

Оригинални научни рад
УДК: 821.111.09-2 ШЕКСПИР В.
821.163.41.09-31 СЕЛИМОВИЋ М.
DOI: 10.5937/zrffp52-38622

ТЕКСТ, АУТОР, КОНТЕКСТ: КОМПАРАТИВНЕ ПАРАЛЕЛЕ ШЕКСПИРА И СЕЛИМОВИЋА, ХАМЛЕТА И ДХМЕДА НУРУДИНА, ХАМЛЕТА И ДЕРВИША И СМРТИ

Марија С. ТЕРЗИЋ¹

Институт за књижевност и уметност (ИКУМ), Београд

¹ marijaterzic91@gmail.com

Рад примљен: 4. 6. 2022.
Рад прихваћен: 28. 11. 2022.

ТЕКСТ, АУТОР, КОНТЕКСТ: КОМПАРАТИВНЕ ПАРАЛЕЛЕ ШЕКСПИРА И СЕЛИМОВИЋА, ХАМЛЕТА И АХМЕДА НУРУДИНА, ХАМЛЕТА И ДЕРВИША И СМРТИ

Кључне речи:
текст,
аутор,
контекст,
нови историзам,
Хамлеј,
Дервиш и смрт.

Сажетак. Циљ овог рада је да покаже политичке и друштвеноисторијске компаративне паралеле између Шекспирове драме *Хамлеј* и романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића кроз нити које повезују њихове ауторе, као и да покаже њихову повезаност са Фридрихом Ничеом на фону величина које Слободан Грубачић налази код овог филозофа, а то су **текст, аутор и контекст**. Овај рад ће поредити околности тјудоровске Енглеске Шекспировог и комунистичке Југославије Селимовићевог времена. Посебан акценат биће стављен на искуство суочавања двојице аутора са граничним ситуацијама, а „граничне ситуације су: антиномична, парадоксална структура бића, општа патња, борба, грех и смрт...” (Јасперс, 1973, стр. 24), као што су смрти блиских мушких чланова примарне, биолошке породице двојице аутора, сина Хамнета и брата Шевкије. То искуство Шекспир и Селимовић су транспоновали у драму *Хамлеј* и роман *Дервиш и смрт*. Протагонисти су судбински повезани у делима преко смрти оца, односно брата. Рад ће настојати да докаже да, упркос очигледним разликама између двају доба у којима су и један и други аутор живели и стварали, постоји константа отеловљена у идеологији, политичкој и, надасве, религијској, која протагонисте своди на ступањ субјекта, одузимајући им право личног избора и на слободну вољу. Овај рад ће се бавити улогом историје у проучавању књижевности, опресијом појединца у ренесансној Енглеској и комунистичкој Југославији, репресивним функцијама државе као центра моћи, о којој говори Фуко, и односом појединца према власти која је у делима оличена у проминентним политичким фигурама, пре свих макијавелистима Клаудију и Ајни-ефендији, кроз призму *новој историзма (New Historicism)*.

Увод

Рећи да је *Хамлеј* Вилијама Шекспира (William Shakespeare) књижевно дело о злочину, освети и одлагању освете је, поред тога што је делимично тачно, и наивно упрошћено. Исто важи и за роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. То би било једнако неправедно као када бисмо тврдили да између њих двојице не постоји ниједна нит која их повезује. Поменуте, донекле књижевно сродне ауторе, (иако је Шекспир окренут поезији, а Селимовић прози), ипак везује један датум. У питању је 26. април. Наиме, Меша Селимовић рођен је 26. априла 1910. године у Тузли, на одвајкада политички трусном тлу Босне и Херцеговине, у праскозорје Првог светског рата, у доба анексионе кризе, док је истог датума, много раније, 1564. године, Шекспир крштен (Костић, 1982, стр. 17) у Стратфорду (Stratford), свом родном месту, које се у Шекспирово доба налазило у тјудоровској Енглеској на реци Ејвон (Avon).

Кроз овај рад бавићемо се текстом као феноменом у светлу *новој историјализма*, паралелама у приватним животима двојице аутора и друштвеноисторијском климом, контекстом, пре свега, кроз призму идеологије, у којем су дела писана и који су ствараоци транспоновили у њих. Другим речима, бавићемо се *величинама* (Грубачић, 2012, стр. 311) од којих је прва *интекст*, друга *аутор*, а трећа *контекст*, које је Ничеово *обртање вредности настало да уједини кроз мисаону фигуру која се налази „у – интексту као ’догађају’“* (Грубачић, 2012, стр. 310), а који представља литерарно обликован субјективни доживљај двојице аутора, њихову реакцију на смрт чланова најуже породице, као мотив граничне ситуације, у које Јасперс, у кључу егзистенцијалистичке филозофије убраја и смрт (Јасперс, 1973, стр. 24). То су личне реакције на смрт вољених бића. На конкретним примерима то се манифестује као убиство оца (*Хамлеј*) и брата (*Дервиш и смрт*). Рад ће истраживати и два друштва у којима су двојица аутора живела, а чије карактеристике су пренели у прилагодили својим делима географски, временски и културолошки, сместивши их

Текст, аутор, контекст: комјаративне паралеле Шекспира и Селимовића, Хамлета и Ахмеда Нурудина, Хамлета и Дервиша и смрти

у Данску (*Хамлеј*) и у Босну, која се тада налазила у оквиру Отоманске империје (*Дервиш и смрт*).

Позиција и једног и другог аутора, текст њихових дела и контекст – друштвена ситуација у којој су Шекспир и Селимовић живели и стварали, као и друштвена ситуација у којој се налазе протагонисти поменутих драме и романа, Хамлет и Ахмед Нурудин, сагледаваће се у овом раду кроз призму новог историзма. Рад ће се преваходно бавити оним рукавцем тумачења овог правца којим доминира сукоб индивидуе и зупчаника власти утемељеног у моћи као феномену кроз текст у чијој основи стоји сукоб поједин(а)ца и система. Кроз своје механизме контроле и потчињавања, систем покушава да ограничи личну аутономију појединца до граница укидања људског у њима. Однос појединца и система једна је од главних чворишних тачака новог историзма, који подразумева узимање историје у обзир приликом тумачења текста.

Историја кроз призму новој историзма: однос текста и контекста

Основна методолошка полука новог историзма (*New Historicism*) јесте повезивање текста и окружења из ког је изронио – друштвено-политичко-историјског тренутка у коме је написан, односно контекста јер „сваки сачувани запис из прошлости може помоћи да схватимо како се покреће и како функционира тај наратив звани ’историја’“ (Лешић, 2003, стр. 22).

Овај правац бави се друштвеним ангажманом текста обликованог тако да се о његову површину преламају зраци идеологије, политичке праксе, моћи, власти и њених експоната, с једне, и субверзивног понашања поједин(а)ца у сврху пружања отпора, с друге стране. Тиме се поставља „питање друштвеног значења књижевног дјела“, што дело, односно књижевно-уметнички текст ставља „у службу социо-историјске анализе“ (Лешић, 2003, стр. 17).

Историја је камен темељац тумачења књижевног дела из угла новог историзма, будући да он „раствара књижевност и враћа је у историјски амбијент“ (Спремић, 2011, стр. 22). Историјски оквир оба дела важан је за разумевање и анализу драме и романа јер кроз роман и драму показује објективне околности датог историјског тренутка и тиме обезбеђује политичко-идеолошки рам унутар ког су двојица стваралаца обликовала свој светоназор у складу са тада актуелним друштвеним нормама.

Нови историзам је приступ који дело не сагледава само уско, као уметничку творевину, у границама текста, већ шире, посматрајући социјални аспект, чијим се утемељивачем сматра Стивен Гринблат (*Steven Greenblatt*). Један од правца његовог бављења ренесансом кроз драмско

стваралаштво Шекспира јесте онај који се тиче позиције појединца у политичком систему. По механизам политичке власти најризицијна су настојања остваривања личне аутономије и стицања слободе и независности. Исто то апсолутно забрањује исламска догма у роману *Дервиш и смрт*, као што то чини и тјудоровски апсолутизам Елизабете I, у оквирима тзв. „слике света“ која је тада постојала. Она је била вредносни оквир стварности доба ренесансе у ком је живео и у ком је своје драме стварао Шекспир, а „ренесансна драма је не само приказивала него и репродуцирала стварност“ (Лешић, 2003, стр. 25).

Код Шекспира је „слика света“ нека врста подтекста драме када је реч о мотивима двора као средишта власти и преузимања престола, док је код Меше Селимовића реч о револуцији током Другог светског рата, његовом партизанском политичко-идеолошком опредељењу и брату Шевкији, који је страдао као жртва система. Лична трагедија послужила је Селимовићу као тематска окосница његовог најпознатијег романа, као што се претпоставља да је смрт Шекспировог сина послужила као тематска окосница драме *Хамлеј*, посебно ако се има у виду да су у Шекспировом родном месту Стратфорду с краја XVI и почетком XVII века властита имена Хамлет и Хамнет коришћена паралелно у званичним документима као што су матичне књиге рођених (Greenblatt, 2004, стр. 12, соп. превод).

Испираживање фукоовске замисли државе и „дискурзивне праксе“ кроз шекспир

Наиме, нови историзам поцртава улогу коју историја има на позорници на којој је главни лик наука о књижевности. За заговорнике овог приступа „историја се појављује искључиво као текст“ (Лешић, 2003, стр. 17). У контексту два анализирана дела, текст се бави односом поједин(а)ца и система исказаним посредством језика, чиме они постављају „питање друштвеног значења књижевног дјела“ (Лешић, 2003, стр. 17), али и померањем фокуса са уметничке вредности самог текста на његову друштвено-ангажовану димензију. То се чини тако што „нови историцизам помјера средиште пажње на гранична подручја: тамо гдје текст губи свој чисто умјетнички идентитет, јер улази у једно подручје којим не влада ни ауторитет пјесничког генија, ни ауторитет пјесме као умјетнине, ни ауторитет пјесничког језика, већ ауторитет Државе и доминантне ’дискурзивне праксе’ Друштва“ (Лешић, 2003, стр. 30). У доба ренесансе, бескрупулозне борбе за моћ и апсолутну власт система над свима који су испод њих на хијерархијској лествици, сам појединац, „сам људски субјекат почео је да изгледа упадљиво неслободан, идеолошки производ односа моћи у одређеном друштву“ (Greenblatt, 2011, стр. 338), или у одређеној држави,

било да је реч о тјудоровској Енглеској Шекспировог или комунистичкој Југославији Селимовићевог времена.

Замисао државе за коју су се определиле присталице новог историзма потиче од Мишела Фукоа, за кога је она та која има апсолутну контролу. Он у држави види неупитни центар моћи који контролише друштво преко институција које су јој подређене и одане и које у име државе спроводе репресију над појединцем. Држава, њени ауторитети који су генератори моћи оличени су у лику монарха, цркви као моћној контролишућој институцији и њеним регулама, представницима највиших класа друштва, као и маскулиној категорији (Лешић, 2003, стр. 27–30), која се заснива на доминацији мушкости као природног прерогатива. Нови историчари у текстовима налазе знакове субверзивног деловања индивидуе у односу на репресију која долази из политичког државног врха, из институција, дворских или црквених, са намером очувања неокрњене идеолошко-властодржачке позиције (Лешић, 2003, стр. 27–30).

У ренесансној Енглеској појединац нема апсолутну слободу да се самостално духовно развија и обликује. Његово постојање условљено је општом друштвеном климом коју у великој мери креирају институције. Оне су ригидне полуге моћи чији светоназори обликују поглед на свет појединаца. Тиме се понајвише бави Стивен Гринблат у свом делу *Самообликовање у ренесанси – од Мора го Шекспира (Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare)*. Он наглашава важност улоге коју имају „културне институције – породица, религија, држава“ (Greenblatt, 2011, стр. 338). По њему, појединац није самостална индивидуа, већ је спој утицаја наведених институција. Институције, као ауторитети, опструирају самообликовање тиме што појединца строго лимитирају својим оквирима. То подрива концепт слободе избора и аутономије (Greenblatt, 2011, стр. 338).

Друштво су својим ауторитетом формирале и умногоме одређивале разне режимске институције које су својим утицајем наметале друштвене норме. Циљ је био да буду општеприхваћене и апсолутно поштоване од стране свих. Оне појединца чврсто стежу у свој идеолошки загрљај кроз глас екстерног ауторитета. Појединац постаје Алтисеров субјекат који „настаје тако што индивидуа доспева у увек већ претходећи му симболички поредак идеологије, која се као *шуба реч* утискује у њега, обликује га и говори из њега“ (Бечановић-Николић, 2007, стр. 312).

Елизабетинска слика светиа

Код Шекспира идеологију читавамо из тзв. „елизабетинске слике света“ која је „дуго схватана не само као доминантан, већ и једини поглед на свет у Шекспирово време. Подразумевала је представу ’великог ланца бића’ у

којем је Божја провиденцијална моћ директно повезана с монархом, првим међу људима, као Богу најближим бићима у ланцу створеног света“ (Бечановић-Николић, 2007, стр. 67). Многи проучаваоци Шекспировог дела слажу се са тим да је радња драме *Хамлејт* само књижевно смештена у Данску, а да она у ствари представља одсјај прилика на елизабетинском двору Енглеске у доба позне ренесансе. Један од њих је и Џон Довер Вилсон (John Dover Wilson). Он у свом делу *Шта се дешава у Хамлејту* (*What Happens in Hamlet*) пише да је у овој драми двор Елсинор, који је средишња институција власти, и то власти једног човека, и срце система кога тај човек недвосмислено представља. Шекспир је, по овом аутору, Елсинор обликовао користећи онај који му је у сваком погледу био ближи, а то је енглески ренесансни двор, срце политичке моћи тог доба оличено у престолу и оном ко га поседује, заузима или узурпира. Феномен нелегитимног стицања власти не само да покреће већ и апострофира питање легитимитета, законитог наслеђивања престола као бинарне опозиције узурпацији истог од стране незаконитог, нелегитимног владара (Wilson, 1967, стр. 28, соп. прев.).

Ако имамо на уму Вилсонов став да је заправо реч о енглеском двору, јер Данска, за разлику од Енглеске, није наследна, већ изборна монархија (Wilson, 1967, стр. 35, соп. прев.), онда је логично и природно позвати се на његову елаборацију ове теме у кључу прилика у елизабетинској Енглеској. Како каже Вилсон, Клаудије је збиља узурпатор јер је Хамлету преотео престо. Будући да је у Енглеској у XVI веку престо могао да наследи брат само и искључиво уколико претходни или покојни владар није имао законите, односно, легитимне, биолошке наследнике који би по крвној, биолошкој вези наследили трон (Wilson, 1967, стр. 31, соп. прев.). То са убијеним краљем Хамлетом није случај с обзиром на то да је имао биолошког сина, Хамлета, Клаудије му је преотео право на престо оженивши се Гертрудом, Хамлетовом мајком. Клаудије је узурпатор у правом смислу те речи (Wilson, 1967, стр. 30–31, соп. прев.).

Партизански думерані Меши Селимовићу у комунистичкој Југославији

Југославија је у време стварања и изласка поменутог Селимовићевог романа била комунистичка држава са значајном партизанском идеологијом, огрезла у револуционарни занос који је плаћен и животом Селимовићевог рођеног брата. Убијен је Шевкија Селимовић, „партизан и официр команде Тузланског војног подручја, пресудом војног суда III корпуса“ (Селимовић, 2018, стр. 160), најстарији од четворице синова Алије и Паше Селимовић, да би, будући да потиче из угледне породице која је револуцији подарила

седморо својих чланова, послужио као пример било коме ко би се дрзнуо да почини недело какво је починио он – да без дозволе узме нешто квалитетног намештаја из ГУНД-а (Селимовић, 2018, стр. 160). Он је то учинио јер му је претходно кућа била похарана, а није желео да супругу, која је преживела боравак у испостави пакла на земљи – концентрационом логору, сачека само празан простор. То се десило на измаку ратне 1944. године. Казна за Шевкију Селимовића било је стрељање. Њему је на терет стављена пљачка (Селимовић, 2018, стр. 160).

Шевкијина смрт је зло оних у чијим рукама су били и помиловање и одлука о одузимању живота, макар служила само као опомена која за циљ има да застраши и спречи понављање „злочина“ – злочина који то није (Јерков, 2004, стр. 418–419), чега је тренутак пре него што му је оружје било уперено у лице био свестан и сам Шевкија Селимовић, чије последње речи сведоче о његовој невиности (Селимовић, 2018, стр. 160). Они који су одговорни за стрељање Селимовићевог брата у роману *Дервиш и смрт* приказани су у ликовима-функцијама какви су касабалијски властодршци: кадија, муселим, Пири-Војвода, дефтердар, док је у *Хамлету* то Клаудије.

Селимовићев роман *Дервиш и смрт* објављен је 1966. године, иако се главни мотив дела, убиство брата Шевкије, а који је покренуо у Селимовићу потребу да пише о томе, десило 1944. године: „Тај мој убијени брат је моја највећа туга, и они који су га убили као да су дуго смишљали како ће ми нанијети највећи бол“ (Селимовић, 2018, стр. 36). Мотив личне огорчености због братовог страдања доминантно је присутан у роману *Дервиш и смрт* и представља значајно место у његовој фабули. Због узврелих емоција које је тај трагичан догађај изазвао у Селимовићу, он се није латио пера одмах након што је изгубио брата, већ је чекао да проток времена ублажи бол.

До тренутка пишевог враћања овој теми је, како сам каже, „грађа била одлежала и могла је поднијети сваку обраду [...] и у доживљају није више било сирове силовитости ни прејаке емоције“ (Селимовић, 2018, стр. 165). Стиче се утисак да је писац настојао да избегне управо што и Хамлет: да га заслепи лично осећање и да га заведе претрпљени бол. Селимовић је несумњиво носио овај мотив у себи иако га је тек двадесетак година касније уобличио у роман *Дервиш и смрт*. Талог времена требало је да уклони рђу личног доживљаја и да догађај сведе на његове општељудске карактеристике претпостављајући их личном, субјективном утиску. То време је у први план избацило роман *Дервиш и смрт*.

Временска дистанца од двадесет година писцу је, по сопственом сведочењу, била потребна да научи да влада причом тако што ће пустити да време скине копрену набујалих деструктивних емоција туге и резигнираности које би несумњиво овладале фабулом да ју је написао раније. Разумно је претпоставити да би она тада била „само“ болна историја

несрећног човека који је на свиреп начин изгубио брата. Време које је прошло од несрећног доживљаја до тренутка када му се Селимовић списатељски вратио, 1962. године, роману је дало димензију општости, чиме је његова прича подигнута на универзалан ниво. „Све је било измедитирано, претворено у могуће опште искуство“ (Селимовић, 2018, стр. 165).

Хамлет је легитимни наследник трона. Њему бива учињена неправда од стране система на чијем челу незаконито стоји Клаудије, који, као владар у друштвеној заједници, има апсолутну, неограничену моћ и право на потчињавање свих чланова те заједнице, а то се не доводи у питање. Неправда извршена над Хамлетом је одузимање права на престо. То право је стекао рођењем. Он је легитимни наследник престола коме је он претот од стране оног ко му је не само убио оца већ ко му је и отео државу у буквалном, државничком смислу, нелегитимним ступањем на престо, али и метафорички, „узевши“ му мајку, краљицу у којој је оличена државност Данске. Ахмед Нурудин јесте дервиш, али је истовремено и брат коме систем одузима људско право да пита за брата, имплицирајући да он тим чином претпоставља крвно сродство закону. А закон одређују експоненти политичког система који су стубови политичке идеологије. Отуда ову Шекспирову драму и те како можемо посматрати у селимовићевском кључу „као однос и сукоб између идеологије и позлијеђеног појединца“ (Селимовић, 2018, стр. 165–166).

У Селимовићевом роману макијавелистички властодршци „присвајају монопол на тумачење речи и закона врховног господара“ (Танасковић, 2018, стр. 276), што се најбоље види у вербалном дуелу Ахмеда Нурудина и кадије у тренутку када дервиш одлази код Ајни-ефендије да се распита због чега му је брат затворен, иако је Харун већ тада био убијен. Ајни-ефендија је произвољно тумачио *Куран*, позивајући се само на оне делове који наглашавају надмоћ ислама као доктрине над биолошким везама и крвним сродством, између редова пребацујући дервишу да у ситуацији када се налази између невоље свог рођеног брата и онога што кадија, сакривен иза Свете књиге, назива законом, он нагиње ка личној страни појединца уместо да штити „закон“ – кадијино тумачење закона. У Ајни-ефендиној интерпретацији, доктрина је исто што и кривични законик (Петровић, 1981, стр. 39). Лична интерпретација властодршца таквом одређењу даје тежину, а не објективност закона.

Компаративна основа поменутих трагичних исхода је та што се у оба случаја ради о граничним ситуацијама са којима се оба јунака суочавају. То искуство од њих захтева да баце „*ироникљив йоїлед у суиштинину сївари* [...] *їправо сазнање, йоїлед у језиву истиину*“ (Ниче, 2020, стр. 43), који из корена мењају и Хамлета и Ахмеда Нурудина. Реч је о смрти невиних људи, жртава које су страдале од руке властодржаца који тим чином (п)остају власт, чиме штите и остварују своје политичке циљеве. Сличност

извршилаца власти у оба дела је та што су и једни, пре свих Клаудије, и други, пре свих кадија Ајни-ефендија, макијавелистички јунаци одговорни за смрт краља Хамлета односно Харуна.

Улога религије као идеологије код Шекспира и Селимовића

Хамлета и Ахмеда Нурудина повезује искуство суочавања са граничном ситуацијом смрти. „Ове граничне ситуације буде у појединцу тежњу да кроз страдање нађе пут до вере“ (Јасперс, 1973, стр. 24). За Хамлета, ода-ност вери значи остајање у животу. За разлику од Хамлетове припадности хришћанству, Нурудинова припадност исламу нема „основ у човековој потреби да верује“ (Јасперс, 1973, стр. 23). Она није „очишћена од догма-тике“ (Јасперс, 1973, стр. 23) укорене у начелима, од којих је најважније оно да је начело универзалности исламске религије важније од чињења насиља над појединцем. НепокOLEбљива вера у исламску егзегезу била је изговор да дервиш зажмури на зло које са њим није имало никакве везе, а које је вршено над другима. Дервиш је ћутао у ситуацијама када је, као човек, морао да врисне. Гледао је на другу страну онда када је морао ви-дети пораз правде и праведности. Одан догми, прећуткивао је зло. „Кад је вршено над другима ћутао сам, одбијао да доносим пресуду, пребацујући одговорност на друге, или се навикавајући да не мислим о ономе што није моја кривица, признајући да се чак понекад мора учинити зло ради већег и важнијег добра“ (Селимовић, 2004, стр. 89).

Дервиш је омануо чак и као дервиш јер је морао бити *свјетло вјере* (Селимовић, 2004, стр. 12) свима који су одлазили у вечни мрак. Колико других људи је било остављено на милост и немилост окрутних властодр-жаца зато што се оно утопило у мрак? Колико Харуна је било пре Харуна? Један, појединачни живот направио је разлику у доживљају света Ахмеда Нурудина, који је тврдио да је принцип изнад појединца. Прави моменат почетка његовог преображаја заправо је онај у ком сазнаје да је Харун убијен. Тада почиње његов људски пад.

Дотад, Ахмед Нурудин је верски старешина, шејх текије, и сам при-падник власти, док је Хамлет престолонаследник, онај који је, након уби-ства оца, у очима својих поданика требало да буде главни политички ор-ган, уместо Клаудија који је упрљао трон злочином и трулежи леша свог брата. Хамлетова реакција, међутим, на почетку драме је помишљање на самоубиство.

Хамлет је у дилеми. Његова неодлучност по питању одузимања соп-ственог (а и Клаудијевог) живота није само његова. Хришћанство, наиме, забрањује и убиство и самоубиство, а Хамлет је богодојажљив, те су хри-шћанске вредности те у које верује, због којих оклева да изврши убиство

стрица који му је убио оца, преотео престо, и оженио мајку. Његово јадиковање израз је гласа спољашњег ауторитета у њему и признавање супремације Божје воље над сопственом у тренуцима у којима га је задесио усуд – убиство оца. Хамлет би био вољан да изврши самоубиство:

„[...] да Вечни није дао закон свој
Против убиства себе! Боже! Боже!“

(Шекспир, 2007, стр. 19)

Мотив самоубиства уткан је у његов најпознатији монолог:

„Бити ил не бити? – питање је сад.
Је л' лепше у души трпети
Праћке и стреле судбе обесне,
Или на оружје против мора беда
Дићи се, и борбом учинити им крај?“

(Шекспир, 2007, стр. 74)

У драми *Хамлеј* „самоубиство је размотрено у хришћанском контексту продужетка заповести 'Не убиј', [...] и Ничеовог става да је Хамлетово колебање резултат увида у истину која паралише“ (Ћосовић, 2020, стр. 24).

Ахмеда Нурудина такође мучи дилема. Он треба да одлучи да ли да похита ка императиву спасавања брата или да остане дервишки неутралан, да ли да пође у одбрану човека или да остане оно што је и био – Алахов војник са ножем на бојном пољу који сече кривоверног непријатеља. Његово колебање је колебање између себе као човека и дервишког звања. Као слуга вере, жарко је бранио њене постулате: опште изнад појединачног, пре свега. Није марио за животе појединаца све док појединац није био његова крв. Нурудин није марио. „Свет је био хармонично уређен док је појединачни живот био у складу са начелом“ (Селимовић, 2004, стр. 44). А онда му је власт, којој је припадао, убила брата и у њему испровоцирала нагон за мржњом и осветом.

С једне стране, он је људски и морално одговоран да се бори за брата. С друге стране, то за њега значи сумњу у Божју промисао, у Алахову вољу, у коју се зачурио подређујући јој све друго у свом животу. Нурудин је жртвовао себе. Оно што у њему изазива немир јесте питање да ли ће жртвовати (и) брата. Он није похитао да спаси себе. Зато је спасавање Харуна морално искушење за дервиша Ахмеда Нурудина. Муселим је желео да му стави до знања да доводи у опасност своју оданост исламској егзегези и да се понаша онако како му дервишко звање то забрањује – људски.

Ахмед Нурудин, преиспитујући своју верност крви, с једне, и апсолутно служење исламској егзегези и њеној догми, с друге стране, поставља исто питање као и Хамлет: „Шта сам ја сад? Закржљали брат или

несигурни дервиш? Јесам ли изгубио људску љубав или сам оштетио чврстину вјере изгубивши тако све? [...] јесам ли изгубио људски лик или вјеру? Или обоје?“ (Селимовић, 2004, стр. 89).

Муселимов напад на клице Нурудинове људскости у роману неодољиво подсећа на уводне сцене у драми *Хамлеј* у којима Клаудије, убица и узурпатор, као и Гертруда, инсистирају на томе да је интензитет Хамлетове жалости за оцем прејак и да би требало да се понаша одважније, те да смрт вољеног оца рационално прихвати као заокруживање животног циклуса.

„Нежно је то и похвално у вашој
Природи, Хамлете, што ви оцу свом
Жалости овај одајете дуг.
Ал морате знати да ваш отац свог
Изгуби оца, овај опет свог;
И наследник је дужан неко време
По обавези синовљој пазити
Посмртну жалост. Али истрајати
Тврдоглаво у тузи, то је пут
Безбожног упорства и немушки бол.“

(Шекспир, 2007, стр. 17–18)

Тиме они упиру прст у осећања Хамлета као сина и оптужују га за људскост. Иста оптужба крије се у муселимовим речима. Ту се види бездушност власти у једном и у другом делу. Муселим своју оптужбу изговара овако: „Ти браниш брата, ја закон“ (Селимовић, 2004, стр. 85), имплицитно рајући да је он објективан и рационалан, а да дервиш, будући да је реч о брату, није.

Паралела са поменутом сценом у Хамлету постаје све очигледнија јер се Хамлетова туга минимализује и од њега захтева поковавање друштвено утврђеним нормама жалости. Муселим спочитава дервишу да, између одбране закона и одбране брата, он бира брата. Дервиш, међутим, објашњава своју позицију у овом вербалном двобоју: „нисам бранио брата, само сам се у једном тренутку побунио против страшне суровости, а нисам био ни на његовој ни на муселимовој страни. Нисам био нигде“ (Селимовић, 2004, стр. 85).

Нурудинова одредница 'нигде' показује његову етичку неодређеност. Природно би било да се у овој ситуацији одредио, да је, у име братске љубави, мислио да Харун није крив, да га је бранио оном силином којом брани своју дервишку позицију и исламску доктрину. Али, његова оданост дервиштву га у томе спречава, као и недостатак љубави према брату. Да је она присутна, несумњиво би његова реакција била јача. Сам Нурудин је тога свестан: „да је моја љубав према брату била мало јача од моралних

обзира у мени, све би се свршило добро. Или би било горе. Али бих можда спасао брата“ (Селимовић, 2004, стр. 31).

Код Меше Селимовића духовни и вредносни оквир романа је ислам, док је морални оквир закон, односно, шеријат. Радња романа *Дервиш и смрт* одвија се у безименој босанској касаби у XVIII веку у „бићу друштва које никад није озваничило и формализовало поделу на световно и духовно, па ни одвојило веру од политике“ (Танасковић, 2018, стр. 275). И ислам и шеријат од појединаца, чланова друштвене заједнице, захтевају апсолутну потчињеност. „Тако је и код Селимовића велики свет ислама постао оквир личне драме збуњеног исламског интелектуалца у Босни, уздрманог и скршеног отуђењем и исконским злом неправде и насиља“ (Палавестра, 1991, стр. 138).

У оба дела аутори поцртавају зависност појединаца од политике, идеологије, религије и морала, који стоје наспрам њих као појединаца, тако што показују зависност обојице протагониста од спољњег ауторитета. Код Хамлета је реч о хришћанству и хришћанском Богу, а код Нурудина о исламу и Алаху.

Мојив смрти: улога њолијике и Великог механизма

Централни мотив који је послужио као окосница Шекспирове драме и Селимовићевог романа је смрт члана породице. Период пред крај XVI века значајно је обележио приватни живот Вилијама Шекспира и, претпоставља се, имао утицаја на његово драмско стваралаштво, пре свега, на драму *Хамлет*. Наиме, Шекспиров једанаестогодишњи син Хамнет умире 1596. године (Bloom, 1998, стр. 1, соп. прев.), док је Мешу Селимовићу „брат због неког моралног прекршаја стрељан после ослобођења“ (Ђосић, 2010, стр. 7). Доминантно осећање због братовог стрељања за Мешу Селимовића нису биле само уобичајне емоције туге и жалости, већ згроженост над неправдом која је тим чином извршена. Шекспир у сличном тону назива убиство Хамлетовог оца *крвавим чином* (Шекспир, 2007, стр. 101).

Братову смрт, која је тежиште романа, Селимовић ће доживети двоструко, не само као свој лични губитак већ и као жртву у име револуције, зарад које је посејано много гробова од којих је гроб његовог рођеног брата само један у низу (Селимовић, 2018, стр. 162). Ту двострукост Селимовић је изразио кроз свог проминентног јунака Ахмеда Нурудина. Он пре одласка у рат, а и двадесет година потом, сакривен у сопствено дервиштво, није порицао горак утицај губитка жене и љубави која је проузроковала његову људску промашеност.

На почетку драме Хамлет је уцвељени, ожалошћени, чак претерано ожалошћени син свог убијеног оца, по мишљењу Гертруде, која није

оличење Хамлетовог идеала жене, и краља Клаудија – генератора политичке моћи у драми, убице и узурпатора, декадентног макијавелисте. У Хамлетовом болу може се препознати Шекспиров бол за изгубљеним сином, док је Селимовићев бол за убијеним братом, као и бол Ахмеда Нурудина за убијеним Харуном, затрован његовом дервишком увређе-ношћу. Тај бол је нашао одушка у осветничкој мржњи. Она је Нурудина порекла као човека будући да у току романа пратимо његову метаморфозу од побуњеника против лажи, сплетки и лицемерства којима се служе представници система до онога који се и сам служи истим средствима. Док је Харун био жив, и док је Нурудин мислио да је Харун жив, дервиштво га је порицало као брата. Јер, како сам каже за Харуна: „За живота био ми је само брат“ (Селимовић, 2004, стр. 275).

И у *Хамлету* и у *Дервишу и смрти* окидач за све потоње (трагичне) догађаје је смрт, али не смрт сама по себи, као завршетак биолошког процеса званог живот, већ насилна смрт невиних људи, жртава, краља Хамлета и Харуна (као и Шевкије, како у роману тако и у стварности) која режиму служи за обезбеђивање и заштиту сопствених интереса. Починиоци насилне смрти су они који тај режим јесу, попут Клаудија (а можда и Гертруде), или они који га представљају, попут кадије Ајни-ефендије, Пири-Војводе, муселима, дефтердара, валије, муфтије, било да су је лично скривили или су је наредили и/или били укључени у след догађаја који је водио ка егзекуцији или пак информисани о тој смрти, што их чини саучесницима. Иза убијених остају живи, на којима је да изврше освету, а она подразумева побуну против политичког система, његовог носиоца или носилаца и државног устројства у коме је људски живот безвредан.

Властодршци су дехуманизовани, са убиствима на савести, греховима на души и крвљу убијених људи на својим рукама, али не показују ни трунку покајања или гриже савести. Штавише, они се опредељују за скривање иза закона као што то чини Ајни-ефендија и као што то чини Клаудије у сцени у којој се лицемерно моли за опрост грехова, стављајући сопствени интерес испред кајања, што хришћанина Хамлета спречава да га убије, будући да није затекао Клаудија у чињењу греха, већ у богоугодном чину молитве.

Макијавелисти су подједнако и Клаудије и Ајни-ефендија и муселим и муфтија. Сваки од њих је владалац. Они су репрезенти политичке функције коју обављају, у служби свог звања до граница бестијалности. Њихова властодржачка позиција у потпуности засењује њихову људску димензију. Политика је за њих „чиста пракса, уметност чији је циљ владање. Аморална је као уметност грађења мостова или лекција мачевања. Људске страсти су глина. И људи су глина с којом се може радити што се хоће“ (Кот, 1963, стр. 46). Владалац одлучује о људском животу са олимписких висина свог положаја Бога на земљи. Свако ко му стане на пут је претња.

Претње треба елиминисати, брзо и ефикасно. У њему је оличен Велики механизам (Кот, 1963, стр. 26), онај који (п)окреће точкове репресије.

То је свет политичког прагматизма, а „политика је само уметност освајања и очувања власти“ (Кот, 1963, стр. 53) и праксе владања, док политички прагматизам почива на лешевима невиних. То је, такође, свет у коме међуљудски односи не постоје већ су то интерперсоналне релације између људских бића, условљене друштвеним нормама. То су односи подређених и надређених, или једнаких, а подељених по светоназору, огрезлих исувише у емпиријски, с једне, или у свет трансценденталних идеала, с друге стране. Однос та два света је празан скуп, никаквих додирних тачака нема између њих. Све до тренутка убиства, којим та два света постају испреплетана.

Скривени иза свог положаја, представници власти у драми *Хамлеј* и у роману *Дервиш и смрт* лишени су емпатије, јер емпатија искључује макијавелистичке склоности каква је жртвовање невиних људи зарад својих циљева. „Али шта је тај Велики Механизам који почиње у подножју престола и коме подлеже цела држава, чији су зупчаници велика господа и плаћене убице, који приморава на насиље, окрутност и издају, који непрестано тражи жртве, у коме је пут до власти истовремено пут у смрт? Он је поредак историје, у којој је краљ Божји помазаник“ (Кот, 1963, стр. 43). То му гарантује останак на власти упркос томе што је стечена злочином, јер није реч о легитимитету, о законски стеченој или незаконито стеченој власти и моћи, као ни о њеној моралној (не)исправности, већ о њеном политичком прагматизму, чињеници да је Клаудије власт исто колико су то муселим, муфтија и кадија.

Велики механизам не преиспитује моралност поступака генератора моћи већ региструје и признаје да они имају моћ, апсолутну и недељиву, неупитну, и да не постоји начин да се та власт било ограничи било угрози, чиме се искључује могућност побуне. А управо је побуна оно за шта се опредељују и Хамлет и Ахмед Нурудин, што их обликује као велике трагичне јунаке.

Литература

- Бечановић-Николић, З. (2007). *Шекспир иза огледала: сукоб интериоризација у рецејцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*. Београд: Геопетика.
- Грубачић, С. (2012). *Александријски светионик: тумачења књижевности од александријске школе до постмодерне*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јасперс, К. (1973). *Филозофија еџистенције*. Београд: Просвета.

Текст, аутор, контекст: комјаративне паралеле Шекспира и Селимовића, Хамлеја и Ахмеда Нурудина, Хамлета и Дервиша и смрти

- Јерков, А. (2004). „Златна књига Меше Селимовића“. У: М. Селимовић, *Дервиш и смрт* (413–433). Београд: НИИ.
- Костић, В. (1982). *Хамлеј Виљема Шекспира*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кот, Ј. (1963). *Шекспир наш савременик*. Превео Петар Вујичић. Београд: Српска књижевна задруга. Доступно на: https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf
- Лешић, З. (2003). *Нови историцизам и културни материјализам*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Ниче, Ф. (2020). *Рођење трагедије*. Београд: Дерета.
- Палавестра, П. (1991). *Књижевност – критика идеологије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић, М. (1981). *Роман Меше Селимовића*. Ниш: Градина.
- Селимовић, М. (2004). *Дервиш и смрт*. Београд: НИИ.
- Селимовић, М. (2018). *Сјећања*. Београд: Вулкан.
- Спремић, М. (2011). *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачења Шекспирових великих трагедија*. Београд: Задужбина Андрејевић.
- Танасковић, Д. (2018). *Ислам: дојма и животи*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Ђосић, Д. (2010). Скица за портрет Меше Селимовића. У: П. Палавестра (ур.), *Сјоменица Меше Селимовића* (7–12). Београд: Српска академија наука и уметности.
- Ђосовић, Т. (2020). *Мотив слободе код јунака Шекспирових трагедија Хамлет, Отело, Краљ Лир и Магбет у егзистенцијалистичком и хришћанском кључу* (одбрањена докторска дисертација). Филолошки факултет, Београд.
- Шекспир, В. (2007). *Хамлеј*. Београд: Грамат.
- Bloom, H. (1998). *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Hamlet, Edited and with an Introduction by Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, An Imprint of Infobase Publishing*. New York: Bloom's Literary Criticism.
- Greenblatt, S. (2004). The Death of Hamnet and the Making of Hamlet. *New York Review of Books*, 51, 42–47.
- Greenblatt, S. (2011). *Самообликовање и ренесанси: од Мора до Шекспира*. Београд: Clio.
- Wilson, J. D. (1967). *What Happens in Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press.

Marija S. TERZIĆ

Institute for Literature and Arts, Belgrade

Text, Author, Context: Comparative Parallels of Shakespeare,
Selimović, Hamlet, Nuruddin, *Hamlet* and *Death and the Dervish*

Summary

This paper examines the authors William Shakespeare and Meša Selimović, their works, the play *Hamlet* and the novel *Death and the Dervish*, their heroes, Hamlet and Ahmed Nuruddin, and their coping in the socio-political and social context in which they live, through the transposition motifs from the societies in which they lived among which the murder of an innocent person for political purposes is crucial. The dominating topic of death in both the play and the novel is taken from the lives of the authors which at first glance appear to be too far apart in many aspects, making it difficult to form a connection between them. The relationship that Nietzsche finds between elements such as the author, the text, and the context, which Slobodan Grubačić speaks about in his book, is the theoretical backbone on which the resemblance between the two said authors, their mentioned masterpieces, and their protagonists is built.

Keywords: text; author; context; New Historicism; *Hamlet*; *Death and the Dervish*.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).