

**„Niełatwo być człowiekiem”**

**O twórczości Mešy Selimovicia**



UNIwersYTET OPOLSKI

---

STUDIA I MONOGRAFIE NR 467

Anna Modelska-Kwaśniewska

**„Niełatwo być człowiekiem”  
O twórczości Mešy Selimovicia**



---

OPOLE 2011

RECENZENCI

*Maria D'bowska-Partyka, Bogusław Zieliński*

REDAKCJA

*Grzegorz Staniszewski*

REDAKCJA TECHNICZNA

*Halina Szczegot*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Jolanta Kotura*

KOREKTA

*Katarzyna Wiatkowska*

PROJEKT OKŁADKI

*Marta Wichary*

© Copyright by Uniwersytet Opolski  
Opole 2011

ISSN 1233-6408

ISBN 978-83-7395-477-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, 45-037 Opole, ul. H. Sienkiewicza 33.  
Składanie zamówień: tel. 77 441 08 78; e-mail: [wydawnictwo@uni.opole.pl](mailto:wydawnictwo@uni.opole.pl). Nakład: 150 egz.  
Druk: QUICK DRUK s.c. 90-562 Łódź, ul. Łukowa 11; e-mail: [QUICK@DRUK.pdi.pl](mailto:QUICK@DRUK.pdi.pl)

## Spis treści

Wstêp . . . . .	7
<b>Rozdział 1. <i>Sjećanja</i> – droga literacka Mešy Selimovicia w ujęciu autobiograficznym . . . . .</b>	<b>13</b>
<b>Rozdział 2. Twórczość eseistyczna i wczesna twórczość fabularna (opowiadania) . . . . .</b>	<b>25</b>
2.1. Praca krytycznoliteracka jako drugi biegun dziełnoœci współczesnego pisarza . . . . .	25
2.2. Opowiadania: od socrealistycznej jednowymiarowoœci ku bardziej złożonej wizji rzeczywistoœci . . . . .	35
<b>Rozdział 3. Pierwsze powieœci . . . . .</b>	<b>51</b>
3.1. <i>Tišine</i> . . . . .	51
3.2. <i>Magla i mjesečina</i> . . . . .	57
<b>Rozdział 4. Najwiêksze osiãgnięcia literackie . . . . .</b>	<b>67</b>
4.1. <i>Derviš i smrt</i> – powieœæ o tragicznym losie cz³owieka zindoktrynowanego . . . . .	67
4.2. <i>Tvrđava</i> – o tym, jak pozostae cz³owiekiem w mrocznych czasach . . . . .	93
4.3. <i>Za i protiv Vuka</i> – g³os pisarza w dyskusji o serbskim jêzyku literackim i swoisty komentarz do w³asnej twórczoœci . . . . .	114
4.3.1. Jêzyk ludowy a jêzyk literacki oraz funkcja ka¿dego z nich . . . . .	117
4.3.2. Nurt oboczny wobec reprezentowanego przez Vuka jako uzupe³niaj¹ca wobec niego podstawa nowoczesnego jêzyka literackiego . . . . .	120
4.3.3. Postulat w³¹czenia pogl¹dów przeciwników Vuka do współczesnej serbskiej nauki o jêzyku . . . . .	126
<b>Rozdział 5. Zmierzch twórczoœci . . . . .</b>	<b>131</b>
5.1. <i>Ostrvo</i> – gorzka alegoria przegranego Źycia . . . . .	131
5.2. <i>Krug</i> – nieukończona próba stworzenia wielkiej powieœci współczesnej . . . . .	137
Zakoñczenie . . . . .	147
Literatura . . . . .	151
Indeks nazwisk . . . . .	157
Summary . . . . .	161



## Wstęp

Meša Selimovića (1910–1982) to jeden z najwybitniejszych pisarzy serbskich pochodzących z Bośni. Przez znaczną część życia związany z Sarajewem, po przejściu na emeryturę w roku 1972 osiadł na stałe w Belgradzie. Jego testament, spisany 3 listopada 1976 roku dla Serbskiej Akademii Nauk i Sztuk (Srpska akademija nauka i umetnosti – SANU), to dokument, w którym jednoznacznie uznaje swój twórczość za należącą do dziedzictwa serbskiego piśmiennictwa<sup>1</sup>. Jednocześnie jednak z uwagi na jego muzumiańskie pochodzenie i silny związek z matką ojczyzną – Bośnią<sup>1</sup>, o którym sam wielokrotnie mówi, twórczość Selimovića umieszcza się również w kontekście literatury bośniacko-hercegowińskiej. O roli Bośni w kształtowaniu własnej osobowości, a także o jej wpływie na twórczość literacką mówi np.: „Bośnia to moja ojczyzna, Źródło wszystkiego, czym jestem i co czuję. To Bośnię najbardziej kocham i najwięcej jej wybaczam. Z powodu miłości”<sup>2</sup>; „Bośnia widziana z zewnątrz, bez zaangażowania emocjonalnego, wydaje się szorstka i ciężka, oglądana od wewnątrz, z pewną dozą miłości, której jest godna, charakteryzuje się niezwykłym bogactwem, nie do końca rozpoznanym. [...] Bośnia jest moją wielką i wieczną miłością, ale od czasu do czasu budzi też moją nienawiść. Niezliczoną ilość razy próbowałem od niej uciec, ale zawsze – bezskutecznie, ponieważ nie jest ważne, gdzie się aktualnie znajduję, Bośnia jest we mnie, niczym krwiobieg”<sup>3</sup>. Bośnia i jej mieszkańcy są, według Selimovića, w szczególny sposób naznaczeni przez historię, co z jednej strony stanowi o jej bogactwie, z drugiej zaś jest balastem i Źródłem cierpienia: „Dawno temu powiedziano, że Bośniacy są dziwnymi ludźmi. Ich dziwność polega na tym, że są pełni sprzeczności: rozdziera ich nieskończona ilość rozmaitych pragnień, porywów, instynktów, i dążenie, niepewności, powodów do dumy i smutków”<sup>4</sup>. Poczucie własnej nieokreśloności

<sup>1</sup> M. Skakia, *Meša Selimovića u književnoj kritici. Kritika kritike. (Studija)*, Beograd 1999, s. 167–168.

<sup>2</sup> M. Selimovića, *Moja filozofija je iz ovog tla, iz moga muslimanskog korjena...*, [w:] tegoż, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beograd 1986, s. 377.

<sup>3</sup> Tenże, *Bosna je razlog što su moje ličnosti komplikovane*, razgovor vodio A. Gruhonjia, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 301.

<sup>4</sup> Tenże, *Pisanje je nemilosrdan posao*, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 286.

ci, strach przed wszelkimi zmianami, nienawiść, którą zrodziły częste rozczarowania, a także *merhamet* (pojęcie orientalne oznaczające pragnienie dobra w stosunku do wszystkich ludzi) to najbardziej charakterystyczne cechy Bośniaków. Kultura bośniacka jest syntezą komponentów muzumiańskich oraz s'owiańskich, czego zarówno przyczyną, jak i efektem jest ciągłe balansowanie pomiędzy Wschodem a Zachodem.

Jak zauważa Julian Kornhauser, „Współczesna literatura bośniacko-hercegowińska, zróżnicowana narodowo i językowo, wykazuje często cechy wspólne z siedzącymi kulturami, wyróżnia się jednak pewną odrębnością, którą można zakwalifikować jako narodową. Składa się na nią duch miejsca, jego historia i tradycja, regionalizm połączony z europejskością, charakterystyczne słownictwo o orientalnych wpływach, głębokie poczucie oddalenia i istnienia na granicy dwóch światów, a zatem «pograniczność», bogata swoją różnorodnością, a także silnie obecny pierwiastek metafizyczny”<sup>5</sup>.

Dawna literatura muzumiańska była albo znana i zbadana. W jednym z wywiadów autor *Derwisza i miernicy* wymienił kilka nazwisk wybitnych pisarzy (Safet-beg Bašagić czy Mehmed Handić), a także badaczka tego piśmiennictwa Hazima Šabanovićia, wyrażając jednak przekonanie, że to tylko kropla w morzu bogactwa tej literatury. Według szacunków Šabanovićia można mówić nawet o ośmiuset–dziewięciuset pisarzach. Selimović postulował potrzebę wydania niektórych przynajmniej księzek, co wiązało się m.in. z koniecznością dokonania przekładów<sup>6</sup>. Sytuacja zmieniła się znacząco w latach pięćdziesiątych XX wieku, gdy w efekcie wojny domowej Bośnia i Hercegowina uzyskała niepodległość – Bośniacy, a zwłaszcza Muzumanie (Boszniacy), rozpoczęli wówczas intensywne działania zmierzające do podkreślenia własnej odrębności i tożsamości. Dziedzictwo, jakim jest twórczość w językach orientalnych, znakomicie się do tego celu nadawało<sup>7</sup>.

Uznawany za wielkiego muzumiańskiego pisarza, który działał w ramach literatury serbskiej – obok takich autorów, jak Hamza Humo w okresie międzywojennym czy Skender Kulenović po II wojnie światowej<sup>8</sup> – autor *Twierdzy* jest nowatorem: o ile Ivo Andrić doprowadził literaturę do progu bośniackiego domu, o tyle Meša Selimović wprowadził ją do jego wnętrza – pokazał jego wewnętrzne życie<sup>9</sup>. Zainteresowanie sferą przeżycia i uczucia jest istotnym elementem wyróżniającym jego piśmiennictwo w obrębie literatury bośniackiej. Minipowieść

<sup>5</sup> J. Kornhauser, *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na świecie” 2003, nr 5/6, s. 277–278.

<sup>6</sup> M. Selimović, *Moja filozofija...*, s. 373–374.

<sup>7</sup> A. Bloch, *W poszukiwaniu tożsamości*, „Pamiętnik S'owiański” 2000, t. 50, s. 115–125.

<sup>8</sup> S. Tutnjević, *Mostarski književni krug*, Beograd 2001, s. 217.

<sup>9</sup> A. Peco, *U funkciji djela. Turcizmi u romanu „Derviš i smrt” Meše Selimovića*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988, s. 351.



*Magla i mjesečina* [Mg<sup>3</sup>a i awiat<sup>3</sup>o ksiêçyca] ucieleśnia nowoczesnoœæ w prozie boœniackiej w<sup>3</sup>œmie dziêki zwrotowi w stronê çyca wewnêtrznego cz<sup>3</sup>owieka. Tradycyjn<sup>1</sup> opowieœæ boœniack<sup>1</sup> charakteryzowa<sup>3</sup>y: silny zwi<sup>1</sup>zek z çyciem, kronikarstwo, oparcie na motywach anegdotyczno-folklorystycznych. By<sup>3</sup>a to proza opisowa o intensywnym kolorycie lokalnym, niemaj<sup>1</sup>ca w zasadzie wymowy uniwersalnej<sup>10</sup>. Selimoviæ by<sup>3</sup> jednym z nielicznych boœniackich pisarzy, którzy potrafili po<sup>31</sup>czyæ elementy regionalne z uniwersalnymi: przywo<sup>3</sup>uj<sup>1</sup>c obraz dawnej Boœni, mówi<sup>3</sup> o ponadlokalnym i ponadczasowym ludzkim doœwiadczeniu mi<sup>3</sup>oœci, œnierci, przyjaŹni, konfliktu z w<sup>3</sup>adz<sup>1</sup> itd. Wed<sup>3</sup>ug Milivoje Markovicia „Jego prozê charakteryzuje kompleksowoœæ zarówno ze wzglêdu na poruszane<sup>1</sup> problematykê, jak i walory artystyczne poszczególnych utworów. Proza Selimovicia jest nie tylko opowieœci<sup>1</sup> o Boœni, ale tak¿e – o œwiecie. Z uwagi na podejmowane tematy jest to twórczoœæ narodowa, jednak ma ona wymowê uniwersaln<sup>1</sup>. Stanowi przyk<sup>3</sup>ad nowoczesnej, analitycznej prozy psychologicznej, charakteryzuj<sup>1</sup>cej siê g<sup>3</sup>êbok<sup>1</sup> podbudow<sup>1</sup> filozoficzn<sup>1</sup>”<sup>11</sup>.

Literaturê boœniack<sup>1</sup> przenika cierpienie. Podkreð<sup>3</sup> to Jovan Kršia, sarajewski profesor i krytyk literacki dzia<sup>3</sup>aj<sup>1</sup>cy w pierwszej po<sup>3</sup>owie XX wieku. Ów twórca terminu *pripovedaèka Bosna* (nowelistyczna Boœnia) twierdzi<sup>3</sup>, ¿e pe<sup>3</sup>en trwogi mrok jest zasadniczym wyróçnikiem tego piœniennictwa. Wynika to z uwarunkowaŃ zarówno historycznych, jak i geograficznych. St<sup>1</sup>d te¿ w literaturze boœniackiej wykszta<sup>3</sup>ci<sup>3</sup> siê charakterystyczny typ bohatera: cz<sup>3</sup>owiek zamkniêty w sobie, milcz<sup>1</sup>cy, nieruchliwy, cierpi<sup>1</sup>cy, pogodzony z losem, ale i porywczy.

Nowoczesna literatura w Boœni i Hercegowinie powsta<sup>3</sup>a póŹno, na prze<sup>3</sup>omie XIX i XX wieku, ma zatem nied<sup>3</sup>ug<sup>1</sup> historiê. Mimo to pojawi<sup>3</sup>o siê w tym czasie wielu ciekawych pisarzy, takich jak np. Petar Koèia, tzw. grupa mostarska (poeci i prozaicy) – Aleksa Šantia, Svetozar Åorovia, Jovan Duèia, *pripovedaèka Bosna*: Isak Samokovlija, Hasan Kikia, dalej – Ivo Andria, Branko Åopia, Skender Kulenovia, Mak Dizdar i wreszcie – Meša Selimoviæ.

WyraŹnie osobisty ton, a tak¿e refleksyjnoœæ, subiektywizm oraz psychologizm sprawi<sup>3</sup>y, ¿e powieœci autora *Twierdzy* odegra<sup>3</sup>y istotn<sup>1</sup> rolê w rozwoju tego gatunku na gruncie boœniackim<sup>12</sup>. Nale¿y te¿ podkreðia, ¿e Selimoviæ to „pisarz, który rozwija siê wraz ze swoim dzie<sup>3</sup>em”<sup>13</sup>. Styl pisarza ulega<sup>3</sup> kilkakrotnym przemianom – ka¿d<sup>1</sup> z jego powieœci cechuje inny, wyraŹnie zmieniaj<sup>1</sup>cy siê jêzyk: „Przemiany stylistyczne i jêzykowe w powieœciach Selimovi-

<sup>10</sup> R. Trifkoviæ, *Èitajuai*, Sarajevo 1976, s. 21–23.

<sup>11</sup> M. Markovicia, *Odrbrana od samoœæ*, [w:] M. Selimovicia, *Sjeanja*, Beograd 1977, s. 304.

<sup>12</sup> R. Trifkoviæ, dz. cyt., s. 48.

<sup>13</sup> I. V. Lalia, *Roman o èoveku i smrti*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 174.

cia s<sup>1</sup> nie tylko efektem pewnego niezadowolenia pisarza z poziomu w<sup>3</sup>asn<sup>ych</sup> osi<sup>1</sup>gnięć artystycznych (pod tym względem charakterystyczna jest powieść *Tišine* [Cisze]), ale także s<sup>1</sup> następstwem zmiany stosunku do tematyki jako przedmiotu postępowania stylistycznego i językowego. Ostateczna przemiana stylu i języka Selimovicia wynika<sup>3</sup>a ze zmiany jego pogl<sup>1</sup>du na świat, z innego niż dot<sup>1</sup>d ogl<sup>1</sup>du rzeczywistości<sup>14</sup>.

Ewolucja tego pisarstwa widoczna jest także na planie gatunku (od opowiadania ku powieści) i tematyki – stopniowo coraz wyraźniej dochodzi<sup>o</sup> do g<sup>3</sup>osu zainteresowanie życiem wewnętrznym jednostki i problematyki<sup>1</sup> etycznej<sup>1</sup>, która zdominowa<sup>3</sup>a najlepsze utwory Selimovicia. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o istotę cz<sup>3</sup>owieczeństwa stanowi zasadniczy problem jego prozy. Obraz kondycji ludzkiej jako absurdalnej i przepe<sup>3</sup>nionej bezustannym lękiem, przekonanie o tym, że cz<sup>3</sup>owiek wci<sup>1</sup>ż jest stawiany w nowych dlań sytuacjach życiowych, w których często odnajduje się w nieoczekiwany sposób – by<sup>3</sup>y bardzo silnie obecne w twórczości pisarza i wyraźnie zbli<sup>3</sup>a<sup>3</sup>y go do myśli egzystencjalistów, przede wszystkim do autora *Mitu Syzyfa*. Maria Bobrownicka nazwa<sup>3</sup>a go nawet drugim – obok Ivo Andrića – bośniackim egzystencjalist<sup>15</sup>. Selimovicia pisa<sup>3</sup>: „Wed<sup>3</sup>ug mnie w istocie ludzkiej stale toczy się walka pomiędzy niskimi instynktami a pragnieniem pozostania cz<sup>3</sup>owiekiem. Tragizm naszego istnienia wynika st<sup>1</sup>d, że przychodzimy na świat bez naszej woli i wbrew niej odchodzimy, żyjemy w lęku przed bezgranicznym wszechświatem i krótkotrwa<sup>3</sup>ości<sup>1</sup> życia, ograniczeni przez dwie tajemnice na pocz<sup>1</sup>tku i na końcu swego istnienia, obci<sup>1</sup>żeni dręcz<sup>1</sup>c<sup>1</sup> świadomości<sup>1</sup>, która mimo wszystko nie pozwala doj<sup>3</sup>ć do g<sup>3</sup>osu niszczycielskim instynktom. [...] Cz<sup>3</sup>owiek nie ma wielkich powodów ku temu, by być szczęśliwym, ale czasem zostaje opromieniony w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> myśl<sup>1</sup> albo cudz<sup>1</sup> mi<sup>3</sup>ości<sup>1</sup>. Jest jednocześnie ma<sup>3</sup>y i wielki, nic nieznac<sup>1</sup>cy i uwznioślony, przeklęty i pe<sup>3</sup>en majestatu”<sup>16</sup>. Dlatego tak trudno być i pozostać cz<sup>3</sup>owiekiem. Akcentuj<sup>1</sup>c trwa<sup>3</sup>ość natury ludzkiej mimo zmieniaj<sup>1</sup>cych się warunków życia i postępu cywilizacyjnego, Selimovicia zwraca<sup>3</sup> także uwagę na umown<sup>1</sup> historyczność swojego pisarstwa.

Ważność problematyki etycznej i wyraźny rys moralizmu znac<sup>1</sup>co wyróżniaj<sup>1</sup> pisarstwo Selimovicia na tle dotychczasowej prozy bośniackiej. Nietrudno dostrzec wyraźn<sup>1</sup> korespondencję antropologii autora *Twierdzy* z Bachtinowsk<sup>1</sup> koncepcj<sup>1</sup> ludzkiego bytu. Zgodnie z przyj<sup>1</sup>et<sup>1</sup> przez Bachtina zasad<sup>1</sup>, iż „nie jest

<sup>14</sup> M. Petrović, *Roman Meše Selimovića*, Niš 1981, s. 237.

<sup>15</sup> M. Bobrownicka, *W świecie zdominowanym przez strach. Systemy wartości i taktyki obronne*, „Krasno-gruda” 1997, nr 6, s. 78–84.

<sup>16</sup> M. Selimovicia, *Pisac može da žudi samo za nemogućim*, razgovor vodio R. Bratić, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 366–367.

możliwe pojmowanie bytu poza stosunkami, które go <sup>31</sup>cz<sup>1</sup> z innymi”<sup>17</sup>, decyduj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> rolę odgrywa w jego myśli Inny. Ponieważ według autora *Problemów poetyki Dostojewskiego* ludzka świadomość budzi się dopiero w konfrontacji ze świadomości<sup>1</sup> Innego, wielk<sup>1</sup> wagę przywi<sup>3</sup>zywa<sup>3</sup> on do dialogu odzwierciedlaj<sup>1</sup>cego kontakt między podmiotami wypowiedzi. Objawia<sup>3</sup>o się to poprzez ukazywanie personalnych punktów widzenia za pośrednictwem języków-świadomości<sup>1</sup> pogl<sup>1</sup>dów<sup>18</sup>. Dialogiczność jawi<sup>3</sup>a się zatem jako szczególna forma interakcji między równoprawnymi i równoznaczc<sup>1</sup>ymi świadomościami<sup>19</sup>, przy czym chodzi<sup>3</sup>o o d<sup>1</sup>żenie nie do przewyższenia różnic, ale do ich harmonii<sup>20</sup>.

Punktem wyjścia koncepcji Bachtina by<sup>3</sup>o przeświadczenie o dwustronnie aktywnym charakterze wszelkich zachowań s<sup>3</sup>ownych: „Orientacja na dialog jest w<sup>3</sup>aciwośc<sup>1</sup> każdego s<sup>3</sup>owa”, co skutkowa<sup>3</sup>o przekonaniem, iż zasadnicz<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> powieści jest jej dialogizacja. „Wewnętrzna dialogowość”, opieraj<sup>1</sup>ca się na społecznej różnorodności, jest za<sup>3</sup>jednym z jej najistotniejszych elementów<sup>21</sup>. Bachtin pisa<sup>3</sup>: „[...] wszystkie języki uczestnic<sup>1</sup>ce w społecznym sporze języków, bez względu na zasadę ich wyodrębnienia, stanowi<sup>1</sup> swoiste punkty widzenia, pogl<sup>1</sup>dy na świat, szczególne formy językowego rozumienia świata, odrębne horyzonty podmiotowo-znaczeniowe i wartościuj<sup>1</sup>ce”<sup>22</sup>. Według autora *Estetyki twórczości s<sup>3</sup>ownej* postać mówi<sup>1</sup>ca w powieści jest zawsze w jakimś stopniu wyodrębniona ideologicznie, bohater żyje, działa i wypowiada się we własnym ideologicznym świecie, realizuj<sup>1</sup>c tym samym swój własny sposób rozumienia otaczaj<sup>1</sup>cej go rzeczywistości<sup>23</sup>.

Analizuj<sup>1</sup>c prozatorskie dokonania Fiodora Dostojewskiego, Bachtin akcentowa<sup>3</sup> wyższość jego bohaterów – bytów niedokończonych, niejednorodnych – nad tradycyjnymi kreacjami literackimi. Polifoniczna powieść autora *Zbrodni i kary*, obrazuj<sup>1</sup>ca współistnienie w obrębie świata przedstawionego równorzędnych, upodmiotowionych świadomości, by<sup>3</sup>a artystyczn<sup>1</sup> realizacj<sup>1</sup> przekonania o tym, że człowiek nie może się obyć bez Innego<sup>24</sup>.

---

<sup>17</sup> T. Todorov, *Antropologia filozoficzna*, [w:] Bachtin. *Dialog – język – literatura*, red. E. Czuplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 458.

<sup>18</sup> Z. Mitosek, *Literatura jako dialog. Bachtin (1897–1975)*, [w:] tejże, *Teorie badań literackich*, Warszawa 2004, s. 325.

<sup>19</sup> H. Markiewicz, *Polifonia, dialogiczność i dialektyka. Bachtinowska teoria powieści*, [w:] tegoż, *Literaturoznawstwo i jego siedliska*, Warszawa 1989, s. 105.

<sup>20</sup> J. Kristeva, *S<sup>3</sup>owo, dialog i powieść*, [w:] Bachtin. *Dialog – język – literatura...*, s. 415–416.

<sup>21</sup> M. Bachtin, *S<sup>3</sup>owo w powieści*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 105–112.

<sup>22</sup> Tamże, s. 121.

<sup>23</sup> Tamże, s. 174.

<sup>24</sup> T. Todorov, dz. cyt., s. 458–469.

W swoich utworach Selimovicia realizowa<sup>3</sup> bez w<sup>1</sup>tpienia postulat Bachtina: „Cudzego ōwiata ideologicznego nie sposób adekwatnie przedstawiæ, je<sup>1</sup>di nie odda mu siê g<sup>3</sup>osu, nie us<sup>3</sup>yszy jego w<sup>3</sup>asnego s<sup>3</sup>owa”<sup>25</sup>, czyni<sup>1</sup>c ze<sup>1</sup>n rodzaj nadrzêdnej zasady organizuj<sup>1</sup>cej jego wewn<sup>1</sup>trzpowieœciowy ōwiat. Pos<sup>3</sup>uguj<sup>1</sup>c siê takimi narzêdziami literackimi, jak narracja typu *points of view* czy – przede wszystkim – monolog wewnêtrzny, pisarz „udziela<sup>3</sup> g<sup>3</sup>osu” swoim bohaterom, dawa<sup>3</sup> im mo<sup>3</sup>liwoœæ bezpoœredniego wyra<sup>3</sup>enia w<sup>3</sup>asnych przemyœle<sup>1</sup>n i uczua<sup>1</sup>. Dialogizacja wypowiedzi bohaterów ma charakter niejako podwójny: dialoguj<sup>1</sup> oni miêdzy sob<sup>1</sup>, niekiedy przeciwstawiaj<sup>1</sup>c sobie zupe<sup>3</sup>nie odmienne ōwiatopogl<sup>1</sup>dy i systemy wartoœci, a tak<sup>1</sup>æe prowadz<sup>1</sup> bezustanny dialog z samymi sob<sup>1</sup>.

Podkre<sup>1</sup>daj<sup>1</sup>c ju<sup>1</sup> na wstêpie znac<sup>1</sup>c<sup>1</sup> rolê monologu wewnêtrznego w prozie Selimovicia, nale<sup>1</sup>zy zwróciæ uwagê na fakt, <sup>1</sup>æe termin ten, u<sup>1</sup>zywany w odniesieniu do typu narracji, nie jest równoznaczny z monologiem rozumianym jako forma zamkniêta, samowystarczalna, g<sup>3</sup>ucha na cudze repliki. W g<sup>3</sup>os osoby mówi<sup>1</sup>cej wpisana jest polifonia innych g<sup>3</sup>osów, co wynika g<sup>3</sup>ównie z faktu, i<sup>1</sup>æ ōwiadomoœæ bohaterów jest wewnêtrznie rozdarta, zorientowana dialogowo ku innym ōwiadomoœciom. Stanowi to istotn<sup>1</sup> zbie<sup>1</sup>noœæ z proz<sup>1</sup> Dostojewskiego.

W pierwszych utworach, pozostaj<sup>1</sup>cych pod wp<sup>3</sup>ywem doktryny socrealistycznej, dialog zak<sup>3</sup>adaj<sup>1</sup>cy w swojej istocie poszukiwanie prawdy mia<sup>3</sup> mniejszy udzia<sup>3</sup>, z wolna jednak – w kolejnych powieœciach – zyskiwa<sup>3</sup> na znaczeniu i sta<sup>3</sup> siê zasadniczym czynnikiem organizuj<sup>1</sup>cym ōwiat przedstawiony oraz wskazuj<sup>1</sup>cym na relacje pomiêdzy poszczególnymi tekstami. Dialog sta<sup>3</sup> siê sposobem stopniowego dochodzenia do prawdy, która nigdy nie jest pewna i jedyna, ale rodzi siê z konfrontacji „prawd” poszczególnych bohaterów, ich racji i pogl<sup>1</sup>dów.

Z uwagi na wyra<sup>1</sup>ne pokrewie<sup>1</sup>stwo myœli Bachtina i Selimoviciowskiej koncepcji cz<sup>3</sup>owieka i s<sup>3</sup>owa powieœciowego kluczem do odczytania prozy autora *Derwisza i œnierz* w niniejszej pracy bêdzie Bachtinowska teoria dialogu i dialogicznoœci, jego zaœcelem – zaprezentowanie boœniackiego pisarza jako nowoczesnego (zw<sup>3</sup>aszcza na rodzimym gruncie) moralisty.

\*\*\*

Podstaw<sup>1</sup> ksi<sup>1</sup>ki jest rozprawa doktorska obroniona na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Jej promotorem by<sup>3</sup> prof. dr hab. Julian Kornhauser, a recenzentami – prof. dr hab. Jacek Baluch i prof. dr hab. Maria D<sup>1</sup>browska-Partyka. Ponadto autorem recenzji wydawniczej by<sup>3</sup> prof. dr hab. Bogus<sup>3</sup>aw Zieli<sup>1</sup>ski. Sk<sup>3</sup>adam serdeczne podziêkowania Promotorowi oraz Recenzentom za nieocenion<sup>1</sup> pomoc, wszelkie uwagi oraz sugestie, dziêki którym praca zyska<sup>3</sup>a swó<sup>1</sup>j ostateczny kształt.

---

<sup>25</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 174.

## Rozdział 1

### *Sjećanja* – droga literacka Mešy Selimovicia w ujęciu autobiograficznym

W dład za Danilo Kišem moŹna powiedzieæ, Źe na dnie twórczoœci literackiej Mešy Selimovicia znajduje siê „gorzki osad doœwiadczenia”<sup>1</sup> – jest to bowiem pisarstwo œciœle zwi¹zane z biografi¹ autora. Dialog pomiêdzy Źyciem a literatur¹ pe³ni w nim kluczow¹ rolê. Obrazuje to m.in. tom prozy o charakterze autobiograficznym pt. *Sjećanja* [Wspomnienia], który zosta³ wydany pod koniec Źycia Selimovicia, w roku 1976 – by³ to okres sukcesów i popularnoœci pisarza, czas po opublikowaniu jego najwybitniejszych powieœci, które przynios³y mu rozg³os, jak równieŹ uznanie krytyki oraz czytelników takŹe poza granicami Jugos³awii.

Jego najg³oœniejsze powieœci przet³umaczone zosta³y na kilkanaœcie jêzyków, w tym równieŹ na jêzyk polski: *Derwisz i œmieræ* (*Derviš i smrt*, 1966), t³um. Halina Kalita, wyd. pol. 1969 oraz *Twierdza* (*Tvrđava*, 1970), t³um. Maria Krukowska, wyd. pol. 1976. Oba utwory zwróci³y na siebie uwagê g³ównie uniwersalnoœci¹ podjêtej tematyki i oryginalnoœci¹ jej ujêcia. Jest to efekt swoistej egzotyki wynikaj¹cej z tego, Źe ich akcja zosta³a osadzona w muzum³mañskim œrodowisku Boœni². W Polsce omówiono teŹ najwaŹniejsz¹ ksi¹Źkê eseistyczn¹ Selimovicia *Za i protiv Vuka* [Za i przeciw Vukowi] (1967)<sup>3</sup>. Pozosta³a czêœæ spuœcizny serbskiego pisarza poza w¹skim gronem specjalistów pozostaje nieznaną.

To, Źe znany i uznany pisarz wydaje w wieku dojrza³ym ksi¹Źkê o charakterze wspomnieniowym, nie jest niczym nowym ani zaskakuj¹cym. Stanowi to

---

<sup>1</sup> D. Kiš, *Gorzki osad doœwiadczenia*, rozm. D. Barjaktareviæ, [w:] tegoŹ, *Źycie, literatura*, wybór i przek³ad D. Èiriæ-Straszyñska, pos³owie M. Mioèinoviæ, Izabelin 1999, s. 8.

<sup>2</sup> H. Bereza, *Na widoku. Upadek i ocalenie*, „Tygodnik Kulturalny” 1976, nr 17, s. 12; W. Cho³odowski, *Jak z’e dzieci*, „Nowe Ksi¹Źki” 1976, nr 13, s. 32–33; tenŹe, *Za³um-Twierdza*, „Literatura na Èwiecie” 1977, nr 3, s. 370–376.

<sup>3</sup> Zob. E. Meissner, „*Za i protiv Vuka*” *Mešy Selimovicia – obrachunek z reform¹ jêzyka i ortografii serbskiej*, „Pamiêtnik S³owiañski” 1986/87, t. 36/37.

zwykle specyficzne podsumowanie własnej twórczości, wzbogacenie jej, czasem też – uzupełnienie. Poza tym – jak każdy tekst autobiograficzny – jest dla czytelników Źródłem wiedzy na temat życia danego artysty, umożliwia przyjrzenie mu się niejako „z bliska” (zależnie od tego, na jak bliskim pozwolił nam autor). Toteż publikowanie wspomnień spotyka się na ogół z powszechnym zainteresowaniem ze strony zarówno czytelników, jak i krytyków. Co do pierwszych – zapotrzebowanie na tego typu literaturę jest rzeczywiście ogromne, krytyka zaś analizuje piśmiennictwo osobiste w szerokim znaczeniu tego pojęcia coraz wnikliwiej, poświęcając mu coraz więcej uwagi<sup>4</sup>.

W prozie autobiograficznej pt. *Sjæanjanja* przede wszystkim znaleźć można odpowiedź na wiele pytań związanych z twórczością Selimovicia. Książka szybko stała się bestsellerem (przed publikacją książkowych fragmenty utworu ukazały się w 1975 roku w grudniowym numerze czasopisma „Letopis Matice srpske”), przy czym obok pochwały pojawiły się także głosy bardzo krytyczne, zarzucające autorowi chaotyczność oraz usprawiedliwianie swej przeszłości wobec opinii publicznej w sytuacji, gdy w środowisku literackim ma on już ustabilizowaną pozycję<sup>5</sup>. Po opublikowaniu tekstu pojawiły się głosy, że w świecie Selimovia nie powiedziano w nim niczego nowego<sup>6</sup>. Rzeczywiście, gdy referuje swe poglądy na temat języka, czytelnik (znający i inne, poza *Derwiszem i anierci*<sup>1</sup> oraz *Twierdzą*<sup>1</sup>, teksty tego autora) może odnieść wrażenie, że są mu one znane – np. ze studium *Za i protiv Vuka*, jednakże inaczej ma się sprawa w odniesieniu do faktów z życia pisarza, toteż zasadność i celowość opublikowania tego typu książki wydaje się bezsporna. Na ogół zresztą krytyka serbska nie miała wątpliwości co do jej wartości w dorobku autora *Derwisza i anierci*. Milivoje Markoviæ twierdzi, że stanowi ona niejako podsumowanie dotychczasowej działalności pisarskiej Selimovicia, czyniąc w ten sposób jego spuściznę dojrzałą<sup>7</sup>. W książce zostało zawarte wszystko, co ważne w związku z osobą i twórczością pisarza. Literatura była dla Selimovicia sposobem życia i poszukiwania odpowiedzi na zasadnicze pytania, jakie człowiek powinien sobie stawiać: „W świecie nie robię niczego innego poza stawianiem pytań. Na większość z nich nie znajduję odpowiedzi. Dlaczego?”<sup>8</sup>. Jednocześnie jest to tekst

<sup>4</sup> R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993; P. Lejeune, *Czy można zdefiniować autobiografię?*, tłum. R. Lubas-Bartoszyńska, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2001, s. 1–19.

<sup>5</sup> R. Popoviæ, *Životopis Meše Selimovicia. (Prilog za biografiju)*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u knjæevnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988, s. 442–443.

<sup>6</sup> Zob. R. Vuèkoviæ, *Meša Selimoviæ*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 33–36.

<sup>7</sup> M. Markoviæ, *Odbrana od samoæ*, [w:] M. Selimoviæ, *Sjæanjanja*, Beograd 1977, s. 364.

<sup>8</sup> M. Selimoviæ, *Pisac se sudi sa svojim vremenom ma o èemu je pisao*, razgovor vodio M. Vitezoviæ, [w:] tegoż, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, èlanci, polemike, intervjui*, Beograd 1986, s. 321.



osobisty, mówi<sup>1</sup>cy o najtrudniejszych momentach w życiu artysty. Wskazywano także na jego obrachunkowy charakter, na odwagę autora, który nie cofn<sup>13</sup> się przed pisaniem również o sprawach trudnych do przyjęcia przez ówczesne środowisko literackie (np. podj<sup>13</sup> kwestię ignorowania go aż do opublikowania powieści *Tišine* [Cisze] w 1961 roku, pisa<sup>3</sup> także o wielkiej powo<sup>1</sup>gliwo<sup>1</sup> krytyki po jej wydaniu) czy polityczne (np. powód, dla którego wyrzucono go z Partii – rozwód z pierwsz<sup>1</sup> żon<sup>1</sup> oraz fakt, że jego druga towarzyszka życia by<sup>3</sup>a córka genera<sup>3</sup>a królewskiej armii).

W Polsce *Sjean*ja Selimovicia zosta<sup>3</sup>y wprowadzie dostrzeżone<sup>9</sup>, nie poświęcono im jednak tyle uwagi, na ile – wydaje się – zas<sup>3</sup>uguj<sup>1</sup>. Tomu prozy wspomnieniowej nie przet<sup>3</sup>umaczono też na język polski.

Uwagi na temat ksi<sup>1</sup>żki należ<sup>3</sup>y zacząć od przyjrzenia się motywom, jakie kierowa<sup>3</sup>y pisarzem, gdy zdecydowa<sup>3</sup> się napisaa<sup>3</sup>, a następnie opublikowaa<sup>3</sup> tekst o charakterze wspomnieniowym. Otóż Selimovia jego genezę tłumaczy<sup>3</sup> w dosyć oryginalny sposób: twierdzi<sup>3</sup>, iż istnieją dwa powody – bardziej i mniej poważny. Ten pierwszy to chęć pozbycia się swego życia prywatnego, które stanowi balast w twórczości literackiej (sięgaj<sup>1</sup>c do czasów dzieciństwa i m<sup>3</sup>odości, pisarz szuka<sup>3</sup> źródła swoich późniejszych kompleksów czy obsesji). Powód niezbyt poważny przedstawiony zosta<sup>3</sup> nie bez pewnej dozy ironii: „[...] czyż nie lepiej, bym za życia napisa<sup>3</sup> o sobie to, co wiem, niż żeby po mojej śmierci inni pisali to, czego nie wiedz<sup>1</sup>?”<sup>10</sup>.

Zwracano już uwagę na to, że wspomnienia, autobiografie i pamiętniki to wypowiedzi przeznaczone dla kogoś, podczas gdy listy i dzienniki skierowane są do kogoś<sup>1</sup>. Tekst Selimovicia jest oczywiście przeznaczony dla czytelników i krytyków. Najwyraźniej więc motywacja pisarza, wyrażona w sposób bezpośredni, wi<sup>1</sup>że się z pragnieniem, by powiedzieć o sobie i o swoim dziele jak najwięcej, by jak najmniej kwestii pozostało niedopowiedzianych, niewyjaśnionych. Ma ona także inny, wyrażony pośrednio wymiar, który najogólniej określać można jako przesłanie moralne i filozoficzne – znajdziemy je na każdej niemal karcie ksi<sup>1</sup>żki.

Selimovia od początku nie stroni<sup>3</sup> od uwag o charakterze autotematycznym, co dowodzi, że by<sup>3</sup> wiadom pu<sup>3</sup>apek czyhaj<sup>1</sup>cych na twórcę autobiografii. Wspomina<sup>3</sup> przede wszystkim o pokusie upiększenia swego życia, pomniejszania swych wad czy znalezienia usprawiedliwienia dla czynów, do których po la-

<sup>9</sup> D. Ąirli<sup>1</sup>a-Straszyńska, *Selimovia Meša (Mehmed)*, [w:] *Leksykon pisarzy świata XX wieku*, Warszawa 1997; M. Jakóbiec, *Literatury narodów Jugosławii*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 3, cz. 2, pod red. W. Floryana, Warszawa 1991; E. Meissner, dz. cyt.

<sup>10</sup> M. Selimovia, *Sjean*ja..., s. 13.

<sup>11</sup> M. Czermińska, *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, pod red. T. Bujnickiego i J. S<sup>3</sup>awińskiego, Wrocław 1977, s. 111.

tach pisz<sup>1</sup>cy przyznaje się nad wyraz niechętnie<sup>12</sup>. Czytelnikowi pozostaje wierzyc, że pokusy te uda<sup>o</sup> się pisarzowi skutecznie zwalczyć, choć przecież „Autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że j<sup>1</sup> mówi”<sup>13</sup>.

Książka Selimovicia<sup>31</sup> czy w sobie elementy autobiografii (część pierwsza) i wspomnienia (część druga pt. *Preminuli prijatelji* [Zmarli przyjaciele] została poświęcona bliskim sercu autora literatom, do których zalicza<sup>3</sup> następujące osoby: Veljka Petrovicia, Milana Bogdanovicia, Hamzê Humo, Marka Markovicia, Jovana Popovicia i Isaka Samokovlijê – każdy z nich jest bohaterem osobnego rozdziału<sup>3u</sup>). Selimovicia ciepło wspomina<sup>3</sup> tych, którzy w jego pisarskiej karierze odegrali znaczący<sup>1</sup> rolę i z którymi przy tym<sup>31</sup> czy<sup>3y</sup> go wiążą przyjaźni, przytacza<sup>3</sup> często anegdoty, których bohaterami są wymienione osoby, szczególnie uwagę zwracają<sup>1</sup> na ważne momenty w ich wspólnych kontaktach. Każda z części zbudowana jest nieco inaczej: pierwsza – autobiograficzna – wiedzę o autorze podaje zgodnie z chronologią<sup>1</sup>, druga zaś – wspomnieniowa – składa się z kilku szkiców, stanowi<sup>1</sup>cych portrety poszczególnych pisarzy. Można więc uznać, iż o ile w części pierwszej panuje porządek chronologiczny, o tyle w drugiej – tematyczny. Niewątpliwie wynika to z ich odmiennego charakteru.

Zarówno autobiografia, jak i wspomnienia posługują<sup>1</sup> się formą opowiadania retrospektywnego i obok pamiętnika oraz dziennika stanowi<sup>1</sup> podstawowe gatunki wyróżniane w piśmiennictwie osobistym. Przy czym – co należy podkreślić – podlega ono – podobnie jak cała dwudziestowieczna literatura – „procesowi zacierania różnic pomiędzy tradycyjnymi gatunkami literackimi”<sup>14</sup>. Synkretyzm gatunkowy leży niejako w naturze tekstów autobiograficznych – opowiadająca o swym życiu jednostka cytuje np. fragmenty listów czy niegdyś zasłyszane anegdoty, co decyduje o sylwicznym charakterze tej wypowiedzi<sup>15</sup>.

Jeśli więc chodzi o kwalifikację gatunkową<sup>1</sup> omawianego utworu Selimovicia, to trzeba przede wszystkim uznać jego niejednorodność pod tym względem. Co z tego wynika? Jakie są konsekwencje sylwicznego charakteru tego tekstu? Niewątpliwie bogactwo, które czyni wypowiedź wielowymiarową<sup>1</sup> i bardziej wiarygodną<sup>1</sup>, a także ciekawszą<sup>1</sup> w odbiorze.

Opowieść o sobie jest snuta, jak już zauważono, zgodnie z chronologią<sup>1</sup>. Przedstawiając<sup>1</sup> dzieje swej rodziny, Selimovicia sięgnął<sup>13</sup> daleko w przeszłość, aż do początków XVII wieku, kiedy to jeden z jego przodków przyjął<sup>13</sup> islam. Nie jest pewne, co skłoniło go (i jego brata) do podjęcia takiego kroku – można

<sup>12</sup> M. Selimovicia, *Sjeanjanja...*, s. 7.

<sup>13</sup> P. Lejeune, dz. cyt., s. 2.

<sup>14</sup> M. Czermińska, *Autobiograficzne formy*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992, s. 49–54.

<sup>15</sup> Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, dz. cyt., s. 7.



przypuszcza, że chodzi o zapewnienie bezpieczeństwa swym bliskim. Skąd wiadomo, że ostatecznie czyn ten nie zapobiegł ucieczce z Czarnogóry do Bileai, co by mogło być sposobem uchronienia się przed rzezią poturczeńców. Z Bileai, miejscowości leżącej na pograniczu Bośni i Czarnogóry, pochodzi ojciec przyszłego pisarza.

Selimović poświęcił sporo miejsca i uwagi kwestii swego pochodzenia. Trudno się zresztą temu dziwić. Przynależność do kręgu muzumiańskiego określa go w istotny sposób, Bośnia i islam odegrały w jego życiu i twórczości trudną do przecenienia rolę. Zgodnie z opinią Jovana Deretia Selimović jest pierwszym wybitnym pisarzem wywodzącym się z muzumiańskiego środowiska Bośni i Hercegowiny<sup>16</sup>. Warto też podkreślać, że cała twórczość i działalność kulturalna<sup>17</sup> pisarza osadzone są w środowisku bośniackim – dopiero pod koniec życia autor *Twierdzy* przeniósł się do Belgradu. Także sarajewska *Svjetlost* po raz pierwszy wydała jego *Sabrana dela* [Dzieła zebrane] w siedmiu tomach w 1970 roku, potem ośmiotomowa edycja z okazji trzydziestolecia twórczości została opublikowana przez wydawnictwo Sloboda w Belgradzie i Otokar Keršovani w Rijeci w 1975 roku oraz dziesięciotomowa – przez belgradzką Slobodę w 1979 roku<sup>18</sup>. W swych wspomnieniach pisarz przyznaje się do swych muzumiańskich korzeni, choć uczynił to nie bez pewnej przekory: „Z pochodzenia jestem muzumaninem. Kocham świat, z którego się wywodzę, i nie chciałbym choć jednym słowem dotknąć muzumanów, bo wtedy skrzywdziłbym i siebie. Niemniej jednak jestem też komunistą i ateistą, co sprawia, że nie mogę się wypowiadać jako człowiek wierzący”<sup>19</sup>. Choć pisarz nie odcina się od swoich Źródła, niekiedy mu to zarzucano, np. dlatego, że zamiast właściwej formy swego imienia – Mehmed – używa zdrobnienia – Meša – które nie do końca wyraźnie, zdaniem niektórych, wskazywało na jego pochodzenie. Zmianę tę pisarz wyjaśnia następująco: zdrobnienie<sup>31</sup> form swego imienia zaczął się posługiwać w 1945 roku ze względów praktycznych – w kręgu swoich hercegowińskich kolegów ze studiów znany był właśnie jako Meša i nikt nie miał pojęcia, kim jest Mehmed. Imienia Meša używa do końca życia.

<sup>16</sup> J. Deretia, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004, s. 1157.

<sup>17</sup> Lata czterdzieste i pięćdziesiąte XX wieku to okres wzmożonej działalności politycznej i kulturalnej Selimovicia, który w mniejszym stopniu zajmował się wówczas pisaniem. W 1948 roku w Sarajewie założył czasopismo „Brazda”, był profesorem Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Sarajewie, potem docentem na Wydziale Filozoficznym tamtejszego Uniwersytetu, dyrektorem Teatru Narodowego, redaktorem naczelnym wydawnictwa *Svjetlost*, dyrektorem artystycznym wytwórni „Bosna-film”. Selimović jest także autorem kilku scenariuszy filmowych: *Tuđa zemlja* (1957), *Noći i jutra* (1959), *Konjuh planinom* (1966), *Opatica i komesar* (1968), *Uđi, ako hoćeš* (1968).

<sup>18</sup> R. Ivanović, *Mnogoglasan odjek vremena*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 377.

<sup>19</sup> M. Selimović, *Sjajanja...*, s. 23.

Selimoviæ zwraca<sup>3</sup> uwagê na swoje zakorzenie w tradycji i kulturze muzumãnskiej, nieid<sup>1</sup>ce jednak w parze z rzeczywist<sup>1</sup> wiar<sup>1</sup> i religijnoœci<sup>1</sup>. W rodzinnym domu pisarza nie obchodzono ¿adnych œwiãt (tak¿e urodzin czy imienin) poza muzumãnskimi. Ten rozdŷwiêk pomiêdzy wiar<sup>1</sup> a poczuciem przynale¿noœci do krêgu kultury islamskiej wydaje siê znac<sup>1</sup>cy i charakterystyczny dla du¿ej czêœci spo<sup>3</sup>eczeñstwa boœniackiego. Co wa¿ne, autor nie poprzesta<sup>3</sup> na przedstawieniu historii swej rodziny, niema<sup>3</sup>o miejsca poœwiêci<sup>3</sup> równie¿ swoim ziomkom – muzumãnanom z Boœni i Hercegowiny. Przyczyn ich odwiecznego dramatu dopatrywa<sup>3</sup> siê w ci<sup>1</sup>g<sup>3</sup>ym rozdarciu pomiêdzy Wschodem a Zachodem, w tym, ¿e Boœnia jest swego rodzaju mostem miêdzy dwiema cywilizacjami, jednak jej mieszkañcom nie tylko nie przynosi to ukojenia, ale wrêcz wzmaga wewnêtrzne napiêcie i potêguje ich dramat<sup>20</sup>. To zawieszenie pomiêdzy kulturami Wschodu i Zachodu by<sup>3</sup>o widoczne nawet w umeblowaniu domów – pisarz wspomina<sup>3</sup>, ¿e mieszkanie jego rodziców by<sup>3</sup>o urz<sup>1</sup>dzone w eklektycznym stylu. Wszystko to wp<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup>o na sposób ¿ycia Boœniaków, spoœród których wielu – jak ojciec Meøy – miast pracowaæ, trwoni<sup>3</sup>o resztê odziedziczonemu maj<sup>1</sup>tku, wielu ¿y<sup>3</sup>o bez perspektyw i bez planów. Powodów tego stanu rzeczy autor *Twierdzy* doszukiwa<sup>3</sup> siê przede wszystkim w miotaniu siê Boœniaków pomiêdzy identyfikacj<sup>1</sup> narodow<sup>1</sup> a identyfikacj<sup>1</sup> religijn<sup>1</sup>, a tak¿e w braku wspólnego celu, idei, która <sup>31</sup>czy<sup>3</sup>aby tê zbiorowoœæ i czyni<sup>3</sup>aby j<sup>1</sup> rzeczywist<sup>1</sup> wspólnot<sup>1</sup>. W jednym z wywiadów Selimoviæ powiedzia<sup>3</sup> nawet: „Wierzê w to, ¿e Boœnia jest zasadniczym powodem, by nie powiedziaæ – winowajc<sup>1</sup> tego, ¿e moi bohaterowie s<sup>1</sup> osobowoœciami a¿ w takim stopniu skomplikowanymi”<sup>21</sup>.

Warto zaznaczyæ, ¿e wspomnienia z dzieciñstwa, zw<sup>3</sup>aszcza te, które dotycz<sup>1</sup> ukochanego dziadka, maj<sup>1</sup> charakter zdecydowanie liryczny. Z nostalgij<sup>1</sup> pisa<sup>3</sup> Selimoviæ o œwiecie, którego od dawna nie ma, o ludziach, którzy ¿yli ju¿ tylko w jego pamieci. W ksi<sup>1</sup>¿kach autobiograficznych taki w<sup>3</sup>aœnie sposób widzenia najwczoniejszych lat ¿ycia jest najczêœciej spotykany, najbardziej typowy<sup>22</sup>. Jêzyk, jaki s<sup>3</sup>u¿y<sup>3</sup> pisarzowi do wyra¿enia wspomnieñ z okresu uznawanego za najpiêkniejszy w ¿yciu, wyraŷnie ró¿ni siê od tego, za pomoc<sup>1</sup> którego dokonywa<sup>3</sup> on opisu swej doros<sup>3</sup>oœci – jest to jêzyk rzeczowy, konkretny, pozbawiony emocjonalnoœci typowej dla opisu lat dziecinnych.

Wa¿ne miejsce we wspomnieniach Selimovicia zajmuje Tuœanj, przysió<sup>3</sup>ek le¿<sup>1</sup>cy po zachodniej stronie Tuzli, w którym autor spêdzi<sup>3</sup> m<sup>3</sup>odoœæ. Tuœanj to oœrodek górnicy, co nie pozosta<sup>3</sup>o bez wp<sup>3</sup>ywu na wrã¿liwoœæ i zainteresowa-

<sup>20</sup> Problem ten znajduje odzwierciedlenie w twórczoœci Selimovicia – na ten temat wypowiada siê np. Hasan z *Derwisza i œmierci* oraz Œehaga z *Twierdzy*.

<sup>21</sup> M. Selimoviæ, *Bosna je razlog što su moje liœnosti komplikovane*, razgovor vodio A. Gruhonjia, [w:] tego¿, *Pisci...*, s. 302.

<sup>22</sup> P. Lejeune, *Mira¿e dzieciñstwa*, [w:] tego¿, *Wariacje...*, s. 242.

nia m<sup>3</sup>odego cz<sup>3</sup>owieka. Otó¿ okazuje siê, ¿e bardzo wczesnie zacz<sup>13</sup> on sporz<sup>1</sup>dzaæ notatki na temat górników, szkicowaæ ich literackie portrety, a jeden z nich sta<sup>3</sup> siê nawet prototypem D emala z *Derwisza i amierci*. M<sup>3</sup>odego Selimovicia fascynowa<sup>3</sup> *Germinal* Zoli, co w wieku dojrza<sup>3</sup>ym zaowocowa<sup>3</sup>o nieziszczonym marzeniem o napisaniu powieœci o boœniackich górnikach. Pocz<sup>1</sup>tkowo przysz<sup>3</sup>y pisarz podj<sup>13</sup> nawet studia górniczne (choæ mo¿na przypuszczaæ, ¿e by<sup>3</sup> to nie tyle efekt jego zainteresowañ, co wp<sup>3</sup>yw œrodowiska), potem próbowa<sup>3</sup> si<sup>3</sup> na studiach prawniczych, by ostatecznie ukoñczyæ studia filologiczne (¿ezyk serbsko-chorwacki i literaturê jugos<sup>3</sup>owiañsk<sup>1</sup>).

Niema<sup>3</sup>o napisa<sup>3</sup> te¿ Selimoviæ o swym uczestnictwie w partyzantce. W okresie II wojny œwiatowej, w sytuacji opanowania znacznych obszarów Jugos<sup>3</sup>awii przez ustaszy, wspó<sup>3</sup>praca z komunistami by<sup>3</sup>a kwesti<sup>1</sup> wyboru moralnego. Przebywaj<sup>1</sup>c w wiêzieniu, Selimoviæ mia<sup>3</sup> okazjê poznaæ wielu ludzi, dziêki którym s<sup>3</sup>owa „odwaga, godnoœæ, honor” nie sta<sup>3</sup>y siê frazesami, a nabra<sup>3</sup>y rzeczywistego znaczenia i sensu<sup>23</sup>.

Charakterystyczne jest to, ¿e wspominaj<sup>1</sup>c kolejne fakty i osoby ze swojego ¿ycia, Selimoviæ odnosi<sup>3</sup> je do swej twórczoœci, zastanawia<sup>3</sup> siê i wskazywa<sup>3</sup>, jak wed<sup>3</sup>ug niego wp<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup>y one na jego pisarstwo – to swoisty dialog ¿ycia i literatury. Takie spojrzenie na w<sup>3</sup>asne ¿ycie pozwala wysnuæ wniosek, ¿e rolê pisarza Selimoviæ uznawa<sup>3</sup> za swoj<sup>1</sup> najwa¿niejsz<sup>1</sup> funkcjê. Oto np. w<sup>3</sup>adczy i autorytatywny, lubi<sup>1</sup>cy polowania i weso<sup>31</sup> kompaniê, kochaj<sup>1</sup>cy bardziej swe psy ni¿ dzieci ojciec na zawsze naznaczy<sup>3</sup> Mešê nienawiœci<sup>1</sup> do wszelkiego rodzaju w<sup>3</sup>adzy. Brak ojcowskiej mi<sup>3</sup>oœci wyzwoli<sup>3</sup> w nim krytycyzm wobec autorytetów i niechêæ do tych, którzy rz<sup>1</sup>dz<sup>1</sup>, którzy w jakikolwiek sposób wp<sup>3</sup>ywaj<sup>1</sup> na losy innych. Wszystko to znalaz<sup>3</sup>o odbicie w jego ksi<sup>1</sup>¿kach, a tak¿e ukszta<sup>3</sup>towa<sup>3</sup>o jego postrzeganie siebie i swojej twórczoœci. Nawet wtedy, gdy dokonywa<sup>3</sup> analizy swej osobowoœci, wszystkie najwa¿niejsze swe cechy odnosi<sup>3</sup> do twórczoœci literackiej. Chorobliwa nieœmia<sup>3</sup>oœæ, wyniesiona wraz z niechêci<sup>1</sup> do autorytetów z rodzinnego domu, hamowa<sup>3</sup>a go przez wiêksz<sup>1</sup> czêœæ ¿ycia, wp<sup>3</sup>ywaj<sup>1</sup>c m.in. na póŹny debiut i d<sup>3</sup>ugie okresy milczenia. Tak¿e gdy wspomina<sup>3</sup> osoby, które wywar<sup>3</sup>y nañ du¿y wp<sup>3</sup>yw, umieszcza<sup>3</sup> je w kontekœcie literatury – niektóre z nich sta<sup>3</sup>y siê nawet prototypami jego bohaterów. Inne – jak katolicki ksi<sup>1</sup>dz, który w szkole by<sup>3</sup> wzorem tolerancji i zrozumienia, a w czasie wojny pomaga<sup>3</sup> ustaszom wysy<sup>3</sup>æ ydów do obozów zag<sup>3</sup>ady – burzy<sup>3</sup>y spokój m<sup>3</sup>odego cz<sup>3</sup>owieka i uczy<sup>3</sup>y go, ¿e ludzie maj<sup>1</sup> czasem dwa ró¿ne oblicza – ukazuj<sup>1</sup> je zale¿nie od okolicznoœci, w jakich siê znajd<sup>1</sup>. Cz<sup>3</sup>owiek bowiem czêsto jest kimœinnym, ni¿ siê wydaje. Ta myœl zosta<sup>3</sup>a rozwiniêta w twórczoœci fabularnej pisarza. Motyw pozornej, b<sup>3</sup>êdnej oceny odnosi siê do ró¿nych bohate-

<sup>23</sup> M. Selimoviæ, *Sjezanja...*, s. 114–165.

rów, którzy często zachowywali się w sposób zaskakujący, niespodziewany. Kilkanaście zaledwie zdań pisarz poświęcił swej drugiej żonie – Darce, o której pisał bardzo ciepło i z wielką miłością<sup>24</sup>. Jej także zadedykował swe arcydzieło pt. *Derwisz i aniera*; twierdzić, iż tylko dzięki Darce osiągnięty tak wysoki poziom sztuki, że dzięki jej wierze i miłości nie poddał się zwłóknieniu i nie porzucił pracy literackiej. Sukces przyszedł zresztą późno – talentu przestano Selimowiciowi odmawiać dopiero po wydaniu *Derwisza* w 1966 roku. Wtedy to obsypano go nagrodami<sup>25</sup>, dostąpił także wielu zaszczytów (np. został członkiem Serbskiej Akademii Nauk i Sztuk – SANU (Srpska akademija nauka i umetnosti), Akademii Nauk i Sztuk Bośni i Hercegowiny – ANUBiH (Akademija nauka i umetnosti Bosne i Hercegovine), doktorem honorowym Uniwersytetu w Sarajewie (1971), prezesem Związku Pisarzy Jugosławii (Savez knji evnika Jugoslavije)<sup>26</sup>, odznaczono go wieloma wyróżnieniami)<sup>27</sup>.

W omawianym utworze Selimowicia jawi się czytelnikowi przede wszystkim jako pisarz, toteż nie dziwi fakt, iż wiele stron książki dotyczy problematyki ściśle literackiej. Autor *Twierdzy* wspomina zwłaszcza swoje pierwsze fascynacje językiem i słowem pisanim. Pisał o dwóch typach opowieści, jakich szukał w dzieciństwie: babcia i matka karmiły go bajkami i lirycznymi pieśniami ludowymi, natomiast w środowisku chłopów słyszał opowieści „z życia wzięte”, w których roiło się od mocnych słów, nie posługiwano się eufemizmami itd. Selimowicia twierdzi, że są to dwa – krańcowo różne – sposoby widzenia i opisywania świata, jemu zaś zawsze zależało na znalezieniu sposobu trzeciego, który nie byłby ani przesadnie wyidealizowany, ani też nadto wulgarny.

Fascynacja literaturą zaczęła się w domu pisarza – choć ojciec Selimowicia właściwie nie czytał, dbał o to, by jego rodzina miała jak najlepiej wyposażoną bibliotekę. Rzeczywiście, ta, którą wspomina Meša, prezentowała się imponująco (niestety uległa zniszczeniu podczas wojny). W literaturze dla Selimowicia najważniejsze były kwestie moralne. Szczególnie silne zainteresowanie etycznym wymiarem ludzkiej działalności autor *Twierdzy* zaobserwował u siebie już we wczesnej młodości. Zajmował go zwłaszcza problem możliwości manipulowania wrażliwością moralną człowieka. Wyczulenie na tę problematykę – stale

---

<sup>24</sup> Tamże, s. 221–223.

<sup>25</sup> Nagrody literackie otrzymane przez Mešę Selimowicia: za powieść *Tišine* – Šestoaprilska nagrada grada Sarajeva (1962) i Dvadesetdmojulska nagrada Bosne i Hercegovine (1966), za *Derwisza i aniera* – Ninova nagrada kritike (1967), Šestoaprilska nagrada grada Sarajeva (1967), Nagrada Ivana Gorana Kovačicia (Goranova nagrada) (1967), Njegoševa nagrada (1969) – najważniejsza nagroda literacka w Jugosławii, Nagrada AVNOJ (Antifašističko Vijeće Narodnog Oslobođenja Jugoslavije) (1970). W maju 1971 roku w „Politice” zamieszczono list dwudziestu pisarzy z Bośni i Hercegowiny, którzy zgłosili kandydaturę Selimowicia do literackiej Nagrody Nobla.

<sup>26</sup> W tej roli pisarz odwiedził Polskę w styczniu 1966 roku.

<sup>27</sup> M. Selimowicia, *Sjeanija...*, s. 236.

obecn<sup>1</sup> w jego twórczości – spowodowa<sup>3</sup>a według niego zas<sup>3</sup>yszana w dzieciństwie opowieść o cz<sup>3</sup>owieku, który jako jedyny spośród ca<sup>3</sup>ego oddzia<sup>3</sup>u strzela<sup>3</sup> do skazańca – pozostali, w imię solidarności z os<sup>1</sup>dzonym na śmierć, oddali strza<sup>3</sup> w powietrze. Otóż najbardziej zdumiewaj<sup>1</sup>ce by<sup>3</sup>o to, że ów strzelaj<sup>1</sup>cy cz<sup>3</sup>owiek nie ża<sup>3</sup>owa<sup>3</sup> swego czynu – ubolewa<sup>3</sup> jedynie nad tym, że strzela<sup>3</sup> samotnie. Pisarz twierdzi<sup>3</sup>, że jest to doskona<sup>3</sup>y dowód na to, iż pewne konwencje, a także okoliczności relatywizuj<sup>1</sup> ludzkie poczucie moralności: gdy strzela kilku żo<sup>3</sup>nierzy, żaden z nich nie czuje się odpowiedzialny za śmierć skazańca<sup>28</sup>. Selimović uważa<sup>3</sup>, że zadaniem pisarza s<sup>1</sup> bezustanne próby dotarcia do dna ludzkiej duszy – mimo wiadomości, że to nieosi<sup>1</sup>galne. Sztuka ma bowiem wartość tylko wtedy, gdy d<sup>1</sup>ży do osi<sup>1</sup>gnięcia niemożliwego. Największe wrażenie sprawiły na nim: *Germinal* Zoli, opowiadania Thomasa Wolfe’a i – przede wszystkim – powieści Dostojewskiego, które zafascynowały go bez reszty. Świadomy jednocześnie, że twórczość autora *Zbrodni i kary* jest zjawiskiem absolutnie oryginalnym i jedynym w swoim rodzaju, nigdy nie stara<sup>3</sup> się go w jakikolwiek sposób naśladować. W piśmiennictwie ojczystym najbardziej zachwycały go muzyka mańskie ballady ludowe oraz utwory Petara II Petrovića Njegoša, w których największy jego podziw wzbudza<sup>3</sup>o nad wyraz umiejętność<sup>31</sup> czenie języka abstrakcyjnego, intelektualnego i emocjonalnego<sup>29</sup>.

Tematem życia okaza<sup>3</sup> się dla Selimovića motyw utraconego brata, który najdoskonalej opracowany zosta<sup>3</sup> w *Derwiszu i śmierci*, pojawia<sup>3</sup> się jednak także we wcześniejszych utworach. Na kartach swej wspomnieniowej ksi<sup>1</sup>żki pisarz wiele miejsca poświęci<sup>3</sup> w<sup>3</sup>ażnie traumatycznemu doświadczeniu, jakim by<sup>3</sup>a dla niego niezawiniona śmierć ukochanego brata w przededniu zakończenia II wojny światowej (koniec 1944 roku). Šefkija Selimović, oficer, podobnie jak pozostali członkowie rodziny (boleśnie doświadczonej w czasie wojny – Selimovićowie zostali doszczętnie ograbieni przez ustaszy, żona Šefkiji trafi<sup>3</sup>a do obozu koncentracyjnego), by<sup>3</sup> partyzantem ca<sup>3</sup>kowicie oddanym sprawie, której s<sup>3</sup>uży<sup>3</sup>. Krzywda, jaka spotka<sup>3</sup>a jego, a w ten sposób i ca<sup>31</sup> rodzinę, wydawa<sup>3</sup>a się wręcz niewiarygodna: Šefkija zosta<sup>3</sup> oskarżony o kradzież z magazynu GUND-u<sup>30</sup> krzes<sup>3</sup>a, szafy, żółka i jakichś drobiazgów. S<sup>1</sup>d wojskowy skaza<sup>3</sup> go na śmierć przez rozstrzelanie. Wyrok zosta<sup>3</sup> wykonany niemal natychmiast. Meša nigdy nie zna<sup>3</sup>a miejsca pochówku brata. Poczucie winy wobec Šefkiji dręczy<sup>3</sup>o go przez ca<sup>3</sup>e życie. Chc<sup>1</sup>c niejako uciec od cierpienia, wkrótce po wykonaniu wyroku wyjecha<sup>3</sup> do Belgradu<sup>31</sup>. Niestety, nie na wiele się to

<sup>28</sup> Tamże, s. 71.

<sup>29</sup> Tamże, s. 170–171.

<sup>30</sup> GUND – Glavna uprava narodnih dobara (Główny Zarząd Dóbr Ludowych).

<sup>31</sup> Tu Selimović bra<sup>3</sup> udział<sup>3</sup> w pracach komisji badającej zbrodnie hitlerowskie, a także by<sup>3</sup> członkiem Rządowego Komitetu Kultury. Do Belgradu wróci<sup>3</sup> pod koniec życia, deklaruje<sup>1</sup>c publicznie, że jest pisarzem



zda<sup>3</sup>o. Myśl o niezawinionej i niesprawiedliwej śmierci brata przedadowa<sup>3</sup>a go bardzo d<sup>3</sup>ugo, domaga<sup>3</sup>a się literackiego opracowania – Selimoviã s<sup>1</sup>dzi<sup>3</sup>, że by<sup>3</sup>e mo<sup>3</sup>że taka „terapia” pomo<sup>3</sup>że mu uwolnić się od udręki i bólu. Daremnie. Zawsze przy tym mia<sup>3</sup> poczucie, że temat zabitego brata wypada w jego utworach blade – aż do napisania *Derwisza i śmierci*<sup>32</sup>.

Selimoviã szczególnie odtworzy<sup>3</sup> przebieg swojej kariery literackiej. Wiersze tworzy<sup>3</sup> już w drugiej klasie gimnazjum, potem para<sup>3</sup> się spisywaniem losów swych s<sup>1</sup>siadów. W czasie wojny pisa<sup>3</sup> teksty publicystyczne i reporta<sup>3</sup>e. Wtedy też powsta<sup>3</sup> dziennik, który jednak zagin<sup>13</sup>. Tu<sup>3</sup> po wojnie pisarz próbowa<sup>3</sup> swych si<sup>3</sup> w ma<sup>3</sup>ych formach prozatorskich – powsta<sup>3</sup>y wówczas takie opowiadania, jak: *Pjesma u oluji* [Pieśń podczas burzy] (1946), *Prva èeta* [Pierwszy oddzia<sup>3</sup>] (1950), *Tuđa zemlja* [Obcy kraj] (1951) drukowane w czasopismach. Przygotowany w 1952 roku zbiór *U oluji* [Podczas burzy] ostatecznie się nie ukaza<sup>3</sup>. W latach 1951–1961 niezadowolony z efektów pierwszych prób literackich, a także z<sup>3</sup>amany cierpieniem po śmierci brata pisarz pogr<sup>1</sup>zy<sup>3</sup> się w milczeniu. Kolejne utwory *Tišine* (1961) oraz *Magla i mjesečina* (1962) przyjęto także – oględnie mówi<sup>1</sup>c – bez nadmiernego entuzjazmu. Wa<sup>3</sup>ne i charakterystyczne jest to, że Selimoviã dok<sup>3</sup>adnie analizowa<sup>3</sup> g<sup>3</sup>osy krytyki, ocenia<sup>3</sup> zasadności różnych s<sup>1</sup>dów, w ogóle bardzo wiele uwagi poświęca<sup>3</sup> problemowi recepcji w<sup>3</sup>asn<sup>3</sup>ych tekstów. Ciekawe zreszt<sup>1</sup>, że niechê<sup>3</sup> czy też często milczenie krytyki w ostatecznym rozrachunku ocenia<sup>3</sup>... zdecydowanie pozytywnie, albowiem twierdzi<sup>3</sup>, iż mobilizowa<sup>3</sup>o go to do wci<sup>1</sup>ż wiêkszego i wiêkszego wysi<sup>3</sup>ku, co w końcu zaowocowa<sup>3</sup>o arcydzie<sup>3</sup>em.

Szczególnie dok<sup>3</sup>adnej i drobiazgowej analizie Selimoviã podda<sup>3</sup> *Derwisza i śmierci*; twierdzi<sup>3</sup> bowiem, że wokó<sup>3</sup> tej powieści naros<sup>3</sup>o wiele nieporozumień. Pisarzowi zarzucano np. brak nadziei, pisano, że jest to ksi<sup>1</sup>żka o korzeniach islamu, czemu autor zdecydowanie zaprzecza<sup>3</sup>. W największym skrócie temat powieści uj<sup>13</sup> nastêpuj<sup>1</sup>co: jest nim mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> oraz tragedia cz<sup>3</sup>owieka zindoktrynowanego tak bardzo, że idea, której się podporz<sup>1</sup>dkowa<sup>3</sup>, jest silniejsza od jego uczua<sup>3</sup>, ba, jest silniejsza nawet ni<sup>3</sup> życie<sup>33</sup>.

Selimoviã wielokrotnie podkre<sup>3</sup>da<sup>3</sup> sens i znaczenie mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ci w swoich utworach – jest to podstawowa i zasadnicza, bezwzglêdna warto<sup>3</sup>æ, decyduj<sup>1</sup>ca o cz<sup>3</sup>owieczeństwie. W jednej z edycji powieści zamieszczono rozbudowan<sup>1</sup> wersjê dedykacji, w której pisarz wprost okre<sup>3</sup>di<sup>3</sup> tematykê ca<sup>3</sup>ej swej twórczo<sup>3</sup>ci: jest to poszukiwanie szczê<sup>3</sup>cia. Zwa<sup>3</sup>ywszy na to, że powie<sup>3</sup>æ dedykowana jest ukochanej żonie, trudno mie<sup>3</sup> w<sup>1</sup>tpliwo<sup>3</sup>ci co do tego, jak rozumiane jest

---

serbskim. Otrzyma<sup>3</sup> wtedy wysokie państwowe odznaczenia, zosta<sup>3</sup> cz<sup>3</sup>onkiem Serbskiej Akademii Nauk i Sztuk itd.

<sup>32</sup> M. Selimoviã, *Sjeanja...*, s. 187–188.

<sup>33</sup> Tam<sup>3</sup>e, s. 200.

szczęście – jest to mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup><sup>34</sup>. Uznaj<sup>1</sup>c, że by<sup>3</sup> może *Derwisz i amiera* przedstawia tę problematykę w dosyć skomplikowany sposób i w konsekwencji niektórych czytelników prowadzi na manowce, autor czu<sup>3</sup> się zobowi<sup>1</sup>zany przedstawia szkic analizy powieści<sup>35</sup>. Inaczej rzecz się ma w przypadku *Twierdzy*, w której podjęte zosta<sup>3</sup>y podobne problemy, jednak jest to utwór o wiele <sup>3</sup>atwiejszy w odbiorze, toteż w tym wypadku dodatkowe obja<sup>3</sup>nienia autor uzna<sup>3</sup> za zbyt<sup>3</sup>teczne. Zreszt<sup>1</sup> – drug<sup>1</sup> sw<sup>1</sup> opowie<sup>3</sup> o Bo<sup>3</sup>ni poprzedzi<sup>3</sup> wst<sup>3</sup>epem, w którym znalaz<sup>3</sup>o się wyja<sup>3</sup>nienie kwestii mog<sup>1</sup>cych budzi<sup>3</sup> w<sup>1</sup>tpliwo<sup>3</sup>ci.

Dosyć dok<sup>3</sup>adnie Selimovi<sup>3</sup> zanalizowa<sup>3</sup> te<sup>3</sup> studium *Za i protiv Vuka*, po raz kolejny przedstawia<sup>1</sup>c swe pogl<sup>1</sup>dy na temat j<sup>3</sup>zyka. O ile mo<sup>3</sup>na zrozumie<sup>3</sup> celowo<sup>3</sup> interpretacji w<sup>3</sup>asn<sup>3</sup>ych powieści, o tyle powtarzanie te<sup>3</sup> z g<sup>3</sup>o<sup>3</sup>tego tekstu eseistycznego wydaje się bezzasadne, co zreszt<sup>1</sup> zarzuca<sup>3</sup>a pisarzowi krytyka<sup>36</sup>. Niew<sup>1</sup>tpliwie jednak fakt ten <sup>3</sup>wiadczy o tym, jak<sup>1</sup> wag<sup>3</sup> autor przywi<sup>1</sup>-zywa<sup>3</sup> do tego tekstu.

Selimovi<sup>3</sup> tak wiele uwagi poświęci<sup>3</sup> swemu pisarstwu, że wskaza<sup>3</sup> nawet prototypy swych bohaterów, opisa<sup>3</sup> wydarzenia ze swego <sup>3</sup>ycia, które znalaz<sup>3</sup>y odbicie w jego twórczo<sup>3</sup>ci. Pisarstwo – tak<sup>3</sup>e cudze, cho<sup>3</sup> przed<sup>3</sup> wszystkim w<sup>3</sup>asne – stanowi w omawianym utworze wyra<sup>3</sup>ny<sup>1</sup> dominant<sup>3</sup> tematyczn<sup>1</sup>. Jednocześnie zwraca uwag<sup>3</sup> fakt, iż Selimovi<sup>3</sup> unika<sup>3</sup> pewnych tematów, inne traktowa<sup>3</sup> zgo<sup>3</sup>a po macoszemu. W<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ciwie nie pisa<sup>3</sup> nic na temat swego <sup>3</sup>ycia osobistego w okresie powojennym. Uwagi na temat powtórnego ma<sup>3</sup>że<sup>3</sup>ństwa pisarza, a tak<sup>3</sup>e kilka zda<sup>3</sup>ni na temat drugiej <sup>3</sup>ony Darki – to wszystko, co autor powiedzia<sup>3</sup> czytelnikowi w zwi<sup>1</sup>zku ze swym <sup>3</sup>yciem prywatnym. Łatwo mo<sup>3</sup>na wysnu<sup>3</sup> st<sup>1</sup>d wniosek, iż twórczo<sup>3</sup> literacka odgrywa<sup>3</sup>a w <sup>3</sup>yciu autora *Twierdzy* rol<sup>3</sup> zdecydowanie pierwszoplanow<sup>1</sup> i że szczególnie zale<sup>3</sup>a<sup>3</sup>o mu na tym, by w ksi<sup>1</sup>żce wspomnieniowej ukaza<sup>3</sup> siebie przed<sup>3</sup> wszystkim jako pisarza. Fakty biograficzne by<sup>3</sup>y w<sup>3</sup>ażne o tyle, o ile wp<sup>3</sup>yn<sup>3</sup>ły na jego pisarstwo. Wyj<sup>1</sup>tkowo istotna by<sup>3</sup>a te<sup>3</sup> dla artysty kwestia zrozumienia przez odbiorców jego tekstów – st<sup>1</sup>d wielo<sup>3</sup> autokomentarzy i autointerpretacji.

\* \* \*

Jak<sup>1</sup> warto<sup>3</sup> i jakie miejsce w spu<sup>3</sup>ci<sup>3</sup>nie Selimovicia maj<sup>1</sup> *Sjexanja*? S<sup>1</sup> niew<sup>1</sup>tpliwie dokumentem, albowiem poszerzaj<sup>1</sup> wiedzę czytelnika na temat pisarza. Powinno to wzbogaci<sup>3</sup> lektur<sup>3</sup> jego twórczo<sup>3</sup>ci fabularnej. Dialog pomi<sup>3</sup>ędzy <sup>3</sup>yciem a literatur<sup>1</sup> w planie twórczo<sup>3</sup>ci Selimovicia mia<sup>3</sup> bardzo wyrazisty charakter. St<sup>1</sup>d te<sup>3</sup> metoda genetyczna o nachyleniu biograficznym wydaje się

---

<sup>34</sup> Ten<sup>3</sup>e, *Derviš i smrt*, priredio N. Fabrio, Zagreb 2001, s. 4.

<sup>35</sup> Ten<sup>3</sup>e, *Sjexanja...*, s. 202–213.

<sup>36</sup> R. Vučkovi<sup>3</sup>, dz. cyt.

najbardziej w³acziwym sposobem badania tej literatury. Przede wszystkim jednak dowiadujemy siê, jak Selimoviæ postrzega³ swoje pisarstwo, jak pojmowa³ literaturê, co czyta³, co w twórczoœci literackiej by³o dla niego najw³azniejsze. Autor *Twierdzy* oszczêdnie wypowiada³ siê na temat swego ¿ycia osobistego, pisa³ tylko o tym, co wed³ug niego mia³o bezpoœredni wp³yw na jego twórczoœæ. WyraŹnie najw³azniejszy by³ dla niego pod tym wzglêdem okres dzieciñstwa i m³odoœci.

Radovan Vuèkoviæ twierdzi³, ¿e *Sjeaanja* stanowi¹ doskona³e wprowadzenie w pisarstwo Selimovicia, zw³aszcza zaœ w jego eseistykê<sup>37</sup>. Bez w¹tpienia jest to ksi¹¿ka w³azna, napisana w interesuj¹cy sposób, o czym w du¿ej mierze decyduje jej sylwiczny charakter. £¹cz¹c ró¿ne gatunki, a tak¿e ró¿ne sposoby mówienia: o dzieciñstwie – lirycznie, o wieku dojrza³ym – realistycznie, uzyska³ Selimoviæ nie tylko ciekawy efekt, ale i wiarygodnoœæ. Powojenne ¿ycie literackie i spo³eczno-polityczne przez pewien przynajmniej czas postrzega³ jako rz¹dz¹ce siê niejasnymi regu³ami, nieczyste i pisa³ o nim z gorycz¹.

---

<sup>37</sup> Tam¿e, s. 34.



## Rozdział 2

### Twórczość eseistyczna i wczesna twórczość fabularna (opowiadania)

#### 2.1. Praca krytycznoliteracka jako drugi biegun działalności współczesnego pisarza

*Każdy współczesny pisarz jest jednocześnie  
krytykiem literackim<sup>1</sup>.*

Praca krytyka literackiego jest, według Mešy Selimovicia, niejako wpisana w los współczesnego pisarza, który – poza talentem – musi posiadać przede wszystkim rozległą<sup>3</sup> wiedzę teoretycznoliteracką<sup>1</sup>, niezbędną do gruntownego opanowania warsztatu literackiego. Powinien nadto być erudyt<sup>1</sup> niczym wytrawny eseista, inaczej bowiem – niepodobna mierzyć się z opisem problemów współczesnego świata. Być zatem pisarzem to jednocześnie – być krytykiem. Przyglądaj<sup>1</sup> c się twórczości innych, doskonalić własny warsztat. Stąd dwie te dziedziny aktywności literackiej uzupełniają<sup>1</sup> się, współgrają<sup>1</sup> ze sobą<sup>1</sup>, czego działalność Selimovicia jest świadczym przykładem.

Choć twórczość ta wyraźnie rozwija<sup>3</sup> się w dwóch kierunkach: fabularnym (od roku 1944) i krytyczno-eseistycznym (od roku 1948)<sup>2</sup>, dorobek eseistyczny pisarza jest mniej znany, niedoceniony, przysłonięty przez powieści, które zyskały rozgłos<sup>3</sup>. Mimo że nie jest to twórczość znacząca pod względem ilościowym, to jednak prace krytycznoliterackie ułatwiają<sup>1</sup> zrozumienie całego pisarstwa tego autora, dopełniają<sup>1</sup> jego obraz, rzucają<sup>1</sup> na teksty beletrystyczne nowe światło<sup>3</sup>. Pisarz poświęcił<sup>3</sup> im sporo czasu i energii, twierdząc, że stanowi<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> M. Selimovicia, *Spomenik ljudskoj patnji*, razgovor vodio D. Erakovia; [w:] tegoż, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beograd 1986, s. 259.

<sup>2</sup> M. Skakia, *Književni kritičar Meša Selimovicia (Studija)*, Beograd 1988, s. 28.

<sup>3</sup> Tenże, *Meša Selimovicia u književnoj kritici. Kritika kritike. (Studija)*, Beograd 1999, s. 105.

<sup>4</sup> R. Ivanovicia, *Mnogoglasan odjek vremena*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988, s. 376.

istotn<sup>1</sup> czêœæ jego dzia³alnoœci na polu literatury. Selimoviæ zwraca<sup>3</sup> uwagê na miejsce eseistyki w swoim dorobku: twierdzi<sup>3</sup>, ðe stanowi ona swoisty odpoczynek po mêcz<sup>1</sup>cej pracy nad powieœci<sup>1</sup>, wymagaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> bezwzglêdnej koncentracji<sup>5</sup>. Uznawa<sup>3</sup> j<sup>1</sup> za wtór<sup>1</sup> w stosunku do twórczoœci beletrystycznej, znajduj<sup>1</sup>cej siê zawsze w centrum jego uwagi i zainteresowañ. Niejednokrotnie wœród jego wypowiedzi mo¿na znaleŹæ teksty o charakterze metakrytycznym. G³ówn<sup>3</sup>e zadanie krytyki literackiej to – wed³ug niego – wytyczanie dróg rozwoju literaturze wspó³czesnej, zatem uwag<sup>3</sup>e przygl<sup>1</sup>danie siê bie¿<sup>1</sup>cemu ¿yciu literackiemu i aktywny w nim udział<sup>3</sup>. Taki sposób rozumienia krytyki literackiej wspó³gra z jej pojmowaniem w ramach doktryny socrealistycznej, bliskiej Selimoviæowi w pierwszych latach po wojnie. Krytycy mieli byæ wówczas nadzorcami procesu realizacji zadañ twórczych, swoistymi kontrolerami, nadaj<sup>1</sup>cymi ton ¿yciu literackiemu<sup>6</sup>. Selimoviæ by³ przekonany, ðe jednym z zasadniczych zadañ sztuki jest socjalizacja czytelników, z czasem dopiero coraz wiêksze znaczenie zacz<sup>13</sup> przypisywaa<sup>3</sup> wartoœciom estetycznym. Negatywnie ocenia<sup>3</sup> np. wp³yw krytyki na rozwój pisarstwa Hasana Kikicia, wobec którego postêpowano w sposób daleki od zachowania równowagi: dominowa³y opinie pozytywne, nie wskazywano na niedostatki jego dzie³, co w rezultacie nie prowadzi³o do – najbardziej po¿<sup>1</sup>danego – uwidocznienia zarówno zalet, jak i wad pisarstwa boœniackiego autora. Tym samym krytyka nie wspó³tworzy³a dzie³ pisarza, nie pomaga³a mu w rozwoju.

W celu potwierdzenia swoich pogl<sup>1</sup>dów Selimoviæ poda³ w³asny przyk³ad – paradoksalnie nieprzychylnie nastawieni krytycy bardzo mu siê przys³u¿yli. Niskie oceny jego pierwszych utworów, zw³aszcza opowiadañ, mobilizowa³y go do coraz ciê¿szej i bardziej intensywnej pracy, której owocem by³y pierwsze powieœci: *Tišine* oraz *Magla i mjeseèina*, a w dalszej perspektywie utwór jednog³oœnie uznany za arcydzie³o – *Derviš i smrt*.

Idea³em krytyka dla Selimoviæa by³ niezmiennie Milan Bogdanoviæ<sup>7</sup>, któremu w 1964 roku poœwiêci³ jeden ze swoich esejów pod znacz<sup>1</sup>cym tytu³em:

---

<sup>5</sup> M. Selimoviæ, *Boja „Derviša”*, razgovor vodila M. Trumiæ-Kisia, [w:] tego¿, *Pisci...*, s. 260.

<sup>6</sup> Zob. J. S³awiñski, *Krytyka nowego typu*, [w:] tego¿, *Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 180–183.

<sup>7</sup> Milan Bogdanoviæ (1892–1964) by³ wybitnym serbskim historykiem literatury, publicyst<sup>1</sup> oraz krytykiem; zajmowa³ siê tak¿e twórczoœci<sup>1</sup> przek³adow<sup>1</sup>. Odegra³ wa¿n<sup>1</sup> rolê w serbskim ¿yciu kulturalnym po II wojnie œwiatowej: by³ profesorem literatury serbskiej na Uniwersytecie w Belgradzie, dyrektorem Teatru Narodowego, przewodnicz<sup>1</sup>cym Zwi³zku Literatów Serbskich. Dzia³alnoœæ publicystyczn<sup>1</sup> (redagowa³ m.in. „Srpski knji evni glasnik” (1928–1932), wraz z Miroslavem Krle ³ „Danas” (1934), po II wojnie „Knji evnost” i „Knji evne novine”) i krytycznoliterack<sup>1</sup> rozpocz<sup>13</sup> w 1920 roku. By³ zwolennikiem francuskiej socjologizuj<sup>1</sup>cej szko³y krytycznej i g³ównym rzecznikiem „nowego realizmu”, idei maj<sup>1</sup>cej<sup>31</sup> czyæ pisarzy o pogl<sup>1</sup>dach lewicowych i stworzyæ literaturê wiernie odzwierciedlaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> rzeczywistoœæ. Lapidarny styl, brak rozbudowanej aparatury naukowej, trafne oceny, zainteresowanie twórczoœci<sup>1</sup> m³oodych pisarzy to najbardziej charakterystyczne cechy tekstów krytycznoliterackich Bogdanoviæa. Jest autorem ksi¿ek: *Kritike* (1948), *O Krleži* (1956), *Stari i novi* (t. 1–4) (1960–1961) (*Ma³y s³ownik pisarzy zachodnios³owiañskich i po³udnio-*

*Kritičarska dosljednost Milana Bogdanovića* [Krytycznoliteracka konsekwencja Milana Bogdanovicia]. Akcentuj<sup>1</sup>c zw<sup>3</sup>aszcza spoczywaj<sup>1</sup>ce na krytyku brzemie odpowiedzialności, autor *Za i protiv Vuka* przypisywa<sup>3</sup> jego pracy wymiar nie tylko estetyczny, ale i – moralny.

Selimovića wyda<sup>3</sup> trzy ksi<sup>1</sup>żki eseistyczne: *Eseji i ogledi* [Eseje i szkice] (Sarajevo 1966, Veselin Masleša), *Za i protiv Vuka* (Novi Sad 1967, Matica srpska) oraz *Pisci, mišljenja i razgovori* [Pisarze, rozmyślenia i rozmowy] (Beograd 1979, Sloboda)<sup>8</sup>.

Pierwsze teksty krytycznoliterackie publikowa<sup>3</sup> w czasopiśmie „Brazda”, z którym współpracowa<sup>3</sup> od 1948 roku do końca 1951 roku, kiedy to pismo zakończy<sup>3</sup>o swój<sup>1</sup> działalnosc. Powoli zacz<sup>13</sup> się z niego wycofywaa już w 1950 roku, gdy nawi<sup>1</sup>za<sup>3</sup> współpracę z takimi tytu<sup>3</sup>ami, jak „Oslobodjenje” czy „Knji evne novine”. Tekstem debiutanckim by<sup>3</sup>a informacja na temat ksi<sup>1</sup>żki Rodoljuba Ćolakovicia pt. *Zapisi iz oslobodilačkog rata* [Zapiski z okresu wojny narodowyzwoleniczej]. Kolejne ogłoszone na <sup>3</sup>amach tego czasopisma prace autor *Twierdzy poœwiêci<sup>3</sup> powieœci Hamzo Humy* pt. *Adem Ćabrić* [Adem Ćabrić] (realistyczna powieœc o tematyce socjalistycznej), zbiorowi opowiadañ

---

*wos’owiañskich*, red. J. Magnuszewski, Warszawa 1973, s. 31–32; G. Gazda, *S’ownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 273).

<sup>8</sup> Ksi<sup>1</sup>żka *Eseji i ogledi* zawiera następuj<sup>1</sup>ce teksty: „*Judita*” Marka Marulicia [„Judyta” Marka Marulicia] (1950); *Rat za jezik i književnost* [Wojna o język i literaturę] (1964); *Stevan Sremac* [Stevan Sremac] (1951); *August Cesarec* [August Cesarec] (1964); *Kritičarska dosljednost Milana Bogdanovića* [Konsekwencja krytycznoliteracka Milana Bogdanovicia] (1964). Ksi<sup>1</sup>żka *Pisci, mišljenja i razgovori* podzielona jest na trzy części: *I Pisci* [Pisarze]: *Stevan Sremac* [Stevan Sremac]; *Hasan Kikić* [Hasan Kikić]; *August Cesarec* [August Cesarec] (1893–1941); *Poetsko djelo Jovana Dučića* [Dzie<sup>3</sup>o poetyckie Jovana Dučića]; *Jubiley naše kulture* [Jubileusz naszej kultury]; *Između Istoka i Zapada* [Pomiędzy Wschodem a Zachodem]; *II Mišljenja* [Rozmyślenia]: *Dvadeset plodnih godina* [Dwadziecia p<sup>3</sup>odnych lat]; *Povodom napisa „Kako su uređena Sabrana dela Jovana Dučića?”* [W nawi<sup>1</sup>zaniu do tekstu „Jak zosta<sup>3</sup>y zredagowane «Dzie<sup>3</sup>a zebrane» Jovana Dučića?”]; *O nepobitnim argumentima* [O argumentach nie do zbicia]; *Odgovor Marku Ristiću* [Do Marka Risticia]; *Međunacionalni odnosi u kulturi* [Relacje międzynarodowe w dziedzinie kultury]; *Društvo i književnost* [Spo<sup>3</sup>eczeñstwo i literatura]; *III Razgovori* [Rozmowy] – tu znajduje się szesnaście wywiadów, jakich udzieli<sup>3</sup> Selimovića. Odwo<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup> się w nich nie tylko do w<sup>3</sup>asnej twórczości, ale i do szeregu problemów o charakterze egzystencjalnym i ontologicznym. Dwa eseje – *Stevan Sremac* i *August Cesarec* – znalaz<sup>3</sup>y się w obu ksi<sup>1</sup>żkach, co może znaczy<sup>3</sup>, że pisarz ceni<sup>3</sup> je wyżej niż pozosta<sup>3</sup>e. Odnotowa<sup>3</sup>e należy także istnienie szeregu drobniejszych tekstów, dla których autor nie znalaz<sup>3</sup> miejsca w wydaniach ksi<sup>1</sup>żkowych: eseje o twórczości Bory Stankovicia, Zvonimira Šubicia, o poezji Branka Radićevicia, Vladimira Ćerkeza, opis dzie<sup>3</sup> zebranych Ivo Ćipika, mniejsze teksty na temat utworów: *Tomino djetinjstvo* [Dzieciñstwo Tomy] Garina Mihajlovskiego i *Krštenje sv. Vladimira* [Chrzczt św. Vladimira] Karela Havlička Borovskiego, esej z okazji wydania ksi<sup>1</sup>żki Marka Risticia *Istorija i poezija* [Historia i poezja] oraz omawiaj<sup>1</sup>cy wybrane utwory Thomasa Stearnsa Eliota; na temat genezy ksi<sup>1</sup>żki Kočića *Jazavac pred sudom* [Borsuk przed s<sup>1</sup>dem]; o nowelach Tomasza Manna, o problemach literatury bośniacko-hercegowiñskiej; *Zagubljeni pjesnički jezik (o Gavrilu Stefanoviciu Vencloviciu)* [Utracony język poetycki (O Gavrilu Stefanoviciu Vencloviciu)], o twórczości Desanki Maksimovicia, Gustava Krkleca i Ivo Andrića; *O moralnom i socijalnom angažovanju poezije* [O zaangażowaniu moralnym i spo<sup>3</sup>ecznym poezji]; *Uvrijeđena književnost* [Znieważona literatura]; *Zanemareno oduševljenje* [Zapomniany entuzjazm]; *Životna i umjetnička činjenica* [Życie i sztuka]; ponadto – recenzje teatralne (dramat Antoniego Czechowa) i filmowe (film jugos’owiañski *Major Bauk* [Major Bauk] wed<sup>3</sup>ug Branko Ćopicia) (R. Ivanovića, dz. cyt., s. 377–379).

Zvonimira Šubicia *Pred spomenikom* [Przed pomnikiem], zbiorowi poetyckiemu Risto Tošovicia pt. *Stihovi sa Košura* [Wiersze ze wzgórza Košur] i Vladimirowi Nazorowi, którego poezję ocenia<sup>3</sup> bardzo wysoko. Znamienne dla początków twórczości krytycznoliterackiej Selimovicia jest skupianie uwagi na stronie ideologicznej omawianych dzieł, nie zaś na kwestiach artystycznych<sup>9</sup>. Pisarz zarówno w sposób bezpośredni, np. w tekście pt. *Uloga i zadaci naših mladih pisaca* [Rola i zadania naszych młodych pisarzy], który został wygłoszony na pierwszym powojennym zjeździe pisarzy Bośni i Hercegowiny w 1948 roku, jak i w sposób pośredni propagował realizm socjalistyczny. Opo wiedział się za obecności estetyki marksistowskiej w dziele sztuki, odwołując się przede wszystkim do poglądów estetycznych Wissariona Bielinskiego, twórcy szkoły naturalnej, negującej ideę „sztuki dla sztuki” i propagując ideowe zaangażowanie literatury. Przez pryzmat socrealizmu ocenia<sup>3</sup> ówczesną sztukę (poza literaturę sztuki plastyczne, teatralne i film) w Bośni i Hercegowinie<sup>10</sup>. Charakterystycznym tekstem Selimovicia z tego okresu jest obszerniejsze studium na temat twórczości Hasana Kikicia, który określił mianem zaangażowanej, jednak wartościowej pod względem literackim. Niewysoko krytyk ocenił twórczość o tematyce folklorystycznej, natomiast jego aprobatę zyskały utwory powstałe w drugiej fazie, zwracające się w stronę współczesności. Jest to proza wyraźnie zaangażowana. Znamienne, że wśród głównych cech bośniackiego autora Selimović wymienił przede wszystkim zwrot w stronę proletariatu. Twierdzi, że Kikić był pierwszym postępowym pisarzem w Bośni i Hercegowinie, co polegało na tym, iż podporządkował swój talent literacki walce rewolucyjnej o sprawiedliwość społeczną i w tej walce zginął – po wstąpieniu do partyzantki został zabity przez czetników w 1942 roku. Gwoli sprawiedliwości należał dodać, że Selimović wyróżnił także walory estetyczne jego prozy, zwłaszcza obecność elementów naturalistyczno-ekspresjonistycznych.

Wkraczając na grunt literatury w połowie lat czterdziestych, pisarz nie uniknął otarcia się o socrealizm<sup>11</sup>. Niejednokrotnie ze względów ideologicz-

<sup>9</sup> Janusz SzaWiński, charakteryzując krytykę literacką w okresie socrealizmu, dostrzegł nader wówczas chętnie używane określenia: „literatura społecznie użyteczna”, „literatura oświadczająca powagę”, „polityka kulturalna w kraju” itd. Wskazywały one wyraźnie na podporządkowanie literatury określonym wytycznym formułowanym przez partię rządzącą, kwestie artystyczne znajdowały się tym samym na dalszym planie (J. SzaWiński, dz. cyt., s. 167–170). Spostrzeżenie to można także odnieść do literatury podziemnościowych.

<sup>10</sup> M. Skakić, *Književni kritičar Meša Selimović...*, s. 33–42.

<sup>11</sup> W Jugosławii próba upowszechnienia socrealizmu podjęto w roku 1946 w efekcie wystąpienia Radovana Zogovicia podczas kongresu Związku Pisarzy w Belgradzie. Ten poeta, krytyk i działacz partyjny chciał przenieść na rodzimy grunt wzorce i doświadczenia sowieckie. Jednak z uwagi na specyficzną sytuację polityczną (konflikt Tity ze Stalinem) już po roku 1950 otwarcie polemizowano z doktryną realizmu socjalistycznego. Tym samym socrealizm w Jugosławii rozwijał się w odmienny niż w innych krajach sposób. Zasadniczą różnicą polegała na tym, iż rok 1950 – rozpoczynający w Europie Wschodniej pełny rozwój tej doktryny –

nych, pozaliterackich zmienia<sup>3</sup> swe oceny twórczości różnych autorów, np. Zvonimira Šubicia czy – zw<sup>3</sup>aszczą – Jovana Duèicia. Jeđi chodzi o spo<sup>3</sup>eczne zaangażowanie i pogl<sup>1</sup>dy estetyczne, to Selimoviæ i Duèiæ byli autorami bardzo od siebie odleg<sup>3</sup>ymi. W roku 1952 p<sup>3</sup>Źniejszy autor *Za i protiv Vuka* napisa<sup>3</sup> przedmowê do przygotowywanej przez siebie do druku ksi<sup>1</sup>Źki Duèicia. W<sup>3</sup>ówczas pewn<sup>1</sup> przychylnoœæ krytyka zyska<sup>3</sup>y *Sunèane pesme* [Wiersze s<sup>3</sup>oneczne]. G<sup>3</sup>ównym zarzutem skierowanym w stronê poety by<sup>3</sup> natomiast egocentryzm, dostrzegany m.in. w pompatycznych, deklamatorskich wierszach patriotycznych (cykle *Moja otadžbina* [Moja ojczyzna], *Carski soneti* [Sonety carskie]), w zwi<sup>1</sup>zku z czym formu<sup>3</sup>owany by<sup>3</sup> zarzut nieumiejêtnoœci podjêcia tematyki ogólnej, uniwersalnej. Estetyzm Duèicia (zmar<sup>3</sup>ego w 1943 roku na emigracji wybitnego poety modernistycznego o prawicowych przekonaniach) jaskrawo kontrastowa<sup>3</sup> z za<sup>3</sup>ożeniami realizmu socjalistycznego, uznawanego przez niektórych badaczy za rodzaj sztuki uŹytkowej, maj<sup>1</sup>cej byæ „literatur<sup>1</sup> bez literackoœci”<sup>12</sup>. Niska ocena tej poezji zosta<sup>3</sup>a zweryfikowana kilkanaœcie lat p<sup>3</sup>Źniej, zn<sup>3</sup>ów przy okazji edycji dzie<sup>3</sup> serbskiego poety. Selimoviæ napisa<sup>3</sup> w<sup>3</sup>ówczas tekst pt. *Poetsko djelo Jovana Duèiæa* [Dzie<sup>3</sup>o poetyckie Jovana Duèicia] (1968) oraz – w zwi<sup>1</sup>zku z polemik<sup>1</sup>, jaka wywi<sup>1</sup>za<sup>3</sup>a siê po opublikowaniu dzie<sup>3</sup> zebranych tego autora – odpowiedŹ na zarzuty Eliego Finci pt. *Povodom napisa „Kako su uređena i redigovana «Sabrana dela» Jovana Duèiæa?”* [W nawi<sup>1</sup>zaniu do tekstu „Jak zosta<sup>3</sup>y zredagowane «Dzie<sup>3</sup>a zebrane» Jovana Duèicia”] (1969). WyraŹna jest tu zmiana stanowiska autora *Twierdzy* wobec literackich, zw<sup>3</sup>aszczą poetyckich, dokonañ Duèicia – tym razem wysoko oceni<sup>3</sup> jego g<sup>3</sup>êboki humanizm, a takŹe œwietny – zw<sup>3</sup>aszczą na rodzimym tle – warsztat. Najistotniejsza zmiana polega na tym, iŹ to, co Selimoviæ wczêniej gani<sup>3</sup>, teraz wyda<sup>3</sup>o mu siê godne najwyŹszej oceny: zarzucany poecie egocentryzm doprowadzi<sup>3</sup> go przecieŹ do znalezienia jêzyka odpowiedniego do opisu w<sup>3</sup>asnego, intymnego œwiata, czego w literaturze serbskiej, nastawionej dotychczas g<sup>3</sup>ównie na opis œwiata zewnêtrznego, wyraŹnie brakowa<sup>3</sup>o. Duèiæ wskaza<sup>3</sup> przy tym na wielkie moŹliwoœci jêzyka poetyckiego zwi<sup>1</sup>zane nie tylko ze sfer<sup>1</sup> leksykaln<sup>1</sup>, ale takŹe z rozmaitymi przekszta<sup>3</sup>ceniami semantycznymi oraz sk<sup>3</sup>adniowymi. WyraŹnie zatem widaæ, iŹ pogl<sup>1</sup>dy estetyczne Selimoviæ ewoluowa<sup>3</sup>y; z czasem obok kryteriów ideologicznych coraz wiêkszego znaczenia zaczê<sup>3</sup>y nabieraæ kwestie artystyczne. Jednak dopiero w 1966 roku, podczas wyst<sup>1</sup>pienia na Kongresie

---

w Jugos<sup>3</sup>awii oznacza<sup>3</sup> praktycznie jej koniec. Po roku 1950 socrealizm utraci<sup>3</sup> sw<sup>1</sup> pierwszoplanow<sup>1</sup> rolê; rozpocz<sup>13</sup> siê okres krytyki jego za<sup>3</sup>ożeń, co w koñcu doprowadzi<sup>3</sup>o do odrzucenia tej metody twórczej (G. Gazda, dz. cyt., s. 550–556; E. MoŹejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozw<sup>3</sup>ój. Upadek*, Krak<sup>3</sup>ów 2001, s. 196–202).

<sup>12</sup> Zob. W. Tomasiak, *InŹynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wroc<sup>3</sup>aw 1999, s. 25.



Zwi<sup>1</sup>zku Pisarzy Jugos<sup>3</sup>awii w Belgradzie (*Dvadeset plodnih godina*) [Dwadzie<sup>æ</sup>cia p<sup>3</sup>odnych lat], pisarz oficjalnie zanegowa<sup>3</sup> i odrzuci<sup>3</sup> metodê socrealistyczn<sup>13</sup>, której po<sup>æ</sup>wieci<sup>3</sup> zreszt<sup>1</sup> sporo miejsca w swoim wyst<sup>1</sup>pieniu, dok<sup>3</sup>adnie j<sup>1</sup> scharakteryzowa<sup>3</sup> i – poprzez konfrontacjê z dokonaniem z p<sup>3</sup>o<sup>1</sup>niejszego okresu – podda<sup>3</sup> krytyce. Omawiaj<sup>1</sup>c realizm socjalistyczny w Jugos<sup>3</sup>awii, Selimoviæ akcentowa<sup>3</sup> fakt, że w tym czasie nak<sup>3</sup>ady finansowe na kulturê by<sup>3</sup>y rzeczywi<sup>æ</sup>cie du<sup>3</sup>e, sztuka – przynajmniej w za<sup>3</sup>o<sup>1</sup>zeniu – mog<sup>3</sup>a siê swobodnie rozwijaæ. Zwracaj<sup>1</sup>c uwagê na to, że o wiele wiêksze znaczenie ni<sup>3</sup> warto<sup>æ</sup> estetyczna mia<sup>3</sup>a wówczas wymowa ideologiczno-polityczna, poniewa<sup>3</sup> zadania literatury sprowadzono do celów wy<sup>3</sup>1cznie pragmatycznych, nie przywo<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup> – naturalnie – swego w<sup>3</sup>asnego przyk<sup>3</sup>adu, tymczasem jego prace krytycznoliterackie potwierdzaj<sup>1</sup> te s<sup>1</sup>dy w zupe<sup>3</sup>no<sup>æ</sup>ci. Stopniowe odchodzenie od doktryny socrealistycznej i zdobywanie przewagi przez argumenty estetyczne nad ideologicznymi widoczne jest w jego ocenach r<sup>3</sup>o<sup>1</sup>nych tekstów literackich.

Mimo jednak zmiany kryteriów oceny dzie<sup>3</sup>a literackiego Selimoviæ pozosta<sup>3</sup> zwolennikiem literatury zaangażowanej, co jest Ÿród<sup>3</sup>em jego zainteresowania pisarzami „walcz<sup>1</sup>cymi s<sup>3</sup>owem” i braku uznania – przynajmniej do pewnego momentu – dla tych, którzy usi<sup>3</sup>uj<sup>1</sup> realizowaæ ideê „sztuki dla sztuki”. Selimoviæ stosowa<sup>3</sup> termin „literatura zaangażowana” w jego pierwotnym znaczeniu: „[...] program sformu<sup>3</sup>owany wkrótce po wojnie we Francji w sferze oddzia<sup>3</sup>ywania egzystencjalizmu [...]. W my<sup>3</sup>l koncepcji literatury zaangażowanej pisarz [...] powinien czua<sup>3</sup> siê odpowiedzialnym za losy œwiata i wp<sup>3</sup>ywaæ na nie swoj<sup>1</sup> tw<sup>3</sup>orcz<sup>3</sup>o<sup>æ</sup>ci<sup>1</sup>. Koncepcja owa nie zak<sup>3</sup>ada<sup>3</sup>a podporz<sup>1</sup>dkowania literatury interesom tej lub innej partii lub grupy spo<sup>3</sup>ecznej; tw<sup>3</sup>orcz<sup>3</sup>o<sup>æ</sup> literacka stanowiæ mia<sup>3</sup>a formê indywidualnego stanowiska wobec zjawisk spo<sup>3</sup>eczno-politycznych”<sup>14</sup>. Sartre’owskie pojęcie literatury zaangażowanej oznacza podejmowanie przez pisarzy uniwersalnych problemów moralnych i filozoficznych, co ma doprowadziæ do zmiany spo<sup>3</sup>ecze<sup>1</sup>stwa poprzez œwiadomy wybór w<sup>3</sup>o<sup>æ</sup>ciwej postawy przez jednostki. Nie chodzi o poruszanie dora<sup>1</sup>nych problemów w<sup>3</sup>sp<sup>3</sup>oczesno<sup>æ</sup>ci. Selimoviæ podkre<sup>3</sup>la<sup>3</sup> szczeg<sup>3</sup>o<sup>1</sup>ln<sup>1</sup> odpowiedzialno<sup>æ</sup>, jaka spoczywa na pisarzach: literatura by<sup>3</sup>a jego zdaniem tym obszarem kultury, za po<sup>æ</sup>rednictwem którego nar<sup>3</sup>o<sup>1</sup>d powinien siê wznosiæ na wy<sup>3</sup>szy poziom duchowy. By<sup>3</sup> przekonany, że pisarz mo<sup>3</sup>że – po<sup>æ</sup>rednio – wp<sup>3</sup>ywaæ na losy œwiata, mo<sup>3</sup>że go zmieniaæ na lepsze, zatem programowo niemal powinien przyj<sup>1</sup>æ postawê buntownika. St<sup>1</sup>d wysoka ocena pisarzy, którzy dalecy byli od akceptacji zastanej rzeczywisto<sup>æ</sup>ci. Przypisuj<sup>1</sup>c literaturze istotn<sup>1</sup> funkcjê spo<sup>3</sup>ecz<sup>1</sup>n<sup>1</sup>, nazywaj<sup>1</sup>c j<sup>1</sup> – w œlad za

<sup>13</sup> M. Skakia, *Meša Selimoviæ...*, s. 76.

<sup>14</sup> M. G<sup>3</sup>owiński, *Literatura zaangażowana*, [w:] *S<sup>3</sup>ownik terminów literackich*, pod red. J. S<sup>3</sup>awińskiego, Wroc<sup>3</sup>aw 1998, s. 286.

Andrićem – „sol<sup>1</sup> ducha narodowego” (*so narodnog duha*)<sup>15</sup>, jednocześnie Selimoviæ przyjmowa<sup>3</sup>, że współczesny cz<sup>3</sup>owiek – jako jednostka, nie zaocz<sup>3</sup>onek narodowej zbiorowości – już jej nie potrzebuje (*Društvo i književnost*) [Spo<sup>3</sup>eczeństwo i literatura]. Opowiadaj<sup>1</sup>c się za literatur<sup>1</sup> zaangażowan<sup>1</sup>, uważa<sup>3</sup>, że nie powinna ona być uwik<sup>3</sup>ana w bie<sup>1</sup>żące wydarzenia, nie powinna wi<sup>1</sup>zać się z polityk<sup>1</sup>, zatem od<sup>3</sup>ęgnywa<sup>3</sup> się od wszelkiej dora<sup>3</sup>żności.

Wysoko ceni<sup>3</sup> np. Augusta Cesareca, o którym opublikowa<sup>3</sup> esej w roku 1964. Zdradzi<sup>3</sup> w nim przyczyny swego zainteresowania tym buntownikiem, rewolucjonist<sup>1</sup> i fanatykiem proletariatu: to względy nie tylko literackie (ideowo-artystyczne), ale także – moralne, czysto ludzkie. Cesarec wraz ze swoj<sup>1</sup> fascynacj<sup>1</sup> ide<sup>1</sup> rewolucyjn<sup>1</sup>, d<sup>1</sup>żeniem do niej także za pośrednictwem i za pomoc<sup>1</sup> sztuki to dla autora *Twierdzy* niezwyk<sup>3</sup>a, ponadprzeciętna osobowo<sup>3</sup>. Selimoviæ k<sup>3</sup>ad<sup>3</sup> akcent na jego zaangażowanie w dział<sup>3</sup>alność polityczn<sup>1</sup>, przy czym aktywno<sup>3</sup> w tej dziedzinie nieod<sup>3</sup>cznie wi<sup>1</sup>za<sup>3</sup>a się z pisaniem, twórczo<sup>3</sup>ci<sup>1</sup> artystyczn<sup>1</sup> i publicystyczn<sup>1</sup>. Literatura by<sup>3</sup>a dla niego narzędziem s<sup>3</sup>u<sup>1</sup>czym do prowadzenia walki rewolucyjnej, co zyska<sup>3</sup>o wysok<sup>1</sup> ocenę krytyka.

Będ<sup>1</sup>c nadal zdecydowanym zwolennikiem realizmu w sztuce, jednocześnie Selimoviæ coraz wy<sup>1</sup>żej zacz<sup>13</sup> ceniał umiejętnie ukazywanie wnętrza bohaterów, psychologizacj<sup>3</sup> postaci. Stopniowo jego uznanie zdobywali autorzy wnikliwie oddaj<sup>1</sup>cy prze<sup>1</sup>życia wewnętrzne cz<sup>3</sup>owieka i jego skomplikowan<sup>1</sup> psychikę. Da<sup>3</sup> temu wyraz w swym esej o Borze Stankoviciu, uznanym przez niego za jednego z najlepszych serbskich realistów. W twórczo<sup>3</sup>ci autora *Nieczystej krwi* szczególnie wysoko ceni<sup>3</sup> emocjonalno<sup>3</sup>, liryzm i w<sup>3</sup>ażenie psychologizm. Nad wyraz umiejętnie oddawanie skomplikowanych stanów psychiki bohaterów, silnie poddanych wp<sup>3</sup>ywowi orientalnemu, rozdartych i targanych rozmaitymi namiętno<sup>3</sup>ściami, stanowi – zdaniem Selimovicia – o wadze tej twórczo<sup>3</sup>ci. Psychologizacja postaci jest wed<sup>3</sup>ug niego także istotn<sup>1</sup> zalet<sup>1</sup> utworu *Judita* [Judyta] Marka Marulicia. Dostrzec tu można wyra<sup>1</sup>żn<sup>1</sup> blisko<sup>3</sup> pogl<sup>1</sup>dów wyrażanych przezeń w tekstach krytycznoliterackich z jego twórczo<sup>3</sup>ci<sup>1</sup> fabularn<sup>1</sup>, w której d<sup>1</sup>ż<sup>3</sup> w<sup>3</sup>ażenie do jak najbardziej pe<sup>3</sup>nego i wiarygodnego ukazania prze<sup>1</sup>ży<sup>3</sup> wewnętrznego cz<sup>3</sup>owieka.

W tekstach krytycznoliterackich Selimoviæ d<sup>1</sup>ż<sup>3</sup> do odkrywania w twórczo<sup>3</sup>ci – zwykle znanych i dobrze opisanych pisarzy – nowych, dotychczas niezbadanych obszarów. Znac<sup>1</sup>cy zdaje się fakt, iż nie lansowa<sup>3</sup> nowych autorów, ale stara<sup>3</sup> się na nowo odczytywa<sup>3</sup> dawne i współczesne utwory literackie. W szkicu na temat poematu *Judita* Marulicia – wbrew zdecydowanej większości krytyków – zaproponowa<sup>3</sup> dostrze<sup>1</sup>żenie w wielkim utworze chorwackiego renesansu wymiaru <sup>3</sup>wieckiego, ponieważ p<sup>3</sup>aszczyzna religijna nie wyczerpuje, zda-

<sup>15</sup> M. Selimoviæ, *Bosna je razlog što su moje liènosti komplikovane*, razgovor vodio A. Gruhonjia; [w:] tego<sup>3</sup>, *Pisci...*, s. 254.

niem Selimovicia, możliwości jego odczytania. Jest to bowiem utwór na wskroś współczesny, w którym autor – za pośrednictwem biblijnego wtku – wypowiedział się na temat aktualnych dlań problemów.

Selimovia – także myślic o własnej twórczości – kwestionował istnienie piarstwa *stricte* historycznego. Twierdził, że pisarz może podejmować wyłącznie problemy aktualne, znane sobie, bliskie, a sięganie po kostium historyczny jest jedynie zabiegiem sztucznym uniknięciu zarzutu doraźności. Tak uzasadniał np. umieszczenie akcji swoich największych powieści w historycznej Bośni – powieści, które odczytywano wówczas jako utwory bardzo aktualne, współczesne – i tak też postrzegał poemat *Judita*.

W odmienny niż zakorzeniony w tradycji sposób krytyk odczytywał także inne teksty literackie, np. powieść jednego z najwybitniejszych i najbardziej popularnych serbskich realistów Stevana Sremaca pt. *Pop Āira i pop Spira* [Pop Cyryl i pop Spirydion]. Gdy po II wojnie światowej w jego piarstwie dostrzegano przede wszystkim konserwatyzm, tradycjonalizm, a nawet przejawy nacjonalizmu, Selimovia w 1951 roku w eseju *Stevan Sremac* postulował pominięcie najbardziej reprezentatywnych cech piarstwa tego autora, kwestionując też zasadność odczytywania opowieści o dwóch popach wyłącznie na poziomie utworu humorystycznego. Co nowego w stosunku do poprzedników zauważysz w tym tekście? Jest to jego zdaniem wyjątkowy w literaturze serbskiej – preferującej postacie niezwykle, zdolne do wielkich uczuć i czynów – obraz banalnego, zwyczajnego życia. Wśród bohaterów powieści daremnie szukał jednostek nadzwyczajnych, szlachetnych – jest to zapatrzona w koniec własnego nosa maomiatczkowska społeczność, w której nikt nie wyrasta ponad przeciętność. Taki obraz mieszkańców wojwodińskiej mieciny (co znaczące – w utworze nie pojawia się jej nazwa) jest wyrazem krytycznego stosunku pisarza do współczesności, świadczy o jego postępowości oraz zaangażowaniu w sprawy społeczne, co zyskało aprobatę krytyka.

Selimovia podejmował także temat twórczości Ivo Andrića<sup>16</sup>, jedyne go podniósł owiańskiego noblisty, którego cenił i jako pisarza, i jako człowieka. Wazność jego piarstwa podkreślał już tytuł eseju: *Jubilej naše kulture* [Jubileusz naszej kultury]. W tekście tym jednak autor wskazał jedynie na zasadnicze cechy piarstwa Andrića, nie wnosząc do jego recepcji niczego nowego. Szkic drugi jest bardziej wyczerpujący; dokładniej, z uwzględnieniem etapów twórczego rozwoju, Selimovia omówił w nim piarstwo autora *Mostu na Dri-*

---

<sup>16</sup> Chodzi o teksty: *Jubilej naše kulture* oraz *Između Istoka i Zapada* [Pomiędzy Wschodem i Zachodem]. Oba szkice powstały w 1972 roku, w związku z osiemdziesiątym rocznicą urodzin Andrića, miały więc charakter okolicznościowy. Z prośbą o napisanie tych tekstów zwróciły się do Selimovicia dwie instytucje: Srpska knji evna zadrua (Serbskie Stowarzyszenie Literackie) w Belgradzie oraz SANU.



nie, nie wychodzi jednak poza dotychczas funkcjonujące sposoby jego odczytania. Krytyk podkreśla wagę dzieła, w żaden sposób z nim nie polemizując.

Szkice krytycznoliterackie Selimovicia to teksty mocno zróżnicowane pod różnymi względami. Są wśród nich krótkie recenzje i omówienia, a także obszerniejsze studia (np. esej systematyzujący twórczość Hasana Kikicia), są też teksty poświęcone pisarzom współczesnym, jak również dziewiętnastowiecznym (Brancko Radičević, Petar II Petrović Njegoš), a nawet renesansowym (Marko Marulić). Nie można zatem uznać, że zajmował go jedna tylko epoka. Podobnie nie ogranicza się swych zainteresowań do literatury serbskiej – pisał także o autorach bośniackich, chorwackich, słoweńskich. Pozostawało to w zgodzie z głoszoną przez niego tezą o konieczności zbliżenia kultur narodów zamieszkujących Jugosławię (*Međunacionalni odnosi u kulturi*, 1967) [Relacje międzynarodowe w obrębie kultury], co było dlań sprawą priorytetową. W stopniowym izolowaniu się, a także pielęgnowaniu poczucia niezwykłości i wyjątkowości poszczególnych narodowości dostrzegał zagrożenie nacjonalizmem. Stąd przed pisarzami stawiał zadanie zbliżenia kultur, co też sam starał się realizować<sup>17</sup>.

Jak już podkreślono, w wyborze omawianych utworów Selimovicia nie kierował się kluczem narodowościowym, nie decydowały tu także względy wyścienne estetyczne (choć z czasem zyskiwały na znaczeniu; warto dodać, że wyraźnie obce mu były wszelkie kierunki awangardowe). Istotną rolę odgrywał również osobowość autora. Stąd brało się ogromne zainteresowanie, wręcz fascynacja np. Augustem Cesarecem – Selimovicia stwierdził wprost, że choć jego dorobek literacki jest cenny i istotny, to jednak porywająca biografia – najważniejsza: „Poza wszystkim, czego dokonał i co stworzył, a co jest istotne nie tylko dlatego, że jest świadectwem czasów, w których żył, ale też dlatego, że jest

---

<sup>17</sup> Idea wspólnoty państwowej od chwili swych narodzin (okres renesansu) miała wymiar kulturalny oraz polityczny, przy czym ten drugi przynajmniej do roku 1848 pozostawał zjawiskiem marginalnym. W XIX wieku, gdy idea jugosłowiańska zaczęła budzić coraz większe zainteresowanie najpierw wśród Chorwatów, potem również wśród Serbów, początkowo kładziono nacisk na ideę współpracy kulturalnej. Wspólnota kulturalna miała dać podstawę wspólnocie politycznej. Potwierdzeniem tych dążeń było powołanie w roku 1867 w Zagrzebiu Jugosłowiańskiej Akademii Nauk i Sztuk, zajmującej się problematyką Chorwatów, Słowenów oraz Serbów (J. Rapacka, *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosłowiańskiej*, Warszawa 1995, s. 27–42). W chwili powstania pierwszego wspólnego państwa Serbów, Chorwatów i Słowenów – Królestwa SHS – szczególnie nacisk położono na budowanie wspólnej kultury narodowej, zwłaszcza że dopiero wtedy zaczęto w pełni sobie uświadamiać dzielące poszczególne narody przepaść kulturalną i cywilizacyjną (obrazuje to poziom analfabetyzmu, który wśród ludności powyżej 20 roku życia około 1920 roku wynosił w Słowenii poniżej 10%, natomiast w Bośni czy Macedonii – powyżej 80%) (W. Walkiewicz, *Jugosławia. Był wspólny i rozpad*, Warszawa 2000, s. 48–49). Także w proklamowanej 29 listopada 1945 roku Federacyjnej Ludowej Republice Jugosławii propagowano zbliżanie kultur narodów tworzących nowe państwo. Pogląd Selimovicia, znajdujący potwierdzenie w jego twórczości krytycznoliterackiej oraz działalności edytorskiej (*Sabrana dela* [Dzieła zebrane] Jovana Dučića, zbiory opowiadań Ivo Andrića, Hasana Kikicia, Janka Veselinovicia i Zvonimira Šubića, wybór pieśni ludowych o pierwszym i drugim powstaniu serbskim), wpisują się zatem w żywotne po II wojnie światowej trendy w Jugosławii.

wartości sam<sup>1</sup> w sobie, największe wrażenie sprawia chyba jednak jego biografia”<sup>18</sup>.

Dorobek krytycznoliteracki autora *Twierdzy* tworzy w istocie niezbyt wielka liczba tekstów, przy czym należy dodać, że liczba pisarzy, którym poświęci<sup>3</sup> uwagę, jest jeszcze mniejsza – o niektórych z nich pisa<sup>3</sup> kilkakrotnie. Świadczy to o d<sup>1</sup>żeniu do jak najpe<sup>3</sup>niejszego obja<sup>3</sup>nienia dzie<sup>3</sup>a omawianego autora. Przygl<sup>1</sup>daj<sup>1</sup>c się wybranym utworom, Selimovi<sup>3</sup>a robi<sup>3</sup> to dok<sup>3</sup>adnie, stara<sup>3</sup> się dostrzec ich wartość i w<sup>3</sup>aciwie je ocenia. Imponuj<sup>1</sup>ce jest przygotowanie krytyka, który posiada<sup>3</sup> du<sup>1</sup>żę wiedzę na temat ka<sup>3</sup>dego spośród autorów omawianych dzie<sup>3</sup>.

Eseje Selimovicia by<sup>3</sup>y pisane w sposób tradycyjny, z zachowaniem chronologii, z zastosowaniem metody historyczno-biograficznej oraz genetycznej, jednak sposób poznawania przezeń dzie<sup>3</sup>a literackiego nie by<sup>3</sup> schematyczny, podpor<sup>1</sup>dkowany ściśle określonym regu<sup>3</sup>om badawczym. Istotn<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> metody badawczej Selimovicia jest umieszczanie twórczości omawianego autora w kontekście kulturowym. Zabieg ten stanowi<sup>3</sup> w zasadzie punkt wyj<sup>3</sup>cia, dopiero p<sup>3</sup>niej dochodzi<sup>3</sup>o do g<sup>3</sup>osu stanowisko literaturoznawcy i j<sup>3</sup>zykoznawcy. Jest to jedna ze swoistych cech post<sup>3</sup>powania analitycznego tego autora: w obr<sup>3</sup>bie tekstów krytycznoliterackich znajduj<sup>1</sup> się elementy o charakterze og<sup>3</sup>lnym, a także typowo teoretyczne, np. rozwa<sup>3</sup>ania poświęcone dziesięcioz<sup>3</sup>oskowcowi pieśni ludowej wi<sup>1</sup>ż<sup>1</sup> się z refleksj<sup>1</sup> na temat dziesięcioz<sup>3</sup>oskowca u Njegoša, co prowadzi do wskazania istniej<sup>1</sup>cych mi<sup>3</sup>dy nimi różnic<sup>19</sup>. Selimovi<sup>3</sup>a mocno trzyma<sup>3</sup> się omawianego tematu, swoje pogl<sup>1</sup>dy uzasadnia<sup>3</sup> za pomoc<sup>1</sup> bogatej argumentacji. Wyra<sup>3</sup>ne jest jego przywi<sup>1</sup>zanie do dokumentów, cz<sup>3</sup>ste pos<sup>3</sup>ugowanie się cytata<sup>3</sup>mi. Urozmaica to tekst, ale przede wszystkim stanowi uwiarygodnienie wyg<sup>3</sup>aszanych s<sup>1</sup>dów. J<sup>3</sup>zyk esejów jest żywy, komunikatywny, warto odnotowa<sup>3</sup> brak rozbudowanej aparatury naukowej. Wywód prowadzony jest w sposób barwny. Dla przyk<sup>3</sup>adu przyjrzyjmy się obszernemu esejowi na temat Hasana Kikicia. Tekst jest podzielony na kilka cz<sup>3</sup>ci: pierwsza poświęcona jest stosunkowi krytyki do pisarstwa Kikicia w okresie międzywojennym, w drugiej krytyk przywo<sup>3</sup>uje informacje biograficzne ze szczególnym uwzgl<sup>3</sup>dnieniem biografii literackiej, w kolejnych za<sup>3</sup>omawia poszczególne rodzaje i gatunki literackie uprawiane przez bośniackiego pisarza. Wszystko to doprowadzi<sup>3</sup>o do (wysokiej) oceny twórczości Kikicia. Wyra<sup>3</sup>ne by<sup>3</sup>o d<sup>1</sup>żenie do ukazania w miar<sup>3</sup>pe<sup>3</sup>nego obrazu twórczości omawianego autora, cho<sup>3</sup> zdarzaj<sup>1</sup> się także teksty, w których analizie podlega<sup>3</sup>a jedynie wybrana grupa utworów, np. poezja – jak w przypadku Duèicia.

<sup>18</sup> M. Selimovi<sup>3</sup>a, *August Cesarec*, [w:] tego<sup>3</sup>., *Pisci...*, s. 134.

<sup>19</sup> R. Ivanovi<sup>3</sup>a, dz. cyt., s. 382–384.

## 2.2. Opowiadania: od socrealistycznej jednowymiarowości ku bardziej skomplikowanej wizji rzeczywistości

Pierwsze udokumentowane próby literackie Selimovicia stanowi<sup>1</sup> opowiadania powsta<sup>2</sup>e w latach czterdziestych oraz na pocz<sup>1</sup>tku lat pięćdziesi<sup>1</sup>tych XX wieku<sup>20</sup>. W roku 1944 powsta<sup>3</sup>y opowiadanie (szkic) pt. *Žrtva* [Ofiara] oraz trzy reportaże o zbrodniach trzynastej dywizji SS w Majeviczy: *Petokraka na Drini* [Gwiazda pięcioramienna nad Drin<sup>1</sup>], *Djeèiji dom u Lukavcu* [Dom dziecka w Lukavcu] oraz *Veliko srce* [Wielkie serce], które opublikowano w pierwszych partyzanckich numerach czasopisma „Front slobode” [„Front Wolności”]. Ich znaczenie wynika<sup>3</sup>o przede wszystkim z tego, że zosta<sup>3</sup> poruszony trudny i bolesny dla mieszkańców Bośni problem okrucieństwa ich samych wobec własnego narodu, zwłaszcza wobec Serbów. Wspomniana trzynasta dywizja, zwana również „Hand ar – divizij<sup>1</sup>” (od słowa *handžar* – wielki nóż, sztylet), składa<sup>3</sup>a się wy<sup>3</sup>cznie z Bośniaków. Jedynym Niemcem by<sup>3</sup> w niej dowódca.

Reportaż *Petokraka na Drini* by<sup>3</sup> debiutanckim tekstem Selimovicia w pełnym tego słowa znaczeniu. Wojna narodowowyzwoleńcza ukazana zosta<sup>3</sup>a tu z dum<sup>1</sup> i z entuzjazmem, co wypukla<sup>3</sup> zabieg skontrastowania jej z przestępstwami faszystów. By<sup>3</sup> to krótki, pisany z punktu widzenia dziennikarza-partyzanta, zlirowany tekst. W podobnej konwencji zosta<sup>3</sup> napisany szkic *Žrtva*<sup>21</sup>. Nieco dłuższy reportaż pt. *Djeèiji dom u Lukavcu* porusza<sup>3</sup> temat wojennych losów dzieci, nierzadko dramatycznych i bardzo mrocznych.

Pierwsze powojenne opowiadanie tematycznie zwi<sup>1</sup>żane z partyzantk<sup>1</sup> to *Pjesma u oluji* [Pieśń podczas burzy] (1946). By<sup>3</sup> to fragment nieukończonyj wièkszej całości poświęconej górnikom-partyzantom<sup>22</sup>. W opowiadaniu bardzo wyraźnie doszed<sup>3</sup> do głosu partyzancki entuzjazm, a w zakresie tematyki – niemożliwość przezwyciężenia absurdu losu, co zapowiada<sup>3</sup>o kolejne utwory tego autora.

---

<sup>20</sup> W ksi<sup>1</sup>żce wspomnieniowej Selimovicia pisa<sup>3</sup>, że pierwsze teksty powsta<sup>3</sup>y w latach gimnazjalnych – by<sup>3</sup>y to historie mieszkańców jego *mahali* (dzielnicy miasta albo wsi w pobliżu meczetu). Wówczas narodzi<sup>3</sup>o się marzenie o napisaniu bośniackiego *Germinalu* – niestety niespełnione. Podczas studiów przys<sup>3</sup>y autor *Twierdzy* stara<sup>3</sup> się o publikację swoich opowiadań, wysyła<sup>3</sup> je do ówczesnego redaktora „Politiki” – Ivka Milavicia, który jednakże je odrzuca<sup>3</sup>. Na skutek niepowodzeń zwi<sup>1</sup>żanych z prób<sup>1</sup> wydrukowania pierwszych utworów Selimovicia w 1932 roku zarzuci<sup>3</sup> twórczość literack<sup>1</sup> na rzecz pracy nauczycielskiej. Do pisania wróci<sup>3</sup> w czasie wojny, gdy – zaangażowany w działalność partyzanck<sup>1</sup> – zajmowa<sup>3</sup> się tworzeniem tekstów publicystycznych. Latem 1943 roku napisa<sup>3</sup> np. ulotkę propagandow<sup>1</sup> skierowan<sup>1</sup> do narodu i żołnierzy, jednak tekst ten spotka<sup>3</sup> się z krytyk<sup>1</sup> zwierzchników, których razi<sup>3</sup>a jego nadmierna literackość. Poza tym w czasie wojny Selimovicia prowadzi<sup>3</sup> dziennik, który mógłby zapewne stanowiać interesuj<sup>1</sup>cy materiał źródłowy, gdyby nie to, że zagin<sup>13</sup> latem 1943 roku, podczas ataku faszystów niemieckich. Nigdy nie uda<sup>3</sup>o się go odnaleźć (M. Selimovicia, *Sjezanja*, Beograd 1977, s. 172–182).

<sup>21</sup> M. Skakia, *Meša Selimovicia u književnoj kritici...*, s. 24.

<sup>22</sup> M. Selimovicia, *Sjezanja...*, s. 182–183.

Wkrótce po wojnie teksty Selimovicia zaczęły ukazywać się w czasopiśmie literackim. Milivoje Marković pisał o nich po latach: „[...] zaczął dobrze, zwłaszcza że początkowo nie okazywał dużych ambicji, że nie zaczął od powieści, ale od opowiadań wojennych, będących efektem bezpośrednich przeżyć; zaczął więc od tematyki wojennej, jednak nie w ujęciu epickim, ale skupiając uwagę na pewnych charakterystycznych detalach [...]”<sup>23</sup>. Dodajmy, że inni krytycy dostrzegali w tym błąd pisarza, mankament jego twórczości<sup>24</sup>. Warto dodać, że opowiadanie to gatunek mocno zadomowiony w literaturze bośniackiej. Międzywojenny krytyk Jovan Kršić ukuł nawet termin *pripovedačka Bosna*, twierdził, iż krótkie formy narracyjne są najbardziej typowe dla piśmiennictwa bośniacko-hercegowińskiego. Za główny cech opowiadania bośniackiego uważał je jedną z fabulek, której przedmiotem była biografia jednostki ze środowiska patriarchalnego. Atmosfera budowana była wokół jednego detalu. Najwybitniejszymi twórcami bośniackich opowiadań byli: Petar Kočić, Svetozar Ćorović oraz Ivo Andrić<sup>25</sup>. Selimović istotnie tworzył swe opowieści, wychodząc od pewnego szczegółu, który był kluczem do ukazania problemów ogólnych. Po okresie pisania opowiadań autor *Twierdzy* sięgnął po formę powieści, której pozostał wierny do końca, przy czym była to powieść zupełnie niebośniacka (dla literatury bośniackiej typowa była powieść mozaikowa)<sup>26</sup>.

Pierwsza książka Selimovicia ukazała się w 1950 roku – była to *Prva èeta*<sup>27</sup> [Pierwszy oddział], podejmująca tematykę NOB<sup>28</sup>, potem *Tišine* [Cisze] – w 1961 roku, *Magla i mjesečina* [Mgła i światło księżyca] oraz *Tuđa zemlja* [Obcy kraj] – w 1962 roku.

*Prva èeta* to zbiór trzech opowiadań (*Prva èeta*, *Uvrijeđeni čovjek* [Skrzywdzony człowiek], *Veliko srce* [Wielkie serce]), który został opublikowany w zagrzebskim wydawnictwie Zora. Novak Simić, autor posłowa do tego zbioru, dość przychylnie zrecenzował twórczość Selimovicia, uznając go za wybitnego

<sup>23</sup> M. Marković, *Obrana od samoće*, [w:] M. Selimović, *Sjehanja...*, s. 308–309.

<sup>24</sup> N. Fabio, *Spisateljski profil Meše Selimovića*, [w:] M. Selimović, *Derviš i smrt*, priredio N. Fabio, Zagreb 2001, s. 331; M. Skakić, *Meša Selimović...*, s. 22.

<sup>25</sup> A. Stankowicz, *Opowiadanie bośniackie jako kategoria historycznoliteracka*, „Pamiętnik Słowiański” 1979, t. 29, s. 163–166.

<sup>26</sup> Zob. M. Begić, „*Derviš i smrt*”, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 24; R. Vučković, *Meša Selimović*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 41; R. Trifković, *ĀitajuaĀ*, Sarajevo 1976, s. 275.

<sup>27</sup> Próba wydania pierwszej książki Selimovića podjął dwa lata wcześniej, w roku 1948, gdy w sarajewskim wydawnictwie Narodna prosvjeta miało się ukazać zbiór opowiadań pt. *U oluji* [Podczas burzy]. Niestety, nie ujrzało na światła dziennego, albowiem w nigdy niewyjaśnionych okolicznościach po tym, jak Selimović złożył go w wydawnictwie, zaginął jedyny istniejący egzemplarz książki. Być może nie było to wydarzenie zupełnie przypadkowe, ponieważ wkrótce potem w sarajewskich kawiarniach zrozpaczony pisarz był świadkiem druzgocnej krytyki ze strony niegdysiejszych znajomych, z jakimi spotykało się jego nieopublikowane dzieło.

<sup>28</sup> NOB – *narodnooslobodilačka borba* – walka narodowyzwolenicza (określenie działań komunistycznej partyzantki podczas II wojny światowej).

m<sup>3</sup>odego (!) pisarza z Bośni<sup>29</sup>. *Tuđa zemlja*, zbiór, który ukaza<sup>3</sup> się dwanaście lat później w sarajewskim wydawnictwie Veselin Masleša także zawiera<sup>3</sup> trzy teksty: *Tuđa zemlja*, *Uvrijeđeni èovjek*, *Magla i mjesečina*.

Tematyka znakomitej większości wczesnych utworów Selimovicia dotyczy zatem czasów II wojny światowej i partyzantki Tity, w którą pisarz – wraz z ca<sup>31</sup> niemal rodzin<sup>1</sup> – by<sup>3</sup> zaangażowany. Decyzję o przy<sup>31</sup>czeniu się do ruchu partyzanckiego uzasadnia<sup>3</sup> Selimovicia poczuciem odpowiedzialności i pragnieniem sprzeciwienia się z<sup>3</sup>u, jakim by<sup>3</sup> faszyzm. Pierwsze, powsta<sup>3</sup>e tuż po wojnie (w latach 1947–1952) opowiadania zostały później opublikowane w ksi<sup>1</sup>żce pt. *Djevojka crvene kose* [Czerwonow<sup>3</sup>osa dziewczyna]<sup>30</sup>. Inicjatorem opublikowania tych utworów by<sup>3</sup> wydawca dzie<sup>3</sup> zebranych Selimovicia – Risto Trifkovi<sup>3</sup>. Ich jednolitość tematyczna jest efektem tego, iż przeżycia wojenne stanowi<sup>3</sup>y na tyle silny wstrz<sup>1</sup>s, a tym samym inspirację, że wype<sup>3</sup>niły (nie tylko) pierwsze utwory tego autora. Jednocześnie należy zwrócić uwagę na fakt, iż wojna wymusza krystalizację pogl<sup>1</sup>dów i postaw, toteż podejmowanie tego rodzaju tematyki umożliwia<sup>3</sup>o rozwijanie problematyki moralnej, która zawsze najbardziej zajmowa<sup>3</sup>a Selimovicia. Problem z<sup>3</sup>a i dobra w świecie, stanowi<sup>1</sup>cy centrum zainteresowania autora *Derwisza i anierci*, występuje we wszystkich jego utworach.

Zasadnic<sup>1</sup> kwestia by<sup>3</sup> sposób pisania o wojnie, jaki zaproponowa<sup>3</sup> Selimovicia: temat ten s<sup>3</sup>uży przede wszystkim podjęciu problematyki egzystencjalnej, spraw związanych z kondycją<sup>1</sup> i moralnością<sup>1</sup> cz<sup>3</sup>owieka<sup>31</sup>.

Bohaterami pierwszych opowiadań byli żołnierze jugos<sup>3</sup>owiańscy (partyzanci, a także czetnicy i ustasze, w tle nawet *zelenokadrovc<sup>32</sup>*) oraz okupanci (W<sup>3</sup>osi, Niemcy); akcja rozgrywa<sup>3</sup>a się zwykle na terenie Bośni (występuj<sup>1</sup> nazwy miejscowe: Majejica, Ozren, Konjuh, Jasenica) w latach 1943–1944, przy czym ani miejsce, ani czas nie by<sup>3</sup>y traktowane ze szczególn<sup>1</sup> pieczołowitości<sup>1</sup>; zwłaszcza kategoria czasu wykazuje tendencję do uniwersalizacji: wojna zosta-

<sup>29</sup> M. Skakia: *Meša Selimovicia...*, s. 28–29.

<sup>30</sup> M. Selimovicia, *Djevojka crvene kose*, Sarajevo 1970. Zbiór ten zawiera następuj<sup>1</sup>ce utwory: *Prva èeta* [Pierwszy oddział], *Uvrijeđeni èovjek* [Skrzywdzony cz<sup>3</sup>owiek], *Ranjenik* [Ranny], *Skeleđija* [Promownik], *Veliko srce* [Wielkie serce], *U vozu* [W poci<sup>1</sup>gu], *Neprijatelj* [Wróg], *Olujna noć* [Burzowa noc], *Okuèanski muhtar* [So<sup>3</sup>tys wsi Okuèani], *Šest jassenièkih vojvoda* [Sześciu wojewodów z Jasenicy], *Djevojka crvene kose* [Czerwonow<sup>3</sup>osa dziewczyna], *Tuđa zemlja* [Obcy kraj], *Èik* [Èik], *Izlet u život* [Wycieczka w życie], *Šuma* [Las].

<sup>31</sup> Wojna we wczesnej prozie Selimovicia obecna jest w bardzo specyficzny sposób: nie stanowi t<sup>3</sup>a dla wielkich epickich czynów, nie jest kategori<sup>1</sup> historyczn<sup>1</sup>, lecz – przede wszystkim – sytuacj<sup>1</sup> egzystencjaln<sup>1</sup> (buduje określon<sup>1</sup> atmosferę, powiem stan ducha bohaterów). Ważna jest nie wojna, ale cz<sup>3</sup>owiek i wszystko to, co na skutek tragicznych doświadczeń się z nim dzieje.

<sup>32</sup> *Zelenokadrovc* (*zeleni kadar* – zielone wojsko) – proustażowscy nacjonaliści muzu<sup>3</sup>mańscy, działaj<sup>1</sup>cy na terenie Bośni w czasie II wojny światowej pod dowództwem D afery Kulenovicia (W. Walkiewicz, dz. cyt., s. 113). Pojęcie *zeleni kadar* pochodzi z czasów I wojny światowej; określano tak chorwackich dezertów z armii austro-węgierskiej, ukrywaj<sup>1</sup>cych się w lasach i górach – st<sup>1</sup>d nazwa. By<sup>3</sup>o ich wówczas oko<sup>3</sup>o dwudziestu tysięcy.



je tu ukonkretniona w³acniwie tylko dziêki informacjom dotycz¹cym uczestników konfliktu. Precyzowane bywaj¹ informacje na temat pory roku, podczas której rozgrywa siê akcja; zwykle by³a to jesieñ (np. *Tuða zemlja*) czy zima (*Uvrijeðeni èovjek*) – chyl¹ca siê ku zmierzchowi ¿ycia b¹dŸ te¿ zamar³a natura zyskiwa³a wówczas walor alegorii oddaj¹cej stan ducha bohaterów.

Przyroda ukazana jest w sposób ambiwalentny: stanowi ochronê przed zagrożeniem ze strony ludzi (¿o³nierze zwykle ukrywaj¹ siê w lesie), ale jednocześnie jej majestat wzbudza lêk, a cisza, która jest czêstym motywem, potêguje strach bohaterów i sprawia, ¿e przestrzeñ natury zdaje siê przestrzeni¹ martw¹, bez ¿ycia. Napiêcie pomiêdzy dwoma obliczami przyrody jest dobrze uwidocznione np. w opowiadaniu *Tuða zemlja*, przy czym wyostrza j¹ jeszcze tytu³owy motyw *obcego kraju*, co sprawia, ¿e akcent po³o¿ony jest na „ciemn¹” stronê natury – wzbudzanie przez ni¹ lêku i poczucia braku bezpieczeñstwa. Obraz ten pozostaje w bezpoœrednim zwi¹zku ze stanem ducha bohaterów, jest projekcj¹ ich prze¿yæ, obaw, strachu, co potêguje zastosowanie w narracji punktów widzenia konkretnych postaci: „Przera¿aj¹cy jest ten leœny ocean. To mityczny œwiat. Pe³en mocy, na pozór spokojny, pewny siebie, œwiadomy w³asnego istnienia i si³, które by³y uœpione, ale zawsze, w razie potrzeby, mog³y siê przebudziæ i pokazaæ swoje mo¿liwoœci, niszczy¹c wszystko, co tylko by siê znalaz³o w rozleg³ej przestrzeni ich dzia³ania. Jurini ze strachem myœl¹ o tym, co by siê sta³o z jego ¿o³nierzami, gdyby ich z³apa³a burza w tej ogromnej przestrzeni o dojrza³ej, ¿ó³toczerwonej barwie, w tym nieprzebytym g¹szczu stuletnich drzew, których koron nie byli nawet w stanie dostrzec. Z pewnoœci¹ w tym bezkresie kr¹¿¹ tysi¹ce demonów. Coraz bardziej ci¹¿y³ im spokój i ta g³ucha cisza, która wype³nia³a ca³¹ przestrzeñ niczym jakieœ znak. W pierwszych godzinach wydawa³a im siê upragniona, zapewnia³a ochronê i dawa³a poczucie bezpieczeñstwa, a teraz zaczyna³a coraz bardziej ci¹¿yæ, z chwili na chwilê stawa³a siê coraz bardziej dokuczliwa, wszystkich zaczyna³a dusiæ niczym zmora. [...] Nic siê nie dzieje, ale wszystko mo¿e siê zdarzyæ”<sup>33</sup>. Opis nie pe³ni tu funkcji informacyjnej, ale odzwierciedla stany wewnêtrzne bohaterów.

Podjêcie tematyki wojennej w utworach pisanych bezpoœrednio po roku 1945 nie wyró¿nia Selimovicia na tle rodzimych autorów. Trudno zakwestionowaæ wa¿noœæ doœwiadczenia wojennego nie tylko dla jednostek, ale i dla ca³ego spo³eczeñstwa, zw³aszcza ¿e na terenie Jugos³awii II wojna œwiatowa mia³a szczególnie dramatyczne oblicze ze wzglêdu na jej bratobójczy charakter. Twórczoœæ artystyczna pozostawa³a w zwi¹zku z doœwiadczeniem partyzanckim i w ogóle wojennym pisarza, które jednak sta³o siê punktem wyjœcia do dyskusji na temat moralnoœci i cz³owieczeñstwa, jak¹ w istocie jest jego pisarstwo, nie

<sup>33</sup> M. Selimovia, *Djevojka crvene kose...*, s. 178.

zae do schematycznego przedstawienia racji jednej ze stron konfliktu. Dialogowoœæ, która jest zasadnicz¹ cech¹ twórczoœci Selimovicia, jest cech¹ stopniowo rozwijan¹ i doskonalon¹, jednak obecna ju¿ w pierwszych jego tekstach, bêd¹c¹ wyrazem poszukiwania prawdy, dochodzenia do niej na drodze konfrontowania ró¿nych pogl¹dów, postaw, mentalnoœci.

Pierwsze teksty maj¹ wszak¿e wyraŹnie jednog³osowy, czasem tylko dwug³osowy charakter (stylistycznym wyk³adnikiem dwug³osowoœci bêdzie u¿ycie mowy pozornie zale¿nej). Zaliczymy tu opowiadanie z roku 1945 pt. *Prva èeta*. Jest to opowieœæ o partyzancie, który wraz z podlegaj¹cymi mu ¿o³nierzami (tytu³owy pierwszy oddzia³) poœwiêci³ siê dla ratowania innych i poszed³ na pewn¹ œmieræ. Opowiadanie to zbudowane jest na zasadzie przeciwstawienia: skonstrastowana jest budz¹ca siê do ¿ycia przyroda (akcja rozgrywa siê wiosn¹) oraz krwawa wojna bêd¹ca fal¹ po¿óg i bombardowañ; opozycjê stanowi¹ tak¿e jugos³owiañscy partyzanci i niemieccy okupanci, przy czym ka¿da ze stron podlega wartoœciowaniu narzucaj¹cemu siê ju¿ w pierwszych s³owach utworu: „Wiosn¹ dosz³o do starcia niemieckiego batalionu z ma³ym partyzanckim oddzia³em, bêd¹cym jedynym obroñc¹ szpitala, w którym przebywa³o oko³o trzystu chorych, umieszczonych w dwóch budynkach oraz kilku ziemiankach na górskich stokach”<sup>34</sup>. Partyzanci byli g³odni, œmiertelnie zmêczeni, beznadziejnie uzbrojeni (mieli tylko trzy armaty i czterdzieœci karabinów), obci¹¿eni balastem w postaci ewakuowanego szpitala, Niemcy zaœ byli okrutni, bezwzglêdnie nacierali na partyzancki oddzia³. Wystêpuj¹cy w utworze epizod, którego bohater¹ jest padaj¹ca od niemieckich kul, uciekaj¹ca ze spalonego domu z dzieckiem na rêku boœniacka wieœniaczka, wyostrza jeszcze granice pomiêdzy dwiema ukazanymi w tekœcie stronami konfliktu. Narrator, uto¿samiaj¹cy siê z partyzantami i cierpi¹c¹ niedolê ludnoœci¹ cywiln¹, stoi po stronie uciskanych, wyraŹnie przyjmuje punkt widzenia niektórych postaci spoœród komunistów, zw³aszcza przywódcy pierwszego oddzia³u – Ratka (stylistycznym wyk³adnikiem tego zabiegu jest mowa pozornie zale¿na). *Komandir* wiod¹cy swych ¿o³nierz¹ na zatracenie jest w zupe³noœci podporz¹dkowany ideologii komunistycznej. œwiadomoœæ, ¿e idzie na pewn¹ œmieræ, wywo³a³a w nim jedynie poczucie beznadziejnoœci w³asnego po³o¿enia (utraci³ ¿yw¹ dot¹d nadziejê na to, ¿e wkrótce zobaczy dziecko i chor¹ ¿onê), ale nie mia³ nawet cienia w¹tpliwoœci co do s³usznnoœci swego postêpowania. Nie okazywa³ strachu, nie dostrzega³ go w swoich towarzyszach w pe³ni oddanych walce z Niemcami. Bez sprzeciwu zgodzi³ siê na z³o¿enie ofiary z w³asnego ¿ycia i ¿ycia podleg³ych sobie ¿o³nierzy. W istocie œwiat przedstawiony w tym opowiadaniu jest czarno-bia³y, nie ma tu ¿adnych odcieni szaroœci. Utwór pozostaje w zgodzie z konwencj¹ realiz-

<sup>34</sup> Tam¿e, s. 7.

mu socjalistycznego. Można w nim dostrzec obecność typowych dla poetyki socrealizmu elementów: opowiadanie trzecioosobowe, nasycone komentarzem; wyraźna geometryzacja świata przedstawionego, objawiająca się przede wszystkim w zastosowaniu ujęć antytetycznych; kreacja postaci na podstawie systemu motywacji zewnętrznych, co z kolei wiąże się z brakiem analizy psychologicznej.

*Uvrjeđeni èovjek* powstał w 1946 roku, a rok później opowiadanie zostało wydrukowane w małym sarajewskim wydawnictwie Svjetlost. Dušan Đurović, który opatrzył tekst wstępem pt. *Meša Selimović*, już wtedy uznał późniejszego autora *Twierdzy* za dojrzałego pisarza<sup>35</sup>. Mirko Skakić napisał o tym utworze: „[...] to pereška w wojennej twórczości Selimovicia”<sup>36</sup>.

W stosunku do poprzedniego opowiadania *Uvrjeđeni èovjek*, który – według Markovicia – rozpoczyna wspaniałą twórczość pisarza<sup>37</sup>, nie jest utworem tak jednorodnym i zdecydowanym w sferze wartościowania. Przede wszystkim nastąpiła tutaj zmiana perspektywy z zewnętrznej na wewnętrzną – przedmiotem opowiadania jest analiza psychologiczna „skrzywdzonego człowieka”. Tematem tego utworu jest klęska człowieka, który pogubił się w chaosie wojny. Bohater, urzędnik kolejowy, zawiadowca niewielkiej stacji, żył w ciętym rozdarciu – z jednej strony umierał ze strachu przed okolicznymi partyzantami, z drugiej zaś nie potrafił zrezygnować z intratnej w gruncie rzeczy posady, umożliwiając mu finansowe zabezpieczenie rodziny na przyszłość. Ów człowiek był głęboko skrzywdzony, strwożony, nie rozumiał wojny, która oznaczała dla niego jedynie lęk i rozdarcie pomiędzy pragnieniami i marzeniami. Opowiadanie to dobrze oddaje panującą wówczas atmosferę – paniczne oczekiwanie na odmianę, niezgodę na rzeczywistość i przemożny strach przed tym, co może przynieść przyszłość. Wojna rozgrywa się głównie w ludzkiej psychice, albowiem wywołuje w niej chaos, sprawia, że w człowieku zaczyna dominować lęk, który przyćmiewa wszystkie inne odczucia i uczucia.

Charakterystyczne, że w tym opowiadaniu nie ma wyrazistego czarno-białego świata, a ocena postaci nie jest narzucona z góry, nie można sklasyfikować ich według jakiegoś klucza jako bohaterów pozytywnych lub negatywnych. Zawiadowca stacji okazuje się pазernym, małoszonym, obłudnym konformistą (na rozkaz partyzantów bez mrugnięcia okiem podeptał wiszący w jego pokoju portret Ante Pavelicia), lecz jednocześnie jest to człowiek skrzywdzony, bo – takim uczynił go wojna (lub przynajmniej uwypatniła negatywne cechy jego charakteru).

---

<sup>35</sup> D. Đurović, *Mehmed Selimović*, [w:] M. Selimović, *Uvrjeđeni èovjek*, Sarajevo 1947, s. 3–4.

<sup>36</sup> M. Skakić, *Meša Selimović*..., s. 30.

<sup>37</sup> M. Markovicia, dz. cyt., s. 311–312.



Zastosowana w utworze trzecioosobowa narracja sugeruje dystans opowiadacza wobec przedstawionych wydarzeń. W rzeczywistości jednak już w tytule dystans ten został podważony – użycie epitetu „skrzywdzony” ukierunkowuje spojrzenie czytelnika na bohatera, niejako „wymusza” na nim rodzaj współczucia, którym – mimo wszystkich negatywnych cech zawiadowcy – trudno go nie darzyć. Użycie mowy pozornie zależnej, oddającej punkt widzenia tej postaci, zbliża do niej czytelnika, pozwala zrozumieć jej sposób myślenia, postrzegania siebie i innych. Zasadniczym motorem działania bohatera był strach, z którego siła można porównać jedynie pragnienie materialnego zabezpieczenia rodziny na przyszłość – tak możliwości dawała mu praca na małej stacji gdzieś w Bośni, gdzie dodatkowo handlował drewnem. Przeraził się bowiem okolicznych partyzantów, podejmował jednak ryzyko i – mimo możliwości zmiany swego położenia – pozostał na stacji. Lęk, samotność, poczucie opuszczenia odzwierciedla krajobraz bośniackiej późnej jesieni: wczesnie zapadający zmrok, mokry śnieg, mgły, kraczki wrony, huczająca rzeka i zachmurzone niebo, pod którym człowiek niemal się dusi. Cisza panująca na tym bośniackim bezludziu jest wroga człowiekowi, a przy tym – zwróć uwagę<sup>38</sup>.

W dalszej części opowiadania bohater został scharakteryzowany poprzez skonstruowanie jego postaci z dynamicznym ruchem. Rozbudowane partie dialogowe dramatyzują tekst, zwłaszcza że kwestie bohaterów występują samodzielnie, nie są opatrzone przez narratora komentarzem ani nawet jakimkolwiek wyjaśnieniem. Z rozmowy, jak między sobą toczyli, wynika obraz rzeczowego, konkretnego, pogodzonego z losem dynamicznego, którego – jak pokazał dalsze wydarzenia – czy pewne więzy z partyzantami, i przerażonego zawiadowcy, który w sytuacji zagrożenia okazuje się człowiekiem bez godności, tchórzem i panikarzem, troszczącym się wyłącznie o dobro swoje i swoich bliskich, innych zainteresującym przedmiotowo (przeraziła go myśl o ewentualnej śmierci dynamicznego z ręki partyzantów – ba, jak sobie bez niego poradzi). Strach, jaki go opanowywał w coraz większym stopniu, graniczył wręcz z szaleństwem: „Gdy zostanę sam, szef zasłabnie. Czyżby ten człowiek znaczył dlań aż tak wiele? Również w jego obecności odczuwałem lęk, jednak to, co czuje teraz, to już nie strach, to istne szaleństwo”<sup>39</sup>. Ocalenie własnego życia było jedynym celem, jaki przytoczył bohaterowi, stąd bez żadnego sprzeciwu, ba, nawet ze swoistą nadgorliwością, podporządkowywał się rozkazom partyzantów, którzy napadli na stację:

„– Zdejmij to ze ściany – nakazał mu jeden z partyzantów.

---

<sup>38</sup> Motyw ciszy, która wprowadza bohaterów w stan głębokiego niepokoju, a nawet przerażenia, występuje także w innych utworach Selimovicia, np. w opowiadaniu *Tuda zemlja* czy – przede wszystkim – w powieści *Tišine*.

<sup>39</sup> M. Selimović, *Djevojka crvene kose...*, s. 39.

Zdj<sup>13</sup> portret Pavelicia, przeklinaj<sup>1</sup>c w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> g<sup>3</sup>upotê, z powodu której nie pomyd<sup>3</sup> o tym przed ich nadej<sup>3</sup>ciem.

– Rzuæ na pod<sup>3</sup>ogê.

Rzuci<sup>3</sup> na pod<sup>3</sup>ogê, szk<sup>3</sup>o siê rozprysnê<sup>3</sup>o.

– Podepcz, jeæli ci nie ÷al.

Podepta<sup>3</sup>, a jak<sup>3</sup>e! z rozkosz<sup>1</sup>, dwiema nogami; ÷ywego by rozdepta<sup>3</sup>, byle siebie ratowaæ<sup>40</sup>.

W utworze *Uvrjeðeni èovjek* na skutek oddania g<sup>3</sup>osu bohaterom (rozleg<sup>3</sup>e partie dialogowe, a tak<sup>3</sup>e ukazanie punktu widzenia g<sup>3</sup>ównej postaci za poærednictwem mowy pozornie zale<sup>3</sup>nej) oceny moralne nie s<sup>1</sup> ju<sup>3</sup> oczywiste. Zawiaadowca nie budzi ani sympatii, ani te<sup>3</sup> pogardy – raczej wspó<sup>3</sup>czucie i litoæ.

W tym nied<sup>3</sup>ugim opowiadaniu odnale<sup>3</sup>æ ju<sup>3</sup> mo<sup>3</sup>na pewne zapowiedzi przysz<sup>3</sup>ych utworów Selimovicia. Dostrzegalne s<sup>1</sup> one przede wszystkim w próbie penetracji ludzkiej duszy, w zwrocie w stronê æwiata wewnêtrznego cz<sup>3</sup>owika, który to æwiat jawi siê jako niezmierny ocean przedziwnych uczuæ, têsnot, motywacji, pragnieñ, ograniczeñ itd. W atmosferze zagubienia, w chaosie æwiata, nieuporz<sup>1</sup>dkowania, podania w w<sup>1</sup>tpliwoæ uznawanych dot<sup>1</sup>d za niepodwa<sup>3</sup>alne wartoæci, w panuj<sup>1</sup>cej wokó<sup>3</sup> beznadziei odnale<sup>3</sup>æ siê bêd<sup>1</sup> próbowali tak<sup>3</sup>e bohaterowie przysz<sup>3</sup>ych dzie<sup>3</sup> autora *Twierdzy*. I w tym nale<sup>3</sup>zy upatrywaæ g<sup>3</sup>ówn<sup>1</sup> wartoæ tego utworu: w umiejêtnym przewyciê<sup>3</sup>eniu jednostronnej wizji æwiata, w pog<sup>3</sup>êbieniu psychologicznym bohatera, wreszcie – raczej w poszukiwaniu prawdy ni<sup>3</sup> w jej ukazywaniu. W planie stylistycznym przejawia siê to przede wszystkim w dominacji mowy pozornie zale<sup>3</sup>nej, a tak<sup>3</sup>e w obecnoæci obszernych partii dialogowych. Brak tutaj rozbudowanych komentarzy, narrator nie ocenia bohaterów w sposób bezpoæredni. Postêpowanie partyzantów, którzy zaatakowali ma<sup>31</sup> stacjê kolejow<sup>1</sup>, nie jest gloryfikowane – budynek podpalili bez ÷adnej konkretnej przyczyny, zniszczyli most, choæ wiedzieli, ÷e uniemo<sup>3</sup>liwi to funkcjonowanie kolei w okolicy; nie s<sup>3</sup>uchali g<sup>3</sup>osu rozs<sup>1</sup>dku w postaci napomnieñ zawiadowcy, a ich niszczyielskie postêpowanie nie mia<sup>3</sup>o ÷adnego racjonalnego uzasadnienia.

W obrêbie tego tekstu toczy siê zatem przede wszystkim dialog postaw, jakie przyjmuj<sup>1</sup> ludzie w skrajnie trudnych sytuacjach. Jednocześnie utwór ten stanowi dialog z opowiadaniem *Prva èeta*, co przejawia siê w wyborze wskazanych rozstrzygniêæ artystycznych. Nastêpuje zmiana motywacji dzia<sup>3</sup>añ bohaterów – z zewnêtrznej (podporz<sup>1</sup>dkowanie doktrynie, pos<sup>3</sup>uszeñstwo wobec prze<sup>3</sup>o<sup>3</sup>onych) na wewnêtrzn<sup>1</sup> (przede wszystkim dojmuj<sup>1</sup>cy strach).

Ideologia partyzancka pojawi<sup>3</sup>a siê tak<sup>3</sup>e w utworze *Veliko srce* (1950), który – podobnie jak *Prva èeta* (1950) – stanowi apoteozê postaci poæwiêcaj<sup>1</sup>cej swe

---

<sup>40</sup> Tam<sup>3</sup>e, s. 42.

życie dla dobra więszości, postępującej niczym męczennik. Jednak w odróżnieniu od tamtego opowiadania tutaj problematyka ulega już pewnej komplikacji, a rzeczywistość przedstawiona jest z punktu widzenia uczestnika przywoływanych wydarzeń. Narrator wypowiada się b<sup>1</sup>d<sup>1</sup> w imieniu własnym, b<sup>1</sup>d<sup>1</sup> też w imieniu partyzantów, z którymi walczy<sup>3</sup> w jednym oddziale. W opowiadaniu *Veliko srce* pojawia się motyw b<sup>3</sup>ędnej oceny cz<sup>3</sup>owieka (ch<sup>3</sup>odny, pozornie obojętny komisarz Mirko, który w rzeczywistości by<sup>3</sup> mocno doświadczony przez los, a jednak zdolny do poniesienia najwyższej ofiary na rzecz innych – okazuje się zimny jak ska<sup>3</sup>a i jak ska<sup>3</sup>a pewny). Szlachetność, tytu<sup>3</sup>owe *wielkie serce* bohatera, ujawnia się dopiero w chwili jego śmierci i tym samym wyjawia motywy jego działania, dotychczas niew<sup>3</sup>ażnie rozpoznawane przez otoczenie (s<sup>1</sup>dżono, że kieruje nim nienawiść, ch<sup>3</sup> zemsty). Postać Mirka skontrowana zost<sup>3</sup>a z charyzmatycznym komendantem oraz bud<sup>1</sup>cym litoc<sup>3</sup> zastępc<sup>1</sup> komisarza. Zastosowanie pierwszoosobowej narracji nadaj<sup>1</sup>cej opowiadaniu charakter bezpośredniej relacji sprawia, że zyskuje ono walor wiarygodności.

Bohater opowiadania *Skeleđija* (1951) jest postaci<sup>1</sup> o tyle bardziej skomplikowan<sup>1</sup>, że przeżywaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> pewne wątpliwości i rozterki. Walka wewnętrzna, jak<sup>1</sup> stoczy<sup>3</sup> sam ze sob<sup>1</sup>, przybiera<sup>3</sup>a charakter dialogu: z jednej strony ujawnia<sup>3</sup> się strach przed ustasziami, z drugiej – poczucie obowiązku wobec partyzanta, który prosi<sup>3</sup> go o pomoc. Zastosowanie narracji trzecioosobowej pozwoli<sup>3</sup>o na zachowanie dystansu i obiektywizmu wobec przedstawionej rzeczywistości.

Inaczej wygląda sytuacja w kolejnych tekstach powojennych Selimovicia. Te powsta<sup>3</sup>e choćby rok później nie są już tak uproszczon<sup>1</sup> wizj<sup>1</sup> świata, a jednocześnie problematyzuj<sup>1</sup> sytuację wojenn<sup>1</sup>.

Swoista wieloosowość przejawia się przede wszystkim w budowie świata przedstawionego, który w opowiadaniach tworzony jest głównie na zasadzie różnego rodzaju opozycji, zw<sup>3</sup>aszcza w sferze konstrukcji postaci. Znamienne<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> bohaterów opowiadań Selimovicia jest to, że zawsze prowadzi<sup>1</sup> między sob<sup>1</sup> spory, reprezentuj<sup>1</sup> sprzeczne pogl<sup>1</sup>dy, przedstawiaj<sup>1</sup> odmienne, często wykluczaj<sup>1</sup>ce się racje. Fabu<sup>3</sup>a jest zwykle budowana wokó<sup>3</sup> jednej osoby, pozost<sup>3</sup>e stanowi<sup>1</sup> dla niej t<sup>3</sup>o. W krytycznym momencie bohaterowie dokonuj<sup>1</sup> wyboru pomiędzy gorsz<sup>1</sup> i lepsz<sup>1</sup> możliwościami<sup>1</sup>, ponieważ nie ma rozwi<sup>1</sup>zań po prostu dobrych albo złych. Taki sposób konstruowania fabu<sup>3</sup>y zost<sup>3</sup>a nazwany „metod<sup>1</sup> dramatyczn<sup>1</sup>”<sup>41</sup> (*dramaska metoda*)<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> W polskim literaturoznawstwie termin „metoda dramatyczna” ma nieco inne znaczenie: „[...] neutralna odmiana narracji: zanika tu pośrednictwo opowiadacza, wszystkie stany rzeczy w powieści ukazane s<sup>1</sup> bezpośrednio za pomoc<sup>1</sup> dialogu i suchych, rzeczowych, jakby protokolarnych informacji” (S. Eile, *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965–1974*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987, s. 206).

<sup>42</sup> R. Vučković, dz. cyt., s. 39.

W kolejnych opowiadaniach widoczny jest coraz wyraźniejszy zwrot w stronę życia wewnętrznego bohaterów, którzy nie są już ani heroiczni, ani patetyczni, ale – bardziej ludzcy: targani wtpliwościami, czasem tchórzliwi, niekiedy szlachetni.

Utwory *Olujna noæ* oraz *U vozu* (oba teksty powstały w latach 1945–1952, ale w druku ukazały się dopiero w 1970 roku<sup>43</sup>) oparte są na dialogu różnych postaw, jakie przyjmują ludzie w określonych – trudnych – sytuacjach. W obu narracja prowadzona jest z punktu widzenia wybranych bohaterów (mowa pozornie zależna), przyjmowane przez nich postawy są diametralnie różne, przy czym brak tutaj jednoznacznych ocen. W opowiadaniu *Olujna noæ* skonstruowana jest postawa syna, który w obliczu dokonywanych przez ustaszy zbrodni zrezygnował z podjęcia studiów i zdecydował się na przystąpienie do partyzantki, z postawą ojca, będącego owładniętym strachem konformistą, a także z postawą matki, która mimo wojennej zawieruchy myślała wyznacznie o przyszłości swego syna i całej rodziny, co doprowadziło go do tego, że miał jeden cel: nakłonić Zlatka do podjęcia studiów. Bunt młodego Cericia służy ocaleniu człowieczeństwa i zachowaniu ludzkiej godności. Strach przed śmiercią skłania ludzi do godzenia się na najrozmaitsze upokorzenia, co Zlatko obserwował na przykładzie zaatakowanych przez ustaszy Cyganów. Młody człowiek przeżył lek, jaki go opanowywał; podjęta przez niego decyzja była wyrazem wstąpienia na drogę sprzeciwu, co upodobniło go do Camusowskiego człowieka zbuntowanego, ośmielającego się protestować przeciwko absurdalnemu charakterowi kondycji ludzkiej. Lek, chwilami wręcz przerażenie – to zasadnicze doświadczenie starego Cericia, sprawiające, że dotychczas uznawane zasady moralne traciły na znaczeniu. Udzielając pomocy żydowskiemu siadowi, kierował się wyznacznie chęcią zysku, a ewentualne resztki współczucia dla przedadowanych zdominowane zostały przez strach o los własny i swoich bliskich. Dialog, z jakim mamy do czynienia w tym opowiadaniu, toczy się na dwóch przynajmniej płaszczyznach: po pierwsze – wynika on z konfrontacji postaw obu Cericiów, po drugie – jest to dialog wewnętrzny, jaki ojciec toczy sam ze sobą. Do głosu doszedł lek, ale i pokusa wzbogacenia się, stąd Cerić wyraził milczącą zgodę, gdy siad poprosił go o wywiadczenie przysługi. O ile decyzja młodego Cericia została podjęta walczywie bez większych wahań, o tyle postępowanie ojca napiętnowane było wtpliwościami i brakiem pewności.

Dialog wewnętrzny był także udziałem bohatera opowiadania psychologicznego pt. *Ranjenik*, który dokonał ostrego przeciwstawienia jasnej, pełnej życia przeszłości i mrocznej, trudnej teraźniejszości – ciężko ranny, znajdujący się na granicy życia i śmierci, zorientowany na przemian tracił i odzyskiwał przytomność.

<sup>43</sup> M. Selimović, *Djevojka crvene kose...*

Wszystkie swoje wysiłki skupia<sup>3</sup> na tym, by zbliżyć się do innego rannego, którego w przebiegu wiadomości dostrzeg<sup>3</sup> w pewnej odległości od siebie. Cierpi<sup>1</sup> temu, być może umieraj<sup>1</sup> temu człowiekowi najbardziej doskwiera<sup>3</sup> samotność oraz strach przed śmierci<sup>1</sup> bez świadka; dopiero gdy uda<sup>3</sup> mu się dotrzeć do współtowarzysza niedoli, zaczą<sup>13</sup> się zastanawiać, po której stronie ów człowiek jeszcze niedawno walczył<sup>3</sup>. Przekroczenie granic dziel<sup>1</sup>cych ludzi, jakie dokona<sup>3</sup> się w obliczu cierpienia i śmierci, służy ocaleniu człowieczeństwa bohatera, jednocześnie pod znakiem zapytania stawiaj<sup>1</sup>c ideologie, w których obronie bohaterowie – być może – ze sobą walczyli.

W kolejnym opowiadaniu – *U wozu* – także obserwujemy dialog postaw, który jednak zost<sup>3</sup> rozpisany na większ<sup>1</sup> liczbę osób. Narrator przyjmuje punkt widzenia staruszki, która jest uczestnikiem sytuacji w pociągu. Minigaleria spotkanych tu osób to: odważny partyzant, który od początku wzbudza<sup>3</sup> sympatię starszej kobiety, para milcz<sup>1</sup>cych młodych ludzi – Crna i Zec, Leonid (Rosjanin) i Ąazim (Bośniak), którzy będąc pod wpływem alkoholu, zaczepiali partyzanta i nas<sup>3</sup>ali na niego ustaszy. W kulminacyjnym momencie opowiadania bohaterowie wyraźnie się spolaryzowali: nacechowani negatywnie Leonid i Ąazim stanęli po przeciwnej niż staruszka i Crna stronie – kobiety porozumiewawczo okazywa<sup>3</sup> niechęć<sup>31</sup> sympatię młodemu człowiekowi, natomiast zdominowany przez strach Zec milcza<sup>3</sup>. Przyjęcie punktu widzenia staruszki sprawi<sup>3</sup>, że dystans pomiędzy czytelnikiem a narratorem ulega zmniejszeniu, a ocena całej sytuacji zostaje w pewien sposób narzucona, ponieważ brak tu przeciwwagi w postaci spojrzenia innych bohaterów.

Inny charakter przybrała dialogowość w opowiadaniu *Neprijatelj* (1951). Polega ona przede wszystkim na zdecydowanie odmiennym niż dotychczas ukazaniu tytułowego nieprzyjaciela: młody niewinny Niemiec, którego zniemacka spotkała śmierć z ręk jednego z partyzantów, kłóci się z wizerunkiem wroga obecnym we wcześniejszych opowiadaniach<sup>44</sup>. Nastąpiła tu wyraźna zmiana perspektywy: „Niemiec zachowywa<sup>3</sup> się beztrąsko, bezustannie gwizda<sup>3</sup>. Ąmierza nadesza niespodziewanie – zost<sup>3</sup> zniemacka ugodzony nożem i nie zd<sup>1</sup>ży<sup>3</sup> wydać nawet jęku”<sup>45</sup> – to partyzant Ešo napad<sup>3</sup> na młodego Niemca, który – jak dowiadujemy się ze znalezionych przy nim dokumentów – zaledwie od miesiąca służy<sup>3</sup> w armii i nie zd<sup>1</sup>ży<sup>3</sup> nawet jeszcze użyć swojej broni; nosi<sup>3</sup> przy sobie sentymentalny list od ojca, a także fotografię matki, wierzącej – jak wszystkie matki świata – w rychły powrót syna z wojny. Ešo przez moment zdawa<sup>3</sup>

<sup>44</sup> W dotychczas omówionych tekstach przeciwnicy ukazani byli raczej szkicowo, zawsze jednak akcentowana była ich liczebna przewaga, bezwzględność i okrucieństwo (także w stosunku do ludności cywilnej, zwłaszcza chorych czy kobiet). W utworze *Neprijatelj*, jak również w opowiadaniu *Tuda zemlja* cudzoziemcy ukazani są w sposób zdecydowanie mniej schematyczny.

<sup>45</sup> Tamże, s. 90.

się targany w<sup>1</sup>tpliwościami co do s<sup>3</sup>usznosci swego czynu, jednak już po chwili przekonywa<sup>3</sup> siebie i swoich towarzyszy, że Niemiec zap<sup>3</sup>aci<sup>3</sup> za innych, a przecież wkrótce i on by strzela<sup>3</sup> do partyzantów, na pewno by się tego nauczy<sup>3</sup> – wszyscy się ucz<sup>1</sup>, po to id<sup>1</sup> na wojnę.

Trzecioosobowa narracja pozwala zachować dystans i stwarza wrażenie obiektywizmu, jednak sposób ukazania stron konfliktu niesie pewne przesłanki aksjologiczne. Interesuj<sup>1</sup>cy zdaje się zabieg odwrócenia ról: to partyzanci zadali śmierć niewinnemu Niemcowi. Tym samym problem z<sup>3</sup>a i dobra wpisany zostaje w naturę cz<sup>3</sup>owieka bez względu na jego pochodzenie etniczne.

Wyraźniej, pe<sup>3</sup>niej myśl ta została przedstawiona w opowiadaniu pt. *Tuđa zemlja* (1951). Bohaterowie – w<sup>3</sup>oscy ło<sup>3</sup>nierze, którzy mają tylko jeden cel: „uciec z tej rzeżni”<sup>46</sup>, stoczyli między sob<sup>1</sup> wielk<sup>1</sup> awiatopogl<sup>1</sup>dow<sup>1</sup> dyskusję. Konfrontacja różnych postaw cudzoziemców s<sup>3</sup>uży uniwersalizacji tematu wojny, okazuje się bowiem, że takżę po stronie wroga walcz<sup>1</sup> różni ło<sup>3</sup>nierze: Ýli, dobrzy, szlachetni, podli, przede wszystkim zaę– cierpi<sup>1</sup>cy. Użyty motyw *obcego kraju* podkređa<sup>3</sup> izolację bohaterów, co potęgow<sup>3</sup>o poczucie zagrożenia, jakiego doświadcza<sup>1</sup>. W<sup>3</sup>oscy ło<sup>3</sup>nierze po klęsce faszystów szukali w Bośni schronienia, choę kraj ten jawi<sup>3</sup> im się jako skrajnie niegościnnie. W obliczu przegranej przynajmniej niektórzy z nich zaczęli rozumieć bezsens prowadzonej wojny, nios<sup>1</sup>cej wy<sup>3</sup>cznie cierpienie i śmierć – takżę tym, którzy s<sup>1</sup> odpowiedzialni za jej wywo<sup>3</sup>anie. W<sup>3</sup>osi byli śmiertelnie zmęczeni, wyg<sup>3</sup>odzeni i nie widzieli przed sob<sup>1</sup> żadnej przyszłości. Niektórzy – wbrew swej degradacji i mimo rzeczywistości beznadziejnego po<sup>3</sup>ożenia – próbowali jednak ratować swe cz<sup>3</sup>owieczeństwo: Marko zdręcza<sup>3</sup> siebie i swego rozmówcę, doktora Juriniego, przypomnianiem z<sup>3</sup>a, jakiego się dopuścili. Jurini usprawiedliwia<sup>3</sup> siebie i innych, zrzucaj<sup>1</sup>c brzemie odpowiedzialności na dowódców. ło<sup>3</sup>nierze – powiada<sup>3</sup> doktor – mają bardzo ograniczony wybór. Sam rozgrzesza<sup>3</sup> się poczuciem odpowiedzialności za rodzinę. Inne zdanie na ten temat mia<sup>3</sup> aspiruj<sup>1</sup>cy do bycia budzicielem sumień Marko, nieskory do jakichkolwiek kompromisów, gdy na szali ważyły się sprawy zasadnicze: „[...] cz<sup>3</sup>owiek ma niewiele możliwości do wyboru. Zasadniczo dwie: zgin<sup>1</sup>ć godnie lub niegodnie. Jestem cz<sup>3</sup>owiekiem honoru, a wybra<sup>3</sup>em tę drug<sup>1</sup> możliwość. Najgorsze jest to, że mamy możliwość wyboru, podczas gdy wydaje nam się, że jest inaczej. Lepiej by było, gdybyśmy jej nie mieli”<sup>47</sup>. Poza g<sup>3</sup>odem, powszechn<sup>1</sup> wrogości<sup>1</sup>, samotności<sup>1</sup>, poczuciem beznadziei, tęsknot<sup>1</sup> za wolności<sup>1</sup> to w<sup>3</sup>ażnie dojmuj<sup>1</sup>ce poczucie winy stanowi<sup>3</sup>o dodatkowe – dla niektórych chyba nawet najistotniejsze – źród<sup>3</sup>o cierpienia. Na tym tle dosz<sup>3</sup>o zreszt<sup>1</sup> do różnicy zdań pomiędzy Markiem i Jurinim.

<sup>46</sup> Tamże, s. 74.

<sup>47</sup> Tamże, s. 173.



Inni  o nierze nie brali w tych rozmowach udziału. Klarownie zarysowana konfrontacja postaw włoskich żołnierzy wytworzyła w tek cie wyraźne napi cie, przy czym racja  adnego z bohaterów nie jest faworyzowana. Jurini uznawa ,  e człowiek jest tylko trybikiem w wielkim mechanizmie  wiata i wobec tego, chcąc ocali   ycie, musi się mu podporz dkowa , a bezsensowny bunt to według niego nic nie znaczące męczeństwo. Marko, zarzucając mu „ucieczk  od wolno ci”, by  bezlitosny – dla innych, ale przede wszystkim – dla siebie.

Prezentowane przez Marka poglądy korespondują z egzystencjalizmem. Wolną wol  i konieczno  dokonywania wyborów oraz ponoszenia ich konsekwencji traktować on jako zasadniczy atrybut człowieczeństwa. Brak absolutnej wolno ci i poczucie całkowitej odpowiedzialno ci czyni  ludzki los tragicznym – i tak go widział Marko. Zagro enie kondycji ludzkiej wymusza na człowieku postaw  buntu, do którego Włoch długo dojrzewa . W końcu jednak przewyci y  strach, jaki go dotychczas powstrzymywa  przed bardziej zdecydowanym działaniem, i odważnie przeciwstawi  si  Fran eskiemu, za co zap aci  cen   ycia. Sytuacj  tej postaci dobrze oddaj  słowa otwierające głośny utwór Alberta Camusa: „Kto to jest człowiek zbuntowany? Jest to człowiek, który mówi: nie. Odmawia zgody, ale się nie wyrzeka; to r wnie  człowiek, który od pierwszej chwili mówi: tak. Niewolnik, któremu rozkazywano przez całe życie, stwierdza nagle, że nowy rozkaz jest nie do przyj cia”<sup>48</sup>.

Postawa Marka została zatem skonfrontowana z postaw  Juriniego, który nie by  ani dla siebie, ani dla innych tak surowy. M wi : „Mielimy niewiele mo liwo ci do wyboru”<sup>49</sup>, podkre aj c,  e najwa niejszy  zasad  jest dla niego unikanie bezpo redniego czynienia z a. Uwa a , że w sytuacji przymusu nie miał innego wyj cia ni  podporz dkowa  si  rozkazom. Nie czu  si  winny. Nie bra  na siebie winy za zbrodnie faszystów. W konfrontacji z Fran eskim zaproponowa , by pozbyli się broni, bo byli już tylko bezsilnymi zbiegami, jednak nie by  w stanie – mimo że dowodzi  tym minioddzia em – przeforsowa  tej myśli. Ulega  silniejszemu, niecofaj cemu się przed przemocą żołnierzowi. Fran eski bez skrupułów ukradł resztki jedzenia jednemu z kolegów, nie ukrywając, że ma jeden tylko cel: prze y , choćby kosztem innych. Jurini by  przerażony zanikiem norm moralnych w r d swych podwładnych, ale było to przera enie – można by powiedzie  – bierne, nieznajdujące odzwierciedlenia w jego czynach.

W opowiadaniu *Tu a zemlja* nie tylko zostały ukazane różne zachowania włoskich żołnierzy w sytuacji wojennej, ale r wnie  zostały one skonfrontowane z postaw  Bośniaczki, która także – spotkawszy Włochów – przeżywała dylemat moralny. Dialog wewn trzny, jaki toczyła sama ze sobą, wynika z prze-

<sup>48</sup> A. Camus, *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1993, s. 17.

<sup>49</sup> M. Selimovi , *Djevojka crvene kose...*, s. 172.



ciwstawienia poczucia krzywdy doznanej ze strony okupantów (m<sup>1</sup> Simki – partyzant – zgin<sup>13</sup> w czasie wojny) i współczucia dla wyg<sup>3</sup>odzonych i wynędznia<sup>3</sup>ych ludzi. Jej konstatacja „Nie<sup>3</sup>atwo byæ cz<sup>3</sup>owikiem”<sup>50</sup> odnosi się do kondycji cz<sup>3</sup>owika bez względu na narodowość, bez różnicy co do strony, po której się walczy. Jednocześnie myś<sup>1</sup> ta, pochodząca przecię<sup>1</sup> z jednego z pierwszych utworów Selimowicia, znakomicie zapowiada zasadniczy problem obecny w ca<sup>3</sup>ym jego piarstwie: pytanie o istotę cz<sup>3</sup>owieczeństwa oraz bolesn<sup>1</sup> świadomości absurdałności ludzkiego bytu.

W tekście została zastosowana narracja trzecioosobowa, mająca zapewnić obiektywne spojrzenie na przedstawioną rzeczywistość, przy czym często – za pomocą mowy pozornie zależnej – oddawany jest punkt widzenia doktora Juriniego, postaci o najbardziej umiarkowanych poglądach.

Ciekawy zabieg wprowadzenia do dwóch wskazanych opowiadań cudzoziemców i poddania ich zachowań analizie s<sup>3</sup>u<sup>3</sup>y<sup>3</sup> przede wszystkim uniwersalizacji tematu wojny, a jednocześnie by<sup>3</sup> wyrazem prze<sup>3</sup>amania schematycznego obrazu wroga. Uwzględnienie punktu widzenia jednego z W<sup>3</sup>ochów zmieniło perspektywę, z jakiej ukazywane były podjęte problemy.

W omawianym tekście prowadzony jest zatem dialog na dwóch zasadniczych poziomach: jest to dialog wewnętrzny (konfrontacja skrajnie odmiennych postaw i poglądów żołnierzy w<sup>3</sup>oskich, a także – na drugim planie – zestawienie ich z postawami Bośniaczki; niektóre z postaci – Marko, Simka – ukazane są dodatkowo jako pełne w<sup>1</sup>tpliwości, dojrzewające do pewnych działań) oraz dialog zewnętrzny, jaki *Tuđa zemlja* toczy z literaturą partyzancką w ogólności, a także z innymi utworami Selimowicia, w których obraz wroga był zdecydowanie bardziej jednolity.

Pierwsze teksty Selimowicia wyraźnie otarły się o konwencję socrealizmu, co przyznawał nawet sam autor<sup>51</sup>. Wpływy realizmu socjalistycznego widoczne są w wyborze tematyki (wojna, bohaterami zwykle są partyzanci) i w rozstrzygnięciach artystycznych (narracja, sposób prezentowania postaci, geometryzacja świata przedstawionego, nasylenie ideologii<sup>1</sup>). Jednak niewiele spośród opowiadań można by nazwać socrealistycznymi (*Prva èta*), ponieważ Selimovicia szybko zaczęła wprowadzać pewne innowacje (narracja punktów widzenia – wprawdzie stosowana jeszcze okazjonalnie, ale zabieg ten sygnalizuje stopniową zmianę, jak zaobserwować można w twórczości tego pisarza: od obiektywnej wizji trzecioosobowego narratora w stronę wizji coraz bardziej subiektywnej, co znajduje odzwierciedlenie w nasyconym liryzmem narracji; poszerzenie perspektywy wojennej poprzez przekroczenie schematycznego obrazu wroga; przede wszystkim – coraz wyraźniejszy zwrot w stronę życia wewnętrznego bohatera-

<sup>50</sup> Tamże, s. 214.

<sup>51</sup> Tenże, *Sjezanja...*, s. 186.

rów, które ukazywane jest także w sposób pośredni, za pomocą obrazów natury, co służy symbolizacji świata przedstawionego i – w efekcie – jego uniwersalizacji). Wysunięcie na plan pierwszy problematyki egzystencjalnej i etycznej sprawia, że teksty te w większym stopniu przypominają eseje niż opowiadania. Kondycja ludzka ukazwana jest jako absurdalna, bohaterowie często stawiani w sytuacjach granicznych, gdy muszą podjąć decyzję o kluczowym znaczeniu dla ich przyszłych losów. Pozostaje to w bliskim związku z egzystencjalizmem. Akcentując wymiar etyczny swojej prozy, Selimowię dystansowa się od literatury realizmu socjalistycznego, propagując uproszczoną wizję człowieka i świata.



## Rozdział 3

### Pierwsze powieści

#### 3.1. *Tišine*

Kolejny etap twórczości Mešy Selimovicia stanowi<sup>1</sup> pierwsze powieści: *Tišine* [Cisze] oraz *Magla i mjesečina* [Mgła i światło księżyca], opublikowane odpowiednio w 1961 i 1962 roku, które kontynuują model literatury wyraźnie zdialogizowanej. Utwory te ukazały się po dziesięcioletnim (1951–1961) okresie milczenia pisarza. Był to czas obrachunku z samym sobą<sup>1</sup>, a także dojrzewania twórczości, zwłaszcza że pierwsze opowiadania wywołały nikłe zainteresowanie krytyki.

*Tišine*<sup>1</sup> podejmuje temat dotychczas nieobecny w serbskiej literaturze: niemożność przystosowania się do powojennej rzeczywistości. Został on przedstawiony w ciekawej formie. Mirko Skakić napisał o *Tišine*: „[...] pierwsza w Bośni i Hercegowinie nowoczesna powieść”<sup>2</sup>. Powieść-spowiedź jest wyrazem autoanalizy bohatera-narratora<sup>3</sup>. Tożsamość bohatera i narratora znosi wszelki dystans i służy zaakcentowaniu autentyczności ukazanej historii, a także przed-

---

<sup>1</sup> Powieść ukazała się w 1961 roku, przy czym dwa lata wcześniej pisarz zawarł z wydawnictwem Svjetlost w Sarajewie umowę na jej wydanie. Znalazła się w niej klauzula, na którą wydawca nie chciał początkowo przystać. Mówiła ona o tym, że za każdy dzień zwłoki artysta zapłaci 5 tysięcy dinarów kary. Selimović bardzo przeżywał publikację tej powieści – zapis, o którym mowa, miał go zdyscyplinować i zmotywować do ukończenia utworu w wyznaczonym czasie. Pisarz obawiał się, że w innym wypadku będzie go w nieskończoność poprawiać i nigdy go nie wyda. Uważał, że ze strachu przed oceną czytelników powieść jest nieco niedopracowana, widział w niej pewną nerwowość. Dodajmy, że w chwili jej opublikowania Selimović miał 51 lat (M. Selimović, *Sjajanja*, Beograd 1977, s. 175).

<sup>2</sup> M. Skakić, *Meša Selimović u književnoj kritici. Kritika kritike. (Studija)*, Beograd 1999, s. 37–38.

<sup>3</sup> Czemu krytyków zarzucała powieści niewłaściwą strukturę, co miało polegać na nadmiernym skupieniu się autora na psychologii bohatera kosztem fabuły (B. Milanović, *U zamci sjajanja*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdžija, Sarajevo 1988, s. 288). Risto Trifković twierdził, że krytyka jugosłowiańska nie zdziżyła jeszcze przywykła do powieści zintelektualizowanej aż w takim stopniu (M. Egerić, *Predgovor*, [w:] M. Selimović, *Derviš i smrt*, priredio i propratne tekstowe napisao M. Egerić, Beograd 2000, s. 6–7). Cztery lata po wydaniu *Tišine* powieść została przez autora poprawiona: fabuła została rozbudowana, wprowadzone zostały pewne intrygi, a działania bohaterów lepiej umotywowane, dzięki czemu graniczka z absurdem rezygnacja bohatera-narratora stała się bardziej wiarygodna.

stawieniu punktu widzenia konkretnej jednostki. Akcja w powieści ma charakter nieomal wewnętrznego, opisy odczuć i refleksji bohatera przeważają nad opisem konkretnych wydarzeń – fabuła jest bardzo oszczędna. Zastosowany chwyt narracyjny powoduje także subiektywizację czasu w utworze – wprawdzie wiadomo, że akcja rozgrywa się w ciągu kilku miesięcy od listopada 1944 roku do marca roku następnego, jednak w istocie jest to czas przeżywany, naznaczony doświadczeniami i przeżyciami. Konkretnie ramy czasowe służą jedynie umotywowaniu działań bohatera, który w listopadzie przybył do Belgradu, natomiast w marcu 1945 roku wrócił na front. Czas zatoczył koło<sup>4</sup>.

Dialog w powieści toczy się pomiędzy przeszłością (wojna) a przyszłością (pokój): bohater znajduje się niejako na granicy, w pustej przestrzeni, która daje nadzieję na lepszą przyszłość, a jednocześnie sprowadza zagrożenie upadkiem moralnym. „W powieści *Tišine* dominuje atmosfera poszukiwania i oczekiwanian<sup>5</sup>. Fakt, iż jest to sytuacja przejściowa, graniczna, podkreślają tytuły pierwszych rozdziałów: *Skela* [Prom], *Noæ* [Noc], *Rijeka* [Rzeka]. Symboliczne przedostanie się na drugi brzeg rzeki, otwierające powieść, stanowi moment przejścia z jednego okresu życia (wojna) w drugi (pokój). Można wręcz mówić o dwóch żywotach, a nie o dwóch etapach jednego życia. Jest to czas nieokreślony – pomiędzy wspomnieniami o wojennej podróży a pierwszymi tygodniami pokoju. Pusta przestrzeń, w jakiej znalazł się bohater, wypycha tytułowe *cisze*, z których człowiek może się podnieść albo upaść.

Bohaterowie Selimovicia to postacie poszukujące własnej tożsamości, która nie jest im dana z góry, ale kształtuje się w czasie – bohaterowie dojrzewają, zmieniają się. „Myślenie (samorozumienie) staje się podstawowym czynnikiem konstytuującym tożsamość jednostki”<sup>6</sup>. Człowiek jest podmiotem myślowym. Pewne znamiona refleksyjności można by już dostrzec w niektórych bohaterach opowiadań Selimovicia, jednak w przypadku protagonisty *Tišine* skłonność do autoanalizy jest nieporównanie silniejsza<sup>7</sup>, co podkreślają zastosowane rozwinięcia narracyjne. Procesy wewnętrzne ulegają wyraźnemu sprobmatyzowaniu: analiza dotyczy przeżyć i działań bohatera w różnych dziedzinach życia

<sup>4</sup> Kompozycja klamrowa charakterystyczna jest także dla innych powieści autora *Twierdzy*, co może świadczyć o konsekwentnym odwoływaniu się Selimovicia do heglowskiej koncepcji końca jako początku. W powieści *Tišine* myśl heglowska jest zrealizowana w najbardziej deklaracyjny sposób; nawet ostatni rozdział nosi tytuł *Poëetak* [Początek] (K. Prohija, *Ėiniti i biti. Roman Meše Selimovicia*, Sarajevo 1972, s. 55–56).

<sup>5</sup> Tamże, s. 31–32.

<sup>6</sup> K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 6–7.

<sup>7</sup> Warto jednocześnie zwrócić uwagę na walek autotematyczny obecny w powieści. W wojennych wspomnieniach bohatera *Tišine* istotne miejsce zajmują refleksje na temat języka, prawdy i możliwości oddania istoty jednostkowych przeżyć za pośrednictwem środków językowych. Puenta tych rozmyślań miała charakter pesymistyczny, ponieważ w odniesieniu do własnych doświadczeń bohater odczuwał nieadekwatność przeżyć i opisujących je słów. Mimo to snuł swe wspomnienia, próbując – mimo wszystko – nazwać to, co przeżywał (M. Selimovicia, *Tišine*, Beograd 1977, s. 84–85).

– w sferze zawodowej (próba spisania wspomnień spe<sup>3</sup>za na niczym), spo<sup>3</sup>eczno-politycznej (czu<sup>3</sup> się silnie zwi<sup>1</sup>zany z partyzantami, ale mia<sup>3</sup> świadomo<sup>æ</sup>, że to grupa spo<sup>3</sup>eczna, która budzi<sup>3</sup>a zdziwienie, czasem podziw, przede wszystkim jednak brak zrozumienia; poczucie obco<sup>æ</sup>i zdawa<sup>3</sup>o się izolowa<sup>æ</sup>j<sup>1</sup> od reszty spo<sup>3</sup>eczeństwa – w niektórych fragmentach swego monologu bohater wypowiada<sup>3</sup> się w imieniu ca<sup>3</sup>ej zbiorowo<sup>æ</sup>i, swoich towarzyszy: „Za nami zostaje mokry czarny ład na niepewnej bieli”)<sup>8</sup>, a także osobistej (bohater by<sup>3</sup> wstrz<sup>1</sup>łmięty tragedi<sup>1</sup> rodzinn<sup>1</sup> – wszyscy jego bliscy zginęli podczas wojny, wci<sup>1</sup>ż daremnie poszukiwa<sup>3</sup> brata, dociera<sup>3</sup>y do niego pog<sup>3</sup>oski o jego śmierci<sup>9</sup>, ponadto zamiary nawi<sup>1</sup>zania bliższych relacji z kobietami okaza<sup>3</sup>y się daremne). Jest to zatem próba ogarnięcia ca<sup>3</sup>ej jego osobowo<sup>æ</sup>i. Niestety, wszystkie dzia<sup>3</sup>ania, starania s<sup>3</sup>u<sup>1</sup>ce organizacji życia w powojennej rzeczywisto<sup>æ</sup>i skończy<sup>3</sup>y się niepowodzeniem – bohater poniós<sup>3</sup> klęskę na ca<sup>3</sup>ej linii, ponieważ nie wykorzysta<sup>3</sup> żadnej z możliwości, które przed nim stanę<sup>3</sup>y. Skonfrontowany z rzeczywisto<sup>æ</sup>i<sup>1</sup> – odkry<sup>3</sup> jej bezsens. Dotychczas funkcjonowa<sup>3</sup> w świecie, w którym decyzja jednostki musia<sup>3</sup>a ust<sup>1</sup>pię przed odpowiedzialno<sup>æ</sup>i<sup>1</sup> zbiorow<sup>1</sup>. Sparaliżowany możliwo<sup>æ</sup>i<sup>1</sup> samodzielnego dzia<sup>3</sup>ania bohater nie by<sup>3</sup> w stanie niczego zrobić.

Anonimowy protagonista<sup>10</sup> *Tišine* to „niedoceniony zwycięzca”<sup>11</sup> – określenie to oddaje istotę jego po<sup>3</sup>żenia, wype<sup>3</sup>nionego wspomnieniami wojennymi i czekaniem na zmiany. Jednak w pierwszej kolejności mia<sup>3</sup> nadzieję na jakieś uzasadnienie, usensownienie cierpienia i niedoli, na jakie sam siebie skaza<sup>3</sup>, przystępuj<sup>1</sup>c do partyzantki. Za swoje największe osi<sup>1</sup>gnięcie uważa<sup>3</sup> to, że uda<sup>3</sup>o mu się opanowa<sup>æ</sup> niewiarygodny strach, który pocz<sup>1</sup>tkowo by<sup>3</sup> tak intensywny, iż wydawa<sup>3</sup> się uczuciem ponad ludzkie si<sup>3</sup>y. Tymczasem gdy nie znajduje<sup>3</sup> swego nazwiska ani na listach odznaczonych orderami i o<sup>3</sup>nierzy, ani nawet w gazetach, zacz<sup>13</sup> podejrzewa<sup>æ</sup>, że udział w wojnie to by<sup>3</sup>o oszustwo i nieprawda. Pierwotny entuzjazm towarzyszy<sup>1</sup>cy powrotowi do rodzinnego Belgradu szybko ust<sup>1</sup>pi<sup>3</sup> miejsca poczuciu zniechęcenia, rozzarowania i bezsilności. Przeciwwstawienie wojny i pokoju doprowadzi<sup>3</sup>o bohatera do zaskakuj<sup>1</sup>cego wniosku: wojna by<sup>3</sup>a z<sup>3</sup>em, które zapocz<sup>1</sup>tkowa<sup>3</sup>o dobro, pokój za<sup>æ</sup>jest dobrem, z którego bierze się z<sup>3</sup>o.

<sup>8</sup> Tamże, s. 160.

<sup>9</sup> W powieści *Tišine* motyw utraconego brata wprowadzony zosta<sup>3</sup> w sposób szkicowy, choć fakt, że wielokrotnie powraca we wspomnieniach narratora (na zasadzie lejtmotywu), sugerowa<sup>æ</sup> może jego znaczenie. W pe<sup>3</sup>ni motyw ten zostanie rozwinięty w *Derwiszu i śmierci*.

<sup>10</sup> Fakt, iż bohater pozostaje anonimowy, uniwersalizuje podjęty temat i poruszone problemy. Jednocześnie jego m<sup>3</sup>ody wiek zapowiada jak gdyby kolejne powieści Selimovicia: *Derwisza i śmierć* oraz *Twierdź*, których bohaterowie to dojrzały mężczyźni (pojawia<sup>3</sup> się w nich motyw m<sup>3</sup>odo<sup>æ</sup>i, która zawa<sup>3</sup>y<sup>3</sup>a na ca<sup>3</sup>ym życiu g<sup>3</sup>ównych postaci), a także *Ostrwo* [Wyspa] – bohaterowie tego utworu to ludzie w jesieni życia.

<sup>11</sup> M. Selimovicia, *Tišine...*, s. 115.

Czas wojny wi<sup>1</sup>za<sup>3</sup> siê z wielkim entuzjazmem i niebywa<sup>31</sup> chêci<sup>1</sup> Źycia, z przyjació<sup>3</sup>mi, którzy zginêli i stali siê postaciami niemal legendarnymi; by<sup>3</sup> to czas, kiedy poczucie wspólnoty z innymi ludŹmi by<sup>3</sup>o silniejsze niŹ kiedykolwiek indziej. Pokój to z kolei okres przeciêtnoœci, zwyczajnoœci, banalnoœci<sup>12</sup>. Wspominaj<sup>1</sup>c bohaterów wojennych – np. wyj<sup>1</sup>tkowo odwaŹnego komendanta – narrator zastanawia<sup>3</sup> siê, kim staliby siê oni w czasie pokoju, jak odnaleŹliby siê w tej – jakŹe innej – rzeczywistoœci. M<sup>3</sup>ody cz<sup>3</sup>owiek, zmêczony strachem i cierpieniem, z wojny wróci<sup>3</sup> okaleczony fizycznie i psychicznie. Pocz<sup>1</sup>tkowa euforia zwi<sup>1</sup>zana z powrotem do rodzinnego miasta szybko przekszta<sup>3</sup>ci<sup>3</sup>a siê w dotkliwe poczucie beznadziei i nieumiejêtnoœæ odnalezienia siê w nowej rzeczywistoœci (bohater sam siebie porównywa<sup>3</sup> do Belgradu, w którym – podobnie jak w nim – zasz<sup>3</sup>y nieodwracalne zmiany, poniewaŹ po wojnie nic nie by<sup>3</sup>o juŹ takie jak dawniej). TeraŹniejszoœæ cechowa<sup>3</sup>a przede wszystkim tymczasowoœæ – bohater nadal Źy<sup>3</sup> jak Źo<sup>3</sup>nierz: nie przywi<sup>1</sup>zywa<sup>3</sup> siê do nikogo i niczego, niczego nie mia<sup>3</sup> ani nie chocia<sup>3</sup> mieæ, mieszka<sup>3</sup> w hotelu, chodzi<sup>3</sup> w mundurze, wieczory spêdza<sup>3</sup> w kawiarniach, rozmawiaj<sup>1</sup>c z innymi partyzantami o tym, co razem przeŹyli, œpiewaj<sup>1</sup>c partyzanckie pieœni albo milcz<sup>1</sup>c. W sposób poœredni zosta<sup>3</sup>o tu przedstawione powojenne œrodowisko belgradzkie ze specyficzn<sup>1</sup> atmosfer<sup>1</sup> „zmêczonych bohaterów”, sparaliŹowanych strachem przed nowymi moŹliwoœciami Źycia. Nuda, mêka beczynnoœci, poczucie beznadziei i bezsilnoœci wype<sup>3</sup>nia<sup>3</sup>y ich ja<sup>3</sup>ow<sup>1</sup> egzystencjê. By<sup>3</sup> jeszcze bezmiar cierpieñ, o których kaŹdy rozmyœla<sup>3</sup> w samotnoœci, zamykaj<sup>1</sup>c siê w ten sposób przed innymi w twierdzy swego bólu. W powieœci wystêpuje przejmuj<sup>1</sup>cy epizod okaleczonego m<sup>3</sup>odzienia, który nie umiej<sup>1</sup>c poradziæ sobie ze swym cierpieniem w samotnoœci, wyœpiewa<sup>3</sup> sw<sup>1</sup> przepe<sup>3</sup>nion<sup>1</sup> bólem pieœñ w szpitalnej sali pe<sup>3</sup>nej podobnych nieszczêœników.

Bezustanne porównywanie Źycia podczas wojny (w cieniu œmierci) i w czasach pokoju prowadzi bohatera do wniosku, Źe „Źycie jest bardziej skomplikowane niŹ œmieræ, wiêcej w nim dróg, moŹliwoœci, wiêcej powodów do w<sup>1</sup>tpliwoœci”<sup>13</sup>. Dlatego teŹ Źycie po wojnie jawi<sup>3</sup>o mu siê jako zdecydowanie trudniejsze. Tutaj do g<sup>3</sup>osu dochodzi<sup>3</sup>y indywidualne decyzje kaŹdej jednostki, podczas gdy naczeln<sup>1</sup> zasad<sup>1</sup> w Źyciu Źo<sup>3</sup>nierza by<sup>3</sup>o pos<sup>3</sup>uszeñstwo wobec przeŹoŹonych, spe<sup>3</sup>nienie rozkazów, zatem – zrzeczenie siê prawa do decydowania o w<sup>3</sup>asnym losie. Poczucie bezdomnoœci, jakie stale towarzyszy<sup>3</sup>o bohaterowi, mia<sup>3</sup>o z jednej strony wydŹwiêk zdecydowanie negatywny – wi<sup>1</sup>za<sup>3</sup>o siê z poczuciem braku, jakby zawieszenia w próŹni, z drugiej jednak cz<sup>3</sup>owiekowi przywyk<sup>3</sup>emu do w<sup>3</sup>aœciwej wojennym czasom niepewnoœci jutra odpowiada<sup>3</sup> ów

<sup>12</sup> M. Egeria, *Duh i êin. Eseji o romanima Meše Selimoviæa*, Novi Sad – Banja Luka 2000, s. 14–15.

<sup>13</sup> M. Selimovia, *TiŹine...*, s. 207.



brak ograniczeń i jakichkolwiek zobowiązań. Bohater doświadczy<sup>3</sup> swoistego przebudzenia, uświadamiaj<sup>1</sup>c sobie z pełn<sup>1</sup> jasności<sup>1</sup> w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> sytuację – sta<sup>o</sup> się to pewnego dnia nad rzek<sup>14</sup>. Stale towarzyszy<sup>o</sup> mu poczucie wewnętrznej pustki i silne pragnienie nadania swemu życiu jakiegoś celu i kierunku. Sam o sobie mówi<sup>3</sup>: „[...] jestem strza<sup>31</sup>, która sama nie poleci”<sup>15</sup>.

Bohater w nowe życie wkroczy<sup>3</sup> z balastem w postaci doświadczenia wojennego i z dwoma listami (od Mity i od lekarza), które stanowi<sup>3</sup>y materialny<sup>31</sup> cznik pomiędzy kolejnymi etapami jego życia. Z nowym światem zwi<sup>1</sup>za<sup>3</sup> się za pośrednictwem dwóch kobiet: Olgi i Miry. Czekanie na ich mi<sup>3</sup>o<sup>o</sup> to poszukiwanie autentycznego spotkania ze światem. Mi<sup>3</sup>o<sup>o</sup> zyska<sup>3</sup>a tu rangę życiowego paradygmatu, od którego bezpośrednio zależy egzystencjalna pozycja głównego bohatera. Olga i Mira ukazane zosta<sup>3</sup>y na zasadzie przeciwieństwa, przy czym z adn<sup>1</sup> z nich bohater nie mógł<sup>3</sup> stworzyć trwałego zwi<sup>1</sup>zku. Warto dodać, że mi<sup>3</sup>o<sup>o</sup> to jedyna u Selimovicia wartość a priori pozytywnie określona. Jest to si<sup>3</sup>a jednocześnie integruj<sup>1</sup>ca i wykluczaj<sup>1</sup>ca<sup>16</sup>.

Bohater-narrator prowadzi<sup>3</sup> swoisty dialog z towarzyszami swej niedoli: jego postawa, któr<sup>1</sup> można określać mianem agnostycznej, zosta<sup>3</sup>a skonfrontowana z pragmatyzmem Šestana i stoicyzmem Duška. Trzej bohaterowie zupełnie inaczej odnajdywali się w podobnych warunkach życia.

Polaryzacja postaw s<sup>3</sup>uży również przedstawieniu – poza przestrzeni<sup>1</sup> subiektywn<sup>1</sup>, si<sup>31</sup> rzeczy skazan<sup>1</sup> na wybiórczość i fragmentaryczność – obiektywnego obrazu powojennego Belgradu. W powieści ukazane zosta<sup>3</sup>y zatem dwie rzeczywistości, co powoduje użycie dwóch języków. Napięcie pomiędzy lirycznym patosem z jednej i gr<sup>1</sup> intelektualn<sup>1</sup> z drugiej strony jest bardzo wyraźne. Monologi-medytacje oraz pełne sprzeczności dialogi neutralizuj<sup>1</sup> liryzm, który czasem przekształca się wręcz w sentymentalizm. W zwi<sup>1</sup>zku z tym krytyka w odniesieniu do ksi<sup>1</sup>ki użyc<sup>3</sup>a określenia *poetski roman* (zliyzowana powieść)<sup>17</sup>.

Kondycja ludzka w powieści *Tišine* jest zagrożona, los głównego bohatera – pełen sprzeczności, wręcz absurdalny. Dzieje innych postaci, choć różne, także s<sup>1</sup> przepełnione tragizmem. Operowanie różnymi kontrastami składa się na dialogowy charakter tej powieści, w której każda postać, postawa, działanie ma

<sup>14</sup> Motyw ten pojawił się również w innych powieściach Selimovicia – Ahmet Šabo (*Twierdza*) w szczególnie trudnych chwilach także przesiadywał nad rzek<sup>1</sup>. Można zatem mniemać, że pełni ona znaczący rolę; nad rzek<sup>1</sup> bywa<sup>3</sup> także Ahmed Nurudin (*Derwisz i aniera*) – tam przypomina<sup>3</sup> sobie dzieciństwo, dzięki czemu jego niebezpiecznie rosnące rozgoryczenie życiem <sup>3</sup>agodnia<sup>3</sup>o. Rzeka jest symbolem przemijania, ale i ci<sup>1</sup>głej obecności, jest obrazem przemijania teraźniejszości (M. Petrovia; *Roman Meše Selimovicia*, Niš 1981, s. 109).

<sup>15</sup> M. Selimovicia; *Tišine...*, s. 131.

<sup>16</sup> Szeroko rozumiana mi<sup>3</sup>o<sup>o</sup> (przyjacielska, rodzicielska, braterska, erotyczna) w ludzkim życiu w kolejnych utworach (*Derwisz i aniera*; *Twierdza*) zyska<sup>3</sup>a rangę wartości decydującej o życiu i śmierci bohaterów.

<sup>17</sup> R. Vučković; *Meša Selimovicia*; [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 44–46.

swoj<sup>1</sup> przeciwwagê, przy czym – co znac<sup>1</sup>ce – zabieg ten nie s<sup>3</sup>uży wartoœcio-  
waniu, lecz jedynie coraz silniej zaznaczaj<sup>1</sup> temu siê w twórczoœci Selimovicia  
przeœwiadczeniu o niejednoznacznoœci œwiata, a tak¿e o z<sup>3</sup>oŹonoœci ludzkich  
charakterów oraz losów.

Jako przyk<sup>3</sup>ad mo¿e pos<sup>3</sup>uŹyæ kwestia stosunku do wojny dwojga bohaterów:  
narratora oraz Ołgi. Ten pierwszy aktywnie uczestniczy<sup>3</sup> w dzia<sup>3</sup>aniach wojen-  
nych, w<sup>3</sup>czy<sup>3</sup> siê do ruchu partyzanckiego, podj<sup>13</sup> zatem konkretne dzia<sup>3</sup>ania;  
kobieta – przeciwnie – zamknê<sup>3</sup>a siê we w<sup>3</sup>asnym œwiecie, odizolowa<sup>3</sup>a siê od  
koszmarnej rzeczywistoœci, znajduj<sup>1</sup>c ukojenie w sztuce i pielêgnuj<sup>1</sup>c szczêœcie  
osobiste. Mimo to wojna dotknê<sup>3</sup>a obojga bohaterów – przera¿ony m<sup>1</sup>Ź Ołgi  
otrzyma<sup>3</sup> powo<sup>3</sup>anie do wojska, gdy narrator wraca<sup>3</sup> ju¿ do domu. Zatem i w jej  
zamkniêty œwiat wkroczy<sup>3</sup>a brutalna rzeczywistoœæ. Ka¿dy z bohaterów targany  
by<sup>3</sup> w<sup>1</sup>tpliwoœciami, cierpia<sup>3</sup>.

Istotn<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> pisarstwa Selimovicia, sygnalizowan<sup>1</sup> ju¿ w niektórych spoœród  
pierwszych opowiadañ, jednak na wiêksz<sup>1</sup> skalê ujawnion<sup>1</sup> dopiero w omawia-  
nej powieœci, jest spojrzenie na cz<sup>3</sup>owieka jako na istotê tajemnicz<sup>1</sup>, skompliko-  
wan<sup>1</sup>, czêsto wewnêtrznie sprzecz<sup>1</sup>. Zwrot w stronê Źycia wewnêtrznego  
cz<sup>3</sup>owieka, ukazanego w sposób dialogowy, pe<sup>3</sup>en napiêæ i niekonsekwencji, ma  
okreœlone skutki artystyczne. Jednocześnie skupienie uwagi na jednostkowym  
doœwiadczeniu i jego nastêpstwach, tak¿e spo<sup>3</sup>ecznych, ma charakter polemicz-  
ny wobec sposobów realizowania tematyki wojennej w literaturze po roku 1945  
(*Tiœine* to utwór, który ukaza<sup>3</sup> siê kilkanaœcie lat po wojnie, jednak – jedni weŹ-  
miemy pod uwagê przynajmniej niektóre opowiadania napisane w latach  
1945–1951 – oka¿e siê, ¿e mo¿na w nich dostrzec pewne w<sup>1</sup>tki, które zosta<sup>3</sup>y  
potem rozwiniête w pierwszej powieœci). Bohater powieœci *Tiœine* boryka<sup>3</sup> siê  
z problemami typowymi dla rzeczywistoœci powojennej, jednak jego refleksyj-  
noœæ, zdolnoœæ do zadumy nad samym sob<sup>1</sup>, innymi ludŹmi i nowymi warunka-  
mi Źycia sprawi<sup>3</sup>y, ¿e problemy te pokazane zosta<sup>3</sup>y jako procesy, rozwijaj<sup>1</sup>ce  
siê niemal na oczach czytelnika.

Spojrzenie na cz<sup>3</sup>owieka o wyraŹnej proveniencji egzystencjalistycznej, któ-  
re w opowiadaniach by<sup>3</sup>o ledwie zasygnalizowane, w omawianej powieœci zo-  
sta<sup>3</sup>o zdecydowanie wzbogacone przede wszystkim poprzez ukazanie absurdal-  
nego losu g<sup>3</sup>ównego bohatera, nasycenie go poczuciem pustki, osamotnienia  
i zagubienia, a zw<sup>3</sup>aszcza strachem i nieumiejêtnoœci<sup>1</sup> dokonywania Źyciowych  
wyborów. Cz<sup>3</sup>owiek stawiany w nieoczekiwanych sytuacjach nie potrafi siê od-  
naleŹæ, nie znajduje tak¿e zrozumienia u innych. Bohater *Tiœine* zmaga<sup>3</sup> siê  
z niezrozumia<sup>3</sup>1 dlañ rzeczywistoœci<sup>1</sup>, jednak – jako ¿e nie zdawa<sup>3</sup> sobie w pe<sup>3</sup>ni  
sprawy ze swego po<sup>3</sup>oŹenia i tym samym go nie akceptowa<sup>3</sup> – zrezygnowa<sup>3</sup>  
z samodzielnego kszta<sup>3</sup>towania swego losu, wycofa<sup>3</sup> siê z Źycia. W jego wypad-

ku oznacza<sup>3</sup>o to powrót na front: „Znów jestem wó<sup>3</sup>ród i<sup>3</sup>o<sup>3</sup>nierzy, idziemy na front”<sup>18</sup>.

Wydaniu ksi<sup>1</sup>żki nie towarzyszy<sup>3</sup>o duże zainteresowanie ze strony krytyki, cho<sup>æ</sup> zwrócili na ni<sup>1</sup> uwag<sup>ê</sup>: Nerkez Smailagi<sup>æ</sup>, Risto Trifkovi<sup>æ</sup>, Branko Milano-  
vi<sup>æ</sup>, Miloš I. Bandi<sup>æ</sup>, Predrag Palavestra, Milomir Āurkovi<sup>æ</sup><sup>19</sup>. Niech<sup>ê</sup>tne przyj<sup>ê</sup>-  
cie powie<sup>æ</sup>ci przes<sup>1</sup>dzi<sup>3</sup>o o tym, i<sup>ż</sup> zarzut braku oryginalnego talentu wysuwany  
wobec Selimovicia przetrwa<sup>3</sup> ca<sup>3</sup>e lata (z perspektywy czasu pisarz ocenia<sup>3</sup> t<sup>ê</sup>  
sytuacj<sup>ê</sup> – mimo wszystko – jako bardzo dla siebie korzystn<sup>1</sup>, poniewa<sup>ż</sup> zmobi-  
lizowa<sup>3</sup>a go do jeszcze bardziej wyt<sup>ê</sup>żonej pracy; jej efektem by<sup>3</sup>y kolejne po-  
wie<sup>æ</sup>ci: *Magla i mjeseèina*, *Derviš i smrt*, *Tvrđava*).

### 3.2. *Magla i mjeseèina*

O ile w utworze *Tišine* dialogowo<sup>æ</sup> wyrażona poprzez różnic<sup>ê</sup> pogl<sup>1</sup>dów,  
postaw, a tak<sup>ż</sup>e j<sup>ê</sup>zyków i stylów dosz<sup>3</sup>a do g<sup>3</sup>osu w obr<sup>ê</sup>bie narracji personal-  
nej, o tyle w nast<sup>ê</sup>pnej powie<sup>æ</sup>ci<sup>20</sup> sta<sup>3</sup>a si<sup>ê</sup> naczeln<sup>1</sup> zasad<sup>1</sup> organizuj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> œwiat  
przedstawiony.

W powie<sup>æ</sup>ci *Magla i mjeseèina* dynamika akcji zosta<sup>3</sup>a przeniesiona na plan  
wewn<sup>ê</sup>trzny, a osobiste dramaty czworga bohaterów zosta<sup>3</sup>y ukazane za po<sup>o</sup>red-  
nictwem ich monologów. Pos<sup>3</sup>użenie si<sup>ê</sup> kontrastem jako zasadniczym chwytem  
organizuj<sup>1</sup>cym œwiat przedstawiony pozwala odda<sup>æ</sup> jego wewn<sup>ê</sup>trzne napi<sup>ê</sup>cia  
i – w konsekwencji – dialogowo<sup>æ</sup>.

Powie<sup>æ</sup>ciowa rzeczywisto<sup>æ</sup> ukazana jest z czterech punktów widzenia, ka<sup>ż</sup>dy  
z bohaterów bowiem – Ljuba, jej m<sup>1</sup>ż – Jovan, m<sup>3</sup>ody partyzant, któremu Jovan  
uratowa<sup>3</sup> życie i którego sprowadzi<sup>3</sup> do swojego domu, oraz – w najmniejszym  
stopniu – Stanko, brat Jovana – otrzyma<sup>3</sup> prawo g<sup>3</sup>osu. Uwzgl<sup>ê</sup>dnienie perspe-  
ktywy różny<sup>ch</sup> postaci s<sup>3</sup>uży dialogowi, b<sup>ê</sup>d<sup>1</sup>cemu atrybutem narratora: ka<sup>ż</sup>de  
spojrzenie zapewnia inny, subiektywny ogl<sup>1</sup>d rzeczywisto<sup>æ</sup>ci, ka<sup>ż</sup>de jednak jest  
równie znac<sup>1</sup>ce. Zastosowanie narracji *points of view* s<sup>3</sup>uży oddaniu psychicz-  
nej, emocjonalnej i intelektualnej indywidualno<sup>æ</sup>ci bohaterów poprzez sposób  
my<sup>æ</sup>lenia, j<sup>ê</sup>zyk, nawet sk<sup>3</sup>adni<sup>ê</sup>. Œwiat przedstawiony ukazywany jest tak, jak

<sup>18</sup> M. Selimovicia, *Tišine...*, s. 258.

<sup>19</sup> M. Skaki<sup>æ</sup>, dz. cyt., s. 37.

<sup>20</sup> *Magla i mjeseèina* ukaza<sup>3</sup>a si<sup>ê</sup> w roku 1962 w zbiorze opowiadań pt. *Tuđa zemlja*, a w roku 1965 zo-  
sta<sup>3</sup>a wydana samodzielnie. Zaraz po jej opublikowaniu najwi<sup>ê</sup>ksze kontrowersje budzi<sup>3</sup>a kwestia gatunkowe-  
go przyporz<sup>1</sup>dkowania utworu, który okre<sup>ð</sup>lano jako nowel<sup>ê</sup>, opowiadanie, minipowie<sup>æ</sup>. Spraw<sup>ê</sup> skompliko-  
wa<sup>3</sup> ju<sup>ż</sup> sam autor, nazywaj<sup>1</sup>c j<sup>1</sup> najpierw opowiadaniem, potem – powie<sup>æ</sup>ci<sup>1</sup>. Przede wszystkim z uwagi na  
stosunek narratora do bohaterów, którzy s<sup>1</sup> dok<sup>3</sup>adnie naszkicowanymi postaciami, zindywidualizowanymi  
pod wzgl<sup>ê</sup>dem psychologicznym, moralnym i emocjonalnym, dzi<sup>ê</sup>ki czemu tworzy<sup>1</sup> mozaik<sup>ê</sup> ludzkich losów,  
wydaje si<sup>ê</sup>, że spór ten nale<sup>ż</sup>y rozwi<sup>1</sup>za<sup>æ</sup> na korzy<sup>æ</sup> powie<sup>æ</sup>ci (M. Skaki<sup>æ</sup>, dz. cyt., s. 121–122; R. Trifkovi<sup>æ</sup>,  
*Āitajuzi*, Sarajevo 1976, s. 47).

go postrzega dany bohater, z jego perspektywy. Stylistycznym wyrazem tego rodzaju narracji jest mowa pozornie zależna, a chwilami także monolog wewnętrzny. S³uży to bezpośrednio ekspresji przeżywa postaci oraz znosi dystans pomiędzy bohaterem a odbiorc¹. Jednocześnie za bohaterowie s¹ zamknięci w świecie swoich myśli, odizolowani od innych.

W znacznym stopniu odcinaj¹ się oni od rzeczywistości zewnętrznej, uciekaj¹c w świat własnych myśli i przeżywa. Typowa jest dla nich sytuacja milczenia, czasem jednak nawiązuj¹ rozmowy – czy próby rozmów – z innymi. Określenie „próby” wskazuje na niekoniecznie pozytywny skutek tych starań, zwykle bowiem występuje w powieści sytuacja wzajemnego niezrozumienia, a co z tego wynika – nieporozumienia między bohaterami. Fragmenty dialogowe dramatyzuj¹ tekst, ponieważ obrazuj¹ bezpośrednio konfrontację poszczególnych postaci. Wyraźne jest zatem napięcie pomiędzy liryzmem partii monologowych i dramatyzmem partii dialogowych, przy czym – ze względu na to, że występuje kilka równorzędnych postaci – dramatyzm rodzi się także z napięcia pomiędzy subiektywnymi wizjami każdej z nich (występuje narracja personalna o motywacji ekspresjonistycznej, s³uż¹cej unaocznieniu sceny i narzuceniu wrażenia aktualności rozgrywaj¹cych się wydarzeń)<sup>21</sup>.

Nowatorski na gruncie literatury bośniackiej pomys³ Selimovicia, by kilka postaci uczyni¹ równoprawnymi bohaterami, z których každy znajduje się w centrum uwagi narratora i prezentuje własne spojrzenie na rzeczywistość, mówi o sobie i o innych na swój własny sposób, nie zosta³ dostrzeżony ani doceniony przez krytykê. Wartość tej powieści zosta³a uznana przez zaledwie dwóch krytyków: Zorana Glušeevicia, który twierdzi³, że jest to „utwór, który nie ma sobie równych w naszej współczesnej prozie o tematyce wojennej”<sup>22</sup>, oraz Risto Trifkovicia. Sam autor pisa³ o niej: „[...] moje najlepsze pod względem artystycznym dzie³o”<sup>23</sup> – oczywiście w odniesieniu do twórczości przed *Derwiszem i anierci*<sup>1</sup>.

Warto dodać, że choć monolog wewnętrzny zastosowa³ Selimovicia już w poprzednim utworze, to jednak mia³ on nieco inny charakter. W powieści *Tišine* występuje większa topograficzna dok³adność w zakresie przedstawionej rzeczywistości, *Magla i mjesečina* jest natomiast silniej skoncentrowana na duchowości postaci, których monologi maj¹ tym samym większe znaczenie. Skupienie

---

<sup>21</sup> Motywację ekspresjonistyczną narracji personalnej rozumiem w znaczeniu przywołanym przez Mariana P³acheckiego: jako s³uż¹c¹ podkreśleniu napięcia pomiędzy bohaterami utworu. Po przeciwnej stronie lokuje się motywacja liryczna, mająca na celu identyfikację jednego określonego bohatera – możemy o niej mówić w odniesieniu do powieści *Tišine* (M. P³achecki, *Z zagadnień poetyki realistycznej: dystans narracyjny – bohater – zdarzenie*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. B³ońskiego, S. Jaworskiego, J. S³awińskiego, Wrocław 1982, s. 87–100).

<sup>22</sup> Z. Glušeevicia, *Knjževnost i rituali*, izbor i predgovor M. Nedica, Beograd 1998, s. 192.

<sup>23</sup> M. Selimovicia, *Sjeanja...*, s. 188.

uwagi na życiu wewnętrznym bohaterów wynika z przeświadczenia o jego niebywałym bogactwie, mimo – często pozornej – prostoty. Podkreślona zostaje wartość i rola wspomnień w życiu człowieka, ich wpływ na dalsze losy poszczególnych osób. Człowiek jawi się jako Pascalowska, najszabsza w przyrodzie trzcina, targana w tąpłowściami, wciś cierpiąca i rozdarta pomiędzy różnymi wartościami, skłonna przy tym do największych ofiar. Bohaterowie doskonale zdawali sobie sprawę z tego, że granica między dobrem a złem jest płynna i niejednokrotnie trudno ją ustalić. Podobnie rzecz się miała w przypadku protagonisty powieści *Tišine*, który uświadomiwszy sobie ten fakt, zaczął walczyć o życie, tracąc grunt pod nogami, ponieważ okazało się, że dotychczasowe wartości są często anachronizmem, a nawet – w zasadnym zaprzeczeniem.

Zawiści ludzkiej duszy dobrze odzwierciedla styl, a w jego obrębie zwłaszcza skłania Selimovicia. Pisarz nader chętnie posługuje się grupą zdań złożonych, oddających skomplikowany stan ducha bohaterów, odbijających się refleksji i myśli kłójących się w ich głowach. Rozbudowane zdanie nie oddziałuje jednak na czytelnika bogactwem leksykalnym, ale silnie emocji wyrażających przestrzeń słowną. Wypowiedzenie pełni zatem dwie funkcje: informacyjną i psychologiczną. Typowa dla Selimovicia skłania wyliczenia, oddająca bogactwo skojarzeń i myśli bohaterów, także odgrywa znaczącą rolę. Chwył ten służy odzwierciedleniu dynamiki, czasem nawet chaosu myśli danej postaci. Jednocześnie też bardzo rozbudowane, niejednokrotnie oparte na wielości wyliczeń zdania, stanowiące próbę imitacji toku myślenia, zyskują dzięki tym zabiegom szczególny rytm, melodię, stąd w odniesieniu do narracji w tej powieści przywoływano skojarzenia muzyczne – porównywano ją do dyskretnej muzyki, stanowiła jej oprawę dla opowieści o dramacie miłosnym, obudzonych tęsknotach, w tąpłowściach, cierpieniu i zazdrości.

Istotną rolę odgrywa też intonacja. Zgodnie z zasadami gramatycznymi nacisk intonacyjny pada najczęściej na czasowniki i na początek zdania. Uwagę zwraca ponadto układ typograficzny w poszczególnych fragmentach powieści. Utwór otwiera część pisana z punktu widzenia Jovana. Jest to wypowiedź bardzo rozbudowana, kolejne akapity stanowią dalszy ciąg podjętej na początku refleksji, stąd nie są nawet rozpoczynane wielką literą. Zabieg ten oddaje dynamikę myśli bohatera, przy czym zastosowany zostaje wyjątkowo w odniesieniu do tej jednej postaci, co służy jej indywidualizacji.

Fabularna ma w powieści charakter pomocniczy – jest wprawdzie udramatyzowana, ale nierozwinięta, rozdzielana introspekcjami, dzięki czemu odbiorca koncentruje się na życiu duchowym bohaterów, sferze ich uczuć i przeżyć. Chronologia w utworze jest wielokrotnie burzona, co wynika z przyjęcia nadrzędnego celu, jakim jest ukazanie punktu widzenia kilku postaci. To przeżycia

bohaterów, sposób, w jaki myś<sup>1</sup> o sobie, o swoim otoczeniu s<sup>1</sup> tutaj najbardziej znac<sup>1</sup>ce.

Dialog w *Magli i mjeseèinie* toczy się wokó<sup>3</sup> kwestii po<sup>3</sup>ożenia cz<sup>3</sup>owieka podczas wojny, maj<sup>1</sup>cej tutaj charakter sytuacji egzystencjalnej<sup>24</sup>, narzuconej z gó<sup>3</sup>ry i wp<sup>3</sup>ywaj<sup>1</sup>cej na życie jednostki nawet wtedy, gdy w żaden sposób nie chce ona angażow<sup>æ</sup> się w bie<sup>1</sup>żące wydarzenia. Wojna budzi zainteresowanie w sensie psychologicznym, nie strategicznym. Wi<sup>1</sup>ż<sup>1</sup> się z ni<sup>1</sup> przede wszystkim kwestie strachu, odwagi i samotności, które w sytuacjach ekstremalnych staj<sup>1</sup> się najbardziej dotkliwe. Sytuacja psychologiczna ka<sup>1</sup>dego z bohaterów jest w powieści pokazywana w sposób symultaniczny. Wszyscy w zasadzie myś<sup>1</sup> o bardzo podobnych sprawach, ale – na róż<sup>ne</sup> sposoby. Wszyscy s<sup>1</sup> niewymownie samotni.

Ljuba, która nie sta<sup>a</sup> po żadnej ze stron konfliktu, tak postrzega<sup>a</sup> swoje po<sup>3</sup>ożenie: „[...] nie dotyczy mnie wojna, ale cierpienie z ni<sup>1</sup> zwi<sup>1</sup>żane [...]”<sup>25</sup> – wyraź<sup>nie</sup> odczuwa<sup>a</sup> skutki wojennej zawieruchy (w jej domu pojawi<sup>3</sup> się ranny partyzant, a wraz z nim – wspomnienie dawnej mi<sup>3</sup>ości; nie mog<sup>a</sup> dotrze<sup>æ</sup> do miasteczka, by dowiedzie<sup>æ</sup> się o losy niegdysiejszego narzeczonego). Wojna wkroczy<sup>a</sup> zatem w jej życie i znac<sup>1</sup>co na nie wp<sup>3</sup>yn<sup>æ</sup>a, wskutek czego Ljuba zacz<sup>æ</sup>a ży<sup>æ</sup> tak, jakby by<sup>a</sup> zawieszona w pró<sup>1</sup>żni pomiędzy niekochanym m<sup>ê</sup>żem a m<sup>3</sup>odym partyzantem, stale budz<sup>1</sup>cym w niej wspomnienie prawdziwego uczucia. Myś<sup>1</sup> o tym, że ucieczka przed œwiatem jest niemożliwa, by<sup>a</sup> obecna ju<sup>1</sup> we wcześniejszych tekstach Selimovicia, jednak w powieści *Magla i mjeseèina* zosta<sup>a</sup> szczególnie uwypuklona. Dramat Ljuby rozdartej pomiędzy niekochanym Jovanem a nieszcz<sup>æ</sup>liw<sup>1</sup> mi<sup>3</sup>ości<sup>1</sup> do innego m<sup>ê</sup>żczyzny wyznacza jak gdyby dwa toki życiowe: jeden – to obecne, niespe<sup>ni</sup>one życie z m<sup>ê</sup>żem, drugi – to wspomnienie dawnej mi<sup>3</sup>ości, nadaj<sup>1</sup>ce w znacznym stopniu sens życiu bohaterki. W chwili, gdy oży<sup>3</sup>y wspomnienia, kobiet<sup>ê</sup> ogarn<sup>æ</sup>o absolutne poczucie beznadziei, zubo<sup>1</sup>żnienia, niech<sup>æ</sup>ci do życia. Owa nieziszczona perspektywa szcz<sup>æ</sup>cia doprowadzi<sup>a</sup> j<sup>1</sup> do gorzkiej refleksji: „[...] życie to nie œwi<sup>æ</sup>to, ale – cierpienie [...]”<sup>26</sup>, któr<sup>1</sup> pog<sup>3</sup>ębi<sup>3</sup>o jeszcze dojmuj<sup>1</sup>ce poczucie osamotnienia: „Ka<sup>1</sup>dy ma co<sup>æ</sup>w<sup>3</sup>asnego – jak<sup>1</sup>æ myś<sup>1</sup>, jak<sup>1</sup>æ pragnienie, a ona żyje zupełnie bez celu, bez jakiegokolwiek powodu, na nic nie czekaj<sup>1</sup>c i niczego nie pragn<sup>1</sup>c; dziwne jest tylko to, że zrozumia<sup>a</sup> to w<sup>3</sup>añnie dzie<sup>1</sup>wieczorem, a przecie<sup>1</sup>ż żyje tak od lat, stale to przed sob<sup>1</sup> ukrywaj<sup>1</sup>c. D<sup>3</sup>u<sup>1</sup>żej jednak nie mo<sup>1</sup>że tego robi<sup>æ</sup>. W jaki sposób z<sup>3</sup>agodzia<sup>æ</sup> ból z powodu życia bez mi<sup>3</sup>ości, bez dzieci, bez

<sup>24</sup> Wojna toczy<sup>a</sup> się gdzie<sup>æ</sup> w tle, nie by<sup>a</sup> w powieści obecna w sposób bezpośredni. Dopiero w końcowych partiach utworu Niemcy dotarli do wsi i dosz<sup>3</sup>o do zdecydowanych stara<sup>1</sup>.

<sup>25</sup> M. Selimovicia, *Magla i mjeseèina*, Sarajevo 1970, s. 88.

<sup>26</sup> Tam<sup>1</sup>że, s. 25.



jakiejkolwiek nadziei?”<sup>27</sup>. Moment przebudzenia Ljuby, uzyskania przez nią pełnej świadomości własnego losu był w zasadzie przypadkowy – rozmowa z rannym partyzantem stała się impulsem do przywołania wspomnień, te zaś skonfrontowane z teraźniejszością, uświadomiły jej bezsensowność życia bez miłości, bez idei, bez pragnień i marzeń. Bohaterka nie była osobą buntującą się w sposób otwarty, swej niezgodzie na takie życie dawała wyraz jedynie w swych przemyśleniach. Jej chaotyczne refleksje obrazującej zagubienie i poczucie głębokiego osamotnienia wyrażone zostały za pomocą rozbudowanych, wielokrotnie złożonych zdań, wśród których pojawiają się grupy pytań oddających stan niepewności i braku oparcia w kimkolwiek. Refleksje Ljuby na temat własnego życia przepełnione są żalem i goryczą: „Poszłam niewłaściwą drogą i wciąż nie idę, czuję coraz większą pustkę w sobie i wokół siebie, nic już mnie nie cieszy; cokolwiek mogło się zdarzyć, zostało na innej drodze, na którą powinnam po prostu wrócić, ale nic nie jest jednocześnie równie łatwe i równie trudne”<sup>28</sup>. Bohaterka znalazła się w kluczowym momencie swego życia: uświadomiwszy sobie beznadziejność swego położenia, zapragnęła chociażby poznać losy mężczyzny, którego nigdy nie kochała, jednak rozstała się z nim przed trzema laty i wyszła za Jovana. Znamienne, że mowa pozornie zależna w sposób płynny ulega przekształceniu w monolog wewnętrzny Ljuby. Sytuacja ta zachodzi w momencie uświadomienia sobie przez bohaterkę porażającej prawdy o własnym życiu – jak w przywołanym wyżej przykładzie. Zabieg ten służy nie tylko ukazaniu świata przedstawionego w formie projekcji psychicznej bohaterki, ale także niejako wniknięciu w jej „ja” – w sferę uczuć, sposób myślenia i widzenia rzeczywistości. Pod wpływem młodego partyzanta bohaterka przypomina sobie uczucie, które wciąż jeszcze żywe. Po wielu wahaniach zdecydowała się podjąć próbę zdobycia w pobliskim miasteczku informacji na temat swego dawnego narzeczonego, jednak nie doprowadziła swego postanowienia do skutku – z kupcem, który miał jej pomóc, prowadziła dialog, którego efekt był odwrotny do zamierzonego: Ljuba niczego się nie dowiedziała.

Próba nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, zwykle zresztą spełniająca na niczym, jest ważnym motywem w twórczości Selimovicia. Motyw rozmowy, w której każda ze stron kieruje się własnymi racjami, np. przemilczając pewne fakty, a także motyw nieporozumienia wynikającego z nieumiejętności nawiązania kontaktu, czasem z najbliższą osobą, występują w powieści *Magla i mjesëina* niejednokrotnie. Jovan i Ljuba odczuwali wobec siebie obcość, czasem wręcz wrogość, przy czym wcale nie rozmawiali o swoich uczuciach i odczuciach. Krótkie wymiany zdań o charakterze ogólnym u obojga potęgowały jedynie poczucie niezrozumienia i odrzucenia. Ljuba, przywołując wspomnienia daw-

<sup>27</sup> Tamże, s. 30.

<sup>28</sup> Tamże, s. 51.



nej mi<sup>3</sup>ooci, odrzuci<sup>3</sup>a Jovana, którego nie darzy<sup>3</sup>a uczuciem i przez którego nie czu<sup>3</sup>a się kochana. Jovan nie rozumia<sup>3</sup> zachowania żony, wyczuwa<sup>3</sup> jej niezadowolone, którego przyczyn nie zna<sup>3</sup>, podejrzewa<sup>3</sup> ją o zdradę. Ten brak dialogu sta<sup>3</sup> się zarzewiem utajonego konfliktu, doprowadzi<sup>3</sup> też Jovana do gorzkiej refleksji: „Przecież nic cz<sup>3</sup>owiek o cz<sup>3</sup>owieku nie wie”<sup>29</sup>. Myśli na temat nieumiejętności nawiązania kontaktu i niebezpieczeństwa zamykania się w sobie słu<sup>3</sup> także m<sup>3</sup>ody partyzant: „Najgorzej, gdy ludzie milcz<sup>1</sup>, gdy nie wyjawiaj<sup>1</sup> swoich racji; wtedy ma prawo zaistnieć każda w<sup>1</sup>tpliwość. I moja, i twoja”<sup>30</sup>.

Postać uczuciowej, ale rozczarowanej banalnym życiem z niekochanym mężem Ljuby jest skontrastowana z postacią Jovana. Każda z nich ucieleśnia inny model życia: Jovan jest cz<sup>3</sup>owiekiem zakorzenionym, silnie zwi<sup>1</sup>zanym z ziemią, stanowi<sup>1</sup>c<sup>1</sup> dla niego nadrzędny wartość; dla Ljuby najważniejsze by<sup>3</sup>y uczucia, poczucie bliskości, stąd życie bez mi<sup>3</sup>ooci jawi<sup>3</sup>o się jej jako udręka. M<sup>3</sup>ody partyzant, któremu Jovan uratowa<sup>3</sup> życie, a opiekę nad nim sprawowa<sup>3</sup>a Ljuba, wprowadzi<sup>3</sup> inne jeszcze wartości, przede wszystkim poświęcenie dla innych, zaangażowanie w ideologię. Podobny pod tym względem by<sup>3</sup> do niego Stanko, brat Jovana, jednak obie postaci różni<sup>3</sup>o doświadczenie: m<sup>3</sup>ody cz<sup>3</sup>owiek od siedemnastego roku życia (czyli od trzech lat) by<sup>3</sup> partyzantem i przeżycia wojenne w<sup>3</sup>aciwiewie w zupełności wyczerpa<sup>3</sup>y jego życie, natomiast Stanko – uchodzi<sup>1</sup>cy za cz<sup>3</sup>owieka o wyjątkowo silnym charakterze, nieugiętego, jakby pozbawionego uczuć – doświadczy<sup>3</sup> spalenia domu przez Niemców i wymordowania najbliższych: żony i dzieci, co po<sup>3</sup>oży<sup>3</sup>o się cieniem na jego dalszym życiu, ukierunkowa<sup>3</sup>o je – do pewnego momentu – wy<sup>3</sup>1ecznie na pragnienie zemsty. Ostatecznie Stanko podj<sup>13</sup> decyzję o adopcji partyzanckiej sieroty.

Dwie najsilniej skontrastowane postaci, w dodatku skupione wokół jednej kobiety, to Jovan i m<sup>3</sup>ody partyzant. Znacząco jest to, że razem zginęli. Jovan w<sup>3</sup>aciwiewie nie kocha<sup>3</sup> żony, choć dba<sup>3</sup> o nią w sobie w<sup>3</sup>aciwiewy sposób (kupi<sup>3</sup> jej sukienkę, pachnące mydło, nie bi<sup>3</sup> jej, nie zmusza<sup>3</sup> do pracy). By<sup>3</sup>a mu potrzebna do pracy w gospodarstwie, ba<sup>3</sup> się więc, by nie opuści<sup>3</sup>a go przed jesienią, bo wtedy nie poradzi<sup>3</sup>by sobie sam ze wszystkimi obowiązkami. Zagrożenie dla swego małżeństwa upatrywa<sup>3</sup> w partyzancie, którego zresztą sam sprowadzi<sup>3</sup> do swego domu. Jednak nie okazywa<sup>3</sup> zazdrości, nie próbuje w żaden sposób wyjaśnić z Ljubą tej sprawy. Ze stoickim spokojem zdawa<sup>3</sup> się przyjmować to, co przynosi<sup>3</sup>o mu życie.

Partyzant natomiast sta<sup>3</sup> się mimowolnym świadkiem dramatu Ljuby i Jovana. Darzy<sup>3</sup> kobietę uczuciem, co jednak stara<sup>3</sup> się ukryć. Gdy w wyniku nadejścia Niemców Jovan oraz partyzant ponieśli śmierć (by<sup>3</sup>o to bardzo naturalne

---

<sup>29</sup> Tamże, s. 107.

<sup>30</sup> Tamże, s. 99.

rozwi<sup>1</sup>zanie – toczy<sup>3</sup>a siê wojna), w pewien sposób opad<sup>3</sup>o napiêcie, jakie miêdzy nimi stopniowo narasta<sup>3</sup>o. Œmieræ ta nie by<sup>3</sup>a nieoczekiwana – stanowi<sup>3</sup>a wrêcz konsekwencjê relacji miêdzyludzkich, jakie zosta<sup>3</sup>y ukazane w powieœci. Zbli<sup>3</sup>y<sup>3</sup>a i zjednoczy<sup>3</sup>a dwóch bohaterów. Obecnoœæ Ljuby przy œmierci obu mê<sup>3</sup>-czyzn by<sup>3</sup>a uzasadniona wiêzami, jakie j<sup>1</sup> z ka<sup>3</sup>dym z nich <sup>31</sup>czy<sup>3</sup>y. W ten sposób historia zatoczy<sup>3</sup>a ko<sup>3</sup>o<sup>31</sup>.

Kondycja ludzka w powieœci *Magla i mjeseèina* jawi siê na wskroœ pesymistycznie. Wszystkich bohaterów <sup>31</sup>czy<sup>3</sup>o dojmuj<sup>1</sup>ce poczucie osamotnienia. Œadna z postaci nie doœwiadczy<sup>3</sup>a poczucia spe<sup>3</sup>nienia, radoœci  $\zeta$ ycia, ka<sup>3</sup>da opanowana by<sup>3</sup>a przez strach, ogrom w<sup>1</sup>tpliwoœci w lu<sup>3</sup>ny sposób nawi<sup>1</sup>zuj<sup>1</sup>cych do sytuacji wojennej. Najbardziej dotkliwym doœwiadczeniem zdaje siê niemo<sup>3</sup>liwoœæ porozumienia z drugim cz<sup>3</sup>owiekiem, nawi<sup>1</sup>zania konstruktywnego dialogu. W<sup>3</sup>œciwie najboleœniejsze jest nie to,  $\zeta$ e cz<sup>3</sup>owiek nie znajduje u innych zrozumienia, ale to,  $\zeta$ e o swym cierpieniu nie chce czy te<sup>3</sup> nie potrafi drugiemu opowiedzieæ. Ka<sup>3</sup>da z postaci nosi<sup>3</sup>a w sobie  $\zeta$ al i niechêæ do innych, jednak – z r<sup>3</sup>o<sup>3</sup>nych powodów – ich nie wypowiada<sup>3</sup>a. Jovan mia<sup>3</sup>  $\zeta$ al do Ljuby, podejrzewa<sup>3</sup> partyzanta o niszczenie jego ma<sup>3</sup> $\zeta$ e<sup>3</sup>stwa, nie potrafi<sup>3</sup> porozumieæ siê z bratem, ale – nikomu o niczym nie mówi<sup>3</sup>. Wybra<sup>3</sup> milczenie. Stanko tak<sup>3</sup>e nie opowiada<sup>3</sup> o swym cierpieniu i poczuciu krzywdy po stracie rodziny. Ljuba oraz partyzant zdecydowali siê na rozmowê, która jednak nie by<sup>3</sup>a wolna od niedom<sup>3</sup>owie<sup>3</sup> i niedopowiedze<sup>3</sup>, zatem w efekcie – niezupe<sup>3</sup>nie szczera. Œycie ka<sup>3</sup>dego z bohaterów up<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup>o pod znakiem nieumiejêtnoœci spotkania z Innym. Mimo to stale byli zwrócen<sup>1</sup> w stronê drugiego cz<sup>3</sup>owieka, bêd<sup>1</sup>cego w istocie zawsze Ÿród<sup>3</sup>em cierpienia. „Wrzucenie w œwiat” bohaterów *Magli i mjeseèiny* pozostaje w zwi<sup>1</sup>zku z egzystencjalistyczn<sup>1</sup> wizj<sup>1</sup> cz<sup>3</sup>owieka i jego losu. Bohaterowie w istocie nie znajduj<sup>1</sup> oparcia w drugim cz<sup>3</sup>owieku, maj<sup>1</sup> poczucie g<sup>3</sup>êbokiej alienacji, brak im te<sup>3</sup> wszelkich odniesie<sup>3</sup> metafizycznych – ludzkie  $\zeta$ ycie ma charakter wy<sup>31</sup>cznie doczesny. Bohaterowie odczuwali absurdalnoœæ  $\zeta$ ycia, ka<sup>3</sup>dy z nich zosta<sup>3</sup> w bolesny sposób doœwiadczony.

Dramaty ludzkie rozgrywaj<sup>1</sup> siê u Selimovicia w obecnoœci natury. Metoda harmonizacji elementów ludzkich i przyrodniczych zosta<sup>3</sup>a przez pisarza zastosowana ju<sup>3</sup> w niektórych opowiadaniach, w powieœci *Tiŝine*, a na wiêksz<sup>1</sup> skalê w *Magli i mjeseèinie*. W drugiej powieœci autora *Twierdzy* bardzo mocno akcentowana jest niezmiennoœæ natury, jej obojêtnoœæ wobec wszelkich dziejowych zawieruch. Wojna dotyka cz<sup>3</sup>owieka, natomiast przyroda pozostaje niekniêta, niewzruszona najwiêkszymi ludzkimi dramatami.

Natura jest przestrzeni<sup>1</sup> wolnoœci – partyzant, gdy poczu<sup>3</sup> siê lepiej, wyprowadzi<sup>3</sup> siê z domu Ljuby i Jovana do koliby na bagnach. Tutaj  $\zeta$ y<sup>3</sup> zgodnie z ryt-

<sup>31</sup> K. Prohia, dz. cyt., s. 112–114.

mem przyrody, bez konieczności dostosowywania się do innych ludzi. Codziennie podziwiał cud rodzącego się dnia, grę światła i ciemności, obserwował ptaki i inne zwierzęta. Piękno i majestat przyrody ostro kontrastują z toczącą się w tle wojną. Spokój partyzanta zakłóca dopiero Jovan – brak porozumienia między obu mężczyznami wpłynął na sposób postrzegania przyrody przez młodego człowieka: zaczął się jej obawiać. Pojawił się obraz mrocznej równiny bez gwiazd, który po raz pierwszy stanął mu przed oczami w chwili bezpośredniego zagrożenia życia (przed śmiercią uratował go wówczas Jovan). Krajobraz ten odzwierciedla pustkę wewnętrzną sparaliżowanego strachem młodzieńca.

Ważność przyrody w omawianej powieści sygnalizuje już jej tytuł: mgła, księżycowa pościła oraz cisza stałymi towarzyszami wewnętrznych zmagani bohaterów z samymi sobą. Większość sytuacji rozgrywa się o zmroku, noc lub przed świtem, a księżyc często stanowi dla bohaterów jedyne towarzystwo. W tych chwilach niesamowitej atmosferze przeżywają oni trudne momenty rozmów z samymi sobą, snują swe monolog, jednocześnie nie umiemy nawiązać kontaktu z drugim człowiekiem. Świat przedstawiony ma w istocie charakter mglisto-księżycowy. Przyroda współgra z ludzkimi przeżyciami, pełni rolę symboliczną. Jej niezmienną odzwierciedla też niemoc człowieka, jego ograniczoną i nieumiejętną odmienienia odwiecznego porządku. Jest to ujęcie na wskroś deterministyczne.

Styl Selimovicia jest w tym utworze ukierunkowany na obrazy i psychologizację postaci – zachodzi między nimi wzajemne relacje, ponieważ pejzaż nie jest celem samym w sobie, nie pełni funkcji ozdobników.

*Magla i mjesečina* jest powieścią, której zasadniczą wartość należy upatrywać w zwrocie w stronę życia wewnętrznego człowieka oraz w nowy sposób ukazania wojny. Kwestie te tkwią tutaj w jej rdzeniu. Wojna, będąca specyficzną sytuacją egzystencjalną, służy krystalizacji postaw, wymusza podjęcie przez bohaterów pewnych decyzji, każdej w jakiś sposób dotyka. Selimovicia ukazał w powieści dramat kilku postaci, każdej przyznając prawo głosu, rezygnując jednocześnie z wszelkiego komentarza. Sposób przedstawienia jednostkowych konsekwencji wojennej zawieruchy z perspektywy kilku różnych bohaterów daje obraz w istocie zdialogizowany, niejednorodny, pełen napięcia i dramatyzmu, przede wszystkim zaś – wymykający się wszelkim ocenom i uogólnieniom.

\* \* \*

We wczesnej prozie Selimovicia, podejmujemy w znakomitej większości tematykę wojenną, wyraźnie doszliśmy do głosu zasadniczego cecha jego pisarstwa, mianowicie wielogłosowość. Wprawdzie niektóre spośród pierwszych opowiadań, pozostające w pewnym stopniu pod wpływem doktryny socrealistycznej (zatem przedstawiającej rzeczywistość w sposób tendencyjny), miały cha-

rakter jednogłosowy, jednak w wielu innych zaobserwowane już można wyraźnie skłonności do udialogizowania świata przedstawionego, co zostało pogłębione w obu pierwszych powieściach. Dialog jest prowadzony na poziomie świata przedstawionego – w kolejnych tekstach ulega stopniowej komplikacji, również w planie narracyjnym, a także ma charakter zewnętrzny, tzn. toczy się pomiędzy poszczególnymi utworami tego autora.

Jednocześnie warto podkreślać, że twórczość Selimovicia wyraźnie ewoluowała, co jest dostrzegalne w planie struktury, narracji, konstrukcji bohaterów. Sam pisarz tak wypowiada się na temat swych pierwszych utworów: „Wszystko, co napisałem przed *Derwiszem...*, to przygotowanie, wstęp, uwertura – jakkolwiek to nazwiecie. Byłem pewien, że po napisaniu tych stron stworzę wreszcie prawdziwą powieść, *Derwisza i aniera*, ponieważ księżka ta w pełni wyrasta z mojej biografii”<sup>32</sup>.

Pierwsze powieści Selimovicia odegrały ponadto ważną rolę w rozwoju prozy bośniackiej z co najmniej dwóch powodów: autor *Twierdzy* zaproponował nowy sposób pisania o wojnie oraz zdecydowany zwrot w stronę życia wewnętrznego człowieka. Zainteresowanie meandrami ludzkiej duszy zapowiadało już arcydzieło – *Derwisza i aniera*<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> M. Selimovicia, „*Pisac može da žudi samo za nemogućim*”, razgovor vodio R. Bratić, [w:] tegoż, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, članci, polemike, intervjui*, Beograd 1986, s. 307.

<sup>33</sup> Po napisaniu *Magli i mjesečiny* pisarz przygotował do druku zbiór nowel i opowiadań o tematyce wojennej *U sjenci ustanka* [W cieniu powstania]. Księżka ta jednak nie została opublikowana (R. Trifković, *Tri novele i tri romana Mehmeda Meše Selimovića*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 223).



## Rozdział 4

### Największe osiągnięcia literackie

*Pisarz nie dokonuje rozrachunku z przeszłości<sup>1</sup>;  
o czymkolwiek by pisał, zawsze osłdza współczesnych<sup>1</sup>.*

#### 4.1. *Derviš i smrt* – powieść o tragicznym losie człowieka zindoktrynowanego

*Derviš i smrt*, powieść uznana za arcydzieło, przyniosła autorowi rozgłos i sławę w kraju i poza granicami Jugosławii<sup>2</sup>. Spowodowała ona, że przewartościowano dotychczasowy dorobek literacki Selimovicia: „Całkowitym fenomenem jest [...] sztuczna normotwórczość *Derwisza i śmierci* wobec utworów powstałych przed nim. [...] W jugosławińskiej krytyce pojawienie się tej powieści spowodowało nobilitację «przedderwiszowego» dorobku autora”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. Selimović, *Pisac se sudi sa svojim vremenom ma o èemu pisao*, razgovor vodio M. Vitezović, [w:] tegoż, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, èlanci, polemike, intervjui*, Beograd 1986, s. 316.

<sup>2</sup> Powieść wzbudziła żywe zainteresowanie krytyki jugosławińskiej. Przeważały wysokie, pełne uznania oceny, nie brakowało słów zachwytu dla talentu małego dotąd zauważanego autora (Mirko Miloradović, Muharem Pervia, Miloš Bandia, Risto Trifković, Miodrag Bogićević, Predrag Palavestra), choć pojawiły się także głosy krytyczne (Vuk Krnjević, Ante Pedišić, opinie formułowane w „Glasniku islamske vjerske zajednice”), zarzucające pisarzowi stosowanie uproszczonej psychologii, a także sprzeniewierzenie się istocie islamu poprzez manipulację cytatem z *Koranu*, będącym mottem powieści (M. Skakić, *Meša Selimović u književnoj kritici. Kritika kritike. (Studija)*, Beograd 1999, s. 49–55). Utwór został wyróżniony szeregiem prestiżowych nagród literackich: NIN-owa nagroda (1967), Goranova nagroda (1967), Njegoševa nagrada (1969), Nagrada AVNOJ-a (1970); pisarzowi przyznano także tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu w Sarajewie. *Derviš i smrt* zyskał również uznanie poza granicami ojczyzny Selimovicia, co znalazło m.in. wyraz w przekładach na języki obce – powieść przetłumaczono na około 30 języków (w Polsce uznany za znakomity przekład Haliny Kalitny ukazał się w 1969 roku). O ważności i sukcesie powieści świadczy także fakt, że stała się ona inspiracją dla twórców teatru (dramatyzacja *Derwisza...* w reżyserii Jovana Putnika została przedstawiona najpierw w Zenicy, potem w Belgradzie), artystów, rzeźbiarzy, muzyków i literatów. Na jej podstawie powstał serial telewizyjny w reżyserii Savy Mrmaka z Zoranem Radmilovićem w roli głównej, a także film *Derviš i smrt* w reżyserii Zdravka Velimirovicia z Vojmirem Miriciem w roli Nurudina (M. Selimović, *Relativnost ljudskog mišljenja*, razgovor vodio M. Pavlović, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 308–309).

<sup>3</sup> E. Pućka, *Recepcja powieści Mešy Selimovicia w Polsce*, [w:] *Polska–Jugosławia. Związki i paralele literackie*, Wrocław 1987, s. 173.

Utwór ukaza<sup>3</sup> się w 1966 roku w sarajewskim wydawnictwie Svjetlost. Wcześniej, w 1964 i 1965 roku, fragmenty powieści drukowano w miejscowych czasopiśmie „Oslobođenje” oraz „ivot”. Pocz<sup>1</sup>tkowo jednak, jeszcze podczas publikowania go w prasie, utwór nosi<sup>3</sup> inny tytu<sup>3</sup>, mianowicie *Ēetiri zlatne ptice* [Cztery z<sup>3</sup>ote ptaki]. Zmiana zosta<sup>3</sup>a wprowadzona pod wp<sup>3</sup>ywem sugestii krytyka literackiego i przyjaciela Selimovicia – Risto Trifkovicia. *Ēetiri zlatne ptice* to metafora odwiecznego ludzkiego pragnienia i poszukiwania szczęścia, zaczerpnięta z ludowej opowieści, przytoczonej w tekście i stanowi<sup>1</sup>cej swoisty refren, który wielokrotnie powraca we wspomnieniach bohatera.

Ahmed Nurudin przywo<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup> w pamięci opowieść o z<sup>3</sup>otych ptakach zas<sup>3</sup>yszan<sup>1</sup> niegdy<sup>3</sup> od babci. Jest to motyw przewodni wspomnień z dzieciństwa. Cztery z<sup>3</sup>ote ptaki ozdobi<sup>3</sup>y jedyn<sup>1</sup> pamię<sup>1</sup>tkę derwisza z rodzinnego domu – chustkê, któr<sup>1</sup> przyniós<sup>3</sup> mu ojciec; by<sup>3</sup>y także obecne na ok<sup>3</sup>adce ksi<sup>1</sup>żki Abu'l-Farad a подарowanej mu przez jedyne go przyjaciela – Hasana. Cz<sup>3</sup>owiek poszukuje w życiu szczęścia, tak jak ludowy bohater z<sup>3</sup>otego ptaka. Poszukiwania te s<sup>1</sup> jednak bezowocne, kończ<sup>1</sup> się rozczarowaniem i poczuciem klęski – nikomu nie udaje się go odnaleźć: „By<sup>3</sup>o nas czterech braci i wszyscy czterej szukali<sup>3</sup>śmy z<sup>3</sup>otego ptaka szczęścia. Jeden zgin<sup>13</sup> na wojnie, drugi zmar<sup>3</sup> na suchoty, trzeciego zamordowano w twierdzy. Ja swego ptaka już nie szukam”<sup>4</sup>. U kresu życia z<sup>3</sup>oty ptak ukaza<sup>3</sup> się Nurudinowi pod postaci<sup>1</sup> w<sup>3</sup>adzy i przyjaźni, kiedy jednak i te wartości straci<sup>3</sup>y znaczenie, z gorycz<sup>1</sup> i poczuciem beznadziei w przed<sup>3</sup>miertnym wyznaniu nazwa<sup>3</sup> go z<sup>3</sup>udzeniem<sup>5</sup>.

Ostatecznie pisarz zdecydowa<sup>3</sup> się na tytu<sup>3</sup> nader prosty i zrozumia<sup>3</sup>y, zarówno wskazuj<sup>1</sup>cy zasadniczy temat powieści, jak i oddaj<sup>1</sup>cy napięcie stanowi<sup>1</sup>ce o konstrukcyjn<sup>1</sup> utworu. *Derviš i smrt*<sup>6</sup> w centrum uwagi stawia dwie kategorie, stale przeplataj<sup>1</sup>ce się w tekście, spe<sup>3</sup>nia zatem podstawowe funkcje tytu<sup>3</sup>u utworu literackiego: identyfikuje tekst, a także stanowi swoiste do niego wprowadzenie (funkcja inicjalnej metawypowiedzi)<sup>7</sup>.

Bohaterem powieści jest derwisz (mimo że jest szejkiem zakonu, a nie zwyk<sup>3</sup>ym derwiszem, w tytule pojawia się to w<sup>3</sup>ażnie określenie lokuj<sup>1</sup>ce bohatera na równi z innymi, w żaden sposób nies<sup>3</sup>u<sup>1</sup>ce jego zindywidualizowaniu), czyli cz<sup>3</sup>onek muz<sup>3</sup>mańskiego bractwa religijnego o charakterze mistycznym.

<sup>4</sup> M. Selimovicia, *Derwisz i śmierć*; prze<sup>3</sup>. H. Kalita, Warszawa 1977, s. 230.

<sup>5</sup> N. Miloševića, *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika. Crnjanski, Desnica, Nastasijevića, Lalia, Andrija, Selimovicia*; Beograd 1978, s. 172–174.

<sup>6</sup> Warto zwrócić uwagę na fakt, że tytu<sup>3</sup> najs<sup>3</sup>ynniejszej powieści Selimovicia wyróżnia się na tle pozosta<sup>3</sup>ych tytu<sup>3</sup>ów jego utworów przede wszystkim dos<sup>3</sup>ownośc<sup>1</sup>. Pisarz preferowa<sup>3</sup> tytu<sup>3</sup>y abstrakcyjne, maj<sup>1</sup>ce wymowę symboliczn<sup>1</sup> (K. Prohija, *Ēiniti i biti. Roman Meše Selimovicia*, Sarajevo 1972, s. 87). Potwierdzaj<sup>1</sup> to: *Tišine, Magla i mjesečina, Tvrdava, Ostrvo, Krug*.

<sup>7</sup> D. Danek, *Dzieło literackie jako ksi<sup>1</sup>żka. O tytu<sup>3</sup>ach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa 1980, s. 76–77.



Najstarsze znane bractwo założone w roku 1077 przez Abd-al-Kadira al-Dżilaniego stanowili kadiryci. Rytuał derwiszów oddziaływa na emocjonalną stronę religijności, zwąszcza poprzez charakterystyczne tańce, polegające na wielogodzinnym, nieprzerwanym obracaniu się wokół własnej osi, przy równoczesnym wypowiedaniu słów magicznych. Taki rytuał obowiązywał u derwiszów tańczących z Konyi (Turcja), zakonu założonego przez Celaleddina (Dżelaledina) Rumiego, zwanego Mewlana (1207–1273). Twórca tego bractwa był wykładawcą teologii muzusmańskiej w Konyi, uważany jest za największego poetę-mistyka w Persji. Selimowicia interesowała właśnie zakon derwiszów tańczących, którego szejkiem uczynił Ahmeda Nurudina. Warto podkreślić, że derwisze byli bardziej uduchowieni niż hodowcy, celem ich działalności było doskonalenie duszy; ponadto zajmowali się czytaniem chorym czy tłumaczeniem snów. Bohater jest więc duchownym silnie zaangażowanym w życie religijne, a także intelektualistą<sup>8</sup>.

Derwisz jest wielokrotnie konfrontowany ze śmiercią<sup>1</sup>: *Derviš i smrt* jest niejako dialogiem pomiędzy życiem a śmiercią – to *prelazni govor* (mowa na pograniczu)<sup>9</sup>. Idąc do umierającego Alijagi Dżanicia jako osoba duchowna, Nurudin zastanawia się nad tym, co mu powie i po raz pierwszy doświadczy poczucia zwłóknienia, niepewności, dotychczas nieobecnych w jego opartym na silnej wierze życiu – powoli zaczął się zmieniać jego stosunek do spraw, które go osobiście dotyczyły; niespodziewana śmierć zniszczonego przez totalitarną władzę brata doprowadziła do całkowitej przemiany wewnętrznej bohatera; wreszcie derwisz został postawiony wobec własnej śmierci – przerażony i bezradny przeżywał ją w sposób bardzo intensywny, nie mając już w sobie nic z człowieka, dla którego wiara stanowiła jedyne oparcie<sup>10</sup>. Śmierć – dotychczas abstrakcyjna – dotknęła bohatera, stała się czymś konkretnym, wobec czego trzeba ją określić stanowisko. Śmierć Haruna wywołała w Nurudynie nowe pytania o zasady i moralny porządek ludzkiego życia oraz egzystencjalne znaczenie śmierci. Derwisz zaznał stopniowej zmiany stosunku do śmierci: odchodził od metafizyki teologicznej, poprzez metafizykę polityki doświadczył także biologicznego strachu przed śmiercią<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> M. Pervia, *Derviš i pesnik*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdžija, Sarajevo 1988, s. 119.

<sup>9</sup> K. Prohija, dz. cyt., s. 108.

<sup>10</sup> Nasuwa się tu skojarzenie z *Obcym Camusa* – osi strukturalną w tym utworze jest abstrakcyjna kategoria „bytowania-ku-śmierci” zapożyczona od Heideggera. Skupiona wokół niej fabuła służy zobrazowaniu podstawowego przesłania filozofii absurdu (A. Grzegorzczak, *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999, s. 55).

<sup>11</sup> L. Kovacs, *Suptilnost romana*, sa francuskog M. Nezirovića, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 269.

Należy podkreślać, że powieść by³a uwarunkowana prze³yciami i doœwiadczeniami pisarza, jej Źród³em by³a rodzinna tragedia. Arcydzie³o wyros³o z zainteresowania zasadniczym dla Selimowicia dylematem moralnym zwi¹zanym z konfliktem pomiêdzy tym, co ludzkie, a tym, co wieczne, pomiêdzy indywidualnym i wspólnotowym aspektem ludzkiego Źycia. Wkrótce po tragicznej œmierci ukochanego brata Œefkiji pisarz wyjecha³ z rodzinnej Tuzli do Belgradu. Pisanie pe³ni³o dlañ wówczas funkcjê terapeutyczn¹. W pierwszych opowiadaniach partyzanckich nie bez kozery pojawia³ siê temat ofiary poniesionej za innych. Selimowia zdawa³ sobie sprawê z tego, że temat utraconego brata bêdzie mia³ dla jego pisarstwa kluczowe znaczenie, tymczasem jednak nie potrafi³ nadaæ mu odpowiedniego artystycznego wyrazu. Dopiero w *Derwiszu i œmierci*, po oko³o dwudziestu latach po tragedii, zdo³a³ osobistemu doœwiadczeniu nadaæ wymiar uniwersalny. By nie ulec pokusie pisania o niezbyt odleg³ej rzeczywistoœci, siêgn¹³ po kostium historyczny<sup>12</sup>.

Motyw utraty brata, jego niezawinionej i niesprawiedliwej œmierci oraz konsekwencji tego doœwiadczenia dla bohatera pe³ni w powieœci zasadnicz¹ rolê. Warto zwróciæ uwagê na to, że gdy Nurudin wyszed³ wreszcie z tekkie, przeszed³ do dzia³ania i uknu³ intrygê, której celem by³o ukaranie winnych jego nie-szczêœcia, spowodowa³ wybuch zamieszek w *èarsîji*. Wtedy te¿ zgin¹³ czyjœ brat o imieniu Œevkija. Historia niejako zatoczy³a ko³o: osierocony Nurudin przyczyni³ siê do tragedii kolejnej rodziny, poniewa¿ cz³owiek, który straci³ wiarê, automatycznie przyjmuje narzucone regu³y walki i staje siê elementem mechanizmu przemocy<sup>13</sup>.

Tytu³ powieœci wyra¿a wzajemne przeplatanie siê tego, co zewnêtrzne, z wnêtrzem bohatera; jest on – inaczej mówi¹c – wyrazem dialogu, jaki Ahmed Nurudin bezustannie prowadzi³ sam ze sob¹ i z innymi. Jednocześnie w tytule toczy siê dialog innego rodzaju: *derviœ* to turcyzm kieruj¹cy uwagê w stronê tematyki filozoficznej i wprowadzaj¹cy do tekstu wschodni klimat; *smrt* to wyraz s³owiañski, który <sup>31</sup>czy rozwa¿ania filozoficzne z doczesnym bytowaniem cz³owieka<sup>14</sup>. Pozostaje to w œcis³ym zwi¹zku z miejscem akcji powieœci – Boœnia znajduje siê na pograniczu<sup>15</sup>, pomiêdzy Wschodem a Zachodem. Dla Seli-

<sup>12</sup> M. Selimowia, *Sjeanja*, Beograd 1977, s. 190–198.

<sup>13</sup> L. Aninski, *Meœa Selimowia i njegova knjiga o èoveku*, preveo sa ruskog B. Markovia, [w:] *Djelo Meœe Selimowia...*, s. 252.

<sup>14</sup> A. Peco, *U funkciji djela. Turcizmi u romanu „Derviœ i smrt” Meœe Selimowia*, [w:] *Djelo Meœe Selimowia...*, s. 346.

<sup>15</sup> Boœnia w powieœciach Selimowicia to jeden z ciekawszych w literaturach po³udniowos³owiañskich pejza¿y pogranicza (zob. M. D¹browska-Partyka, *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004, s. 40). Jest to bardzo boleœnie doœwiadczony przez historiê kraj; z silnego z nim zwi¹zku uczuciowego bez w¹tpienia wynika znacz¹ca w tej prozie refleksja nad z³em. Rozwa¿aniom tym najczêœciej towarzyszy ukazanie sytuacji cz³owieka osaczonego przez z³o, z której nie ma w³aœciwie wyjœcia (*Derviœ i smrt*), a tak¿e ukaza-

movicia – podobnie jak dla autora *Mostu na Drinie* – kraj ten jest terenem spotkania i dialogu pomiędzy wschodni<sup>1</sup>, zachodni<sup>1</sup> i miejscow<sup>1</sup> kultur<sup>1</sup> ludow<sup>1</sup>, wyróżnia się niezwyk<sup>3</sup>ym pięknem i bogactwem, a także – wewnątrz<sup>1</sup> z<sup>3</sup>ożoności<sup>1</sup>, która od wieków skazuje j<sup>1</sup> na tragiczny los. Bośnia jest jednocześnie kochana i nienawidzona – zarówno przez pisarza, jak i jego bohaterów. Oddanie kolorytu lokalnego, umieszczenie akcji w dawnym Sarajewie, nie ma jednak wiele wspólnego z regionalizmem – Bośnia nabiera charakteru ojczyzny metafizycznej<sup>16</sup>.

Zarówno w *Derwiszu i śmierci*, jak i w *Twierdzy* występuj<sup>1</sup> postacie, które w sposób bezpośredni przedstawiaj<sup>1</sup> szereg komentarzy na temat swej ojczyzny – s<sup>1</sup> to Hasan i Šehaga Soëo. Zawsze s<sup>1</sup> to żarliwe, pełne egzaltacji i zaangażowania wypowiedzi, z których wy<sup>3</sup>ania się obraz kraju znajduj<sup>1</sup>cego się na pograniczu Wschodu i Zachodu, pogr<sup>1</sup>żonego w cierpieniu i nieszczęściu, skazanego na ci<sup>1</sup>g<sup>3</sup>e uzależnienie od silniejszych s<sup>1</sup>siadów. Hasan mówi<sup>3</sup> o Bośniakach: „[...] my jesteśmy niczyi, zawsze na jakimś pograniczu, zawsze obiektem przetargu”<sup>17</sup>. Przywoływa<sup>3</sup> też wymowne porównanie Bośni do Demala, olbrzyma na kikutach – pięknego i silnego Bośniaka, który niegdyś w pijackim amoku, okaleczy<sup>3</sup> się do tego stopnia, że straci<sup>3</sup> władzę w nogach i odt<sup>1</sup>d porusza<sup>3</sup> się na wózku inwalidzkim. Hasan nabra<sup>3</sup> dystansu do swej ojczyzny w efekcie regularnych podróży – poznawanie innych krajów i narodów pozwoli<sup>3</sup>o mu zrozumieć, że z<sup>3</sup>o występuje wszędzie, nie jest domen<sup>1</sup> Bośni, któr<sup>1</sup> od chwili uświadomienia sobie tej prawdy pokocha<sup>3</sup> jeszcze bardziej.

W *Derwiszu i śmierci* pojawia się ponadto (nader krytyczna) opinia na temat Bośni sformułowana przez osobę z zew<sup>1</sup>tr: chodzi o list, jaki Dubrowniczanie napisa<sup>3</sup> do „swoich”, czym sprowadzi<sup>3</sup> na Hasana śmiertelne zagrożenie. Hasan znajdowa<sup>3</sup> się niejako „pomiędzy” – by<sup>3</sup> Bośniakiem, ale dzięki częstym podróżom nie zamyka<sup>3</sup> się – jak inni – na rzeczywistość zew<sup>1</sup>trzną. Na skutek przechwylenia przez szpiegów listu swego przyjaciela popad<sup>3</sup> w konflikt ze „swoimi”.

Stosunek Šehagi do ojczyzny by<sup>3</sup> jeszcze bardziej skomplikowany. W bezpośrednich wypowiedziach bohater wielokrotnie podkreśla<sup>3</sup> swój<sup>1</sup> nienawiść do kraju i rodaków, akcentuj<sup>1</sup>c z<sup>3</sup>o, które jego zdaniem mia<sup>3</sup>o w Bośni występować w większym niż gdziekolwiek indziej natężeniu. Bośniaków postrzega<sup>3</sup> jako ludzi nieszczęśliwych, bo pozbawionych dumy i odwagi, co ich zawsze sytuo-

---

nie ludzkiej potrzeby solidarności z drugim człowiekiem, paraliżowanym przez strach (M. Bobrownicka, *W świecie zdominowanym przez strach. Systemy wartości i taktyki obronne*, „Krasnogruda” 1997, nr 6, s. 376).

<sup>16</sup> M. Mirković, *Meša Selimović: „Tvrđava”*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 295; M. Selimović, *Bosna je razlog što su moje ličnosti komplikovane*, razgovor vodio A. Gruhonjia; [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 302; M. Selimović, *Pisanje je nemilosrdan posao...*, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 287; R. Lagumdžija, *Poetska univerzalnost i misaona svevremenost – temeljan biljeg Selimovića evog romana „Derviš i smrt”*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 121.

<sup>17</sup> M. Selimović, *Derwisz i śmierć...*, s. 302.

wa<sup>3</sup>o na ni<sup>3</sup>szej ni<sup>3</sup> s<sup>1</sup>siednie narody pozycji i skazywa<sup>3</sup>o na los poddanych. O swoistym przekleństwie Bo<sup>3</sup>ni *œ*wiadczy<sup>3</sup>a mia<sup>3</sup>y takie nazwy miejscowe, jak np.: Z<sup>3</sup>a Wie<sup>3</sup>e, Czarny Wir, B<sup>3</sup>otniska, G<sup>3</sup>odówka, Wilkowyje i inna. Tymczasem pozorna nienawi<sup>3</sup>e okaza<sup>3</sup>a si<sup>3</sup>e g<sup>3</sup>êboko skrywan<sup>1</sup>, wielk<sup>1</sup> mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ci<sup>1</sup>, której wybuch nast<sup>1</sup>pi<sup>3</sup> na obczy<sup>3</sup>ynie, w Wenecji, gdzie – pad<sup>3</sup>szy ofiar<sup>1</sup> spisku uknu- tego przez rodaków – Šehaga So<sup>3</sup>o dokona<sup>3</sup> Źywota. Ostatni<sup>1</sup> przed *œ*mierci<sup>1</sup> pro<sup>3</sup>bê skierowa<sup>3</sup> do Osmana Vuka – poprosi<sup>3</sup> o przypomnienie mowy bo<sup>3</sup>niac- kiej najpierw w postaci pie<sup>3</sup>ni ludowych, potem w formie najbardziej zwyczaj- nych, a przecie<sup>3</sup> tak bliskich s<sup>3</sup>ów. Wyrazem mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ci<sup>1</sup> do Bo<sup>3</sup>ni by<sup>3</sup>o szczególne umi<sup>3</sup>owanie j<sup>3</sup>ezyka. Wbrew g<sup>3</sup>oszonym przez siebie pogl<sup>1</sup>dom Šehaga okaza<sup>3</sup> si<sup>3</sup>e patriot<sup>1</sup>, aczkolwiek jego mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ci<sup>1</sup> by<sup>3</sup>a burzliwa i niejednoznaczna.

W twórczo<sup>3</sup>ci fabularnej Selimovicia Bo<sup>3</sup>nia jest wi<sup>3</sup>e pokazana w sposób od- daj<sup>1</sup>cy skomplikowane relacje bohaterów z ojczyzn<sup>1</sup>: jednocześnie jest kochana i nienawidzona z ca<sup>3</sup>ych si<sup>3</sup>, jest miejscem, którego nie mo<sup>3</sup>na zapomnie<sup>3</sup>e, o czym *œ*wiadcz<sup>1</sup> wymownie podró<sup>3</sup>e bohaterów – wyje<sup>3</sup>d<sup>3</sup>aj<sup>1</sup>c z Bo<sup>3</sup>ni, t<sup>3</sup>skni<sup>1</sup> za ni<sup>1</sup>, zdaj<sup>1</sup> sobie spraw<sup>3</sup>e z nieumiej<sup>3</sup>tno<sup>3</sup>ci Źycia bez niej, a ich dotychczas ostre i bez- kompensowe oceny <sup>3</sup>agodniej<sup>1</sup> pod wp<sup>3</sup>ywem obserwacji innych narodów.

Osadzenie w kulturze, tradycji, duchowo<sup>3</sup>ci bo<sup>3</sup>niackiej wi<sup>1</sup>Źe si<sup>3</sup>e z okre<sup>3</sup>o- nym sposobem prze<sup>3</sup>ywania *œ*wiata opartym na filozofii orientalnej w wariacie s<sup>3</sup>owia<sup>3</sup>skim, który jednak zyskuje wymiar uniwersalny. Powie<sup>3</sup>e ta „jest tere- nem krzy<sup>3</sup>owania si<sup>3</sup>e wielu kultur”<sup>18</sup>. Ze wzgl<sup>3</sup>edu na to jest te<sup>3</sup> zjawiskiem wyj<sup>1</sup>tkowym na gruncie europejskim: do<sup>3</sup>œwiadczenia znane Europejczykom zo- sta<sup>3</sup>y w niej wyra<sup>3</sup>one egzotycznym j<sup>3</sup>ezykiem kultury muz<sup>3</sup>ma<sup>3</sup>skiej<sup>19</sup>.

Utwór jest swoistym dialogiem pomi<sup>3</sup>dy tym, co lokalne, regionalne, a tym, co uniwersalne. Jest opowie<sup>3</sup>ci<sup>1</sup> o osadzonym w konkretnych realiach derwiszu, a tak<sup>3</sup>e o nieszc<sup>3</sup>ediwym cz<sup>3</sup>owieku. Znajduje to wyraz w konstrukcji *œ*wiata przedstawionego, zw<sup>3</sup>aszcza w kreacji g<sup>3</sup>ównego bohatera.

W *Derwiszu i œ*mierci Selimovicia zastosowa<sup>3</sup> model powie<sup>3</sup>ci jako „odnalezio- nego r<sup>3</sup>ekopisu”. Informacja na ten temat znajduje si<sup>3</sup>e w zako<sup>3</sup>czeniu utworu. Ma ona form<sup>3</sup>e dopisku: „Swoj<sup>1</sup> r<sup>3</sup>ek<sup>1</sup> dopisa<sup>3</sup> Hasan, syn Aliji: Nie wiedzia<sup>3</sup>em, Źe by<sup>3</sup> tak nieszc<sup>3</sup>ediwy. Pokój jego udr<sup>3</sup>czonej duszy”<sup>20</sup>. W ten sposób zostaje wyja<sup>3</sup>mona skomplikowana sytuacja narracyjna w utworze: okazuje si<sup>3</sup>e, Źe Ha- san jest równocześnie czytelnikiem, redaktorem i bohaterem powie<sup>3</sup>ci, to on od- nalaz<sup>3</sup> i udost<sup>3</sup>pn<sup>3</sup> szerszej rzeszy czytelników zapiski Ahmeda Nurudina, jego monolog wewn<sup>3</sup>trzy<sup>1</sup>. Wykorzystanie chwytu „odnalezionego r<sup>3</sup>ekopisu” pot<sup>3</sup>-

<sup>18</sup> J. Termer, *œ*mierz derwisza, „Kultura” 1970, nr 30, s. 11.

<sup>19</sup> H. Bereza, *Na widoku. Upadek i ocalenie*, „Tygodnik Kulturalny” 1976, nr 17, s. 12.

<sup>20</sup> M. Selimovicia, *Derwisz i œ*mierz... s. 411.

<sup>21</sup> Ró<sup>3</sup>nego rodzaju formy monologowe s<sup>1</sup> silnie obecne w serbskiej prozie dwudziestowiecznej (np. w twórczo<sup>3</sup>ci takich autorów, jak Mihailo Lalia, Dobrica œosia, Oskar Davi<sup>3</sup>o, Miloš Crnjanski, Slobodan Se-

guje efekt literackości<sup>22</sup>. Dopisek ten wnosi do mrocznej opowieści szejka nik<sup>3</sup>e ǫwiat<sup>3</sup>ko ludzkiej nadziei – to s<sup>3</sup>owo przebaczenia wypowiedziane przez Hasana. Zastosowany chwyt narracyjny znakomicie ilustruje przejęte by<sup>æ</sup> mo<sup>æ</sup>że od Dostojewskiego, którego osi<sup>1</sup>gnięcia literackie Selimovia<sup>æ</sup> cen<sup>3</sup> bardzo wysoko, przekonanie o niemo<sup>æ</sup>żności poznania prawdy o cz<sup>3</sup>owieku bez oddania mu g<sup>3</sup>osu<sup>23</sup>.

Monolog wewn<sup>æ</sup>trzny<sup>24</sup> derwisza ma formę zapisu, jednocześnie ǫciszony ton spowiedzi zmniejsza dystans pomi<sup>æ</sup>dzy narratorem a czytelnikiem. Zapewnia to wi<sup>æ</sup>ksz<sup>1</sup> ni<sup>æ</sup> w przypadku formy mówionej szczer<sup>o</sup>æ i intymno<sup>o</sup>æ wyznania, a zarazem wyra<sup>æ</sup>Źnie ujawnia perspektywę autotematyczn<sup>1</sup> maj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> istotne znaczenie w powieści<sup>25</sup>. Wspomnienia te powstaj<sup>1</sup> niejako na oczach czytelnika, nie maj<sup>1</sup> charakteru skończonego, gotowego. S<sup>3</sup>u<sup>æ</sup>ży temu konstrukcja czasu w powieści. Poniewa<sup>æ</sup>ż narracja jest sposobem porz<sup>1</sup>dkowania ǫwiata, czas jest od niej zależny: „By<sup>æ</sup> mo<sup>æ</sup>że zatem nie do<sup>o</sup>wiadczamy zdarzeń w konfiguracjach czasowych, lecz do<sup>o</sup>wiadczamy czasu w konfiguracji zdarzeń. Czas konstytuuje zdarzenia, tak jak przestrzeń tworzy przedmioty, które j<sup>1</sup> zamieszkuj<sup>1</sup>. Dlatego czas ma wiele wymiarów, gdy<sup>æ</sup> uwarunkowany jest skomplikowaniem naszego my<sup>æ</sup>lenia o zdarzeniach”<sup>26</sup>. Charakter bohatera rozwija się w czasie – stopniowo uwidaczniaj<sup>1</sup> się jego, dotychczas g<sup>3</sup>ęboko skrywane, cechy. O ich istnieniu dowiaduje się nie tylko czytelnik – odbiorca monologu Nurudina, ale i on sam odkrywa w sobie sk<sup>3</sup>onno<sup>o</sup>æ do buntu, nienawio<sup>o</sup>æ, i<sup>1</sup>dz<sup>æ</sup> zemsty, bezwz<sup>æ</sup>ględno<sup>o</sup>æ, zdolno<sup>o</sup>æ do zdrady itd. W ci<sup>1</sup>gu dwóch miesi<sup>æ</sup>cy i trzech dni (tyle czasu min<sup>æ</sup>o

---

lenia). Naturalnym następstwem pos<sup>3</sup>u<sup>æ</sup>żenia się takim rodzajem narracji jest subiektywizm, indywidualizacja i jednorazowo<sup>o</sup>æ spojrzenia na ǫwiat. „U<sup>æ</sup>życie monologu sugeruje, że zaistnia<sup>3</sup>a sytuacja, która sprowokowa<sup>3</sup>a narratora do wyboru takiej w<sup>3</sup>ażnie formy wypowiedzi. Jej u<sup>æ</sup>życie sytuuje go wobec rzeczywisto<sup>o</sup>ci: przedstawia konflikt z otoczeniem czy konieczno<sup>o</sup>æ szyfrowania informacji. Wyznacza tym samym status bohatera jako cz<sup>3</sup>owieka osamotnionego. Monolog odzwierciedla sytuację zamykania się w sobie [...]” (S. Nowak, *Monolog jako ǫwiatopogl<sup>1</sup>d. Proza Slobodana Selenicia*, Kraków 2001, s. 136).

<sup>22</sup> Nowy sposób wykorzystania monologu w powojennej prozie serbskiej, polegaj<sup>1</sup>cy przede wszystkim na przejmowaniu przez wyst<sup>æ</sup>puj<sup>1</sup>cego w tek<sup>o</sup>cie lub stoj<sup>1</sup>cego poza nim redaktora roli nadrzędnej instancji rz<sup>1</sup>dz<sup>1</sup>cej ǫwiatem przedstawionym kosztem narratora, zosta<sup>3</sup> – zdaniem Aleksandra Jerkova – zapocz<sup>1</sup>tkowany w<sup>3</sup>ażnie przez powie<sup>æ</sup> *Derviš i smrt* (S. Nowak, dz. cyt., s. 139).

<sup>23</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, prze<sup>3</sup>. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 87–93.

<sup>24</sup> Monolog wewn<sup>æ</sup>trzny s<sup>3</sup>u<sup>æ</sup>ży personalizacji opowiadania – jest ono prowadzone z punktu widzenia bohatera. Istotne znaczenie ma fakt, że mimo dominacji spojrzenia Nurudina do g<sup>3</sup>osu dopuszczone s<sup>1</sup> także inne postacie.

<sup>25</sup> Refleksja autotematyczna jest bardzo często obecna w prozie fabularnej Selimovicia. Wyst<sup>æ</sup>puje w powieści *Tišine* – jej bohater niejednokrotnie zastanawia się nad mo<sup>æ</sup>żliwo<sup>o</sup>ci<sup>1</sup> przekazania prawdy o w<sup>3</sup>ażnych prze<sup>æ</sup>życiach za pośrednictwem j<sup>æ</sup>zyka. Zarówno w *Derwiszu*, jak i w *Twierdzy* refleksja nad s<sup>3</sup>owem pisanym zyskuje szczegól<sup>1</sup> rangę, zw<sup>3</sup>aszcza dlatego, że bohaterowie prowadz<sup>1</sup>cy monologi s<sup>1</sup> intelektualistami, Ahmet Šabo jest poet<sup>1</sup> – fakt ten umo<sup>æ</sup>żliwia podjęcie tematyki estetycznej, która jednak nie znajduje się na pierwszym planie powieści. Pisanie jest dla bohaterów sposobem poznawania rzeczywisto<sup>o</sup>ci i samych siebie.

<sup>26</sup> E. Szcz<sup>æ</sup>sna, *Narracja jako chwyt tekstowy*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 251–266.



od chwili odkrycia przez szejka pierwszych oznak swego buntu do jego śmierci) bohater poznawa<sup>3</sup> prawdę o sobie. Czas ma charakter subiektywny – Nurudin wielokroæ traci<sup>3</sup> orientacjê w czasie, balansowa<sup>3</sup> miêdzy przesz<sup>3</sup>oœci<sup>1</sup>, teraŹniej-szoœci<sup>1</sup> i wyobraŹeniem przysz<sup>3</sup>oœci, które tworzy<sup>1</sup> niewykorzystane przezeñ moŹliwoœci.

Punkt widzenia bohatera jest ruchomy, zmienia siê. W centrum zainteresowania Selimowicia, podobnie jak to siê dzia<sup>3</sup>o w pisarstwie Dostojewskiego, znajduje siê samowiedza bohatera, jego ogl<sup>1</sup>d œwiata i samego siebie. Do sposobu konstruowania bohatera przez autora *Twierdzy* moŹna by z powodzeniem odnieœæ niektóre opinie Bachtina na temat Dostojewskiego, np.: „Bohater interesuje Dostojewskiego jako odrêbny punkt widzenia, jako spojrzenie na œwiat i na samego siebie, jako stanowisko cz<sup>3</sup>owieka, który poznaje siebie i otaczaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> go rzeczywistoœæ. Dostojewskiego interesuje nie to, czym bohater jest w œwiecie, lecz przede wszystkim to, czym jest dla bohatera œwiat i jego w<sup>3</sup>asna osoba”<sup>27</sup>. Nurudin szuka<sup>3</sup> prawdy o sobie, prawdy, która okaza<sup>3</sup>a siê trudna i bolesna, jej odnalezienie wymaga<sup>3</sup>o zg<sup>3</sup>êbienia tajników swego sumienia – dlatego monolog sta<sup>3</sup> siê tu dialogiem: z sob<sup>1</sup>, z innymi, ze œwiatem. UŹycie monologu wewnêtrznego Nurudina s<sup>3</sup>uŹy umieszczeniu go w centrum powieœciowego œwiata. W utworze wystêpuje stosunkowo duŹa liczba bohaterów (nadaje to tekstowi dynamikê), których dzia<sup>3</sup>ania zawsze – w sposób poœredni b<sup>1</sup>dŹy teŹ bezpoœredni – krzyŹuj<sup>1</sup> siê z losem derwisza. Ten waŹny zabieg kompozycyjny pozwala na okreœlenie stosunku Nurudina do poszczególnych postaci. Wszystkie relacje miêdzyludzkie sk<sup>3</sup>adaj<sup>1</sup> siê na wewnêtrzny dramatyzm powieœci.

Zasadnicze pytanie, jakie Nurudin postawi<sup>3</sup> sobie w kluczowym momencie swego Źycia, brzmi: „Kim jestem teraz? Kar<sup>3</sup>owatym bratem czy w<sup>1</sup>tpi<sup>1</sup>cym derwiszem?”<sup>28</sup>. Czterdziestoletni szejka zakonu mewlewijskiego to *homo duplex* – cz<sup>3</sup>owiek o rozdwojonej œwiadomoœci moralnej<sup>29</sup>. Bêd<sup>1</sup>c derwiszem, by<sup>3</sup> osob<sup>1</sup> g<sup>3</sup>êboko wier<sup>1</sup>c<sup>1</sup> w sprawiedliwoœæ BoŹ<sup>1</sup> i porz<sup>1</sup>dek œwiata, osob<sup>1</sup> funkcjonuj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> na uboczu Źycia spo<sup>3</sup>ecznego, kryj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> siê przed zgie<sup>3</sup>kiem œwiata w grubyh i bezpiecznych murach tekkie. Znac<sup>1</sup>ca w powieœci jest symbolika przeszczeni okreœlonej ideologicznie: gruby mur tekkie i ogród wokó<sup>3</sup> niej to mur pewnoœci, który dzieli dwa zupe<sup>3</sup>nie obce sobie œwiaty. Tekkie znajduje siê pomiêdzy wzgórzami; to oaza, w której Źycie p<sup>3</sup>ynie innym rytmem niŹ w œwiecie zewnêtrznym – pe<sup>3</sup>nym cierpienia, grzechu, wojen. TakŹe biel jej œcian ma wymowê symboliczn<sup>1</sup>. Brama tekkie jest wprawdzie otwarta, jednak widoczny jest duŹy dystans zakonników wobec rzeczywistoœci zewnêtrznej. Izoluj<sup>1</sup>c siê od

<sup>27</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 71–72.

<sup>28</sup> M. Selimovia, *Derwisz i œniera...*, s. 90.

<sup>29</sup> M. Petrovia, *Roman Meœe Selimoviaz*, Niš 1981, s. 95–101.

œwiata, rezygnuj<sup>1</sup>c z w<sup>3</sup>asnej indywidualnoœci, mog<sup>1</sup> oni lepiej wype<sup>3</sup>niaæ obo-  
wi<sup>1</sup>zki religijne. Ponadto w powieœci wystêpuje opozycja: niebo (dzieciñstwo) –  
ziemia (teraŃniejszoœæ), wyraŃnie nacechowana aksjologicznie. Jednocześnie  
nale¿y zauwa¿yæ istotn<sup>1</sup> w tekœcie opozycjê pomiêdzy przestrzeni<sup>1</sup> zewnêtrzn<sup>1</sup>  
(œwiat poza tekkie – dom jej fundatora, zajazd, muselimat, budynek s<sup>1</sup>du, pocz-  
ty, dom muftiego, dom Hasana, twierdza) a przestrzeni<sup>1</sup> wewnêtrzn<sup>1</sup> (ma ona  
charakter w<sup>3</sup>œciwie dwustopniowy: jest to tekkie oraz wnêtrze Nurudina; wpro-  
wadza ona uniwersalny, ponadhistoryczny model œwiata, który oparty jest na  
wierze). W spokojniejszej, zdecydowanie bardziej wype<sup>3</sup>nionej refleksjami  
i medytacjami czêœci pierwszej dominuje przestrzeñ wewnêtrzna, w czêœci dru-  
giej – gdy derwisz wychodzi z tekkie i konfrontuje siê ze œwiatem – przestrzeñ  
siê otwiera. Inn<sup>1</sup> jeszcze przestrzeñ – jako mi<sup>3</sup>œnik podró¿y – wprowadza do  
powieœci Hasan: Carogród, Dubrownik, Posawina, Hercegowina. Przeciwwsta-  
wienie ograniczonej przestrzeni ¿yciowej Nurudina oraz rozleg<sup>3</sup>ych przestrzeni,  
w jakich obraca siê Hasan, s<sup>3</sup>u¿y skonstrastowaniu horyzontów obu postaci.

Religia dawa<sup>3</sup>a derwiszowi poczucie pewnoœci. Nale¿y podkreœlaæ fakt, i¿ is-  
lam w o wiele wiêkszym stopniu ni¿ np. chrzeœcijañstwo czy judaizm zwrócony  
jest zarówno na duszê, jak i na cia<sup>3</sup>o cz<sup>3</sup>owieka, na ¿ycie codzienne, bo reguluje  
nie tylko zasady relacji cz<sup>3</sup>owieka z Bogiem, ale i kwestie miêdzyludzkie, tak¿e  
w planie polityki i w<sup>3</sup>adzy. Boœnia zosta<sup>3</sup>a pokazana jako pañstwo oparte na za-  
sadach religijnych, których rz<sup>1</sup>dz<sup>1</sup>cy gotowi s<sup>1</sup> w sytuacji zagro¿enia zdecydo-  
wanie broniæ. Nurudin ¿y<sup>3</sup> w spokoju, uwa¿any by<sup>3</sup> za m<sup>1</sup>drego cz<sup>3</sup>owieka, wie-  
rzy<sup>3</sup> w bezb<sup>3</sup>ednoœæ systemu w<sup>3</sup>adzy (dopuszcza<sup>3</sup> mo¿liwoœæ b<sup>3</sup>êdu ze strony  
jednostki, system zaæ – jako dany od Boga – by<sup>3</sup> doskona<sup>3</sup>y), który ostatecznie  
okaza<sup>3</sup> siê typowym systemem totalitarnym.

Tematem powieœci s<sup>1</sup> relacje cz<sup>3</sup>owieka z w<sup>3</sup>adz<sup>1</sup>, w<sup>3</sup>adzy z jednostk<sup>1</sup>, a tak¿e  
stosunek jednostki do ideologii. Nurudin wszed<sup>3</sup> w konflikt z w<sup>3</sup>adz<sup>1</sup> w chwili,  
gdy system dogmatów próbowa<sup>3</sup> skonfrontowaæ z ¿yciem (ideologia ahumanis-  
tyczna) – wtedy sta<sup>3</sup> siê przeciwnikiem ideologicznym<sup>30</sup>.

Islam – jako religia i ideologia – w powieœci Selimovicia jest obecny tak¿e  
w jej strukturze, tworzy architekturê utworu. Powieœæ jest bogato inkrustowana  
*ajatami*, cytatai zaczerpniêtymi z *Koranu*<sup>31</sup> (b<sup>1</sup>d<sup>1</sup>¿ te¿ ich parafrazami), które

<sup>30</sup> P. Protia, „*Derviš i smrt*” *Meše Selimovicia*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 217–223.

<sup>31</sup> Wokó<sup>3</sup> stosunku Selimovicia do islamu naros<sup>3</sup>o sporo nieporozumieñ: *Derwisza i aniera* odczytywano  
jako powieœæ o korzeniach tej religii b<sup>1</sup>d<sup>1</sup>¿ te¿ zarzucano jej autorowi sprzeniewierzenie siê duchowi *Koranu*.  
Powodem tego oskar¿enia by<sup>3</sup>a parafraza cytatu stanowi<sup>1</sup>cego kompozycyjn<sup>1</sup> klamrê powieœci, podkreœlaj<sup>1</sup>ca  
g<sup>3</sup>êboko tragiczn<sup>1</sup> wymowê utworu: „Biorê na œwiadka czas, prapocz<sup>1</sup>tek i koniec wszystkiego – cz<sup>3</sup>owiek  
sam d<sup>1</sup>¿y do swej zguby” (M. Selimovicia, *Derwisz i aniera...*, s. 9). S<sup>3</sup>owa te pozostaj<sup>1</sup> w sprzecznoœci z *Kora-  
nem*, wed<sup>3</sup>ug którego klêska czeka tego, kto nie zaufa Bogu, jednak pisarz by<sup>3</sup> tego œwiadom, sam ten fakt  
podkreœla<sup>3</sup>, twierdz<sup>1</sup>c, i¿ dope<sup>3</sup>nieniem u¿ytego przezeñ motto jest wniosek wyp<sup>3</sup>ywaj<sup>1</sup>cy z powieœci: o ile  
cz<sup>3</sup>owiek nie znajdzie sensu w mi<sup>3</sup>œci, poniesie klêskê (N. Miloševia dz. cyt., s. 163–166). Niektórzy kryty-



poprzedzają każdy rozdział<sup>3</sup>. Można mówić o trojkiej zależności pomiędzy cytatem z *Koranu* a treścią<sup>1</sup> rozdziału: może panować między nimi zgodność (gdy cytat ma charakter relatywistyczny), rozbieżność (cytat dogmatyczny) b<sup>1</sup>d<sup>Ÿ</sup> też może występować sytuacja pośrednia, co s<sup>3</sup>u<sup>Ź</sup>y podjęciu polemiki z islamem i jego <sup>œ</sup>wi<sup>œ</sup>t<sup>1</sup> ksi<sup>œ</sup>g<sup>1</sup>.

Dialog ze <sup>œ</sup>wi<sup>œ</sup>tem i z samym sob<sup>1</sup> Ahmed Nurudin rozpocz<sup>13</sup> w momencie, gdy – zmuszony okolicznoœciami ode<sup>œ</sup> niezale<sup>Ź</sup>ny – wyszed<sup>3</sup> z bezpiecznych murów tekkie naprzeciw <sup>œ</sup>wi<sup>œ</sup>tu, od którego przez szereg lat skrz<sup>œ</sup>tnie si<sup>œ</sup> izolowa<sup>3</sup>, jednoczeœnie uwa<sup>Ź</sup>aj<sup>1</sup>c go za uporz<sup>1</sup>dkowany i prawy. Moment rozpocz<sup>œ</sup>cia monologu to chwila, w której ten znany i przewidywalny <sup>œ</sup>wi<sup>œ</sup>t zacz<sup>13</sup> budzi<sup>œ</sup> pewne – na razie niejasne, mgliste – podejrzenia derwisza. Nurudin najpierw z przestachem dostrzega<sup>3</sup> w sobie wewn<sup>œ</sup>trzny niepok<sup>œ</sup>j, przeczucie nadchodz<sup>1</sup>cej zmiany. Jest to postać „prze<sup>Ź</sup>ywaj<sup>1</sup>ca siebie”, poszukuj<sup>1</sup>ca prawdy o sobie, stopniowo ulegaj<sup>1</sup>ca obsesji zemsty – powoli dojrzewaj<sup>1</sup>ca do tego, by od myœli przejœ<sup>œ</sup> do czynu. To dojrzewanie do czynu by<sup>3</sup>o konsekwencj<sup>1</sup> dialogu z innymi i ze sob<sup>1</sup>. Konfrontacja z innymi u<sup>œ</sup>wiadomi<sup>3</sup>a bohaterowi istnienie pewnych cech charakteru i osobowoœci, o których dot<sup>1</sup>d nie mia<sup>3</sup> pojęcia. Pokazanie Nurudina w sytuacji konfliktowej umo<sup>Ź</sup>liwia przeprowadzenie drobiazgowej analizy psychologicznej, a tak<sup>Ź</sup>e ukazanie relacji mi<sup>œ</sup>dzyludzkich (np. sytuacja ze zbiegiem w ogrodzie obrazuje niezdecydowanie i nieumiej<sup>œ</sup>tnoœ<sup>œ</sup> dokonywania wyborów moralnych przez szejka). Prezentacja derwisza ma charakter dynamiczny, jest histori<sup>1</sup> jego przemiany. Fabu<sup>3</sup>a spowalniana jest przez rozterki Ahmeda, jednak z czasem – w cz<sup>œ</sup>œci drugiej – jest ich znacznie mniej, akcja p<sup>3</sup>ynie bardziej wartko. Opowieœ<sup>œ</sup> szejka daje obraz dziejów indywidualnej <sup>œ</sup>wiadomoœci kształtuj<sup>1</sup>cej si<sup>œ</sup> w toku rozwijaj<sup>1</sup>cego si<sup>œ</sup> monologu. Bohater prowadzi<sup>3</sup> w nim dialog z sob<sup>1</sup> i z innymi.

Nale<sup>Ź</sup>y zwrócić uwag<sup>ê</sup> na to, <sup>Ź</sup>e cz<sup>œ</sup>œto mamy do czynienia z klasycznym dla Selimowicia swoistym dialogiem nieporozumienia. Niemo<sup>Ź</sup>noœ<sup>œ</sup>, nieumiej<sup>œ</sup>tnoœ<sup>œ</sup> nawi<sup>1</sup>zania prawdziwie g<sup>3</sup>œbokiego kontaktu z drugim cz<sup>3</sup>owiekiem jest w jego prozie niemal stale obecnym motywem, wyst<sup>œ</sup>puj<sup>1</sup>cym z obsesyjn<sup>1</sup> wr<sup>œ</sup>c cz<sup>œ</sup>œtoliwoœci<sup>1</sup> ju<sup>Ź</sup> w pierwszych utworach. W *Derwiszu i anierci* ma ona szczególnie dramatyczny charakter – Ahmed Nurudin to cz<sup>3</sup>owiek bardzo samotny, zamkni<sup>œ</sup>ty w sobie, nieznajduj<sup>1</sup>cy prawdziwego porozumienia z nikim. Œwiadczy o tym dobitnie dopisek Hasana do opowieœci derwisza. Jednoczeœnie nale<sup>Ź</sup>y odnotowa<sup>œ</sup> wyra<sup>Ź</sup>ne u Selimowicia przekonanie, <sup>Ź</sup>e tylko rozmowa jest szans<sup>1</sup> na

---

cy, w œlad za autorem, podkreœlali, <sup>Ź</sup>e – wbrew pozorom – *Derviœ i smrt* nie jest ksi<sup>1</sup>Źk<sup>1</sup> o islamie. Mimo <sup>Ź</sup>e dobrze ukazuje islamski sposób myœlenia, analizuje <sup>œ</sup>wi<sup>œ</sup>t wewn<sup>œ</sup>trzny typowy dla sufizmu (sk<sup>3</sup>onnoœ<sup>œ</sup> do refleksji, medytacji), jednak problemy, z którymi mierzy si<sup>œ</sup> bohater, nie s<sup>1</sup> typowe dla Sarajewa XVIII wieku. Selimowia<sup>œ</sup> podkreœla<sup>3</sup> ilustracyjny charakter islamu: *Koran* to dla pisarza metafora i tylko jeden z przyk<sup>3</sup>adów ideologii. Derwiszem mo<sup>Ź</sup>e by<sup>œ</sup> ka<sup>Ź</sup>dy.

zbudowanie mostu między ludźmi. Symbolika mostu pozostaje w opozycji do ważnego dla pisarza symbolu twierdzy.

Sporo miejsca poświęci<sup>3</sup> tej kwestii Hasan, który by<sup>3</sup> cz<sup>3</sup>owiekiem gadatliwym, wysoko cen<sup>1</sup>ycym różnego rodzaju opowieści: „Jestem niepoprawnym gadu<sup>31</sup>, lubię s<sup>3</sup>owa, wszystko jedno, o czym mówi<sup>1</sup>. [...] Rozmowa stanowi <sup>31</sup>cznik między ludźmi, może nawet jedyny”<sup>32</sup>. *Dželepèija* (handlarz byd<sup>3</sup>em) przytoczy<sup>3</sup> historię zrozpaczonej staruszki, któr<sup>1</sup> po stracie syna uratowa<sup>3y</sup> rozmowy z Hasanem, a także dwóch skazańców w twierdzy, którzy rozmowę traktowali jako formę zape<sup>3</sup>niania czasu.

Rozmowa może mieć również inny wymiar: może być pu<sup>3</sup>apk<sup>1</sup>, jak<sup>1</sup> zastawia<sup>1</sup> na siebie ludzie. W zasadzkę rozmowy da<sup>3</sup> się z<sup>3</sup>apaæ Nurudin np. museli-mowi czy muftiemu, a i on sam w ten sposób polowa<sup>3</sup> na innych – np. na mu<sup>33</sup>è Jusufa.

Punktem zwrotnym w życiu szejka okaza<sup>3o</sup> się uwięzienie, a następnie stracenie brata, który nieszczeniwym zbiegiem okoliczności wzbudzi<sup>3</sup> podejrzenia w<sup>3</sup>adzy (w jego ręce dosta<sup>3y</sup> się kompromituj<sup>1</sup>ce rz<sup>1</sup>dz<sup>1</sup>cych dokumenty – jako osoba wiedz<sup>1</sup>ca „zbyt wiele”, która odkry<sup>3a</sup> mechanizm represji funkcjonuj<sup>1</sup>cy w państwie, musia<sup>3</sup> zostać zabity). Uwięzienie brata by<sup>3o</sup> impulsem, który zmusi<sup>3</sup> bohatera do przekroczenia ciasnych ram swojej dotychczasowej egzystencji. Próbie zosta<sup>3</sup> poddany cz<sup>3</sup>owiek w derwiszu.

Monolog, jaki podj<sup>13</sup> Ahmed Nurudin, nie mia<sup>3</sup> jasno określonego celu: „Zaczynam snuć sw<sup>1</sup> opowieść, ot tak sobie, bez celu, bez korzyści dla siebie i innych, z potrzeby silniejszej od korzyści i rozs<sup>1</sup>dku, li tylko po to, by pozosta<sup>3y</sup> po mnie jakieś zapiski, utrwalone na papierze, męka dialogu z samym sob<sup>1</sup>, z nik<sup>31</sup> nadzieją, że jeżeli zostawię ślad inkaustu na karcie, co czeka niby wyzwanie, znajdzie się jakieś wyjście, kiedy rachunek zostanie zamknięty, o ile to w ogóle nast<sup>1</sup>pi”<sup>33</sup>. O podjęciu pisania zadecydowa<sup>3a</sup> zatem silna potrzeba ujęcia w formę opowieści w<sup>3</sup>asnego doświadczenia<sup>34</sup>, pragnienie dog<sup>3</sup>ębnej analizy procesu poznawania siebie, niejako tworzenia siebie poprzez pisanie. Do sytuacji Nurudina można odnieść słowa Zofii Mitosek: „[...] opowiada się nie tylko dla samej przyjemności opowiadania. Najczęściej opowiada się po to, aby rozumieć, poznawać, projektować, dzia<sup>3</sup>ać, zmieniać. Jako akt mowy dzia<sup>3</sup>alność naracyjna zanurzona jest w procesach porozumienia: opowiada komuś, komuś, po co i w jakim celu. Opowiada się także o czymś”<sup>35</sup>. Tożsamy z bohaterem nar-

<sup>32</sup> M. Selimovia, *Derwisz i aniera...*, s. 289.

<sup>33</sup> Tamże, s. 9.

<sup>34</sup> Por. J. Kordys, *Pamięć i opowiadanie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001, s. 128.

<sup>35</sup> Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, [w:] *Praktyki opowiadania...*, s. 175.

rator ukazuje siebie jako „dziw, którego nie znam”<sup>36</sup>, zatem monolog powstaje w sposób nieprzewidywalny, staje się. Potrzeba pisania daje o sobie znać wraz z ujawnieniem się sumienia derwisza, w chwili, gdy na jego wierze pojawiają się pierwsze pęknięcia, rysy zwłóknienia, oznaki niepewności. Narrator jest wobec samego siebie jednocześnie sędzią, świadkiem oraz oskarżonym: „pisanie staje się jak okrutna indagacja, szatańskim zajęciem”, a także „jest koniecznością jak życie lub jak śmierć”<sup>37</sup>.

Znamienny cech monologu Nurudina jest ciągłe napięcie pomiędzy spowiedzią a fabułą<sup>38</sup> – bohater niejako ulega rozdzieleniu: na tego, kto się spowiada (nie działa, bo już wszystko wie), i na tego, kto opowiada (chce działać) – to dwa oblicza tej samej osoby<sup>39</sup>. Podwójny sposób istnienia narratora, który jest podmiotem opowiadania oraz podmiotem przeżywania, znacząco wpływa na konstrukcję świata przedstawionego. „Ukazanie indywidualnej wizji rzeczywistości następuje w powieści w pierwszej osobie przez zespolenie podmiotu i przedmiotu narracji. Proces ten może przebiegać dwojako: błąd przez wysunięcie na plan pierwszy samego procesu opowiadania, błąd przez eksponowanie przeżywania protagonisty, ujętych jako «teraźniejsze»”. Zabieg ten opiera się na zmiennym stosunku przeszłości fabuły i narracji, na zmianie *telling* w *showing*<sup>40</sup>. Fakt zastosowania monologu wewnętrznego sprawia zatem, że styl powieści podlega rozwojowi, zmienia się. Tworzy to dwukierunkową strukturę utworu: z jednej strony obecny jest plan fabularny (czas wydarzeń), z drugiej – plan narracyjny (czas pisania). Łącznikiem pomiędzy tymi planami jest bohater-narrator, jednocześnie opowiadający o wydarzeniach i je przeżywający, analizujący samego siebie.

W powieści brak obiektywnego obrazu świata zewnętrznego. Świat widziany jest oczyma Ahmeda Nurudina, czasem także innych bohaterów. Należy podkreślać nieobecność jakichkolwiek samodzielnych opisów krajobrazów czy architektury – jeśli się pojawiają, służą odzwierciedlaniu stanów ducha bohatera – brak opisów obyczajów itd. Służą to jednocześnie uniwersalizacji miejsca akcji. Zabieg ten występował już we wcześniejszych utworach Selimovicia: bohater powieści *Tišine* wraca do Belgradu w deszczu i chłodzie. Półnojesienna aura doskonale korespondowała z nastrojem ogarniającym zarówno jego, jak i jego

<sup>36</sup> M. Selimovicia, *Derwisz i śmierć...*, s. 9.

<sup>37</sup> Tamże, s. 11.

<sup>38</sup> Można powiedzieć, że w powieści występują dwa rodzaje fabuły: „faktyczna” (składają się na nią śmierć Haruna oraz zemsta Ahmeda Nurudina) oraz mentalna (to samopoznanie derwisza, do którego prowadzi przeżywanie i omawianie przez niego rzeczywistych wydarzeń). Tym samym refleksje przeplatają się z wydarzeniami (zob. Z. Mitosek, *Poznanie (w) powieści – od Balzaka do Masłowskiej*, Kraków 2003, s. 35–36).

<sup>39</sup> Z. Mrkonjia, *Roman dileme*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 198–199.

<sup>40</sup> S. Eile, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 26–41.

towarzyszy. Zamiea, która rozpêta³a siê jednego z wieczorów, rozbudzi³a w nim niezwykle silne pragnienie roztopienia siê w bezmiarze przyrody, co by³oby form¹ ucieczki od œwiata i od myœli, które go przera¿a³y. Innym razem, zmêczony nierokuj¹c¹ ¿adnych nadziei rzeczywistoœci¹, znalaz³ siê nad rzek¹, gdzie dokona³o siê swoiste przebudzenie bohatera: od¿y³y w nim g³êboko dotychczas uopione pragnienie ¿ycia oraz potrzeba kontaktu z innymi ludŹmi. Tytu³owe *ci-sze*, które ogarnia³y duszê bohatera, to tak¿e element przyrodniczy. Brak ha³asu, brak jakichkolwiek dŹwiêków towarzyszy³ cz³owiekowi zawieszonemu miêdzy wojn¹ a pokojem.

W powieœci *Magla i mjeseèina* dominuj¹cemu mglisto-ksiê¿ycowemu kraj-obrazowi przeciwstawiony jest motyw niebieskiego, czystego nieba, które pojawia siê w jednym ze wspomnieñ partyzanta – spogl¹da³ na nie, przesiaduj¹c na rynku w rodzinnym miasteczku. Podobny motyw zosta³ powtórzony w *Derwiszu i œnierci* – Ahmed Nurudin, spêdzaj¹c d³ugie godziny w swej klasztornej celi, spogl¹da³ przez w¹skie okienko na niebo – niebieskie i czyste, przypominaj¹ce mu niebo zapamiêtane z dzieciñstwa, okresu radoœci ¿ycia i bliskoœci innych ludzi – tego nie doœwiadczy³ w wieku dojrza³ym.

Autorefleksja szejka przyjmuje formê dialogu – z sob¹ i z innymi. Dominuje spojrzenie Nurudina, który przedstawia w³asny punkt widzenia. Jest to zarówno charakterystyka jego samego, jak i opis otoczenia, który jednakowo¿ sporo mówi o nim samym. Czasem wszak¿e uobecnia równie¿ opinie innych osób, np. Hasana, Ishaka, Ali-hod y. Niektóre wypowiedzi maj¹ charakter rozbudowanych cytatów, co sprawia, ¿e podmiot opowiadaj¹cy zbli¿a siê chwilami do narratora wszechwiedz¹cego, charakteryzuj¹cego siê doskona³¹ pamiêci¹<sup>41</sup>. Znamienne jest zastosowanie zasady kontrapunktu – przywo³ywane opinie zawsze maj¹ charakter przeciwstawny w stosunku do s³ów narratora. Partie dialogowe w powieœci s¹ czynnikiem napêdowym akcji (dialog pe³ni zatem funkcjê dramatyczn¹) – rozmowy Nurudina z poszczególnymi osobami wp³ywa³y na podjêcie przezeñ róznych decyzji zwi¹zanych z przyjêciem aktywnej postawy ¿yciowej: np. po rozmowie z Hasanem postanowi³ udaæ siê do przedstawicieli w³adzy, by spróbowaaæ pomóc bratu; po spotkaniu z muftim – odarty ze z³udzeñ co do mo¿liwoœci uwolnienia Haruna w sposób zgodny z prawem – podj¹³ decyzjê, by skorzystaæ z wcześniejszej propozycji przyjaciela dotycz¹cej porwania brata z twierdzy itd. Jednocześnie dialogi s¹ impulsem do dalszych przemyœleñ bohatera, czêsto jego myœli kierowane s¹ na nowe tory. Proporcje miêdzy partiami narracyjnymi a dialogowymi w obu czêœciach s¹ ró¿ne: narracja dominuje w czêœci pierwszej, w znacznie wiêkszym stopniu wype³nionej refleksjami i medytacjami Nurudina. Kwestie dialogowe czêsto s¹ niezale¿nione od opo-

<sup>41</sup> M. G³owiñski, *Gry powieœciowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 61–69.

wieści narratora, rzadko pojawiają się chociażby kwestie wprowadzające bądź też bezpośrednio odnoszące się do przytaczanych słów, informujące, kto je wypowiada i jakie czynności towarzyszą mówieniu. Funkcje metajęzykowe narracji wobec dialogu są zatem mocno ograniczone, co świadczy o dość dowolnym traktowaniu jednego z *rytuałów powieści*<sup>42</sup>.

Dla stylu Selimovicia charakterystyczna jest nadto redukcja pewnych zabiegów, takich jak: wprowadzanie postaci, tłumaczenie sytuacji czy wiązanie z sobą dialogów. Mimo że one w dużym stopniu ograniczone, tekst nie traci na jasności i zrozumiałości.

Zerwanie z linearnym układem zdarzeń sprawia, że tok opowiadania jest podporządkowany swoistemu rytmowi pamięci, czemu Nurudin dawał wyraz w swoich autokomentarzach, np. gdy przytacza słowa Hasana na temat ważności rozmowy w kontaktach międzyludzkich: „Notuję chaotycznie to, co powiedziałem pewnej nocy [...]”<sup>43</sup>. Uwaga ta, zamieszczona w nawiasie, jest wyrazem świadomości literackiej narratora, a także rodzajem usprawiedliwienia – tłumaczy brak uporządkowania w tekście. Jest to moment swoistego rozdwojenia bohatera-narratora, który przedstawia wydarzenia z przeszłości, zdobywa się jednocześnie na refleksję na temat sposobu opowiadania i własnej pamięci. O miejscu danego wydarzenia w narracji decyduje nie jego znaczenie dla rozwoju fabuły, ale – waga dla bohatera. Akcja powieści ma charakter niemal zupełnie wewnętrzny. Przedmiotem przedstawienia są motywy zachodzących wydarzeń i ich reperkusje psychiczne, a same wydarzenia są prezentowane poprzez retrospekcje (dzieciństwo i młodość Nurudina, młodość Hasana) i są charakteryzowaniu postaci (w tym zabiegu można dostrzec podobieństwo utworu do powieści psychologicznej).

Derwiz sięga pamięci do czasów dzieciństwa i młodości, co było związane z całością metafizycznej problematyki powieści. Wspomnienie nieba dzieciństwa jest w tym utworze najgłębszą raną, ponieważ wskazuje na niewykorzystane możliwości, przywołuje zasadnicze pytanie, jakie zostaje postawione derwiszowi: co należało zrobić, by życie nabrało sensu? Powrót do dzieciństwa jest rodzajem regresji psychicznej, obrazującej lęk bohatera przed życiem. Liryczne wspomnienia jednak niczego nie ożywiają. Wiążą się one z szeregiem zaprzeczonych możliwości i przede wszystkim z odrzuceniem miłości. Tych strat nie można już nadrobić. Retrospekcje są silnym skonstrastowaniem przeszłości (dominacja uczuć) i teraźniejszości (podporządkowanie ideologii). W opowieści Nurudina toczy się pełen napięcia dialog pomiędzy ufnym, pełnym nadziei, szukającym z tego ptaka czowiekiem a głęboko rozczarowanym, usi-

<sup>42</sup> Tamże, s. 46–47.

<sup>43</sup> M. Selimovia, *Derwiz i aniera...*, s. 289.

j<sup>1</sup>cym ratowaæ œwiat swych wartoœci derwiszem, który – wybrawszy drogê niewiœci i zemsty – zmierza<sup>3</sup> ku samozag<sup>3</sup>adzie. Rosn<sup>1</sup>ca samoœwiadomoœæ derwisza doprowadzi<sup>3</sup>a do jego przemiany – ze skupionego na modlitwie i medytacjach zakonnika sta<sup>3</sup> siê intrygantem i mœcicielem, który odrzuci<sup>3</sup> wszystkie uznawane dotychczas wartoœci. Dramatyczny dialog potwierdza to, æe religia by<sup>3</sup>a dla niego wa¿niejsza od wolnoœci, æe przekraczaj<sup>1</sup>c bramê tekkie i wybieraj<sup>1</sup>c tward<sup>1</sup> œcie¿kê wiary, wkroczy<sup>3</sup> w œwiat zniewolenia. Nurudin niejednokrotnie wyraża<sup>3</sup> æal z powodu niemo¿noœci cofniêcia czasu, wyboru innej drogi ¿yciowej.

œwiat powieœciowy jest w istocie mroczny i ponury, ale dlatego w<sup>3</sup>aœnie szczególne znaczenie maj<sup>1</sup> pewne jasne tony, akcenty optymizmu, które s<sup>1</sup> wprowadzane na zasadzie kontrapunktu. Jeden z nich stanowi niew<sup>1</sup>tpliwie postaæ Hasana – jego przyjaŹñ z derwiszem, (burzliwa) mi<sup>3</sup>oœæ do ojca, a takæe sfera wspomnieŹ Nurudina – wspomnienia z dzieciŹstwa, które wywo<sup>3</sup>uje widoczny z klasztornej celi skrawek b<sup>3</sup>êkitu nieba, wspomnienie m<sup>3</sup>odzieŹczej mi<sup>3</sup>oœci szejka, która pozosta<sup>3</sup>a dlaŹ jedyn<sup>1</sup>; jest to równie¿ mi<sup>3</sup>oœæ do natury<sup>44</sup>.

Poszczególne spotkania, rozmowy wywo<sup>3</sup>a<sup>3</sup>y wspomnienia, powoduj<sup>1</sup>c spowolnienie akcji. Warto zwróciæ uwagê na fakt, i¿ pojawiaj<sup>1</sup> siê one zdecydowanie czêœciej w pierwszej czêœci powieœci – bardziej refleksyjnej, w której czas p<sup>3</sup>ynie znacznie wolniej ni¿ w dynamicznej czêœci drugiej. Pierwszym wa¿nym spotkaniem by<sup>3</sup>a rozmowa z siostr<sup>1</sup> Hasana<sup>45</sup>, która stanowi<sup>3</sup>a dla derwisza w<sup>3</sup>aœciwe spotkanie ze œwiatem po latach izolacji. Niepokój, jaki wzbudzi<sup>3</sup> w nim klimat nocy œwiêtojerskiej, teraz zosta<sup>3</sup> gwa<sup>3</sup>townie pog<sup>3</sup>êbiony. Atmosfera zmys<sup>3</sup>owoœci i grzechu, jak<sup>1</sup> kobieta roztacza<sup>3</sup>a wokó<sup>3</sup> siebie, znacz<sup>1</sup>ca obserwacja jej r<sup>1</sup>k<sup>46</sup> wytr<sup>1</sup>ci<sup>3</sup>y szejka z równowagi, w jakiej dot<sup>1</sup>d trwa<sup>3</sup>. Ogromne

<sup>44</sup> S. Koljeviæ, *Apstraktna istorija u „Dervišu i smrti”*, [w:] *Djelo Meše Selimoviæa...*, s. 162–163.

<sup>45</sup> Nale¿y zwróciæ uwagê na szczególn<sup>1</sup> wa¿noœæ kobiety w twórczoœci Selimoviæa (M. Petroviæ, dz. cyt., s. 111). Postacie kobiece zawsze traktowane s<sup>1</sup> z szacunkiem. Siostra Hasana, podejrzewana przez Nurudina o wyrachowanie czy brak uczuaæ wobec mê¿a, okazuje siê osob<sup>1</sup> szczer<sup>1</sup> i wiern<sup>1</sup>. Sw<sup>1</sup> niezwyk<sup>3</sup>1 urod<sup>1</sup> przywo<sup>3</sup>uje wspomnienie utraconej mi<sup>3</sup>oœci derwisza – kobiety, która – jak mówi jej syn – nigdy o nim nie zapomni<sup>3</sup>a. Znacz<sup>1</sup>cy jest fakt, i¿ dramatyczna opowieœæ szejka jest spiêta swoist<sup>1</sup> klamr<sup>1</sup>: na pocz<sup>1</sup>tku i na koŹcu pojawia siê kobieta, która do œwiata z<sup>3</sup>a i przemocy wnosi ciep<sup>3</sup>o i mi<sup>3</sup>oœæ, œagodzc<sup>1</sup> – choæ w pewnym stopniu – jego okrucieŹstwo. Z najwiêkszym pietyzmem zosta<sup>3</sup>a przedstawiona bohaterka *Twierdzy* – Tijana Bjelotripiæ, która swoim g<sup>3</sup>êbokim uczuciem rozjaœni<sup>3</sup>a mroczne ¿ycie Ahmeta Šabo, tworzc<sup>1</sup> wraz z nim rodzin<sup>1</sup> twierdzê. Dodajmy, æe swoje dwie wielkie powieœci pisarz zadedykowa<sup>3</sup> kobietom: *Derwisza i œmiera* – drugiej ¿onie Darce, *Twierdzê* – córkom Maøy i Jesene.

<sup>46</sup> Symbolika czêœci cia<sup>3</sup>a odgrywa w prozie Selimoviæa wa¿n<sup>1</sup> rolê. Derwisz podczas rozmowy z siostr<sup>1</sup> Hasana bacznie obserwuje jej rêce – s<sup>1</sup> one przede wszystkim znakiem zmys<sup>3</sup>owoœci. Po œmierci kadiego spojrzenie Nurudina znów pad<sup>3</sup>o na dr¿<sup>1</sup>ce d<sup>3</sup>onie kobiety, którymi g<sup>3</sup>adzi<sup>3</sup>a policzki swego martwego mê¿a. W przypadku osób zwi<sup>1</sup>zanych z w<sup>3</sup>adz<sup>1</sup> uwaga koncentruje siê na ich twarzach. Dobrze ilustruje to zjawisko portret kadiego Ajni-efendiego – cz<sup>3</sup>owieka o nieruchomym jakby obliczu, z uœmiechem, który nic nie wyraża; takæe muselim ma twarz-maskê, która podobna jest do œiany. Bezosobowoœæ muselima potêguje dystans pomiêdzy nim a rozmówc<sup>1</sup>, rozmowa zaê nabiera charakteru przes<sup>3</sup>uchania (M. Petroviæ, dz. cyt., s. 30–32).



znaczenie ma wspomnienie kobiety, któr<sup>1</sup> kocha<sup>3</sup> w m<sup>3</sup>odoœci, jednak na skutek przypadku j<sup>1</sup> straci<sup>3</sup>. Wtedy wst<sup>1</sup>pi<sup>3</sup> do zakonu. Odrzucenie mi<sup>3</sup>oœci wywo<sup>3</sup>a<sup>3</sup>o w konsekwencji moraln<sup>1</sup> œmieræ i ca<sup>3</sup>kowity upadek bohatera.

Ahmed Nurudin wielokrotnie podkreœla<sup>3</sup> rolê przypadku w swoim Ÿyciu. Podczas rozmowy z m<sup>3</sup>odziœcem z Devetaka – wed<sup>3</sup>ug wszelkiego prawdopodobieñstwa swoim synem, pe<sup>3</sup>nym wiary i nadziei – nie potrafi<sup>3</sup> wyzbyæ siê natrêtniej myœli o tym, Ÿe gdyby wracaj<sup>1</sup>c z wojny mniej spa<sup>3</sup> i szybciej szed<sup>3</sup>, prawdopodobnie jego Ÿycie potoczy<sup>3</sup>oby siê zupe<sup>3</sup>nie inaczej: jego ukochana nie wysz<sup>3</sup>aby za innego mê<sup>3</sup>czyznê, zwi<sup>1</sup>za<sup>3</sup>aby siê z nim. Czy tamto – hipotetyczne – Ÿycie by<sup>3</sup>oby lepsze, szczêdliwsze?

Znaczenie przypadku w ludzkim Ÿyciu, koniecznoœæ dokonywania wyborów, sta<sup>3</sup>a konfrontacja jednostki ze œmierci<sup>1</sup> zbli<sup>1</sup>aj<sup>1</sup> Selimoviciowsk<sup>1</sup> wizjê cz<sup>3</sup>owieka do wizji egzystencjalistycznej. Proza ta, ze szczególnym uwzglêdnieniem *Derwisza i œmierci* oraz *Twierdzy*, jest opowieœci<sup>1</sup> o trudzie bycia cz<sup>3</sup>owiekiem i o niemi<sup>3</sup>osiernym kurczeniu siê Ÿycia, o tym, Ÿe „Ÿyj<sup>1</sup>c tracimy Ÿycie”<sup>47</sup>. Chodzi wiêc o nadanie mu sensu, jakiejœ innej – poza rozpacz<sup>1</sup> – perspektywy. Cz<sup>3</sup>owiek jest twórc<sup>1</sup> swego Ÿycia – przypadkowego, kruchego, pe<sup>3</sup>nego trosk i trwogi, bêd<sup>1</sup>cego zmierzaniem ku œmierci – nic nie jest mu dane „z góry”. Jednocześnie: cz<sup>3</sup>owiek jest mo<sup>3</sup>liwoœci<sup>1</sup> – dopóki Ÿyje, dopóty niewykluczona jest perspektywa odmiany, choæ Ÿadna mo<sup>3</sup>liwoœæ nigdy siê do koñca nie realizuje. Wed<sup>3</sup>ug Selimovicia cz<sup>3</sup>owiek nie jest bezwzglêdnie skazany na klêskê – Nurudin przegra<sup>3</sup>, bo „uciek<sup>3</sup> od wolnoœci”<sup>48</sup>, wybra<sup>3</sup> ideologiê, za którêj autorytetem kry<sup>3</sup> siê przez wiêks<sup>1</sup> czêœæ Ÿycia, natomiast nie jest to jedyna mo<sup>3</sup>liwoœæ, jaka siê otwiera przed cz<sup>3</sup>owiekiem – inn<sup>1</sup> drog<sup>1</sup> kroczy<sup>3</sup> Hasan czy Ahmet Šabo.

Monolog szejka w momentach szczególnego wzburzenia przyjmuje charakter bezpoœredniego zwrotu do Haruna b<sup>1</sup>dŸ Ishaka. U Haruna narrator szuka<sup>3</sup> zrozumienia i wybaczenia – swej opiesza<sup>3</sup>oœci, braku zdecydowania, upartego trwania przy w<sup>3</sup>asnych pogl<sup>1</sup>dach, u Ishaka – wiecznego uciekiniera – natchnienia i odwagi.

Kilkakrotnie Nurudin zrezygnowa<sup>3</sup> z osobistego tonu i wypowiedzia<sup>3</sup> siê w imieniu jakiejœzbiorowoœci: „Co siê sta<sup>3</sup>o? W co zamieni<sup>3</sup>o siê nasze bohaterstwo? We wstydlive dr<sup>3</sup>enie przed pohukiwaniem puchaczów, w lêk przed ostrzejszym g<sup>3</sup>osem, przed nie istniej<sup>1</sup>c<sup>1</sup> win<sup>1</sup>? Nie warto tak Ÿyæ [...] Biada nam! Coœiê sta<sup>3</sup>o, coœohydneho, zatraciliœmy siê, nawet tego nie postrzegaj<sup>1</sup>c. Kiedy<sup>3</sup> to zagubiliœmy w sobie cz<sup>3</sup>owieczeñstwo, kiedy dopuœciliœmy do

---

Z kolei Ishak – zbieg, uciekinier, wieczny buntownik – kojarzony jest z nogami: s<sup>1</sup> posrebrzone œwiat<sup>3</sup>em ksiê<sup>3</sup>ycyca, tylko jedna jest obuta (T. Batler, *Knj<sup>3</sup>evni stil i poetska funkcija u romanu „DerviŸ i smrt”*, [w:] M. Egeria, *„DerviŸ i smrt” MeŸe Selimoviæa*, Beograd 1982, s. 94).

<sup>47</sup> M. Janion, *Ÿyj<sup>1</sup>c tracimy Ÿycie. Niepokoj<sup>1</sup>ce problemy egzystencji*, Warszawa 2001.

<sup>48</sup> E. Fromm, *Ucieczka od wolnoœci*, prze<sup>3</sup>. O. Ziemilska, A. Ziemilski, przedmow<sup>1</sup> opatrzy<sup>3</sup> F. Ryszka, Warszawa 2001.



tego?”<sup>49</sup>. Derwiz nie sprecyzowa<sup>3</sup>, z jak<sup>1</sup> zbiorowo<sup>o</sup>ci<sup>1</sup> siê uto<sup>o</sup>samia<sup>3</sup>, cho<sup>o</sup> przywo<sup>o</sup>uj<sup>1</sup>c jednocześnie wspomnienia z okresu wojny i akcentuj<sup>1</sup>c w<sup>o</sup>asn<sup>1</sup> – ówczesn<sup>1</sup> – odwagê, sugerowa<sup>3</sup>, że chodzi<sup>o</sup> mu o niegdysiejszych towarzyszy broni, którzy – jak on sam, jak spotkany w domu muselima Kara-Zaim – dostosowali siê do rzeczywisto<sup>o</sup>ci za cenê (pozornego) spokoju i pozycji spo<sup>o</sup>ecznej, wybrali postawê pe<sup>o</sup>n<sup>1</sup> tchórzostwa. Stwierdzenie to jest pewnego rodzaju usprawiedliwieniem – nie tylko Nurudin sprzeniewierzy<sup>3</sup> siê idea<sup>o</sup>om swej m<sup>o</sup>odo<sup>o</sup>ci.

Monolog jest wyra<sup>o</sup>Źnie zdialogizowany. Ca<sup>o</sup>o<sup>o</sup> utworu to w zasadzie „wielki dialog”. W sposób dwu<sup>o</sup>osowy skonstruowane s<sup>1</sup> w powie<sup>o</sup>ci czas (przesz<sup>o</sup>o<sup>o</sup> obja<sup>o</sup>nia tera<sup>o</sup>Źniejszo<sup>o</sup>o), przestrze<sup>o</sup>Ź (wewnêtrzna i zewnêtrzna), a tak<sup>o</sup>Źe postacie. Œwiat przedstawiony jest wyra<sup>o</sup>Źnie zgeometryzowany, dominuj<sup>1</sup> w nim ujêcia antytetyczne, w tym uk<sup>o</sup>ady kontrastuj<sup>1</sup>cych ze sob<sup>1</sup> postaci. W odniesieniu do bohatera-narratora mo<sup>o</sup>Źna mówia<sup>o</sup> o zjawisku postaci podwójnej, mo<sup>o</sup>Źe nawet – potrójnej. W takim sposobie konstruowania powie<sup>o</sup>ciowych bohaterów nie trudno dostrzec analogiê z opisanym przez Bachtina zjawiskiem postaci podwójnych w prozie Dostojewskiego<sup>50</sup>.

Ahmed Nurudin, szej<sup>o</sup>k zakonu mewlewijskiego, w chwili rozpoczêcia spisywania wspomnie<sup>o</sup>Ź by<sup>3</sup> cz<sup>o</sup>owiekiem dojrz<sup>o</sup>ym (mia<sup>3</sup> czterdzie<sup>o</sup>ci lat), kroc<sup>1</sup>czym pewnie po wybranej przed laty <sup>o</sup>cie<sup>o</sup>Źce wiary. Mocno wierz<sup>1</sup>c w system, zajmowa<sup>3</sup> w nim znac<sup>1</sup>ce, uprzywilejowane miejsce. Idea<sup>o</sup>em by<sup>o</sup> dla niego wyzbycie siê w<sup>o</sup>asnej osobowo<sup>o</sup>ci, indywidualizm by<sup>3</sup> kategori<sup>1</sup> ca<sup>3</sup>kowicie mu obc<sup>1</sup>. Si<sup>3</sup>a i zadanie cz<sup>o</sup>owieka polega<sup>o</sup>y wed<sup>o</sup>ug niego na zwalczaniu wszelkich pokus – taka postawa zak<sup>o</sup>ada istnienie w cz<sup>o</sup>owieku z<sup>3</sup>a, co bliskie jest manichejskiej wizji <sup>o</sup>wiata. Nurudin pojmo<sup>o</sup>wa<sup>3</sup> Źycie wy<sup>3</sup>cznie w kategoriach intelektualnych, wyby<sup>3</sup> siê wszelkich innych motywacji, uczua<sup>o</sup>; z nikim nie nawi<sup>1</sup>zywa<sup>3</sup> bli<sup>o</sup>Źszych relacji. Doprowadzi<sup>o</sup> go to do schematycznego pojmo<sup>o</sup>wania rzeczywisto<sup>o</sup>ci, ale dawa<sup>o</sup> poczucie bezpiecze<sup>o</sup>stwa i pewno<sup>o</sup>ci. Do pewnego momentu bohater Źy<sup>3</sup> w swoim <sup>o</sup>wiecie bez sprzeciwu, ale i bez samo<sup>o</sup>wiadomo<sup>o</sup>ci. Jest on przyk<sup>o</sup>adem osobowo<sup>o</sup>ci zupe<sup>o</sup>nie zideologizowanej; gdy opu<sup>o</sup>ci<sup>3</sup> ciasne mury tekkie i wyszed<sup>3</sup> naprzeciw <sup>o</sup>wiatu, wci<sup>1</sup>Ź jeszcze wierzy<sup>3</sup> w jego sprawiedliwo<sup>o</sup>o. To nie brak dobrej woli, ale bardzo silna wiara w ideologiê jest przyczyn<sup>1</sup> jego bierno<sup>o</sup>ci. Do<sup>o</sup>wiadczenie z bratem, bezpo<sup>o</sup>redni kontakt z przedstawicielami w<sup>o</sup>adzy przekona<sup>o</sup>y go, że jego wiara jest z<sup>3</sup>udna. Dramat Nurudina to tragedia utraconej pewno<sup>o</sup>ci i si<sup>3</sup>y, któr<sup>1</sup> dawa<sup>o</sup> mu poczucie przynale<sup>o</sup>Źno<sup>o</sup>ci do zakonu. Znalaz<sup>3</sup> siê w sytuacji granicznej, bo zrozumia<sup>3</sup>, że budowla jego wiary jest silna tylko wtedy, gdy nic jej nie zagra<sup>o</sup>Źa, w sytuacjach bardziej skomplikowanych – okaza<sup>o</sup> siê niewystarczaj<sup>1</sup>ca. Źycie to budowla

<sup>49</sup> M. Selimoviæ, *Derwiz i <sup>o</sup>wieræ...*, s. 133.

<sup>50</sup> M. Bachtin, dz. cyt., s. 45.

z piasku. Tragedia Nurudina ma wymiar psychologiczny i aksjologiczny<sup>51</sup>. Wierz<sup>1</sup>c w prawo, w istnienie jasno określonych kategorii dobra i z<sup>2</sup>a, Nurudin stan<sup>13</sup> nagle przed dylematem: ratowaæ brata, kwestionuj<sup>1</sup>c tym samym wyznawane dot<sup>1</sup>d zasady – czy wierz<sup>1</sup>c w sprawiedliwoœæ œwiata, czekaæ na rozwi<sup>1</sup>zanie problemu bez w<sup>3</sup>asnej ingerencji? Przemiana, jakiej doœwiadczy<sup>3</sup> bohater, by<sup>3</sup>a powolna i stopniowa. Pocz<sup>1</sup>tkowo odczuwa<sup>3</sup> g<sup>3</sup>êboki niepokój, by<sup>3</sup> niepewny, niezdecydowany, waha<sup>3</sup> siê. Doskonale oddaje ten stan ducha bohatera jego symboliczna droga do muselima: derwiz szed<sup>3</sup> bardzo niechêtnie, obserwow<sup>3</sup> domy kryj<sup>1</sup>ce siê za ga<sup>3</sup>êziami i wysokimi ogrodzeniami, jak gdyby chowaj<sup>1</sup>ce siê przed sob<sup>1</sup> w swej samotnoœci. Szejk by<sup>3</sup> tchórzem. W zasadzie chcia<sup>3</sup>by pomóc bratu, ale – nie anga<sup>3</sup>uj<sup>1</sup>c siê, nie wychodz<sup>1</sup>c z tekkie, co by<sup>3</sup>o niemo<sup>3</sup>liwe – st<sup>1</sup>d koniecznoœæ przemiany<sup>52</sup>. Przemiana ta by<sup>3</sup>a procesem powolnym, jednak ostatecznie prowadz<sup>1</sup>cym do rozpadu systemu wartoœci, w jakie wierzy<sup>3</sup> Nurudin (najpierw s<sup>1</sup>dzi<sup>3</sup>, *¿e* brat zosta<sup>3</sup> aresztowany przez pomy<sup>3</sup>kê, gdy jednak siê okaza<sup>3</sup>o, *¿e* to nieprawda, by<sup>3</sup> bardzo zaskoczony, bo zda<sup>3</sup> sobie sprawê z tego, *¿e* zdarzaj<sup>1</sup> siê b<sup>3</sup>êdy, które pope<sup>3</sup>nij<sup>1</sup> ludzie – ludzie wykorzystuj<sup>1</sup>cym w<sup>3</sup>adzê do czynienia z<sup>2</sup>a; st<sup>1</sup>d wzi<sup>13</sup> siê duchowy kryzys szejka, a chêæ ukarania winnych przerodzi<sup>3</sup>a siê w nienawieæ i *¿*<sup>1</sup>dzê zemsty) – z<sup>3</sup>owionego derwiz sta<sup>3</sup> siê <sup>3</sup>owc<sup>1</sup>, z buntownika – cz<sup>3</sup>owiekiem stosuj<sup>1</sup>cym przemoc, w koñcu zgin<sup>13</sup> jako ofiara ob<sup>3</sup>awy. Nurudin sta<sup>3</sup> siê kimœ innym, zupe<sup>3</sup>nie innym, ni<sup>3</sup> by<sup>3</sup> dot<sup>1</sup>d. To ambiwalentna, z<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ona osobowoœæ. W swoim rozleg<sup>3</sup>ym monologu – dialogu z sob<sup>1</sup> – przedstawi<sup>3</sup> drogê, jak<sup>1</sup> przeby<sup>3</sup> od skromnej celi pobo<sup>3</sup>nego derwiza do budynku s<sup>1</sup>du i pokoju kadiego.

Dramat Nurudina to równie<sup>3</sup> dramat cz<sup>3</sup>owieka, który w b<sup>3</sup>êdny sposób oce-  
nia<sup>3</sup> w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> pozycjê, znaczenie. Jako szejk zakonu mewlewijskiego, zas<sup>3</sup>u<sup>3</sup>ony dla swojej tekkie wierny derwiz oczekiwa<sup>3</sup> pomocy od przedstawicieli w<sup>3</sup>adzy. Zdawa<sup>3</sup>o mu siê, *¿e* wiele znaczy w kasabie. Tymczasem wyobra<sup>3</sup>enie to prys<sup>3</sup>o niczym bañka mydlana – spotkanie z muselimum, kadim i wreszcie muftim<sup>53</sup> pozbawi<sup>3</sup>o go wszelkich z<sup>3</sup>udzeñ: nie liczy<sup>3</sup> siê ani odrobinê. Te trzy spotkania to jakby trzy stopnie poni<sup>3</sup>zenia, których doœwiadczy<sup>3</sup> Nurudin. To jego osobista klêska. W ich konsekwencji derwiz postanowi<sup>3</sup> siê zemœcia (w efekcie muselimum uciek<sup>3</sup> z miasta, a kadi zgin<sup>13</sup> podczas zamieszek).

Rozmowy z przedstawicielami w<sup>3</sup>adzy nie by<sup>3</sup>y dialogiem – muselimum niejako przes<sup>3</sup>uchiwa<sup>3</sup> derwiza, kadi nie pos<sup>3</sup>ugiwa<sup>3</sup> siê nawet w<sup>3</sup>asnymi s<sup>3</sup>owami, ale mówi<sup>3</sup> za pomoc<sup>1</sup> cytatów z *Koranu*, natomiast znu<sup>3</sup>ony mufti oczekiwa<sup>3</sup> rozrywki, jakiegoœ urozmaicenia swej nudnej egzystencji. Niemo<sup>3</sup>noœæ podjêcia dialo-

<sup>51</sup> N. Miloševia, dz. cyt., s. 166–168.

<sup>52</sup> Tam<sup>3</sup>e, s. 14–29.

<sup>53</sup> Portrety kadiego, muselima i muftiego maj<sup>1</sup> charakter karykatury, co s<sup>3</sup>u<sup>3</sup>y oddaniu demonizmu w<sup>3</sup>adzy (R. Vučkoviã, *Meša Selimoviã*: [w:] *Djelo Meše Selimoviã*..., s. 52).

gu, stosowanie przemocy w celu uzyskania uległości jednostki to istota władzy totalitarnej. Muselim tak kierowa rozmow<sup>1</sup>, by Nurudin zwróci<sup>3</sup> się przeciwko bratu. Derwisz zacz<sup>13</sup> w<sup>1</sup>tpia w swoj<sup>1</sup> wiarê, choæ wci<sup>1</sup> ¿ jeszcze – niezdolny do jakiegokolwiek czynu – zamyka<sup>3</sup> siê w twierdzy modlitwy. Jednocześnie spotkanie z muselime<sup>m</sup> uawiadomi<sup>3</sup> bohaterowi dwoistoææ æwiata, o którym dot<sup>1</sup>d myda<sup>3</sup>, ¿e jest jeden i jednolity. Postawiony przed machin<sup>1</sup> w<sup>3</sup>adzy Nurudin poczu<sup>3</sup> siê bezwolny i bezbronny. Zacz<sup>13</sup> rozumieæ, ¿e jeden z tych æwiatów oparty jest na fa<sup>3</sup>szu i k<sup>3</sup>amstwie. Spotkanie z kadim by<sup>3</sup>o jeszcze bardziej wstrz<sup>1</sup>sa-j<sup>1</sup>ce. Ajni-efendi to cz<sup>3</sup>owiek spokojny i zdystansowany; jego portret dope<sup>3</sup>nia<sup>3</sup> kot, który nie budzi<sup>3</sup> w derwiszu zaufania. Rozmowa Nurudina z kadim jest karykatur<sup>1</sup> dialogu: obaj odwo<sup>3</sup>ywali siê do *Koranu*, przy czym ka¿dy z nich czyni<sup>3</sup> to w inny sposób – szejk kierowa<sup>3</sup> siê nauk<sup>1</sup> æwiêtej ksiêgi, natomiast kadi to *citatoman*, jego zupe<sup>3</sup>nie bezosobowa wypowied<sup>3</sup> jest wyrazem poddania siê w<sup>3</sup>adzy, która stosuje przemoc. To nie jest dialog, nie ma tu miejsca na polemikê. Pozycja ka¿dej ze stron jest z góry okreðona.

Z doæwiadcze<sup>n</sup> szejka z w<sup>3</sup>adz<sup>1</sup> jasno wiêc wynika<sup>3</sup>o, ¿e dialog nie jest mo¿liwy. Wówczas zacz<sup>13</sup> siê rodziæ plan zemsty. Coraz wyraŹniej dawa<sup>3</sup>a o sobie znaæ druga strona jego osobowoæci, któr<sup>1</sup> uosabia symboliczna, jednoczeænie realna i nierealna, najbardziej nierzeczywista spoæród powieæciowych bohaterów postae Ishaka. Dziêki niemu szejk pozna<sup>3</sup> ciemn<sup>1</sup> stronê swojej osobowoæci. Korzenie wizji Ishaka siêgaj<sup>1</sup> do chwili, gdy za poærednictwem Hasana Nurudin dowiedzia<sup>3</sup> siê o uwiêzieniu Haruna: „Nurudin wymydi<sup>3</sup> Ishaka jako przeciwwagê dla swego strachu. By<sup>3</sup>a to postae, która mia<sup>3</sup>a mu pozwoliæ zrealizowæ jego filozofiê ¿ycia, urzeczywistniæ jego bunt”<sup>54</sup>. Postae ta wi<sup>1</sup>¿e siê wiêc bezpoærednio z motywem straconego brata. Obecnoææ Ishaka w ogrodzie tekkie stanowi<sup>3</sup>a dla niego wielkie moralne wyzwanie, poniewa¿ musia<sup>3</sup> w zwi<sup>1</sup>zku z ni<sup>1</sup> podj<sup>1</sup>æ jak<sup>1</sup>æ decyzjê i ponieæ za ni<sup>1</sup> odpowiedzialnoææ. Problem polega<sup>3</sup> na tym, ¿e derwisz nie przywyk<sup>3</sup> podejmowæ ryzyka, nie znajdowa<sup>3</sup> siê dot<sup>1</sup>d w sytuacjach niebezpiecznych. Przyzwyczai<sup>3</sup> siê do myðenia o sprawach niebia<sup>n</sup>skich, tymczasem zosta<sup>3</sup> zmuszony do zmierzenia siê z problemem ¿yciowym. By go rozwi<sup>1</sup>zaæ, nie wystarczy<sup>3</sup>o myðeæ – trzeba by<sup>3</sup>o dzia<sup>3</sup>æ.

Ishak to postae wyrastaj<sup>1</sup>ca z idei buntu, niemog<sup>1</sup>ca bez buntu istnieæ, to ryzykant, wieczny uciekinier, cz<sup>3</sup>owiek poza prawem, idealista: „Nie jest dobre to, co jest, lecz to, czego siê pragnie. Gdy ludzie wynajd<sup>1</sup> piêkn<sup>1</sup> myð, powinni chowæ j<sup>1</sup> pod szk<sup>3</sup>em, ¿eby siê nie zbruka<sup>3</sup>a”<sup>55</sup>. Bunt jest wyrazem jego wewnêtrznej wolnoæci – tylko w ten sposób móg<sup>3</sup> obroniæ swoje cz<sup>3</sup>owiecze<sup>n</sup>stwo<sup>56</sup>. Ishak gra

<sup>54</sup> M. Markovia, *Obrana od samoæ*, [w:] M. Selimovia, *Sjeaanja...*, s. 332–333.

<sup>55</sup> M. Selimovia, *Derwisz i ænieræ...*, s. 217.

<sup>56</sup> N. B. Jakovljeva, *Problem slobode i bunta u romanima Meše Selimovicia*, sa ruskog prevela S. Rukavina Bleëia, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 262.

g<sup>3</sup>ówn<sup>1</sup> rolê w motywie „<sup>3</sup>owi<sup>1</sup>cych i <sup>3</sup>owionych”, stanowi urzeczywistnienie marzeń Nurudina o byciu odważnym i niezależnym, jednocześnie zaobudzi w nim strach przed dokonaniem wyboru jednej z możliwości. Ishak jest symbolem wyzwolenia, którego derwisz d<sup>3</sup>ugo siê obawia<sup>3</sup>, o którym ba<sup>3</sup> siê nawet myśleæ. Prezentowa<sup>3</sup> to, czego Nurudinowi najbardziej brakowa<sup>3</sup>o: jednoœ myœli i czynów.

Cech<sup>1</sup> wspóln<sup>1</sup> Ishaka i Nurudina by<sup>3</sup>a bardzo silna potrzeba zachowania ludzkiej godnoœci, szacunku dla samego siebie – Ishak zaspokaja<sup>3</sup> j<sup>1</sup> poprzez bunt, szejk – poprzez pos<sup>3</sup>uszeñstwo w<sup>3</sup>adzy, której s<sup>3</sup>u<sup>3</sup>y<sup>3</sup>. Ishak buntowa<sup>3</sup> siê przeciwko w<sup>3</sup>adzy z zasady, Nurudin – kiedy wreszcie przeszed<sup>3</sup> do czynu – zrobi<sup>3</sup> to z pobudek osobistych. Derwisz zreszt<sup>1</sup> nigdy nie odrzuci<sup>3</sup> rzeczywistoœci ca<sup>3</sup>kowicie, za wszelk<sup>1</sup> cenê usi<sup>3</sup>owa<sup>3</sup> znaleŹæ jakieœ wyjœcie.

Ishak to postac<sup>3</sup> mglista, widoczna tylko raz – w ogrodzie tekkie. Potem pojawia<sup>3</sup> siê niczym swoisty refren w chwilach s<sup>3</sup>aboœci derwisza, gdy drêczy<sup>3</sup> go w<sup>1</sup>tpliwoœci, dylematy, przed którymi zosta<sup>3</sup> nagle postawiony. Ishak to idealny rewolucjonista oraz projekcja nieurzeczywistnionego Nurudina, moŹliwoœæ, która nie zosta<sup>3</sup>a przezeń zrealizowana.

Podobnie niesamodzieln<sup>1</sup> jest w powieœci postac<sup>3</sup> mu<sup>33</sup>y Jusufa, który równieŹ w pewien – choæ inny niŹ Ishak – sposób dope<sup>3</sup>nia osobowoœæ Nurudina. £<sup>1</sup>czy<sup>3</sup>a ich przesz<sup>3</sup>oœæ – w jakieœ czas po tragicznej œmierci matki Jusufa derwisz zabra<sup>3</sup> ch<sup>3</sup>opca do tekkie, umoŹliwi<sup>3</sup> mu zdobycie wykszta<sup>3</sup>cenia i perspektywê spokojnego Źycia w klasztorze. UwaŹa<sup>3</sup> to za dobro. Skrzywdzony w dzieciñstwie m<sup>3</sup>ody cz<sup>3</sup>owiek w bezpodstawny sposób kojarzy<sup>3</sup> jednak œmieræ matki z Nurudinem, jego czyn byæ moŹe traktowa<sup>3</sup> jako próbê odkupienia dawnych win. Jednocześnie derwisz nie potrafi<sup>3</sup> okazaæ m<sup>3</sup>odzieñcowi ani odrobiny ciep<sup>3</sup>a, Źadnych uczua. MoŹna przypuszczaæ, Źe – paradoksalnie – szejk przy czyni<sup>3</sup> siê do moralnego upadku swego podopiecznego. W tych bowiem okolicznoœciach granice miêdzy dobrem a z<sup>3</sup>em coraz bardziej siê zaciera<sup>3</sup>y. Zraniony, nieszczêliwy Jusuf sta<sup>3</sup> siê cz<sup>3</sup>owiekiem niebezpiecznym: zosta<sup>3</sup> szpiegiem kadiego. Choæ wiele zawdziêcza<sup>3</sup> Nurudinowi, choæ by<sup>3</sup> jego d<sup>3</sup>u<sup>3</sup>nikiem, wyrz<sup>1</sup>dzi<sup>3</sup> mu wielk<sup>1</sup> krzywdê, przyczyniaj<sup>1</sup>c siê do œmierci Haruna.

Mu<sup>33</sup>ê Jusufa wyróŹnia<sup>3</sup>y: bezg<sup>3</sup>oœne, ostroŹne zachowanie, œciszony oddech, niepewne kroki. Porusza<sup>3</sup> siê niczym cieñ, by<sup>3</sup> jakby „niewidoczni<sup>1</sup> postaci<sup>1</sup>”. By<sup>3</sup> nieroz<sup>31</sup>czny z Nurudinem – wi<sup>1</sup>za<sup>3</sup>a ich nie tylko pamieæ o przesz<sup>3</sup>oœci, ale i tajemnica Jusufa, któr<sup>1</sup> szejkowi uda<sup>3</sup>o siê poznaæ. Pocz<sup>1</sup>tkowo <sup>31</sup>czy<sup>3</sup>a ich przyjaŹñ, póŹniej – strach i przymus. Zmuszony do tego Jusuf<sup>57</sup> pomóg<sup>3</sup> Nurudinowi zrealizowaæ plan zemsty, ale ostatecznie odkupi<sup>3</sup> swoje grzechy, ratuj<sup>1</sup>c Hasana. To odkupienie dotychczasowych win nadaje postaci Jusufa nowy wy-

---

<sup>57</sup> SzantaŹ, jakim pos<sup>3</sup>ugiwa<sup>3</sup> siê Nurudin, obrazuje jego przemianê: podobnie jak w<sup>3</sup>adza, na której chcia<sup>3</sup> siê zemœciaæ, stosowa<sup>3</sup> metody represyjne. Nie prowadzi<sup>3</sup> z Jusufem dialogu – on go z<sup>3</sup>owi<sup>3</sup> i przemoc<sup>1</sup> zmusi<sup>3</sup> do udzielenia pomocy w rozegraniu zaplanowanej przez siebie intrygi.

miar: jest zaskakuj<sup>1</sup>ce, niespodziewane, bo do tej pory bohater ten dzia<sup>3</sup>a<sup>3</sup> pod wp<sup>3</sup>ywem zastraszenia i w poczuciu nik<sup>3</sup>ej warto<sup>3</sup>ci moralnej, tymczasem zdoby<sup>3</sup> si<sup>3</sup>e na czyn, którego nikt by si<sup>3</sup>e po nim nie spodziewa<sup>3</sup> (i nikt – poza derwiszem – w niego nie uwierzy<sup>3</sup>). Nie post<sup>3</sup>ępowa<sup>3</sup> Ÿle dlatego, Ÿe by<sup>3</sup> z<sup>3</sup>y, ale dlatego, Ÿe nikt nie pokaza<sup>3</sup> mu drogi dobra.

Losy Nurudina i Jusufa s<sup>1</sup> w znacznym stopniu podobne, ale bohaterowie zmierzali w odwrotnym kierunku: Ahmed – od œwiadomoœci moralnej ku upadkowi, jego podopieczny – od grzechu ku próbie odkupienia dokonanego z<sup>3</sup>a.

Bez w<sup>1</sup>tpienia najwaŸniejszy<sup>1</sup> w strukturze powieœci postaci<sup>1</sup> obok szejka jest Hasan D ania, uznawany przez Nurudina za jedynego przyjaciela. O ile Ishak i Jusuf s<sup>1</sup> w jakimœ sensie dope<sup>3</sup>nieniem derwisza, ucieleœniaj<sup>1</sup>c jaœniejsze (odwaga) b<sup>1</sup>dŸ teŸ ciemne (zdolnoœæ do czynienia z<sup>3</sup>a, bezwzgl<sup>3</sup>ednoœæ, stosowanie przemocy) cechy jego charakteru, o tyle „Hasan jest zupe<sup>3</sup>nym przeciwieñstwem Nurudina”<sup>58</sup>. Postacie te skonstruowane s<sup>1</sup> na zasadzie kontrapunktu – s<sup>1</sup> swoim przeciwieñstwem. Hasan to „antyteza w stosunku do mentalnoœci derwisza, wyobraŸenie idealnego cz<sup>3</sup>owieka”<sup>59</sup>, aczkolwiek dychotomia ta w r<sup>3</sup>ożnych momentach traci b<sup>1</sup>dŸ zyskuje na ostroœci. Dzieje si<sup>3</sup>e tak przede wszystkim ze wzgl<sup>3</sup>edu na dynamiczny charakter Nurudina, który ewoluowa<sup>3</sup>.

Odizolowanego od œwiata derwisza <sup>31</sup>czy<sup>3</sup>y z Hasanem szczególnego rodzaju wi<sup>3</sup>zi, do nikogo bowiem aŸ tak bardzo si<sup>3</sup>e nie zbliŸy<sup>3</sup>. Byli przyjaci<sup>3</sup>mi, choœ r<sup>3</sup>ożnili si<sup>3</sup>e zasadniczo pod kaŸdym niemal wzgl<sup>3</sup>edem: prezentowali odmienne spojrzenia na œwiat, systemy etyczne, wybory egzystencjalne, nawet ich pozycje spo<sup>3</sup>eczne by<sup>3</sup>y diametralnie r<sup>3</sup>ożne. Podczas pierwszego spotkania z Nurudinem Hasan zosta<sup>3</sup> ukazany jako cz<sup>3</sup>owiek uœmiechni<sup>3</sup>ty, pogodny, serdeczny. W efekcie rozmowy z nim derwisz zdecydowa<sup>3</sup> si<sup>3</sup>e p<sup>3</sup>oj<sup>3</sup>æ do muselima, by zapyta<sup>3</sup> o brata.

Hasan to cz<sup>3</sup>owiek wolny – na tyle, na ile to moŸliwe. Prezentowa<sup>3</sup> typowo egzystencjalistyczne przekonanie o tym, Ÿe cz<sup>3</sup>owiek jest tym, kim siebie uczyni. Hasan ponosi<sup>3</sup> konsekwencje swych wybor<sup>3</sup>ów: mimo doskona<sup>3</sup>ego wykszta<sup>3</sup>cenia zosta<sup>3</sup> *dŸelep<sup>3</sup>ejj<sup>1</sup>*, zrezygnowa<sup>3</sup> z zaaranŸowanego przez innych zwi<sup>1</sup>zku i wybra<sup>3</sup> ryzykown<sup>1</sup> mi<sup>3</sup>oœæ do m<sup>3</sup>atki, popad<sup>3</sup> w konflikt z rodzin<sup>1</sup>, naraŸaj<sup>1</sup>c si<sup>3</sup>e na utrat<sup>3</sup>e naleŸnego mu maj<sup>1</sup>tku. Zasadnicz<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> charakteru Hasana zdaje si<sup>3</sup>e zdolnoœæ do zmiany, do przewartoœciowania pewnych wartoœci. Rozw<sup>3</sup>ój tego bohatera by<sup>3</sup> bardzo burzliwy, o sw<sup>1</sup> niezaleŸnoœæ musia<sup>3</sup> ci<sup>3</sup>eŸko walczyæ. Jako cz<sup>3</sup>owiek wykszta<sup>3</sup>cony, œwiat<sup>3</sup>y, maj<sup>1</sup>cy przed sob<sup>1</sup> perspektyw<sup>3</sup>æ œwietnej kariery w Carogrodzie zdecydowa<sup>3</sup> si<sup>3</sup>e na los handlarza byd<sup>3</sup>em, który wszakŸe nie by<sup>3</sup> niczym niewolnikiem – ani rodziny, ani spo<sup>3</sup>eczeñstwa, ani jakichkolwiek konwenans<sup>3</sup>ów. Hasan odczuwa<sup>3</sup> nieodpart<sup>1</sup> potrzeb<sup>3</sup>ê podr<sup>3</sup>oŸowa-

<sup>58</sup> M. Skaki<sup>3</sup>a dz. cyt., s. 31.

<sup>59</sup> S. Vereš, *Zatvoren krug. (Velièina krivih)*, [w:] *Djelo Meše Selimoviæa...*, s. 191.

nia, co pozwala<sup>o</sup> mu nabrać dystansu do kochanej sk<sup>1</sup>din<sup>1</sup>d ojczyzny. Pozornie jest to postać wykorzeniona, w rzeczywistości – jest zupełnie odwrotnie: każda podróż kończy się przecież powrotem do domu, który – mimo lekkomyślności i specyficznego stylu życia bohatera – by<sup>3</sup> dlań ważn<sup>1</sup> wartości<sup>1</sup>. Dzięki regularnym podróżom Hasan postrzega<sup>3</sup> życie bardzo dynamicznie i sam zawsze gotów by<sup>3</sup> do działania. *Dželepèija* mógł<sup>3</sup>by sprawiać wrażenie cz<sup>3</sup>owieka przegranego, bez tożsamości, zwłaszcza jeśli zostanie porównany z powszechnie szanowanym i licznym się w kasabie szejkiem Nurudinem. To schematyczne zestawienie prowadzi jednak do przewrotnych wniosków: szejek w istocie znaczy<sup>3</sup> niewiele, zosta<sup>3</sup> zlekceważony i poniżony przez miejscowych notabli, gdy zwróci<sup>3</sup> się do nich z prośb<sup>1</sup> o pomoc, a gdy w ramach zemsty zaangażowa<sup>3</sup> się w politykę, unicestwi<sup>3</sup> sam siebie w sferze moralnej, straci<sup>3</sup> poczucie sensu; Hasan górowa<sup>3</sup> nad nim moralnie: pogodzi<sup>3</sup> się z ojcem, pomaga<sup>3</sup> Posawianom, uratowa<sup>3</sup> swego przyjaciela – Dubrowniczankę, ryzykuj<sup>1</sup>c własnym życiem. Miast społecznego uznania wybra<sup>3</sup> wolność. Można powiedzieć, że bohater (Ahmed Nurudin) i antybohater (Hasan) w istocie zamienili się miejscami. Hasan – w przeciwieństwie do Nurudina – nie by<sup>3</sup> idealist<sup>1</sup>. Chcia<sup>3</sup> widzieć życie takim, jakie jest – dobre i z<sup>3</sup>e jednocześnie. Na pozór nieodpowiedzialny, lekkomyślny, powierzchowny – jest w istocie wierny, godny zaufania, otwarty, hojny. Nie miał<sup>3</sup> z<sup>3</sup>udzeń i to pozwala<sup>o</sup> mu zachować optymizm. Owszem, bywa<sup>3</sup> gwałtowny, szorstki, nawet brutalny (znacz<sup>1</sup>ca scena 3apania Ćrebaka; stosunek Hasana do Jusufa – najpierw się do niego zbliży<sup>3</sup>, po czym gwałtownie go odrzuci<sup>3</sup>), ale cechy te czyni<sup>1</sup> go bardziej wiarygodnym. Chwilami bowiem postać ta zyskuje charakter wręcz baśniowy – zwłaszcza gdy Hasan wyjecha<sup>3</sup>, a dwaj kochaj<sup>1</sup>cy go ludzie – ojciec i Nurudin – z tęsknoty za nim snuli opowieści, kreuj<sup>1</sup>c go na prawdziwego bohatera.

Konflikt dwóch postaw, światopogl<sup>1</sup>dów, systemów etycznych najp<sup>3</sup>niej obrazuje bezpośrednio konfrontacja bohaterów, rozmowa Hasana i Nurudina dotycząca sposobów ratowania Haruna<sup>60</sup>. Szejek powoływa<sup>3</sup> się na „niebiańskie reguły”, chcia<sup>3</sup> ratować ideę – wierzy<sup>3</sup> w sprawiedliwość w<sup>3</sup>adzy, zatem by<sup>3</sup> przekonany, że Harun – o ile nie zrobi<sup>3</sup> niczego z<sup>3</sup>ego – zostanie wkrótce zwolniony z twierdzy; dla Hasana liczy<sup>3</sup> się konkretny cz<sup>3</sup>owiek, którego zna<sup>3</sup> z imienia i nazwiska i o którym wie, że znajduje się w niebezpieczeństwie, dlatego gotów by<sup>3</sup> do natychmiastowego działania. Nurudin to reprezentant myślenia typowo dogmatycznego, Hasan – relatywistycznego: według niego życie weryfikuje różne pogl<sup>1</sup>dy i idee, zatem każd<sup>1</sup> sytuację, każdy ludzki przypadek należy analizować indywidualnie. Czasem realizacja pewnych zasad może wyrz<sup>1</sup>dzać krzywdę (potwierdza to historia trójki<sup>1</sup>ta ma<sup>3</sup>żeńskiego, któr<sup>1</sup> Hasan

<sup>60</sup> K. Prohia, dz. cyt., s. 76–78.



przedstawi<sup>3</sup> Nurudinowi), nie można więc dzia<sup>3</sup>aæ automatycznie. To nie zasady s<sup>1</sup> wa¿ne, ale pojedynczy cz<sup>3</sup>owiek. Derwisz uwa¿a<sup>3</sup> wręcz przeciwnie.

Warto zwróciæ uwagê na analogiê pomiêdzy rozmow<sup>1</sup> Nurudina z Hasanem i póŹniej – Hasana z kadim. Nast<sup>1</sup>pi<sup>3</sup>a tu wyraŹna wymiana ról: postawa Nurudina w czasie rozmowy z przyjacielem jest równowa¿na z postaw<sup>1</sup> Ajni-efendiego (która jednakowo¿ zosta<sup>3</sup>a przedstawiona w sposób karykaturalny).

Polaryzacja bohaterów osi<sup>1</sup>ga apogeum w<sup>3</sup>aæmie podczas tej rozmowy, kiedy Nurudin zdecydowanie odrzuci<sup>3</sup> propozycjê Hasana, by wykraæ Haruna z twierdzy. Potem to ostre przeciwstawienie nieco siê zaciera z uwagi na fakt, ¿e Nurudin ewoluowa<sup>3</sup>. To Hasan przekaza<sup>3</sup> derwiszowi wstrz<sup>1</sup>saj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> prawdê o Harunie, to on pomóg<sup>3</sup> mu zmieniaæ nieco tok myœlenia, wyswobodziæ siê z wiêzów religii, to on obdarzy<sup>3</sup> szejka przyjaŹni<sup>1</sup>, co pozwoli<sup>3</sup>o mu doœwiadczyæ zwyk<sup>3</sup>ej ludzkiej bliskoœci i wspólnoty (prezent w postaci ulubionej ksi<sup>1</sup>¿ki, któr<sup>1</sup> by<sup>3</sup>a *Knjiga prièa* [Ksiêga opowieœci] Abu'l-Farad a z czterema z<sup>3</sup>otymi ptakami na ok<sup>3</sup>adce, wzruszy<sup>3</sup> i poruszy<sup>3</sup> derwisza, który odwyk<sup>3</sup> od takich gestów pamiêci i ¿yczliwoœci), to pod wp<sup>3</sup>ywem Hasana Nurudin próbow<sup>3</sup>a zrobiæ cokolwiek w sprawie ratowania brata, odwa¿nie przemawia<sup>3</sup> w meczecie po jego œmierci, sta<sup>3</sup> siê bardziej „ludzki”. Nurudin by<sup>3</sup> œwiadom znaczenia *d¿elepèjji* w swoim ¿yciu, uwa¿a<sup>3</sup> go za kogoœszczególnego, bliskiego, jego przyjaŹni<sup>1</sup> mia<sup>3</sup>a dla niego ogromne znaczenie, zw<sup>3</sup>aszcza wtedy, gdy da<sup>3</sup> siê wci<sup>1</sup>gn<sup>1</sup>aæ w machinê w<sup>3</sup>adzy i czu<sup>3</sup> siê coraz bardziej zagro¿ony. W jednej z ostatnich rozmów z Hasanem mówi<sup>3</sup> o przyjaŹni jako o obowi<sup>1</sup>zku i odpowiedzialnoœci za drugiego cz<sup>3</sup>owieka: „Mój przyjaciel jest moim drugim ja”<sup>61</sup>, co w kontekœcie zdrady, jakiej siê wkrótce potem dopuœci<sup>3</sup>, brzmi dramatycznie. Zmuszony do wyboru pomiêdzy ¿yciem w<sup>3</sup>asnym a ¿yciem przyjaciela – wybra<sup>3</sup> siebie. Strach przed œmierci<sup>1</sup> okaza<sup>3</sup> siê silniejszy ni¿ pragnienie zachowania godnoœci i cz<sup>3</sup>owieczeństwa. Przedstawiaj<sup>1</sup>c te wydarzenia w swojej opowieœci, Nurudin przytoczy<sup>3</sup> dialog, jaki wówczas prowadzi<sup>3</sup> sam ze sob<sup>1</sup>. Jest to bez w<sup>1</sup>tpienia najtragiczniejszy wybór, jakiego musia<sup>3</sup> dokonaæ derwisz, i rozbiæ w<sup>3</sup>asnego g<sup>3</sup>osu na dwa doskonale to oddaje:

„Do czego oni mnie zmuszaj<sup>1</sup>? Do wydania wyroku na przyjaciela, jedyn<sup>1</sup> istotê, któr<sup>1</sup> zachowa<sup>3</sup>em dla swej nienasyconej mi<sup>3</sup>oœci. Czym bym siê sta<sup>3</sup>? Marnoœci<sup>1</sup>, która brzydzi siê sama sob<sup>1</sup>, najbardziej osamotnionym nêdzarzem na œwiecie. On strzeg<sup>3</sup> wszystkiego, co by<sup>3</sup>o we mnie ludzkie. Siebie zabijê, jedni im go oddam. Nie zmuszajcie mnie do tego, to zbyt okrutne.

Powiedzia<sup>3</sup>em:

- Nie zmuszajcie mnie, to zbyt okrutne.
- Nie napiszesz?

---

<sup>61</sup> M. Selimovia, *Derwisz i œmieræ...*, s. 375.



– Nie, nie mogê.

– Jak chcesz. Przeczyta<sup>3</sup>eæ list.

– Przeczyta<sup>3</sup>em i wiem, co mnie czeka. Ale zrozum mnie, dobry cz<sup>3</sup>owieku! Czy ç<sup>1</sup>da<sup>3</sup>byæ bym zabi<sup>3</sup> ojca albo brata? A on jest dla mnie czymæwiêcej. Wiêcej dla mnie znaczy niç ja sam. Bez tego cz<sup>3</sup>owieka æwiat by<sup>3</sup>by dla mnie ciemn<sup>1</sup> jaskini<sup>1</sup>. Jest dla mnie wszystkim, co posiadam, i nie oddam go. Zróbcie ze mn<sup>1</sup>, co chcecie, nie zdradzê go, nie chcê zgasiæ ostatniego jasnego promienia, jaki jest we mnie. Zginê, ale go nie dam.

– To piêkne – drwi<sup>3</sup> ze mnie defterdar – ale nierozs<sup>1</sup>dne.

– Gdybyæ mia<sup>3</sup> przyjaciela, wiedzia<sup>3</sup>byæ çe to jest i piêkne, i rozs<sup>1</sup>dne.

Niestety, nie powiedzia<sup>3</sup>em tego. PóŹniej zastanowi<sup>3</sup>em siê, çe moçe by<sup>3</sup>oby uczciwie, gdybym to zrobi<sup>3</sup>.

A sta<sup>3</sup>o siê zupe<sup>3</sup>nie inaczej.

– Napiszesz wyrok? – pyta<sup>3</sup> defterdar.

– Muszê. – Patrzy<sup>3</sup>em na pismo leç<sup>1</sup>ce przede mn<sup>1</sup>, widz<sup>1</sup>c zawart<sup>1</sup> w nim groÿbê.

– Nie musisz. Decyduj zgodnie z sumieniem.

Nie mów o sumieniu, daj mu spokój. Zdecydujê zgodnie ze strachem, zgodnie z przeraçeniem, nie bêdê cz<sup>3</sup>owiekiem, jakiego obraz sobie wymarzy<sup>3</sup>em, bêdê tym, czym byæ mi s<sup>1</sup>dżono – szmat<sup>1</sup>. Hañba niechaj spadnie na nich, zmusili mnie, bym sta<sup>3</sup> siê tym, czego siê brzydzi<sup>3</sup>em. Ale i tego wtedy nie myæla<sup>3</sup>em. By<sup>3</sup>o mi ciêçko, czu<sup>3</sup>em, çe dzieje siê coæstraszego, tak nieludzkiego, çe nawet wyobraziæ sobie nie sposób<sup>62</sup>.

Derwisz wiedzia<sup>3</sup>, co powinien by<sup>3</sup> powiedzieæ – to odezwa<sup>3</sup> siê g<sup>3</sup>os sumienia, lecz powiedzia<sup>3</sup> coæinnego – silniejszy by<sup>3</sup> g<sup>3</sup>os strachu. Znacz<sup>1</sup>ce jest to, çe w pierwszej kolejnoæci dok<sup>3</sup>adnie cytowa<sup>3</sup> s<sup>3</sup>owa, które chcia<sup>3</sup> i powinien by<sup>3</sup> powiedzieæ. Pierwsze wraçenie czytelnika to podziw dla szlachetnej i heroicznej decyzji szejka, po chwili jednak okazuje siê, çe by<sup>3</sup>a to projekcja jego wyobraÿni, çe w rzeczywistoæci post<sup>1</sup>pi<sup>3</sup> inaczej. To wewnêtrzne rozdzarcie, poczucie absolutnej nicoæci moralnej, przegranej na kaùdym froncie jest wstrz<sup>1</sup>saj<sup>1</sup>ce. Nurudinowi zdawa<sup>3</sup>o siê, çe ocali<sup>3</sup> çyçcie, choæ nie wiedzia<sup>3</sup> juç – po co. Po zdradzie przyjaciela straci<sup>3</sup> zupe<sup>3</sup>nie poczucie w<sup>3</sup>asnej godnoæci. Moralna dezintegracja bohatera sta<sup>3</sup>a siê nieodwracalna. Kiedy siê okaza<sup>3</sup>o, çe Hasana ocali<sup>3</sup> Jusuf, skazu<sup>1</sup>c tym samym szejka na æmieræ, sytuacja sta<sup>3</sup>a siê zupe<sup>3</sup>nie absurdalna: Nurudin czeka<sup>3</sup> na *katul-ferman*<sup>63</sup> jako zdrajca, który traktowany by<sup>3</sup> z szacunkiem i podziwem za czyn, jakiego nie zdo<sup>3</sup>a<sup>3</sup> dokonaæ! Absurdalnoæ w<sup>3</sup>asnego po<sup>3</sup>oçzenia i paraliçuj<sup>1</sup>cy strach przed zbliçaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> siê wielkimi krokami æmierci<sup>1</sup>

<sup>62</sup> Tamçe, s. 385–386.

<sup>63</sup> *Katul-ferman* – wyrok æmierci przez uduszenie podpisany przez su<sup>3</sup>tana.

spowodowa<sup>3</sup>y, że szejka straci<sup>3</sup> poczucie jakiegokolwiek sensu. Umar<sup>3</sup> w rozpacz. Jego pospieszny, gor<sup>1</sup>czkowy monolog oddaj<sup>1</sup>cy poczucie osaczenia i niemożno<sup>3</sup> unikni<sup>3</sup>cia okrutnego losu, a także biologiczne w istocie pragnienie zachowania życia pokazuj<sup>1</sup> go jako cz<sup>3</sup>owieka przegranego, g<sup>3</sup>ęboko nieszczęśliwego. Stopniowo zmieniaj<sup>1</sup>ca się perspektywa ogl<sup>1</sup>du rzeczywistości przez Nurudina teraz zyska<sup>3</sup>a charakter skrajny. U kresu życia niewiele w nim pozosta<sup>3</sup>o z derwisza, intelektualisty, który oddaje się medytacjom i filozoficznym rozmyślaniom o życiu, śmierci, sprawiedliwości, władzy, buncie i ludzkich marzeniach – sta<sup>3</sup> się „żywym cz<sup>3</sup>owiekiem”, który „myśli ci<sup>3</sup>em”<sup>64</sup>. W zakończeniu powieści najpe<sup>3</sup>niej dochodzi do g<sup>3</sup>osu zagubienie Nurudina, przeczucie zbliżaj<sup>1</sup>cego się końca, brak nadziei, świadomości moralnego upadku.

Przemiana szejka znajduje stylistyczny wyraz przede wszystkim w sk<sup>3</sup>adni – dominuj<sup>1</sup> krótkie, wzmagaj<sup>1</sup>ce dynamikę wypowiedzi zdania. Stanowi to istotny kontrast w stosunku do stylu zw<sup>3</sup>aszcza pierwszej części powieści, w której przeważa<sup>3</sup>y szeregi zdań wielokrotnie z<sup>3</sup>ożonych, bardzo rozbudowanych, często – na skutek regularnych powtórzeń pewnych sformu<sup>3</sup>owań – nabieraj<sup>1</sup>cych wyraźnej rytmiczności. Tego rodzaju zabieg występuje np. na pocz<sup>1</sup>tku opowieści Nurudina, gdy przedstawia siebie i swój stosunek do świata, ludzi, wartości – w jego wypowiedzi cyklicznie pojawia się stwierdzenie: „Mówi<sup>3</sup>em sobie...”, po czym przedstawiane s<sup>1</sup> kolejne prawdy wiary, jakie w swoich kontaktach z wiernymi przekazywa<sup>3</sup>. Także nienaturalna interpunkcja, jak<sup>1</sup> stosuje Selimowia, s<sup>3</sup>uży nadładowaniu toku myśli bohatera. Tworzy to charakterystyczny styl powieści, w którym konwencja realistyczna przeplata się z pierwiastkiem medytacyjnym (*meditativni realizam*)<sup>65</sup>. Realizm powi<sup>1</sup>zany ze stylem intelektualno-psychologicznym, w którym ważn<sup>1</sup> rolę odgrywa symbolika egzotycznej przestrzeni, wyraża niepokój cz<sup>3</sup>owieka wynikaj<sup>1</sup>cy z poczucia obcości w świecie. Doświadczanie orientalnej duszy zyskuje zatem wymiar na wskroś współczesny. Predrag Palavestra dostrzeg<sup>3</sup> w *Derwiszu i śmierci* oraz w *Twierdzy* wyraz przezwyciężenia klasycznego i tradycyjnego realizmu, co według krytyka stanowi dowód na to, iż w serbskiej prozie coraz wyraźniej dochodzi do g<sup>3</sup>osu przekształ<sup>3</sup>ona struktura opowiadania realistycznego. *Derwisz i śmierć* zawiera według niego elementy nowoczesnej powieści intelektualnej, b<sup>3</sup>ęd<sup>1</sup>c jednocześnie literackim wyrazem filozofii wschodniej<sup>66</sup>. Wielo<sup>3</sup> strategii artystycznych

<sup>64</sup> Tuż przed uwięzieniem i śmierci<sup>1</sup> Nurudina, w ostatni<sup>1</sup> noc, gdy strwożony oczekiw<sup>3</sup> nadejścia sejmów, dobieg<sup>3</sup> go z ciemności czyje<sup>3</sup> śpiew, który sprawi<sup>3</sup>, że u kresu życia do jego świadomości przebi<sup>3</sup>o się przekonanie o tym, że istnieje braterstwo ludzi cierpi<sup>1</sup>cych i poniżonych, spóźnie przekonanie o możliwej humanizacji świata (M. Petrovia; dz. cyt., s. 101–102). Jest to znac<sup>1</sup>ce odkrycie, zw<sup>3</sup>aszcza w kontekście dojmuj<sup>1</sup>cego poczucia osamotnienia, jakie by<sup>3</sup>o udziałem Nurudina, gdy notowa<sup>3</sup> np.: „Nikt nikomu nie mo<sup>3</sup>e pomóc” (M. Selimowia; *Derwisz i śmierć*..., s. 409).

<sup>65</sup> Z. Mrkonjia; dz. cyt., s. 197–199.

<sup>66</sup> P. Palavestra, *Kritičko značenje alegorijske forme*, [w:] *Djelo Meše Selimovica*..., s. 211.

dostrzegalna w tym utworze (realizm, groteska, satyra, nadrealizm) s<sup>3</sup>u<sup>1</sup>cy wielo-wymiarowości powieści. Jednocześnie od pocz<sup>1</sup>tkowych partii swego monologu derwisz stawia<sup>3</sup> pytania. Jego wypowiedź zaczê<sup>3</sup>a powstawaæ w momencie, gdy narodzi<sup>3</sup>y siê w nim pierwsze w<sup>1</sup>tpliwości, kiedy niepokój zacz<sup>13</sup> m<sup>1</sup>cia spokoj jego duszy. Tych pytañ z czasem by<sup>3</sup>o coraz wiêcej – oddaj<sup>1</sup> one rosn<sup>1</sup>ce napiêcie emocjonalne, jakiemu ulega<sup>3</sup> Nurudin, potwierdzaj<sup>1</sup> to, że bohater do-œwiadcza<sup>3</sup> zw<sup>1</sup>tpienia, że by<sup>3</sup> coraz bardziej zagubiony. Jego wypowiedź maj<sup>1</sup>ca charakter autopsychanalizy przedstawia konflikty derwisza ze œwiatem. Ci<sup>1</sup>g<sup>3</sup>e zmiany rytmu i faktury zdañ od œciszonych, spokojnych po gwa<sup>3</sup>towne, wzburzone w zale<sup>1</sup>noœci od sytuacji i nastroju bohatera s<sup>3</sup>u<sup>1</sup> ukazaniu ludzkiego  $\zeta$ -cia w jego pe<sup>3</sup>ni, z<sup>3</sup>o<sup>1</sup>onoœci. Mo<sup>1</sup>na powiedzieæ, że monolog derwisza ma strukturê dwukierunkow<sup>1</sup>: z jednej strony wystêpuje medytacyjno-filozoficzne, z drugiej – emotywno-psychologiczne pojmowanie  $\zeta$ ycia. St<sup>1</sup>d spokojne medytacje przeplataj<sup>1</sup> siê z obrazami pe<sup>3</sup>nymi zmys<sup>3</sup>owoœci, czasem po rozleg<sup>3</sup>ych partiach refleksyjnych nastêpuj<sup>1</sup> opisy akcji – charakterystyczna jest ci<sup>1</sup>g<sup>3</sup>a zmiennoœæ.

Nale<sup>1</sup>zy podkreœiaæ, i<sup>1</sup>z zmieniaj<sup>1</sup>cy siê jêzyk derwisza nie obrazuje p<sup>3</sup>ynnego przejêcia bohatera od jednego pogl<sup>1</sup>du na œwiat do innego. To przejêcie odbywa siê doœæ burzliwie, bohater na ogó<sup>3</sup> znajduje siê pomiêdzy dwiema rzeczywistoœciami, dwiema skrajnymi pozycjami  $\zeta$ yciowymi, które ostatecznie zaj<sup>13</sup>: muz<sup>3</sup>mañskiego zakonnika i mo<sup>1</sup>ciela sprawuj<sup>1</sup>cego w<sup>3</sup>adzê. Jêzyk obrazuje rozdarcie Nurudina pomiêdzy wspomnieniami z okresu dzieciñstwa (jêzyk symbolicznych projekcji: z<sup>3</sup>ote ptaki szczêœcia, niebieskie niebo dzieciñstwa, rzeka, d<sup>1</sup>wiêk siekiery dobiegaj<sup>1</sup>cy z lasu, g<sup>3</sup>os kuku<sup>3</sup>ki) a rzeczywistoœci<sup>1</sup>, która przybiera charakter absurdalnej gry (scena z Ishakiem w twierdzy) – tu jêzyk zyskuje rys groteskowoœci, poniewa<sup>1</sup>z oczywista dotychczas granica miêdzy dobrem a z<sup>3</sup>em coraz bardziej siê zaciera. Oba jêzyki pe<sup>3</sup>ni<sup>1</sup> rolê destrukcyjn<sup>1</sup>. Zmieniaj<sup>1</sup>cy siê jêzyk Nurudina œwiadczy o jego odchodzeniu od wiary, choæ on sam tego nie dostrzega<sup>3</sup>, twierdzi<sup>3</sup>, że wci<sup>1</sup>  $\zeta$  jest dum<sup>1</sup> tekkie. Mo<sup>1</sup>na mówiaæ o procesie rozpadu jêzyka racjonalnego dokonuj<sup>1</sup>cym siê w tej powieœci. Jêzyk Nurudina pe<sup>3</sup>en jest paradoksów, stopniowo staje siê coraz bardziej emocjonalny (wyrazem tej zmiany jest coraz wyraŹniejsza obecnoœæ przydawek w jego wypowiedzi), odleg<sup>3</sup>y od pierwotnego, opartego na wierze.

Jêzyk jest zatem nie tylko œrodkiem komunikacji, ale przede wszystkim elementem psychicznej konfiguracji prze<sup>1</sup>ywania œwiata i jego mo<sup>1</sup>liwoœci. Jest to jêzyk badawczy, który s<sup>3</sup>u<sup>1</sup>cy ci<sup>1</sup>g<sup>3</sup>emu poznawaniu œwiata, st<sup>1</sup>d tworzy on atmosferê tajemniczoœci, niepewnoœci ludzkiego  $\zeta$ ycia<sup>67</sup>.

Jednocześnie trzeba zwróciæ uwagê na fakt indywidualizacji jêzyka dostosowanego w powieœci do ró<sup>1</sup>ni<sup>1</sup>cych siê bohaterów stawianych w rozmaitych

---

<sup>67</sup> M. Egeria, *Pogovor*, [w:] M. Selimovia, *Derviš i smrt*, priredio i propratne tekstove napisao M. Egeria, Beograd 2000, s. 377–379.

sytuacjach. Hasan posiada<sup>3</sup> umiejętność pięknego opowiadania – umia<sup>3</sup> pouczyć, rozweselić, zdobyć mi<sup>3</sup> dzięki s<sup>3</sup>owom. Mówi<sup>3</sup> z <sup>3</sup>atwością i radością<sup>1</sup>, co wynika<sup>3</sup> z jego charakteru. Ishak z kolei mówi<sup>3</sup> zdecydowanie ostrożniej, w sposób bardziej rozważny. Mu<sup>33a</sup> Jusuf każde s<sup>3</sup>owo mia<sup>3</sup> przemyślane, raczej szep- ta<sup>3</sup> niż mówi<sup>3</sup>.

Znaczący cech<sup>1</sup> stylu *Derwisza i amierci* jest obecność turcyzmów uwarunkowana tematyką<sup>1</sup> historyczną oraz pochodzeniem głównego bohatera. S<sup>3</sup>użyto oddaniu kolorytu lokalnego. Wbrew jednak pozorom ilość turcyzmów w powieści jest dosyć ograniczona – Asim Peco wskaza<sup>3</sup>, że stanowi<sup>1</sup> one zaledwie 2% ca<sup>3</sup>ego tekstu<sup>68</sup>.

*Derwisz i amiera* to powieść stanowi<sup>1</sup>ca istotną<sup>1</sup> cezurę w rozwoju tego gatunku w Bośni i Hercegowinie. Selimovię by<sup>3</sup> już wcześniej postrzegano jako pisarza większego formatu, wyraźnie ci<sup>1</sup>żący ku powieści przede wszystkim ze względu na sk<sup>3</sup>onności medytacyjne. Omawiany utwór, będący w istocie tragiczną<sup>1</sup> refleksją<sup>1</sup> o historycznej, egzystencjalnej i intelektualnej kondycji cz<sup>3</sup>owieka, stawiający<sup>1</sup> w centrum uwagi bohatera, który nagle zost<sup>3</sup> pozbawiony wiary, sta<sup>3</sup> się jednak wydarzeniem literackim, bo porusza<sup>3</sup> szereg ważnych, uniwersalnych problemów za pomocą<sup>1</sup> bardzo interesującej formy. Warto podkreślić, że nader krytyczny wobec w<sup>3</sup>asnych dokonań autor by<sup>3</sup> z powieści zadowolony: „Powiedzia<sup>3</sup>bym, że *Derwisz i amiera* jest moim najlepszym dzie<sup>3</sup>em. Może i najbardziej szczerym. [...] Co dla mnie znaczy ta powieść? [...] Może satysfakcję, może też ostateczne potwierdzenie faktu, że mój wybór ciężkiej pracy literackiej nie by<sup>3</sup> b<sup>3</sup>ędny i bezsensowny”<sup>69</sup>. Kolejna powieść, wydana cztery lata później, wyraźnie korespondowa<sup>3</sup> z *Derwiszem i amierci*<sup>1</sup>.

## 4.2. *Tvrđava* – o tym, jak pozostać człowiekiem w mrocznych czasach

*Tvrđava*<sup>70</sup> to swoista odpowiedź na *Derviša i smrt*, dialog z t<sup>1</sup> powieści<sup>1</sup> zarówno w planie wizji ludzkiego losu, jak i w zakresie stylu, formy powieści-

---

<sup>68</sup> Asim Peco podzielił turczyzny w powieści na trzy grupy: 1. Nazwy osobowe (jest ich 16: Ahmed Nuru-din, Hasan, Harun, Kara-Zaim, Hafiz-Muhamed, Mula Jusuf, Malik, D emal, Had i Sinanudin Jusuf, Abdul-lah-efendija, Ajni-efendija, Ishak, Piri-vojvoda, Ali-hod a, Alijaga D ania, Emin Bošnjak (tylko dwie ostatnie postacie mają nazwiska). Obok nich występują osoby niemające imienia: musulim, ona kadiego, wezyr, mufti. Największa liczba imion poprzedzona jest tytułami: had ija, hod a, efendija, vojvoda, hafiz, mula; niektóre – Hasan, Harun, Malik, D emal, Ishak – nie mają żadnego tytułu. Wszystkie te cechy nazw osobowych wynikają z faktu, iż akcja rozgrywa się po okresie masowej islamizacji w Bośni. Znajduje to odbicie w języku. 2. Terminy związane z religią, obrzędami. 3. Inne terminy związane z życiem muzułmanów (A. Peco, *U funkciji djela. Turcizmi u romanu „Derviš i smrt” Meše Selimovića*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 344–348).

<sup>69</sup> M. Selimovića, *Bez predrasuda*, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 279–280.

<sup>70</sup> Fragmenty powieści były drukowane w czasopiśmie „Odjek” w kwietniu 1970 roku. W formie księżkowej utwór ukazał się w tym samym roku nakładem sarajewskiego wydawnictwa Svjetlost.

wej. Utwory te wzajemnie się dopełniają<sup>71</sup>: „Chociaż *Twierdza* jest tekstem samodzielnym, to ściśle wiążę się ona z powieścią *Derwisz i amiera*. Można nawet powiedzieć, że jest jej aortą, światłem rzuconym na jej mrok [...]. Ahmet Šabo swój wiary w to, że jedyna droga w życiu to droga miłości, w pewnym sensie objaśnia i kontuuje losy Ahmeda Nurudina, w którego zakamarkach świadomości kołata się takie właśnie przeświadczenie. Z tego powodu powieści te można traktować jako jeden utwór i jako możliwość serii powieści [...]”<sup>72</sup>.

Zarówno Nurudin, jak i Šabo prowadzili monolog wewnętrzny, zatem przedstawiali swoje refleksje w sposób bezpośredni. Służą to lirykacji tekstu, a także ujawnieniu poziomu autotematycznego. Jest to istotne podobieństwo między *Derwiszem i amierci* a *Twierdzą*, aczkolwiek warto podkreślić fakt, że każdy z bohaterów-narratorów przedstawił nieco inną motywację spisywania swych wspomnień: o ile Nurudin stwierdził, że nie ma żadnego określonego celu, o tyle Šabo, rozpoczynając swą opowieść od dramatycznego epizodu chocimskiego, zwraca uwagę na to, iż czyni to w celu ocalenia od zapomnienia także tych najtrudniejszych doświadczeń. Derwisz snuje swój monolog, by za jego pomocą ocalić własną samotność, mody poeta – dla innych, ku przestrodze. Zatem i na tym poziomie ujawnia się dialog pomiędzy omawianymi powieściami.

Ich bohaterowie to intelektualiści i jednostki szczególnie wrażliwe na zło świata. Obaj też zostali dotkliwie doświadczeni przez życie, jednak ich losy ułożyły się w odmienny sposób. Skrajnie pesymistyczna wizja ludzkiego losu przedstawiona w *Derwiszu i amierci* została dopótniona jaśniejszą, dającą nadzieję wizją w *Twierdzy*. Dialog, jaki toczą te powieści, wskazuje na możliwość wyboru innej niż Ahmed Nurudin drogi i w efekcie – uchronienia się przed poczuciem całkowitej klęski i bezsensu życia. Ahmet Šabo, ponosząc szereg porażek w życiu publicznym, znalazł swoisty azyl w życiu rodzinnym i przyjaźni – szeroko rozumiana miłość nadała jego istnieniu znaczenie i wartość. Nie sposób nie zauważyć, że derwisz w znacznym stopniu zdawał sobie sprawę z tego, że zasadniczym błędem, jaki popełnił, była rezygnacja z bliskich związków z innymi ludźmi. Zaprzepaszczona w młodości miłość, a także nieumiejętność zbliżenia się do innych (wyjątek stanowi Hasan) zdecydowały o jego zamknięciu w twierdzy wiary i w efekcie – o jego klęsce. Nader subiektywna wizja świata jest w ramach każdej z powieści kontrapunktowana wizjami innych bohaterów (co jest oddane za pomocą mowy pozornie zależnej).

W *Twierdzy* znów za pomocą kostiumu historycznego pisarz podjął zasadnicze dla swojej twórczości problemy moralno-etyczne. Umieszczenie akcji w od-

<sup>71</sup> Midhat Begić twierdzi, że Selimović planował stworzenie trylogii – chciał jeszcze napisać utwór o Hasanie. Ponieważ jednak tematy współczesne wydawały mu się pilniejsze, zamiaru tego nie zrealizował (M. Begić, *Istraživanje ljudskih sudbina*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 26).

<sup>72</sup> M. Marković, dz. cyt., s. 354–355.

leg³ej przesz³oœci, w czasach tureckich w Boœni s³u¿y³o przede wszystkim unikniêciu zarzutu doraŹnoœci. W obu powieœciach zosta³ poruszony problem wp³ywu w³adzy na cz³owieka, aczkolwiek w *Twierdzy* problematyka ta zosta³a wzbogacona o pytanie dotycz¹ce relacji miêdzy etycznymi wartoœciami jednostki a aktywnoœci¹ spo³eczn¹. Jednocześnie akcja *Twierdzy* zosta³a osadzona w dok³adniej okreœdzonej rzeczywistoœci historycznej, motywacje bohaterów s¹ bardziej zrozumia³e, jêzyk przezroczyŹty. Sam autor twierdzi³, ¿e *Derwisz i œmieræ* to oratorium, rozprawa na temat czegoeœwiêtego, tajemniczego, trudnego do uchwycenia, *Twierdza* zaœ jest bli¿sza ¿yciu, charakteryzuje siê nawet pewnego rodzaju poczuciem humoru (czasem doœæ gorzkiego)<sup>73</sup>. Zatem opowieœæ o Ahmecie Źabo to w pewnym sensie antypoda *Derwisza i œmierci* – choœ tak¿e opowiada o strasznym œwiecie, to jednak dziêki wprowadzeniu tematyki zwi¹zanej z codziennym, zwyk³ym ¿yciem, w którym przeplataj¹ siê elementy pozytywne z negatywnymi, dziêki pos³u¿eniu siê dynamiczn¹ fabu³¹ – wymowa tej powieœci nie jest tak mroczna i ponura, jak w przypadku historii szejka Nurudina. Pos³uguj¹c siê pewnym uproszczeniem, mo¿na powiedzieæ, ¿e *Derwisz i œmieræ* ukazuje drogê cz³owieka od mi³oœci do nienawiœci, *Twierdza* – od nienawiœci do mi³oœci, s¹ to zatem dwie alternatywne drogi, dwie mo¿liwoœci ¿yciowe.

*Twierdza* zosta³a poprzedzona krótkim tekstem odautorskim stanowi¹cym wprowadzenie do utworu, ale i swego rodzaju wyjaœnienie – tematyki, relacji z poprzedni¹ powieœci¹, a przede wszystkim metaforycznego tytu³u. Pozostaje on w œcis³ym zwi¹zku z sonetem *Tvrðava* Stevana Raiêkovicia<sup>74</sup>, z którego zosta³a zaczerpniêta idea myœli ludzkiej jako twierdzy rozdzielaj¹cej ludzi, sprawiaj¹cej, ¿e jednostka b¹dŹ te¿ jakœ grupa ludzi zamyka siê przed innymi. Ucieleœnieniem symboliki twierdzy by³ Ahmed Nurudin, którego œwiadomoœæ – tak¿e po przemianie – mia³a charakter dogmatyczny: jedna idea zast¹pi³a inn¹ (nienawiœæ – wiarê). W twierdzy donosicielstwa zamkn¹³ siê przed œwiatem mu³³a Jusuf – jednak w koŹcu uleg³a ona otwarciu w przeciwieŹstwie do na wieki zamkniêtej twierdzy Nurudina. W powieœci z 1970 roku symbol ten zyska³ na znaczeniu – dos³ownie odnosi siê do góruj¹cej nad miastem twierdzy, w której mieœci siê wiêzienie, jednocześnie zaœ stanowi metaforê zarówno pojedynczych ludzkich losów (rodzina Ahmeta Źabo, a tak¿e Skakavców, cierpienie Źehagi Soœo, s³u¿ba Avdagi), jak i hierarchicznie zorganizowanego spo³eczeŹstwa, „œwiata bez postêpu moralnego”<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> M. Selimoviæ, *Duh ljudski i njegova tvrðava*, razgovor vodio M. Saviæ, [w:] tego¿, *Pisci...*, s. 353.

<sup>74</sup> S. Raiêkoviæ, *Najlepše pesme*, izbor i predgovor S. Rakitiæ, Beograd 2002, s. 57.

<sup>75</sup> W. Cho³odowski, *Za³um-Twierdza*, „Literatura na Źwiecie” 1977, nr 3, s. 372–373.



Ahmet Šabo, bohater powieści, pokazany został jako osoba poszukująca swego miejsca w życiu – jest to zresztą sytuacja większości bohaterów Selimovicia. W postaci tej można dostrzec pewne podobieństwo do Ahmeda Nurudina<sup>76</sup>, który tylko pozornie cieszy się wysoką pozycją społeczną i ustabilizowaną sytuacją życiową, w rzeczywistości – jako człowiek dojrzający i ukształtowany – został zmuszony do przewartościowania swoich poglądów, w efekcie czego poniósł klęskę. Bohaterowie ci poszukiwali własnej tożsamości, którą rozumiemy jako „świadomość własnej ciłowości, stałości i spójności, [...] przekonanie o pozostaniu tym samym w stale zmieniającym się świecie”<sup>77</sup>. Ahmet, mimo młodego wieku (miał 25 lat), został mocno doświadczony przez życie. Swoje wspomnienia zaczął snuć wkrótce po powrocie z wojny.

Motywy wojny i wątpliwości moralnych związanych z uczestnictwem w niej to jedno z istotniejszych zagadnień, wręcz obsesji w twórczości Selimovicia. *Twierdza* jest powieścią o najsilniejszej wymowie antywojennej, co podkreśla jej kompozycja: opowieść Ahmeta Šabo spięta jest klamrą, którą tworzy refleksja narratora na temat wojny i smutnej powtarzalności ludzkich losów. Wojna tworzy przestrzeń wypelnioną przemocą i nienawiścią, którą człowiek musi w sobie wyzwolić. Charakterystyczne dla Selimovicia jest przywołanie motywu przemocy wobec kobiety, co obrazuje najwyższy poziom okrucieństwa i upadku norm moralnych. Motyw ten pojawił się i w *Derwiszu i miłości*, i w *Twierdzy*.

Zastosowana tu pierwszoosobowa narracja – „narracja sceptycyzmu i cierpienia”<sup>78</sup> – powoduje swoiste rozdwojenie tekstu na tekst zewnętrzny (fabuła) i wewnętrzny (rozmyślenia Ahmeta Šabo)<sup>79</sup>, przy czym oba są z sobą ściśle związane: kontemplacje bohatera nie są celem samym w sobie, ale bezpośrednio wiążą się z wydarzeniami i sytuacjami ukazanymi w planie fabularnym. Są zatem wprowadzone do powieści w sposób racjonalny. Tok myślenia Ahmeta ma charakter dialektyczny (autopolemiczny) – jest to dialog wewnętrzny, wskazujący na złożoność myśli bohatera. Efektem tego zabiegu jest osiągnięcie silnego napięcia i dramatyzmu w tekście wewnętrznym, co z kolei wiąże się z na-

<sup>76</sup> Jednocześnie należy odnotować szereg różnic: Ahmet Šabo miał wiele powodów ku temu, by być zgorzkniałym sceptykiem, nie zamknął się przed światem, próbował na nowo znaleźć w nim swoje miejsce. Jednak bohater ten nie był tak konsekwentny jak Nurudin: nie zaangażował się zupełnie w system, nie myślał i nie mówił jego językiem. Šabo – „niezdobyta twierdza wolności” – to postać w pewien sposób skontrastowana z Nurudinem (P. Palavestra, dz. cyt., s. 211).

<sup>77</sup> J. Kozielecki, *Psychologiczna teoria samowiedzy*, Warszawa 1986, s. 325.

<sup>78</sup> M. Mirkovič, *Meša Selimovič: „Tvrđava”*, [w:] *Djelo Meše Selimoviča...*, s. 296.

<sup>79</sup> Ważną warstwę refleksyjną upodabnia *Twierdzę* do poprzedniej powieści Selimovicia. Jednakże pomiędzy medytacjami narratorów obu utworów można dostrzec istotne różnice: rozmyślenia Nurudina są uwarunkowane *Koranem*, dogmatem i specyficznym systemem myślenia jako – jednocześnie – jego apologia i antyteza; medytacje Šaba odnoszą się natomiast w sposób antytezy do tytułowej *twierdzy* w jej symbolicznym znaczeniu (J. Rotar, *Misaoni i narativni slojevi u strukturi Selimovičeve „Tvrđave”*, sa slovenačkog M. Idrizoviča, [w:] *Djelo Meše Selimoviča...*, s. 304).



pięciem w sferze fabu<sup>3</sup>y. Monolog narratora ma więc charakter pozorowanego dialogu, często wewnętrznie sprzecznego i burzliwego. Wynika to z faktu, iż Šabo poszukiwa<sup>3</sup> prawdy, nie zna<sup>3</sup> jej z góry. Wiele jego dotychczasowych pogl<sup>1</sup>dów życie weryfikowa<sup>3</sup>o w bolesny sposób, co zmusza<sup>3</sup>o go do zmiany stanowiska i wymaga<sup>3</sup>o pokory. Šabo przyjmowa<sup>3</sup> pozycję obserwatora rzeczywistości, w pewnym momencie przeszed<sup>3</sup> wprawdzie do dział<sup>3</sup>ania, nigdy jednak nie zaangażowa<sup>3</sup> się w dział<sup>3</sup>alno<sup>3</sup> polityczn<sup>1</sup> z pe<sup>3</sup>nym przekonaniem (inaczej niż Ahmed Nurudin). Wynika<sup>3</sup>o to zapewne z faktu, iż by<sup>3</sup> cz<sup>3</sup>owiekiem z natury w<sup>1</sup>tpi<sup>1</sup>cym, w sytuacji wyboru często nieumiej<sup>1</sup>cym podj<sup>1</sup>æ decyzji, zastanawiaj<sup>1</sup>cym się. Każda racja by<sup>3</sup>a przez niego od razu podważana racj<sup>1</sup> zupeł<sup>3</sup>nie odmienn<sup>1</sup>. Poza tym, że rozmawia<sup>3</sup> z innymi (Nurudin pozostawa<sup>3</sup> zamknięty na innych, nawet w stosunku do Hasana nie by<sup>3</sup> szczery), przede wszystkim prowadzi<sup>3</sup> dialog z sob<sup>1</sup>. Uwydatnienie dialogu na różnych poziomach daje efekt wielo<sup>3</sup>osowo<sup>3</sup>ści i w rezultacie prowadzi do dyskusji światopogl<sup>1</sup>dowej, która rozgrywa się pomiędzy bohaterami (w każdej powieści z osobna oraz pomiędzy bohaterami *Derwisza i amierci* oraz *Twierdzy*).

Fabu<sup>3</sup>a także charakteryzuje się dwupoziomowo<sup>3</sup>ci<sup>1</sup>: z jednej strony jest to intryga polityczna i akcja zwi<sup>1</sup>zana z życiem publicznym, z drugiej – warstwa mi<sup>3</sup>osno-rodzinna, która neutralizuje surowo<sup>3</sup> i zamknięcie pierwszej. Tym samym powie<sup>3</sup> jest o wiele bardziej dynamiczna niż *Derwisz i amiera*

Bohater, powróciwszy z wojny, znalaz<sup>3</sup> się w martwym punkcie swego życia. Dotar<sup>3</sup>szy do rodzinnego Sarajewa po traumatycznym do<sup>3</sup>wiadczeniu wojennym, dowiedzia<sup>3</sup> się, że jego bliscy nie żyj<sup>1</sup>, a dom zosta<sup>3</sup> strawiony przez pożar. Popad<sup>3</sup> w marazm i poczucie totalnego zniechęcenia. Sw<sup>1</sup> opowie<sup>3</sup> rozpocz<sup>13</sup> od nawi<sup>1</sup>zania do Chocimia, podkreślaj<sup>1</sup>c, że z nikim się dot<sup>1</sup>d nie dzieli<sup>3</sup> tymi prze<sup>1</sup>życiami, które wci<sup>1</sup> i jawi<sup>1</sup> mu się jako przera<sup>1</sup>aj<sup>1</sup>co nieludzkie. Pragnienie zapomnienia tego, co widzia<sup>3</sup>, przegrywa jednak z potrzeb<sup>1</sup> opowiedzenia o swoim do<sup>3</sup>wiadczeniu, albowiem: „To, co nie zapisane – nie istnieje. By<sup>3</sup>o i nie ma”<sup>80</sup>. Tym samym ujawnia się poziom autotematyczny powieści.

Przywo<sup>3</sup>uj<sup>1</sup>c wspomnienia, Ahmet Šabo zaj<sup>13</sup> pozycję cz<sup>3</sup>owieka, którego zdumiewa i przera<sup>1</sup>a ludzkie okrucieństwo, zdolno<sup>3</sup> do czynienia z<sup>3</sup>a przez osoby na pozór zwyczajne, przeciętne. Do<sup>3</sup>wiadczy<sup>3</sup> moralnej nico<sup>3</sup>ści i poczucia absurdalno<sup>3</sup>ści czynów jednostki w specyficznej sytuacji, jak<sup>1</sup> jest wojna. Nie by<sup>3</sup> w stanie zrozumieć ani tym bardziej zaakceptowa<sup>3</sup> rzeczywistości, w której dochodz<sup>1</sup> do g<sup>3</sup>osu najniższe ludzkie instynkty, a ludzka godno<sup>3</sup> i życie znacz<sup>1</sup> tak niewiele. Pe<sup>3</sup>na zdumienia i przera<sup>1</sup>zenia postawa bohatera zosta<sup>3</sup>a ostro skonstrastowana z postaw<sup>1</sup> i pogl<sup>1</sup>dami mu<sup>33</sup>y Ibrahima<sup>81</sup>, z którym m<sup>3</sup>ody

<sup>80</sup> M. Selimoviæ, *Twierdza*, prze<sup>3</sup>. M. Krukowska, Warszawa 1976, s. 7.

<sup>81</sup> Pierwotnie g<sup>3</sup>ównym bohaterem powieści mia<sup>3</sup> być w<sup>3</sup>anie mu<sup>33</sup>a Ibrahim, którego pierwowzorem by<sup>3</sup> sarajewski kronikarz z drugiej po<sup>3</sup>owy XVIII wieku, mu<sup>33</sup>a Mustafa Bašeskija. Z jego kroniki, stanowi<sup>1</sup>cej za-

człowiek dzielić życie niemieckim dołem. Ów pisarz, któremu Ahmet ocali życie, dawno przestał się dziwić, bo zdziwienie to pierwszy krok do buntu – postawy na wskroś niebezpiecznej, o której mu Ibrahima bać się chyba pomyśleć. Akceptować życie takim, jakie jest, także życie i wojnę. Już pierwsza rozmowa, podczas której bohaterowie przedstawiają swoje poglądy, stanowi ich charakterystykę – w ten sposób stają się indywidualnościami, które identyfikują się poprzez różnice. Powróciwszy z wojny, Šabo popadł w stan bezsensownego trwania, znalazł się w *pustej przestrzeni*, przyjął postawę milczenia<sup>82</sup>. Dużo czasu spędził nad rzeką. Zaniepokojony refleksyjnie postawą przyjaciela mu Ibrahima, przekonany, że rozmyślenia o życiu w świecie są pierwszym krokiem do buntu, zatem stanowi istotne niebezpieczeństwo, stara się nakłonić Ahmeta do zajęcia się czymkolwiek, najlepiej jak najszybciej, która pomoże pozbyć się trujących myśli: „Łów ryby, Achmedzie Szabo!”<sup>83</sup> – łowienie ryb staje się synonimem ucieczki od nieprzyjemnego i niezrozumiałego świata. Groteskowe przygotowania mu Ibrahima do obchodów urodzin sułtana i rozmowa, jaka wskutek tego wywiła się między nim a Ahmetem, doprowadziły poetę do ataku gorzkiego smutku i poczucia zupełnej absurdalności ludzkiego życia.

Šabo odczuwał zatem bardzo silną potrzebę zrozumienia świata, ale jednocześnie towarzyszyło mu przekonanie o jego niezrozumiałości – stało się poczucie bezsilności i bezsensu. Życie to rozpacz, którą Ahmet przyjął świadomie i dumnie – w odniesieniu do tej postaci można mówić o *pozytywizmie rozpaczliwym*<sup>84</sup> czy tragicznym optymizmie typu Camusowskiego. Pozwolił on bohaterowi zachować „moralną czystość” i nie abstrahować od śmierci jako stale obecnej granicy ludzkiej egzystencji. Przeciwnie – jej realna obecność była przyczyną intensywnego przeżywania życia, wbrew lekowi przed tym, iż to, co już było (np. wojna), znów się powtórzy.

Paradoksalnie dopiero w czasie pokoju w rodzinnym mieście rozpoczęły się prawdziwe cierpienia Ahmeta<sup>85</sup>. Poczucie niepewności, niepokoju w rzeczywistości powojennej, postrzeganej jako *wrogi świat*, stało się dlań impulsem do podjęcia próby opisanego własnych przeżyć, która miała być rodzajem czynu, czyli wyrazem aktywności wobec świata. Zgodnie z egzystencjalistyczną wizją

pis codziennego życia w Sarajewie, pisarz zaczerpnął trochę faktów, postaci, a nawet dosłownych cytatów, np.: „Nadeszły takie czasy, kiedy najlepiej jest milczeć – Wiele jest kłamstwa w świecie. – Doprawdy nic nie zależy od człowieka” (M. Selimović, *Duh ljudski i njegova tvrđava...*, s. 353).

<sup>82</sup> K. Prohija, dz. cyt., s. 38–49.

<sup>83</sup> M. Selimović, *Twierdza...*, s. 31.

<sup>84</sup> I. S. Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa. Studium z antropologii egzystencjalnej*, Kraków 1993.

<sup>85</sup> Jest to wyraźne powtórzenie sytuacji, w jakiej znalazł się bohater pierwszej powieści Selimovicia – *Tišine*, przy czym w *Twierdzy* temat ten został zdecydowanie poważniej i ciekawiej przedstawiony.

człowieka Ahmet Šabo stopniowo dojrzewa<sup>3</sup> do przeciwstawienia się z<sup>3</sup>u świata – zaczą<sup>13</sup> opisywać swoje doświadczenie, potem zaczą<sup>13</sup> bardziej konkretne działania, za co zap<sup>3</sup>aci<sup>3</sup> wysok<sup>1</sup> cenę wyobcowania i zepchnięcia na margines życia społecznego.

Ahmet by<sup>3</sup> poet<sup>1</sup>, co rozumieć należy i dosłownie, i metaforycznie (poeta to według Selimovicia każdy człowiek, który chce zmieniać świat na lepsze)<sup>86</sup>. W przebudzeniu z powojennego letargu pomogli mu mu<sup>33a</sup> Ibrahim (daj<sup>1c</sup> mu pracę) oraz Tijana Bjelotrepia, z którą się Šabo ożeni<sup>3</sup>. Ł<sup>1</sup>cz<sup>1</sup>ca ich mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup><sup>87</sup> jest wyrazem przekroczenia ludzkiej samotności i otwarcia na świat. Symbolizuje możliwość więzi między ludźmi, również w skrajnie nieprzyjaznej rzeczywistości. Tak Šabo zwraca się do żony: „Gdybym cię nie spotka<sup>3</sup>, by<sup>3</sup>był sk<sup>3</sup>ócony z życiem i nie miał<sup>3</sup>by nic, podobnie jak teraz, ale nie zazna<sup>3</sup>był szczęścia. To twoja zas<sup>3</sup>uga, że nie czuję się pokonany i nie myślę o zemście”<sup>88</sup>. Mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> to zatem jedyna si<sup>3a</sup>, która może posklejać rozbite ludzkie życie, przywrócić mu sens. Znacząca jest to, że małżeństwo Ahmeta i Tijany nie było akceptowane – Šabo wzbudza<sup>3</sup> podejrzania z powodu związku z chreścijank<sup>1</sup>, której ojciec buntowa<sup>3</sup> się przeciwko władzy, Tijana zap<sup>3</sup>aci<sup>3a</sup> za nie zerwaniem kontaktów przez rodzinę. Bohaterowie stworzyli swój<sup>1</sup> włas<sup>1</sup>, prywatn<sup>1</sup> twierdzą – jest to jedyny rodzaj twierdzy, który w powieści zyska<sup>3</sup> pozytywn<sup>1</sup> wartość, ponieważ zapewnia człowiekowi wewnętrz<sup>1</sup> si<sup>3e</sup> potrzeb<sup>1</sup> do wyjścia naprzeciw światu. Twierdza rodzinna zyskiwa<sup>3a</sup> na znaczeniu, w miarę jak sytuacja społeczna Ahmeta ulega<sup>3a</sup> komplikacji, jak pozbywa<sup>3</sup> się kolejnych iluzji dotyczących życia publicznego. Wraz z Tijan<sup>1</sup> stworzy<sup>3</sup> szczęśliwe gniazdo rodzinne, wierzą, że „dla mi<sup>3</sup>uj<sup>1</sup>cych nawet z Hadesu istnieje droga do świat<sup>3a</sup>”<sup>89</sup>. W odniesieniu do *Twierdzy* można mówić o obecności mitu szczęśliwej rodziny (na pierwszym planie Ahmet i Tijana, ale również – Mahmut Neretljak i jego żona Paša). Motyw mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> wprowadzony został do powieści w sposób patetyczny i romantyczny (wzniosłe monologi Ahmeta), chwilami także realistyczny, a nawet trywialny (sprzeczki, nieporozumienia).

<sup>86</sup> M. Selimovicia, *Protiv èega se bori pjesnik Ahmet Šabo*, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 346.

<sup>87</sup> Wyjątkowa wartość motywu mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> w twórczości Selimovicia wynika z przeświadczenia, że uczucie to – szeroko rozumiane jako mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> przyjacielska, braterska, rodzicielska, erotyczna – jest tarczą ochronną przed okrucieństwem i z<sup>3</sup>em świata. Jednocześnie należy podkreślać, że w poprzedniej powieści mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> by<sup>3a</sup>, paradoksalnie, obecna raczej poprzez jej brak w życiu derwisza – wspomnienie pierwszej mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>, rzadziej jako realne doświadczenie – by<sup>3a</sup> udziałem innych bohaterów (np. Hasan i Alijaga Dania; Hasan i Dubrowniczanka, Hasan i had i Sinanudin, Hasan i Nurudin, wdowa, która straci<sup>3a</sup> syna, kadi i siostra Hasana, ojciec Nurudina i Harun).

<sup>88</sup> M. Selimovicia, *Twierdza...*, s. 153.

<sup>89</sup> Plutarch z Cheroni, *Dialog o mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>*, przeł. Z. Abramowiczówna, wstęp i oprac. K. Korus, Kraków 1977, s. 32.

Ahmet Šabo, wi<sup>1</sup>ł<sup>1</sup>c siê z Tijan<sup>1</sup>, przyj<sup>13</sup> w zasadzie minimalistyczny program łyciowy: mieã łonê, dom<sup>90</sup>, przyjació<sup>3</sup> – to dla niego najwaźniejsze. Nie chcia<sup>3</sup> siê buntowaã, zmieniaã œwiata. Po doœwiadczeniu wojennym i utracie bliskich nie podda<sup>3</sup> siê goryczy i próbowa<sup>3</sup> swoje łycie budowaã od nowa. To „ma<sup>3</sup>y pozytywny bohater, o którym milcz<sup>1</sup> kroniki”<sup>91</sup>. UwaŹa<sup>3</sup>, Źe jeđi nie moŹna czyniaã dobra, to przynajmniej naleŹy unikaã czynienia z<sup>3</sup>a. Dostrzegaj<sup>1</sup>c wokó<sup>3</sup> siebie wiele z<sup>3</sup>a, Šabo wyzby<sup>3</sup> siê ambicji, uznaj<sup>1</sup>c, Źe tylko wtedy bêdzie w stanie obroniaã swóŹ wewnêtrzny system wartoœci. Niestety nie uda<sup>3</sup>o mu siê unikaã zagroŹenia: nak<sup>3</sup>oniony przez mu<sup>33</sup>ê Ibrahima uda<sup>3</sup> siê na spotkanie u had iego Duhotiny – zrobi<sup>3</sup> to wy<sup>31</sup>cznie z troski o Tijanê i dziecko, liczy<sup>3</sup> bowiem na to, Źe nawi<sup>1</sup>zanie kontaktu z osobami maj<sup>1</sup>cymi znaczenie w mieœcie przyczyni siê do poprawy bytu jego rodziny. Tam uleg<sup>3</sup> prowokacji: szczerze powiedzia<sup>3</sup>, co myđi o rzekomej elicie Sarajewa i panuj<sup>1</sup>cych we wspó<sup>3</sup>czesnym łyciu zasadach. Dialog Ahmeta z D emalem Zafranij<sup>1</sup> to konfrontacja dwóch róŹnych sposobów myœlenia: m<sup>3</sup>ody intelektualista Šabo, doœwiadczony przez łycie, jednak maj<sup>1</sup>cy nadzieję na lepsze jutro, odrzuca kaŹd<sup>1</sup> ideê o charakterze absolutnym, natomiast Zafranija to typowy przedstawiciel w<sup>3</sup>adzy, cyniczny polityk, który gra swoj<sup>1</sup> rolê, dbaj<sup>1</sup>c o w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> pozycjê. Chwila szczeroci kosztowa<sup>3</sup>a Ahmeta bardzo wiele: zosta<sup>3</sup> pobity i poniŹony, straci<sup>3</sup> pracê, przyjació<sup>3</sup>, w mieœcie przestano go dostrzegaã – sta<sup>3</sup> siê na swóŹ sposób niewidzialny. Jednak zachowa<sup>3</sup> wolnoœã. Nie by<sup>3</sup> bohaterem, cz<sup>3</sup>owiekiem niezwyk<sup>3</sup>ym, ponadprzeciêtnym. Przynajmniej pocz<sup>1</sup>tkowo wydaje siê zupe<sup>3</sup>nie zwyczajny: jego niewielkie wymagania łyciowe, brak ambicji potwierdzaj<sup>1</sup> tylko to przypuszczenie. Zaraz po tym, jak wypowiedzia<sup>3</sup> brzemienne w skutki s<sup>3</sup>owa, dosz<sup>3</sup>y w nim do g<sup>3</sup>osu sprzeczne myđi: „Nie moŹemy wszyscy milczeã. Zawsze. A ja powiedziawszy to wszystko zrozumia<sup>3</sup>em, Źe nagada<sup>3</sup>em mnóstwo niepotrzebnych bzdur. [...] Piêknie wypad<sup>3</sup>a ta moja próba osi<sup>1</sup>gniêcia czegoœ lepszego w łyciu! [...] Wszystko, co powiedzia<sup>3</sup>em, jest s<sup>3</sup>uszne i zgodne z moim przekonaniem, ale nie naleŹa<sup>3</sup>o tego mówiaã”<sup>92</sup>. Stopniowo jednak wyrasta<sup>3</sup> ponad innych, przewyŹszaj<sup>1</sup>c moralnie swoje otoczenie: Šabo – jak wszyscy g<sup>3</sup>ówni bohaterowie Selimovicia – d<sup>1</sup>ł<sup>3</sup>y<sup>3</sup> do jednego celu, mianowicie do pogodzenia w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup>ych przekonañ z otaczaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> go rzeczywistoœci<sup>1</sup>, co nada<sup>3</sup>oby sens jego ły-

<sup>90</sup> Dom pe<sup>3</sup>ni w twórczoœci Selimovicia istotn<sup>1</sup> rolê, aczkolwiek w pewnym sensie jest nieobecny, bo zwykle nie jest przedstawiany w sposób bezpoœredni, funkcjonuje jedynie we wspomnieniu – Ahmed Nurudin chcia<sup>3</sup>by wróciã do domu, przypomina<sup>3</sup> sobie o nim w trudnym momencie łycia, jednak z rodzin<sup>1</sup> nie mia<sup>3</sup> Źadnego kontaktu od wielu lat; Ahmet Šabo na pocz<sup>1</sup>tku powieœci spogl<sup>1</sup>da<sup>3</sup> na ruiny rodzinnego domu, a w jakieœ czas póŹniej zamieni<sup>3</sup> je na piszczak<sup>3</sup>ki Mahmuta Neretljaka. W *Twierdzy* obecny jest dom Ahmeta i Tijany, a w *Derwiszu i œnierci* Hasan zawsze wraca<sup>3</sup> do domu ze swych podróŹy.

<sup>91</sup> W. Cho<sup>3</sup>odowski, *Jak z<sup>3</sup>e dzieci*, „Nowe Ksi<sup>1</sup>łki” 1976, nr 13, s. 32–33.

<sup>92</sup> M. Selimovia, *Twierdza...*, s. 78–80.

ciu<sup>93</sup>. Uda<sup>o</sup> mu siê go osi<sup>1</sup>gn<sup>1</sup>æ: nie odst<sup>1</sup>pi<sup>3</sup> od wartoœci, które uwaŹa<sup>3</sup> za najwaŹniejsze. Nawet w najtrudniejszych chwilach zachowa<sup>3</sup> moraln<sup>1</sup> czystoœæ, co podkreœla kompozycja powieœci: utwór zamyka scena, w której Ahmet uczy dzieci, wierzc<sup>1</sup>c, Źe przekaŹe im najwaŹniejsze wartoœci, choæ jednocześnie œwiadom jest tego, Źe i one pójd<sup>1</sup> kiedyœna bezsensown<sup>1</sup> wojnê – tu ujawnia siê dialogowy (autopolemiczny) charakter refleksji bohatera, która niczym klamra<sup>94</sup> spina powieœæ.

Nie chc<sup>1</sup>c siê angaŹowaæ w Źycie spo<sup>3</sup>eczne, uczyni<sup>3</sup> to w koñcu, gdy podj<sup>13</sup> próbê ratowania studenta Ramiza. Wczeœniej jednak stoczy<sup>3</sup> sam z sob<sup>1</sup> prawdziw<sup>1</sup> walkê, co odzwierciedla<sup>o</sup> powtarzane niczym mantra zdanie: „Nie chcê myœæ o Ramizie”<sup>95</sup>, które pozostawa<sup>o</sup> w jaskrawej sprzecznoœci z faktami – Ahmet nie móg<sup>3</sup> przestaæ myœæ o uwiêzionym studencie. Wczeœniej, po zajœciu u had iego Duhotiny, zda<sup>3</sup> sobie sprawê z faktu, iŹ sta<sup>3</sup> siê w pewnym sensie przypadkowym buntownikiem. Wówczas jego monolog przybra<sup>3</sup> charakter medytacji, w której do g<sup>3</sup>osu dosz<sup>o</sup> poczucie wyobcowania, odrzucenia przez otoczenie, przekonanie, iŹ „oni” pochodz<sup>1</sup> z innego w istocie œwiata, który nazywa<sup>3</sup> *wrog<sup>1</sup> ziemi<sup>1</sup>*. W swoich rozmyœlaniach pos<sup>3</sup>uŹy<sup>3</sup> siê szeregiem metafor, s<sup>3</sup>uŹ<sup>1</sup>cych opisowi relacji pomiêdzy nim a nieprzyjazn<sup>1</sup> rzeczywistoœci<sup>1</sup>:

„Cóż mog<sup>3</sup>em, robak drobny i nic nie znacz<sup>1</sup>cy, zrobiaæ im, s<sup>3</sup>oniom? Jak<sup>1</sup> szkodê mog<sup>3</sup>em im wyrz<sup>1</sup>dziaæ?

Jestem piêœci<sup>1</sup>, która uderzy<sup>3</sup>a w mur.

Jestem ciosem, który boli tego, kto go zadaje.

Jestem piaskiem pod ich stopami, ptakiem zamilk<sup>3</sup>ym z przeraŹenia, gdy jastrz<sup>1</sup>b kr<sup>1</sup>Źy nad lasem, robakiem dziobniêtym przez kurê w chwili, gdy wychyli siê ze swych podziemnych korytarzy.

Jestem cz<sup>3</sup>owieczkiem, który zapomnia<sup>3</sup> o swej znikomoœci. Obrazi<sup>3</sup>em ich, poniewaŹ odwaŹy<sup>3</sup>em siê myœæ.

Do czego im ta zemsta by<sup>3</sup>a potrzebna? Aby mnie przestraszyæ? Aby moja kara sta<sup>3</sup>a siê przestroŹ<sup>1</sup> dla innych? Aby zatriumfowaæ nad s<sup>3</sup>abszym? Aby zabroniaæ myœli? Aby zabroniaæ s<sup>3</sup>owa?

Nie potrafi<sup>3</sup>em znaleŹæ odpowiedzi. Ogarnê<sup>3</sup>a mnie groza na wspomnienie tego bezmyœlnego okrucieñstwa. Gdzie jesteœmy? W jakim œwiecie Źyjemy?”<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> K. Prohia, dz. cyt., s. 107–111.

<sup>94</sup> Kompozycja klamrowa jest charakterystyczna dla powieœci Selimovicia. Jest ona wyrazem przekonania o powtarzalnoœci ludzkich losów i niezmiennœci natury cz<sup>3</sup>owieka. W *Derwiszu i amierci* w ostatnim dniu Źycia szejka do tekkie przyby<sup>3</sup> m<sup>3</sup>odzieniec z Devetaka, który byæ moŹe by<sup>3</sup> synem derwisza. Nurudin przeczuwa<sup>3</sup>, iŹ pójdzie on tak<sup>1</sup> sam<sup>1</sup> drog<sup>1</sup>, do której kresu on w<sup>3</sup>æmie dociera<sup>3</sup>. Tym samym kr<sup>1</sup>g siê zamyka<sup>3</sup> (L. Aninski, dz. cyt., s. 253).

<sup>95</sup> M. Selimovia, *Twierdza...*, s. 231–236.

<sup>96</sup> TamŹe, s. 89.

Medytacyjny charakter monologu Ahmeta zosta<sup>3</sup> osi<sup>1</sup>gnięty dzięki paralelnemu uk<sup>3</sup>adowi zdań, z których każde wprowadza kolejn<sup>1</sup> metaforę zawsze opart<sup>1</sup> na opozycji: ma<sup>3</sup>e – wielkie.

Ramiz – buntownik, którego postać zosta<sup>3</sup>a jedynie bardzo ogólnie naszkicowana i w zasadzie pozosta<sup>3</sup>a na marginesie – odegra<sup>3</sup> w życiu Ahmeta bardzo ważn<sup>1</sup> rolę. Šabo pozna<sup>3</sup> Ramiza w czasie wojny chocimskiej. Przypomni<sup>3</sup> sobie o nim, gdy wyszed<sup>3</sup> z brzemiennego w skutki spotkania u had iego Duhotiny – uzna<sup>3</sup> wtedy, że nieświadomie powiedzia<sup>3</sup> to, co wielkora<sup>3</sup> s<sup>3</sup>ysza<sup>3</sup> od m<sup>3</sup>odego rewolucjonisty. Po wojnie go unika<sup>3</sup>, nie chcia<sup>3</sup> s<sup>3</sup>ucha<sup>3</sup> jego wywrotowych opinii, ale pewnego dnia ujrza<sup>3</sup> go przemawiaj<sup>1</sup>cego w meczecie. Zareagowa<sup>3</sup> ucieczk<sup>1</sup>. Podziwia<sup>3</sup> jego nieprzeciwn<sup>1</sup> odwagę. Ramiz ucieleśnia<sup>3</sup> ideę rewolucji: to cz<sup>3</sup>owiek radykalny, jednoznaczny, uważaj<sup>1</sup>cy, że wolno<sup>3</sup> mo<sup>3</sup>na zdoby<sup>3</sup> przemoc<sup>1</sup>, g<sup>3</sup>osz<sup>1</sup>cy w meczecie Ali-pa<sup>3</sup>y omia<sup>3</sup>e, zwrócone przeciwko w<sup>3</sup>adzy kazania dla sarajewskiej biedoty. Jego losy nie zosta<sup>3</sup>y ukazane do końca po to, by – jak twierdzi<sup>3</sup> autor – pozosta<sup>3</sup> on symbolem prawości i szlachetności, ponieważ wed<sup>3</sup>ug Selimovicia cechy te s<sup>1</sup> mo<sup>3</sup>liwe tylko na etapie walki z obecn<sup>1</sup> w<sup>3</sup>adz<sup>1</sup>: potem, gdy rewolucjoniści sami zaczynaj<sup>1</sup> rz<sup>1</sup>dzi<sup>3</sup>, staj<sup>1</sup> się tacy jak ich poprzednicy. W<sup>3</sup>adza bowiem zuba<sup>3</sup> cz<sup>3</sup>owieka etycznie. St<sup>1</sup>d opinia na temat m<sup>3</sup>odego rewolucjonisty: „Niezwyk<sup>3</sup>y m<sup>3</sup>ody cz<sup>3</sup>owiek! Będzie cudowny, jeśli swego celu nie osi<sup>1</sup>gnie, i straszny, jeśli mu się to uda. [...] najpiękniejsze ze wszystkiego, co cz<sup>3</sup>owiek mo<sup>3</sup>że uczynić, to spróbowa<sup>3</sup> i ponie<sup>3</sup> porażk<sup>3</sup>”<sup>97</sup>.

Gdy dosz<sup>3</sup>o do konfrontacji Ahmeta i Ramiza, w sposób bezpośredni – za pomocą dialogu – ukazany zosta<sup>3</sup> radykalizm studenta, jego omia<sup>3</sup>o<sup>3</sup> i rewolucyjne pogl<sup>1</sup>dy. Obaj bohaterowie zdecydowanie się różni<sup>1</sup>, nawet poezj<sup>3</sup>ę postrzegaj<sup>1</sup> inaczej: wed<sup>3</sup>ug Ahmeta sztuka s<sup>3</sup>owa powinna nie<sup>3</sup> rado<sup>3</sup> i umo<sup>3</sup>liwia<sup>3</sup> swoist<sup>1</sup> ucieczk<sup>3</sup> od brudnego świata, natomiast Ramiz obci<sup>1</sup>ża j<sup>1</sup> funkcj<sup>1</sup> społeczn<sup>1</sup>, uważa, że powinna być wyrazem buntu i stanowić wezwanie do walki. Ahmetowi imponowa<sup>3</sup> wier<sup>1</sup>cy w mo<sup>3</sup>liwo<sup>3</sup> zaistnienia nowego, lepszego świata Ramiz, jednak jego własne obserwacje prowadzi<sup>3</sup>y go do przekonania, że świat jest pełen nienawiści i przemocy, st<sup>1</sup>d jego sceptycyzm. Šabo nie występowa<sup>3</sup> przeciwko idei rewolucji, odwo<sup>3</sup>uj<sup>1</sup>c się jednak do doświadczenia historycznego, negowa<sup>3</sup> jej sens dopóty, dopóki w efekcie przewrotu jedna w<sup>3</sup>adza będzie zastępowaa inn<sup>1</sup>. Polemizuj<sup>1</sup>c ze studentem, docenia<sup>3</sup> rolę wszystkich rewolucjonistów, którzy daj<sup>1</sup> ludziom nadzieję, potrzeb<sup>1</sup> im bardziej niż cokolwiek innego. Jednak by rewolucja rzeczywiście przynios<sup>3</sup>a odmianę, konieczne byłoby uprzednie przekształcenie ludzkiej świadomości. St<sup>1</sup>d zasadnicze pyta-

<sup>97</sup> Tamże, s. 182–183.



nie zadawane podczas każdego przewrotu powinno według Ahmeta brzmieć: jak zapobiec transformacji rewolucjonisty we władzę stosującego przemoc?

Ramiz zaprzęta myśli Šabo, w pewien sposób wpływa na jego losy, zwłaszcza gdy został osadzony w twierdzy. W stosunku do studenta nie był radykalny ani w słowach, ani w czynach, jednak odczuwał bardzo silne pragnienie, by swoje przekonania wprowadzić w życie. Pojawiając się w życiu poety, Ramiz niejako przebudził drugą – obok zachowawczej i lękliwej – stronę osobowości Ahmeta. W przeciwieństwie bowiem do studenta był on postacią skomplikowaną, niejednowymiarową, polemizującą z innymi i z samym sobą. Sumienie, które uaktywniło się w Ahmecie, zburzyło letargiczny spokój, w jakim żył dotychczas. Sumienie zmusiło go do czynu, choć doświadczenie skłaniało go ku bierności. Właściwie nie był odważny – stał podziwem dla Ramiza. Czasem tylko doświadczał przypływu odwagi i udawało mu się przezwyciężyć strach, np. gdy zaproponował Osmanowi Vukowi, że przekazuje informacje o Avdiji Omerowi Skakavcovi. Ahmet chciał wykazać się odwagą i okazał wdzięczność Osmanowi Vukowi, zatem udał się do Omera Skakavca, by poinformować go, że pijacy w zajazdzie Avdija zachowuje się w niebezpieczny dla siebie i swojej rodziny sposób (mówi, że zna szczegóły porwania Ramiza z twierdzy).

Jeśli chodzi o rolę Ramiza w strukturze powieści, to można dostrzec paralelizm pomiędzy postaciami studenta oraz Ishaka – żadna z nich nie jest samodzielna ani w pełni zarysowana, obie pozostają w ścisłym związku z głównymi bohaterami – skonstruowane są na zasadzie kontrapunktu (Ramiz – z Ahmetem Šabo, Ishak – z Ahmedem Nurudinem), obie są nośnikami idei, nie zaś skończonymi bohaterami – stał brak charakterystyki samych postaci, ich osobowości. Jednocześnie należą podkreślać istotne różnice między Ishakiem a Ramizem: bunt tego pierwszego miał charakter egzystencjalny (tak jak bunt Nurudina wynikał z przyczyn osobistych, intelektualnych), natomiast student był rewolucjonistą formującym program politycznej przemiany (bunt Ahmeta Šabo miał powody bardziej racjonalne, przyziemne).

Epizod związany z Omerem Skakavcem – choć został włączony do fabuły *Twierdzy* – ma w zasadzie charakter samodzielny. Należy zwrócić uwagę na sposób przedstawienia tego bohatera, różniący się od metod prezentowania innych postaci. Znamienne jest to, iż Omer Skakavac widziany jest przez pryzmat zewnętrznego, ponieważ w przypadku tej milczącej postaci kluczową rolę odgrywa jej wygląd. Skakavac pojawia się dwukrotnie: gdy odwiedził go Šabo (wówczas trzymał w ręku widły i mimo że było to uzasadnione, bo właśnie przewracał siano, to i tak nadawało tej postaci piętno grozy, co wzmagało jeszcze milczenie, pobrudziła, zacięta twarz i ręce wokół konie; wszystkie te elementy pokazują Skakavca jako osobę silną, pewną siebie i bezwzględnie) i podczas pogrzebu Avdiji (kiedy Skakavac zachowywał się nie jak człowiek, który

straci<sup>3</sup> syna, ale jak ten, kto go zabi<sup>3</sup>; Šabo dostrzeg<sup>3</sup> wprowadzie sp<sup>3</sup>ywaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> po jego policzku <sup>3</sup>zê wyrażaj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> by<sup>3</sup>æ mo<sup>3</sup>æ chwilow<sup>1</sup> bezsilno<sup>æ</sup>, ale gdy po chwili wysoko podniós<sup>3</sup> g<sup>3</sup>owê, zdawa<sup>æ</sup> siê mog<sup>3</sup>o, <sup>3</sup>æ stawia siê ponad zebranyimi). Oba obrazy Omera Skakavca – skrajnie ró<sup>3</sup>ne – ukazuj<sup>1</sup> tragizm tej postaci, zamkniêtej przed œwiatem w rodzinnej twierdzy, odizolowanej od niego grubym murem milczenia. Jako <sup>3</sup>æ Avdija z<sup>3</sup>ama<sup>3</sup> naczeln<sup>1</sup> rodzi<sup>1</sup>n<sup>1</sup> warto<sup>æ</sup>, jak<sup>1</sup> by<sup>3</sup>o w<sup>3</sup>a<sup>æ</sup>nie milczenie, musia<sup>3</sup> zgin<sup>1</sup>æ – wprowadzie jego œmieræ owiana jest mg<sup>3</sup>¹ tajemnicy, to jednak przypuszczenie, <sup>3</sup>æ zgin<sup>1</sup> z r<sup>1</sup>k braci i ojca, zdaje siê uzasadnione. Omer Skakavac ukazany jest zatem jako cz<sup>3</sup>owiek bezwzglêdnie zdecydowany i bardzo silny, niemaj<sup>1</sup>cy <sup>3</sup>adnych skrupu<sup>3</sup>ów. W jego przedstawieniu kluczow<sup>1</sup> rolê odgrywa detal (oczy, sp<sup>3</sup>ywaj<sup>1</sup>ca <sup>3</sup>za, wid<sup>3</sup>y).

Wraz z ide<sup>1</sup> rewolucji Ramiz wprowadzi<sup>3</sup> do powieœci tematykê polityczn<sup>1</sup> oraz elementy dyskursu ideologicznego. Najbardziej wyrazisty jest pod tym wzglêdem s<sup>1</sup>d nad Ramizem, do którego to s<sup>1</sup>du dosz<sup>3</sup>o w meczecie, czyli w przestrzeni okreœdonej ideologicznie i politycznie. Pod wzglêdem strukturalnym, a tak<sup>3</sup>æ leksykalnym przypomina on œdztwo w systemie totalitarnym, w którym prawo weryfikacji <sup>3</sup>ycia spo<sup>3</sup>ecznego i politycznego ma wy<sup>3</sup>¹cznie w<sup>3</sup>adza. Ramiz z góry uznany zosta<sup>3</sup> za winnego, s<sup>1</sup>d zrezygnowano z udowadniania jego winy, a jedynie – powo<sup>3</sup>uj<sup>1</sup>c siê na argument autorytetu, jakim jest pañstwo, prawo, wiara, su<sup>3</sup>tan – przedstawiono przewinienia studenta. Zabieraj<sup>1</sup>cy kolejno g<sup>3</sup>os przedstawiciele sarajewskiej elity (mu<sup>3</sup>³a Ismail, muderis Numan, Ilijaz-efendi, hafiz Abdulah Delalija) uosabiali myœlenie typowo ideologiczne, aczkolwiek dostrzec tu mo<sup>3</sup>na wyra<sup>3</sup>ne zró<sup>3</sup>nicowanie stanowisk: groteskowa postac mu<sup>3</sup>³y Ismaila, któremu zupe<sup>3</sup>na g<sup>3</sup>uchota nie przeszkadza w tym, by doskonale „orientowa<sup>æ</sup> siê” w temacie i zabiera<sup>æ</sup> g<sup>3</sup>os jako pierwszy – gdy mowa o wrogu pañstwa, zestaw (pseudo)argumentów jest zawsze taki sam; muderis Numan to znakomity teoretyk; Ilijaz-efendi reprezentuje nurt krytyczny – zarzuca w<sup>3</sup>adzom liberalizm prowadz<sup>1</sup>cy do wynaturzeñ w rodzaju wyst<sup>1</sup>pieñ Ramiza. Bez w<sup>1</sup>tpienia najbardziej interesuj<sup>1</sup>ca jest przemowa hafiza Abdulaha Delaliji, który krytykê studenta zamieni<sup>3</sup> w krytykê w<sup>3</sup>adzy. Jego pogl<sup>1</sup>dy s<sup>1</sup> w zasadzie identyczne z pogl<sup>1</sup>dami Ramiza, tyle <sup>3</sup>æ g<sup>3</sup>oszone z innej pozycji (osoby reprezentuj<sup>1</sup>cej w<sup>3</sup>adzê). Hafiz Delalija traktuje myœl koraniczn<sup>1</sup> bardzo powa<sup>3</sup>nie, jako obowi<sup>1</sup>zek spo<sup>3</sup>eczny, nie za<sup>æ</sup> jako usprawiedliwienie osi<sup>1</sup>gania osobistych korzyœci. Za odwa<sup>3</sup>ne s<sup>3</sup>owa, jakie wypowiedzia<sup>3</sup> podczas spotkania w meczecie, zap<sup>3</sup>aci<sup>3</sup> cenê <sup>3</sup>ycia. Znac<sup>1</sup>ce jest instrumentalne traktowanie jêzyka przez w<sup>3</sup>adzê – jêzyk s<sup>3</sup>u<sup>3</sup>ly manipulacji<sup>98</sup>.

~yj<sup>1</sup>c w œwiecie ograniczenia i zniewolenia, Šabo nie zrezygnowa<sup>3</sup> z wewnêtrznej wolnoœci, która przecie<sup>3</sup> by<sup>3</sup>a wielekro<sup>æ</sup> zagro<sup>3</sup>ona. Bez w<sup>1</sup>tpienia istotn<sup>1</sup>

<sup>98</sup> M. Petrovia, dz. cyt., s. 136-141.

rolę w ukształtowaniu tej postawy odegrała Tijana, która dała Ahmetowi poczucie bezpieczeństwa wynikające z wzajemnego zaufania i bliskości. Jednocześnie jednak, stworzywszy domową twierdzę, nalegała, by Ahmet wychodził z niej „do świata”, by przed światem nie uciekał.

Angażując się w uwolnienie Ramiza z twierdzy, Šabo pokonał szereg własnych słabości, w tym przede wszystkim – tchórzostwo. Można powiedzieć, że strach jest jednym z głównych bohaterów całej twórczości Selimovicia. Szczególnego znaczenia nabiera w *Derwiszu i śmierci* oraz w *Twierdzy* – jest charakterystyczny dla ludzi żyjących w systemie totalitarnym, a obie powieści pokazują tak właśnie rzeczywistość. Strach towarzyszy prawie wszystkim bohaterom, choć u każdego przybiera inną postać. Wyjątkiem jest serdar Avdaga. Ahmet uważa strach za największą hańbę i upokorzenie, Osman Vuk mówi zaś, że to największy zdrajca. Jednocześnie *Twierdza* jest opowieścią o wyzwaniu się spod jego władzy – zwłaszcza głównego bohatera. Šabo przypomina sobie opowieść babci o wampirze, który dusi człowieka dopóty, dopóki dźwiży go strach; w chwili, gdy odważy się stawić mu czoła, wampir traci swoją moc. Lęk stanowi zatem zasadniczą motywację działania człowieka, należy go jednak bezwzględnie przezwyciężać – wtedy dokonywanie życiowych wyborów nie będzie warunkowane egoistycznymi pobudkami<sup>99</sup>.

Ahmet Šabo to w rzeczywistości zwykły człowiek, który wciąż się waha, sam z sobą polemizuje, nie ma wcale skłonności ani predyspozycji do dokonywania wielkich czynów. Gdy Avdaga proponuje mu, by nakłonił Ramiza do odwołania głoszących poglądów, Ahmet w istocie zostaje zmuszony do wyboru pomiędzy zdradą studenta a zdradą samego siebie. Šabo długo z sobą walczył, zastanawiał się, rozmawiał także z innymi, prosił o radę. Każdy miał inny pogląd: muśa Ibrahim twierdził, że Ahmet powinien porozmawiać z Ramizem, a ten zrobi to, co będzie uważał za słuszne, choć i tak go zabiją; Mahmut radził, by nic nie mówić Ramizowi, bo to dla niego obelga, a Ahmet powinien zjeść surowego ziemniaka i się rozchorować, by uniknąć kolejnego spotkania z Avdagą; Tijana mówiła, że zostanie uratowane jego życie, a to najważniejsze. Ostatecznie Šabo został ze swoim problemem sam, ale ważne było dla niego to, że mógł o nim porozmawiać z bliskimi sobie ludźmi. Chciałby uciec od świata, znów znalazł się nad rzeką, ale – nie ma ucieczki od świata. Nieumiejący podjąć decyzji bohater zostaje wybawiony od swej męki przez Šehagë Soëo, gdy ten zaprasza go na rozmowę. Wtedy Ahmet zdobywa się na odwagę i zwraca się do niego z prośbą o pomoc. Kieruje nim poczucie przyzwyczajenia i solidarności z przedadowanymi (wcześniej wstrząsnęła nim historia uwięzionych i za-

<sup>99</sup> M. Bobrownicka, *Sacrum zdradzone i sacrum ocalone, czyli człowiek w świecie przedstawionym Meşy Selimovicia*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, pod red. J. Godfryda, P. Nowaczyńskiego, Lublin 1997, s. 382.

mordowanych w twierdzy *Çupczan*<sup>100</sup>, która w istocie zapocz<sup>1</sup>tkowa<sup>3</sup>a przemianê bohatera – u<sup>3</sup>wiadomi<sup>3</sup> sobie wtedy dwoisto<sup>3</sup>œwiata, to, *ç*e tak<sup>1</sup>e w czasie pokoju rozgrywaj<sup>1</sup> siê prawdziwe dramaty; Šabo nie wraca zatem do œwiata pokoju, ale do œwiata starych krzywd), wolno<sup>3</sup>œ ma jego zdaniem charakter spo<sup>3</sup>eczno-wspólnotowy, wymaga otwarcia siê na potrzeby innych ludzi (czyli wyj<sup>3</sup>œcia z domowej twierdzy) – dopiero tak rozumiana wolno<sup>3</sup>œ implikuje prze<sup>3</sup>ycie braterstwa<sup>101</sup>. Mimo *ç*e znalaz<sup>3</sup> siê w bardzo trudnej sytuacji *ç*yciowej – straci<sup>3</sup> pracê, by<sup>3</sup> powszechnie ignorowany, nie mia<sup>3</sup> szans na nowe zajêcie, *ç*y<sup>3</sup> dziêki pomocy przyjació<sup>3</sup> i pracy ciê<sup>3</sup>arnej *ç*ony, co by<sup>3</sup>o dla niego nie lada upokorzeniem – nie da<sup>3</sup> siê z<sup>3</sup>ama<sup>3</sup>, nie przyj<sup>13</sup> *ç*adnej z propozycji, które wymaga<sup>3</sup>yby od niego jakiegokolwiek kompromisu moralnego: nie zosta<sup>3</sup> kochankiem had iego Fejzo, nie szpiegowa<sup>3</sup> Ramiza dla D emala Zafraniji, nie zgodzi<sup>3</sup> siê zaj<sup>1</sup>æ miejsca bibliotekarza Seid-Mehmeda<sup>102</sup>. Za wszelk<sup>1</sup> cenê chci<sup>3</sup> unikn<sup>1</sup>æ ludzkiej krzywdy (cho<sup>3</sup> czasem wyrz<sup>1</sup>dza<sup>3</sup> j<sup>1</sup> nie<sup>3</sup>œwiadomie). Ponadto – jako cz<sup>3</sup>owiek wra<sup>3</sup>liwy – czu<sup>3</sup> siê zobowi<sup>1</sup>zany do podjêcia próby ratowania Ramiza: „Troszczy<sup>3</sup> siê o wszystkich, o nim nikt nie myœli. [...] To niepodobna, aby wszyscy ludzie byli egoistami i tchórzami”<sup>103</sup>. W dzia<sup>3</sup>alno<sup>3</sup>œ polityczn<sup>1</sup>, uwolnienie Ramiza, zaangażowa<sup>3</sup> siê z porywu serca, bo wszystkie racjonalne argumenty przemawia<sup>3</sup>y za tym, by milcza<sup>3</sup> i nie pogarsza<sup>3</sup> swojej i tak beznadziejnej sytuacji.

„[...] gdzie miara moralna? Nie ma *ç*adnej, s<sup>1</sup> tylko przypadki, które kształtuj<sup>1</sup> nasz los i decyduj<sup>1</sup> o *ç*yciu i œmierci. Jedyne uzasadnienie tego absurdalnego uk<sup>3</sup>adu zdarzeñ mog<sup>3</sup>oby p<sup>3</sup>yn<sup>1</sup>æ z wiary w wy<sup>3</sup>szy porz<sup>1</sup>dek œwiata, w jego celowo<sup>3</sup>œ i sensowno<sup>3</sup>œ, niepojête dla cz<sup>3</sup>owieka, ale znane Bogu”<sup>104</sup> – s<sup>3</sup>owa te mo<sup>3</sup>na odnie<sup>3</sup> do sytuacji bohatera *Twierdzy*, jednak brak tutaj sankcji religijnej. Šabo poszukuje innych wartoœci, które nada<sup>3</sup>yby jego *ç*yciu i dzia<sup>3</sup>aniu sens. Jest to przede wszystkim mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>œ, a w sferze dzia<sup>3</sup>alnoœci spo<sup>3</sup>ecznej – bunt, solidarno<sup>3</sup>œ, prowadz<sup>1</sup>ce do zaangażowania i przyjêcia aktywnej postawy *ç*yciowej<sup>105</sup>. W twórczoœci Selimovicia mamy bowiem do czynienia ze œwiatopogl<sup>1</sup>dem laickim, w zasadzie egzystencjalistycznym (cho<sup>3</sup> nale<sup>3</sup>zy tak<sup>1</sup>e odno-

<sup>100</sup> Znac<sup>1</sup>ce jest to, *ç*e historia ta poruszy<sup>3</sup>a jedynie Ahmeta; inni – mu<sup>3</sup>a Ibrahim, a tak<sup>1</sup>e krewni zabitych – przyjêli j<sup>1</sup> ze spokojem, a nawet wiêcej – ze zrozumieniem, uznaj<sup>1</sup>c, *ç*e ten, kto dzia<sup>3</sup>a przeciwko w<sup>3</sup>adzy, musi siê liczy<sup>3</sup>æ z najsro<sup>3</sup>szymi konsekwencjami, zatem – *ç*upczanie sami byli sobie winni. To typowy obraz spo<sup>3</sup>eczeñstwa represyjnego.

<sup>101</sup> Zob. K. Jaspers, *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyboru dokona<sup>3</sup> S. Tyrowicz, wstêpem poprzedzi<sup>3</sup> H. Saner, pos<sup>3</sup>owiem opatrzy<sup>3</sup>a D. Lachowska, prze<sup>3</sup>. D. Lachowska, A. Wo<sup>3</sup>kowicz, Warszawa 1990.

<sup>102</sup> Seid-Mehmed by<sup>3</sup> najlepiej wykszta<sup>3</sup>conym i najbardziej nieszczêliwym cz<sup>3</sup>owiekiem w mieœcie. Avdaga w rozmowie z Ahmetem powiedzia<sup>3</sup>, *ç*e teraz jest ju<sup>3</sup> nieprzydatny (ze wzglêdu na swój na<sup>3</sup>óg – by<sup>3</sup> narcomem), z czego mo<sup>3</sup>na wnosi<sup>3</sup>æ *ç*e by<sup>3</sup> niegdye<sup>3</sup> jego szpiegiem i *ç*e teraz jego miejsce mia<sup>3</sup>by zaj<sup>1</sup>æ Šabo.

<sup>103</sup> M. Selimovia, *Twierdza...*, s. 228.

<sup>104</sup> J. Guze, *Albert Camus: Los i lekcja*, Warszawa 2004, s. 30.

<sup>105</sup> A. Grzegorzcyk, dz. cyt., s. 49.

towaæ wyraŹn<sup>1</sup> obecnoœæ tradycji islamu). Mimo iŹ sfera *sacrum* nie ma sankcji religijnej, to jednak bohaterowie odczuwaj<sup>1</sup> intensywn<sup>1</sup> potrzebê *sacrum* oraz niemal kategoriyczny imperatyw etycznego heroizmu. Dodajmy, Źe s<sup>1</sup> one odczuwane intuicyjnie: jest to sfera najbardziej podstawowych wartoœci etycznych, które nie podlegaj<sup>1</sup> zakwestionowaniu i zyskuj<sup>1</sup> rangê najwyŹszych. „S<sup>3</sup>aboœæ cz<sup>3</sup>owieka, jego lêk, przeraŹenie istnieniem, równoczeœnie jego nie-zrealizowana potrzeba œwiêtoœci powoduj<sup>1</sup>, Źe jego *sacrum* jest ci<sup>1</sup>gle zdradzane i ocalane”<sup>106</sup>. Cz<sup>3</sup>owiek nie moŹe funkcjonowaæ bez silnych podstaw moralnych, choæ wszystko, co wydaje siê nimi byæ, jest z<sup>3</sup>udzeniem. Bohaterowie Selimovicia przypominaj<sup>1</sup> Camusowskiego Syzyfa, o którym autor *Upadku pisa<sup>3</sup>*: „Cz<sup>3</sup>owiek zawsze odnajdzie swój ciêŹar. Syzyf uczy go wiernoœci wyŹszej, tej, która neguje bogów i podnosi kamienie. On takŹe mówi, Źe wszystko jest dobre. Œwiat bez w<sup>3</sup>adcy nie wydaje mu siê ani ja<sup>3</sup>owy, ani przemijaj<sup>1</sup>cy. KaŹda z cz<sup>1</sup>steczek kamienia, kaŹdy poblask minera<sup>3</sup>u w tej górze pe<sup>3</sup>nej mocy same w sobie twor<sup>1</sup> œwiat. Aby wype<sup>3</sup>niaæ ludzkie serce, wystarczy walka prowadz<sup>1</sup>ca ku szczytom. Trzeba wyobraŹaæ sobie Syzyfa szczêdliwym”<sup>107</sup>.

Šabo nie uciek<sup>3</sup> od wolnoœci, stara<sup>3</sup> siê zmierzyæ z *nieszczêsny m darem wolnoœci* – dokonuj<sup>1</sup>c kolejnych wyborów i ponosz<sup>1</sup>c za nie odpowiedzialnoœæ<sup>108</sup>. (Inaczej post<sup>1</sup>pi<sup>3</sup> Ahmed Nurudin, który jedn<sup>1</sup> ideê zamieni<sup>3</sup> na inn<sup>1</sup> – odrzucaj<sup>1</sup>c wiarê, wybra<sup>3</sup> nienawioœæ, wyraŹnie rezygnuj<sup>1</sup>c ze swojej wolnoœci. Szejk stan<sup>13</sup> przed dylematem: czy cz<sup>3</sup>owiek moŹe walczyæ ze z<sup>3</sup>em, czy ponosi winê za to, Źe jest bierny? Jedn<sup>1</sup> wybiera biernoœæ, jest winny; ponosi odpowiedzialnoœæ przed samym sob<sup>1</sup>. St<sup>1</sup>d *Derwiz i œmieræ* nie stanowi apologii fatalizmu, nie jest pochwa<sup>31</sup> rezygnacji i spokoju, ale pytaniem o moŹliwoœci wyboru, jakiego cz<sup>3</sup>owiek wraz z przyœciem na œwiat otrzymuje.) JednakŹe samo pragnienie czynienia dobra albo przynajmniej unikania z<sup>3</sup>a nie wystarcza, bo czêsto, chc<sup>1</sup>c czyniæ dobro, cz<sup>3</sup>owiek przyczynia siê do z<sup>3</sup>a – uwolnienie Ramiza poci<sup>1</sup>gnê<sup>3</sup>o za sob<sup>1</sup> œmieræ Avdiji Skakavca oraz kobiety, u której student mieszka<sup>3</sup>. To by<sup>3</sup>o Źród<sup>3</sup>em rozterek i dylematów moralnych, z którymi mierzy<sup>3</sup> siê Šabo. Refleksje Ahmeta na ten temat s<sup>1</sup> mocno rozbudowane. Drêcz<sup>1</sup>ce go poczucie winy zosta<sup>3</sup>o wyraŹone w rozleg<sup>3</sup>ym, wewnêtrznie polemicznym dialogu z samym sob<sup>1</sup>, który zaczyna siê od oskarŹenia, by nastêpnie przyj<sup>1</sup>æ formê samousprawiedliwienia. Wyrzuty sumienia jednak nie milkn<sup>1</sup>, poniewaŹ Šabo dochodzi do przeraŹaj<sup>1</sup>cego wniosku: „Ja wiêc ponoszê winê za jego œmieræ! [...] Straszny jest ten œwiat, straszne jest Źycie, gdzie wyrz<sup>1</sup>dzam z<sup>3</sup>o nawet wtedy, gdy chcê jak

<sup>106</sup> M. Bobrownicka, dz. cyt., s. 375–387.

<sup>107</sup> A. Camus, *Mit Syzyfa*, [w:] tegoŹ, *Eseje*, wybór i przek<sup>3</sup>ad J. Guze, wstêp J. Kossak, Warszawa 1974, s. 198.

<sup>108</sup> E. Fromm, dz. cyt.; J. Tischner, *Nieszczêsny dar wolnoœci*, Kraków 1998.



najlepiej. Wyrz<sup>1</sup>dzam z<sup>3</sup>o również nic nie robi<sup>1</sup>c, gdy zostawiam dobro i z<sup>3</sup>o w spokoju. Wyrz<sup>1</sup>dzam z<sup>3</sup>o mówi<sup>1</sup>c, bo nie mówi<sup>1</sup>e tego, co trzeba. Wyrz<sup>1</sup>dzam z<sup>3</sup>o milcz<sup>1</sup>c, bo żyj<sup>1</sup>e tak, jakby mnie nie by<sup>3</sup>o. Wyrz<sup>1</sup>dzam z<sup>3</sup>o żyj<sup>1</sup>c, bo nie wiem, jak ży<sup>1</sup>a. Jestem przypadkowym uczestnikiem życia i wszystko, co robi<sup>1</sup>e, nie ze mnie pochodzi<sup>109</sup>; „[...] b<sup>1</sup>êd<sup>1</sup>e rozmy<sup>1</sup>ã<sup>3</sup> nad dziwnym porz<sup>1</sup>dkiem tego œwiata, który sprawia, że chc<sup>1</sup>c zrobia<sup>1</sup>e co<sup>1</sup>dobrego, cz<sup>3</sup>owiek pope<sup>3</sup>nia z<sup>3</sup>o. C<sup>1</sup>ó<sup>1</sup> wi<sup>1</sup>êc warte jest dobro, je<sup>1</sup>d<sup>1</sup>i nie mo<sup>1</sup>że oby<sup>1</sup>a si<sup>1</sup>e bez z<sup>3</sup>a?”<sup>110</sup>. Monolog bohatera oddaje charakter dr<sup>1</sup>êcz<sup>1</sup>ych go rozterek i pokazuje go jako cz<sup>3</sup>owieka o szczególnej wra<sup>1</sup>liwosci moralnej. Samooskar<sup>1</sup>zenia, jakie formu<sup>3</sup>uje, wskazuj<sup>1</sup> na to, że jego poczucie odpowiedzialności za innych jest bardzo silne. Poczucie winy Ahmeta wobec osób, do których tragedii w sposób niezamierzony i przypadkowy si<sup>1</sup>e przyczyni<sup>3</sup>, zostaje skontrastowane ze zwi<sup>1</sup>êz<sup>3</sup>ym komentarzem Osmana Vuka, który nie mia<sup>3</sup> <sup>3</sup>adnych skrupu<sup>3</sup>ów moralnych ani w<sup>1</sup>tpliwości co do sposobów swego post<sup>1</sup>epowania.

Rozterki duchowe, dylematy, z którymi przysz<sup>3</sup>o mierzy<sup>1</sup>a si<sup>1</sup>e Ahmetowi, mog<sup>1</sup> by<sup>1</sup>a odczytywane jako swoiste uzupe<sup>3</sup>nienie pogl<sup>1</sup>dów Hasana z *Derwisza i anierci*. Okaza<sup>3</sup>o si<sup>1</sup>e bowiem, i<sup>1</sup>ż jego *etyka serca*<sup>111</sup>, zasada nieczynienia z<sup>3</sup>a nie jest doskona<sup>3</sup>a w tym sensie, że wielekro<sup>1</sup>a – mimo najlepszych intencji – mo<sup>1</sup>że jednak prowadzi<sup>1</sup>a do krzywdy. „Wszystko, co si<sup>1</sup>e dzieje mi<sup>1</sup>êdzy lud<sup>1</sup>ymi, jest spl<sup>1</sup>tane, i nie mo<sup>1</sup>żna powiedzie<sup>1</sup>a o nikim, że jest ca<sup>3</sup>kiem sprawiedliwy albo ca<sup>3</sup>kiem winny. [...] ka<sup>1</sup>żdy ma w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> prawd<sup>1</sup>e, i tak jest dobrze, tylko nie wiem, dlaczego nazywamy to prawd<sup>1</sup>, bo prawda powinna by<sup>1</sup>a tylko jedna, ale wtedy pomarliby<sup>1</sup>my z nudów, najlepiej, jak cudza prawda jest nieprawd<sup>1</sup>, życie jest bardziej zabawne”<sup>112</sup>. Bohaterowie Selimowicia doskonale zdaj<sup>1</sup> sobie spraw<sup>1</sup>e z niejednoznaczności i skomplikowania œwiata. „Stawiane wobec siebie w opozycji warto<sup>1</sup>ci s<sup>1</sup> w istocie rzeczy relatywne, dopiero wybieraj<sup>1</sup>cy – w za<sup>1</sup>le<sup>1</sup>żności od owych najg<sup>3</sup>êbszych, ukrytych motywacji – nadaje im takie czy inne etyczne pi<sup>1</sup>êtno. Konfrontacje warto<sup>1</sup>ci s<sup>1</sup> zatem pozorne, poniewa<sup>1</sup>ż stanowi<sup>1</sup> kamufla<sup>1</sup>ż dla istotnego problemu moralnego, jakim jest obowi<sup>1</sup>zek likwidowania z<sup>3</sup>a poprzez aktywn<sup>1</sup> realizacj<sup>1</sup>e dobra, mo<sup>1</sup>żliw<sup>1</sup> tylko pod warunkiem wyzwolenia si<sup>1</sup>e od l<sup>1</sup>ku”<sup>113</sup>. Pogl<sup>1</sup>d ka<sup>1</sup>żdej postaci jest natychmiastowo kontrapunktowany innymi pogl<sup>1</sup>dami; cz<sup>1</sup>êsto konfrontacja ma charakter bezpo<sup>1</sup>redni – bohaterowie podczas dyskusji przedstawiaj<sup>1</sup> swoje spojrzenie na r<sup>1</sup>ó<sup>1</sup>ne tematy, np. mu<sup>33a</sup> Ibrahim i Ahmet Šabo, Šehaga So<sup>1</sup>o i mu<sup>33a</sup> Ibrahim, Ahmet Šabo i Ra-

<sup>109</sup> M. Selimowicia, *Twierdza...*, s. 337–339.

<sup>110</sup> Tam<sup>1</sup>że, s. 389.

<sup>111</sup> M. Bobrownicka, dz. cyt., s. 383.

<sup>112</sup> M. Selimowicia, *Twierdza...*, s. 68.

<sup>113</sup> M. Bobrownicka, dz. cyt., s. 382–383.



miz itd. Ćycie ludzkie nie stanowi najwyŹszej wartoœci – zabicie jednego cz³owieka moŹe czasem przerwaæ ³añcuch œmierci – st¹d wziê³o siê oskarŹenie Ahmeta przez Avdagê o to, Źe nie zapobieg³ nieszczêœciu poprzez oszczerstwo (Ahmet mia³by oskarŹyæ Pakrów o napad, co umoŹliwia³oby wydalenie ich z miasta). Œabo nie przypuszcza³, Źe k³amstwo moŹe okazaæ siê czynem moralnie chwalebny – gdyby spe³ni³ proœbê Avdagi, Pakrowie nie zabiliby mêŹa Rabiji-hanumy, za co i oni, i ich zleceńodawczyni zostali skazani na karê œmierci. Œmierci czterech osób moŹna by³o zatem unikn¹æ za pomoc¹ oszczerstwa. Od chwili, gdy Ahmet pozna³ prawdê o porwaniu Ramiza, drêczy³ go podobny dylemat – z jednej strony chocia³ oczyœciæ z nies³usznym oskarŹeni³ przyjaciele, który bardzo cierpia³ nêkany przez Avdagê, z drugiej – zdawa³ sobie sprawê z tego, Źe w razie ujawnienia prawdy ucierpi wiele osób, takŹe tych, które mu pomog³y. „Tragedia ludzkiego istnienia wynika st¹d, Źe byæ sprawiedliwym czêsto znaczy byæ nieludzkim”<sup>114</sup>. Niespodziewana (?) œmieræ wiecznego policjanta uwolni³a go od koniecznoœci dokonania tego nader trudnego wyboru.

Serdar Avdaga jest jedn¹ z nielicznych Selimowiciowskich postaci, które siê nie zmieniaj¹, nie kszta³tuj¹ swojej osobowoœci w toku fabu³y, na skutek zmieniaj¹cych siê warunków Źycia. Jest bohaterem z góry okreœlonym, jednolitym, niezmiennym – jak Ramiz czy Ishak. S¹ to postaci pe³ni¹ce funkcje symboliczne. Avdaga to wyznawca metafizyki policyjno-politycznej, jego celem by³o zaprowadzenie porz¹dku w Źyciu spo³ecznym, nawet jeœli mia³oby siê dokonaæ za pomoc¹ drastycznych metod. Jego przekonanie o tym, Źe nie ma ludzi bez winy i Źe kaŹde ludzkie zachowanie powinno budziæ podejrzenia, prowadzi³o do tego, iŹ wola³ ukaraæ stu niewinnych niŹ podarowaæ grzech jednemu z³oczyñcy. W imiê swojej wiary uparcie polowa³ na ludzi. Avdaga przedstawia³ sam siebie poprzez g³oszone pogl¹dy, a jego charakterystykê dope³nia opis pokoju, w którym mieszka³: „By³em juŹ poprzednio w tym pomieszczeniu, które tak by³o podobne do Avdagi, równie milcz¹ce, nieprzyjazne i niebezpieczne. W tej chwili wyda³o mi siê jeszcze bardziej twarde i zimne”<sup>115</sup>. Jest to jedyna postaa, która nie ma motywacji spo³eczno-psychologicznej, a w swoim postêpowaniu ³czy elementy racjonalne i irracjonalne (Avdaga otoczony jest aur¹ tajemnicy, któr¹ potêguje jego œmieræ w niewyjaœnionych okolicznoœciach). To typ nowoczesnego policjanta, który ani na chwilê nie rozstaje siê ze swoj¹ funkcj¹. Odmowa Ahmeta, a takŹe polemika, w jak¹ wda³a siê z nim Tijana, zaskoczy³y i zdumia³y serdara, poniewaŹ zastraszenie spo³eczeñstwa by³o jego naczeln¹ zasad¹ maj¹c¹ doprowadziæ do porz¹dku w pañstwie.

<sup>114</sup> N. Milošević: dz. cyt., s. 170–171.

<sup>115</sup> M. Selimović: *Twierdza...*, s. 406.

Gdy po przebudzeniu z powojennego letargu Ahmet wyszed<sup>3</sup> na ponowne spotkanie ze światem, istotn<sup>1</sup> rolę w jego życiu odegra<sup>3</sup>y róż<sup>ne</sup> osoby personifikuj<sup>1</sup>ce w powieści poszczególne idee. Mu<sup>33a</sup> Ibrahim to w zasadzie przyjaciel poety, choć ich relacja mia<sup>3</sup>a do<sup>ść</sup> osobliwy charakter. Postacie te od pierwszego spotkania pokazane s<sup>1</sup> na zasadzie przeciwieństwa: Ahmet – to romantyk, cz<sup>3</sup>owiek wstrz<sup>1</sup>onięty okrucieństwem i absurdem życia, mu<sup>33a</sup> Ibrahim – to realista pogodzony z rzeczywistości<sup>1</sup>, na któr<sup>1</sup> jednostka nie ma przecie<sup>ż</sup> wp<sup>3</sup>ywu, st<sup>1</sup>d jego zachowawcza, defensywna postawa i potężny strach przed pogorszeniem swojej sytuacji wskutek ewentualnego narażenia się w<sup>3</sup>adzy. Odrzucaj<sup>1</sup>cy tak<sup>1</sup> postawę Šabo nie by<sup>3</sup> w stanie zgodzić się z rezygnacj<sup>1</sup> i tchórzostwem przyjaciela, z jego oportunizmem i niezdrowym pragnieniem wtopienia się w ludzk<sup>1</sup> masę, niewyróżniania się za wszelk<sup>1</sup> cenę. Jednocześnie dostrzega<sup>3</sup> jego drobne gesty życzliwości, dobroci, wdzięczności (podczas wojny Ahmet uratowa<sup>3</sup> mu życie) – widoczne o tyle, o ile czasem mu<sup>33a</sup> Ibrahim by<sup>3</sup> w stanie pokonać paraliżuj<sup>1</sup>cy go strach. Jego tchórzostwo i konformizm by<sup>3</sup>y motywowane relacj<sup>1</sup> do w<sup>3</sup>adzy. Jeđi zostanie wzięty pod uwagę kontekst społeczny, jaki warunkowa<sup>3</sup> postępowanie bohatera, lepiej będzie można docenić znaczenie gestów, na jakie zdoby<sup>3</sup> się kilkakrotnie w stosunku do Ahmeta. Jednak wbrew pozorom nie jest to postać naszkicowana jedn<sup>1</sup> tylko kresk<sup>1</sup> – jak prawie wszyscy bohaterowie Selimovicia kryje w sobie jak<sup>1</sup>o tajemnicę, niespodziankę. Mu<sup>33a</sup> Ibrahim zaskoczy<sup>3</sup> Ahmeta podczas rozmowy z Šehag<sup>1</sup> Soèò (znów zostają tu zastosowany charakterystyczny zabieg prezentowania przekonań bohaterów w sposób bezpośredni), gdy g<sup>3</sup>osi<sup>3</sup> pogl<sup>1</sup>dy skrajnie róż<sup>ni</sup>ce się od tego, jak<sup>1</sup> przyj<sup>13</sup> w życiu postawę. Šehaga by<sup>3</sup> cz<sup>3</sup>owiekiem mocno doświadczone<sup>m</sup> przez życie (ukończony syn jedynak wbrew jego woli poszed<sup>3</sup> na wojnę, a następnie zdezerterowa<sup>3</sup> z wojska, za co zostają ukarany śmierci<sup>1</sup>; ponadto zabito jego przyjaciela hafiza Abdullaha Delaliję za to, że ośmieli<sup>3</sup> się skrytykować elitę polityczn<sup>1</sup> Sarajewa), co uczyni<sup>3</sup>o go zgorzkniałym i pozbawionym wszelkich złudzeń, uznaj<sup>1</sup>cym dominację z<sup>3</sup>a w naturze ludzkiej i jedyny ratunek upatruj<sup>1</sup>cym w śmierci, która jednakowoż ca<sup>3</sup>e życie czyni – bezsensownym. Šehaga podkreśla<sup>3</sup> daremność wszelkich ludzkich działań: „Przecież świat istnieje przed nami, istnieje niezależnie od nas i będzie istnia<sup>3</sup> bez nas”<sup>116</sup>. Jedyna wiara tej postaci to wiara w reinkarnację. Mu<sup>33a</sup> Ibrahim, jak wcześniej Ahmet Šabo, oponowa<sup>3</sup> przeciwko takiemu myśleniu, uznaj<sup>1</sup>c, że na cz<sup>3</sup>owieku ci<sup>1</sup>ży obowi<sup>1</sup>zek pozostania cz<sup>3</sup>owiekiem, czyli unikania z<sup>3</sup>a i – w miarę możliwości – czynienia dobra. Ratunkiem, alternatyw<sup>1</sup> wobec beznadziei i bezsensu jest mi<sup>3</sup>ość. Przys<sup>3</sup>uchuj<sup>1</sup>cy się rozmowie Ahmet by<sup>3</sup> zdumiony swoist<sup>1</sup> „zamian<sup>1</sup> ról”: Šehaga, który liczy<sup>3</sup> się w mieście, mia<sup>3</sup> wp<sup>3</sup>ywy i pieni<sup>1</sup>dze, trzyma<sup>3</sup> w gar-

<sup>116</sup> Tamże, s. 322.

œci waliego, by<sup>3</sup> g<sup>3</sup>êboko zniechêcony i rozczarowany Ÿyciem; strachliwy mu<sup>33a</sup> Ibrahim, w<sup>3</sup>aœciel skromnego kantoru, jednostka w<sup>3</sup>aœciwie bez znaczenia – wierzy<sup>3</sup> (albo: tak<sup>1</sup> wiarê deklarowa<sup>3</sup>) w ludzk<sup>1</sup> godnoœæ i cz<sup>3</sup>owieczeñstwo. Myœl o tym, Ÿe ludzie s<sup>1</sup> z natury Ÿli, budzi<sup>3a</sup> jego sprzeciwi – ufa<sup>3</sup>, Ÿe jednak nie wszyscy. Pogl<sup>1</sup>dy mu<sup>33y</sup> Ibrahima bliskie s<sup>1</sup> myœli dwudziestowiecznych egzystencjalistów. Šabo by<sup>3</sup> zdumiony rozdŸwiêkiem pomiêdzy ludzkim s<sup>3</sup>owem, czynem i myœl<sup>1</sup>: „Jego dzia<sup>3</sup>anie jest na kaŸdym kroku sprzeczne z jego s<sup>3</sup>owami”<sup>117</sup>. Nie ma zatem jasno okreœdzonych regu<sup>3</sup>, zasad, jednego, z góry przes<sup>1</sup>dzonego obrazu danego cz<sup>3</sup>owieka – znamienne, Ÿe bohaterowie Selimowicia czêsto dzia<sup>3aj</sup><sup>1</sup> przez zaskoczenie, robi<sup>1</sup> coœskrajnie odmiennego, niŸ moŸna by – po uprzedniej charakterystyce – siê po nich spodziewaæ (np. Mahmut Neretljak, który odwiedzi<sup>3</sup> mêtêa zaareztowanej gospodyni Ramiza, wzbudzi<sup>3</sup> zdumienie Ahmeta nieoczekuj<sup>1</sup>cego tak wielkodusznego – i ryzykownego – gestu z jego strony).

Osman Vuk<sup>118</sup> zdaje siê pozostawaæ postaci<sup>1</sup>, która opanowawszy lêt, dobrze przystosowa<sup>3a</sup> siê do œwiata, w jakim przysz<sup>3o</sup> jej Ÿyæ. Bohater zaakceptowa<sup>3</sup> otaczaj<sup>1c</sup><sup>1</sup> rzeczywistoœæ, jednak jego przystosowanie do otoczenia nie ma nic wspólnego z akceptaj<sup>1</sup> mu<sup>33y</sup> Ibrahima. Osman Vuk<sup>31</sup> czy w sobie si<sup>3ê</sup> i brak wszelkich skrupu<sup>3ów</sup>, odwagê i poczucie, Ÿe w Ÿyciu nie ma miejsca na refleksjê, Ÿe liczy siê wy<sup>31</sup>cznie czyn<sup>119</sup> (st<sup>1</sup>d jego pogarda dla Ahmeta Šabo). Osman Vuk za wszelk<sup>1</sup> cenê chce górowaæ nad innymi, atakuje innych, by nie daæ siê st<sup>3</sup>amsiæ – dlatego bez wahania niszczy tych, którzy stanowili dlañ jakiegokolwiek zagroŸenie (np. Avdaga). Ludzkie odruchy zdradza jedynie w stosunku do Šehagi, o którego wyraŸnie siê troszczy. Najbardziej wzruszaj<sup>1ca</sup> scena œmierci Šehagi, kiedy na jego proœbê Vuk przypomina mu brzmienie jêzyka boœniackiego, przemawia na korzyœæ tego bohatera i pokazuje jego drugie, bardziej ludzkie oblicze.

Najbardziej malownic<sup>1</sup> i najbliŸsz<sup>1</sup> Ahmetowi Šabo postaci<sup>1</sup> jest Mahmut Neretljak. Stanowi on antytezê serdara Avdagi: to idealista i marzyciel, uparcie szukaj<sup>1cy</sup> swego miejsca w Ÿyciu, wci<sup>1</sup>Ÿ ponosz<sup>1cy</sup> kolejne klêski, pragn<sup>1cy</sup> spo<sup>3</sup>ecznego uznania, aprobaty, niemi<sup>3</sup>osiernie jednak lekcewaŸony. Mahmut bezustannie siê przeobraŸa, st<sup>1</sup>d kontrastowoœæ tej postaci, jej podwójnoœæ: ina-

<sup>117</sup> TamŸe, s. 328.

<sup>118</sup> Imiê podkreœla witalizm, niespoŸyt<sup>1</sup> si<sup>3ê</sup> i energiê Ÿyciow<sup>1</sup> bohatera.

<sup>119</sup> Jest to postaa w duŸym stopniu podobna do Omera Skakavca, jednak Osman Vuk to cz<sup>3</sup>owiek chytry, doskonale siê maskuj<sup>1cy</sup>. Jego styl bycia – gromki œmiech, pogoda ducha, umiejêtnoœæ Ÿartowania i wzbudzania w otoczeniu sympatii – zdecydowanie przemawiaj<sup>1</sup> na jego korzyœæ. Nasuwa siê takŸe skojarzenie z Hasanem, który jednak by<sup>3</sup> sentymentalny, kierowa<sup>3</sup> siê uczuciami, porywem serca – chocia<sup>3</sup> uwolniæ z twierdzy brata swego przyjaciela, pomaga<sup>3</sup> Posawianom itd. Tego rodzaju motywacje by<sup>3y</sup> Osmanowi Vukowi zupe<sup>3</sup>nie obce – Ramiza porwa<sup>3</sup> wy<sup>31</sup>cznie na proœbê swego zwierzchnika Šehagi, jednak student by<sup>3</sup> mu ca<sup>3</sup>kowicie obojêtny. Vuk w pe<sup>3</sup>ni naleŸa<sup>3</sup> do œwiata, w którym przysz<sup>3o</sup> mu Ÿyæ. Hasan – odwróci<sup>3</sup> siê od niego.

czej postrzegany jest przez Ahmeta (jako marzyciel i poeta, dobry przyjaciel, cz³owiek wra¿liwy na cudz¹ krzywdê, hojny, choœæ jednocześnie niecofaj¹cy siê przed drobn¹ kradzie¿¹), inaczej zaœ przez otoczenie (jako nieudaczny, g³upiec, fantasta). Wszystko to czyni z Mahmuta postac¹ tragiczn¹, chwilami groteskow¹ (epizod z puszczakami czy praca w sklepie Osmana Vuka), jednak g³êboko ludzk¹, spragnion¹ bliskoœci i zrozumienia innych. Próbuj¹c dostosowaæ siê do wymogów spo³ecznych, traci osobowoœæ poety-marzyciela, na chwilkê staje siê zwyczajnym handlarzem, w koñcu jednak, gdy zosta³ zwolniony przez Osmana Vuka, na powrót staje siê dawnym Mahmutem. Przemiana okaza³a siê tymczasowa i w zasadzie pozorna (pozuje na handlarza, w istocie rozdawa³ zbo¿e biednym, za co straci³ pracê). Najbardziej charakterystyczne jest dla tej postaci mieszanie fantazji z rzeczywistoœci¹, a zasadniczym jej doœwiadczeniem – jest strach (zw³aszcza przed Avdag¹). Mimo to od Mahmuta emanuje moralny optymizm, poniewa¿ bohater ten – wbrew wszystkiemu – zdo³a³ ocaliæ swoje cz³owieczeñstwo, potrafi³ prze³amaæ swój lêk, by pomóc innym.

Œwiat jest w *Twierdzy* opisywany przede wszystkim z punktu widzenia Ahmeta Šabo – poety, by³ego ¿o³nierza, troskliwego mê¿a, przyjaciela, buntownika mimo woli. Czêsto za pomoc¹ mowy pozornie zale¿nej prezentowane s¹ równie¿ punkty widzenia innych postaci. Mowa pozornie zale¿na jest stylistycznym wyk³adnikiem dwug³osowoœci wypowiedzi, bo stanowi wypadkow¹ dwóch intencji znaczeniowych. Konfrontacja ró¿nych, czêsto przeciwstawnych spojrzeñ na poszczególne wydarzenia, problemy, kwestie, wprowadzanie ró¿nych perspektyw s³u¿¹ przede wszystkim bezpoœredniej ekspresji postaci. Wiêkszoœæ bohaterów prezentuje siê ponadto w dialogach z innymi, gdy przedstawiaj¹ oni swoje pogl¹dy. Sceny rozmów s¹ zasadniczym sposobem wprowadzania postaci do powieœci.

\* \* \*

Stwierdzenie, ¿e *Derwisz i œmieræ* oraz *Twierdza* s¹ najwybitniejszymi utworami Selimovicia, to truizm. Warto jednak powtórzyæ, ¿e w tych w³aœnie powieœciach pisarz wypowiedzia³ siê najpe³niej i uczyni³ to w najdoskonalszy pod wzglêdem artystycznym sposób. Utwory te nie powsta³y w pró¿ni – prowadz¹ swoisty dialog z poprzednimi dokonaniem tego artysty (kwestia problematyki, narracji, typu bohatera, konstrukcji œwiata przedstawionego, motyw utraconego brata, wizja losu ludzkiego i in.). *Derwisz i œmieræ* by³ jednym z pierwszych (!) powojennych utworów, które sprawi³y, ¿e literatura boœniacko-hercegowiñska mo¿e byæ porównywana z literatur¹ serbsk¹ czy chorwack¹<sup>120</sup>. Poprzez prezentacjê bolesnego, gorzkiego i pozbawionego z³udzeñ spojrzenia na œwiat powieœæ

<sup>120</sup> R. Trifkoviæ, *Tri novele i tri romana Mehmeda Meše Selimovicia*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 277.

ta wpisująca się w klimat panujący w latach sześćdziesiątych w literaturze jugosłowiańskiej<sup>121</sup>.

Innowacja w stosunku do wcześniejszych tekstów Selimovicia było osadzenie akcji w dawnej Bośni, w związku z czym zaczęto w nim dostrzegać pisarza historycznego, a w jego dziełach – alegorie rzeczywistości współczesnej (wskazywała na to krytyka władzy totalitarnej, w *Twierdzy* także użycie w niektórych fragmentach języka jednoznacznie politycznego), czasem też postrzegano je jako syntezę nowoczesnej powieści intelektualnej i filozofii orientalnej<sup>122</sup>. Selimovicia zdecydowanie oponował przeciwko określeniu jego pisarstwa mianem historycznego, twierdził bowiem, że czas i miejsce<sup>123</sup> nie mają w nim żadnego znaczenia, stanowi jedynie ramy fabuły, w istocie wszak chodziło mu o ukazanie sytuacji i postaw uniwersalnych za pośrednictwem ciekawej fabuły, która miała dlań duże znaczenie – nieumiejętne jej budowanie było, według pisarza, zasadniczą bolączką powojennej literatury serbskiej, a także – jego wcześniejszych utworów. Na tę kwestię zwracał uwagę również krytyka<sup>124</sup>.

Selimovicia odrzucił typowe reguły gatunkowe powieści historycznej w rodzaju imitacji języka czy przedstawiania sposobu myślenia typowego dla danej epoki. Bohaterowie obu utworów reprezentują świadomość dwudziestowieczną (egzystencjalistyczną), stąd o *Derwiszu i amierci* pisano, że jest to „książka nowoczesna o procesach świadomości i etyki, ozdobiona akcesoriami historycznymi [...]”<sup>125</sup>. Podobny sposób można by odnieść do *Twierdzy*. Obie powieści stanowi zatem syntezę bośniackiej historii i problematyki uniwersalnej, jest to nowoczesna proza intelektualna z szeregiem introspekcji psychologicznych i dylematów moralnych. Zastosowanie kostiumu historycznego umożliwiło stworzenie pewnej przestrzeni, w której jednostka nie ma żadnego znaczenia, a główną zasadą staje się zachowanie życia za wszelką cenę. Prowadzi to do ukazania dramatu człowieka, który zawsze i wszędzie jest jednakowy. O tym też mówi Selimovicia: „Wszystko, czego pragnę, to szczerze wyrazić własne spojrzenie na życie, jego złożoność i dramatyzm, wielość dróg, jakie stoją przed człowiekiem otworem, a także upór ludzi w dążeniu do szczęścia”<sup>126</sup>. Zasad-

<sup>121</sup> M. Pervia, dz. cyt., s. 93.

<sup>122</sup> D. Ćirić-Straszyńska, *Selimovicia Meša (Mehmed)*, [w:] *Leksykon pisarzy świata XX wieku*, pod red. J. S. Burasa, Warszawa 1997, s. 565.

<sup>123</sup> W *Derwiszu i amierci* informacje na temat czasu i miejsca akcji są w dużym stopniu zatarte – rzecz się dzieje w Sarajewie w XVIII wieku, brak natomiast dokładniejszych danych na ten temat. W *Twierdzy* jest mowa o tym, że bohater powrócił z wojny chocimskiej (1621) – jest to jedyna wskazówka na temat czasu akcji. Skromna ilość szczegółów topograficznych (pojawiają się pojedyncze nazwy, np. Ramiz gościł swoje przemówienia w meczecie Ali-pały) sprawia, że powieściowe Sarajewo zyskuje w pewnym stopniu charakter uniwersalnej przestrzeni miejskiej.

<sup>124</sup> M. Selimovicia, *Protiv èega se bori pjesnik...*, s. 348; M. Pervia, dz. cyt., s. 118.

<sup>125</sup> Z. Florczak, *Wielka powieść Selimovicia*, „Nowe Książki” 1970, nr 19, s. 1161.

<sup>126</sup> M. Selimovicia, *Bez predrasuda*, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 278.

nicz<sup>1</sup> myśl<sup>1</sup> autora by<sup>3</sup>o zatem przekonanie o podobieństwie ludzkich postaw i zachowań bez względu na czas historyczny, st<sup>1</sup>d *Derwisz i amieræ* a także *Twierdza* to parable ludzkiego życia. Inspiracjê do stworzenia opowieści o szejku Nurudinie stanowi<sup>3</sup>y ksi<sup>1</sup>żki i dokumenty o Booni (np. historia Sinan-agi, którego uwięziono w chwili, gdy jego syn zosta<sup>3</sup> silahdarem w Carogrodzie, a nikt w Booni o tym nie wiedzia<sup>3</sup>, czy historia derwisza, który by<sup>3</sup> szpiegiem hercegowińskich feuda<sup>3</sup>ów), jednak by<sup>3</sup>y one jedynie punktem wyjścia do przedstawienia dylematów moralnych, z jakimi borykaj<sup>1</sup> się ludzie wszystkich epok. St<sup>1</sup>d pisano o „ahistorycznym pojmowaniu historii” przez Selimovicia<sup>127</sup>, a *Derwisza i amieræ* nazywano „abstrakcyjn<sup>1</sup> powieści<sup>1</sup> historyczn<sup>1</sup>”<sup>128</sup>.

Historia pe<sup>3</sup>ni w obu powieściach rolê „zewnêtrzn<sup>1</sup>”. Mimo zlirowanej struktury s<sup>1</sup> to utwory w typie Dostojewskiego – z jednej strony oparte s<sup>1</sup> na duchowym agnostycyzmie, z drugiej – charakteryzuje je skomplikowana fabu<sup>3</sup>a, ostro zarysowane, sprzeczne idee, których nosicielami s<sup>1</sup> poszczególni bohaterowie. Świat przedstawiony zarówno w *Derwiszu i amierci*, jak i w *Twierdzy* jest rzeczywistości<sup>1</sup>, w której pomiędzy bohaterami toczy się dialog œwiatopogl<sup>1</sup>dowy. Jednocześnie powieści te, ukazuj<sup>1</sup>c dwa zasadniczo ró<sup>3</sup>ne warianty ludzkiego losu, prowadz<sup>1</sup> dialog miêdzy sob<sup>1</sup>. Znajduje to odbicie w zastosowanych rozwi<sup>1</sup>zaniach artystycznych.

#### 4.3. *Za i protiv Vuka* – głos pisarza w dyskusji o serbskim języku literackim i swoisty komentarz do własnej twórczości

Zagadnienia językowe: kwestia możliwości i ograniczeń języka, jego zakorzenienie w tradycji, problem serbskiego języka literackiego – pojawiaj<sup>1</sup> się w wypowiedziach pisarza na tyle czêsto, że jeden z krytyków mówi<sup>3</sup> wrêcz o obsesji Selimovicia na tym tle. Œwiadczy<sup>3</sup>by o niej fakt, że w pracach krytycznoliterackich, rozprawach, esejach i studiach na temat konkretnych autorów k<sup>3</sup>ad<sup>3</sup> szczególny nacisk w<sup>3</sup>amie na kwestie języka i stylu<sup>129</sup>. Ponadto żywo interesowa<sup>3</sup> się histori<sup>1</sup> języka serbskiego, jego korzeniami, sposobami kształtowania. Œledz<sup>1</sup>c kolejne etapy rozwoju języka, dostrzega<sup>3</sup> szereg zaprzepaszczo-nych możliwości, zastanawia<sup>3</sup> się zatem nad przyczyn<sup>1</sup> takiego stanu rzeczy z jednej strony, z drugiej zaew sferze hipotez umieszcza<sup>3</sup> swe domys<sup>3</sup>y na temat tego, jak inny mó<sup>3</sup>g<sup>3</sup>by dzie<sup>3</sup>byæ język serbski, gdyby nie wybrano drogi Vuka albo przynajmniej nie trzymano się jej tak kurczowo. Akcentowa<sup>3</sup> jego ubóstwo

<sup>127</sup> P. Protia, dz. cyt., s. 215–216.

<sup>128</sup> S. Koljevia, dz. cyt., s. 147.

<sup>129</sup> M. Skakia, *Vuk Karađiæ u svijetlu kritièkih pogleda Meše Selimovicia*, „Srbistika” 1998, br. 1, s. 160–161.



pod względem obecności s³ownictwa abstrakcyjnego, filozoficznego. Jako pisarz podejmuj¹cy w swej twórczoœci tematy dotycz¹ce duchowoœci cz³owieka, skomplikowanej sfery jego przeŹyæ wewnêtrznych i intymnych doœwiadczeñ po wielekroæ napotyka³ trudnoœci leksykalne zwi¹zane z nazywaniem ró¿nych stanów i sytuacji. Rozmyœlania Selimovicia nad serbskim jêzykiem literackim wynika³y z poczucia jego rozpiêcia pomiêdzy dwiema tradycjami: z jednej strony by³ to d¹¿¹cy do wyra¿ania abstrakcyjnych i bardziej z³o¿onych myœli jêzyk Gavri³a Stefanovicia Venclovicia i Simy Milutinovicia Sarajliji, z drugiej – jasny i konkretny jêzyk Vuka, za którym Serbowie ostatecznie siê opowiedzieli<sup>130</sup>. Dostrze¿ony przez krytykê esej *Rat za jezik i knjiŹevnost* [Wojna o jêzyk i literaturê]<sup>131</sup> zapowiada³ jego zainteresowanie t¹ tematyk¹; póŹniej sta³ siê punktem wyjœcia do studium *Za i protiv Vuka* [Za i przeciw Vukowi]<sup>132</sup>. Tematy poruszone w tym tekœcie koncentruj¹ siê wokó³ nastêpuj¹cych zagadnieñ: rozwój myœli o jêzyku ludowym jako literackim i reformie ortografii; serbska literatura powsta³a w jêzyku ludowym przed Vukiem; ci¹g³oœæ kulturowej tradycji literackiej od wieku XVIII, gdy literatura religijna powsta³a pod wp³ywem Bizancjum zaczê³a ustêpowae literaturze œwieckiej<sup>133</sup>.

Ksi¹¿ka ta powstawa³a równolegle z *Derwiszem i œnierz¹*, powieœci¹ opublikowan¹ rok wczej. Jest to bardzo istotne, wskazuje bowiem na paralelê pomiêdzy pisarstwem eseistycznym i fabularnym tego autora, a tak¿e na znacz¹c¹ rolê problematyki jêzykowej w jego rozwoju twórczym, na wa¿noœæ i siê zwi¹zków pomiêdzy literaturoznawstwem i jêzykoznawstwem<sup>134</sup>. Te dwa najwybitniejsze dokonania Selimovicia znakomicie z sob¹ koresponduj¹, prowadz¹ rodzaj dialogu. Mo¿na powiedzieæ, ¿e powieœæ stanowi literack¹ ilustracjê pogl¹dów wy³o¿onych w studium *Za i protiv Vuka*. Uczyniwszy bohaterem swej powieœci wysublimowanego intelektualistê, pisarz stan¹³ przed koniecznoœci¹ wyposa¿enia go w odpowiedni jêzyk – abstrakcyjny, odzwierciedlaj¹cy bogactwo i niejednorodnoœæ ¿ycia wewnêtrznego, z³o¿onoœæ motywacji wp³ywaj¹cych na postêpowanie bohatera, wielowarstwowoœæ jego w¹tpliwoœci, wahañ, niuansy i subtelnoœci obrazuj¹ce stopniow¹ przemianê derwisza zanurzonego w medytacji i kontemplacji w bezwzglêdnego intryganta podporz¹dkowanego mia¿d¿¹cym mechanizmom w³adzy.

<sup>130</sup> M. Selimovicia, *Spomenik ljudskoj patnji*, [w:] tego¿, *Pisci...*, s. 327.

<sup>131</sup> Ten¿e, *Rat za jezik i knjiŹevnost*. (*O Vuku Sefanovicia KaradŹia*), „ivot” 1964, br. 11–12.

<sup>132</sup> Ten¿e, *Za i protiv Vuka*, Sarajevo 1967.

<sup>133</sup> E. Meissner, „*Za i protiv Vuka*” *MeŹy Selimovicia – obrachunek z reform¹ jêzyka i ortografii serbskiej*, „Pamiêtnik S³owiañski” 1986/87, t. 36/37, s. 54.

<sup>134</sup> J. Vukovicia, *Selimovicia o Vuku i naœem knjiŹevnom jeziku*, [w:] *Djelo Meœe Selimovicia...*, s. 343; E. Meissner, dz. cyt., s. 45.

*Za i protiv Vuka* wywołało spore zainteresowanie. Mimo że temat podejmowany był wielokrotnie przez najwybitniejszych badaczy rodzimych i zagranicznych, rozprawa Selimovicia ożywiła dyskusję o reformach Vuka, wprowadziła ją na nowe tory, zwłaszcza przez dobitniejsze niż kiedykolwiek wcześniej wskazanie zasług poprzedników i racji przeciwników Karadicia, a także poprzez ukazanie wojny o język i literaturę z perspektywy społecznej. O książce pisali m.in.: Jovan Vukovicia, Vojislav Maksimovicia, Radojica Tautovicia, Dragomir Gajevicia, Nikolaj Timëenko, Mirjana Bogovac, Ćedomir Mirkovicia<sup>135</sup>.

Studium to stanowiło znakomite uzupełnienie i rodzaj kontynuacji procesu zapoczątkowanego trzy lata wcześniej przez Miodraga Pavlovicia wydaniem drugiego dzieła *Antologija srpskog pesništva* [Antologia poezji serbskiej]<sup>136</sup>. Obie publikacje były rodzajem manifestu rewidującego dotychczas obowiązujący model tradycji kulturalnej oraz literackiej, a także stanowiły oczywistą próbę budowania nowego kanonu tradycji, odwołującego się do tych osiągnięć serbskiej kultury, od których została ona odcięta przez Vuka: m.in. kunsztownej cerkiewnosłowiańskiej poezji sakralnej i klasycystycznej poezji intelektualnej<sup>137</sup>.

Pavlovicia uwzględniono w znacznym stopniu poezję średniowieczną (również liturgiczną), co burzyło obowiązujący do połowy XX wieku sposób oceniania serbskiej tradycji poetyckiej. Publikację tak pomyślanej antologii Dorota Gil uznała za „miały gest” Pavlovicia, który potwierdza, że poza nurtem „ludowym” serbska poezja kryje zapomniane dotąd bogactwo: „Antologia stanowiła więc próbę przywrócenia niezbędnej kulturze i literaturze serbskiej równowagi, zakłóconej barbarzyńskim wręcz aktem totalnej «rustykalizacji» kultury i literatury w wydaniu Vuka Karadicia”<sup>138</sup>.

Vuk Stefanovicia Karadicia (1787–1864) to jedna z najważniejszych postaci w historii serbskiej kultury. Zmarł w Wiedniu w 1864 roku, a cztery lata później przyjeżdżał do Serbii jego reformę językową, uznawaną za jedno z najdonioślejszych wydarzeń w dziejach serbskiej kultury. Postrzegany jako twórca języka literackiego oraz literatury narodowej, otoczony został kultem, a jego osoba i dokonania podległy procesowi mityzacji, polegającej przede wszystkim na wyolbrzymianiu jego zasług. Proces ten objął najpierw grono zwolenników jego reform, potem także po wprowadzeniu nowego języka literackiego, całe społeczeństwo<sup>139</sup>. Vuk stał się instytucją narodową. Wydany przezeń *Rječnik* [Słow-

<sup>135</sup> M. Skakia, *Književni kritičar Meša Selimovicia (Studija)*, Beograd 1988, s. 77–79.

<sup>136</sup> M. Pavlovicia, *Antologija srpskog pesništva*, Beograd 1964.

<sup>137</sup> M. Dłbrowska-Partyka, *Ćwiadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków 2003, s. 206–207.

<sup>138</sup> D. Gil, *Prawosławie. Historia. Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005, s. 132.

<sup>139</sup> J. Kornhauser, *Karadžić jako mit*, „Pamiętnik Słowiański” 1986/87, t. 36/37, s. 13–23.

nik] by<sup>3</sup> jedynym w historii serbskiej kultury dzie<sup>3</sup>em, które tak silnie odpowiada<sup>3</sup>o potrzebom momentu historycznego i wp<sup>3</sup>yn<sup>3</sup>o nie tylko na j<sup>3</sup>zyk i kultur<sup>3</sup>e, ale i na ca<sup>3</sup>okszt<sup>3</sup> rozwoju narodu serbskiego<sup>140</sup>.

Selimovi<sup>3</sup>a, prze<sup>3</sup>amuj<sup>1</sup>c l<sup>3</sup>ek przed naruszeniem tego kultu, d<sup>1</sup>z<sup>3</sup>y<sup>3</sup> do przywrócenia w<sup>3</sup>ac<sup>3</sup>iwiej miary zas<sup>3</sup>ugom Vuka, jednocześnie upominaj<sup>1</sup>c si<sup>3</sup>e o sprawiedliw<sup>1</sup> ocen<sup>3</sup>e dokona<sup>3</sup> jego wielkich poprzednik<sup>3</sup>ow oraz przeciwnik<sup>3</sup>ow, którym po<sup>3</sup>awieci<sup>3</sup> znacznie wi<sup>3</sup>cej uwagi i miejsca ni<sup>3</sup> inni badacze spu<sup>3</sup>eczny Karadicia<sup>141</sup>. Autor *Twierdzy* by<sup>3</sup> poniek<sup>1</sup>d burzycielem jego legendy, uznawa<sup>3</sup> go za tw<sup>3</sup>orc<sup>3</sup>e serbskiej etnografii i folklorystyki, pierwszego historiografa powsta<sup>3</sup> serbskich, ale nie zgadza<sup>3</sup> si<sup>3</sup>e ze stwierdzeniem, *ze stworzy<sup>3</sup> on serbsk<sup>1</sup> proz<sup>3</sup>e i styl narodowy, poniewa<sup>3</sup>z opinia ta jest równowa<sup>3</sup>na z kwestionowaniem istnienia jakiegokolwiek tradycji literackiej przed Vukiem. Selimovi<sup>3</sup>a uwa<sup>3</sup>a go za dzia<sup>3</sup>acza przede wszystkim w sferze spo<sup>3</sup>eczno-politycznej, nie za<sup>3</sup>e na polu j<sup>3</sup>zykowo-literackim. Rehabilituj<sup>1</sup>c jego poprzednik<sup>3</sup>ow i oponent<sup>3</sup>ow, nie negowa<sup>3</sup> zas<sup>3</sup>ug Karadicia ani te<sup>3</sup> nie przekred<sup>3</sup>a rewoლucyjnego charakteru jego dzia<sup>3</sup>alno<sup>3</sup>ci, ale bron<sup>3</sup>i „pozafolklorystycznych warto<sup>3</sup>ci kultury serbskiej i ich prawa do usankcjonowania istnienia w nowoczesnej kulturze i literaturze”<sup>142</sup>. Przedstawiaj<sup>1</sup>c swe pogl<sup>1</sup>dy na temat reformy Vuka, Selimovi<sup>3</sup>a w sposób bezpo<sup>3</sup>redni sformu<sup>3</sup>owa<sup>3</sup> w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> koncepcj<sup>3</sup>e j<sup>3</sup>zyka literackiego, która skupia si<sup>3</sup>e wok<sup>3</sup> takich zagadnie<sup>3</sup>, jak:*

1. rozró<sup>3</sup>nienie pomi<sup>3</sup>ędzy j<sup>3</sup>zykiem ludowym a j<sup>3</sup>zykiem literackim wraz z okre<sup>3</sup>deniem funkcji ka<sup>3</sup>dego z nich;

2. poszukiwanie i odnalezienie w historii serbskiej kultury nurtu obocznego wobec reprezentowanego przez Vuka jako uzupe<sup>3</sup>nij<sup>1</sup>cej wobec niego podstawy do stworzenia wsp<sup>3</sup>oczesnego, nowoczesnego j<sup>3</sup>zyka literackiego; znamienne, *ze Selimovi<sup>3</sup>a nie zajmowa<sup>3</sup> si<sup>3</sup>e dzia<sup>3</sup>alno<sup>3</sup>ci<sup>1</sup> kontynuator<sup>3</sup>ow my<sup>3</sup>li Vuka, ale – jego przeciwnik<sup>3</sup>ow;*

3. postulat w<sup>3</sup>iczenia do wsp<sup>3</sup>oczesnej serbskiej nauki o j<sup>3</sup>zyku pogl<sup>1</sup>d<sup>3</sup>ow przeciwnik<sup>3</sup>ow Vuka, a tak<sup>3</sup>e przewycie<sup>3</sup>zenie nadmiernej konkretno<sup>3</sup>ci oraz folkloryzmu obecnych w j<sup>3</sup>zyku serbskim po dzie<sup>3</sup> dzie<sup>3</sup><sup>143</sup>.

#### 4.3.1. J<sup>3</sup>zyk ludowy a j<sup>3</sup>zyk literacki oraz funkcja ka<sup>3</sup>dego z nich

Karadicia, apologeta ludu, w pierwszej po<sup>3</sup>owie XIX wieku najliczniejszej i najbardziej dynamicznej grupy spo<sup>3</sup>ecznej, g<sup>3</sup>ownej si<sup>3</sup>y serbskich powsta<sup>3</sup> na-

<sup>140</sup> M. Selimovi<sup>3</sup>a, *Za i protiv Vuka...*, s. 144.

<sup>141</sup> M. Skakia, *Knj<sup>3</sup>evni kriti<sup>3</sup>ar...*, s. 161.

<sup>142</sup> E. Meissner, dz. cyt., s. 65–71.

<sup>143</sup> Tam<sup>3</sup>e, s. 65–69.



niowych Węgrzech (*slavjanski jezik*), który jego zdaniem stanowi<sup>3</sup> barierę w rozwoju kultury narodowej i w kształtowaniu narodu serbskiego<sup>146</sup>. Dlatego też przeciwnicy Vuka wywodzili się z kręgów duchowieństwa i inteligencji.

Selimoviæ zdecydowanie oponowa<sup>3</sup> przeciwko myśleniu Karadicia o języku ludowym jako literackim. Czysty język ludowy (*prostonarodni jezik*) nie może być według niego językiem literackim z jednego zasadniczego powodu: odpowiada on potrzebom codziennej komunikacji wśród chłopów, natomiast nie daje możliwości wyrażenia rozmaitych stanów ducha, nie zawiera w swoim zasobie s<sup>3</sup>ownictwa abstrakcyjnego, które jest niezbędnym twórczym języka literackiego. Język ludowy jest nie tylko niewystarczający dla literatury dwudziestowiecznej, ale także dla współczesnych Vuka, a nawet – dla niego samego. Najlepiej świadczy o tym fakt, że już w przekładzie *Nowego Testamentu* Vuk odszedł od syntetyzowanego języka ludowego. Jovan Stejiæ już w 1847 roku jako pierwszy dostrzegł to, że wielki reformator częściowo odstąpił od swych poglądów: zrezygnował z języka czysto ludowego, przyjmując w pewnym stopniu drogę pośrednią (*srednji slog, srednji stil, stilus medius*). Tym samym – według Stejicia, a myślenie o tym ochoczo podjął i Selimoviæ – Karadicia pokazał, że nie istnieje dogmatyczny, znormatywowany „język Vuka”. Wskazał możliwość stworzenia na podstawie języka ludowego *stylu średniego*, nieidentycznego z językiem ludowym, ale też niepozostającego w opozycji do niego. Vuk nie stworzył bowiem norm zamykających język w nienaruszalnych ramach<sup>147</sup>. Zgodnie z koncepcją języka literackiego autorstwa Stejicia powinien on być językiem wszystkich warstw i grup społecznych, nie tylko ludu, zatem należałoby włączyć do s<sup>3</sup>ownictwa wyrazy użyte przez Vuka w przekładzie *Nowego Testamentu*, a niezamieszczone w żadnym z wydań *S<sup>3</sup>ownika*. Nie odrzucając języka ludowego, Stejiæ chciał go wzbogacić o język wykształconej elity. Należy dodać, że postulowany przezeń *srednji stil* to termin wprowadzony przez czeskiego uczonego Josefa Dobrovskiego, który był arbitrem w sporze pomiędzy Vukiem Karadiciem a Milovanem Vidakoviciem. *Srednji stil* miał być efektem kompromisu: poświęcenie w nim elementów języków cerkiewnego i ludowego przede wszystkim winno mu być o zapewnienie większej możliwości stylistycznej, co stanowiłoby jego zasadniczą przewagę nad czystym językiem ludowym<sup>148</sup>. Interesujące jest to, że postulowany przez Dobrovskiego, następnie przez Stejicia i Mušickiego, umiarkowanych przeciwników Vuka, *srednji stil* był obecny w serbskiej tradycji literackiej. Jego zwolennikami i realizatorami byli: Gavril Stefanoviæ Vencloviæ (ok. 1680–1749?), Dositej Obradoviæ (ok. 1740–1811), Zaharije Orfelin (1726–1785), a nawet sam Vuk (przekład *Nowego*

<sup>146</sup> M. Selimoviæ, *Za i protiv Vuka...*, s. 25.

<sup>147</sup> Tamże, s. 114–137.

<sup>148</sup> E. Meissner, dz. cyt., s. 64–67.

*Testamentu*), jednak nie zyska<sup>3</sup> on rangi jêzyka literackiego z prawdziwego zdarzenia<sup>149</sup>. Nieuniknione wydaje siê w tej sytuacji pytanie o przyczyny odejœcia od koncepcji *aradniego stylu* i przyjêcia zdecydowanie mniej funkcjonalnego jêzyka ludowego.

#### 4.3.2. Nurt oboczny wobec reprezentowanego przez Vuka jako uzupe³niaj¹ca wobec niego podstawa nowoczesnego jêzyka literackiego

Selimovi¹, nie zgadzaj¹c siê z decyzj¹ Vuka o uczynieniu jêzyka ludowego literackim, skupi³ sw¹ uwagê na poprzednikach Karadicia oraz na odmiennych nurtach w kulturze serbskiej, opozycyjnych wobec niego i daj¹cych mo¿liwoœæ utworzenia jêzyka literackiego opartego na innych ni¿ tylko jêzyk ludowy podstawach. Jednocześnie autor *Derwisza i œmierci* podwa¿y³ zasadnoœæ zakonzonego w serbskiej kulturze pogl¹du, ¿e to Vuk zapocz¹tkowa³ i jako pierwszy zrealizowa³ reformê jêzykow¹ i ortograficzn¹. Selimovi¹ mówi wprost: „Vuk nie spad³ z nieba!”<sup>150</sup>, choæ wskazuje na istnienie w tradycji idei, które Karadicia rozwin¹³, nie ujmowa³ przecie¿ jego dzie³u rewolucyjnego znaczenia. Sw¹ uwagê skupi³ na takich autorach, jak: Gavril Stefanovi¹ Venclovi¹, Sima Milutinovi¹ Sarajlija, Petar II Petrovi¹ Njegoš.

Dzia³alnoœæ Gavрила Stefanovicia Venclovicia, pisarza cerkiewnego i najbardziej wykszta³conego serbskiego zakonnika z pierwszej po³owy XVIII wieku, stanowi³a wed³ug Selimovicia wczesn¹ antycypacjê reformy Vuka. Venclovi¹ jako pierwszy w zdecydowany sposób zwraca³ uwagê na rolê ludu jako si³y spo³ecznej i politycznej; wprowadzi³ reformê ortograficzn¹ i stosowa³ „uproszczon¹ ortografiê”, tzn. u¿ywa³ trzech znaków spoœród szeœciu, które póŹniej zastosowa³ Vuk: *c, d, Ÿ*. Pisa³ w jêzyku ruskos³owiañskim, a jednocześnie pos³ugiwa³ siê piêknym serbskim jêzykiem ludowym. Szczególne znaczenie mia³o jego dzie³o *Crni bivo u srcu* [Czarny bawó³ w sercu]. Abstrakcyjny jêzyk Venclovicia, korzystaj¹cy z osi¹gniêæ poetyckich ró¿nych narodów, odwo³uj¹cy siê do tradycji s³owianoserbskiej, a tak¿e do jêzyka ludowego, ró¿ni siê zasadniczo od konkretnego jêzyka Vuka<sup>151</sup> i w nim upatruje krytyk g³ówn¹ szansê Serbów na stworzenie jêzyka literackiego. Gdyby dzie³a Venclovicia zosta³y wydrukowane, jego jêzyk móg³by wyrzeæ du¿y wp³yw na rozwój jêzyka narodowego. Selimovi¹ okreœli³ je terminem „martwy skarb”<sup>152</sup>, z ¿alem akcentuj¹c fakt, i¿ cha-

<sup>149</sup> M. Selimovi¹, *Za i protiv Vuka...*, s. 85.

<sup>150</sup> Tam¿e, s. 7.

<sup>151</sup> E. Meissner, dz. cyt., s. 54–55.

<sup>152</sup> M. Selimovi¹, *Za i protiv Vuka...*, s. 153–155.



rakteryzuj<sup>1</sup>ca siê bardzo wysokim poziomem jêzykowym twórczoœæ Venclovicia mog<sup>3</sup>a stanowiaæ punkt wyjœcia przy tworzeniu serbskiego jêzyka literackiego, jednak szansa ta zosta<sup>3</sup>a zaprzepaszczone. W po<sup>3</sup>owie XVIII wieku zmiany wprowadzone przez Venclovicia zosta<sup>3</sup>y usuniête w cieñ przez jêzyk ruskos<sup>3</sup>owiañski oraz star<sup>1</sup> ortografiê – za pomoc<sup>1</sup> tych œrodków wskazywano na zwi<sup>1</sup>zki Serbii z prawos<sup>3</sup>awn<sup>1</sup> Rosj<sup>1</sup>. Jêzyk ruskos<sup>3</sup>owiañski, niezrozumia<sup>3</sup>y dla ludu, musia<sup>3</sup> nastêpnie zostaæ zlikwidowany w efekcie powstañ narodowych, a proces tworzenia serbskiego jêzyka literackiego zacz<sup>1</sup> siê od pocz<sup>1</sup>tku. Pozostaj<sup>1</sup>ca w rêkopisach twórczoœæ Venclovicia odesz<sup>3</sup>a na d<sup>3</sup>u¿szy czas w zapomnienie, jego jêzyk pozosta<sup>3</sup> w cieniu nadchodz<sup>1</sup>cych zmian.

Dyskusjê na temat potrzeby reformy jêzyka podjêli tak¿e Zaharije Orfelin i Dositej Obradoviæ, uznaj<sup>1</sup>cy koniecznoœæ wprowadzenia do literatury jêzyka ludowego ze wzglêdu na to, ¿e jêzyk ruskos<sup>3</sup>owiañski by<sup>3</sup> niezrozumia<sup>3</sup>y dla wiêkszej czêœci ch<sup>3</sup>opskiego przecie¿ spo<sup>3</sup>eczeñstwa. Ponadto uznawali oni za niedopuszczalne funkcjonowanie dwóch jêzyków maj<sup>1</sup>cych równy status. Obradoviæ pomija<sup>3</sup> jer twardy (*debelo jer*) i pisa<sup>3</sup> jêzykiem ludowym, czym zapocz<sup>1</sup>tkowa<sup>3</sup> now<sup>1</sup> epokê. Wa¿n<sup>1</sup> rolê odegrali te¿ tacy twórcy, jak Atanasije Stojkoviæ, Sava Tekelija, Pavle Solariæ, Jovan Došenoviæ, którzy jednak nie zrezygnowali ze starej ortografii. Wzorem literackim nie sta<sup>3</sup> siê równie¿ mistrzowski – zdaniem Selimovicia – inspirowany ludowym jêzyk Njegoœa (umo¿liwiaj<sup>1</sup>cy snucie medytacji, wyra¿anie symboli i idei uniwersalnych). Autor *Za i protiv Vuka* postawi<sup>3</sup> zatem pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy. Wykazuj<sup>1</sup>c, i¿ istnia<sup>3</sup>y w kulturze serbskiej bardzo dobre wzorce, do których w chwili tworzenia jêzyka literackiego nale¿a<sup>3</sup>o siê odwo<sup>3</sup>aa, szuka<sup>3</sup> motywów, dla których dokonano – z perspektywy czasu i literackiego doœwiadczenia – wyboru niew<sup>3</sup>œciwego. Piêkny, bogaty i funkcjonalny jêzyk Venclovicia wraz z jego rêkopisami zosta<sup>3</sup> ju¿ wówczas zapomniany, dlaczego jednak nie sta<sup>3</sup> siê poszukiwanym wzorcem niemal doskona<sup>3</sup>y jêzyk Njegoœa, najwybitniejszego serbskiego poety, w dodatku wspó<sup>3</sup>czesnego Vukowi? Zdaniem Selimovicia zdecydowa<sup>3</sup> tutaj imperatyw momentu historycznego: polityczne zwyciêstwo poci<sup>1</sup>gnê<sup>3</sup>o za sob<sup>1</sup> daleko id<sup>1</sup>ce konsekwencje – demokratyzacja jêzyka i kultury oraz aktywizacja ludu doprowadzi<sup>3</sup>y do awansu jêzyka ludowego i nadania mu w koñcu rangi jêzyka literackiego<sup>153</sup>. WyraŹnie zafascynowany stylem autora *Górskiego wieñca*, znakomicie <sup>3</sup>cz<sup>1</sup>cym elementy jêzyka abstrakcyjnego, intelektualnego i emocjonalnego, Selimoviæ (który zamierza<sup>3</sup> nawet napisaæ studium poœwiêcone jego jêzykowi) ubolewa<sup>3</sup> nad tym, ¿e rzeczywist<sup>1</sup> podstaw<sup>1</sup> literatury i kultury XIX wieku sta<sup>3</sup> siê *S<sup>3</sup>ownik Vuka*<sup>154</sup>. Z podobnych

<sup>153</sup> E. Meissner, dz. cyt., s. 52–57.

<sup>154</sup> M. Selimoviæ, *Za i protiv Vuka...*, s. 161.

powodów poza głównym nurtem rozwoju kultury i literatury serbskiej pozostał język Simy Milutinovića Sarajliji.

Wspomniany już Sava Mrkalj (1783–1825) to, według autora *Twierdzy*, najważniejszy poprzednik Vuka w zakresie reformowania języka. W wydanej w 1810 roku broszurze *Salo debeloga jera libo Azbukopotres* zawarł koncepcję reformy alfabetu i ortografii w myśl zasady: „Pisz tak, jak mówisz” (później Vuk uznał ją za własną) oraz system alfabetu (dwadzieścia dziewięć liter) i ortografii fonetycznej języka serbskiego<sup>155</sup>. Najważniejszym celem i zasadą języka była jego zdaniem możliwie największa zrozumiałość. Selimović akcentuje, że księżeczek<sup>1</sup> t<sup>1</sup> Mrkalj wyprzedził Vuka i jego reformy, a także zdobył uznanie w świecie nauki, zwłaszcza w oczach Jerneja Kopitara.

Vuk cenił Mrkalja wysoko, czemu dał wyraz np. w niedrukowanej recenzji napisanej dla „Nowin Serbskich”. Postulował w niej nadanie językowi ludowemu rangi literackiego i rezygnację z jerów, z szacunkiem pisał o Mrkalju, który był dla niego głównym autorytetem. Przewidywał zwycięstwo jego koncepcji, a także deklarował chęć jego naśladowania. Z jego dzieła zaczerpnął główne zasady: zasadę zrozumiałości języka, fonologiczną ortografię oraz język ludowy<sup>156</sup>. Propozycja Mrkalja była pierwszą znaczącą próbą demokratyzacji języka i ortografii, która to próba zresztą wzbudziła ogromne niezadowolenie władz cerkiewnych. Było to przyczyną przedadawań Mrkalja – jego uwięzienia w klasztorze, zmuszenia do odwołania tez zawartych w księżcu i ostatecznie śmierci w szpitalu psychiatrycznym w Wiedniu w 1825 roku<sup>157</sup>. Choć Vuk poszedł w swych reformach znacznie dalej, to jednak – zdaniem krytyka – bardzo wiele zawdzięczał Mrkaljowi, który przygotował niejako grunt pod jego reformy. Wywód Selimovića udowadnia tezę, że poprzednicy Vuka w istocie ugotowali mu drogę i w dużej mierze ich osiągnięcia umożliwiły Karadzićowi realizację dzieła jego życia.

Sporo uwagi poświęcił Selimović także przeciwnikom Vuka, z którymi wielki reformator stoczył o język i ortografię prawdziwą walkę. Szczególnie interesowały autora *Derwisza i śmierci* poglądy Lukijana Mušickiego, Milovana Vidakovića i Jovana Habićia (Miloša Svetićia), w których widział nie ignorantów i dyletantów, ale wykształconych i zdolnych ludzi, forsujących myśl, by język literacki tworzyli pisarze, a nie lud. Proponowali oni zwrot w stronę języków słowiańskich i stworzenie tzw. *wredniego stylu*, który wydawał się optymalnym rozwiązaniem. Projekt jego wprowadzenia to idea żywotna w serbskiej refleksji nad językiem literackim przez długie lata, funkcjonująca także w XX wieku – przejęli ją Jovan Skerlić, Milan Bogdanović, a zwłaszcza Stanislav Vinaver.

<sup>155</sup> Tamże, s. 53.

<sup>156</sup> Tamże, s. 19–24.

<sup>157</sup> Tamże, s. 9–11.

Najważniejsi przeciwnicy Vuka: Lukijan Mušicki, Milovan Vidaković i Jovan Hadžić to ówczesna elita – cenieni literaci, rozumni obrońcy swoich poglądów. Przekonania, zwłaszcza na temat języka ludowego, mieli zresztą zupełnie podobne<sup>158</sup>. W swej walce z nimi Karadžić nie posługuje się argumentami naukowymi: „Niewielu spośród naszych polemistów miało tak silne oświadczenie skuteczności czynników psychologicznych jak Vuk” – pisał Selimović<sup>159</sup>. Nie przebiera w słowach, niszczy wszystko i wszystkich, którzy stali mu na drodze i przeszkadzali w realizacji jego idei (np. Hadžić, którego nazwał szarlatanem i fuszerem). Vuk posiada umiejętność oddziaływania na emocje szerokich grup czytelników, a przede wszystkim – wycucie najodpowiedniejszych metod działania. Ironia i satyra, dyskredytacja nie tylko dzieł, ale przede wszystkim autora były przez niego stosowane najczęściej. Jedynie w taki sposób mógł wystąpić przeciwko tym, którzy mieli za sobą wielowiekową tradycję<sup>160</sup>. Co znacząco, jego niesprawiedliwe sędzi utrwaliły się i przetrwały historyczną prawdę, choć pozamerytoryczny charakter używanych przezeń argumentów nie budzi wątpliwości.

Spór z Mušickim, znanym, cenionym poetą, jednym z najbardziej wykształconych ludzi swojej epoki, nastąpił po latach współpracy. Mušicki pod wpływem piśmiennictwa ówczesnego jeszcze przed Vukiem odkrył wartość twórczości ludowej, co znalazło swój wyraz w kolekcjonowaniu przezeń pieśni ludowych oraz notowaniu słów występujących w mowie ludu. Chociaż sam pisał w języku cerkiewnosłowiańskim, był skłonny wprowadzić pewne zmiany w alfabecie i ortografii serbskiej. Jednak idea tworzenia literatury w języku ludowym była mu obca. Mušicki uważa bowiem, że wyrzeczenie się tradycji, z której się wyrasta, jest niesłusznym i złym rozwinięciem, ponieważ nie prowadzi do wzbogacenia kultury, lecz do jej zubożenia, ograniczenia w znaczący sposób. Zatem zasadnicza różnica, jaka dzieliła Mušickiego i Vuka, widział się z poglądami na temat języka literackiego oraz roli pisarza w jego kształtowaniu. Według Karadžića tworzony jest on przez gramatyka-filozofa, nie przez pisarzy. Stąd wynika potrzeba uczenia się od prostych ludzi języka wolnego od obcych naleciałości. Inaczej widział tę kwestię Mušicki: twierdzi, że takie postępowanie oznacza powrót do prymitywizmu i zerwanie z tradycją ówczesną, co nie może być korzystne dla żadnej kultury. Vuk miał Mušickiego za duchowego renegata, nieznanego się na pieśniach ludowych. Warto nadmienić, że wbrew tej opinii cieszy się Mušicki poważaniem współczesnych, o czym oświadczył takie określenia jego osoby, jak „serbski Horacy” (Kopitar), „książę serbskich poetów” (Šařarik), „Geniusz Narodu” (Njegoš), „ojciec nowej literatury serbskiej” (Da-

<sup>158</sup> Tamże, s. 46–48.

<sup>159</sup> Tamże, s. 93.

<sup>160</sup> J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd 2004, s. 573.

nièia)<sup>161</sup>. Zatem spór o jêzyk nie rozgrywa<sup>3</sup> siê na p<sup>3</sup>aszczyŹnie jêzykoznaucznej, ale – politycznej. Nie móg<sup>3</sup> wiêc mieæ charakteru merytorycznego, naukowego.

Konflikt Vuka ze œrodowiskiem cerkiewnym, zw<sup>3</sup>aszczu z metropolit<sup>1</sup> Stratirowiciem, mia<sup>3</sup> charakter wyraŹnie polityczny. Uporczywe chronienie jêzyka s<sup>3</sup>owianoserbskiego i cerkiewnej ortografii (id<sup>1</sup>ce w parze z siln<sup>1</sup> wiêzi<sup>1</sup> z Cerkwi<sup>1</sup> rosyjsk<sup>1</sup>) by<sup>3</sup>o waznym elementem polityki narodowej<sup>162</sup>.

Jernej Kopitar, duchowy ojciec Vuka, redaktor s<sup>3</sup>owiañskiej rubryki w czasopiœmie „Wiener allgemeine Zeitung”, zainteresowa<sup>3</sup> siê p<sup>3</sup>oŹniejszym reformatorzem jêzyka serbskiego po przeczytaniu jego artyku<sup>3</sup>u na temat pierwszego powstania serbskiego. Kopitar kierowa<sup>3</sup> Vukiem, wp<sup>3</sup>ywa<sup>3</sup> na jego dzia<sup>3</sup>ania<sup>163</sup>. Naturalnie chcia<sup>3</sup> w ten sposób osi<sup>1</sup>gn<sup>1</sup>æ w<sup>3</sup>asny cel: drog<sup>1</sup> ujednoczenia jêzyka i wprowadzenia alfabetu <sup>3</sup>aciñskiego zamierza<sup>3</sup> zapewniæ podstawê do realizacji idei austroslawizmu w miejsce slawizmu rosyjskiego. Warunki dla polityki austros<sup>3</sup>owiañskiej zamierza<sup>3</sup> stworzyæ poprzez wprowadzenie jêzyka ludowego, który mia<sup>3</sup> zast<sup>1</sup>piæ jêzyk cerkiewnos<sup>3</sup>owiañski i oddzieliæ Serbów od Rosji. Wobec tego takœe „opiekun” Vuka chcia<sup>3</sup> przy jego pomocy zrealizowaæ w<sup>3</sup>asne zamiary. Karadicia nie interesowa<sup>3</sup>y jednak argumenty i cele Źadnej ze stron: ani przeciwników, ani wspieraj<sup>1</sup>cego go Kopitara. Z pomocy tego ostatniego, owszem, korzysta<sup>3</sup>, ale zamierza<sup>3</sup> p<sup>3</sup>ojæ dalej niœ on i doprowadziæ do narodowej rewolucji kulturalnej oraz zapewniæ wolnoœæ swemu narodowi (a nie Źycie pod w<sup>3</sup>adaniem austro-wêgierskim)<sup>164</sup>.

Selimoviæ dostrzega<sup>3</sup> efekty reform Vuka: ich pozytywn<sup>1</sup> stron<sup>1</sup> by<sup>3</sup>o powstanie demokratycznej myœli o jêzyku, literaturze i kulturze narodowej, znaczne poszerzenie zakresu s<sup>3</sup>ownictwa<sup>165</sup>. Reformy te by<sup>3</sup>y wyrazem ogólnych d<sup>1</sup>Źeñ i pogl<sup>1</sup>dów panuj<sup>1</sup>cych w czasach, w których siê narodzi<sup>3</sup>y. Jednak w pogoni za demokratyzacj<sup>1</sup> jêzyka zaniedbano bogactwo jego moœliwoœci duchowych, a sama reforma nie przystosowywa<sup>3</sup>a siê do zmieniaj<sup>1</sup>cych siê warunków, ale sta<sup>3</sup>a siê sztywnym kanonem i przeszkod<sup>1</sup> w rozwoju jêzyka. Naturalnie nie by<sup>3</sup>o w tym winy Vuka. Wed<sup>3</sup>ug Selimowicia jego reformy powinny by<sup>3</sup>y staa<sup>3</sup> siê podstaw<sup>1</sup> do dalszych dzia<sup>3</sup>añ, swoistym punktem wyjœcia do kolejnych zmian, tymczasem sta<sup>3</sup>y siê kanonem. Istota reformy Vuka dawa<sup>3</sup>a wiele moœliwoœci<sup>166</sup>. Zreszt<sup>1</sup> autor *Derwisza i œnierci* nieraz podkreœla<sup>3</sup>, œe historia, tradycja, duch narodowy – wartoœci powszechnie szanowane i szczególnie cenione przez Vuka oraz jego nastêpców – nie powinny w Źadnym razie staa<sup>3</sup> siê bastio-

<sup>161</sup> E. Meissner, dz. cyt., s. 60–63.

<sup>162</sup> M. Selimoviæ, *Za i protiv Vuka...*, s. 95–97.

<sup>163</sup> Tamœe, s. 66.

<sup>164</sup> Tamœe, s. 96–97.

<sup>165</sup> Tamœe, s. 165–166.

<sup>166</sup> Tamœe, s. 162–163.

nami, spoza których niczego już nie widać. Według niego należało dostrzec, docenić oraz wykorzystać także znaczenie obcych wpływów, jakim Słowianie byli poddawani w ciągu wieków<sup>167</sup>.

Selimović stwierdził wprost, że „vukowcy” szanowali słowo Vuka, ale nie ducha jego reform, co w praktyce oznaczało, że nie poszli tropem stworzenia *średniego stylu* (Vuk wskazał na tę możliwość w przekładzie *Nowego Testamentu*). W ten sposób utwierdza się konserwatyizm językowy, oddzielanie języka od życia, uniemożliwianie mu naturalnego rozwoju. Zamiast kształtować i wzbogacać język, czynią go coraz doskonalszym, zawzięcie broniono stanu, w jakim zostawił go Vuk, czego konsekwencją było odnowienie antyvukowskiego w istocie sposobu myślenia – szanowanie zasad bez względu na okoliczności życiowe<sup>168</sup>. Ostatecznie po śmierci Karadzića w obawie przed sprzeniewierzeniem się jego ideom nie wprowadzono do języka literackiego tych elementów, które były żywotne jeszcze przed jego reformami. Do tradycji kultury nie włączono poglądów przeciwników Vuka, które wcale nie były przestarzałe i wsteczne. W efekcie nie powstał pełny słownik współczesnego języka literackiego, co pisarz uznaje za wielki błąd i stratę, jakiej doświadczyli Serbowie.

Bunt przeciw Vukowi wybuchął także po zwycięstwie jego reform. Na przykład dwadzieścia lat po jego śmierci Vladan Nedić bezpardonowo zwalczał ostatniego „vukowca” Milana Milievića – niczym Vuk Hadzića i Vidakovića. Milievićowi, twórcy serbskiej nowelistyki, odmówiono wówczas prawa do nazywania siebie prozaikiem.

W opozycji do reform Vuka pozostawały takie wybitne postacie w historii serbskiej kultury, jak Jovan Skerlić, Milan Bogdanović, Stanislav Vinaver czy Pavle Ivić. Skerlić w tekście *Omladina i njena knjževnost* [Młodzież i jej literatura] zaatakował dogmatyzm Karadzića i odrzucił jego poglądy, opowiadając się tym samym po stronie drugiego nurtu w kulturze serbskiej, jakim był nurt racjonalistyczny, zwrócony w stronę idei zachodnich. Został on zapoczątkowany przez Dositeja Obradovića, twórcę nowoczesnej literatury serbskiej, którego kontynuatorami byli Mušicki oraz Vidaković. W kwestii języka poglądy krytyka zbliżone były do twierdzeń Mušickiego, Vidakovića i Hadzića. Bogdanović, do którego opinii Selimović wielokrotnie się odwołuje, nie pomija milczeniem zasług Vuka, dostrzega wagę jego reform, jednak akcentował ich niedostatki i poważne konsekwencje dla języka serbskiego: pozbawienie możliwości rozwoju słownictwa abstrakcyjnego. To stanowisko było autorowi *Za i protiv Vuka* bardzo bliskie.

<sup>167</sup> Tenże, *Međunacionalni odnosi u kulturi*, [w:] tegoż, *Pisci...*, s. 244.

<sup>168</sup> Tenże, *Za i protiv Vuka...*, s. 117–118.

Jeszcze inaczej do propozycji Vuka odniósł się Stanislav Vinaver, który zamiast Vukowskiej symetrii, monotonii i racjonalizmu zaproponował sięgnięcie do starszej tradycji, jak<sup>1</sup> jest dla Serbów Bizancjum. W miejsce języka wsi zaproponował język miasta<sup>169</sup>.

#### 4.3.3. Postulat włączenia poglądów przeciwników Vuka do współczesnej serbskiej nauki o języku

W studium językowym *Za i protiv Vuka* Selimovića zawarł postulat w<sup>3</sup>1czenia do współczesnej serbskiej nauki o języku pogl<sup>1</sup>dów przeciwników Karadicia. Inni badacze przed Selimovićem wskazywali już na fakt, iż reforma języka literackiego i ortografii nie zaczęła się od Vuka, ale znacznie wcześniej. Ważność omawianej książki wynika stąd, że jej autor jako jeden z pierwszych przedstawił genezę serbskiego języka literackiego i przyznał należne w jego historii miejsce niektórym zapomnianym nazwiskom<sup>170</sup>. Autor *Derwisza i ćanierci* domaga się także przewyciężenia nadmiernej konkretności i folkloryzmu stale obecnych w języku serbskim.

Chociaż Selimovića postulował konieczność większego uniezależnienia języka i literatury od wpływów ludowych, nie znaczy to przecię, iż sam się od nich w zupełności odcinał. Owszem, nie miał do literatury ludowej stosunku bezkrytycznego, nie zachwycał się nią w romantycznym stylu<sup>171</sup>, jednak doceniał wartość folkloru, odwołując się do niego na różne sposoby. Twórczości ustni zajmował się bezpośrednio, pisał przedmowy i poświęcał oraz dokonując wyboru tekstów do rozmaitych antologii. Bardzo wysoko cenił ballady muzumańskie poruszające tematykę rodzinną.

Twórczość ludowa zaznaczyła swój obecność w pisarstwie Selimovića także w sposób bezpośredni. Jak zauważył Ljubomir Zukovića, bohaterowie jego utworów cenił pieśni ludowe wysoko, sami często je śpiewali. Nierzadko jest to ostatnia radość człowieka idącego na ćanierę, np. Šehaga Soeo, bohater *Twierdzy*, przed ćanierci miał jedno życzenie: chciał posłuchać boćniackich pieśni i języka. O pieśni i opowieści ludowej, sposobie, w jaki prawda zmienia się w mit, mówił Ahmed Nurudin, bohater *Derwisza i ćanierci*, który po wyjeździe swego przyjaciela Hasana wraz z jego ojcem snuł opowieści na temat nieobecnego. Opowieści, każdorazowo zaczynające się od słów: *Bio jednom jedan carevića...* (Był sobie pewien królewicz) lub *Bio jednom jedan junak...* (Był sobie pewien bohater), świetnie obrazowały to, jak upływają cy czas i nieobecność bo-

<sup>169</sup> Tamże, s. 105–114.

<sup>170</sup> M. Skakić, *Vuk Karadžić u svijetlu...*, s. 161.

<sup>171</sup> Lj. Zukovića, *Selimovićaev odnos prema usmenoj knjževnosti*, [w:] *Djelo Meše Selimovića...*, s. 353–360.



hatera zmieniaj<sup>1</sup> sposób jego widzenia przez innych: jest idealizowany, powoli przesuwany w sferę mitu, legendy.

Studium *Za i protiv Vuka* zajmuje w spuściŹnie literackiej Selimovicia bardzo waŹne miejsce. Jest takŹe istotnym g<sup>3</sup>osem w dyskusji o reformie Karad icia – dyskusji, która toczy się od chwili jego pierwszych wyst<sup>1</sup>pieŹ po dzie dzieŹ. Selimovia skupi<sup>3</sup> sw<sup>1</sup> uwagę nie tyle na Vuku, ile przede wszystkim na jego poprzednikach oraz – następnie – przeciwnikach. Lakoniczny tytu<sup>3</sup> ksi<sup>1</sup>ki oddaje jej istotę: pisarz dostrzeg<sup>3</sup> i wskaza<sup>3</sup> waŹnoœœ oraz pozytywne konsekwencje zmian wprowadzonych przez Karad icia, ale nie waha<sup>3</sup> się równieŹ przed swoistym zrzuœciem go z piedesta<sup>3</sup>u, gdy nazwa<sup>3</sup> go wybitnym etnografem, folkloryst<sup>1</sup>, kronikarzem serbskich powstaŹ, a jednoczeœnie odmówi<sup>3</sup> mu prawa do okreœdania go mianem twórcy serbskiego jęzŹka literackiego. UwaŹa<sup>3</sup>, Źe Vuk umiejętnie wykorzysta<sup>3</sup> najbardziej odpowiedni moment historyczny, a takŹe dokonania swoich poprzedników tudzieŹ współczesnych. Ponadto, wskazuj<sup>1</sup>c na s<sup>3</sup>aboœci jego reformy, jak równieŹ na jego w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> niekonsekwencję (przek<sup>3</sup>ad *Nowego Testamentu* jako przyk<sup>3</sup>ad *æredniego stylu*, czyli wyjœcie poza jęzŹk ludowy), Selimovia ukaza<sup>3</sup> wyraŹnie b<sup>3</sup>ędy, jakie pope<sup>3</sup>nili kontynuatorzy dzie<sup>3</sup>a Vuka: by<sup>3</sup>o to przede wszystkim odejœcie od istoty reformy, zamknięcie jej w ciasnych ramach, co nie mog<sup>3</sup>o doprowadziæ do korzystnych dla jęzŹka skutków. St<sup>1</sup>d zahamowanie rozwoju stylistyki, niedostosowanie jęzŹka do tematyki wykraczaj<sup>1</sup>cej poza rzeczywistoœœ serbskiego ch<sup>3</sup>opa, zaprzepaszczenie wartoœci niesionych przez tradycję (cerkiewno)s<sup>3</sup>owiaŹsk<sup>1</sup>, która dawa<sup>3</sup>a moŹliwoœœ stworzenia jęzŹka literackiego bogatego w stylistyczne œrodki artystycznego wyrazu<sup>172</sup>.

Selimovia nie negowa<sup>3</sup> wagi dokonaŹ Vuka, usi<sup>3</sup>owa<sup>3</sup> jednak nadaæ im w<sup>3</sup>œciw<sup>1</sup> miarę – w duŹym stopniu poprzez rehabilitację jego wielkich poprzedników oraz przeciwników. Kwestie te omawia<sup>3</sup> z punktu widzenia pisarza dwudziestowiecznego, któremu jawi<sup>3</sup>y się ze szczegól<sup>1</sup> ostroœci<sup>1</sup> – jęzŹk Karad icia okaza<sup>3</sup> się dlaŹ niewystarczaj<sup>1</sup>cy. Podkreœda<sup>3</sup>, Źe tradycja kulturalna i literacka Vuka jest wci<sup>1</sup>Ź Źywotna, stale funkcjonalna nie tylko w zakresie literatury tradycyjnej, ale takŹe w propozycjach jak najbardziej awangardowych<sup>173</sup>, jednak zaproponowa<sup>3</sup> krytyczne przyjrzenie się tej tradycji. Na pocz<sup>1</sup>tku studium pisarz wyraŹnie okreœdi<sup>3</sup> stanowisko, z jakiego w<sup>3</sup>czy<sup>3</sup> się do dyskusji na temat reform Vuka i w ogóle zagadnienia jęzŹka literackiego: chodzi<sup>3</sup>o mu o rzetelne przyjrzenie się rzeczywistym dokonaniom Karad icia, o odrzucenie mitów i przes<sup>1</sup>dów, jakie w ci<sup>1</sup>gu dziesięcioleci naros<sup>3</sup>y wokó<sup>3</sup> tej postaci. Jego stosunek do dzie<sup>3</sup>a Vuka nie mia<sup>3</sup> charakteru obrazoburczego, krytyk nie negowa<sup>3</sup> jego

<sup>172</sup> E. Meissner, dz. cyt., s. 65.

<sup>173</sup> B. Czapiak, *Wspó<sup>3</sup>czeciœni wobec modelu jęzŹka, literatury i kultury narodowej Vuka Karad icia*, „Pamiętnik S<sup>3</sup>owiaŹski” 1986/87, t. 36/37, s. 88–89.

znaczenia. *Za i protiv Vuka* to próba racjonalnego spojrzenia na dokonania reformatora z Tršicia. Było to szczególnie trudne z uwagi na fakt mityzacji samej postaci Karadicia i jego dokonań. Tekst ten w istocie dotyczy zagadnienia języka literackiego, jego dziejów, hipotetycznych, acz zaprzepaszczonych dróg rozwoju; ze względów oczywistych Vuk zajmuje centralne miejsce zarówno w tytule, jak i w toku wywodu. W *Za i protiv Vuka* pisarz najpełniej wyraził swe poglądy estetyczne. „Dzieło to stanowi ukoronowanie eseistycznej i estetycznej autobiografii Selimovicia”<sup>174</sup>. W jego myśleniu o języku i literaturze centralne miejsce zajmuje pojęcie *æredniego stylu*, które przejął od współczesnych Vuka. W swojej koncepcji języka literackiego zwraca uwagę przede wszystkim na jego funkcjonalność, zdolność do wyrażania najbardziej skomplikowanych stanów i uczuć.

Zrozumienie stosunku Selimovicia do dzieła Karadicia ułatwia przyjrzenie się językowi tego pisarza, który nie tylko opowiedział się za *ærednim stylem*, ale i – co jest bardziej wymowne – nim się posługiwał. Język autora *Twierdzy* wyróżnia się niezwykłym bogactwem i obrazowością. Oto fragment dokonanej przezeń charakterystyki języka ludowego: „Jest to wspaniały, tętniący życiem język, bardzo precyzyjny i solidny [...], wyrażający głębokie doświadczenie, język energiczny, ale i gorzki, szyderczy i pełen kpiny, mogący sprawiać ból, oparty na zbiorowym doświadczeniu, a zatem kompleksowy. Jest to język zdecydowany, w którym nie ma miejsca na wątpliwość, pewny siebie, racjonalny, wojowniczy, wyzywający, ironiczny i zwalczający wszystko spoza własnego kręgu, dający możliwość działania na rzecz obrony i budowania poczucia własnej wartości, ale także pozwalający wyrazić pacz, cierpienie, nienawiść i bunt. To język chłopów i rolników, dźwigo poniżanych i uciskanych, warstwy społecznej, która w końcu stała się twórcą historii. I wszystko to cudowny ten język może wyrazić i opisać oprócz wyrażenia pojęć abstrakcyjnych i abstrakcyjnego myślenia”<sup>175</sup>. Z opisu, w którym uderza wieloma epitetów, wyłania się obraz niezwykłej urody języka ludu, jednak puente jest doświadczeniem zaskakującym: jego piękno i zasobność nie są równoznaczne z funkcjonalnością. Charakterystyczne dla stylu Selimovicia jest wzbogacanie dyskursu naukowego (typowa skądinąd: dźwięki, wielokrotnie złożone zdania) o elementy uplastyczniające wypowiedź, jak np. wyliczenia czy zaprzeczenia. W efekcie mamy do czynienia z sugestywnym, pełnym zaangażowania, zdradzającym dar obserwacji sposobem pisania, który łączy w sobie elementy stylu naukowego i języka charakterystycznego dla twórczości fabularnej, jest zatem w istocie *ærednim stylem*.

<sup>174</sup> R. Vučković, dz. cyt., s. 36.

<sup>175</sup> M. Selimović, *Za i protiv Vuka...*, s. 142.

Selimoviæ, przygl¹daj¹c siê dziejom serbskiego jêzyka literackiego, dok³adnie przeanalizowa³ jego rozwój, co doprowadzi³o go do wa¿nych konstatacji na temat zas³ug poprzedników oraz racji przeciwników Vuka. Odmawiaj¹c Karadiciowi prawa do nazywania go twórc¹ serbskiego jêzyka literackiego, krytyk wskaza³ na inne – niewykorzystane – mo¿liwoœci, z których swego czasu mo¿na by³o – i nale¿a³o – zrobiæ u¿ytek. Wydaje siê, ¿e znacz¹ce by³o uwidocznienie przez Selimovicia przyczyn zwyciêstwa Vuka, które mia³y wed³ug niego charakter spo³eczno-polityczny, nie zaemerytoryczny. Ukazanie wojny o jêzyk i literaturê z perspektywy spo³ecznej umieszcza zagadnienie jêzyka literackiego w szerokim kontekœcie historii narodu serbskiego i pozwala na zrozumienie skomplikowanych motywacji, jakie towarzyszy³y dziejom tego jêzyka. Akcentuj¹c uwarunkowania spo³eczno-polityczne jako nader sprzyjaj¹ce zwyciêstwu reformy Vuka, Selimoviæ zwróci³ uwagê na znaczenie czynników dodatkowych, niebezpoœrednio zwi¹zanych z jêzykiem w jego rozwoju. Mówi³ wprost o tym, ¿e nie by³ to spór naukowy, ale starcie d¹¿¹cych do dominacji si³ spo³ecznych: religijno-feudalnego konserwatyzmu oraz narodowowyzwoleñczego dynamizmu. Wojnê o jêzyk i literaturê ukaza³ Selimoviæ jako nieuniknion¹ w tym momencie historycznym – by³a czêœci¹ walk o stworzenie narodu i niezale¿nego pañstwa serbskiego.

\* \* \*

Studia, szkice i eseje Selimovicia, w³ród których *Za i protiv Vuka* zajmuje niekwestionowane centralne miejsce, s¹ znacz¹c¹ czêœci¹ jego spuœcizny literackiej przede wszystkim dlatego, ¿e stanowi¹ bezpoœredni¹ prezentacjê pogl¹dów estetycznych pisarza, jego sposobu pojmowania literatury oraz jej celów, funkcji pisarza i krytyka, stosunku do tradycji i – zw³aszcza – do jêzyka. Znacz¹ce jest umieszczanie rozwa¿anych zagadnieñ w szerokim kontekœcie kulturowym i spo³ecznym. Jêzyk literacki – najwa¿niejszy problem rozwa¿any przez Selimovicia – ukazywany jest nie z w¹skiego jêzykoznawczego punktu widzenia, ale przez pryzmat burzliwych przemian spo³ecznych, jakim w pierwszej po³owie XIX wieku podlega³ naród serbski. Tak¿e omawiaj¹c twórczoœæ poszczególnych pisarzy, krytyk nie izoluje ich dzie³ od biografii i kontekstu spo³eczno-historycznego.



## Rozdział 5

### Zmierzch twórczości

#### 5.1. *Ostrvo* – gorzka alegoria przegranej

Wydana w 1974 roku przez belgradzką Prosvetę powieść *Ostrvo* [Wyspa] stanowiła sporą niespodziankę dla wciśniętych w pamięć *Derwisza i aniera* oraz *Twierdzę* czytelników, a także krytyków. Planujący napisanie trzeciej powieści bośniackiej (o Hasanie) Selimović zrezygnował z tego zamiaru na rzecz podjęcia tematyki współczesnej. Była może intencją pisarza być stworzenie czegoś nowego, pragnienie uniknięcia powtórzeń, co mogłoby się zdarzyć w razie ponownego zwrotu w stronę historycznej Bośni. Wiadomo, że *Ostrvo* powstało w lecie 1971 roku podczas pobytu Selimovicia w Sokobanji. Można powiedzieć, że powieść była efektem choroby – gdy pisarz zaczął stopniowo podupadać na zdrowiu, przestraszył się, że to koniec jego pracy literackiej, w związku z czym w okresie lepszego samopoczucia intensywnie oddał się pisaniu. Następnie zresztą napotkał różne przeszkody związane z edycją powieści, która ostatecznie ukazała się w trzy lata po jej napisaniu.

*Ostrvo* stanowi nowość na tle twórczości Selimovicia. Od jego wcześniejszych powieści różni się pod względem tematycznym, kompozycyjnym oraz stylistycznym. Jest niejako powieścią na pograniczu – pomiędzy tekstami, których akcja umieszczona jest w przeszłości, a typowo współczesnym utworem *Krug* (którego nie udało się pisarzowi ukończyć). Wydaje się, że wybór czasu (po II wojnie światowej, ale poza kilkoma momentami nie ma to kluczowego znaczenia) i miejsca akcji (zapomniana, osamotniona wyspa), typu bohatera (starsze małżeństwo: Ivan i Katarina – zwykli, przeciwni ludzie), metaforyzacja

---

<sup>1</sup> Wskazywano na analogie pomiędzy przyjęciem przez krytykę powieści *Ostrvo* Selimovicia i księzek *Gospođica [Panna]* oraz *Lica [Twarze]* Andrića – również wydanych po wysoko ocenionych, uznanych za najwybitniejsze w dorobku tego artysty powieściach-kronikach. W obu przypadkach zmiana formy i tematu, publikacja księzek niebędących efektem dogłębnych studiów – mimo że istota pisarstwa zarówno w przypadku Selimovicia, jak i Andrića nie ulegała zmianie – wywołała niezadowolone krytyki i dość ostre oceny (R. Vučković: *Problem romana „Ostrvo”*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988, s. 322–324).

i symbolizacja świata przedstawionego – s<sup>3</sup>u<sup>1</sup> ucieczce od gor<sup>1</sup>cej współczesnej tematyki.

Utwór nie ma typowej fabu<sup>3</sup>y. Akcja skomponowana jest na zasadzie epickiej, bez gradacji i bez puenty – nie ma charakteru dramatycznego. *Ostrvo* składa się z 19 części, które s<sup>1</sup> wariacjami na temat zwyk<sup>3</sup>ego życia dwojga przeciwnych ludzi. Każda z nowel podejmuje inne problemy moralne i egzystencjalne (mi<sup>3</sup>o<sup>æ</sup>, nienawio<sup>æ</sup>, strach, samotno<sup>æ</sup>, wolno<sup>æ</sup>, odwaga, staro<sup>æ</sup>, śmierć) i stanowi w istocie niezależn<sup>1</sup> ca<sup>3</sup>o<sup>æ</sup>. Tylko niektóre z nich w sposób bezpośredni odnosz<sup>1</sup> się do życia dwojga głównych bohaterów, pozosta<sup>3</sup>e mają charakter samodzielny. St<sup>1</sup>d w krytyce pojawi<sup>3</sup>o się określenie *venac novela* (wieniec nowel)<sup>2</sup> czy *roman situacija* (powie<sup>æ</sup> sytuacyjna)<sup>3</sup>, ponieważ brak tutaj akcji we w<sup>3</sup>acziwym znaczeniu tego s<sup>3</sup>owa – jest ona ograniczona do refleksu zewnętrznych wydarzeń, które odbijaj<sup>1</sup> się w świadomości starszego cz<sup>3</sup>owieka, broni<sup>1</sup>cego się przed degradacj<sup>1</sup> i dezintegracj<sup>1</sup>. Każdy rozdzia<sup>3</sup> wprowadza nowy w<sup>1</sup>tek – taka struktura sprawia, że w odniesieniu do powieści *Ostrvo* użyto także określenia *novi tip romana* (nowy rodzaj powieści). Zasadnicza dla powieści analiza świadomości prowadzi do introwertyzacji i rozcz<sup>3</sup>onkowania dramatycznej akcji, a rozproszenie struktury odpowiada z kolei dezintegracji osobowości. Proces ten dokonuje się poprzez dialog, który jest istot<sup>1</sup> każdego rozdzia<sup>3</sup>u. Stawiane pytanie to teza, która ma prowokow<sup>æ</sup> opowies<sup>æ</sup>, stanowi<sup>1</sup>c<sup>1</sup> w istocie jego antytez<sup>ê</sup>. W konsekwencji prowadzi to do braku odpowiedzi rozumianej jako synteza, zawsze bowiem przedstawiane s<sup>1</sup> dwie możliwości, z których żadna nie jest bardziej prawomocna.

Przyk<sup>3</sup>adem obrazuj<sup>1</sup>cym sposób dialogowego przedstawiania problemów w powieści może być rozdzia<sup>3</sup> *Blijeda žena* [Błada kobieta], którego tematem jest poszukiwanie prawdy, polegaj<sup>1</sup>ce na pozbywaniu się kolejnych iluzji. Poznawszy „prawd<sup>ê</sup>” s<sup>3</sup>u<sup>1</sup>cej s<sup>1</sup>siadów o rodzinie Rućców Katarina skonfrontow<sup>3</sup>a ją ze – skrajnie odmienn<sup>1</sup> – „prawd<sup>1</sup>” popa, co wprawi<sup>3</sup>o ją w stan zdumienia i poczucie kompletnej dezorientacji oraz zagubienia wobec nierozstrzygalności takich dylematów. Odkrycie, że co<sup>æ</sup> takiego, jak obiektywna prawda, w istocie nie istnieje dokonuje się w dialogu pomiędzy wzajemnie się wykluczaj<sup>1</sup>cymi spojrzeniami różnych osób na tę sam<sup>1</sup> spraw<sup>ê</sup>.

*Ostrvo* – podobnie jak wi<sup>3</sup>ęszo<sup>æ</sup> utworów Selimovicia – nosi tytu<sup>3</sup> mający charakter symboliczny. Wybór osamotnionej wyspy jako miejsca akcji jest nieprzypadkowy – Predrag Matvejević pisa<sup>3</sup>: „Wyspy to miejsca szczególne. [...] Wyspy staj<sup>1</sup> się miejscami wyciszenia i skupienia, odbywania kary i pokuty, wygnania albo uwięzienia – st<sup>1</sup>d tyle na nich klasztorów, obozów i azyłów, in-

<sup>2</sup> M. Savić, *Natpevano zlo u prozama Meše Selimovića*, [w:] M. Selimović, *Krug. Nezavršeni roman iz savremenog vremena*, Beograd 1983, s. 402–403.

<sup>3</sup> R. Vučković, dz. cyt., s. 325.



stytucji, które niekiedy doprowadzają<sup>1</sup> do skrajności wyspiarskiej<sup>1</sup> sytuacji i los. [...] Wspóln<sup>1</sup> cech<sup>1</sup> wysp jest na ogół<sup>3</sup> oczekiwanie na to, co się zdarzy. [...] Wyspiarze mają<sup>1</sup> więcej czasu niż inni ludzie, oczekiwanie jest sta<sup>31</sup> cech<sup>1</sup> ich czasu. [...] Wyspiarze bywają<sup>1</sup> mniej lekkomyślni niż ludzie z wybrzeża, może właśnie dlatego, że s<sup>1</sup> oddzieleni morzem i skazani na siebie – dla nich prawdziwy l<sup>1</sup>d jest dopiero po tamtej stronie kanału. [...] To przesunięcie prawdopodobnie wpływa również na stosunek do świata i niekiedy stwarza dziwaków. [...] Niepogodzenie z losem i duma to cechy częste w naturze wyspiarzy”<sup>4</sup>.

Wskazane przez autora *Brewiarza aródziemnomorskiego* charakterystyczne cechy wysp i ich mieszkańców wprowadzają<sup>1</sup> w problematykę powieści Selimovicia. Jej bohaterowie – starsze małżeństwo – przebywają<sup>1</sup> właśnie niejako na peryferiach życia: podarowawszy mieszkanie w mieście jednemu z synów, przenieśli się do domu na tytułowej wyspie. Staje się ona symbolem oddzielenia, samotności, pokusy, ale i nadziei – niestety – zawiedzionej. Wyspa jest także znakiem ludzkiej niemożności porozumienia. Izolacja od świata sprawia, że Ivan i Katarina zostali niejako skazani na siebie i na swoje wspomnienia, jednak potrzeba ciszy i spokoju zmienia się w piekło wewnętrzne bohaterów.

W metaforze wyspy można odnaleźć analogię z twierdzą<sup>1</sup> z poprzedniej powieści, przy czym oba symbole pochodzą<sup>1</sup> z różnych przestrzeni: twierdza należy do świata kultury, wyspa – do natury. Może to prowadzić do wniosku o wyobcowaniu człowieka w planie zarówno kultury, jak i natury. Zarówno wyspa, jak i twierdza są<sup>1</sup> znakiem wy<sup>31</sup>czenia człowieka, zamknięcia przed innymi.

Przestrzeń natury tworzą<sup>1</sup> w powieści: letni morski krajobraz, dzikie konie żyjące na wyspie i uosabiające<sup>1</sup> marzenie o absolutnej wolności, która to iluzja zostaje w brutalny sposób rozbita, czy też stado delfinów na pozór oddające się uroczej i niewinnej zabawie, a w rzeczywistości biorące<sup>1</sup> udział w walce na śmierć i życie. Osamotniona wyspa i letni skwar dobrze oddają<sup>1</sup> stan ducha Ivana, który w swoim zagubieniu w istocie balansuje pomiędzy jaw<sup>1</sup> a snem, co prowadzi do tworzenia wizji przynajmniej na chwilę nadających<sup>1</sup> sens życiu bohatera – to wizja dzikich koni czy Luonotar.

Elementem natury jest także suka, bohaterka opowiadania *Stari pas* [Stary pies], jednego z najlepszych w utworze. Zbłąkany, schorowany pies, trafiwszy do domu Mariciów, chciał<sup>3</sup> tam dokonać swego żywota. Wyczuwając i ciepły stosunek Katariny do zwierzęcia został<sup>3</sup> skontrastowany z niechęcią<sup>1</sup>, a nawet wrogością<sup>1</sup> Ivana, który w losie psa dostrzegł<sup>3</sup> siebie i w odruchu samoobronnym chciał<sup>3</sup> się go pozbyć ze swego pola widzenia. W opowiadaniu tym pokazany został<sup>3</sup> proces poznawania siebie poprzez Innego – bohater doświadczył<sup>3</sup> bowiem poczucia winy wobec własnej niezdolności do współczucia i w efekcie, gdy

---

<sup>4</sup> P. Matvejeva: *Brewiarz aródziemnomorski*, przeł. D. Ąirliń-Straszyńska, wprowadzenie C. Magris, Sejny 2003, s. 21–24.

przegnany pies ponownie wróci<sup>3</sup>, zdoby<sup>3</sup> się na gest solidarności wobec cierpi<sup>1</sup>cego stworzenia. Sprzeczne uczucia targaj<sup>1</sup>ce Ivanem: nienawiść i – jednak – współczucie, wzajemnie się przeplataj<sup>1</sup>c, oddaj<sup>1</sup> jakby wewnętrzny dialog, jaki Ivan toczy sam ze sob<sup>1</sup>. Solilokwium bohatera upodabnia go do innych postaci z utworów Selimovicia. Tak jak Ahmed Nurudin czy Ahmet Šabo – Ivan Marie to cz<sup>3</sup>owiek rozdarty, wahaj<sup>1</sup>cy się, rozmyślaj<sup>1</sup>cy. Naturalnie jego refleksja nad sob<sup>1</sup> i swoim życiem ma nieco inny charakter niż w przypadku bohaterów największych powieści Selimovicia. W przeciwieństwie do derwisza-intelektualisty i poety tu mamy do czynienia ze zwyk<sup>3</sup>ym, przeciętnym cz<sup>3</sup>owikiem. Dialog, jaki prowadzi sam ze sob<sup>1</sup>, jest dialogiem na jego miarę; przede wszystkim dotyczy kwestii raczej konkretnych, za pomoc<sup>1</sup> których Ivan odnosi się do wartości i pojęć abstrakcyjnych – np. relacja ze starym psem ilustruje stosunek bohatera do własnej starości i śmierci: od ostrego buntu i chęci ucieczki po zgodę na to, co nieuniknione; stosunek do dzikich koni – fascynacja ich niezależności<sup>1</sup> i swobod<sup>1</sup> – doprowadza do gorzkiego rozczarowania wynikaj<sup>1</sup>cego z poznania ich rzeczywistego losu (życy w rezerwacie, raz w roku urz<sup>1</sup>dzano na nie polowanie, bo by<sup>3</sup>y to konie rzeźne, które eksportowano do W<sup>3</sup>och).

*Stari pas* zyskuje tym samym sens symboliczny. Nie bez znaczenia jest fakt, że Innym, w którym Ivan dostrzega siebie i swój los, jest pies, nie – drugi cz<sup>3</sup>owiek. Ta analogia nobilituje w pewien sposób zwierzę jako istotę czuj<sup>1</sup>c<sup>1</sup> i cierpi<sup>1</sup>c<sup>1</sup>, cz<sup>3</sup>owiekowi zaś pozwala na odkrycie w sobie wrażliwości skierowanej na świat natury, na wykroczenie poza ścieżki rozumiany świat ludzki.

Wyobcowanie bohaterów (znaczący tytu<sup>3</sup> pierwszego rozdziału brzmi *Progonstvo* [Wygnanie]) prowadzi do stopniowej utraty kolejnych zasług – zwłaszcza w przypadku Ivana. Warto przypomnieć, że pierwotnie powieść miała nosić tytu<sup>3</sup> bardziej dosłowny: *Dvoje na ostrvu* [Dwoje na wyspie], jednak wraz z rosn<sup>1</sup>cym udziałem w utworze elementów metaforycznych oraz symbolicznych także jej tytu<sup>3</sup> zyskał taki charakter<sup>5</sup>.

Izolacja Ivana i Katariny wi<sup>1</sup>że się z ich starości<sup>1</sup>. W przeciwieństwie bowiem do raczej młodych bohaterów poprzednich powieści Selimovicia s<sup>1</sup> oni ludźmi dojrzałymi, w<sup>3</sup>aciami maj<sup>1</sup>cymi za sob<sup>1</sup> więks<sup>1</sup> część życia, emerytami, którzy wskutek zaistniałych okoliczności wycofali się na margines życia rodzinnego i społecznego, osiadaj<sup>1</sup>c na wyspie.

*Ostrvo* to w istocie powieść o starości i wi<sup>1</sup>ż<sup>1</sup>cej się z ni<sup>1</sup> samotności: „[...] powieść-studium o starości i samotności, o uwarunkowanej czynnikami biologicznymi przemianie ludzkiej świadomości i o wykluczeniu cz<sup>3</sup>owika z przestrzeni społecznej”<sup>6</sup>. Każda z postaci ma inny stosunek do starości: Katarina chroni się

<sup>5</sup> M. Selimovicia, *Razgovor s Mešom Selimoviciaem*, [w:] tegoż, *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, èlanci, polemike, intervjui*, Beograd 1986, s. 379–380.

<sup>6</sup> D. Đuričkovića, *Opasnosti kruga*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia...*, s. 332.

przed ni<sup>1</sup> ucieczk<sup>1</sup> we wspomnienia, rozgoryczony zaœ Ivan neguje sensownoœæ powrotów do przesz<sup>3</sup>oœci, twierdz<sup>1</sup>c, ÷e stanowi ona dawno zamkniête rozdzia<sup>3</sup> w ich ÷yciu. Katarina próbuje na swój sposób ocaliæ nadziejê i poczucie sensu ÷ycia, Ivan ka¿dorazowo takiemu myœleniu siê sprzeciwia. Znac<sup>1</sup>cy jest fakt, ÷e konfrontacja pogl<sup>1</sup>dów i postaw bohaterów ma charakter bezpoœredni, dokonuje siê w dialogu. Nierzadko postaciæ wprost nazywaj<sup>1</sup> swoje odczucia i uczucia, mówi<sup>1</sup>c np.:

„– Boisz siê cmentarza? Jest zbyt blisko nas.

– Bojê siê. A ty?

– Ja tak÷e siê bojê.

– Czego?

– Cmentarza, œmierci, staroœci, ÷ycia”<sup>7</sup>.

Dialogi Ivana i Katariny wyraŹnie s<sup>3</sup>u÷<sup>1</sup> szukaniu porozumienia. Potrzeba rozmowy, czyli kontaktu z drugim cz<sup>3</sup>owiekiem, jest bardzo silna, zw<sup>3</sup>aszcz<sup>1</sup> ÷e bohaterowie tak naprawdê maj<sup>1</sup> wy<sup>3</sup>cznie siebie nawzajem. Rozmowy te s<sup>1</sup> niezwykle charakterystyczne – kobieta zabiega o nie, d<sup>1</sup>÷y do nich, jest œwiadoma tego, ÷e s<sup>1</sup> niejako na siebie skazani. œwiadomoœæ ta jest zapewne nieobca tak÷e Ivanowi, jednak jego postawa wobec ÷ony na pozór temu przeczy. Próbuje<sup>1</sup>c odrzeæ Katarinê ze z<sup>3</sup>udzeñ co do mo¿liwoœci zatrzymania wspomnieñ, mê¿czyzna mówi o swoim g<sup>3</sup>êbokim rozczarowaniu ÷yciem i poczuciu, ÷e w istocie nie wykorzysta<sup>3</sup> swoich mo¿liwoœci – w du¿ym stopniu z powodu ÷ony.

Rozmowy dwojga skazanych na siebie osób s<sup>1</sup> rozmowami ludzi nieszczêdliwych, którzy w ÷yciu ponieœli klêskê. Katarina próbuje uciekaæ od smutnej teraŹniejszoœci we wspomnienia, natomiast Ivan pozbawia j<sup>1</sup> tej iluzji:

„– Gra<sup>3</sup>am Szopena, patrzy<sup>3</sup>eœ s<sup>3</sup>ucha<sup>3</sup>eœ podobnie jak pozostali. By<sup>3</sup>eœ zachwycony. Wszyscy byli zachwyceni. Jeszcze teraz widzê te b<sup>3</sup>yszcz<sup>1</sup>ce oczy.

– Ju¿ nie b<sup>3</sup>yszcz<sup>1</sup>.

– B<sup>3</sup>yszcz<sup>1</sup>. Nic siê nie zmieni<sup>3</sup>o.

– Poumierali. Niemal wszyscy.

– Wszystkich zachowa<sup>3</sup>am we wspomnieniach.

– Kochasz duchy?

– Nie kocham duchów. Kocham to, co minê<sup>3</sup>o”<sup>8</sup>.

Warto zwróciæ uwagê na to, ÷e i inni bohaterowie Selimovicia doœwiadczeni samotnoœci, jednak wydaje siê, ÷e w przypadku Ivana i Katariny zyskuje ona g<sup>3</sup>êbszy jeszcze, jakby ostateczny wymiar. To wra¿enie utwierdza stopniowe rozbijanie wszelkich iluzji na temat ludzkiego ÷ycia. Poczucie daremnoœci

<sup>7</sup> M. Selimovicia, *Ostrvo*, Beograd 1981, s. 11.

<sup>8</sup> Tam÷e, s. 7–8.

wszystkiego prowadzi także do przekonania o nieistnieniu azylu w postaci prawdziwej miłości (przekonanie to towarzyszyło przecię i Ahmedowi Nurudinowi, i Ahmetowi Šabo). Małżeństwo Mariciów było efektem przypadku (Ivana zostawiła narzeczona i ze względów ambicjonalnych postanowiła jak najprędzej ożenić się z pierwszą kandydatką, która przyjmie jego oświadczyny), oboje mówił wprost o swoim rozczarowaniu wspólnym i poczuciu niespełnienia w tym związku. Ivan wprowadził w sytuacji zagrożenia życia Katariny nazwaścicie ich więzy miłości, ale sam zdawał sobie sprawę z tego, że to raczej strach przed samotnym życiem dyktuje mu te słowa. Poszukiwał prawdziwej, głębokiej miłości, bohater stworzył wizję Luonotar, która miała ją uosabiać. Tymczasem piękność z marzeń okazała się kobietą lekkich obyczajów, która przypadkiem trafiła na wyspę.

Pocieszeniem dla Ivana nie mogło być także życie dzieci, które nie tylko mieszkały w oddaleniu od rodziców, ale i same były głęboko nieszczęśliwe. *Ostrvo* stanowi literacką analizę psychologii małżeństwa, analizę, która prowadzi do skrajnie pesymistycznych wniosków: żaden z przedstawionych w utworze związków nie obrazuje harmonijnych i satysfakcjonujących obie strony relacji. Mało tego, w przypadku powieściowych małżeństw każdorazowo mamy do czynienia z przemocą psychiczną, jak silniejsza w związku osoba stosuje wobec słabszej – tak się dzieje w przypadku Rućićów, a także w małżeństwach obu synów Mariciów, gdzie kobiety grają pierwszoplanowe role. Małżeństwo, które tworzy kat i ofiara, staje się rodzajem piekła albo przynajmniej czyłca na ziemi. Jest to znacząca modyfikacja antropologicznej wizji Selimovicia, który we wcześniejszych utworach usiłował ocalić pewne iluzje w duchu humanizmu XIX wieku i kontynuując je literatury XX wieku. W *Twierdzy* pokazał przecię rodzinę jako światłość, która jest ostoją i schronieniem dla zagubionego we wrogim świecie człowieka.

*Ostrvo* to powieść dialogu, w której użyta jest – podobnie jak w poprzednich utworach – forma monologu wewnętrznego. Monolog prowadzi Ivan Maria. Jest to rodzaj solilokwium, monologu mającego charakter rozmowy z samym sobą. Czasem także – za pośrednictwem mowy pozornie zależnej – przedstawiony jest punkt widzenia jego żony, Katariny, z reguły skontrastowany ze spojrzeniem mężczyzny na daną kwestię. Konfrontacja dokonuje się zwykle w sposób bezpośredni, podczas rozmowy. Zabieg ten dotyczy zresztą nie tylko Ivana i Katariny, ale również Dragana Mikicia, krewnego, który pewnego dnia zawitał na wyspę po to, by na chwilę wyrwać starsze małżeństwo z letargicznego trwania. Otóż rozmowy te, w znacznym stopniu monologu Dragana, stanowiły przyślad dialogu młodości ze starością, w którym Dragan góruje.

Cała aktywność Ivana skierowana jest do wewnątrz: znajduje to odbicie w jego dialogach z żoną lub w tragicomicznej próbie ratowania tonącego

człowieka (*Oduševljenje* [Entuzjazm]). Stawiaj<sup>1</sup>c pytania o zasadnicze wartości, mając za sobą<sup>1</sup> zwykłe, raczej nieudane życie (ładnych szczególnych dokonań, brak przyjaciół, bieda, nieszczęśliwe dzieci), Ivan nie znajduje odpowiedzi. Aktywności<sup>1</sup> intelektualn<sup>1</sup> i fizyczn<sup>1</sup> próbuje bronić się przed śmiercią<sup>1</sup>. Efektem tej aktywności jest tworzenie opowieści – każda z nowel stanowi próbę wybawienia od letargu i śmierci. Stąd znacząco<sup>1</sup> rolę odgrywa sen – w rzeczywistości Ivana nie stać na działanie. W planie struktury powieści znajduje to wyraz w symbolicznych przedmiotach, które są psychologiczn<sup>1</sup> transformacją<sup>1</sup> idei w symboliczne znaki (wizja wiecznej młodości, życia i miłości uosabianej przez Luonotar; obraz dzikich i niespokojnych koni, które zostały<sup>3</sup> pochwycone; obraz śmierci delfinów).

Wizja świata i ludzkiego życia w powieści *Ostrvo* ulega<sup>3</sup>a zdecydowanej radykalizacji w stosunku do wcześniejszych utworów: „*Ostrvo* to jedna z najbardziej ponurych i wyzbytych wszelkiej nadziei księżka<sup>1</sup> prozatorska we współczesnej literaturze serbskiej”<sup>9</sup>. Ucieczka od świata, który rozczarował<sup>3</sup> (bohaterowie chcieli go zmieniać, mieli plany i marzenia, jednak nie udało im się tak naprawdę niczego osiągnąć), prowadzi do zupełnej klęski, bo poza światem nie ma życia. *Ostrvo* odziera z wszelkich iluzji na temat życia ludzkiego na współczesnej wyspie, co jest przynębiając<sup>1</sup>ce i wstrząsają<sup>1</sup>ce – stąd<sup>1</sup> pewnie niezadowolone krytyki. Tym samym – pod względem etycznym – powieść ta podejmuje dialog z wcześniejszymi utworami Selimovicia, w których jednak pewne wartości zostały<sup>3</sup> ocalone. W poprzednich utworach mimo pewnej surowości w opisie ludzkiego życia obecny jest jednak i liryzm wiążący się z pewną<sup>1</sup> dozą<sup>1</sup> wiary w człowieka, i człowieczeństwo. W omawianej powieści pokazany został<sup>3</sup> ostateczny stopień deziluzji.

Pod względem podjętej tematyki powieść *Ostrvo* bliska jest – w pewnym sposób – utworowi *Tišine*. Obie powieści<sup>3</sup>czy zwrot w stronę problemów współczesnych, choć jednocześnie wiele też je dzieli: kompozycja, problematyka starości. Warto dodać, że chwilami doraźny charakter powieści (zwłaszcza rozdział<sup>3</sup> *Tuđa zemlja tuga je golema* [W obcym kraju wielki smutek], *Da li da umre stari mandarin?* [Czy stary mandaryn musi umrzeć?]) przemawia na niekorzyść utworu<sup>10</sup>.

## 5.2. *Krug* – nieukończona próba stworzenia wielkiej powieści współczesnej

*Krug* [Kr<sup>1</sup>g] to ostatnie wielkie zamierzenie artystyczne Selimovicia, którego marzeniem i ambitnym planem było<sup>3</sup> napisanie powieści na wskroś współczes-

<sup>9</sup> M. Savić, dz. cyt., s. 403.

<sup>10</sup> Tamże, s. 330.

nej. Praca nad utworem, którego ostatecznie nie udało się pisarzowi ukończyć, była żmudna z co najmniej dwóch powodów: z uwagi na wyraźnie pogarszający się stan zdrowia (stały częste przerwy w pracy) oraz ze względu na trudności związane z podjęciem jeszcze gorzej, aktualnej tematyki. Selimović podkreśla w wywiadach moc autocenzury – ba się bardzo, by nie napisać pamfletu, dlatego poprawia, przerabia, wraca do napisanych fragmentów – oświadcza o tym zapiski autora na marginesie rękopisu oraz informacje wydawcy. W zamierzeniach Selimovicia miało to być najobszerniejsza i najbardziej atrakcyjna spośród jego powieści. Fragmenty utworu były drukowane w różnych czasopiśmie, natomiast po śmierci autora rękopis został opracowany i opublikowany w formie niedokończony przez Nikolę Vujićicia. Redaktor dołożył do utworu uwagi na temat pracy nad brulionami – wynika z nich bezwzględnie, że pisarz nosił się z zamiarem napisania obszernej powieści społecznej (opublikowane fragmenty to dwieście dziewięćdziesiąt siedem stron, a z zapisków Selimovicia wynika, że zamierzał kontynuować fabułę, a nawet wprowadzić nowych bohaterów).

Warto przypomnieć, że autor *Twierdzy* był jednym z pierwszych pisarzy serbskich podejmujących temat demonstracji studenckich z 1968 roku<sup>11</sup>. Ówczesna atmosfera, idee zostały pokazane za pomocą klasycznego konfliktu pokoleń: entuzjastycznie nastawiona młodzież studencka opanowana przez rewolucyjne nastroje została przeciwstawiona ideologicznie i moralnie rozbitemu mechanizmowi organizacji społeczno-politycznych. Konfrontacja ta służy dialogowi. Kryzys w jugosłowiańskiej historii powojennej pokazany jest z punktu widzenia młodego człowieka rozdartego pomiędzy ideami, zgodnie z którymi zostały wychowywany, a krytycznym myśleniem o nich i obud, która towarzyszy dalszemu ich rozwojowi. Akcja powieści rozwija się na poziomie indywidualnej świadomości, skonfrontowanej z nowymi, niepokojącymi pytaniami. Znaczący jest brak scen demonstracji, ponieważ wszystko rozgrywa się na poziomie świadomości bohatera.

Vladimir Rađenović, młody intelektualista, najpierw młodzieżowy aktywista, potem asystent na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu w Belgradzie, prowadzi ukryty dialog z innymi na temat społeczeństwa i miejsca w nim jednostki. Targany wątpliwościami i rozterkami, jest typowym bohaterem Selimovicia – dogłębnie analizującym siebie i otaczającą go rzeczywistość, często oddającym się medytacjom, wreszcie – ulegającym wewnętrznej przemianie na skutek doświadczeń, jakie stały się jego udziałem. Wobec tego, że powieść nie została ukończona, trudno przewidywać, jaki przebieg i charakter miałyby ostatecznie ewolucja bohatera, aczkolwiek z fragmentów, które zostały opublikowane, jas-

---

<sup>11</sup> Wcześniej o demonstracjach pisał Borislav Pekić w powieści *Hodočašće Arsenija Njegovana* (1970); wyd. pol.: B. Pekić, *Pielgrzymka Arsenijego Njegovana. Portret, prześ.* G. Łatuszyński, Warszawa 1985.



no wynika, że zbliżył się do środowiska radykalnie lewicowych filozofów, nie rezygnując jednocześnie z postawy pełnej ironii i dystansu.

Vladimir – podobnie jak inni bohaterowie Selimovicia – to człowiek stojący na rozdrożu, wahający się, niezdecydowany, odczuwający dysonans pomiędzy swoim postępowaniem a coraz wyraźniej ujawniającymi się wtpliwościami, zwłaszcza natury moralnej (jako aktywista morderczy pisał pełne przekonania sprawozdania z różnych akcji, podczas gdy w rzeczywistości obserwował apatię, niechęć do działania, brak entuzjazmu morderczy). Sceptycyzm bohatera stopniowo zyskiwał na znaczeniu, choć można przypuszczać, że w świadomości Vladimira kiełkowa od dawna. Bez wątplenia podobieństwo z innymi bohaterami autora *Twierdzy* można dostrzec i w tym, że stale zastanawia się on nad tym, jak wyglądałoby jego życie, gdyby poszedł inną drogą, gdyby dokonał innych wyborów.

W przypadku bohatera omawianego utworu ogromne znaczenie i wpływ na jego życie miał fakt utraty brata<sup>12</sup> we wczesnym dzieciństwie, co niejako naznaczyło go i ukierunkowało jego los: „Dla Vladimira stał się symbolem i wskazówką na całe życie. Stanowił dlań prawo moralne, stale czujne i obecne”; „Ta dziwna i niezwykła śmierć w mrocznej piwnicy stała się kluczem do jego życia”<sup>13</sup>.

Mladen Rađenović, zdolny student, zagorzały komunista, zorganizował w piwnicy rodzinnego domu nielegalną drukarnię (październik 1944 roku). Kochający go nad życie rodzice zgodzili się na tę nader ryzykowną działalność, a w chwili, gdy drukarnia została zdekonspirowana, wraz z Mladenem ponieśli najwyższą karę (ojciec zginął w piwnicy z osaczonym synem, który za nic w świecie nie chciał się poddać, a matka trafiła do obozu, gdzie wkrótce zmarła). Vladimir był wówczas kilkuletnim chłopcem.

Tragiczna śmierć brata, którego komuniści uznali za bohatera, decydująco wpłynęła na jego życie, bo stracił jednocześnie rodziców, a Mladen automatycznie niemal przesunięty został w sferę mitu i niedoścignionego ideału<sup>14</sup>. Vladimir ma do niego stosunek ambiwalentny: z jednej strony podziwia go za odwagę i determinację, zwłaszcza że nie jest pewien, czy sam byłby zdolny do takiej ofiary, z drugiej jednak strony wadzi się z Mladenem, polemizuje z nim na temat prawa do poświęcania innych w imię ważnych przekonań. W wyobrażonym dialogu z bratem Vladimir formułuje poważne zarzuty, w świetle których

---

<sup>12</sup> Motyw utraconego brata w pewien sposób upodabnia Vladimira do Ahmeda Nurudina – w przypadku obu bohaterów śmierć brata określiła ich dalsze życie, choć w nieco inny sposób.

<sup>13</sup> M. Selimović, *Krug...*, s. 60, 63.

<sup>14</sup> Bohaterstwo Mladena w dalszej części powieści prawdopodobnie okazałoby się dyskusyjne – według notatek pisarza bohater ten miał być także odpowiedzialny za śmierć rannej dziewczyny, którą – na rozkaz zwierzchnika – zabił podczas jednej z akcji.

Mladen by<sup>3</sup> nie bohaterem, ale – bezwzględny realizatorem ideologii, poświęcaj<sup>1</sup>ym dla niej najbliższych. Dialog z bratem ma charakter tym bardziej dramatyczny, że prowadzony jest w świadomości Vladimira, w rzeczywistości jest niemożliwy. Tym samym jest to dialog otwarty, nierozstrzygalny. Jednocześnie wskazuje na to, że w<sup>1</sup>tpliwości dotyczy<sup>1</sup>ce sfery publicznej rodz<sup>1</sup> się już w rodzinie – z powodu heroizmu i przekonań Mladena zginęli jego rodzice, a brat zosta<sup>3</sup> osierocony. St<sup>1</sup>d pytanie – jedno z zasadniczych spośród tych, które trapi<sup>3</sup>y Vladimira: czy mamy prawo poświęcić bliskich w imię idei, w które wierzymy?

Vladimir stanowi typowy przykład dziecka przewrotu spo<sup>3</sup>ecznego, które nosi w sobie g<sup>3</sup>ęboko zakorzenione idee rewolucyjne, ale jednocześnie jest bardzo krytyczne wobec tych, którzy oddalili się od moralnej i ideologicznej czyściwości rewolucji. Idealizm, pragnienie działania, poszukiwanie w<sup>3</sup>asnej przestrożki, pozwalaj<sup>1</sup>cej się zaangażowa<sup>æ</sup> – to g<sup>3</sup>ówne jego cechy.

Ukryty dialog Vladimira z Mladenem s<sup>3</sup>uży jednocześnie konfrontacji przeszłości (wojna, rewolucja) z tera<sup>3</sup>niejszości<sup>1</sup>. „Rozmowa” z bratem-bohaterem, zawsze nieukończona, zawsze niedopowiedziana, jest wstępem do rozmowy Vladimira ze sob<sup>1</sup>, jest punktem wyjścia refleksji nad swoj<sup>1</sup> rol<sup>1</sup> w życiu spo<sup>3</sup>eczno-politycznym, przede wszystkim za<sup>æ</sup> nad w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> zdolności<sup>1</sup> b<sup>1</sup>d<sup>3</sup> też niezdolności<sup>1</sup> do wielkiego czynu: „Najczęściej darzy<sup>3</sup> brata podziwem i pyta<sup>3</sup> sam siebie: czy ja post<sup>1</sup>pi<sup>3</sup>bym podobnie? Czasem wydawa<sup>3</sup>o mu się, że tak, tak w<sup>3</sup>anie by zrobi<sup>3</sup>. [...] Niekiedy jednak, w chwilach w<sup>1</sup>tpliwości, s<sup>3</sup>abości i sceptycyzmu, wprawdzie rzadkich, ale gorzkich [...], spiera<sup>3</sup> się z tym swoim wielkim bratem. [...] każdy medal ma drug<sup>1</sup> stron<sup>ê</sup>”<sup>15</sup>. Wskazuj<sup>1</sup>c na drug<sup>1</sup> stron<sup>ê</sup> czynu Mladena, oskarżaj<sup>1</sup>c go o śmierć rodziców i w<sup>3</sup>asne sieroctwo, Vladimir ma świadomość, że jako jedyny podważa bohaterstwo brata – dla innych by<sup>3</sup>o ono oczywiste, a cena życia – wpisana w ryzyko.

Mladen jest dlań wzorem cz<sup>3</sup>owieka wolnego, tj. takiego, który sam decyduje o swoim życiu, o wyborze wartości nadaj<sup>1</sup>cych jego istnieniu sens. Wolność to także gotowość poniesienia najwyższej ofiary. Ideologia komunistyczna z jej wiar<sup>1</sup> w sprawiedliwość, równość wobec prawa i brak przemocy w życiu spo<sup>3</sup>ecznym by<sup>3</sup>a dla Mladena wartości<sup>1</sup> ważniejsz<sup>1</sup> i donioślejsz<sup>1</sup> niż pojedyncze ludzkie istnienie. Vladimir, podziwiał<sup>1</sup>c brata i jednocześnie oskarżaj<sup>1</sup>c go o poświęcenie rodziny w imię w<sup>3</sup>asn<sup>1</sup> przekonań, porównuje ówczesny entuzjazm, wiarę i determinację z w<sup>3</sup>asnym poczuciem bezradności, zw<sup>1</sup>tpieniem, a nawet ob<sup>3</sup>ud<sup>1</sup>.

Pojawia się tutaj jeszcze jedna kwestia: bohaterski czyn Mladena wywo<sup>3</sup>uje we Vladimirze pragnienie dokonania czegoś przynajmniej w pewnym stopniu

---

<sup>15</sup> Tamże, s. 24.

wyj<sup>1</sup>tkowego, jednak brat i jego towarzysze zaw<sup>3</sup>aszczyli niejako wielkie dzie<sup>3</sup>a i m<sup>3</sup>odszeru pokoleniu zostawili jedynie prawo do podziwiania ich osi<sup>1</sup>gnięć. Napięcie pomiędzy siln<sup>1</sup> potrzeb<sup>1</sup> dokonania czegoś wielkiego a niemożnośc<sup>1</sup> dorównania zas<sup>3</sup>użonemu bratu-bohaterowi jest istotnym elementem refleksji Vladimira, który dostrzega zasadnicz<sup>1</sup> różnicę w postawach swoich rówieśników i ich starszych braci: „[...] świetnie zdawa<sup>3</sup> sobie sprawę z faktu, że nie s<sup>1</sup> to już te powojenne akcje spo<sup>3</sup>eczne, w których entuzjastycznie nastawiona m<sup>3</sup>odzież go<sup>3</sup>ymi rękami odbudowywa<sup>3</sup>a zrujnowany podczas dzie<sup>3</sup>łań wojennych kraj. Wtedy wszystko by<sup>3</sup>o piękne. Teraz – rzeczywistość jest inna. [...] czyste pragnienie poświęcenia się zosta<sup>3</sup>o rozmięknie na drobne”<sup>16</sup>. I dalej: „Ludzi różnych pokoleń dziel<sup>1</sup> dwie epoki, dwa idea<sup>3</sup>y, różnice w pogl<sup>1</sup>dach i sposobie postępowania. A on chcia<sup>3</sup>by te różnice pomin<sup>1</sup>ć i kontynuowa<sup>3</sup> dzie<sup>3</sup>ło poprzedników. Czy to w ogóle jest możliwe?”<sup>17</sup>. To doprowadza<sup>3</sup>o Vladimira do wewnętrznego rozdarcia: „Nie jestem buntownikiem, podziwiam bohaterów rewolucji i ich dokonania. Przyjmuj<sup>3</sup> ich dziedzictwo, ale nie mog<sup>3</sup> się zgodzić na życie bez sensu. Nie chc<sup>3</sup> należe<sup>3</sup> do pokolenia, które nie ma do wykonania w<sup>3</sup>asnego zadania i nie ma w<sup>3</sup>asnych idea<sup>3</sup>ów, które jest pokoleniem bez tożsamości”<sup>18</sup>.

Postać Misity, przyjaciela Mladena, potęguje lęki i pragnienia Vladimira, jego poczucie braku jakichkolwiek dokonań czy zas<sup>3</sup>ug w swoim życiu. Wszelkie porównania – nieuniknione, niestety – wypadaj<sup>3</sup> zdecydowanie na niekorzyść m<sup>3</sup>odego Rađenovicia, który jednocześnie ma g<sup>3</sup>ęboki żal do losu o to, że „Nie dano mu nawet szansy, by pokaza<sup>3</sup>, na co go sta<sup>3</sup>”<sup>19</sup>. Misita ka<sup>3</sup>dorazowo przypomina Vladimirovi Mladena, chwilami te dwie postaci wręcz zlewaj<sup>1</sup> się w jedn<sup>1</sup>. Misita to cz<sup>3</sup>owiek owiany tajemnic<sup>1</sup>. W czasie wojny straci<sup>3</sup> rękę, na skutek czego później bardzo cierpia<sup>3</sup> – u<sup>3</sup>mierzaj<sup>1</sup>c bóle alkoholem i morfin<sup>1</sup>, uzależni<sup>3</sup> się od tych środków. Jego cierpienie powoduje, że Vladimir jeszcze silniej utożsamia go z bratem, ma wręcz wrażenie, że i Mladen doświadcza podobnych m<sup>1</sup>k. Misita nie przeszed<sup>3</sup> na emeryturę, ponieważ – tak mówiono – jest bardzo skutecznym pracownikiem. Vladimir przypuszcza, że jego przyjaciel pracuje w UDB<sup>20</sup>.

Rađenovia w<sup>3</sup>aciiwie nie rozmawia z Misit<sup>1</sup>. Wprawdzie odczuwa potrzebę zapytania go o wiele spraw – chodzi mu zw<sup>3</sup>aszcza o dręcz<sup>1</sup>ce go w<sup>1</sup>tpliwośc<sup>1</sup> dotyc<sup>1</sup>ce (nie)omyślności Partii – jednak nie ma śmia<sup>3</sup>ości, by wyj<sup>3</sup>ć poza gra-

<sup>16</sup> Tamże, s. 31.

<sup>17</sup> Tamże, s. 57.

<sup>18</sup> Tamże, s. 60.

<sup>19</sup> Tamże, s. 52–53.

<sup>20</sup> UDB – Uprava državne bezbednosti (Urząd Bezpieczeństwa Państwa).

nice wymiany grzeczności. We wzajemnym kontakcie obaj bohaterowie doświadcza<sup>1</sup> typowego dla świata Selimowicia poczucia obcości. Rezygnuj<sup>1</sup>c ze szczerzej rozmowy, skazuj<sup>1</sup> samych siebie na domys<sup>3</sup>y i w gruncie rzeczy bardzo powierzchown<sup>1</sup> ocenę swego rozmówcy. Warto przypomnieć, że choć w powieści dominuje punkt widzenia Vladimira, to jednak czasami jest także prezentowane spojrzenie innych bohaterów – w omawianym fragmencie Misity. We Vladimirze dostrzega on przedstawiciela pokolenia, któremu brakuje entuzjazmu i woli działania, które jest powierzchowne, nie ma ideałów, jest zatem diametralnie różne od jego generacji.

*Krug* przedstawia w istocie dramat świadomości, proces jej przemiany pod wpływem burzliwych wydarzeń społecznych, wobec których jednostka musi się określać nie tylko intelektualnie, ale i praktycznie. Vladimir ewoluuje pod wpływem idei radykalnie lewicowych – z tego środowiska wywodzi się bliski mu Ęizmia. Jest on asystentem na Wydziale Filozoficznym, z Vladimirem poznali się w czasie studiów. S<sup>1</sup> więc rówieśnikami, a dialog, jaki między sobą tocz<sup>1</sup>, wskazuje na wewnętrzne zróżnicowanie tego pokolenia. Vladimir – mimo wspomnianych już w<sup>1</sup>tpliwości, jakie czasem nim targają – mówi<sup>3</sup>: „Próbuję pod<sup>1</sup>jąć drog<sup>1</sup> wyznaczon<sup>1</sup> przez partię. W ten sposób pope<sup>3</sup>niam najmniej b<sup>3</sup>ędów”. Odpowiedź Ęizmicia brzmi<sup>3</sup>a: „Mówisz poważnie? S<sup>1</sup>dzi<sup>3</sup>em, że coś podobnego można powiedzieć jedynie w *żartach*”<sup>21</sup>. Rozd<sup>3</sup>źwięk pomiędzy przyjaciółmi wynika z krytycyzmu Ęizmicia, który np. akcje w rodzaju tych, którym przewodzi<sup>3</sup> Vladimir, uznawa<sup>3</sup> za przejaw manipulacji m<sup>3</sup>odzie<sup>1</sup>. Polemizowa<sup>3</sup> z Rađenowiciem, odradza<sup>1</sup>c mu przesadne angażowanie się w życie polityczne. W<sup>3</sup>adzy i ludziom j<sup>1</sup> sprawuj<sup>1</sup>cym wystawia<sup>3</sup> surow<sup>1</sup> ocenę: „W istocie w<sup>3</sup>adzy nie ma różnicy między sprawuj<sup>1</sup>cymi j<sup>1</sup> ludźmi. Zawsze rz<sup>1</sup>dzi albo jeden cz<sup>3</sup>owiek, albo jedna grupa, albo jedna, b<sup>3</sup>ęd<sup>1</sup>ca fantomem, idea. Sprzeciwiam się w<sup>3</sup>adzy opartej na przemocy, popieram rz<sup>1</sup>dy wi<sup>3</sup>ększości, oparte na porozumieniu i racjonalnych zasadach”<sup>22</sup>. Ęizmia – co warto podkreślać – jest cz<sup>3</sup>owiekiem zdecydowanym i odważnym. Podczas spotkania przy okazji otwarcia muzeum poświęconego Mladenowi śmia<sup>3</sup>o zwraca swym rozmówcom uwagę na fakt, iż zbrodnie stalinowskie nie ustępuj<sup>1</sup> wcale hitlerowskim, by<sup>3</sup> może nawet s<sup>1</sup> poważniejsze, w zwi<sup>1</sup>zku z czym należa<sup>3</sup>oby się rzetelnie przyjrzeć i temu rozdzia<sup>3</sup>owi w historii dwudziestowiecznej Europy. Ponadto ma odwagę upomnieć się o sprawiedliwość, która by<sup>3</sup>aby czymś więcej niż tylko zemst<sup>1</sup> na wrogu, a wspominaj<sup>1</sup>c o bratobójczym charakterze II wojny światowej na terenie Jugosławii, dotyka trudnego i bolesnego aspektu relacji narodów południowos<sup>3</sup>owiańskich.

---

<sup>21</sup> M. Selimovia, *Krug...*, s. 66.

<sup>22</sup> Tamże, s. 68–69.

Bohater omawianej powieści przebywa w różnych środowiskach belgradzkich<sup>23</sup> – wśród kawiarnianych wolnomyślicieli, bohemy, emerytowanych generałów, stalinistów, biednych studentów, pracowników uniwersytetu, bierze udział w ceremoniach politycznych – najbardziej znaczący z nich jest otwarcie muzeum poświęconego jego bratu. W związku z tym wydarzeniem w pełni wiary Vladimira jeszcze zyska na znaczeniu, zwłaszcza że nie został zaproszony na uroczystość. Spotkanie z przeszłością było tym bardziej trudne, że rodzinny dom teraz wydał mu się czymś innym – większy, ładniejszy, bardziej przestronny, ale – nie było w nim śladu po jego bliskich, to muzeum zdawało się nie mieć wiele wspólnego z jego rodziną. Przebieg ceremonii także wzbudził w nim niesmak i głębokie niezadowolenie, bo Mladen pełnił tam rolę marginalną, niewiele o nim mówiono. Uroczystość była schematyczna, program przewidywał przemowy oraz recytację wierszy patriotycznych. Niespodziewanie w powszechnie znanym poecie Desanki Maksimovicia<sup>24</sup> Vladimir usłyszał opowieść o Mladenie.

Narracja powieści w znacznej mierze prowadzona jest z punktu widzenia głównego bohatera, choć zdarza się także zmiana perspektywy na korzyść np. Niny, jego ukochanej. Nina to typowa idealistka skonfliktowana z rodzicami, zwłaszcza z ojcem, którego oskarża o nieuczciwość i obłudę oraz zręczne wykorzystywanie wysokiego stanowiska partyjnego do osiągnięcia osobistych korzyści. Dialog między pokoleniami pokazany jest jako niemożliwy – Nina odrzuca racje ojca (matka, stojąca po stronie męża, w istocie nie rozumie, na czym polega i czego dotyczy spór pomiędzy jej najbliższymi). Ten antagonizm, o którym zresztą Vladimir wie niewiele, wpisuje się w jedno z głównych pytań omawianej powieści. Jest to pytanie dotyczące rewolucji: czy jest możliwa? co z niej zostaje po latach? czy degeneracja pierwotnie czystych i szlachetnych idei oraz postaw jest nieunikniona? Te w pełni wiary, rozstrzygane zresztą negatywnie, obciążone dużą dozą pesymizmu, pojawiają się już wcześniej w twórczości Selimovicia – wystarczy chociażby przypomnieć rewolucjonistę Ramiza z *Twierdzy*. W *Krugu* kwestia ta została potraktowana bardziej szcze-

---

<sup>23</sup> Akcja powieści rozgrywa się w Belgradzie, choć pisarz zastanawia się także nad Sarajewem – stąd różnice w zakresie dialektu: Selimovicia pisał raz ekawskim, raz ijekawskim, niektóre fragmenty rękopisu napisane są ćacińskim, inne cyrylicą. Przestrzeń miejska w powieści *Krug* ma charakter przeciwstawny wobec przestrzeni przyrodniczej, dominującej w poprzednim utworze. Vladimir jest zakochany w mieście, uważa je za przestrzeń dla siebie naturalną – gdy wyjeżdża poza Belgrad na akcję morderczą, tęskni za miastem, bardzo mu go brakuje: „[...] miasto jawiło mu się niczym piękną, bez której niepodobna była, niczym tumult, który niesie uspokojenie” (tamże, s. 57).

<sup>24</sup> Chodzi o poemat *Krwawa bajka* [Krwawa bajka] (który w powieści Selimovicia występuje pt. *Bajka*). Desanka Maksimovicia odnosi się w nim do prawdziwych wydarzeń z roku 1941, które rozegrały się w Kragujevacu – faszystawscy Niemcy rozstrzelali wówczas grupę uczniów. Wiersz cieszy się ogromną popularnością, znajduje się w szkolnych podręcznikach, recytowany był na szkolnych akademiach, znały go na pamięć całe pokolenia jugosłowiańskich uczniów.

gó<sup>3</sup>owo, w sposób pe<sup>3</sup>nieszy, bo te<sup>2</sup> rewolucja stanowi tu zasadnicze do<sup>3</sup>wiad-  
czenie wi<sup>3</sup>kszości bohaterów (akcja rozgrywa się pomiędzy rokiem 1968  
a 1975). Przekonanie, że w<sup>3</sup>adza psuje ludzi, tak<sup>2</sup>e tych szlachetnych, zyskuje  
tutaj na znaczeniu.

Dialog toczy się zatem pomiędzy osobami w jakiś sposób zaangażowanymi  
w politykę. Warto podkreślać, że bohaterowie Selimovicia zawsze mniej b<sup>1</sup>d<sup>1</sup>  
bardziej intensywnie s<sup>1</sup> w ni<sup>1</sup> uwik<sup>3</sup>ani, nie ma bowiem możliwości, by zu-  
pe<sup>3</sup>nie od polityki uciec. Choć bohater jego ostatniej powieści realizuje się prze-  
de wszystkim w przestrzeni publicznej, to jednak mamy tak<sup>2</sup>e pewien dostęp do  
jego prze<sup>2</sup>ya osobistych – to np. mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> do Niny czy relacje z wujkiem.

Postać Niny wi<sup>1</sup>że się z wprowadzeniem do powieści innej sfery życia Vladi-  
mira, a mianowicie sfery uczuciowej. (Wujek Janko w pewnym stopniu tak<sup>2</sup>e  
wnosi ton osobisty, zwłaszcza gdy jest mowa o jego chorobie, starości i wyni-  
kaj<sup>1</sup>cej z nich trosce Vladimira, jednak dialog pomiędzy nimi ma przede wszy-  
stkim charakter ideowy.) Warto zaznaczyć, że nie jest to sfera szczególnie istot-  
na dla bohatera. Sam mówi o sobie, że o kobietach wie niewiele, że s<sup>1</sup> dla niego  
jak obcy kontynent i często nie rozumie nawet swojej dziewczyny, przy czym  
jej dziwnego zachowania nie stara się wyjaśniać – z powodu braku czasu i po-  
czucia bezsensu takich dział<sup>3</sup>añ.

W swoim przekonaniu Vladimir tworzy z Nin<sup>1</sup> udany zwi<sup>1</sup>zek, jednak w pew-  
nym momencie dziewczyna zaczyna się inaczej niż dot<sup>1</sup>d zachowywać, coraz  
więcej czasu spędza na belgradzkiej wyspie Ada-ciganlija w towarzystwie nie-  
znanych mu m<sup>2</sup>ęczyzn, co istotnie wp<sup>3</sup>ywa na ich wzajemne relacje. Dialog po-  
między Nin<sup>1</sup> a Vladimirem rozgrywa się w obszarze niedomówień i niedopo-  
wiedzeń. Bohaterowie odbyli jedn<sup>1</sup> zasadnic<sup>1</sup> rozmow<sup>2</sup>, po której się rozstali.  
Okazuje się, że Nina zakocha<sup>3</sup>a się w innym m<sup>2</sup>ęczyźnie. Znamienne jest to, że  
choć Vladimir bardzo kocha<sup>3</sup> Nin<sup>2</sup> (twierdzi<sup>3</sup>, że nie umia<sup>3</sup>by bez niej żyć), nie-  
wiele w istocie o niej wie<sup>3</sup> – od Miał, jej znajomego z Ady, dowiedzia<sup>3</sup> się  
o problemach rodzinnych dziewczyny. Brak szczerości pomiędzy Nin<sup>1</sup> a Vladi-  
mirem doprowadzi<sup>3</sup> do stopniowego oddalania się od siebie dwojga ludzi: „[...]  
dopiero teraz u<sup>3</sup>wiadomi<sup>3</sup> sobie, że o Ninie wie bardzo niewiele. Podobnie jak  
i ona o nim. Jedynie mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup> jest w stanie pokonać bariery między ludźmi. Czy-  
by więc to, co ich <sup>31</sup>czy<sup>3</sup>o, nie by<sup>3</sup>o mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>ci<sup>1</sup>?”<sup>25</sup>

Vladimir przyjmuje decyzję Niny o rozstaniu ze spokojem, choć nie może  
przestać o niej myśleć. Nie rozumie tej sytuacji, nie potrafi się w niej odnaleźć.  
Z punktu widzenia Niny sytuacja wygl<sup>1</sup>da jednak nieco inaczej. Jej romans z Is-  
metem jest tylko pretekstem do zerwania z Vladimirem. W rzeczywistości naj-  
większe znaczenie mia<sup>3</sup> fakt, że Vladimir by<sup>3</sup> lubiany i szanowany przez jej ro-

<sup>25</sup> M. Selimovicia, *Krug...*, s. 192.



dziców, a ona pozostawa<sup>3</sup>a z nimi, zw<sup>3</sup>aszcz<sup>3</sup>a z ojcem, w g<sup>3</sup>ębokim konflikcie. Buntuj<sup>1</sup>c się przeciwko rodzicom, znalaz<sup>3</sup>a więc cz<sup>3</sup>owieka, którego nie s<sup>1</sup> oni w stanie zaakceptowa<sup>3</sup>e ze względu na jego radykalne pogl<sup>1</sup>dy polityczne. Ismet wywodzi się z zupeł<sup>3</sup>nie innego środowiska – jest dzieckiem górnik<sup>3</sup>a, które w życiu zazna<sup>3</sup>o jedynie biedy i szeregu upokorzeń. Wrażliwa na wszelkie przejawy krzywdy społecznej Nina jest poruszona jego losem, jednak w pewnym przynajmniej stopniu zdaje sobie sprawę z dziel<sup>1</sup>cej ich przepaści. Znamienne jest poczucie obcości, jakiego doświadcza Ismet, znalaz<sup>3</sup>szy się w mieszkaniu rodziców Niny. To jest dla niego inny świat. Drastyczne w swojej wymowie jest to, że zwi<sup>1</sup>zek Niny i Ismeta zosta<sup>3</sup> skonsumowany w <sup>3</sup>ó<sup>3</sup>ku rodziców dziewczyny.

Jednocześnie toczy się dialog pomiędzy m<sup>3</sup>odości<sup>1</sup> a starości<sup>1</sup>, uosobianymi odpowiednio przez Vladimira oraz jego wujka Janka, który go wychowywa<sup>3</sup>.

Wujek Janko, artysta malarz, cz<sup>3</sup>owiek niezależny, zdolny do otwartego wyrażania swojego zdania także w sytuacjach, w których inni wybieraj<sup>1</sup> raczej milczenie, wielokrotnie wadzi się z Vladimirem, krytykuj<sup>1</sup>c jego nadmierne zaangażowanie w działaln<sup>3</sup>ość polityczn<sup>1</sup>, a także zupeł<sup>3</sup>ny brak dystansu wobec Partii (targany w<sup>1</sup>tpliwościami Vladimir nie dzieli się z innymi swymi oporami i zastrzeżeniami, zatem sprawia wrażenie osoby czasem nawet zatwardzia<sup>3</sup>ej w swych pogl<sup>1</sup>dach). Wujek jako starszy, schorowany cz<sup>3</sup>owiek prezentuje postawę dystansu, niedowierzania, co próbuje przekaza<sup>3</sup> również swemu krewniakowi. Jego choroba, odbieraj<sup>1</sup>ca mu stopniowo si<sup>3</sup>y, ale i poczucie pewności (dramatyczna historia, kiedy wujek zgubi<sup>3</sup> się w mieście podczas rutynowego spaceru), a następnie zaskakuj<sup>1</sup>ca, choć – paradoksalnie! – oczekiwana śmierć wiele we Vladimirze zmienia<sup>3</sup>y<sup>26</sup>. Także testament, który bohater odnajduje w noc odejścia wujka, mocno go skonfundowa<sup>3</sup> – zapis na temat wiary i życzenie pochówku o charakterze religijnym w znacznym stopniu zaskakuj<sup>1</sup> m<sup>3</sup>odego cz<sup>3</sup>owieka<sup>27</sup>. Dialog pomiędzy Vladimirem a Jankiem ma charakter ideowy, sprowadza się do opozycji pomiędzy entuzjastyczn<sup>1</sup> m<sup>3</sup>odości<sup>1</sup> a sceptyczn<sup>1</sup> starości<sup>1</sup>. Zasadniczo różne pogl<sup>1</sup>dy polityczne bohaterów dziel<sup>1</sup> ich, aczkolwiek nie s<sup>1</sup> przyczyn<sup>1</sup> konfliktu. Janko zarzuca m<sup>3</sup>odemu cz<sup>3</sup>owiekowi, że jego pokoleniu Partia zast<sup>1</sup>pi<sup>3</sup>a Boga, neguje bezkrytyczne pos<sup>3</sup>uszeństwo i zaangażowanie ideologi<sup>1</sup>. Vladimir, ukrywaj<sup>1</sup>c w<sup>3</sup>asne obawy i w<sup>1</sup>tpliwości, sprawia wrażenie osoby zupeł<sup>3</sup>nie

---

<sup>26</sup> Znamienne jest g<sup>3</sup>ębokie poczucie osamotnienia, jakiego doświadczy<sup>3</sup> Vladimir, gdy wróci<sup>3</sup> do domu po przewiezieniu Janka do szpitala. Zosta<sup>3</sup>a tu wykorzystana symbolika przestrzeni – pustka mieszkania odzwierciedla pustkę wewnętrzn<sup>1</sup> bohatera niepokoju<sup>1</sup>cego się o zagrożone życie bliskiego cz<sup>3</sup>owieka (oraz dodatkowo cierpi<sup>1</sup>cego po rozstaniu z ukochan<sup>1</sup> kobiet<sup>1</sup>).

<sup>27</sup> Pojawia się tu typowy dla Selimovicia motyw braku porozumienia między ludźmi, a także znikomej wiedzy cz<sup>3</sup>owieka na temat innych, również najbliższych. Ludzie żyj<sup>1</sup> obok siebie, ale nie ze sobą – zdaje się mówia<sup>3</sup> pisarz, pokazuj<sup>1</sup>c bohaterów, którzy przypadkiem, często poniewczasie, poznaj<sup>1</sup> prawdę o tych, których kochaj<sup>1</sup>.

podporządkowanej Partii, co budzi sprzeciw wujka. Janko jest bowiem zwolennikiem i przedstawicielem myślenia racjonalnego.

Warto też zwrócić uwagę na motto poprzedzającej powieści – to fragment z *Księgi Koheleka* (3, 1–8). Z notatek pisarza wynika, że zamierza skorzystać z *Biblii* w większym stopniu – być może podobnie jak zrobił to w odniesieniu do *Koranu* w *Derwiszu i śmierci*? To niestety tylko przypuszczenia – wobec braku faktów nie można nic więcej na ten temat powiedzieć. Sam pomysłu wydaje się jednak dość zaskakujący wobec tego, że tematem powieści są losy komunisty.

Nieukończona powieść *Krug* zamyka twórczość literacką Selimovicia. W odniesieniu do niej można mówić o swoistej obsesji kośca (częsta obecność kompozycji klamrowej), której tytuł ostatniej powieści niejako dopełnia<sup>28</sup>. Tu oznacza on rutynę, ponawianie tego, co było udziałem wcześniejszych pokoleń, stałd przekonanie, że sukcesem będzie sytuacja, gdy wreszcie któraś generacja wyjdzie poza zaklęty krąg i rozpocznie nowe życie bez dawnych uprzedzeń i błędów: „Czyżby ucieczka od przeszłości nie była możliwa? Czyżby ludzie byli zmuszeni do poruszania się w kręgu, niezdolni do zmiany swego losu?”; „Cel osiągnie pokolenie, które znajdzie przeszłość, wydobędzie się z zaklętego kręgu i rozpocznie życie bez starych błędów i przesądów, wyzbędzie się jednostkowej i zbiorowej chciwości, potrzeby posiadania bogów, pragnienia bycia nie-dojrzałym i niesamodzielnym”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Podobnie jak większość tytułów utworów Selimovicia – i ten ma charakter symboliczny. Tutaj symbolika jest niejako podwójna – tytuł odwołuje się do świata powieściowego, ale można go też odnieść do twórczości pisarza potraktowanej jako całość. Pewne motywy (zwłaszcza motyw utraconego brata), problemy, typ bohatera wyraźnie nawiązują do poprzednich powieści Selimovicia – można więc powiedzieć, że ta ostatnia niejako zamyka kośca.

<sup>29</sup> M. Selimovicia, *Krug...*, s. 83, 151.

## Zakończenie

Pochodzący z Bośni i emocjonalnie z nią związany Meša Selimović eksplorował nie tyle swoją ojczyznę, ile duszę człowieka na tle bośniackiej przeszłości, która jednakowoż nosi wyraźne znamiona uniwersalności. Kostium historyczny, którym autor posługiwał się w swoich najlepszych powieściach, nadaje ukazanej rzeczywistości piętno egzotyki, niemniej jednak służy to w istocie opowieści o człowieku na wskroś współczesnym, człowieku dwudziestowiecznym.

Jego bohaterowie to ludzie rozpaczliwie poszukujący punktu zaczepienia, wartości, które mogłyby nadać sens ich chaotycznej egzystencji. Jeśli pominiemy pierwsze, pozostające pod wpływem socrealizmu teksty, to zauważymy, że pisarz konsekwentnie kreuje postacie rozdarte, pełne wrażliwości natury moralnej, walczące nie tyle z innymi, ile – z samymi sobą o własne człowieczeństwo. Słowa wypowiedziane przez bośniackiego wieśniaczka we wczesnym opowiadaniu *Tuđa zemlja*, mówiące o tym, że „niełatwo być człowiekiem”, znakomicie korespondują z tak bliskim Selimovićowi myśleniem Alberta Camusa. Słowa te, odzwierciedlające głęboką świadomość ludzkiej kondycji oraz ciężkiej na człowieku odpowiedzialności – zarówno za siebie, jak i za innych, prowadzącej nierzadko do bolesnego poczucia absurdalności własnego istnienia, jakiego doświadczali bohaterowie kolejnych utworów bośniackiego autora, stanowi nadzwyczajny myślenie spajające całość jego bogatego i niejednorodnego dorobku literackiego. Zasadniczą przyczyną dojmującego poczucia absurdu jest doświadczenie wojenne albo też wstrząs wynikający z kontaktu z represyjnym systemem władzy w warunkach pokojowych. W pewnym momencie swego życia każdy z bohaterów przeżywa kryzys systemu wartości, który dotąd wydawał mu się szlachetny, co zasadniczo prowadzi do głębokiego zwątpienia, a niektórych – do tragicznego końca. Najpełniej przedstawionym i najbardziej poruszającym w galerii Selimovićowskich kreacji literackich jest bez wątpienia postać Ahmeda Nurudina, który z głęboko religijnego piewcy sprawiedliwości stał się nie tylko bezwzględny mordercą, ale – przede wszystkim – człowiekiem samotnym i skrajnie nieszczęśliwym człowiekiem. Z kolei Ahmet Šabo, bohater *Twierdzy*, jest chyba – mimo mnogości bolesnych doświadczeń, jakim został poddany – najjaśniejszą postacią

ci<sup>1</sup> wóród bohaterów Selimovicia. Jednocześnie stanowi on rodzaj przeciwwagi dla udręczonego, zagubionego w meandrach w<sup>3</sup>asnej duszy, umieraj<sup>1</sup>cego w zupe<sup>3</sup>nym osamotnieniu i poczuciu ca<sup>3</sup>kowitego bezsensu swej egzystencji derwisza.

Selimovia, pokazuj<sup>1</sup>cy ludzi w<sup>1</sup>tpi<sup>1</sup>cych, poszukuj<sup>1</sup>cych i nieszczędiwych, wierzy<sup>3</sup>, że istnieje przynajmniej jedna warto<sup>3</sup>, która może cz<sup>3</sup>owieka uratowa<sup>3</sup>, nada<sup>3</sup> jego kruchemu życiu g<sup>3</sup>ębszy sens. To szeroko rozumiana mi<sup>3</sup>o<sup>3</sup>. Ahmet Šabo nawet w najmroczniejszych momentach, w najbardziej dramatycznych chwilach próby zdo<sup>3</sup>a<sup>3</sup> j<sup>1</sup> ocalia<sup>3</sup> i cho<sup>3</sup> jego wnioski dotycz<sup>1</sup>ce ludzkiej kondycji s<sup>1</sup> skrajnie pesymistyczne, to jednak – nie poddaje się rozpacz. Wy-  
zbywaj<sup>1</sup>c się pewnych z<sup>3</sup>udzeń, nie traci poczucia sensowno<sup>3</sup>ci swego życia.

Moralizm Selimovicia, który przyj<sup>13</sup> za w<sup>3</sup>asne przekonanie Michai<sup>3</sup>a Bachtina o konieczności oddania g<sup>3</sup>osu Innemu w celu poznania jego pogl<sup>1</sup>dów i racji, zosta<sup>3</sup> uj<sup>3</sup>ty w ramy nowoczesnej, zdialogizowanej powie<sup>3</sup>ci. Fakt, iż bohaterowie otrzymuj<sup>1</sup> status samodzielnych i niezależnych postaci, które pos<sup>3</sup>uguj<sup>1</sup> się w<sup>3</sup>asnym j<sup>3</sup>zykiem i za jego po<sup>3</sup>rednictwem przedstawiaj<sup>1</sup> w<sup>3</sup>asny <sup>3</sup>wiat ideologiczny, jest nowym zjawiskiem na gruncie literatury bo<sup>3</sup>niackiej. Oddawanie g<sup>3</sup>osu bohaterom by<sup>3</sup>o w prozie Selimovicia procesem i przebiega<sup>3</sup>o stopniowo; w pierwszych opowiadaniach znajdowa<sup>3</sup>o wyraz w uprzywilejowaniu mowy pozornie zależnej, w powie<sup>3</sup>ci *Magla i mjeseèina* – w pos<sup>3</sup>u<sup>3</sup>eniu się narracj<sup>1</sup> typu *points of view* i wreszcie w pozosta<sup>3</sup>ych powie<sup>3</sup>ciach – w zastosowaniu narracji pierwszoosobowej, maj<sup>1</sup>cej charakter monologu wewn<sup>3</sup>trznego b<sup>1</sup>d<sup>3</sup> my<sup>3</sup>danego (np. w *Tišine*), b<sup>1</sup>d<sup>3</sup> te<sup>3</sup> pisanego (w *Derwiszu i anierci*).

Zdialogizowany monolog wewn<sup>3</sup>trzny Selimoviciowskich bohaterów, zw<sup>3</sup>asz-  
cza Ahmeda Nurudina, obrazuje stan ducha cz<sup>3</sup>owieka znajduj<sup>1</sup>cego się w sytuacji próby, rozdartego, w<sup>1</sup>tpi<sup>1</sup>cego, szukaj<sup>1</sup>cego moralnej podpory w <sup>3</sup>wiecie ogarniętym przez kryzys warto<sup>3</sup>ci. Cho<sup>3</sup> poszczególni bohaterowie dotkliwie odczuwaj<sup>1</sup> swoje osamotnienie, to jednak swe przemy<sup>3</sup>lenia bezustannie konfrontuj<sup>1</sup> ze stanowiskiem innych, st<sup>1</sup>d w prozie Selimovicia w otoczeniu g<sup>3</sup>ów-  
nych bohaterów pojawia się szereg postaci, uciele<sup>3</sup>naij<sup>1</sup>cych odrębne od reprezentowanego przez nich stanowiska ideologiczne. <sup>3</sup>aden z bohaterów nie funkcjonuje w fizycznej izolacji od <sup>3</sup>wiata zewn<sup>3</sup>trznego, mo<sup>3</sup>na wręc stwierdza<sup>3</sup>, że ka<sup>3</sup>dy jest zanurzony w otaczaj<sup>1</sup>cej go rzeczywisto<sup>3</sup>ci, co – paradoksalnie – nie przek<sup>3</sup>ada się na mo<sup>3</sup>liwo<sup>3</sup> porozumienia się z innymi. Tragizm sytuacji cz<sup>3</sup>owieka niejako skazanego na niezrozumienie uciele<sup>3</sup>nia Ahmed Nurudin, a zastosowany w *Derwiszu i anierci* chwyt odnalezionego r<sup>3</sup>kopisu podkre<sup>3</sup>la psychiczn<sup>1</sup> i emocjonaln<sup>1</sup> izolacj<sup>3</sup> bohatera.

Dialog, rozumiany jako jedyny sposób dochodzenia do prawdy, jest tak<sup>3</sup>e relacj<sup>1</sup> <sup>31</sup>cz<sup>1</sup>c<sup>1</sup> poszczególne teksty autora *Twierdzy*. Poza rozlicznymi zwi<sup>1</sup>zkami pomiędzy utworami fabularnymi nale<sup>3</sup>y podkre<sup>3</sup>la znaczenie studium *Za i pro-*

*tiv Vuka* jako swoistego komentarza do własnej twórczości powieściowej ze szczególnym uwzględnieniem *Derwisza i anierci* (oba utwory powstawały równolegle, na co zwraca uwagę sam pisarz). Język powieściowego arcydzieła Selimovicia jest artystyczną odpowiedzią na nadrzędny postulat z *Za i protiv Vuka*, dotyczący (nie)obecności *średniego stylu* w serbskim języku literackim.

Meša Selimović, zarówno w swojej ojczyźnie, jak i poza jej granicami, zwykle postrzegany jest jako autor dwóch utworów: *Derwisza i anierci* oraz *Twierdzy*. Pozostała część dorobku fabularnego (opowiadania i cztery powieści), a także eseistyka (w tym znakomite studium *Za i protiv Vuka*) pozostają w cieniu jego – to nie ulega wątpliwości – najwybitniejszych dokonań. Niemniej jednak bez pierwszych opowiadań i wczesnych powieści te najlepsze utwory nie miałyby szans na powstanie. Bogactwo intelektualne i artystyczne prozy zarówno fabularnej, jak i eseistycznej, wątków podejmowanych problemów, wzajemne – dialogiczne – powiązania poszczególnych tekstów sprawiają, iż twórczość Selimovicia, widziana jako chronologicznie rozwijająca się całość i czytana w perspektywie Bachtinowskiej koncepcji dialogu, jawi się jako twórczość nader spójna i konsekwentna pod względem artystycznym.





## Literatura

### Literatura podmiotu

- SELIMOVIA M., *Derviš i smrt*, priredio N. Fabio, Zagreb 2001.
- SELIMOVIA M., *Derwisz i amiera*, t<sup>3</sup>um. H. Kalita, Warszawa 1977.
- SELIMOVIA M., *Djevojka crvene kose*, Sarajevo 1970.
- SELIMOVIA M., *Krug. Nezavršeni roman iz savremenog života*, Beograd 1983.
- SELIMOVIA M., *Magla i mjesečina*, Sarajevo 1970.
- SELIMOVIA M., *Ostrvo*, Beograd 1981.
- SELIMOVIA M., *Pjesma u oluji*, „Naša knji evnost” 1946, br. 9/10.
- SELIMOVIA M., *Pisci, mišljenja i razgovori. Eseji, èlanci, polemike, intervjui*, Beograd 1986.
- SELIMOVIA M., *Rat za jezik i književnost. (O Vuku Stefanoviu Karadžiu)*, „ivot” 1964, br. 11–12.
- SELIMOVIA M., *Sjeanjanja*, Beograd 1977.
- SELIMOVIA M., *Uvrijeđeni èovjek*, Sarajevo 1947.
- SELIMOVIA M., *Tišine*, Beograd 1977.
- SELIMOVIA M., *Tvrđava. Roman*, Beograd 2002.
- SELIMOVIA M., *Twierdza*, prze<sup>3</sup>. M. Krukowska, Warszawa 1976.
- SELIMOVIA M., *Za i protiv Vuka*, Sarajevo 1967.
- SELIMOVIA M., *Za i protiv Vuka*, Beograd 1979.

### Literatura przedmiotu

- ANINSKI L., *Meša Selimovia i njegova knjiga o èoveku*, preveo sa ruskog B. Markovia, [w:] *Djelo Meše Selimovia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- BACHTIN M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, prze<sup>3</sup>. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- BACHTIN M., *Sowo w powieci*, [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, prze<sup>3</sup>. W. Grajewski, Warszawa 1982.
- BEGIA M., „Derviš i smrt”, [w:] *Djelo Meše Selimovia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- BEGIA M., *Istraživanje ljudskih sudbina*, [w:] *Djelo Meše Selimovia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- BEREZA H., *Na widoku. Upadek i ocalenie*, „Tygodnik Kulturalny” 1976, nr 17.
- BLOCH A., *W poszukiwaniu tożsamooci*, „Pamiétnik S<sup>3</sup>owiański” 2000, t. 50.

- BOBROWNICKA M., *Sacrum zdradzone i sacrum ocalone, czyli człowiek w świecie przedstawionym powieści Meży Selimovicia*, [w:] *Sacrum w literaturach słowiańskich*, pod red. J. Godfryda, P. Nowaczyńskiego, Lublin 1997.
- BOBROWNICKA M., *W świecie zdominowanym przez strach. Systemy wartości i taktyki obronne*, „Krasnogruda” 1997, nr 6.
- CAMUS A., *Człowiek zbuntowany*, przeł. J. Guze, Kraków 1993.
- CAMUS A., *Mit Syzyfa*, [w:] tegoż, *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, wstęp J. Kossak, Warszawa 1974.
- CHOŁODOWSKI W., *Jak z³e dzieci*, „Nowe Ksi³uki” 1976, nr 13.
- CHOŁODOWSKI W., *Za³um-Twierdza*, „Literatura na Œwiecie” 1977, nr 3.
- CZAPIK B., *Współczesni wobec modelu języka, literatury i kultury narodowej Vuka Karadžicia*, „Pamiętnik Słowiański” 1986/87, t. 36/37.
- CZERMIŃSKA M., *Autobiograficzne formy*, [w:] *S³ownik literatury polskiej XX wieku*, pod red. A. Brodzkiej i in., Wrocław 1992.
- CZERMIŃSKA M., *„Punkt widzenia” jako kategoria antropologiczna i narracyjna w prozie niefikcjonalnej*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badañ porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- CZERMIŃSKA M., *Rola odbiorcy w dzienniku intymnym*, [w:] *Problemy odbioru i odbiorcy. Studia*, pod red. T. Bujnickiego i J. S³awińskiego, Wrocław 1977.
- ÆIRLIÆ-STRAZYŃSKA D., *Selimovia Meša (Mehmed)*, [w:] *Leksykon pisarzy wiata XX wieku*, pod red. J. S. Burasa, Warszawa 1997.
- DANEK D., *Dzie³o literackie jako ksi³ka. O tytu³ach i spisach rzeczy w powieci*, Warszawa 1980.
- DYBROWSKA-PARTYKA M., *Œwiadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugos³awii*, Kraków 2003.
- DYBROWSKA-PARTYKA M., *Literatura pogranicza, pogranicza literatury*, Kraków 2004.
- DERETIÆ J., *Istorija srpske knji¼evnosti*, Beograd 2004.
- ÆURIÆKOVIA D., *Opasnosti kruga*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u knji¼evnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- ÆUROVIA D., *Mehmed Selimovia*, [w:] M. Selimovia, *Uvrijeðeni èovjek*, Sarajevo 1947.
- EGERIÆ M., *„Derviš i smrt” Meše Selimovicia*, Beograd 1982.
- EGERIÆ M., *Duh i èin. Eseji o romanima Meše Selimovicia*, Novi Sad – Banja Luka 2000.
- EGERIÆ M., *Pogovor; Predgovor*, [w:] M. Selimovia, *Derviš i smrt*, priredio i propratne tekstove napisao M. Egeria, Beograd 2000.
- EILE S., *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2. Prace z lat 1965–1974*, pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1987.
- EILE S., *Œwiatopogl¹d powieci*, Wrocław 1973.
- FABRIO N., *Spisateljski profil Meše Selimovicia*, [w:] M. Selimovia, *Derviš i smrt*, priredio N. Fabio, Zagreb 2001.
- FIUT I. S., *Człowiek wed³ug Alberta Camusa. Studium z antropologii egzystencjalnej*, Kraków 1993.
- FLORCZAK Z., *Wielka powieæ Selimovicia*, „Nowe Ksi³uki” 1970, nr 19.
- FROMM E., *Ucieczka od wolnoæci*, przeł. O. Ziemilska, A. Ziemilski, przedmow¹ opatrzyl F. Ryszka, Warszawa 2001.
- GAZDA G., *S³ownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.

- GIL D., *Prawosławie. Historia. Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków 2005.
- GLUŠEVIĆ Z., *Književnost i rituali*, izbor i predgovor M. Nedija, Beograd 1998.
- GLEWOŃSKI M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- GLEWOŃSKI M., *Literatura zaangażowana*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sawańskiego, Wrocław 1998.
- GRZEGORCZYK A., *Kochanek prawdy. Rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999.
- GUZE J., *Albert Camus: Los i lekcja*, Warszawa 2004.
- IVANOVIĆ J. I., *Autoreferencijalni karakter romana „Tvrđava” Meše Selimovića*, „Književna istorija” 1993, br. 89.
- IVANOVIĆ R., *Mnogoglasan odjek vremena*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- JAKOVLJEVA N. B., *Problem slobode i bunta u romanima Meše Selimovića*, sa ruskog prevela S. Rukavina Blečića, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- JAKÓBIEC M., *Literatury narodów Jugosławii*, [w:] *Dzieje literatur europejskich*, t. 3, cz. 2, pod red. W. Floryana, Warszawa 1991.
- JANION M., *γyc tracimy życie. Niepokojące problemy egzystencji*, Warszawa 2001.
- JASPERS K., *Filozofia egzystencji. Wybór pism*, wyboru dokonał S. Tyrowicz, wstępem poprzedził H. Saner, posłowiem opatrzył D. Lachowska, przeł. D. Lachowska, A. Woźkowicz, Warszawa 1990.
- KIŠ D., *Gorzki osad doświadczenia*, rozm. D. Barjaktarević, [w:] tegoż, *γycie, literatura*, wybór i przekład D. Ćirić-Straszyńska, posłowie M. Mioćinović, Izabelin 1999.
- KOLJEVIĆ S., *Apstraktna istorija u „Dervišu i smrti”*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- KORDYS J., *Pamięć i opowiadanie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001.
- KORNHAUSER J., *Karađžić jako mit*, „Pamiętnik Słowiański” 1986/87, t. 36/37.
- KORNHAUSER J., *Literatura bośniacko-hercegowińska*, „Literatura na Ćwiecie” 2003, nr 5/6.
- KOVACS L., *Suptilnost romana*, sa francuskog M. Nežirović, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- KOZIELECKI J., *Psychologiczna teoria samowiedzy*, Warszawa 1986.
- KRISTEVA J., *Słowo, dialog i powieść*, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983.
- LAGUMDIJA R., *Poetska univerzalnost i misaona svestremenost – temeljan biljeg Selimovićevog romana „Derviš i smrt”*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- LALIĆ I. V., *Roman o Ćoveku i smrti*, [w:] *Djelo Meše Selimovića u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- LEJEUNE P., *Czy można zdefiniować autobiografię?*, tłum. R. Lubas-Bartoszyńska, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001.
- LEJEUNE P., *Miraże dzieciństwa*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, przeł. W. Grajewski i in., Kraków 2001.
- LUBAS-BARTOSZYŃSKA R., *Między autobiografią a literaturą*<sup>1</sup>, Warszawa 1993.

- Maʒy sʹownik pisarzy zachodniosʹowiańskich i poʹudniowosʹowiańskich*, pod red. J. Magnuszewskiego, Warszawa 1973.
- MARKIEWICZ H., *Polifonia, dialogicznoœæ i dialektyka. Bachtinowska teoria powieœci*, [w:] tego¿, *Literaturoznawstwo i jego sʹiedzstwa*, Warszawa 1989.
- MARKOVIÆ M., *Obrana od samoœæ*, [w:] M. Selimoviæ, *Sjeaanja*, Beograd 1977.
- MATVEJEVIÆ P., *Brewiarz œródziemnomorski*, prze³. D. Åirliæ-Straszyñska, wprowadzenie C. Magris, Sejny 2003.
- MEISSNER E., „*Za i protiv Vuka*” *MeŒy Selimovicia – obrachunek z reform¹ jêzyka i ortografii serbskiej*, „Pamiêtник Sʹowiañski” 1986/87, t. 36/37.
- MILANOVIÆ B., *U zamci sjeaanja*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- MILOŠEVIÆ N., *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika. Crnjanski, Desnica, Nastasijeviæ, Laliæ, Andriæ, Selimoviæ*, Beograd 1978.
- MIRKOVIÆ M., *Meœa Selimoviæ: „Tvrðava”*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- MITOSEK Z., *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, pod red. B. Owczarka, Z. Mitosek, W. Grajewskiego, Kraków 2001.
- MITOSEK Z., *Poznanie (w) powieœci – od Balzaka do Masʹowskiej*, Kraków 2003.
- MITOSEK Z., *Literatura jako dialog. Bachtin (1897–1975)*, [w:] tej¿e, *Teorie badañ literackich*, Warszawa 2004.
- MO-EJKO E., *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*, Kraków 2001.
- MRKONJIÆ Z., *Roman dileme*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- NOWAK S., *Monolog jako awiatopogl¹d. Proza Slobodana Selenicia*, Kraków 2001.
- Opowiadanie w perspektywie badañ porównawczych*, pod red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- PALAVESTRA P., *Kritiêko znaeenje alegorijske forme*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- PAVLOVIÆ M., *Antologija srpskog pesništva*, Beograd 1964.
- PECO A., *U funkciji djela. Turcizmi u romanu „Derviœ i smrt” Meœe Selimoviæa*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- PERVIÆ M., *Derviœ i pjesnik*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- PETKOVIÆ N., *Kratak pregled srpske književnosti XX veka*, „Knji evna istorija” 1993, br. 91.
- PETROVIÆ M., *Andriæ i Selimoviæ*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- PETROVIÆ M., *Roman Meœe Selimoviæa*, Niš 1981.
- PLUTARCH Z CHERONEI, *Dialog o miʹoœci*, prze³. Z. Abramowiczówna, wstêp i oprac. K. Korus, Kraków 1977.
- PEACHECKI M., *Z zagadnieñ poetyki realistycznej: dystans narracyjny – bohater – zdarzenie*, [w:] *Studia o narracji*, pod red. J. Bʹoñskiego, S. Jaworskiego, J. Sʹawiñskiego, Wroc³aw 1982.
- POPOVIÆ R., *Životopis Meœe Selimoviæa. (Prilog za biografiju)*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.
- PROHIÆ K., *Ëiniti i biti. Roman Meœe Selimoviæa*, Sarajevo 1972.
- PROTIÆ P., „*Derviœ i smrt*” *Meœe Selimoviæa*, [w:] *Djelo Meœe Selimoviæa u književnoj kritici*, priredila R. Lagumd ija, Sarajevo 1988.

- PUŁKA E., *Recepcja powieści Mešy Selimovicia w Polsce*, [w:] *Polska–Jugosławia. Związki i paralele literackie*, Wrocław 1987.
- RAIĀKOVIA S., *Najlepše pesme*, izbor i predgovor S. Rakitia, Beograd 2002.
- RAPACKA J., *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei jugosławiańskiej*, Warszawa 1995.
- ROSNER K., *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003.
- ROTAR J., *Misaoni i narativni slojevi u strukturi Selimoviaeve „Tvrđave”*, sa slovenačkog M. Idrizovica, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- SAVIA M., *Natpevano zlo u prozama Meše Selimovicia*, [w:] M. Selimovic, *Krug. Nezavršeni roman iz savremenog vremena*, Beograd 1983.
- SKAKIA M., *Književni kritičar Meša Selimovicia (Studija)*, Beograd 1988.
- SKAKIA M., *Meša Selimovic u književnoj kritici. Kritika kritike. (Studija)*, Beograd 1999.
- SKAKIA M., *Vuk Karadžić u svijetlu kritičkih pogleda Meše Selimovicia*, „Srbistika” 1998, br. 1.
- SŁAWIŃSKI J., *Krytyka nowego typu*, [w:] tegoż, *Teksty i teksty*, Kraków 2000.
- SŁOMIANOWSKI A., *Derwisz i problemy odwieczne*, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 8.
- STANKOWICZ A., *Opowiadanie baśniackie jako kategoria historycznoliteracka*, „Pamiętnik Sławiański” 1979, t. 29.
- SZCZĘSNA E., *Narracja jako chwyt tekstowy*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004.
- TERMER J., *Źniera derwisza*, „Kultura” 1970, nr 30.
- TISCHNER J., *Nieszczęsny dar wolności*, Kraków 1998.
- TODOROV T., *Antropologia filozoficzna*, [w:] *Bachtin. Dialog – język – literatura*, pod red. E. Czuplejowicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1983.
- TOMASIK W., *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999.
- TRIFKOVIA R., *Ėitajuai*, Sarajevo 1976.
- TRIFKOVIA R., *Tri novele i tri romana Mehmeda Meše Selimovicia*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- TUTNJEVIA S., *Mostarski književni krug*, Beograd 2001.
- VEREŠ S., *Zatvoren krug. (Velika krivih)*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- VUĀKOVIA R., *Meša Selimovic*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- VUĀKOVIA R., *Problem romana „Ostrvo”*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- VUKOVIA J., *Selimovic o Vuku i našem književnom jeziku*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.
- WALKIEWICZ W., *Jugosławia. Byt wspólny i rozpad*, Warszawa 2000.
- ZUKOVIA Lj., *Selimovicov odnos prema usmenoj književnosti*, [w:] *Djelo Meše Selimovicia u književnoj kritici*, priredila R. Lagumdija, Sarajevo 1988.





## Indeks nazwisk

- Abd-al-Kadir al-Džilani 69  
Abramowiczówna Zofia 99  
Abu'l-Faradž 68, 89  
Andriæ Ivo 8–10, 27, 31–33, 36, 131  
Aninski L. 70, 101
- B**achtin Michai<sup>3</sup> 10–12, 73, 74, 83, 148, 149  
Baluch Jacek 12  
Bandiæ Miloš I. 57, 67  
Barjaktareviæ Dragan 13  
Bašagiæ Safet-beg 8  
Bašeskija Mustafa 97  
Begiæ Midhat 36, 94  
Bereza Henryk 13, 72  
Bielinski Wissarion 28  
Bloch Anna 8  
B<sup>3</sup>oñski Jan 58  
Bobrownicka Maria 10, 71, 105, 107, 108  
Bogdanoviæ Milan 16, 26, 122, 125  
Bogiæviæ Miodrag 67  
Bogovac Mirjana 116  
Borovski Karel Havlièek 27  
Bratiæ Radoslav 10, 65  
Brodzka Alina 16  
Bujnicki Tadeusz 15  
Buras Jacek Stanis<sup>3</sup>aw 113  
Butler Thomas 82
- Camus Albert 44, 47, 69, 98, 107, 147  
Cesarec August 31, 33  
Cho<sup>3</sup>odowski Waldemar 13, 95, 100  
Crnjanski Miloš 72  
Czapik Barbara 127  
Czuplejewicz Eugeniusz 11  
Czechow Antoni 27  
Czermińska Ma<sup>3</sup>gorzata 15, 16
- Čerkez Vladimir 27
- Èolakoviæ Rodoljub 27
- Ćipiko Ivo 27  
Æirliæ-Straszyńska Danuta 13, 15, 113, 133  
Æopiæ Branko 9, 27  
Æoroviæ Svetozar 9, 36  
Æosia Dobrica 72  
Æurkoviæ Milomir 57
- D**anek Danuta 68  
Danièiæ Đura 123  
Davièò Oskar 72  
D<sup>1</sup>browska-Partyka Maria 12, 70, 116  
Deretiæ Jovan 17, 123  
Dizdar Mak 9  
Dobrovski Josef 119  
Dostojewski Fiodor 11, 12, 21, 74, 83, 114  
Došenoviæ Jovan 121  
Duèiæ Jovan 9, 29, 33, 34  
Đurièkoviæ Dejan 134  
Đuroviæ Dušan 40
- E**geriæ Miroslav 51, 54, 82, 92  
Eile Stanis<sup>3</sup>aw 43, 78  
Eliot Thomas Stearns 27  
Erakoviæ Danilo 25
- Fabrio Nedeljko 23, 36  
Finci Eli 29  
Fiut Ignacy Stanis<sup>3</sup>aw 98  
Florczak Zbigniew 113  
Floryan W<sup>3</sup>adys<sup>3</sup>aw 15  
Fromm Erich 82, 107
- G**ajeviæ Dragomir 116  
Gazda Grzegorz 27, 29  
Gil Dorota 116  
Glušèeviæ Zoran 58  
G<sup>3</sup>owiński Micha<sup>3</sup> 30, 79

- Godfryd Jan 105  
 Grajewski Wincenty 11, 77  
 Gruhonjia Asim 7, 18, 31, 71  
 Grzegorzczuk Anna 69, 106  
 Guze Joanna 47, 106, 107
- H**ad ia Jovan (pseud. Miloš Svetia) 122, 123, 125  
 Hand ia Mehmed 8  
 Heidegger Martin 69  
 Humo Hamza 8, 16, 27
- I**drizovia Muriz 96  
 Ivanovia Radomir 17, 25, 27, 34  
 Ivia Pavle 125
- J**akovljeva Natalia Borisovna 85  
 Jakobic Marian 15  
 Janion Maria 82  
 Jaspers Karl 106  
 Jaworski Stanisław 58  
 Jerkov Aleksandar 73
- K**alita Halina 13, 67, 68  
 Karad ia Stefanovia Vuk 114–129  
 Kasperski Edward 11  
 Kikia Hasan 9, 26, 28, 33, 34  
 Kiš Danilo 13  
 Koèia Petar 9, 27, 36  
 Koljevia Svetozar 81, 114  
 Kopitar Jernej 118, 122–124  
 Kordys Jan 77  
 Kornhauser Julian 8, 12, 116  
 Korus Kazimierz 99  
 Kossak Jerzy 107  
 Kovacs Laurand 69  
 Kozielecki Józef 96  
 Kristeva Julia 11  
 Krklec Gustav 27  
 Krle a Miroslav 26  
 Krnjevia Vuk 67  
 Kršia Jovan 9, 36  
 Krukowska Maria 13, 97  
 Kulenovia D afer 37  
 Kulenovia Skender 8, 9
- L**achowska Dorota 106  
 Lagumd ija Razija 8, 14, 25, 51, 69, 71, 131  
 Lalia Ivan V. 9  
 Lalia Mihailo 72  
 Lejeune Philippe 14, 16, 18
- Lubas-Bartoszyńska Renata 14, 16
- Ł**atuszyński Grzegorz 138
- M**agnuszewski Józef 27  
 Magris Claudio 133  
 Maksimovia Desanka 27, 143  
 Maksimovia Vojislav 116  
 Mann Thomas 27  
 Markiewicz Henryk 11, 43  
 Markovia Branislav 70, 101  
 Markovia Marko 16  
 Markovia Milivoje 9, 14, 36, 40, 85, 94  
 Marulia Marko 31, 33  
 Matvejevia Predrag 132, 133  
 Meissner Elžbieta 13, 15, 115, 117, 120, 121, 124, 127  
 Mihajlovski Garin 27  
 Milanovia Branko 51, 57  
 Miliævia Milan 125  
 Miliævia ivko 35  
 Miloradovia Mirko 67  
 Miloševia Nikola 68, 75, 84, 109  
 Milovan Luka 118  
 Mioèinovia Mirjana 13  
 Miria Voja 67  
 Mirkovia Èedomir 116  
 Mirkovia Milosav 71, 96  
 Mitosek Zofia 11, 73, 77, 78  
 Modzelewska Natalia 73  
 Mozejko Edward 29  
 Mrkalj Sava 118, 122  
 Mrkonjia Zvonimir 78, 91  
 Mrmak Sava 67  
 Mušicki Lukijan 119, 122, 123, 125
- N**azor Vladimir 28  
 Nedia Milovan 58  
 Nedia Vladan 125  
 Nezirovia Muhamed 69  
 Nowaczyński Piotr 105  
 Nowak Sylwia 73  
 Njegoš Petar II Petrovia 21, 33, 34, 120, 121, 123
- O**bradovia Dositej 119, 121, 125  
 Orfelin Zaharije 119, 121  
 Owczarek Bogdan 77
- P**alavestra Predrag 57, 67, 91, 96  
 Pascal Blaise 59

- Paveliæ Ante 40, 42  
 Pavloviæ Miodrag 67, 116  
 Peco Asim 8, 70, 93  
 Pedišia Ante 67  
 Pekia Borislav 138  
 Pervia Muharem 67, 69, 113  
 Petrovia Miodrag 10, 55, 74, 81, 91, 104  
 Petrovia Veljko 16  
 Plutarch z Cheronei 99  
 P<sup>3</sup>achecki Marian 58  
 Popovia Jovan 16  
 Popovia Radovan 14  
 Prohia Kasim 52, 63, 68, 69, 88, 98, 101  
 Protia Predrag 75, 114  
 Pu<sup>3</sup>ka Eljbieta 67  
 Putnik Jovan 67
- R**adiëvia Branko 27, 33  
 Radmilovia Zoran 67  
 Raiëkovia Stevan 95  
 Rakitia Slobodan 95  
 Rapacka Joanna 33  
 Ristia Marko 27  
 Rosner Katarzyna 52  
 Rotar Janez 96  
 Rukavina Bleëia Sonja 85  
 Rumi Celaleddin (Dželaledin) 69  
 Ryszka Franciszek 82
- S**amokovlija Isak 9, 16  
 Saner Hans 106  
 Sarajlija Milutinovia Sima 115, 120, 122  
 Savia Milisav 95, 132, 137  
 Selenia Slobodan 72  
 Selimovia Darka 20, 23, 81  
 Selimovia Jesenka 81  
 Selimovia Maša 81  
 Selimovia Šefkija 21, 70  
 Simia Novak 36  
 Skakia Mirko 7, 25, 28, 30, 35–37, 40, 51, 57, 67, 87, 114, 116, 117, 126  
 Skerlia Jovan 122, 125  
 S<sup>3</sup>awiński Janusz 15, 26, 28, 30, 58  
 Smailagia Nerkez 57  
 Solaria Pavle 121  
 Sremac Stevan 32  
 Stalin Józef 28  
 Stankovia Borisav 27, 31  
 Stankowicz Aleksandra 36  
 Stejia Jovan 119
- Stojkovia Atanasije 121  
 Stratimirovia Stefan 118, 124  
 Szczësna Eljbieta 73
- Š**abanovia Hazim 8  
 Šafarik Pavel Josef 123  
 Šantia Aleksa 9  
 Šubia Zvonimir 27–29, 33
- T**autovia Radojica 116  
 Tekelija Sava 121  
 Termer Janusz 72  
 Timëenko Nikolaj 116  
 Tischner Józef 107  
 Tito Josip Broz 28, 37  
 Todorov Tzvetan 11  
 Tomasik Wojciech 29  
 Tošovia Risto 28  
 Trifkovia Risto 9, 36, 37, 51, 57, 58, 65, 67, 68, 112  
 Trumia-Kisia Marina 26  
 Tutnjevia Saša 8  
 Tyrowicz Stanisław 106
- W**alkiewicz Wiesław 33, 37  
 Wolfe Thomas 21  
 Wo<sup>3</sup>kowicz Anna 106
- V**elimirovia Zdravko 67  
 Venclovia Stefanovia Gavril 115, 119–121  
 Vereš Saša 87  
 Veselinovia Janko 33  
 Vidakovia Milovan 119, 122, 123, 125  
 Vinaver Stanislav 122, 125, 126  
 Vitezovia Milovan 14, 67  
 Vuëkovia Radovan 14, 23, 24, 36, 43, 55, 84, 128, 131, 132  
 Vujiëia Nikola 138  
 Vukovia Jovan 115, 116
- Z**ieliński Bogusław 12  
 Ziemilska Olga 82  
 Ziemilski Andrzej 82  
 Zogovia Radovan 28  
 Zola Émile 19, 21  
 Zukovia Ljubomir 126



**“IT IS NOT EASY TO BE A MAN”.**  
**ABOUT THE LITERARY WORKS OF MEŠA SELIMOVIĆ**

Summary

Meša Selimoviæ (1910–1982) is one of the greatest Serbian prose writers born in Bosnia. In his work, he combined regional and universal elements: bringing to mind the picture of the old Bosnia, he spoke of the universal human experience of love, death, friendship and conflict with the authorities. At the same time this prose is strongly affected by the autobiographical elements, stemming from the personal experiences of the writer, which was directly spoken about in his memoir book *Sjæanja* (1976). The experience which left the strongest mark on the Selimoviæ's psyche was the death of his beloved brother, Ševkija, the leader of the partisan group who was accused of theft of the minor equipment from the local warehouse and executed before the end of the world war II. The family was devastated and it was never found out where the body was buried. The deep feeling of guilt after his brother's death inspired the author to undertake the following literary trials where the motif of the lost brother was becoming more and more vital reaching its finest shape in the masterpiece *Death and the Dervish* published in 1966.

The Bosnian prose writer is perceived both in his country as well as other countries almost exclusively as the author of two novels: *Death and the Dervish* and *The Fortress* (1970). Although these are definitely his most interesting and successful books, it should be pointed out and emphasized that there is an integral correlation of these novels with Selimoviæ's previous writings (short stories and two novels: *Tišine* (1961), *Magla i mjeseèina* (1962)). The importance of ethical problems and a visible trait of moralization which were present already in the early short stories (collections: *Prva èeta* (1950), *Tuða zemlja* (1962), *Djevojka crvene kose* (1970)) make Meša Selimoviæ's writing essentially distinctive against the background of Bosnian literature so far.

The genetic-biographical method used for the description of Selimoviæ's writing allows to present an evolutionary character of this prose. It is clearly visible both in style which was altered several times – each of his novels was written in a different mode, distinctively changeable language, on the plane of the genre (he started with short stories to finally reach his artistic maturity in a novel) and the subject matter – gradually there appeared an interest in the internal life of the individual and ethical problems which dominated his best literary works.

The main problem of Meša Selimoviæ's prose is the search for the answer to the question about the nature of humanity. The presentation of human condition as absurd and full of constant fear, the conviction that a human being is continually faced by the new circumstances in life where he often finds himself in an unexpected way was omnipresent in the writer's literary work bringing him close to the existentialists' ideas, mainly Albert Camus. The conviction “It is not easy to be a man” expressed by one Bosnian woman from the early short story *Tuða zemlja* is shared by all the characters. It gains its special meaning in the context of the life story of Ahmed Nurudin, the main character of *Death and the Dervish*. Nurudin fails to save his humanity, first blinded by religion (ideology) and then desire of revenge for the wrongs he suffered. The story of Ahmed Šabo from *The Fortress* seems to be some sort of a counterbalance to the gloomy lot of the

dervish – he manages to save himself thanks to the supreme value of the universal notion of love. Accepting the stability of human nature despite the changing conditions of life and the development of civilization, Selimoviæ also drew the reader's attention to the conventionally historical character of his writing. The historical costume that he employed in his best works served as a mask which was supposed to fight the accusations of concentrating on too short-term subject matter. The aim of this technique is supported by the fact that his two latest novels: *Ostrvo* (1974) and the unfinished and posthumously issued *Krug* (1983) were described as being too preoccupied with contemporary problems.

There should be pointed out a notable correlation between the anthropology of the author of *The Death and the Dervish* and the Bachtin's theory of human fate. It stemmed from the conviction of a bilaterally active character of all verbal behaviour, from the assumption that human conscience is born only when confronted by the conscience of the Other. For this reason Michai<sup>3</sup> Bachtin emphasized the dialogue reflecting relation between two subjects of a conversation. Meša Selimoviæ made this assumption a superior rule organizing the internal world of his novels and being essentially connected with the choice of the narrative tools (mainly an internal monologue, "points of view" narration type).

Apart from the fictional writing, Meša Selimoviæ was also a literary critic. As far as his essayistic work is concerned, he is the author of an outstanding study *Za i protiv Vuka* (1967). There he analyzed the debate on the Serbian literary language and the model of national culture proposed and implemented by Vuk Karad iæ in the first half of the XXth century and then bravely criticized some of Karad iæ's opinions and decisions.

The distinctively personal tone, reflectiveness, subjectivity, psychologism and innovatory literary solutions made the novels of the author of *The Fortress* play an important role in the development of this genre on the Bosnian ground.

*Translated by Ewa Bia³ek*