osviješteni autori novog teksta. Pjesnici i pisci kazuju sebe jezikom, postoje u jeziku i stradaju zbog jezika. Iako do neke granice oni funkcioniraju poput lakrdijaša i smiju reći ono što drugi ne smiju, postoji trenutak *prelaska granice u polje zabranjenog* što na kraju rezultira karnevalskim završetkom, s tom razlikom što umjesto simboličkog krivca/lutke masa ubija autora. Konačnu moć ima onaj ko sebi da pravo da riječima određuje značenje. „Poznate su veze između moći i knjige, koliko je Država – ma koja bilo – nastojala da pažljivo kontroliše (privilegijama, cenzurama) štampano pismo; koliko je, isto tako, čak i u civilizaciji knjige, rukopis dugo zadržao status klasnog vlasništva. Pismenost je jedno od prvih sredstava društvene selekcije; dok knjiga nije postojala, a sve su aktivnosti prenosa, obaveštavanja i razmišljanja prolazile kroz rukopis i njegovu kopiju, pismo je utoliko više bilo čisti instrument moći.“ [Bart 2010: 61]

U ovom smislu, važni su romani *Istočni diwan*, *Šahrijarov prsten* i trilogija *Što pepeo priča*, jer oni već svojim naslovima akcentiraju temu pisma i pisanja. Riječ diwan, između ostalog, znači razgovor ali i zbirku napisanu po tačno određenim pravilima i bez odstupanja od zadatog obrasca. Naslovna sintagma: Šahrijarov prsten, opet, priziva zbornik najljepših priča na svijetu i Šehrazadu kao postmoderni znak priče i pričanja, odnosno pripovjedačice koja pričom zavodi. Konačno, naslov: Što pepeo priča – zatvara krug (zasad) vraćajući nas na početak i nudeći kompletan roman kao rukopis koji je pronađen, pa spaljen, pa nanovo ispisan/pročitano iz pepela sarajevske Vijećnice. U rukopisu kao pisanom znaku, njegovom samoispisivanju, rekonstrukciji i proročanskim mogućnostima Renate Lachmann vidi oblik i funkciju, semantiku i mitologiju, promjenljivu izvedivost i okultizam. I dalje, ona smatra da postoje tekstovi koji žele prevazići referencijalnu ulogu slova/riječi/teksta i dati joj ikonografičnost „Kao da po-

<sup>1</sup> „Recimo, pojednostavljujući (i uza sav rizik koje takvo pojednostavljivanje nosi) da pismo sadrži tri osnovne semantičke odrednice: 1. To je manuelni gest, koji se suprotstavlja vokalnom gestu (otuda bismo pismo mogli nazvati skripcijom, a njen rezultat skriptura). 2. To je pravni registar neizbrisivih oznaka, namenjenih pobjedi nad vremenom, zaboravom, zabludom, obmanom. 3. To je beskrajna praksa u kojoj se angažuje čitav subjekt, i ta praksa se suprotstavlja prostoj transkripciji poruka.“ (Bart 2010: 59)

neki književnici žele vratiti slovima upravo onu magijsku i ludističku funkciju koja je bila potisnuta u signifikantnoj, doslovnoj manifestaciji njihova teksta.“ [Lachmann 2002: 129]. Romane Dževada Karahasana pokušat ću čitati upravo na takav način.

### Istočni diwan – Svoje priče smo pročitali prije nego što su nam se dogodile

Složena struktura romana *Istočni diwan* sačinjena je tako da svako poglavlje proizilazi iz prethodnog, prvo iz posljednjeg, a drugo iz prvog. Odnosno, Tawhidi je napisao priču o Mukaffi koji je napisao priču o Gazvanu. S obzirom da je Hallag živio od 858. do 922. godine, a Mukaffa od 720. do 757, on piše o nekome ko će tek postojati, dakle, pisanjem ga stvara, dok Tawhidi (932–1036) piše o onome što je bilo. Također, a to je već primijetio Muhamed Dželilović, svi likovi kao i dijelovi unutar poglavlja teže zatvoriti trougao u kome se dva vrha simbolički susreću u trećem. Osim toga, u svakome od njih se nalazi i po nekoliko umetnutih priča koje onda na nivou cjeline teksta zatvaraju svoje značenjske trouglove. Iako ne zauzimaju prostorno mnogo teksta, ove ubačene priče imaju izuzetnu važnost jer funkcioniraju kao semiotička ogledala, a njihovi protagonisti svojim usudom premrežuju kompletan tekst. Prvi dio prvog poglavlja romana *Istočni diwan* nosi naslov „Pisma“, te osim što učestvuje u gradnji fabule, ovo poglavlje tematizira pitanja tekstualnosti. Tematski, roman započinje pismom žene, rukopisom, papirom... Zašto? – U pitanju je (između ostalog) srednjovjekovna zaljubljenost u pergament, pero, slovo kao likovni znak... Pisari su bili uvaženi i blagoslovljeni (vjerojatno i zbog sakralnosti teksta koji se prepisivao), a „pismo je metonimijski eksponent kulture“ [Lachmann 2002: 162]. Begzada i Mukaffa ispisuju svoju ljubav, ali ispisuju i pitanja o prazninama u tekstu i njihovom značenju, kao i strah od proizvoljnosti i nereda. Mukaffa je Begzadu naučio pisati te je tako uveo u svijet „iniciranih“ i onih koji „vladaju znanjem“ [Bart 2010:33]. Njihova razmjena pisama pretvorena je u „Pismo koje govori, glas u pismu, ustrajavanje na neprestanoj prisutnosti i predodžba o pismu koje vraća život pojavljuju se kao pojmovi skriptomitologije u kojoj se ne radi o odgodi i uskraćenosti, već o ponovnom stjecanju podrijetla, obnovi putem pismenoga čuvanja.“ [Lachmann 2002: 164/165]. Begzada je *radi njega naučila savršeno pisati*, a Mukaffa je svoj odlazak pravdao riječima: „Pa je li moguće da ne osjećaš koliko je lijepo, koliko je sveto darovati svoj život znanju i pisanju kojim ćeš možda raširiti i uvećati znanje?“ [Karahasan 2007:11].

U romanu se pojavljuje pjesnik Mutevekil kao protagonist jedne od umetnutih priča, a njegova za kaznu Zubeidu predložena pjesma rugalica će biti realizirana kao stvarna kazna bivšem ratniku, te onda, ogledalno, i kazna njegovog tvorca, Mukaffi. Priča o Mutevekilu i Zubeidu kompozicijski je višestruko uokvirena. Svitak prvog Begzadinog pisma pred očima se Mukaffinim ispisuje proizvoljnostima, svitak posljednjeg Mukaffinog pisma ispisuje se sam pred

očima Rustemovim.<sup>2</sup> Zašto? Ako tekst ostavlja mogućnosti za dopisivanje (postmoderna otvorena knjiga) onda on nikada ne može biti završen niti njegovo značenje do kraja učvršćeno. Između ovakvih samoispisujućih svitaka postoji priča u kojoj čovjek blizak vlasti i veliki junak traži doslovno značenje izgovorenih riječi: „Ti si rekao da su mu za kaznu otpale ruke i noge i da bi ti tako napisao“, govorio je Muhalleb. „Ako si tako rekao, znači da bi tako i učinio, jer čestiti ljudi rade ono što govore.“ [Karahasan 2007: 61].

I ovo ni slučajno nije jedino strukturalno-značenjsko zatvaranje kruga. Naime, mala priča o Mutevekilu i Zubeidu najprije se pominje u Begzadinom pismu u dijelu romana naslova „Pisma“, sama priča umetnuta je u „Poukama“, da bi se u „Događajima“ pojavila kroz Mukaffinu misao kao „glupa priča koja nije ni njegova ni njihova“ a u momentu spoznaje da je to upravo njegova priča. Ono što je zapisano u pismima da bi bilo pouka realizira se kroz događaj, jer „svoje priče smo pročitali prije nego što su nam se dogodile“ [Karahasan 2007]. Priča koju je napisao Mukaffa tako postaje središte priče o njemu samome, a izgovorene riječi jednog pjesnika – njegova sudbina. Na ovaj način se priča o Mukaffi uvrtne u samu sebe postajući sad ogledalnom pričom za roman u cjelini. „Vladavina znakovima koja se ogleda u umijeću njihove proizvodnje prekriva se vladavinom znakova.“ [Lachmann 2002: 130] Begzada je insistirala na priči o pjesniku, jer „Ne možeš od mene konačno otići dok mi je ne napišeš, ja ti to ne dopuštam, moja ti ljubav to ne da.“ [Karahasan 2007: 19] I upravo je ovo Begzadino pismo bilo ono koje je Mukaffa najčešće čitao i na osnovu kojega je oživljavao sjećanje na nju u kojemu je „poput očiju otvorena za svaku moguću priču, za čudnu podudarnost, za sve skriveno i beskorisno.“ (Karahasan 2007: 20) Kako god ona njega doziva čitajući njegove priče: „pokrijem se svitkom po licu i dozivam te, dozivam, čekam“ [Karahasan 2007: 53], tako Mukaffi izmiče autorstvo teksta koji od rasutih bilješki postaje smisljena priča. S druge strane, Begzada kao idealna čitateljica ne želi prihvatiti autorsku odgovornost jer „Ne bih znala, a ne bih ni htjela jer i dalje mislim da je pisanje zamjena za doživljaj. Možda je bogatije i ljepše od doživljaja, kako ti tvrdiš, jer umjesto jednoga konačnog nudi bezbroj mogućih doživljaja (...)“ [Karahasan 2007: 54]. Dakle, autorstvo nije konačno i nije definirano, ono nastaje negdje na pola puta između čitatelja koji se ne želi odreći čitateljske slobode i autora kojemu se zbog čitateljskog upisivanja značenja apsolutno autorstvo izmiče. Otud Mukaffino pitanje kako podnijeti strah koji ga kao autora preplavi kad mu se

<sup>2</sup> Iako nije predmet istraživanja u ovome radu, ovdje moram pomenuti roman Noćno vijeće čiji protagonista Simon započinje pismo Barbari, pismo kojim se doziva odsutna ljubav. Čeznuti za njom i dozivati je zapravo znači pisati joj. Nekoliko dana kasnije pismo je nestalo s njegova stola, da bi se ponovo pojavilo i to gusto ispisano riječima o kulturi koja pamti. Rukopis, riječi i ton pisma su bili njegovi, „Buljio je u pismo i stoti ga put iznova pročitavao bez stvarnog čuđenja. Kad i kako je ono moglo nastati? (...) Ali on pismo naravno nije napisao, toliko je jasno i sigurno.“ (Karahasan 2007: 222) U Foči 1991. godine nevini ljudi stradaju a krivnja se usmjerava na Simona, vlastita kuća ga ne sluša, vrata se otvaraju kad ona hoće ili neće, mrtvi su prisutni i s njima se može razgovarati... pismo se ispisuje samo....Posljednje što je Simon uradio prije silaska u podrum među žrtve zločina, da pati s njima jer drugačije ne može, jeste pisanje pisma sinu.

otkrije da može smisliti jedino ono što je stvarno koliko i događaj, te kako podnijeti stid što je to otkrio kasno i nakon što godinama izmišlja i vjeruje da izmišlja ono što hoće? Znakovi nadvladavaju stvarnost i postojanje u ovome svijetu. Ili, kao što Rustem mudro zaključuje da nakon Mukaffine smrti on može Rabiji donositi bilo kakva pisma a ona će „iz njih razumjeti ono što njezinoj čežnji treba, a ne ono što u njima piše.“ [Karahasan 2007: 112], izgovarajući tako direktnu asocijaciju na književne teorije o pitanju recipijentskog utjecaja na značenja teksta.

Osim tragičnog kraja svoga autora, priča je odredila i njegovo pisanje. Mukaffa je napisao priču o Hallagu, mistiku i piscu, čija će sudbina biti slična Mutevekilovoj. Mutevekil se kompletan pretočio u Zubeida i nestao, a Hallag je pretočen u nepoznatog roba i, također, nestao. Mutevekil nestaje jer mora znati odgovor na pitanje: zašto je zločin učinjen?, a Haladž nestaje jer Gazvan mora znati odgovor na pitanje kako i ko je počinio zločin? Mukaffa je riječima pjesme koju izgovara njegov lik (onaj kojega je stvorio) ispisao svoj kraj, dok Gazvan riječima preobražava roba i također stvara novo biće; neku vrstu dvostrukog bića pred kojim će onda nestati pravi Hallag. „Tako su se u trokutu u koji smo se ugradili Hallag, on i ja bezumno pobrkale i totalno preokrenule uloge i namjere tako da se više nije znalo ko koga brani i ko koga napada, ko se kome ruga i ko koga razara, ko koga stvara a ko se koga boji.“ [Karahasan 2007: 232] Ova rečenica koju izgovara Gazvan u svome dnevniku bi se bez ikakvih problema mogla premjestiti u prvi dio romana i čitati kao odnos između Mukaffe, Mutevekila i Zubeida, a u dobroj mjeri i u Šahrijarov prsten kao odnos između Faruka, Figanija i Bella. A kako već govorim o trouglovima onda ne bih trebala izostaviti još jedan veoma bitan – u romanu se kao lik pojavljuje pjesnikinja, Rabija sviračica. U njevoj maloj priči nestaje Husajn jer je muzika posvećena njemu bila savršena. Ako su u prethodne dvije priče protagonisti nestali jer su morali znati, u ovoj, koja u tom slučaju mora biti vrh trougla i mjesto spajanja – Rabija ne zna, i ne želi znati: „u Rabijinim stihovima, nerazumljivim i punim ljubavi, u kojima se nikako ne može odrediti gdje prestaje Husajn a počinje Istina, nema ni traga tim ljudskim, suviše ljudskim djelima.“ [Karahasan 2007: 248] Mukaffa je lik koji je dobio pravo glasa i stvorio vlastite likove. Skriptomitologija je projicirana kroz njegov lik. On zavidi svojim ispisanim redovima *jer će sutra krenuti k njoj*, on sigurnost i utočište nalazi u ploči za pisanje i rupi u zidu jer „ma kako se osjećao i ma šta mu se događalo, on se može smiriti tamo gdje su njih dvoje jer su oni njegove najvažnije osobine, kako bi rekao Isa.“ [Karahasan 2007: 42], pa i kad bi zaspao to bi bilo *s pločom na koljenima i s licem na ploči*. Čak i Gazvan, koji ne vjeruje ni pismu ni onima koji pišu, u trenucima kada želi baciti sve svoje bilješke osjeća žaljenje i ne baca ih. Također, istražitelj Sulejman koji sumnja u sve pjesnike i sve što je napisano, Gazvanov rukopis nosi sa sobom „od grada do grada kao dio svog tijela, a svojih sam spisa izgubio da im broja ne znam.“ [Karahasan 2007: 282].

Postoji u romanu još nekoliko oblika pisanja, pa ću pomenuti još jedan – Gazvanov dnevnik. Istražitelj i čovjek koji pripada državnom aparatu ne bi mogao pisati pjesme ili filozofske traktate poput Hallaga. On svoje dane datira i kroz pisanje rekonstruira ne bi li im uhvatio smisao koji neprekidno izmiče, on se ne

pojavljuje kao samosvjesni pripovjedač iako piše u prvom licu, a napisano ne zove napisanim nego *pribilježnim*. Prvi autoreferencijalni komentar u Gazvanovom dnevniku će se pojaviti tek kad bude toliko zbunjen događajima da mora otići kući, „Treba pribilježiti sve što znam o svakome od ovih ubistava, pa stvoriti nekakvu cjelinu, ako tu uopće ima bilo kakve cjeline.“ [Karahasan 2007: 196] Približno u isto vrijeme, Gazvan postaje samosvjesni pripovjedač s potrebom da ostavi trag u pismu: „Možda sam nešto razumio, možda ću nešto razumjeti kasnije, ako preživim i ne izgubim razum pa uzmognem pročitati ove bilješke. Ako ništa od svega toga ne bude, nek ostane zabilježeno.“ [Karahasan 2007: 236] Znakovito je da i on svoj rukopis donosi na čitanje ženi kao idealnoj čitateljici govoreći joj: „Pročitaj. A onda meni objasni cjelinu, ako budeš u stanju.“ [Karahasan 2007: 125].“ Rabija završava čitanje kad je već odavno pala noć, te spoznaje da je mogla čitati i u mraku zato što ona jeste *prava osoba*, i zato što *njena ljubav jeste prava*.

No, na kraju, ma kako Gazvan pisao i ma koliko mu se riječi činile važnima, Rabija će reći: „Znači da tvoj mali trokut nije zatvoren. Znači da je svijet u redu, jer ni ti ni tvoj Hallag ne možete upravljati njime i ne možete praviti red u neredu niti nered u redu.“ [Karahasan 2007: 239] Čini se da ljudi na vlasti uvijek žele riječima dati jedno, i to svoje značenje, dok su sva ostala moguća značenja nepoželjna i opasna. Stoga Gazvan o pjesnicima kaže: „Svi ti pjesnici su nevjerničke dualističke budale kojima bi lako moglo pasti na um da zločinima nešto crtaju.“ [Karahasan 2007: 155] Zbog toga u pisanju adaba za ljude na vlasti Mukaffa skriva autorstvo. Konačno, zbog toga emir komentarišući Tawhidija kaže: „To je njegov posao, moj Sulejmane. Svi mudraci i ti što pišu u ovom su svijetu radi toga da stvaraju zbrku, kao što smo mi ovdje da stvaramo red.“ [Karahasan 2007: 307].

Iako se u romanu *Istočni diwan* pjesnik Mutevekil pojavljuje veoma kratko, pokušala sam pokazati barem djelić njegove ogromne uloge u strukturi romana, pa čak i prenošenja na naredni roman. Postoji jedna scena u kojoj Mutevekil zabavlja dvorjane noseći ular, samar i podrepnjak za magarca i koja asocijativno priziva sudbinu pjesnika Figanija iz romana *Šahrijarov prsten*. Naizgled bezazlena lakrdija sa Mutevekilom pretvorila se u javnu antikarnevalsku scenu sa tragičnim završetkom. Pjesnika Mutevekila ne nalazimo u bilješkama na kraju romana, iako je postojao. On sjedi „uz koljeno moćnog velikog emira“ što za pjesnika uvijek predstavlja opasnost. U milosti je ljudi na vlasti sve dok funkcionira kao dvorska luda.

### **Šahrijarov prsten – Ako želiš još čitati, kad zaželiš dalje čitati, dođi ovamo k meni gdje možeš biti, gdje moraš biti, tekst i njegov smisao ujedno**

*Šahrijarov prsten* kao u naslovu, i na nivou strukture stvara prstenove šeherezadinog tipa gdje jedna priča kompozicijski u potpunosti zaokružuje i prekriva drugu, ostavljajući u značenjskom smislu uvijek otvoren kraj. Figani prevodi stari spis o farnaku koji želi postati čovjek, Bellu, a i jednoga i drugoga ja napisao Faruk. Pričom o Figaniju Faruk iskazuje i priča sebe. On nije pjesnik ali je njegova

individualnost, *zavijanje na mjesec*, nešto što sugeriše čovjeka uvrnutog unutra, onoga koji između sebe i svijeta uvijek *umeće priču*. A pjesnik Figani je ezoterik, iz vremena osmanskog 16-og stoljeća, čiji slučaj pogubljenja je zabilježila historija. Kako stoji u Bilješkama uz roman, postoje dva tumačenja njegove smrti. I treći koji daje Karahasan u *Knjizi vrtova*. On razmatranju nesretne sudbine jednog pjesnika pristupa kao logičkoj aporiji, pojašnjavajući kroz esej „Sjene vrta (O jeziku vrta)“ zašto je pjesnik Figani kažnjen smrću iako je bio u pravu. U pitanju je povreda privatnog prostora, odnosno vrta o kojemu će autor u nastavku i pisati. Ono što je u ovom eseju bitno za našu temu jeste zaključak o odnosu pjesnika i vladara, a čiji implicirani smisao ćemo prepoznati u romanima *Istočni diwan*, *Šahrijarov prsten* i *Što pepeo priča*:

Osim toga, zemaljska moć je, kao i božanska, uvijek u prvome redu moć nad govorom, uspostavljanje kontrole nad značenjem temeljnih spisa kojima se uređuje društvo i odnosi u njemu, tako da Ibrahim kao veliki vezir, dakle čovjek koji ima moć, ima više mogućnosti i prava od jednog pjesnika da odredi ‘stvarno značenje’ zabrane realističkog prikazivanja živih bića u likovnim umjetnostima. Drukčije rečeno, vlastodršci su uvijek mnogo bolje od pjesnika znali što piše u svetim spisima, o čemu najbolje što je moguće svjedoči niz pjesnika koje su vlastodršci pogubili u ime svetih spisa i ni jedan vlastodržac kojega su pogubili pjesnici, makar i u ime tih spisa. [Karahasan 2004: 17]

Drugo tumačenje Figanijeve smrti složenije je i uvjerljivije od prvoga (kako kažu bilješke) a povezano sa trećim – smatra se da je pjesnik umro jer se nije mogao odreći svojih stihova – „Kao pisac, morao je potvrditi svoj tekst makar ga to koštalo onoliko koliko košta, pogotovo zato što je znao, što je htio odgovarati za ono što je napisao. Htio je da pisanje i objektivno ima značaj koji mu on pripisuje (i koji ima za njega), htio je da bude teže, važnije i presudnije od objedovanja, kupanja, pa i od odlaska na bojno polje.“ [Karahasan 2007: 362] Stvarni pjesnik Figani se uglavnom pominje i pamti zbog stihova o Ibrahimu, velikom veziru, te zbog tragične i neobične smrti. Njegovih stihova nema u savremenim antologijama osmanske poezije, a njegova stvarna biografija zapravo je samo predložak za postmodernu fikcionalizaciju historije. On je, kao i Mutevekil pjesnik bez opusa, odnosno, autor odsutnog teksta.

Kao protagonista, Figani se pojavljuje u drugom narativnom nivou romana, došao u Istanbul da nastavi učenje, pjesnik razotkriva (ili samo vjeruje da je razotkrio) Demirovu pobunjeničku i heretičku ćeliju, tajnu vojsku sa ko zna kakvim namjerama... Zatvoren u sobu, otvarao je prozor „i s njega glasno izvikivao sve stihove koje je znao napamet“. Umjesto da produbljuje svoje znanje, Figani se sreće sa učiteljima koji ne vjeruju u riječi već smatraju da su nam riječi „date i radi toga da se osilimo i pokažemo kolike smo budale“. [Karahasan 2007: 155] Vanjski sukob sa Demirom započinje Figanijevim pismom Šejhu Ati u kome moli objašnjenje, a koje je dospjelo u pogrešne ruke. I pošto mu je zabranjeno pisati, čim je ušao u sobu Figani je „dohvatio trsku i počeo pisati. Načas mu je sinulo da je ovo nova njegova pobuna jer on, evo, piše (...) Tako je sjedio pod prozorom i pisao, dok se ona ozarenost lagano gubila iz njega i s njega, ko da se ona sliva niz za-

oštrenu trsku.“ [Karahasan 2007: 129] Slijedi novo pismo koje ima samoispovjedni karakter. Da napisano određuje čovjeka, Figaniju je rekao i Šejh Jakub ustvrdivši da Demir zapravo nije Demir: „Može tebi čovjek slagati svojim izgledom, ali ne može onim što napiše njegova ruka. Ne moram ja njega vidjeti da bih znao i potpisao da ovo nije on.“ [Karahasan 2007: 158].

Figanijeva smrt kamenovanjem na magarcu, na kome je za porugu okrenut naopačke, najavljena je upravo riječima i to mnogo ranije. I ovdje, kao u *Istočnom diwanu*, Karahasan propituje važnost riječi, tvrdeći da „se na svijetu ne može dogoditi ništa ako prije toga nije izgovoreno jer sve najprije postoji u jeziku pa onda postoji u stvarnosti –“ [Karahasan 2007: 167]. Najprije u razgovoru sa Idrizom koji vjeruje da naprosto postoji takva sorta ljudi i da je „osobina svijeta“ da ima potrebu za ljudima koji budu „na nekom živinčetu provedeni kroz grad, izloženi smijehu, poruzi, pljuvanju i udarcima ljudi, da bi na kraju tog prohoda bili umoreni.“ [Karahasan 2007: 166], a kasnije u spisu koji mu je dat na prijevod i koji je poslužio za optužbu. Tako, ono što je izrečeno u „Istrazi“ (2. dio drugog dijela) i napisano u „Poukama“ (3. dio trećeg dijela), biva realizirano u „Slučaju“. Umjesto sjaja koji je priželjkivao, Figaniju je dopala uloga ludog Mustafe i njegova sudbina, a znakovi su odredili stvarnost. Vlast svoju moć manifestuje zločinom protiv onoga ko se usudio riječima dati vlastito značenje – jer istinska vlast je ona nad jezikom bilo da se radi o mitskom (Bell), historijskom (Figani, Mukaffa, Haladž) ili fikcijskom svijetu. Figani ni u strukturi romana nije dobio pravo na vlastitu priču, pravo na jezik, kao Mukaffa. Njegova uloga je prepisivačka, a ona po Bartu spada u manihejsku praksu: pa je „kastriirajuća i/ili iskupljujuća“. Prastari perzijski spis koji je dobio na prevođenje imao je mnogo blijedih i nečitljivih mjesta, odlomljenih dijelova kože, rubove koji su se u rukama pretvarali u prašinu, svici rukopisa su bili pomiješani i neobilježeni. Zamjerajući vlasniku rukopisa koji ga je tako zapustio, kao predmet a ne kao znak, Figani počinje sa razvrstavanjem, prevođenjem i popunjavanjem praznina. U potpunosti uvučen u tekst, on uživa „povezujući međusobno ne baš jasno povezane dijelove priče i sklapajući je u cjelinu po svom osjećaju a ne po redu koji je određen brojevima, dodao prastarom spisu mnogo svojih rečenica, svog osjećanja i svoje potrebe za oblikovanjem.“ [Karahasan 2007: 302]. Ipak, nisu to njegovi stihovi i nije on u tom tekstu pokazao sebe. Autorstvo će mu biti nametnuto i zbog njega će stradati. Iako uživa u sklapanju teksta i njegovog smisla, ni Figani (kao ni Begzada) ne žudi za autorstvom. Razlika je u tome što je takav posao za Begzadu, kao i Azru, *iskupljujući*, a za Figanija *kastriirajući*. Istinski autori u sva tri su slučaja odsutni.

Za razliku od Figanija koji samo prevodi tuđi rukopis, Faruk funkcioniše kao protagonist okvirne priče i autor svih tekstova koje roman sadrži. Najprije mu se pripisuje niz eseja, zatim oprostajno „Pismo Azri“ kojim joj povjerava svoje rukopise, odnosno „jednoga mogućeg, možda boljeg, možda samo željenog, sebe, jednog sebe na kojega bih možda mogao pristati“ [Karahasan 2007: 103], a nalazi se unutar naslova: „Historija pijeska“, odnosno „Godine učenja šejha Figanija“. Sada se Azra pojavljuje u ulozi idealne čitateljice jer je samo ona mogla prepozna-



ti „tajni redosljed, skrivenu unutrašnju logiku po kojoj je tekst složen“, jer ona Faruka ne pamti kao tijelo već kao govor. Tekst postoji i za sve ostale čitatelje, ali samo njeno čitanje taksta može obnoviti odsutnog autora. Skrivena logika teksta ključ je za razumijevanje njihove ljubavi ali i potvrda (a to je Šahrijarov prsten) da je pripovjedač bio prisutan: „Čitaj ovo i osjeti da sam tu. Ako nisam tu, ako me ti ne osjećaš – mene nema.“ [Karahasan 2007: 103]. Konačan rezultat će biti novi tekst koji piše Azra, a kojim će „ispisati Faruka“. Uloge čitatelja i autora još su jednom zamijenjene, tekstualna igra produžena do u beskraj, a knjiga istovremeno izvor i stvarnosti i fikcije. „Ako želiš još čitati, kad zaželiš dalje čitati, dođi ovamo k meni gdje možeš biti, gdje moraš biti, tekst i njegov smisao ujedno.“ [Karahasan 2007: 356]. Ovdje se radi o reinterpetaciji smisla. Rat je kao katastrofa prekinuo znakovni slijed, pa pamćenje mora biti zapisano da bi bilo otrgnuto od zaborava. Kada Azra ispisuje Faruka ona zapravo materijalno (papir, slova) „stapa s nematerijom pamćenja; memoria: predodžba koja evocira voštanu ploču duše, Platonovu sliku pamćenja.“ [Lachmann 2002: 186]. Azrin odnos prema rukopisu, osim toga, nosi i elemente ljubavi prema rukopisu kao materijalnom znaku Farukovog postojanja. Naslovi njegova rukopisa napisani su rukom, ostatak teksta pisačom mašinom, a ubačeni dokument, Optužnica protiv njegovog oca Hamida Karabega, na iskrzanom tankom papiru, ispisanim *mašinom prljavih slova* „a obline u *a* i *e* i drugim slovima s oblinama bile su potpuno ispunjene, dakle crne.“ [Karahasan 2007: 105]. Za razliku od sudskog spisa metaforički određenog riječima *prljav* i *crn*, Farukov spis je „tajna historija njene ljubavi“ i „tajna šifra njihovog odnosa“. Roman završava Azrinim „Pismom Faruku“ i riječima: „Ovo je, dragi prijatelju, ono što sam zapisala dokazujući sebi da si postojao, da sam postojala, da smo se jednom sreli i voljeli.“ [Karahasan 2007: 355]. Idealna čitateljica još je jednom izgradila autora.

### Sjeme smrti – Rukopisi ne gore

Konačno, dolazim do Karahasanovog romana u kojem pjesnik zauzima središnje mjesto. Romaneska priča trilogije *Što pepeo priča* smještena je u perzijski grad Isfahan gdje živi veliki pjesnik, matematičar i astronom Omar Hajjam, koji je protagonist romana, a u vrijeme seldžučke dinastije koja je od ranijih dinastija preuzela običaj da se pjesnici bogato nagrađuju, da su bliski ljudima na dvoru koji su bili „produhovljeni i učeni ljudi“ [Tammidari 2004: 75]. Kao najznačajniji događaj Hajjamovog života pominje se objava Dželalovog kalendara 1074, i to je događaj kojim započinje *Utjeha noćnog neba*. Čitajući Tamimidarijevu *Istoriju persijske književnosti* naučila sam da je Hajjam zablistao kao autoritet u Aviceninju školi, te da je pripadao filozofima koji su insistirali na prirodoslovlju i astronomiji, pažljivo i objektivno sagledavali prirodne pojave a koji su kasnije potisnuti mističizmom/sufizmom i islamskom gnozom. Zanimljivo je da ovaj autor Hajjama uopće ne pominje u elaboraciji poetskih stilova, dok ga u periodizaciji pominje samo u nabranju kao jednog od pjesnika prvog razdoblja perzijske poezije. Konačno, pomenut će ga tek kao autora filozofskih rubajja koje je pisao u trenucima odmora

od naučnog rada. Tvrdeći da su Hajjamove rubaije drugačije od svih ostalih pjesama nastalih u tom razdoblju, te da je podstakao brojne rasprave zbog svog oslanjanja na Avicenu i helenske filozofe, Tamimdari se suprotstavlja zapadnjačkoj recepciji Hajjamove poezije i njenom veličanju. Ono što mu smeta jesu Hajjamova sumnja i skepsa, želja za uživanjem, tuga i pesimizam, vjera da su ljudi samo igračke i da je život besmislen, te zaključuje da je sve zbog „insistiranja da čovekova ruka neće dodirnuti istinu, moralo da se okonča bacanjem anateme na njega“ [Tamimdari 2004: 201]. Omar Hajjam se izdvojio vjerom u apsurdnost ovoga svijeta i zapitkivanjem o tajni stvaralačkog čina dokazujući da on zapravo jeste istinski pjesnik. I kao takav, za sveštenstvo heretik, morao je biti sahranjen u vrtu. I morao se naći u romanu Dževada Karahasana. Pitanja važnosti jezika, pozicije pjesnika u društvu, opasnosti kojoj se izlaže pjesnik u blizini vlasti, i druga začeta u prethodnim romanima, ovdje se produbljuju i propituju do kraja.

Narativni obrazac krimi-priče u prvom dijelu trilogije poslužio je samo kao okvir za istragu o ljudskim životima, porodici, ljubavi, odnosima u gradu, te postupcima tajne i javne policije prema različitim društvenim slojevima. Hajjamov detektivski posao i istraga u vrtu podudara se sa njegovim matematičkim znanjem iz geometrije i teorije proporcija – ali korist od svih apstraktnih znanja ovdje je neznatna. On je naučnik koji vjeruje u logiku, a mnogo stvari na ovome svijetu izmiče logičkom zaključivanju. Vrt koji je napravljen savršeno logično sa svim svojim krugovima, četverouglovima i trouglovima i njihovim međusobnim proporcijama skrivio je ubistvo, koje je bilo sasvim slučajno i proizvoljno... Čovjekov svijet je rezultat niza nasumičnosti ili nesporazuma, a njegova ogledalna priča je ona o paukovoju mreži: svaka nit zavisi od svake druge iako toga nismo svjesni jer ne vidimo. Možda bi priča-ogledalo u nizu Karahasanovih romana bila opet ona o lavu i mišu, iz *Istočnog diwana*.

Kako kroz sva tri dijela romana *Što pepeo priča* Hajjam primarno funkcioniše kao priznati i dvoru blizak astronom i matematičar, njegovo ime i naše predznanje njegovih stihova čini tekstove romana intertekstualnim poljem na kome se sreću različite faksijske i fikcijske značenjske silnice. Njegovo pjesničko biće najčešće se prepoznaje u: u prvom dijelu, lajtmotivom gledanja u noćno nebo (što je drugom naslov), kao i čestim podsjećanjem nekoga od prijatelja iz vlasti – da je prava budala iako je veoma učen. Hajjam se ponaša kao mladi naučnik koji, kako sam kaže, mora znati!, no iz ovog dijela romana izlazi stihovima jer se osjećanje trenutka u noći „bez njegove namjere i volje, sabralo u Hajjamu i on ga je izgovorio:

Opet ćeš, rastući mjeseče, svoju svjetlost ovamo liti,  
Još mnogo puta ćeš rasti, a onda lice kriti.  
Jednom ćeš, kad budeš punog lica, ovdje nas tražiti,  
U ovom vrtu – i jednoga od nas neće više biti. [Karahasan 2014: 211]

*Utjeha noćnog neba* (drugi dio trilogije) ne uključuje postmodernističku igru sa žanrovima, nema ubistava i nema istrage, a političke borbe i zavjera su date u naznakama, skrivene u unutrašnjost kao zametak onoga što postoji i danas

a zove se politički terorizam. Ovaj dio ne obiluje događajima već razgovorima i raspravama kroz koje se grade likovi i suprotstavljaju različite filozofske i političke ideje. Kao važne Hajjamove sagovornike treba istaći velikog vezira Nizamul – Mulka, sufiju Ebu Seida, budućeg ubicu al-Hasana, Sukajnu... Hajjam se bavi političkim raspravama, matematikom i astronomijom, slavom i dvorskim problemima, sve do trenutka lične tragedije kada sve ostalo gubi smisao. Nakon smrti Lejle i Sukajne Hajjam ostaje sam, u nesavršenom svijetu, s bezbroj pitanja, pod savršenstvom noćnog neba. Tematizacije pisma i pisanja u prva dva dijela trilogije uopće nema. U prvom dijelu Hajjam pravi bilješke za policiju, piše ih s mukom i nije ponosan na vlastitu dvoličnost koju mora imati za takav posao. U drugom dijelu pojavljuju se pisma kao dio korespondencije bitne za fabularni tok i ne prevazilaze svoju primarnu funkciju.

U trećem dijelu trilogije, *Miris straha*, uveden je lik Vukca, mladog Bosanca koji se zahvaljujući križarskim pohodima i ranjavanju našao u Hajjamovom svijetu. Vremenski odmak od četrdeset godina, kao i Vukčevo prisustvo podstiču Hajjama da se vrati čitanju Sukajninih pisama. Pisma su bila dio njihove igre i ljubavi, a sve protekle godine ih je krio od sebe „jer nije mogao podnijeti da ih čita“ [Karahasan 2015: 445]. Mali, izgužvani komadići papira, čuvani pod jastukom ili pod dunjom, bili su jedna od rijetkih stvari koje je pjesnik ponio iz Isfahana. „Nije mogao, nije se dalo podnijeti ono što se s njim zbivalo već tokom čitanja, kad duša krene iz tijela a ne može se otrgnuti jer je tijelo ne da.“ [Karahasan 2015: 446]. Nakon gubitka svih prijatelja i porodice, Hajjam je napisao svega desetak pjesama kojima se zbunjeno obraćao Tvorcu, a zadnjih deset godina svoga života „potpuno je zanijemio, prestao je pisati pjesme i raditi bilo šta drugo.“ [Karahasan 2015: 451]. Hajjam je umro s knjigom u ruci žaleći za svim onim što nije stigao pročitati, a morao je, trebao ili želio...

Od brojnih razgovora Vukca i Hajjama, pomenut ću samo onaj koji se vodi pred ulazak u biblioteku prepunu starih i vrijednih rukopisa. Hajjam kaže: „Ono što vidiš zavisi od tvog pogleda otprilike onoliko koliko i od onoga što okom gledaš“ [Karahasan 2015: 501], a čime Karahasan još jednom potcrtava mnoštvenost doživljajnih svjetova i nesuvislost Hasanove potrebe da svoju istinu nametne svima – „zar mu nije dovoljno ako je on zna i mirno je saopći drugima, naprimjer tako da je zapiše?“ [Karahasan 2015: 524]. Ostaviti rukopis za sobom sasvim je dovoljno.

Na samom kraju romana Karahasan se odriče autorstva svega ispisanog uvođeći okvir kao jedan od postupaka tematizacije. Naime, u dijelu romana naslova „Ispovijest“, Vukac, sada star i nemoćan čovjek, zatočen u svoje tijelo počinje pisati *u nadi da će sebi olakšati*. U svojoj Bosni, u osamdesetoj godini života, s bilješkama pred sobom, Vukac dobiva pravo na jezik kao i na postmodernističko toliko *žučeno autorstvo*. On lovi izlomljene dijelove autobiografije koji izmiču i od kojih ostaje samo ona godina proživljena sa Hajjamom „i osjećam da su to upravo moje uspomene, osjećam da ovo što sam zabilježio o Hajjamu mene izražava i o meni kazuje, tačnije i istinitije od svega što bih rekao ja o sebi.“ [Karahasan 2015: 546]. Pišući o starom pjesniku Vukac/autor ispisuje sebe.

No, tu igri sa tekstom i okvirom nije kraj. U napomenama se pojavljuje Juso Podžan Livnjak, student, koji istražujući alhamijado rukopise u sarajevskoj Vijećnici pronalazi neobičan rukopis, pisan arapskim pismom ali najkasnije 1200-te godine. „Po opsegu i stilu, a i po većini drugih osobina, ovaj rukopis je više ličio romanu, nego bilo kojem meni poznatom alhamijado spisu.“ [Karahasan 2015: 553]. Tematiziranje pronađenog rukopisa autorska je strategija kojom se uvijek potiče generiranje novih tekstualnih smislova. Odnosno, „Putevi kojima se tekstualnost ponovo umeće u povijest i politiku raznoliki su i neizbrojivi. ‘Šeherezadin sindrom’ postmodernizma upregnut je u proširivanje i razmicanje pojma fikcije do njegovih krajnjih granica.“ [Moranjak-Bamburać 2003: 227]. I Juso Podžan dobiva ulogu dramatis personae pripovjedača s pravom na vlastitu ispovijest i svjedočenje o prijeratnom Sarajevu, spaljivanju Vijećnice, naše babilonske biblioteke, te pravom na autorstvo Vukčevih zapisa o Hajjamu. Slično Azri iz prethodnog romana, Juso se prisjeća rukopisa kojeg je više puta pročitao i transkribovao, a koji je nestao u pepelu, te ga nanovo ispisuje. Azra je u Sarajevu imala rukopis i potrebu da iznova stvori odsutnog autora – Juso je u Norveškom Bergenu rekonstruirao odsutni rukopis, spaljen u Sarajevu. Sulejman i Gazvan su u svakom tekstu pronalazili opasnost po državu, Begzada bi u bilo kakvom pismu pročitala ljubav i čežnju koja njoj trebaju, Azra je u načinu slaganja i čitanja Farukovih rukopisa pronašla njihovu ljubav i njega samoga, a Juso je u pepelu Vijećnice pronašao velikog pjesnika Hajjama – jer „Svi vidimo u svijetu samo ono što nosimo u sebi i za šta smo sposobni, govorila je Sukajna.“ [Karahasan 2015: 525].

Na kraju romana, Juso Livnjak poziva čitatelje da zajedno rekonstruišu prošlost iz pepela, jer *rukopisi ne gore*:

Dođite, mili moji, dođite svi vi slabovidni i stidljivi, štreberi i knjiški moljci, bubalice i naočali, gutači slova i žderači papira, dođite vi neprilagođeni i povučeni, tihi i nesigurni, vi, koji previše volite svijet da biste ga osvajali i vladali njime, dođite k meni da obnovimo sve ono što smo imali. Dođite ovamo! U sjene? U sjene, one će nam sačuvati sve naše, kao što su evo sačuvale ovo što mi je ispričao pepeo preostao od vijećnice. (Karahasan 2015: 556)

Rekonstrukcijom rukopisa Livnjak rekonstruira kako mikrokulturalni (psihički) tako i makrokulturalni smisao. Vijećnica je mjesto nabijeno simboličkim potencijalom, a njeni rukopisi su trebali omogućiti zabranu zaborava te biti instrument kulturnog pamćenja. Umjesto toga, ostao je pepeo koji, po Renati Lachmann, ima veću vrijednost od zaborava: „Dok znak kojemu je oduzeta semantička virulencija postaje kulturalno neaktivan i može zaboraviti sjećanje na sebe, dematerijalizirani je znak, budući da za sobom ostavlja semantičke i strukturalne tragove, i dalje provokativan: „bijele mrlje“ podsjećaju na stanovit zaborav.“ [2002: 234] Drugim riječima, pepeo ne možemo zaboraviti, ili kako kaže Karahasan: *pepeo priča*.

## Bibliografija

Izvori

- Karahasan Dz. (2007), *Istočni diwan*, Sarajevo.  
Karahasan Dz. (2007), *Šahrijarov prsten*, Sarajevo.  
Karahasan Dz. (2007), *Noćno vijeće*, Sarajevo.  
Karahasan Dz. (2012), *Sjeme smrti*, Sarajevo.  
Karahasan Dz. (2014), *Utjeha noćnog neba*, Zagreb.  
Karahasan Dz. (2015), *Što pepeo priča*, Sarajevo.

## Literatura

- Bart R. (2010), *Zadovoljstvo u tekstu čemu prethode Varijacije o pismu*, Beograd.  
Hajjam O. (2009), *Rubaije*, Beograd.  
Karahasan Dz. (2004), *Knjiga vrtova*, Sarajevo.  
Lachmann R. (2002), *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, Zagreb.  
Tamindari A. (2004), *Istorija persijske književnosti: škole, razdoblja, stilovi i književne vrste*, Beograd.

Dijana Hadžizukić

### THE SEMIOTICS OF WRITING: THE NOVELS BY DŽEVAD KARAHASAN

(Summary)

This paper will analyze Dževad Karahasan's novels *The Eastern Diwan*, *Shahriar's Ring* and *What the Ashes Tell*, and it will do so by exploring thematisation and frames, authorship and manuscripts. In that context it is important to analyze the structural position of the author within the text of the novel, his position inside the fictional society built within the plot, and to explore the themes and motifs of texts, scripts, writings and their overall importance, but also the meaning of the text to its final recipient, the reader. The notion of writing is here considered in the sense of the Barthean term of *scribing*, and not only by hand, but by any other form of writing, copying, authorship and rewriting. The protagonists of Karahasan's novels act as people who write, so the sole act of writing is made into a fundamental motif of the novel.

**Key words:** Dževad Karahasan, *The Eastern Diwan*, *Shahriar's Ring*, *What the Ashes Tell*, writing, scribing, thematisation, frame.