

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Марија С. Терзић

**ХАМЛЕТ И АХМЕД НУРУДИН – АНАЛИЗА  
СУБЈЕКТА КРОЗ ПРИЗМУ НИЧЕОВЕ  
МИСАОНЕ ФИГУРЕ МАСКЕ**

докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERZITET U BEOGRADU  
FILOLOŠKI FAKULTET

Marija S. Terzić

**HAMLET I AHMED NURUDIN – ANALIZA  
SUBJEKATA KROZ PRIZMU NIČEOVE  
MISAONE FIGURE MASKE**

doktorska disertacija

Beograd, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Marija S. Terzić

**THE ANALYSIS OF SUBJECTS HAMLET AND  
AHMED NURUDIN THROUGH NIETZSCHE'S  
DISGUISE PRINCIPLE AND THE USE OF  
MASK**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022.

Университет в Белграде  
Филологический факультет

Мария Терзич

**Гамлет и Ахмет Нурудин - анализ  
субъектов через призму мысловой  
фигуры маски Ницше Фридриха**

Докторская диссертация

г. Белград, 2022.

**Информације о ментору:**

Име и презиме: проф. др Зоран Пауновић

Звање: Редовни професор

Факултет или институција: Филолошки факултет Универзитета у Београду

Ужа област научно-истраживачког рада: Енглеска и америчка књижевност

**Чланови комисије за одбрану докторске дисертације:**

**Датум одбране:**

## Апстракт

Циљ ове докторске дисертације је проучавање феномена маскирања (прерушавања) онако како га је разумео Фридрих Ниче. Кључна карактеристика маскирања је произвођење привида са циљем заштите субјекта, ничеанског, у себи подељеног, и алтисеровског, идеолошки одређеног, од ужасне стварности света у коме живи. Овај феномен ће бити приказан на примерима двојице идеолошки обликованих субјеката, Хамлета, протагонисте Шекспирове драме *Хамлет*, и Ахмеда Нурудина, јунака романа Меше Селимовића *Дервиш и смрт* кроз призму уједињености аполонског и диониског елемента унутар њихових бића у контексту трагедије освете. Маскирање подразумева унутрашњи несклад субјеката између њиховог сопства и маске, онога како се представљају у друштвеној средини, као дервиш и као племић поремећеног ума. Обојица су растрзани између себе и своје маске, али и између сопственог и гласа спољашњег ауторитета у себи, између своје и екстерне воље коју су интернализovali као своју, што доводи до њихове унутрашње подељености, која је основа маске. Централни мотиви којима ће се теза бавити су морална дужност, побуна, и освета. У Хамлетовој освети постоји владарска узвишеност, а у Нурудиновој је нема, што поцртава разлике између њихове трагичности. Хамлетова није потпуно поражавајућа, док Нурудинова то јесте. Детаљно истражујући њихову осветништво, са посебним освртом на њихову трагичну кривицу, ова дисертација ће показати због чега они (ни)су трагични јунаци трагедије освете.

Кључне речи: *Хамлет*, *Дервиш и смрт*, Нурудин, Хамлет, идеологија, Ниче, субјект, маска

- Научна област: књижевност, теорија књижевности, филозофија, социологија, театрологија
- Ужа научна област: енглеска књижевност, српска књижевност, ренесансна драма, српски роман
- УДК број

## Abstract

This doctoral dissertation shall investigate Nietzsche's disguise principle and its potential to create an illusion to protect men from horrifying reality. The disguise shall be applied on two ideologically molded subjects: Hamlet, the protagonist of Shakespeare's *Hamlet*, and Ahmed Nuruddin, the protagonist of Meša Selimović's novel *Death and the Dervish*, analyzed as Nietzschean and Althusser subjects. Disguising denotes a subject's internal conflict between their Self, their identity plurality, and how they disguise in social situations by putting on a dervish and madman mask, due to being torn between their own and the voice of external authority, between their own and internalized external will. The purpose of disguise is to achieve an aim. Their tragedy is founded in the fusion of the Apollonian and Dionysian elements within them in the revenge tragedy context. Rebellion, the moral obligation of vengeance, and hesitant will are this thesis's focal points. The paper shall document the inner transformation of the two protagonists from passive heroes to avengers. The main difference between them is the existence of a ruler's sublimity in Hamlet's revenge, as opposed to in Nuruddin's, thus making it entirely tragic, unlike Hamlet's. By exploring their revenge in-depth, particularly tackling their tragic flaw (hamartia) this dissertation shall demonstrate why they are (not) the revenge tragedy's tragic heroes

Keywords: *Hamlet*, *Death and the Dervish*, Nuruddin, Hamlet, ideology, Nietzsche, subject, mask

- Scientific field: literature, literary theory, philosophy, sociology, teatrology;
- Scientific subfield: English literature, Renaissance drama, Serbian literature, Serbian novel;
- UDC Number:                   ;

## Садржај

<b>1. Увод.....</b>	<b>1</b>
1.1 Компаративне паралеле у приватним животима аутора .....	18
1.2 Маска као начин друштвеног представљања Хамлета и Ахмеда Нурудина.....	26
1.3 Улога (унутрашњег) конфликта у трагедији по Хегелу на примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина.....	41
1.4 Карактеристике Шекспирове трагедије на примерима драме <i>Хамлет</i> и романа <i>Дервиш и смрт</i> .....	46
<b>2. Одлике трагедије освете у делима <i>Хамлет</i> и <i>Дервиш и смрт</i>: макијавелизам, насиље, репресија, злочин и односи моћи – утирање пута ка освети .....</b>	<b>50</b>
2.1 Мотив губитка живота у драми <i>Хамлет</i> и у роману <i>Дервиш и смрт</i> .....	56
2.2 Механизам моћи у <i>Хамлету</i> и <i>Дервишу и смрти</i> : Велики Механизам ужаса.....	58
2.3 Сенекански мотиви трагедије освете и њихов утицај на унутрашњу подељеност <i>Хамлета</i> и <i>Ахмеда Нурудина</i> .....	69
<b>3. Маскирање и улога маске на примерима <i>Хамлета</i> и <i>Ахмеда Нурудина</i> .....</b>	<b>79</b>
3.1 Маска: „Ја“ између два избора: „Ја“ и „не-Ја“ .....	85
3.2 Ђани Ватимо: Ничеов концепт маскирања.....	94
3.3 Субјективни доживљај <i>Хамлета</i> и <i>Ахмеда Нурудина</i> .....	99
3.4 Субјекат, човек или маска .....	105
3.5 Идентитет између ауторитета и субверзије .....	112
3.6 „Мишоловка“ у <i>Хамлету</i> и „мишоловка“ у <i>Дервишу и смрти</i> : однос маскирања и демаскирања.....	116
<b>4. <i>Хамлет</i> и <i>Ахмед Нурудин</i> између диониског и аполонског .....</b>	<b>123</b>
4.1 Ахмед Нурудин подељен између два света .....	139
4.2 Подељени <i>Хамлет</i> – <i>Хамлет</i> као ничеански субјекат .....	141
4.3 Петар С. Талетов – <i>Хамлет</i> између реалности и имагинације .....	142
4.4 Подељени <i>Хамлет</i> - Светислав Стефановић.....	144
<b>5. Религијска догма или (анти)аполонски свет привида - дервиштво као (анти)маска</b>	

5.1 Ничеански субјект Ахмед Нурудин - унутрашње мноштво Ахмеда Нурудина .....	153
5.2 Сусрет са муселимом: дервиш између етичког одређивања и неодређивања .....	166
5.3 Дервиштво као маскирање: тежња за издвајањем себе бегом од истости.....	169
5.4 Ахмед Нурудин у процесу метаморфозе између дервиша и осветника .....	174
5.5 Сусрет са Исхаком – унутрашња подељеност Ахмеда Нурудина.....	177
5.6 Етичко (не)одређивање Хамлета и Ахмеда Нурудина: побуна звана д/Дух.....	184
<i>Хамлетовитина</i> .....	191
<b>6. Закључак.....</b>	<b>196</b>
7. Литература:.....	201
8. Биографија аутора:.....	208

## 1. Увод

Докторска теза, под насловом „Хамлет и Ахмед Нурудин - анализа субјеката кроз призму Ничеове мисаоне фигуре маске”, која је једна од најважнијих његових фигура<sup>1</sup>, бавиће се **Текстом** драме *Хамлет*, романа *Дервиш и смрт*, паралелама у приватним животима двојице **Аутора**, Виљема Шекспира (William Shakespeare) и Меше Селимовића, и друштвено-историјском климом, **Контекстом** у којем су дела писана и који су ствараоци транспоновали у дело. Другим речима, бавићемо се *величинама* од којих је прва *Текст*, друга *Аутор*, а трећа *Контекст*<sup>2</sup> које је Ничеово *обртање вредности настојало да уједини кроз мисаону фигуру која се налази „[...] у - тексту као „догађају“*<sup>3</sup>, а који представља литерарно обликовани субјективни доживљај двојице аутора, њихову реакцију на смрт чланова најуже породице, сина и брата, које су делима приказане кроз мотив убиства оца (*Хамлет*) и брата (*Дервиш и смрт*), као и приказ друштава у којима су двојица писаца живела, а чије карактеристике су транспоновали у своја дела географски и културолошки их изместивши у Данску и у Отоманску империју.

Овај рад жели да истражи феномен транспозиције тема и мотива из приватних живота двојице аутора у дела и да на темељу личних искустава Шекспира и Селимовића анализира драму и роман акцентујући подељеност протагониста на лични, изворни, аутентични, интимни и друштвено конструисани део свог „Ја”. Теза настоји да докаже везе између приватних искустава двојице аутора и искустава Хамлета и Ахмеда Нурудина у погледу смрти мушких чланова примарне, биолошке породице, оца, краља Хамлета, односно Шекспировог сина Хамнета и Харуна, односно Шевкије Селимовића, брата писца романа *Дервиш и смрт*. У оба дела ти догађаји представљају граничнике у бићима протагониста делећи их на оне који су били пре и после немилог догађаја, а инспирисани су аутентичним искуствима њихових аутора.

Братову смрт, која је тежиште романа, Селимовић ће доживети двоструко, не само као свој лични губитак, већ као жртву у име револуције, зарад које је посејано много гробова од којих је гроб његовог рођеног брата само један у низу<sup>4</sup>. Ту двострукост Селимовић је изразио кроз свог проминентног јунака Ахмеда Нурудина, док је Шекспир у лику Хамлета приказао не само носиоца титуле, монарха, престолонаследника, званичника, већ и мушкарца, и то заљубљеног мушкарца, какав је био и Ахмед Нурудин пре одласка у рат, а и двадесет година потом, сакривен у сопствено дервиштво, али не поричући горак утицај губитка жене и љубави која је проузроковала његову људску промашеност. Уз то, Хамлет на почетку драме је уцвелењени, ожалошћени, чак претерано ожалошћени син свог убијеног оца<sup>5</sup>, по мишљењу Гертруде, Хамлетове мајке, која није оличење Хамлетовог идеала жене, за шта ће цену платити Офелија, и Клаудија, генератора политичке моћи у драми, убице и узурпатора, декадентног макијавелисте. У Хамлетовом болу може се препознати Селимовићев бол за убијеним братом, као и бол Ахмеда Нурудина за убијеним Харуном, затрован његовом дервишком увређеношћу који је нашао одушка у осветничкој мржњи. Она је Нурудина порекла као човека. Док је Харун био жив, и док је Нурудин мислио да је Харун жив, дервиштво га је порицало као брата.

Мотив смрти у животима аутора транспонован у два дела је тачка у којој је оличен сукоб појединца и друштва кроз конфликт између система и човека који му и сам припада било рођењем, као Хамлет или личним избором, као дервиш Ахмед Нурудин не увиђавши или не реагујући на суровост и моралну беспризорност оних који тим друштвом владају све док

---

<sup>1</sup> Грубачић, Слободан, *Александријски светионик : тумачења књижевности од александријске школе до постмодерне*, Издавачка књижарница Зорана стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2012, стр. 336

<sup>2</sup> *Ibid*, стр. 311.

<sup>3</sup> *Ibid*, стр. 310.

<sup>4</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 162

<sup>5</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 17-18

њихова окрутност не погоди лично њих и док не изазове земљотрес који прождире њихове темеље. У свету чији је циљ да порекне личну аутономију појединца ограничавајући је до бесмисла кроз идеологију јер је сматра за претњу истој, налазе се Хамлет и Ахмед Нурудин, којима су убијени отац и брат. Дубоко задирање у човеков унутрашњи свет и настојање репресивног друштва да кроз злочине макијавелистички настројених властодржаца контролише и, по потреби, елимише појединца као претњу по наметнути друштвени поредак су ванвременске теме, као што је смрт универзални мотив који налазимо у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт*. Позиција човека чија слобода се континуирано доводи у питање јер се сагледава као претња идеолошкој друштвеној пракси једно је од централних питања ова два дела.

И у *Хамлету* и у *Дервишу и смрти* окидач за све потоње (трагичне) догађаје је смрт, али не смрт по себи, као природан завршетак биолошког циклуса званог живот, већ насилна смрт невиних људи, жртава, краља Хамлета и Харуна (као и Шевкије, како у роману тако и у стварности), која режиму служи обезбеђивању и заштити сопствених интереса од стране оних који тај режим јесу, попут Клаудија (а можда и Гертруде) или га представљају, попут кадије, Пири-Војводе, муселима, дефтердара, валије, муфтије. Иза убијених остају живи, на којима је да изврше освету, а она подразумева побуну против политичког система, носиоца или носилаца истог и државног устројства у коме је људски живот безвредан.

Будући да је светоназор Шекспира и Селимовића обликован друштвеном климом времена у коме су стварали, а који подразумева политичке (не)прилике, важност идеологије у јавном животу и простору, као и у моралном обликовању њих и њихових савременика, овај рад ће истражити најважније друштвене одлике елизабетинске Енглеске у којој је Шекспир стварао и утицај партизанске политичке оријентације Селимовића и његове породице у доба Другог светског рата у комунистичкој Југославији, пред крај истог када је страдао његов брат, двоструко присутан у роману *Дервиш и смрт*, као Харун и као недужни а убијени младић, под својим правим именом, Шевкија.

Ова докторска дисертација ће на примерима *Хамлета* и *Дервиша и смрти* истраживати „[...] питање тоталитаризма и људске слободе“<sup>6</sup> кроз позиције Хамлета у Елсинору, међу непријатељима, Клаудијем, његовим полтронима Полонијем, Гилденстерном и Розенкранцем, коју ћемо упоредити са позицијом Ахмеда Нурудина у свету који постоји с оне стране текијског прага, а који представља не само опипљиву, материјалну, већ и метафоричку границу светова, духовног, дервишког, трансцеденталног, и реалног, физичког, макијавелистичког, којим владају Ајни-ефендија и њему слични муфтија, муселим, или Пири-Војвода, сасвим свеједно.

Фокус ове тезе биће на двојници трагичних јунака који су носиоци унутрашњег плуралитета који настаје као резултат плуралитета унутар сопства у кључу свести и воља<sup>7</sup>. Њихов плуралитет доводи до унутрашњег конфликта унутар двојице протагониста услед њихове противречности. Сваки од тих идентита, наиме, темељи се на одређеним начелима која су једна другима супротна. Међусобна искључивост принципа доводи до унутрашње подељености двојице ликова. Њихова опречност у свести протагониста проузрокује Хамлетову и Нурудинову расцепљеност због које им је тешко да се етички одреде и (само)потврде, што доприноси њиховој неутралној позицији између једног или другог избора уместо опредељења за једну или другу страну.

Овај феномен унутрашњег плуралитета, многострукости свести с једне и воља с друге стране унутар човека налазимо код Ничеа<sup>8</sup>. По њему, „[...] иза свести и воље у сваком конкретном појединачном човеку постоји мноштво свести и воља“<sup>9</sup>. Свест је темељ људског

<sup>6</sup> Јерков, Александар, „Златна књига Меше Селимовића“ у: *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 414

<sup>7</sup> Ђурић, Михаило, *Ниче и метафизика*, НИУ Службени лист СРЈ, Терсит, Београд, 1997, стр. 96-97

<sup>8</sup> *Ibid*, стр. 96.

<sup>9</sup> *Ibid*, стр. 97.

идентитета. Више супротстављених идентитета значи већи број сукобљених начела у субјектима. Сукобљеност мноштва принципа који стоје иза њихових идентитета рађа унутрашњи конфликт. Тумачи „у тој разноврсности, у том неред, примећују двострукости плана, гласова јунака и наратора, свести и подсвести, дуализам”<sup>10</sup>. Код обојице протагониста по среди је морално „[...] коренито самораздељивање Ја”<sup>11</sup>, поларитет који у њима постоји између сопственог и гласа савести Другог, туђег, екстерног, споља наметнутог, који представља ауторитет попут религије, политике, идеологије или ма које друге колективне матрице.

Дуалност се у делима огледа и у присуству два света, света живих и света покојника, са којима Хамлет и Ахмед Нурудин или који са Хамлетом и Ахмедом Нурудином комуницирају преко њихових преминулих – Духа краља Хамлета који дословно разговара са својим сином намећући му, на почетку драме, задатак, дужност освете и Харуна, чији ће табут Нурудина сахранити „[...] уз текијски изид [...]”<sup>12</sup> да га опомиње на моралну дужност брата и човека да се освети у име Харунове жртве. Хамлет и Нурудин су, неспорно, живи, краљ Хамлет и Харун, неспорно, нису. Међутим, у роману *Дервиш и смрт* постоји фигура која у себи оваплоћује оба света својом мистичном појавом у тмини ноћи, коју везујемо за Хамлетово искуство са Духом свог оца. То је бегунац који је, као што је то Дух краља Хамлета, Нурудиново морално искушење које га куша да донесе одлуку и да се осмели на чин, да дела.

Рад жели да истражи мотивацију (не)делања двојице протагониста у светлу сукоба који код њих постоји између мисли и акта делања. У смислу (не)јединства мисли и поступака, мишљења и (не)делања, колебања и одлучности у извршењу, човек је производ узајамног деловања два феномена. Један је свест. Други је воља. Њихова складност детерминише човека као вољно, мисаоно и делатно биће. Њихов несклад је феномен који ћемо испитивати на примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина. Уз свест, важан елемент човековог психолошко-мисаоног апарата, по Фројду, је и подсвест<sup>13</sup>, а „ослобађање свега што је потиснуто у подсвест стоји у знаку две кључне Ничеове мисаоне фигуре: *маске и уроњавања*. Једна се односи на тематско-мотивски комплекс у коме искрсавају митски симболи табуа, моралних норми и забрана. Друга се односи на поступак и методу – на дубинску анализу одбрамбених и других механизма који имају за циљ да изобличују или маскирају циљеве. Последице су у сваком случају: раскривање и освешћење”<sup>14</sup>. Оно код Хамлета и Ахмеда Нурудина подразумева колебање и освету.

Разлоге за оклевање двојице јунака ћемо тражити у субјективним доживљајима граничних ситуација, а оне су „[...] драматична, гранична збивања, која човека избацују из његове свакодневне колотечине [...]”<sup>15</sup>, са којима се суочавају не својом кривицом. Њихова кривица лежи у њиховом (не)реаговању на исту. И једном и другом најближи мушки сродници, отац и брат, су убијени. У оба случаја реч је о смрти најближих чланова примарне породице, за коју су обојица субјеката везани биолошким везама. За потребе писања ове тезе, биолошка сродност биће означена као *биолошки императив*<sup>16</sup> на основу ког су и један и други

<sup>10</sup> Грубачић, Слободан, *Op. cit.*, стр. 337.

<sup>11</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 108.

<sup>12</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 274

<sup>13</sup> Грубачић, Слободан, *Op. cit.*, стр. 338.

<sup>14</sup> *Ibid.*, стр. 336.

<sup>15</sup> Милошевић, Никола, *Зиданица на песку : Књижевност и метафизика : Црњански, Десница, Настасијевић, Лалић, Андрић, Селимовић*, Слово љубве, Београд, 1978, стр. 167

<sup>16</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

јунак, и Хамлет и Ахмед Нурудин, дужни да те смрти освете. Ове ситуације су тачке од којих животи протагониста више нису као што су били, окренути интелектуалном раду, идеалима, и удаљени од стварности иза зидина витенбершког универзитета и текије. Пре него што је гранична ситуација Хамлета и Ахмеда Нурудина ошинула муњом освете као чина моралне дужности, за двојицу јунака универзитет и текија били су једини физички, опипљив, чулни, материјални, конкретни свет. Тренутак суочавања са граничним ситуацијама за двојицу протагониста је тренутак стицања *трагичног знања* - „[...] човек у том знању делује као да је, у ствари, тек постао будан. Јер сада је н лицем у лице са граничним ситуацијама, пун немира који га гони напред,<sup>17</sup> а, које је, како Новица Милић објашњава, „[...] *дионисовски тренутак отрежњења – час увида у ужас и бесмисао [...]*”<sup>18</sup>.

Сва њихова активност била је усмерена на надградњу сопствене личности, сате мисаоног пребирања по лавиринтима хришћанства, филозофије, исламске егзегезе, туђим речима, већ установљеним принципима, неупитним, давно утемељеним правилима на којима почивају традиција и религија, устројства која је требало усвојити и не преиспитивати, чинећи их каменом темељцем свог друштвеног идентитета који је заснован на припадности колективним матрицама попут породице, државе, војске, религије, традиције, културе, моралности. На тај начин, бивајући обликовани нормама других гласова, гласова спољашњег ауторитета, и један и други књижевни лик постали су идеолошки условљени субјекти – продукт екстерних утицаја традиције, културе, морала, религије дубоко укорењених у њихову личност тамо где је требало да буде индивидуалност, темељ личног идентитета.

Ти утицаји су проистицали из многих извора: слике света, религиозних система вредности, моралности као оштре, неупитне дистинкције између исправног и погрешног, добра и зла, политике која је жила куцавица обликовања друштва у којима су живели Шекспир и Селимовић, и идеологије као матрице претварања човека у субјекта кроз утицај гласа екстерног ауторитета у њима који је надјачавао њихов лични глас. Ова теза настоји да се бави уутрашњим конфликтом који је изникао из противречности вишеструке дуалности: споја аполонског и диониског, личног и колективног, сопства и маске у двојници трагичних јунака. Растрзаност између сопственог и гласа споља наметнутог ауторитета у Хамлету и Ахмеду Нурудину је оквир ове докторске дисертације чије је срце спој аполонског и диониског у двојници јунака који у њима рађа трагичност. Она је утемељена на сукобу мере и безмерја, граница и њиховог кршења. То је унутрашња граница између личног, друштвеног идентитета протагониста и њихових маски.

Док је лични идентитет протагониста био довољно дубоко закопан у њиховом сопству да се више није могао ни назрети испод слојева утицаја наведених спољашњих ауторитета, њихова личност чинила се целовитом. Али, када су граничне ситуације покренуле питања која су изазвала аутономно „Ја“ на морални и емотивни дуел између монарха, шејха и брата и сина, када су се категорије личног силовито успротивиле општем и друштвено прихватљивом, у двојници ликова букнуо је жесток унутрашњи конфликт између њихових набујалих емоција, страсти, осећања и афеката с једне и крутих правила са друге стране стране. Тако се у уму једног човека родио плуралитет, трагичан у својој основи будући да „унутрашња слобода и спољашња нужност су два пола трагичног света”<sup>19</sup>.

Посредством граничне ситуације, Хамлет и Ахмед Нурудин постали су ничеански субјекти, дубоко подељени, са неколицином сукобљених воља и свести: оном која дефинише лични идентитет Хамлета и Нурудина као сина, и Нурудина као сина и брата, потом оном која их дефинише као носиоце друштвеног идентитета монарха, престолонаследника, дервиша, шејха, члана Реда, представника власти, и припадника политичког система, затим оном која се

<sup>17</sup> Јасперс, Карл, „Трагично знање“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, Београд, 1984, стр. 234

<sup>18</sup> Милић, Новица, *Предавања о читању*, Народна књига / Алфа, Београд, 2000, стр. 133, [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>19</sup> Шлегел, Вилхелм, Аугуст, „Суштина грчке трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, Београд, 1984, стр. 75

тиче њиховог представљања у социјалном контексту, која је ничеанска маска и, на концу, оном која их дефинише као мушкарце – представнике маскулиног дискурса.

Сви набројани идентитети, који подразумевају себи припадајуће свести и воље, а те свести се темеље на различитим системима вредности, измешали су се у истом бићу. Њихова међусобна сукобљеност проузроковала је противречност у двојници протагониста. Непомирљиве опречности од обојице захтевају приклањање крајностима сваке од њих. Покушај и једног и другог да се истовремено приклоне свим крајностима и да буду верни сину, брату, мушкарцу, и властодршцу у себи од њих захтева улазак у арену са макијавелстичким јунацима гладним власти и моћи. Двојица протагониста се, да би се изборили са собом и са другима у себи, али и са другима у друштву, затрованом и трулом, у друштвеној средини камуфлирају. Маска је начин на који се Хамлет и Ахмед Нурудин представљају у социјалном миљеу.

Да бисмо боље разумели маскирање Хамлета и Ахмеда Нурудина, у овој тези ће бити дат кратак преглед друштвено-историјских прилика које представљају шири, политичкоидеолошки контекст у ком су се двојица аутора развијала јер су најважније особине тог контекста транспоноване у дело. Ништа мање важно није ни лично искуство Шекспира и Селимовића у погледу суочавања са граничним ситуацијама, за које се претпоставља да су такође транспоноване у дело као основни мотиви из перспективе трагедије освете из које ће ова дисертација сагледавати поменута књижевна остварења која чине књижевнонаучни корпус тезе.

„Сви ликови у *Хамлету*, како констатује Јан Кот, затровани су једином темом својих разговора – политиком”<sup>20</sup>. Исто се односи и на Ахмеда Нурудина, чија кадијска функција је сакривена испод његовог дервиштва, а оно је, такође, чинилац сцене власти. У другом делу романа његово кадијство бива озваничено. Ахмед Нурудин је све време политичка функција који се тако не осећа у ситуацијама у којима се осећа пониженим уколико његовој функцији није указано оно што он сматра дужним поштовањем. Хамлет је, као монарх, краљевски син, млади Хамлет, принц, неспорно политички чинилац. Клаудије, краљ Хамлет и престолонаследник Хамлет налазе се у политичком троуглу. Дервиш се налази у политичком четвороуглу са муселимом, муфтијом и кадијом, а потом у троуглу са дефтердаром и Пири-Војводом у другом делу романа у коме се дешава крешендо пораза Ахмеда Нурудина.

Циљ овог научног рада је да докаже да двојица протагониста (ни)су трагични јунаци трагедије освете тако што ће поменуту хипотезу доказивати кроз призму Ничеове мисаоне перспективе маске. Хамлетово лудило и Нурудиново дервиштво су маске. Хамлетово лудило није право, он над њим има контролу, није изгубљен у њему, за разлику од Ахмеда Нурудина који је свој лични идентитет у потпуности подредио свом друштвеном идентитету, дервишком звању, којим је, то схвата у разговору са муселимом, био заслепљен. Његов лични идентитет утемељен је у мржњи која ће бити главни покретач његове освете. Хамлет се, такође, свети.

Кључна разлика између двојице протагониста је мотивација њихове освете. За Хамлета је то, осим испуњења задатка Духа свог оца, и чин ослобођења државе, а за Нурудина есклација мржње према убицама свог брата. Да би им се осветио, он се приклања њиховим средствима што је његов морални пад запечатило воском дехуманизације.

Основна нит коју ћемо анализирати јесте метаморфоза Хамлета и Нурудина. Најпре, обојица су ратници, Хамлет је мачевалац, Нурудин је ратник у борби за ислам, Хамлет је студент, Ахмед је, као дервиш, интелектуалац, Хамлет и Ахмед су синови својих очева, Ахмед је и брат. Обојица су љубавници у покушају. Затим, Хамлет глуми да је поремећеног ума, а Нурудин се у потпуности саживео са својом функцијом дервиша у првом делу романа, пре

---

<sup>20</sup> Шофранац, Наташа, *Мотив лудила код јунака четири велике трагедије Вилијама Шекспира - Хамлет, Магбет, Отело, и краљ Лир*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2013, стр. 123, <http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG20130918SOFRANAC.pdf>

него што сазна за убиство брата, потом он је кадија, па осветник и, на крају, страдалник, као што је то Хамлет.

Будући да овај рад налази идеологију као заједничку карактеристику два дела, кроз њега ће се провлачити мотив двојице јунака као алтисеровских субјеката. То су субјекти који су идеолошки условљени институцијама и под утицајем идеолошки обојених ауторитета чији су глас усвојили током одрастања и обликовања своје личности у датим околностима.<sup>21</sup> „Присуство нагона за извршењем одређених “моралних“ делања у нама јесте оно што се зове глас савести. За Ничеа, „[...] то није ништа друго него присуство у нама ауторитета заједнице у којој живимо”<sup>22</sup>. Сукоб који у двојници протагониста постоји је онај између личног и друштвено наметнутог и интернализованог као своје сопствено који задире у њихово морално биће и доводи у питање њихову етичку неодређеност, а тиме и потврђивање себе као морално савесног појединца.

Овај рад намерава да покаже везу између Ничеових маски, које се помаљају из диониског и аполонског приципа у његовој филозофији, алтисеровске и ничеанске субјективности на примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина која је тежиште њихове унутрашње подељености између личног идентитета, изворног, аутентичног, интимног, једног, целовитог и недељивог бића и оног које је у себи подељено и никада није једно целовито, већ је, по Ничеу, увек плуралитет. Они су и маска, и изворно биће и носиоци личног и друштвеног идентитета који је у тесној вези са *биолошким императивом*<sup>23</sup> и поцртава крвну припадност истој. Основна потка на којој ћемо засновати Хамлетово и Нурудиново маскирање је тумачење маске у Ничеовој филозофији од стране Еугена Финка који је забележио да код Ничеа „маске прекривају бит”<sup>24</sup>.

Овај рад жели да покаже мноштво на примерима различитости између њихове *трансценденталне и емпиријске аперцепције - емпиријског „Ја”*<sup>25</sup> у тумачењу Новице Милића и трансценденталног „Ја“, између њиховог сопства, односно личног идентитета и друштвеног идентитета утемељеног у припадности групи или заједници и маске и (анти)маске као илузије отеловљене у начину на који се приказују у социјалном окружењу, а која је присутна у Хамлетовом лажном лудилу и Нурудиновој правој мржњи након демаскирања његовог дервиштва.

Рад истражује могућности Ничеовог принципа маскирања (прерушавања) примењеног на двојицу субјеката, протагонисте драме *Хамлет* и романа *Дервиш и смрт* у контексту трагедије освете и настоји да анализира позицију јунака у друштвено-историјском контексту

---

<sup>21</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопетика, Београд, 2007, стр. 312

<sup>22</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 104.

<sup>23</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>24</sup> Финк, Еуген, *Nietzscheova филозофија*, Библиотека Знаци, велика едиција књига 3, Центар за културну дјелатност, Загреб, 1981, стр. 11

<sup>25</sup> Видети: Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35-36. у којима се позива на Кантову *Критику чистог ума*. Кант ове две врсте „Ја“ повезује са аперцепцијом коју поистовећује са субјективношћу. *Емпиријска аперцепција, емпиријско „Ја”* (стр. 35) *подразумева* самосвест која функционише у чулном, материјалном свету конкретних доживљаја. „*Трансцендентална аперцепција*“ (стр. 36) није везана за објективне, емпиријске доживљаје, већ означава идеју. „*Трансцендентална аперцепција*“, која је база идеје неvezане за емпиријско ће за потребе овог рада бити названа трансценденталним „Ја”.

[https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

у ком се налазе. Њега карактерише доминација спољних ауторитета какве су институција двора, државе, Бога и религије које у себи оваплоћују моћ и идеологију. Рад ће осветлити важност идеологије у односу на коју два јунака делују субверзивно - осветнички.

Њихова освета уперена је против макијавелистичких јунака, који су у оба дела оличени у властодршцима као што су Клаудије у драми *Хамлет*, представници световне, судске и духовне власти, муселим, кадија и муфтија у роману *Дервиш и смрт*. У оба дела злочинци су макијавелистички ликови. Политика представља поље њиховог деловања, шаховску таблу на којој су пиони „обични људи“ о чијим судбинама одлучују не по закону, већ по сопственом нахођењу, у светлу личних мотива и интереса, онако како то чини Клаудије у драми *Хамлет*. У контексту освете која обојицу води у смрт, у *Хамлетовој* трагичности има владарске узвишености, а у *Нурудиновој* је нема, због чега они (ни)су трагични јунаци трагедије освете. Као и драма *Хамлет*, и роман „[...] „Дервиш и смрт“ је на савремен начин оживио „прву истину“ грчке трагедије: „ако је неко јунак, тј. изузетна личност, мора бити кривац за дрскост и мора бити кажњен трагичном судбином”<sup>26</sup>.

За потребе овог рада, поменути феномени ће бити сагледавани кроз однос аутентичног и бића као друштвено конструисаног субјекта, као и друштвеног представљања бића које је маска при чему ће се аутентично биће односити на људску суштину, есенцију, унутрашњи садржај двојице јунака, њихово *емпиријско* „Ја”<sup>27</sup>, док ће се друштвено конструисано биће односити на њихов друштвени (колективни) идентитет, утемељен у припадности групи. Напослетку, а феномен маске односиће се на слику себе коју показују у социјалним срединама и у интеракцији са другима.

У овој тези ми желимо да се бавимо романом *Дервиш и смрт* и драмом *Хамлет* као трагедијама на фону Хегеловог схватања трагедије и Бредлијевог схватања Шекспировске трагедије, и то трагедијама освете, које то јесу по свом обрасцу, и језивим елементима, нарочито оним преузетим од других писаца, пре свих од Сенеке, када је реч о Шекспиру и по централном мотиву освете који повезује двојицу протагониста. Настојимо да докажемо њихову трагичност која је утемељена на њиховој унутрашњој подељености, због које јесу ничеански субјекти. Основна подела Ничеовог субјекта је она између бића и мишљења. Код *Хамлета* и *Ахмеда Нурудина* њихово мишљење није њихово.

Зато се њихово изворно биће буни. Код *Ахмеда Нурудина* имамо разлику између његовог приватног бића и јавне функције, постоји неподударност између онога што *Миодраг Петровић* дефинише на следећи начин: „Није дервиш стављен на пробу савести. На пробу савести стављен је човек у дервишу. Ево правог питања: Дервиш према човеку, човек према дервишу. Проблем је у укинутом јединству”<sup>28</sup>. *Хамлетов* и *Нурудинов* идентитет је дезинтегрисан. Реч је о субјективности која је подељена у самој себи. Тежиште се помера са заменице и појма „ко“ која се односи на људе на заменицу и појам „шта“, која се односи на ствари. Они нису људи, они су субјекти јер њихово биће није утемељено у себи самом, нити је њихово мишљење збиља њихово. То је само интернализовани скуп интернализованих начела екстерно наметнутог ауторитета који остварује дубок утицај на свест двојице јунака у њима. То је чвориште ове докторске дисертације.

Анализа ће обухватити Ничеово схватање *Хамлета* као *диониског човека*<sup>29</sup>, а објасниће дервиштво *Ахмеда Нурудина* као (анти)маску која му служи да себе својим дервишким звањем разликује од осталих чланова друштва, почев од муселимовог стражара, за кога сматра да је, у

---

<sup>26</sup> Прохић, Касим, *Чинити и бити: роман Меше Селимовића*, „Светлост“ Издавачко предузеће, Сарајево, 1972, стр. 37

<sup>27</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>28</sup> Петровић, Миодраг, *Роман Меше Селимовића*, Градина, Ниш, 1981, стр. 9

<sup>29</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

односу на њега, дервиша, ниже позициониран на друштвеној лествици и да му је, зарад тога, дужан поштовање:

„Ја сам дервиш, шејх текије, и један сејмен не може да ме дочекује тако, с руком на пушци, макар и због ове одјеће коју носим”<sup>30</sup>.

Теза ће настојати да одгонетне зашто је Нурудиново дервиштво тек привид, (анти) маска, у ком тренутку постаје маска и због чега, у којим још ситуацијама дервиш глуми, зашто се могу упоредити сцене „мишоловка у Хамлету и „мишоловка“ у роману *Дервиш и смрт*, између Нурудина и Мула-Јусуфа, и како та маска спада услед судара са суровом стварношћу какав је убиство рођеног брата. Пратићемо трансформацију од божјег човека до осветника након спознаје окрутности стварности. Исту ту трансформацију пратимо код Хамлета, који је, на почетку драме до те мере богобојажљив да је једино што што га спречава да изврши самоубиство чињеница да га хришћанство забрањује<sup>31</sup>.

Један од најважнијих појмова ове тезе у вези са маском и маскирањем је идентитет. Она ће сагледати двојицу јунака као носиоце личног, друштвеног и маскулиног идентитета који ће у преломним тренуцима дела бити супротстављени и тиме јунаке неизбежно одвести пут промашености услед губитка љубави. Настојаћемо да се бавимо компаративним сличностима и разликама не само протагониста већ и њихових ствараоца.

Оно што заузима важно место у истраживању је однос Хамлета и Ахмеда Нурудина према религији, хришћанству и исламу, који их спутава у делању појачавајући тиме димензију њихове колебљивости између два међусобно искључива избора. То наглашава њихову позицију етичке неодређености на темељу које бивају људски неостварени у смислу делања у име опредељивања, заузимања стране, а тиме и става. Увек између две могућности, они до пред крај дела, у Хамлетовом и до друге половине романа у Нурудиновом случају, остају у зони комфора своје контемплативности. Прошавши метаморфозу кроз плуралитет својих идентитета, они од мислиоца постају побуњеници и, напослетку, осветници,

Питање на које ова дисертација жарко жели да одговори је ко је Ахмед Нурудин кад није дервиш и ко је Хамлет кад се не бори против дворских ветрењача. Узгред ћемо демаскирати, а тиме и демистификовати њихове титуле све док не остане *гола кожа и го човек*<sup>32</sup>.

Ахмед Нурудин је сиромашно сељаче из Јоховца, потом правоверни Алахов војник на бојном пољу, учењак међу војницима у војничком чадору, несуђени љубавник, син на кога отац више не рачуна, неуверљиви брат који се није борио, или бар не довољно за Харунов живот, посебно не пред кадиницом, дервиш који је то постао из кривога разлога, као одговор на љубавно разочарење, затвореник, пријатељ у покушају, кадија, издајник, осветник, можда и отац. Хамлет је плавокрвни. Он је монарх, принц, легитимни престолонаследник, син који мора да освети оца, синовац свог *неприродног оца*<sup>33</sup> ком је, будући да је Клаудије монарх, дужан послушност<sup>34</sup>, као што је Нурудин, као брат, дужан да освети Харуна. Хамлет је, такође, неостварени љубавник, целат Офелијиних емоција, убица, осветник, и, сви су у томе сагласни, лудак. Обојица су побуњеници против система чији су и сам део. Обојица се боре против макијавелистичких властодржаца у име освете невиног човека. И у једном и у другом делу реч је о политичком убиству.

У раду ће бити подвучена паралела између Духа Хамлетовог оца, краља Хамлета, који од сина захтева да га освети, што значи да се побуни против Клаудија који је монарх уместо монарха. Сабласт Хамлета подстиче на делање у виду убиства, против ког је сам Хамлет, с

<sup>30</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>31</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 19

<sup>32</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 12

<sup>33</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 17

<sup>34</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

обзиром на његово жаљење што Бог забрањује самоубиство<sup>35</sup>, а тиме и убиство. Дух је Хамлетово морално кушање као што је Исхак дервишево. Њих двојица деле елементе људског и ванљудског - оностраног<sup>36</sup>. Дух краља Хамлета и бегунац у текијској сцени су еманација света до кога је једини пут преко реке Стикс.<sup>37</sup> У бити искушења је унутрашња противречност извршиоца проузрокована колебањем између њиховог личног идентитета и њему супротстављене моралне савести у јунаку, која је „[...] присуство гласа “других“ (друштва, гомиле) у нама [...]”<sup>38</sup>.

Важна ће бити и маскулина компонента идентитета Хамлета и Ахмеда Нурудина – њихов идентитет мушкарца који се тиче односа Нурудина и Хамлета према женама, мајици Гертруди, и њеном греху либида, Офелији, на коју пројектује гађење и гнушање према женском роду односно према жени која се удала за другог, због чега се дервиш одао вери и изоловао у текију, и према кадиници коју не посматра (само) као жену, већ као пречицу до друштвеног положаја, и звања по ком и један и други, и Хамлет и Нурудин, припадају трулим системима против којих устају у име освете. Ахмед се повукао у текију након љубавног разочарења, а Хамлету, осим гађења према женама као полу, а тиме и према Офелији, његов друштвени положај стоји на путу љубави са њом<sup>39</sup>. Због губитка љубави обојица су трагично промашени јунаци.

Оно на шта ће се рад посебно фокусирати јесте доношење морално оправдане одлуке од стране Ахмеда Нурудина и Хамлета чиме се постиже етичко одређење два јунака у околностима које побијају морал као етичку, вредносну и људску категорију. Како каже Владимир Пиштало у свом чланку „Шта би био свет без побуне“: „[...] Меша Селимовић демаскира алибије и присиљава човека да донесе аутентичну моралну одлуку”<sup>40</sup>. Оно што чини ова дела ванвременским и универзалним јесте то што се оба дела баве питањем која је цена такве одлуке у датим околностима. Став према освети је оно чиме ће се бавити рад са намером да проникнемо у то који се разлози крију иза неспособности Хамлета да освети оца, које је и сам свестан, због чега себе прекоревача, као што Ахмед Нурудин све до тренутка убиства брата није свестан да живот једног човека вреди неупоредиво више од инсистирања на било ком принципу, па макар тај принцип био правда<sup>41</sup>. За макијавелистичке властодршце, шта је правда зависи од онога ко је одређује, што потврђују муфтијине речи: „[...] ми мислимо да знамо шта је то. А ништа није неодређеније. Може да буде закон, освета, незнање, неправда. Све зависи од становишта”<sup>42</sup>. Оно што је правда за Ахмеда Нурудина и што је правда по себи, као универзална категорија оличена у појединачном животу, за касабалијске политичке прваке није – ништа. То је оно због чега је у Хамлету тако силовит сукоб између његових

<sup>35</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 19

<sup>36</sup> Ђорђевић, Часлав, „Дервиш и Христос : једно непочитано место у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“ у: *Летопис Матице српске*, Год. 172, књ. 458, св. 6 (децембар 1996), стр. 890

<sup>37</sup> „Стикс, у грчкој митологији, река у подземном свету преко које је Харон превозио душе умрлих [...]”. *НОВА Lagousse* енциклопедија у три тома, 3 (N-Ž), Земун : ЈРЈ (Београд : Публикум) 1999, стр. 1728

<sup>38</sup> Ватимо, Ђани, *Субјекат и маска*, Издавачка књижарница Зрана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2012, стр. 174

<sup>39</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>40</sup> Пиштало, Владимир, „Шта би био свет без побуне“, *Политика*, Политика новине, © Политика Online <https://www.politika.rs/scc/clanak/133125/%D0%A8%D1%82%D0%B0-%D0%B1%D0%B8-%D0%B1%D0%B8%D0%BE-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82-%D0%B1%D0%B5%D0%B7-%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D1%83%D0%BD%D0%B5>

<sup>41</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 120

<sup>42</sup> *Ibid*, стр. 156.

идеалистичких тенденција и стварности која их је поништила неколицином капљица отрова и на тај начин га, посредно, преко натприродног елемента Духа његовог оца, довела у позицију се одреди осветом.

У оба дела реч је о етичком неодређивању јунака који морају да се одреде, а којима је то најтежи изазов пред који су стављени. Ничеов принцип маскирања, онако како га тумачи Ђани Ватимо, у овој тези ће бити феноменолошки примењен на појединачно биће, на књижевни лик Хамлета и Ахмеда Нурудина, у спрези са вољом као доминантом одлучивања и чињења. Они ће бити сагледани у контексту Хелена који су олимписки пантеон користили као антонимичну појаву стварности испуњеној разним облицима зала, од којих су се, у сврху преживљавања, скривали иза штита олимписких божанстава<sup>43</sup>. За овај рад, значајни су Аполон и Дионис.

Најважнија разлика између ова два божанства у контексту овог рада јесте мера. Аполон, наиме, служи ка репер за меру и границу, док Дионис служи као метафора прекорачења и прекомерности<sup>44</sup>. Стварност је за Хелене исто као и за Хамлета и Ахмеда Нурудина, претећа и неподношљива. Она их надилази у својој округлости којој нису дорасли. Зато су приморани да јој се супротставе њеном бинарном опозицијом. Тами супротстављају светлост, аполонску визију *лепог привида*<sup>45</sup>, *аполонску илузију*<sup>46</sup> која обавља своју заштитничку функцију „[...] штитећи човека од луцидног диониског проницања у хаотичну суштину постојања”<sup>47</sup>. Исту улогу обављају олимписки богови у култури хеленског човека.<sup>48</sup> „Хелен је познавао и осећао страхоте и ужасе живота; да би уопште могао да живи, морао је да испред њих постави блистави пород снова, Олимпљане”<sup>49</sup>.

Хелене, као и Хамлета и Ахмеда Нурудина, одлукује потреба да за прерушавањем, за стављањем маски, генерисањем привида. Свет олимписких богова је свет привида који је као заштита супротстављен ружној реалности<sup>50</sup>. „Исти нагон оличен у Аполону родио је олимписки свет уопште, и у том смислу можемо Аполона схватити као родитеља тог света”<sup>51</sup>. Потреба за маскирањем, дакле, је аполонска по својој природи. Аполонски, олимписки привид одликује позитивна конотација. Будући да је *лепи привид сна*<sup>52</sup> главна одлика *аполонске илузије*<sup>53</sup>, утемељене у Аполону, природа Нурудинове маске је (анти)аполонска јер у њој нема ничег лепог. Она је сурогат стварности која га неумољиво одвлачи у отуђеност и кидање свих важних емотивних веза у животу од којих зависи човеков опстанак, не само биолошки, већ и смислени. Она је маска јер је суштина *аполонске илузије* следећа: „прави циљ заклања се варљивом сликом [...]”<sup>54</sup>.

---

<sup>43</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 22.

<sup>44</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 9

<sup>45</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 63

<sup>46</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 23.

<sup>47</sup> *Ibid*, стр. 24.

<sup>48</sup> *Ibid*, стр. 22.

<sup>49</sup> *Ibid*, стр. 22.

<sup>50</sup> *Ibid*

<sup>51</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 25

<sup>52</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 63

<sup>53</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 23.

<sup>54</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 27

Главна особина аполонског привида је та да у њему „[...] постоји свест о илузорности и привидности. Тај привид је свестан своје привидности”<sup>55</sup>. Аполонски елемент Хамлетовог наводног лудила је чињеница да Хамлет глуми. У њему постоји мера, метод<sup>56</sup> коју он намерно прекорачује зарад свог циља. Диониски елемент у Нурудину је његова мржња. Спој ова два начела у њима је доказ да су и један и други трагични јунаци, јер по Ничеу, спој ова два начела ствара античку трагедију<sup>57</sup>.

Примењено на Хамлета и Нурудина, њихове илузије, производ њихових маски, су (лажно) лудило и дервиштво као начин да се одупру злу, да добију доказ, потврду злочина и макар немо признање злочинца да га је извршио, како би себи обезбедили покриће за његово извршење, а скупа са тим и вољу за осветом. Зло о ком је реч у хеленском, античком свету о ком пише Ниче је пандан злу као моралној категорији у драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт*. Гранична ситуација која повезује два књижевна дела јесте смрт, начин умирања одређених јунака у њима, који бивају невино убијени, кажњени за непостојећу кривицу од стране репресивног апарата кога у *Хамлету* представља један човек, макијавелистички јунак, злочинац Клаудије, док су у роману *Дервиш и смрт* у питању су експоненти власти: муселим, муфтија и кадија, а потом Пири-Војвода и дефтердар.

То је зло које је срж тоталитаристичког друштва апсолутне моћи макијавелистичких властодржаца утемељено на насиљу, репресији, контроли, лицемерју и ликвидацији као средству политички мотивисаног обрачуна. Убијени лик у Шекспировој драми јесте краљ Хамлет, отац младог Хамлета, кога је принц веома волео, а кога је отровао рођени брат зарад преотимања двора, трона, круне, краљице и моћи<sup>58</sup>. У Селимовићем роману у питању је дервишев рођени, 15 година млађи брат, Харун, писар код кадије, елиминисани сведок репресије државног система која је унапред пресуђивала да је крив свако, чак и они којима суђење никад није одржано, а који су некад, некако, наводно потврдили да су криви<sup>59</sup>.

Друга заједничка црта ова два књижевна дела је оно што претходи освети протагониста, колебање маскирано у преиспитивање оба главна јунака пре него што се одлуче да је изврше, њихова унутрашња подељеност, лични анимозитет према освети и оклевање с једне и обавеза да испуне постојећи морални дуг који имају према убијенима са друге стране. Ахмеда Нурудина и Хамлета повезују „[...] оклевање и церебрална дужност освете [...]”<sup>60</sup> услед убиством загађене стварности.

Двојица протагониста реагују различито на стварност: Хамлет је згађен над свеопштим бесмислом услед ког се нашао мајчином преудајом и убиством оца од стране стрица, Клаудија, као и дворским сплеткама и ујдурмама. Ахмед Нурудин је револтиран односом власти и њених репрезентата према случају свог брата, згађен својом понижавајућом позицијом молиоца, и обузет чуђењем због онога што открива о свету који вреба ван зидина текије о ком није знао ништа двадесет година колико је дервиш, као што ни Хамлет, витенбершки студент вичан филозофији и мачевању, није знао ништа о дворским перипетијама док и сам није постао њихов део. Ахмедово чуђење проистиче из његове погрешне слике света у складу са којом је

---

<sup>55</sup> Милутиновић. Зоран, *Метатеатралност: иманентна поетика у драми XX века*, Београд, Студентски издавачки центар, 1994, стр. 15, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/104125/1/Metateatralnost.pdf>

<sup>56</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 56

<sup>57</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 17

<sup>58</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 36-37

<sup>59</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 100

<sup>60</sup> Пиштало, Владимир, *Op. cit*, Политика, Политика новине, © Политика Online <https://www.politika.rs/scc/clanak/133125/%D0%A8%D1%82%D0%B0-%D0%B1%D0%B8-%D0%B1%D0%B8%D0%BE-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82-%D0%B1%D0%B5%D0%B7-%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D1%83%D0%BD%D0%B5>

у сопственим очима изједначавао закон и власт не схватајући да једно са другим нема нужно неке нарочите везе и да то нису две комплементарне ствари већ да се често у потпуности размимоилазе растачући се у репресију, насиље и злочин.

Оно над чим је дервиш Ахмед Нурудин заправо згађен је сопствена инфериорна позиција у односу на супериорну позицију властодржаца, који одлучују, који се питају и они у чијим рукама је моћ. Дервиш, и сам потајно жуди за моћи и заштитом за коју мисли да је њен пратећи елемент. Бивајући доведен у неугодну позицију у коју га је ставило братово заточење, он увиђа „[...] како је у страшном положају свако ко моли; нужно мален, ништаван, под туђом ногом, крив, понижен, угрожен од туђег хира, жељан случајне добре воље, подложен туђој моћи [...]”<sup>61</sup>.

Хамлет зависи од Клаудијеве воље, који је, ипак убица и монарх-узурпатор, особа која представља врховну власт. У Селимовићевом роману врховна власт оличена је у султану и у везиру, а муселим, муфтија, кадија, Пири-Војвода и дефтердар су политички експоненти Отоманске империје који спроводе политику као што је у драми *Хамлет* Клаудије тај који спроводи дворску политику, даје или не даје дозволе, контролише двор, претвара поданике у шпијуне, користи њихово полтронство за своје личне потребе и планове којима жели да елиминира Хамлета за ког верује да му је претња на основу његовог симулираног лудила, подршке коју ужива у народу и права на престо које му припада. И драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* као ванвременска и универзална књижевна дела јесу „[...] драма постојања, човека као друштвеног бића које своју слободу доживљава, тражи и обликује ту где му се она највише одузима, у држави и друштву којим управљају други људи”<sup>62</sup>.

У оба дела протагонисти су суочени са нехуманим поступцима оних који представљају власт, политичких ауторитета, иако су и сами део исте. Хамлет је монарх, млади краљевић, престолонаследник и претедент на престо након убиства оца од стране стрица који представља владара на земљи који заступа самог Бога<sup>63</sup>, представник световне власти, а Ахмед Нурудин је шејх текије, дервиш, шејх мевлевијског реда<sup>64</sup> верски ауторитет, представник духовне власти. „Селимовић намерно смешта радњу свог романа у епоху турске владавине у Босни, јер су ту верска и државна власт чиниле једно. Исламска религија била је практично државна религија, секуларизација није постојала, институције божје и земаљске власти су се допуњавале”<sup>65</sup>.

Ти поступци су лишени сваког обзира, људскости и моралности зато што се не декодирају као поступци поједначних лица, већ имперсоналних политичких функција система. Безличност је тада главна карактеристика<sup>66</sup>. У Шекспировој драми макијавелиста Клаудије је отелотворење таквог представника власти, док су у Селимовићевом роману макијавелистички јунаци муселим, кадија и муфтија, Пири-Војвода и дефтердар. Оно што их повезује јесу нељудски поступци којима су невинне људе лишили живота, а преживеле спутавају репресивним одлукама и забранама каква је Клаудијева забрана Хамлету да се врати у Витенберг како би га држао ближе себи зарад стицања контроле. „[...] Ничеово маскирање

---

<sup>61</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 83

<sup>62</sup> Јерков, Александар, „Златна књига Меше Селимовића“ у: Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 418

<sup>63</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>64</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>65</sup> Вујновић, Станислава. „Дервиш у процесу: (и)сторија отуђене свести“, *Упоредна истраживања 4: Српска књижевност између традиционалног и модерног – компаративни аспекти*, уредник Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 341

<sup>66</sup> Петровић, Миодраг, *Роман Меше Селимовића*, Градина, Ниш, 1981, стр. 32

можемо да разумемо као облик одбрамбеног понашања [...]”<sup>67</sup>. Макијавелистички јунаци су претња по Хамлета и Ахмеда Нурудина. Најбезбеднији начин постојања у таквим системима су потчињеност, немешање и дистанца. „У Ничеовој филозофији, маска представља баријеру између некога самог и других [...]”<sup>68</sup>. Она је дистанца.

Обојица јунака, и Хамлет и Ахмед Нурудин, су оптерећени моралним дугом који имају. Хамлет има морални дуг према Духу свог оца да га освети тако што ће убити његовог убицу, стрица Клаудија. Та дужност њему је, међутим, одурна, те је одлаже све до краја комада. Са друге стране, јунак романа *Дервиш и смрт* има морални дуг према млађем брату Харуну који је невин ухапшен и погубљен. Уместо да уради све да га спаси, дервиш покушава да сачува принцип правде у који је слепо веровао, као и у ред и закон све док га уверења болно не издају. Тада постаје осветник из осећања увређености и зато што се, као и Хамлет, осећа лично погођеним чином неправде која му је нанета преко брата кога није осудио закон, већ власт, и то њен експонент, Ајни-ефендија, касабалијски кадија, као што је Хамлетовом оцу то урадио брат Клаудије. И један и други се налазе у моралном, емотивном, људском и психолошком процепу између себе и религије и породице, а оне су „[...]” силе које с правом траже човекову верност [...]”<sup>69</sup>.

Рад ће се бавити Хегеловим схватањем трагедије, који инсистира на унутрашњој подељености у човеку<sup>70</sup>, а ничеански субјекат је плуралан<sup>71</sup> и у себи подељен, као и Бредлијевим виђењем Шекспирове трагедије *Хамлет*, која дели многе аспекте са романом *Дервиш и смрт*. На основу тога се повлачи и, надајмо се, доказује паралела између једне од Шекспирових највећих трагедија и овог Селимовићег романа који није достигло место на пиједесталу светске књижевности понајвише, а вероватно и само зато што припада малој култури малог народа. Јер по квалитету не заостаје за врхунским Шекспировим делима, што ћемо настојати да покажемо поређењем драме *Хамлет* и овога романа.

Рад занима начин на који реагују или не реагују Хамлет и Ахмед Нурудин, на који начин они делају или то, пак, не чине, због чега оклевају или не оклевају и на који начин је то повезано са механизмом моћи, репресијом система и идеологијом у свету у ком се налазе. На плану микрокосмоса, Хамлетова средина је двор, премда то није његова природа средина, будући да о Хамлету знамо да долази из академског света, са Витенбершког универзитета, где је био поштеђен ужаса стварности. Зато он навлачи маску лудила како би могао лакше да се нађе у дворском животу испуњеном интригама, закулисаним играма и неистинама на које није навикао.

„Лудило је моћан противник идеологије владања собом, онога што је Мервин Џемс назвао “интернализацијом послушности”. Као такво, лудило растаче идентитет који су пажљиво обликовале унутрашња контрола и владање собом; чини субјекат мање уместо више оним што јесте и постаје интернализација непослушности, предуслов и предзнак спољног

---

<sup>67</sup> Радојчић, Саша, „Ничеове маске - оглед о перспективизму“, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, Београд, стр. 82, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>68</sup> Vivarelli, V. (1998) Nietzsche und die Masken des freien Geistes. Montaigne, Pascal und Sterne, Würzburg: Königshausen und Neumann, p. 15 у: Радојчић, Саша, „Ничеове маске - оглед о перспективизму“, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, Београд, стр. 82, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>69</sup> Бредли, А.С., „Хегелова теорија трагедије” у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, стр. 59

<sup>70</sup> *Ibid*

<sup>71</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 96.

кршења поретка<sup>72</sup>. Зарад сналажења у хаосу који му је непознат, он такозваним лудилом може лакше да се прилагоди новој нормалности, јер једна од намени маске по Ничеу јесте претварање са циљем заштите инфериорног појединца у непријатељској средини<sup>73</sup>. лудило је његово одстојање у односу на дворане које му је потребна да би остварио свој циљ.

Хамлетово *ужаснуто прогледавање*<sup>74</sup> се дешава када се увери у неискреност пријатељства другова из детињства, у изненадни недостатак Офелијине наклоности, у мајчин телесни грех, у стричеву намеру да га убије, и, када се увери да су речи Духа његовог оца о братоубиству истините, док се *ужаснуто прогледавање*<sup>75</sup> Ахмеда Нурудина дешава у неколико наврата у току романа, у ситуацијама када његова вера бива пољуљана у темељу и када га натерају да преиспита све оно у шта је мислио да верује, а што се обрушило пред њим, почев од мољења за мртвог невиног човека оних који су ту смрт скривили.

Такве ситуације су сусрет са кадиницом, који га је подсетио на једину жену коју је волео, а која га није сачекала по повратку из рата, због чега је себе осудио на живот без љубави, сусрет са Исхаком, који у себи носи прометејство, бегунцем из текије, ком је наденуо име Исхак, ђурђевска ноћ набрекла чулним изазовима на које није могао да остане сасвим имун, када сазна за братовљеву смрт, када на њу одреагује сплетком, када, из потребе за друштвеним признањем и ауторитетом, пристане на улогу кадије и када бива приморан да изда најбољег пријатеља.

Са друге стране, Хамлет је потчињен од стране Клаудија, који је монарх и тиме репрезент *политичког државног идеолошког апарата*<sup>76</sup>, а који му преотима трон. Овај рад настоји да проучи утицај идеологија на животе двојице протагониста и да покуша да разуме и објасни лични однос обојице према доминантном дискурсу у светлу побуне или пак одсуства исте и са освртом на освету, која феноменолошки представља субверзивни акт чињења субјекта у односу на поредак који за циљ има сопствени опстанак, и који се може сачувати само кроз апсолутну контролу и гушење сваког гласа који се буни, а посебно оног који на то има људско и морално право.

Оно на шта бисмо желели да укажемо је политичка димензија која се огледа у односу власти према протагонистима кроз призму потчињавања и контроле зарад очувања положаја и привилегија које власт носи. У случају дервиша Ахмеда Нурудина, идолопоклоника и догматика, његов сусрет са експонентима политичког система као што су муселим, муфтија и кадија ће открити лице и наличје исквареног политичког механизма који не преза ни од чега не би ли сачувао сам себе и одржао се на власти чиме ће умањити значај не неког тамо, једног, било ког дервиша, већ Ахмеда Нурудина, шејха текија, који ће и сам постати власт и увидети да је инстинкт за самоодржањем најјачи код оних који су на врху лествице, а који сваког часа могу пасти са ње.

У случају Хамлета, овај рад ће желети да обради тему преотетог трона. Такође, рад ће покушати да проникне у разлоге одлагања освете престолонаследника коме је начињена неправда и коме част и традиција налажу да на неправду одговори реципрочно, убиством. Хамлетова маска лудила ће у раду бити објашњена и као субверзивно деловање против поретка из угла Новог историзма. У оба дела реч је о смрти најужих чланова породице, оца и брата од стране механизма власти који немилице меље све пред собом да би заштитио успостављени

---

<sup>72</sup> Шофранац, Наташа, *Мотив лудила код јунака четири велике трагедије Вилијама Шекспира - Хамлет, Магбет, Отело, и краљ Лир*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2013, стр. 143, <http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG20130918SOFRANAC.pdf>

<sup>73</sup> Вагимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>74</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 178

<sup>75</sup> *Ibid*

<sup>76</sup> Алтисер, Луј, *Идеологија и државни идеолошки апарати: (белешке за истраживање)*, Карпос, Лозница, 2009, стр. 28

репресивни поредак и тиме очувао власт. И у једном и у другом тексту власт је прекршила низ граница, не само моралних, етичких, политичких, већ, пре свега људских, зарад очувања својих интереса и позиције властодршца. То представнике власти у оба дела чини макијавелистичким јунацима.

Хамлетовог оца убија његов рођени брат, Клаудије, краљ-узурпатор, представник *политичког државног идеолошког апарата* по Алтисеру<sup>77</sup>, док брат Ахмеда Нурудина, Харун, страда затворен након што је налог да се затвори дао касабалијски властодржац, Ајни-ефендија, такође представник *политичког државног идеолошког апарата*<sup>78</sup> и експонент власти. Код обојице наилазимо на потпуни недостатак људскости и емпатије. То треба деконструисати у светлу чињенице да у ова два дела ниједан од њих није обликован као аутентично људско биће, већ као метафора власти која је својим чињењем окренула наглавачке животе двојице протагониста, Хамлета и Ахмеда Нурудина. „По извршеном злочину ради освајања или останка на власти, по подлаштву, користољубљу и лицемерству, по осиној моћи власти Ајни ефендија је Клаудијев далеки одјек”<sup>79</sup>.

А ако се између Клаудија и Ајни ефендије може повући паралела, онда се она може повући и између њихових жртава, краља Хамлета и Харуна. Ни један ни други нису умрли природном смрћу, већ су убијени од стране властодржаца који су тиме заштитили политички поредак у ком (са)учествују. Међутим, пажња и у роману *Дервиш и смрт* и у драми Хамлет је, што се тиче двојице жртви, усмерена управо на чињеницу да они јесу жртве, страдалници који су платили главом без правог разлога и над којима је почињен грех. Краљ Хамлет је отрован да би био склоњен како би Клаудије могао да замени његово место у држави, на двору и у срцу и постељи краљице Гертруде. „Хамлетов отац, племенит човек и диван краљ, испашта на оном свету само што је изнебуха „„без обрачуна пред страшни послан суд””<sup>80</sup>.

Харун је убијен јер је спознао праву природу власти тако што је, као кадијин писар, видео лажирани записник са суђења које није одржано, а у ком је окривљени проглашен кривим због чега је писар, дервишев брат, кажњен насилном смрћу. Тиме што је дошао у посед монтираног записника у ком се осликава сва бруталност, бахатост и репресивност власти у овом роману, Харун је спознао право лице власти и сусрео се са истинитошћу света у ком је живео.<sup>81</sup> Као невини страдалници, Харун и краљ Хамлет су повезани истом судбином која их је задесила због окурне стварности у којој су живели. На основу тога можемо рећи да „невин а убијен, Харун је ехо трагичне судбине данског краља Хамлета”<sup>82</sup>. Његов брат, Ахмед Нурудин ће у томе каскати за њим, а напоследку ће и сам постати део механизма моћи који му је убио брата и против кога се побунио.

Најзад, на основу трагичности свог бивствовања и будући жртве околности, Ахмед Нурудин и Хамлет имају много тога заједничког. И један и други су претрпели неправду, искусили су репресију оних који су у односу на њих доминантни и који представљају политички и репресивни механизам усредсређен само на сопствени интерес очувања позиције моћи. Обојица желе да спознају истину о смрти својих чланова породица, обојица ће, након периода контемплације и вагања разлога за или против, последње прибежиште бити револт против властодржаца и извршење освете које ће их одвести у смрт. „По мотиву трагања за истином о братовљевој смрти, по мотиву пријатељства са Хасаном, по освети и побуни против власти, Ахмед је литерарни сабрат данског краљевића Хамлета”<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit.*, стр. 28.

<sup>78</sup> *Ibid*

<sup>79</sup> Милошевић, Милош, *Од стрепње до побуне*, Змај, Нови Сад, 2005, стр. 224

<sup>80</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, 1964, Београд, стр. 59

<sup>81</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 100

<sup>82</sup> Милошевић, Милош, *Од стрепње до побуне*, Змај, Нови Сад, 2005, стр. 224

<sup>83</sup> *Ibid*

Обојица су носиоци личног идентитета. Код обојице је изражена припадност колективном идентитету, друштвеној и религиозној заједници. Хамлет је будући владар. Он у себи носи осећање одговорности према држави и народу. Хамлет је растрзан између хришћанског и паганског<sup>84</sup> и између личност и наметнутог. Између себе самог и ауторитета. Између дужности и оклевања. Обојица доживљавају трансформацију.

И једног и другог везујемо за Ничеов концепт маскирања (прерушавања). Хамлет носи маску. Његова маска је диониске природе. Он се маскира у психички растројеног човека. Ахмедова маска је дервиштво. Заправо, (анти)маска. Хамлетова маска је диониска по природи. Ахмедова маска је (анти)аполонска у својој суштaствености. Обојица су бацила „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]“<sup>85</sup> што је довело до њиховог преображаја. Обојица делују субверзивно. И један и други су искусили злочиначки утилитаризам властодржаца. И један и други улазе у борбу против власти, у сукоб са механизмом који је показао своју репресивност. Ниједан нема среће у мушко-женским односима.

Обојица су летаргични. Обојици се гади. Ниједан од њих не жели да уради оно што једино треба да ураде. Ту је чвориште. Обојица се налазе пред чином. Али, будући да су и један и други изразито окренути уметности мишљења, за њих није чин није само чин, пуко деловање. За њих је чин феномен коју у њиховом уму постоји „[...] *као чин и као свест о чину* [...]“<sup>86</sup>. И један и други се осећају изданима. Хамлета су издале Офелија и Гертруда, Нурудина закон и све оно у шта је веровао. И један и други су жртве репресивне власти. И један и други су се посредно суочили са граничном ситуацијом. Обојица су искусили губитак. Обојица морају са тим губитком да се се суоче, а суочавање значи одређивање, не подређивање. Обојица се свете. Напослетку, обојица се налазе „[...] у канџама одлуке, избора, опредељења“<sup>87</sup>.

Обојица су пре тренутка који ће означити њихову животну прекретницу и исконску унутрашњу трансформацију пасивни саучесници света у ком живе, идеалисте зароњени сваки у свој свет, без додира са реалношћу, филозофски настројени, јунаци наглашене мисаоности и окренути духовној, чистој страни живота у којој владају људски идеали попут правде, морала, етике и религије. Хамлет је „[...] оличење свестраног *ренесансног човека*“<sup>88</sup>, а Ахмед Нурудин је *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>89</sup>. Обојица су јунаци пуни врлина, високо образовани, код којих се тромост у ма каквој акцији примећује све док се не трансформишу. Нит метаморфозе код обојице протагониста иде од интелектуалца до осветника.

И један и други су: интелектуалац. Паметан. Рефлексиван. Продуховљен. Меланхоличан. Распопућен. Осветник. Притиснут између два опречна мишљења, између себе и колективног у себи. Колебљив. Филозоф. Софистициран. Осетљив. Уметник речи. До спорног тренутка комфоран у свету академизма и интелектуализма. Одан вери. Обликован идеологијом. Поштовалац божјих начела и религиозне доктрине. Хришћанства. Ислама. Носилац титуле. Ограничен њоме. Идеалиста. Трагичан. Организатор сплетке. Жртвује невиног. Он има агенду. Он интензивно осећа свет око себе. Његово име је Хамлет. Његово име је Ахмед. Презиме му је Нурудин. Ахмед је човек. Нурудин је дервиш. Ахмед Нурудин је субјекат. Ничеов. Због подељености у самом себи. Хамлет је мноштво. Ахмед Нурудин, такође.

<sup>84</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 71

<sup>85</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>86</sup> Егерић, Мирослав, *Дух и чин : есеји о романима Меше Селимовића*, ИТП „Змај“, Нови Сад – Бања Лука, 2000, стр. 27

<sup>87</sup> *Ibid*, стр. 25.

<sup>88</sup> Hibbard G R. (ed.), *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, Oxford world's classics, University Press, 1987, p.6

<sup>89</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 12

Обојица се предају својим страстима туге, жалости, мржње, лудила, премда лажног, које умногоме личи на право. Обојица су осветници. Обојица су субјекти. Обојица су своје положаје заузели „[...] у учвршћењу маске која има један једини израз, у лажи и прерушавању”<sup>90</sup>. Премда Ничеов субјект не страда због своје плуралности<sup>91</sup> Нурудин страда, док је за Хамлета она само средство. Ситуација у којој су се нашли Хамлет и Ахмед Нурудин поставља егзистенцијалистичко питање „[...] шта бива кад се неко начело згусне у гвоздени поредак власти, и какве су шансе да човек у оквиру такве власти опстане као човек [...]”<sup>92</sup>.

У оба дела насликане су разлике између унутрашњих, духовних светова протагониста и стварног света са којим пре граничне ситуације смрти немају никакав однос. Оба дела, такође, показују колике су чељусти јаза између та два света. Али, Меша Селимовић и Шекспир нису поставили јаз као празан простор, већ су га испунили непремостивим разликама и на тај начин увели филозофију апсурда у своју тему. Апсурд није нешто што постоји по себи, као категорија независна од дела која је у њега ниоткуда убачена. Апсурд се крије у односу протагониста према свету који су упознали, ког су постали свесни тек услед граничне ситуације која их је натерала да са тим и таквим светом, који им је био стран, ступе у интеракцију тако што ће се одлучити или за живот или за морал. „Морал и живот су противуречни у истом смислу као што су то мисао и акција. Из њихове подвојености и дјеловања којим се рачуна успоставити мост и поновно јединство, јавља се апсурд”<sup>93</sup> код Хамлета и Ахмеда Нурудина. Обојица су веровали у вредности идеализованог света у коме су били уверени да живе све док се нису суочили са стварношћу. Увод у стварност било је убиство.

Убиство недужних је злочин макијавелистичких ликова у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт*. Макијавелистички јунаци су Клаудије, односно, онако како се Ахмед Нурудин састаје са њима поводом „случаја“ свог брата, муселим, потом муфтија и, на крају, кадија, Ајни-ефендија, у првом делу романа, као и Пири-Војвода и дефтердар у другом, експоненти политичког система, властодршци који се налазе иза управљача *Великог Механизма*<sup>94</sup> ужаса декадентног политичког и моралног поретка огрезлог у трулежи распаднутог леша невинно убијеног човека, човека-жртве.

Када бисмо морали да сумирамо сличности између ова два дела рекли бисмо да их повезује идеја која лежи у њиховој основи, а то је што оба дела као основну нит имају критику властодржаца и њиховог макијавелистичког приступа по коме, као што знамо, циљ оправдава средства. А средство је не тако ретко злочин, па макар то значило смрт невиног човека. А „[...] ко убије недужна човјека као да је све људе побио”<sup>95</sup>.

Ужасна стварност приказана у делима кроз макијавелистичке јунаке и репресивне режиме је пандан стварности од које су се Хелени бранили својим боговима. „Хелени су помоћу уметнички сазданог посредичног света Олимпљана непрестано све изнова савлађивали, у сваком случају прекривали и од погледа заклањали”<sup>96</sup>, као што то чини Хамлет својим тзв. лудилом, као што то чини Ахмед Нурудин својим дервиштвом, који своју кадијску природу показује у сцени са Исхаком, а који своју мржњу показује након што је Мула-Јусусуф пријавио бегунца, после разговора са Нурудином, мислећи да спроводи његову жељу,

---

<sup>90</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 45.

<sup>91</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 97.

<sup>92</sup> Егерић, Мирослав, „Догма и појединачни живот у роману *Дервиш и смрт*“, у: *Споменица Меше Селимовића*, Српска академија наука и уметности, стр. 94

<sup>93</sup> Томовић, Слободан, „Јунак апсурда“, Побједа, Титоград, 1980, стр. 135

<sup>94</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 51, [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>95</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 181

<sup>96</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 22.

Нурудин, који се свог звања није сетио када је био понижен у тврђави. Те ситуације су докази да је његово дервиштво привид.

Хамлет се брани од дворских марифетлука градећи своју позицију осветника, у сталном колебању „за“ и „против“, док Нурудин своје дервиштво као темељ свог друштвеног статуса, који је друштво дужно да поштује, посебно сталежи који су ниже од њега на друштвеној лествици, да се уздигне у очима других својим звањем јер он није било ко, већ девиш Ахмед Нурудин, шејх текије, што је основ Нурудиновог друштвеног идентитета у ком се утопило његово „Ја“, а са њим и он сам. А онда је Шевкија убијен.

С обзиром на нити између приватних живота аутора, од којих ће оне најважније бити поменуте, ова теза ће прећи мост од Шекспира до Селимовића, од Нурудина до Ахмеда, од Шевкије до Харуна и од Хамнета до Хамлета.

### 1.1 Компаративне паралеле у приватним животима аутора

Рећи да је драма *Хамлет* Виљема Шекспира (William Shakespeare) драмски комад о злочину, освети, и одлагању освете је, поред тога што је само делимично тачно, такође и неукусно упрошћено. Исто важи и за роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. То би било једнако неправедно према овим њиховим делима као да тврдимо да између њих двојице не постоји нити једна нит која их повезује. Поменуте, донекле књижевно сродне ауторе, иако је Шекспир окренут поезији, а Селимовић прози, повезује један датум. У питању је 26. април. Наиме, Меша Селимовић је рођен 26. априла 1910. године у Тузли, на одвајкада политички турском тлу Босне и Херцеговине, у праскзорје Првог светског рата, одмах након краја њене анексије од стране Аустроугарске, док је истог датума, много раније, 1564. године, Виљем Шекспир крштен<sup>97</sup> у свом родном месту Стратфорд који се, у Шекспирово доба, налазио у тјудоровској Енглеској, на реци Евон.

Њихово књижевно „сродство“ потрудићемо се да прикажемо на примерима капиталних дела – драме *Хамлет* и романа *Дервиш и смрт* у погледу заједничких мотива и анализе протагониста склоних интровертности и мисаоности кроз призму Ничеовог принципа маскирања. Да бисмо га објаснили, морамо једнако узети у обзир друштвено-историјски контекст оба дела, као и време њиховог настанка, односно „слику света“ из које су изникли аутори. Историјски оквир оба дела је важан за разумевање и анализу драме и романа јер он показује објективне околности датог историјског тренутка и тиме обезбеђује политичко-идеолошки рам унутар ког су двојица стваралаца обликовала свој светоназор у складу са тада актуелним друштвеним нормама и унутар дискурса који је био не само слеп, нем, и глув за репресију и насиље, већ га је прећутно одбравео. Поврх тога, он диктира тада актуелне културолошке и идеолошке матрице које су присутне у делима.

„Модернији“ приступ који дело сагледава не само уско, као уметничку творевину, у границама текста, већ шире, сагледавајући социјални аспект, је Нови историзам, чијим утемељитељем се сматра Стивен Гринблат (Steven Greenblatt). Један од праваца његовог бављења стваралаштвом Виљема Шекспира јесте онај који се тиче позиције појединца у политичком систему по који су најризицијна настојања остваривања личне аутономије и стицања слободе и независности, што апсолутно забрањује исламска догма у роману *Дервиш и смрт*, као што то чини и тјудоровски апсолутизам Елизабете I, у оквирима тзв. „слике света“ која је тада постојала.

Код Шекспира је „слика света“ нека врста подтекста драме када је реч о мотивима двора као средишта власти и преузимања престола, док је код Меше Селимовића реч о револуцији током Другог светског рата, његовом партизанском политичко-идеолошком опредељењу и брату Шевкији који је страдао као жртва истог. Лична трагедија је Селимовићу послужила као тематска окосница, као што се претпоставља да је смрт сина послужила као тематска окосница драме *Хамлет* ако се има у виду да су у Шекспировом родном месту, Стратфорду, с краја 16.

<sup>97</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 17

и почетком 17. века властита имена Хамлет и Хамнет коришћена паралелно у званичним документима као што су матичне књиге рођених<sup>98</sup>.

Смрт блиских чланова најуже породице, брата и сина у оба дела је транспонован као мотив граничне ситуације са којом се протагонисти суочавају и која представља стицање дионисовског увида [...], *сознања које парализује вољу [...]*<sup>99</sup>. Њега у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* протгонисти стичу суочавањем са ситуацијама смрти брата и оца који су, упркос томе што су невини, страдали од руке експонената система, а тиме и самог система, који је, у оба дела, оличен у макијавелистичким јунацима који чине злочин.

Са друге стране, Југославија је у време стварања и изласка поменутог Селимовићевог романа комунистичка држава са значајном партизанском залеђином огрезла у револуционарни занос који је плаћен и животом Селимовићевог рођеног брата. Убијен је Шевкија Селимовић, „[...] партизан и официр команде Тузланског војног подручја, пресудом војног суда III корпуса [...]“<sup>100</sup>, најстарији од четворице синова Алије и Паше Селимовић, да би, будући да потиче из угледне породице која је, будући партизански орјентисана, револуцији подарила седморо својих чланова, послужио као пример било коме ко би се дрзнуо да почини недело какво је починио он – да без дозволе узме нешто квалитетног намештаја из ГУНД-а<sup>101</sup>. Он је то учинио јер му је претходно кућа била похарана, а није желео да супругу, која је преживела боравак у испостави пакла на земљи - концентрациони логор, сачека само празан простор. То се десило На измаку ратне 1944. године. Казна за Шевкију Селимовића било је стрељање. Њему је на терет стављена пљачка<sup>102</sup>.

Шевкијина смрт је зло оних у чијим рукама су били и помиловање и одлука о одузимању живота, макар служила само као опомена која за циљ има да застраши и спречи понављање „злочина“ - злочина који то није<sup>103</sup>, чега је тренутак пре него што му је оружје ило уперено у лице био свестан и сам Шевкија Селимовић чије последње речи сведоче о његовој невиности<sup>104</sup>. Они који су одговорни за стрељање Селимовићевог брата у роману *Дервиш и смрт* су приказани у ликовима-функцијама какви су касабалијски властодршци: кадија, муселим, Пири-Војвода, дефтердар, док је у *Хамлету* то Клаудије.

Доминантно осећање због братовог стрељања за Мешу Селимовића нису биле само уобичајне емоције туге и жалости, већ згроженост над неправдом која је извршена кроз, како Шекспир у драми *Хамлет* каже, *крвав чин* мислећи на убиства свог оца<sup>105</sup>.

И сам партизан, Меша Селимовић је покушао да братовљевој смрт не претпостави револуцији, већ да је њоме себи објасни доводећи у везу узвишеност циља револуције са жртвама које је потребно поднети у име његовог остварења.<sup>106</sup> Његова оданост партизанима и улога борца у револуцији су еквивалент дервиштву Ахмеда Нурудина. Он служи Алаховој вери, а Меша идеологији. У вихору револуције, Селимовић је био окружен смрћу онако како је то био Ахмед Нурудин на бојишту, а смрт је једино што остаје онда кад се оружје примири

<sup>98</sup> Steven Greenblatt, 'The death of Hamnet and the making of Hamlet', New York Review of Books (21 October 2004) in: M. O' Farrell, *Hamnet*, Tinder Press, An imprint of Headline Publishing Group, p.12, <https://www.kingauthor.net/books/Maggie%20O'Farrell/Hamnet/Hamnet%20-%20Maggie%20O'Farrell.pdf>

<sup>99</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>100</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 160

<sup>101</sup> \*Главна управа народних добара у: Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 160

<sup>102</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 160

<sup>103</sup> Јерков, Александар „Златна књига Меше Селимовића“ у: *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 418, 419

<sup>104</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 160

<sup>105</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, трећи чин, сцена четврта, Граматик, Београд, 2007, стр. 101

<sup>106</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 163

и кад ратни бесмисао прекрије неминовност заборава. Он није желео да смрт у својој најужој породици претпостави смрти као феномену револуције којим се плаћао њен смисао. На тај начин, Селимовић је желео да одвоји „[...] те двије сфере, приватну и општу”<sup>107</sup>.

Слично понашање налазимо код Ахмеда Нурудина, с том разликом да, све до убиства брата Харуна у роману, који је, као и Шевкија Селимовић, убијен невин, његова *приватна сфера*<sup>108</sup> не постоји. Она је у потпуности подређена његовој дервишкој (анти)масци. Са друге стране, у драми Хамлет она је у престолонаследнику веома изражена, посебно на почетку дела. Кроз читаву драму стиче се утисак да Хамлетово *емпиријско „Ја”*<sup>109</sup> трпи најпре од његовог „трансценденталног Ја“, а потом и од његовог краљевског положаја који му стоји на путу љубавног остварења кроз везу са Офелијом. Истоветно, Нурудиново лично „Ја“ је скрајнуто у корист његовог дервишког идентитета кроз губитак љубави услед удаје оне коју ју је волео за другог човека, чиме је постала једнако туђа као што је то кадиница не само за кадијиног живота, већ и након истог.

*Приватна сфера*<sup>110</sup> тиче се братове смрти као личног губитка Меше Селимовића. *Општа*<sup>111</sup> подразумева губитак брата Меше Селимовића као следбеника „[...] социјалистичке идеологије и партијске догме [...]”<sup>112</sup>.

У делу *Дервиш и смрт*, дервишев брат Харун је невин убијен, као и краљ Хамлет у истоименој драми тако што је невин отрован и грешан послат на онај свет. Оба убиства починили су макијавелистички јунаци у име система и идеологије. Мада, прецизније је рећи да су убиства учињена у име личног интереса о(п)станка макијавелисте/а на власти.

Премда оба дела недвосмислено јесу приче о злочину, освети и одлагању освете, она су и много шта друго: личне исповести двојице јунака, Хамлета и Ахмеда Нурудина, што начин на који су ова два дела писана повезује са Фридрихом Ничеом (Friedrich Nietzsche), филозофом и филологом, окренутог субјективности, чије су „[...] књиге све писане у стилу исповјести; он као аутор не остаје у позадини, напротив [...] говори он о себи, својим духовним искуствима [...]”<sup>113</sup>. Духовно искуство Ахмеда Нурудина је молитва, као што је то и вршење службе исламске егзегезе. Духовно искуство Хамлета је његов сусрет са Духом свог оца у мраку који се те ноћи супустио на зидине Елсинора. Оба дела, и драма *Хамлет*, и роман *Дервиш и смрт* натопљена субјективним доживљајем и реакцијама које из тог доживљаја произилазе, које су лична реакција на граничне ситуације. Хамлетови монолози су окренути ка њему самом, као што су то догматске мисли Нурудина која су његово утемељење себе као шејха, дервиша, члана Реда, основ поистовећивања његов личног идентитета са друштвеним, његово потчињавања истом и губљење своје људске димензије из вида.

Протагонисти и једног и другог дела током трајања радње полемишу са собом. Као и Ничеове књиге, њихова преиспитивања, оне су и „[...] монолози са самим собом”<sup>114</sup>, обојене интимним тоном првог лица једнине. Хамлет и Нурудин су склони контемплативности. Њихова рефлексивност је једна од најзначајних особина која их боји као књижевне јунаке. Мисаона димензија је и у драми у роману веома наглашена кроз преиспитивање двојице јунака

---

<sup>107</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 162

<sup>108</sup> *Ibid*

<sup>109</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>110</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 162

<sup>111</sup> *Ibid*

<sup>112</sup> Јерков, Александар, „Златна књига Меше Селимовића“ у: Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 418

<sup>113</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 13.

<sup>114</sup> *Ibid*

који разматрају своју позицију која је између онога што знају да треба да ураде, што су дужни да ураде и онога што изворно (не) желе да ураде. Хамлет себи замера и назива погрдним именима пребацујући себи оклевање док Нурудин себе оправдава заклањајући се иза службе Алаху.

Чак и у братовој несрећи он размишља о томе како се она одражава на њега. Њега до сржи заболи када га Али-хоџа не види на Кујунцилуку<sup>115</sup> јер то схвата као став друштвене заједнице, до којег веома држи. Окренутост себи двојице протагониста придодaje субјективној димензији јунака као и самих дела која су, по овој карактеристици, блиска Ничеовој филозофији. Интроспекција је, дакле, заједнички именитељ Шекспира кроз Хамлета, Селимовића кроз Ахмеда Нурудина и Ничеа кроз своје филозофско-филолошко дело.

Доказ повезаности аутора и наведених дела је тај што су драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* су (и) сведочанства о политичким (не)приликама два времена који на око немају никакве сличности, географски, политички, културолошки и на много других начина удаљених епоха и различитих друштвених уређења у којима су Виљем Шекспир и Меша Селимовић живели и стварали. Додирна тачка међу њима, ипак, постоји. То је идеологија.

Друга паралела је транспоновање мотива из њихових приватних живота у два поменута дела. Наиме, централни мотив који је послужио као окосница Шекспирове драме и Селимовићевог романа је смрт члана породице. Шекспиру је, недуго пре писања Хамлета преминуо син док је Меша Селимовићу „[...] брат због неког моралног прекршаја стрељан после ослобођења [...]”<sup>116</sup>.

Код Меше Селимовића духовни и вредносни оквир романа је ислам, док је морални оквир закон, односно шеријат. Радња романа *Дервиш и смрт* одвија се у безименој босанској касаби у 18. веку<sup>117</sup> у „[...] бићу друштва које никад није озваничило и формализовало поделу на световно и духовно, па ни одвојило веру од политике”<sup>118</sup>. И ислам и шеријат од појединаца, чланова друштвене заједнице захтевају апсолутну потчињеност. Правила исламске егзегезе владају у свету иза врата која, преко баште, воде до текије.

Дервиш је њима заслепљен и претпоставља их феномену појединачне егзистенције верујући да је то начин да заштити принцип који, у његовом дервишком светоназору на лествици вредности заузима место изнад живота човека, чак и када је живот о ком се ради живот његовог брата све до тренутка трансформације када га запоседне мржња. „Исламска култура, заснована на *Кур-ану* и шеријату, дала је одлучујући карактер дервишевој побуни и његовом поразу”<sup>119</sup>. Иако шејх текије чврсто верује у своју оданост исламу као правој вери, у себе правоверног, иако би се могао да заклети да служи исламској егзегези целим својим бићем, то није случај. Меша Селимовић у Ахмеду Нурудину није створио књижевни лик који је исконски припадник верског реда из дубоке потребе за вером, већ је Ахмед Нурудин вером себе изопштио из живота испуњеног ратним и љубавним разочарењима која су га присилила да служи ономе што мисли да је служба Алаху, а уствари је прибежиште, заклон од света и његове окрутности.

Видео је страхоте у рату, када су се војници одавали анималним нагонима газећи све постулате хуманости онако како ју је погазио Клаудије убивши невиног човека и грешног га

---

<sup>115</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 258

<sup>116</sup> Ћосић. Добрица, „Скица за портрет Меше Селимовића“ у: *Споменица Меше Селимовића*, Српска академија наука и уметности, стр. 7

<sup>117</sup> Делић, Јован, „Златна деценија Меше Селимовића“ у: *Меша Селимовић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, стр. 32

<sup>118</sup> Танасковић, Дарко, *Ислам: догма и живот*, Српска књижевна задруга, Београд, 2018, стр. 275

<sup>119</sup> Палавестра, Предраг, *Књижевност – критика идеологије*, (Књижевне теме IX), Београд, 1991, стр. 134

осудивши на муке, постали су му туђи, једнако као његова девојка пре одласка у рат која више није била нити његова нити девојка, са којом није хтео да бежи светећи јој се што је туђа<sup>120</sup>.

Сломљен ужасом рата који је из људи извлачио оно најгоре и до сржи разочаран тиме што га она није чекала, он, који није желео да буде као остали војници, који је друговао са шестогодишњем дечаком ког је довео у текију, па препустио самом себи, ког је сурово искушавао светећи се за сопствену повређеност, се повукао у дервиштво бранећи се од стварности. Оно му је налагало да се сакрије од округлог света који вреба чим се пређе текијски праг, да себе и лично, појединачно подреди општем и колективном бивајући тако увек на дистанци од других и од себе.

Ахмед, човек, брат, љубавник се маскирао у Нурудина, дервиша, шејха текије, Алаховог војника. Тако „је и код Селимовића велики свет ислама постао оквир личне драме збуњеног исламског интелектуалца у Босни, уздрманог и скршеног отуђењем и исконским злом неправде и насиља”<sup>121</sup>. Религијска догма, потпомогнута слепом вером у оно што је мислио да закон јесте, постала је његов штит како је то Хамлету било хришћанство. Уоба дела аутори поцртавају зависност појединца од религије и морала који стоје наспрам њих као појединаца.

И у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* реч је о идеолошкој индоктринацији због које су и Хамлет и Ахмед Нурудин сведени на статус субјекта у алтисеровском кључу. Због унутрашње противречности која настаје услед борбе двојице јунака као појединаца против идеолошког порива у себи чији утицај је јасно изражен у обојици, они су ничеански субјекти чија је основна карактеристика унутрашњи плуралитет, раскол између *емпиријске* и „*трансцеденталне*“ *аперцепције*<sup>122</sup>, сопственог и гласа спољашњег ауторитета, интимног бића и звања.

Код Шекспира идеологију читавамо из тзв. „елизабетинске слике света“ која је „[...] дуго схватана не само као доминантан, већ и једини поглед на свет у Шекспирово време. Подразумевала је представу 'великог ланца бића' у којем је Божја провиденцијална моћ директно повезана с монархом, првим међу људима, као Богу најближим бићима у ланцу створеног света”<sup>123</sup>. Многи проучаваоци Шекспировог дела се слажу да је радња драме *Хамлет*, само транспонована у Данску, а да она уствари представља одсјај прилика на елизабетинском двору Енглеске у доба позне ренесансе. Један од њих је и Џон Довер Вилсон (John Dover Wilson) који у свом делу *What happens in Hamlet* пише да је у овој драми двор Елсинор, који је средишња институција власти и то власти једног човека и срце система кога тај човек недвосмислено представља, а кога Јан Кот назива *Великим Механизмом*<sup>124</sup>, Шекспир обликовао користећи онај који му је у сваком погледу био ближи, а то је енглески ренесансни двор, срце политичке моћи тог доба оличено у престолу и оном ко га поседује, заузима или узурпира што не само да покреће, већ и апострофира питање легитимитета, законитог наслеђивања престола као бинарне опозиције узурпацији истог од стране незаконитог, нелегитимног владара. Питање трона и (не)законитог владара је у драми *Хамлет* везано је за дански престо и за преотимање истог Хамлету, који на њега полаже законско, крвно-биолошко право, од стране Клаудија, који му га преотима женидбом удовице покојног краља. Ако имамо на уму Вилсонов став да је заправо реч о енглеском двору, јер Данска, за разлику од Енглеске, није наследна, већ изборна монархија, онда је логично и природно позвати се на његову

<sup>120</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 398

<sup>121</sup> Палавестра, Предраг, *Op. cit*, стр. 138.

<sup>122</sup> Милић, Новица, *Op. cit*, стр. 35-36. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>123</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013, стр. 67

<sup>124</sup> Кот, Јан, *Op. cit*, стр. 51. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

елaborацију ове теме у кључу прилика у елизабетинској Енглеској. Како каже Вилсон, Клаудије је збиља узурпатор јер је Хамлету, који, будући да у Енглеској 16. века престо може да наследи брат само и искључиво уколико претходни или покојни владар није имао законите, односно легитимне, биолошке наследнике који би, по крвној, биолошкој вези наследили трон, што са краљем Хамлетом није случај. Како је Хамлет престолонаследник као његов биолошки син, он је законити владар који би на легитиман начин наследио круну. Пошто га Клаудије у томе спречава убиством краља Хамлета и женидбом са Гертрудом, он је узурпатор у правом смислу те речи<sup>125</sup>.

У Шекспирово доба, доба друге половине 16. и почетка 17. века, Енглеска је монархија на чијем челу се налази женски монарх, краљица Елизабета I Тјудор (Elizabeth I Tudor)<sup>126</sup>, која није супруга, што је мањи, нити је мајка, што је већи проблем. Он најављује угроженост престола због недостатка легитимног, законитог пресолонаследника који би након њене смрти наследио трон на основу крвне повезаности. Недостатак биолошког наследника значи општу друштвену нестабилност, потенцијалну будућу кризу изазвану превирањима око трона.

Будући да је Шекспир, како тврди Џон Довер Вилсон, у драми *Хамлет* описао елизабетински двор, двор краљице Елизабете I, а да је Шекспир живео од 1564 до 1616. године, пратећи генеалогiju Шекспировог стваралаштва, његовог канона, српски стручњак за историју енглеске књижевности и врсни шекспиролог Веселин Костић драму *Хамлет* смешта на сам крај 16. и почетак 17. века, наводећи да су највероватније године када је она написана или 1600. или 1601<sup>127</sup>., на самој међи два века, која не представља само хронолошку границу, већ и границу између старог и новог погледа на свет. Хуго Клајн који у својој књизи *Шекспир и човеитво* наводи следеће: „А баш на прекретници векова, 1600. највероватније, написан је *Хамлет*“<sup>128</sup>. Зорица Бечановић - Николић стварање Шекспирових трагедија хронолошки смешта у период од 1599. до 1608. године<sup>129</sup>.

Период пред крај 16. века значајно је обележио приватни живот Виљема Шекспира и, претпоставља се, имао утицаја на његово драмско стваралаштво, пре свега на драму *Хамлет*. Наиме, Шекспиров једанаестогодишњи син Хамнет умире 1596. године<sup>130</sup>. Селимовићев роман *Дервиш и смрт* објављен је 1966. године, иако се главни мотив дела, убиство брата Шевкије, који је био партизан и који је стрељан, а који је покренуо у Селимовићу потребу да пише о томе, десио 1944. године<sup>131</sup>. „Тај мој убијени брат је моја највећа туга, и они који су га убили као да су дуго смишљали како ће ми нанијети највећи бол“<sup>132</sup>. Мотив личне огорчености због братовог страдња транспонован је у роман *Дервиш и смрт* и представља значајно место у његовој фабули. Због узаврелих емоција које је тај трагичан догађај изазвао у Мешу Селимовићу, он се није латио пера одмах након што је изгубио брата, већ је чекао да проток времена учини своје.

---

<sup>125</sup> Wilson Dover John, *What happens in Hamlet*, the Syndics of the Cambridge University Press, 1967, pp. 28-35

<sup>126</sup> Живела од 1533. до 1603. год., а Енглеском владала од 1558. до 1603. год. Позната под надимком Девичанска краљица (Virgin Queen).

<sup>127</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 32

<sup>128</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човеитво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 27

<sup>129</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013, стр. 87

<sup>130</sup> Bloom, Harold, *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Hamlet*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, An imprint of Infobase Publishing, p. 1, [http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best\\_hamlet\\_resource\\_critical\\_theory.pdf](http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best_hamlet_resource_critical_theory.pdf)

<sup>131</sup> Делић, Јован, „Златна деценија Меше Селимовића“ у: *Меша Селимовић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, стр. 8

<sup>132</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 36

До тренутка пишевог враћања овој теми је, како сам каже, „[...] грађа била одлежала и могла је поднијети сваку обраду [...] и у доживљају није више било сирове силовитости ни прејакe емоције”<sup>133</sup>. Стиче се утисак да је писац настојао да избегне управо што и Хамлет: да га заслепи лично осећање и да га заведе претрпљени бол. Селимовић је несумњиво носио овај мотив у себи иако је тек петнаест година касније уобличио у роман *Дервиш и смрт*. Талог времена требало је да уклони рђу личног доживљаја и да догађај сведе на његове општељудске карактеристике претпостављајући их личном, субјективном утиску. То време је у први план избацило роман *Дервиш и смрт*.

Временска дистанца од двадесет година писцу је, по сопственом сведочењу, била потребна да научи да влада причом тако што ће пустити да време скине копрену набујалих деструктивних емоција туге и резигнираности које би несумњиво овладели фабулом да ју је написао раније. Разумно је претпоставити да би она тада била „само“ болна сторија несрећног човека који је на свиреп начин изгубио брата. Време које је прошло од несрећног доживљаја до тренутка када му се Селимовић списатељски вратио, 1962. године, роману је дало димензију општости чиме је његова прича подигнута на универзалан ниво. „Све је било измедитирано, претворено у могуће опште искуство, као однос и сукоб између идеологије и позлијеђеног појединца”<sup>134</sup>.

Ако Хамлета посматрамо као сина коме је систем, оличен у једном човеку, монарху у друштвеној заједници у којој владар има апсолутну, неограничену моћ и право на потчињавање свих чланова те заједнице које се не доводи у питање, али и као легитимног наследника престола коме је тај исти престо преотет од стране оног ко му је не само убио оца, већ отео државу у буквалном, државничком смислу нелегитимним ступањем на престо, али и метафорички, „узевши“ му мајку, краљицу, у којој је оличена државност Данске, ову Шекспирову драму и те како можемо посматрати у селимовићевском кључу „[...] као однос и сукоб између идеологије и позлијеђеног појединца”<sup>135</sup>.

Хамлет и Ахмед Нурудин су људи унесређени од стране представника система ком и сами припадају на људском, дубоко интимном плану који се темељи на биолошкој повезаности са убијеним невиним људима који су тиме достигли ранг жртве. Код Хамлета је реч о његовом оцу, краљу Хамлету, а код Ахмеда Нурудина о брату Харуну. Њих је неправда погодила и на друштвеном плану – као носиоце власти, оно што представљају у оквиру својих социјалних миљеа. Оба дела се непорециво баве трагичним судбинама двојице истакнутих појединаца, људи од друштвеног значаја у својим срединама: Хамлет је монарх, престолонаследник, који би требало да буде легитимни наследник круне након убиства свог оца, у којој налазимо сличности са смрћу брата Ахмеда Нурудина, Харуна. Ахмед Нурудин је дервиш, шејх текије, члан Реда, слуга исламске егзегезе иносилац духовне власти, а тиме и власти чији доживљај света се мења услед убиства брата од стране макијавелистичких јунака зарад заштите њихових интереса и о(п)станка на власти.

У Селимовићевом роману макијавелистички властодршци „[...] присвајају монопол на тумачење речи и закона врховног господара [...]”<sup>136</sup>, што се најбоље види у вербалном дуелу Ахмеда Нурудина и кадије у тренутку када дервиш одлази код Ајни-ефендије да се распита због чега му је брат затворен, иако је Харун већ тада био убијен- Ајни-ефендија је произвољно тумачио Кур’ан, хватавши се само за оне делове који наглашавају надмоћ ислама као доктрине над биолошким везама и крвним сродством између редова пребацујући дервишу да у ситуацији када се налази између невоље свог рођеног брата и онога што кадија, сакривен иза Свете књиге, назива законом, он нагиње ка личној страни појединца, уместо да штити „закон“ - кадијино тумачење закона. У Ајни-ефендиној интерпретацији, доктрина је исто што и

<sup>133</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 165

<sup>134</sup> *Ibid*, стр. 165-166.

<sup>135</sup> *Ibid*, стр. 165-166.

<sup>136</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit*, стр. 276

кривични законик<sup>137</sup>. Лична интерпретација властодршца таквом одређењу даје тежину, а не објективност закона.

Компаративна основа поменутих трагичних исхода је та што се у оба случаја ради о граничним ситуацијама са којима се оба јунака суочавају. То искуство од њих захтева да баце „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]“<sup>138</sup>, „[...] *право сазнање, поглед у језиву истину* [...]“<sup>139</sup>. То је *трагично знање*<sup>140</sup> које из корена мења и Хамлета и Ахмеда Нурудина. „Са трагичним знањем почиње историјско кретање, које се не збива само у спољним догађајима, већ и у дубинама човека“<sup>141</sup>. Реч је о смрти невиних људи, жртава које су страдали од руке властодржаца који тим чином (п)остају власт чиме штите и остварују своје политичке циљеве. Сличност извршиоца власти у оба дела је та што су и једни, пре свих Клаудије, и други, пре свих кадија Ајни-ефендија, макијавелистички јунаци, којима ће се овај рад исцрпно бавити. Основна идеја рада је да су, у контексту освете, Хамлет и Ахмед Нурудин бацили „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]“<sup>142</sup>, што је довело до њиховог преображаја.

Његова метаморфоза почиње увидом да се дубоко у његовом бићу, према носиоцима власти, који су му нанели бол, увредили га и повредили, рађа мржња. Она прати његову спознаје света као привида у коме је до тада живео. Стицање свести Хамлета и Ахмеда Нурудина о свету који постоји осим оног у који су веровали, доводи до њиховог (де)маскирања. Он је пољуљао њихову веру у стварност јер су спознали да постоји и друга, ужасавајућа, пуна исконског моралног зла оличеног у политичким структурама и макијавелистичким јунацима који теже да очувају свој положај по сваку цену, чак и ако је у питању глава невиног човека.

Макијавелистички јунаци су касабалијски властодршци, муселим, муфтија и кадија, који стоје иза убиства дервишевог невиног брата јер је прозрео, прочитавши записник са суђења које није одржено по коме је оптужени човек проглашен кривим, тоталитаристичку, репресивну, насилну, лицемерну природу политичког апарата Османске империје тог доба у безименој босанској касабаци у којој се одиграва радња овог романа.

Хамлет се, након убиства оца, који је невино страдао од руке макијавелистичког властодршца Клаудија, одлучио за пасивност. Њиме ће овладати „[...] *аскетско расположење које пориче вољу* [...]“<sup>143</sup> услед чега ће оклевати са осветом, иако се заклео да ће јој похитати у сусрет

„[...] на крил’ма  
Брзим ко мисо ил’ љубавне жеље“<sup>144</sup>.

Чини се да је освети таквим жаром ипак похитао Ахмед Нурудин, један нови Ахмед Нурудин, који са пређашњим нема ништа заједничко осим имена и презимена<sup>145</sup>. Тај нови Ахмед

<sup>137</sup> Петровић, Миодраг, *op. cit.*, стр. 39

<sup>138</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>139</sup> *Ibid*

<sup>140</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit.*, стр. 234.

<sup>141</sup> Јасперс, Карл, “Трагично знање“ у: ТЕОРИЈА ТРАГЕДИЈЕ, Нолит, Београд, 1984, превео Сретен Марић стр. 234, у: Јерков, Александар, *Особености приповедачког поступка у романима Иве Андрића, Владана Деснице, Меше Селимовића, Милоша Црњанског и Данила Киша : (видови иманентне поетике)* : докторска дисертација, Београд : [А.М. Јерков], 1993, стр. 323

<sup>142</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>143</sup> *Ibid*

<sup>144</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 35

<sup>145</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 320-321

Нурудин је задојен мржњом која га тера на етичко одређење, на чињење, као што захтев Духа његовог оца на то тера Хамлета након што му исприча истину о сопственом убиству и тиме буде инструмент Хамлетовог стицања *дионисовског увида*<sup>146</sup>. Стицање свести о монструозности живота је суштински ничеански моменат ове тезе јер он означава раскид субјеката са дотадашњим представама о животу и свету и са собом некадашњим и покреће питање моралне (не)исправности освете.

## 1.2 Маска као начин друштвеног представљања Хамлета и Ахмеда Нурудина

Социјални контекст је битна димензија Ничеовог поступка маскирања, јер субјекат има потребу да се од оних којима је окружен маскирањем дистанцира и побољша свој положај, да заштити себе у и од средине која прети да га прогута<sup>147</sup>. Функција маске је да му помогне да оствари оно што је наумио тако што ће је, као део своје тактике, навући<sup>148</sup>, као што то чини дервиш када постаје кадија. Хамлетов циљ је да пружи себи валидно морално оправдање за извршење дужности коју му намеће Дух његовог оца. Он је везан за двор, о чему ће бити речи нешто касније у раду као о институцији политичке моћи и генератору исте.

То уводи димензију маскирања која је у спрези са покушајем остваривања права на лични идентитет. Те покушаје опструишу доминантне институције који су носиоци идеологије, од којих је двор свакако најдоминантнија. Иронија лежи у томе што је Хамлет и сам припадник тог апарата. Његов друштвени идентитет је утемељен на титули принца-престолонаследника. Али његово наследно право је грубо узурпирано од стране стрица, који му је убио оца и преотео му мајку, Гертруду<sup>149</sup>.

У роману *Дервиш и смрт* социјални контекст, је текија, локација у и око које се дешава маскирање Ахмеда Нурудина. Он је шејх текије, заробљен под велом илузија исламистичке егзегезе и религијске доктрине, под аполонском маском света привида. Као дервиш, он је и политички елемент система у коме саучествује игнорисањем онога што се дешава у стварном свету, оном који постоји испред замандаљених врата текије.

Хамлет и Ахмед Нурудин побуниће се против оних са којима деле политичку позорницу и постати осветници. И код Хамлета и код Ахмеда Нурудина имамо располућеност између изворног, аутентичног бића, сопства, личног идентитета и предствљања себе у социјалном контексту, односно маске. Зато маскирање, као Ничеов конструкт самозаштите.

Протагонисти оба дела, Хамлет и Ахмед Нурудин су носиоци звања, јавне функције, али они су истовремено и носиоци личног идентитета. Поврх тога, обојица су мушкарци и, тиме, представници маскулиног дискурса који у оба дела значајно одређује патријархално друштво. Особина која их повезује је њихова многострукост идентитета: обојица су носиоци друштвеног идентитета, с обзиром да је Хамлет принц, а Ахмед Нурудин дервиш, шејх текије, носилац духовне власти у безименој босанској касаби. Међусобна сукобљеност друштвеног, маскулиног и личног идентитета који подразумева верност *биолошком императиву*<sup>150</sup> у двојници јунака рађа мноштво, које је темељ Ничеовог схватања субјекта. И један и други су син, мушкарац, љубавник у покушају, човек, своје звање и осветник. Нурудин је и брат. Сви ови идентитети полазе од принципа који су опречни. Отуда унутрашња подељеност.

---

<sup>146</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>147</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>148</sup> *Ibid*

<sup>149</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 36-37

<sup>150</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтаagma *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

Сцена у којој се види унутрашња подвојеност код Ахмеда Нурудина јест она у којој се он први пут сусреће са бегунцем, где из његових уста добијамо потврду о колебању дервиша и човека у њему. Оно бива изазивано и његовим односом према брату који је најпре затворен у тврђаву, а потом убијен. У ноћи сусрета са Исхаком, како је назвао бегунца, Ахмед Нурудин мисли да му је брат још увек жив и да постоји могућност да буде пуштен.

Ахмед се није довољно борио за живог Харуна јер се осећао више као дервиш Нурудин него као Харунов рођени брат који је, као и краљ Хамлет, страдао од представника система. И Хамлет и Ахмед Нурудин су делови система против ког су се побунили. Њихове побуне, међутим, су различито мотивисане. Иза Хамлетовог бунта стоји налог екстерног ауторитета, Духа његовог оца, који му открива истину о својој смрти, о томе да њен узрок није онај који је званично обнародован - ујед змије приликом поподневне дремке у башти - већ је по среди убиство тровањем од братове руке. Иза Нурудиновог бунта стоји лична увређеност маскирана у повређеност због брата који је невин страдао од руке власти зато што је, будући кадијин писар, сазнао за деспотизам власти, наишавши на лажно признање човека који је проглашен кривим упркос томе што му суђење никада није било одржано<sup>151</sup>. „Као писар, он не мора имати никакв однос према том тексту, као човек он не може проћи мимо њега”<sup>152</sup>. Харун је између човека и функције писара изабрао човека, своју људску димензију.

У случају Ахмеда Нурудина, обе његове функције, обе титуле су у снажној противречности са његовом људском димензијом. Дервишка Ахмеду Нурудину забрањују да се на конкретан начин бори за брата, док му кадијска намеће дужност издаје најбољег пријатеља, Хасана. Његово опредељење за звање у ситуацији када би требало да се одазове зову *биолошког императива*<sup>153</sup> је једна од проблемских тачака ове дисертације.

Раскорак између човечности као есенције Ахмеда Нурудина и његове слике у искривљеном огледалу у ком се – попут цара у новом оделу – огледа у вршењу дервишке и кадијске функције верујући да је одраз који види у огледалу стваран. Али он то није, већ је оличен у Ничеовој мисаоној фигури маске. Докле год Нурудин верује да је привид једина истина, његова маска је (анти)маска. Њу маском чини свест привида о самом себи као о илузији, обмани, опсени<sup>154</sup> као што је то случај са Хамлетовим лудилом, за које он, а и ми заједно са њим, знамо да је глумљено и да постоји разлог зашто је глумљено. Због тога је оно ничеанска маска. Будући да је Хамлетово глумљено лудило тежиште овог рада, уз Нурудиново дервиштво и мржњу, а у контексту односа према злочину и злочинцу, „[...] испитати лудило у *Хамлету* значи истражити политичке импликације у драми”<sup>155</sup>, од којих су централне питање злочина, узурпације од стране владара који је свој статус монарха добио браком са Гертрудом, освете и одлагање освете.

О Хамлетовом лудилу сазнајемо од Офелије:

„У својој сам соби седела шијући,  
Кад у прснику кнез Хамлет, раскопчан,

<sup>151</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 100

<sup>152</sup> Јерков, Александар, *Особености приповедачког поступка у романима Иве Андрића, Владана Деснице, Меше Селимовића, Милоша Црњанског и Данила Киша : (видови иманентне поетике)* : докторска дисертација, Београд : [А.М. Јерков], 1993, стр. 323

<sup>153</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизацијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 384

<sup>154</sup> Милутиновић, Зоран, *Метатеатралност: иманентна поетика у драми XX века*, Београд, Студентски издавачки центар, 1994, стр. 15, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/104125/1/Metateatralnost.pdf>

<sup>155</sup> Шофранац, Наташа, *Мотив лудила код јунака четири велике трагедије Вилијама Шекспира - Хамлет, Магбет, Отело, и краљ Лир*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2013, стр. 143, <http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG20130918SOFRANAC.pdf>

Без капе на глави, с прљавим чарапама,  
 Неподвезаним, палим до чланака  
 Ко окови, и као кошуља му блед,  
 А колено му куца о колено,  
 И с једним тако тужним погледом  
 Ко да из пакла побеже да прича  
 О ужасима – дође преда ме.  
 За руку, и тако чврсто држаше,  
 Па затим стукну за дуж једне руке,  
 А другом руком преко чела пређе,  
 И тако ми се унесе у лице  
 Ко да га црта. Дуго је осто тако.  
 Најзад затресе мало моју руку,  
 И трипут главом климну горе-доле  
 Уздахну тако тужно и дубоко  
 Ко да му уздах руши целу грађу  
 И односи цео живот. И најпоследње  
 Без речи ми пусти руку, па са главом  
 Ко окренутом преко рамена  
 Изгледао је да је без очију  
 Нашао свој пут – јер из куће оде  
 Не гледећ очима, док је све до краја  
 На мене њихов упирао сјај”<sup>156</sup>.

Утисак који оставља ова сцена је да је он збиља оболео јер његови покрети одају човека који не влада собом, човека заробљеног у сопственом уму намученог својим демонима који су заробили његов здрав разум. Његово појављивање пред Офелијом носи белину авети и језу коју она изазива, што не оставља простора сумњи да је његово лудило право. Хамлет изгледа као да је изашао из гроба. Управо то је простор ничеанске маске, између стварности и представљања. Хамлет глуми лудило, а сцене у драми у којима се оно појављује носе огроман емотивни и упечатљив визуелни интензитет. Занимљиво је да Офелија помиње пакао, ког се Хамлет боји. Изгледа као да се јесте десило оно чега се и сам прибојавао – паклене казне на оном свету у ком није важно да ли је човек или монарх јер обојица деле исту душу. Тамо ни човечност ни звање не играју никакву улогу.

У случају дервиша оба звања утемељена су у Нурудиновој потреби за друштвеним угледом, на коме инсистира кроз такорећи читав роман осим у сцени у којој је затворен у тврђави, сведен на димензију униженог човека,<sup>157</sup> а што потврђује прошењем кадинице<sup>158</sup>, након смрти Ајни-ефендије<sup>159</sup>, којој и сам доприноси сплетком, оружјем макијавелистичке власти. Друштвени углед је нешто за шта је Нурудин морао да се бори и за чим вапи, са чим се поистовећује и иза чега се крије, чиме се маскира. Хамлет је, са друге стране, друштвени углед добио рођењем. Из Клаудијевих уста сазнајемо да Хамлета

„[...] воли неразумна гомила, а она  
 Не памећу својом но очима воли. А где је тако, ту се увек цени  
 Казна злочинца, а не злочин сам [...]”<sup>160</sup>.

<sup>156</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 46-47

<sup>157</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 199

<sup>158</sup> *Ibid*, стр. 362-363.

<sup>159</sup> *Ibid*, стр. 351.

<sup>160</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, четврти чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 113

То значи да би народ подржао Хамлетову освету за очево убиство јер би она била казна за Клаудија који је извршио братоубиство и узурпирао престо. Осим што је починилац злочина на политичком и државничком, он је и починилац злочина на породичном нивоу јер је убиством свог брата Хамлета лишио оца и тиме дао легитимност његовој потенцијалној освети која је Хамлетова морална дужност.

Оба дела се баве јазом који постоји између између *емпиријског* „Ја“<sup>161</sup>, *емпиријске* и *„трансцеденталне аперцепције“*<sup>162</sup> и „трансцеденталног“ „Ја“, као и разликама између личног и друштвеног идентитета Хамлета и Ахмеда Нурудина, који се открива и продубљује услед њиховог искуства граничне ситуације – суочавањем са смрћу члана биолошке породице, која уводи значај *биолошког императива*<sup>163</sup> у ову тезу. Он је темељ освете коју обојица треба да изврше на име моралног дуга према оцу, краљу Хамлету, и брату, Харуну, њено људско „оправдање“ и етичко „покриће“. То је јаз између њиховог личног и друштвеног идентитета.

Постојање ова два идентитета уводи категорију дуалности, а дуалност је мноштво. Феномен мноштва идентитета у једном човеку је изузетно важан за овај рад јер је он камен темељац Ничеовог схватања субјекта, по ком ће двојица јунака бити анализирани у овом раду. Ослоњени на ово Ничеово схватање, ми смо многострукост пронашли када смо личности двојице јунака сецирали изутра и у њима пронашли неподударане између онога што они интимно јесу, њиховог аутентичног гласа, њихове људске есенције и биолошке суштине, и онога што, као идеолошки обликованим субјектима, којима се бавио Луј Алтисер (Louis Althusser), треба или морају да буду, онога како се представљају и како наступају у социјалном контексту вођени различитим, а опет, сличним циљевима - да остваре своје интересе који их воде пут освете. Амбис између два поларитета, личног и друштвено условљеног, је у фокусу овог рада, као што је и противречност између њихове *емпиријске* и *„трансцеденталне аперцепције“*<sup>164</sup>.

Хамлет је идеалиста који не жели да изврши освету, а мора то да уради како би осветио оца, испунио налог његовог Духа и ослобдио државу нелегитимног владара, Клаудија, који је убица брата, убица краља, узурпатор и освајач Гертруде, која је за њега, осим што је жена, истовремено и метафора државе, моћи и власти па стога трофеј<sup>165</sup> и Нурудин, „[...] сељак и софта [...]“<sup>166</sup>, устаник против суровости система и лицемерја и спетки и злочина макијавелистичких јунака који на крају и сам постаје макијавелистички јунак јер је лицемеран, што видимо у сцени „мишоловке“<sup>167</sup> која је замка за Мула-Јусуфа, сплеткарош, што видимо у сценама у којима, захваљујући лажној информацији коју је, преко Мула-Јусуфа дотурио кадији оптужујући невиног човека за нешто што није учинио, а за шта је рачунао да ће испаштати у име принципа кога, као Алахов војник, мисли да брани, и, на крају, издајник Хасана, који у Селимовићевом роману није само лик, већ и метафора. Издавши њега, Нурудин је издао људскост и доброту као универзалне категорије.

<sup>161</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>162</sup> *Ibid*, стр. 35-36

<sup>163</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 384

<sup>164</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35-36. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>165</sup> Спремић, Милица, *Op. cit.*, стр. 40.

<sup>166</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 218

<sup>167</sup> Сцену тако назвала М.Т. како би направила паралелу са истоименом сценом у драми *Хамлет* јер обе функционишу по истом механизму и имају исти циљ – да се злочинци сами одају протагонистима и тиме их осоколе да се освете.

Оно што је важно напоменути како би унутрашње скенирање два јунака било заокружено је алтисеровско схватање појма субјекат који инсистира на идеолошки обликованом човеку у коме идеолошка стиче апсолутну надмоћ над хуманом димензијом. Он губи своју људску суштину и постаје идеолошки условљен субјект<sup>168</sup>. Такав субјект је потчињен генераторима моћи и институцијама, које, у њихово име, спроводе идеологију. У Хамлетовом случају то су двор и држава, а у Нурудиновом је то држава.

Будући да ова теза сагледава Хамлета и Ахмеда Нурудина као јунаке трагедије освете, друштвено-историјски контекст у коме се они одлучују за извршење освете је важно анализирати како би се показала мотивација њиховог осветништва. Она је у тесној вези са њиховом позицијом у оквиру репресивних система који функционишу у границама дихотомије подређености и надређености, потчињености њих као идеолошких субјеката који су обликовани и лимитирани идеологијом. Њихова потчињеност, међутим, се ту не завршава.

Она је двострука и укључује питање робовања *религији и моралу као трансцедентним идеалима*<sup>169</sup>. Послушност коју захтева држава је споља наметнута двојници протагониста, док је њихова оданост религији њихова унутрашња одлука. Проблем настаје када између две равни, равни функционисања у социјалној средини, друштву, систему, држави и оне друге, идеалистичке која се темељи на оданости Богу као ауторитету дође до сукоба. Тада долази до унутрашњег конфликта у јунацима на *емпиријско „Ја“, емпиријску аперцепцију, и „трансцедентну аперцепцију“*<sup>170</sup>.

Код Хамлета је јако присуство религије, односно хришћанске догме која забрањује (само)убиство, а код Нурудина је реч о исламској егзегези која укида право на самосталност, на лично и личност, на личне одлуке и сопствено мишљење, појединачну вољу, а инсистира на општем, надличном, трансцеденталном и колективном. Алахов војник је увек безимени и неважни део колективитета, а никада појединац са именом и презименом, личност по себи.

Потреба субјекта за ослобођењем генерише побуну у име освете, која је централни мотив оба дела. Циљ Хамлета и Ахмеда Нурудина је да се освете. Таква побуна против система којима и сами припадају, Хамлет као принц, а Нурудин као дервиш, шејх, члан Реда, и носилац духовне власти, подразумева лично етичко одређивање и напуштање удобне позиције етичке неутралности. То значи конкретно делање уместо безграничне контемплативности о вечном распећу змеђу два потенцијална избора, две опције, две могућности, стално између једне и друге, уместо одабира једне или друге.

Хамлет се колеба око извршења самоубиства, који би његову *„емпиријску аперцепцију - емпиријско „Ја“*<sup>171</sup> на почетку драме желео да изврши након што баца *„[...] проникљив поглед у суштину ствари [...]“*<sup>172</sup>, суочењем са граничном ситуацијом, али га не извршава јер би то значило побуну његове *„трансцеденталне аперцепције“*<sup>173</sup> против Бога, чија заповест забрањује извршење убиства, па тако и самоубиства. Његова *„трансцедентална аперцепција“*<sup>174</sup> се двоуми око извршења освете, јер не жели да је изврши, али његово

---

<sup>168</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 312

<sup>169</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 68.

<sup>170</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35-36. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>171</sup> *Ibid*, стр. 35.

<sup>172</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>173</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 36.

[https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>174</sup> *Ibid*, стр. 36.

емпиријско „Ја“<sup>175</sup> се осећа дужним да је ипак изврши. Ахмед, дервишева *емпиријска аперцепција*, емпиријско „Ја“<sup>176</sup> се двоуми да ли да помогне бегунцу, под утиском ситуације у којој се налази његов брат, за кога мисли да је заробљен у тврђави.

Бегунац успева да га примора да размишља као човек, брат, син, носилац личног идентитета док дервиш, шејх, члан Реда, епигон духовне власти, носилац друштвеног идентитета, његове „*трансцеденталне аперцепције*“<sup>177</sup> размишља да ли да га, у складу са правилима, изда. Противречност ове две аперцепције у случају Хамлета и Ахмеда Нурудина је, по Ничеу, маска. Она је израз њихове друштвене појавности у односу не само према друштвеној заједници, већ и према систему коме и сами припадају. На концу, она је израз њихове појавности према самима себи.

„Да би се егзистирало, мора се засновати *однос* према Другом. Без обзира у којем смислу и лику се то Друго јављало: као свијет, туђе, персонално искуство, држава, идеологија, извјесност љубави“<sup>178</sup>. Међутим, иако егзистенција подразумева улажење у односе са другима, свако биће треба да тежи заснивању односа према себи. И Ахмед Нурудин и Хамлет себе упознају током два дела о којима је у тези реч, али оно што је упечатљиво у процесу њихове интроспекције, то је да акценат није ко су они, већ је на томе шта су. То упућује да њих двојица сами себе доживљавају кроз своја звања, дервиша и монарха, а то упућује на супериорност њиховог друштвеног идентитета у односу на лични. Проучавајући Ничеову мисаону фигуру маске примењену на Хамлета и Ахмеда Нурудина испитиваћемо однос појединца и институција моћи којим доминира однос доминације и субверзије.

У овом контексту, осветиштво Хамлета и Ахмеда ћемо третирати као субверзију, јер је она израз револта против ауторитета, макијавелистичке политичке праксе тоталитаристичког друштва који врши власт полугама репресије и насиља, а оне се ослањају на сплетке и лицемерје, жртвовање невиних људи зарад остварења сопствене агенде. Једна од најдоминантнијих особина режима је лицемерје. Оно је присутно у Клаудијевом тобож љубазном понашању према Хамлету на почетку драме. Што се тиче улоге лицемерја у роману *Дервиш и смрт*, важно је истаћи да је лицемерје противно Кур’ану<sup>179</sup>.

Дервиш је лицемеран према Мула-Јусуфу у сцени коју смо назвали „мишоловка“<sup>180</sup> издајући тиме Свету књигу и њена начела. Будући да он у овој сцени свесно ставља маску пријатеља како би обмануо Мула-Јусуфа и навео га да се ода говором тела, што Хамлет очекује од Клаудија, чиме би показао кривицу. Будући да намерно производи илузију, намеће се закључак да Нурудин свесно издаје Свету књигу, а тиме и себе као дервиша. То је зачетак његовог субверзивног деловања против система које ће букнути након што се у њему распламса мржња. Субверзија ће га нагнати да жртвује невиног човека, да смисли сплетку чија ће жртва невини човек бити, и да изда свог најбољег пријатеља чиме издаје и принцип, универзалну категорију Доброте.

Луд или не, пореметивши умом или се само субверзивно кријући иза маске лудила, Хамлет чини недопустиво – његова побуна никла је из личног осећања неправде коју су му, очевим убиством и мајчином наглom прудајом, нанели Клаудије и Гертруда. Пустимо за тренутак Хамлетов револт према Гертруди и усредредимо се на бунт против Клаудија, који је,

<sup>175</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>176</sup> *Ibid*

<sup>177</sup> *Ibid*, стр. 36.

<sup>178</sup> Прохић, Касим, *Op. cit.*, стр. 63.

<sup>179</sup> Танасковић, Дарко, *Ислам: догма и смрт*, Српска књижевна задруга, Београд, 2018, стр. 235

<sup>180</sup> Сцену тако назвала М.Т. како би направила паралелу са истоименом сценом у драми *Хамлет* јер обе функционишу по истом механизму и имају исти циљ – да се злочинци сами одају протагонистима и тиме их осоколе да се освете.

тако нелегитиман, декадентан и злочинац, ипак владар и, као такав, недодирљив, јер обједињује ауторитет Државе и Бога<sup>181</sup>. Хамлет је непослушан. Хамлет је осветник.

Нурудин се буни против неправде који су му, братовом смрћу, скривили експоненти власти: кадија Ајни-ефендија више него муселим и муфтија, мада и они, јер је кадија тај у чије име је Мула-Јусуф издао Харуна и тиме метафорички урадио оно што је Ајни-ефендија урадио физички – потписао смртну казну у облику налога за затварање у тврђаву која је станица пре тврђавског гробља. Оно је дестинација за непослушне. За Харуна. За непослушног Нурудина – Нурудина осветника.

Услед насилних смрти својих ближњих од стране система, његових представника, као што је то случај у роману *Дервиш и смрт*, или врхушке истог као што је то случај у Шекспировој драми, Хамлет и Ахмед Нурудин нашли су се усред онога што Јан Кот у својој књизи *Шекспир, наш савременик* назива синтагмом „[...] Велики Механизам, који целата претвара у жртву и жртву у целата“<sup>182</sup>, а коју ћемо ми у овој дисертацији допунити и зваће се *Велики Механизам*<sup>183</sup> ужаса кога, у име тоталитаристичке политичке творевине коју називамо држава, оличавају, у првом реду, Клаудије и Ајни-ефендија као макијавелистички јунаци који су подлаци, убице невиних људи и лицемери. И Хамлет и Ахмед Нурудин су припадници власти, Хамлет световне, а Нурудин духовне. Њихови крвници су Клаудије и Ајни-ефендија. На самом почетку оба дела, Хамлет и Ахмед Нурудин се налазе у позицији жртве којима су чланови породице, отац и брат, жртве убиства од стране Клаудија и Ајни-ефендије. На крају оба дела улогу крвника преузимају протагонисти. Хамлет убија Клаудија, а Ахмед Нурудин покреће сплетку чија ће последица бити кадијина смрт. Заменом улога круг је затворен.

Припадност систему је главна ознака Хамлетовог и Нурудиновог друштвеног идентитета, и важан елемент њихове маске, посебно Нурудинове, односно Нурудинових, јер су у питању маске које подразумевају друштвену појавност кроз функције дервиша и кадије. Као и Хамлетов друштвени идентитет монарха, који је озбиљно угрожен његовим лудилом, иако оно то није, већ је варка за све дворане, оне собом носе друштвени статус, јер је Хамлет, након смрти свог оца, требало да буде следећа крунисана глава, док је Нурудин дервиш, експонент духовне власти, а тиме и представник власти.

Однос Хамлета и Ахмеда Нурудина према граничним ситуацијама је личан. Они су лично уплетени као син и брат, као носиоци личног идентитета, а не само као носиоци друштвеног. Наглашени емотивност у Хамлету срећемо на почетку драме, а у Нурудину у другом делу романа. У овим тренуцима обојица протагониста се предају својим емоцијама, афектима, осећањима и страстима. Однос Клаудија и Ајни-ефендије није као што није ни према Хамлету и Ахмеду Нурудину. Клаудије и Ајни-ефендија се понашају у складу са својим друштвеним положајем фигуре власти, моћи, контроле и одлучивања. Хамлет и Нурудин су потчињени јер идеологија од њих захтева послушност. Али, граничне ситуације откривају двојицу протагониста у светлу личног идентитета. Услед појачане емотивне укључености, људска димензија, која бива заштићена маском, лудилом и дервиштвом, надилази друштвену.

Оба дела, и драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт*, баве се тиме „[...] ко има право да убије човека без суда и без права на суђење“<sup>184</sup>, не само у контексту лажираног признања на које је Харун наишао обављајући посао писара, чиновника у систему власти, који није имао никаква овлашћења нити је учествовао у њеним ујдурмама, већ је пострадао од ње, него и у

<sup>181</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Науна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>182</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 51. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>183</sup> *Ibid*

<sup>184</sup> Егерић, Мирослав, „Догма и појединачни живот у роману *Дервиш и смрт*“, у: *Споменица Меше Селимовића*, Српска академија наука и уметности, стр. 94

контексту његовог и убиства краља Хамлета који су убијени без права на покајање и опрост грехова.

Клаудије је убио свог брата отровавши га током поподневног одмора чиме га је лишио права на покајање и божју милост опростом грехова. Он је оженио братову жену чим есе упустио у родоскрвни брак. И, он је свог братанца Хамлета лишио трона тиме што је узурпирао дански трон, што му је омогућила женидба са Гертрудом. Он је, дакле, Хамлета унесређио на личном и на државничком нивоу одузивши му оца и владарско право, али и мајку, што отвара питање Хамлетовог психосексуалног функционисања. По тобож љубазном понашању према Хамлету на почетку романа, након што му је убио оца и одузео и мајку и државу, закључујемо да је Клаудије лицемеран, а лицемерје је једна од најзаступљенијих полуга макијавелистичког поступања.

Ајни-ефендија је одговоран за убиство Нурудиновог брата Харуна. Он је лицемерни властодржац који Нурудиново људско и братско понашање изокреће у понашање које подрива закон селективно користећи Свету књигу. Иако он није тај који је убио Харуна, одговоран је за његово убиство. Заједно са муселимом и муфтијом, он стоји не само иза овог злочина, већ иза злочина као средства за остварења циља, што га, као и Клаудија, недвосмислено повезује са макијавелистичком политичком мисли и њеном употребом у пракси.

С једне стране, Хамлет и Ахмед Нурудин с жртве. Са друге, они су осветници. При преласку тог пута, у њима ће се догодити трансформација. У процесу метаморфозе важну улогу ће играти (де)маскирање, насушна потреба књижевних јунака, који ће у овом раду бити анализирани као ничеански, али и алтисеровски субјекти, за стављањем маске. Суштина Ничеовог схватања субјекта почива на мноштву које се схвата као бинарна опозиција целовитом бићу, на унутрашњој подељености, недостатку истоветности онога што субјект мисли и што чини или не чини.

Разлика између мишљења и чина у светлу унутрашњег сукоба двојице ничеанско-алтисеровских субјеката, који је простор маске по Ничеу, је оно чиме ћемо се бавити у овој тези а у вези са трагедијом освете, зато што је нуклеус поменута два дела управо мотив освете. Она заокружује не само два дела у књижевном смислу, у смислу нарације, фабуле и композиције истог где се њоме завршавају поменута дела, већ и унутрашњу трансформацију јунака о којој ће бити речи у овој докторској дисертацији будући да је интимна метаморфоза субјекта у тесној вези са њиховим маском.

Она, по Ничеу, означава разлику између есенције, оног што је унутрашње, сржи, истиности, аутентичности, изворности, бивста, једном речју суштине, личног идентитета и оног што се манифестује као спољашње, што је опсена, илузија, обмана<sup>185</sup>. У случају Ахмеда Нурудина и Хамлета, у питању је раскорак између изворног, интимног, аутентичног бића које је носилац личног идентитета и маске којом се субјект служи у социјалном контексту у оквиру друштвене заједнице у којој се налази. Та маска се, у случају шејха, подудара са његовим друштвеним идентитетом, јавном функцијом, звањем дервиша, а потом и кадије, док код монарха Хамлета то није случај.

Оданост звању дервиша и кадије подразумева одбијање да се субјект користи макијавелистичким средствима оних који наведене друштвене позиције користе у личне сврхе, а не у сврхе јавног, општег добра. Будући да се Нурудин оглушује о то тиме што се опредељује за лаж, лицемерје и жртвовање невиног човека, он показује да су поменуте титуле маска, његово трансцедентално „Ја,“ а не његов лични идентитет, чиме је себе заваравео све док га мржња није поробила и натерала на субверзију у циљу освете. Та субверзија у Хамлетовом случају је маска лудила.

Маскирање није несвесно преузимање идентитета који инхерентно не припада субјекту, већ се он са њим идентификује како би свој лични идентитет подредио колективном и на тај начин осећао припадност као део целине и поистовећење са њом, односно како би

---

<sup>185</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 13.

заштитио своје праве намере у срху испуњења личне агенде<sup>186</sup>. Маску, наиме, субјект усваја како би испунио некакву своју агенду и остварио оно што је наумио, због чега се маскирао. Хамлетова намера је да се увери у то да ли су тачне речи Духа његовог оца да није умро због уједа змије током поподневне дремке у башти, како је обнародовано, већ да је убијен од стране свог брата, Хамлетовог стрица<sup>187</sup>, који је тим незаконитим чином не само починио злочин већ и морално укаљао Данску и бацио љагу на дански народ који фаворизује Хамлета као природог будућег владара по биолошки утемељеној мушкој линији наслеђивања престола након убиства оца, краља Хамлета.

„Прерушавање није нешто што нам припада по природи, већ оно што слободно усвајамо о с обзиром на некакав циљ, подстакнути неком потребом”<sup>188</sup>. Маска крије праве намере субјекта. Он је навлачи свесно. Због тога је маска Ахмеда Нурудина до сурета са муселимом, када сазнаје да је оно у шта је највише веровао – сопствена друштвена супериорност утемељена у дервишком звању - илузија, (анти)маска.

Нурудиново дервиштво је одговор на животно разочарење, а не на стварну потребу његовог изворног бића за служењем Алаху. Он у текију не одлази из понизности и жеље за службом, већ из потребе да се, будући повређен, склони, издвоји, отуђи, и да, кроз својее звање, себи обезбеди друштвени углед, признање и поштовање заједнице. Хамлетово лудило је маска у правом смислу те речи јер он њоме испуњава свој циљ – да сазна да ли је Клаудије убица његовог оца и да ли Дух краља, његовог оца, говори истину или је реч о сплетки Нечастивог која га кроз сабласт куша<sup>189</sup>.

Желећи да сазна да ли Дух говори истину, он делује субверзивно тако што организује позоришну представу на двору, *Убиство Гонзага*, чији под-заплет под именом „мишоловка“ приказује сцену убиства краља Хамлета<sup>190</sup> како би се на основу понашања свог стрица-узурпатора, уверио у истинитост речи Духа. То би му омогућило да дела онако како феудална средњовековна традиција налаже и убије Клаудија како би осветио убиство свог оца, кога је Клаудије на онај свет послао без права на опрост грехова и на тај начин га осудио на муке у Чистилишту.<sup>191</sup>

„[...] Глума замку нек ми дадне  
У коју ће савест краљева да падне”<sup>192</sup>.

Сцену „мишоловке”<sup>193</sup> налазимо и у роману *Дервиш и смрт* у којој Ахмед Нурудин при сусрету са Мула-Јусуфом, за кога, у том тренутку, зна да је кумовао Харуновом убиству од стране власти јер га је, будући да је био кадијин шпијун, издао. Ахмед Нурудин му нуди лажно пријатељство и пријатељску љубав која би била заклон обојици унесрећенх, сваког својим усудом, а заправо жели да се Мула-Јусуф ода како би од њега извукао прећутно признање говором тела, мимиком лица или покретима на основу којих би му Мула-Јусуф показао да је крив, онако како је то недвосмислено показао Клаудије у истоименој сцени драме коју

<sup>186</sup> Ватимо, Ђани, *Ор. cit.*, стр. 19.

<sup>187</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 36-37

<sup>188</sup> Ватимо, Ђани, *Ор. cit.*, стр. 19.

<sup>189</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70-71

<sup>190</sup> *Ibid*, стр. 89-90.

<sup>191</sup> Према Милошевић, Никола у: Шекспир, Виљем, *Хамлет*, Нолит, Београд, 1966, стр. 10

<sup>192</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70-71

<sup>193</sup> Сцену тако назвала М.Т. како би направила паралелу са истоименом сценом у драми *Хамлет* јер обе функционишу по истом механизму и имају исти циљ – да се злочинци сами одају протагонистима и тиме их осоколе да се освете.

демонстративно театрално напушта, што Хамлету сведочи о стричевој кривици. Нурудинове намере су задње, а он их маскира речима које звуче људски и утешитељски како би постигао оно што жели. Због тога је његово понашање у тој сцени романа ничеанска маска.

У ширем контексту, мотив Хамлетовог лудила и Нурудиново дервиштво ће бити анализирани као маска, али и као (анти)маска у светлу поделе на диониско и аполонско, а кроз призму привида, јер је привид основна карактеристика ничеанског схватања маске. Потврду за то налазимо у фрагментима Ничеовог „[...] списа *О истини и лажи у изванморалном смилу* (1873), у којима је човек експлицитно означен као животиња која је, затекавши се слабијом спрам осталих животиња [...] усвојила привид као једино могуће одбрамбено оружје”<sup>194</sup>. Граничне ситуације су и Хамлета и Ахмеда Нурудина приморале да се изместе из својих дотадашњих рутина и живота који је био мање или више хармоничан, али свакако лишен личне драме у којој се се обрели након истих. Суочивши се са њима, обојица протагониста су постали учесници у свету у коме до тада нису учествовали. То је непријатељска средина за двојицу идеалиста.

За Нурудина је то стварни свет, онај од кога је побегао у текију, а за Хамлета је то свет дворских закулисаних игара, сплетки, лажи и лицемерја. Будући недорасли свету у ком су се нашли, њихова позиција је инфериорна у односу на оне који тим светом владају и који га, по својој мери, кроје. Као одговор на новонасталу ситуацију, Хамлетово лудило није исконско, оно је обмана, леж, привид. Стављајући маску, Хамлет је увек бар један корак испред Клаудија, који је макијавелистички јунак, и властодржац чија власт се заснива на макијавелистичким принципима, као и власт касабалијских властодржаца, представника власти у Селимовићевом роману.

У њему ћемо, у сцени са хаџи-Синанудином, видети да је Нурудин у том тренутку један корак испред власти јер је он тај који контролише ситуацију захваљујући томе што се, и у томе се крију његова трагичност и промашеност, одлучује да се поистовети са оним против којих се борио и које је, почев од муселима, страшно мрзео не само због убиства брата, већ (и) због тога што су, убивши Харуна, потамнили њега као *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>195</sup>. Будући да је оно основ његовог служења вери и догми, они су тиме у питање довели његову моралну исправност приликом службе исламској егзегези.

Раскорак који представља маска можемо пратити у светлу бинарних опозиција између бивства субјекта, субјекта по себи, онога што субјект (мисли да) јесте или што је био пре суочавања са граничном ситуацијом, која је у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* ситуација смрти члана примарне породице, и појаве Хамлета и Ахмеда Нурудина у друштвеном контексту у коме маска обезбеђује заштиту и која скрива суштину субјекта са намером остваривања циља<sup>196</sup>. Још једна важна улога маска је разликовање појединца од социјалног контекста<sup>197</sup> у ком се налази на темељу његовог друштвеног положаја - статуса који заузима у оквиру друштвене заједнице, чиме се субјекат разликује од исте. Ахмед Нурудин то назива звањем за које верује да му а ргиоги обезбеђује поштовање других. Он мисли како морају поштовати њега јер поштују његов чин.

Тиме он поистовећује себе са својим чином, и обрнуто, свој чин са својим личним идентитетом, док су у драми *Хамлет*, *Лаерт* и *Полоније* свесни да звање надилази лични идентитет и да оно мора да управља одлукама престолонаследника, те да он не може да доноси одлуке срцем, као „обичан“ човек, и да ожени *Офелију*, већ то морају да буду одлуке

---

<sup>194</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>195</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 12

<sup>196</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>197</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: *Masken und Maskierungen*, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

утемељене у положају који заузима, као што је то случај са Ахмедом Нурудином све док се не преобрази у осветника, иако он мисли да његове кадијске одлуке могу да буду само његове. Он је толико уверен у то да самоуверено изговара: „Чинићу оно што ми закон и савјест налажу”<sup>198</sup>.

Између два идентитета, личног и друштвеног, дервишког и кадијског, он на почетку романа не види разлику. За њега постоји апсолутна подударност између Ахмеда, човека и Нурудина, дервиша, шејха текије. Међутим, до краја романа он увиђа да су то две различите особе, као што је то и Хамлет који од уцвељеног ожалошћеног сина, престолонаследника коме је учињена неправда убиством оца, незаконитим преотимањем престола, дакле државе, али и мајке, коме су, можемо рећи, преотели Офелију, и то њени отац и брат, указујући на то да Хамлету, ако ништа друго, положај који заузима као легитимни претедент на престо забрањује да се њоме ожени, због чега нема сврхе да му она и даље одговара на удварање, лудак који, у очима других, пре свих Клаудијевим, представља опасност по земљу и њен поредак, преко Хамлета који се суочава са смрћу прилично буквално, држањем Јорикове лобање, до Хамлета који чини оно што частан владара треба да чини – убија декадентног узурпатора престола чиме Данској обезбеђује светлу будућност у лику Фортинбраса. Тај елемент узвишености његову трагичност чини не сасвим трагичном.

Хамлет се не либи убиства као чина, већ се либи извршења осветничког убиства које му налаже Дух његовог оца, као и самоубиства, које забрањује хришћанство кроз своју заповест. Он убија Полонија мачем, и наводи Розенкранца и Гилденстерна у замку смрти без икаквог преиспитивања, али током драме оклева са убиством Клаудија, кога тек на крају исте убија. Окевање се најбоље види у сцени у којој се Клаудије моли, током које Хамлет може несметано да га убије, јер је Клаудије у том тренутку на коленима, окренут синовцу леђима, безопасан и рањив, лак плен за убицу, али Хамлет то не чини. Клаудијево убиство на крају драме је гест владара који то чини у име бољитка своје земље, а не лична одмазда повређеног сина. Отуда димензија узвишености у Хамлетовом чину убиства Клаудија.

Нурудинова освета је лична освета промашеног човека огрезлог у догматски обликованој таштини. Њу утврђује и његово обављање кадијске дужности. Улога кадије је такође маска, друштвени идентитет, на који Нурудин пристаје не схватајући да је то метафорички катул-ферман око његовог врата. Догмата у њему, вођен сопственом гордошћу, верује, збиља, да ће он у одлучивању бити независан и слободан да суди и пресуђује у складу са сопственом вољом и законским прописима<sup>199</sup> у којој је закон привилегија аморалних властодржаца, макијавелистичких ликова којима је за партију шаха у којој је улог људски живот потребан само још један пион за жртвовање.

У свом раду настојаћу да покажем да се Ничеов појам маске може применити на двојицу алтисеровских и ничеанских субјеката у контексту трагедије освете као трагична унутрашња подељеност сопства протагониста између онога што они збиља јесу, њихових изворних, аутентичних, чак биолошких бића, њиховог *емпиријског* „Ја”<sup>200</sup> и њиховог моралног идеализма, трансцеденталног „Ја” али и њиховог друштвеног положаја кроз призму Новог историзма који се бави обликовањем појединаца од стране институција на плану идеологије кроз механизме контроле за које Луј Алтисер каже: „Назваћемо државним идеолошким апаратима одређен број реалности који непосредни посматрач види у форми одређених и специјализованих институција” попут цркви, школа, политичких система, итд”<sup>201</sup>.

Идеологија користи исте механизме кроз векове и опстаје кроз различите политичке системе у различитим временима на основу чега се, у два дела која су корпус ове дисертације,

<sup>198</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 356

<sup>199</sup> *Ibid*

<sup>200</sup> Милић, Новица, *Op. cit*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>201</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit*, стр. 27.

а која раздаваја период од 365 година, намеће „[...] аисторијски закључак: да је идеологија, као структурна матрица, истоветна у свим временима и да се [...] увек остварује на исти начин”<sup>202</sup>. Она обликује систем размишљања, морални светоназор, вредности у које верују, и намеће им вредносне судове. Елизабетинско (позно ренесансно) доба у ком Шекспир живи и ствара се битно разликује од доба у коме живи и ствара Меша Селимовић. Међутим, њихови јунаци су на истоветан начин условљени догматизмом и индоктринирани њеним полугама моћи као и центрима исте који кроз институције обликују друштво, материјалну, емпиријску, физичку стварност.

Проблем са реалношћу у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* је тај што њоме манипулишу властодршци. Она је конструкт, условљен, обликован и одређен субјективном одлуком властодршца који (тобож) наступа у име система, што доводи до тога да институције подржавају владајућу идеологију у друштвима која, услед такве друштвено, политичке, идеолошке праксе, постају тоталитаристичка, режимска, које, уместо да обликују друштво на темељу униформних правила, постају марионете оних изнад њих који се на исти начин понашају према онима који су испод или чак у равни са њима на друштвеном плану. На тај начин стварност постаје дискреционо право онога на власти да ли ће или неће одузети нечији живот у име заштите сопствених интереса. У драми *Хамлет* Клаудије жели да контролише Хамлета, као што властодршци у роману *Дервиш и смрт* желе да контролишу Ахмеда Нурудина, што му стављају до знања преко гласника, који му преноси „поздраве пријатеља“ откривајући му да знају да је бегунца предао исувише касно, дајући му време да побегне<sup>203</sup>.

Дела која чине корпус ове докторске дисертације, драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* припадају различитим књижевним жанровима, у питању су драма и роман, али један од њихових најважнијих заједничких именоватеља, онај који их несумњиво блиско повезује, јесте политички дискурс у коме се Хамлет и Ахмед Нурудин налазе у оквиру својих идеолошки обликованих друштвених контекста. Хамлет је везан за Данску као монархију, а тиме и за две врсте *државних идеолошких апарата: политички и породични*<sup>204</sup> које свој утицај остварују „[...] путем идеологије (чије се конкретне форме реализују у државним идеолошким апаратима)<sup>205</sup> док је Ахмед Нурудин везан за политичко-верски систем исламске догме у босанској касаби. Хамлет је експонент политичког система Данске, и као такав, он нема право на слободни избор, већ све његове одлуке морају да буду под контролом државе и њених органа, представника и политичких тела ради њеног опстанка и општег добра земље и народа. Он нема луксуз да се побуни против система јер му припада рођењем. Он није човек, он је алтисеровски субјекат који „[...] настаје тако што индивидуа доспева у увек већ претходећи му симболички поредак идеологије, која се као *туђа* реч утискује у њега, обликује га и говори из њега”<sup>206</sup>.

Хамлет је хришћанин који верује у божије заповести. „Статус „Десет Божијих заповести“ у хришћанству се [...] поима као обзнањивање природног моралног закона који је, у стварима и у срцима људским, одраз вечног Божијег закона (поретка)”<sup>207</sup>. Уз то, он је потчињен идеологији као политичкој пракси која штити монарха па макар он био и нелегитимно и незаконито на трону, и која забрањује побуну против монарха само зато што

---

<sup>202</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 311

<sup>203</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 141-144

<sup>204</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit.*, стр. 28.

<sup>205</sup> *Ibid*, стр. 79.

<sup>206</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 312

<sup>207</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit.*, стр. 235.

он обавља функцију монарха која га штити својим ореолом недодирљивости<sup>208</sup>, и хришћанском идеологијом која забрањује (само)убиство, што сазнајемо из Хамлетових речи<sup>209</sup> и ничеански кога карактерише „[...] мноштво свести и воља [...]”<sup>210</sup>. Он прижељкује самоубиство на почетку драме и тиме се налази у конфликту са хришћанском доктрином, он се супротставља Клаудију од самог почетка драме својим понашањем и у њиховим разговорима у којима Клаудије показује широку лепезу свог макијавелистичког лицемерства. Хамлет ће се побунити. Од лика који контемплира самоубиство и вага да ли делати или не, промишљајући последице свог чина, он ће постати осветник.

Лудило ће му бити само реквизит да се увери да за освету постоји основ који надилази његов лични анимозитет према Клаудију, кога неће пронаћи не само у сцени „мишоловке“ већ и у Клаудијевом писму у коме недвосмислено стоји да Хамлета треба ликвидирати, што Хамлета уверава у Клаудијеве зле намере на основу којих он, по сопственој савести, стиче право да дела. Клаудијева реакција током представе, његово демонстративно устајање и напуштање исте, као и поменуто писмо су основ Хамлетове освете као државника, чиме се скреће пажња са његове големе туге за оцем која је евидентна на почетку драме, али се током трајања исте повлачи у други план све док сасвим не изгуби на значају, када убијени краљ престаје да постоји у синовљевим мислима. Померањем фокуса са личног апострофира се државничка димензија Хамлетовог чина освете, која је боји узвишеношћу и тиме доприноси да његова трагичност не буде у потпуности трагична, каква је Нурудинова, која је искључиво мотивисана личним и субјективним. Ту је основна разлика због које двојица субјеката (ни)су трагични јунаци трагедије освете.

Ахмед Нурудин је представник духовне власти у роману *Дервиш и смрт*. Он припада *религијском државном идеолошком апарату*<sup>211</sup> јер је старешина мевлевијског реда који се обавезао да ће живети у складу са правилима свете књиге и начела ислама, исламске егезегезе, а заправо верске доктрине која је крута и не допушта никаква одступања, посебно не она у име свог „Ја“ и личног става. Он нема право да се огреши о оно што вера проповеда, јер је он, такође, идеолошки обликован субјект у служби исламске доктрине. Ни он, као ни Хамлет, нема право на побуну против тог устројства јер му и сам припада. То се, међутим, мења када му брат, који је невин, буде ухапшен, а потом и погубљен. Од потчињеног службеника исламске егезегезе, Ахмед постаје човек, син, брат и осветник. Превагу односи његово изворно биће, његов лични идентитет.

Као старешина дервишког реда и као кадија, он је алтисеровски субјект јер је обликован идеологијом. Будући да се он стално налази у позицији између две крајности, између Ахмеда, носиоца личног идентитета, сина, брата, па и љубавника, и Нурудина, друштвено конструисаног субјекта, он је ничеански субјект јер је подељен унутар себе између два противречна идентитета који један другог искључују.

Као дервиш, он је приморан да се заклања иза општег и да занемари своје лично и појединачно, као и кадија, уосталом, због чега и издаје Хасана, а као син и брат, он осећа обавезу најпре према оцу да се распита за Харуна, што сматра понижавајућим, а потом и према успомени на брата, који, мртав, постаје симбол његове побуне, што је директно супротстављање дервишу који је био. Касније у роману, он ће постати кадија, експонент *политичког државног идеолошког апарата*<sup>212</sup>, издаће свог најбољег пријатеља у име поретка, чиме заправо издаје хуманост и њену феноменолошку вредност, као начин мишљења и

<sup>208</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>209</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена друга, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Граматик, Београд, 2007, стр. 19

<sup>210</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit*, стр. 97.

<sup>211</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit*, стр. 28.

<sup>212</sup> *Ibid*

поступања и завршити трагично, као неостварени љубавник, остварени осветник, и као промашен човек услед одбацивања љубави.

Хамлетов однос према Офелији и Гертруди се заснива на гађењу, а оно је један од основних карактеристика *диониског човека* по Ничеу<sup>213</sup>, због пребрзе удаје за Клаудија, а то гађење према женама пројектоваће на све жене, почев од Офелије. Хамлет је изгубио Офелију, премда је она за њега била немогућ избор због превелике класне разлике слојева којима су припадали, с обзиром да то доба забрањује мешање слојева<sup>214</sup>. Он је припадник краљевске лозе, а она је припадница „обичног“ народа. Он, стога, остаје ускраћен за љубав. Свеопшто гађење према стварности у којој остаје не само без Офелије, врло буквално, њеним самоубиством дављењем, без оца, трона, државе, али и идеала мајке који је имао у глави, што је један од његових хумнаистичких идеала којег је Гертруда грубо погазила, повезује Хамлета са Ничеовим *диониским човеком*<sup>215</sup>.

У случају Ахмеда Нурудина, он је, у метежу рата из којег се вратио након што се прочула информација да је погинуо<sup>216</sup>, изгубио љубав из младости, коју годинама чува у свом сећању. То је био прави разлог што се повукао се у дервишку текију, у веру, изопштио себе из живота изузев као носиоца друштвене улоге, јавне функције, звања, спутао природне импулсе и нагоне мушкарца, које ће, након толико година заголицати кадиница, не само својом лепотом, већ и тиме што ће у њему изазвати дуго потискивану успомену на жену која је за њега значила љубав. Губитак ње и њихове љубави је у њему срушио идеал љубави утабавши стазу његовој промашености која је поплочана емотивним дистанцирањем.

Он вага шта је исправно, а шта није, и је ли Исхак крив или није, али не због Исхака, него због своје (чисте) савести. Емотивно дистанциран, сакривен испод дервишке униформе, отргнут од породице, од оца и Харуна, он је себе осудио на то свакога дана изнова буде на губитку<sup>217</sup> јер није спознао ни љубав ни спасење нити се помирио са смрћу, за разлику од Хамлета, који умире помирен. Код Ахмеда Нурудина доминантан је утицај друштвене улоге дервиша мевлевијске текије за коју верује да му доноси поштовање, дивљење и углед, а потом и улоге кадије, властодршца, репрезента политичке моћи, налик на оне против којих се борио и које је презирао јер су се, када мисли да се понизио тиме што је дошао да пита за брата, поигравали са њим знајући да Харун више није жив, и да се Ахмед Нурудин узалуд бори за мртваг човека. Судар са непоштовањем од стране не само политичких чинилаца, већ и од обичног стражара било је дервишево *трагично знање*<sup>218</sup>, судар са стварношћу у којој је од угледног деградиран у „некаквог“ дервиша, чиме му је, како он то доживљава, одузета друштвена величина коју сматра да његово положај собом носи<sup>219</sup>.

То у њему буди увереженост и рађава његову сујету изазивајући бес због увиђања да стварност ван дворишта текије није иста као његово схватање стварности. Штавише, потпуно је другачија. Ово сазнање код дервиша подсвесно буди сумњу да можда све време живи у илузији и да је оно у шта целим бићем верује само привид. То је основни елемент на основу ког можемо да закључимо да је његово дервишто маска, али, до сусрета са муселимом, ипак (анти)маска, јер до тада Нурудин није свестан тог привида. Он га тада постаје свестан, због чега (анти)маска постаје маска. Код Хамлета је реч о масци лудила и о *трагичном знању*<sup>220</sup> које је очево убиство од стране Хамлетовог стрица, а које се недвосмислено открива

<sup>213</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>214</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>215</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>216</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 393

<sup>217</sup> *Ibid*, стр. 402.

<sup>218</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit*, стр. 234.

<sup>219</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>220</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit*, стр. 234.

Клаудијевом реакцијом при извођењу сцене „мишоловка“<sup>221</sup>. Стричева нагла реакција устајања и напуштања исте Хамлету доказује да је он убица свог брата, Хамлетовог оца. Хамлетова маска је симулирано лудило. То наводно лудило начин је да угрози доминантан поредак и да прикаже његове потенцијалне тачке пуцања, а тиме и његов крах.

Ничеова мисаона фигура маске је привид утемељен у унутрашњем конфликту изазван подвојеним идентитетом који је одговор на граничну ситуацију услед смрти чланова породице, брата и оца Хамлета и Ахмеда Нурудина. Смрт двојице протагониста је кулминација њихове трагичне грешке: неделања, делања, оклевања. И, напоследку, освете. „Проблем маске је проблем односа између бивства и појаве“<sup>222</sup> што се код Хамлета види у сценама где глуми лудило, а код Ахмеда Нурудина у тренутку када је стекао *дионисовски увид*<sup>223</sup>, који се дешава након братове смрти. Маска дервиштва је била његов заклон од света у ком није учествовао. Ничеанске маске се наслањају на два начела, аполонско и диониско. Оне се разликују и по томе да ли нагињу ка разуму, уму, граници, мери, што је случај са аполонским, или пак ка чулима и појачаним афектима који доводе до пробијања граница, што оличава диониски принцип<sup>224</sup>.

Дервиштво Ахмеда Нурудина је (анти)аполонска (анти)маска која садржи многе елементе маске, али је од ње одваја свест о привиду. Да би дервиштво било маска, дервиш би морао бити свестан своје илузије, али он то није све до сусрета са муселимом. Зато је његова маска, на почетку романа (анти)маска а након сусрета са муселимом она постаје маска. Она је (анти)аполонска јер се на њу не може применити најважнија одлика аполонске илузије, чињеницу да је она „[...] *лепи привид сна* [...]“<sup>225</sup> који је противтежа окрутној стварности. Нурудино дервиштво је привид који представља сурогат стварност као противтежа стварности која постоји ван текије.

Обојица субјеката се маскирају. За Ничеа субјекат никада није једно, већ је увек плуралитет<sup>226</sup>. У случају дервиша, његова припадност дервишком реду и живот у текији ће у овом раду бити анализирани кроз призму Ничеовог аполонског света привида, што је маска која сакрива његово изворно, аутентично биће - лични идентитет. До тренутка реакције на братову смрт, а она почиње Нурудиновом спознајом и прихватањем мржње, он свој лични поистовећује са својим друштвеним идентитетом – дервиштом.

Аутентично, осветничко „Ја“ ће се појавити након сусрета са граничном ситуацијом смрти брата. Оно ће бити отеловљено у мржњи, која је прекорачење психолошких граница и коришћење страсти са циљем субверзивног деловања против актуелног поретка у сврху *измирења*<sup>227</sup>. То је тренутак Нурудиновог демаскирања. Код Хамлета је у питању маска лудила као прекорачење психолошких граница и коришћење афеката са циљем субверзивног деловања против актуелног поретка зарад сопственог самоодржања и испуњења обећања датог Дзху свог оца, који је, такође, екстерни ауторитет.

Лудило данског престолонаследника је симулирано, а мржња дервиша није. Она је аутентична и она, по Хајдегеру, као страст, мора постојати раније у бићу да би могла да се

<sup>221</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 90-91

<sup>222</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 13.

<sup>223</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>224</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 9

<sup>225</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 63

<sup>226</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 95.

<sup>227</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 240

развија и да букне<sup>228</sup> онако како се дешава у случају Ахмеда Нурудина. Код шејха постоји елемент летаргије Ничеовог *диониског човека*<sup>229</sup>, када он нема никакву реакцију на братову смрт, због чега га средина, коју представља Али-хоџа, кога Нурудин, у друштву Хасана и хаџи-Синанудина, среће у Кујунцилуку након сазнања о братовој смрти, сматра „невидљивим”<sup>230</sup>. Узрок те пасивности је стање опијености религиозном доктрином која је до тренутка Харуновог убиства била сурогат постојећег света са којим дервиш није желео да има ништа, илузија која се распала пред отржењем које је смрт брата донело Ахмеду Нурудину, коју је доживео као неправду нанету не само њему лично, већ дервишу мевлевијске текије, епигону власти и носиоцу титуле, звања, духовне власти. Делањем, он поново постаје видљив у очима других. Он тиме етички успоставља себе у туђим очима. То је друштвено признање до кога му је стало, а које Хамлету припада по крви.

### 1.3 Улога (унутрашњег) конфликта у трагедији по Хегелу на примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина

И Хамлет и Ахмед нурудин свој живот завршавају као осветници. Они су кривци. Хамлет је убица. Нурудин је сплеткарош и издајник. Обојица су криви јер су на свом осветничком путу користили истим средствима као и они против којих су се борили. Тиме су им постали једнаки. И један и други су прешли пут од бораца против макијавелистичких јунака до тога да су и сами постали макијавелистички јунаци. Они, то су лицемерни властодршци и убице, делови чврсто устоличене структуре Божјег поретка у елизабетинској слици света<sup>231</sup>, а који са једнаком осиношћу стоје иза злочина у роману *Дервиш и смрт*, Ајни-ефендија пре свих других, а потом и муселим и муфтија у првом делу романа, док су у другом у питању Пири-Војвода и дефтердар. У Хамлету, то је Клаудије.

Иако можда нису директно учествовали у егзекуцији Харуновог убиства, за разлику од Клаудија, који је својом руком извршио убиство свог брата, они су за злочин морали знати јер припадају апарату власти који је одговоран за погубљење човека који није крив. Сасвим сигурно му се нису успротивили. Иза Нурудинове смрти у другом делу романа, стајаће Пири-Војвода и дефтердар. У сусрету са Нурудином, који се распитује за мртвог брата, сви властодршци се држе као функције, а не као људи. Представљајући страну „закона“, они представљају своје право да доносе одлуке које иду на руку њиховим интересима и те одлуке називају законом.

Те сцене су метафоре унутрашњег конфликта између зараћених страна у једном човеку. Нурудин код муселима, муфтије и кадије долази као Ахмед, човек, обавезан пред Алахом и људима да макар пита шта се десило, брат човека који је, колико он зна, затворен, син оца који, преко Ахмеда, свог бившег сина, моли за Харуна, јединог сина кога још увек има. Оне показују лицемерство у ком ниједан од поменутих властодржац није човек, већ репрезент власти, који Нурудина подсећа на чињеницу да је и сам власт, да му Кур'ан налаже да ислам стави изнад живота појединачног живота. Њихова аморалност иде до те мере да му муселим нуди и опцију да оптужи рођеног брата. Тај предлог показује границу бестијалности извршиоца власти. Ње нема. Због тога освета као *измирење*<sup>232</sup>.

Окидач за Хамлетово и Нурудиново осветничко понашање је морални дуг за смрт члана породице. За њу нису криви. За освету јесу. Изазвани судбином прерушеном у граничну ситуацију, ушли су у бујицу. Та вода је она у којој ће бити удављен Ахмед Нурудин, она у

<sup>228</sup> Хајдегер, Мартин, *Ниче I*, стр. 55-56, [https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf\\_58e5166adc0d605b5fda97f1\\_pdf](https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf_58e5166adc0d605b5fda97f1_pdf)

<sup>229</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>230</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 258

<sup>231</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>232</sup> *Ibid*, стр. 240.

којој се утопила Офелија услед сопственог усуда послушне, подређене жене у доминантно мушком елизабетинском друштву које ни краљици није праштало женскост. На њу, истина, нико није дигао руку, али друштвене прилике јесу допринеле њеном самоубиству, истом лакоћом којом је Ахмед одустао од жене коју је волео, њу и ниједну другу, њеном одустајању од Хамлета због устројства елизабетинског света које забрањује мешање слојева<sup>233</sup>, а које бива изговорено од стране брата јој и оца, Полонија и Лаерта, још једног уцвельеног сина у драми, Хамлетовог убице који пристаје на двобој иза ког стоји Клаудије. Иза нечасности двобоја стоји Лаерт својом смицалицом – тровањем врха мача, што треба да осигура Хамлетову смрт<sup>234</sup>. Унутрашњи конфликт у престолонаследнику Данске се крије у том што Хамлет, као и Орест<sup>235</sup>, као „[...] син, приморан је по синовљевој дужности да освети оца [...]”<sup>236</sup>.

Чворишна тачка његове унутрашње подељености је чињеница да он не жели да се освети, или, бар не док се не увери да је Клаудије крив и да заслужује да буде убијен, не толико због чињенице да је убио Хамлетовог оца, чиме је извршио братоубиство, већ због тога што је то у интересу будућности Данске. Хамлет о освети размишља државнички, из угла часног владара, а Нурудин о њој размишља као о *измирењу*<sup>237</sup> за смрт невиног брата, али и као онога што заједница од њега очекује као од човека над којим је начињена неправда. Напослетку, он размишља и као повређени брат. Разлика у мотивацији двојице протагониста је кључна за доношење закључка о њиховој трагичности. Она је неупитна. Ауторка сматра да државничка димензија Хамлетову трагичност не чини потпуно трагичном, док сасвим супротно важи за Нурудинову. То је разлика међу њима. Због тога њих двојица (ни)су трагични јунаци трагедије освете.

Макијавелистички јунаци у ова два дела се не либе насиља, чак ни ако је оно извршено над невиним човеком, нити лицемерја, лажи и сплетки зарад остварења својих циљева. То их дехуманизује и дискредитује на етичкој равни. У истоименој драми, Хамлет убија Полонија, премда грешком, жртвује Гилденстерна и Розенкранца, а Нурудин жртвује хаџи-Синанудина, Хасана и Мула-Јусуфа. Разлог за њихово осветништво бива то што обојица баце „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]”<sup>238</sup> након суочавања са граничном ситуацијом. У оба случаја реч је о злочину над невиним човеком. И у *Хамлету* и у *Дервишу смрти* извршиоци злочина од њега имају корист. Тај увид означава почетак њихове унутрашње промене и у њима покреће силовит унутрашњи конфликт.

На почетку драме и романа њихови протагонисти су жртве околности јер је злочин извршен над члановима њихове породице, краљем Хамлетом, који је Хамлетов отац и над Нурудиновим братом Харуном који је у касабџи службовао као кадијин писар. Будући да је био окружен поверљивим докумената, један такав му је дошао главе. Реч је о записнику са монтираног суђења према ком је осуђени несрећник признао да је крив. Суђења није било<sup>239</sup>. Тај лажни записник био је доказ макијавелизма власти која хапси људе не проверавајући да ли су уопште криви, што се показује на примеру хаџи-Синанудина ког је, користећи Мула-Јусуфа, вероватно га сматрајући дужником јер је издао Харуна кадији, Нурудин оптужио уздајући се у то да ће златарев син, који је на високом положају, уместо њега да се обрачуна са његовим непријатељима. Клаудије се са својим братом обрачунао тако што га је отровао<sup>240</sup>.

<sup>233</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>234</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, четврти чин, сцена седма, Граматик, Београд, 2007, стр. 136

<sup>235</sup> Син Клитемнестре и Агамемнона. Видети у: Бредли, А.С., „Хегелова теорија трагедије” у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, стр. 61

<sup>236</sup> *Ibid*

<sup>237</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240

<sup>238</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>239</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 100

<sup>240</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 36-37

Видевши документ, Харун је постао сведок незаконитих, нечасних и неморалних метода којима се служи власт као што Клаудије жели да задржи Хамлета у Елсинору како би имао контролу над њим, а под плаштом љубазних речи о његовом наслеђивању престола. Он се уверио у то да је власт крива, као што се Хамлет уверио током сцене „мишоловка“ у то да је Клаудије скрвио смрт његовог оца<sup>241</sup>. Намера власти, као што је то била и Клаудијева намера, била је власт ради власти. Муселим, муфтија и кадија су желели да се одрже на власти и да задрже позицију моћи, а Клаудије да је стекне како би одржао постојећи поредак, декадентан и труо изнутра, али ипак актуелни политички поредак.

Над краљем Хамлетом, као и над Харуном, политички механизам оличен у појединцу (или више њих) је показао крајњи степен своје репресије. Убиство дервишевог брата злочин је оних на власти: муселима, муфтије и кадије. Налог за његово утамничење, а тиме и погубљење без могућности помиловања, коју је и Клаудије ускратио свом брату, потписао је лично Ајни-ефендија. Можда није био директни извршилац Харуновог убиства, али јесте био његов убица.

У драми *Хамлет*, пандан Ајни-ефендији јесте Клаудије, беспризорни утилитариста, починилац греха, али не само братоубиства, већ и краљоубиства, и узурпатор данског престола, нови дански краљ који ужива сва права и повластице свог звања, јавне функције, титуле монарха, кога је преотео синовцу Хамлету и други муж његове мајке, прељубнице Гертруде која се увредљиво брзо преудала за недоличног, али лукавог Клаудија након што је отровао свог невиног брата и ускратио му могућност искупљења пред Богом – опрост грехова и очишћење душе<sup>242</sup> – и запловио водама контроверзног брака са својом дојучерашњом снајом.

Злочини власти у једном и у другом делу су спољашње околности које утичу на Хамлета и Ахмеда Нурудина, на њихово (не)чињење. Те околности можемо назвати њиховом злом коби, јер су њихови потоњи поступци директно везани за утицај који су граничне ситуације имале на двојицу јунака. На почетку дела они су, дакле, жртве. На крају они извршавају освету. У оба дела пратимо развој метаморфозе протагониста. Током драме и романа обојица главних јунака су унутра подељени у самом себи између два противречна става, мишљења, принципа, два противречна схватања реалности. Али, они су разапети између две врсте реалности, једне физичке, материјалне, појавне, опипљиве, која је реални свет и друге реалности идеала који су трансцедентни по својој природи попут религије и морала<sup>243</sup>. Та подељеност проистиче из њиховог карактера. Она рађа унутрашњи конфликт.

Када би Хегелово схватање трагедије морало да се сумира у једној речи, онда би она била конфликт. Оно што, по Хегелу, како то Бредли сматра, пресудно дефинише трагедију и што она собом баштини јесте управо конфликт. Он може да егзистира између два или више актера, а може да буде и унутрашњи конфликт у главном јунаку. Конфликт је, по Хегелу, срж трагедије, а она подразумева несрећу и злу судбину јунака испуњену патњом и страдањем. Конфликт је весник и есенција страдалништва, његов праузрок и пут ка трагичности. Када је реч о трагедији и трагичном, на једној страни постоји сукоб, а на другој је страдање као последица тог сукоба<sup>244</sup>.

У трагедији је, по Хегелу, реч о конфликту који постоји између унутрашњих порива везаних за духовну димензију човековог постојања<sup>245</sup>. У другим жанровима ти пориви коегзистирају складно и функционишу у садејству, при чему ниједан не искључују другог, што значи да они нису међусобно противречни. У трагедији је реч о овим потоњим. Она, дакле, инсистира на њиховом међусобном конфликту који доводи до унутрашње подељености протагониста. У јунаку не мора да постоји сукоб између две поларизоване крајности у смислу бинарних опозиција какве су добро и зло, где постоји јасан антагонизам у етичким маркерима

<sup>241</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 90-91

<sup>242</sup> *Ibid*, 36-37

<sup>243</sup> Финк, Еуген, *Op. cit*, стр. 68.

<sup>244</sup> Бредли, А.С., „Хегелова теорија трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, стр. 59

<sup>245</sup> *Ibid*

две универзалне категорије од којих је једна позитивно, а друга негативно вредносно маркирана.

Сасвим је могуће да трагички сукоб о ком је реч буде онај између два поларитета од којих се оба могу класификовати као „добро“, при чему сваки од тих поларитета собом носи одређене захтеве који не трпе захтеве другог поларитета. Ти захтеви један другог искључују и поништавају. Они су противречни. Сваки од поменутих поларитета настоји да сопствене захтеве устолочи као једине релевантне, валидне и важеће, а име и једине могуће, једине постојеће при чему се инсистира на анулирању захтева другог поларитета<sup>246</sup>. У случају обојице протагониста „трагично је то што поштовање једне нужно повлачи огрешење о другу“<sup>247</sup>. Ти поларитети могу да буду породица и закони *биолошког императива*<sup>248</sup> са једне, односно држава и закони државог устројства са друге стране<sup>249</sup>. И држава и породица носе позитивну конотацију у етичком координантом систему<sup>250</sup>.

У Бредлијевом есеју „Хегелова теорија трагедије“, каже се да је трагички сукоб: „сукоб [...] између сила које владају светом човекове воље и деловања – његовог етичког суштства. Породице и државе, крвне везе између родитеља и грађанина, са обавезама и осећањима усклађеним са тим везама; а исто тако и сила личне љубави и части, или оданости некој великој ствари, или једном идеалном интересу попут религије [...]“<sup>251</sup>. У драми *Хамлет* и романа *Дервиш и смрт* питање етичности протагониста је једно од централних, при чему етичка неодређеност обојице у ситуацијама које од њих захтевају да се определе игра важну улогу.

Значај религије у делима којима се ова теза бави огледа се у Нурудиновом доживљају службе исламу и исламској егзегези које ограничава његов лични идентитет до границе немања истог. То се мења након сазнања о смрти брата. То је тренутак у ком код Нурудина наступа демаскирање. Тада се појављује човек у њему, и даље тврдећи да наступа као божји слуга, а заправо служи деструктивној страсти мржње која је, иако негативно маркирана, особина човека, а не дервиша. То је тренутак стицања личног идентитета Ахмеда Нурудина.

На почетку романа религија је штит иза ког се крије дервиш Ахмед Нурудин, глув и слеп за све друго, за друге, за себе. Постоји Алах, постоји Света књига, постоји текија, постоји џамија, постоји Ред. Постоји припадност свему томе, као основ његовог друштвеног идентитета. Тада Ахмед Нурудин лични идентитет још увек нема. Дервиштво је аполонска маска, заснована на привиду. Оно је и (анти)маска јер дервиш не увиђа да је привид само то – привид. Али јесте маска, јер је истицање дервишке титуле начин на који се Ахмед Нурудин представља у социјалном контексту очекујући поштовање на основу свог чина.

Хамлет је растрзан између моралне обавезе да освети свог убијеног оца и тиме испуни захтев Духа свог оца и оклевања да то учини онда када му се пружа прилика, док је Клаудије рањив, док је на коленима и моли се, лак плен за неког ко жели његову главу. Хамлет зна да би требало то да учини, он је свестан да треба да убије Клаудија и тиме изврши крвну освету, али он то не чини до самог краја. Упркос томе што себе прекорева што не дела, он ипак не дела. „Бредли је напетост о којој говори Хегел, између порива за самоодређењем у јунаку и спољашње одређености његовог карактера сместио, тј. код Шекспира, пронашао унутар лика. [...] Хегелов 'сукоб духа', то јест сукоб оних сила које владају човековом вољом и чиновима, попут државе и породице [...] код Шекспира је, сматра Бредли, сукоб духа унутар једног

<sup>246</sup> Бредли, А.С., „Хегелова теорија трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, стр. 60

<sup>247</sup> *Ibid*, стр. 62.

<sup>248</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>249</sup> Бредли, А.С., „Хегелова теорија трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, стр. 62

<sup>250</sup> *Ibid*, стр. 70.

<sup>251</sup> *Ibid*, стр. 59.

јединог сопства, што се можда најбоље види на примерима Хамлета<sup>252</sup>. Хамлет је растрзан између оданости породици, држави и самом себи. Ахмед Нурудин је растрзан између оданости породици, брату, исламској егзегези, Реду, и, у другом делу романа, себи.

Ахмед Нурудин одбија да се бори за брата јер је спутан начелима ислама, која претпоставља породичним законима. Он је више везан за титулу дервиша него за породицу и брата, и због тога је одлучнији и спремнији да Харунов живот препусти божјој вољи. Али он ипак одлази код касабалијских политичких моћника да пита за Харуна. Он не тврди нити да је да Харун крив ни да није, он пита. Али то што је упитао за њега, за дервиша мевлевијске текије је једнако понижењу. Он је сишао са својих кур'анских висина и понизио се због своје крви. Па ипак, за њега је важније то што се понизио. Његова осећања више су везана за сурогат породицу коју је нашао иза зидина текије него за примарну породицу, због тога је његова реакција на Харуново затварање млака све док не сазна да је убијен.

Тада се у њему буди осветник из кога куља мржња. До тог момента његово деловање било је у складу са апсолутном припадношћу религијској догми. За њега је религија била изнад свега осталог у животу. Подредио јој је све, потпуно јој се предао, целим бићем, одрекао се себе и љубави, пристао на промашен живот, али копрена је спала са његових очију након Харуновог убиства. Нешто се у њему пробудило, нешто закопано, што је све те године спавало испод дервишке одоре, али ипак било присутно, попут потребе да суди и пресуђује, због чега је и постао кадија. Тренутак смрти брата је тренутак када Ахмед Нурудин престаје да буде дервиш, духовни вођа, а постаје не само човек, већ огорчени човек који схвата да свет у ком је живео не постоји. То је тренутак у коме се у њему зачиње унутрашњи конфликт. Уместо да се бори за брата, да се врати коренима и пређе мост који га одваја од оца, очајног старца који се од једног сина у себи већ опростио, он се одлучио за пут освете који ће се завршити његовом смрћу.

И у *Хамлету* и у *Дервишу у смрти* у питање је доведен морални светоназор двојице јунака. А.С. Бредли у истом есеју пише следеће: „Суштинска трагичност јесте расцеп бића и сударање унутарњег моралног суштаства; не толико рат добра против зла, колико рат једног добра са другим. Обе ове издвојене силе суочавају се међусобно, чинећи захтеве неизмиривим”<sup>253</sup>. Обојица протагониста су као клатно које се љуља између две непомирљиве крајности, што и доводи до унутрашњег конфликта у њима. Они су растрзани између борбе за своје мртве и унутрашње блокаде која им не даје за право да се боре. „И једна и друга сила у праву су за себе и све дотле је захтев сваке од њих једнако оправдан; али право сваке од њих је утиснуто у заблуду, јер је свака слепа за право друге, и тражи ону апсолутну превласт која не припада ниједној искључиво, већ целини чији су оне само делови”<sup>254</sup>. Хамлет и Ахмед Нурудин морају да се одреде између летаргије, апатије, неспремности да делају јер се томе противи њихово биће или да се одлуче за извршење освете.

Код Хамлета, пасивност је присутна до последње сцене драме, а код Нурудина у првом делу романа, у ком под изговором службе вери одбија да се бори за Харуна. Он се на акцију, погубну, поражавајућу, макијавелистичку, погрешно мотивисану, покреће тек у другом делу романа, након што сазна за Харунову смрт, која у њему ослобађа мржњу. У другом делу романа Нурудин размишља о последицама у макијавелистичким категоријама. Како ће жртвовање хаџи-Синанудина довести до испуњења његовог циља – коначног обрачуна са властодршцима у касабима, Харуновим убицама, чије место ће дословно заузети, поставши кадија уместо кадија и макијавелиста (уместо макијавелисте). У првом делу романа он не размишља. Кур'ан то чини уместо њега. Хамлет, за разлику од дервиша, размишља.

<sup>252</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 89

<sup>253</sup> Бредли, А.С., „Хегелова теорија трагедије” у: *Теорија трагедије*, Нолит, Београд, 1984, стр. 60

<sup>254</sup> *Ibid*

„Хамлетово двоумљење током целокупне радње драме условљено је синовском љубављу и поривом за осветом и моралним осећањима која не допуштају такво дело”<sup>255</sup>. Код Хамлета постоји његово унутрашње неслагање у вези са чином извршења освете у складу са смерницама духа његовог оца. Хамлет размишља о потенцијалним последицама. За њега то није питање чина, већ је питање онога што тај чин носи. Реч је о последицама. Хамлет сагледава ширу слику и чува се своје србце. Он не дозвољава да га она заслепи, због тога одмерава оно што му је чинити. То му отежава избор.

Код Ахмеда Нурудина то не постоји. Он се води лично повређеношћу и дозвољава да га она у потпуности обузме и контролише. Он је пун мржње. Она је мотивација која се крије иза његових поступака. Његов морални суноврат крије се у чињеници да је од човека оданог служби вери и њеним регулама постао осветник и тиме издао и себе бившег и себе будућег осудивши себе садашњег на смрт. Оно што макијавелистички јунаци у оба дела репрезентују јесте непатворено, исконско морално зло<sup>256</sup>. „Зло се свуда појављује само као нешто негативно, неплодно, немоћно, разорно, као начело смрти”<sup>257</sup>.

#### 1.4 Карактеристике Шекспирове трагедије на примерима драме *Хамлет* и романа *Дервиш и смрт*

У фокусу ове докторске дисертације су роман Меше Селимовића *Дервиш и смрт* и Шекспирова драма *Хамлет*. Носиоци оба дела су упечатљиве личности обележене одређеним најпре околностима које су их задесиле, потом реакцијом или одсуством исте, и, најзад, следом догађаја који се тим чињењем или нечињењем покреће. Те околности у њима изазивају корените унутрашње промене. У питању су тренуци трансформације главних јунака који деле њихово постојање до и након тог тренутка. Фабуле оба дела нас воде кроз процесе сазревања Хамлета и Ахмеда Нурудина не толико по годинама већ по ономе са чиме се суочвају, што од њих тражи оно што до тог тренутка нису имали разлог ни повод да ураде - да се етички одреде. Суштинска промена до које долази у њиховом бићу услед околности у којима су се нашли не својом кривицом их мотивише на делање или пак неделање и одлагање све до кобног тренутка када се одлучују на акцију за коју ће бити одговорни, и која ће резултирати њиховом смрћу, онд када преузму одговорност за њу.

Оба дела одликују се изузетним степеном рефлексивности протагониста на основу које стичемо увид у њихов унутрашњи живот. Захваљујући њиховој мисаоности и гласа који им је дао аутор ми видимо и чујемо како преломни несрећни догађаји утичу на њих и како јунаци на крају ова два дела нису исти као што су били на почетку. Ми видимо њихово колебање између две могућности које их вребају као Сцила и Харидба и како се они крећу између те две опасности увек остајући на ветрометини сопственог (не)одлучивања, једнако близу и једнако далеко и од Сциле и од Харидбе које ће их на крају прогутати. Тиме се заокружује њихова трагичност.

У свом есеју „Суштаство Шекспирове трагедије“ у књизи *Теорија трагедије*, Бредли нам приказује појам трагичног из Шекспирове визуре. Он, наиме, сажима главне особине Шекспирових трагедија. Једна од њих је и та да Шекспир у својим трагедијама приказује трагичку радњу страдања једне или највише две личности племенитог рода или оних које имају јавни значај попут државних функционера, или, у Хамлетовом случају, монарха.

Те две личности су, по правили, јунак и јунакиња, при чему је јунак увек заступљенији у односу на јунакињу. Шекспир се у трагедијама бави страдањем јунака услед неподвижених околности. То је страдање, које се није дало предвидети и које одудара од дотадашњег живота по количини несреће која се изнебуха сручила на главног јунака на крају, и које неизбежно

<sup>255</sup> Ћосовић, Татјана, *Мотив слободе код јунака Шекспирових трагедија Хамлет, Отело, Краљ Лир и Магбет у егзистенцијалистичком и хришћанском кључу*, докторска дисертација, Београд, 2020, стр. 41

<sup>256</sup> Бредли, А.С., „Суштаство Шекспирове трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, Београд, стр. 576 -577

<sup>257</sup> *Ibid*, стр. 577.

води у смрт. Те несреће нису природна последица дотадашњег начина живота Шекспирових јунака. Увек је у питању страдање које не произилази из околности и које се не да наслутити, већ се дешава услед чињења човека. Страдање је последица његових поступака. Укратко, „трагедија је прича о изузетној несрећи која води у смрт човека од високог положаја”<sup>258</sup>.

Хамлет је члан данске аристократије, плаве је крви и личност високог ранга. Његов статус је од јавног значаја јер он има државу на коју мора да мисли као будући монарх, који ће бити тек толико кратко колико да је остави у руке Фортинбрасу, веснику светлије будућности за дански двор и државу. Он је принц, престолонаследник, члан владарске породице који, након убиства свог оца од стране свог стрица, претендује на престо. Но, тог права ће бити лишен од стране стрица-убице. Будући да је Хамлет племић, у његовом суноврату има нечега узвишенијег него у несрећи „обичног“ човека, што је, по Бредлију, такође једна од важних особина Шекспирове трагедије. Несрећа особе која је високо позиционирана у друштвеној хијерархији у себи оваплоћује нешто грандиозно у односу на злу коб насумично изабраног члана друштвене заједнице. Статус и друштвена важност који, попут ореола, бдију над „важним“ појединцима њиховој несрећи дају додатну димензију трагичности због чега у њиховом усуду налазимо нешто необично што се не може мерити уобичајним аршинима. Утолико је тај усуд трагичнији<sup>259</sup>.

Бредли констатује да „[...] сразмерно недужан јунак још увек показује нека обележја несавршенства или слабости – неодлучност, плахост, охолост, [...]. Ове мане и несавршености сигурно су зло у ширем смислу речи и оне доприносе сукобу и несрећи. [...] Кад зло у њему надјача добро и освоји његов пут, оно уништава кроз њега друге људе, али уништи исто тако и њега”<sup>260</sup>.

У драми *Хамлет* убиство од кога радња почиње десило се пре почетка исте. Ми о њему сазнајемо на осну речи Духа убијеног. Такође нема података о претходном делу Хамлетовог живота осим Офелијиних штурних речи о његовој пре свега интелектуалној надмоћи. Али оно што сасвим сигурно знамо јесте да је тај део његовог живота завршен и да наступа нови период у коме је оптерећен заветом натприродне појаве оличене у авети његовог оца да га освети и да га сећа. Уместо да испуни обећање дато Духу и да га освети убиством стрица, Хамлет оклева због својих моралних и религиозних убеђења.

Ахмед Нурудин је дервиш, верски поглавар, шејх текије. Он је носилац јавне функције, припадник дервишког реда, верски ауторитет и, сходно томе, везан за власт. Главни јунак Селимовићевог романа је од своје титуле начинио своје сопство чиме је годинама потискивао своје приватно биће. Његова несрећа разликује се од несреће других. Она одзвања гласније. Реакције људи су наглашеније него код несреће некога од њих. Осуда друштва пада теже на некога ко је тако високо рангиран у друштвеној заједници. Један од главних дервшевих проблема је тај што је предуго и превише био само дервиш, а недовољно Ахмед.

У Селимовићем роману сведоци смо како Ахмед Нурудин од апсолутног верника и поштоваоца догматских начела ислама, угледног члана верске заједнице, шејха текије, потпуно преданог молитви и речима Кур’ана из којих куљају правила по којима живи постаје побуњеник, осветник тужилац и, најзад, упокојени, услед смрти млађег брата, Харуна коме се придружује на оном свету да му, можда, објасни зашто му је начело било важније од братске љубави без које је остао промашен у свему, па и у животу. Иако је смрт брата спољна околност, оно чему присуствујемо читајући овај роман јесте приказ савести која се колеба између два непомирљива принципа, догме и живота, света привида у осами дервишке текије на ободу касабе у коме реалност не постоји. Одатле је протеран стварни живот и све оно што га чини, а што нису само пуке речи и суровост власти и интерес властодржаца који ће окрвавити руке и убити невиног човека да заштите сопствену позицију бацајући тако принцип правде, коју

<sup>258</sup> Бредли, А.С., „Суштаство Шекспирове трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, 1984, Београд., стр. 564

<sup>259</sup> *Ibid*, стр. 560-561.

<sup>260</sup> *Ibid*, стр. 577.

Ахмед Нурудин тако жарко жели да одбрани на почетку романа, на колена озлеђујући тиме дервиша чиме је он први пут унутар ситуације смрти, а не на безбедном, кур'анском одстојању од ње, чиме је у незавидној позицији не само Нурудин, већ и Ахмед. Речима Миодрага Петровића: „Није дервиш стављен на пробу савести. На пробу савести стављен је човек у дервишу”<sup>261</sup>.

Као и Хамлет, и Ахмед Нурудин је, осим што је трагични јунак, истовремено и трагички јунак, растрзан између својих противречних уверења које стварају унутрашњи конфликт у њему које он не успева да помири.<sup>262</sup> Због тога крај мора да буде трагичан.

И у роману *Дервиш и смрт* и у драми *Хамлет* ми пратимо главне јунаке који су урођени у сопствени ум и који снажно доживљавају несреће са којима су се изнебуха суочили. Тектонски потреси у њима који су последица тих догађаја их мењају изнутра будући у њима доминатно осећање које влада њима до краја дела. У *Хамлету* је то осећање гађења, беспризорности, гнушања здружено са оклевањем, а у Селимовићем роману је то чиста, непатворена мржња, која је испунила онај део његове личности где је могла да се усели љубав да се ствари нису издешавале тако како јесу, да је живео миран, једноставан живот са девојком коју нису удали за другог, да није постао дервиш и обавезао се на аскетизам, чиме се лишио свих емоција које човека чине човеком, а не љуштуром у којој дане проводи странац која напамет декламује оно што једино зна све док на личном примеру не схвати да то није довољно и да су речи само речи. Осим кад неко због њих страда. И кад је тај неко онај који му је док је био жив био *само брат*<sup>263</sup>.

Ахмед Нурудин се цео предаје свом осећању мржње коју присваја као инхеренти део себе, као замену за све он чега се лишио, свесно, дајући јој простор унутар себе да по њему чини шта јој је воља, да га запрља и дехуманизује онако како мржња иначе чини, ружећи људски лик у њему. Хамлет, опет, сумња и стално трага за начинима да сазна да ли је истина оно што је Дух рекао, иако део њега зна да јесте, потом се бави тражењем начина да искуша стрица, да се увери у његову кривицу, па да му се освети вагајући да ли да то учини или не предајући се бескрајном анализирању. Сумња и скепса га разједају, као и гађење због... па свега. Као што видимо, дејство тих доминантних сила је превише јако да би им се јунак трагедије лако одупро. Код већине њих ми видимо „[...] потпуну неспособност да се, у извесним приликама, одупру сили која их вуче у том правцу; кобну тежњу да се цело биће поистовети са једним интересом, предметом, страшћу или навиком у мишљењу. То је, изгледа, темељна трагичка црта у Шекспира”<sup>264</sup>. Ахмеда Нурудина гони порив ка освети, а Хамлета порив да јој узмакне јер јој се његово сопство противи.

У оба дела ми пратимо линију промене кроз унутрашње ломове до којих долази услед трагичних догађаја, граничних ситуација – смрти чланова породице. И у *Дервишу и смрти* и у *Хамлету* постоје различите линије сукоба који, заједно, чине трагедију: онај који се дешава између главног јунака и осталих ликова у делу, али, и онај који се дешава унутар самих протагониста. Селимовић нам приказује конфликт Ахмеда Нурудина са влашћу, а тиме и са самим собом, јер увиђа да оно у шта је веровао, једнакост правде и закона није ништа друго до наивна мисао у његовом уму задојеном идеологијом ислама. Он се у себи колеба између оданости свештеничком позиву који је начинио темељем свог идентитета и елементарне људскости која налаже да се, у тренутку док још мисли да му је брат жив, бори за њега. Проблемска основа је у томе што борба за брата подразумева директан сукоб са свим оним што његов позив јесте али и контакт са властодршцима у ком Ахмед Нурудин налази да је он, дервиш, шејх текије, унижен.

<sup>261</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 9.

<sup>262</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, 2013, Београд, стр. 90

<sup>263</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 275

<sup>264</sup> Бредли, А.С., „Суштаство Шекспирове трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, Београд, 1984, стр. 567

Тако се осећа и по питању наводне братове кривице које заправо ни нема. Јер једино за шта је Харун крив је што је случајно наишао на доказ репресивности власти која је по сваку цену желела то да сакрије, па чак и на тај начин да саставља лажна признања оптужених пре него што је суђење уопште почело. То говори о Харуну као о сведоку трулежи политичког система у босанској касаби у коју је смештена радња романа *Дервиш и смрт* који је, будући кадијин писар, наишао на доказе исте и због тога настрадао<sup>265</sup>. Меша Селимовић нам овим заплетом у роману, базираном на трагедији самог писца чији је брат невин стрељан, показује да није нешто труло само у држави Данској.

„Код Хамлета постоји несрећна свест о томе да је дужност занемарена [...]”<sup>266</sup>. Константно оклевање и одлагање неизбежног су заслужни за тај утисак. Хамлет не користи прилику да убије Клаудија који је на коленима, окренут леђима и који се моли. Он пропушта најбољу прилику да изврши једини задатак који треба да изврши хитро, не часећи ни часа, а он то не чини правдајући се свирепом потребом да жели да убије Клаудија, аи на такав начин да буде сигуран да ће се његова душ пећи на огњу пакла. Он ће извршити освету, али жели да то буде у складу са његовим мерилима.

Ахмед Нурудин је желео да спасе брата, што је племенита мисао и природна људска потреба у датим околностима, али су средства којима се послужио иста она која су се послужили злочинци одговорни за Харунову смрт, са којима и улази у сукоб у покушају да сазна зашто је затворен. Тиме он постаје исти као и они. Постао је кадија да би могао да суди по својој савести и да одговара само себи у покушају да буде делилац правде, богиња Јустиција у мушком телу, а све што је постигао јесте издаја Хасана који му је показао шта значи бити човек у тренуцима у којима је шејх заборавио шта је људскост и када је помоћ једино важна, у мраку туге за преминулим братом, или у очајничком покушају да се нађе његов гроб. Племенита мисао остала је само мисао. У стварности она се преметнула у оптуживање невиног човека, хаџи-Синанудина, зарад сопственог рачуна и у издају.

Упркос томе што и у једном и у другом делу постоје други јунаци, светла позорнице ипак су уперена на двојицу протагониста. И Хамлет и Ахмед Нурудин су централне личности захваљујући својим пренаглашеним интелектуалним способностима. Било би погрешно олако донети суд да их интелектуални радикализам одвлачи од практичног делања, али њихова склоност интроспекцији и анализи их у великој мери ограничава у пољу деловања, као и стално вагање између две могућности. „Главни извор потреса који изазива патњу и смрт никад није добар у Шекспировој трагедији: добро потпомаже тај потрес само својом трагичном преплетеношћу са својом супротношћу у једном те истом карактеру. Главни извор, напротив, у сваком случају, јесте зло; и оно је штавише [...] у малтене свим случајевима зло у пуном смислу – не пука несавршеност, него потпуно морално зло”<sup>267</sup>.

У оба дела главни јунаци се суочавају са моралним злом у себи и око себе. То зло оличено је у мотивима злочина и освете, а његови носиоци су макијавелистички јунаци, али и протагонисти, који се користе истим методама као и макијавелистички јунаци на својој осветничкој стази.

<sup>265</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 100

<sup>266</sup> Бредли, А.С., „Суштаство Шекспирове трагедије“ у: *Теорија трагедије*, Нолит, Београд, 1984, стр. 568

<sup>267</sup> *Ibid*, стр. 576-577.

## 2. Одлике трагедије освете у делима *Хамлет* и *Дервиш и смрт*: макијавелизам, насиље, репресија, злочин и односи моћи – утирање пута ка освети

Срж трагедије освете је освета злочина<sup>268</sup>. У драми *Хамлет* и у роману Меше Селимовића *Дервиш и смрт* реч је о политичком злочину. Са једне стране је страдалник, жртва над којим је извршен злочин, краљ Хамлет, када је реч о Шекспировој драми *Хамлет*, односно кадијин писар, Харун, млађи брат дервиша, Ахмеда Нурудина, а са друге злочинац који је макијавелистички тип јунака или макијавелистички јунак. Њега је у традицију енглеске ренесансе драме увео Кристофер Марло.

Књижевни лик који показује макијавелистичке црте и кога, на основу њих, називамо макијавелистичким је, по Марлоу, „[...] човек зао, окрутан, интеллигентан, који своје злочиначке замисли остварује не бирајући средства лицемерно обмањујући друге људе”<sup>269</sup>.

Макијавелистички јунак је онај који жртвује невиног човека како би остварио сопствени циљ, а који то чак не ради у име виших вредности, или у име некаквог трансценденталног смисла, већ зарад своје сопствене користи, како би остварио некакав свој интерес или остварио циљ који ће му донети краљицу, трон, када је реч о Клаудију, или осигурати останак на власти, када је реч о муселиму, муфтији и кадији у роману *Дервиш и смрт*. Макијавелистичког јунака дефинишу утилитаристички приступ власти, бескрупулозност, лицемерје и политички прагматизам који нужно елиминише хумане, људске и емотивне елементе какав је жалост за преминулим у Хамлетовом, или пак покушај да се сазна разлог заточеништва брата који је већ мртав у Нурудиновом случају.

Такав прагматизам не преза од убиства као начина политичке борбе, чак ни ако је реч о убиству невиног човека. Реч је о насилној смрти иза којих се крију интереси убица што указује на макијавелизам јунака и на апсолутизам тоталитаристичког политичког друштва Данске, ренесансне Енглеске и босанске касаве у роману *Дервиш и смрт*. Омиљена средства таквих друштава и њихових властодржаца су насиље, репресија, принуда и сила којима остварују своју власт.

Примери таквих јунака у драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт* су носиоци јавних титула, звања, они који доносе одлуке и врше власт: Клаудије, братоубица, краљоубица и ништа мање – краљ и муж, и то муж жене свог покојног брата, ког је отровао<sup>270</sup> и муселим, муфтија и кадија у Селимовићевом роману. Они су носиоци ружне стварности са којом су лично, непосредно искуство имали Хамлет и Ахмед Нурудин након граничних ситуација које симболишу зачетак њихове трансформације. Гранична ситуација у драми *Хамлет* је убиство Хамлетовог оца, краља, због чега ту драму можемо читати и као личну, интимну драму једне породице, али и као политичку драму краљевске породице, као драму владара државе. Држава о којој је реч је Данска, међутим, многи критичари се слажу да је то уствари транспонована Енглеска елизабетиног доба. Гранична ситуација у роману *Дервиш и смрт* је убиство Нурудиновог брата Харуна, због чега тај роман такође можемо читати као личну исповест унесрећеног брата и сина, али и као личну драму носиоца духовне власти, носиоца звања, јавне титуле чији живот је, као и Хамлетов, одређен идеологијом. У овом ромену идеологија о којој је реч је исламска егзегеза којој је одан Ахмед Нурудин и којој служи као дервиш и шејх текије.

Обмањивање, лаж, претварање или маскирање је феномен који је искоришћен у оба дела јер у њима маске служе као илузија или варка, да сакрију оно што је истина како би се остварили циљеви оног који се маскира. Ти циљеви су интереси, а такво понашање је понашање иза ког се крије политички прагматизам, доктрина макијавелистичког типа коју у

<sup>268</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 64

<sup>269</sup> Костић, Веселин у: *Енглеска књижевност Књига I (650-1700)*, ИГКРО, „Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике, Сарајево, Издавачка радна организација „НОЛИТ“, Београд, 1979, стр. 202

<sup>270</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 36-37

делима спроводе макијавелистички јунаци, али и сами протагонисти, због чега су они негативни јунаци у моралном смислу. Разлика између ове две врсте јунака је та што код макијавелистичких јунака, у њиховом понашању нема вишедимензионалности која би њихова недела могла унеколико оправдати, а код негативних јунака у моралном смислу, какви су Хамлет и Ахмед Нурудин, вишедимензионалност је присутна. Она се крије у контексту, у разлозима због којих јунаци чине неко недела или злочин, нека врста олакшавајућих околности, димензија људскости која у извесном степену анулира тамну страну њиховог непочинства и осветљава њихове разлоге који најчешће апелују на емоције гледалаца и/или читалаца. Из тих разлога ми можемо да саосећамо са јунаком јер можемо да се идентификујемо са њим и да разумемо његове разлоге. Код макијавелистичког јунака зло је просто зло<sup>271</sup>.

Макијавелистички тип јунака је онај чију природу доминантно одређује зло. Он гази све норме и обзире, друштвене, моралне, духовне, и политичке, на путу ка остварењу зацртаног циља остварењем ког стиче корист за себе. Његова превејаност и способност да влада ситуацијом коју је сам креирао својим злочиним обезбеђује му контролу, а она му осигурава стицање личне користи, какв је долазак на власт у Клаудијевом случају, када је реч о драми Хамлет, останак на власти када је реч о касабалијским властима у Селимовићевом роману<sup>272</sup>. Такав јунак је добар глумац који настоји да своју жртву насанка глумећи љубазност и присност како би сакрио, маскирао своје праве намере и непочинства и тиме одгурнуо потенцијалну сумњу жртве са себе јер би та сумња могла довести до побуне. Макијавелистичком јунаку није страна манипулација, употреба људи као ресурса док не испуни свој циљ. Његови мотиви су себични, он жели себи да обезбеди благодет и да убере њене плодове не марећи која је цена тих плодова. Зло у себи он шири на друштвену заједницу чиме угрожава оба поретка, и морални и политички.

Макијавелистички јунак не преза од елиминисања људи како се за његова злодела не би сазнало. То је његов *modus operandi*. Често су у питању људи којима је претходно манипулисао како би себи обезбедио корист. Овај тип јунака је утицај Кристофера Марлоа на енглеску драму касне ренесансе. Наиме, овај тип јунака представља његов печат када је реч о карактеризацији драмских ликова елизабетинске драме. Макијавелистичке ликове карактерише морална недовољност која у публици изазива одурност. Макијавели је име писца који је живео и стварао у Италији<sup>273</sup>. Поједина његова схватања која се тичу политике и политичког прагматизма „[...] су приказана толико искривљено и са толико моралног гнушања да је настао посебан тип злочинца, такозваног макијавелисте [...]”<sup>274</sup>.

Кристофер Марло је на тај начин, уводећи макијавелистички тип јунака у енглеску драмску традицију, у традицију елизабетинске драме, утабао пут питању политичког прагматизма у Шекспировим драмама. Клаудије је значајан јунак јер макијавелистичком јунаку је дато име, чиме се успоставља приснији однос публике према њему, јер он не представља само одређени тип јунака или одређену метафору у драми, некакав драмски ефекат, као што је то случај са појавом Духа у *Хамлету*, већ представља стварног човека кога је могуће мрзети, који је оличење моране беспризорности и према коме је, на основу тога, могуће осећати гађење као према било ком злочинцу чији је злочин једнодимензионалан, и за који не постоји оправдање нити покриће.

Када је реч о Духу Хамлетовог оца у истоименој драми, његов пандан у роману *Дервиш и смрт* је бегунац кога Нурудин назива Исхак. Будући да је то име вољеног ујака из његовог раног детињства, тиме се, такође, успоставља емотивни однос између ова два лика, као што је то случај са Духом. И Дух и Исхак протагонистима, Хамлету и Ахмеду Нурудину, постављају морални изазов који обојицу ликова приморава на етичко одређивање.

<sup>271</sup> Милошевић, Никола, *Негативан јунак*, Вук Караџић, Београд, 1965, стр. 6

<sup>272</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 78

<sup>273</sup> *Ibid*

<sup>274</sup> *Ibid*

Један од основних мотива у ова два дела је мотив исквареног политичког и моралног поретка који се сударају у једној чворишној тачки. Та тачка су јавне функције, експоненти политичке власти. Декадентно државно устројство оличено је у водећим политичким фигурама, које су истовремено злочинци и представници апсолутистичке власти која од својих поданика захтева послушност и подређеност, а забрањује сваку врсту потенцијалног субверзивног деловања каквим се представља Нурудиново распитивање за брата за кога у том тренутку мисли да је још увек жив, или се оно чита као потенцијална претња коју треба елиминисати као што је случај са Хамлетовим (глумљеним) лудилом.

У драми *Хамлет*, Клаудије, који је починио братоубиство и тиме дошао на дански престо, оженио Гертруду, и на два плана наудио Хамлету – на психолошком плану, као мушкарца поред Гертруде, уместо свог покојног оца, и као владара који је, као мушки, легитимни, биолошки наследник убијеног краља први у реду за наслеђивање трона. У Селимовићевом роману макијавелистички јунаци су касабалијске власти, представници репресивног политичког апарата Отоманске империје, муселим, муфтија и кадија, који су политички експоненти, носиоци извршне власти која доноси одлуке и тиме одржава ред у том делу државе.

И Клаудије на трону Данске, краљ чија су моћ и власт, иако незаконите и нелегитимне, јер су стечене злочиним, неупитне и властодршци касабе у којој се одвја радња романа *Дервиш и смрт* представљају генераторе моћи тоталитаристичког, апсолутистичког друштва, а то је свако друштво у којој је политичка власт у рукама монарха или одабраних пиона, послушних појединаца који су задужени за спровођење врховне власти и њене идеологије. Идеологија у оба дела је заправо власт, моћ оног који је у бинарној опозицији јачи-слабији, јачи, и онај који је у односу подређени-надређени, надређени. У таквим друштвима категорије какве су правда или неправда, истина или фалсификовање докумената, записник са суђења „кривцу“ у роману *Дервиш и смрт*, и писмо у драми *Хамлет*, нису категорије које постоје по себи, већ их одређују генератормоћи моћи. Због тога су те категорије произвољне и зависе од воље онога који суди, доноси одлуке, без обзира на универзалност истине и правичности које би требало да буду објективне, лако доказиве и утемељене у себи самима.

Питање људских осећања у тако организованим друштвеним заједницама је такође беспредметно и представља бесмислен, претерано емотиван акт којим се преиспитује воља закона, чиме се угрожава поредак и исказује непослушност и непоштовање према истом. Такав став налазимо у Селимовићевом роману у сцени сусрета Ахмеда Нурудине и кадије у којој кадија оптужује дервиша да између брата и закона стаје на страну брата, што је недопустиво. У *Хамлету*, пак, то је став Клаудија и Гертруде на почетку дела када спочитавају *Хамлету* да је његово жаљење – пренаглашено и не прили једном мушкарцу<sup>275</sup>.

Будући да представљају владаре на подручју касабе, тројица политичких чиновника се тако и понашају – као властодршци. Ово је важно јер утиче и одређује њихово понашање, и њихов (морални) светоназор. Наиме, владари су, док су владари, лишени права на лични идентитет. Њихова функција, њихово звање је њихова главна одредница, а њихово главно средство је репресија. Репресијом се контролише људско понашање, тако што ауторитети одређују и усмеравају поступке људи са циљем стицања потпуне контроле над појединцем.<sup>276</sup> На тај начин се спречава или смањује опасност од побуне и субверзивног деловања које би потенцијално могло да подрије поредак и да га збаци са власти, што властодршци настоје да избегне на сваки начин. Због тога не преза ни од убиства невиних. То је репресивни вид заштите сопствених интереса јер друштвена позиција са собом носи недодирљивост. Она

<sup>275</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 18

<sup>276</sup> Ковач, Никола, „Политички логос и романескни митос“ у: Нови израз, Сарајево, Пен Центар Босне и Херцеговине бр. 6 (дигитално издање) у: <https://www.tacno.net/novosti/represija-kao-dio-diskursa-moci-u-romanima-mese-selimovica/>

прекрива сва злодела оних на власти и на тај начин служи режиму да се не открију криминалне радње које предузима у име опстанка на власти. Власт се одржава нечасним, аморалним средствима као што су насиље и принуда. Тиме се осигурава апсолутна контрола, а тиме и апсолутна власт<sup>277</sup>.

Механизми принуде су бројни и они укључују лепезу незаконитог понашања које служи да застраши појединца чиме се кроти његова субверзивност, уколико је има. Нека од тих понашања су хапшење у циљу изазивања страха и сламања отпора, потом упозорења „пријатеља“<sup>278</sup>, претње, што је присутно у роману *Дервиш и смрт*, као и мотив хапшења, од Харуна, преко Ахмеда Нурудина и Исхака, до хаџи-Синанудина, затим различите врсте мучења, психолошког, физичког, вербалног, или, суптилније, кроз лажну љубазност, лицемерство, као што то чине убице у *Хамлету* и *Дервишу и смрти* - Клаудије и Ајни-ефендија, или кроз алузије, као што то чини муселим пре сцене у којој Ахмед Нурудин мисли да види бегунца на сокаку<sup>279</sup>, а након што се у њему пробудила мржња, или, пак, кроз злочин, убиство, које није „само“ убиство, већ је убиство невиног човека, што појачава грешност гнусног чина.

Насиље и принуда за циљ имају да ограниче слободу у појединцу и на тај начин осигурају тоталитаризам своје страховладе<sup>280</sup>. Мешавина насиља, идеологије, принуде, репресије, и субверзивност као одговор су одлике оба дела којим ћемо се бавити у овој тези. Универзална константа романа *Дервиш и смрт* као и драме *Хамлет* јесте та што оба дела осликавају борбу човека против власти, против нечовечног, античовечног, чудовишног репресивног, насилничког система у коме се глава губи за много мањи разлог него што је то раскринкавање злочина извршеног над недужним човеком. Или, пак, над непослушним човеком, кога лако може да задеси иста судбина. Убиства недужних у ова дела докази су „[...] да је насиље идеолошка основа тоталитарног режима и инструмент за остваривање и очување стабилности“<sup>281</sup>.

Бити власт која спроводи политичку праксу тоталитаризма са собом повлачи аморалност, окошталост у приступу, и (зло)употребу закона као штита и покрића за своје поступке. Власт је неупитна и врховни закон, а законик је у рукама оних који га спроводе. Закон у рукама макијавелиста је опортунистичко и утилитаристичко средство остваривања личних интереса безобзира на цену која за то мора да се плати. Јер тоталитаристички режими тако функционишу, користећи одмазду према неистомишљеницима, елиминацију противника или оних који су претња систему, и мртво слово на папиру као оправдање за своја непочинства. Људскост је врлина, а макијавелисти врлину као вредносну категорију не познају.

Нити је познају режими који су навикли на силу и репресију. Страховлада је један од мотива којима се Шекспир највише бавио. Монструозности какве су наведене у његовим историјским драмама могу се поредити са онима приказаним у Селимовићевим романима *Дервиш и смрт* или на почетку романа *Тврђава*. То су књижевна дела која обилују крвљу и ужасима, убиствима и самоубиствима, језом ноћи током које се не дешава ништа добро. У тим

---

<sup>277</sup> Ковач, Никола, *Политички роман – фикције тоталитаризма*, Сарајево, Армис Принт у: Дедовић, Неџад, „Репресија као дио дискурса моћи у романима Меше Селимовића“, <https://www.tacno.net/novosti/represija-kaodiodiskursa-moci-u-romanima-mese-selimovica/>

<sup>278</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 141-144

<sup>279</sup> *Ibid*, стр. 263.

<sup>280</sup> Ковач, Никола, *Политички роман – фикције тоталитаризма*, Сарајево, Армис Принт у: Дедовић, Неџад, „Репресија као дио дискурса моћи у романима Меше Селимовића“, <https://www.tacno.net/novosti/represija-kaodiodiskursa-moci-u-romanima-mese-selimovica/>

<sup>281</sup> Дедовић, Неџад, „Репресија као дио дискурса моћи у романима Меше Селимовића“, <https://www.tacno.net/novosti/represija-kaodiodiskursa-moci-u-romanima-mese-selimovica/>

делима насиље је веома изражено као резултат људског зверства у борби за моћ. То су дела у којима је човек човеку нечовек. У њима обично постоје два поларитета: злочинац који оличава макијавелистички приступ владању и жртва таквог владања над којом се извршава злочин мотивисан користољубљем макијавелисте.

Оба дела приказују борбу човека који је и сам унутар система против система. Како Касим Прохић у свом делу *Чинити и бити* каже: „Систем је постао [...] модалитет духовног понашања”<sup>282</sup>. Иако се овај став односи на романе Меше селимовића., чини се да се односи и на драму *Хамлет*, будући да двојица протагониста у ту борбу улазе када се систем огреши о њих лично и када неправду осете на сопственој кожи, посредством граничних ситуација, ситуација смрти блиских чланова породице, оца и брата, којима су лично погођени. Наведене граничне ситуације симболишу крај њихове етичке неодређености и почетак клијања семена одређивања, сукоба против доминантног поретка и његових полуга какве су репресија, насиље, принуда и сила. У оба дела доказ трулежи система су убиства невиних људи од стране власти. Злочин по себи је један од основних елемената трагедије освете.

У Хамлетовом случају, они који представљају перјанице система, пре свих Клаудије, угрозио је његово наследно право, али и више од тога. Његов маскулини дискурс је угрожен од стране Клаудија са једне и Полонија и Лаерта са друге стране. Клаудије је освојио Гертруду, да, баш освојио, као да је ствар, јер она то делимично и јесте, као функција и као тело<sup>283</sup>. Уз то, Полоније и Лаерт бране Офелији да настави свој однос са Хамлетом играјући на карту његовог друштвеног идентитета престолонаследника који мора да оште добро, добро своје државе и свог народа стави изнад појединачног, свог сопственог. Тиме човек губи од звања, што говори Лаерт:

„Али се мораш  
Бојати, кад му одмериш величину,  
Да његова воља није његова,  
Јер он је већ рођења свога роб.  
Он не може, као неугледни људи,  
Да свој избор има. Од избора тог  
Зависи снага, безбедност државе.  
Зато је његов избор ограничен  
Пристанком или гласом оног тела  
Ком је он глава. Па каже л да те воли,  
Ти буди мудра и веруј толико  
Колико, због ранга или места свог  
Он делом, може речи да зајемчи,  
А то је управо општим гласом Данске”<sup>284</sup>.

Офелија ће, разуме се, послушати брата, чиме Шекспир деконструира патријархално ренесансо друштво у коме су жене пасивни послушници мушких ауторитета. Идеологија од својих поданика захтева апсолутну послушност, неупитну веру у поредак, и понашање у складу са оним што идеологија наметне кроз своје инструменте – институције и чиновнике власти. Идеологија онемогућава делање уколико није у складу са њеним доктринарним системом. Зато је појединцу тешко да се одлучи на чин. Он је располућен између онога што осећа да је исправно и оног у шта је учен и увераван да јесте. Тај дуалитет у једној особи је сукоб између аутентичног бића и субјекта, обликованим друштвено наметнутим регулама и прихватљивим понашањем које искључује било какву сумњу у исправност доктрине. У светлу

<sup>282</sup> Прохић, Касим, *Op. cit.*, стр. 73.

<sup>283</sup> Спремић, Милица, *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачњеа Шекспирових великих трагедија*, Задужбина Андрејевић, 2011, стр. 40

<sup>284</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 26

идеологије „индивидуу верује у Бога, или Дужност, или Правду. То веровање потиче [...] од идеја датих индивидуа, то јест, од њих као субјеката са свешћу која садржи идеје овог веровања”<sup>285</sup>. У прерасподели концентрисаности друштвене моћи, у новој расподели снага у коме Хамлет и Ахмед Нурудин више нису део система по свом унутрашњем осећају за неправду која их је задесила, генератори моћи постају њихови непријатељи, а они својом побуном постају (будући) носиоци субверзије – освете као *измирења*<sup>286</sup> за граничну ситуацију којом ће њихово сопство бити удвојено неправдом која им је нанета.

У оба дела протагонисти су стављени пред свршен чин. Хамлетов отац је убијен, отрован пре почетка драме, мајка се преудала за свог девера, за кога ће се испоставити да је убио краља Хамлета<sup>287</sup>, преотео трон Хамлету од кога се очекује да то прихвати и да покаже помиреност и помирљивост према новонасталој ситуацији коју он доживљава као неправду. Харун је убијен пре него што Нурудин за то сазна, што његово распитивање око мртвог човека чини бесмисленим. У контексту његовог бирања између оданости брату, породици и *биолошком императиву*<sup>288</sup>, с једне и оданости исламској егзегези са друге стране, ова чињеница представља апсурд. Дервиш је, као и Хамлет, лично погођен неправдом, убиством брата који није био крив. И Хамлета и Ахмеда Нурудина боли „[...] трагично зло („када зло је почело, а горе још чека“ - каже Хамлет) [...] које не мари за људске концепте „правде“ и „неправде”<sup>289</sup>.

Ту неправду нанели су им појединци: Клаудије, Ајни-ефендија, који је потписао налог на основу ког је Харун затворен а онда и убијен у тврђави, масовној гробници, колевци костију без имена. У томе су морали учествовати и муселим и муфтија. Будући експоненти власти, они су ти који одлучују о животу и смрти. Они су носећи стубови света репресије, силе и насиља у коме власт, појединци који је чине бивају одговорни за смрт. Ако и нису директно у њој учествовали, као што јесте Ајни-ефендија, морали су за њу знати.

Читајући драму *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* не можемо, а да се не запитамо „[...] како је могуће опстати у свијету у коме је право на одлуку о животу и смрти [...], привилегија и монопол појединаца”<sup>290</sup>? То је свет у ком се налазе Хамлет и Ахмед Нурудин. То је свет против кога су присиљени да се боре. Они у сврху те борбе користе маске. Хамлетова маска је његово глумљено лудило, а Нурудинова маска, које је испрва (анти)маска, а које престаје да буде (анти)маска и постаје маска приликом сусрета са муселимом, је његово дервиштво. Потом ће навући маску судије. Обе ове маске, и дервишка и кадијска имају заједнички именилац. Обе представљају звања.

Нурудина обе чине друштвено конструисаним субјектом, какав је и Хамлет, јер је монарх, престолонаследник. То значи да су обојица протагониста зупчаници система који их спречава да буду „обични људи,” и који потискује њихову људску страну сина, љубавника, брата. Осим тога, они су и побуњеници-осветници. Хамлет је убица и сплеткарош, а Нурудин је сплеткарош и издајник. Најпре себе, потом Харуна, затим љубави и на крају Хасана, који у роман симболише људскост и димензију човечности проткану емпатијом. Хамлет је издао Офелију, Розенкранца и Гилденстерна, убио Полонија и Клаудија, чиме је испунио обећање

---

<sup>285</sup> Луј Алтисер, *Op. cit.*, стр. 59.

<sup>286</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240

<sup>287</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 36-37

<sup>288</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште нормe“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>289</sup> Марић, Јасминка, *op. cit.*, Алфа универзитет, Факултет за стране језике, Београд, 2015, стр. 18

<sup>290</sup> Ковач, Никола, *Роман, историја, политика*, СОУР „Веселин Маслеша“, ИРО „Сарајево“, ООУР Издавачка дјелатност, Сарајево, 1988, стр. 171

дато Духу свог оца, али и доказао да је, као и Нурудин, у име вишег циља<sup>291</sup>, ипак исти као онај против којег се борио, Клаудије, сплеткарош и убица. Борећи се против, они постају зупчаници *Великог Механизма*<sup>292</sup>. Иронија и дехуманизација су лице и наличје њихове унутрашње, (ничеанске<sup>293</sup>) подељености, оне која краси трагичког јунака<sup>294</sup>.

## 2.1 Мотив губитка живота у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт*

Мотив убиства је заједнички мотив два дела која су предмет научне анализе ове докторске дисертације. И драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* су дела којима не мањка злочина. У оба дела живот се губи се лако, а неке од жртава страдају незаслужено. У фокусу овог рада су смрти краља Хамлета и Харуна, који су жртве макијевелистичког карактера политичког система кога спроводе макијавелистички епигони власти, али оба дела обилују и другим сценама убиства, какво је убиство младића кога је Селимовић у роману назвао именом свог стрељаног брата, који бива убијен током пуцњаве сејмена испред муселимата<sup>295</sup>.

На основу тога што су убиство извршили сејмени, који представљају полицијску силу у доба Отоманске империје, што је извршено испред муселимата, који је институција државне управе будући да је реч о канцеларији у којој борави муселим, а који представља врховну политичку власт у касаби, који је везир уместо везира у њој, убиство младића је убиство невиног човека од стране представника система, убиство потчињеног од стране ауторитета, због чега је он, будући невин, политичка жртва чији је усуд да се нађе на кривом месту у криво време и настрада<sup>296</sup>.

Жртва усуда је Офелија, која извршава самоубиство након што је пореметила памећу. Офелија је изабраница Хамлетовог срца, за коју он, као поглавара државе, не може да се одлучи јер није племенитог порекла. Хамлет јој се ипак удвара. Но, њу брат и отац саветују да се не упушта у флертовање са њим, свесни његовог племићког статуса, због чега му враћа дарове и одбија његову мушку наклоност, на шта он реагује бурно, пројектујући на њу одурност коју осећа према сопственој мајици, а коју проширује на читав женски род. Он мучи Офелију изливима свог глумљеног лудила<sup>297</sup>, којима је препада, јер су силовити и уверљиви преко сваке мере. Она верује да је Хамлет збиља луд, да је лудило обузело некадашњег Хамлета:

„О, какав диван ту посрну дух!  
То бистро око двора, војске мач,  
Та реч и језик мудрост и знања,  
А цвет и нада лепе државе,  
Васпитања пример, огледалок моде,  
Очима свима и узор и циљ –  
Све је то сада разорено, све,  
[...]  
Сад гледам дивни, краљевски тај ум  
Ко раздешена звона промукао  
А несравњену, цветну младост ту

<sup>291</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 89

<sup>292</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 51. <https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik-59f4e07be2b6f5bd0ee4932f-pdf>

<sup>293</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 97

<sup>294</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013, стр. 90

<sup>295</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 345

<sup>296</sup> *Ibid*

<sup>297</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 46

У лудилу свелу”<sup>298</sup>.

У овој сцени, из Офелијиних речи сазнајемо о престолонаследнику некадашњем, врлом, паметном, вештом, којим се држава поносила због његових квалитета, и садашњег Хамлета, кога Офелија доживљава у поражавајућем лудилу за које верује да је стварно, у ком није ни налик на пређашњег краљевића, оног који јој се удварао,

„ [...] Од свију жена, што сам пила мед  
Заносне песме завета му свих [...]”<sup>299</sup>.

кога је лудило претворило у сопствену бледу, разочаравајућу сен, потврђујући речи онога за кога Ахмед Нурудин, док је у затвору са њим, укроћеним Прометејем, мисли да је Исхак: „Некад и сад – то су два човека”<sup>300</sup>.

Офелија је жена у доминантно мушком друштву, сем Гертруде (и глумачке краљице која се појављује у представи, али је она периферни лик), у драми не постоји женски лик, што сведочи о доминацији маскулиног дискурса не само у делу, већи у елизабетинском друштву, по узору на које је драма и писана. Она је послушна мушким ауторитетима, свом оцу и брату, а Хамлета одбија чим јој они то заповеде<sup>301</sup>. Послушност и потчињеност ауторитету је дистинктивна карактеристика њеног лика.

Њен лични глас у потпуности је утишан, а њен менталну снагу истопиће Хамлетово глумљење лудила, и његова грубост мушкарца који се због њеног одбијања његове наклоност осећа изданим на начин на који га је издала мајка својом преудајом за недостојног Клаудија – пониженим и рањеним до граница неопростивог. Њу плаши Хамлет својим понашањем психички растројеног човека које њој делује као да је стварно.<sup>302</sup> Њена смрт је смрт утапањем у стању психолошког растројства<sup>303</sup>. У питању је самоубиство дављењем, а дављење је мотив који упућује на роман *Дервиш и смрт* јер је Харун удављен, дервиш ће бити удављен, као што је удављен муселим у другом делу романа.

За кадијину и муселимову смрт одговоран је Ахмед Нурудин. Обојица страдају након његове сплетке у име изравнања<sup>304</sup> за убијеним братом. Они су њему учинили зло, он га је учинио њима. Кадија и муселим, власти у касаби, стоје иза убиства његовог брата, који је невин удављен. Он се постарао да им врати једнаком мером. Од дервиша постао је сплеткарош и онај који доприноси убиствима људи који су му скривили зло. Он, дервиш, који је, по свом звању, задужен за чистоту и духовну исправност, интимну узвишеност људи, који се стара о безгрешности људске душе<sup>305</sup>, урадио је исто што и кадија: учинио све што је до њега да човек страда, па макар он био нечовек, што га изједначава са Хамлетом, чије је фалсификовано писмо осигурало смрт Гилденстерна и Розенкранца<sup>306</sup>. Ту смрт наручио је Клаудије. Она је требало да буде Хамлетова<sup>307</sup>. То је паралела трагичности између двојице протагониста. Они су се понели као они који су над њима (у)чинили неправду. Осигуравши туђу смрт, иако су

---

<sup>298</sup> *Ibid*, стр. 77-78

<sup>299</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 78

<sup>300</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 209

<sup>301</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 30

<sup>302</sup> *Ibid*, стр. 46.

<sup>303</sup> *Ibid*, стр. 137-138.

<sup>304</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240

<sup>305</sup> Скакић, Мирко, *Књижевно дело Меше Селимовића*, Петар Кочић, Београд, 1976, стр. 44

<sup>306</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, четврти чин, сцена седма, Граматик, Београд, 2007, стр. 130

<sup>307</sup> *Ibid*, стр. 115.

покојници били криви, Гилденсерн и Розенкранц у Хамлету имају исту улогу коју има Мула-Јусуф у роману *Дервиш и смрт*: шпијунирали су у име власти, Мула-Јусуф Ахмеда Нурудина у кадијино, а Хамлетови другови њега у Клаудијево име.

Хамлет је одговоран за Полонијево убиство. Он га убија без преомишљања, доказујући да колебање није доминанта његовог карактера, јер Полонијево убиство извршава брзо, не двоумивши се ни тренутка, ни изблиза не вагајући разлоге темељно као што то чини у сцени у којој има прилику да убије Клаудија, који се моли<sup>308</sup>. Хамлет убија Полонија, који се крије иза завесе, хитрим покретом искусног мачеваоца, мислећи да испуњава налог Духа свог оца и да тим потезом убија Клаудија<sup>309</sup>, а не његовог исувише радозналост, полтронски настројеног саветника Полонија, Офелијиног оца, маскулиног ауторитета над њеним идентитетом жене и ћерке. Иако грешком, Хамлет је склонио Полонија са свог осветничког пута као што је Ахмед Нурудин склонио муселима и кадију са свог. То је још једна трагична паралела двојице протагониста.

У последњим сценама ове драме умиру Хамлет, Лаерт, Клаудије и Гертруда. Финале дела је нека врста представе у представи коју режира Клаудије макијавелистички користећи Лаерта да елиминише Хамлета. Његову режију карактерише подвала. Наиме, пре двобоја Лаерта и Хамлета, убице Лаертовог оца, коме жарко жели да се освети, Лаерт саопштава Клаудију да ће врх његовог мача бити намазан отровом, што ће осигурати Хамлетову смрт<sup>310</sup>. Отров ће се наћи и у пехарима са вином намењеног Хамлету, које ће попити Гертруда<sup>311</sup>. Клаудије умире од убода мача Хамлета, коме ће Лаерт открити превару<sup>312</sup>. Он, на тај начин, ради исто што и Харун у Селимовићевом роману: открива недостојна, непоштена средства којима се власт служи у заштити сопствених интереса.

## 2.2 Механизам моћи у *Хамлету* и *Дервишу и смрти*: Велики Механизам ужаса

У Шекспировим историјским драмама у питању су најчешће династичка превирања, а код Селимовића верски ратови у којима он приказује зло људске природе, ужас крвавих смрти, људски чопор у ком главну реч имају примитивни биолошки нагони, и у ком онај који одскаче, попут Нурудина у сцени чадора током ратних ноћи бива упадљиво дистанциран и свесно самоизоштен. И Шекспир и Селимовић приказују лицемерство властодржаца и зверску страну њиховог положаја. Властодршци су дехуманизовани до граница нељудскости са убиствима на савести и греховима на души, и крвљу убијених људи на својим рукама, али не показују ни трунтку покајања или гриже савести. Штавише, они се опредељују за лажно покајање, као што то чини Клаудије у сцени у којој се лажно моли за опрост својих грехова, што Хамлета спречава да га убије.

И код Шекспира и код Селимовића је блудничење је један од бестијалних мотив у борбеном метежу. Жене су плен и припадају победнику. Однос према женама у неким Шекспировим драма има великог одјека на мушке јунаке са којима нису само у физичко-емотивно-сексуалном-љубавном односу. Тај одјек делу даје додатну димензију, још један могући рукавац на који може да се грана и кључ кроз које се може анализирати. Пример за то је Гертруда, чији однос са Хамлетом, тачније Хамлетов однос према њој отвара простор за психолошку анализу драме и за Фројдово и Лаканово тумачење *Хамлета*.

Гертрудин однос према Клаудију, и, још више, његов однос према њој је однос ловца према трофеју из политичке перспективе која укључује трон као наследно право, Хамлетово природно, биолошко, скоро па законито, и Клаудијево стечено злочином, што га дефинише

<sup>308</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, четврти чин, сцена седма, Граматик, Београд, 2007, стр. 97-98.

<sup>309</sup> *Ibid*, стр. 109.

<sup>310</sup> *Ibid*, стр. 136.

<sup>311</sup> *Ibid*, стр. 163.

<sup>312</sup> *Ibid*, стр. 164.

као макијавелисту јер су и заузимање трона, и преотимање трона Хамлету и женидба Гертруде директне последице његовог убиства брата. Касабалијске власти су убиле Харуна да би заштитиле непочинства система који одржавају како би се задржали на власти и убирали плодове владања које их штити. У оба случаја јер је о убиствима невиних људи почињених из личне користи, чинећи грех против бога и наневши бол и увреду части оном који је остао иза убијеног. Логична казна злочина у светлу *биолошког императива* породичних односа, с обзиром да су у питању отац и брат, је освета.

Макијавелиста су подједнако и Клаудије и Ајни-ефендија и муселим и муфтија. Сваки од њих је Владалац. Они су само физички људи. У сваком другом смислу они су јавна функција, у служби свог звања. Сваки од њих понаособ. И Клаудије, и Ајни-ефендија. И муселим. И муфтија. Сваки од њих је макијавелиста. Будући такав, „политика је за њега чиста пракса, уметност чији је циљ владање. Аморална је као уметност грађења мостова или лекција мачевања. Људске страсти су глина. И људи су глина с којом се може радити што се хоће”<sup>313</sup>. Он одлучује о људском животу са олимписких висина свог положаја Бога на земљи. Он је тај који одлучује о животу и смрти. Свако ко му стане на пут је претња. Претње треба елиминисати, брзо и ефикасно. У њему је оличен *Велики Механизам*<sup>314</sup>, онај који (п)окреће точкове репресије.

Виљем Шекспир и Меша Селимовић у ова два дела приказују борбу човека против поретка чији је и сам зупчаник, против система чији је и сам део, против устројства коме и сам припада на основу свог друштвеног статуса, стеченог било рођењем било образовањем. То је тамни свет закулисаних игара у коме нико није оно што јесте и обрнуто, шаховска табла на којој свако има своју улогу, свако је фигура, глумац, маска чије речи скривају истину, а дела намере све док их не остваре дословно газећи преко мртвих.

То је свет политичког прагматизма и праксе владања који почива на лешевима невиних. То је такође свет у коме међуљудски односи не постоје већ су то интерперсоналне релације између људских бића условљене друштвеним нормама. То су односи подређених и надређених, или једнаких, а подељених по светоназору, огрезлих исувише у емпиријски, с једне или у свет трансцедентних идеала, с друге стране. Однос та два света је празан скуп. Она немају додирних тачака. Све до тренутака убиства, којим та два света постају испреплетана. „[...] политика је само уметност освајања и очувања власти”<sup>315</sup>.

Контрола, условљавање, присмотра, субверзија и настојање да се она заметне у корену, отпор, лаж, интриге, интереси, репресија и борба против ње, питање исправности средстава за борбу, све су то одлике света у коме се збивају радње ова два дела. То је стварности од које је потребно заштити се јер је то свет који не познаје, не признаје, не одобрава и не уважава идеале. То је емпиријски свет који нема ништа заједничко са трансцеденталим, духовно и морално узвишеним светом који постоји у Хамлетовом и Нурудиновом уму.

Чвориште сукоба сагледаваћемо на трагу дихотомије коју нуди Новица Милић у својој књизи *Предавања о читању* у оквиру које постоји подела на *емпиријско „Ја“*, *емпиријску аперцепцију* и *„трансцеденталну аперцепцију”*<sup>316</sup> - трансцедентално „Ја“ утемељено у *трансцедентним идеалима - религији и моралу*<sup>317</sup>. У *Хамлету* од важности је споменути хришћанство, а у роману *Дервиш и смрт* ислам. Сукоб унутар протагониста настаје када њихово трансцедентално „Ја“ бива увучено у емпиријски свет. И обрнуто. Када њихово

<sup>313</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 46. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf).

<sup>314</sup> *Ibid*, стр. 51.

<sup>315</sup> *Ibid*, стр. 53.

<sup>316</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>317</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 68.

емпиријска аперцепција, емпиријско „Ја”<sup>318</sup> буде доведено у дијалошку позицију са светом њихових трансцедентних идеала<sup>319</sup>.

Будући да су функција, скривени иза свог звања, представници власти у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* лишени су емпатије, јер емпатија искључује макијавелистичке склоности каква је жртвовање невиних људи зарад својих циљева. Она је такође сметња утилитаристичком погледу на свет у складу са којим мотивација сваког поступка лежи у користи коју он доноси. Корист у ова два књижевна дела је власт. Касабалијски властодршци су убили Харуна да не би разоткрио њихов макијавелизам, а у Шекспировој драми да би се докопао власти и онога што она подразумева. Зато су властодршци опште узев аморални.

Њихов морални компас је онолико флексибилан колико су им велики апетити, он је сразмеран остварењу њихових интереса. Ништа лично ту не постоји. Категорије моралности, људскости и емоција су категорије непознате макијавелистичким јунацима. Они познају само политички прагматизам и циљеве које треба остварити. Краљеви, монарси или пак властодршци које нам у свом роману приказује Меша Селимовић су само зупчаници механизма. Зато је сваки људски разговор са њима узалудан и унапред осуђен на неуспех. Јер они не воде разговор у оним категоријама у којим покушава да их воде упадљиво ожалошћени Хамлет на почетку драме или Ахмед Нурудин када невољно одлази да се пред властодршцима питајући за брата понизи.

На то скреће пажњу Јан Кот: „[...] не постоје краљеви зли и краљеви добри; краљеви су само краљеви. [...] постоји само ситуација краља и систем. У њој нема слободе избора. [...] Између поретка деловања и моралног поретка у шекспировском свету постоји противречност. Та противречност је људска судбина. Њу је немогуће избећи”<sup>320</sup>. Отуда Клаудијева аморалност. Отуда и аморалност муселима, муфтије и кадије у роману *Дервиш и смрт*. Владар је недодирљив. Он је оличење самог Бога чија власт на земљи је аналогна божјој власти на небу. Будући да је Бог као такав неупитан, да је његова воља апсолутна и омнипотентна, свако довођење у питање краљеве власти, сваки покушај напада на њу изједначава се са грешним понашањем против Господа. Као и Бог, и краљ, монарх жели апослутну послушност<sup>321</sup>.

Друштво је тако организовано да је на челу заједнице, подељене у више сталежа, међу којима постоје јасне, ригидне, непроменљиве границе, које припадницима сталежа забрањују да се померају на тој лествици друштвене хијерархије, али и да, као што видимо на Хамлетовом примеру са Офелијом, да се мешају међусобно. Свак треба да се држи свог места, или, у контексту два дела која ћемо анализирати у овој тези, свог положаја, свог звања. Рођењем је дато место на сталешкој пирамиди друштвене хијерархије, материјални статус је, такође, одређен, а тиме и позиција неконфронтирања, подређеност. Због тога што монарх брани божански ореол, његова владавина, па ни њен начин, се не сме доводити у питање, а још мање се сме нападати на било који начин<sup>322</sup>.

Владар је друштвена титула, звање, јавна функција, друштвени идентитет коме се покорава лични идентитет. На то Полоније и Лаерт упозоравају Офелију. Исти случај имамо и у роману *Дервиш и смрт*. Ахмед Нурудин је поништио свој лични идентитет сина, брата, као и маскулини идентитет љубавника и потпуно га подредио својом звању, својој титули

<sup>318</sup> Милић, Новица, *Ор. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>319</sup> Финк, Еуген, *Ор. cit.*, стр. 68.

<sup>320</sup> Кот, Јан, *Ор. cit.*, стр. 20. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>321</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Београд, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>322</sup> *Ibid*, стр. 44

дервиша, шејха мевлевијске текије<sup>323</sup>, браниоца исламске егзегезе, у миру речима, а у рату ножем. Слепо покоравање је сан сваког деспота, па тако и касабалијских власти у роману Меше Селимовића. Хамлет и Ахмед Нурудин се понашају као човек који покушава да натера другог човека да схвати њихову патњу. Грешка је у томе што људи о којима је реч нису људи. Они су функције. Они су систем. То су представници *Великог Механизма*<sup>324</sup>.

„Али шта је тај *Велики Механизам*<sup>325</sup>, који почиње у подножју престола и коме подлеже цела држава, чији су зупчаници велика господа и плаћене убице, који приморава на насиље, окрутност и издају, који непрестано тражи жртве, у коме је пут до власти истовремено пут у смрт? Он је поредак историје, у којој је краљ божји помазаник”<sup>326</sup>. То му гарантује останак на власти упркос томе што је стечена злочиним, јер није реч о легитимитету, о законски стеченој или незаконито стеченој власти и моћи, као ни о моралној (не)исправности исте, већ о њеном поитичком прагматизму, чињеници да је Клаудије власт исто колико су то муселим, муфтија и кадија. Такође, *Велики Механизам*<sup>327</sup> не преиспитује моралност поступака генератора моћи већ региструје и признаје да они имају моћ, апсолутну и недељиву, неупитну, и да не постоји начин да се та власт било ограничи било угрози и искључује могућност побуне. А управо је побуна оно за шта се опредељују и Хамлет и Ахмед Нурудин.

Међутим, оно што њихову побуну унеколико оправдава и што њих двојицу чини вишедимензионалним ликовима су разлози због којих се одлучују на тај корак, због кога напуштају удобност *орахове љуске*<sup>328</sup> у којој су до тада живели. Морални, етички разлози њиховог поншања, који подразумевају сагледавање и разумевање контекста, шире слике, на основу које чин није само чин, већ последица промишљања моралних импликација чина. Хамлет не жели да убиством краља изврши личну освету, да то буде његова одмазда по којој би једна смрт била освећена другом, а Нурудинова освета јесте лична освета којом се он намирује за братову смрт. У Хамлетовим и Нурудиновим разлозима и у понашању које из тих разлога произилази ми налазимо мотивацију поступка било ког човека који би се нашао у тој ситуацији и у тим околностима, у таквом друштвеном контексту, и у том, али не само у том времену.

Ни Хамлет ни Нурудин нису макијавелистички јунаци управо због те мултидимензионалности која подразумева етичку димензију, али и људску, било да је реч о ожалошћеном сину или брату, престолонаследнику или дервишу, који брине и за свој углед. Њихова освета је кулминација низа ситуација и њихових утицаја, за који су одговорни други, али и екстерни ауторитет укоренењен у њима, било да је реч о налогу Духа, као у Хамлетовом случају, који уводи мотив религијске доктрине услед које долази до Хамлетовог унутрашњег преипитивања, а тиме и до оклевања да изврши оно најпрече – да освети свог убијеног оца, или пак о исламској егзегези, исламској религиозној доктрину којој Ахмед Нурудин служи не схватајући све до сусрета са муселимом да јој не служи, већ робује.

У *Хамлету*, прототип макијавелистичког јунака је Клаудије, који убија свог брата, краља Данске тако што га трује приликом поподневне дремке у врту са намером да присвоји прерогативе краљевске власти: трон и краљицу, чиме ускраћује свог синовца наследног права заузимања престола на основу тога што је биолошки потомак, син покојног краља. Морални предзнак краља-узурпатора је декаденција оличина у уживању у пороци, какви су пијанчење и похота. Међутим, оно што је упадљива црта његовог неморалног, а у контексту јавне

<sup>323</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>324</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 51. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>325</sup> *Ibid*

<sup>326</sup> *Ibid*, стр. 41.

<sup>327</sup> *Ibid*, стр. 51.

<sup>328</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 58

функције коју обавља можемо рећи аморалног карактера је лицемерје. Краљица је, такође, на неки начин обележје краљевске власти јер њу Клаудије доживљава као функцију, као:

„[...] јуначке земље наше наследницу [...]”<sup>329</sup>.

Тиме и она губи лични идентитет, своју људску димензију, своју женскост. Питањем њене женствености се, чини се, претерано, бави Хамлет. Што се Клаудија тиче, она је сведена на своју функцију у историји. Гертруда је пре свега наследница. Краљ-узурпатор, злочином самонаметнут, је заузео државу, Данску, као и Гертруду. У елизабетинско доба, „карактеристике краљичиног природног тела биле су компоненте политичке фигуре [...]”<sup>330</sup>. То значи да се он устремио на два тела: политичко и природно. Политичко тело односи се на државу као политичку заједницу, коју је он, попут болести, напао и разара је, а природно је биолошко тело краљице Гертруде које симболизује сексуалност, пожуду, либидо и тиме игра важну улогу у психоаналитичкој анализи овог дела и Хамлета као носиоца Едиповог комплекса који га, по овој теорији, спречава да убије Клаудија.

Мотив болести такође је чест када се говори о *Хамлету* и о Хамлету. У елизабетинској Енглеској, „болести су најчешће објашњаване поремећајима поретка у организму, односно тиме што се у телу јави вишак неке материје, који наруши првобитни склад, а кад се он поново успостави, наступа оздрављење”<sup>331</sup>.

Клаудије је, дакле, тај вишак, који нарушава склад Данске убиством њеног законитог краља, који је био добар владар и јунак у рату, освајач, врсан борац, и, што се Хамлета тиче, отац којег је обожавао. У Хамлетовој глави на почетку драме постоји идеализована слика оца. Толика импресионираност оцем проузрокује Хамлетово гнушање не само према Клаудију лично, већ према њему, Гертруди и њиховом превише хитром браку, инцестуозном и родоскрвном, који наноси срамоту и њему и држави. Његова владавина као краља је неупитна јер „краљевска власт потиче од бога, а свака власт на земљи само је одблесак краљевске власти”<sup>332</sup>.

Чак ни убиство то не мења. Оно само указује на то да је поредак угрожен Чин убиства занимљив је по неколико основа. Најпре, он подразумева повреду моралног поретка са људског становишта. Као такав, он је рушење хуманистичког идеала у који Хамлет чврсто верује. Потом, то је злочин са правне тачке гледишта за који би, по природи ствари, злочинац требало да одговара. Међутим, с обзиром на феудални систем у ком се збива радња драме, одговарање је, уствари, оно што се назива обичајним правом које подразумева крвну освету.

Дакле, Хамлет је, као оштећени, и, још важније, као ожалошћени син свог убијеног идеализованог оца дужан да га освети. Потом, неприродна смена власти је мешање у Богом одређени поредак који је био на снази у елизабетинској Енглеској. Однос краља и државе је идентичан односу који постоји између Сунца и других, осталих небеских, астрономских облика као што су планете, а исти такав однос постоји између главе и остатка тела. По важности, дакле, издвајају се Сунце, краљ и глава, а са друге стране стоје остали небески елементи, држава и тело. Закључак је да су Сунце, краљ и глава оно што је супериорно и што

---

<sup>329</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, 2007, стр. 15

<sup>330</sup> Спремић, Милица, *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачњеа Шекспирових великих трагедија*, Задужбина Андрејевић, 2011, стр. 40

<sup>331</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 31

<sup>332</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 43. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

влада осталим споменутиим елементима<sup>333</sup>. На сваку побуну против владара гледа се као „[...] на грех нарушавања Богом установљеног поретка”<sup>334</sup>.

На земљи, краљ има ауторитет који Бог има на небу. Тај ауторитет је апсолутан и не сме се доводити у питање нити се сме у њега сумњати или напасти. У елизабетинској, ренесансој Енглеској, побуна је сматрана врхунском кривдом. Монарха је штитио његов ореол божанског представника, оног који влада у божје име, и који је божји штићеник, уживалац милости божје<sup>335</sup>. Јан Кот се пита да ли је „[...] нарушени природни поредак у коме зло рађа зло, свака кривда захтева осветника, сваки злочин дозива следећи, или окрутни друштвени поредак међусобно завађених вазала и сениора, у коме се целом државом управља као мајуром и пада као плен најјачега”<sup>336</sup>?

У драми *Хамлет*, убијени Хамлетов отац, који му намће терет освете, краљ Хамлет, је уведен у лику свог Духа, а Дух као натприродна појава је елемент који је део традиције „Кидове *blood and thunder tragedy*, трагедије крви и ужаса”<sup>337</sup>, као веза између два света, света живих и света мртвих између којих се налазе и Хамлет и Ахмед Нурудин. У роману *Дервиш и смрт* ћемо фигуру Духа упоредити са бегунцем Исхаком, а веза Нурудина са другим светом је његов убијени брат Харун. Оба дела карактерише снажан утицај повезаности протагониста са својим мртвима. И кроз Хамлета и кроз Ахмеда Нурудина посматрамо присуство смрти у животу. Хамлета као носиоца таквог стања доживљава Вилсон Најт (George Wilson Knight): „Он је амбасадор смрти који хода усред живота”<sup>338</sup>.

Дух Хамлетовог оца и Харун су невини убијени. То их чини мученицима, жртвама злочина макијавелистичких јунака, који су у роману *Дервиш и смрт* оличени у муселиму, муфтији и кадији као представницима власти без чијег знања и одобрења (невин) човек не би могао бити убијен. У оба дела представници власти чине злочин да би заштитили своје интересе. Маска коју навлаче на лице је маска љубазности, иста коју навлачи Клаудије, а коју испољава речима:

„[...] Нека запамти свет да престолу сте нашем  
Најближи Ви, не с мање љубави  
Но што најдражи отац обилује  
За сина, ја вас волим. [...]”<sup>339</sup>.

Ова реченица има готово једнак призив љубазности као муселимова реченица упућена Нурудину када је дошао да упита за наводни злочин свог брата не знајући тада да Харун више није жив:

– Сврати опет – рекао је љубазно – Не виђамо се често<sup>340</sup>.

<sup>333</sup> В. Костић, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 33

<sup>334</sup> *Ibid*, стр. 33.

<sup>335</sup> *Ibid*, стр. 44.

<sup>336</sup> Кот, Јан, *Op. cit*, стр. 36. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>337</sup> Р. Костић, *Књига о Хамлету*, Круг-Атос, Београд, 2011, стр. 36

<sup>338</sup> 1930—G. Wilson Knight. “The Embassy of Death: An Essay on Hamlet” у: *Bloom’s Shakespeare Through the Ages*, 2008, Hamlet, Edited and with an introduction by Harold Bloom Sterling Professor of the Humanities Yale University [http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best\\_hamlet\\_resource\\_critical\\_theory.pdf](http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best_hamlet_resource_critical_theory.pdf), p. 265, соп. прев.

<sup>339</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 18

<sup>340</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 136

Власт је притворна и у опхођењу са Хамлетом, Ахмедом Нурудином маском прикривају своја непочинства. Према Хамлету је слаткоречив убица његовог оца, а према Ахмеду Нурудину онај који је потписао налог на основу којег је његов брат најпре ухапшен, а потом убијен. На основу понашања властодржаца види се њихова аморалност јер за њих злочин представља само тактику, потез у партији шаха. Они искључују етичку димензију свог делања. И сами лишени хуманости, склони утилитаризму, емпатија као категорија и идеал као вредносна категорија за њих немају тежину јер макијавелизам одриче обоје. За њих постоји само власт као средство којим се остварује циљ.

Други стожерни мотив трагедије освете је казна за почињено убиство, а то је освета. Она је лајтмотив драме *Хамлет* на много начина. Најважнији је свакако онај везан за Хамлетово оклевање, које се темељи на његовој унутрашњој подељености која је суштина ничеанског субјекта и принципа прерушавања. Оно је његова „трагична кривица“<sup>341</sup>. Унутрашња подељеност је темељ његове мисаоне фигуре маске јер она показује неподударење између онога што је истина и што није. Маска је илузија, варка, обмана, опсена, што се види у сценама „мишоловке“ у Хамлету и сцени у којој Ахмед Нурудин позива Мула Јусуфа на разговор<sup>342</sup> (заправо да би био сведок Нурудиновог монолога који је лажан, те стога маска) након што је сазнао да је Мула Јусуф Харунов издајник.

Ту сцену смо, у светлу поменуте сцене у драми *Хамлет*, назвали „мишоловка“, јер она то и јесте, психолошка замка у коју је Мула Јусуф требало да буде ухваћен. То би био Нурудинов доказ до ког би дошао анализирањем Мула Јусуфовог понашања током разговора исто као што је Хамлет добио доказ истинитости Духа свог оца, у које је, као и у природу авети, сумњао, али му је Клаудијева реакција открила његову кривицу, као што Нурудину није открила реакција Мула Јусуфа.

Због тога што је злочин незаслужен, што жртва треба да се освети, што је лишена прилике за покајање грехова, те је душа грешна отишла на онај свет и због тога пати у страшним мукама

„Ја сам оца твога дух  
Осуђен да неко време ноћу лутам,  
А дању у огњу гладујем и жедним  
Док греси што починих за живота  
Очисте се, изгоре“<sup>343</sup>.

Ахмед Нурудин ослобађа своје емоције, као што је бес почетком другог дела романа када сведочимо буђењу и распламсавању мржње у њему упереној против муселима, а тиме против власти. „Спасоносна мржња ме окријепила [...]“<sup>344</sup>, каже он.

Хамлет мрзи Клаудија и Гертруду због њихове моралне минорности која је у супротности са Хамлетовим моралним идеализмом. Хамлет и Гертруда, као и муселим, муфтија и кадија, су експоненти власти и браниоци политичког поретка, његове врхушке.

Због тога релације између њих и Хамлета, Ахмеда Нурудина нису (само) односи једне личности према другој, већ су то односи међу јавним функцијама. Хамлет је, на име, монарх, престолонаследник, а Нурудин је дервиш, а потом кадија, дакле носилац звања. Сходно томе, овде по среди није (само) лични идентитет, већ је реч о друштвено конструисаном идентитету. То је један ниво унутрашње подељености протагониста – сукоб човека и улоге коју игра у

<sup>341</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 36

<sup>342</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240

<sup>343</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 34-35

<sup>344</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 349

социјалном контексту. Као и Ахмед Нурудин, Хамлет „прима улогу, али сам је ван улоге. Он је неко други него његова улога. Прераста је”<sup>345</sup>.

На почетку драме Хамлет наступа као човек, син, према Офелији он прво наступа као мушкарац, док Нурудин наступа као син у делу сцене са оцем, као брат у другом делу романа када се у њему јавља мржња, премда је то у функцији његове дервишке увређености, а пред кадиницом се мешкољи мушкарац у њему. Његова занесеност њеним рукама<sup>346</sup> еквивалентна је Хамлетовом лежању подно Офелијиних ногу у сцени „мишоловка”<sup>347</sup>.

Хамлет тиме жели да покаже дистанцу према мајци у коју је горко разочаран не само као у мајку, већ као и у жени, чега ће колатерална штета бити управо Офелија, а Нурудина кадиница подсећа на љубав, на жену коју је је волео, због које је побегао у текију, од које у себи жели да се дистанцира тако што неће дозволити да кадиница у њему пробуди чулну узнемиреност. Она то, међутим чини. Доказ је то што ју је запресио када је постао кадија, делимично и због тога да себи обезбеди оно што, за разлику од Хамлета, није стекао рођењем – друштвени углед: „[...] женидба с њом најбоље би ме одбранила од оптужби, а ушао бих у угледну породицу која би ми постала заштита”<sup>348</sup>.

Атмосфера трагедије освете, која се може сматрати поджанром у оквиру жанра елизабетинске трагедије, тачније елизабетинске ренесансне традиције обилује морбидношћу, призвуком готике, сабласним појавама као што су духови, оностране авети, језивошћу какву налазимо у сцени у којој Нурудин трага за костима свог брата у масовној гробници убијених мученика, као и у сценама сопственог заточења у тврђави, и елементима који подсећају на сцене из хорор филмова.

Доминантне боје, ако бисмо могли да их вежемо за жанр трагедије освете у елизабетинској књижевној традицији, елизабетинском драмском обрасцу су гавран-црна, а узнемирујуће, злокобно гакање гаврана би могло бити њена звучна основа. Трагедија освете обилује поовским мраком, тамом подземног, оностраног света из којег се авети повампирују и захтевају да им се одужи дуг сећањем и делањем, као што то захтева Дух Хамлетовог оца, као што то, својом невиношћу, немо захтева Харун, можда „проговоривши“ кроз бегунца. Друга боја је црвена, као невино проливена крв жртве, као у случају једног и другог дела.

Трагедија освете укључује, али се не ограничава на мрачне елементе као што су „[...] вешање, припреме за спаљивање на ломачи, одвлачење на мучење, крвав рубац, писмо исписано крвљу и сцене умне помрачености”<sup>349</sup>. Мотив убиства, осим што је главна потка романа *Дервиш и смрт*, појављује се у сцени убиства на улици једног од двојице дечака<sup>350</sup>. Та сцена је битна јер она доказује повезаност фабуле са личним искуством Селимовића. Убијени младић, наиме, носи име његовог убијеног брата, Шевкије.

Леш је уобичајан мотив када је реч о трагедији освете у оквиру енглеске ренесансне драме, што видимо у последњој сцени драме *Хамлет*, на примеру његовог, Лаертовог и лешева Клаудија и Гертруде<sup>351</sup>, као и Полонијевог<sup>352</sup>, нешто раније у драми, а у српском роману у питању је леш убијеног младића коме је Селимовић наденуо име свог брата.<sup>353</sup> Или као

---

<sup>345</sup> Кот, Јан, *Оп. cit.*, стр. 70. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremnik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremnik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>346</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 25

<sup>347</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 84

<sup>348</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 363

<sup>349</sup> Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010, стр. 30

<sup>350</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 345

<sup>351</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, пети чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 164-166

<sup>352</sup> *Ibid*, стр. 109.

<sup>353</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 345

Харунове кости. На симболичкој равни, то је и сам Ахмед Нурудин на крају романа када чека дављење. У том тренутку он је тек леш који и даље дише. Ту су и сцене сејмена на коњима, које означавају претњу по живот, као и продужена рука власти која дервишу доноси упозорење од „пријатеља“<sup>354</sup>, а заправо уводи осећај узнемирености и потенцијалну претњу по Нурудинов живот уколико настави са својом побуном.

Присуство Духа као фигуре темељ је Хамлетове унутрашње подељености пре него што се, захваљујући сцени „мишоловке“ увери да Дух говори истину. Хамлет као верник страхује од тога да ли је Дух можда начин на који га сам ђаво куша<sup>355</sup>.

Сви ови елементи, ужасавјући, морбидни, високо узнемирујући у својој хороричности, преузети су из класицистичке традиције, од Сенеке захваљујући ономе што се зове „[...] принцип подражавања – не у аристотеловском смислу подражавања природи (mimesis), него у хорацијевском смислу подражавања других аутора (imitatio)“<sup>356</sup>. Енглеска ренесансна драма у себи оваплоћује многе утицаје. Код Шекспира, а пре тога код Томаса Кида (Thomas Kyd), који се сматра родоначелником овог поджанра. Он се, такође, сматра аутором дела *Ur-Hamlet*, за којег се верује да је либрето Шекспировог Хамлета<sup>357</sup>.

Ови елементи су веома важни за развој драмске радње, и, још више, за начин карактеризације јунака и мотивацију њихових поступака јер они имају утицај на њихово мишљење и (не)делање. Једном речју, имају, чини се, пресудан утицај на психолошки идентитет протагониста. Психолошки идентитет се у трагедијама енглеске ренесансе драме, а тиме и трагедије освете чита из оног што јунак говори и (не) ради, из подударарања његових мисли и дела. Тиме, он стиче своју психолошку супстанцију.

„Сама идеја о неком личном својству у човеку које усмерава његово понашање и реакције и тако му даје индивидуални и непоновљиви психолошки идентитет није ни постојала у Шекспирово време. Основа психологије била је физиологија [...], или етика, која је подразумевала човекову опредељеност за опште категорије добра или зла [...], или пак колебање између њих. Ни у једном од та два случаја, међутим, психолошка конституција није схватана као трајна или доследна“<sup>358</sup>. То у енглеској ренесансној драми отвара простор за за његову променљиву природу јунака, која је стално између. Она је између овог и оног света, човека и његовог друштвено конструисаног идентитета, између емотивног и рационалног расуђивања, између ума и афеката, између глуме и истине, између „Ја“ и маске, која је, у дервишевом случају звање, најпре дервишко, а потом и кадијско.

На почетку романа, та маска је (анти)маска јер није свесна своје привидности. То ће се касније у току романа променити. (Анти)маска ће постати маска. То, такође, показује променљивост јунакове природе, као и несталности и непостојаност његовог карактера, за који је трагедија освете као поджанр уско везана. Питање карактера је значајно у енглеској ренесансној драми. Њиме се повлачи паралела између Хамлетовог и Нурудиновог измењеног понашања у ова два дела. Наиме, „карактер се у енглеској ренесансној драми не описује дискурзивно, него се постепено изграђује, добијајући црту по црту од сцене до сцене“<sup>359</sup>. Њихово сопство током дела бива радикално измењено.

Ово се подједнако односи и на Хамлета и на Ахмеда Нурудина јер између њихових личности с почетка драме и романа и њихових личности на крају постоји разлика. Њихов преображај траје током оба дела. Хамлет наизменично скида и ставља своју маску лудака да ми пред крај драме, у сцени са Гертрудом, када само он види духа, нисмо сигурни да ли он у

<sup>354</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 141-144.

<sup>355</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 71

<sup>356</sup> Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010, стр. 24

<sup>357</sup> Костић, Растко, *Књига о Хамлету*, Круг - Атос, Београд, 2011, стр. 35

<sup>358</sup> Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010, стр. 106

<sup>359</sup> *Ibid*, стр. 105.

том тренутку заиста пореметио умно или не, као и да ли је природа његовог лудила све време била његов конструкт, његово свесно одабрано оружје или не. Мења се и његов однос према Клаудију, који условља промену Хамлетовог понашања, које од богобојажљивог постаје осветничко. Код Хамлета, дакле, то варира од сцене, и од тога да ли глуми (лудило) или не, што ради након стицања *дионисовског увида*<sup>360</sup>.

Код Нурудина такође имамо промену од божјег човека, идеолога исламске егзегезе до осветника, од мирног, благог и уравнотеженог верника који не види даље од Кур'ана до оног који је сплеткарош, који страсно мрзи, који постаје издајник и који тиме каља успомену на мртвог брата који није трпео неправду и који се у име правде, коју тако ватрено брани Нурудин, побунио, за шта је платио животом. Код Нурудина до промене понашања долази посредством стицања *дионисовског увида*<sup>361</sup> посредством братове смрти. Али, његов светоназор, а тиме и понашање, се мења у социјалним ситуацијама у којима је ускраћен за поштовање на основу звања за које мисли да му припада. То су, најпре, сусрети са муселимом, потом са муфтијом и, на крају са кадијом.

Зато је стављање маске сврсисходно. Оне су „[...] спољашњи изрази личног идентитета у великој мери одређени унутрашњим тежњама или побудама те особе”<sup>362</sup>. Другим речима, књижевни јунак ставља или скида маску како би у социјалном контексту себе приказала као неког другог зарад остварења одређених циљева којима стреми.

Шекспира занима испреплетаност чина и карактера, процеси који се дешавају у јунацима, а који су моралне или духовне природе. Оно на чему је акценат и у једном и у другом делу је нечињење. Разлози нечињења су оно што је у ова два дела интригантано.

Елизабетинску *трагедију освете* психолошки занимљивом чини њен карактер. Она се, наиме, темељи на трагедијама које је писао Сенека. Уз то, она је у својој суштаствениости моралистичка<sup>363</sup>. Моралитети подразумевају постојање „[...] драмске радње која приказује човеков живот као проблем избора између битно противречних могућности понашања, односно као сталног моралног самоодређивања”<sup>364</sup>. Оно је најупечатљивији елемент и драме Хамлет и романа *Дервиш и смрт*, нарочито када је реч о два могућа избора који су у потпуној супротности један са другом, као они између којих се налазе Хамлет и Ахмед Нурудин. „Да би се спасао, човек мора да се бори против грехова и да се одупире искушењима [...]. Тај сукоб се окончава човековом смрћу, када се рачун своди, а судбина његове душе решава се за вечита времена”<sup>365</sup>.

„Кид заправо ствара образац *blood and thunder tragedy*, трагедије крви и ужаса, у оквиру већ постојеће трагедије освете [...]. Стални атрибути драма тог типа су позоришна представа у самој драми, симулирано или стварно лудило, духови убијених који позивају на освету и др”<sup>366</sup>. У роману *Дервиш и смрт* нема позоришне представе у правом смислу те речи, али постоје епизоде под маскама које подсећају на представу, и које, због маски, то, на неки начин и јесу. То су веч поменуте сцене са кадиницом и сцена „мишоловке“ са Мула-Јусуфом.

У овом роману није присутан мотив лудила, нити правога нити лажног, али јесте присутан мотив исконске мржње, као доминантне страсти која води ка Нурудиновој дехуманизацији не више као носиоца звања, већ као човека. Страстима и афектима у Ничеовом филозофском систему подробније се бавио Хајдегер, па ћемо паралелу између Хамлетовог

<sup>360</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>361</sup> *Ibid*

<sup>362</sup> Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010, стр. 110

<sup>363</sup> Костић, Растко, *Op. cit.*, стр. 37.

<sup>364</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 65

<sup>365</sup> *Ibid*, стр. 64.

<sup>366</sup> Костић, Растко, *Op. cit.*, стр. 36.

наводног лудила и Нурудинове мржње темељити на његовом објашњењу страсти и афеката код Ничеа.

Наиме, основна карактеристика ничеанског диониског начела јесте пренапрегнутост афеката<sup>367</sup>. Хамлетово симулирано лудило је глумљени афекат чији је интензитет прекомеран, посебно у сценама пред Офелијом и Гертрудом. Мржња Ахмеда Нурудина је деструктивна страст. Оно на чему Хајдегер инсистира јесте идентичност Ничеовог схватања афекта и страсти. Због тога се могу поредити Нурудинова мржња и Хамлетово наводно лудило.

Драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* деле неке формално важније карактеристике трагедије освете. Најпре, конвенционални образац трагедије освете, по Веселину Костићу, је онај који укључује два тежишта од којих је један злочин, непочинство негативног јунака, који обично припада високом друштвеном слоју и као такав поседује власт што му обезбеђује извесну заштиту у социјалном контексту чиме се усложњава задатак освете која треба да буде извршена над њим. Друго тежиште јесте освета<sup>368</sup> јунака који се, као бинарна опозиција негативном, сматра позитивним. Термин позитиван јунак је дискутабилан. Ни једног ни другог јунака не можемо једноставно назвати позитивним нити негативним нити херојем или антихеројем. Такво гледиште би било претенциозно, једнострано и, изнад свега, нетачно. Али и за једног и за другог можемо рећи да је „...морално негативан књижевни јунак [...] „негативан књижевни јунак”. У основи негативног јунака лежи парадоксалност”<sup>369</sup>.

Ако бисмо на почетку романа и могли да Нурудина, условно речено, назовемо позитивним, он то на крају романа свакако није јер се претворио у све оно против чега се побунио. Поставши власт, постао је једнако морално декадентан колико су то на почетку романа муселим, кадија и муфтија. Његово звање кадије је метафора његовог моралног пада које симболички почиње тренутком његовог освешћивања и потуног прихватања мржње као доминантне страсти у себи.

Хамлетова метаморфоза иде од књижевног јунака који исказује емоције жалости, туг и гађења, који се претвара да је луд не би ли остварио свој наум и оставио утисак дворске будале и лакрдијаша, како драма одмиче, показује особине достојне позитивног јунака који не жели да учини грех и да убије човека који није крив, те смишља начин да се увери у Клаудијево злочиначко дело пре него што га убије и тиме изврши не личну освету сина над убицом свог оца већ освету владара достојног трона своје државе над оним који то није.

Хамлет није сам просвећени човек, већ и престолонаследник незаконито лишен престола. То је сукоб две врсте идентитета у њему: личног и друштвено конструисаног који га чини алтисеровским субјектом, док га унутрашња подељеност између те две врсте идентитета, и, још више, растрзаност између два сета моралних вредности која су знамења различитих времена и, стога, различитих вредносних система, као и разлика између трезвог Хамлета и онога какав постаје глуми своје лудило, дакле, између разума и маске лудила, чини ничеанским субјектом који је, будући подељен у себи, увек мноштво.

Оно чиме се трагедија освете не бави јесу ситуације које проузрокују злочин о коме је реч као ни оне које га прате. Светло трагедије освете уперено је на два круцијална тренутка у драми. То су њен почетак у ком јунаку на терет бива стављен задатак извршења освете и њен крај у ком се дешава освета<sup>370</sup>.

<sup>367</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 7

<sup>368</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 65

<sup>369</sup> према: Милошевић, Никола, *Негативан јунак*, Вук Караџић, Београд, 1965, стр. 6

<sup>370</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 65

### 2.3 Сенекански мотиви трагедије освете и њихов утицај на унутрашњу подељеност Хамлета и Ахмеда Нурудина

Освета и самоубиство су мотиви који одликују трагедију освете. „Под утицајем Сенеке уводе се мотив освете и мотив самоубиства, само што се и један и други компликују у Шекспирово време – у *Хамлету*, на пример – сукобом паганског и хришћанског система вредности”<sup>371</sup>.

Мотив самоубиства у роману *Дервиш и смрт* се појављује у сцени „мишоловке“, замке у коју Нурудин покушава да натера Мула-Јусуфа да уђе, у Нурудиновом лажном говору о искреном пријатељству. Али, тај мотив је у роману више успутан него што је на њега стављен акценат, као што је то и покушај самоубиства Муле Јусуфа. То је једно од места које овај роман одваја од жанра трагедије освете, док је у *Хамлету* обрнуто. Самоубиство у драми је једно од њених чворишта где се најбоље види Хамлетова подељеност.

Тај говор је маска за оно што је у том тренутку Ахмед Нурудин стварно осећао – мржњу према Мула-Јусуфу јер му је издао брата. У *Хамлету* мотив самоубиства је уткан у његов најпознатији монолог „бити ил’ не бити [...]”<sup>372</sup>, а појављује се и на самом почетку драме као Хамлетов страх од божје казне за одузимање сопственог живота. У драми *Хамлет*, „[...] самоубиство је размотрено у хришћанском контексту продужетка заповести „Не убиј“, [...] и Ничеовог става да је Хамлетово колебање резултат увида у истину која паралише”<sup>373</sup>.

Самоубиство је грех. Тако га схвата хришћанство јер је то напад на божје деловање. Штавише, „самоубиство се у хришћанству схвата смртним грехом будући да самоубица одузима Богом дарован живот”<sup>374</sup>.

Хамлет, међутим, не извршава самоубиство као што не извршава ни Клаудијево убиство све до краја драме. Основ неодузимања живота у оба случаја је исти, мада постоји разлика између та два убиства. Када је реч о самоубиству које Хамлет помиње, оно је усмерено на њега, док је убиство Клаудија усмерено на стрица као злочинца чије убијање треба да буде адекватна казна за његове грехове.

Уз то, то убиство треба да испуни своју функцију казне, да осигура проклетство његове душе с оне стране. Зато мора бити извршено у ситуацији која ће то омогућити, а не у оној која би осигурала да његова душа мирно оде на други свет. Страх који управља Хамлетом када је реч о чињењу (само)убиства је онај проузрокован религијским принципима. „Хамлетову жељу за самоубиством осујећује [...] религијски страх од судбине након смрти [...]”<sup>375</sup>.

Са друге стране, у Хамлетовим речима добијамо потврду да он не види вредност у сопственом животу, да је за њега живот изгубио сваки смисао, те да му се мили самоубиство које је, авај, у супротности са његовим верским уверењима. Недостатак поштовања свог живота у *Хамлету* је проузрокован ситуацијом у којој се налази на почетку драме када се исувише брзо након смрти и сахране свог покојног мужа Хамлетова мајка, краљица Гертруда, преудаје за Хамлетовог стрица, злочинца, чиме Клаудију осигурава право на себе, трон и државу.

Хамлет је у стању изузетне туге која је у њему однела сваку жељу за животним еланом, за способношћу радовања, за увиђањем свега позитивног што живот може да пружи. Фокусиран на своју жалост, он је слеп за целину живота која подразумева и црну и белу страну постојања и види само ону црну јер је исувише субјективан када је реч о очевој смрти, због

<sup>371</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 71

<sup>372</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Београд, Граматик, 2007, стр. 74

<sup>373</sup> Ћосовић, Татјана, *Мотив слободе код јунака Шекспирових трагедија Хамлет, Отело, Краљ Лир и Магбет у егзистенцијалистичком хришћанском кључу*, докторска дисертација, Београд, 2020, стр. 24

<sup>374</sup> *Ibid*, стр. 30.

<sup>375</sup> *Ibid*, стр. 24.

исувише јаких емоција обожавања према покојном краљу које постоје у драми све док мисао на оца не избледи.

У *Хамлету* задатак освете је наметнут престолонаследнику у уводним сценама од стране авети за коју он није сигуран која му је природа, да ли је Дух само мефистофеловско искушење. Но, шта год била, авет Хамлета задужује захтевом да је освети, што подразумева убиство негативног јунака, његовог *неприродног оца*<sup>376</sup>, стрица, узурпатора, краљеубицу и братоубицу, једном речју злочинца. У роману *Дервиш и смрт* на почетку се упознајемо са чињеницом да је дервишев млађи брат Харун ухапшен и утамничен у тврђави.

Касније у делу ће се испоставити да он није „само“ ухапшен и утамничен због нечег безазленог што дервиш верује да је могао учинити јер Харун по његовом мишљењу није подлац и није могао да се огреши о закон. Садржај трагедије освете лежи у простору између та два тренутка. Део тог драмског простора јунак-осветник користи како би дознао истину о злочину да би могао да испуни свој задатак и изврши освету. Остатак простора попуњава оно што се дешава унутар јунака, његова унутрашња подељеност. Њен крај је трагичан јер онај који извршава освету умире.

Трагедију освете занима дакле оно што изазива потребу за осветом, злочин, чин освете и оно што повезује та два тренутка, а то је одлагање извршења осветничког задатка које је директна последица противречне унутрашње структуре протагониста<sup>377</sup>. Сенеканске особине присутне су у роману *Дервиш и смрт* будући да њега „[...] првенствено интересује индивидуална судбина и [...] развој страсти код појединаца“<sup>378</sup>. Код Нурудина разлика у утицају страсти је огромна на почетку и на крају романа. На почетку романа он је дервиш предат исламској егзегези и строгој аскези, гадљив на телесност, са потиснутом жељом за путеношћу, док у другом делу романа видимо Нурудина као роба распламсале мржње.

Оба дела, и драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* су дела која зарањају у унутрашње дубине личности својих протагониста. Она се баве њиховом противуречношћу, нескладом који влада у њима и ван њих. Када је реч о *Хамлету*, „суштинско решење драме је одлагање освете довођењем у непосредну и чврсту везу с *карактером* главног јунака [...], унутрашњим сукобима у души главног јунака без могућности стварног решења. [...] Када се проблем посматра на једном плану вредности, намеће се једно решење; одмах затим, међутим, над то решење надноси се други систем вредности, који првобитно решење поништава и намеће друго, супротно од првог“<sup>379</sup>.

Примењено на драму *Хамлет*, ово се односи на његово колебање између задатка освете које је феудална тековина, неписано правило тадашњег обичајног права, пагански обичај око за око, зуб за зуб које је *Хамлету*, као интелектуалцу, академцу, мрско и непојмиво, које га одбија и спречава његово делање иако зна да је то, по конвенцијама времена, транспоновано на време у ком је Шекспир живео и стварао, а то је елизабетинско доба у Енглеској, његова дужност. *Хамлет* и његов отац не представљају само ликове у драми, већ и представнике различитог времена, а то значи различите принципе, погледе на свет и вредности. „Статус „Десет божијих заповести“ у хришћанству се [...] поима као обзнањивање природног моралног закона који је [...] одраз вечног Божијег закона (поретка)“<sup>380</sup>. Унутрашњи сукоб који постоји у *Хамлету* је визуелно представљен у сцену са Духом с почетка драме, „[...] у сусрету Духа, оклопљене фигуре из херојске средњовековне прошлости и *Хамлета*, студента из Витенберга задојеног новим хуманистичким идејама“<sup>381</sup>.

<sup>376</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Београд, Граматик, 2007, стр. 17

<sup>377</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 65

<sup>378</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 70

<sup>379</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 67

<sup>380</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit.*, стр. 235

<sup>381</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 67

Шекспир, дакле, Хамлета приказује „[...] као ренесансног јунака који доводи у питање богоцентрични космос и истовремено признаје присуство Божије промисли [...]”<sup>382</sup>. То је, по многим критичарима, један од најзначајних узрока његовог оклевања, али не оклевања по себи, већ оклевања када је реч о јединој ситуацији у којој не би смео да оклева, што га повезује са Ахмедом Нурудином који такође оклева да покаже емоције жалости и љутње, малодушности, очаја у тренутку када сазна да му је брат убијен. Тим емоција он дозвољава да њиме загосподаре у отровној форми мржње тек када схвати да друштво, у лику Али-хоџе, осуђује његову равнодушност.

Хамлетово оклевање је можда и најупечатљивији мотив ове драме јер оно сублимира дејство супротстављених закона, принципа и правила који истовремено постоје у његовом бићу услед чега он наметнути задатак не извршава све до краја драме. Хамлет је човек који се, као и Ахмед Нурудин, налази 'између' или 'нигде'<sup>383</sup>, 'ни на једној страни'. Прецизнија дефиниција би, чини нам се, била 'на обе стране истовремено'. Он је разапет, попут Христа, што је пригодно поређење утемељено на хришћанским заповестима у које Хамлет верује, пре свих у ону *Не убиј (другог)!*, која може бити проширена на *Не убиј (себе)!* Он је на међи два времена, феудалног, старог и модерног, новог. Његова свест је тако подељена између постулата и једног и другог, он је унутра подељен јер га опречни системи вредности подједнако вуку на две различите стране, стране које су дијаметрално супротне једна другој.

„По древној традицији, убиство је најпотпунија и коначна освета и намеће се као људска дужност и обавеза части. [...] Клаудија треба убити. Одмах затим Хамлету се намећу вредности друге, хришћанске традиције, по којима се оно што изгледа као најтежа казна може показати као највећа награда. [...] Решење је јасно, али супротно од првога: Клаудија не треба убити”. Јасног исхода нема, освета се одлаже [...]”<sup>384</sup>.

Феудална традиција намеће освету, а његово биће, верник у њему, се исте гнуша јер не жели да прекрши божју заповест и да себе осуди на страдање у паклу. Хришћанска традиција је заснована на заповестима Бога који је екстерни ауторитет. Оне имају важан утицај на свест двојице јунака јер и Хамлет и Ахмед Нурудин религијске принципе доживљавају као круцијални део свог инхерентног бића. Зато су Хамлетови монолози и Нурудиново сакривање у догми потресни. Њихова одлучност у испуњавању моралне дужности према ауторитету је прегнаглашено до мере апсолутне подређености истом.

Хамлет без размишљања прихвата наметнуте захтеве, то је урадио и са наређењем Духа за кога није био сигуран да ли је збиља то Дух старог краља Хамлета или пак искушење Нечастивог<sup>385</sup>. Али, његово страсно прихватање дужности у добром делу драме остаје на речима.

Део наведеног цитата у ком се помињу казна и наград односи се на сцену у којој се Клаудије лажно моли за опрост грехова које је починио, али то покајање није искрено, оно је обмана. Та сцена најбоље осликава Хамлетову унутрашњу подељеност. Он није поштедео

<sup>382</sup> Ћосовић, Татјана, *Мотив слободе код јунака Шекспирових трагедија Хамлет, Отело, Краљ Лир и Магбет у егзистенцијалистичком хришћанском кључу*, докторска дисертација, Београд, 2020, стр. 25

<sup>383</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 85

<sup>384</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 67-68

<sup>385</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70-71

живот Клаудију из часних разлога већ из крвожедне потребе да Клаудијевој души обезбеди вечне муке пакла, а то се неће десити ако му одузме живот док се моли, док је на коленима, окренут свом потенцијалном убици леђима, беспомоћан.

Сцена у којој се Клаудије моли за опрост својих грехова се најчешће тумачи у светлу „[...] Хамлетовог става да би убиство Клаудија у том тренутку значило спасење његове душе”<sup>386</sup>. А то је оно што Хамлет по сваку цену жели да избегне јер његова намера да убијање Клаудија буде спасење већ његова казна за почињене грехове и за неправду, несрећу и зло које је нанео Хамлету, али, још више, за спасавање државе из руку декадентног нелегитимног владара.

Ако га убије, освета ће бити извршена, али он жели да Клаудије плати за своје грехе, а то се неће десити ако га не убије док чини грех, док се одаје срамним поривима, док га не ухвати на неком недостојном делу. Ако га убије у том тренутку, његова душа сасвим сигурно неће отићи у пакао, што је Хамлетова жеља. Ово је занимљив тренутак да се ближе загледамо у карактер престолонаследника. Наиме, уз све квалитете које неспорно има, подсетимо се, он је универзитетски образован, мачевалац, неспорно академски поткован, просвећен, представник новог времена, али, истовремено, и неко ко жели другоме оно чега се сам боји: вечне оноземљаске муке заклањајући се иза божје заповести.

Хамлет жели казну за Клаудија који је починио грех. И жели да она буде страшна. Тако ће бити једнака злочину који је починио. Због тога се Хамлет грозничаво боји да сам почини грех, што би значило слушање Духа. Коју год страну да изабере, изневериће неке вредности, било хришћанске, било феудалне. Зато је он тамо где је најбезбедније - на граници, нигде.<sup>387</sup> „Иза лика данског краљевића назире се свест која није индивидуална него надлична, духовна вредност која није појединачна него општа”<sup>388</sup>. То га непорециво чини сличним Ахмеду Нурудину.

Ахмед Нурудин је такође подељен између два конфликтна система вредности у себи. Први глас је његова (анти)маска, дервиштво, у ком он губи себе и потпуно се потчињаваља, идентификује са исламском догмом. Он слепо служи не толико вери колико свом служењу вери. Његов лични идентитет потпуно је поништен његовим друштвено конструисаним идентитетом. Његов унутрашњи сукоб одвија се између изневеравања *трансцедентних идеала као што су религиозни и морални*<sup>389</sup> и људских у коме он не чини све што може као брат и син.

То је сукоб између свог идентитета као члана Реда и *биолошког императива*<sup>390</sup>. Брат Харун постаје фокална тачка неслагања Ахмеда Нурудина са властодршцима, органима и извршиоцима власти у касабима. Како роман напредује, Нурудин открива колико је јака мржња према њима. Њих означава муселим, онај пред којим се десио Нурудинов „[...] дионисовски тренутак отрешњења”<sup>391</sup>, пред којим је бацио „[...] проникљив поглед у суштину ствари [...]”<sup>392</sup> откривањем да његово друштвено звање не носи онолико тежину коју му је он даровао.

---

<sup>386</sup> Ћосовић, Татјана, *Мотив слободе код јунака Шекспирових трагедија Хамлет, Отело, Краљ Лир и Магбет у егзистенцијалистичком и хришћанском кључу*, докторска дисертација, Београд, 2020, стр. 24

<sup>387</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 85

<sup>388</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 62

<sup>389</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 68.

<sup>390</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>391</sup> Милић Новица, *Op. cit.*, стр. 133. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>392</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

Штавише, што се муселима тиче, а тиме и властодржаца, не носи никакву. Муселим је онај који својим ниподаштавајућим ставом према Ахмеду Нурудину, не више дервишу мевлевијске текије, већ некаквом дервишу, било ком, ма ком, ком год, једном од њих много, пружа увид у то да је Нурудиново дервиштво само привид, његова пажљиво изграђена илузија која не постоји за остатак света, за стварни свет из којег је својевољно избегао. Тиме Нурудинова (анти)маска постаје маска.

Касније у роману затичемо Ахмеда Нурудина у улози кадије, властодршца. Он остаје експонент власти, са једнаком страшћу са којом их је мрзео због неправде коју су му скривили. Постаје и издајник, оно због чега је, опет страшно, замрзео Мула Јусуфа да га је искористио за своју сплетку, да потури невином човеку, као што је Хамет урадио са Розенкранцем и Гилдерстерном, који, ако су криви за нешто, криви су за лицемерје, али му никакво зло нису нанели.

Испод свих тих маски у облику друштвених звања, било на бази верског или политичког ауторитета, све време постоји човек, син и брат, аутентично биће које се отрива у ситуацијама у коме маске не врше своју функцију, не спасавају од стварности. Пример за то је сцена у затвору<sup>393</sup>, која отвара питање улоге бегунца у роману који, у свом првом сусрету са њим, Нурудина искушава да дела<sup>394</sup>.

Делање је оно са чим и један и други одуговлаче услед своје унутрашње подељености која је корен њиховог етичког неодређивања. Начин да се добије доказ у те две сцене је употреба маске. Хамлет носи маску лудила, а Нурудин маску лажног пријатеља. Те маске за циљ имају да прикрију њихове праве намере, што је једна од функција маске по Ничеовом схватању.

По себи се разуме да делање повлачи последице, али и да акт делања доводи у питању цео досадашњи, као и будући, а у Хамлетовом случају и загробни живот, кршећи идеале система вредности којима су се до тог тренутка водили – Хамлетове средњовековне, хришћанске, а Нурудинове догматске, у зависности да ли је у питању религија или политика у којој је мислио да је лична свест једино мерило. Такав његов став указује не само на његово лично самољубље утемељено на таштини, већ и на његово морално и политичко самољубље, самољубље њега као дервиша, кадије, припадника система, дела власти.

Делање, стога, представља опасност по идеале којим би се недвосмислено утврдило да су ти идеали само илузија, а да је служење њима само маска за лични кукавичлук који се испод те маске скрива од стварности. Хамлета и Ахмеда Нурудина. Хамлет оклева да себи одузме живот јер је то противно богу. Он говори о томе како не вреднује сопствени живот али га ипак живи. Његово очигледно оклевање да дигне руку на Клаудија, али и то није дигао руку на самог себе осим као страх да се не изневери хришћанска божја заповест дозвољава могућност да оно што Хамлет говори није (цела) истина јер његово делање, неделанје није у складу са његовим речима.

На пример, између тренутка обећања Духу и извршења његовог налога, прошло доста времена да дела јер делање подразумева етичко одређивање, што иде у прилог Костићеве тезе да „[...] је осветник неповерљив и треба му доста времена да се увери”<sup>395</sup>. Време пролази и између дервишевог сазнања да му је брат најпре ухапшен, па убијен и његове освете. У том међувремену дешавају се ломови, тектонски потреси у унутрашњости бића двојице протагониста због којих онај Хамлет и онај Ахмед Нурудин које упознајемо на почетку нису исти људи какви су на крају дела, већ само исто изгледају и носе исто име. Али њихова уверења се мењају, а са променом уређења они мењају своје понашање које води фаталном, трагичном крају. Током развоја фабуле ништа у њима не остаје исто и непромењено. Између

<sup>393</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 196-214

<sup>394</sup> *Ibid*, стр. 45-59.

<sup>395</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 65

тих тренутака Нурудин искушава Мула Јусуфа, као што Хамлет искушава Клаудија не би ли добио доказ кривице једног другог што би олакшало њихово поступање касније.

Мада, Хамлет га већ има: „[...] „полудоказ“, ако се тако може рећи, стиже из загробног света и доноси га један дух, а коначни доказ прибавља се у „сцени мишоловке“ [...]”<sup>396</sup>.

Он је чвориште трагедије освете јер од Духа и ми и Хамлет сазнајемо за злочин, оном кога је починио Клаудије, самонаметнути владар коме је трон припао женидбом удовице старог краља Хамлета. Такав брак је у оно време био сматран у најмању руку проблематичним када је реч о закону, легитимитету и моралу оног доба. Наиме, „[...] брак удовице и девера угрожава наследно право њеног сина. Син је први у линији наслеђивања а очев брат други, али мајчина удаја за очевог брата прети да поништи синовљево право легитимног наследника”<sup>397</sup>. Клаудије, главни зупчаник репресивног механизма је зарад користи, стицања круне, власти и Гертрудиног тела<sup>398</sup>, је убио невиног човека зарад остваривања својих интереса.

Иста врста удаљености постоји код Ахмеда Нурудина. Права реч за њу је отуђење. Изузев неколицине својих духовних сродника, чланова своје сурогат породице, оне коју је нашао иза текијских врата. Он је отуђен, најпре од себе, потом од своје породице, и, најзад, од женског света све до сусрета са кадиницом која га подсећа на љубав из младости због које је и постао дервиш, „разочаран у то што, по његовом повратку из рата, она више није његова, у веома физичком смислу, већ припада другом мушкарцу. Њено тело припада другом мушкарцу. Мада, на крају романа сазнајемо да је њено тело можда претходно припадало управо Ахмеду, онако како Офелијино никад није Хамлету, појавом младића из Деветака, који је, можда, дервишев биолошки син. Можемо да закључимо да су и драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* дела о смрти, синовима и злочинима макијавелистичких јунака извршеним над жртвама.

Власт је у *Дервишу и смрти* убила невиног човека зарад обезбеђивања свог остатка на власти и заштитет својих интереса – да се не разоткрију махинације којима се служе као што је фабриковано суђење које се никад није десило и да се спречи да проговори онај ко се у то својим очима уверио, Нурудинов брат, Харун, чиме су обавезали Нурудина да освети свог брата. Хамлет и Ахмед Нурудин деле исти проблем, који је „[...] парализујуће укрштање противречних идеја у Хамлетовом уму”<sup>399</sup>. Он доводи до унутрашњег конфликта двојице протагониста. Истовремено, постојање супротних идеја у уму особе рађа апсурд.

Будући да смо рекли да је унутрашњи конфликт протагониста уско везан за *Хамлета* као трагедију освете, а да смо унутрашњи конфликт пронашли и код Ахмеда Нурудина у роману *Дервиш и смрт*, који је, по својим карактеристикама, злочину, освети, колебању сличан драми Хамлет, оно на шта желимо да скренемо пажњу, а што је, такође, важна одлика трагедије освете је померање фокуса са спољашњег на унутрашње. То значи да акценат у трагедији освете није на фабули као таквој и ситуацијама које из ње проистичу, а које се препознају као проблемске, већ на одјеку тих ситуација унутар јунака<sup>400</sup>. И Хамлет и Ахмед Нурудин су по томе јунаци трагедије освете јер је тежиште дела њихова унутрашња подељеност. Истовремено, то је суштинска карактеристика ничеанског субјекта при чему је однос унутрашњег и спољашњег у јунаку, оно што видимо и оно што се заиста збива у њему представљено односом субјекта и маске.

Однос субјекта и маске видљив је у свим оним ситуацијама у оба дела у којима постоји разлика између онога што Хамлет и Нурудин приказују и онога што се дешава у њима испод

<sup>396</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 66

<sup>397</sup> Спремић, Милица, *Op. cit.*, стр. 47-48.

<sup>398</sup> Више о природном телу владара, и политичком и аристократском телу Данске видети у: Спремић, Милица, *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачења Шекспирових великих трагедија*, Задужбина Андрејевић, 2011.

<sup>399</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 67

<sup>400</sup> *Ibid*

те маске. Сцене у којима се то најбоље види јесу сцене „мишоловке“ у *Хамлету*, „мишоловке“ у *Дервишу и смрти*, сцене Хамлетовог наводног лудила, или сцена сусрета дервиша са бегунцем, која отвара питање разлике између стварности и илузије, која уводи филозофску перспективу прерушавања по себи, а не само у кључу ничеанске филозофије. У овом раду то питање ће бити анализирано кроз покушај успостављања паралеле између Хамлетовог сусрета са Духом, заправо оба сусрета са Духом и два, три сусрета Нурудина са бегунцем у три различита тренутка његовог постојања: као дервиша, као пораженог човека и као осветника.

Оно по чему Хамлет и Ахмед Нурудин нису сличну, што је вододелница њихових ставова о освети и што Ахмеда Нурудина не чини типичним осветником трагедије освете јесте то што у трагедији освете „[...] осветник криви самога себе што не успева да казни злочинца“<sup>401</sup>. Ахмед Нурудин је у првом делу романа сигуран у своје разлоге за неделање. Његов разлог је ислам. Он је уверен у исправност свог става.

И када постаје кадија он не одустаје од своје савести као главног генератора својих одлука. Док њим не загосподари мржња он делује недовољно човечно због своје недовољно јаке, човечне, реакције на злочин какав је убиство брата. Хамлет, са друге стране, је типичан јунак трагедије освете јер током целе драме његово самооптуживање због неделања премда зна да треба да дела се понавља у његовим монолозима. Један од најупечатљивијих је овај:

„Ах. Какав сам магарац! Јест „храбро“  
Да ја убијеног, драгог оца син,  
Небом и паклом на освету гоњен,  
Морам ко курва да срцу олакшам  
Речима, па сам дао се у псовке,  
Ко права рита, ко судопера.  
Гадим се на то, пфуж“<sup>402</sup>!

Гађење је мотив који Ниче везује за *диониског човека*<sup>403</sup>, а који га спречава да дела. Хамлет себи горко замера неделање, док Ахмед Нурудин своје објашњава веровањем у божју план који подразумева бесмисао људског уплитања у велику слику коју само Бог слика, а коју човек не може да промени, те стога свако деловање губи смисао. Зато Нурудин оклева. Његова свест је идеологизирана до крајњих граница. Он је заслепљен идеологијом, Хамлет се, са друге стране, боји.

Хамлет се из Енглеске враћа помирен са својим задатком убиства Клаудија након што је добио доказ да Клаудије жели да га ликвидира. Он ће своју дужност освете испунити свестан да то није урадио опијен личном мржњом већ као владар обавезан да своју земљу и свој народ ослободи узурпатора и његовог штетног утицаја које може бити фатално за читав дански организам.

И код Ахмеда Нурудина ће доћи до заокрета који ће бити мотивисан тамном страном човековог бића, деструктивном страшћу мржње која ће бацити сенку на оно што би, веома условно, могло бити названо стремљењем ка дервишкој исправности која није (била) заснована на искреној потреби ка служењу Алаху, већ на начину на који је Нурудин са дивљењем посматрао свој лик у огледалу исламистичке егзегезе.

Зато је мржња почетак његовог дехуманизовања, његовог пораза као дервиша. Још важније, његовог пораза као човека. Нит трансформације код дервиша могао би се описати као прелазак пута од (анти)аполонске (анти)маске до диониског стања у смислу амплификације

<sup>401</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 64

<sup>402</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70

<sup>403</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

афекта<sup>404</sup> који „[...] истерује из себе снагу представљања, подражавања, трансфигурирања, преображавања”<sup>405</sup>. У Хамлетовом случају то је симулирано лудило. Нурудину ће доћи главе то што је дозволио да га заведе лична мржња.

Освета је један од централних мотива трагедије освете, зато је важно овде је споменути. Она повезује два дела, али, као што видимо, мотивација освете је потпуно различита код двојице протагониста што боји доживљај њих као књижевних јунака у свести гледалаца. По том утиску, Нурудин је црн, Хамлет је бео. Али, то није тачно. Обојица су сиви. То је управо оно што чини „негативног јунака“ у књижевности. Његово деловање условљено је околностима у којима се нашао.

И Хамлет и Ахмед Нурудин су изгредници. Њихова дела им не служе на част. Али, њиховим делима претходне емотивно комплексне ситуације које из основа потресају њихову личност. Њихово поступање је емотивно обојено, у *Хамлету* од почетка, а у *Дервишу и смрти* у другом делу романа. „Привлачна моћ негативног књижевног јунака условљена је пишчевим интензивним настојањем да читаоцу осветли људску, хуману страну литерарног преступника”<sup>406</sup>.

Нурудинова трагичност, међутим, састоји се у томе што његово деловање није деловање повређеног човека, ожалашћеног брата већ увређеност човека коме је братова несрећа довела у питање оно једино што је у себи налазио као супстанцију, као смисао и сврху – своје звање. „Дервиш је човек који мисли догматски, укалупљено, без обзира на лично поштење, а живот му ставља замке и разбија оклоп његовог тобож стабилног мишљења и односа према свету”<sup>407</sup>.

Ахмед, уз све моралне мрље које у њему налазимо, а све се сједињују у једно ушће – премало емпатије за свет, друге, и себе у том свету – ипак има у себи и мрвицу светлости, пламенчић који осветнички пожар није збрисао, а то је способност да се осети дирнутим Хасановим гестом, поклањању књиге која га сећа на детињство. То је искра људскости у њему која, истина, не може да пренебрегне његово понашање мотивисано самољубље, али можда може да му стане на црту својим истинитошћу: „Тешко је вјеровати, али је истина, био сам дубоко ганут. Зато што ме се један човјек сјетио. Ни због чега, ни због какве користи, из чиста срца [...]”<sup>408</sup>. Препознавање тога од стране дервиша који у себи не успева да пронађе љубав, што је узрок његове промашености, је трунка белог у његовом црнилу која ипак гради сиво.

Гледано кроз призму мотивације поступка, Хамлет није сасвим трагичан јунак јер је он својим деловањем потврдио да је достојан преотетог му трона. Али, не треба заборавити да је Хамлет убица, да је осион и груб према мајици и Офелији, да пламтећом мржњом жели да казни Клаудија, да ни не спомиње оца како се драма ближи крају.

У оба дела, и у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* реч је у сукобу појединца са репресивним режимом, са државом, или бар са оним делом државе који подразумева владајуће структуре, *државне идеолошке апарате*<sup>409</sup> и институција чији је задатак да одржавају систем на власти кроз институције које подржавају идеолошку матрицу доминантне класе која је највише позиционирана на државној статусној лествици. Реч је о владарима, који доносе и спровде законе који служе њиховим личним интересима.

Иронија оба дела је што протагонисти и сами припадају слоју против кога се буне дознавши и лично бивајући сведок лицемерства власти. Другим речима, то је однос ауторитета

---

<sup>404</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 7

<sup>405</sup> *Ibid*

<sup>406</sup> Милошевић, Никола, *Негативан јунак*, Вук Караџић, Београд, 1965, стр. 8

<sup>407</sup> Поповић, Радован, *Живот Меше Селимовића*, БИГЗ, Београд, 1988, стр. 77-80

<sup>408</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, стр. 105

<sup>409</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit*, стр. 28.

и субверзије, будући да ауторитет почива на репресији. И Хамлет и Ахмед Нурудин су жртве ауторитета, традиције и културолошке матрице у којој живе, као и историјског времена у ком друштвене околности имају пресудну улогу.

За Ахмеда Нурудина екстерни извор свести до тренутка Харуновог убиства јесте исламска егзегеза која подразумева апсолутно припадање исламској традицији и радикално одрицање од себе и чулности, док велику улогу у Хамлетовом оклевању имају хришћанска традиција која забрањује самоубиство, убиство и чињење греха, као и елизабетинска слика света која недвосмислено поцртава идеју владара богом заштићеног од сваког супротстављања<sup>410</sup>.

Ваља поменути и бинарну опозицију између реалности, појавног света, оно што перцепирамо као емпиријску, физичку, материјалну стварност и привида, перспективе, илузије, представе у којој маске одржавају привид зарад обликовања и тиме и крајњег остваривања идентитета делањем које субјекта неминовно води ка трагедији.

Питање трагедије освете се у случају двојице протагониста, двојице субјеката, алтисеровских и ничеанских, своди на мотив који осветници имају. Код Нурудина мотив је лична озлојеђеност због братовог убиства због чијег понашања је мрља паља и на њега, који себе перцепира као морално безгрешног шејха текије, која је довела у питање његову оданост закону, доктрини и Реду којем припада. Код Хамлета, реч је о освети владара који чином убиства узурпатора ослобађа народ и земљу декаденције у коју је огрезла и пружа јој светлију будућност коју отеловљује Фортинбрас.

Хамлетови разлози за освету нису били превасходно лични, а Нурудинови јесу. Дански племић је извршио налог Духа свог оца тек након што се, у сцени „мишоловка“ уверио да је Дух збиља Дух, а не искушење Нечастивог<sup>411</sup>, и да тај Дух говори истину. Хамлет је добио још једну потврду Клаудијевих задњих намера када је пресрео писмо у коме стоји Клаудијева заповест да се Хамлет убије. Поврх тога, Клаудије је декадентни узурпатор престола, кога је претео легитимном наследнику, Хамлету. Он је штеточина по Данску коју треба уклонити зарад бољитка државе. Хамлетова освета зато у себи носи државничку димензију, она је гест владара који заслужује трон јер га ослобађа оног који га не заслужује, злочинцаи макијавелисте, кога елиминше отварајући тако простор Фортинбрасу који најављује боља времена за Данску.

Нурудинова освета у себи носи димензију дехуманизације појединца која се огледа у промашености човека који је промашио смисао живота и који се претворио у све оно против чега се побунио. Зато Хамлетова трагичност није до краја трагична, док Нурудинова сасвим сигурно јесте. Хамлетово осветништво вођено је државничким инстинктом:

„И зар не бих био  
Проклет када бих пустио тај чир  
На нашем телу да расте даљим злом“<sup>412?</sup>

уз коришћење лудила које симулира као средство опстанка у Елсинору који му је, услед новонастале ситуације, постао непријатељска, претећа средина.

Посматрана из психолошке перспективе, или, речено језиком књижевности, кроз психолошке теорије, ова два дела, драма и роман, који је у овој тези постављен као њен пандан на много нивоа, показују психолошка стања централних ликова, њихове страсти, емоције и афекте, интензитет и помрачења истих начин на који оне маркирају (не)делање једног односно другог протагонисте. Те унутрашње силе, Хамлетово наводно лудило и Нурудинова веома стварна мржња, значајне су за овај рад јер се оне налазе у основи диониске маске у

<sup>410</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, 1983, Београд, стр. 44

<sup>411</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 71

<sup>412</sup> *Ibid*, стр. 154.

кључу Ничеове филозофије, којом ће се овај рад бавити. Њена основна карактеристика је претераност, коју налазимо у Хамлетовом лажном лудилу и у Нурудиновој правој мржњи. Хамлетово „лудило“ и Нурудинова мржња су предлошци њиховог делања. Иза тог делања (по)стоји њихова (морално (не)оправдана) одлука.

### 3. Маскирање и улога маске на примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина

„Проблем маске је проблем односа између бивства и појаве“<sup>413</sup>, између истине и појавности. Хамлет и Ахмед Нурудин у себи оваплоћују вишеструкост идентитета. Зато и јесу противречни субјекти, подељени у себи, отелотворења ничеанског субјекта који је многострук у погледу свести и воље, подељен у себи на више њих, унутрашњи плуралитет, опозиција целовитом субјекту, оном чија природа није флуидна, већ је једна, јединствена. Обојици је заједничка супротност која постоји између њихових личних и друштвених идентитета, између њихове природе и друштвене улоге, звања која носе, дервишког и кадијског, што се тиче Нурудина и титуле монарха што се тиче Хамлета, која их дели изнутра.

Унутрашња подељеност проузрокована мноштвом идентитета и њиховом супротношћу доводи до психолошког расцепа који је темељ Ничеовог схватања субјекта. Његов закључак је тај да субјекат никада није један, јединствен, недељив, већ је он, а тиме и човек као субјекат, увек плуралитет<sup>414</sup>. По Ничеу, релација између елемената мноштва, а то су свест и воља, је „[...] игра и противигра сила, [...] обиље супротних нагона и импулса [...]“<sup>415</sup>. Целовитост је оно што не карактерише Ничеовог субјекта, као што нису целовити ни Хамлет ни Ахмед Нурудин. Темељ Ничеовог концепта прерушавања и његове мисаоне фигуре маске је генерисање привида, опсене, илузије. Привид је разлика између онога што Ахмед Нурудин и Хамлет Нурудин јесу и онога како се представљају, Хамлет као лудак, а Ахмед Нурудин као дервиш.

Расцеп између слушања сопственог и гласа спољашњег ауторитета какви су религија, бог, догма је проблем који је основно чвориште њихове идентитетске вишеструкости. Она рађа противречност, што проузрокује унутрашњи конфликт. У првом делу романа у Нурудину његово трансцедентално „Ја“ је скрајнуло његову *емпиријску аперцепцију* - *емпиријско „Ја“*<sup>416</sup>, лични идентитет. Његово трансцедентално „Ја“ је појава. *Емпиријско „ја“*<sup>417</sup> је бивство, лични идентитет које се ослобађа појавом мржње. Код Хамлета, његово *емпиријско „Ја“*<sup>418</sup>, које је дужно да изврши освету се бори против његовог трансцеденталног „Ја“ које подразумева оданост идеалу.

Његово наводно лудило је маска, начин представљања у социјалном контексту. Међутим, на крају драме видимо да његово *емпиријско „Ја“*<sup>419</sup> побеђује његово *трансцедентално „Ја“* будући да он ипак извршава освету и убија Клаудија, кршећи божју заповест, чиме елиминише утицај тог ауторитета у себи, а потврђује ауторитет Духа свог оца. Као и Нурудин, и Хамлет је стално на граници између своја два „Ја“: себе искуственог, оног који је граничном ситуацијом присиљен да постоји и дела у реалном, материјалном свету и себе који верују у идеале и у свет који на њима почива. Хамлетова гнусност према мајци и њеној раскалашности потврђује да је веровао у идеал ње као жене која остаје верна свом мужу и након његове смрти. Док она то није изневерила, за шта је цену платила Офелија, за коју каже:

<sup>413</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 13.

<sup>414</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 95.

<sup>415</sup> *Ibid*, стр. 97.

<sup>416</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>417</sup> *Ibid*

<sup>418</sup> *Ibid*

<sup>419</sup> *Ibid*

„Волео сам  
Офелију. Браће чердесет хиљада  
Са свом множином своје љубави  
Достигли не би моју”<sup>420</sup>.

Хамлет је, под условом да прекрши правило свог времена, можда имао шансу да, попут Ахмеда Нурудина, не остане промашен као човек због немања љубави.

Појам маске код Ничеа, која почива на разлици између аутентичности и конструкта је оно што Хамлета и Ахмеда Нурудина чини подесним субјектима за стављање исте. У терминима прерушавања, аутентичност се може схватити као унутрашње, а конструкт као спољашње. Аутентично је бивство, лични идентитет, изворно биће, права природа, а конструкт је представљање у социјалном контексту, који је код Нурудина исто што и друштвени идентитет, јавна функција, звање. То је оно наметнуто, идеолошки условљено, друштвено конструисано. Аутентично је суштина, конструкт је форма. Он је појавни облик, за разлику од изворног, које је истина. Аутентично је лице, а конструкт је наличје. Јаз између њих је, по Ничеу, простор покривен маском.

Аутентично је *емпиријско* „Ја,” како га Новица Милић објашњава на темељу *Кантове критике чистог ума* у својој књизи *Предавања о читању*. Оно је потка трансцеденталног „Ја”.<sup>421</sup> У драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт* основни сукоб је између ове две врсте „Ја”. По Милићу, „[...] *емпиријско* „Ја” би требало да буде основ трансцеденталног [...]”<sup>422</sup>. Међутим, будући да су Хамлет и Ахмед Нурудин ничеански субјекти, а ничеански субјект је подељен и заступа тезу да човек није сингуларитет, већ плуралитет, у овом раду ћемо се бавити њиховом подељеношћу на више нивоа. Конфликт између два опречна „Ја” ће имати фокалну позицију.

Својство маске на коме ће се заснивати овај рад је њена свест о привиду. Код Хамлета свест о привиду постоји, што се види на примеру његовог лудила. Код Ахмеда Нурудина та свест испрва не постоји. Она се рађа касније, стицањем *трагичног знања*<sup>423</sup>. Тиме отпочиње духовна метаморфоза обојице јунака која ће условити њихово потоње делање и водити их ка етичком одређивању. На основу њега, Хамлет и Ахмед Нурудин ће своје бивствовање потврдити на етичкој равни.

Битна разлика између тога да ли је неко понашање маска или није је та „[...] да се у прерушавању субјекат уопште не губи у маски, већ је усваја ради веома прецизних циљева”<sup>424</sup>. То је још један од важних аспеката Хамлетовог лудила. Он ставља маску лудила ради стицања користи. Његова маска је диониска по природи, што ћемо објаснити везом коју Ниче налази између Хамлета и диониског човека<sup>425</sup>, а која отеловљује у себи главне елементе Хамлетовог психолошко-емотивног склопа, пасивност и апатију, који ову драму чине непролазно актуелном, ванвременском и уздижу је на ниво универзалног. Хамлет тако престаје да буде само књижевни лик и само човек. Он постаје метафора.

Са друге стране, код Ахмеда Нурудина маска је (анти)аполонска (анти)маска управо зато што самом Нурудину у првом делу романа, када је његов лични идентитет непостојећи, подређен друштвеном, дервишком, фали свест о томе да је његово дервиштво илузија. Маску и (анти)маску одваја недостатак свести будући да „прерушавање није нешто што нам припада

<sup>420</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, пети чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 149

<sup>421</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 13.

<sup>422</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 36. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>423</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit.*, стр. 234.

<sup>424</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 53.

<sup>425</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

по природи, већ оно што слободно усвајамо подстакнути неком потребом”<sup>426</sup>. Маска је (анти)маска докле год није свесна свог привида. Оног тренутка кад то постане, она постаје маска.

Окидач за појаву те свести је убиство брата Харуна. Нурудин се стопио са својом титулом, својим звањем, својом јавном функцијом. Због тога је то (анти)маска. Али, иако (анти)маска, његово дервиштво ипак поседује важну карактеристику ничеанске маске, а то је заштита од оних и у односу на које је инфериоран<sup>427</sup>, а то су властодршци и разликовање од оних који се налазе ниже од њега на лествици друштвене хијерархије, за коју није схватио да је одавно престала да буде мерило било чега.

Маска дервиша га штити од учешћа у животу. На тај начин он може мирно да посматра његово пролажење не мешајући се. Ореолом духовне власти којој припада Нурудин мисли да је његова друштвена позиција повлашћена у осталу на остатак друштва и да га маска разликује, што је по Ничеу једна од функција маске<sup>428</sup>. Зато његова (анти)маска јесте ничеанска маска. А након сусрета са муселимом, она то престаје да буде јер дервиш стиче свест о привиду.

Његова оданост дервишком позиву је лицемерна јер се он није одлучио за њу из исконске љубави и потребе за служењем исламској егзегези, већ из потребе да се, услед разочарења због тога што се девојка коју је волео у међувремену постала туђа<sup>429</sup>, повређен и згранут призорима који не доликују човеку, а којих се нагледао у рату, бестијалности својих војничких другова, који се нису стидели анималних порива, разврата и блуда. Он не трчи дервиштву чистог срца, он у њега бежи, вођен потребом за заштитом и одвојеношћу, усамљеношћу и духовним ескапизмом.

„Још је тада он уочио да покорност није она права, из снаге и верског усхићења стечена, већ је само заклон, прибежиште од „моћних и злих овога свијета“ којима није дорастао [...], за које је слаб”<sup>430</sup>.

Овај Јеротићев став је важан јер показује да дервишеву свест о томе да његово дервиштво није исконско, већ утилитаристичко. То имплицира да, ако је Нурудин тога свестан, онда оно није (анти)маска, већ маска. Зато ће граница када је реч о Нурудиновом дервишкој илузији бити нешто растегљивија. Он је идеолошки, доктринарни имигрант и друштвени и животни емигрант. Отуда губитак и промашеност као усуд.

Како бисмо истакли разлику између Хамлетове маске и Нурудинове (анти) маске, у овом раду ћемо анализирати диониско и аполонско начело са намером да покажемо разлике у маскирању двојице субјеката. Наиме, сигурно је да се Хамлет маскира, као што је сигурно да се Ахмед Нурудин не маскира у првом делу романа, он је сав у својој вери, у служењу истој кроз сопствену потчињеност. Али, стицање *трагичног знања*<sup>431</sup> умногоме је везано за (не)постојање маске двојице протагониста јер на основу њега Хамлет одлучује да стави маску, а Нурудинов увид подразумева не само реакцију на смрт брата, невиног човека, већ и увиђање дервишке илузије.

---

<sup>426</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>427</sup> *Ibid*

<sup>428</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Masken und Maskierungen, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>429</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 398

<sup>430</sup> Јеротић, Владета, „О неким метаморфозама „индивидуационог процеса“ у роману „Дервиш и смрт“ Меше Селимовића“ у: *Критичари о Мешу Селимовићу са аутобиографијом*, Свјетлост, Издавачко предузеће, Сарајево, 1973, стр. 70

<sup>431</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit.*, стр. 234.

У овом раду настојимо да докажемо да Хамлет ставља маску и да је она диониска по природи, а да Нурудинова „маска“ дервиша уопште није маска док не схвати да она то јесте и да је (анти)аполонска по природи. На тај начин, поцртава се разлика у њиховом маскирању и улози коју њихова (анти)маска има пре свега у њиховом етичком (не)одређивању.

Хамлетова маска лудила која гнерише привид кроз њега испуњава своју сврху одбране у средини у којој је инфериорнији од осталих<sup>432</sup>, а Нурудинова (анти)маска има сврху разликовања<sup>433</sup> будући да у току првог дела романа Нурудина инсистира да је он „нешто“: дервиш, шејх, припадник Реда, а не „неко“, човек, брат, син, љубавник.

У првом делу романа, дакле, он у потпуности подређује свој лични идентитет свом друштвено контруисаном субјективитету, својој јавној функцији која је укорењена у доктрини и идеологији исламске егзегезе. Нурудин (анти)маском наглашава свој друштвени статус јер га није стекао рођењем, а волео би да га има, јер статус штити. Између осталог је и зато просио кадиницу након смрти Ајни-ефендије<sup>434</sup>.

Оба дела, и роман *Дервиш и смрт* и драма *Хамлет*, говоре о границама. У њима су колебљиве унутрашње, присутне у бићу и Ахмеда Нурудина и Хамлета. Флуидност је у великој мери присутна у оба дела кроз призму сукобљених противречности, од којих је најзначајнија она између идеолошког и моралног идеализма обојице протагониста.

У фокусу ове тезе је Ничеов принцип маскирања (перушавања) човека које он, као субјекат, користи за свој крајњи циљ – извршење освете. У контексту дела *Хамлет* и *Дервиш и смрт* у питању је етичка одређеност. Централни појам Ничеовог концепта јесте маска. Маскирање везујемо за позориште. Позоришна маска одређује улогу глумца на сцени, а ничеанска маска човека унутар колектива, али и унутар самог себе.

Задатак ком сваки појединац треба да тежи је целовитост своје личности, сопствено унутрашње јединство. Проблем искрсава онда када су наша друштвена улога, маска, које је извор нашег мишљења, које није наше, већ је стечено и наша личност, изворно биће, сукобљене. Код протагониста драме *Хамлет* и романа *Дервиш и смрт*, можемо рећи да у њима постоји сукоб између мишљења и бића, будући да њихово мишљење није њихово, већ је то скуп интернализованих начела наметнутог ауторитета који остварује дубок утицај на свест двојице јунака. Ти ауторитети су институције које потпомажу поредак, и служе да одрже идеологију владајуће класе, од којих су за ову тезу важни двор као генератор политичке идеологије и монарх као репрезент те доктрине у Хамлетовом случају и исламска егзегеза у Нурудиновом случају, тачније, његов однос према њој, коју користи као прибежиште.

За монарх је најважније да је власт стекао на легитиман начин, да је она благословена од бога, што није случај са Клаудијем који је на власт дошао тако што је починио злочин и то злочин братоубиства који кореспондира са најпознатијим грехом братоубиства у Библији. Потом, у оба дела присутна је оданост протагониста идеалима, у првом реду моралу и религији, исламу у Селимовићевом роману, и хришћанству у Шекспировој драми. Оба лика су снажно идеолошки обојена и подељена између робовања туђем мишљењу у себи<sup>435</sup> и

---

<sup>432</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>433</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Masken und Maskierungen, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>434</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 363

<sup>435</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 312

биолошког императива<sup>436</sup> да освете свог оца и брата и тиме испуне своју људску, братску и синовску дужност. У томе их спречава латаргични елемент<sup>437</sup>. Хамлет и Ахмед Нурудин су подељени између чињења и нечињења. Та унутрашња подељеност их чини ничеанским субјектима<sup>438</sup>.

Маскирање је уметност. Оно је илузија, свесно усвајање другог (понекад и туђег) идентитета ради заштите у социјалном контексту<sup>439</sup> чије конвенције пркосе онима чврсто укоренењем унутар нас, усвојене, стечене услед изложености културолошким и идеолошким матрицама и системима вредности које смо интернализovali као своје, а које заправо представљају скуп стечених принципа. У драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт*, реч је, пре свега, о моралним и религиозним вредностима и идеалима који из њих произилазе, а које Еуген Финк у свом делу *Ничеова филозофија* назива трансцедентним<sup>440</sup>.

Маска је дистинкција, различитост у односу на себе, и у односу на друге, несагласје између наше изворне личности и улоге коју играмо у социјалном контексту, групи (колективу) или друштвеној заједници, зарад неког циља. Узрок несагласја је раскорак између система вредности усађених у нашу свест и усвојених, стечених. Јер однос између појединца и групе никада није само однос појединца и групе. Увек је у питању је однос две врсте идентитета: личног и друштвеног (колективног) јер смо ми, као чланови људског рода, друштвене јединке, а друштвена „јединка ствара свој идентитет увек у сложенем систему односа са групама“<sup>441</sup>.

Разилажење ова два идентитета у појединцу ствара кризу идентитета услед унутрашње подељености, услед разликовања нас и њих, и противречности унутрашњег и спољашњег, што проузрокује разлику у нама самима, унутрашњу подељеност. Разликовање од других са којима стојимо у релацији колективне повезаности доводи до унутрашњег конфликта јер се у нама ствара противречност између система вредности који смо усвојили као део колектива и онога што је наша бит, наше изворно биће, лични идентитет.

Будући да човек учествује у креирању система вредности унутар друштвене заједнице, он тиме учествује у грађењу колективног идентитета унутар себе у који лични идентитет њега као појединца треба да се укалупи и тиме се ограничи. Када се то, међтим, не догоди, јер је исувише велика разлика између колективног и појединачног система вредности, долази до унутрашњег конфликта унутар појединца, када он посеже за (де)маскирањем. Релације између појединца и колектива, друштвених заједница којима припада су видови друштвене интеракције која, потчињавањем, појединца претвара у друштвено конструисан субјекат на основу његовог колективног идентитета утемељеног на идеологији - систему вредности.

Наш однос према колективу може да се базира на претераној идентификацији са осталим члановима групе или начелима која тај колектив пропагира, подразумева и охрабрује или на разликовању у односу на колектив ком припадамо стицајем околности (нпр. рођењем), због чега смо принуђени да се прилагођавамо ради лакшег опстанка. У контексту ове тезе, први случај се односи на Ахмеда Нурудина, а други на Хамлета.

---

<sup>436</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште нормe“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и радионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>437</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>438</sup> Ђурић, Михаило, *Ниче и метафизика*, НИУ Службени лист СРЈ, Терсит, Београд, 1997, стр. 97

<sup>439</sup> Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 82. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>440</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 68.

<sup>441</sup> Малрије, Филип, „Идентитет: појмови и концепција\*“ у: *Култура: часопис за теорију и социологију културе* бр. 59, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 1982, стр. 19, <https://www.casopiskultura.rs/wp-content/uploads/2021/09/Kultura%20broj%2059.pdf>

Будући да је у оба дела чији су они протагониста питање односа личног и колективног идентитета једно од носећих стубова једне и друге књижевне грађевине, појашњење термина колективног идентитета није без значаја. Колективни „идентитет означава организовани скуп представа, знања, сећања који омогућује да чланови једне групе или други препознају ту групу или једног њеног члана”<sup>442</sup>. Темељ колективног идентитета је идеологија. Оно што стоји као бинарна опозиција идеолошком конституисању колективног идентитета појединца, сада већ субјекта, јесте појам личне слободе. Она, међутим, бива ограничена захтевима групе чиме се појединац укалупљује у култоролошку, друштвено условљену, традиционалну, идеолошку матрицу која сузбија његову аутономију. Систем увек тежи свом опстанку на уштрб слободе оних који га чине јер је укалупљивање начин тог опстанка, полуга која одржава режиме на власти потчињавањем и сламањем личне воље.

Маскирање, наиме, је у тесној вези са потребом за слободом јер је сваки појединац спутан одређеним законима, начелима, принципима и законима у складу са којима постоји, као припадник људског рода, а тиме и неке друштвене заједнице, било националне, верске, идеолошке, или ма које друге, чији калупи ограничавају његову слободу, а чиме је неумитно доводе у питање.

Из тога следи да, као припадник групе, а припадност групи рађа колективни идентитет, човек нема право на свој лични, индивидуални, интимни избор, мишљење или чин. Лични идентитет му се негира, те његово устројство, унутрашње и спољашње, мора бити условљено правилима групе чији је део. То је поље у ком ишчезава било шта појединачно, а на његово место доспева колективно, опште. Група обликује наш идентитет укидајући наше право (не и потребу, па и нужност на сопствено биће, личну аутономију и сопствену слободу.

„Идентитет, та суштанска окосница појма личност је оно што чини да неки човек буде другачији од осталих, да јесте онај који јесте [...]”<sup>443</sup>. Код појединца као друштвено конструисаног субјекта, „[...] тај идентитет обезбеђује и даје држава или нека организована целина”<sup>444</sup>. Као што је дервишки ред, рецимо, када је реч о Ахмеду Нурудину. Или породица и држава, када је реч о Хамлету.

Хамлет и Ахмед Нурудин нису само ничеански субјекти. Они су потчињени субјекти у алтисерском смислу, што значи да су робови мишљења које није изворно њихово.<sup>445</sup> По себи се разуме да сваки ауторитет тежи потчињавању својих поданика. Постојање слободе у мишљењу је највећа опасност по било које ауторитарно устројство, јер може да доведе до субверзивности и побуне која би тај поредак срушила, било да је реч о политичком поретку или пак о религиозној догми (као што су ислам и хришћанство). Потчинити појединца значи укинути му право на слободу мисли, на критичко мишљење, укинути његов лични став, његову умну и емотивну аутономију, а тиме и самосталност и слободу, укратко направити од њега субјекта. Хамлет и Ахмед Нурудин су субјекти по томе што су у потчињеном односу према споља наметнутим ауторитетима какви су монарх, султан или бог. Хамлетово лудило и Ахмедова мржња су субверзивна понашања која угрожавају поредак. Они постају претња, а претња се мора уклонити.

---

<sup>442</sup> Према: Малрије, Филип, „Идентитет: појмови и концепција” у: *Култура: часопис за теорију и социологију културе* бр.59, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 1982, стр. 24, <https://www.casopiskultura.rs/wp-content/uploads/2021/09/Kultura%20broj%2059.pdf>

<sup>443</sup> Зизјулас, Јован, „Од маске до личности : богословље светих отаца о појму личности”, превео Епископ Амфилохије, у: *Богословље, часопис Православног богословског факултета*, 1985, стр. 21, <http://bogoslovje.pbf.rs/images/arhiva/1985/1985-04.pdf>

<sup>444</sup> *Ibid*

<sup>445</sup> Бечановић – Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: Сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 312

Важна разлика између Хамлета и Ахмеда Нурудина када је реч о њиховим колективним идентитетима је та што је Хамлет није изабрао свој друштвени идентитет, он се са њим родио, будући да је краљевић-престолонаследник, припадник краљевске породице. Он је, дакле, рођењем добио статус друштвено конструисаног субјекта. Њега као друштвено конструисаног субјекта обликује оно што Луј Алтисер назива породичним *државним идеолошким апаратом*<sup>446</sup>. По Алтисеру, улога тих апарата је да подрже државно устројство кроз институције<sup>447</sup>. За потребе овог рада, институције о којима ће бити реч су пре свих двор и црква јер су оне те које настоје да потчине Хамлета и Ахмеда Нурудина, да их одвоје од њиховог сопства и претворе у субјекте.

Ахмед Нурудин је свој колективни идентитет као члан мевлевијског реда и исламске религијске заједнице, стекао. Малрије каже да „[...] кризе наводе појединце да крену у потрагу за групом у којој би његово деловање имало смисла”<sup>448</sup>. Он је навикао да припада групи још као војник, који је са ножем јуришао на непријатеље вере. Његов лични идентитет је тај да он потиче из сиромашне сеоске породице који се, након што се вратио из рата у ком се борио за ислам, након што је сазнао да девојка коју је волео више није девојка<sup>449</sup>, посветио вери на интелектуалном нивоу до границе искључивости, потпуно ставивши свој ум у службу исламској доктрини.

Ахмед Нурудин мисли. Ахмед Нурудин не дела. Ахмед ће делати тек када буде присиљен на то. Тада ће и писати и пустити свој уметнички гениј да напише причу једног несрећног човека чији запис, роман *Дервиш и смрт*, књига раг excellence српске књижевности, исповеда дубоку, потресну, људску сторију о болу једног човека. Тај човек је, сасвим случајно, био уметнички надарен и по централној теми књиге – убиству невиног брата – веома сличан самом Селимовићу. Одређени појединци, посебно они обдарени уметничким генијем, се тешко и нерадо одричу свог осећаја слободе. Оно што их куша да пробију границе тих ограничења је њихова потреба за ослобођењем, чак и када је нису свесни, а постану је свесни онда када је угрожена, као што је то случај са Хамлетом или када је потисну дубоко у себе, до границе аскезе, као што је то двадесет година радио Ахмед Нурудин.

### 3.1 Маска: „Ја“ између два избора: „Ја“ и „не-Ја“

„Етички појам слободе [...] задовољава се једноставном могућношћу избора: слободан је онај који може да изабере једну од могућности које се стављају пред њега”<sup>450</sup>.

Хамлет има избор: или да послуш Духа, убије Клаудија и освети оца, чиме крши божју заповест, чини грех и себе осуђује на муке на оном свету, али преокреће морални поредак нарушен убиством, истовремено ослобађајући Данску похотног и декадентног, злочиначког монарха који је на незаконит начин дошао на власт, и тиме исправља и неправду према себи као према оном који је прескочен у реду наслеђивања или не учинити ништа од тога, остати доследан својој богобожајљивости, али и својој моралној чистоти и не окрвавити руке и не испунити моралну дужност коју му намеће сабласт.

<sup>446</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit*, стр. 28.

<sup>447</sup> *Ibid*, стр. 78.

<sup>448</sup> Према: Малрије, Филип, „Идентитет: појмови и концепција\*” у: *Култура: часопис за теорију и социологију културе* бр.59, Завод за проучавање културног развоја, Београд, 1982, стр. 23, <https://www.casopiskultura.rs/wp-content/uploads/2021/09/Kultura%20broj%2059.pdf>

<sup>449</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 398

<sup>450</sup> Зизјулас, Јован, „Од маске до личности : богословље светих отаца о појму личности“, превео Епископ Амфилохије, у: *Богословље, часопис Православног богословског факултета*, 1985, стр. 26, <http://bogoslovije.pbf.rs/images/arhiva/1985/1985-04.pdf>

Изабрати своју или стечену савест, себе или спољашњи ауторитет у себи, или не изабрати себе, већ оно што га надилази, државу и устројство, преузимање одговорности за исправљање нарушеног космолошког поретка, остати веран својим идеалима, и оглушити се о наредбу Духа, такође скуп интернализованих начела екстерно наметнутог ауторитета који остварује дубок утицај на свест двојице јунака у себи, који намеће етичко одређивање. Основа етичког сукоба у појединцу је сукоб различитих система вредности које заступају два идентитета, лични и друштвени (колективни) који је утемељен на идеологији.

Избор има и Ахмед Нурудин: сићи са свог (замишљеног) пиједестала верског великодостојника, штавише учесника власти, угозити преданост исламској доктрини зарад брата за кога мисли да је „само“ затворен у тврђави, иако је Харун тада већ убијен, невин, и урадити оно што сматра понижењем: питати за своју крв, у нади да ће нека друга рука написати налог за Харуново пуштање, онако како је рука Ајни-ефендије написала налог за његово утамничење и тиме потписала Харунову смртну пресуду, осоколити оца пуштањем сина кога сматра јединим, помоћи настављање лозе (а можда ју је и сам продужио, како се може претпоставити на крају романа) или претпоставити закон и ред припадности биолошкој породица са којом су се емотивне везе давно покидале. Лична аутономија, слобода и побуна или подређеност и робовање идеалима и идеологији, спољашњим ауторитетима, су есенцијална питања која постављају ова два дела.

Маскирање је навлачење маске која нас штити од увиђања исконске природе ствари, од схватања пуноће зла којом обилује стварност, а које нас маска спречава да видимо и појмимо. Она нас штити од живота идеализованим светом који постоји само као варка у нама. Демаскирање је скидање маске. Оно је судар са животом, са стварношћу која је искварена и одурна, ни налик идеализму којим смо се оградиле верујући да је стваран и да свет ван њега не може бити супротан нашим идеалистичким тенденцијама. „Привид и опсена, слатка илузија потребни су за одржавање живота, за активно учествовање у животу. Привид, односно недостатак свести и дубљег увида, потребан је да би човека заштитио од подземног и стравичног тока живота [...]”<sup>451</sup>. Маскирање и демаскирање, су одговор двојице протагониста на питање које се природно намеће на међи између етичке одређености и њене бинарне опозиције, етичке неодређености.

Иако подељени изнутра, они теже свом унутрашњем јединству, а оно се може остварити само кроз маскирање путем маске која га скрива или га штити од стварности. Достицање једнакости између света и онога што је наша изворна личност, наша исконска, свест је пут ка остваривању јединствености и целовитости појединца, здраве личности. Целовитост је питање слободе субјекта у свету који тежи да му ту слободи ограничи те да његово постојање сведе на ниво подређености робовањем идеалима.

То се посебно односи на Хамлета у последњим сценама драме, у којима ће, на кратко барем, формално бити краљ Данске, и тиме ће, по његовом схватању неправда бити исправљена, а његов унутрашњи конфликт решен у њему самом. Хамлет ће искусити слободу, иако ће она трајати кратко, а дервиш неће, и то је оно што се суштински разликује у делима којима се ова теза бави, драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт*. Код Ахмеда Нурудина конфликт није решен, он умире жељан живота, што потврђује његову промашеност.

Маска, међутим, није исто што и личност, без обзира на степен идентификације особе са њом. Личност, да би била целовита и утемељена у себи самој, за слободу мора де си избори, јер му она неће бити поклоњена, већ му само може бити ограничавана и одузимана, а он сам угњетаван и спутаван да оствари своју целовитост ослобођењем из окова, и тако (п)остане слободан. Појединац мора да пружи отпор, да заслужи своју слободу и разреши унутрашњи конфликт тиме што ће лично „Ја“ победити субјекат подређен нужности и дужности и што ће од мноштва постати једно.

---

<sup>451</sup> Марић, Јасминка, *Филозофија у Хамлету*., Алфа универзитет, Факултет за стране језике, Београд, 2015, стр.

Ставити и скинути маску није тако једноставно јер се, услед превелике верности својој друштвеној улози, толико навикнемо на маску да се она, временом, стопи са лицем, те процес демаскирања постане готово немогућ. Наша два лица, право и маскирано, се сједине и потребан је шок да би разлика између лица и маске поново постала могућа. Такав шок је гранична ситуација, каква се десила Хамлету и Ахмеду Нурудину и пробудила их из дотадашњег удобног живота у привиду који се огледао у неучествовању у стварности. Али, шок са којим су били приморани да се суоче, преокренуо је не само њихов живот, већ и њихов морални светоназор, а тиме је довео до суштинске метаморфозе њиховог бића. Стварност је била та која их је тргла и натерала их да је погледају у очи.

У Хамлетовом случају, лудило је симулирано. Хамлет је изузетно интелигентан јунак. Он брижљиво планира и изводи своје лудило. Користи га као маску како би сакрио своје намере и пратио понашање Клаудија, Гертруде, Полонија и других којима не верује. Но, њима не даје ни трунку сумње да је збиља људ. Хамлет рачуна да лудило може да се оправда околностима, смрћу оца ког је волео, кога жали и више него што Гертруда сматра да му приличи, затим Офелијино одбијање, све то се може сматрати разлозима да краљевић скрене с ума у туђим очима. Из разговора Хамлета са Хорацијем и Марцелом у коме их упозорава да га ни на који начин не одају ако буде сведоци његовог чудног понашања, ми сазнајемо да је претварање само тактика којом се Хамлет служи. Хамлет изговара:

„[...] можда ћу за сходно наћи кад  
Да узмем на се држање чудака [...]”<sup>452</sup>.

Хамлетов план успева. Маска лудила коју је ставио на себе делује на двор. Сви виде његову промену а, будући да је принц, то није само породични проблем, већ и политички јер земљом не може да управља владар који је луд. Иако Хамлет очигледно то није, или бар није још, остаје питање колико он то заправо може да контролише, јер је његова жалост за оцем и гађење због инцеста Гертруде и Клаудија веома стварно. Маска прети да се стопи са лицем. Свима мисле да већ јесте. А шта ако то није толико далеко од истине? Хамлет жели да га сви доживљавају као да је умно оболео. Он на себе ставља маску како би имао користи од тога да га околина тако посматра. Она је метафора његовог психосоцијалног идентита како би навео све око себе да га тако и доживљавају.

Маска особе која је полудела услед превеликих и превише јаких емотивних траума служи Хамлету како би сакрио свој стварни наум – да открије да ли му је Дух рекао истину. Хамлет је и ту удвојен. Он обећава Духу свог оца да ће га послушати, али га мучи да ли му Дух говори истину. Он жели да му поверује, али тражи доказ. Психолошким речником речено, Хамлет „[...] поседује функционалну персону: ону коју лако активира или деактивира, а да се не поистовећује са њом”<sup>453</sup>. Хамлет се никада не понаша чудно, необично или загонетно када је сам, већ увек када је окружен људима из свог непосредног окружења. Њему је потребно да публика види представу, како нико не би сумњао у његов лик, почев од Офелије, коју ужасава његов изгубљен поглед човека на граници између два света, човека који је збиља сишао с ума. Њен отац, Полоније, верује у Хамлетово лудило, као што верује да је престолонаследник оболео због тога што му Офелија ускраћује своју пажњу и љубав. Он пред Клаудијем то потврђује речима:

„А он, одбијен - да укратко свршим –  
Паде у тугу, па у пост, а отуд  
У несаницу, па затим у немоћ,  
Потом у растројство, и са падом тим,

<sup>452</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 41

<sup>453</sup> Стајн, Мареј, *Лунгова мапа душе*, Лагуна, Београд, 2007, стр. 130

У лудило у коме бесни сад [...]”<sup>454</sup>.

Чињеница да он може да контролише у којим социјалним ситуацијама се понаша као човек који је померио памету говори у прилог постојања границе, која је један од кључних елемената аполонске маске, док аполонска маска, са израженим диониским елементом летаргије код Ахмеда Нурудина спада у тренутку када постане свестан да га обузима мржња, емоција и нагон која руши границе разума и уништава потребу за мером – карактеристике аполонске маске. Оно што повезује Хамлета и Ахмеда Нурудина, што можемо рећи да је њихов лични идентитет јесте жалост и патња за изгубљеним сродницима, оцем и братом, јер је она та која ће их покренути на делање и присилити да се етички одреде. Хамлет ће ставити маску душевно оболелог човека, а Ахмед ће скинути своју маску дервиша и постати осветник. Иако диониска по природи, мржња је његово сопство. Она је ознака његовог личног идентитета.

Код Хамлета и Ахмеда Нурудина налазимо истоветан сукоб између оданости породици, онога што Вјачеслав Иванов у свом делу *Дионис и прадионизијство* назива *билошким императивом*<sup>455</sup> и оданости споља наметнутом ауторитету, што Еуген Финк назива *трансцедентним идеалима какви су морал и религија*<sup>456</sup>, и њихова пренаглашеност у ова два књижевна јунака, што је скуп интернализованих начела екстерно наметнутог ауторитета који остварује дубок утицај на свест двојице јунака у њима, који су интернализовали као свој, а који се сукобљава са њиховим изворним бићем, разапетим између ова две силе до тренутка (де)маскирања.

Осим унутрашњег сукоба, у ова два дела важну улогу има однос протагониста према стварном свету и сагледавање истог које бива доведено у питање суочењем протагониста са граничном ситуацијом која ће их присилити да свет доживе у његовој одурности, коју до тада нису познавали, а која им намеће терет дужности. То је сукоб између мере и прекорачења исте, границе и њеног рушења. Две маске представљају однос између „[...] истине и привида, савести и страсти [...]”<sup>457</sup> у бићима двојице субјеката, моралиста, интелектуалаца, филозофа, и, најзад, уметника, писца и песника, Нурудина и Хамлета.

Хамлет и Ахмед Нурудин се маскирају што значи да постоји супротност између њиховог личног идентитета и њихове појавности, представљања кроз маску у социјалној средини, и њихове унутрашњости, правог „Ја“, њиховог изворног бића. Несклад између ова два елемента који рађа унутрашњу подељеност протагониста је маска. Ахмедова (анти)маска у првом делу романа је његов друштвени идентитет дервиша, а Хамлетова маска је лудило, чији је летаргичност централни елемент, а која је везана и за његов друштвени идентитет, јер, ако је луд, није луд само Хамлет, човек, већ и Хамлет, монарх, престолонаследник, што угрожава будућност и безбедност земље.

Истовремено, код обојице постоји несклад између њихових сопствених личности и онога како се приказују у стварности, у социјалном миљеу. Хамлет се приказује као да је померио памету, рачунајући на плодове свог наводног растројства, као односа према људима на положају, који су много више своја титула, функција, него што у њима доминира елементарна људскост. За Ничеа стављање маске у сврху остварења свог циља је елемент принципа маскирања (прерушавања)<sup>458</sup>. С обзиром да је Елсинор глумачко поприште, показивање правог лица може бити кобно. Осим тога, показивање онога што истински осећамо

<sup>454</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 54

<sup>455</sup> Синтагмом *билошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *билошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>456</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 68.

<sup>457</sup> Клајн, Хуго, „Шта се збива у „Хамлету““, у: Сцена 3, Нови Сад, 1967, стр. 297

<sup>458</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

ретко кад има утилитаристичку сврху, за разлику од оновремене друштвено прихватљиве конвенције претварања. У Хамлетовом случају, његово наводно лудило је његово оружје уперено највише против Гертуде и Клаудија.

Код Нурудина несклад је оличен у његовој новостеченој свести о томе да људи на власти, муселим, муфтија и кадија, нису поштоваоци и спроводиоци закона, у који је тако слепо веровао да му је и сам служио, већ самовоље режима и да дервиштво не пружа заштиту против осиноности касабалијских првака на челу са Ајни-ефендијом. До тада га је дервиштво бранило од стварности, и служило му као склониште, прибежиште у аскезу и умност. Одан вери преко сваке мере, склонио се у текију да олиже ратне ране и губитак љубави крчећи себи пречицу до промашености.

Хамлет и Ахмед Нурудин су ничеански субјекти јер су у себи подељени. Унутрашња подељеност има везе са њиховим односом према социјалном миљеу у ком се и сами налазе, али којем нису дорасли јер је огрезао у смраду алкохола са данских теревенки у доба Клаудијеве владавине који је, ма како добар владар, успешан дипломата, лажно љубазан, реторски бриљантан у својим извештаченим говорима лишеним сваке персоналности, на почетку и крају ипак убица, штавише братоубица, починитељ библијског греха.

Хамлетово лудило је „[...] маска сасвим нарочите врсте, јер док се личност губи иза маске коју су ставили, лажно лудило допушта Хамлету да у највећој могућој мери сачува своју личност. Оно му даје највећу повластицу од свих: да говори оно што заиста мисли и осећа ма и по цену да не буде схваћен сувише озбиљно. Јер лудило је [...] веома частан начин глуме: оно нас сасвим довољно скрива, али не тражи од нас да заузврат будемо подлаци”<sup>459</sup>.

Дервиш је провео двадесет година поистовећујући се са својом функцијом која је службовање исламу претпоставила свему, чак и појединачном људском животу. Та функција га је штитила од свега у шта није био спреман да поверује све док му брат није страдао, млад и невин, без шансе да му се прочита дова. Читања молитве за опрост грехова био је лишен и краљ Хамлет. Кроз дела *Хамлет* и *Дервиш и смрт* сазнајемо да се и један и други књижевни лик боре против властодржаца који су им убили чланове породице. То је њихов сусрет са немилосрдношћу стварности и крвожедношћу.

Плодно тле за анализу двојице ликова кроз Ничеов принцип маскирања (или прерушавања) је њихов однос према средини у којој се налазе, а која им је непријатељска и од које осећају потребу да се или одбране, заштите (Хамлет) или да се лажно утопе у њу, да се претварају разликовањем (Ахмед) или лудилом (Хамлет). „Каква је функција маски помоћу којих се скрива? [...] Скровиште тражи онај ко се осећа угроженим, а скривајући се маскира онај ко не жели да обелодани свој идентитет”<sup>460</sup>. Дервишево скровиште су ислам и текија, а лудило начин да Хамлет прикрије свој прави идентитет, а тиме своје праве намере у погледу извршења освете јер „[...] носити маску значи нешто двојако: са једне стране прикрити свој идентитет [...] а са друге – приказати се као неко други [...]”<sup>461</sup>.

Маскирајући се у лудака, Хамлет штити своје праве намере да сазна да ли Дух говори истину како би могао да поступи по његовом наређењу и изврши освету. Са друге стране, дервиштво је Ахмедова маска. Она му дозвољава да њоме сакрије своје идентитет сељака пониклог у сиромашној породици, који је кренуо са дна друштвене лествице, пружа уточиште од спољњег света са којим не успева да успостави однос јер постоји раскорак између два света који Нурудин не жели да призна: света дервиштва симболично оивиченог текијским вратима и стварног света који се дешава испред њих. Метафора дервиштва је текија, пуна истомишљеника све док у њу не падне, као са неба, Исхак, који као да најављује дервишеву метаморфозу из шејха у осветника који ће своју освету, као и Хамлет, уосталом, главом платити.

<sup>459</sup> Христић, Јован, „Хамлетово питање“ у: Сцена 3, специјални број, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967, стр. 377

<sup>460</sup> Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 82. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>461</sup> *Ibid.*, стр. 79.

У драми *Хамлет* у нескладу два света се јавља унутрашњи сукоб у престолонаследнику. Један свет оличен је у Хамлету, а други је свет који га окружује, свет лажних односа и извештачености у међуљудским односима, свет окренут стицању интереса, свет утилитаризма и макијавелизма, устајао и конвенционалан свет ригидних друштвених норми и образаца понашања чија је сврха скривање правих намера, једном речју, свет који је огаван и зао. То је свет ића и пића с почетка драме, свет теревенки због којих се Данцима као народу лепи етикета декадентности, свет у коме појединац окренут својим идеалима и трансцеденталним илузијама у свом уму не уме да се снађе, као што је то случај са Хамлетом.

Он је гадљив на зло и неправду, на моралну униженост којој је сведок у тренутку својих најснажнијих животних прекретниц: мајчине увредљиво брзе преудаје за убицу његовог оца, за узурпатора престола који се усудио да угрози морални поредак. Убиством брата, он је поредак подредио и ставио га себи у руке, дословно, у форми бочице отрова који је сипао брату у ухо да би остварио своје лукративне циљеве.

Хамлет је, посебно на самом почетку драме, склон показивању својих правих осећања жалости, туге и бола за оцем. Са друге стране, његово понашање обојено је замерањем мајци и двору што се преко смрти краља, његовог оца, прелази олако. Он такво понашање сматра ускраћивањем поштовања свом покојном обожаваном оцу које открива сву неморалност и нечовечност данског двора у феудална времена. Хамлет веома полаже на људскост као етичку категорију. Он даје све од себе да се сачува од свега што би га могло упрљати по моралној основи. Зар та Хамлетова склоност да очува свој угланчани морални лик није идентична фанатичној потреби Ахмеда Нурудина да сачува моралну димензију свог дервишког лика?

Тренутак стављања маске, маскирања, и скидања маске, демаскирања, представља моменат трансформације двојице јунака и раскид са дотадашњим начином живота у смислу стицања свести да људи и вредности нису онакви какви су до тада постојали у њиховој свести, да је свет много гори него што су они до тада били у прилици да искусе и да им до тада непознати свет у ком су се обрели прети својим устројством које се дијаметрално разликује од света и устројства у које су они веровали. Суочавање са овим новим светом од њих захтева радикалну реакцију, а та реакција јесте маскирање и демаскирање. Ту свест су на силу стекли Хамлет и Ахмед Нурудин.

Наиме, до тренутка трансформације и стављања/скидања маске Хамлет и Ахмед Нурудин водили су живот неоптерећен осећањем дужности, без нимало или мало стварног контакта са срединама у којима се у тренутку отпочињања дела налазе. Хамлет није вичан дворским закулисаним играма. У његовом случају „маскирање представља баријеру [...], она је инстинкт одстојања”<sup>462</sup>. Хамлет је био студент у Витенбергу, који се, због очеве сахране, враћа кући, у Елсинор, двор опасан зидинама које крију злочине, разврат и растројство.

Академска средна је била његово природно окружење, за разлику од дворског које је непријатељско и притворно, до те мере да и сам мора такав да постане како би опстао, ако под опстанком подразумевамо извршење наметнуте дужности и поштовање вредности два система међу којима се бори за моралну и религиозну исправност. „Хамлетов свет је био још неукаљан, свет младости, лепоте и великих идеала из кога је грубо избачен на једну другу позорницу живота, [...] што носи у себи и све ситне и крупне људске покварености [...]”<sup>463</sup>.

Ситне су Гертрудина пожуда која рађава Хамлета као сина који у свом уму баштини идеал херојске мајке, њен либидо над којим се престолонаследник згражава, њена погана потреба за телесним задовољењем га плаши,

„[...] са таквом хитњом јурити

<sup>462</sup> Vivarelli, V. (1998) Nietzsche und die Masken des freien Geistes. Montaigne, Pascal und Sterne, Würzburg: Königshausen und Neumann, p. 15 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 82. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>463</sup> Марић, Јасминка, *Op. cit.*, стр. 36.

У родоскрвну постељу! То није,  
И не може на добро изићи - [...]”<sup>464</sup>.

Полонијево коришћење Офелије које је манипулативне природе, како би проверио узрок лудила краљевића<sup>465</sup>, Клаудијеве сплетке које за циљ имају Хамлетову елиминацију<sup>466</sup>, недостатак оданости Гилденстерна и Розенкранца, за које је мислио да су му пријатељи<sup>467</sup>, Лаертова наивност која је учинила да буде Клаудијева марионета, искоришћен у морално недостојној партији шаха са трагичним последицама<sup>468</sup>.

Ситни су анимални пориви војника у рату за које је дервиш знао<sup>469</sup>, недостатак оданости Муле-Јусуфа према Нурудину који му је издао брата кадији<sup>470</sup>, али и обрнуто, јер је он био тај који је стварио илузију пријатељства са дечаком<sup>471</sup> који је имао ту (не)срећу да преживи рат, тако што му је у ратном нередом који га је претворио у сироче, био пријатељ, па га напустио кад га је довео у текију, Нурудинова наивност с почетка романа у којој је, догматски заслепљен, веровао да ће Харун бити пуштен<sup>472</sup>.

Да би то парирао подлом свету који му је скочио за врат, Хамлет на своје лице навлачи маску лудака јер је то начин да се бори против двора у коме су сви глумци, а сам двор је сцена, позорница у коме је најпогрешнији став онај исправни. Ово се посебно односи на краљицу Гертруду, јер она „[...] није, попут великих жена из мита и легенде, извршила самоубиство после смрти свог мужа, већ је наставила да живи, штавише, удала се”<sup>473</sup>. И тиме себе неповратно унизила у Хамлетовим очима, до гађења које је, психолошком терминологијом речено, пројектовао на цео женски род и гађење према истом, почев од Офелије чиме је себи поплочао пут до промашености која се темељи на одбацивању љубави.

Социјална средина постаје претећа и пред њиховим очима се претвара у бојно поље манипулација, сплетки, борбе за моћ и власт, која не преза ни од чега па ни од убиства невиног човека зарад остварења својих интереса. Хамлет и Ахмед Нурудин имају избор: или ће се бранити од макијавелистички настројених хуља и ниткова или ће ући у неравноправну борбу. Питање које се поставља јесте да ли је тај избор њихов или је усвојен, наметнут. Одлуке које су донели, или, боље речено, које су били натерани да донесу, подразумевају маскирање и демаскирање. Један ће морати да скине маску, а други да је стави да би испунили своје циљеве и осветили се.

У случају двојице протагониста биће и маска, постоје паралелно и неометано све док не дође до непомирљивих разлика међу њима услед суочавања са граничном ситуацијом која је и Хамлета и Ахмеда Нурудина натерала да напусте дотадашњу позицију етичке неодређености и да се етички одреде. Сукобљеност у човеку чини га подесним кандидатом за Ничеово поимање субјекта. За њега је централни појам подељеност. Он инсистира на унутрашњем плуралитету субјекта. У овом раду биће реч о унутрашњем плуралитету протагониста. Мноштво је у основи вишеструкост, па стога и дуалност потпада под категорију плуралности. Равнотежа између бар два идентитета протагониста престаје да постоји у

<sup>464</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 20

<sup>465</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 54-55.

<sup>466</sup> *Ibid*, стр. 115.

<sup>467</sup> *Ibid*, стр. 59.

<sup>468</sup> *Ibid*, стр. 135-137.

<sup>469</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 219

<sup>470</sup> *Ibid*, стр. 250.

<sup>471</sup> *Ibid*, стр. 221.

<sup>472</sup> *Ibid*, стр. 74.

<sup>473</sup> Христић, Јован, *Op. cit*, стр. 381

тренутку њиховог личног суочавања са смрћу најближих чланова породице, оца и брата. То је тренутак од ког постоји несклад унутар њих, унутрашњи раскол, конфликт између бића и маске, а тај раскол, подељеност у истом бићу је основна одлика Ничеовог схватања субјекта<sup>474</sup>.

Подељеност субјеката можемо наћи и на временској оси. Ахмед Нурудин прошлости је дечак, син, брат, љубавник, војник. Он је и Ахмед Нурудин у сећању. Ахмед Нурудин садашњости је рефлексивни дервиш и наивни кадија који ће постати издајник. Ахмед Нурудин будућности је мржњом отрован осветник. Напоследку, Ахмед Нурудин је, пре но што се петлови буду чули, страдалник. Постоји и више Хамлета. „Ако је први Хамлет – прошлости и сећања – Хамлет ноћи пре првих петлова, други Хамлет – садашњости и контемплације – Хамлет је зоре и јутра. Постоји и трећи Хамлет, Хамлет поднева [...] који се одлучује за понављање у ономе што ће доћи”<sup>475</sup>. У оба случаја реч је о плуралитету унутар протагониста.

Маска се ставља са циљем се сакрије наше право „Ја“, изворна личност, што имплицира да друштвеној средини ми представљамо оно што са нашим правим „Ја“, изворним бићем није у складу. Ако је право „Ја“ изворно биће, оно што ми приватно јесмо, наше право лице, онда је маска наличје, идентитет који смо усвојили у име мотива које желимо да сакријемо, а који треба да доведу до стицања одређене користи<sup>476</sup>.

Маске о којима је реч када се ради о Хамлету и Ахмеду Нурудину су лудило и дервиштво. Дервиштво је друштвени идентитет у који је Ахмеда Нурудина утопио свој лични идентитет, и који га, у светлу његове припадности заједници дервиша чини друштвено конструисаним субјектом и Ничеовим подељеним субјектом, што је случај и са Хамлетом, који је, као монарх, такође друштвено конструисан субјекат јер је монарх по себи друштвени идентитет утемељен на припадности породици као друштвеној заједници. У Хамлетовом случају, та породица је краљевска. Хамлетова маска отеловљена у симулирању лудила има за циљ да натера друге: Клаудија, Гертруду, Розенкранца и Гилденстерна, да открију своје праве намере.

О Елсинору као глумишту у остатку тезе позиваћемо се на рад Јована Христића под називом „Хамлетово питање“ из часописа Сцена 3. Он инсистира на томе да су чланови владарске породице Данске, Гертруда, Хамлет и Клаудије *јавне фигуре, јавне улоге*<sup>477</sup>. У том смислу, фигуре су и Ахмед Нурудин, дервиш, шејх текије, као и властодршци који су му убили брата. Њихови међусобни односи се са плана личних односа померају на „[...] однос једне *јавне фигуре према другој*”<sup>478</sup>, чиме се укида лично „Ја”. Остају само маске.

Од скидања маски осталих зависи Хамлетово делање или неделање, а мотивација тог делања или неделања је оно због чега је он уопште и ставио маску лудака. Хамлет жели да сазна истину о речима Духа његовог оца који тврди да је убијен и то од руке свог брата, узурпатора, а њу се нада да ће сазнати управо захваљујући својој масци. Верује да ће она осталима дати маневарски простор у коме им се, услед потцењивања Хамлета на основу његовог растројства, за које они не могу знати да је глума, може поткрасти грешка одавања свог правог лица, а не само маске, како би заштитио себе од проливања крви невиног човека, што би било грех од Бога након смрти.

Богобојажљиви Хамлет жели да сачува себе од чињења греха. То је важан мотив утицаја спољашњег ауторитета у њему чији је утицај на Хамлета велики, а које се сукобљава са налогом Духа Хамлету да га освети и да убије стрица, убицу и узурпатора.

<sup>474</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 95.

<sup>475</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 142. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>476</sup> Ватимо Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>477</sup> Христић, Јован, *Op. cit.*, стр. 372.

<sup>478</sup> *Ibid*

Очева смрт је гранична ситуација која у Хамлету доводи до тога да се поремети равнотежа унутар његовог бића јер његово понашање мора бити одређено положајем који као престолонаследник има. Мора да заборави на емоције свог изворног бића, којим владају пренаглашене емоције чије порекло је диониско, и да се понаша у складу са својом функцијом, друштвеним идентитетом монарха и када тугује за оцем и када се удвара Офелији, која му, по правилима тјудоровске Енглеске сталешки није једнака, те је, стога, и погрешан избор за њега као престолонаследника<sup>479</sup>. Уз то, маска лудила, за коју само он зна да је маска, постаје темељ његове глумљене унутрашње неравнотеже. За све друге он је збиља луд. Код њега „[...] Ничеово маскирање можемо да разумемо као облик одбрамбеног понашања [...]“<sup>480</sup> у форми лудила од узурпатора који је заузео Елсинор и усточио се као суверен, али и као облик психолошке игре са Клаудијем, Гертрудом и осталим дворанима, пре свих Полонијем, Гилденстерном и Розенкранцом како би открио стварне намере и мотиве који се крију иза њиховог понашања, а које је дворска ујдурма са циљем откривања узрока његовог чудног понашања.

Ахмед Нурудин је дервиш, шејх текије и мевлевијског реда, стуб ислама и учесник у власти као верски старешина, те припадник највиших друштвених кругова. У његовом случају постоји потпуна идентификација правог „Ја“, изворног бића са друштвеним идентитетом, који га чини друштвено конструисаним субјектом. Знак једнакости између ова два идентитета бива укинут убиством брата. Помаља се до тада занемаривани лични идентитет који је у колизији са друштвеним – дервишким. На тај начин Ахмед Нурудин постаје Ничеов субјекат, подељен у себи на Ахмеда, носиоца личног и Нурудина, носиоца друштвеног идентитета. Њихово постојање унутар истог човека је Ахмед Нурудин, чија противречност се крије управо у опречности ова два идентитета, при чему је један од њих маска.

Дервиш Нурудин се у текији крије од стварног света испуњеног ужасима стављајући маску дервиша. „[...] маска, осим што помаже појединцу да се мимикријски утопи у масу, може да му помогне да се издвоји из масе, да се од ње разликује“<sup>481</sup>. Дервиш мисли да га његова маска штити кроз друштвени положај који има, а коме придаје много већу важност него што то чине касбалијски властодршци, чиме руше дервишеву дотадашњу илузију. Маска дервиштва Ахмеда Нурудина је (анти)аполонска. Маска спада, када сазнаје да му је брат убијен. Иако је искусио грозоте реалног света ратујући, за њега је била част да буде браниоц ислама те је у исламској егзегези пронашао уточиште. Текија је демаркациона линија између два недодирљива света, његово светилиште, какво је Аполону било оно у Делфима.

Ахмед Нурудин који витла ножем помало подсећа на Хамлета и његову вештину мачевања. И један и други су са хладним оружјем јуришали на непријатеља. Ахмед Нурудин на непријатеље вере, а Хамлет на Полонија, Лаерта и Клаудија.

Као што је то случај са Хамлетом након убиства оца од стране стрица, Ахмед Нурудин, након смрти брата спознаје да закон није исто што и власт, као што нису ни у Елсинору. То сазнање га приморава да призна себи да постоји суштинско разилажење између стварности и дервишког привида којим се до тада заклањао од ње. А суштина Ничеових маски по тумачу његовог дела, Ђани Ватиму, је управо пружање заштите субјекту од шејтана стварности<sup>482</sup>. То је применљиво у Хамлетовом случају, али не и у Нурудиновом, јер он је власт и одобрава је неучествовањем. Јер улога његове (анти)маске је да стави акценат на његову дервишку титулу, да истакне његову друштвену супериорност у оквиру заједнице.

<sup>479</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 44

<sup>480</sup> Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 82. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>481</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: *Masken und Maskierungen*, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>482</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 22

Али, са смрћу брата он ће, из речи стражара, кога сматра друштвено инфериорним у односу на себе, схватити да за власт он није оно што је мислио да јесте: уважени шејх мевлевијске текије<sup>483</sup>, већ само дервиш, неки, било који, чим је укинута његов умишљени друштвени значај, а поцртана безначајност. На том месту у роману, приликом дервишевог сусрета са муселимом, сазнајемо да је и улога разликовања дервишке (анти)маске уствари његова лична илузија. Права дервишева маска је супериорни став који је он двадесет година гајио верујући да власт, којој и сам припада као носилац духовне власти, дели тај став. Увидом да то није тако почиње дервишево стицање *трагичног знања*<sup>484</sup> о суровом свету стварности у ком чак ни илузија не може човека да поштеди. Харун је доказ.

У дервишу је одувек постојао човек жељан моћи, онај који је уживао у томе да доноси одлуке да ли је неко крив или не, као што је Селимовић показао у првој сцени са Исхаком, која се дешава у текијској башти у ноћи која изазива дервиша тиме што праскаво слави грех чулности наглашавајући дервишево одрицање од телесног и путеног. У њему мржња постоји много пре него што је активира сусрет са муселимом у Кујунцилуку. Дервиш је судија. Звање кадије је отеловљење његових тежњи о томе да он буде тај који ће да пресуђује.

### 3.2. Ђани Ватимо: Ничеов концепт маскирања

Маскирање (прерушавање) је уметност. Маскирање повезујемо са позориштем, магијом театра, у којој, гледајући глумце на сцени, који бивају неко други у односу на оно ко су када се маске скину, можемо да се, идентификујући се са њиховим *улогама*, изместимо из нас самих и да сопствену личност скенирамо испитивачки. Маска је дистинкција, различитост између наше личности и улоге коју играмо у социјалном контексту зарад неког циља<sup>485</sup>.

Маскирање, прерушавање или прикривеност је важан елемент филозофије Фридриха Ничеа. Његово дело врви од елемената прерушавања какви су маске, улоге које сам себи додељује, различите фигуре као што су Гениј, Слободни Дух и Заратустра, чиме свом опусу даје безбројне фасаде - лавиринт који скрива (прави) смисао<sup>486</sup>. То не значи да код Ничеа постоји лажни смисао, већ да је његов смисао увек многострук и дат у слојевима које треба ољуштити да би се дошло до суштине. Другим речима, он смисао маскира великим бројем маски које само ако се скину, ако дође до процеса демаскирања, смисао може бити огољен.

У овој двојници јунака није присутна само једна маска, већ су присутне обе. У Хамлетовом случају, лудило је глумљено. Чињеница да он може да контролише у којим социјалним ситуацијама се понаша као човек који је померио памећу говори у прилог постојања границе, која је један од кључних елемената аполонске маске, док аполонска маска код Ахмеда Нурудина бива замењена диониском у тренутку када постане свестан да га обузима мржња, емоција и нагон која руши границе разума и уништава потребу за мером.

Основни елементи Ничеовог концепта маскирања су неподударност и неравнотежа између наше суштине, свести и наше појавности<sup>487</sup>. Суштина Ничеовог концепта маскирања је подељеност. Прецизније речено, у питању је непостојање, одсуство подударности између онога ко смо и како се представљамо. То за последицу има одсуство равнотеже унутар бића. Она доводи јунака до унутрашње подељености, конфликта проузрокованог монтењском флуидношћу његове природе, противречношћу његовог сопства.

За дервиштво се код Ахмеда Нурудина открива да је маска након смрти брата, кадда схвата да је све у шта је до тада веровао илузија. Он постаје осветник гоњен мржњом, сушта супротност некада смерном шејху текије. Хамлет, пак, је растрзан између сопствене свести

<sup>483</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>484</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit.*, стр. 234.

<sup>485</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>486</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 17.

<sup>487</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 13.

која се гнуша убиства и његове обавезе да га изврши. Међутим, његова свест није његова јер је потчињена хришћанским начелима. Робовање једном ауторитету, божјем, и религиозној догми у сукобу је са дужношћу коју намеће други ауторитет, ауторитет оца, краља, који захтева крвну освету коју Хамлет оклева да изврши.

Он је растрзан између два ауторитета, религиозног, који је интернализовао као своју свест и поистоветио га са дужношћу коју намеће *биолошки императив*<sup>488</sup>, његова дужност као сина, као што је Нурудинова братска дужност да освети брата. Када је реч о Хамлет и Ахмеду Нурудину, као трагичким јунацима, „њихово сопство је, у себи најчешће противречно, а свака од противречности доведена је до крајности [...], а њихов темперамент их води ка трансгресији, прекорачењу граница које поставља друштвени, породични, политички контекст у ком се налазе”<sup>489</sup>. Хамлетова маска је његово лудило, јер је оно његов појавни облик у социјалној интеракцији, као што је то дервиштво када је реч о Ахмеду Нурудину.

Ово својство унутрашње подељености која иде до крајњих граница и води до силовитог пробијања граница. Хамлета и Ахмеда Нурудина дефинише одсуство равнотеже и хармоније између бити и мислити и мислити и делати и, напослетку, између постојати и не постојати, или, хамлетовски речено, „[...] бити ил’ не бити”<sup>490</sup>. У основи Ничеовог концепта маске налази се удвојеност. Она се огледа у недостатку подударности између два елемента од којих је један бивство, а други репрезентација бивства, појава. Маска је различитост између суштине и форме. Она је и вододелница мишљења и постојања.

Појам ничеанске маске тиче се односа према стварности, која је претећа, препуна појава које су ужасне, чак монструозне и које својом суровошћу изазивају страх и потребу за штитом који би био одбрана од зла. Улога маске је да приликом сусрета са таквом стварношћу, која превазилази људске капацитете суочења са исто, а она их својом окрутношћу надилази, заштити и обезбеди одбрану од реалности. Ниче каже да је реч „[...] о маски изумљеној и употребљеној као одбрамбена сила против поништавајуће и парализујуће моћи диониског проницања у истинску стварност постојања”<sup>491</sup>. У питању је „[...] маска одређена да покрије голу стварност постојања угроженог страхотом и ужасом”<sup>492</sup>.

Још једна бинарна опозиција коју можемо повезати са концептом маске јесте она између унутрашњег и спољашњег. Ми ћемо се задржати на унутрашњем као изворном у човеку, док ћемо спољашње сагледавати као спољне утицаје на човека, оне које му иманентно не припадају, већ су стечене - усвојене као део културолошке матрице и/или традиције у којима је њихова свест обликована, услед којих она престаје да буде самостална, те постоји у функцији поменутих утицаја, а које су доктринарни системи религија, за које су Хамлет и Ахмед Нурудин везани, какве су хришћанство и ислам.

Основа Ничеовог промишљања принципа прерушавања је удвојеност унутар себе. Оно подразумева неједнакост између бивства утемељеног у свести и појаве која се од бивства дијаметрално разликује и које човека гура у дијалошку позицију у односу са самим собом а под претњом спољашњег света и стварности која у њему влада, а која је за човека неподношљива, те он ставља маску и претвара се у субјекта како би се заштитио. За потребе овог рада, бивство се схвата као права личност човека, оно што човек јесте, а појава се доживљава као његово представљање у друштвеном простору. У светлу ове дихотомије, бивство можемо поистоветити са људском природом, изворном људском свести, док појаву,

---

<sup>488</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>489</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013, стр. 90

<sup>490</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 74

<sup>491</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 25.

<sup>492</sup> *Ibid*

можемо довести у везу са манифестацијом те свести, њеним извориштем ван човека, спољашњег ауторитета у нама.

Овде ваља поменути још један важан утицај, а то је утицај породице и однос синова према очевом захтеву. И Хамлет и Ахмед Нурудин су синови који су обећали својим очевима да ће урадити оно што они од њих траже: Хамлет да ће свога осветити те да ће га памтити, а Ахмед Нурудин је свом обећао да ће се распитати за брата, што би, у глави његовог оца, требало да значи Харуново пуштање, јер старац верује у важност положаја дервиша, који му је некада био син<sup>493</sup>, и његов значај у касаби.

И у Хамлетовом и Ахмедовом случају реч је, пре свега, о култу религије и системима вредности међу којима постоји непремостив јаз, амбис који их, услед својих противречних крајности, доводи до апсурда - истовременог постојања мишљења која су у директном конфликту једно са другим.

Аполон и Дионис су грчка божанства која представљају две маске зато што Ниче концепт маскирања повезује са антиком. Он доводи у питање „класичност“ антике будући да она „[...] остварује савршену подударност суштине и њене манифестације, унутрашњег и спољашњег, ствари по себи и појаве”<sup>494</sup>.

Ничеов концепт маске је супротност том ставу. Он инсистира на неподударању, неравнотежи, подељености унутар човека. Код Ничеа постоји несклад између бића и мишљења који га спречава да буде целовит. То значи да ликови који се анализирају у кључу Ничеове маске морају у себи да носе противречност и мноштво „Ја”. Она су код Хамлета и Нурудина супротстављена. Код њих постоји несклад између њихових личног и колективног, друштвених идентитета, али и између бића и привида, маске.

Код Хамлета је то маска лудила, а код Ахмеда дервиштво. Хамлет се маскира, али у њему постоји свест о томе да се прави, да није збиља луд, да је све само глума како би остварио свој наум – осигурао своју позицију на двору и извршио освету након што се увери да Дух говори истину. Ахмед Нурудин се демаскира, (анти)аполонска маска шејха спада након Харуновог убиства, дервиш постаје осветник.

У делима *Хамлет* и *Дервиш и смрт* нас преваходно занима принцип прерушавања, маскирања протагониста, који је одговор на спољашње околности. Наиме, и Хамлет и Ахмед Нурудин се налазе у свету који се дијаметрално разликује од света идеала, трансценденталног света који постоји у њиховом уму. Зато је обојици тешко да се у таквом свету снађу. То је свет у коме ништа није онако како изгледа, свет огрезао у лицемерје и лаж, где постоји противречност између мисли и дела, између онога како се ликови, међу њима и Хамлет и Ахмед Нурудин, понашају и шта мисле.

Елсинор је позорница у којој се сви крију иза маске, од Хамлета, који навлачи маску лудила, преко Клаудија, који се претвара да према Хамлету гаји очинска осећања и покушава да га контролише обећањем наслеђивања трона, Гертруде, која је олако, недовољно дуго након смрти првог мужа, ускочила у постељу са другим не би ли задовољила своје блудне апетите, због чега јој Хамлет замера, Гилденстерна и Розенкранца, више краљевих шпијуна но другова, Полонија, који кује сплетке и мами Хамлета да упадне у његове замке како би сазнао разлог краљевићевог лудила, мада га и сам назире, претрано послушне, према брату и оцу као симболима маскулиног дискурса елизабетинске, ренесансе Енглеске, Офелије која му ускраћује нежна осећања након очевих и братових речи о томе да Хамлет не може да одлучује самостално, већ искључиво као монарх, не као човек, већ као друштвена функција.

Позорница је и босанска касаба у којој је налазе јунаци Селимовићевог романа. Кадиница је глумица која жели да се дочепа братовог имања под маском забринутости породице у име које глуми сестру која се боји да породица не изађе на рђав глас. Сцена са кадиницом је важна зато што већ ту, на почетку романа, сазнајемо да је Ахмед Нурудин

<sup>493</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 75

<sup>494</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 14.

свестан своје удвојености. Лепа и притворна изговарала је речи за које је шејх претпостављао да нису истина и већ у тој сцени нам бива јасно да је принцип прерушавања, маскирање концепт који надилази време и географске координате. Представу, дакле, отвара кадиница, чије женске моћи на тренутак и само на тренутак омађијају дервиша: „Иблисова кћи, мислио је у мени сељак, проклињао дервиш, зачуђени обојица”<sup>495</sup>.

Сељак се односи на оно што Нурудин јесте, његова унутрашњост, суштина и његово порекло. Дервиш је спољашњост, титула, појава, форма, манифестација. Једном речју, маска.

Глуме властодршци, муселим, муфтија и кадија, што се најбоље види у њиховом опхођењу према Ахмеду Нурудину када иде код њих, да се распита за брата. У његовим очима то је понижење, у њиховим одбрана закона, којим је и сам Нурудин до тог тренутка омађијан. Сам Ахмед је провео 20 годна под маском дервиша и браниоца вере и чинио то свесрдно и потпуно, најбоље што је умео, служећи исламу, све до тренутка док се стварност није оголила у свој својој монструозности пред његовим очима.

Глуми Мула-Јусуф, шпијун и херој у истом човеку, који је Ахмеду окренуо леђа много касније него што је то Нурудин урадио њему. Поставља се питање ко или шта је Мула-Јусуф више: шпијун или херој. Да би се сазнао одговор, морали бисмо да заронимо у мотивације оба његова поступка, оно чиме су ти поступци мотивисани и да ли он и када само игра своју улогу. Питање је да ли је и шта од тога маскирање и зашто.

У драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт* протагонисти носе маске, али су њихове улоге различито мотивисане. Хамлет жели да разоткрије оне који су му нанели зло и стога се крије иза маске лудака, како би заштитио себе и прикрио свој следећи потез у партији шаха који игра против својих непријатеља, чланова своје породице и њима одане дворске свите, а Нурудин се маском дервиша штити од зала света од ког га чува тешки мандал врата текијске баште, али је и користи за разликовање<sup>496</sup>, да се позива на свој положај за који мисли да га чини истакнутим чланом друштва који би властодршцима требало да стави до знања да он није било ко, те да му дугују указивање поштовања и треитрање у складу са његовим дервишким чином.

„Двадесет година сам дервиш, а малим дјететом сам пошао у школу, и не знам ништа изван онога што су хтјели да знам. Учили су ме да слушам, трпим, да живим за вјеру. Бољих од мене је било, вернијих не много. Увијек сам знао шта треба да чиним, дервишки ред је мислио за мене, а основи вјере су и тврди и широки, и ништа моје није постојало што се у њих није могло уклопити”<sup>497</sup>.

Служба вери је његова реалност и кроз призму исламске егзегезе Ахмед Нурудин доживљава свет око себе. Између његове субјективности и стварности нема конфликта све до Харуновог убиства. До тог тренутка, он је *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>498</sup>, а вјера је његово свјетло у тамној реалности чије таме сам није био свестан. До тог тренутка његов субјективизам не налази разлоге да се буну и да преиспитује себе и свет око себе. Његова мисао је подједнако његова колико је утемељена у сурама и ајетима Кур’ана. Харуново убиство представља почетак краја шејха Нурудина у Ахмедовом телу.

Почетак промене дошао је изненада, у тмини ноћи у којој се сусрео са Исхаком. Сам дервиш за ту ноћ каже: „Чудна је то ноћ била, не само због онога што се дешавало, већ како сам то примао”<sup>499</sup>. Ове његове речи потврђују моћ субјективности у животу Ахмеда Нурудина.

<sup>495</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 21

<sup>496</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Masken und Maskierungen, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 y:

Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>497</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 88-89

<sup>498</sup> *Ibid*, стр. 12.

<sup>499</sup> *Ibid*, стр. 55.

У Larousse енциклопедији<sup>500</sup> налазимо дефиницију појма 'субјективизам' у светлу филозофије. Наиме, у питању је:

„-1. филозофска доктрина према којој је све што постоји, реално само у функцији човека и свести која му даје реалност”<sup>501</sup>.

Будући да нас занимају унутрашњи процеси у протагонистима, требало би споменути још неке дефиниције термина субјекат које се више тичу психоанализе и психијатрије. Да бисмо схватили због чега је субјективни осећај важан у ова два дела, поново ћемо се позвати на претходно поменути енциклопедију и на одређење појма **субјективан**:

„-1. који потиче од особе дефинисане као мисаоно биће, супротно од *објективан*”<sup>502</sup>;

Ниче тумачи свет кроз призму филозофије и пореди антику и нововековље на тај начин што увиђа њихову супротност. Он то установљава поређењем античког и нововековног човека. И један и други су у потрази за ослоном, разлика је само да ли је тај ослонац у њима или је ван њих. Када је реч о античком човеку, његово ослонац није у њему, већ је увек изван њега. Антички човек је „[...] оно спољашње схватио као меру унутрашњег”<sup>503</sup>. То објашњава улогу олимпских богова у животу Хелена. Он је у потпуности био свестан тамне стране људског битисања. Њему је била потребна заштита, зато ју је потражио у боговима Олимпа којима се заклањао и штитио од чудовишности егзистенције и стварности<sup>504</sup>. Већ овде налазимо релацију спољашње:унутрашње код Ничеа који је у њиховом сукобу пронашао концепт маске<sup>505</sup>.

За разлику од античког, нововековни човек је човек ширих видика који је схватио да је антички човек погрешно у избору ослонца, да није требало да тражи ослонац у спољашњем, него да се врати сопству, својој личности. Он је одлучио да заштиту пронађе у самом себи. Због тога је нововековни човек искористио ум као своје склониште и тиме „[...] прогласио себе првим субјектом”<sup>506</sup>.

Ниче изражава став да је субјекту себи плуралан. Он то формулише на следећи начин: „Субјект није никакво просто јединство попут супстанције, већ сложено мноштво чије су границе сасвим несигурне”<sup>507</sup>. Ова Ничеова формулација је на трагу распоућеног сопства трагичког јунака, онога који је подељен у себи, у центру бојишта супротстављених сила. Он иде корак даље и каже: „Човек је мноштво”<sup>508</sup>. Објашњење овог Ничеовог става је да „[...] иза свести и воље у сваком конкретном појединачном човеку постоји мноштво свести и воља”<sup>509</sup>.

„Ниче је хтео да превазиђе ситуацију створену расцепом између мишљења и бића [...]. У том расцепу је видео најдубљи корен свих невоља и недаћа”<sup>510</sup>.

Ова недоследност се савршено поклапа са недоследношћу коју приказују Хамлет и Ахмед Нурудин у свом осцилирању између чињења и нечињења све док гранична ситуација и уверавање у њу не буду искушења која ће их натерати да реагују, Хамлет представом свог

---

<sup>500</sup> НОВА Larousse енциклопедија у три тома, 3 (N-Ž), Земун : ЈРЈ (Београд : Публикум) 1999, стр. 1739

<sup>501</sup> *Ibid*

<sup>502</sup> *Ibid*

<sup>503</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit*, стр. 78.

<sup>504</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 22.

<sup>505</sup> *Ibid*, стр. 15.

<sup>506</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit*, стр. 79.

<sup>507</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit*, стр. 95.

<sup>508</sup> *Ibid*, стр. 96.

<sup>509</sup> *Ibid*, стр. 97.

<sup>510</sup> *Ibid*, стр. 118.

лудила коју приказује дворанима, а Ахмед Нурудин скидањем маске дервишта и одавањем мржњи у којој ће сагорети, коју ће удавити вода<sup>511</sup>. Дословно.

### 3.3 Субјективни доживљај Хамлета и Ахмеда Нурудина

Ниче налази „[...] да је људско ја основни услов мишљења, да је у том ја скривена суштина ствари, да је то наше ја колевка става идентитета”<sup>512</sup>. Обојица јунака субјективно реагују на граничне ситуације које представљају „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]”<sup>513</sup>. У случаја Ахмеда Нурудина, реч је о убиству његовог млађег брата Харуна од стране режима коме, на неки начин, и сам Нурудин припада, као шејх текије и припадник мевлевијског реда само зато што је превише знао и тиме довео у опасност одрживост режима. Харун, наиме, као кадијин писар, видео је поверљиве списе који су потврђивали да се на суђењу тужени изјаснио као крив, иако суђење у том тренутку још није било одржано. Наишао је „на саслушање кривца, написано прије него што је човек саслушан, прије него што је доведен у касабу, прије него што је затворен [...]”. Унапред су знали шта ће говорити, шта ће признати, шта ће га убити. [...] и све би било како је било, да је млади писар оставио то унапред припремљено саслушање ондје где га је и нашао. И заборавио што је видио. Али није”<sup>514</sup>.

Дакле, Харун је био сведок лажи којима се режим служи зарад опстанка на власти. Он се уверио у макијавелистичке тенденције експонената режима који представљају и чувају тај режим осигуравајући нечасним средствима останак на власти по цену невиних жртава. Харун није починио злочин. Био је невин. Роман *Дервиш и смрт*, између осталог, је прича о страдању невиног човека како би окупаторска сила задржала своју чизму на територији удаљеној од царства географски, али недовољно удаљеној од њеног бешчасног поступања. Муфтија, муселим и кадија су оно што је Клаудије код Шекспира – властодршци који не презају ни од чега да би за себе осигурали владарске тантијеме.

И не, они се нису покајали, али није ни Клаудије за убиство брата који је, иако војсковођа који је вероватно погубио многе непријатељске војнике, у контексту драме *Хамлет*, у односу према Гертруди и Клаудију, такође био невин. Сцена у којој се Клаудије моли, и исповеда своје грехе, свестан кривице, у којој му молитва спасава живот захваљујући Хамлетовом веровању, иста сцена у којој се он може доживети и ко крвожедни јунак коме је учињена неправда, је позорница. Као што су то сцене у Селимовићем роману где се Ахмед Нурудин, и сам точак власти, као верски стрешина, суочава са властодршцима за које је веровао да само извршавају закон све док њихово извршење закона није убило његовог брата, што је у дервишу, као и у Хамлету, пробудило емоције туге, осећај неправде и понижења.

Те емоције су њихов субјективан осећај, као Хамлетово поступање према Офелији, на коју је пројектовао осећања према мајци због слободног и лакомисленог понашања, које доводи до заплета фабуле и њихове трансформације. Од смерног витезенског студента вичног мачевању Хамлет постаје убица. Од смерног дервиша и шејха текије Ахмед постаје осветник и ковач завере која ће довести до хапшења невиног човека. Повод за промену јесте ситуација у којој су се нашли услед смрти својих ближњих, коју доживљавају и која јесте трагична и морално недопустива будући да је реч о страдању невиног човека, али оно на шта оба дела стављају акценат јесте реакција протагониста на исту, која је „[...] облик субјективног и у приличној мери пристрасног реаговања на један трагичан морални удес [...]”<sup>515</sup>.

Оно што ова два убиства повезује, а тиме и два поменута јунака, јесте што су у питању невинне особе које су страдале од руке злочинаца, чија убиства највљују дужност освете оних

<sup>511</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 385

<sup>512</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 79.

<sup>513</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>514</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 100

<sup>515</sup> Милошевић, Никола у: Шекспир, Виљем, *Хамлет*, Нолит, Београд, 1966, стр. 6

који су им крвно најближи, престолонаследника и сина односно брата и дервиша. Оба дела се баве њиховом субјективном реакцијом на злочин, као и ставом властодржаца према истом. Мишљење Гертруде, Хамлетове мајке и Клудија, његовог *неприродног оца*<sup>516</sup> и актуелног владара који је захваљујући злочину сео на дански престо, извршиоца убиства и узурпатроа престола, другог краљичинић мужа са којим је у инцестуозној брачној заједници, од које је, изгледа, само Хамлету мука је да је смрт нормални део животног циклуса те да је тако и треба доживети. Хамлету, са друге стране, она намеће дужност крвне освете и доводи у питање скрупуле, пре свега хришћанске, у складу са којима је до тог тренутка живео, посебно узимајући у обзир његове студије у Витенбергу.

Обавеза извршења освете и његово гнушање према истој због хришћански утемељеног страха од загробног живота на темељу почињења греха какво је убиство (а касније ћемо видети да исто важи када је реч о његовом контемплирању о самоубиству) уз његов презир према мајчином прељубничком понашању у Хамлету рађа потребу за одбраном због чега он на своје лице ставља маску лудила, због чега, слажу се многи критичари, он оклева да изври своју дужност. Летаргију које престолонаследник осећа Ниче описује као „[...] аскетско расположење које пориче вољу [...]“<sup>517</sup> при извршењу најважнијег задатка са којим се Хамлет нашао суочен захтевом Духа свог оца, у ког сумња. Јер тај Дух може бити само трик Нечастивог и начин да га рогати искуша да подлегне својим страстима и њиховом прекорачењу.

Меша Селимовић нам пружа увид у свест једног слуге исламу, оданог преко сваке мере, који је Алахов војник, у рату и у миру, који је у бици носио нож, а у миру шири Алахову реч и гнуша се телесности. Наглашен интелектуализам и одбијање да учествује у стварности која двадесет година пролази мимо њега, као што би пролазила и кад га не би било, основна је црта карактера Ахмеда Нурудина до тренутка док не сазна за смрт брата. Безгранично и беспоговорно служење вери подразумева уздржаност, свест о постојању границе, која се метафорички представља текијском капијом, која дели његов дервишки имагинаријум од стварности на много начина, од којих је један посебно упечатљив. То је неслагање ова два света по реакцијама људи који их чине. Обични људи у стварном свету су слободни да делају, док су робови вере, Ахмед Нурудин, хафиз-Мухамед, Мула-Јусуф и Мустафа, иза тих врата само робови вере. Односа међу њима нема, они су робови исламске доктрине.

Они животаре своју службу Алаху и оданост божјој вољи на терену мисли, али не и дела. Задојени Кур'аном и односом према њему, дервиш и остали у текији, не можемо рећи пријатељи, јер ничег личног међу њима није било, само општег, изводе чаробне мисаоне фигуре строго ограничене сурама и ајетима Свете књиге поништавајући себе, у потпуности се поистовећујући својим друштвеним улогама све док се у потпуности не стопе са војим друштвеним идентитетом до тренутка када одговор на питање „Ко је то?“ не постане „Дервиш Ахмед Нурудин, шејх текије,“ док уместо „ко сам ја?“ питање не буде „Шта сам ја?“

Питање личног идентитета подразумева сагледавање себе као јединке кроз призму карактеристика сопствене личности које се тичу само нашег „Ја“. Лични идентитет је наше приватно, интимно, аутентично „Ја“, наша есенција, срж, оно како ми перцепирамо себе. Лични идентитет је наша изворност. Он је нуклеус који остаје када се склоне слојеви колективног, било да је у питању сећање или припадност неком колективу. Лични идентитет је оно испод улога које играмо у свакодневном животу. Он је оно што ми јесмо самостално, по себи, сопственим бићем, основа односа кога смо успоставили са собом не као делом одређене скупине, заједнице или друштва на било ком нивоу, од сталешке матрице, социјалне припадности, постовећивањем себе са делом етницитета, расне, полне, сексуалне, или ма које друге категорије која би нас сврстала у неку групу. Лични идентитет почива на нашем аутентичном „Ја“. Наше лично „Ја“ утемељено је на вредностима које су инхеретно наше, а не

<sup>516</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Београд, Граматик, 2007, стр. 17

<sup>517</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

извиру из колективних матрица. Наше емоције, афекти, страсти, осећања, начин реаговања у датим ситуацијама, интимни однос према неком догађају, а најчешће су трагични догађаји пренаглашени, изазивају искрене, исхитрене и често неконтролисане изливе емотивности који су субјективне реакције сваког од нас. Примери таквих ситуација су граничне ситуације.

Оне нас дотичу на нивоу дубљем од рационалног јер се тичу наше унутрашњости, нашег субјективног доживљаја и онога како га примамо и обрађујемо на емотивном нивоу. „За потпуније одређење човечије личности неопходно је узети у обзир и приватни, доживљајни домен, односно јаственост (енгл. selfhood ) - "лично јединство за које Ја себе сматрам; моје појединачно, унутрашње биће" [...] Човек има и своју рефлексивну суштину - Јаство (енгл. Self) - односно осећај о томе каква је он врста особе; шта он претпоставља да јесте. Особа и Јаство су нераскидиво повезани, због тога што су нечије лично искуство о томе да постоји као особа, као и искуство те особе да постоји као посебна, непоновљива особа одређених одлика, смештени у отелотвореној особи. Отелотворена особа представља временско-просторно средиште Јаства односно нашег поимања себе”<sup>518</sup>.

Чињеница је да смо сви ми друштвена бића и да успостављамо релације са другима на многим нивоима, али поистовећивање са групом или сврставање себе у неку групу припада сфери нашег друштвеног „Ја”. То је сфера нашег друштвеног или колективног идентитета. Друштвени идентитет нас одређује као члана неке групе, колектива или заједнице, од породице до клуба за који навијамо. Наша приврженост колективу почива на дељењу усвојених, стечених вредности на основу којих се повезујемо са другима који деле исте вредности. На тај начин ми се препознајемо на основу вредносне сродности. „Онај део сржне структуре око кога влада сагласност и који се доживљава на заједнички начин међу највећим бројем чланова неке друштвене групе (нације, класе, културе, професије, итд.) односи се на друштвени идентитет”<sup>519</sup>.

Ахмед Нурудин је припадник реда дервиша. То је његова професија. Он је шејх текије. Такође је муслиман. Алахов борац, најпре на бојишту, потом у текији. Такође, он је потекао из сиромашне сеоске породице према којој, након смрти брата, осећа моралну дужност отеловљену у *биолошком императиву*<sup>520</sup>. Класно, он је по рођењу сиромаш. Како сам каже: „Није у питању иметак, немам га и не поштујем га много ни код других”<sup>521</sup>. Он је најпре брат, а потом брат мртвог човека. У очима свог оца, он је његов бивши син<sup>522</sup> јер се, Алахом задојен, одлучио за припадност сурогат породици. Он је припадник власти. Духовне, али ипак власти. Ахмед Нурудин је службеник на верност заклет исламској егзегези, заслепљен не службом Алаху већ службом сопственој отуђености посредством исламске егзегезе која је његова заштитна чахура од трагичности у којој се динста свет. Он је точкић у механизму Реда.

Хамлет је племић. Он припада друштвеном сталежу аристократије. Рођењем је добио друштвени статус припадника монархије. Он је престолонаследник. Хамлет је принц, краљевић, будући владар, са дужношћу према Данској око врата уместо златног ланчића са крстићем. Његова друштвена позиција је позиција највишег ранга. Он треба да буде легитимни предводник својих поданика. Он није човек, него височанство. То је његов друштвени идентитет утемељен на припадности друштвеној класи. Оној највишој. На који Полоније и

---

<sup>518</sup> Стојнов, Душан, „Идентитет: полифрен или монолитан?” у: Психологија, 3-4, Одељење за психологију, Филозофски факултет, Београд, 1999, стр. 142, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0048-5705/1999/0048-57059903141S.pdf>

<sup>519</sup> *Ibid*, стр. 143.

<sup>520</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство*, (стр. 384). У овој тези синтаagma *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>521</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 32

<sup>522</sup> *Ibid*, стр. 75

Лаерт упозоравају Офелију. Због које трпи Хамлет мушкарац. Истим нитима везан је за породично устројство. Он је син, не само свог достојанственог оца, ког на почетку драме свим срцем, премда мало претерано жали, већ и своје мајке, нејаке у својој пожуди и потреби за мушкарцем, због које му се гади. Његова краљевска породица је група којој припада и која, такође, обликује његов друштвени идентитет. Како сам каже: „[...] човек своје не бира порекло“<sup>523</sup>.

Ахмед Нурудин је правоверни верник који за славу Алаха с оружјем међу уснама јуриша на кривоверног непријатеља. Он барата ножем. Он је један од многих војника, Алахових бораца. Његов друштвени идентитет у борби је припадност пуку. Хамлет је мачевалац. Ахмед Нурудин је и учењак, школован тако да проповеда Алахову вољу изговарајући суре из Кур’ана наизуст чак и онда када нема ко да их чује. Хамлет је високо образован младић који се школује на Универзитету у Витенбергу са широким спектром интересовања од којих су филозофија и уметност најнаглашеније присутни у драми. Он је оличење *ренесансног човека*<sup>524</sup>.

И Хамлет и Ахмед Нурудин су широко образовани мушкарци на високом положају. Обојица су власт. Обојица су побуњеници, као и толико много Дон Кихота пре и после њих, у књижевности и у животу. Они су и злочинци. Истина, Хамлет је убица, за разлику од Нурудина. Они су неуспели љубавници.

Сви набројани су одговори на питање „шта су Хамлет и Ахмед Нурудин?“ Питање „Ко су Хамлет и Ахмед Нурудин?“ остаје neodговорено.

Будући да се са питања „ко сам ја?“ план пребацује на питање „шта сам ја?“ код двојице аутора имамо јасну назнаку да су њихови јунаци више од „обичних“ људи који о себи контемплирају искључиво из позиције самосталног бића јер они то у основи нису. Оба јунака, и Хамлет и Ахмед Нурудин, су више него једна индивидуа заокружена у свој лични индивидуалитет. Они су субјекти, носиоци јавне функције и, сходно томе, увек двојица људи, од којих је један носилац друштвеног идентитета, а други носилац приватног, због чега и долази до унутрашњег размимоилажења између два поменути идентитета. Проблем настаје када се друштвени и приватни идентитет сукобе унутар једне особе, унутар Хамлета и Ахмеда Нурудина. Основ те подељености је непостојање подударности, „[...] немогућност да се постигне стање апсолутне подударности између бивства и свести, природе и духа, суштине и појаве“<sup>525</sup>, између праве свести, сопственог става и онога што, као друштвено конструисани субјекти, дервиш и монарх, морају да мисле.

Питање, дакле, више није „ко сам ја?“ него „шта сам ја?“ Са личности се прелази на његову, односно њихову функцију. Ахмед Нурудин је верски стрешин, дервиш, шејх текије, саучесник у извршавању власти, док је Хамлет престолонаследник, несуђена будућност Данске, краљевић, онај који је, након убиства оца, у очима својих поданика требало да буде главни политички орган, уместо Клаудија који је упрљао трон злочином и трулежи леша свог брата. А потом и мирисом у постељи запрљаној родоскрвнућем у којој су се мешали мириси његови и Хамлетове мајке. Хамлет ово питање поставља пребацујући себи због недостатка делања у ситуацији у којој се налази услед убиства оца и мајчине преудаје за стрица кога је Дух његовог, Хамлетовог, оца, стари краљ Хамлет, оптужио за своје подмукло убиство.

Хамлет каже:

„А шта сам ја  
Што имам оца убијеног, мајку  
Осрамоћену, све подстреке крви,

<sup>523</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 32

<sup>524</sup> G R. Hibbard (ed.), *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, Oxford world's classics, University Press, 1987, p.6

<sup>525</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, 2011, стр. 13.

Разума, па пуштам да ипак спава све [...]“<sup>526</sup>;

Ахмед Нурудин, преиспитујући своју верност крви с једне и апсолутно служење исламској егзегези и њеној догми, с друге стране поставља исто питање као и Хамлет: „[...] Шта сам ја сад? Закржљали брат или несигурни дервиш? Јесам ли изгубио људску љубав или сам оштетио чврстину вјере изгубивши тако све? [...] јесам ли изгубио људски лик или вјеру? Или обоје“<sup>527</sup>?

Питање оданости крви и породици је важно у оба дела јер је поремећеност породичних односа један од централних мотива у оба дела који снажно утиче на обојицу протагониста. Наиме, дервиш се одвојио од своје примарне породице и покидао везе са оцем, братом потпуном предајом дервишком позиву. Његова нова породица били су му њему духовно блиски људи који су се, као и он, затворили у свет ислама у ком је једино што је стварно мисао. У првом делу увиђамо његву емотивну дистанцираност према својим биолошки најближим сродницима, оцу и брату, са којима је изгубио афективну повезаност. Међутим, након Харуновог убиства, његов унутрашњи однос према брату, који му је, док је био жив, био само брат, се мења из корена.

Сцена у којој Ахмед Нурудин разговара са оцем<sup>528</sup> обилује осећањем емотивне хладноће, али и тренутном потребом да се она прекине услед братове несреће. Но, то се не дешава. То је једно од места у роману где се најпотресније види колико је Ахмед Нурудин огрезао у вери, и колико се одвојио од породице, а колико чезне за очевом блискошћу да га његове речи боле у дубини онога што ипак постоји испод дервишке одоре, а то је *го човек*<sup>529</sup>. Дервиштво је (анти) маска. Дервиш је друштвено конструисан субјекат на основу поистовећивања личног и друштвеног идентитета. Сукоб између слова Кур’ана и закона ислама и личне повређености услед губитка брата је оно што ствара унутрашњи сукоб унутар Ахмеда Нурудина.

Једна од уводних сцена у драми *Хамлет*, јесте она на двору, у којој је млади краљевић обучен у црно, и у очигледној жалости за оцем за коју нови краљ и сада већ његова краљица сматрају да је пренаглашена и неприродна за мушкарца:

„Нежно је то и похвално у вашој  
Природи, Хамлете, што ви оцу свом  
Жалости овај одајете дуг.  
Ал морате знати да ваш отац свог  
Изгуби оца, овај опет свог;  
И наследник је дужан неко време  
По обавези синовљој пазити  
Посмртну жалост. Али истрајати  
Тврдоглаво у тузи, то је пут  
Безбожног упорства и немушки бол“<sup>530</sup>.

Хамлет, наиме, својом друштвеном позицијом престолонаследника и претендента на престо не би себи требало да дозволи оволико очигледно да га обузму емоције туге јер се то од некога кога народ доживљава као владара не очекује и на то се гледа са неодобравањем, још више када се узме у обзир чињеница да је један од узрока његовог негативног односа према Клаудију, премда не и најважнији, тај што му је преотео краљевску круну и функцију, што је,

<sup>526</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, четврти чин, сцена четврта, Граматик, Београд, 2007, стр. 118

<sup>527</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 89

<sup>528</sup> *Ibid*, стр. 71-75

<sup>529</sup> *Ibid*, стр. 12.

<sup>530</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 17-18

уједно и разлог због ког он пре свега мора да се понаша више као краљевић, а мање као ожалошћени син.

Његова позиција монарха, друштвено конструисаног субјекта на основу порекла, би требало да надјача људскост и то је оно што доводи до раскола унутар Хамлета, сукоб између наметнуте му дужности и личног става. То је корен његовог растројства. Његова меланхолија је предворје његовог лудила, симулираног лудила, те, будући да оно подразумева прекорачење афективних, емотивних граница, и превласт чула у односу на разум и меру коју он подразумева, основа диониске маске, сматра ауторка.

Оба дела, и драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* стављају акценат на субјективност главних ликова и њихове окршаје, оне унутрашње, унутар њихових бића, тако и окршаје са средином, тачније са властодршцима који су им учинили неправду. Кроз фабуле оба дела спознајемо свет очима Хамлета и Ахмеда Нурудина, унутрашњи, субјективни доживљај неправде и света који се пред њиховим очима мења, а заправо се не мења, већ се мењају они, а тиме и свет који их окружује. Селимовића са Шекспиром повезује процес грађења лика, а то је „[...] интериоризација, односно нагласак на личном доживљавању приказаних збивања, предочавање унутрашње динамике менталних процеса и осећајних стања, уверљиво исказивање - у говору или понашању – реаговања на спољашње околности условљеног индивидуалног природом драмског лика”<sup>531</sup>. Његов роман се бави унутрашњим потресима Ахмеда Нурудина и тектонским поремећајима у бићу протагонисте Ахмеда Нурудина који су паралелни онима кроз која пролази Шекспиров Хамлет. Из тих разлога треба објаснити термин субјективности и субјекта и из угла наука које се подробније баве анализом човековог унутрашњег стања, а то су психоанализа и психијатрија.

У раду под насловом *Субјективност у психоанализи и психијатрији*, аутор истог, Срђа Злопаша, даје следећу дефиницију појма субјективност: „Субјективност може имати више значења и представљати оно што је: индивидуално, непоновљиво и аутентично у доживљају, приватано, личан утисак, пристрасност, једностран суд, унутрашњи доживљај, осећање које није могуће вербализовати, интуитивност, нешто непровјерљиво, немерљиво, непостојеће, замишљено”<sup>532</sup>.

Субјективност и субјективни доживљај стварности, као и одговор на исту, су важни елементи анализе оба лика будући да и у роману којим се бавимо, као и у драми, пратимо трагичне приче двојице ликова у којима се њихов доживљај света, и смак истог, темељи на субјективном доживљају. То за последицу има реакције до којих долази услед пренаглашених афеката који су резултат претерано снажне емотивне, субјективне реакције на неправду. Хамлетова реакција је глумљено лудило, а Ахмедова мржња. Обе су диониске по свом пореклу, проистекле из појачаних афеката услед суочавања са граничном реакцијом.

Унутрашњи доживљај је оно што ликове Хамлета и Ахмеда Нурудина боји људским бојама, што их очовечује. Они због својих патњи и борби против немилосрдности оних који заузимају позиције моћи престају да буду само књижевни ликови. Њихов интимни доживљај је темељ идентификације читалаца и њихове рецепције ова два дела која тиме престају да буду само књижевна дела. Тешке судбине ликова више нису само њихове. Сваки човек може да се пронађе у њима. Они више нису јунаци које су створили Шекспир и Селимовић. Они су ми.

Одговор на питање „Ко су Хамлет и Ахмед Нурудин?” можда треба тражити у томе како се они представљају у друштвеним срединама у којима се налазе. То би значило да су оно што се приказују. Хамлет је лудак. Ахмед Нурудин је дервиш.

<sup>531</sup> Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010, стр. 38-39

<sup>532</sup> Злопаша, Срђа, „Субјективност у психоанализи и психијатрији“, стр. 64, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0351-2665/2015/0351-26651501063Z.pdf>

### 3.4 Субјекат, човек или маска

Иако Ниче ставља акценат на јединство два начела из којег античка трагедија извире<sup>533</sup>, овај рад жели да прикаже њихову супротност, противречност два елемената који се налазе у основи маске, аполонског и диониског, као и тачке у којима долази до њихове промене унутар субјеката у светлу етичке димензије Ничеовог феномена маскирања (прерушавања). „Етички аспекти односе се на праксе скривања и претварања у социјалном контексту, мотивисане потребама за заштитом, односно разликовањем”<sup>534</sup>.

Хамлет је уплашен могућом божјом казном након смрти ако убије Клаудија и тиме прекрши божју заповест а, истовремено, и притиснут дужношћу да освети оца. Ахмед Нурудин је спутан ригидним калупом исламске доктрине, а притиснут дужношћу да освети брата. Гласови религије и од споља наметнуте дужности су у сукобу са личностима Хамлета и Ахмеда, али ће они, ипак, ставити и/или скинути своје маске и извршити освету. Раскорак између сопственог „Ја“ и гласа спољашњег ауторитета у нама је оно чиме ће се овај рад бавити. То је конфликт између наше и колективне, друштвено укоренење свести кроз религију и морал у нама чега обојица јунака постају свесни када баце „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]”<sup>535</sup>.

Ахмеду Нурудину маска пружа заштиту од света и његових изазова, чулних и ужасних, да не морају да учествује у животу, већ да бивају повучени, на безбедној удаљености од онога што се збиља дешава у свету који ни на који начин није повезан са светом текије. Текија је граница. Не само физичка, већ и ментална, емотивна и духовна, тачка у којој стварност нема домашаја. Али и тачка чворишта између Ахмеда Нурудина - човека и Ахмеда Нурудина - дервиша. Она омогућује и једном и другом поштеђеност од стварности тиме обезбеђујући заштиту. Али, она је вештачка. Проблем са вештачком заштитом није толико у томе што је вештачка, већ што није права.

Дервиштво, (анти)аполонска (анти)маска је темељ Ахмедовог идентитета као шејха текије. Он дубоко верује да му она пружа заштиту тиме што га јасно разликује од касабалија као верског поглавара који, друштвеним угледом који верује да ужива, бива издвојен на пиједесталу хијерархијске лествице. Но, горко ће се разочарати када сазна да је то само варка и да, када није извршио своју људску и братску дужност, у очима људи је постао невидљив. Због тога је његова маска друштвено конструисана, јер није утемељена у њему самом, већ у његовим поступцима који су вредновани или нису од стране друштвене заједнице.

Смисао маске код Хамлета јесте заштита. Он верује да ће дворани на тај начин, не схватајући га озбиљно, или не увиђајући његове праве намере, лакше да се одају и да ће људи око њега на тај начин скинути своје маске. То се најбоље види у сцени „мишоловке“ која за циљ има да код Клаудија, ако је крив, изазове реакцију, која ће недвосмислено да покаже то да је крив и да докаже његову кривицу Хамлету, који више неће имати разлога да оклева у извршењу освете, јер она неће бити утемељена на његовој личној повређености, већ ће постати мисија: да скине братоубицу-узурпатора са трона и тиме осветли будућност Данске.

Отуда представа као начин да се увери у оно у шта Хамлет жели, али и не жели да се увери – да Дух говори истину, да је посредни братоубиство, јасна алузија на библијски мотив братоубиства, да је Клаудије убица и да више нема препрека да похита ка Духовом наређењу и да га освети. Он то чини јер се боји греха и казне која би га сусрела након смрти уколико би лишио живота недужног човека. У сцени представе коју играју глумци сазнајемо да је лудило краљевића симулирано јер он сам каже да га мора глумити:

<sup>533</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 11

<sup>534</sup> Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 85. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>535</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

„Долазе  
Да играју. Морам правити се луд“<sup>536</sup>.

Гледање представе је социјална ситуација у којој се, дакле, Хамлет претвара и ставља маску лудила како би, након што се увери у Клаудијеву кривицу, себе спасао греха – извршења освете којом га ђаво тера у грешност. Но, он не хита освети чак ни кад се докаже да *његова душа збиља јесте пророчка*<sup>537</sup>. Организовање ове представе јесте Хамлетова сплетка која за циљ има да изазове одређену реакцију зарад испњења сопственог циља – освете. „ За време извођења „игре у игри“ Хамлет се понаша необично, и то је очигледно део његове тактике, јер се налази пред очима целога двора“<sup>538</sup>.

Ахмед Нурудин то чини када налаже Мула-Јусуфу да пронесе глас да је угледни златар помогао бекство људи из затвора са намером да се хаџи-Синанудинов син, који је у међувремену доспео на високи положај у Отоманској империји обрачуна са противницима који су заједнички његовом оцу и Ахмеду Нурудину<sup>539</sup>.

Хамлет том маском прави разлику између себе некадашњег и себе садашњег у односу са Офелијом и Гертрудом, која је извориште његовог беса и која, својим понашањем, у Хамлетовом уму генерише „чудан наум“<sup>540</sup>. „Чудан наум не чини лудило, него тај разум у њему“<sup>541</sup>. То је аполонска особина Хамлетове диониске маске, граница између збиље, која је да Хамлет није луд, и маскирања које за циљ има да му омогући да истражи задње намере дворана – политичке елите, оних који су власт и, који су, истовремено његова породица, премда су неки чланови исте придошлице.

Сумњу у Хамлетово лажно лудило баца сцена у Гертрудиним одајама у четвртој сцени трећег чина у којој Хамлет види Духа свога оца, ког нико сем њега не види, те су, када обзнани да види Духа старог краља Хамлета, сви уверени да је престолонаследник збиља померио памећу и да такав не може бити ни близу престола, а камоли на њему. Будући да је монарх, његово лудило је претња држави, систему, поретку. Једино решење је елиминација. Клаудије Хамлету припрема смртоносну „мишоловку“ шаљући га у Енглеску<sup>542</sup>. Модерним језиком речено, то је елиминација политичког противника замаскирана бригом за државу. Исто налазимо код касабалијских властодржаца у роману *Дервиш и смрт*.

У оба дела на снази је варка која се назива реалношћу и обрнуто, дакле, маска, која подразумева разлику између онога што заиста постоји и онога што се користи у друштвеним ситуацијама за представљање, онога што само тако изгледа. Хамлетово лудило је схваћено као претња од стране Клаудија, оно плаши Офелију и брине Гертруду, а интригира Полонија, који жели доказ о узроку тог необичног стања бар исто толико колико Хамлет жели доказ да Дух (не) говори истину. Сам Хамлет у тексту драме нам даје подједнако разлога да поверујемо да влада лудилом, али у одређеним ситуацијама се чини као да оно влада њим. Зато је интригантан мотив лудила у човеку који је, чини се, изгубио све што је могао да изгуби.

<sup>536</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 83

<sup>537</sup> *Ibid*, стр. 36.

<sup>538</sup> Костић, Веселин, *Стваралаштво Виљема Шекспира II*, Српска књижевна задруга, коло LXXXVII књига 582, Београд, 1994, стр. 143

<sup>539</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 313

<sup>540</sup> Шофранац, Наташа, *Мотив лудила код јунака четири велике трагедије Вилијама Шекспира - Хамлет, Магбет, Отело, и краљ Лир*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2013, стр. 144, <http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG20130918SOFRANAC.pdf>

<sup>541</sup> *Ibid*, стр. 144.

<sup>542</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, четврти чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 113-115

Постоји ли човек који се није сусрео са губитком? И да ли је некада живео човек који ама баш никада није био на губитку<sup>543</sup> јер није успео да се укотви и да пронађе смисао у љубави? То је Селимовићева мудрост коју је покушао да нам пренесе створивши лик шејха текије, а то је и порука коју нам шаље Шекспир кроз Хамлета и Офелију. Поставља се питање када смо се ми, пред ким и колико претварали. Јесмо ли се збиља претварали ми или онај део нас који је различит од онога што заиста јесмо, а што морамо да будемо зарад поштовања друштвених норми? Јер овај други идентитет везан за захтеве које намеће наш друштвени положај који није *го човек*<sup>544</sup> у нама је маска.

Самоубиство је важан мотив у драми које Хамлет често контемплира, али његова неодлучност по питању одузимања сопственог живота није само његова. Хришћанство, наиме, забрањује како убиство, тако и самоубиство, а Хамлет је богобојажљив, те су хришћанске вредности те у које верује, због којих оклева да изврши убиство, стрица који му је убио оца, преотео престо, и оженио мајку. Његово јадиковање израз је гласа спољашњег ауторитета у њему и признавање божје воље, коју слепо признаје и Ахмед Нурудин оклевајући, чак одбијајући да учини све да спасе брата за кога је тада мислио да је још увек жив, иако то није био. Хамлет би извршио самоубиство

„[...] да Вечни није дао закон свој  
Против убиства себе! Боже! Боже“<sup>545</sup> !

Вера у Бога је један од мотива који је у психолошком смислу важан и за Ахмеда Нурудина и за Хамлета зато што религијски захтеви какви су божје заповести или начела ислама представљају став који није инхерентно њихов, већ је усвојен у систему вредности у ком двојица ликова живе. Хамлет живи у процепу између два супротстављена система вредности, хришћанства и паганаства<sup>546</sup>, док је Ахмед Нурудин усидрен у исламу, премда повезује јуријевску ноћ, ноћ у којој се слави каурски светац са паганским телесним и чулним нагонима које поистовећује са грехом<sup>547</sup> замерајући онима који се том греху оличеном у страсти препуштају ни не слутећи да ће се и сам одати деструктивној страсти каква је мржња након скидања дервишке (анти)маске за коју је мислио да му обезбеђује друштвени положај.

„Прерушаваће није нешто што нам припада по природи, већ оно што слободно усвајамо с обзиром на некакав циљ, подстакнути неком потребом“<sup>548</sup>. Сврхе маске, заштита<sup>549</sup> и разликовање<sup>550</sup>, јесу циљ са којим се Хамлет и Ахмед Нурудин маскирају. Будући да их стварност поражава тиме што је огрезла у злочину, безакоњу, моралној декаденцији и сломом свих узвишених вредности којима су учени било кроз витенбершке студије или исламску егзегезу, Хамлет и Ахмед Нурудин морају да нађу начин да се испуне своју дужност у за њих новонасталим околностима, након што баце „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]“<sup>551</sup>. Зато Хамлет ставља маску, а Ахмед је скида и одаје се мржњи, чији пламен ће га спржити.

<sup>543</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 402

<sup>544</sup> *Ibid*, стр. 12.

<sup>545</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 19

<sup>546</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 71

<sup>547</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, 2004, стр. 36-37

<sup>548</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 19.

<sup>549</sup> *Ibid*, стр. 22

<sup>550</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Masken und Maskierungen, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

<sup>551</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

Ниче даје концепт „[...] маске која има један једини израз, у лажи и прерушавању”<sup>552</sup>. У оба случаја реч је о илузији, а илузију везујемо за аполонски свет привида, што је исламска доктрина у уму шејха мевлевијске текије<sup>553</sup> Ахмеда Нурудина. Веза између привида и маске је укоренења у илузији, онемо што само изгледа да јесте, али се смрћу брата открива да је то заправо била само *зиданица на песку*<sup>554</sup>. То је тренутак када започиње његова метаморфоза.

Могао је да настави да живи свој мирни дервишки живот лишен било чега личног, у коме је једина емоција која постоји љубав према исламу и Алаху, али, он се одлучио да, сада када је увидео да је живео у лажи, престане да живи пасивни живот верског учењага, слуге божјег и да освети брата.

Тиме се он окреће против власти, за коју је веровао да поступа у складу са законом, којој је, као верски поглавар, и сам припадао. Он одлучује да изневери оно у шта је уложио читав свој претходни живот и да постане неко други. Он више није дервиш. Дервиштво му је наметнуто, мржњу је сам изабрао. У њему се рађа субверзивни Ахмед, Нурудин осветник. Метаморфоза показује да је дервиштво маска, појавни облик који је за циљ имао да Ахмеда заштити од живота и да му пружи друштвени положај кога није стекао рођењем, верујући да тај положај заслужује поштовање људи.

Да је мирно прихватио братову смрт и наставио да бива шејх текије, прихвативши оно што је сам приповедао, да смрт није разлог за малодушност, тада би дервиштво збиља било његово сопство, његов лични идентитет. У том случају би постојало јединство човека и дервиша. Окретање дервиша ка мржњи показује да се оданост исламу порушила као *зиданица на песку*<sup>555</sup> приликом првог јачег таласа, само зато што ју је тај талас заплуснуо. Док су се други давили у мору, дервиш је то мирно гледао. У његовом исламском егзегезом индоктринираном уму закон и Кур'ан су две стране истог новчића са којим људска воља нема ништа, па макар то била и воља властодршца. Живот и смрт су, по Нурудину, у надлежности Алаха. „Је ли то лицемерје или сљепило”<sup>556</sup> ? У стварности, они су у надлежности муселима или кадије или, када је о *Хамлету* реч, Клаудија.

У роману *Дервиш и смрт*, дакле, Ахмедовом трансформацијом из човека апсолутно преданог вери у човека који мрзи, презире, сплеткари, подмеће невином човеку зарад својих интереса, чиме се поистовећује са онима које је кривио за смрт брата, који за њу јесу и криви и одговорни, поцртава се разлика између оног што само делује да јесте, мирна дервишка самоизолација и замењивање једне стварности другом, оне праве, која се збиља дешава оном лажном која постоји унутар Ахмедових *мисли-рамова*<sup>557</sup>, која је маска, и онога што је право лице Ахмеда Нурудина, које се показује након скидања дервишке маске, која је илузија, првид, обмана, опсена, варка, наличје.

Хамлетово лудило уводи разлику између сопства и личности чиме је „[...] постављена основна супротност у драми: супротност између онога што се испољава, што „изгледа“ и онога што стварно јесте”<sup>558</sup>, а што бива јасно након прогледавања, спознаје да свет има огавно, чудовишно лице. У трнутку сцене са муфтијом Нурудин мисли да је Харун жив, а у стварности он то није. Нурудин је, као и његов брат, само пион у партији шаха у којој је залог људски живот. Стварност је играчка власти у коме су „мали“ људи глумци, марионете које виде само

<sup>552</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 45.

<sup>553</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>554</sup> Милошевић, Никола, *Зиданица на песку : Књижевност и метафизика : Црњански, Десница, Настасијевић, Лалић, Андрић, Селимовић*, Слово љубве, Београд, 1978, стр. 175

<sup>555</sup> *Ibid*

<sup>556</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, 2004, стр. 100

<sup>557</sup> Егерић, Мирослав, *Дервиш и смрт Меше Селимовића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 20

<sup>558</sup> Христић, Јован, *Op. cit.*, стр. 373

сцену која се тренутно дешава, али не разумеју целу представу. Појединачне сцене су представе-у-представи. У неким од њих су марионете маскиране, као што је случај са Хамлетовим лудилом и са Нурудиновом дервиштвом.

Код обојице протагониста након спознаје да постоји „тамна област живота у коју неко никад не завири“<sup>559</sup> доминатни осећаји су мржња и гађење. Као син, Хамлет је згађен мајчиним понашањем, њеном пренаглашеном сексуалношћу као и њеним потенцијалним саучествовањем у убиству краља.

Као пријатељ, он је згађен недостатком верношћу Розенкранца и Гилденстерна

Као љубавник, он је разочаран у Офелијино одустајање од њега, у њено прихватање па одбијање његове мушке наклоности и његових дарова датих у име осећања која гаји према њој. По томе прљавим рукама чепркају њени отац и брат, што говори о инфериорном положају жене оног доба и њиховој потчињености у патријархалном свету којим доминира маскулин дискурс. То је свет којим владају мушкарци на основу својих биолошких прерогатива и културолошких кодова традиције који фаворизују мушкарца.

Као човек, он је згађен свеопштом одурношћу на коју наилази на сваком кораку разбаштињења својих идеалистичких илузија.

У светлу тога, Хамлетово гађење комуницира са романом *Дервиш и смрт* јер и Ахмед Нурудин пролази крз исти процес као и Хамлет, процес стицања увида у праву, тамну страну стварности. Они бацају „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]“, чиме се суочавају са ружним, ненашминканим, неулепшаним лицем стварностима, коју Хамлет презире на женском лицу<sup>560</sup> јер сакрива његову природу, попут маске, налик на његову маску лудила која сакрива његове намере демаскирања краља-узурпатора и откривања истине о смрти свог оца, што ће му омогућити да повуче прави потез и тиме да се сачува од греха.

Хамлет и Ахмед Нурудин се иза својих маски, а „маске прекривају бит“<sup>561</sup>, склањају од гађења које их обузима чим помисле на стварни свет. Докле год су маскирани они су заштићени, Хамлет својим лудилом, а Ахмед Нурудин својим дервиштвом. „Али чим свакидашња стварност поново продре у свест, као таква изазива осећај гађења [...]“<sup>562</sup>. Хамлет ставља маску лудила да би научио да се сналази у свету који до тада није познавао. Његово лудило је његова диониска маска, као што је Ахмедова диониска маска мржња јер је у њој присутно диониско прекорачење мере, као у Хамлетовом лудилу.

Реч је о мржњи као о појачаном афекту усмереном против муселима као властодршца. Као што је Хамлету лудило бетонски тег који га држи укотвљеног у немирном мору дворских и међуљудских ујдурми које није могао ни наслутити, тако је Ахмеду то мржња у другом делу романа. У првом је било дервиштво. „Ахмед Нурудин је израз једне доктрине. Нурудинов индивидуалитет је, дакле посредован. Нурудиново убеђење да је он светло вере указује на дубину потчињавања“<sup>563</sup>.

У оба дела, драми *Хамлет* и роману *Дервиш и смрт*, главни јунаци пролазе кроз процес трансформације услед трагичног догађаја који им се ненадано десио, а који се, имајући у виду контекст ова два дела, везан за приватне животе аутора, може назвати „[...] *литерарном фиксацијом једног посебног тренутка у животу* [...]“<sup>564</sup>. Смрт је гранична ситуација. Темелј метаморфозе бића Хамлета и Ахмеда Нурдина јесу ситуације у којима се налазе њихови ближњи, а које двојицу протагониста снажно потресају и мењају њихов начин сагледавања света. „Шекспир у Хамлетовим монолозима, као и Монтењ у *Огледима*, приказује ток, прелаз

<sup>559</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 100

<sup>560</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 77

<sup>561</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 11.

<sup>562</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>563</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 46.

<sup>564</sup> Грубачић, Слободан, *Op. cit.*, 2012, стр. 337.

бића из једног стања у друго, противречну, децентрирану и полицентичну субјективност, њену непостојаност и променљивост”<sup>565</sup>. Ови догађаји их суочавају са илузијама и привидима у којима је до тада њихов дух обитавао. Слепи за реалност и суровости којима се она и њени чиниоци служе, двојица јунака живели су сваки своју опсену.

Обојица су у њега бачени без претходне припреме, неочекивано, и утолико је дејство шока који су те ситуације произвеле на њихове неспремне умове јаче.

У случају Ахмеда Нурудина, реч је о хапшењу његовог рођеног брата, који је, у тренутку када Ахмед покушава да пита за њега, већ убијен. Сазнање да Харун није више жив тера дервиша да скине маску друштвене функције дервиша која му је срасла с лицем. Истина о смрти његовог брата, који је страдао јер је знао оно што није требало, што власт није желела да зна, скинуло је копрену Кур’ана и светих речи с очију Ахмеда Нурудина, натерало га да се истински загледа у себе, да дубински преиспита своје скрупуле и да се, уместо бескрајне контемплације којој је, као дервиш, био склон, окрене делању. Невоља је што је то делање било мотивисано мржњом, којој се окренуо кад је све у шта је веровао до тада изгубило смисао.

Умирујуће речи којима се до тада обраћао онима који су изгубили ближње одједном су постале – само речи. Није више у њима налазио утеху нити је смрт сагледавао тек као прелазак из једног облика у други. Без чврстог темеља и без сидра које би га извукло на површину воде, дервиш је кренуо странпутицом. Као што се Атина родила из Зевсове главе, можемо слободно рећи да је свест о Харуновом убиству родило Ахмеда Нурудина, брата, сина и човека. То је пресудни моменат у коме се дервиш одрекао стега канона и догме и поступио као људско биће исконски потрешено породичном трагедијом. „Сазнање да је брат убијен зато што је грешком открио унапред режирано суђење и признање оптуженог „политичког“ затвореника, пресудан је час његових мена”<sup>566</sup>, стицање његовог *дионисовког увида*<sup>567</sup>. Начин на који је дервиш реаговао на вест о Харуновој смрти, за коју је одговоран репресивни, осциони државни апарат, открило је колико је изопштен био све до тог тренутка. Ахмед Нурудин је поражен светом ван текије. Светом за који није знао да постоји у коме су погажене вредности за које је мислио да у њему владају. Он не зна како да се постави, на који начин да се бори против тог света. „Нурудин је убијеђен да живи у свијету чистог и великог моралног реда [...]”<sup>568</sup>.

Бивајући сам са собом, са људима једнако индоктринираним догмом, у текији, предат бескрајној интроспекцији и непрестаном понављању научених молитиви и редова Кур’ана у којима је живео све више се повлачио у тишину и мир, јер стварност је немилосрдна, непоштена, немогуће јој је парирати, може се једино од ње побећи. Али, смрт брата то мења. „Све елементарне истине у животу Ахмеда Нурудина доживљавају трансформацију, смештене у простор његове патње због учињеног зла [...]”<sup>569</sup> за које није одговоран, што га чини жртвом. Шејх Нурудин је лично погођен.

Први пут постаје свестан да му друштвена функција не обезбеђује баш никакво поштовање чак ни код најситнијих представника власти. Бива лично погођен третманом који од стране властодржаца имају сви други, остали. Сав предат вери, дервиш је научио да рачуна на указивање дужног поштовања њему, шејху мевлевијске текије, члану мевлевијског дервишког реда, међутим, схвативши сву бахатост највиших кругова власти која ће бити плодно тло за отровно семе које ће касније учинити да постане исти као они који су га ниподаштавали кад му је било најтеже – кад је изгубио брата, и, још више, кад је дошао – да пита.

<sup>565</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013, стр. 92

<sup>566</sup> Андрејевић, Даница, *Поетика Меше Селимовића*, Просвета, Београд, 1996, стр. 59

<sup>567</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>568</sup> Скакић, Мирко, *Књижевно дело Меше Селимовића*, Петар Кочић, Београд, 1976, стр. 51

<sup>569</sup> Андрејевић, Даница, *Op. cit.*, стр. 64.

Чин људскости, питати за брата за кога, у том тренутку, мисли да је ухапшен и затворен у тврђави, дервиш брка са чином понизности. Он, дервиш, принуђен да моли безобзирне и бахате властодршце који га понижавају његовим оружјем – речима, лењо и незаинтересовано, готово га игноришући, уз жаоку која је испуштала отров на месту где се завршава брат, а почиње дервиш. У том тренутку, свет у коме је живео са маском иза које се крио и стварни свет који га је све време чекао напољу располутили су се. То је тренутак када је посејано семе његове промене.

Кроз читав роман одиграва се унутрашња борба главног јунака између онога што јесте и онога што је постао. Његово изворно биће буни се и надвладава дервиша у њему, згранутог над ужасом који му се десио. Он мора да бира између нагона повређеног брата и онога што се подразумева и очекује од једног дервиша. Шејх је разапет између себе и маске.

Хамлета је издала и мати Гертруда својим срамним чином преудаје за силника прихватајући смрт исувише логично, хладно, рационално и надасве брзо за једну уцвелењу удовицу. Краљевић то доживљава као чин издаје према оцу кога је високо поштовао и доноси закључак који везује за цео женски род: „Слабости, твоје је име жена!“<sup>570</sup> кажњавајући тиме Офелију, али и самог себе. Ускраћујући се за љубав, осудио је себе на то да увек буде на губитку<sup>571</sup>.

Јунак драме Хамлет се суочава са породичном трагедијом. На почетку драме ми сазнајемо да је краљевић Хамлет видео Духа свог оца који га обевештава да је убијен и то да је отрован од стране свог брата, стрица младог Хамлета, Клаудија, који се накнадно венчао са удовицом-краљицом, Гертрудом и засео на дански престо. То сазнање из темеља потреса краљевића, који обожава свог оца, и прихвата предлог Духа да га освети, али да поштеди краљицу. Смрт старог краља означава крај живота какав је краљевић до тада познавао. Очево убиство представља јаз између младалачке безбрижности Хамлета, и отрова дворског света, метафоричног и дословног, оног који се крије у бочици у Клаудијевој руци који је окончао живот Хамлетовог оца. Престолонаследник је наглашено филозофски настројен јунак, који већину времена проводи у контемплацији, окренут себи, и егзистенцијалним питањима.

До тог, преломног тренутка, краљевић је живео свој живот, поштеђен злочина, смрти, натприродних сила, инцестуозних односа, дворских сплетки. Очевим убиством он бива бачен у то и два света бивају преплетена. Оно што је проблем је исувише велика разлика између њих.. Свет на који је он навикао је једноставан и чист, лишен људске злобе и покврености. „Хамлетов свет је био још неукаљан, свет младости, лепоте и великих идеала, из кога је грубо избачен на једну другу позорницу живота, која је много сложенија. Сложенија у том смислу што носи у себи све ситне и крупне људске покварености, једно густо ткање најразличитијих интереса, мотива, комплекса и жеља. Свет који је, када се мери Хамлетовим аршином, неприхватљив и стран и не заслужује да и даље живи“<sup>572</sup>. То је свет у ком се нашао, који му се догодио и у ком је принуђен да живи, иако не зна како јер су разлике на које наилази непомирљиве и он не зна како да их премости.

Све до сазнања да му је отац убијен Хамлет је живео у свету који је сковао према сопственим мерилима, свет унутрашњег бића склоног промишљању, окренутости ка себи, далеко од света који му је био на дохват руке све време, а са којим није морао ништа да има. „Разлика између Хамлетовог унутрашњег света и света који га окружује јесте огромна. Она се не примећује све до оног тренутка када је успостављена веза између та два света, и то једним инцестуозним актом. Тек тада се открива огромна провалија која раздваја та два света. Хамлет мора са ужасом и страхом да застане на ивици те провалије“<sup>573</sup>.

<sup>570</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 19

<sup>571</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 402.

<sup>572</sup> Марић, Јасминка, *Op. cit.*, стр. 36.

<sup>573</sup> *Ibid*, стр. 37.

Међутим, свест о томе шта се заиста десило му не дозвољава да и даље живи у сопственој глави. Хамлет је, дакле, јунак који се налази на раскрсници између познатог света и света који му је стран, који не познаје и у ком се не сналази. Преплављен тугом и жалошћу за почившим оцем, он брани успомену на старог краља и чин мајчине удаје за убицу њеног покојног мужа смтра издајом. Многи критичари сматрају да је заправо то чвориште његовог потоњег називи лудила. „Хамлет је, чини се, скоро сасвим у онострани, и његов проблем је да се врати из времена сабласти (то је време *out-of-joint*, време изван споја) и учини нешто, сасвим одређено, на земљи: да се одлучи за чин”<sup>574</sup>.

Уместо тога, Хамлет увек трага за одговорима на питања прегнантна метафизичким, за Светим гралом смисла. Јасно је да су Хамлет и Ахмед Нурудин трагични јунаци на основу два захтева који један другог искључују и који су толико противречни један другом да се не могу измирити у једном бићу. Због тог сукоба Хамлет и Ахмед Нурудин су стално између две крајности, између онога што собом јесу и онога што им околности налажу. „Етичка питања својствена трагедији и 'приватном бићу' трагичког јунака у Шекспировим трагедијама преплетена су с политичким испитивањем природе моћи у друштвеној заједници”<sup>575</sup>.

Зато је доношење одлуке толико тешко. Јер ма шта да изабера, издају нешто. Да ли издати себе или своја начела, своју част? А шта ако част доживљамо као окосницу свог идентитета? И шта ако смо без ње рушевина? А, опет, људска начела и *биолошки императив*<sup>576</sup> налажу освету онога ко је наша крв. У случају Хамлета и Ахмеда Нурудина то значи освету. А она подразумева побуну. Побуна по себи значи субверзију против система и његових центара моћи – Клаудија, кадије, потом муселима и муфтије. Напослетку, и против себе самог у име сопственог етичког потврђивања у односу на Државу, њене репрезенте и државну администрацију. Што се романа *Дервиш и смрт* тиче, у „[...] Османском царству, управљање верским пословима [...] било је институционализовано као хијерархизовани сегмент државне администрације”<sup>577</sup>. У случају Хамлета, позваћемо се на однос појединца и државе кроз призму Новог историзма.

### 3.5 Идентитет између ауторитета и субверзије

Замисао Државе за коју су се определиле присталице Новог историзма потиче од Мишела Фукоа, за кога је она та која има апсолутну контролу. Он у Држави види неупитни центар моћи који контролише друштво преко институција које су јој подређене и одане и које у име Државе спроводе репресију над појединцем. Држава, њени ауторитети који су генератори моћи су оличени у лику монарха, цркви као моћној контролишућој институцији и њеним регулама, представницима највиших класа друштва, као и маскулиној категорији<sup>578</sup> која се заснива на доминацији мушкости као природног прерогатива. Нови историчари у текстовима налазе знакове субверзивног деловања индивдуге у односу на репресију која долази из политичког државног врха, из институција, дворских или црквених, са намером очувања неокрњене идеолошко-властодржачке позиције<sup>579</sup>. У ренесансној Енглеској појединац нема апсолутну

<sup>574</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 114. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>575</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013, стр. 100

<sup>576</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма биолошки императив ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>577</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit.*, стр. 276.

<sup>578</sup> Лешић, Зденко, *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига - Алфа, Београд, 2003, стр. 27-30

<sup>579</sup> *Ibid*

слободу да се самостално духовно развија и обликује. Његово постојање условљено је општом друштвеном климом коју у великој мери креирају институције. Оне су ригидне полуге моћи чији светоназори обликују поглед на свет појединаца, чиме се понајвише бави Стивен Гринблат (Stephen Greenblatt) у свом делу *Самообликовање у ренесанси – од Мора до Шекспира (Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare)* Друштво су, својим ауторитетом, формирали и у многоне одређивале разне режимске институције које су својим утицајем наметале друштвене норме чији је циљ био да буду општеприхваћене и апсолутно поштоване од стране свих. Он се бави идентитетом појединца у 16. веку у Енглеској које је у тесној вези са Другим, доминантним институцијама друштва тог доба. Оне, по њему, појединца чврсто стежу у свој идеолошки загрљај кроз глас екстерног ауторитета<sup>580</sup>. Такав појединац, који је идеолошки обојен, означен утицајем спољњег ауторитета под чијим утицајем он размишља и вербализује своје идеолошки оптерећене мисли је Алтисеровски субјекат. Стварност је обликована од стране *идеолошких државних апарата*<sup>581</sup> који блиско сарађују са *апаратима репресије иза којих стоји Држава* и на тај начин, заједничким деловањем, бивају потпора друштвеном систему у ком је претварање појединца у субјект крајњи производ процеса стварања које над њим врши идеологија<sup>582</sup>.

За Алтисера, идеологија је имагинарни конструкт кроз који субјекат, појединац од крви и меса, уобличава свој живот тако да он не излази из идеолошког калуца. Алтисер проналази сличност између идеологије и идеализма кога назива „[...] тенденцијом да се чисто идеалним феноменима, а нарочито појму субјекта, припише реална егзистенција”<sup>583</sup>.

За Хамлета и Ахмеда Нурудина реч је о трансцеденталним идеалима какви су они који намећу религијске доктрине хришћанства и ислама, то јест налог Духа оца, као гласа који представља средњовековни феудални поглед на свет. „Ауторитет оца структурише феудалну, патријархалну културу премодерног доба на два начина. Најпре, у виду божанског очинства које повезује Бога и краља [...], а онда и у виду династичке генеалогике и хијерархије”<sup>584</sup>. На тај начин, Дух краља уводи политичку димензију у свој захтев, не само приватну, интимну димензију убијеног оца, већ димензију убијеног владара, и то убијеног лишеног права на помиловање и покајање. Монарх је, по својој функцији, носилац круне и фигура моћи у којој је сконцентрисана моћ двора као најважније друштвене институције.

У свом есеју Нови историзам, објављен у часопису „Домети“, Владислава Фелбабов се позива на Стивена Гринблата који у својој књизи *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира (Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare)* каже да су неке од институције које учествују у креирању идентитета појединца тог времена носиоци духовне власти као што су то црква или свете књиге, па и сам Бог, као врховни ауторитет, затим носиоци политичке моћи, у првом реду већ поменути двор, потом се утицај моћи и политичког утицаја спушта на ниво породице и друге друштвене апарате који потпомажу систем Норме које су те институције наметале формирале су понашање јавног мњења, чиниоце друштва, народ који је претваран у поданике и послушнике посредством идентификације са нормама које су производили и наметали ти ауторитети. На тај начин појединац је био мање индивидуа, а све више друштвени субјекат, те постоји непорецива веза између идентитета индивидуе и институција друштва које управљају процесом стварања идентитета, а који је резултат

---

<sup>580</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 312

<sup>581</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit.*, стр. 28.

<sup>582</sup> Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 309

<sup>583</sup> *Ibid*

<sup>584</sup> *Ibid*, стр. 420.

њиховог деловања. Као последица тога, „[...] сам субјекат, човек, почиње да нам се чини [...] као идеолошки производ односа моћи у неком друштву”<sup>585</sup>.

Обликовање идентитета у ренесанси је, дакле, процес који подразумева појединца и утицај који идеологија има на њега посредно, преко институција које је оличавају, а у циљу подстицања појединца да буде у функцији владајуће идеологије како би се ширио њен утицај и смањила могућност да се чује глас различитости, који је претња доминантним круговима и, будући такав, потенцијална претња која би могла да изазове побуну, што је недопустиво.

„Гринблат субјективност XVI века поставља у мрежу сукобљених сила на чијој се једној страни налази непријатељско друго, а на другој страни апсолутистички ауторитети који [...] подривају идентитет”<sup>586</sup>. Суштина односа је у настојањима институције или више њих да потчине индивидуу и на тај начин одрже свој апсолутистички поредак који генерише висок степен контроле над свим припадницима друштва, преко чега се успоставља контрола свих дискурса друштва и постојећа слика света се не доводи у питање. Власт чува свој положај који им је дарован од самог бога, свака побуна се сасеца у корену, а индивидуа је приморана да буде шрафчић у машинерији која меље све покушаје самообликовања.

Према новим историчарима, однос појединца и друштва јесте однос бинарних опозиција, моћи неупитног ауторитета и отпора. „[...] а дискурс је лоциран у оквирима огољеног и једноставног модела доминације и субверзије”<sup>587</sup>. Централни појам, отуда, јесте подређеност.

У роману *Дервиш и смрт*, Ахмед Нурудин, дервиш, шејх мевлевијске текије<sup>588</sup>, улази у ускоб са експонентима апарата власти муфтијом, муселимом и кадијом након што сазна да му је брат заточен у тврђави. Тада наилази на неправду, осорност, бахатост и осиноност властодржаца које, до тог тренутка, није спознао. Тада му постаје јасно да његов дервишки чин, иза ког се скривао и у који је једино веровао, не значи ништа онима који доносе одлуке о животу и смрти, те се одлучује за сплетку, као и Хамлет, који организује представу како би проверио да ли су речи Духа истините, иако његова пророчка душа зна да јесу, што покреће ланац догађаја који ће довести до његове смрти, као и у случају Ахмеда Нурудина, који се, као и Хамлет, одлучује за побуну, за пружање отпора, али и сам постаје онај које је мрзео, пре него што се придружи Харуну у хадском мраку.

До тренутка преображаја због вести о смрти брата који је открио непоштовање закона од стране власти, Ахмед Нурудин није Ахмед Нурудин, већ дервиш, носилац свештеничке титуле и одоре, до сржи одан Алаху, исламу и текији, удаљен од људи, света и свега људског, издвојен у миру и тешини текије, заштићен молитвом и речима Кур’ана, у потпуности идентификован са религиозном доктрином, он, шејх, друштвени субјекат, али не и човек, све док не сазна да је Харун мртав, док га гранична ситуација не примора да буде мање дервиш, а више брат, да покаже људскост, жалост и да призна да су речи које наизуст зна, ипак, само „речи, речи, речи!” како каже Хамлет<sup>589</sup>, шупље, празне, и без стварног значења, јер не нуде стварну утеху и душевно окрепљење у тренуцима када је то преко потребно, већ су добош

<sup>585</sup> Stephen Grenblatt. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*. Chicago: Chicago University Press, 1980. у: Фелбабов, Владислава, „Нови историзам“ у: Домети, часопис за културу, пролеће-чето-јесен-зима, 2002, год. 29, четвороброј, 108-111, Градска библиотека “Карло Бијелички”, Сомбор, стр. 18

<sup>586</sup> Фелбабов, Владислава, „Нови историзам“ у: Домети, часопис за културу, пролеће-чето-јесен-зима, 2002, год. 29, четвороброј, 108-111, Градска библиотека “Карло Бијелички”, Сомбор, стр. 18, стр. 18 – 19.

<sup>587</sup> Пехтер, Едвард, „Нови историзам и његова незадовољства: политизација ренесансне драме“ у: Домети, часопис за културу, пролеће-чето-јесен-зима, 2002, год. 29, четвороброј, 108-111, Градска библиотека “Карло Бијелички”, Сомбор, стр. 118

<sup>588</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 80

<sup>589</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 56

дворске луде који одјекује само да би правио буку. Хамлет навлачи маску лудила, а Ахмеду је (анти)маска дервиша срасла са лицем.

Маске представљају начин субверзивног деловања у односу на институције власти. Хамлет се бори против Клаудија, краља, а дервиш одлази код муфтије, муселима и кадије. Тада још увек није Ахмед Нурудин, брат, већ старешина текије. У роману *Дервиш и смрт* инструмент власти је потписао налог за убиство човека који је открио безакоње властодржаца, оних који би требало да спроводе законе, а не да их крше, и тиме заштитио политичку аморалност која угрожава не само независност појединца, већ и његов живот, уколико је потребно.

Гринблат наглашава важност улоге коју имају „[...] културне институције - породица, религија, држава [...]”<sup>590</sup>. По Гринблату, појединац није самостална индивдуа, већ је спој утицаја наведених институција. Институције, као ауторитети, опструишу самообликовање тиме што појединца строго лимитирају својим оквирима. То подрива концепт личне слободе и аутономије и спречава појединца да буде слободан и независан. У ренесансној Енглеској под термином институције пре свега се подразумевају: држава, репрезенти државног устројства и експоненти централизоване политичке моћи као што су двор и монарх, потом црква, представници духовне власти који саучествују у одржавању идеологије и породица<sup>591</sup> као осовина *биолошког императива*<sup>592</sup>. То значи да је у ренесансном добу успостављање сопственог идентитета у великој мери било повезано са институцијама зарад одржања слике света и стварности какву желе да одрже јер је лакше манипулисати посредством лажи него ако би се сазнала истина, што је разлог зашто властодршци елизабетинске енглеске, али и босанске касабе у којој је смештена радња Селимовићевог романа желе да сакрију свој злочин. Они се плаше субверзивног деловања појединца које може да покрене да покрене масу на бунт и на пружање отпора освајачу.

Хамлет се, дакле, претвара да је луд, како би том маском сакрио своје праве намере. Маска лакрдијаша и комедијаша прикрива његове покушаје да опстане у моралној и духовној жабокречини Елсинора одакле прете многе опасности. Генератор свих је Клаудије, који даје задатке Хамлетовим дотадашњим пријатељима Розенкранцу и Гилдерстерну да га шпијунирају у његово име не би ли сазнали порекло Хамлетовог чудног понашања. Међутим, Хамлетова дужност коју му Дух његовог оца намеће је далеко озбиљнија од његовог фарсичног претварања коме цео двор малограђански радознано тражи узрок.

Оба друштва, и оно приказано у роману *Дервиш и смрт*, и оно приказано у Хамлету кроз највише инстанце власти каква је двор, и кроз особе које својом личношћу персонификују владајући поредак јесу друштва у којима је идеологија један он носећих стубова, и у којима је догма моћан инструмент контроле. Непослушност се у таквим друштвима строго кажњава, а власт своје репресивне казнене методе и поступке назива угрожавањем поретка, догме. У таквим друштвима у којима су јаке традиционалне културолошке матрице какве су оне које су носиоци догме – црква и двор, „[...] огријешење о догму што је најтежи гријех у друштву које је идеолошки маркирано”<sup>593</sup>.

Идеолошка загриженост је присутна у оба дела кроз призму окренутости протагониста религијским доктринама. Код Нурудина у питању је исламска религијска доктрина, а код Хамлета хришћанска. Будући везани за политику и религију и стеге које оне нужно намећу, њихово мишљење није њихово. Оно је метафизичко по својој природи и дубоко у сфери трансценденталних, апстрактних вредности које су општег, универзалног значења, због чега засењују оно људско и појединачно. Над-„Ја“ односи превагу над „Ја”. Човек престаје да буде

<sup>590</sup> Гринблат, Стивен, *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, Слио, 2011, стр. 338

<sup>591</sup> *Ibid*

<sup>592</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 384

<sup>593</sup> Неџад Дедић, „Репресија као дио дискурса моћи у романима Меше Селимовића“, <https://www.tacno.net/novosti/represija-kaio-dio-diskursa-moci-u-romanima-mese-selimovica/>

човек, он постаје инструмент кроз кога се манифестују наведени појмови<sup>594</sup>. Поред тога, обојица су идеолошки одређени ликови. Они су монарх и дервиш, носиоци духовне и световне власти. Њих двојица су понајмање своје „право „Ја”. Они су идеолошки, алтисеровски и ничеански субјекти, подељени у себи.

Трагичност Хамлета и Ахмеда Нурудина огледа се у њиховој подељености. Разлика је што је Нурудинова смрт апсолутно трагична, а Хамлетова није јер је претходно Хамлет доказао да не убија Клаудија вођен слепом мржњом, за намиривање<sup>595</sup> рачуна губитка оца, већ ослобађа земљу узурпатора и злочинца. То је чин достојанственог владара, а не ожалошћеног сина. Уједно, тиме субјекат преовладава над човеком. Нурудин умире жељан живота. Чини се да не умире толико дервиш колико човек у њему.

Са друге стране, тај човек је умро и пре почетка романа, када се, будући да је изгубио љубав и жену коју је волио, склања од света у текију. Дављење је само умирање тела. Дух је умро пре почетка романа, и још једном, током самог романа, када је Нурудином овладала мржња. Дервиш и кадија су биле само маске којима се бранио од света. Хамлет се, својом маском лудила, са светом суочио.

У оба дела, и у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт*, „[...] феномен политичког је схваћен као сама реалност збивања, животни ток, елементарни друштвени однос. Политичко се [...] непосредно живи као чин или одлука да се чини. Оно је прожело цјелину бивствовања, па се зато схвата као нормалан поредак ствари, чак и када је тај ред морално потпуно поремећен. Живјети у свету значи бивствовати као политичка егзистенција”<sup>596</sup>.

Са тим су се суочили Хамлет и Ахмед Нурудин. Њихови противници, систем против ког су се побунили је ружна стварност пред којом је неопходно ставити или скинути маску како би се осветили. Али, побуде из којих Хамлет и Ахмед Нурудин извршавају освету су у потпуности другачије. За Хамлета, освета је питање части, и то не толико части њега као човека, чак ни сина, колико части њега као владара. А за Нурудина освета је чин у ком се отеловљује гесло „око за око, зуб за зуб”. Због тога њих двојица (ни)су трагични јунаци трагедије освете.

Оба дела завршавају се смрћу, што је елемент трагичности. Али, ми смо као извор трагичност пронашли у њиховој унутрашњој подељености која је основна карактеристика ничеанског субјекта<sup>597</sup>. Свест о ружношћи стварности коју стичу Хамлет и Ахмед Нурудин је оваплоћена у ничеанском феномену маске, њеном скидању и стављању, маскирању и демаскирању, које је одговор двојице протагониста на реалност. У тој реалности *Велики Механизам*<sup>598</sup> ужаса немилосрдно меље невинне људе: Харуна, краља Хамлета, хади-Синанудина, Офелију, Полонију, Хасана.

Ако је за Шекспира свет позорница, наше мишљење је да драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт* више личе на хорор маскараду.

### **3.6 „Мишоловка“ у *Хамлету* и „мишоловка“ у *Дервишу и смрти*: однос маскирања и демаскирања**

И Хамлет и дервиш Ахмед Нурудин приређују представу која има за циљ са искуша савест криваца не би ли се одали и признали да су починили злочин. Доказ, одавање злочинаца, је потребно обојици да би могли да стану на пут свом етичком неодређивању, те да се етички одреде, и тиме престану да стално буду између, „[...] а то је најгоре стање [...] кад се

<sup>594</sup> Прохић, Касим, *Ор. cit.*, стр. 75.

<sup>595</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240

<sup>596</sup> Прохић, Касим, *Ор cit.*, стр. 74.

<sup>597</sup> Ђурић, Михаило, *Ор. cit.*, стр. 97.

<sup>598</sup> Кот, Јан, *Ор. cit.*, стр. 51. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

не одлучујемо, кад стојимо разапети на мукама [...] и кад нас сваки дашак вјетра љуља, чупајући нас из корена”<sup>599</sup>. Сврха тог признања је да их натера да се одреде, да донесу одлуку о чину и да тај чин спроведу, да он не остане само у сфери мисаоности, као константно колебање између разлога за и против, као њихово искључиво мисаоно чедо које никада не прелази у реално и оствариво, већ обитава у њиховој интелектуалности као вечито „можда”.

Представе о којима је реч су психолошки механизми којима треба да се сазна истина али не тако што ће је кривци признати, већ тако што ће се она појавити на њиховим лицима када искушење буде прејако да би му се одупрли, када ефекат представе буде превише интензиван да би се грешна савест носила са њим. Суштина две представе је да увере Хамлета и Ахмеда Нурудина у кривицу Клаудија, Мула-Јусуфа за коју већ знају да постоји, али са тим сазнањем ништа не раде, иако је за очекивати, по људској дужности, да се боре за своје мртве кажњавањем њихових убица или оних који су их издали и предали убицама у руке.

Носећи стуб ове две представе у делима је *изравнање*<sup>600</sup> за издају које се остварује утврђивањем (већ знане) кривице. Иако и један и други, и Хамлет и Ахмед Нурудин знају за постојање злочина, истина о починиоцу је оно у шта сами желе да се увере, да је самостално спознају, да је препознају у фацијалној експресији оних који су злочин починили, а јесу га починили. Хамлет и Ахмед Нурудин вапе за демаскирањем злочинаца при чему сами стављају маске. Хамлет остаје у својој улози лудака, а Нурудин ставља маску пријатеља пред човеком који га је унесређио.

Представа у Хамлетовом случају подразумева професионалне глумце и све дворане, а у Нурудиновом само присуство Муле-Јусуфа. Ахмед Нурудин жели да препозна кривицу у Јусуфу, на његовом лицу у просторији у којој су само њих двојица, Мула-Јусуф, кадијин шпијун који је издао Харуна<sup>601</sup>, и Нурудин, који то зна. Хамлет ће од своје представе направити јавни спектакл који се завршава театрално драматично – Клаудијевим изласком са исте, на основу чега Хамлет закључује да је крив. Хамлетова представа је успела.

Хамлет „[...] ју је планирао да би убедио *самог себе* на основу краљевог узбуђења, да је Дух говорио истину”<sup>602</sup>. Са друге стране, постоји мишљење да то није случај, те да је Хамлетова замисао о представи која се игра пред свима такође део његовог плана како би, ако се Клаудије ода, томе сви били сведоци, а не само он, који је, може бити, заслепљен личним болом и жалости због губитка оца и, на неки начин, губитка мајке, или бар идеала и односа који је имао према њој у свом нестабилном уму. Његов доживљај представе је тај да је она „[...] психолошка мишоловка у коју треба уловити Клаудија и то пред многима, да би и за друге, а не само за Хамлета постојао доказ краљеве кривице”<sup>603</sup>. Сложити се са овим ставом иде у прилог томе да Хамлет не жели да се огреши о Клаудија у случају да овај није крив. То је противно његовим религиозним уверењима и хришћанском духу који је постојан у њему.

У фокусу представе *Убиство Гонзага* је сцена „мишоловка“ која се највише тиче Клаудија, а у централном положају „мишоловке“ у роману *Дервиш и смрт* на почетку другог дела романа је Мула Јусуф. Оно што је заједничко обема представама је да оне суштински приказују однос између Хамлета и Клаудија, са једне, и Ахмеда Нурудина и Мула Јусуфа, са друге стране. Клаудије је убица краља Хамлета, који је убиством дошао на власт починивши низ грехова притом. Он је лишио Хамлета онога што му припада. Он је престолонаследник, биолошки син свог покојног оца, законитог краља, легитимног владара Данске, мушки

<sup>599</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 241

<sup>600</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240.

<sup>601</sup> *Ibid*, стр. 250.

<sup>602</sup> Костић, Растко, *Op cit*, стр. 422.

<sup>603</sup> Бајић, Станислав, „Други о Хамлету и Хамлет о себи“ у: Сцена 3, Нови Сад, 1967, стр. 331

потомак, први у реду за наслеђивање трона<sup>604</sup>, вољен од стране свог народа<sup>605</sup>, за разлику од Клаудија.

Клаудије се оженио удовицом свог брата, чиме је заокружио свој круг греха и нанео озбиљан ударац Хамлету и његовом односу према мајици Гертруди тако што је заузео његово место не само на престолу, већ и поред ње, како у буквалном, физичком и сексуалном смислу, тако и у пренесеном, као њен законити супруг. Он је онај који поседује не само Данску као своју, већ и Гертруду, такође као своју, чиме је заузео Хамлетово место не само на челу монархије, већ симболично његово место крај своје мајке, што је увод у психолошко тумачење Клаудијевог греха не само из политичке перспективе одузимања легитимног права на власт, већ је он тај који је остварио Хамлетов подсвесни нагон отелотворен у жељи за мајком.

„У *Убиству Гонзага* издиференцирана су два аспекта издаје – преотимање краљевске круне и присвајање краљичиног тела. [...]”<sup>606</sup>. Телесност је важан елемент и у убиствима како краља Хамлета, тако и Харуна, а потом у Ахмеда Нурудина. Наиме, чак и званична верзија убиства старог краља Данске се темељи на угрожавању физичког тела Хамлетовог оца кога је наводно ујела зима док је спавао поподне у врту. По себи се разуме да ујед змије представља јасну претњу по тело. Међутим, тровање је, такође, начин физичког угрожавања појединца, угрожавање физичког облика људског постојања – човековог тела. И ту је присутан моменат важности телесног аспекта, будући да је тровање чин којим је Клаудије извршио напад на краљево природно тело чиме је преузео власт и контролу над данским аристократским телом<sup>607</sup>. Телесност, дакле, игра важну улогу у овој драми на неколико планова, а телесност је важна и у представи јер се Хамлет и Ахмед Нурудин надају да ће на основу Клаудијевих и Мула Јусуфових физичких, телесних показатеља какав је израз лица током трајања две представе открити јесу ли збиља криви. Када са Хорацијем прича о сцени у којој се приказује смрт његовог оца, Хамлет му вели:

„Кад видиш да се изводи тај чин,  
Ти с пуном пажњом посматрај  
Мог стрица. Ако његов скривен грех  
Не буде једним говором откривен,  
Онда је Дух, кога видесмо, нечастив  
А претпоставке моје црне су  
Ко ковачница Вулканова.  
[...]”<sup>608</sup>.

Хамлетова представа је помпезнија, приказана пред читавим двором, катарзична, док је Нурудинова приватнија, и мучнија јер је отворенија и болнија. Хамлет је театралан у својој суштаствености од почетка, у својој црној гардероби која означава жалост, његове реакције делују превише интензивно, његове речи су пуне боли и јада због губитка оца (у мањој мери) и претерано брзе удаје мајке. Код њега је све пренаглашено и преувеличано, као и сам доживљај губитка и мајчиног огавног понашања због којег јој замера. Гертруда и Клаудије примећују ту прекомерност која је у супротности са њиховим прагматизмом и утилитаризмом чије је оправдање макијевелизам. Оно полази од Макијавелијевог поимања државе која, по њему, „[...] није политичко утелотворење Богом установљеног начела поретка, него је

<sup>604</sup> Спремић, Милица, *Op. cit.*, стр. 47-48.

<sup>605</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, четврти чин, сцена трећа, Граматик, Београд, 2007, стр. 113

<sup>606</sup> Спремић, Милица, *Op. cit.*, стр. 40.

<sup>607</sup> *Ibid*

<sup>608</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 82-83

независна од моралних и теолошких обзира, а њена унутрашња хијерархија [...] се заснива на принуди”<sup>609</sup>.

Током сцене представе у којој учествују Мула Јусуф и Ахмед Нурудин, његове реакције постепено добијају на интензитету, али не због оне врсте емоција које показује Мула Јусуфу, већ због оних које су његове праве емоције емоције сакривене под маском забринутог пријатеља који Мула Јусуфу све што може: да један другом подмире све оно чега их је живот лишио: породице, љубави, подршке, племенитости, узвишености у пријатељству које спасава од њих самих и демона са којима се боре када нико не види: Нурудин са братовим убиством, а Мула Јусуф са страшним детињством у ком је сведочио рату, раскалашном понашању војника према мајици, њеном смрћу, смрти баке, томе што је као шестогодишњак остао сироче, што га је Нурудин најпре пригрлио, довео у текију, а потом га одбацио не могавши да му пружи љубав и пријатељство.

Хамлет током представе ставља маску лудака, а дервиш маску душебрижника. Обе за циљ имају да сакрију њихове праве намере са којима су организовали своје представе, своја мала ратна бојишта са туђом савешћу како би открили истину. Нису рачунали шта ће бити када је открију. Чини се да нису рачунали на то да их истина неће ослободити, већ ће их задужити. Да делају. Да изаберу страну и бране је онако како је дервиш бранио ислам на бојном пољу – нападајући.

Хамлет жели да изазове кривицу у Клаудију која ће га натерати да се ода. Исто то жели да постигне и Ахмед Нурудин. Он хоће да Мула-Јусуф покаже својим понашањем да је дервиш у праву, да је оно што зна истина, да је Мула-Јусуф скривио смрт његовог брата, да је одговоран и за њу и за дервишеву несрећу која је њоме проузрокована. Хамлет одлучује да мотри на реакцију свог стрица јер се нада да ће се Клаудије одати и на тај начин показати да је крив. То би му био крунски доказ да Дух говори истину и то би га ослободило у делању тако што би скинуло терет сумње сагрешења према невином човеку и поштедело мука горења у Паклу чега се Хамлет плаши. То бројни критичари сматрају главним разлогом његовог оклевања у извршењу јединог задатка који је по људским, неписаним законима феудалног доба дужан да уради – да освети свог оца убиством његовог убице, што он упадљиво не чини све до краја драме.

Хамлет се узда у реакцију на представу у представи која верно приказује сцену убиства краља Хамлета за коју претпоставља да ће узнемирити Клаудија и тиме га натерати на демаскирање, штавише размаскирати пред свима, а понајпре пред њим, Хамлетом. И пред Гертрудом, која је можда умешана у злочин. Нурудин такође помно посматра реакције Мула-Јусуфа, пре свега његов израз лица не би ли потврдио своје сумње о његовој умешаности у Харуново убиство које је дервишев живот обележило несрећом и тиме угрозило његово дервишко звање и све чему је служио, у име чега се борио, у шта је веровао двадесет година током којих је много више био дервиш, а много мање син и брат.

Сада је све дошло у питање јер, како сам каже, истина је та да: „[...] нас ред пушта низ воду кад нам се деси несрећа, јер смо неважни дијелови моћне цијелине, беспомоћни када смо напуштени [...]”<sup>610</sup>- Ове Нурудинове речи потврђују да је дервиштво само маска која има заштитну функцију – да одбрани и заштити од живота, а оно што је чини маском је Нурудинова свест о томе, којој у прилог иду наведене речи. Њега је звање претворило у субјекат тако што га је ограничило на једну једину функцију – да буде део колективитета, вечито послушан, потчињен, који без Реда којем припада нема чему да се нада.

А сада се налази лицем у лице са Мула-Јусуфом – човеком који је кумовао његовој несрећи. На основу његове констатације: „Све си знао већ тада”<sup>611</sup> ми сазнајемо да дервиш

<sup>609</sup> Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983, стр. 53

<sup>610</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 315

<sup>611</sup> *Ibid*, стр. 249.

зна да је Мула Јусуф крив. Због тога је ова сцена фарса, обмана, привид, опсена, маска која за циљ има демаскира Мула-Јусуфа.

Хамлет организује позоришну представу као замку, што чини и дервиш и то потврђује подсмевањем Мули-Јусуфу речима: „Будала, мислио сам гледајући га с мржњом, мисли да је искочио из замке”<sup>612</sup>. Дервиш поставља замку Мула Јусуфу причајући му о дубоком, правом, исконском пријатељству и моћи и важности истог у животу човека, посебно унесрећеног, које нас спасава и помаже да лакше преживимо стварност у тренуцима када нас надвлада својом диониском тамом и суочи нас са зверствима каква су ратна. Нурудин наводи пример Хасана као свог појаса за спасавање који је био уз њега онда када му је други човек поред којег би могао да се осећа умиреним и заштићеним био најпотребнији као „[...] топли вјетар људске доброте [...]”<sup>613</sup>, да га заклони од зала које су га превазилазиле какве су мисли о самоубиству. Иако лаж, уведени мотив самоубиства се довикује са мотивом самоубиства присутном у драми *Хамлет*. У Хамлетовом уму мисли о самоубиству су праве.

Дервишеве речи су емотивно интонирана беседа о људској топлини и способности човека да оформи однос са другим људским бићем који ће му помоћи да превазиђе тешкоће и животна потонућа. Харунова смрт је за Нурудина бродолом, његов Титаник. Дервиш истура Хасана и покушава да намами Мула-Јусуфу у замку лажно му нудећи му оно што сам збиља сам налази у Хасану: пријатељство, заклон од невоља, прибежиште, сигурна лука од стварности која је санта леда, која ће га преполовити, и учинити да потоне, да, крајње дословно, умре у води.

Он тобож нуди такво пријатељство у коме ће Мула Јусуфу бити син и ненадокнадиви брат ког је изгубио, а дервиш ће, заузврат, њему бити све оно чега за шта је остао ускраћен. Нурудин му нуди лажни савез желећи да се Мула Јусуф упеца на лукаво бачену удицу и да се ода гестом и мимиком чиме би он онда добио потврду, доказ да је Мула Јусуф заиста крив, иако зна да јесте, али жели то да извуче из њега, да види на њему, да прочита на његовом лицу како би се одредио. „Ако му се на лицу појави израз олакшања, онда сам на правом путу. Крив је”<sup>614</sup>.

Хамлет такође зна истину. Чуо ју је од Духа, али жели потврду јер је улог велики. Зато мора да се увери да је Клаудије крив како би имао морални алиби за освету којој се његово хришћанско биће противи. Зато организује представу у којој ће професионални глумци, сходно његовим упутствима, да искушају краља што би Хамлета осоколило у томе да изврши очев налог и освети га. Али, он не жели да то буде освета ожалошћеног сина који је пренаглио у својој тузи и који ће убити човека вођен мржњом и личном осветом.

По томе се разликује од дервиша, који се својим ниским поривима препушта из личне увређености, из повређеног самољубља које му је несрећом угрожено. То не може да уради нико сем њих двојице, нико не може да изврши Хамлетову освету уместо њега нити било ко може да изврши освету у Нурудиново име. „На што год да се одлучим, мораћу да учиним ја сам. Било да опростим или да се намирим”<sup>615</sup>. Освета је њихов лични морални чин, њихова морална дужност. Њено извршење је чин етичког одређења.

Обе замке, и Хамлетова и Нурудинова, собом носе морални зазор у погледу своје оправданости. И један и други су морални идеалисти па феномен освете није саобразан њиховом моралном идеализму. Нурудин рачуна на Мула-Јусуфову грижу савести. На исто то рачуна Хамлет када је реч о Клаудију. Он користи представу као параван за остварење својих планова, да се освети након што се увери у краљеву кривицу (наочиглед свих присутних), а Нурудин својим лажним милосрђем сакрива своје праве намере – потребу за доказом кривице коју ће му дати Мула Јусуфово понашање и телесни показатељи да би могао да се, како каже,

<sup>612</sup> *Ibid*, стр. 246.

<sup>613</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 241.

<sup>614</sup> *Ibid*, стр. 245.

<sup>615</sup> *Ibid*, стр. 240.

намири<sup>616</sup>. И један и други, и Хамлет и Ахмед Нурудин организују „мишоловку“ са задњим намерама – да остваре своје интересе. Обојица те сцене користе као оруђе за искушавање својих непријатеља.

Скривање правих намера и циљева је једна од ничеанских функција маске. Обојица протагониста, и Хамлет и Ахмед Нурудин, жарко желе да спознају истину. С обзиром на Хамлетово лажно лудило, чији је драмски ефекат, његов интензитет, неупитан, у овој сцени упознајемо дервиша као човека који се изгубио у својој мржњи и који је поставио представу као начин извлачења истине из кривца, као кљусе у које треба да упадне шапа животиње која је претходно заклала овцу: „До последњег часа нисам знао да ли ћу рећи оно што је једино важно, због чега бих га на ватри пекао да призна“<sup>617</sup>. Прекорачење мере је у супротности са Нурудином дервишем. У другом делу књиге срећемо се са Нурудином осветником. Ово је почетак његове метаморфозе. И ова његова реченица сведочи о томе да је његово понашање лажно, да постоји то нешто „једино важно“, те да је разговор лажан јер он не открива „то нешто“, већ искушава Мула-Јусуфа причом о идеалном пријатељству двојице несрећних људи.

С обзиром да су и једна и друга сцена у делима део тактичког плана протагониста, можемо да закључимо да су обе сцене маска онако како је схвата Ниче. Нурудин себи не дозвољава да се ода тиме што би показао прави разлог свог беса и своје мржње, па је те емоције замаскирао у плач који је на Мула-Јусуфа требало да остави утисак зближава и повезивања: „Још је само требало да загрљајем завршимо овај страшни разговор. Толико не бих могао да се претварам“<sup>618</sup>. Паралела између Хамлетовог лудила и Нурудиновог беса и туге има утемељење у томе што су и то представе, маске. Лудило је маска у правом смислу те речи, а бес и туга су маска у смислу да су лажни јер Нурудин све време од Мула-Јусуфа скрива прави мотив својих емоција као што су мржња, туга бес. Нису емоције лажне, оне заиста постоје у Нурудину, већ су искоришћене као маска.

Овде се ваља подсетити да је процес маскирања оно што чинимо свесно, са неком агендом на уму<sup>619</sup>, скривајући, маскирајући своје праве мотиве. То није оно што нас спонтано обузима, већ глума, маневар који треба да нам прокрчи пут ка делању, да утаба стазу којом бисмо кренули након прикупљања доказа који иду у корист нашим плановима тако што ћемо створити притисак који ће натерати кривца да одреагује и тиме покаже да је крив, ако је крив. „У једноме часу, кад ми се учинило да ће заридати, хтио сам да га отпустим, да не мучим ни себе ни њега, али сам се присилио да завршим оно што сам започео. Над нама се извршавала судбина“<sup>620</sup>. Нурудин је жарко желео да се Мула Јасуф самоинкриминише, али је схватио да се то неће десити тада: „Морао сам да изврћем своју и Јусуфову душу наопако, да бих дошао до истине. Дуг је био тај пут, дознавао сам мало-помало, дио по дио“<sup>621</sup>.

У теоријској окосници рада смо изучавали Ничеов принцип маскирања (прерушавања) и функције маске. Такође, истакли смо да маска представља неподударност између онога што стварно јесмо и онога што нисмо, између нашег лица и наличја, наше природе и нашег представљања у друштвеном контексту<sup>622</sup>. Спадањем маске, показује се наше право лице. До тада, она сакрива нашу „[...] inmost nature, најскривенију, унутрашњу природу, дно душе [...] оно што јесте, а не оно што само изгледа“<sup>623</sup>.

---

<sup>616</sup> *Ibid*, стр. 240 - 249

<sup>617</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 245

<sup>618</sup> *Ibid*

<sup>619</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 19.

<sup>620</sup> *Ibid*, стр. 243.

<sup>621</sup> *Ibid*, стр. 246.

<sup>622</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 13.

<sup>623</sup> Христић, Јован, *Op. cit*, стр. 379

Клаудије се одао, Мула Јусуф није. Дервиш још увек није реаговао. Дервиш жели освету, али је још не предузима. Предузеће је. До тада ће наставити да глуми човека узвишеног у својој несрећи, који не хита да се свети, који не упира прстом, не тражи кривца (осим што га тражи, почев од Мула-Јусуфа), о човеку који у миру подноси свој бол, не трујући друге својим усудом. „Био сам поражен, то је све што сам постигао. А међу људима је остала лијепа прича о једном смијешном дервишу, који је с њима смирено разговарао [...] позивајући их на љубав и опраштање, као што је и он опростио, и који је и себе и њих тјешио богом и вјером, и оним свијетом, љепшим од овога”<sup>624</sup>. И ова реченица је, испоставиће се, доказ Нурудиновог претварања, прерушавања, маскирања, које ће бити презрено од касабе и јасно показано кроз његову друштвену невидљивост.

---

<sup>624</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 247

#### 4. Хамлет и Ахмед Нурудин између диониског и аполонског

Ничеове преокупација је хеленска уметност, уметност хеленског народа. Кључни појам који дефинише и пресудно одређује његово схватање исте јесте јединство. Али, јединство чега? Јединство два уметничка начела, два естетска принципа, од којих је један аполонски, док је други диониски. Оба ова принципа вуку своје корење из хеленске историје, будући да Аполон и Дионис, чијим именима су ова два начела, принципи названи по боговима који припадају хеленском пантенону<sup>625</sup>. Ова два принципа, начела, па и божанства стоје један према другом у дијалогској позицији, позицији сукоба. Њихов међусобни однос је однос сукоба. Они су један другом контрапунктови<sup>626</sup>. Међутим, оно на чему Ниче инсистира је управо њихова сједињеност упркос појединачним разликама. Он тврди да иако међусобно супротстављени, ова два принципа, начела, божанства не могу бити, не могу се рашланити на засебне супротности, већ их треба сагледавати као јединство, у њиховом узајамном деловању из ког, по Ничеу, настаје уметничка творевина<sup>627</sup>. Ниче каже да: „Није реч о трагедији као песничком облику [...]. Реч је и о трагедији као хармоничном споју аполонског и диониског елемента”<sup>628</sup>. Хармоничност ова два елемента налазимо у Хамлету. Она се крије у његовој помирености са смрћу. Код Нурудина је остала жеђ за животом. Два елемента код њега нису хармонично уједињена. Она су разједињена, противречна.

У том јединству противречности, у јединству непомирљивих крајности налази се ушће, језгро у коме се крије уметничко дело. Ниче настоји да докаже да античка трагедија израста из споја аполонског и диониског принципа (начела)<sup>629</sup> и да баш захваљујући томе што оба делују тако да спутају оно друго у његовој раскалашној пуноћи и тиме представљају противтежу једно другом на замишљеним теразијама које теже савршеној равнотежи. Равнотежа, то је склад, сагласје, подударност, знак једнакости између два таса, два тега који би, у супротном претегли на једну или другу страну нарушавајући равнотежу.

Тако је поремећена равнотежа у уму Хамлета и Ахмеда Нурудина. Једна страна је доминантна у односу на другу. Једна од тих страна је *емпиријско* „Ја”<sup>630</sup>, а друга трансцендентално „Ја”, које је отеловљење интернализованих начела екстерно наметнутог ауторитета који остварује дубок утицај на свест субјекта, обликованог и условљеног идеологијом. То су Аполон и Дионис, то је аполонско и диониско, јединство онога што се не може измирити, помирљивост непомирљивог, као коцкице леда које се не истопе у пламену већ вода угаси понеку жишку тако да се пожар који је букнуо не распламса већ да то буде ватра која греје лед. Њих двојица уједињени стварају уметност. Она се рађа из њиховог сагласја, као Атина из Зевсове главе, не аполонско или диониско, већ аполонско и диониско.

Њихје могуће применити на субјекте Хамлета и Ахмеда Нурудина. Обојица су ничеански субјекти и трагични јунаци трагедије освете чија трагичност лежи у њиховој унутрашњој подељености. Оно што је споља није идентично са оним што је унутра. У ничеанској терминологији маскирања преовлађују појмови који један спрам другог стоје као бинарне опозиције, од којих је главна она између „[...] суштине и њене манифестације,

<sup>625</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 8

<sup>626</sup> Фридрих Ниче, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 17

<sup>627</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 11

<sup>628</sup> *Ibid*, стр. 11.

<sup>629</sup> *Ibid*

<sup>630</sup> Милић, Новица, *Op. cit*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

унутрашњег и спољашњег, о односу између ствари по себи и појаве”<sup>631</sup>. Суштина, то је садржај есенција, срж. Облик, то је спољашње представљање, представљање пред другима, у социјалном контексту. На примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина, то значи да, да би они били целовити јунаци у психолошком смислу, да би њихово „Ја“ било недељиво и јединствено, мора да постоји подударност између њиховог бивства и њиховог друштвеног представљања, између онога што мисле, говоре, и чине, између њихове аутентичне личности и њиховог звања, јавне функције, њиховог *емпиријског* „Ја“<sup>632</sup> и трансценденталног „Ја“. Та два „Ја“ треба да се подударају, а не да она буду у односу противречности који доводи до расцепљења бића.

Они су подељени у себи самима. Постоји раскол између онога што они по себи јесу, што мисле да јесу и што се претварају да јесу, свесно или несвесно. Код Хамлета је то свесно, јер он глуми лудило, а код дервиша Нурудина испрва није. Тај раскорак између есенције и онога што она није, њеног мимикријског облика је оно што је Ниче дефинисао као маску. Он то још назива принципом маскирања или прерушавања. Бивство Хамлета и Ахмеда Нурудина је подељено на емпиријско искуство и трансценденцију која је утемељена у идеологији и идеализму онако како их схвата Луј Алтисер<sup>633</sup>. Оно је разапето између две противречне реалности. Бивство и маска се налазе у међусобно зависном односу скривања и откривања.

Немачки филозоф се бавио и био посебно импресиониран богом Дионисом. Он собом носи прекомеран, појачан афективни интензитет и узбуђење високог степена захваљујући ком се преображава, мења свој облик<sup>634</sup> и обрушава се у амбис при чему он не велича сагроревање самог себе и нестајање, већ по Ничеу, он представља веселје као саставни елемент тог нестајања, који је, по Ничеу, „[...] вечна радост постојања – она радост која у себи садржи и радост у пропадању”<sup>635</sup>.

Нас ће посебно занимати поређење Диониса и Хамлета као *диониског човека* чија сличност се, по Ничеу, заснива на диониском стању чији су градивни елементи летаргија и гађење<sup>636</sup>. Такође ће нас занимати и тамна страна света, стварности, афективну прекомерност коју уочавамо у Хамлетовом глумљењу лудила као и у Нурудиновој страсти мржње, при чему ћемо користити Хајдегера схватања *афеката и страсти*<sup>637</sup> у Ничеовом делу.

Аполон је божанство које је Хелене требало да заштити од стицања *дионисовског увида*<sup>638</sup>, као што је дервиштво штитило Нурудина од реалности. Јер стицање тог увида је камен темељац учешћа у стварном свету и, последично, заузимања стране, става, етичког одређивања на уштрб позиције неутралности и перпетуалног етичког неодређивања.

---

<sup>631</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 14.

<sup>632</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>633</sup> Бечановић – Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007, стр. 309

<sup>634</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 7

<sup>635</sup> *Ibid*

<sup>636</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>637</sup> Хајдегер, Мартин, *Ниче I*, стр. 55 – 56, [https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf\\_58e5166adc0d605b5fda97f1\\_pdf](https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf_58e5166adc0d605b5fda97f1_pdf)

<sup>638</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

Аполон је стваралац опсене, илузије, варке, „[...] лепи привид сна је његово царство: виша истина [...] насупрот непотпуно разумљиве дневне стварности”<sup>639</sup>. Њега можемо повезати са светом сна Ахмеда Нурудина, са његовим дервиштвом, као и са његовим разумевањем вршења кадијске дужности које се заснива на илузији да ће одговорати само закону у сопственој савести обављајући ту дужност. Виша истина за њега је исламска егзегеза. То је исламистичка догма, догма исламске религијске доктрине ван граница које Ахмед Нурудин не зна како да се постави према свету у коме (не) живи. Међуљудски односи за њега су збуњујући јер правила светова с ове и с оне стране текијске капије су једнако супротстављена колико су то Аполон и Дионис, аполонско и диониско начело. Судар ове две врсте правила, два система вредности, два ни по чему слична света који се дешава услед смрти Нурудиновог брата Харуна рађа трагедију освете, личну трагедију једног човека која стаје у једну реч. Та реч је промашеност.

Дервиштво је (анти)маска јер је оно привид, Нурудинов привид који је постојан све до сусрета са муселимом. Нурудин жели да живи у свету исламске доктрине и текије у ком су замандаљена врата само то – замандаљена врата. Он одбија да схвати да су она метафора која не само што дели два света, већ и двојицу у дервишу: шејха мевлевијске текије<sup>640</sup>, Нурудина и Ахмеда, сина, брата и љубавника. То је подела њиховог „Ја“ на трансцендентално и емпиријско<sup>641</sup>. Тренутак спознаје дешава се при сусрету са муселимом када дервиштво престаје да буде (анти)маска и постаје маска јер он постаје свестан привида. Тиме и привид постаје свестан себе.

Реч која повезује Аполона, аполонски принцип, начело, привид и Нурудиново дервиштво је посвећеност. Нурудин је посвећен служењу догми до границе самопоништавања, или бар до границе самопоништавања маскулиног идентитета, мушкарца у себи који из дервишких дубина на тренутак изрони пред кадиницом која је не само лепа жена већ Гертруда романа *Дервиш и смрт*, носилац друштвеног статуса, из богате куће, у једном делу романа удовица након смрти свог мужа Ајни-ефендије, за коју ће бити држан кривим Ахмед Нурудин по преузимању кадијске дужности, по чему се може наслутити његова сличност са Клаудијем. Међутим, за разлику од Гертруде, она се, након смрти свог мужа, кадије, експонента власти, оног чији је потпис био Харунова смртна пресуда, не преудаје, упркос Нурудиновој понуди која јесте била (и) из користи.

У стању диониског заноса „[...] одјекује крик ужаса, провејавају чежњиви гласови туговања због неког ненадокнадивог губитка”<sup>642</sup>.

То је Хамлетова жалост за оцем коју он упадљиво исказује на почетку драме својим ставом и црним којом носи на себи<sup>643</sup>, оштрим речима којима одјекује замерање према Гертруди и Клаудију због неприлично брзог свадбеног веселја. То је замерање моралног идеалисте задојеног хуманистичким идеалима уперено против мајке Гертруде која је у најбољем случају површна, а у најгорем саучесник у убиству и Клаудија који је макијавелистички јунак, узурпатор, братоубица и краљоубица, лицемеран преко сваке мере и границе доброг укуса. Није ли борба Ахмеда Нурудина против политичког апарата у роману *Дервиш и смрт* такође борба носиоца моралних идеала и скрупула против макијавелистичких властодржаца?

---

<sup>639</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 63

<sup>640</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 80

<sup>641</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>642</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 65

<sup>643</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 17

Узбуђење диониског стања у хеленском свету се исказивало се кроз медијуме гласа и покрета<sup>644</sup>. Хамлетово лудило, премда симулирано, види се у његовим заједљвим, горким речима, кроз његов глас, понашање и кроз покрет, као у сцени „мишоловке“ где лежи испод Офелијиних ногу што је покрет кога прате његове циничне и отровне речи упућене Гертруди којој Хамлет говори како је ту „привлачнији метал“<sup>645</sup>.

Хамлетово лудило јесте маска будући да је глумљено, лажно, симулирано, али оно на чему његова глума почива јесте „[...] способност да се пати“<sup>646</sup>. Њу везујемо за бога Диониса. Та патња је проузрокована стицањем *дионисовског увида*<sup>647</sup>. Једна од заједничких нити која повезује Хамлета и Ахмеда Нурудина је стицање истог. Њихов одговор на то су лудило и мржња, трансформативне чворишне тачке у развоју ова два лика. Назваћемо их афектима. Диониско стање подразумева повишен интензитет афеката<sup>648</sup>. Они су битни зато што означавају другост ова два лика, разлику од њих самих, што су одлике Ничеове мисаоне фигуре маске. Хамлетово лудило је несумњиво његова диониска маска, отеловљење диониског начела које је нашло упориште у његовом емотивно лабилном бићу. Ниче каже да је Хамлет *диониски човек*.<sup>649</sup> Он у њему препознаје диониско стање, занос, али и свест о свету који је чудовишан, у коме је постојање често бесмислено, што је „[...] увид у хаос света“<sup>650</sup>. За разлику од Хамлета, кога, по Ничеу, будући да је *диониски човек*, пресудно дефинишу летаргија и гађење<sup>651</sup>, као и симулирање лудила, код Ахмеда Нурудина постоји мржња која ескалира након сазнања о братовој смрти.

Овде треба направити дистинкцију између афеката и страсти. Тиме се, што се тиче Ничеовог стваралаштва, бавио Мартин Хајдегер. Иако, по њему, Ниче термине *страст и афекат* користи као синониме, не прави дистинкцију између њихових значења, Хајдегер ту разлику прави. По њему, афекат се односи на осећање које се брзо појави и брзо нестане не остављајући емоционалну пустош за собом, за разлику од страсти. Она је постојанија, њени корени сежу дубље у човека, опијају га својим отровом. Примери за то су емоције мржње и гнева. По Хајдегеру, разлика између ове два осећања је у њиховој трајности. Он наме сматра да је мржња деструктивно осећање које нас може обузети само зато што оно постоји, расте и развија се у човеку паралелно са њим, док је гнев привремен, тренутан, букне и угаси се, попут пожара. Када се пожар угаси, иза њега не остаје згариште, не остаје ништа. А са мржњом то није случај. Мржња јеча заједно са човеком, она, као и човек, има свој развојни пут, свој ток развитка. Она у човеку пушта корење и шири се његовим бићем уништавајући га изнутра. Мржња је, по Хајдегеру, као и љубав, уосталом, страст, док је гнев афекат. Гнев човека

---

<sup>644</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 65

<sup>645</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Граматик, Београд, 2007, стр. 84

<sup>646</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 69

<sup>647</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>648</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 7

<sup>649</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>650</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 131. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>651</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

спречава да расуђује, ометајући његове когнитивне процесе, док их мржња појачава све док се у њему не јави пакост<sup>652</sup>.

„Мржња, зато што нас у нашем бићу прожима много изворније, има кохезивну снагу; она, попут љубави, уноси у наше биће изворну кохезивност и трајност, док гнев онако како нас нападне тако и опадне - спласне, [...]. Мржња не спласне после избијања, већ расте и учвршћује се, пробија себи пут и изједа наше биће. Оно скупља наше биће на његов истински темељ [...]"<sup>653</sup>.

Негативна осећања мржње, гнева, туге, апатије се у двојници протагониста јављају након стицања *трагичног знања*<sup>654</sup>. Ахмед Нурудин то сазнање стиче братовим, а Хамлет очевим убиством, за које ће тек касније сазнати да је убиство које је „дужан светити"<sup>655</sup>. У драми Хамлет, међутим, као ни у роману *Дервиш и смрт*, не ради се само о сазнању, већ о специфичној врсти сазнања које собом повлачи стицање *диониског увида*<sup>656</sup>. Након што стекне поменути увид, и упркос захтеву Духа покојног оца да га освети, оно што следи и што чини једно од чворишта драме јесте Хамлетово оклевање у делању праћено изузетном мисаоношћу и бескрајним анализирањем. Због тога бисмо га лако могли дезавуисати као антихероја.

Но, „Хамлет за Ничеа није антијунак кога превише размишљања одвлачи од делања, већ јунак, трагички јунак сазнања [...]"<sup>657</sup>. Његова трагичност произилази из стицања *дионисовског увида*<sup>658</sup>, као и у случају Ахмеда Нурудина. Подстакнут сазнањем, дервиш скида своју маску и преображава се у све оно чега се гадио када му је страдао брат: он сплеткари, угрожава невиног човека, врши издају, и умире промашен, свестан бесмисла и живота и смрти. Његово делање је трагично исто колико и Хамлетово неделање. „[...] *дионисовски тренутак отрешњења* [...]"<sup>659</sup> симболизује „[...] мрачну основу живота [...]"<sup>660</sup>. Да би се заштитио од грозне стварности коју је спознао, Хамлет је изабрао да се маскира. Ставио је маску лудака. Хамлетово лудило, иако симулирано, је проузроковано ужасом које је у њему отелотворено због спознаје да идеали не постоје, да свет није устројен по његовој мери, да људи глуме, да се воде сопственим интересима не питајући за цену коју такво понашање захтева. Његова маска лудака мешавина је његовог унутрашњег конфликта између две непомирљиве супротности.

Његово лажно лудило је дато у оквирима ничеанског схватања диониског начела које подразумева стравичност. Та стравичност плаши својом уверљивошћу и својим интензитетом неконтролисане вулканске реакције чија лава, оно што из ње куља, уништава све што јој се нађе на путу. Диониска је језа постојања у којој се Хамлет налази. Он је усред почињеног братобилачког греха, о чему сазнаје од натприродне силе, од Духа свог покојног оца. Диониско је магновење које тај Дух симболише као представник загробног света који усмерава Хамлетово делање. Диониски је елемент морбидност коју веза са светом мртвих уводи.

<sup>652</sup> Хајдегер, Мартин, *Ниче 1*, стр. 55 – 56, [https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf\\_58e5166adc0d605b5fda97f1\\_pdf](https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf_58e5166adc0d605b5fda97f1_pdf)

<sup>653</sup> *Ibid*

<sup>654</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit.*, стр. 234.

<sup>655</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 34

<sup>656</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>657</sup> *Ibid*, стр. 131.

<sup>658</sup> *Ibid*, стр. 135.

<sup>659</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 133. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>660</sup> Милутиновић, Зоран, *Метатеатралност: иманентна поетика у драми XX века*, Студентски издавачки центар, Београд, 1994, стр. 20, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/104125/1/Metateatralnost.pdf>

Узнемирујуће је сазнање о убиству оца за Хамлетову недовољно мушку природу. Обеспокојавајуће је лудило, макар било лажно, ком се Хамлет одаје, као пороку како би искушао дворане и уверио се у то да Дух говори истину. Хамлетово лудило и Нрудинова мржња су диониска стања.

Хамлетово назови, лажно лудило обилује диониским ужасом који, у диониском маниру, руши све пред собом. Оно је неспутано, хаотично, анархично, дубоко субверзивно, претеће, махнито, застрашујуће. Када је реч о дионизијском, реч је „[...] стихијским изливима рушилачког пламена, о бурама неукроћеног исконског хаоса, о аномалијама свести и слепом кршењу норми друштвеног уређења и душевне хигијене [...]”<sup>661</sup>. У појачаној емоционалности, афективно обојеном излажењу ван себе, у надилажењу и превазилажењу себе, делимично се крије диониски ужас Хамлетовог „лудила“, које је лудило једног човека и хамлетовског, које је књижевни и психолошки феномен, глумљеног, не правог, лудила које није лудило, које је маска, чијом границом влада Хамлет. Оно је обузетост духа, појачаност афекта у његовој страшно, рушилачкој пуноћи која разара својом ужареношћу. „Стари Грци су тај израз дивљачности и ужаса, ту страшну провалу оностраности у очима, оживотворили у религиозној уметности, [...] у лику и масци бога Диониса [...]”<sup>662</sup>.

Синоним за диониско је претеривање.<sup>663</sup> Хамлетово лудило је прекорачење граница, застрашујуће у својој јачини, у појачаности афекта који као да владају Хамлетом, иако он влада њима. Његово „[...] лудило, је ослобађање, говор несвесног или потиснутог, Пандорина кутија целокупне драме”<sup>664</sup>.

Сцене у којима је описано Хамлетово лудило, као и сцена у којој пропушта да убије Клаудија док се моли највише сведоче о Хамлетовом подељеном карактеру и његовој (не)потчињености страстима. Те сцене доказују постојање разума у Хамлету, а, како каже Наташа Шофранац у истом раду, разум је трагични елемент лудила. У контексту Аристотелове трагедије, разум је предуслов спознаје, а она је предуслов катарзе<sup>665</sup>. На примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина та катарза се односи на њих двојицу, а до ње се долази поступком метаморфозе, будући да „[...] током радње долази до битне идентитетске трансформације Хамлетовог лика”<sup>666</sup> што га повезује са Ахмедом Нурудином који се у току романа такође преображава. Од шејха текије он постаје осветник. То су две непомирљиве супротности његовог лика, као што су код Хамлета глумљено лудило и здрав разум. Доказ да Хамлетово лудило није право налазимо у његовим речима. Наиме, у другој сцени трећег чина, у току разговора са Розенкранцом, Гилденстерном и Полонијем, Хамлет себи у браду мрмља следеће: „Ови ме терају да глумим будалу до крајње границе мог стрпљења”<sup>667</sup>.

Глумљење будале, лакрдијање указује на то да Хамлетово лудило није право, већ да га он све време глуми контролишући интензитет истог. У сценама са Гертрудом и Офелијом оно је најјаче. Ту се најбоље види диониски ужас који глуми. Код Хамлета се он манифестује лажним лудилом, а код Ахмеда Нурудина мржњом. Хамлетово лудило у себи садржи диониске елементе какви су деструкција, ерупција реметилачког нагона, рушилачки бес, прекорачење

---

<sup>661</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 35

<sup>662</sup> Марић, Јасминка, *Op. cit.*, стр. 73.

<sup>663</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 302.

<sup>664</sup> Шофранац, Наташа, „Умоболник, љубавник и песник“: ментални поремећаји Шекспирових трагичних јунака, *Комуникација и култура онлине*, Година IV, број 2013, стр. 97 <https://www.komunikacijaiikultura.org/index.php/kk/article/view/121/88>

<sup>665</sup> *Ibid*

<sup>666</sup> Меденица, Иван, *Трагедија иницијације или непостојани принц*, Слио: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2016, стр. 39

<sup>667</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет Вилема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, 1982, стр. 94

мере и границе, претеривање у грози, ужас и дивљаштво какво се неретко може наћи у погледу психички оболелог човека.

Хелени су ужас праћен изливима дивљаштва везивали за маску бога Диониса читавајући га као застрашујућу бујицу ужаса који не може бити људског порекла, већ мора потицати из другог света, света упокојених душа. Тај ужас Хамлет показује двома протагонисткињама, Гертруди и Офелији, које су изневериле његов идеал чедне, часне, природне и свом мушкарцу одане жене. Реакција обе на ту врсту нељудског, надљудског, ирационалног, људским вредностима необјашњивим погледом био је страх<sup>668</sup>. Хамлет изливе свог глумљеног лудила бира да има пред женским фигурама у свом животу које су разочарале идеалисту у њему.

Његово лудило темељи се на гађењу, још једном елементу диониског човека по Ничеу, које он најпре и највише осећа према њима двома, а у току драме се осећај гађења проширује тако да обухвати читав људски род. Хамлет свој бес каналише прво ка њима двома, па онда ка свима. Он то исказује овим речима:

„Човек ми се не мили; не, па ни жена [...]”<sup>669</sup>.

Бес Ахмеда Нурудина у другом делу романа има једну мету: муселима, експонента власти и зупчаника њеног репресивног система. Оно што је слично у Хамлетовом гадљивом односу према мајци и Офелији, а потом и према свима другима и у Ахмедовом односу према муселиму који је однос мржње човека према функцији, јесте лична увређеност. И Хамлет и Ахмед Нурудин су лично увређени неправдом која им је нанета, Хамлет понашањем Офелије, која га одбија, и мајке, која је исувише похотна за његову идеалистичку меру доброг укуса, а Ахмед Нурудина муселимовим непоштовањем према њему и злом које му је скривио.

„Мрзим те, шаптао сам страшно [...]”<sup>670</sup>. Овај делић реченице показује интензитет Нурудинове мржње. Реч страшно као да одзвања диониским призвуком. Наташа Шофранац у свом раду „Умоболник, љубавник и песник – Ментални поремећаји Шекспирових трагичних јунака“ на тему лудила у великим Шекспировим драмама“ каже: „[...] лудило је нешто погрешно унутра [...]”<sup>671</sup>. То је сублимирање мотива лудила, оног хамлетовског, лажног, које понекад, истина, може подсећати на праву умну растројеност, због диониског стања у ком се налази Хамлет током глумљења и диониског ужаса које је у њему присутно.

Ова сублимација Хамлетовог лудила могла би се приписати и мржњи која се буди у Ахмеду Нурудину након убиства брата. Она, такође, представља диониско стање, али не толико јако као Хамлетово лажно лудило. Срце Хамлетовог симулираног лудила је диониски ужас. Оно и мржња у двојници јунака су осећања и стања за која су се везали. Селимовић Нурудинову мржњу назива *ослонцем и путоказом*<sup>672</sup>.

Хамлет има лудило, оно има њега. Исто тако, Нурудин има мржњу: „Она има мене, ја имам њу. Живот је добио смисао”<sup>673</sup>. Смисао је сада предавање деструктивним нагонима које омогућава злу да тријумфује. Они су све више везани за свет својих мртвих.

Хамлет ни Ахмед Нурудин не могу да се одвоје од тог света. Хамлета са светом мртвих везује Дух убијеног оца кога сусреће једне ноћи на бедемима замка Елсинор. Ахмедова

<sup>668</sup> Марић, Јасминка, *Op. cit.*, стр. 73.

<sup>669</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Београд, Граматик, 2007, стр. 60

<sup>670</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 269

<sup>671</sup> Шофранац, Наташа, „Умоболник, љубавник и песник“ – Ментални поремећаји Шекспирових трагичних јунака, стр. 102, <https://www.komunikacijakultura.org/index.php/kk/article/view/121/88>

<sup>672</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 271.

<sup>673</sup> *Ibid*, стр. 269.

повезаност са светом мртвих видљива је у сценама романа у којима он одлази да тражи Харунове кости не би ли га сахранио што ближе текији, а тиме и себи, да га подсећа на то да је Харун устао против неправде, али и у свим сценама у којима се обраћа свом мртвом брату, који је за њега више жив после смрти него док је збиља био жив. Утицај мртвог брата и мртвог оца је исувише велики и исувише дубоко укореењен у двојици јунака.

Због тога ни један ни други не могу да се одвоје од оностраног, јер су нити које их повезују са тим светом прејакe, сувише утичу на њихово сагледавање света и из корена мењају њихово дотадашње схватање живота. Његов брат за Нурудина је постао симбол борбе. Он се осећа дужним да ту борбу настави, као што се Хамлет осећа дужним да послуша Духа, али то ипак не чини све до краја драме. Хамлет калкулише због своје богобојажљивости. Он сумња. Ахмед не сумња. Хамлет још није спреман на све. Њему је потребан доказ да дух говори истину. Ахмед није био спреман на све док је био заштићен (анти)аполонском маском дервиштва. Ахмед је сада спреман на све.

Диониски ужас се открива у моралном паду Ахмеда Нурудина, дотадашњег моралног идеалисте, на олимпским висинама исламске егзегезе који организује сплетку за хаџи-Синанудина, а која води до његовог хапшења, до утамничења невиног човека, као што је био Харун, као што је био и краљ Хамлет, уосталом. Ова његова сплетка може се упоредити са Хамлетовом „мишоловком”. И један и други наум двојице протагониста остварени су тако што су и Хамлет и Ахмед Нурудин имали задње намере – остварење сопствених интереса. Тиме су се веома приближили макијевелистичкој граници утилитаризма, коју су прешли они против којих су сплетке уперене – властодршци у драми *Хамлет* и у роману *Дервиш и смрт*.

Диониско у Хамлетовом назови лудилу је њен интензитет, сила бога Диониса, који, по Ничеу, руши све границе, и прекорачује меру. Проблем лудила и мржње јесте проблем унутрашњег у Хамлету. Проблем унутрашњег је, наиме, унутрашњи конфликт. Реч је о проблему маске и унутрашњој подељености. Диониско у Нурудиновој мржњи је њена деструктивност, улога коју мржња има у аутодеструкцији Ахмеда Нурудина. На почетку романа, Ахмед Нурудин је дервиш коме су страни афекти, чула, емоције и страсти било које врсте, посебно оне телесне. Услед идентитетске метаморфозе, он постаје осветник, што га одводи у смрт.

Битан елемент његове улоге осветника је мржња, осећање које није познавао, а у ком је пронашао мир и утеху, какву је некад налазио у Кур'ану и Алаху. Као што су некада суре и ајети били све што је за Нурудина постојало, тако је њихово место заузела мржња. Усвојио ју је са једнаком потчињеношћу и био спреман да јој служи онако како је служио исламској егзегези. Мржња га је испуњавала миром онако како је то некада чинила молитва. „[...] музика познатих реченица којима вјерујем, о којима чак не мислим, носим их у себи као крвоток”<sup>674</sup>.

Хамлет је прича о болу. *Дервиш и смрт* је такође прича о болу. То је људски бол човека. Хамлета и Ахмеда Нурудина. То је бол младог човека који је остао без оца ког је обожавао и на кога се угледао. То је бол сина који се осећа изданим јер оца више нема, а мајка, уместо да се ода тузи и да испуни Хамлетов идеал уцвељене удовице одане успомени на покојног мужа до границе самоубиства у глави свог сина коме је њено понашање шипарице скарадно, она започиње нови живот сахрањујући не само тело свог мужа, већ и његов значај у њеном животу. Хамлет сматра да Гертруда преудајом скрнави успомену на краља Хамлета. Осим чињенице да то чини, Хамлета боли и брзина којом она то чини. То је бол душе која није кадра да се носи са смрћу, а понајмање је кадра да прежали неког том брзином и да се определи за наставак живота, које је, на неки начин, започињање живота испочетка. То је и бол, или, боље речено, увређеност онога коме је преотето нешто што му припада. Хамлету је Клаудије преотео трон. Ово је важно чвориште драме јер се Хамлет осећа краљем Данске. „Хамлетово This is I, Hamlet

---

<sup>674</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 49

the Dane, Симић и Пандуровић преводе са „А ово сам ја, Данац Хамлет. [...] Хамлет каже да је он прави, законити краљ дански [...]”<sup>675</sup>.

То је бол релативно младог човека од 40 година који је остао без брата кога је довео у касабу и одвојио га од кућног огњишта не преуевши притом одговорност да му се нађе, као што је учинио са Мула-Јусуфом. То је прича о болу човека коме је стварност порушила дервишки привид која му је показала да идеали нису ништа друго до његов лични поглед на свет који са стварношћу нема ништа заједничко. То је тренутак када се испоставља да између стварности и онога што се налази у глави шејха Нурудина постоји опречност. Ситуација Харунове смрти Ахмеду отвара очи да не може више да окреће главу од стварности, да у њој својом одлуком не учествује, да ставља знак једнакости између ње и онога што пише у Курану, већ да мора да поверује у свет који до тада није познавао у коме идеали не играју никаву улогу. Стварност, друга стварност, права, а не замишљена стварност у коју је веровао, која му је показала како су идеали ништа више од конструкта који постоји у његовој глави.

Хамлет је и прича о субјективној, пренаглашеној реакцији на бол, на неправду која му је лично нанета мајчиним понашањем и, што ће Хамлет касније сазнати од Духа, убиство оца. То је једна од нити која драму Хамлет повезује са романом *Дервиш и смрт*. У оба књижевна дела протагонисти инсистирају на сопственој субјективности, на личном, идеалистичком погледу на свет, на стварности која није одурна, све док не буду натерани да се са таквом стварношћу не само упознају, него и да се са њом обрачунају. За почетак, они морају у њој учествовати, а да би то могли, најпре морају напустити своју позицију неутралности и етичке неодређености.

Остајање по страни и живот у срединама у којима се стварност није заправо ни дешавала, у којима је мисао била једини догађај, какве су дервишка текија и универзитет, више није опција ни за ни за Ахмеда Нурудина ни за Хамлета. Исти проблем има и Ахмед Нурудин, који не чини ништа онда када би требало да учини све. Они се, дакле, морају етички одредити.

Хамлет то чини лудилом, маском лудила, а дервиш мржњом, која је проузроковала његово демаскирање, скидање дервишке маске, која га је, до тада, штитила од реалности и била илузија у којој је његова етичка неодређеност могла да постоји неометана у својој самовољи. И мржња и лудило имају корен у пренаглашеним афектима, у претераним, експлозивним реакцијама, што је основа диониске маске по Ничеу. Али, будући да Ахмедова мржња није маска, већ његова стварна реакција, можемо рећи да је појачаност афеката диониски елемент његове мржње. Ахмедова мржња је права, Хамлетово лудило је лажно. „[...] он глуми лудило (мада, понекад се та маска „чудака“ стапа са оним ко је носи) [...]”<sup>676</sup>. Хамлетово лудило је маска. То је „[...] симулирано лудило које има сврху мимикрије, привлачење пажње управо да би се она одвратила од суштине, или да се заваара траг [...]”<sup>677</sup>. Он влада њиме и по потреби га користи када то одговара остваривању његових планова. Хамлетово лудило је, чини се, одувек интригантан мотив књижевности.

Различити критичари су га различито дефинисали: као парализу воље, оно што Ниче дефинише као „[...] летаргични елемент [...]”<sup>678</sup>, меланхолијом, унутрашњим конфликтом, или просто жалашћу и тугом, раздраженошћу услед губитка оца, мајчиног пренаглашеног брака, чиме је замишљени ореол светице изнад њене главе спао у Хамлетовом уму, а појавио се декадентни ореол блуднице, и Офелијиног одбијања Хамлетове наклоности након што јој Лаерт укаже на преимућство Хамлетовог друштвено конструисаног идентитета владара Данске који га спречава да је ожени све и када би његове намере биле искрене и часне. Неки

<sup>675</sup> Клајн, Хуго, „Шта се збива у Хамлету“, у: Сцена 3, Нови Сад, 1967, стр. 305

<sup>676</sup> Шофранац, Наташа, „Умоболник, љубавник и песник“: ментални поремећаји Шекспирових трагичних јунака, стр. 102, <https://www.komunikacijakultura.org/index.php/kk/article/view/121/88>

<sup>677</sup> *Ibid*, стр. 98.

<sup>678</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

критичари чак иду толико далеко да тврде да је Хамлет изгубио додир са стварношћу. Али, сам Хамлет побеђује ту тачку гледишта речима:

„Ја сам луд само кад дува северозападни  
ветар; кад дува југ, ја разликујем сокола од  
чапље”<sup>679</sup>.

Хамлет овим апострофира да он одређује када се претвара да је луд, а када не. Психолошка (не)одређеност Хамлетовог лика најбоље се огледа баш у његовом лудилу. Јер, сасвим се лако може усвојити тумачење по коме је узрок Хамлетовог лудила напосто Хамлетов бол за оцем, како то Клаудије назив, чиме алудира на женскост његовог бића, неспособност да се са оним што је природан животни циклус, који, одувек је тако било, има почетак и крај, а крај је увек смрт. Ако прихватимо тај Клаудијев став о женскастој, одвећ неотпорној емотивној структури Хамлетовог бића, онда је лако доживети Хамлета као размаженог краљевског сина ненавикнутог на ружну страну живота, којој, притиснут налогом Духа, мора да стане на пут.

Такво тумачење је јасна опозиција Ахмедовој мржњи, која је, будући диониски силна, претерана, рушилачка, и, попут Хамлетовог лудила, субверзивна, чисто мушка. „Лудило је тако чест и погодан мотив зато што је флуидно – нема јасне границе, дефиниције, нити појавне облике, непредвидиво је и идиосинкратично, те трпи неконзистентност. Даље, оно је мимо сваке контроле и зато је спонтано, искрено, откривајуће, субверзивно”<sup>680</sup>.

У томе је сличност између Хамлетовог наводног лудила и Нурудинове мржње. Она је субјективна реакција на граничну ситуацију која Ахмеда доводи до преображаја. Она је искрена, непатворена емоција, коју није могао планирати, што је чини спонтаном. Она се родила у његовом срцу као што се Атина родила из Зевсове главе. Она га је ослободила послушности поретку, политичким и религиозним стегама у које до тада није сумњао, због чега постаје субверзивни елемент, претња.

Лудило и мржња имају још нешто заједничко, а то је перцепција наведених стања као стања сна, екстазе, опијености<sup>681</sup>. Опијеност је присутна у сладострашћу са којим Ахмед Нурудин говори о својој мржњи. „Била је то сласт, млада и свјежа, бујна и болна, као љубавна чежња [...]. Срце ми је ужарени котао у ком се кухао опојни напиток”<sup>682</sup>.

За Нурудина мржња је „[...] та црна, страшна љубав [...]”<sup>683</sup> којој се препушта. Она означава крај његовог процеса трансформације и његову моралну декаденцију.

Код Хамлета и Ахмеда Нурудина трансформација иде у обрнутом смеру. Очева смрт код Хамлета је био шок који је у њему извао снажну реакцију туге и жалости, мајчино недолично понашање у њему је произвело гађење, речи Духа у њега су усадиле сумњу, Офелијино понашање га је разочарало, као и лажни, двоструки морал дворана. Током развоја драме, интензитет Хамлетових емоција постепено слаби, он постаје смиренији у себи.

За разлику од њега, код Ахмеда Нурудина имамо постепено појачавање емоција током романа. На самом почетку он је спокојан у текији, унутар клаустрофобичних калуца исламске егзегезе, његов живот је у сагласју са Кураном, његов лични идентитет се подудару са његовим друштвено конструисаним идентитетом. Нурудин не схвата своју потчињеност и недостатак слободе. Он бира да робује исламу. Ахмедову перспективу мења ситуација убиства брата.

<sup>679</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 62

<sup>680</sup> Шофранац, Наташа, „Умоболник, љубавник и песник“: ментални поремећаји Шекспирових трагичних јунака, стр. 99, <https://www.komunikacijakultura.org/index.php/kk/article/view/121/88>

<sup>681</sup> *Ibid*, стр. 100.

<sup>682</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, Београд, 2004, стр. 270

<sup>683</sup> *Ibid*, стр. 269.

Разлика између Ничеовог схватања аполонског привида и Ахмедовог служења исламу као привида живота је та што ничеанско схватање аполонског привида подразумева свест о привиду, а Ахмед ту свест нема. Њему до сурета са муселимом у првом делу романа фали „[...] аполонски елеменат, којим се хеленска свест уздиже до самосвести“<sup>684</sup>, односно онај увид о томе да је придавао већу вредност свом дервиштвуи дервишком чину него што његово звање збиља носи. Он збиља верује у догму, само и једино у догму, до грајњих граница своје потчињене свести све до тог сусрета, а након тога он почиње да сумња у све у шта је веровао.

Хамлет се у свом глумљеном лудилу прображава у растројеног човека толико уверљиво да нико на двору не сумња да је он збиља психички оболео. Ахмед Нурудин заиста доживљава метаморфозу у осветника кога теши, покреће и мотивише мржња према убицама свог брата на челу са муселимом. Обојица иступају из себе, разлика је само у томе што се Хамлет само представља као да је луд, а Ахмед Нурудин је заиста закорачио у мрак другог „Ја“ у себи, у хладне, тамне и мемљиве одаје свог деструктивног нагона за пропадањем. Диониска филозофија се темељи на феномену *пропадања*<sup>685</sup>. Док у Нурудиновом пропадању нема ни трачка светлости, у Хамлетовој је има. Ахмедова смрт је бесмислена. У Хамлетовој има узвишености. Он је испунио своју дужност. И није то учинио зарад свог добра, зарад давања одушка своје туге ожалашћеног сина, већ због добробити Данске. Хорације је морално чист и ни налик срамотном Клаудију. Хамлет је тим чином доказао да је достојан неправедно одузетог престола. Његов бес према мајци и свом *неприродном оцу*<sup>686</sup> је био оправдан. Хамлет зауставља декаденцију и својој држави обезбеђује нови почетак и доброг краља.

Ахмед умире морално једнак са онима против чије моралне неадекватности се побунио, постајући роб стицања *дионисовског увида*<sup>687</sup>. Ахмед се родио као роб, будући да је припадник ниског друштвеног staleжа, оног сиротињског. Живео је као роб вере, ратујући и потчињавајући се слову Кур'ана, живећи у складу са његовим начелима, поштујући исламску егзегезу до граница фанатизма, потом се окренуо против ње. Као кадија, издао је једину светлост коју је у животу стекао, светлост љубави и оданости другог човека, кога је издао. Ахмед звани Јуда. Савладан диониским принципом рушитељске мржње, он умире као роб Диониса који се родио у његовој жалости, ојачао у његовом бесу, и експлодирао у његовој мржњи.

Однос Аполона и Диониса је, по Ничеу, однос супротности. Ова два начела су међусобно конфликтна по ономе што значе, симболишу и заступају. То су два грчка божанства, од којих је Аполон изворни хеленски бог, онај који је зачетник олимпског света многих богова, света лепоте који је Хелен супротставио ружноћи стварности како би могао да је преживи<sup>688</sup>. Ова два бога су један другом супротстављени, као што су то Хамлет и Ахмед Нурудин по ставу о међуљудским односима и самоспознаји али која постоје напоредо чиме изграђују јединство, оно које је код Ничеа оличено у античкој трагедији.

Аполон је против било чега што је људско и претерано, сувишно. Његов основни захтев је „„Познај себе“ и „Нипошто сувише“<sup>689</sup>. То је аполонски елемент у дервишовом схватању света у складу са исламистичком егзегезом. Двадесет година је провео са осталим чланова свог, мевлевијског реда, а све о чему су размењивали мишљења биле су догматска начела и

---

<sup>684</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 14

<sup>685</sup> *Ibid*, стр. 17.

<sup>686</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, први чин, сцена друга, Београд, Граматик, 2007, стр. 17

<sup>687</sup> Милић, Новица, *Op. cit*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>688</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit*, стр. 22.

<sup>689</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 29

опште ствари. Сам Селимовић нам даје посведочење тога у Нурудиновом запису који се тиче његовог односа са Мула-Јусуфом:

Аполоново најважније својство је мера<sup>690</sup>. „Аполон, етичко божанство, захтева од својих створења меру и, да би се она могла поштовати и одржати, самосазнање”<sup>691</sup>. Аполон је онај који влада собом, поштовалац разума који води стицању самосвести. Аполон је бог дужности и нужности. Аполон собом носи способност ограничавања. Он је бог онога што није стварно. Његова склоност ка привиду „[...] као вео прекрива диониски свет”<sup>692</sup>. Можемо га назвати богом сна, илузије, привида, обмане. Аполон означава оданост савлађивању људских, природних, биолошких импулса. Аполон је и „бог сна, стања чисте контемплације, у којој људске страсти ћуте”<sup>693</sup>. Аполон брани границе<sup>694</sup>. Он проводи живот градећи неосвојиву тврђаву сопствене моралне исправности. У роману *Дервиш и смрт* ће се показати да је у питању *зиданица на песку*<sup>695</sup>. Најзад, Аполон је чувар поретка<sup>696</sup>.

Аполон је заслепљен својом фантазмагоријом која је за њега једина стварност. „Он који је по свом пореклу „видљив сјај“, божанство светлости, влада и сјајним привидом унутарњег света маште”<sup>697</sup>. Он је префињен и етички освешћен. Аполон је поштовалац устројства и хијерархије, понизан пред правилима, научен да слобода може да постоји само унутар скупа принципа у оквиру закона. Аполон изнад свега оштује ред. Ахмед Нурудин изнад свега поштује Ред. Док му не убију брата.

Дионис је полу-бог прекомерности. Његово поље деловања је људски занос. Дионис је бог који прекорачује меру. Он руши границе варварском силином. Дионис заступа прекомерност, он је весник трагичког и махнитог. Дионис крши сва ограничења. Његов разарачки потенцијал је огроман. Он руши бране унутар човека, уклања границе показујући своју реметилачку снагу. Дионис је сам у себи слободан јер не хаје за туђе очи, а у његовим се читава ужасна диониска реалност коју Аполон бира да игнорише. Дионис је неспутан. Он је навалентан у својој разузданости, бог трансa, измењеног стања свести у ком чула господаре разумом потпуно га потчињавајући својој раскалашности. Дионис је бог ослобађања од окова. Он је бог обелодањених скривених нагона појединачног човека. Он открива ужас дубоко скривен у бићу. Дионис својим интензитетом води човека у сопствени понор. Дионис симболише омамљеност пијанства. Дионизијско начело генерише „[...] ужас и осећање губитка самог себе у хаосу”<sup>698</sup>.

Дионис је црн. Аполон је бео. Дионис је весник ноћне тмине и носилац мистичне симболике ноћи. Аполон најављује освет, сјај и сунчеву светлост. Дионис је врисак из подземља. Аполон је префињена нота небеса. Аполон категорички одбија да појми ужас стварности. Дионис страву изнова побеђује. Аполон је окоштао у својој ригидности. Дионис је разгибани бог. Дионисово сопство је нестално. Аполон је скучен у мери. Дионис је разгранат

<sup>690</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 9

<sup>691</sup> *Ibid*

<sup>692</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2004, стр. 24.

<sup>693</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 9

<sup>694</sup> *Ibid*, стр. 9.

<sup>695</sup> Милошевић, Никола, *Зиданица на песку : Књижевност и метафизика : Црњански, Десница, Настасијевић, Лалић, Андрић, Селимовић*), Слово љубве, Београд, 1978, стр. 175

<sup>696</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 9

<sup>697</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 19

<sup>698</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 382

у безмерју. Аполон је Микеланђелов Давид – складан и укочен у мермеру у ком је исклесан и једнако хладан. Дионис је раскомадана фигурица која се увек може изнова састављати и васкрсавати попут Феникса, величанствено ватрен. Дионис је бујица која плави све пред собом, Аполон је миран пролећни поток. Дионис инсистира на измештању из, ван себе, а Аполон на интроспекцији. Дионис је силовит, Аполон је миран као језеро. Дионис презире ограничења, Аполон их усваја као своја.

Дионис је ужарена лава подивљале вулканске ерупције. Аполон је догорела шибица. Аполон симболише појединачност, Дионис општост, колективност. Аполон је одмерен ко пажљиво одабрана реч. Дионис је хаотичан у својим менама. Аполон је уравнотежен. Дионис је анархичан у свом непрекидном мењању. Аполон је варка, обмана која заводи својом појавном привлачношћу. Дионис је оно ружно од чега Хелен крије поглед. Аполон је милостив у својој неистинитости. Дионис је свиреп у својој истинитости. Аполон је бог. Дионис је полу-божанство. Аполон је фригидан. Он „[...] тражи моралну узвишеност, чак светост, бестелесну продуховљеност [...]”<sup>699</sup>.

Аполон и Дионис су антонимична и божанства и начела која један другог анулирају. Дионис је ознака за све што је сувише, а Аполон за све што је (не)довољно. „Где настаје сукоб са им богом? Ни на којем другом месту него на границама које су човеку постављене, а које он намерно или ненамерно прекорачује”<sup>700</sup>.

Дионис је сав у својој полности. Аполон је поданик свог ума. Дионис је поданик афеката. Аполон је бестелесан, радикално интелектуалан, гадљив над телесним. Дионис је изразито путен. Аполон је узвишен. Дионис је приземан. Аполон је привиђење, варка, обмана, илузија, привид. Дионис је јава. Аполон је леп на око. Дионис је ружно издеформисан у својој чудовишности. Аполон је утеха. Дионис је оно због чега је хеленском човеку потребна утеха. Аполон је појава. Дионис је суштина. Дионис је живот. Аполон је одумирање онога што је још увек живо. Аполон је божанско. Дионис је људско.

Свет олимписке илузије о коме је Ниче писао је свет, сна и привида који скрива свет диониске стварности. То је стварни свет испуњен ужасима, неправдом и злом. Улога сна, илузије и привида је да пружи заштиту од такве стварности, која прети страхотама и одурношћу<sup>701</sup>. То је свет огрезао у монструозност, у злочине, свет у коме кривци не бивају кажњени, свет патње и људског очаја. Појединац, Хелен, као и Хамлет и Ахмед Нурудин, је згрожен таквим морално компромитованим светом који одудара од његових узвишених идеала, свет у коме је неправда дозвољена, у ком људски живот не вреди ништа, свет који жмури пред убиством невиног човека. Тај свет је искварен и труо у својој суштаствености.

У том свету идеали више немају никакав смисао. Они бивају доведени у питање од стране малобројних самосвесних појединаца који се тешко мире са стварношћу која је за њих метафора ругобе. Они се над њом, стварношћу, згражавају. Она им се гади, а то гађење инхибира њихово делање, као што је то случај са ничеанским *диониским човеком*<sup>702</sup>. То је свет који је прихватио претварање, маскирање, прерушавање као знак сналажења, као реквизита за пливање у мутним водама декаденције – моралног опадања и пропадања на нивоу читаве цивилизације.

Бацити „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]”<sup>703</sup>, како то Ниче формулише, значи суочити се са таквим светом и постати свестан (бе)смисла сопственог моралног идеализма. То чини Дионис у човеку. То је диониски елемент, диониска маска, дионизијско

<sup>699</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2011, стр. 25

<sup>700</sup> Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издвачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 9

<sup>701</sup> Ватимо, Ђани, *Op. cit.*, стр. 22.

<sup>702</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2011, стр. 43

<sup>703</sup> *Ibid*

начело”<sup>704</sup>. Реч је о прогледавању, искомском, суштинском и изненадном, ужаснутом<sup>705</sup>. Сазнање се стиче упркос томе што се не жели. Али је потребно јер води ка преображају. А преображај води ка ослобођењу или ка промашености, у зависности од тога да ли је реч о Хамлету или Нурудину. Промашеност је последица аполонијског привида.

(Анти)аполонска (анти)маска Ахмеда Нурудина подразумева истрајавање у сопственој, вештачки створеној, визији света, многоструко улепшаној, која му омогућава да преживи свет који је у нескладу са његовим идеалистичким моралним светоназором. Она га штити од стварности и осигурава његово пуко преживљавање у свету ком није дорастао. Аполонска маска подразумева скривање и повлачење у свој конструкт, илузију, чиме испуњава своју заштитну улогу. Елемент летаргије налазимо у Хамлетовом одлагању извршења освете, а оно што изражава према својој декадентној мајици Гертруди, која није испунила његов морални идеал о жени чији живот се суштински (а зашто не и буквално) завршава мужевљевом смрћу, већ је започела други живот, са другим човеком, мужевљевим братом, његовим убицом и узурпатором престола, који је преотео од њеног сина је гађење.

Глумљено лудило је Хамлетова диониска маска. Лудило је прелажење когнитивних, емотивних, духовних и психолошких граница у појединцу. Хамлет даје доказе да њиме влада, ми закључујемо да ипак у њему има границе, да он влада својим умом, чак и кад глуми. Премда је његово лудило застрашујуће верно правој лудости, чињеница да симулира показује да у њему постоји трезвеност и да је његово „лудило“ ствар његове одлуке. Он намерно прекорачује меру, а чим је прекорачује, значи да у њему она мора постојати. То је аполонски елемент његове маске.

Хамлет се налази растрзан између лажног лудила, разума, гађења, оклевања, и делања, идеала и стварности која га угрожава. Хамлет је своје изворно биће, ожалосћени син невинно убијеног оца, он је своја јавна функција престолонаследника, а он је и лажно растројени принц који, што се двора тиче, представља опасност по будућност монархије и владајући поредак. Не рачунајући Хамлета убицу. Код Хамлета имамо доминантну диониску маску, он је оно што Ниче назива *диониским човеком*<sup>706</sup>, његово тзв. лудило је *дионизијско начело*<sup>707</sup> принца инхибираног *хамлетовитином*<sup>708</sup>.

*Хамлетовитину*<sup>709</sup> налазимо и код Ахмеда Нурудина. Он, наине, не хита да помогне брату за кога мисли да је заробљен у тврђави. Он прижељкује да не мора то да чини. Његова летаргија проузрокована је његовом свешћу о друштвеном положају коме даје исувише на значају. А мржња која га обузима након братовог убиства је појачан афекат који је карактеристичан за дионизијство, његову диониску маску која није маска, већ је његова изворност у тим тренуцима. У Селимовићевом роману, Ахмед Нурудин је, дакле, располућен између свог изворног бића, своје друштвене функције дервиша, која је његова аполонска (анти)маска и између дионизијских елемената у себи, летаргичности, неодлучности, колебању у ситуацијама у којима би требало да буде понајвише човек и да помогне брату и мржње након Харунове смрти која га је обузела у потпуности, поништавајући (духовну) трезвеност која га је до тада красила.

Мржња је Ахмедово прекорачење мере. Разлика у односу на Хамлета је та што Нурудин мржњу не глуми. Код њега мржња поништава границу, и тиме спада аполонска маска са његовог лица. Он је подељен не само између свог изворног и друштвено конструисаног

<sup>704</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 381

<sup>705</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 178

<sup>706</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2011, стр. 43

<sup>707</sup> Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, Логос, Београд, 2017, стр. 381

<sup>708</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 63

<sup>709</sup> *Ibid*

идентитета, већ између себе бившег, претходне верзије себе и себе садашњег<sup>710</sup>. Притом, негде између те две верзије његове личности присутна је и његова личност као кадије, што је такође друштвено конструисан идентитет, јер је у питању јавна функција.

Дакле, постоји Ахмед као изворно биће, припадник нижег друштвеног сталежа, син и ожалошћени брат невино убијеног Харуна, па Ахмед, дервиш, па Ахмеда кадија и, на крају, Ахмед, осветник. Не рачунајући Ахмеда дављеника. Код Ахмеда Нурудина у првом делу романа је доминантно аполонско начело у виду дервиштва, које ограничава његово деловање и генерише његову летаргију, а летаргија је одлика *диониског човека*<sup>711</sup> по Ничеу, оклевање и несигурност приликом делања, док је у другом је доминантно диониско начело у виду мржње као појачаног афекта.

Стиче се утисак да се Хамлет изборио за живот у смрти, а Ахмед за смрт у животу. Иронија је да је Хамлет размишљао о смрти, а Ахмед о животу. Зато – бити (располућен). Зато – не бити. Не „бити ил’ не бити [...]”<sup>712</sup>, већ бити и не бити. Мноштво. Дуалност. Ниче негира постојање унутрашњег јединства у субјекту. Њихова трагичност је у њиховој унутрашњој подељености као ничеанских субјеката<sup>713</sup>. Ничеов субјекат је децентриран, што значи да нема упориште у себи самом. Упориште је најважнија карактеристика човекове целовитости. Хамлетово и Нурудиново упориште је флуидно. То су лудило и дервиштво. Ниједно од тих упоришта није постојано. Оба су илузије.

Хамлет је жртва. Доживео је неправду, повређена су му права као људском бићу, престолонаследнику, мушкарцу, сину. Има сва права, шта више, његова дужност је да сачува част, испуни задатак који му је дао очев Дух, да га освети. Тиранин који је запосео престо зна да Хамлет, као онај који би требало да буде наредни легитимни владар има подршку народа. Али Хамлет се дуго не свети. Разлози његовог оклевања су једна од највећих интрига не само шекспиролога широм света већ и критичара, професора енглеске књижевности, теоретичара и, наравно, читалаца. Неактивност по природи, наглашена окренутост ка мисаоним токовима, давање предности интелекту пре него практичној, делатној страни личности која остварује циљеве, лудило, меланхолија, све су то могући узроци његове пасивности.

Хамлет је жртва Клаудијеве узурпације престола и заузимања његовог, Хамлетовог, места у држави и породици, а тиме и повреде хармоније божанског устројства и поретка. Он је свестан да му је престо одузет и да Клаудије, иако не сувише рђав по начину владања, ипак јесте тиранин јер његова владавина нема утемељење у закону и легитимитету. Колико год да осећа антагонизам према стрицу, не убија га први пут када му се за то укаже прилика. Хамлет не жели да убије човека који је на коленима и који се моли објашњавајући свој поступак тиме да убица његовог оца неће отићи у пакао, што заслужује, јер је окајао грехе молитвом<sup>714</sup>.

Треба истаћи, дакако, да он то чини и због себе. Наиме, њега више обузима страх од пакла у ком ће себи обезбедити место ако искористи ситуацију која му се ненадано пружила него тога да стриц тамо неће отићи. Хамлет је дозволио Клаудију да преживи без обзира на то што узурпатор није дао шансу краљу Хамлету да се исповеди пред богом пре одласка у смрт и тиме да својој души шансу да оде у рај. Краљевић, принц Данске, не жели да буде исти као силом наметнути властодржац.

Он одбија да се служи макијавелистичким средствима којима се послужио тиранин и злочинац, узурпатор и убица, поседник тела његове мајке. Он своју људску трагедију подноси достојанствено, жалећи свог врлог оца. Хамлет се предаје осећањима. Због тога и јесте инхиниран призором човека који је приступио (лажном) покајању и молитви. Након представе која му је потврдила речи очевог Духа, а које је осећао да мора да провери плашећи се тога да

<sup>710</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 209

<sup>711</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>712</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Београд, Граматик, 2007, стр. 74

<sup>713</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 97.

<sup>714</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Београд, Граматик, 2007, стр. 97-98

их није криво схватио онако како би то најбоље служило његовим осветничким интересима, Хамлет више не сумња у то да је Клаудије убио краља Хамлета. Он је сигуран у злочин. Упркос томе, он себи не дозвољава да га та чињеница натера да на тај одговори другим злочином и да на убиство одреагује убиством. Он то не ради јер се његово биће тога гади.

„*Хамлет*, драма о хамлетовштини, није драма о човеку неспособном за акцију; *Хамлет* је испуњен Хамлетовом борбом за савлађивање скрупила, које углавном потичу отуда што се преузети задатак *исувише поклапа с његовим личним интересом*, с тежњама које он сматра за себичне и порочне [...]”<sup>715</sup>. Он не жели да се поистовети са нечасним представником *политичког државног идеолошког апарата*<sup>716</sup> какав је дански двор као срце данског политичког система јер не жели да укаља своју душу и тиме је осуди на вечне муке пакла. То је суштина његове људскости. Он верује у скрупуле и зато оклева, зато се уздржава. „Шекспир је својим *Хамлетом* показао племенитост тог уздржавања, насупрот подлој активности, безобзирној неуздржљивости несавесних хуља [...]”<sup>717</sup>.

Хамлет не жели да крене Клаудијевим стопама и да буде макијавелистички злочинац. Он не жели да изврши злочин, да убије, само зарад испуњења свог личног циља – освете. Он жели да зна да то није злочин, већ чин колективног избављења.

Али, чак ни тада Хамлет о убиству Клаудија не размишља из угла сопствене користи, већ из колективне. Он то не жели зарад својих интереса, већ зато што је то добро за државу и нацију. Хамлет сада то жели, али „[...] Хамлет уклањање Клаудија тражи зато што је он „чир на *нашем* телу“, зато што то захтевају здравље, интереси, потребе заједничког тела, не његова лична безбедност или освета”<sup>718</sup>. Хамлет се не свети Клаудију зато што је то његова приватна потреба. Исувише се плаши пакла да би то урадио. Он се не одлучује на освету све док није сасвим сигуран да за њу постоји објашњење, а тиме и оправдање у чињеници да смрт Клаудија може донети опште добро држави, те да је на њему да освету изврши зарад тога.

Ово је кључна разлика између Хамлета и Ахмеда Нурудина. Хамлет све време размишља као легитимно изабрани краљ који се брине о добробити својих сународника. Он је окренут колективном и општем на здрав начин достојан доброг владара кога води врлина исправности. Ахмеда Нурудина, са друге стране, води лична мржња, субјективни осећај повређености и увређености пред структурама власти које су му нанеле неправду. За разлику од Хамлета, он не жели правду, већ освету. Хамлетови мотиви су часни и морални, Ахмедови мотиви извиру из његове сујете. Убиство брата није само рана на души ожалашћеног човека, већ неопростива увреда дервиша, шејха текије. Трансформација Ахмеда Нурудина је метаморфоза човека који је у почетку окренут општем са намером бега од личног које га сустиже и девастира.

Она се завршава извршењем освете озлојеђеног појединца у име сопствене жалости. Због тога он у смрти не налази помирење ни са собом ни са светом око себе, већ она бива трагични крај. За разлику од Хамлета, чија смрт доноси неку врсту блакости услед помирења са собом и другима јер његов чин освете је чин који за циљ има опште добро и идеју да се сачува држава, да се сачувају људи. Његова освета није чин личног антагонизма, као што то јесте освета Ахмеда Нурудина. Хамлет је оличење *ренесансног човека*<sup>719</sup> - идеалисте, Ахмед Нурудин је дехуманизован.

Они полазе из различитих средишта: на самом почетку Ахмед Нурудин је шејх текије, и, као такав, учесник у власти, чија дела не преиспитује све док њима није сам унесрећен. Хамлет је престолонаследник који се уверио у оно у шта Ахмед Нурудин до убиства брата није (желео): да закон и власт имају мало шта заједничко, ако уопште нешто имају. Ахмед се на

<sup>715</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 63

<sup>716</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit.*, стр. 28.

<sup>717</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 73

<sup>718</sup> *Ibid*, стр. 66.

<sup>719</sup> Hibbard, G. R. (ed.), *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, Oxford world's classics, University Press, 1987, p.6

освету одлучује јер се предаје мржњи која му је замена за многе врсте љубави којих је остао лишен, а Хамлет се на освету одлучује тек када се увери да тај чин води ка ослобађању државе од нечасног, аморалног и лицемерног узурпатора, краљоубице и братоубице, и, што га највише погађа, мужа своје мајке који се не може поредити са краљем Хамлетом по врлини. Хамлет као да је читао Његоша и запамтио да

„[...] тирјанству стати ногом за врат,  
[...]  
то је људска дужност најсветија“<sup>720</sup> !

Оно у чему се Меша Селимовић и Шекспир у ова два дела разликују, то је мотивација њихових јунака за извршење освете, која боји њихову смрт, а тиме и њихов живот.

Упоређен са Ахмедом Нурудином, Хамлет је, условно речено, јунак. То само појачава чињеницу да је Ахмед Нурудин, упоређен са Хамлетом, анти-јунак. Јер, он постаје власт, не само у поступању већ кадијским звањем, које му, као што легитимно стечена власт у ренесансној Енглеској владару даје право да кажњава, тако и он стиче ово право. Његово постављање за кадију је покушај власти, доминантног дискурса, да угуши његово субверзивно деловање. Ахмед Нурудин је загризао мамац и латио се макијавелистичког приступа што је платио смрћу. Али не само смрћу, већ трагичном смрћу која је завршетак трагичног живота дервиша, шејха текије, који је пропустио да буде син, брат и љубавник, али није пропустио да буде непријатељ, експонент власти, добошар празних речи, пасивни посматрач прилика све док га неприлике нису притерале уза зид, текијски, где га је чекао мртви Харун, а са њим и морални дуг сопственој крви, веза са хадским светом, из чијег мрака је васкрсао Дух краља Хамлета оптеретивши свог сина моралном дужношћу освете.

Иако је и Хамлетово (не)делање у почетку било усмерено на себе, сопствено осећање туге и многоструке повређености коју му је приредио Клаудије, Хамлет с почетка и с краја драме су два различита човека, баш као што је то Ахмед Нурудин. Хамлет увиђа да и мири се са тим да није реч о његовом личном спасењу, већ о колективном, заједничком спасењу заједнице, државе које ће и њему донети мир. Он спознаје истину да без општег не може бити појединачног спасења. Тај увид га ослобађа упркос чињеници да га плаћа сопственом жртвом.

Као и Хамлет, Ахмед је посегао за сплеткама, изједначавајући се тако са онима чија неморалност му се гадила.

#### 4.1 Ахмед Нурудин подељен између два света

Након посете муселиму „у Нурудиновој свести зачиње се дилема која има овај вид: један од ових светова је *лажан*“<sup>721</sup>. Намеће се питање који. Да ли су часови (само)изолације у дервишкој текији проведени у миру над књигама и тајнама вере само одбрана од онога што дервиш није желео да види? Или је то што је напољу видео само случајни сплет несрећних околности, Иблисов Бермудски троугао којим дервишеву веру и самопоштовање ставља на тест ради јачања? Одговор би могао натерати једног од њих двојице, или Ахмеда Нурудина или шеиха мевлевијске текије, на преиспитивање, сумњу, која је корен потоњег делања, а оно корен стицања независности.

Нурудин је располоућен између ове две могућности, које једна другу потиру. Ово питање заострава унутрашњи конфликт у њему јер је први пут дозволио себи да питање уопште постави. Нурудин се тада већ побунио, макар мишљу. „Ако је муселим само случајност, ако је његова суровост изузетак у иначе складном поретку стварности, његова вера и мир су сачувани и трајно обезбеђени; али ако муселим није случајност него израз једног

<sup>720</sup> Његош, Петар II Петровић, *Горски вијенац*, Мeбијус, Крагујевац, 2008, стр. 41

<sup>721</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 34.

система односа, онда су Нурудинова вера и тврда стаза молитве само илузија и духовно слепило<sup>722</sup>.

Ахмед Нурудин је ненавикнут на свет у ком Кур'ан не даје одговоре на сва питања и утеху у свакој патњи, свет лишен човечности које у дервишевом свету постоји макар у светим речима, које уређују свет какав би он требало да буде, а не окавак какав он јесте. У том свету, он је верски ауторитет, при врху друштвене лествице, на основу чега верује да има права која му у стварном свету не припадају јер тај свет и дервиш имају врло различите аршине. „Нурудинова свест је инхибирана збуњујућим сазнањима. Је ли све то случајност, инцидент изазван матицом стварности или је посредни систем односа за који је он био слеп и глух целог живота“<sup>723</sup>?

Свет се према Нурудину понаша не само као према било ком другом дервишу, него као према било коме другом, што Ахмеда затиче неспремног да то прихвати јер у свом микросвету он је шеих текије и то носи тежину. Можда у свету који би почивао на правди и закону, али на оном који почива на репресији то није случај. Ахмед Нурудин то не види све до посете муселиму и онога што једино он доживљава као вербални окршај са стражарем који му стварност равнодушно баца у лице.

Наиме, „обраћајући се стражару, Нурудин рачуна на *хијерархију која потиче од друштвеног угледа*; одговарајући му дрско и занемарујући га, стражар рачуна на *хијерархију која која почива на моћи и сили*“<sup>724</sup>. Дервиш ту увиђа разлику између два света која постоје паралелно, али се међусобно не додирују. Рука једног од та два света, света власти, је написала налог за Харуново затварање. А Нурудин, који га је изгубио, ће постати један од њих. Човек коме је част била на првом месту постаће безумни осветник и тиме запечатити своје морално посрнуће. У кругу насиља жртва ће постати целат.

Оно што Ахмед Нурудин не може да разуме је да однос стражара према њему није личан. „У његовом односу према Нурудину нема ни трунке личне боје; напротив, он само исказује прерогативе битне за суштину власти“<sup>725</sup>. Тиме власт ставља до знања да је она сама ауторитет и да су њене одлуке мотивисане далеко прљавијим побудама од оних на које је дервиш навикао у миру своје текије, те да су њене одлуке закон изнад закона. Једино што преостаје било ком члану друштва јесте беспоговорно поштовање тих одлука и одсуство помисли на побуну, јер ће такве бити сурово удављене у тамници или угушене катулферманом. То је немилосрдни механизам застрашивања и репресије који почива на инсистирању на покорности појединаца, а не на закону, како је дервиш наивно веровао.

Харун је затворен јер је разоткрио чиме се све власт служи. Био је без кривице крив и ипак убијен јер је знао оно што власт није желела да зна. Утолико је његова жртва већа, а дервишеви напори да пита за њега апсурднији јер је у том тренутку он већ био погубљен. Од личне трагедије наративни ток се помера ка политичком конфликту који је мотивисаним емоцијом губитка члана породица, а она је окидач за трансформацију главног лика. „Хамлетова осећања се крећу између самосажалења и малодушности, и ужасне мржње и беса према онима који су унели пометњу у његов свет“<sup>726</sup>.

---

<sup>722</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 34.

<sup>723</sup> *Ibid*

<sup>724</sup> *Ibid*, стр. 30.

<sup>725</sup> *Ibid*

<sup>726</sup> Марић, Јасминка, *Op. cit.*, стр. 38.

Живљење у паралелним световима омета процес доношења одлуке и делања и код Хамлета и код Ахмеда Нурудина. Обојица су растрзани између унутрашњег света на који су навикли, пуним идеализма и моралних скрупула, и стварности у којој бујају зло и смрт.

#### 4.2 Подељени Хамлет – Хамлет као ничеански субјекат

Истражујући везе између ренесансе и Шекспира, Милица Спремић се наслања на сагледавање 17. века из перспективе Џона Долимора. Он заступа мишљење да одлучујућу улогу у обликовању човека тог доба, у обликовању његовог идентитета нема његова изворна, аутентична природа, већ човековом владају и у његово име одлучују спољашње, екстерне силе какве су друштвене и историјске. Због тога друштвено-историјски контекст у ком појединац живи има пресудну улогу у његовом схватању света и обликовању његовог светоназора<sup>727</sup>.

Због тога што је 17. век камен међаш између два друштвено-политичка система, два времена и два система потпуно различитих вредности и схватања, од којих је један систем средњовековног феудализма и доба хришћанства у складу са којим човек може постојати једино у сагласју са Богом и доба хуманизма и хуманистичких идеала, што је клица зачетка модерног доба у ком човек постоји као засебан ентитет који је сам у себи утемељен у свом сопственом рацију<sup>728</sup>. Хамлет, иако књижевни лик, представља прототип човека који се нашао у таквом друштвено-историјском контексту. Услед своје позиције у времену, он је подељен у себи и талац јаза између та два поларитета.

Њихова опречност је оно што у Хамлету рађа унутрашњу подељеност између оданости религијској доктрини хришћанства, налогу Духа да га освети и свом сопству, својој изворној природи, свом суштаству које се гнуша наметнутог осветничког задатка. Његова подељеност доказује Долиморов тезу да човек 17. века није целовито, једно, јединствено, недељиво биће, већ је раполућен и растрзан између супротстављених крајности које једна другу искључују. Због тога је његов идентитет условљен друштвено-историјском и политичком матрицом тога доба које је граница између два противречна света и две неспојиве слике света која су једна другој бинарна опозиција.

Примењено на *Хамлета*, у овој драми се огледају прилике ренесансне Енглеске и слике света која је тада била на снази, а која укључује апсолутистичку власт монарха, ликвидације политичких неистомишљеника, макијавелистички приступ владању који одобрава, чак сам спроводи елиминацију потенцијалних претњи какве су људи који спознају праву, репресивну природу трулог политичког апарата што прилике у Енглеској тог доба повезује са приликама приказаним у Селимовићевом роману *Дервиш и смрт*.

Овакво схватање ренесансе као међупростора између средњег века и модерног доба карактеристично је за многе новоисторичаре. На театралну природу ренесанских прилика на пољима политике и испреплетаних друштвених односа пажњу скреће Џон Браниган. Он тврди да се позориште у Енглеској у доба ренесансе уствари бави политичким устројством, са посебним нагласком на владара и на цео политичко-друштвени дискурс тог доба<sup>729</sup>. То је од значаја за ову тезу јер она настоји да протумачи улогу маски и принципа маскирања, прерушавања као и демаскирања по Ничеу на примерима Хамлета и Ахмеда Нурудина а у вези са њиховим односом према властима, Клаудијем, који је монарх уместо монарха и муселиму, кадији, муфтији, и Пири-Војводи и дефтердару који су весници Нурудинове смрти у роману *Дервиш и смрт*. У оба случаја реч је о борби појединца против система, само што ти појединци истовремено припадају том систему.

Но, када их систем лично ошине својим злочиначким корбачем, маске долазе до изражаја, било да се стављају, као у случају Хамлетовог смулираног лудила, које остатак двора схвата као озбиљну претњу по апсолутистички поредак или да се скидају као у случају Ахмеда

<sup>727</sup> Спремић, Милица, *Op. cit.*, стр. 23.

<sup>728</sup> *Ibid*, стр. 24.

<sup>729</sup> Спремић, Милица, *Op. cit.*, стр. 24.

Нурудина, код кога дервишка маска, пре него што се скине, услед непостојања свести о привиду, постоји као (анти)маска. Али, сусрет са муселимом представља прекретницу тако што анти-маска постаје свесна сопственог привида и од тренутка она постоји као маска. Ахмед Нурудн увиђа да је његово звање имало тежину само унутар његовог идеолошки обојеног света исламске доктрине у његовом уму, да је она важна само као његово трансцедентално „Ја“ а да је он сада у позицији да, питајући за брата, за кога мисли да је затворен, а Харун је већ мртав, проговара из свог *емпиријског „Ја“*<sup>730</sup>. Та два „Ја“ припадају световима који немају ништа заједничко. За њих је Ахмед Нурудин мислио да су један исти свет.

Хамлетова унутрашња подељеност је несклад између његовог унутрашњег бића са једне стране и идеологије са друге. Опасност лежи у побуни унутрашњег бића против идеологије и њених норми које за циљ имају да припитоме подивљалу субјективност. Још већа опасност је то што у срцу унутрашње подељености престолонаследника данског трона коме су повређена осећања и права сина и владара постоји освета као дужност. Она је наметнута од стране спољашњег ауторитета, Духа његовог оца, невинно убијеног краља Хамлета. Хамлет интимно, приватно не жели да се освети. Он је располућени субјект, ничеански и алтисеровски.

Он је условљен и одређен гласом колектива ком припада у смислу традиције, морала, религије и других колективних идеала укоренењених унутар исте друштвене заједнице. Глас ауторитета који су у тој заједници обликовали те идеале је стечени, усвојени глас савести протагониста, какви су хришћанство и ислам, који су нуклеус њихове потчињености. До граничне ситуације глас друге, позајмљене савести је доминантан у Хамлету и Ахмеду Нурудину. Она је та која успева да оголи двојицу прогониста као подељене између свог личног, друштвеног идентитета и свог идентитета у смислу друштвене појавности – маске, која оличава разлику између два „Ја“ и два света вредности којима она припадају. Маска је простор унутрашњег конфликта Хамлета и Ахмеда Нурудина.

Као што се дервиш Ахмед Нурудин налази на међи два света: стварног света политичког прагматизма који се темељи на макијавелистичкој пракси која подразумева лицемерје и политичку елиминацију (невиних) људи, тако се и Хамлет налази не само на граници између два времена, од којих свако носи системе вредности, који су један другоме противречни, и не само између себе и гласа спољашњег ауторитета у себи, већ, као и Ахмед Нурудин, између два света: света живих (мртаца) и света мртвих.

### 4.3 Петар С. Талетов – Хамлет између реалности и имагинације

Петар С. Талетов 1910. године Хамлета описује као личност која се налази на међи два света од којих је један свет онај који је Хамлет скројио по својим идеалистичким аршинима, узвишени свет хуманистичких идеала који нема додирних тачака са емпиријским светом. Он у Хамлетовом сталном бивању између та два свта види његову трагику неопредељености. То је стално бивање између збиље и илузије, реалности и фантазије, истине и привида, емпиријског и трансцеденталног. Хамлет се, дакле, налази између два света од којих је један објективан, стваран, материјалан, који постоји по себи, тзв. спољашњи свет. Други свет, по свему супротан емпиријском, је свет који је конструкт његове унутрашњости, идеализовани, бајковити свет, фантазмагорија препуна идеала и идеализованих мерила каква нису применљива на емпиријски свет јер су та два света један другом противречни, као што је то Хамлетово биће. Његова немогућност да се определи је колевка његове трагизма<sup>731</sup>. Он је, будући увек између, међу-Хамлет.

<sup>730</sup> Милић, Новица, *Op. cit.* стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>731</sup> Милановић, Вујадин, *Хамлет у српској књижевној критици*, Српска Европа, Београд, 2009, стр. 53

Ова критика Хамлета се у потпуности слаже са врстама „Ја“ Н. Милића, за кога постоје „емпиријско „Ја“ - емпиријска и „трансцедентална аперцепција“<sup>732</sup>. Код Хамлета, као и код Ахмеда Нурудина, та два „Ја“ су неспојива. Њихово истовремено постојање у обојици јунака их чини ничеанским, у себи подељеним субјектима, чије „Ја“ је плурално и противречно. Та противречност у има рађа унутрашњи конфликт који их спречава да постигну целовитост. Хамлет је, као и Нурудин, растрзан између захтева та два света.

Петар С. Талетов сматра да је несклад између два поменута света, једног који постоји у стварности и другог, света идеала који постоји у јунаку узрок парализе Хамлетове воље коју спутава његов интелект<sup>733</sup>. По њему узрок Хамлетове пасивности, а тиме и његовог оклевања је у његовом уму, духу и интелекту који лебде између два света. Постоји разлика између овог и гледишта неких савремених критичара, који сматрају да су два света између којих је разапет Хамлет свет живих и свет оних који то више нису.

То је мишљење које заступа и Јасминка Марић у свом делу *Филозофија у Хамлету*, свет у који је, одлуком и одобрењем касабалијских власти, послат Нурудинов рођени брат Харун, симбол побуне и отпора репресији тоталитаристичког режима, а можда и Исхак. То је загробни свет, у чији мрак одлазе Харун, краљ Хамлет, Нурудин, Хамлет, младић Шевкија, Селимовићев брат Шевкија, Шекспиров син Хамнет, Полоније, Лаерт, Офелија, Клаудије, Гертруда, муселим, кадија. П.С. Талетов сматра да је реч о имагинарном, с једне и тзв. стварном свету с друге стране, света чији су експоненти Клаудије, Гертруда, Полоније, Розенкранц и Гилденстерн<sup>734</sup>. Другим речима, Хамлет је на међи емпиријског, стварног и трансцеденталног света, света сопственог идеализма.

Ахмед Нурудин се, такође, налази између два света. Он лелуја између света омеђеног ригидним правилима исламске егзегезе којих је његов ум препун, при чему се ислам, као и свака друга религија, схвата као трансцедентални идеал и света који вероватно никад није ни веровао у идеале. Експоненти таквог бешчасног света су муселим, кадија и муфтија који се крију иза маске јавне функције којом прикривају сопствени макијевелизам. Они су охоло и надмене политичке фигуре које, по политичкој функцији властодршца и доносиоца одлука могу да се упореде са Клаудијем, по занемаривању мртвог човека са Гертрудом, по лукавству са Полонијем, а по недостатку часности са Розенкранцем и Гилденстерном.

Паралела са Клаудијем се заснива на незаконитим поступцима којима се и он и они служе да (п)остану валст. Паралела између Гертруде и касабалијских власти заснива се на лаконском прихватању смрти невиног човека као природног поретка и саставног дела живота.

Поменути критичар иде корак даље и Хамлета види као човека у власти својих емоција, који храбро и без оклевања дела када то ситуација налаже<sup>735</sup>.

У емпиријском свету, Хамлет је окружен декадентним људима, убицама, нитковима, улизицама, полтронима. То је свет користољубивих, похлепних људи, свет издајника и шпијуна, по чему свет из драме Хамлет комуницира са светом романа *Дервиш и смрт*. То је свет покварених властодржаца, муселима, кадије, муфтије, Пири-Војводе, свет лицемерних људи заслепљених сопственим интересима, као што је то кадиница, свет сејмена који само чекају наредбу па да нападну, који, по свом полтронству подсећају на Гилденстерна и Розенкранца, свет валије и дефтердара који од Ахмеда Нурудина захтевају да изда Хасана, свет који је, као и онај у ком се креће Хамлет, декадентан до сржи. Зато је Данска једна од најстрашнијих тамница:

„Данска је тамница.

<sup>732</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35-36. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>733</sup> Милановић, Вујадин, *Op. cit.*, стр. 53.

<sup>734</sup> *Ibid*

<sup>735</sup> Милановић, Вујадин, *Op. cit.*, стр. 53.

[...]  
Те још каква; са многим преградама,  
ћелијама и апсанама; а Данска је једна од  
најгорих”<sup>736</sup>.

Данска у роману *Дервиш и смрт* је тврђава. Она није само затвор. Она је место убиства, као што је то врт Елсинора у коме је Клаудије убио краља Хамлет на спавању, масовна гробница расутих необележених костију од којих су ко зна колике невинне. Мотив страшне тамнице је морбидан мотив који одговара наслеђу елизабетинске трагедије освете. У таквом свету он мора да прибегава разним средствима како би постигао циљ. Његово средство је маска лудила.

„Главно обиљежје ове Талетовљеве анализе и схватања Хамлтовог карактера јесте неко шопенхауеровско рашчлањавање људске личности на више независних нематеријалних центара: осјећања, односно темперамента, интелекта и воље”<sup>737</sup>. Једна од подела на коју би се то могло односити јесте ова управо поменута. Зар то није основни сукоб бића у роману *Дервиш и смрт*, оног између Ахмеда човека и Нурудина и његовог звања, пре свега, дервишког а потом и кадијског када је његова инстинктивна реакција у налету осећања била да неће, не жели и не може да изда Хасана?

Милановић критикује овакво тумачење Хамлетове личности<sup>738</sup>. Ми сматрамо да је оно пригодно јер дански принц јесте на међи између два света, а та међа је једно од чворишта подељености њега као ничеанског субјекта, при чему алтисеровско схватање њега као субјекта, а оно се темељи на потчињености, такође игра важну улогу у Хамлетовој подељености оличеној у његовом лудилу.

#### 4.4 Подељени Хамлет - Светислав Стефановић

Како сазнајемо у Милановићевој књизи *Хамлет у српској критици*, Светислав Стефановић се у својој критици Хамлета фокусирао на типично ничеански елемент гађења који је, уз летаргију и аскезу, један од најдоминантнијих у човека кога Ниче назива *диониским*<sup>739</sup>. По њему, Хамлет дубоко пати због гадног света у коме живи, који чак и оно што би у својој основи требало да буде Лепо, Добро и Узвишено, бива укаљано општом трулежи света и њеним смрдљивим задахом. Код Стефановића, који се наслања на тумачење Хамлета од стране Миленка Веснића, наилазимо на диониску стварност, ону од које су олимписке грке штитили богови. То је мучна стварност света огрезлог у декаденцију, у све оно чему су хуманистички идеали Лепо, Добро и Узвишено, идеали који су колико естетски, толико етички, супротни, свет у коме се не живи, већ се гаца као по каљузи, свет који заудару на канализацију, онај „...[...] у коме је све гадно и гнусно, у коме и оно што је најслађе постаје бљутаво, као љубав, и оно што је највише само је грдно и наказно, као краљевска моћ и власт над људима”<sup>740</sup>.

То је свет удворица са ножем у рукама који циљају Хамлетова или Нурудинова леђа, сасвим свеједно, јер обојица одскачу од декаденције тога и таквог света, света слабости који за Хамлета има моралну вредност прелубнице која му је мајка, свет Офелија-издајца, свет девојака које се у вихору рата удају за другог, свет другога-шпијуна, свет који је ништа друго до позериште у ком сви позирају, носе маске и играју своје улоге.

Он је бистар ум жељн узвишеног света који не постоји. Он је љубитељ филозофије, љубави према мудрости, али функција мудрости у Хамлетовом схватању света је поражавајућа

<sup>736</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 58

<sup>737</sup> Милановић, Вујадин, *Op. cit.*, стр. 54.

<sup>738</sup> *Ibid*, стр. 54-55.

<sup>739</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>740</sup> Милановић, Вујадин, *Op. cit.*, стр. 74.

јер она открива свет у свој његовој нискости и слабости. Та премудрост генерисала је његово гађење на неколико нивоа: у породичном домену, у домену пријатељства, љубави, и на људском нивоу<sup>741</sup>.

---

<sup>741</sup> Милановић, Вујадин, *Op. cit.*, стр. 75.

## 5. Религијска догма или (анти)аполонски свет привида - дервиштво као (анти)маска

„Ништа није наше осим варке,  
Зато се чврсто држимо за њу”.<sup>742</sup>

На самом почетку романа *Дервиш и смрт* упознајемо његовог протагонисту, Ахмеда Нурудина, који служи исламској егзегези. Он је сав предат начелима Кур’ана којим је идеолошки индоктриниран. За њега свест, стварност и живот имају онолико смисла колико им религиозна доктрина допушта да имају. Ислам је дурбин кроз који Ахмед Нурудин доживљава живот исмрт, постојање и нестајање. Исламска религија је лежиште у ком је усидрена Нурудинова „трансцедентална аперцепција”<sup>743</sup>, његово трансцедентално „Ја”. Дервиш је (не)укорењен у својој дервишкој масци, поринут у ислам не због духовне потребе за Алаховим дубинама, већ из потребе за урањањем које је бег од радара стварности. „*Islam* је глаголска именица која на арапском значи „предавање“, „потпуно препуштање“ себе Богу, [...] покорност“ Његовој Вољи [...]”<sup>744</sup>. Између ма ког човека и Алаха, дервиш бира Алаха. Он је уточиште, узвишење са ког, супериоран у својој издвојености, проматра живот који пролази мимо њега, гурајући све у уске калупе исламске доктрине.

Нурудинови аршини нису његови, већ их је интернализовао као своје, прихватајући исламску егзегезу као основ свог духовног и моралног светоназора. Он је репрезент идеолошки обликоване свести која се одрекла себе, појединачног, личног, емпиријског, да би се укотвила у општем, колективном, трансцеденталном. Ахмед Нурудин је дервиш, и, као такав, припадник *религијског државног идеолошког апарата*<sup>745</sup>. Његов је верни заступник пред Алахом и пред људима. Његово лице и наличје. Служи му целим својим бићем, исконски верујући да је једина истина оно што у Кур’ан у пише. И да је истина само то. И, још више, да је само то истина. Ништа сем тога не зна нити је његово да зна.

Он је овладао куранским сурама и ајетима, урезале су му се у ум док нису постале једине истине, једини закони, једини постулати бременити чашћу, разлог вредан умирања са поносом у очима. У потпуности несвестан стварности. У његовој представи света постоји само једна стварност омеђена Светом књигом. Све друге истине огледају се у њој попут Нарциса у сопственом одразу на површини воде. У тој води се купају девојке уочи дана каурског свеца. Гнуша се тога. Не Ахмед Нурудин, човек, већ шејх текије, Алахов војник, ратник на бранику вере, њен поносити чувар, интелектуалац, окренут свом унутрашњем миру и узвишеној медитацији у којој трансцедентално надвладава лично, а опште поражава лично. Човек није човек, већ припадник гомиле.

Сви одговори се налазе у Светој књизи. Она је мера утехе и истине. Његов живот протиче мирно, попут речице, у истинама у које је научен да верује као да ничег другог на свету нема. А оно што није по мерилима ислама, то треба напасти свом снагом, у име Курана, у име религије, у име вере која обликује људско понашање, законе, моралне скрупуле,

<sup>742</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 96

<sup>743</sup> Милић, Новица, *Op. cit*, стр. 36. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>744</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit*, стр. 75.

<sup>745</sup> Алтисер, Луј, *Op. cit*, стр. 28.

племенитост и оправдава и објашњава одсуство исте. Ахмед Нурудин је догмата, роб исламске егзегезе, идеолошки острашћен, са толико добро наученим Кур'аном да може ући у двобој светим речима са властодршцем, који га једнако добро зна, и изаћи као губитник, јер кадија делове Свете књиге користи селективно, тако да послуже његовим интересима, а Нурудин је невичан релативизацији Кур'ана у име погане политичке праксе. Осим тога, он се ни по чему не разликује од касабалијских политичких првака, што ће се показати у другом делу романа.

Код дервиша је, као и код макијавелистичких епигона власти, идентификација са титулом и звањем однела превагу над Ахмедом Нурудином, човеком. Већ то га чини истим као и они које мрзи. Човек у њему је престао да постоји. Повукао се у тамне кутке бића духовног великодостојника и дозволио да се у њему осили тај други, религиозно фанатични припадник дервишког реда, промашени човек.

Онај који верницима пружа утеху у часовима када је окренутост Алаху једини начин да издрже. Они њему долазе по велике, јаке речи. Дервиш је побожан, и једино је то на почетку романа, а Ниче каже да је „побожност – најчудеснија маска животног нагона! Преданост једном савршеном свету сна, којем се подарује највиша етичка мудрост! Бекство од истине да би могла да се обожава са одстојања, из даљине и обавијена облацима”<sup>746</sup>. Он је цео у вери да ништа друго не постоји у њему да буде окренуто нечему другом што није религија. Његова снага вере, то је он. И није ништа друго. Ахмед Нурудин? Не. Не Ахмед Нурудин, него дервиш, носилац друштвене титуле, шејх текије, правоверни ратник који сабљом сече у име Алаха и Свете књиге и онога што у њој пише. Онај који поступа у име правила и прописа, општег, колективног и неличног, јер се тако, удаљавањем од личног и људског, смањује одговорност и анестезира потреба за моралном одређеношћу. Скоро па супериоран у односу на све остале због своје даноноћне, апсолутне службе вери која га је одвојила од свега и свих.

Онај који верује у промисао, у устројство света које проповеда Куран, уверен у исправност и неупитност речи које Мула-Јусуф краснопише. Бранилац небеског закона и система који не познаје појединачног човека. Интелектуалац заагледан у нешто веће, даље и важније од стварности. Лишен потребе да учествује у животу. Не да живи. Он живи смрт. Него да учествује. У потпуности поринут у веру у којој проналази утеху, а која је замена за стварни, смислени живот испуњен љубављу. Ахмед Нурудин, шејх текије, дервиш, „[...] дух, однегован у интелектуалном прожимању исламске религије и оријенталног фатализма...”<sup>747</sup> Он је и губитник зато што се одрекао љубави према оној која му је можда родила сина, зато што је крв заменио истомишљеницима, дужан себи, кога је умртно и заборавио, према оном који никад неће бити јер нема храбрости да постане такав, а који ће га стићи у башти текије и одазивати се на име Исхак.

У његовом стакленом звону у облику текије не постоји ништа сем апсолутног предавања Курану. Текија је кинески зид иза ког се повлачи јер није дорастао борби против опасности које живот сваког дана изнова измишља. Лакше је борити се са ветрењачама. Тада чак и пораз може да буде херојски.

Универзални принципи попут правде и правичности у дервишевом идолопоклоничком уму догмате нису везани за човека као појединца, већ искључиво за Кур'ан, Ред и догму. Нурудин се поистовећује са својим звањем, титулом, јавном функцијом коју обавља толико да је у њу поринута његово човештво. Због тога што запоставља принцип изнад појединачне егзистенције, изнад човека, он је отуђен од других, али његова отуђеност је уствари отуђеност од самог себе.

За Ахмеда, Кур'ан је мера свих ствари. На почетку романа он верује да живи у свету у ком се божја воља огледа у земаљском поретку. У његовој наивној визији не постоји

<sup>746</sup> Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998, стр. 74

<sup>747</sup> Поповић, Радован, *Живот Меше Селимовић*, Бигз, Београд, 1988, стр. 84

одступање између закона и његовог спровођења. Власт је закон, закон је власт. То двоје је стопљено у савршеној хармонији. Не постоји одступање. Свет функционише у складу са правилима и начелима. Све што се дешава има своје оправдање у исламској догми. Понеко жртвовање појединца у име општег и надљудског служи да потврди доктрину религије, да посведочи о истинитости и исправности вере. До братовог убиства, Нурудин следи „[...] заповести објављене у *Курану* као темељну моралну норму”<sup>748</sup>.

Шејх верује да је небеска правда истоветна са земаљском. Емотивно дистанциран. Ненавикнут да се везује, да мисли било шта што није у вези са вером коју проповеда, јер је то опасно за веру, за општост коју поставља као врховни постулат постојања. „А изаћи из круга опште мисли значи посумњати у њу”<sup>749</sup>. То је јерес за једног дервиша, службеника вере. Опасан зидинама догматских истина које понавља како би верно служио својој функцији. Била је то „[...] заиста служба вјери, искрена и потпуна. Сматрао сам дужношћу и срећом да себе и друге чувам од гријеха”<sup>750</sup>.

Научен да је закон једино у шта се треба уздати. Обожавалац правде, а сам је уобразио шта правда јесте. И шта није. И шта је кривда. Гласноговорник куранских истина. Одан божјем плану до граница бесмисла. „Заиста мислим да је божја воља врховни закон, да је вјечност мера нашег деловања и да је вјера важнија од човека”<sup>751</sup>. Чувар догме. До сржи предан животу у складу са начелима. Припадник верског реда. Поданик. Потчињени. Заступник божје воље. Њом се огрнуо као кожом. Временом, она је то и постала. Његово рухо. Царево ново одело. Маска која не крије ружно, већ људско лице. Аскета који није сахранио своје мртве, већ своје живе. Онај који је срушио мост између себе и своје крви. Бегунац. Од себе. И од других. Навикнут на самоћу. Његова Офелија нема име и није се убила већ се удала.

Узнемирен је чулношћу. Биће које постоји негде иза маске се боји лепоте кадинициних руку. Маскулин дискурс губи од догматског. Јер он пред њом није мушкарац, чак није ни мушкарац који је једном, некад, био нечији, већ дервиш, шејх текије, вазда на безбедној удаљености од чулног, које у њему није мртво, само је потчињено његовом звању, што се види у сцени са кадиницом. Његово дервишко свјетло не тамни ни пред чулном пуноћом ђурђевске ноћи која мами на пожуду. Путеност дервиша испуњава немиром. Он није особа. Он је експонент поретка. Осим кога нема ништа, јер никад није ни имао, сиромашно сељачко дете које се није могло ничим дичити, ни иметком ни угледом. Немаштина га је начинила жељним признања, моћи, статуса које је покушао да испроси преко Ајни-ефендијине удовице тражећи њену руку свестан да у свету који се дели на доминантне и оне којима доминантни доминирају само најјачи имају чему да се надају. Зато и јесте толико ценио дервишку титулу да се претворио у њу.

Живео је у свету омеђеном строгим правилима ван којих је све било недозвољено. Почев од заљубљености. С подозрењем гледао на слободу плашећи је се. Осетљив на понижење. Одвојен од људи, отуђен од себе, слуга бога у кога верује, коме је у себи изградио пиједистал и уздигао га изнад свега што је икада постојало: родитељске привржености, братске блискости, љубавног заноса, индивидуалности. Шејх текије довољно удаљене од града да јој пред вратима не буја живот.

Проводећи живот у молитви, Ахмед Нурудин је лечио сопствене ране. Неке од њих нанело је горко искуство губитка жене која је, пре него што се он вратио из рата, постала туђа. Неке од рана задобио је на бојишту, од непријатељског оружја, док су неке друге, невидљиве

<sup>748</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit.*, стр. 234.

<sup>749</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 60

<sup>750</sup> *Ibid*, стр. 14.

<sup>751</sup> *Ibid*, стр. 122.

голим оком, у њему настале услед развијања свести о насиљу, не само на бојном пољу, већ и у војничком чадору или над телом мајке дечака који ће касније издати Нурудиновог брата. дервиш се из рата вратио израђаван не само ножем, већ и људском бестијалношћу и бестидношћу, од које је желео да се дистанцира одбијајући да буде исти као његови ратни другови јер је у ратном метежу он био исто што и они.

Његову потребу за дистанцом учврстио је губитак љубави. У мотивима ратних страхаота и жене која је припала другом мушкарцу треба тражити упоришта његове одлуке да се одоји од других и да се, кроз службу исламској егзегези, повуче у текију и да се у потпуности идентификује са својим друштвеним идентитетом дервиша, шејха, члана Реда, носиоца духовне власти склањајући се тако од бола. Мржње, гађења, разочарења. Једном речју, од стварности. Иронија је што их је све ввремe собом носио, само је за њихово ослобођење био потребан окидач. Тај окидач била је смрт његовог брата. „Требало је да се једног часа слепа неправда сручи на његовог брата, кога невиног убијају у тамници, да свет од којег је побегао у молитву и проучавање светих списа поново продре у његов живот”<sup>752</sup>.

Изолован, увек изван свега и свих, живећи један исти дан годинама погрешно га називајући животом. Интелектуално надмоћан, аскетски радикалан, емотивно недорастао, није га се тицало ни оно што јесте, ни оно што је морало, одлучан да се не уплиће, јер свако уплитање подразумева ангажовање, одређивање, заузимање стране и, напослетку, доношење одлуке и чињење по њој. На почетку романа упознајемо дервиша удобно смештеног у своју религијску шкољку унутар које се вода не таласа. Она је постала мртво море у њему.

На почетку романа, Нурудин је „[...] уплашени и медитацијом заокупљени, према вечној правди и вечној божанској истини усмерени дервиш”<sup>753</sup>. Он је човек окренут мислима, бескрајној контемплацији члана дервишког реда поносног на своје знање. Његов простор је простор духовности, далеко од реалности која вреба својом суровом истинитошћу. „У том познатом кругу којим се крећем, осјећам се сигуран, без бусија којима пријете људи и свијет”<sup>754</sup>.

Дервиш не припада вери. Он се њом оградио. Јер га све друго плаши. Он не зна ни за шта друго осим за стеге верских калуба који су толико стешњене као и простор у ком се креће. Слобода не постоји по себи, већ је уоквирена правилима догме. А она је свемоћна, свезнајућа, непогрешива. Док му не убију брата, он верује у правичност система, у доносиоце одлука, у стечене заслуге, у алтернативни свет који не само да је створио у својој глави, већ се у њему настанио одрекавши се стварности као да ни не постоји, жртвујући себе на олтар привида.

Ахмед Нурудин је догмата, али не из исконског убеђења и љубави према Алаху, већ из потребе за склоништем и бегом од стварности, самонаметнутом самоизолацијом у коме је једини ауторитет Бог, надличан и неупитан, а религија, ислам, оквир његовог постојања, који представља скуп интернализованих начела екстерно наметнутог ауторитета који остварује дубок утицај на његову свест како то у драми чини хришћанство. Он је екстерни ауторитет који обликује морални светоназор Ахмеда Нурудина. Исламска егзегеза је облик идеологије којој се он свесно потчињава. Религија је доктрина услед чијег утицаја дервиш престаје да буде човек. Он робовањем њој постаје субјект.

Самоизгнанство подразумева изгнанство. Ахмед Нурудин се одвојио од друштва у емотивном и социјалном смислу. Он је својевољно, као израз дубоке резигнације, покидао све

<sup>752</sup> Јерков, Александар, „Златна књига Меше Селимовића“ у: Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 423

<sup>753</sup> Вучковић, Радован, „Српски роман у контексту егзистенцијалистичког романа“, у: *Меша Селимовић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2014, стр. 523

<sup>754</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, Београд, НИИ, 2004, стр. 49

везе са светом ван текије. Андрићевски речено, он је спалио мост према огледању себе у другом човеку кроз емотивну повезаност. То је срж његовог отуђења које подразумева непостојање било каквог емотивног односа. Чак је и за пријатељство са Хасаном дервишу требало да превлада сопствене предрасуде само да би га на крају издао.

Служење догми подразумева позицију перпетуалне етичке неутралности. Нурудин је био нем, слеп и глув за неправду коју је систем чинио другим људима. „Пошто се повукао из света, он није долазио у непосредан сукоб са влашћу, нити се опирао друштвеној моћи у једном тоталитарном, источњачком систему у којем је дуго живео посвећен молитви”<sup>755</sup>.

Али, када је *Велики Механизам*<sup>756</sup> ужаса здружио његовог брата, то је у дервишу покренуло потиснуте, давно заборављене силе мрака: мржња и резигнација набујале су попут подивљале Дрине у доба „великог поводња”<sup>757</sup>. Оне су незаустављиво рушиле све пред собом дионијском снагом почев од дервишке (анти)маске.

Тачка у којој се његова личност прелама са носиоца титуле на човека је тренутак када сазнаје да му је брат затворен. То је почетак његове располућености. „Све је дошло у питање, и сада сам само Ахмед, ни шејх ни Нурудин”<sup>758</sup>. До тог тренутка, живот је био уређени скуп ригидних правила које је следио са страшћу детета. А онда се њеов доживљај света променио. „Свијет ми је одједном постао тајна, и ја свијету, стали смо један према другоме, зачуђено се гледамо, не распознајемо се више, н разумијемо се више”<sup>759</sup>. Он није више био исти. И никад више није могао да се врати на бившег себе. Јер су му сломили срце. Мржња која је покуљала из њега желела је да сломљене делиће наплати. Није марила за цену. А цена је била казна за одузет живот невиног човека, његовог брата. И звала се освета.

Нурудин живи у својој илузији о сопственој посебности на друштвеној лествици на којој је уверен да му његова титула обезбеђује високо место и да га тиме јасно издваја од осталих дервиша, али и од осталих чланова друштва. Он није било ко. Он је дервиш. Оно због чега његово дервиштво на самом почетку романа не можемо назвати маском је чињеница да до сусрета са муселимом он није свестан колику тежину његова титула дервиша носи, односно не носи када је реч о властодршцима и њиховом ставу према шејху мевлевијске текије. Али, када, приликом сусрета са муселимом схвати да је прецењивао себе дервиша, (анти)маска постаје маска јер је стекла увид о својој привидности.

Ко је Ахмед Нурудин? Или, још боље, шта је Ахмед Нурудин? Он је „дервиш Ахмед Нурудин, свјетло вјере, шејх текије [...] ваиз и учењак, кров и темељ текије, слава касабе, господар свијета”<sup>760</sup>. Реч је о многострукости идентитета од којих је састављен Ахмед Нурудин. Његова противречност је оно што га чини ничеанским субјектом.<sup>761</sup> Реч је о његовој психолошкој подељености услед плуралности идентитета. То су лични идентитет човека, сина и брата, и друштвено конструисан идентитет дервиша. Релација непомирљивости међу њима најбоље приказује људску промашеност Ахмеда Нурудина који прави дистинкцију између себе као човека и себе као дервиша, не само у ситуацији са Харуном, већ и у оној са Исхаком.

---

<sup>755</sup> Јерков, Александар, „Златна књига Меше Селимовића“ у: Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, Београд, НИН, 2004, стр. 423

<sup>756</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 51. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>757</sup> Андрић, Иво, *Романи*, Лагуна, Београд, 2014, стр. 369

<sup>758</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 12.

<sup>759</sup> *Ibid*, стр. 15.

<sup>760</sup> *Ibid*, стр. 199.

<sup>761</sup> Ђурић, Михаило, *Op cit.*, стр. 97.

Идентитет дервиша заснован је на његовој етичкој исправности. Као дервиш, Ахмед Нурудин верује да је, изнад свега, моралан.

Бити морално неукаљан, то је захтев према ком Ахмед Нурудин вреднује своје поступке. У односу на то како ће се чин у смислу акције или делања, његов или туђи, одразити на њега, на њега као дервиша, шејха текије, он је заузимао став према том чину. Морална исправност за њега је имала већу тежину него ма шта друго. У свом доживљају себе, дервиш је био светионик савршене моралности. На тај део његове личности није смела сенка да падне. А он је мислио да је пала захваљујући чину свог брата Харуна, због ког је, како Нурудин мисли, затворен у тамници. Када је то чуо, он није био забринут за брата, па ни за себе, већ за свој углед. Он је мање желео да сазна шта је Харун урадио, а више зашто је Харун то урадио *њему*. То га је подстакло да о братовом поступку размишља кроз призму свог вредновања моралне стране своје личности, пун:

„[...] овог неспокојства пуног црне слутње, што ме нагонило да зеленом срџбом мислим на затвореног брата: зашто ми је то учинио. [...] Да, брат ми је, али баш зато је тешко, и на мене је бацио сјенку”<sup>762</sup>.

Темељ дервишеве покорности исламизму је своја идентификација себе као дервиша уместо као човека, брата, а у срцу те идентификације и дервишке стране његове личности лежи грешно морално самољубље. Његова моралност састоји се од беспоговорне оданости исламској егзегези. Његову послушност, најпре, ништа не доводи у питање. Нема искушења која би проверила колико је његова вера заиста вера. Нурудин је дервиш, дервиш је Нурудин. Он није желео да укаља своју савест грехом, не зато што је узоран и предан верник, већ зато што би то представљало ударац за његову таштину. Дервиш се бринуо не само за свој углед у сопственим очима, већ и за онај у очима заједнице, за кога је Нурудин интуитивно осећао да га је Харунов поступак пољуљао:

„Људи су ме гледали подозриво, подсмјешљиво или сажаљиво, неки су окретали главу да нам се погледи не сретну. [...] Погледи људи нису били као раније. Тешко их је издржати, непрестано подсећају на оно што бих хтио да не знају. Безуспјешно настојиш да останеш чист и слободан, неко твој ће ти загорчати живот”<sup>763</sup>.

Као дервиш, он је самопоуздано владао исламском егзегезом. Она је била његова пречица до спокоја. Света књига је симболично представљала границу између два света – оног правог, напољу, од кога се склањао, са којим није желео ништа да има и света исламске доктрине који је осећао као свој. Тај свет је био његова зона комфора, довољан простор за његов исламом ограничен умни капацитет. Дервиш је био сасвим задовољан у свом исламом омеђеном комформизму:

„У том познатом кругу којим се крећем, осјећам се сигуран, без бусија којима пријете људи и свијет”<sup>764</sup>.

Ове Нурудинове речи доказују да се у свету у ком Света књига није била мера свега осећао угроженим. Због тога му је била потребна заштита од свега демонског што вреба ван оквира исламске егзегезе, у којој је могао са безбедне дистанце да (не) учествује у животу, у коју је могао да се склони у осами дервишке текије коју назива својим простором, оним „[...] које је моје, моје по разуму и савјести”<sup>765</sup>.

Дервиш је решен да не дозволи да човек у њему превагне. Његов циљ је био да сачува своје дервиштво, своју веру, своју службу исламској доктрини, своје лежиште: „[...] баш то

<sup>762</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 76

<sup>763</sup> *Ibid*

<sup>764</sup> *Ibid*, стр. 49.

<sup>765</sup> *Ibid*, стр. 66.

нисам хтио, ни да се помјерим из лежишта, ни да мијењам угао гледања, јер не бих био више што сам [...]”<sup>766</sup>. Не КО сам, већ ШТА сам.

Ове речи шејха текије потврђују да је он себе поистоветио са својом функцијом, својим друштвено конструисаним идентитетом. Ахмед се поистовећивао са својом титулом. Одговор на питање „Ко си?“ Упућено Ахмеду Нурудину у роману никад није само Ахмед Нурудин, већ увек Ахмед Нурудин, дервиш, Ахмед Нурудин, шејх текије, Ахмед Нурудин, с в ј е т л о в ј е р е<sup>767</sup>.

Био би то светао тренутак тријумфа човека над дервишем да је то урадио својом вољом, опхрван братском забринутошћу у име љубави према Харуну. Али, пошто је реч о очевој молби, о задатку који му је наметнут, онако како је наметнут Хамлету, у име љубави и послушност према очевој сени. За тај задатак Нурудин каже: „[...] под теретом обавезе коју сам преузео из обзира, не знајући како да је извршим, притиснут неопрезном ријечју што је оцу измакла у тузи”<sup>768</sup>, дервиш није стигао до тог тренутка.

Сваким потенцирањем себе као шејха он се удаљавао од човека у себи све док тог човека није живог закопао у себи. Не, не сахранио. Ахмед, човек, је био ту. Његово срце је куцало у Нурудиновом телу, истим ритмом као Нурудиново срце у Ахмедовом телу. Али, када је Харун убијен, из дервишких дубина изронио је Ахмед који га је повео ка мржњи, освети и тмини. Тиме је (анти)маска одбачена.

Ахмед Нурудин је плесач по жици која својом тананошћу раздваја два сваета: свет који збиља постоји, материјални свет конкретних искустава, физичка матрица реалности и свет који је саградио у својој глави – свет ислама - *чврста зиданица*<sup>769</sup>. То је велелепна грађевина чији темељи сежу у постулате дервишког реда и Алахове вере, симбол света оивиченог правилима која су неупитна и изнад сваке појединачности. Она носе превагу над сваким индивидуалним искуством, ма како људско оно било. Калиграфски исписане догматске речи служе да се изговоре и да се иза њих заклања. То је свет чије се границе завршавају унутар зидова текије, иза којих обитавају људи задојени млеком догме. Прихвативши догму као једину истину, они су неспремни за реалност, неснађени у стварном свету који врви од трагичних истина са којима нису спремни да се суоче јер им се супротстављају општим, колективним начелима исламске егзегезе.

Дервиш лелуја између две могућности: да су трагичне ситуације које се дешавају с оне стране текијског прага изузетак од правила, што му умирује савест и да нису, што га дубоко узнемирава чинећи га далтонистом у свету сачињеним од нијасни. Дубока озлеђеност изазвана смрћу брата пушта у њему сокове зла који га преплављају својом страхотом. Он је, ипак, човек који је веровао у закон и Ред, који се предаје молитви, речима наученим напамет, увежбане безбројним репродукцијама у које никада раније нису посумњали ни глава ни срце. Јер зашто би? Ушушкан у догму, дервиш се несметано предавао свом позиву свакодневно јачајући функцију дервиша у себи. Човек га се није тицао.

До тачке у којој започиње процес његове трансформације, дервиш је мислио да постоји само један свет, уређен правилима, с једне стране закона, а са друге Кур'ана. Веровао је да је изданак тог света, његов правоверни експонент. Сваки индивидуалитет треба да се затре и прилагоди општем и колективном, јер се тиме крије, маскира све лично, људско, које прети да у трену прогута песак испод онога чему је тај песак темељ. Постоји само утапање у

<sup>766</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 66

<sup>767</sup> *Ibid*, стр. 12.

<sup>768</sup> *Ibid*, стр. 75.

<sup>769</sup> *Ibid*

квазиодговорност јер би цена одговорности могла да буде, а најчешће и јесте, сувише висока за некога ко, попут Нурудина, болује од мањка себе у сопственом бићу.

Харунова смрт је узбуркала море на чијој обали је Ахмед Нурудин себи за живота подигао *чврсту зиданицу*<sup>770</sup>. То море је било довољно далеко да га, након часова контемплације и ураћања у Свету књигу, са висине осматра видик достојанством верског ауторитета. Бескрајним контемплацијама он се удаљавао од суштине свакодневног живљења: чињења. Свако чињење претпоставља опасност. Зато је безбедније увек бити на средини, строго водећи рачуна да ниједног тренутка тег не претегне на неку од страна. Позиција неутралности је одличан алиби пред самим собом. Вечно мртво море је не угрожава јер је мртво. Све док тег не претегне на страну на којој, полубосоног, стоји Исхак.

### 5.1 Ничеански субјект Ахмед Нурудин - унутрашње мноштво Ахмеда Нурудина

Роман *Дервиш и смрт* почиње Нурудиновим препознавањем плуралитета у себи. У току писања исповести која је његово интимно суђење, он себе препознаје у трима улогама. Прва улога коју додељује самом себи је улога судије, друга је улога оптуженог, а трећа улога је улога сведока<sup>771</sup>. Суђење о коме је реч везано је за случај његовог рођеног брата, који је захваљујући њему дошао у касабу из родног села Јоховца, у коме је остао њихов отац, братовог заточења и његовог убиства ни због чега.

Оптужени на овом суђењу биће Нурудин, носилац друштвеног идентитета, вазда припадник нечему, будући да је шејх текије, дервиш, чла Реда, Алахов слуга, у рату, у војничком чадору, на бојишту, јуришник на кривоверног непријатеља, у миру, у текији у коју се сакрио након повратка из рата за веру за коју је веровао да је једина, исправна и неупитна. Он се повукао у текију да би побегао од страха ратног искуства, од крви, блудаи поганих речи, и од чињенице да га девојка, једина жена у његовом животу која је, будући да је представљала љубав, била носилац смисла живота, није сачекала, већ се, можда са његовим дететом у стомаку, удала.

Адвокат ће бити Ахмед, који се оцу обавезао да ће упитати касабалијске одлучиоце ради чега му је брат ухапшен, као што се Хамлет обавезао Духу свога оца да ће га осветити. Ахмед је син и брат, мушкарац који је задрхтао пред кадиницом јер га је подсетила на давнашње емоције према жени која му је, иако већ удата за другог, предложила бекство<sup>772</sup>, можда баш у име њиховог сина. Младић се појављује на крају романа представљајући ново, право светло, *с в ј е т л о в је р е*<sup>773</sup>, које у Хамлету представља Фортинбрас. Харунова смрт је ослободила заробљеног човека испод дервишке одоре. Тај човек се зове Ахмед. Његов талац се зове Нурудин. И обрнуто.

Судија ће бити Ахмед Нурудин, носилац (бар) две противречне свести, људске и дервишке. Људска свест признаје појединачног човека, тражи његове кости да их сахрани близу себе, па макар само да дају за право њеној мржњи. Дервиш је присталица жртвовања човека у име закона, догме, егзегезе, општег и колективног.

Суђење је покушај да испита обе своје свести и да донесе одлуку која од те две је (по)грешна. Оно је унакрсно испитивање његовог унутрашњег плуралитета, током ког и

<sup>770</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 75

<sup>771</sup> *Ibid*, стр. 11.

<sup>772</sup> *Ibid*, стр. 398.

<sup>773</sup> *Ibid*, стр. 12.

Ахмед и Нурудин износе своје аргументе. Иза Нурудина стоје Ред, ислам, Алах, небеса; иза Ахмеда крв, генетика, породица, *биолошки императив*<sup>774</sup>.

Оптужује се Нурудин за удаљавање од дервишке улоге божјег слуге Ахмедовим чињењем у име спасавања брата.

Поротници на том суђењу су Хасан, који у дервишу морално изазива човека да се бори за брата, Исхак, који га искушава да донесе одлуку, макијавелистички властодршци који су Харунове убице, премда не егзекутори, него они који су се потрудили да егзекуције буде. Њихов разлог за елиминацију човека који је сувише знао је спречавање ширења трулежи која је присутна и у Данској<sup>775</sup>. Поротник је и заједница, друштвена средина коју представља Алихоџа, а која, преко њега, одлучује о Нурудиновој друштвеној видљивости тако што (не) одобрава његову хамлетовску пасивност након Харунове смрти, Алијага, део сплетке Ахмеда Нурудина, хаџи-Синанудин, жртва исте, Мула-Јусуф, Харунов издајник, Ајни-ефендијин доушник, Хасанов спасацац.

Све три улоге су функције.

Био једном један човек. Који је обједињавао много људи у себи у различитим етапама свог живота. Дечак, син, брат, љубавник, кадија, осветник, чак и затвореник, „[...] дервиш угледног реда, шејх текије, освједочени бранилац вјере”<sup>776</sup>. Ахмед Нурудин је мноштво, човек подељен у себи. Човек који нема своје ја. Човек који не зна ко је. Човек који можда никада није знао ко је. Или је можда увек знао, али је изабрао да се крије, од себе и од других, како би сакрио свој идентитет сиромашног сељачета. Човек зазидан у „[...] затворени доктринарни систем [...]”<sup>777</sup> ислама који принцип претпоставља људском животу.

Човек који је био син, па престао то да буде отуђењем и припадности секундарној, духовној породици којој је подредио своју биолошку. Човек који је био брат, па престао то да буде јер је, захваљујући репресији властодржаца, акијавелистима који су окрвавили руке као што је то урадио Клаудије, убиством невиног човека, остао без брата. Човек који је био љубавник, па престао то да буде. Човек који је био војник, па престао то да буде. Човек који је био дервиш, па престао то да буде. Човек који је био кадија, па престао то да буде. Човек који је жртвовао све. Почев од себе.

Он је правоверан. Он има име, мада оно није важно. Важно је шта значи: *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>778</sup>. И није његово. Постало је његово. Саживели су се он са именом и име са њим. Припали једно другом стицајем околности. И остали на томе. Он служи вери. Или ономе што мисли да вера јесте. Замена. Резервни живот. Квазисмисао. Он је своја јавна функција. Он је једнак својој титули. Она је темељ његовог друштвено конструисаног идентитета. Он је дервиш мевлевијске текије. Неки дервиш. Било који од њих. Зна све о Курану. Не зна много о свету. То је човек који је емигрирао у себе. Изопштеник. Отуђен. Удаљен. Усамљен. Навикнут да пресуђује само и искључиво унутар својих мерила, по ономе што му налаже његова савест, мислећи да савест има везе са влашћу. Та мерила чак нису његова, већ су стечена. Правила исламске егзегезе су његове теразије. Он је Јустисија. Иначе се зове Ахмед Нурудин. Али то није много важно. Он је најпре дервиш, па тек онда човек. Он је шејх текије. Шта би друго био

---

<sup>774</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма биолошки императив ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>775</sup> Шексир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена четврта, Граматик, Београд, 2007, стр. 34

<sup>776</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 130

<sup>777</sup> Танасковић, Дарко, *Op. cit.*, стр. 231.

<sup>778</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 12

у својој четрдесетој години од којих је већину провео живећи у својој глави, неуредном тавану великих мисли исламских истакнутих песника и мислилаца чије је речи присвојио као своје?

Он није оно што јесте. А може и обрнуто: он јесте оно што није. Он је располућен на себе некадашњег, своје изворно биће и своје друштвено звање, своју дервишку титулу осим које нема иза чега да се крије. А има потребу да се крије. У текији. Јер она омогућава бег од реалности против које не уме да се бори. Она га чува од стицања *дионисовског увида*<sup>779</sup>. Ахмед Нурудин је човек који мисли да је свет у који верује, створен на основу онога што је прочитао у многим књигама исти онај свет који га вреба када отвори мандал. Између та два света постојао је божански склад до тренутка док му нису утамничили брата. Тада је схватио да два света нису ни по чему слична.

Његов догматизам је одредница његовог идентитета. Али, треба открити „[...] психолошку суштину његовог догматизма: то је нарцисизам, морално самољубље”<sup>780</sup>.

Дервиш верује у Ред. Другчије би се изгубио и не би умео да се пронађе. Поштује правила и начела страшћу једног догматика. Она му дозвољавају да остане у свом религиозном стакленом звону. У њему се сналази онако како се слепи људи сналазе у познатој просторији: научивши распоред предмета како се не би сударали са њима тумарајући. Дервиш је изразити интелектуалац. Он је интелектуалан преко мере, јер му је ум је компензација за недостатак свега осталог. Да, он је погодио циљ. Али је све друго промашио.

Он воли своји титулу и „[...] исконструисану догматску представу о себи [...] са рационалном хладноћом и моралистичком рачуницом, или са једином стрепњом да на његову хладну сујету не падне морална мрља”<sup>781</sup>.

Дервиш је ризница речи без стварног смисла. У које је некада веровао довољно, са жаром оног који би за њих умро. Није да није покушао. Шејх се некада борио против непријатеље вере. Шејх се и даље бори против непријатеља вере, али је променио оружје. Уместо сабље, користи Кур’ан који користи као штап на основу кога се, слеп код очију, оријентише у животу. Дервишки ред је испунио његов ум *мислима-рамовима*<sup>782</sup> унутар којих постоје ајети и суре као правила за понизни живот посвећен служби Богу и сопственим празнинама. Он је мислеће биће који контемплацијом надомешћује недостатак чињења и оправдава недостатак делања. Те мисли су најчешће контрадикторне једна другој, као и он сам себи. Шејх текије догађаје процењује кроз догматске наочари. Исламска егзегеза је начин на који осуђује свет око себе: оне који хитају ка греху у ноћи у којој се појављује Исхак, који је можда крив, који је можда убица и није вредан дервишевих узвишених мисли обојених општим, колективним и неличним, Хасана, који је превише... Хасан, похлепну кадиницу са лабуђим рукама, и равнодушне касабалије.

Дервиш је заборавио своје „Ја”. Одао се исламу и постао његов војник, дословно. Ахмед Нурудин није неко, већ нешто. Ахмед Нурудин није Ахмед Нурудин, већ дервиш мевлевијске текије који безуспешно покушава да постане Ахмед Нурудин, човек. Ахмед Нурудин је дервиш. Ахмед Нурудин је и човек. Он је *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>783</sup> огрезло у тмини

<sup>779</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>780</sup> З. Глушчевић, „Између догме и ништавила“ у: *Књижевност 11*, Издавачка радна организација „Просвета“, Београд, 1981, стр. 2033

<sup>781</sup> *Ibid*, стр. 2031.

<sup>782</sup> Егерић, Мирослав, *Дервиш и смрт Меше Селимовића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 20

<sup>783</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 12

сопственог „Ја“ расположеног на двојину коју чине „Ја“, Ахмед Нурудин, и „Ја“, шејх Ахмед Нурудин, које/и је исто што и Не-„Ја“. Он није аутентично биће. Још. Он ће то постати. Али, у процесу постајања он ће се у потпуности ослонити на мржњу. Отуда промашеност.

Задојен идеологијом која му је наметнута, без права на лични избор, дервишу су самосталност, потреба за слободом и љубав неразумљиве категорије, те их се одриче неповратно угрожавајући сопствено суштество. Онај који брани божју реч грешан је пред другима, собом и Оном иза чијих се скута сакрио у калиграфске редове Кур'ана извезене руком Муле-Јусуфа. Талац сопственог сагрешења, Ахмед Нурудин је бог Јанус. Он има два лица и оба могу бити права као што оба могу патити од мањка веродостојности и интегритета у крви. Шејх, наиме, болује од недостатка индивидуалности.

Ахмед Нурудин је, губећи љубав, изгубио сопство и пристао да робује вери сахрањујући у себи човека који одбија да умре. Потпуна идентификација са стеченом дервишком функцијом поништава оно људско у човеку и претвара га у дервиша, бившег човека. Ахмед се апсолутно одрекао Нурудина и још апсолутније поверовао у себе – шејха Нурудина. Њих двојица деле исту љуштuru унутар које постоји човек, благословљен и проклет, лишен људскости и могућности грађења исконских, дубоких и нераскидивих веза са другима. Али и са собом. Ахмед Нурудин и шејх Нурудин беже од света јер ниједан од њих не зна како се са њим сарађује те му и један и други окрећу леђа, сваки из својих разлога.

Дервиш се повлачи у унутрашњост текије чиме успоставља властите границе. Оне нису само физичке, већ и психолошке. Склањајући се од других, све више је бежао у себе. Дервиш у човеку љуштuru је испунио непобитним исламским истинама у које је себе убедио након што се одрекао љубави чиме је својевољно престао да буде Ахмед и измислио новог себе у лику шејха Нурудина.

Ахмед Нурудин је звезда падалица чији пад је непоречив и константан. Он пада у себе желећи да из себе по сваку цену васкрсне као носилац титуле. Зато је титула дервиша важна. Она је параван. Та одора браниоца вере је излог у коме, на први поглед, гори Аладинова чаробна лампа посвећености, оданости и службе. Потпорни стубови су, међутим, трули, нагрижени грехом осионог људског бића који је дао себи за право да се одрекне смисла живота. И отада га непрекидно тражи на свим местима на којима сигурно није, уверавајући себе да су и он и смисао једнако стварни. „Има смисла, говорио сам, бранећи се од ужаса, али га никако нисам проналазио”<sup>784</sup>.

Он покушава да се пронађе под фењером Хасанове доброте, којом је залуд покушавао да отвори Нурудину очи, у чију људскост је веровао чак и онда када се није могла напипати испод слојева болне отуђености и потребе да се буде адвокат за сопствене, а целат за туђе грешке. Он, правоверни трагичар. Зато не разуме Хасанове племените побуде. Дервиш не разуме људскост у свом најчистијем и најузвишенијем облику. Згрешио је јер није био обасјасан светлошћу љубави, већ магмом мрака лавирината душе човека ког су за срце ујели и тиме потамнили његово светло.

Ахмед Нурудин се налази у дијалошкој позицији, позицији која за основу има сукоб. Њен темељ је унутрашњи сукоб у Ахмеду Нурудину који се пројектује на његове односе са физичким светом ван зидина текије, који није у складу са дервишевим усвојеним аршинима, не тако ретко двоструким. Он не може бити истовремено оно што јесте и оно што мора бити. Па се одлучио за једног од те двојице и ставио маску. Дервиш је у сукобу са успоменом на жену из младости, чији губитак представља разлог зашто је промашен.

Успомена добија физички обрис у лику кадинице, која делује узнемирујуће на дервишева чула. Још један сукоб је онај у којем постоји заједно са својом биолошком

---

<sup>784</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 13

породицом. Тај сукоб дервиш је „решио“ готово потпуним одвајањем од њих. Нашао им је замену у породици окупљеној око службе истој вери јер су индоктринирани на исти начин и стављени у идентичан калуп без права на помисао о побуни. Дервиш је анти-Исхак по срцу. Сурогат породица постала је сценографија представе у којој више није Ахмед Нурудин, већ шејх текије.

Одрекао се имена и човека који је постојао под њим, а зачурио се у титулу верујући да једнако значи њему и свима осталима. Зато на нескривени недостатак дивљења реагује плаховито, доживљавајући га као личну издају. Јер, он је сав само дервиш. Он је своја титула. И ништа сем ње. Ниподаштавање звања схвата као напад на себе новог. И опет се Ахмед Нурудин не буни, већ се буни *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>785</sup> у њему. Суштина религијског васпитања и јесте у тој доследности, доследности која одбацује сваку импровизацију, свако лично искуство. На тај начин ауторитет цркве као верске институције остаје целовит.

Дервиш је у сукобу са влашћу, охолом и репресивном, зато што су му затворили брата, који је невин, и сваки његов покушај да се за њега заузме, у име крви, враћају му као бумеранг кроз отровне стреле које носе поруку како, стајањем на братову страну, дервиш доводи у питање своју оданост вери.

Нурудинова свест је апсурдна јер се у њој генеришу опречне мисли у вези са истом ствари које једна другу потиру. То је знак борбе човека и дервиша у њему. Неке мисли мисли Нурудин, дервиш, а неке неке Ахмед, човек. Проблем лежи у нескладу између, противречности тих идентитета, па отуда и њихових мисли. О брату, Ахмед размишља овако:

„[...] дужан сам да му помогнем, ако је могуће. Ружно би било да останем по страни, свако би ми замерио“<sup>786</sup>.

Ова мисао, иако људска и братска, ипак садржи компоненту Нурудиновог нарцизма – мишљење других касабалија. Нурудину је стало до мишљења заједница.

Манипулација властодржаца посејаће у Ахмеду Нурудину цвеће зла. Њен најбујнији пулољак биће мржња. Чиста, ничим укаљана мржња, упадљива и јака као звук празног стомака. Уперена према њима, појединачним непријатељима. А сам ће постати свој непријатељ када ступи на дужност кадије, чиме ће човека испод дервишке одоре жртвовати на олтару моћи.

Власт је остварила циљ – у потпуности је потчинила човека себи, отупила његову оштрицу, и лишила га самог себе, јер „све силе друштвене репресије окренуте су ка дезагрегацији личности као свом основном задатку“<sup>787</sup>. Њихова репресија успева онда када се човек распадне изнутра и пристане да буде онај који није, а који, можда, потајно, све време јесте.

Ахмед Нурудин је у сукобу са касабалијама, јер мисли да се нису довољно бунили кад је сам био затворен у тврђави и пролазио кроз безнађе осећаја да си сам на свету, да нико не долази, да је светло на крају тунела варка и да нема ничега узвишеног у смрт, ничег утешног, како то представљају свете књиге. Постоје само црнило, само празнина и само нигдина. И страх да се умре сам. Онако како је умро Харун, који му је за живота био *само брат*<sup>788</sup>. Још један грех на душу Ахмеда Нурудина. *С в ј е т л о в ј е р е*<sup>789</sup> се опет угасило.

Ахмед се сукобљава и са људима који покушавају да му се приближе и подаре мало сопствене људскости којим би отопили његово дервишко срце. Али, догма у њему је посијана

<sup>785</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 12

<sup>786</sup> *Ibid*, стр. 80.

<sup>787</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit*, стр. 64.

<sup>788</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 275

<sup>789</sup> *Ibid*, стр. 12.

дубоко и он не успева да превари живи песак идеологије који га је одавно прогутало и сад само љуштурса хода околу изгледајући као човек. Хасан и Исхак, два чудна бића које не успева да разуму. И једина два човека која га обилазе у тврђви онако како он није обилазио Харуна. Хасан и Исхак, весници наде, рефлектори на крају унутрашњег мрачног тунела једног човека кога су натерали да се одрекне људског у себи. Кога не виде чак ни кад им стоји тик испред носа. Невидљив је, јер није урадио ништа „[...] да постане видљив себи и другима, што је процес друштвеног рађања”<sup>790</sup>. Учинио је највише што један дервиш може учинити, али не и највише што може учинити брат. Оно што дервиша највише одређује јесте то што је лишен љубави. Он наине није имао капацитет за љубав коју би могао подарити другоме и на тај начин се очовечити. Али оно што је можда и још трагичније то је што дервиш није знао како да воли себе.<sup>791</sup>

Као контемплативно биће, дервиш није у стању да донесе одлуку и стане иза ње. Свака његова мисао има два дела, оно што промишља и супротност томе. Дерише превише анализира, што онемогућава процес доношења одлуке. „Неодлучност, стихија, кукавичлук – ништа није доведено до краја. Прави дервиш и начин. Нема заноса, нема поштене одлуке: учинити или не учинити. Све етички неодређено”<sup>792</sup>. Зато околиша да дела. Шејх Нурудин је изабрао да се склони у свете речи из којих се цеди мудрост попут меда из пчелињих саћа.

Оне се односе на све остале осим на оног коме је најлакше било да их научи наизуст не би ли се иза њих скривао све док се није у потпуности саживео са њиховим шарамима, налик на оне које, стрпљивошћу свеца, ствара Мула-Јусуф, издајник и спасилац, шпијун и добротинитељ, један од људи, а они су се могли избројати на прсте једне руке, који су у животу једино желели Ахмеда пријатеља, а живот проводили са шејхом Нурудином, далеким и недоступним, који према њима није могао бити Ахмед, зато што ни пред собом није могао бити Ахмед, већ увек и само шејх Нурудин, службеник свог чина и његов понизни слуга.

Тај оријентир може да буде једино љубав. Одбацивши је, Ахмед Нурудин је постао сам своја жртва. Док не помеша мржњу и љубав, шејх Ахмед Нурудин је узнемирујуће неутралан, вичан томе да му ни до чега није стало довољно да се за то и бори. Ако је Ахмед Нурудин некада веровао у било шта што није религијски аксиом ислама, шејх Нурудин сасвим сигурно не верује. Он се плаши слободе да се буде самосталан, да једини бог ког признаје Ахмед Нурудин буде Ахмед Нурудин. Шејх је научио да се боји индивидуалног, индивидуалитета, и чињења. Помисао на слободу равна је греху. Желећи да убеди себе и друге да поступа по диктату савести, он заговара строго устројство и ред у коме, услед бесмисла своје егзистенције проистекло из губитка љубави, налази смисао.

Шејх Нурудин лишен је потребе да сам одређује моралне категорије Доброг и Лошег, Исправног и Погрешног, да вага, да неколико пута мери и премерава пре него што пресече по сопственој савести и да, на концу, живи са својом одлуком. „Дервишки ред је мислио за њега. Водио га је својим строгим статутом. „Нурудин не живи у животу него у илузији живота у којој је служење исламистичком ритуалу названо службом вери”<sup>793</sup>. Ахмед Нурудин није неко,

---

<sup>790</sup> Пиштало, Владимир, „Шта би био свет без побуне”, Политика, Политика новине, © Политика Online <https://www.politika.rs/scc/clanak/133125/%D0%A8%D1%82%D0%B0-%D0%B1%D0%B8-%D0%B1%D0%B8%D0%BE-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82-%D0%B1%D0%B5%D0%B7-%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D1%83%D0%BD%D0%B5>

<sup>791</sup> Глушчевић, Зоран, *Op cit*, стр. 2030.

<sup>792</sup> Лагумџија, Разија, *Књижевна дјело Меше Селимовића „Од приповјетке „Пјесма у Олуји“ до романа „Дервиш и смрт“ и „Тврђава“*, Сарајево, 1975, стр. 154

<sup>793</sup> Петровић, Миодраг, *Op cit*, стр. 41.

већ нешто. Ахмед Нурудин није Ахмед Нурудин. Он је дервиш мевлевијске текије, „[...] израз једне доктрине“<sup>794</sup> који безуспешно покушава да постане Ахмед Нурудин, човек<sup>795</sup>.

Клице апсурда посијане су у дервишевом схватању свету у ком бити правоверан значи веровати само у Алаха. У име те праве вере, он одлази у бој против неправовernih ризикујући смисао сопственог постојања отеловљен у љубави. Чин дервиша требало је да обезбеди поштовање других. И још више: самопоштовање и друштвени статус. Ахмед Нурудин је нико и ништа. Шејх Нурудин је титула којом се оделио од свог сељачког порекла и сиромаштва. Једном речју, од себе.

Дервиш се одрекао љубави само зато што је сам није имао и није знао шта ће са њом. Он је озлојеђен, уплашен, грешан, повлачи погрешне потезе из туге и очајања, неодлучан, крив, издао је невиног човека, сопственог брата, и нема тог закона који ће га помиловати. „Догматска, рационална учауреност не допушта да у њему и из њега проговори топло, емотивно језгро љубави према брату, рационална стега јача је од осећања“<sup>796</sup>.

Испод дервишке одоре сломљеног, бившег човека на кога се живот обрушио што је трагичније умео стављајући му на животни пут рат, сироче које ће издати Харуна, али ће спасити Хасанов живот, догму ислама, охولة чиновнике суровог државног апарата који, као ни било која друга власт, не зна за милост, куцало је срце онога који је требало више да буде човек, а мање дервиш.

Шејх Нурудин не може да опрости што му је, иако невин, брат убијен истом горчином којом не може да опрости себи што је скривио патњу жени коју је једино волио. Између одбране вере и одбране љубави, одабрао је веру желећи да испадне јунак у сопственим очима. Од тада ју је бирао сваки пут када је имао могућност избора. Огрнуо се кожом човека који заправо не постоји и целим бићем поверовао да је он јер је лакше постати дервиш, имати иза себе прописе који се увек и непогрешиво тиче неког другог, не уносити се емотивно и лично, остајати изнутра пуст попут пустог острва, бежати од индивидуалног, од ризика и одговорности које живљење собом носи него бити Ахмед Нурудин у свету у ком једна реч, која не мора да буде ни лажна ни погрешна, напротив, а то Харун најбоље зна, може коштати главе.

Недовољно јак да се суочи са хазардерским изазовима на руском рулету судбине, Ахмед се повукао у своју дервишку одору и од ње направио пужеву кућицу у коју може да се повуче у било које доба и пред било ким. Она је маска његовог страха који га је натерао да се окружи непробојним бедемима текије у очајничком покушају да избегне живот, он, будући човек закона, кадија уместо кадије. Шејх Ахмед Нурудин је добровољно избегао из себе у колективно, у сигурност текије која је квази-сигурност у име самокажњавања целибатом. „Због те жене, једине коју сам волио у животу, нисам се оженио. Због ње, изгубљене, због ње, отете, постао сам тврђи и затворенији према свакоме: осјећао сам се похаран, и нисам давао ни другима што нисам могао дати њој. Можда сам се светио себи, и људима, нехотице, и не знајући. Бољела ме, одсутна“<sup>797</sup>.

Проклетство губитка љубави од Ахмеда Нурудина направило је шејха Нурудина, чије *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>798</sup> се угасило у сопственој мржњи. Одапете стреле су се вратиле и проболе његово одвећ сломљено срце у ком није било топлине према другом људском бићу, младићу који би му могао бити син, а кога шејх Нурудин доживљава као подсетник на то како је постао онај који није, од себе и других годинама скриван у текији чије зидине су големе и јаке, налик

<sup>794</sup> *Ibid*, стр. 46.

<sup>795</sup> Селимовић, Меша, *Писци, мишљења и разговори*, БИГЗ, Београд, 1983, стр. 262

<sup>796</sup> Глушчевић, Зоран, *Op. cit*, стр. 2034.

<sup>797</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 395

<sup>798</sup> *Ibid*, стр. 12.

на утврђење у сваком тренутку спремно да одбије напад непријатеља. Или оног за кога мисли да је непријатељ. Оне су линија која дели људе на оне унутар и оне изван те линије. Друге, остале. Који га се не тичу. Све док нису Харун.

Ти камени зидови су замишљена граница између онога што се дешава свакога дана на ратном бојишту званом обични, свакодневни живот и интелектуалног простора који слави уметност игнорисања истог. Његов живот одвија се у његовој глави. Мало шта ван његовог ума може да буде вредно његове пажње, још мање да заслужи његово делање. Он не верује у стварност. Она је за њега релативна категорија објашњена сурама, ајетима и другим начелима Кур'ана. И важи до тренутка убиства невиног младића по имену Харун, који му је, случајно, брат.

Шејх Нурудин ће се, наочиглед свих, преобразити у Ахмеда Нурудина током свог говора у џамији<sup>799</sup> који означава почетак његове трансформације од праведника до побуњеника услед смрти петнаест година млађег брата Харуна, коме је остао дужан посету у тврђави, утешни, људски чин, да зна да га неко тражи, да неко пита за њега, да неће умрети сам. Харунова смрт ослободила је дервишево срце канонских стега. Ниоткуда, појавио се Ахмед Нурудин, човек. И плакао речима. Њиховом искреношћу, патња појединца постала је патња свих. Колектив је постао један човек. То је учинио дервиш. Шејх је ујединио њих међусобно и себе са њима. Оголио се, збацио свој оклоп и показао да испод камених зидина у које су се претвориле његове груди куца срце човека. Ахмед Нурудин је Прометеј који није успео. Али је на тренутак он био тај који је људима донео ватру.

Жалост није заменила веру. Њу су, попут гоблена, извезле апсолутне истине које су се расцветале у његовој глави и у његовој четрдесетој години исклијале у догматични храст укореван на спутајућим мислима које је неко други осетио, записао, којима се други водио, можда им претпостављајући ма чију судбину, ма чији сићушан, појединачан живот. А тај неко није био Харун. То су „[...] мисли верника, шеика муслиманске текије, мисли прочитане у књигама исламских мислилаца, за употребу пред верницима, мисли-рамови“<sup>800</sup> осим којих је постојало само безнађе света ван текије, сигурне луке за збуњени брод у људском облику, који је одлучио да је пловидба смртоносна болест и изабрао да труне у муљу плићака који га мефистофеловски искушава у ђурђевској ноћи бременитој чудима чула<sup>801</sup>.

Мирис греха доносе женске руке боје слонове кости које у свест човека заветованог на живот без пожуде призивају успомену на вољену жену будећи одавно заборављену жељу.<sup>802</sup> Због тога је успомена опасна за дервиша. Јер га подсећа на оно људско у њему, живо сахрањено, неумрло сасвим у уским калупима Догме унутар којих душа (а ни тело) нема простор да дише. Он пушта да поред њега отече чак и оно што га се понајвише тиче, као што је братова несрећа, према којој се, до неког тренутка, одређује сасвим незаинтересовано. Шејх Нурудин не уме да премости раздаљину од своје ригидне вере у Догму која је прогутала Ахмеда Нурудина и испљувала дервиша неспособног за емпатију и саосећање са онима који пате,. „Његово служење вери за Нурудина не подразумева емотивни однос већ брисање тога односа [...]“<sup>803</sup>.

Чак и када убију Харуна, он испрва не показује емоције, не чини ништа, поништавајући тако себе потпуно и постајући невидљив у туђим очима<sup>804</sup>, као да га нема, као да није човек,

<sup>799</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 181

<sup>800</sup> Егерић, Мирослав, *Дервиш и смрт Меше Селимовића*, НИН, Београд, 1982, стр. 20

<sup>801</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 36-37

<sup>802</sup> *Ibid*, стр. 25.

<sup>803</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit*, стр. 40.

<sup>804</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 258

него ствар бачена на пут, па се с правом намеће питање има ли их уопште или је служба вери успела да их сахрани са оним за шта тиња нада да су Харунове кости.

Четрдесетогодишњи слуга вере на раскршћу између младости и старости, себе каквог је знао, каквог мисли да зна и какав ће тек постати је срушио све ћуприје које би водиле од њега ка другоме и од другог ка њему. Унутар себе, свог ума и текије ван које сваки корак делује као опасност од које се треба скривати, бежати и коју је најбоље игнорисати, као да није део стварности у којој, макар формално, живи. За Нурудина доктрина је једини оријентир на основу ког просуђује да ли ваља нешто учинити или ипак не. Најчешће не. Она је тас на његовом унутрашњем моралном кантару који није сам изградио, већ га је усвојио и прихватио као пресађен орган који мења онај који је стварни део њега.

Без трунке сумње у идеологију коју сам заступа, дервиш себе види као браниоца вере, универзалних начела изнад којих ништа не може бити и од којих не постоји ништа важније, па ни појединачни живот. Наиме, шејх Нурудин чврсто верује да „један живот, па био то и живот рођеног брата, не може бити довољан разлог да се мења устаљени поредак”. Оваквим размишљањем, услед недостатка елементарне хуманости, дервиш ставља закон религије изнад породичних веза. Субјект је опет победио човека. Он је одабрао „[...] затварање у лажни мир, у измишљену представу о добро уређеном свету, себичност, samozаваравање [...]”<sup>805</sup>.

Непоколебљива вера у исламску егзегезу била је изговор да дервиш зажмури на зло које са њим није имало никакве везе, а вршено је над другима. Дервиш је ћутао у ситуацијама када је, као верујући човек, морао да врисне. Гледао је на другу страну онда када је морао видети пораз правде и праведности. Игнорисао је оно против чега се морао борити ако не као дервиш, онда као човек. А није. Одан догми прећуткивао је зло. „[...] кад је вршено над другима ћутао сам, одбијао да доносим пресуду, пребацујући одговорност на друге, или се навикавајући да не мислим о ономе што није моја кривица, признајући да се чак понекад мора учинити зло ради већег и важнијег добра”<sup>806</sup>.

Као што о Харуну нису мислили кадија, муселим ни муфтија. Крили су се иза празних речи, својих функција и тобожњег већег добра. Дервиш је омануо чак и као дервиш јер је морао бити *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>807</sup> свима који су одлазили у вечни мрак. Колико других људи је било остављено на милост и немилост окрутних властодржаца зато што се оно утопило у мрак? Колико Харуна је било пре Харуна? Један, појединачни живот је направио разлику у оном који је тврдио да то не може бити. Прави моменат почетка његовог преображаја заправо је онај у ком сазнаје да је Харун убијен. До тог тренутка, које означава побуну против свега у шта је натерао себе да верује он је дервиш.

Маска послушног верника који до тада није марио ни за шта своје, лично, понајмање за породицу, за оца и брата, је спала. Почео је да се појављује Ахмед Нурудин, човек. Смисао који је до тад налазио само и једино у догми кренуо је да се круни као кукуруз. Истина о животу се помањала на хоризонту његове непоколебљиве илузије која је почела да се обрушава у провалију реалног. Шејх Нурудин, који не постоји другачије него као припадник дервишког реда, мора да се суочи са стварношћу у свој њеној суровости, оној од које је Ахмед Нурудин, човек, у догму и побегао. Основни разлог његовог бега треба тражити у одбацивању љубави. Ахмед Нурудин и шејх Нурудин, међутим, имају једну заједничку црту: они не дозвољавају ником да их љубављу очовечи.

Побуна није његов избор. Није је изабрао. Њу су пробудили у шејху Нурудину. Био је то одговор на неправду која је задесила његовог брата, па тако и њега самог. Примакла му се

<sup>805</sup> Глушчевић, Зоран, *Op. cit.*, стр. 2054.

<sup>806</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 89

<sup>807</sup> *Ibid.*, стр. 12.

као змија отровница на чији отров није могао да остане имун. То је преломна тачка романа у којој шејх Нурудин схвата да не може више да се скрива иза тешких зидова текије који су га бранили од спољашњег света чије је постојање у потпуности порицао занет светим истинама које је прогласио универзалним и јединим важећим. Дервиш живи одумирећи свакога дана. Његов живот, чији је стожер догма, није ништа друго до Живот у Смрти утемљен на повлачењу и трајном нечињењу а то што не предузима ништа је најгори грех који може да почини. Отуђен од себе, дервиш је лишен права на сопствене доживљаје, на сопствена морална начела, мишљење које није утемељено у Кур'ану, поглед на свет који се разликује од погледа на свет кроз дурбин ислама. Шејх Нурудин је надвладао Ахмеда Нурудина, зато што „извориште његовог просуђивања света није у њему самом, но је изван њега”<sup>808</sup>. Он сам не постоји. Ахмед Нурудин је нико и ништа.

Шејх Нурудин је једини који збиља постоји, јер му припадање мевлевијском дервишком реду даје интегритет и намеће став према вредностима. Нурудин је заборавио ко је Ахмед. Шејх је биће које мисли, оличење безличне и троме контемплативности, застрашене могућношћу да се отисне у дубоке и непознате воде делања у чијим таласима би морао пливати и допливати до самог живота кога се и Ахмед Нурудин и шејх Нурудин плаше. То је, уједно, све што он чини. Он мисли претпостављајући истине вере основним људским вредностима какве су живот и смрт одређеног човека, човека са именом и презименом, појединачног бића, а не бића као припадника мноштва. За њега су то безначајни животи и једнако безначајне смрти поднете на олтар жртве.

Живот ће га сачекати у лику одбеглог човека, побуњеника који бежи од чизме сејмена, представника (квази) закона, којима није ништа згрешио, али га не јуре, већ лове, као животињу, служећи систему полицијских начела и прописа верно и здушно, као што шејх Нурудин служи текији, вери и догми, личећи на Сизифа који са истим жаром гура камен уз брдо. Тај камен апсурда завршиће око врата Харуну и Ахмеду Нурудину.

Ахмед Нурудин је „[...] дечак и војник, Нурудин једне велике љубави, Нурудин, син и брат [...]”<sup>809</sup>. Нурудин је дервиш. Нурудин је и кадија. Напоследку, он је осветник. Поред осталог, Ахмед Нурудин је и уметник. Његов војнички, дервишки и кадијски идентитет су друштвено конструисани идентитети, робови начела и гласа екстерног ауторитета у себи. Ти идентитети су засновани на туђој мисли. Ахмед Нурудин је онај који јесте и који се само приказује да јесте. Он је догмата. Догма је његов светоназор. Она је његова тачка гледишта, његова перспектива, једина истина коју признаје, једина стварност коју познаје.

Он је конгломерат идентитета. Његово биће састоји се међусобно супротстављених уверења који деле његову свест на два поларитета. То је предуслов за апсурд. Ахмед Нурудин је нетолерантан. Смита му неисламски светац. Гнуша се владавине чула. Ахмед Нурудин је „[...] на почетку ватрен, светом вером и бесом против неверника храњени исламски војник, верник, затим оличена контемплација немоћи и [...] трагични јунак пораза [...]”<sup>810</sup>.

---

<sup>808</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 49.

<sup>809</sup> Первић, Мухарем, „Дервиш и песник“ у: *Критичари о Мешу Селимовићу*, „Свјетлост“, Издавачко предузеће, Сарајево, 1973, стр. 26

<sup>810</sup> Егерић, Мирослав, *Дух и чин : есеји о романима Меше Селимовића*, Задужбина „Петар Кочић“, Бања Лука-Београд, 2000, стр. 27

Догма није иманентни део његовог изворног бића. Идентитет сина, брата и љубавника су његов лични идентитет, његова права природа. Од ова три, прва два су биолошки условљени. Њихово браћење је *биолошки императив*<sup>811</sup>.

У првом делу романа доминантна амбивалентност лика Ахмеда Нурудина је она између њега као брата и њега као дервиша. „Противуречност између онога што Нурудин јесте и што је шејхом био постаје све интензивнија; све је теже усагласити порив и аутентичност бића са лажном свешћу којом је оно сапето”<sup>812</sup>. Ту је расцеп. Он је „[...] побуна живота унутар њега самог, а против његове лажне природе”<sup>813</sup>. Дервиштво је појава, манифестација, оно спољашње, илузија, варка, обмана, опсена, (анти)маска, јер све до сусрета са муселимом дервиш није свестан привида у ком живи.

Дервиштво је облик служења исламској религији, а религија је по себи *трансцедентни идеал*<sup>814</sup> која намеће крута морална начела и принципе који су у Нурудиновој свести већи, важнији, вреднији од појединачног човека. Он је заслепљен идеологијом ислама и потчињен до границе самопоништавања. Зато је његова колебљивост толико мучна. Он се двоуми да ли „[...] да спасе живот своме брату, или да испуни своју моралну обавезу [...]”<sup>815</sup> тако што ће чинити оно што увек чини: остати по страни и не мешати се, бити етички неодређен, као и до сада.

Тиме би изневерио *биолошки императив*<sup>816</sup>, али би сачувао своје дервишко достојанство и илузију о сврсисходности служења исламској егзегези по цену жртвовања појединачног живота. Тај живот је живот његовог невино утамниченог и убијеног брата. Његово самоуважавање, међутим, би остало нетакнуто. „Дервиш хоће и мора себе да поштује. То је Нурудиново основно полазиште. [...] То је религијски вид његове свести”<sup>817</sup>. Није исламска егзегеза његово лежиште. Служење њој јесте.

Са друге стране, „пристати уз брата значило је не само супротставити се касабалијским и царским првацима, тиранији и бирократији, већ и себи – шејху [...]”<sup>818</sup>. Успротивити се себи као дервишу значи успротивити се другом гласу у себи, посумњати, довести у питање идеологију којом је обликован двадесет година, за коју се борио против кривоверних непријатеља, то би значило угрозити *зиданицу на пјеску*<sup>819</sup>.

А опет, урадити најљудскију могућу ствар, упитати за брата, за дервиша је то понижење, бацање сенке на самоуважавање који је његов императив као слуге идеолошке

---

<sup>811</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште нормe“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизацијство*, у преводу Антонине Пантелић, Логос, Београд, 2017, стр. 384. У овој тези синтагма биолошки императив ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>812</sup> Первић, Мухарем, *Op. cit.*, стр. 28.

<sup>813</sup> *Ibid.*, стр. 29

<sup>814</sup> Финк, Еуген, *Op. cit.*, стр. 68.

<sup>815</sup> Первић, Мухарем, *Op. cit.*, стр. 30.

<sup>816</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште нормe“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизацијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>817</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 10.

<sup>818</sup> Первић, Мухарем, *Op. cit.*, стр. 31.

<sup>819</sup> Милошевић, Никола, *Зиданица на песку : Књижевност и метафизика : Црњански, Десница, Настасијевић, Лалић, Андрић, Селимовић*, Слово љубве, Београд, 1978, стр. 175

доктрине. Нурудин одбија да покаже понизност. Он настоји да очува умишљену друштвену супериорност себе као шејха текије. Више од тога, он настоји да не изневери основни принцип религиозне сервилности: божју вољу. Нурудин се држи за то начело претпостављајући да је бог (Алах), виша сила задужена за појединачну људску судбину: „Зар Кур'ан не одређује све односе међу људима? Суштину прописа можемо примјенити на сваки појединачни случај“<sup>820</sup> ?

Тиме што свој положај и заслепљеност доктрином претпоставља спасавању брата он изневерава *биолошки императив*<sup>821</sup> и поништава себе као човека јер поништава припадност својој биолошкој породици. Нурудиновом дервишком ригидном ставу антипод је Хасан, оличење алтруизма и људскости. Зато је он човек, а не субјект, јер је целовит и неподељен. Он је одбацио положај и изабрао лични идентитет утемељен на слободи. Хасан је слободан. Нурудин није. Он је заробљен у окове *мисли-рамова*<sup>822</sup> које не остављају простор ни за једну људску мисао, а Ниче изнад свега вреднује мисао.

Нурудин није Ахмед, већ *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>823</sup>. Ахмед је човек у њему. Нурудин је друштвено конструисан идентитет, (анти)маска. Ахмед је супстанција, садржај, лични идентитет, Ја, изворно, аутентично биће, права природа. Занимљиво, мржњи ће се у другом делу романа одати обојица, повређени брат и увређени шејх, ожалошћени Ахмед и понижени Нурудин.

Да ли Нурудин верује? Нурудин *мисли* да збиља верује. То не значи да верује. „Нурудинова вера је ослонац једне верске институције, али у њој личност не мора наћи ослонац на којем би градила индивидуалност“<sup>824</sup>. И опет искрсава расцеп између аутентичне личности и дервишке титуле, јавне функције. Ахмед Нурудин је ничеански субјекат, јер је он симбиоза мноштва идентитета измешаних испод његове дервишке одоре који га граде као противречну личност, као субјект.

Ахмеда Нурудина мучи дилема, једнако страшна као она хамлетовска. Он треба да одлучи да ли да похита ка моралности и императиву спасавања брата, што би био људски и човечни циљ или да остане дервишки неутралан, да ли пође у одбрану идеала или да остане оно што је и био: војник са ножем на бојном пољу који сече непријатеља и који реагује само онда када се осећа лично нападнутим. Његово колебање је колебање између себе као бића и себе као друштвено конструисаног идентитета, између човека и титуле.

Са једне стране, он је људски и морално одговоран да се бори за брата макар само тиме што ће питати. Са друге, то за њега значи сумњу у божју промисао, у Алахову вољу, у коју се зачурио подређујући јој све друго у свом животу. Нурудин је жртвовао себе. Оно што у њему изазива немир јесте питање да ли ће жртвовати (и) брата. Он није похитао да спасе себе. Зато је спасавање Харуна задатак који није желео, морално искушење налик на оно отелотворено у Исхаку, када није био он тај који је донео одлуку, већ је то за њега учинио Мула-Јусуф.

---

<sup>820</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 113

<sup>821</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство*, у преводу Антонине Пантелић, Логос, Београд, 2017, стр. 384. У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>822</sup> Егерић, Мирослав, *Дервиш и смрт Меше Селимовића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 20

<sup>823</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 12

<sup>824</sup> Первић, Мухарем, *Op. cit.*, стр. 35.

Однос Ахмеда Нурудина и Мула-Јусуфа у многоступења на однос Ахмеда Нурудина и брата Харуна. Мула-Јусуф је Харунових година<sup>825</sup>. Дервиша и њега повезује заједничка прошлост, дервиша и Харуна повезује братска веза. И, најзад, Дервиш је Мула-Јусуфа довео у текију и престао да води рачуна о њему, исто као што је довео Харуна у касабу.

Нурудинова реченица: „За живота био ми је само брат“<sup>826</sup> говори о недостатку присности и емотивне топлине, одсуству блиског, братског односа. На основу те реченице можемо претпоставити да је Нурудин урадио исто што и са Мула-Јусуфом: довео га и препустио самом себи. То би било логично полазиште за препоставку да је и то један од разлога због којих Нурудин оклева да га спаси: он то у себи не осећа као исправно, већ као дужност, као што ни Хамлет не осећа да је исправно да послуша Духа и изврши освету тако што ће убити Клаудија. За њега је то дужност. Непријатна, мрска дужност, како је доживљава Нурудин.

Постоји, ипак, једна битна разлика у контексту у ком се у том тренутку налазе Хамлет и Ахмед Нурудин. Наиме, Хамлетов отац, краљ Хамлет је мртав, сасвим сигурно, као што је и Харун, али дервиш то не зна. Он мисли да му је брат још увек жив. Његова уобразиља опет игра важну улогу у његовом понашању. Ако је Харун жив, онда питати за њега има смисла, и његова дилема је једнако легитимна као Хамлетова „бити ил’ не бити [...]“<sup>827</sup> за кога Новица Милић каже да: „Кад разговара са собом, кроз њега говоре два гласа, *to be i not to be*, али сваки кроз онај други [...]“<sup>828</sup>. Код дервиша се такође надјачавају два гласа, глас Ахмеда, брата и сина, и глас Нурудина, дервиша, што је посебно наглашено у сценама са кадиницом и Исхаком у којима је улог људски живот, Харунов и бегунчев, а одлучилац је Ахмед Нурудин, спој оба гласа у једном човеку, носилац и аполонског и диониског принципа, као и Хамлет.

Дервиш већ тада демонстрира своју кадијску природу и склоност да пресуђује о појединачном животу по сопственом нахођењу, онако како су то урадили властодршци када су ухватили Харуна, за кога их пита мислећи да је жив. Али, пошто Харун није жив, бесмислено је питати за мртвог човека. Тада његова дилема ишчезава. То даље значи да су дервишеве муке са сопственом савешћу беспотребне јер је касно, више ништа не може да се учини. То реченицу „за живота био ми је само брат“<sup>829</sup> чини још трагичнијом.

Истовремено, то дервишеву позицију чини апсурдном јер он неће да помогне мртвом брату. Не може. Осим можда у сцени са кадиницом. Са њом би могао да се погоди за живог брата, за његово пуштање, али му то (дервишко) самољубље не дозвољава. Ахмед је можда могао да спасе брата, али је Нурудин био против. Њој је потребна услуга која подразумева дервишев разговор са њеним братом не би ли га убедио да се одрекне наследства како не би био разбаштињен, јер би тиме породица била друштвено жигосана срамотом. Она од дервиша тражи да интервенише, да се умеша<sup>830</sup>.

То би могао да буде полигон да тражи противуслугу, да она од мужа издејствује Харунову слободу. Он га је затворио, он га може и ослободити. Али, он то не чини свестан да би то упрљало његову дервишку савест. А не чини ни зато што брата једноставно не воли довољно да би га као вредност издигао изнад свог дервиштва. То је његова трагична грешка.

---

<sup>825</sup> ако дервиш има 40, што сазнајемо из романа, а Харун је 15 година млађи, онда он има 25

<sup>826</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 275

<sup>827</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Београд, Граматик, 2007, стр. 74

<sup>828</sup> Милић, Новица, *Ор. cit.*, стр. 142. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>829</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 275

<sup>830</sup> *Ibid*, стр. 28.

Он се колеба између братске љубави као људског принципа коју заступа Ахмед и догме којој служи Нурудин: „[...] да је моја љубав према брату била мало јача од моралних обзира у мени, све би се свршило добро. Или би било горе. Али бих можда спасао брата”<sup>831</sup>.

Један крај Нурудиновог колебања има корен у његовој обавези као човека и брата, а други у његовом недостатку права да се меша у Алахов план. Његов друштвени положај, његова јавна функција, титула дервиша му то изричито забрањују. Нурудин је мање повређен чињеницом да је Харун затворен. Он је увређен: „Није била ни љутина, већ увријеђеност. [...] Сав сам се претворио у њу, постала је мој свијет и мој живот, ништа изван ње не постоји”<sup>832</sup>. Као што ће га тако у другом делу романа обузети мржња, тако га је сада обузел осећање увређености. Јер, тамна сена Харуновог прекршаја пригушује његово *с в ј е т л о в ј е р е*<sup>833</sup>. Оно га не жалости као човека, већ вређа као дервиша, што указује на шејхов нарцизам.

Нурудин по сваку цену покушава да спаси своју догматичност. На Хасанову опаску о томе да је спасавање њудског бића императив, дервиш одговара догматски: „Ја спасавам више: правду”<sup>834</sup>. Хасан узалуд мисли да о затвореном Харуну разговара са Ахмедом, човеком, сином и братом. Али, он разговара са Нурудином, дервишем.

Као дервиш, Ахмед Нурудин је власт. Иста она која му убија брата. Која му се гади. Она у којој учествује као дервиш и као кадија. И, најзад, она од које страда.

## 5.2 Сусрет са муселимом: дервиш између етичког одређивања и неодређивања

Сусрет са муселимом је тренутак стицања увида о варљивости своје дервишке титуле за Ахмеда Нурудина. То је место у роману када дервиш схвата да га његов положај нити брани нити разликује у очима других. Тада он разуме да је његово мишљење о сопственој дервишкој изузетности било фатаморгана. Шамар од стране стварности Нурудину је стигао у виду две речи које изговара стражар, онај који му, по дервишевом мишљењу, дугује поштовање, његовом положају дугује јер дервиш сматра да је на друштвеној лествици његова титула, а тиме и он, значајнији од стражара.

Приликом представљања, Нурудин је рекао титулу. Представио се као шејх мевлевијске текије<sup>835</sup>, а не именом и презименом, рачунајући да је довољно да изговори то како би и стражар могао да схвати да се ради о једном одређеном дервишу, а не о било ком. Али, десило се управо оно на шта Нурудин није рачунао, стражар га је унизио двома речима. Те две речи гласе *некакав дервиш*<sup>836</sup>, чиме је укинут значај његовог идентитета и изједначен је са свим осталим дервишима.

Те две речи су увредљиве стога што оне поистовећују дервиша Ахмеда Нурудина, шејха мевлевијске текије<sup>837</sup>, са осталима чиме укидају његову различитост, његову изузетност. Обезимен, он је мање важан. А то је удар на његово дервишко самољубље до кога му је највише стало. Са друге стране, дервиш је одмах нашао начин да заштити своју таштину. Ако муселим није ту, Нурудин мисли: „[...] неће одбити мене, већ неког безименог дервиша”<sup>838</sup>.

И муселим, кога ће, како у овој сцени тако и касније у роману, мрзети, ускратио му је поштовање које је дервиш уверен да заслужује. Начин на који је муселим разговарао са њим

<sup>831</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 31.

<sup>832</sup> *Ibid*, стр. 76.

<sup>833</sup> *Ibid*, стр. 12.

<sup>834</sup> *Ibid*, стр. 120.

<sup>835</sup> *Ibid*, стр. 80.

<sup>836</sup> *Ibid*, стр. 81.

<sup>837</sup> *Ibid*, стр. 80.

<sup>838</sup> *Ibid*, стр. 81

је био понижавајући, то што се, како дервиш то осећа, односио према њему као да је: „[...] хамал, софта, душманин”<sup>839</sup>.

Муселим је зачепркао у расцеп у дервишу, онај између дервиша и човека инсистирајући да Нурудин закону претпоставља брата. Тиме је желео да му стави до знања да доводи у опасност своју оданост исламској егзегези и да се понаша онако како му положај то забрањује – људски. Ова сцена у роману неодољиво подсећа на уводе сцене у драми Хамлет, у којима Клаудије, убица и узурпатор, као и Гертруда, инсистирају на томе да је интензитет Хамлетове жалости за оцем прејак и да би требало да се понаша мушкије, те да смрт вољеног оца прихвати као нормалну.

Тиме они упиру прст у осећања Хамлета као сина и оптужују га за – људскост. Иста оптужба крије се у муселимовим речима. Ту се види бездушност власти у једном и у другом делу. Муселим своју оптужбу изговара овако: „Ти браниш брата, ја закон”<sup>840</sup> имплицирајући да је он објективан и рационалан, а да је дервиш, будући да је реч о брату, субјективан и да су његове речи емотивно обојене. Врхунац муселимовог макијавелистичког лицемерства је реченица; „Закон је строг, ја му служим”<sup>841</sup>.

Паралела са поменутом сценом у Хамлету постаје све очигледнија јер и они деле мишљење да Хамлет напросто претерује у својој тузи, и да је његова жалост исувише дубока. Муселим спочитава дервишу да између одбране закона и одбране брата, он бира брата. Дервиш, међутим, објашњава своју позицију у овом вербалном двобоју: „[...] нисам бранио брата, само сам се у једном тренутку побунио против страшне суровости, а нисам био ни на његовој ни на муселимовој страни. Нисам био нигде”<sup>842</sup>.

Дервишеве речи о *побуни против страшне суровости*<sup>843</sup> могле би се ставити и у Хамлетова уста када утврди да је Дух говорио истину, да је његов стриц братоубица, починитељ библијског прагреха. Он се, такође, побунио против страшне суровости коју представља убиство невиног оца. Притоме, ту се не ради „само“ о убиству, већ о убиству брата, као и у случају Ахмеда Нурудина, него се ради и о убиству невиног човека, као и у роману *Дервиш и смрт*. На крају, реч је о томе да је краљ Хамлет суровим убиством био ускраћен за прилику за окајање греха пред крај. Истоветно, Харуну, ако је збиља био крив за нешто, није било суђено, као ни несрећенику са чијег је лажног суђења нашао записник<sup>844</sup>.

Нурудинова одредница 'нигдје'<sup>845</sup> показује његову етичку неодређеност. Природно би било да се у овој ситуацији јесте одредио, да је, на бази братске љубави, тврдио да Харун није крив, да га је бранио оном силином којом брани своју дервишку позицију и исламску доктрину. Али, његово морално самољубље га у томе спречава, као и недостатак љубави према брату. Да је она присутна, несумњиво би његова реакција била јача. Сам Нурудин је тога свестан: „[...] да је моја љубав према брату била мало јача од моралних обзира у мени, све би се свршило добро. Или би било горе. Али бих можда спасао брата”<sup>846</sup>.

---

<sup>839</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 84

<sup>840</sup> *Ibid*, стр. 85.

<sup>841</sup> *Ibid*

<sup>842</sup> *Ibid*

<sup>843</sup> *Ibid*

<sup>844</sup> *Ibid*, стр. 100.

<sup>845</sup> *Ibid*, стр. 85.

<sup>846</sup> *Ibid*, стр. 31.

Ахмед поново враћа фокус на себе и на то да га је братова ситуација померила из удобног лежишта исламске егзегезе. Он је и даље 'нигдје'<sup>847</sup>: „Ево, не браним га довољно чврсто, а њих не оправдавам, чини ми се само да су ми сви заједно нанијели зло, готово подједнако, пореметили ме, суочили са животом изван моје праве путање, натјерали ме да се одређујем”<sup>848</sup>.

Пред муселимом се дервиш Ахмед Нурудин осећа нелагодно, свестан да његово је његово дервиштво пред тим човеком слаба заштита, да оно у тој просторији није онолико јако колико он мисли да јесте ван ње, посебно у текији. Он, ипак, признаје себи да је његова различитост отелотворена у јавној функцији, титули дервиша само илузија. Због тога је оно у овој ситуацији маска. Привид је свестан своје привидности<sup>849</sup>. Нурудин то потврђује речима: „Још ме заваравала мисао о значају реда ком сам припадао”<sup>850</sup>. Глагол „заваравати“ упућује на опсену, илузију, варку. Сусрет са муселимом представља прво Нурудиново стицање *дионисовског увида*<sup>851</sup>, приликом ког долази до отржењења пред властодршцем, одлучиоцем и развејавања дервишеве илузије о сопственој друштвеној важности. Стицање тог увида (анти) маску претвара у маску.

Шта је Харун урадио Нурудин ће сазнати од Хасана. Тад више неће имати избор, као што га неће имати ни Хамлет када се испостави да Дух није лагао. И за једног и за другог ће бити тачне речи које Меша Селимовић ставља у уста Ахмеда Нурудина: „[...] осуђен сам истином”<sup>852</sup>. Након што Хамлет добије потврду о истинитости Духових речи, више ништа га не спречава да испуни обећање које је дао Духу и дужност којом га је Дух оптеретио. Ништа га не спречава да изврши освету и убије Клаудија. Међутим, Хамлета спречава Хамлет. Ако се његово дотадашње колебање може објаснити тиме да није желео да убије човека за кога није био апсолутно сигуран да је крив и тиме прекрши хришћанску заповест која забрањује извршење убиства и самоубиства којом би себе осудио на вечне муке након смрти, интригантно је зашто се то колебање наставља током читаве драме, све до пред крај.

Исто то се односи на Ахмеда Нурудина. Ни он не дела упркос томе што зна да треба „[...] учинити све да истина изађе на видјело [...]”<sup>853</sup>. Хамлет и Ахмед Нурудин се налазе у идентичној ситуацији. Хамлет је брзоплето обећао да ће га послушати, да ће га осветити, као што је Нурудин свом оцу обећао: „Данас ћу ићи муселиму. Да сазнам разлог и да молим милост”<sup>854</sup>.

---

<sup>847</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, стр. 85

<sup>848</sup> *Ibid*, стр. 89.

<sup>849</sup> Милутиновић. Зоран, Милутиновић, Зоран, *Метатеатралност: иманентна поетика у драми XX века*, Београд, Студентски издавачки центар, 1994, стр. 15, <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/104125/1/Metateatralnost.pdf>

<sup>850</sup> *Ibid*, стр. 84.

<sup>851</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>852</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 103

<sup>853</sup> *Ibid*

<sup>854</sup> *Ibid*, стр. 74.

### 5.3 Дервиштво као маскирање: тежња за издвајањем себе бегом од истости<sup>855</sup>

Једно од места у роману где се најбоље види да је дервиштво разлог отуђености Ахмеда Нурудина је сцена рата којом почиње други део књиге. У тој сцени имамо две врсте односа: један је однос однос Ахмеда Нурудина и појединачног војника, војника понаособ, као људског бића, појединачне егзистенције, а други однос Ахмеда Нурудина и војника у множини, као колективитета, као члана заједнице, као субјекта у смислу припадности колективном идентитету. Према војнику у једнини Нурудин гаји гађење, а колективитет воли. У оба случаја заједничко је то што оба односа заснива Нурудин, дервиш, а не Ахмед, човек. Он наступа као представник заједнице, он, уосталом, ратује за ислам, за своју религију, за доктрину којој служи, за идеал ком робује.

Селимовић нам даје слику ратног вихора у коме се налазе војници. Међу њима је и Ахмед Нурудин. Упада у очи његова издвојеност. Она је утемељена на његовом дервиштву, на виском степену развитка његове духовне стране као дервиша која не може да прихвати приземност појединачне егзистенције људи који га окружују и који се понашају попут животиња, „[...] раздражљиви и опасни као вукови”<sup>856</sup>.

Чинили су непочинства, једни према другима и са мајком плавооког дечака која се ослањала на њихове биолошке и грешне пориве и потребе које је задовољавала, чиме је њен лик поружнео у Нурудиновим очима навикнутим да своје и туђе поступке вагају у складу са Алаховим теразијама моралне исправности. Рат из војника извлачи последњи грам људскости јер борба за сопствени живот не оставља много простора за гланцање сопствене моралне вертикале.

Једино је Нурудин о томе водио рачуна бивајући и визуелно упадљиво издвојен од осталих, појединаца према којима није гајио никаква лепа осећања, а који су припадали колективитету у односу према ком користи реч љубав: „Све сам их гледао као целину „[...]”. Појединачно били су непојмиво безначајни. Нисам их презирао кад сам мислио о њима као о мноштву, чак сам помало и волио то стоглаво створење, сурово и моћно, али појединце нисам подносио. Моја љубав [...] тицала се свих а не једнога [...]”<sup>857</sup>.

Осећајући љубав према колективитету он оправдава себе као члана мевлевијског реда, као једног зупчаника у механизму који је био задужен за то да механизам функционише и да се ислам штити од непријатеља против којег се борио заједно са осталим војницима. Збога тога је њихова функција као колективитета значајна за Нурудина. Она му пружа покриће за мишљење да виши циљ захтева одређене жртве и у буквалном и у пренесеном смислу.

Колективитет изазива осећање љубави код Нурудина зато што је и сам део колективитета, где је опште вазда изнад појединачног, где сви служе једном истом идеалу, те су сви у функцији свог звања. Он њихово понашање није одобрио, јер је призма кроз коју је оцењивао то понашање била појединачност, оно што је сваки од њих понаособ чинио у функцији исказивања свог бића. Када је реч о колективитету, он га је, како каже, волео, јер је колективитет могао да лиши призме појединачног и да га сагледава као заједницу који служе неком заједничком циљу, а Нурудинов став је „[...] да се понекад мора учинити неко зло ради већег и важнијег добра”<sup>858</sup>.

Док војници шенлуче, он је занет у свој ум, над књигом, одбијајући да се меша, не дајући повода војницима да га опет исмеју због указивања на недолично понашање ког се сам чувао, које је било неадекватно његовом звању и моралним скрупулима исламске егзегезе по којима је живео. У рату, у стварности која је показивала своју суровост на сваком кораку,

<sup>855</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 221.

<sup>856</sup> *Ibid*, стр. 218.

<sup>857</sup> *Ibid*, стр. 219.

<sup>858</sup> *Ibid*, стр. 89.

Нурудин је бринуо о томе да не покаже да му је тешко, да пати, и да очува свој дервишки светоназор неокрњеним тако што би учествовао у понашању које није било исправно ни по људским ни по Алаховим мерилима.

Војници су били свесни својих срамотних поступака. Ти поступци су нагризали њхову савест, премда су већ били учињени и није се могло назад. Војнички пир је често био неморалан. Нурудин је време када у рату није било борбе проводио „[...] згађен на људе, жалећи их, јер су цио дан скривали очи један од другог, због стида”<sup>859</sup>.

Он је окренут самом себи, издвојен из скупа појединаца са којима је ратовао својом неспремношћу да учествује у њиховим недоличностима које су више приличиле крду него људима, а чинили су их људи. Војници су били прости, бахати, свађалачки настројени, разуларени. Нурудин је гледао како „[...] се чадор претварао у лудницу, у кавез дивљих звери [...]”<sup>860</sup> огрубелих од ратовања у ком се живот губио као да га никад није било, чинећи грех, и вербално и физички, у славу тога што су још увек живи, што су међу малобројнима који су остали. Блудничили су са мајком плавооког дечака, псовали, користили тешке речи обраћајући се једни другима, међусобно се свађали. Нурудин у томе није желео да учествује. Та врста понашања била му је страна. Његов морални компас, међутим, није му показивао да је то погрешан смер:

„[...] био сам млад и мислио да је то дио жртве”<sup>861</sup>.

Ову реченицу као да је изговорио Меша Селимовић поводом убиства брата.

Војници су се понашали као и свака војска, гледали су да преживе страшну стварност која их је задесила. Један од начина био је да дају одушка свом страху од онога што су прошли и од онога што их је чекало сутрадан. Њима морал није био најважнија вредносна категорија у животу посебно не на бојишту где их је свакога дана било све мање. Није се знало ко ће бити следећи. Али, Нурудину је била част да ратује за ислам. Њега није мучио страх. Мучило га је варварство оних са којима је војевао, а није се довољно, супротставио, за разлику од Харуна који се јесте супротставио много опаснијим људима него што су то обесни војници. Нурудина је у томе спречавала увређеност. „Тако сам најчешће остајао сам, с књигом или са својим мислима, не успијевајући да уочим ниједног јединог човјека с којим бих желео да се зближим”<sup>862</sup>.

Као дервиш, он је навикао филозофски прегнантну мисао која одређује исправност и неисправност људског делања, која ограничава човека и његово постојање тиме што поставља правила и принципе у складу са којима треба живети, а она најчешће долазе у конфликт са човековим личним избором, са његовом вољом и настојањем да стекне личну слободу, да свом интегритету обезбеди аутономију. Његов ум био је препун стихова из Кур'ана, Алахове мисли су дубоке, тешке свакоме ко не поседује духовну ширину неопходну за њихово разумевање. Нурудин није обичан војник, он је учењак, Алахов борац, слуга ислама, морално исправан, смеран као сваки послушник, далеко од појединачне прозаичности.

Свакодневни живот у њему не изазива мир који му обезбеђује Света књига, јер говори о стварима које је научио напамет, која га интересују, које не допуштају ничему личном и појединачном да буде важније од општег и колективног, која забрањује уживање у греху, у наслади, пожуди, прекомерности и много чему другом као што је „обичан“ човек роб својих потреба, мисли, нагона и порока. Дервиш схвата да га звање одваја од осталих војника.

---

<sup>859</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 237

<sup>860</sup> *Ibid*, стр. 218.

<sup>861</sup> *Ibid*

<sup>862</sup> *Ibid*, стр. 219.

Оно је његова тачка окрепљења у хаосу који је свуда око њега, против кога је недовољно пута дигао глас, доживео увреду, па престао да диже глас јер је било повређено његово самољубље, а оно је све до чега му је стало. Оно је база његове дервишке религиозности, његов темељ. На неколико места у роману се види да Нурудна вређа када његовом звању неко не укаже поштовање, као што то нису урадили муселимов стражар, ни Али-хоџа, ни сам муселим, као што је и Хасан то једном урадио.

Дервиш већ ту спомиње одбрамбену функцију друштвеног положаја, која је еквивалент одбрамбеној функцији маске. За њега је то чин. Како сам каже Нурудин, ја: „[...] јер сам, изузев звања, био што и они, нисам имао чина који би ме бранио [...]”<sup>863</sup>. Ова реченица показује постојање Нурудинове тежње ка положају који би му био штит, заклон од суровости спољњег света, у ком је мислио да је бесмислено опирати се његовом ужасу, јер је јалово и без сврхе. Пружа заштиту и статус и смањује могућност да се буде нападнут и угњетаван, много је мањи замки кад је чин ослонац, много је теже напасти човека на положају него неког ко то није, као што је Харун, чин допушта моћ, а моћ гарантује одбрану. Нурудин ће сведочити томе да моћници почине злочин и за њега не плате када га почине. Чин обезбеђује и ноншалантан став према свету који колико год да је претећи не може да запрети оном ко има моћ оном силином којом може „цивилу”. Моћ је за Ахмеда Нурудина предуслов недодирљивости.

Будући да је Нурудин „сељак и софта [...]”<sup>864</sup> увек је био импресиониран друштвеним положајем, титулом, положајем. Он тај положај није имао, није га стекао рођењем, већ касније у животу, као дервиш и као кадија. Нурудинова фасцинација друштвеним положајем је у директној вези са тим што је морао је стекне и што је завидио свима онима који су били на положају као што су муселим, муфтија и кадија сматрајући да им тај положај даје за право да буду охоли и надмени до те мере да могу да покажу непоштовање према њему, његовом знању и његовом брату, као да је ствар.

Ратна средина је била прва средина у коју се није уклапао. Већ тада је био дервиш, и осећао се различитим од пука себи сличних, штавише себи једнаких, са којима је делио судбину ратника. Са њима га је спајао виши циљ са којим је кренуо у рат, одбрана вере, друштвени положај, позиција у којој се налазио, мало нападач, мало жртва, у зависности од ратне (не)среће. Од њих га је разликовало све остало. У борби и у примирју, када су његови ратни саборци показивали колико је рат утицао на њих да се поводе својим биолошким нагонима и да им се одају, Ахмед то није чинио. Он је друговао са плавооким шестогодишњим дечаком у настојању да га поштеди ратних страха, а покушавајући да поштеди и себе од ужаса којим је био окружен, а против кога није подигао глас, кога је изабрао да игнорише стварајући паралелну стварност која је у почетку можда збиља имала племенити циљ да дечака заштити од стварности, као што је себе штитио наредних двадесет година.

Све што је тада желео, осим да брани веру ножем, је да се издвоји у стварности коју је сам створио везујући се за дечака, које је у рату остало сироче и које никог сем Нурудина није имало.

То сироче ће имати важну улогу у представи Ахмеда Нурудина који ће одиграти пред младићем кога је спасао, где ће се најбоље видети зашто је његова маска то што јесте, маска, и зашто се сцена у којој се Нурудин појављује маскиран може упоредити са сценом „мишоловка“ у драми. У дечаку, најпре, Нурудин види себе, па свог брата и, на крају, сина, можда оног са краја романа. Мула Јусуф је издао Харуна. Нурудин је издао Хасана. Мула-Јусуф је спасао Хасана. Нурудин није никога спасао. Понајмање себе.

---

<sup>863</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 218-219

<sup>864</sup> *Ibid*, стр. 218.

Сурови временски услови, хладноћа и киша, пали другови, напади и одбране, то је био рат. Нурудин је био део колектива, али је покушавао да задржи дистанцу у односу на остале, а није их било пуно, да направи себи некакав простор у коме неће делити све страхоте ратног живота од којих није могао да побегне физички. Осећао је дужношћу да ратује за ислам, већ тада је исламска егзегеза у њему била превише јака, поносан је на то што је био на страни правовјерних, што је штитио Алахову вољу, у коју је одувек једино веровао, чак и када је захтева жртвовање појединачног живота, увек туђег.

Ратне околности, муљ од кише, пролеће које је више личило на зиму, него што је у њему било ичега пролећног, спарину, непрегледна равница која је служила као бојно поље, кркетаве жабе, комарци, чадори у којима се откривало оно најниже нагонско у човеку, коцка и псовање, све је то окруживало Нурудина. Он је делио судбину оних око себе покушавајући да јој умакне, осећајући сву мучност свог положаја. „[...] био је то пасји живот, који сам проводио наоко мирно, ничим не показујући да ми је тешко”<sup>865</sup>. Свако од њих понаособ за Нурудина је био бледа, невидљива сенка за коју није марио, појединачан човек га није интересовао, није желео да успостави контакт са једним човеком, са било којим од њих.

Дервиш је далеко у себи, испуњен својим мислима, он у грозотама рата седи и чита, издвојен у својој духовности, у ономе за шта мисли да је морална узвишеност, свестан своје духовне суперирности. У њему се родила „[...] чудна, обесхрабрујућа мисао да је у тешком положају човек који је духовно развијенији од других, уколико га не штити положај, и страх који тај положај даје. Постаје усамљеник: његова су мјерила друкчија, и никоме не користе, а њега издвајају”<sup>866</sup>.

Већ тада се у његовом психолошком склопу види његова небрига за појединачно биће. Оно га не занима као оно само, као биће по себи, већ само и искључиво као дело колектива, као парче, никако као целина. Према човеку по себи није осећао ништа, а колектив му се милио. Нурудин је тада већ показивао идолопоклонство према исламу који је колектив чији је био део бранио. Зато не чуди његов потоњи став, став дервиша у мирнодопским условима, да није штета да се појединачан живот жртвује ако ће то допринети вишем циљу.

Он није имао никакву емотивну повезаност са онима са којима је ратовао. Посматрао је њихове тамне стране, све оно што није одобравао, што му је било мучно, у чему није желео да учествује. Од људи који су свесни да дословно наредног тренутка могу изгубити главу дервиш као да је очекивао нешто боље, некакво понашање које није недолично, некакву узвишеност и пристојност. Већ на почетку другог дела романа запажамо проблем на који смо већ скренули пажњу, а то је разлика између његових очекивања и/или идеала и стварности која та очекивања и идеале не испуњава. Прича о рату је враћање у прошлост, која пружа основ за разумевање дервишевог понашања касније у роману. Он је увек део, никада једно.

Он је дервиш, слуга вере, која га надилази. Он је припадник Реда који га признаје као свог све док му се подређује, док му служи, док испуњава функцију припадника Реда и доприноси његовом угледу. Он је слуга идеологије и религијске доктрине. Потом, он је власт, ауторитет у хијерархији у којој опет постоји ауторитет који га надилази, ком је дужан да служи. Он је члан друштвене заједнице кога вређа непоштовање на које наилази међу другим члановима заједнице, који му оспоравају важност његове дервишке титуле. Он никада није он сам, човек, изворно, аутентично биће, појединац. Он не уме то да буде. У односу са дечаком на кога је наишао усред ратног хаоса запажа се покушај његове хуманости, али, као што ћемо видети у роману, његов однос са Мула-Јусуфом је далеко од хуманости.

<sup>865</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 218

<sup>866</sup> *Ibid*, стр. 219.

Чини се да Хасан успева да пробуди људскот у њему, да га подучи људским емоцијама иза којих се не крије никаква рачуница, никакав налог ауторитета, већ оне постоје да би нас учиниле људима, да би нам показале пут ка слободи. Нурудин је свестан важности Хасановог пријатељства не из користољубља, већ пријатељства које је дирнуло у њему оно за шта је мислио да одавно не постоји, сећање на детињство и на мајку. Нурудин је наизуст научио суре и ајете Свете књиге, Алахова начела од којих није одступао, али није научио вештину љубави.

Зато му је Харун био *само брат*<sup>867</sup>, зато је промашио у животу упркос својој титулу којом се дичио, упркос свом звању, самољубљу које је доживљавао као најважнији део себе као дервиша, јер је оно, по његовом догматски обојеном мишљењу, заслуживало поштовање других и хранило његово самопоштовање. Нурудин је изнад свега другог вредновао своју властиту моралност, и узвишеност своје мисли. Инсистирањем на општем, на колективитету, на томе да човек једино вреди као део неке заједнице, на удаљаваљу од ма чега личног, појединачног, људског, мушког, Нурудин је утирао пут свом губљењу у истом том свету и губљењу света у себи.

Начин који је Нурудин пронашао да се издвоји, да се изолује од стварности коју је перципирао као мучење, ничим не показујући да је на ивици суза због неумерених псовски, због тога што му се чинио да је део чопора, а не војске или онога што је од ње остало, због тога што је то превазилазило границу његовог подношења, је да урони у себе, у своју мисао и да се интелектуално отуђи „[...] примајући све као нужност која се зове живот, а није увјек лијепа”<sup>868</sup>. То је став шејха Нурудина који је пуштао да ствари, ружне, неморалне, сурове, пролазе мимо њега јер га лично не дотичу, све док нису угрозиле њега. Заокретом у себи који дервиш прави услед братовљевог најпре заточења, па потом убиства покажује своју лицемерност.

Дервиш је пасиван. Дервиш ћути. Дервиш окреће главу. Дервиш се дистанцирао у своју мисао. Дервиш се побунио против непримереног језика. Смејали су му се. „Ријетко кад сам покушавао да их уразумим. Неколико пута су ме тако свирепо исмијали [...] те сам, и због себе и због њих, одустао од уплитања [...]”<sup>869</sup>. Дервиш је увређен, као кад га је муселимом стражар обезличио, ниподаштавајући његову титулу, што је дервиш схватио лично, као када се нико од касабалија није побунио што је ухапшен, као када пред муселимом који му је нанео зло.

Ахмед Нурудин изговара реченицу која је поента свега изреченог о томе да се издвајао од осталих од којих га је раздвајало само његово звање: „[...] хтио сам да будем друкчији од осталих, зато што сам био исти”<sup>870</sup>. Јер, ако се остави по страни фасцинација религијом и атрибути ислама као што је дервишево звање, по чему је он другачији од било ког војника ког се, уколико га не посматра као део колективитета, при чему је реч о субјекту, гади?

Константно морално бивствовање на граници између две опречне могућности је доказ Нурудинове моралне незрелости. Он просто није дорастао том и таквом свету, који је за њега морално минско поље, те је страдање питање тренутка. Коначно страдање збир је мањих страдања. Дервиш не разуме да га свет утемељен на догми спречава да прихвати свет који је свуда ван текије, као што такав свет није у стању да разуме основне концепте људског постојања какви су интегритет, дигнитет, морални обзири и хуманост. То су неспојиве супротности које дервиш покушава да помири у себи, али у томе не успева јер је то апсурдно. Разрешење моралног унутрашњег конфликта је опредељење. Зато је први чин Нурудинове личне драме побуна.

---

<sup>867</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 275

<sup>868</sup> *Ibid*, стр. 218.

<sup>869</sup> *Ibid*, стр. 219.

<sup>870</sup> *Ibid*, стр. 221.

#### 5.4 Ахмед Нурудин у процесу метаморфозе између дервиша и осветника

Након братове смрти, Нурудин више није искључив и доктрином заслепљени контемплативац. У њему лично почиње да надилази дервишко, емпиријско почиње да односи превагу над трансцеденталним, човек потискује дервиша. Братова смрт, која је дошла ниоткуда, и њен утицај на Нурудинов живот представљају спознају да је свет у који се учарио услед личне повређености коју у стопу прати рањена сујета мушкарца већ начетог људском бестидношћу, није исти као представа света која је постојала у његовој глави, и која је за њега била стварна.

Нурудин на својој кожи осећа неправду иза које стоје политички експоненти у роману дати кроз ликове муселима, потом муфтије и, напоследку, кадије, кога ће заменити на позицији одлучиоца. Властодршци који ведре и облаче касабом су макијавелистички настројени јер су свесно и намерно, у име сопствених интереса, попут Клаудија у *Хамлету*, жртвовали невиног човека, Нурудиновог брата, што он не перцепира (само) као неправду, већ као неправду која је учињена лично њему, Нурудину, шејху мевлевијске текије, али и Ахмеду, сину и брату, чији губитак није само губитак дервиша, него и човека.

То је тренутак у роману када се трансцедентало спушта на ниво емпиријског у искуству Ахмеда Нурудина. Смрт као појам и доживљај смрти као феномена из угла ислама постаје лична бол не више идеолога већ човека који осећа потребу да се свети, и то чини тако што се служи истим макијавелистичким средствима, нечасним инструментима попут интриге и обезбеђивања сопственог друштвеног статуса зарад испуњења циља. На тај начин, Ахмед Нурудин у финалној етапи своје трансформације, када постаје кадија, властодржац и доносилац политичких одлука које ће имати кобне последице по не само његов, већ и животе других људи, постаје исти као они који су убили Харуна.

У овом делу романа Ахмед Нурудин је „[...] човек чију је нирванску тишину заменила трагична људска резигнација”<sup>871</sup>. Лично повређени дервиш иде ка трећој етапи своје метаморфозе: на почетку, Ахмед Нурудин је субјект, носилац звања, друштвени идентитет, носилац јавне функције, експонент духовне власти, дервиш, шејх текије и догмата, у потпуности поистовећен са својим трансцеденталним „Ја“, свесно етички неутралан, аскета који није сахранио своје мртве, већ своје живе. Онај који је срушио мост између себе и своје крви. Бегунац. Од себе. И од других. Потом, он постаје човек чији брат је, упркос томе што је био невин, најпре утамничен, па потом убијен, носилац личног идентитета и *емпиријског „Ја”*<sup>872</sup>, коме на ум пада то да позиција етичке неутралности можда није одржива, да би на крају романа, задојен мржњом, похитао ка освети кроз стицање јавне титуле кадије која ће га натерати да и сам постане макијавелиста као Харунове убице, да организује сплетку, замку у коју ће бити ухваћен невин човек, да изда пријатеља и, напоследку, да изврши освету чиме ће се етички потврдити као несрећни, дехуманизовани, промашени човек лишен исцелитељске моћи љубави, у првом реду мушко-женске, али и породичне и пријатељске.

Пред нашим очима се појављује Ахмед Нурудин, осветник у улози кадије, властодршца, политичког експонента трулог, бескрупулозног система против ког се побунио, чије поступке је довео у питање тиме што се дрзнуо да пита за брата. Он, будући да постаје кадије, поново навлачи маску која је звање, јавна функција, титула одлучиоца о томе шта правда или кривда јесте или није. Неснађен, он се „[...] гуши у политичкој пракси и улози делиоца правде [...]”<sup>873</sup> верујући да му та позиција обезбеђује довољно независности да одлуке

<sup>871</sup> Вучковић, Радован, *Op. cit.*, стр. 523.

<sup>872</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>873</sup> Вучковић, Радован, *Op. cit.*, стр. 523.

доноси консултујући само себе и закон јер не схвата да закон не постоји, већ је он марионета у рукама моћника коју користе за своје политичке циљеве. Поверење у универзалне категорије и јесте оно што дели Ахмеда Нурудина од макијавелистичких јунака овога романа све до тренутка док и сам не постане један од њих.

Цена његовог моралног посрнућа је издаја људске доброте као архетипског мотива метафорички представљеног у лику Хасана. Нурудинова издаја није само издаја појединачног човека, чак није ни издаја најбољег пријатеља, већ је то издаја принципа. На почетку романа Ахмед Нурудин се пред Хасаном буса у груди инсистирајући на томе да се он бори да сачува принцип. Нурудин је издао Добро. А издао је и појединца, оног за кога није марио као дервиш чак ни када је тај појединац био Харун. Дервиш је стао у одбранау појединачног човека тек кад овај више није био жив, а и тада је, чини се, више стао у одбрану себе и то себе као дервиша што је маскирао у братски бол.

Братова смрт доводи до комешања духова у Нурудину. У њему се ствара поприште борбе између трансценденталних идеала, *биолошког императива*<sup>874</sup> и емпиријског искуства у коме, иако је реч о Харуну, главну улогу заправо има Нурудин јер је на њему да бира између тих супротстављених сила у самом себи које га чине ничеанским субјектом, оним чија је суштина да никад није једна, целовита особа, већ мноштво. У случају шејха мевлевијске текије, то мноштво је оличено у његовој унутрашњој подељености између изворног сопства и маске, између бића и звања, титуле, функције, баш као код Хамлета, између садржаја и форме. Тај простор је, по Ничеу, простор привида, лажи, илузије, обмане, опсене, маске.

Сазнање да му је брат убијен у Нурудину доводи до корених унутрашњих промена између онога што је до и од тог тренутка чинило суштину његовог бића, било да је реч о идеологији или мржњи. Долази до сукоба два међусобно супротстављена поларитета чијег постојања Нурудин није био свестан све док није бацио „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]”<sup>875</sup>. Не могавши више да заузима етички неутралну позицију, дервиш је био присиљен да спозна да пут служења вери није једини пут који корача, већ да постоји и онај други, крвљу подупрт који је праћен зовом биолошког императива. Нашао се на раскршћу између своја два идентитета, друштвеног и личног, између Алаха и своје сурогат породице с једне и своје природне породице са друге стране, између трансценденције и емпирије чувши за братову смрт која је откочила деструктивне људске емоције које су се ујединиле у страст мржње.

Братово убиство је почетак његове трансформације. Нурудин је присиљен да бира између свог дервишког позива, између моралног дуга кога осећа да има према оцу и између љубави и оданости према брату и између верности према Реду и закону, а тиме и према власти у којој и сам суделује. „Тако се нашао у процијепу између Вјере, Власти и личног живота”<sup>876</sup>. Он треба да одлучи да ли ће у тој морално изазовној и емотивно деликатној ситуацији да поступи као дервиш, шејх текије, бранилац вере, као носилац звања и титуле, као духовна власт, ослоњен на догму, урођен у сопствену импресионираност словима закона и Кур’ан а или као човек, син и брат, ослоњен на крв и биологију, на људскост у најчистијој и најплеменитој форми.

---

<sup>874</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>875</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>876</sup> Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018, стр. 168

Онај који ће започети Нурудинову освету је Мула-Јусуф, Нурудинов (и Харунов) дужник, дечак кога је дервиш упознао у рату, са којим је причао о Златној птици<sup>877</sup>, за кога се везао и кога је желео да склони од ужаса рата. Након што је у ратном метежу изгубио мајку, дечак је остао сироче<sup>878</sup>. Потом је на Нурудинов позив дошао у текију.<sup>879</sup> Пустио је Мула-Јусуфа да донесе одлуку о томе како ће дервиши да се понесу када је реч о бегунцу јер сам није желео да одлуку донесе самостално<sup>880</sup>.

Мула-Јусуф је био инструмент преко кога је Ахмед Нурудин покренуо своју освету верујући да се свети у Алахово име и да је, због тога, његова освета израз гнева праведника над којим је извршена неправда. Желео је да се *намири*<sup>881</sup>. Његов план је био да Мула-Јусуф у највећој тајности кадији, за кога је већ шпијунирао, због чега је Нурудин вероватно и помислио да је Мула-Јусуф права особа да изврши прљави задатак, да, на његов наговор, лажно оптужи кадији невиног човека, хаџи-Синанудина, угледног златара и члана касабалијске друштвене елите надајући се да ће му кадија поверовати и да ће га ухапсити, због чега ће се са кадијом сурово обрачунати високо позиционирани златарев син и тиме, ни не знајући, радити у корист Нурудинове освете<sup>882</sup>.

Нурудин је, чврсто верујући да извршава божју дужност, сковао план чији је средишњи део укључивао лажно оптуживање невиног човека, на основу ког је рачунао да ће бити ухапшен. Урадио је исто што су урадили властодршци, а што је Харун открио и због тога страдао: лажирали кривицу човека који је то платио животом, као Харун. Нурудин се на тај корак одлучио свесно, што потврђују његове речи:

„Одапео сам њихову стрелу. Некога ће погодити”<sup>883</sup>.

Дервиш је посегао за истим средствима којима су се служили властодршци када су заточили и убили Харуна и несрећника на документа о чијем непостојећем суђењу је наишао, због чега је морао да буде ликвидан. Нурудин је у опасност довео човека који није био ни за шта крив тако што је инструктирао Мула-Јусуфа да кадији дошапне лажну информацију како је хаџи-Синанудин био тај који је имао удела у бегу Посаваца из црнила тврђаве у којој су људи били затварани, а неки и убијани ни због чега и бацани међу гомиле туђих кости. Знало се у касабалији да је златар слаб на невоље затвореника, па је та информација деловала веродостојно и није изазивала никакву сумњу нити подозрење. Рачунајући на ранију „сарадњу“ Мула-Јусуфа и Ајни-ефендије, касабалијског судије, Нурудин се побринуо да хаџи-Синанудин буде спроведен у тврђаву као *измирење*<sup>884</sup> за спровођење Харуна у тврђаву и, на концу, за његово сопствено спровођење у исту. Оно за шта је такође желео да се *намири*<sup>885</sup> Нурудин-осветник било је то што се у његовом и Харуновом случају нико није побунио.

Нурудинова освета подразумева и макијавелистичко лицемерје, јер је он био тај који је пресекао пут сејменима док су водили хаџи-Синанудина ка тврђави тобож залажући се за

---

<sup>877</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 221

<sup>878</sup> *Ibid*, стр. 223

<sup>879</sup> *Ibid*, стр. 226

<sup>880</sup> *Ibid*, стр. 60-63

<sup>881</sup> *Ibid*, стр. 240

<sup>882</sup> *Ibid*, стр. 313.

<sup>883</sup> *Ibid*, стр. 314.

<sup>884</sup> *Ibid*, стр. 240.

<sup>885</sup> *Ibid*

честитог човека који не може бити крив за оно за шта га оптужују, апострофирајући његов друштвени углед и значај<sup>886</sup>.

Последњи део његовог плана подразумевао је кривотворење писма са Алијагом. Које је преко татарина требало послати хаџи-Синанудиновом сину и гледати како сила његовог утицаја потпомаже Нурудинову освету и како се он обрачунава са онима који су зло нанели Ахмеду Нурудину<sup>887</sup>.

Међутим, Ахмед није одступио од дервишког начина размишљања када се ради о жртвовању појединачног живота:

„Није ме узнемирио осјећај кривице што је затворен добар човјек (јер да је другачији, све ово не би имало никаквог смисла, не би ничему послужило). Ако и страда, послужило би то већем и важнијем циљу него што је живот и смрт једног човјека”<sup>888</sup>.

И као осветник, он је и даље дервиш. То доказује дуалност у њему, а дуалност је плуралитет.

## 5.5 Сусрет са Исхаком – унутрашња подељеност Ахмеда Нурудина

Ахмед Нурудин себе доживљава као део целине религиозно-верског колективитета иза којег се скрива маскирајући тиме свој сингуларитет. Ригидност коју намеће доктрина маска је која за циљ има апсолутно укидање личне одлучности и храбрости да се буде независтан и да се човек у себи оствари и потврди као појединачна особа, самостално биће, носилац личног идентитета и *емпиријског „Ја”*.<sup>889</sup> На почетку романа, Нурудин себе идентификује као члана колектива, носиоца звања, друштвеног идентитета, онога који припада заједници дервиша.

Он је роб идеологије и слуга свог положаја који поништава сопство на плану самосталности и личне одговорности. Он не жели да зна да се ишта дешава, нити да учествује у ономе што се дешава јер би свако учествовање захтевало мисао о томе, а мисао може да буде супротна оној на коју је као дервиш навикао и коју је усвојио као једину могућу. Штавише, мисао би могла да изроди чин, а чињење је у свету дервиша Ахмеда Нурудина јерес јер подразумева одабир стране, што он категорички одбија. Тај став налазимо у његовим речима: „Док ништа не знам, нема ни одређења и нећу да се мијешам”<sup>890</sup>.

Изабравши потчињеност исламској егзегези, дервиш се одрекао права да буде човек, да самостално доноси одлуке, да преузима одговорност дубоко уверен да је оно што пише у Кур’ан у једина права истина која покрива сваку ситуацију, да суре и ајети обухватају све овоземањско и да је на њему да спроводи начела ислама у име Алахове анулирајући тиме име Ахмедово.

Исти став налазимо и код Хамлета, коме је потребан доказ истиности речи Духа свог оца са којим се сусреће, а коме не верује нити је сигуран да је реч о духу краља Хамлета, већ помишља да је то можда трик Нечастивог који га куша. Хамлет се не свети и не извршава налог који му даје сабласт док се не увери да она говори истину, у чему успева у сцени „мишоловка”.

Нурудин се заклонио иза ригидности коју вера феноменолошки подразумева, иза искључивости која је основна карактеристика сваке идеологије, иза туђег схватања света, иза светоназора екстерног ауторитета какав је Бог, иза трансцеденталног. Вера, идеали, молитва, то је у првом делу романа читав дервишев свет. Начини на који он функционише у оквиру

<sup>886</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 317-318.

<sup>887</sup> *Ibid*, 321-325.

<sup>888</sup> *Ibid*, стр. 318.

<sup>889</sup> Милић, Новица, *Op. cit*, стр. 35. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>890</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 48

друштвене заједнице су такође дервишки – игнорисање реалности, пружање генеричких, исламских одговора на суштинска питања, немешање, склањање, бежање и отуђење. Он се крио иза калиграфски исписаних редова Свете књиге, иза религије као система, иза идеолошке острашћености са којом је јуришао на непријатеља на бојном пољу, иза садржаја Кур'ан а који је једини садржај његове дервишке љуштуре.

Као носилац духовне власти, Нурудин је дужан да верује и у закон. Његова индоктринираност извор је његовог наивног уверења да закон постоји, да је закон универзална категорија, да је праведан, да нико не може бити осуђен без валидног разлога, да нико не може бити проглашен кривим уколико то збиља није, да закон не ствара жртве и мученике, већ кажњава кривце, који су, по правилу, неверници. А све и ако да се деси да неки појединац буде жртвован у име закона, Ахмед Нурудин је то правдао вишим циљем. Такав став објашњава његов лаконски однос према ситуацији у којој се нашао његов брат Харун пропраћен наивном мишљу да може бити да ће бити пуштен<sup>891</sup>. Захваљујући својој заслепљености, идеолошкој и политичкој у исти мах, он верује да по среди није ништа озбиљно:

„Не знам шта је брат учинио, не знам колико је крив, не верујем да је ишта тешко, сувише је поштен и млад за веће зло”<sup>892</sup>.

Нурудин верује у поштење и у то да закон препознаје поштење. А ако препознаје поштење, онда мора препознавати и непоштење. Нурудин је сигуран у владавину закона, као и у правду и кривду, не схватајући да ни закон ни правда ни кривда нису општи феномени већ су у рукама властодржаца. Касније у роману Нурудин ће се уверити у растегљиве границе „закона“ као и у то да се закон не мора темељити на истини, већ да може да почива и на гласини, лажи или сплетки. То значи да је у роману *Дервиш и смрт*, као и у драми Хамлет, закон макијавелистичка категорија јер га спроводе макијавелистички јунаци не у име општег добра, идеала и виших циљева, не чак ни у име религије, доктрине и идеологије, већ само и искључиво у име користи и личних интереса.

Уверење да је закон праведан Нурудин црпи из својих (дервишких) идеала. Он је експонент духовне власти, представник трансцендентне, духовне димензије у којој су принципи и начела неупитни, узвишени, и надлични, подупрти категоријом општости која не вреднује појединачни живот. Први међу принципима које верује да брани јесте правда у име које је спреман да жртвује невиног човека, чак и брата. Нурудин је догматски заслепљен идеолошком снагом коју принципи и идеали имају у његовом систему вредности у складу са којим је жртвовање појединачног човека оправдано уколико доприноси општем добру.

Он је провео половину живота служећи својој дубоко укорењеној дервишкој илузији члана Реда који жртвује појединачно у име општег чиме са себе скида терет који лична одговорност носи. У његовом свету колективно укида самостално, надлично превазилази лично. Нурудин је послушни верник. Он не жели да се оглуши о догму, о религију, о веру, као што то не жели ни Хамлет, који се из страха и богобојазности не усуђује да изврши (само)убиство и тиме се оглуши о божју заповест која забрањује злочин против себе или другог. Из истог разлога се Нурудин не усуђује да одабере страну у сцени у којој се први пут у роману појављује Исхак.

У њој се најбоље види Нурудинова подељеност на Ахмеда, човека и Нурудина, дервиша-субјекта. У њој је очигледно не само његово колебање, већ, што је много важније, и што га веже за Хамлета, његова свест о сопственом колебању. Реалност Харуновог заточеништва мења Нурудинов светоназор у складу са којим бегунца који се једне, али не било које, ноћи ниоткуда створио у текијској башти бежећи од својих прогонитеља који га лове као да је животиња спремајући му кљусе. Бегунац, коме ће Нурудин чак наденути име и тиме га

<sup>891</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 31

<sup>892</sup> *Ibid*, стр. 31.

хуманизовати, створивши емотивни однос према њему, интригира Нурудина на моралном нивоу стављајући га пред свршен чин етичке опредељености, што сам Нурудин препознаје. То закључујемо на основу његових речи:

„Мораћу да станем на једну страну”<sup>893</sup>.

Пред Исхаком, Нурудин има два опречна избора која осликавају унутрашњу подељеност у њему: може да поступи као власт, као дервиш, као субјект, ничеански, онај који је мноштво, и алтисеровски, који је идеолошки условљен и обликован, да га преда на даље поступање стражарима, оправдавајући се својој савести да је урадио исправну ствар коју му налажу титула, звање и положај: „Дервиш сам, стојим на одбрани вјере, помоћи му значи издати своја увјерења, издати оно у шта је уложено толико година мога чистог живота”<sup>894</sup> или да поступи као човек коме је, колико он зна у том тренутку, брат затворен, због, претпоставља, неке ситнице, али ипак затворен и ко је, за разлику од бегунца, ухваћен, а коме има прилику да помогне или да му одмогне, да га или сакрије или ода.

У ситуацији у којој се затекао са бегунцем, Нурудин може да изабере да се понесе или у складу са дервишким или у складу са људским аршинима, али он мора да изабере да се понесе. Нурудин је приморан да се одреди, да се определи за једно или друго. Таква позиција искључује ону која је до тог тренутка у роману, све док мржња не покуља из њега након што вести о братовој смрти. До тада, његова позиција је етички неутрална позиција летаргичног контемплативца који у грешности ноћи туђег свеца вага шта му је чинити по питању Исхака, бегунца ког јуре, а који тврди да је невин, као Харун. Нурудин размишља двојако: као дервиш и као брат, или као човек. То је Исхакова особеност – развијање Нурудинове свести у правцу који није дервишки, већ људски: „[...] човјек сам, не знам шта је учинио и није моје да судим, а и правда може да погрешити, зашто да га узмем на душу и оптеретим се могућим кајањем”<sup>895</sup>.

Он ставља дервиша у позицију у којој мора да донесе одлуку, каква год она била, и да уради оно што га највише плаши – стане иза ње. Доношење одлуке захтева оно што дервиш нема: храброст и апсолутну веру у исправност свог избора. Дервиш није научен да доноси одлуке осим да се бори за Кур’ан, да ратује за њега ако треба, (а требало је, и ратовао је), и да се не меша препуштајући живот, свој и туђи, вишој сили, судбини, Алаху. Дервиш је научен да се повинује одлукама екстерних ауторитета: религије, вере, Кур’ана, дервишког реда. Дервиш нема сопствене аршине, он је интернализовао оне који су му наметнути споља и којима је идеолошки обликован.

А онда, у ноћи напупелој од чулности<sup>896</sup>, које се гнуша, јер ју је сахранио у себи тиме што се одрекао љубави, чиме је самог себе осудио на промашеност, у ноћи бременитој мистичношћу голих, мокрих, женских бутина, Ахмед Нурудин се сусреће са бегунцем који догмату у њему изазива на етички дуел и тиме обелодањује мноштво унутар сопства Ахмеда Нурудина најављујући побуну која не остаје на нивоу контемплације, већ прелази на ниво делања.

Дервиш је у том тренутку располућен на бар два идентитета: на Ахмеда, брата и Нурудина, дервиша. Исхак и Нурудин стоје један наспрам другог у црнину ноћи која најављује побуну јер бегунац шејху показује истину о окрутности света у ком се људи деле само на гоњене и гониоце. То је свет којим владају крвожедни предатори који своје непријатеље, а непријатељ је свако ко се не потчини, посматрају као претњу. Лов на човека је игра о којој

<sup>893</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, стр. 57

<sup>894</sup> *Ibid*, стр. 58.

<sup>895</sup> *Ibid*

<sup>896</sup> *Ibid*, стр. 36-37.

Ахмед Нурудин не зна баш ништа, али са којом се те ноћи сусрео, због чега ни њу ни бегунца није могао да игнорише:

„[...] знам да се стално дешавају тешке и сурове ствари, али ово је пред мојим очима, не могу да га отиснем у незнано и невиђено, као све остало, и нећу да будем ни кривац ни невољни саучесник, хоћу слободно да се одлучим”<sup>897</sup>.

Иако је свестан да мора да уради нешто, уместо ништа, он је и даље у позицији између два избора од којих један подразумева помоћ бегунцу, што нужно значи довођење у питања своје дотадашње дервишко постојање док други подразумева верност истом, али огрешење о човека који је невин, о људскост, и идентификацију са онима који су ухватили и затоочили Харуна. Дервиш је подељен између тога да угрози свој дервишки пут пружањем руке помоћи бегунцу или да га просто изда, а не чини ни једно ни друго „[...] желећи да се не огријешим о савјест, а не налазећи рјешење”<sup>898</sup>.

Нурудин верује само у Алахову вољу, у божју одлуку, у судбину, вишу силу која одређује све у људском животу чиме се исти лишава смисла и воље, а она је срж појединачног постојања. Темелј личне воље је самосталност, а она захтева способност да се буде самосталан. Та способност зове се лична одговорност. Њу Нурудин не поседује, а Исхак од њега захтева, као шт дух Хамлетовог оца захтева од Хамлета да га освети и да убије стрица, узурпатора трона и убицу, да дела. Дух у драми *Хамлет* има исту улогу као *једноноги дух*<sup>899</sup> у роману *Дервиш и смрт* -да покрене Хамлета и Ахмеда Нурудина на делање које је етичко опредељивање и самопотврђивање.

Нурудину би најлакше било да се та ноћ није ни десила, да нема ништа са бегунцем, како сам каже: „[...] да покидам и оне танке нити везе што је постојала међу нама [...], да остане оно што је, непознати, с којим се не укрштају ни моје очи ни мој пут”<sup>900</sup>.

Разлика између две појаве, духа Хамлетовог оца и бегунца, је што је бегунцу свеједно каква ће бити Нурудинова одлука. Он га куша да одлуку донесе. Њена тежина није пресудна за бегунца. Он се не узда у дервиша, већ у себе, али жели да зна каква ће бити Нурудинова одлука јер од ње зависи Исхаков наредни потез. Нурудинова одлука, било да му помогне и да га те ноћи сакрије или да га изда одајући га, је само једна од Исхакових опција. Премда се чини да је у безизлазној ситуацији, и да зависи од дервишеве воље, у безизлазној ситуацији је Нурудин јер више не може да остане по страни. Његов постојан став о игнорисању стварности тиме што се неће мешати Исхак заобилази приморавајући га одреагује, било на који начин, али да одреагује. Исхак тиме преиспитује основни постулат Нурудиновог живота у првом делу романа: повлачење.

Братова ситуација као контекст тренутка у коме се срећу Исхак и Ахмед Нурудин је важна јер она битно утиче Нурудинову рањивост због чега је подложнији емотивној димензији Исхаковог положаја невине жртве коју јуре да га, као и Харуна, затворе у тврђаву (што ће се и десити касније у роману). Бегунац у Нурудину субјекту изазива Ахмеда, човека и брата. Исхак Нурудина подсећа на Харуна. Због тога се дервиш колеба. То није јасна ситуација у којој носилац (духовне) власти предаје преступника на даље поступање. То је ситуација у којој се човек суочава са оним што се десило његовом брату, од чега не може да бежи нити да окреће главу, као да се не дешава или се дешава, али не њему. Дервиш каже: „[...] осуђен сам истином”<sup>901</sup>.

<sup>897</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 51

<sup>898</sup> *Ibid*, стр. 55.

<sup>899</sup> *Ibid*, стр. 45.

<sup>900</sup> *Ibid*, стр. 49.

<sup>901</sup> *Ibid*, стр. 103.

Исхакова улога у овој сцени је емотивна, психолошка и морална стрелица уперена ка Ахмеду, брату више него ка Нурудину, дервишу. Одлуку може донети само један: или Ахмед, човек или Нурудин, дервиш. Она је везана за човека који тврди да је невин и који одбија да страда у лову као дивљач како би се властодршци гостили на својој макијавелистичкој трпези. Исхак се бори. Он неће дозволити да га ухвате. Он верује себи и у себе јер иза њега не стоји колективитет. Он је један, самосталан преко сваке мере, јер једино може да (пре)живи. Он је све оно за шта дервиш нема и неће имати храбрости, чак ни када је стекне у другом делу романа, јер та његова храброст је мотивисана мржњом, док Исхаковом храброшћу доминира пуританска димензија немања избора.

Нурудин је храбар из освете, која је његов лични избор, Исхак је храбар из потребе. Исхак је зато Нурудинов двојник у огледалу чије стакло има високи идеалистички сјај. Он је оно што Нурудин никада неће постати, а што чврсто верује да јесте – правоверни борац. Термин „правоверни“ овде се не односи на избор вере, већ на мотив који се борбом брани. Борба, то је побуна. Исхак спасава човека у себи, пркосног појединца који одбија да се преда. Нурудин само то ради док не сазна за братову смрт, док не освети мржњу у себи. Бегунац брани појединачно постојање, право на лични избор, на одлуку, на став, на инат и бунт према тоталитаристичком систему који се служи макијавелистичким средством ликвидације потенцијалних претњи по успостављени поредак, који почива на насиљу, репресији, принуди и изнуди, као што је случај са Харуном.

У овој сцени романа Исхак је стао у гард против *Великог Механизма*<sup>902</sup> ужаса. Сем ослањања на себе и уверења о честитости сопствене савести какво имају они који ништа нису згрешили, он нема ништа друго. Мотив његове побуне је спасавање властитог живота. Због тога је она морално чиста. Реч је о насушној потреби за самоодржањем којој је алтернатива смрт, или још горе, потчињеност – живот у смрти, како животари Ахмед Нурудин, отуђен од себе и других, повучен у непостојање, непоступање, немешање. Потом, он бива вођен деструктивном страшћу мржње, афектом беса и сујетним поривом за осветом не само брата већ и себе сама. Вођен мржњом и отрован осветништвом, Нурудин је Дионис. Исхак је Прометеј, макар у тој сцени. Он наводи дервиша на преиспитивање тако што га натера да размотри не само своје дервиштво, већ и људску димензију.

Он је тас који претеже на једну страну Нурудиновог моралног кантара, ону за коју дервиш у првом делу романа нема храбрости и стално налази оправдања за своје одлагање извршења освете. Исхак је експонент живота, а мач којим се он бори против власти, потпуно свестан да су власт и закон две различите ствари, чега Нурудин у то тренутку још није свестан, је побуна, за коју Ахмед Нурудин није имао храбрости да јој погледа у очи све док га мртви Харун није на то подстакао својом жртвом која је, као и све друге невинне жртве – митска.

Исхак је оно што би дервиш могао бити кад би збацио са себе окове који га спутавају да буде човек, а не функција. Он је све оно нагомилано људско и потиснуто испод дервишке одоре, близу места на ком и даље куца живо срце човека који води Живот у Смрти. Дервиш грозничаво размишља да ли је је Исхак крив да би себе пред собом оправдао. Јер, ако јесте, све је у реду са дервишевим погледом на свет и може да настави да се склања не одступајући од етичке неодређености. „Бегунчево присуство у башти има значење тешког моралног изазова”<sup>903</sup>. Оно приморава дервиша да се одреди. Мора да уради нешто, да дела, а претходно мора да донесе одлуку.

---

<sup>902</sup> Кот, Јан, *Op. cit.*, стр. 51. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf)

<sup>903</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 20.

„Нурудин стоји пред ризиком одлуке, пред ризиком одговорности“<sup>904</sup>, коју жели да неко други донесе уместо њега. Ова сцена у роману је зачетак његове улоге кадије, јер је на њему да одлучи да ли да сакрије бегунца или да га препусти стражарима. Исхак Нурудина доводи пред свршен чин. Не даје му простора за оклевање. Нурудин у тренутку мора да се определи и да бира. Са једне стране, „Нурудин је представник Реда. Као таквом, његова је дужност да изручи бегунца“<sup>905</sup>. Са друге стране, бегунац је неко о коме не зна ништа, премда га јако занима је ли крив и његова је људска дужност да помогне унесрећеном. Али, пошто у дервишу постоји удвојеност личног и дервишког начина сагледавања стварности, овај избор није лак. Штавише, он представља вододелницу између његова два начина постојања: људског и дервишког, тачку раздора између две егзистенције. „Нурудин зна: стати на страну бегунца, помоћи му, значи што и устати против целокупног дотадашњег живота, ставити питање преко целокупне дотадашње егзистенције“<sup>906</sup>.

Дервиш је поново упао у замку удвојености, раскол између чинити и не чинити. Он не зна шта је бегунац учинио или није учинио, нити је то поменуто у роману, због чега око Исхака постоји копрена мистериозности. Не знамо ко је он, одакле долази, шта се претходно збило, па га стражари траже. Видимо само последицу – у замци је и потребна му је помоћ коју тражи од човека који оклева да му је пружи не због тога што Исхак не заслужије помоћ већ због тога што дервиш није начисто са собом у датој ситуацији. Као и увек, он оклева гледајући човека за кога мисли да мора бити крив чим га јуре. Јер, ако је крив, то је оправдање да му не помогне а да не замера себи те да скине са себе сву одговорност несрећног случаја и препусти Исхака његовој судбини. Нурудин се ниједном није запитао ко је Исхак, већ само је ли крив.

Функција бегунца у роману није да буде засебан лик који треба да буде осветљен по себи, већ га Селимовић уводи као опозицију дервишу. Тако га и треба анализирати, кроз контраст са Ахмедом Нурудином. Исхак је све оно што дервиш не сме да буде и назнака онога што ће дервиш касније у роману неуспешно покушати да буде, јер ће га прогутати мржња и осветољубивост. Иако су испрва Нурудинови мотиви били чисти и људски, да се спаси Харун, своја крв, да се буде човек, син и брат, Ахмед је скренуо са те стазе и огрезао у прљаве путеве освете и борбе за политичку власт постајући део стварног света од кога је увек бежао у мир текије и духовног начина живота који је искључивао свако учешће у спољашњем свету и уљуљкивао га у осећај личне сигурности. Дервиш се предаје одлагању доношења одлуке како не би морао да се суочи са последицама.

Али, најпре, он мора да сиђе са свог дервишког пиједестала и буде човек који моли за милост оне који милости немају и који чекају прилику да се наслађују понижењем онога који је за себе тако дуго и тако јако желео да мимо њега прође оно што га се не тиче, издвојен на балкону своје догматске *чврсте зиданице*<sup>907</sup> морално процењујући оба света дервишким дурбином.

Нурудин успева да, чак и чином или оним што личи на чин остане у позицији етичке неутралности, да и даље лебди између две крајности, јер то на шта се одлучио није подразумевало компненту опредељења већ само одлагање и пребацивање одговорности са себе:

<sup>904</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 20.

<sup>905</sup> *Ibid*, стр. 21.

<sup>906</sup> *Ibid*, стр. 22.

<sup>907</sup> Селимовић. Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 75

„[...] могу да кажем своје мишљење, могу да се заложим за бјегунца, али не смијем да га сакријем. Била би то управо одлука од које бјезим. А треба учинити да буде наша, не моја, тако је лакше и поштеније”<sup>908</sup>.

Он се умешао, а као да није. То је мешање које и није мешање. Он није одмах пријавио бегунца, већ му је пружио коначиште, избрисао његове трагове и случај пријавио Мула-Јусуфу кад је већ било доцкан јер је бегунац имао прегршт времена да побегне. Дервиш ту потврђује и утврђује своју етичку неопредељеност и константно бивање на раскршћу између једног и другог избора, а ни за један од њих не може да се одлучи, јер за оба налази разлоге за и против, што његову свест чини апсурдном и апсурдно противречном. Нурудин одбија да се одлучи: „Нисам хтео да будем ни против њега ни за њега, и нашао сам средње рјешење, никакво”<sup>909</sup>.

Нурудин неће да се определи, као што неће да се понизи, неће да пита за брата, неће да предложи Хасану да се одрекне имања како би сачувао Харунов живот, иако је сигуран да би Хасан пристао. Али, између тога да спасе Харуна и да упрља своју савест, он се опредељује да сачува белину свог дервишког образа у име веровања у једини свет који постоји – онај обликован принципима исламске егзегезе.

Исхак је тег који претеже. Он прави разлику тиме што приморава дервиша да се одлучи. Он је експонент живота, оштрица мача која се бори против ветрењача, узнемирујућа реч коју дервиш није имао храброст да погледа у очи све док га мртви Харун није на то подстакао својом жртвом, која је - као и све друге исконске жртве – митска. Исхак је оно што би дервиш могао бити када би се усудио да збаци дервишке окове, да изабере човека у себи уместо функције. Он је све оно људско, нагомилано и потиснуто испод дервишке одоре, близу места на ком куца и даље живо срце човека који води живот у смрти.

Зато дервиш грозничаво размишља о томе да ли је Исхак крив. Да би себе пред собом оправдао. Јер, ако јесте крив, онда је све у реду са дервишевим погледом на свет и он може да настави да се обмањује. Ситуација у којој се шејх нашао са Исхаком је избор између мишљења и делања. Константно бивање на граници доказ је Нурудинове моралне незрелости. Он није дорастао свету у ком се налази. Стварни свет за њега је морално минско поље. Страдање је питање тренутка.

Дервиш не разуме да га свет који је створио у својој глави спутава прихватању света који је свуда сем у текији, као што свет одбија да разуме концепт људског интегритета, дигнитета, моралних обзираи хуманости. То су неспојиве супротности које дервиш у себи покушава да помири. У томе неће успети јер је то апсурдно. Покушај да буде и дервиш и човек и да се повинује двема врстама начела, дервишким, која заступају надмоћ општег и колективног у односу на лично, људско и појединачно, породично што га обавезује да се бори за сопствену крв, за лично, људско и појединачно, за човека у себи, за оца који га моли, за неправедно затвореног и невино убијеног брата, за Ахмеда уместо за Нурудина, за начела *биолошког императива*<sup>910</sup>. Једино решење је опредељење.

Нурудин се одлучује за борбу за брата. Испрва, његови мотиви су људски, часни и чисти. Бори се за брата. Цена тога је силазак са замишљеног дервишког пиједитсала, да буде човек, да моли за милост оне који милости немају и који шакалски чекају прилику да се наслађују понижењем онога који је тако дуго и тако јако веровао да је у супериорној позицији

<sup>908</sup> Селимовић. Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 60

<sup>909</sup> *Ibid*, стр. 57.

<sup>910</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство*, у преводу Антонине Пантелић, Логос, Београд, 2017, стр. 384. У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

у односу на остале на темељу чега је изградио став: „[...] навикнут да не видим оно што ме се не тиче [...]”<sup>911</sup>. То је став човека зачуђеног распрскавањем света у који је веровао на два света без иједне заједничке тачке. То је став човека који не уме да се прилагоди. Човека који ће молити моћнике за мртва човека.

## 5.6 Етичко (не)одређивање Хамлета и Ахмеда Нурудина: побуна звана д/Дух

Хамлет сумња. Ахмед не сумња. Хамлет, као верник, мора да зна. Нурудин, као верник, не мора. Јер ништа не би требало да пољуља његову веру нити да у њему пробуди малодушност. Спољни догађаји не би требало да буду носиоци превеликог значаја. Осим када то јесу. Најчешће ноћу. Најчешће тако што се са друге стране појављују Они. Ко су Они? То су авети. Питање је да ли су то авети по себи или су то авети Хамлетовог и Нурудиновог ума које представљају пројекције њихове неодлучности које су уместо њих одлучиле да је куцнуо час одређивања. Хамлета мучи порекло Духа. Можда је то прерушени Луцифер. Може да буде искушење које је послао Нечастиви у борби за Хамлетову душу<sup>912</sup>, једну душу више у мефистофеловском пакленом казану. А можда је то збиља сен драгог му оца који је мученички убијен и који с правом тражи освету, поравнање, или, како то каже Нурудин, *изравнање*<sup>913</sup>.

А можда је то пројекција увређеног Хамлета, заобиђеног, прескоченог у реду за наслеђивање престола. Или је можда фатаморганата, илузија, опсена, варка ума сина у жалости. Или је то трик који иде ка правом растројству док глуми? Или је то пројекција сина који није разрешио свој однос са мајком када је за то било време, па га сада мучи јер не сме да призна жељу за њом, већ се појављује под маском јер би признавање инцеста било превише за Хамлетову женскасту душу? Или је то игрица његовог испреног, широког ума песника, филозофа, мислиоца, идеалисте? Дух може бити пројекција било ког од његових „Ја”.

Но, можда то и није толико важно. Можда је важан Хамлетов однос према Духу, оно што му Дух поручује или што му, пак, подсвест поручује у форми Духа. Маска означава разлику између збиље и варке. Можда је Дух Хамлетова маска, маска неког од његових „ја”. Оно што јесте, није. И оно што није, јесте. То је Ничеово схватање маске. Примењено на Духа, то значи да није порекло Духа оно што је суштина, већ оно што означава. Шта Дух означава? Искушење, без сумње. Какво искушење? Морално. Шта Дух захтева од Хамлета? Освету. Дух од Хамлета захтева освету. На метафизичком плану, Дух од Хамлета захтева да се етички одреди. Дух жели, не, он захтева да Хамлет дела.

А бегунац? Исхак? Ко или шта је бегунац? Ко или шта је Исхак? Бесконачна таутологија: Исхак је бегунац, бегунац је Исхак. Исхак није бегунчев инхерентни идентитет. То је идентитет који му је дао Ахмед Нурудин. Тиме што га је крстио именом ујака ког је у детињству волео дао му је позитиван предзнак. Дух се Хамлету представља као сен његовог оца. Бегунац се дервишу не представља. Нурудин му одређује идентитет, а тиме за њега везује емотивни однос који му је дао. Бегунчева одлука у првој сцени у роману у којој се појављује је да се брани, да се не преда, да уради све што може да се спасе, да уради све оно што Нурудин треба да уради за Харуна по неписаним људским законима, па законима *биолошког императива*.<sup>914</sup> Краљ инсистира да Хамлет уради оно што му нареди, оно што треба да уради

<sup>911</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 17

<sup>912</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70-71

<sup>913</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИИ, Београд, 2004, стр. 240

<sup>914</sup> Синтагом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

по неписаним људским законима, законима биологије и феудалног доба – да изврши освету. Краљ је одлучан у свом наступу. То се види у речима:

„[...] бићеш дужан светити”<sup>915</sup>.

Оне делују као наредба. Краљ не оставља Хамлету простора за оклевање. Бегунац га оставља Нурудину.

Када се појављује Дух? Након што је краљ убијен, у тренутку највеће емотивне лабилности престолонаследника. Када се појављује Исхак? Онда када Нурудин мисли да је Харун затворен, у тренутку када би природна људска реакција била у најмању руку забринутост. И Дух и бегунац се појављују у тренуцима када и Хамлетов и Нурудинов живот крећу потпуно различитим током у односу на дотадашњи. Да није био у ситуацији у којој је био, извесно је да би дервиш, као јавна функција, као власт, у складу са својим звањем, пријавио бегунца и мирно спавао знајући да је учинио оно што је његова (идеологизирана) савест сматрала исправним. То би био однос две функције: дервиша и бегунца. Никакве личне релације ту би било. Дервиш би га пријавио „[...] ради већег и важнијег добра”<sup>916</sup>. Тиме би испунио своју функцију чувара поретка. Несрећника би ухапсили.

Овако, тиме што је мислио да му је брат затворен, да му је невини, млађи брат затворен, и што је бегунцу дао име, он је са бегунцем створио личну везу. Тиме бегунац престаје да буде само бегунац. Након што га Нурудин хуманизује именом, и то именом вољеног ујака, бегунац стиче лични идентитет. Он престаје да буде функција. Он постаје човек. У драми Хамлет се инсистира да је реч о Духу Хамлетовог оца. Ако је Шекспир желео да има лик Духа и драми и на позорници, зар није Дух просто могао да остане Дух? Зашто акценат није на томе да је то Дух у смислу уведеног натприродног елемента као елемента жанра трагедије освете који носи исту поруку о убиству краља? Зашто је важно да то не буде само неки Дух, који изгледом подсећа на убијеног краља, већ Дух Хамлетовог оца? Зато што се тиме авет хуманизује. Лик оца а ргиогі носи позитивну конотацију.

Зашто се и Дух Хамлетовог оца и бегунац појављују ноћу? И зашто у тренуцима емотивне пометености протагониста? Обе појаве подстичу протагонисте на етичко одређивање. Оне као да провоцирају. Дух Хамлетовог оца Хамлета, а бегунац, сада већ Исхак, Ахмеда. Не дервиша Нурудина, већ Ахмеда, човека и брата. Није ли то њихова сопствена савест која их искушава и тера да се одреде јер је њихова мисија да изглобљени свет врате натраг у лежиште и поново успоставе угрожени морални поредак који је најпре њихов лични унутрашњи неразрешени сукоб са самим собом и спољашњим ауторитетом у себи? Ако је тако, да ли се Нурудину само привиђају Исхакове стопе као што се Хамлету само привиђа Дух оца у Гертрудиним одајама, као што се Исхак Ахмеду ког је обузела мржња причињава на сокаку<sup>917</sup>? Исхака Ахмед среће још само у затвору, генералној проби гроба. Среће га Ахмед, који је заборавио на Нурудина,<sup>918</sup> који те ноће није „[...] имао звања ни имена”<sup>919</sup>.

У затвору, Исхак више није бегунац. Он је сада ухапшен. Његов дух је сломљен. Потчинили су га и тиме убили вољу у њему. Убиством воље, остала је само љуштура човека, сенка оног Исхака из текијске баште који је Нурудина кушао да се (не) одреди. Он више није Исхак. Није ни бегунац. Сада је само затвореник. И питање је ко је он уствари: да ли је он

<sup>915</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, први чин, сцена пета, Граматик, Београд, 2007, стр. 34

<sup>916</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 89

<sup>917</sup> *Ibid*, стр. 263

<sup>918</sup> *Ibid*, стр. 199.

<sup>919</sup> *Ibid*

бегунац, је ли Исхак или је Луцифер, нечастиви. Хамлету је то пало на памет<sup>920</sup>, Нурудину није. Хамлетово чињење или нечињење зависи од природе Духа. Хамлет Духа среће још само у одајама мајке, издајнице, прељубнице и блуднице. Да ли збиља Дух и Исхак траже *изравнање*<sup>921</sup> или то траже Хамлет и Нурудин кроз њих? Оно што јесте, није. И оно што није, јесте. Отуда „мишоловка”. Нурудиново чињење и нечињење зависи од његових интереса. Отуда „мишоловка”.

Хамлет се уверио у веродостојност Духа тако што га је уверили Клаудијева реакција током представе<sup>922</sup> коју је Хамлет са тим циљем и организовао. То је био тренутак стицања *дионисовског увида*<sup>923</sup>, баш као што је био и сусрет са Духом свога оца. Истоветно, тренутак Нурудиновог стицања *дионисовског увида*<sup>924</sup> било је сазнање да му је брат затворен. Након тога, појавио се бегунац у башти текије да га подсети на Харуна. Можда. Ахмед Нурудин је полетео за Исхаком ког је мислио да је видео, а Исхака нигде није било. Ово је важан моменат јер указује на то да је Исхак само приказа, маска Нурудиновог ума која се јавља у преломним тренуцима, какав је био први сусрет у башти, када је Нурудин био стављен пред свршен чин: или ће помоћи бегунцу или неће.

Други је био у затвору, када је поносити *једноноги дух*<sup>925</sup> који цени живот био окован у затвору као Прометеј чиме је украћена његова буновна природна борца који се опире, који не пристаје на поткачињавање, који се не покорава, чиме је импресионирао идеолошки дресираног Нурудина који је, у затвору, међутим, био само Ахмед.

Трећи моменат је на сокаку<sup>926</sup> који се десио непосредно после, а то је тренутак рађања мржње и у Нурудину и у Ахмеду, у Нурудину због тога што се понижавао, а Ахмеду због тога што му је Харун „за живота био само брат”<sup>927</sup>. Ово је важан моменат јер указује на то да је Исхак само приказа, маска Нурудиновог ума, која се јавља у преломним тренуцима, као што је тај, тренутак рађања мржње у Нурудину, његов морални суноврат у форми његове сплеткарошки изведене освете.

Исхак и краљ зову на побуну. Хамлет ће у њој постати Дедал и винути се у аристократске висине свог положаја показавши да је достојан неправедно одузетог трона јер се није осветио Хамлет човек, већ Хамлет владар, чиме је излечио болест из данског тела и донео му оздрављење. Нурудин ће постати Икар. Његова крила отопиће сунце, ватра његове мржње. Он ће се сурвати у амбис. Исхак је бегунац и затвореник, то су његове маске. Дух краља Хамлета је Дух Хамлетовог оца, али и Дух мужа и брата краља. То су његове маске. Оно што те маске повезује је разликовање<sup>928</sup>. Њихове маске их диференцирају. Та диференцирања су њихови различити идентитети, њихова различита „Ја”.

---

<sup>920</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70-71

<sup>921</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 240

<sup>922</sup> *Ibid*, стр. 90.

<sup>923</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 135. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>924</sup> *Ibid*, стр. 135.

<sup>925</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 45

<sup>926</sup> *Ibid*, стр. 263

<sup>927</sup> *Ibid*, стр. 275.

<sup>928</sup> Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Masken und Maskierungen, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, *Op. cit.*, стр. 83. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

Исхак је по свему другачији од шејха Нурудина. Он одбија да буде жртвено јагње на отоманском ражњу. Исхак се предаје побуни јер је то једини начин да човек у њему преживи. Браћењем бегунца шејх Нурудин би ризиковао лажног себе, дервиша угледног и моћног мевлевијског реда, док „Исхак брани оно што му је рођењем дато и што чини суштински део његовог бића – он брани своју људскост”<sup>929</sup>. Исхак се није повукао у текију од света. Он га није одгурнуо и повукао се у апсурдну илузију мира, као шејх Нурудин. За разлику од дервиша, који се од света, као и од самог себе, у потпуности одвојио, Исхак са светом коегзистира.

Не пристаје на улогу жртве која му је наметнута. Он је бегунац, човек од крви имеса кога Нурудин среће у ђурђевској ноћи у којој чула стичу превласт над разумом. Он је мали човек, какав је био и дервишев брат Харун, кога се дочепала власт. Гоњени се бори за живот. Он је побуњеник против система који га лови. Он је само људско биће у бегу. Исхак је и непокоран, спреман да заштити сопствену слободу и свој живот по сваку цену. Он је визија у белом у црној ноћи. Њу карактеришу „[...] бела одећа и бљештаво лице које симболизује божанску светлост. [...] Исхак за дервиша није само обичан сусрет са незнамцем и бегунцем у ноћи, већ сусрет са самим собом, са скривеним и несвесним делом себе. Исхак је само ауторово уметничко средство и поступак како би биће Дервиша спознало себе [...]”<sup>930</sup>. То је могуће „само посредством другог, што значи да стојим у односу према свом 'иду' у позицији другог”<sup>931</sup>.

Други, то је човек у дервишу. Други, то је Харун. Да то није била ђурђевска ноћ и да се није обрео у текијској башти, простору духовне власти, али ипак власти, и да се није сусрео са Ахмедом Нурудином који, ето, баш те ноћи, није само дервиш, већ је и брат човека за кога мисли да је заробљен и да ће бити пуштен, али га братово затвореништво ипак узнемирава у до тада ничим помућеном миру човека који је изабрао олимпске висине духовности наспрам прозаичности људског постојања, бегунац би био само бегунац, лишен метафоричке димензије коју је добио сусревши се са Ахмедом Нурудином у тмини ноћи туђег свеца, свеца кривоверних. Да је Ахмед више Ахмед, а мање Нурудин, то би био сусрет два човека, од којих је један у неприлици. Људски закони би овом другом налагали да му помогне. Али, у каурски црној ноћи, бегунац је срео човека који није само човек, већ је истовремено и дервиш, који је исламску егзегезу претпоставио значају појединачног живота. Најпре свог. Потом Харуновог. Зашто не и бегунчевог? Он, гоњени, је дервишева морална раскрсница између Ахмеда и Нурудина.

Да не мисли да му је брат затворен, издао би бегунца у име свог звања, у име дервиштва, у име своје службе исламској егзегези, у име потчињености религијској доктрини, у име духовне власти коју представља, у име 20 година које је провео у молитви, искључен из реалног света, из ког је дошао бегунац. Издао би га јер би тиме дервишка савест мирно носила појединачног човека на својим леђима. Нурудин би мислио да је заштитио принцип, да је одбранио правду.

Шејх текије би уживао у свом дервишком самољубљу задовољан јер је урадио оно што његово идолопоклонство закону као категорији правичности од њега захтева. За разлику од макијавелистичких властодржаца који су жртвовали Харуна у име личних интереса, за

---

<sup>929</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 35.

<sup>930</sup> Ђорђевић, Часлав, „Дервиш и Христос : једно непочитано место у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“ у: *Летопис Матице српске*, Год. 172, књ. 458, св. 6 (децембар 1996), стр. 890

<sup>931</sup> Сартр, Жан-Пол, *Биће и ништавило*, Изабрана дела, књ. 9-10, Нолит, Београд, 1984, 74, у: Ђорђевић, Часлав, „Дервиш и Христос : једно непочитано место у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“ у: *Летопис Матице српске*, Год. 172, књ. 458, св. 6 (децембар 1996), стр. 890 -891

Нурудина закон није само реч. Те ноћи, дервиш себе више не може да обмањује да је само дервиш. Човек у њему се буни због утамниченог брата. Зато бегунац није само бегунац. Он је Харун. А Нурудин је те ноћи онај који стоји иза Харуновог утамничења. Он је власт. Бегунац је препуштен њему на милост и немилост, као што је Харун био препуштен њима. До тог тренутка, Ахмед је 20 година био Нурудин. Те ноћи, Нурудин је био Ахмед. Сусрет са гоњеним дервиша је поделио на Ахмеда, брата и Нурудина, шејха текије.

Бегунац је метафора дервишеве унутрашње подељености. У тренутку сурета шејха и бегунца, Харун је мртав. У ситуацији у којој је, бегунац је сличан Харуну. Исхак је весник другог света, као што је то Дух краља Хамлета. „Једним аспектом своје појавности Исхак делује реално, носи отисак људског и земаљског, он је чињеница, а другим својим аспектом понашања он је привид, непостојаност. Дервишева је уобразиља, психолошка пројекција, архетипска слика скривене идеје [...]. Стога он од почетка оставља и утисак као да је [...] „из оног свијета“ [...]”<sup>932</sup>.

Он је веза са тмином не само ноћи, већ и са тмином света у који је Харун отпловио. Бегунац се ниоткуда обрео у текијској башти. Он долази из мрака. Метафорички, то је мрак Хада. Нурудин мора да одлучи хоће ли урадити оно што је Мула-Јусуф урадио Харуну, хоће ли га издати и тиме предати у руке властодршцима и бити му пречица до тврђавског гробља на које је, као и толико других људи, бачен Харун или ће му помоћи. Исхак пред дервишевим очима ради оно што Нурудин никада није: он се бори за себе. Зато је Исхак не само субверзиван, већ и метафора субверзије према центрима моћи, према власти која га гони. Његова субверзивност мотивисана је инстинктом за самоодржањем.

Полубосоног, он бежи спасавајући главу, не знајући ни зашто је желе његови гоничи. Једино што зна је да им неће пасти у руке. Он се опире целим бићем не питајући за цену јер зна да је цена супротстављања репресивној власти сигурна смрт. Упркос томе, он не признаје самовољу власти, не жели да буде саучесник у таквој стварности у којој се живот губи зато што је генератор моћи тако одлучио и спреман је да се бори. Исхак се буни против тога да буде стављен пред свршен чин. Исхак није покоран и помирљив. Он показује чврстину своје решености да не поклекне пред силецијским отоманским режимом који (као и свака власт, уосталом) бира жртве на основу сопствених, произвољних критеријума. У условима апсолутне репресије коју је успоставио осциони државни апарат, а који почива на угњетавању, сили и неправди, Исхак постаје херој јер се не одриче права на своју човечност. Напротив, он се за њу бори.

„Бити човек – по Исхаку – не значи просто постојати већ се одупрети свему што нарушава људски интегритет. Живот без сукоба значи унапред пристати на пораз”<sup>933</sup>. Он дела, у потпуности свестан да ризикује сопствени живот. Он је оно што јесте, безимени бегунац ког Нурудин назива именом свога ујака. Исхака је крстио Ахмед Нурудин, човек. Ова успомена припада човеку испод одоре и повезује га са детињством, добом невиности и чисте, неукаљане душе пре него што је постао шејх Нурудин, са његовим аутентичним „Ја”. Сусрет са Исхаком приморава шејха Нурудина да донесе одлуку, да изабере страну, да дела.

Дервиш на себе преузима улогу моралног судије чији задатак је да просуди је ли Исхак, или како год да се заправо зове, крив или не како би поступио у складу са својом одлуком, а не у складу са хуманошћу која би га подстакла да помогне човеку у невољи који је можда невин.

Улога Исхака у роману је да представља све оно што шејх Нурудин није и да, на тај начин, истиче његову догматичност и моралну индоктринираност. Заузети се за унесрећеног,

<sup>932</sup> Ђорђевић, Часлав, *Op. cit.*, стр. 890.

<sup>933</sup> Петровић, Миодраг, *Op. cit.*, стр. 36.

који је, можда, једнако невин као и његов брат, значи заузети се за Харуна, збацили дервишке окове, бити Ахмед Нурудин, Харунов брат и кренути ка очовечењу. То би значило побунити се у име Добра, због ког је шејх Нурудин ћутао на туђу муку само зато што је туђа. Определити се, избрати страну, то је оно за шта шејх Нурудин нема храбрости. Он је вечито између чинити и бити. „[...] у сусрету са Исаком, заговорником непокорности, побуне и „одбацивања личне сигурности“, почиње да сумња у себе, у свет око себе. И док се бегунац Исхак укорењује у побуну и визији нове могућности живљења, Дервиш само у ономе што је извесно, познато и строго дефинисано”<sup>934</sup>.

Ахмедова одлука не сме бити Ахмедова, она мора бити утемељена у догми и неће је донети све док за њу не нађе покриће, не у својој савести, већ у Кур’ану. Чинећи супротно одбацио би сопствену стварност која је само његова али не и права стварност и преиспитао све што чини његово постојање. Постати свестан тога захтевало би акцију и побуну, на шта шејх Нурудин није спреман. Заузврат би добио натраг свој живот, слободу и самосталност, коју у роману представљају Исхак и Хасан јер одбијају да се повинују вишем ауторитету и да не живе своје, аутентичне животе.

Док шејх Нурудин назадује као биће ни на чијој земљи, која је граница између чинити и бити, изгубљен у својим контемплацијама вербално опредмећеним у његовом уму, и смишља морално кредибилне изговоре зашто не би требало да учини било шта. „Исхак се појавио као рефлекс чина побуна, а не само као рефлекс ријечи побуна”<sup>935</sup> и показао му да се „бити ил’ не бити [...]”<sup>936</sup> своди на чинити или не чинити.

Као и цео роман *Дервиш и смрт*, и Ахмед Нурудин је обележен смрћу. Брат му је убијен ни за што, зато што је власт проценила да им је претња, да је одвише знао о ономе што није требало, што није смео да сазна – о лажној кривици човека осуђеног пре суђења. Пре тога смрт је за Ахмеда Нурудина била апстрактна именица, духовни појам, повод за ритуал и читање дове за мртве. И ништа више од тога. Као дервиш, он је навикао да буде емотивно удаљен од било чега, па и ње, и да га се не тиче. Али, када му је брат убијен, када га се јесте тичало, то је довело до потпуне унутрашње промене угледног шејха текије. Он „[...] открива нагло да су моћници власти, поретка, „правде“ (самовоље, апсурда, неправде) убили његовог брата. Свет насиља у којем је дотле живео, којем је и сам служио и не знајући да му служи [...] однео је једно људско биће [...]”<sup>937</sup> његовог млађег брата, његову крв. Окушао је стварност и њен смртни пир. Постао је онај који се буни против оних против којих се побуна плаћа главом. Дервиш се свеједно побунио. И платио главом.

Као слуга вере, жарко је бранио њене постулате. Опште изнад појединачног, пре свега. Није марио за животе појединаца све док појединац није био његова крв. Начело испред живота, увек. Нурудин није марио. „[...] свет је био хармонично уређен док је појединачни живот био у складу са начелом”<sup>938</sup>. А онда му је власт, којој је припадао, убила брата и у њему испровоцирала нагон за мржњом и осветом. Није он светио само невиног Харуна, светио је и своју наивност, потпуну издвојеност из света у коме је живео. Роман *Дервиш и смрт* је прича о човеку који мисли да штити принципе вере и моралности, и који истрајава у томе све док се не увери да је био слеп код очију и да оно у шта је веровао не постоји. Све је мехур од сапунице

<sup>934</sup> Ђорђевић, Часлав, *Op. cit.*, стр. 869.

<sup>935</sup> Лагумџија, Разија, *Слово о дервишу*, Универзал, Тузла, 1988, стр. 108

<sup>936</sup> Шекспир, Вилјем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Београд, Граматик, 2007, стр. 74

<sup>937</sup> Егерић, Мирослав, *Дух и чин : есеји о романима Меше Селимовића*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука-Београд, 2000, стр. 54

<sup>938</sup> *Ibid*, стр. 44.

у коме се осећао довољно отуђеним да не би морао да се меша у стварни свет и његове подлости којима није био дорастао.

На први поглед, то је прича о човеку који се учаурио у догматски свет исламске егзегезе. Он је заменио своју примарну породицу, удаљио се од Јоховца и физички и емотивно, затворио се у текију и у своју идеју служења Алаху, начелу и принципима, уредно извршавао своју дервишку дужност, све више се удаљавајући од своје људске суштине, свакога дана за педаљ ближи својој дехуманизацији. У правилима Кур'ана губио се његов људски лик, а он то није примећивао. Није желео, хтео или могао. Смрт га није дотицала својим леденим пипцима. Није се са њом суочио као ожалостњени, све док није остао иза преминулог, да осети бол губитка. Тај губитак никад није био његов. Ту није било ничег личног. Увек је остајао на безбедној дервишкој удаљености оног који само чита молитву за мртве..

А онда га је сустигла. Харун је убијен. Није настрадао, убили су га. Они за које је веровао да спроводе закон и ред. Које је молио за милост и схватио да не познају нити признају исту. Компактна слика дервишког живота у свесно наметнутој изолацији и апсолутном текијском миру је нестала. Иза ње је остао Харунов гроб и свећа која је на њему горела да га непрекидно подсећа на то да га није посетио у тврђави, није испунио братску ни људску дужност, да је до краја остао дервишки удаљен, отуђен и да му је Харун био *само брат*<sup>939</sup>. Шејх је промашен јер је дозволио да човек у њему умре тако што се никада није отргнуо, никада побунио у име живота, који би му можда пружио и другу шансу за љубав. Због тога је бегунац „[...] епифанија трансцедентног, божанског, дотад неслућеног, а што ће довести до полућења свести на оно што јесте а није, на њега садашњег, постојећег, и оно што је могао бити а није“<sup>940</sup>, као што је Дух Хамлетовог оца могао бити само начин да га Нечастиви искуша<sup>941</sup>, а није.

Он је метафора непристајања на пораз, повлачење, бежање, борбе у животним изазовима, чак и онима који изгледају безнадежно, оличење пркоса неправди и гониоцима. Исхак вреднује сопствени живот јер му је стало да га живи, а не да га проведе у смрти, како то ради Ахмед Нурудин проводећи свој професионални живот у слепој вери у лаж, као истакнути, али дехуманизовани дервиш коме је све људско било страно. Харунова смрт оголила је Ахмедову промашеност и открила да је све време живео у илузији која је у судару са стварношћу била потучена њеном бруталношћу и интересима властодржаца који стоје иза убиства невиног човека, онога који је, њиховом заслугом, настрадао, упркос томе што није био крив. Појава Исхака указује на „[...] отпадништво и побуњену мисао, на појединачан чин којим се одбацује страх и укопаност трајања зарад личне сигурности“<sup>942</sup> која је отеловљена у Реду, Догми, начелима и правилима.

До тог тренутка он је веровао у Ред, Догму, принципе, начела и правила. Сматрао је да су то животни оријентир без којих би се човек у живот лако изгубио на животној стази. А онда га је све то издало. Открио је да то није устројство света чији је део и да реалност не функционише тако, већ је креирају властодршци у складу са потребама режима на чијем су челу успут „[...] откривајући сву апсурдност и суровост механизма који одлучује о људским животима.“<sup>943</sup>. Жртвовање невиног појединца власт не сматра забрањеним, већ га организује и извршава, као Клаудије у *Хамлету*.

Смрт је мотив који доминира у овом Селимовићевом роману. Он је преломна тачка између две развојне фазе дервиша Ахмеда Нурудине, једне у којој је био посвећени дервиш,

<sup>939</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 275

<sup>940</sup> Ђорђевић, Часлав, *Op. cit*, стр. 867.

<sup>941</sup> Шекспир, Вилем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70 -71

<sup>942</sup> Ђорђевић, Часлав, *Op. cit*, стр. 871.

<sup>943</sup> Егерић, Мирослав, *Дух и чин : есеји о романима Меше Селимовића*, задужбина Петар Кочић, Бања Лука – Београд, 2000, стр. 42

потпуно несвестан и неспреман за свет у коме живи, у коме влада закон јачег, а не правда и закон, у току које је он, као дервиш, духовна власт, свестан свог ауторитета, бар оног у који је, по систему друштвене хијерархије, веровао. Друга фаза је фаза човека кога губитак обележава, који се суочио са породичном трагедијом, и, упркос недостатку везаности за родитеље и брата, постао побуњеник против оних којима је до јуче веровао у име породичног губитка и крвне везе.

То је тренутак када шејх текије баца „[...] *проникљив поглед у суштину ствари* [...]“<sup>944</sup> и спознаје сав ужас реалности. Она се тада дели на свет у којем је до тада живео, испуњен спокојем и молитвама, коме стварност нема приступ, који је њоме неукаљан и довољно далеко од било чега стварног, и свет којим доминирају репресивне силе оних на власти који не презају ни од чега, у који Ахмед Нурудин улази мислећи да може да им парира на основу своје интелектуалне надмоћи, и вере. Харуна више нема, али за Ахмеда остаје морална обавеза да га освети, и до тренутка док то не сазна, да моли за њега код касабалисјких првака, муфтије, муселима и кадије, не знајући да он, дервиш, шејх текије, моли за човека који је у том тренутку већ издахнуо.

Харуново убиство је ветар који је распршио песак на коме је била изграђена Ахмедова догматска тврђава. У њу се, након сазнања да су му убили брата, више није могао вратити.

То је тренутак када започиње његова метаморфоза, која није само промена уцвељеног брата, нити угледног шејха, већ побуна човека који је схватио да живи у систему зла, репресије и насиља и желео са њим да се обрачуна, али на свом путу побуњеног човека одабрао је мржњу која га је одвела странпутицом, у сплетке, интриге, издају, и, напослетку, до сопствене смрти. За мотив који је био исправан борио се прљавим, нељудским средствима.

### *Хамлетовиштина*<sup>945</sup>

Зашто нас *Хамлет* и Хамлет толико узбуђује? Шта је то због чега не можемо да престанемо да будемо интригирани њима на неки чудан, необјашњив начин? Која је тајна која се крије унутар драме? Како то да као омађијани читамо о јунаку који је затворен у сопствени мисаони систем из ког му је тешко да изађе све до часа док не буде морално изазван то да учини? Да ли је то рефлексивност Хамлета, његов интелект *ренесансног човека*<sup>946</sup>, подједнако поткованог и књишким знањем и вештином баратања мачем? Јесу ли то његови лирски стилизовани монолози у којима нам открива своја најдубља осећања пред којима смо недовољно реторички способни, али смо свакако импресионирани њиховом дубином?

Или је у питању свеопшта туга која проговара из његове црнине? То је жал особе која је изгубила неког свог. Хамлет је унесрећен и уцвељен можда мало превише за укус елизабетинске публике. Очев задатак освете дат сину представља моралну потку која му се приписује у аманет. То је, наиме, чвориште промене - морални изазов са којим се суочава, а којем нисмо сигурни (а ни он сам) да му је дорастао услед константног одлагања истог све до краја драме.

Истини за вољу, многи шекспиролози, пре свих Андрју Сесил Бредли (A.S. Bradley), су сагласни да је узрок *хамлетовишине*<sup>947</sup> то што је млади принц повређен, штавише, горко увређен реакцијом мајке на губитак мужа који је био светли пример врлине. Хамлета боли њен чин преудаје за ништавног Клаудија кога сматра издајом вољеног оца. Штавише, „[...] Хамлет изражава жељу за смрћу, гађење према свету и огорчење због пренагљене удаје своје мајке“<sup>948</sup>.

<sup>944</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, превела Вера Стојић, Дерета, Београд, 2020, стр. 43

<sup>945</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 63

<sup>946</sup> G R. Hibbard (ed.), *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, Oxford world's classics, University Press, 1987, p.6

<sup>947</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 63

<sup>948</sup> Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982, стр. 36

Испоставиће се да је тај Клаудије убица, и више од тога, братоубица, макијавелиста који је починивши грех засео на престо који му ни по чему не припада тиме престола лишавајући онога ко га по крви заслужује. То је млади краљевић Хамлет, син и наследник свог великог и славног оца, мученички убијеног без икакве кривице и без права на помиловање пред судњи час. Оно што посебно срди младог принца је то што је Клаудије оженио његову мајку и увукао се у њену постељу. То га погађа до те мере да осећа гнушање према свим женама, јер свака може бити Гертруда, недостојна љубави и поштовања, без способности да до краја живота буде верна једном човеку, упркос смрти. Офелија је тако колатерална штета, млада, послушна девојка на коју Хамлет пројектује своје негативне емоције према женама.

Оне су проузроковане несрећним следом догађаја који је започео тиме што је његов стриц, инцестуозни Клаудије, сипао отров у ухо свом брату и тако га уклонио како би остварио свој погани наум. Још више, те емоције гнушања према женском роду подстакнуте су недостојним чином Гертруде, што ће обележити Хамлета и у његов и Офелијин однос доводећи га до потпуне девастације. Подразумева се да је томе допринело то што се Хамлет осетио изневереним Офелијиним одбијањем које се надовезује на дубоко, исконско гађење које је почео да гаји према Гертруди. Хамлета као *диониског човека* карактеришу летаргија, апатија и гађење,<sup>949</sup> али њихов узрок није у његовој неодлучности, већ о поражавајућем ефекту које на њега има *трагично знање*.<sup>950</sup> „Хамлет за Ничеа није антијунак кога превише размишљања одвлачи од делања, већ јунак, трагички јунак сазнања: сазнање ту делује поразно [...], делање устаје против себе [...]”<sup>951</sup>. Његове аутентичне емоције, међутим, су, најпре, емоције туге и жалости услед суочавања са граничном ситуацијом. Летаргија и апатија се огледају у његовом перпетуалном стању недељања, а код Нурудина су у првом делу романа оне изражене у апсолутној подређености исламској егзегези и окренутости ка мисаоности која не резултира чином, већ остаје у сфери рефлексивности су стања која карактеришу

Нурудиново повлачење у дервиштво, које ћемо у овом раду анализирати као (анти)аполонску (анти)маску. Гађење се у њему јавља када сазна за братову ситуацију, којом се осећа лично погођен. Најпре замера Харуну, а касније, сазнавши да му је брат убијен, да је молио за њега мртвог, што перцепира као удар на своју дервишку сујету, он доживљава унутрашњу трансформацију. Она започиње тиме што Ахмед Нурудин смисао налази у мржњи.

У светлу данашњих прилика модерног света, било би сасвим разумљиво да Хамлет, као ожалошћени син, помишља на освету чим посумња да је у питању злочин. Сви бисмо, згађени, са пиједестала читалачке дистанце, осудили злочин, али то не значи да не бисмо разумели мотивацију која се иза тог злочина крије. Око за око, зуб за зуб. Тешко да би ико провео бесану ноћ контемплирајући ту тему. То је, сасвим сигурно, један од разлога због чега нам је тешко да осудимо Хамлета, упркос чињеници да је убица, јер то није оно што га карактерише. Наиме, да ли би било коме прва асоцијација на Хамлета била убиство?

Сва је прилика да не. Јер он је, поред тога што је убио Полонија, који је од врлине далеко светлосним годинама, онај који се не предаје олако својим инстинктима већ њима влада у ситуацији у којој би било за очекивати да најпре изгуби главу, и дословно и метафорички. То је ситуација освете убијеног оца. Међутим, само када је реч о томе Хамлет пази. Он не брза. Упркос (пренаглашеној) емоцији туге за убијеним родитељем, упркос потврди коју је добио директно из уста Духа свог оца једне мистичне ноћи на тераси Елсинора, какве су ноћи у којима се дешавају натприродне ствари, упркос „праву“ да се обрачуна са убицом, због чега му ниједан елизабетинац не би замерио, Хамлет не хита да се освети. „Он не лети својој освети; напротив, њој он иде тромо застајући, посрћући, узмичући”<sup>952</sup>.

<sup>949</sup> Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, 2020, Београд, стр. 43

<sup>950</sup> Јасперс, Карл, *Op. cit.*, стр. 234.

<sup>951</sup> Милић, Новица, *Op. cit.*, стр. 131. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf)

<sup>952</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 49

Но, вратимо се на почетак. Откуд уопште мотив освете? Отуда што се Хамлет Духу свог оца заклео да ће је извршити. Међутим, његовом несумњиво искреном науму да освету и спроведе и то хитро, испречила се *хамлетовитина*<sup>953</sup> – уметност прокрастинације. „Некад се сматрало да је *хамлетовитина* неактивност, неодлучност, размишљање место делања, одсутност воље и способности за чин, мизантропско бежање од света и живота [...]”<sup>954</sup>. Хамлет упадљиво не дела. Истовремено, он једнако упадљиво мисли. Његово бескрајно размишљање шкоди његовој активности. Оно блокира његову вољу да се лати чина освете убиства свог врлог оца. „Хамлет се колеба само светећи оца [...]”<sup>955</sup>. То је његова главна карактеристика. Он током целе драме мисли уместо да дела. Хамлет је неспорно склон рефлексiji. Чак ни рефлексija по себи није толико штетна колико јесте последица коју изазива, а то је недостатак воље да се уради оно што се заклео да ће урадити.

Хамлет је неделатан. То је његова трагичка црта. А све оно што не чини у многоме надилази оно што чини. Његово одлагање часа када ће убити свог стрица-узурпатора је срж *хамлетовитине* јер „одлагање акције свакако представља битну црту хамлетовитине [...]”<sup>956</sup>. Пропуштање прилике да се освети када се Клаудије моли и стога лак плен за одличног мачеваоца што Хамлет јесте је пример *хамлетовитине*. Чињеница да Хамлет допушта да протекну два месеца од убиства његовог оца, а да не убије починиоца је *хамлетовитина*<sup>957</sup>. Ипак, она је уско везана само за један циљ, за једну намеру, за један задатак који је преостао да се изврши – да се убије Клаудије. Он не оклева у свему што чини, већ само у оном најважнијем – освети. Отуда следи да то ни у ком случају није најважнија црта његовог карактера. „Он није неактиван по својој природи. Утисак да јесте такав може се стећи само зато што је његова активност *спутана баш у његовој главној акцији* [...]”<sup>958</sup>. Али не можемо рећи да је главна одлика његовог понашања одлагање нити да је *хамлетовитина* једини начин његовог (не)поступања.

Његов свет није подељен на два засебна дела нити је Хамлет потпуно урођен у један од њих што га спречава да зађе у други чином делања. У Хамлету нема јасне црте раздвајања две стварности. Нити постоји физичка граница која има функцију међе, каква је текија у роману *Дервиш и смрт*. Принц само и једино застајкује тамо где не би смео, у извршењу задатка који намеће елизабетинска част, у освећивању убиства недужног човека који му је случајно био (само) отац.

Хамлета брине да ли је Дух само привиђење или је то начин да га Нечастиви искуша тако што изгледа као преминули<sup>959</sup>. Будући да се чува греха, Хамлет жели да буде сигуран да није реч о демону који се труди да га наведе на странпутицу.

Намеће се питање зашто Хамлет упорно одлаже освету толико дуго, зашто је већ једном не изврши, кад има реч Духа да је у питању убиство, има прилику и мотив да се освети, и културолошки контекст стоји иза њега из пера елизабетинца Шекспира. Здрав разум налаже да се освета изврши и тако изравнају рачуни. Међутим, питање одлагања осветничке акције од стране Хамлета је оно што даје драж делу, због чега је оно канонско дело енглеске и светске књижевности. Наиме, не постоји јединствен одговор на ово питање, нити су тумачи широм света сложни око природе одлагања Хамлетове освете. Проникнути у срж његове задршке је изазов *rag excellence*. За потребе овог рада ми ћемо се позвати на тумачење Хуга Клајна, изнето у књизи *Шекспир и човеитво*, по коме „[...] зато што мислимо, размишљамо о могућним

<sup>953</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човеитво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 63.

<sup>954</sup> *Ibid*, стр. 42.

<sup>955</sup> *Ibid*, стр. 51.

<sup>956</sup> *Ibid*, стр. 43.

<sup>957</sup> *Ibid*, стр. 63.

<sup>958</sup> *Ibid*, стр. 50.

<sup>959</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, други чин, сцена друга, Граматик, Београд, 2007, стр. 70-71

последикама својих дела, што страхујемо од таквих последица, и на оном свету (а то је свакако пре функција савести него свести о себи) – зато постајемо колебљивци, зато престајемо да деламо”<sup>960</sup>.

То значи да размишљање о последицама освете спречава Хамлета да је изврши. „Према томе, не свест о себи, већ о значају својих поступака, не мисао и размишљање уопште него мисао и размишљање о томе шта ће наш чин донети, добро или зло, благослов или проклетство, награду или казну - [...] то је, пре свега, узрок Хамлетовом колебању”<sup>961</sup>. Хамлет пре свега размишља о мотивацији свог поступка. Он, наиме, не жели да буде вођен сопственим интересом. Зато толико размишља и чека да изврши освету, иако на махове нисмо сигурни зашто и даље чека. Све околности су на његовој страни, налази се у ситуацији у којој је освета логичан след догађаја, све до сада га је водило томе, његово је само да испуни заклетву, која је већа и значајнија од обичног обећања, и то заклетву дату Духу свог покојног оца. Сам чин би требало да буде брз и одлучан. „Акција, дакле, није за Хамлета проблем „по себи“ [...]. Проблем је да се открије онај смисао који би је оправдао [...]”<sup>962</sup>. Хамлет је, дакле, у потрази за смислом. Зато оклева.

Он се налази у ситуацију коју није бирао нити ју је сам створио. Он не може да је измени. Такође не може да уради оно што би највише волео - да некако освети оца али да се притом не огреши и да остане морално неукаљан, чему тежи, што је, дакако, немогуће. Хамлет је стављен пред свршен чин који од њега захтева делање. Али он је свестан да је делање много више од пуког извршења неке акције. Он ту акцију не жели, она му је наметнута. Зато себи даје времена пре него што окрвави руке. Хамлет више од свега жели да буде сигуран да неће починити грех. Он на непочинство не жели да одговара истоветно и тиме буде исти као злочинац нити жели да преузме матрицу њиховог понашања.

Не, Хамлет жели да води смислен живот у ситуацији у којој смисао не постоји. Он вапи да пронађе смисао у извршењу освете, а да тај смисао не буде производ његових личних тежњи или нагона. Он не жели да кроз освету каналише мржњу коју осећа према свом стрицу. Задатак извршења освете за Хамлета мора да има дубље значење. Да би се одлучио на грех он најпре мора да се увери да постоје валидни разлози да то учини.

Кроз целу драму Хамлет исказује незајажљиву „[...] потребу тражења универзалног смисла, која постаје трагична у ситуацији обесмишљености личног и друштвеног живота злочином”<sup>963</sup>. Због тога је смисао одлучујући за његову одлуку да освету спроведе у дело. Он се суочава са злочином. На непознатом је терену, на коме се не сналази, а приморан је да се снађе. Хамлет покушава да одговори том изазову. Клаудије је искусан и превејани узурпатор, експонент власти и политичке функције, квази-монарх који не преза од убиства невиног човека како би заштитио своје интересе. А Хамлет, тек студент, заинтересован за филозофију и мачевање, треба да се снађе у шаховској игри коју је започао његов стриц, а да не буде тек пион у унапред изгубљеној партији.

Оно што Хамлета кочи јесте отпор који осећа према дужности извршења освете. „У свету опште манипулације Хамлет би да буде „зreo“ и да „дорасте ситуацији”<sup>964</sup>. Међутим, он се свим силама опире томе. Дански краљевић напросто није дорастао сплеткама и дворским марифетлуцима међу којима се обрео захваљујући захтеву Духа свог оца да га освети. Он се не сналази у свету у коме се све постиже на морално дискутабилан начин, манипулацијама, злочином, интригама, а приморан је да се снађе, а да, истовремено, не изневери свој унутрашњи морални кодекс који му забрањује да се освети тек да би се осветио. Хамлетово извршавање освете мора, дакле, да има моралну димензију која је унеколико оправдава.

<sup>960</sup> Клајн, Хуго, *Шекспир и човештво*, Просвета, Београд, 1964, стр. 54-55

<sup>961</sup> *Ibid*, стр. 56.

<sup>962</sup> Кољевић, Никола, *Шекспир трагичар: Андрићево ремек-дело*, 2012, стр. 75

<sup>963</sup> *Ibid*, стр. 177.

<sup>964</sup> Кољевић, Никола, *Шекспир трагичар: Андрићево ремек-дело*, 2012, стр. 78.

Она не сме да проистекне из осветничке идеологије, већ представља противтежу таквој идеологији што његово неделање чини заправо херојским. Он одбија да се служи истим средствима којима се служи Клаудије, као и његови сателити какви су Полоније, Розенкранц и Гилденстерн. Он је неко ко верује у идеале и не жели да морално деградира своје биће. Због тога се не одлучује лако на задатак који му је дат. У питању је блато на које није навикао, којим неће да се упрља, а, као што знамо, не постоји начин да онај који се свети не испрља себе у том морално и људски нечистом процесу.

## 6. Закључак

Предмет научне анализе ове докторске дисертације су драма *Хамлет* и роман *Дервиш и смрт*, који су проучавани кроз троугао **Текст-Аутор-Контекст**<sup>965</sup>. Идеја рада је да истражи заједничке карактеристике ова два дела с освртом на животе њихових аутора, њихов однос према смрти са којом су се суочили, а која је њихова тематска и мотивска окосница. Ова теза настојала је да проникне у друштвено-историјско-политичко-идеолошки концепт времена чије су особине Шекспир и Селимовић транспоновали у своју драму и роман. Истраживањем повезаности стварности и текстова бави се Нови историзам, чије смо сагледавање односа појединца и институција покушали да применимо у овој тези како бисмо показали међусобну зависност појединца и друштва у којој најчешће страда људска слобода. Уз то, репресивна тоталитаристичка друштва настоје да дехуманизују појединца креирањем стварности у којој нема места за племенитост идеала, већ само за макијавелистичка средства којима се остварују лични интереси. У таквим друштвима нашли су се Хамлет и Ахмед Нурудин.

Као и Хамлет, и Ахмед Нурудин је идеалиста. Он не уме да прихвати стварност јер му се она не допада. Као и Хамлет, он њоме бива повређен, увређен, резигниран. Несклад стварности и трансцедентних идеалистичких облака у којима је обитавао у њему рађа потребу за бегом, константну неопходност да се брани склањајући се на безбедно одстојање од зверског лица стварности на ком се читавају ружне црте смрти, мржње, издаје, и љубави која никада није престала да боли. Нурудин је гордо и сујетно одбацио љубав као категорију када га је разочарала жена коју је волео, а која га није чекала, већ се подала другом. Нурудин је одбацио могућност за љубав оличену у њеном предлогу да побегну заједно. Резигнираност према жени и женама повезује Ахмеда Нурудина и Хамлета који је револтиран Офелијиним шминкањем јер га поистовећује са женским претварањем које се односи на његову бестидну мајку. На равни мушко-женских односа обојицу јунака карактерише озлојеђеност због неиспуњености за коју су сами ако не криви, онда барем одговорни.

Удружени са ефектом који на њих имају граничне ситуације, у двојници протагониста присутне су деструктивна страст мржње, разуларени афекат беса, туга, али и емоције гађења и стање летаргије које их, чини се, спречава да испуне своју моралну дужност – да се освете убицама својих оца и брата. Осим што не умеју да се супротставе свету јер у њима испрва нема макијавелистичке покварености, злобе ни превртљивости све до тренутка док не буду присиљени да ове особине усвоје како би искушали оне за које знају да су им нанели зло и на основу тога себи „дозволили“ да се освете. Раскорак у њима настаје зато што они то суштински не желе јер се осветништво као концепт коси са њиховим моралним светоназором. Ахмед Нурудин је божји слуга, док је Хамлет филозофски настројени носилац узвишених хуманистичких идеала који осуђују смрт, своју или туђу.

Њихово понашање израз је револта „[...] против неправде и сурове логике политичког прагматизма [...]“<sup>966</sup>, коју су искусили посредством смрти чланова породице, чије жртве нису само њихови преминули, већ је и Хамлета и Ахмеда Нурудина тај усуд оптеретио моралном дужношћу освете која се завршава њиховом смрћу. Та дужност подразумева оно у чему су њих двојица најслабији – делање. Они на силу бивају ишчупани из своје дотадашње рефлексивне удобности и приморани на чињење. Оно их спречава да задрже своју позицију на граници између два избора, између да или не, између две противречне опције које деле њихово сопство једнаком снагом сваки захтевајући апсолутно потчињавање својим императивима. Тако долази до унутрашње подељености Хамлета и Ахмеда Нурудина који тако постају ничеански субјекти – *сложено мноштво*<sup>967</sup>.

<sup>965</sup> Грубачић, Слободан, *Op. cit.*, стр. 311.

<sup>966</sup> Вучковић, Радован, *Op. cit.*, стр. 521.

<sup>967</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 95.

Ниједан од њих на почетку не показује макијвелистичке црте личности нити макијавелистичке тенденције. Сцена која мења све је сцена „мишоловке“ у *Хамлету*, односно сцена „мишоловке“ у роману *Дервиш и смрт*. Она је простор у којем њихово маскирање показује своју пуноћу у дволичности и задњим намерама које двојица јунака показују. У тој сцени они су ловци на савест својих злотвора који у њиховој кривици траже плодно тло из ког треба да исклија семе њихове освете. Али, мотивација те освете је оно што двојицу протагониста ставља у дијалогску позицију: за Ахмеда Нурудина освета је лично питање, мотивисана диониском страшћу мржње и личном озлојеђеношћу према онима који су је скривили тиме што су му не само утамничили и убили брата, који је био невин, већ и што су тиме бацили љагу и на њега и његову моралну чистоту у коју је целог себе уложио. На крају романа он бива деградиран свесном идентификацијом са онима које је мрзео и којима се светио осветивши се успут и себи.

За Хамлета освета није била лично питање, већ је имала државнички карактер. Он се није лично (о)светио Клаудију што му је убио оца или што се оженио његовом мајком, већ се осветио декадентном узурпатору који је осрамотио Данску и који ју је лишио легитимног наследника. Због тога у његовом чину, за разлику од Нурудиновог, као и његовој смрти, за разлику од Нурудинове, има нечег узвишеног. Због тога они, у међупростору суштине и форме, есенције и привида, онога што стварно јесу и онога како се представљају у друштвеном контексту, односно маске, и то пре свега диониске маске, коју карактеришу подивљале страсти и јаке емоције, (ни)су трагични јунаци трагедије освете

У обојници протагониста постоји унутрашњи конфликт. У *Хамлету* је реч о сукобу између њега некадашњег, који није био луд, и њега садашњег, који, по мишљењу двора, јесте. Такође, унутар њега постоји сукоб између маскулиног идентитета и друштвеног идентитета. Другим речима, реч је о противречним тежњама Хамлета, мушкараца и Хамлета, владара. Потом, постоји несагласје између Хамлета верника, коме вера забрањује да изврши (само)убиство и Хамлета који треба да буде послушни син и освети свог оца тако што ће убити Клаудија. У Нурудиновом случају реч је о сукобу дервиша, кадије и верника и човека у њему. Као дервиш, кадија и верник, он је подређен закону и дужан да никад и у чему не одступи од Кур'ана који опште ставља у супериорну позицију у односу на лично и појединачно, за шта је, на темељу хуманости и *биолошког императива*<sup>968</sup>, дужан да се одлучи као човек, син, брат, па и мушкарац, љубавник.

И Хамлет и Ахмед Нурудин су поприште „[...] сукоба двају свјетова, двију истина и двају облика моралног понашања“<sup>969</sup> који се у њима боре за превласт и траже оданост себи и својим начелима. Њихова „[...] личност и њени поступци налазе се непрекидно у спрегу опречних мотивација и одређења; [...]“<sup>970</sup>. Њихов идентитет се дели на приватни, друштвени и маску, која је начин њиховог социјалног представљања, онако како се представљају у колективу, када се налазе пред другима или у друштву уопште.

Питање идентитета је у овој тези било сагледано кроз призму друштвеног идентитета утемељеног у припадности групи, Реду, породици, друштвеном слоју. Питање личног идентитета је остало недоречено осим кроз маску, која је начин на који се двојица протагониста представљају у контексту друштвене заједнице и која сакрива њихов лични идентитет.

---

<sup>968</sup> Синтагмом *биолошки императив* која означава „старешинство опште норме“ се служи Иванов, Вјачеслав у свом делу *Дионис и прадионизијство* (стр. 384). У овој тези синтагма *биолошки императив* ће се односити на крвно сродство, припадност субјеката њиховој биолошкој породици.

<sup>969</sup> Ковач, Никола, *Сукоб бића и идеала: алијенација у дјелу Албера Камуја*, „Свјетлост“, Издавачко предузеће, Сарајево, 1975, стр. 55

<sup>970</sup> *Ibid*

Положај Хамлета и Ахмеда Нурудина је положај човека у времену, друштвеној заједници – друштву ком припада, положај промашеног мушкарца, промашеног човека, човека који се одрекао љубави и тиме одбацио смисао постојања, због чега и јесте промашен, положај високорангираног припадника система који је дужан да погне главу пред идеологијом у име важеће слике света, положај идеалисте у свету окрутног утилитаризма, положај интелектуалца у свету суровог политичког прагматизма и, најзад, положај човека пред смрћу.

У систему у коме један човек или неколицина њих одлучују о животу и смрти, то је положај немоћног човека пред моћним устројством друштва као целине у којој су властодршци спремни на све зарад остварења личних интереса, која ће бранити по сваку цену, чак иако је она глава невиног човека. То је систем који преко својих институција намеће политичку праксу и њој пратећу идеологију која се своди на бинарну опозицију доминација: субверзија. Циљ система је да одржи себе на врху угњетавањем својих поданика тако што ће им ускратити сваку прилику за отпор бојећи се неког новог Исхака.

Таквим системом владају макијавелистички јунаци чије лицемерје иде дотле да човеку, који са понижавајућим равнодушјем какво само аморалношћу може да се образложи учествују у јаловом разговору са олимписких висина надмоћи утемељеној у томе да знају више од оног са киме разговарају. То видимо у роману *Дервиш и смрт* у сценама када дервиш одлази код властодржаца да приупита за брата, то видимо и на почетку драме Хамлет, када Гертруда и Клаудија пребацују Хамлету да исувише пати за оцем, ког је, узгред буди речено, Клаудије убио, што Хамлет у том тренутку још не зна. Будући да су идеолошки обликовани од стране својих система утемељених у слици света, они су алтисеровски субјекти.

У тим сценама приказана су два односа: однос човека према члану своје породице који је преминуо или мисли да је затворен у тврђави и однос политичког ауторитета који се крије иза своје функције. Због тога што нису вођени на истом нивоу, ти разговори су бесмислени. А то показује бесмисленост положаја човека у тоталитаристичком друштву јер је једини језик који таква друштва говоре, па су, стога, кадра да га разумеју, језик сировог насиља, и репресије. То је језик којим ни Хамлет ни Ахмед Нурудин не говоре. Да би се прилагодили правилима средине која им ни по чему није блиска, они најпре у њој морају да науче да се понашају. Зато стављају маске. Маска је разлика између интимног „Ја“ и друштвеног представљања.

Оне су ту да их заштите у колективу од ког су отуђени, чак физички удаљени, Хамлет животом на универзитету, а Ахмед Нурудин животом у текији, у којој важи једино реч Алахова. Дервишева грешка је та што је мислио да она важи и кад се пређе текијски праг. Али, убиство брата му је показало да његова полазна премиса, по којој је власт ту да врши закон, није тачна. Власт је ту да штити сопствени интересе и да уклони свакога ко им се нађе на путу. У роману *Дервиш и смрт* то је Харун, у драми *Хамлет* то је краљ Хамлет, који је једина препрека Клаудију до онога до чега је и дошао братоубиством: државе, жене, трона, статуса који ужива као владар.

У сцени са Исхаком, Нурудин као дервиш треба да једноставно преда бегунца и да иде с миром знајући да је урадио оно што је право по закону и дервишкој савести. Али Ахмед, брат затвореног човека, у Исхаку препознаје Харуна. Зато оклева са предавањем. Та два налога две свести, његове личне и дервишке стечене, усвојене и интернализоване као своје у њему проузрокују унутрашњи конфликт, хамлетовску дилему оличену у Хамлетовом колебању између „бити ил’ не бити [...]“<sup>971</sup>, живота и смрти, послушати или не послушати Духа коју налазимо код дервиша у сценама са Исхаком, кадиницом у којима се човек и дервиш у њему боре за превласт. То видимо у његовом ставу са којим полази код властодржаца надајући се потајно да до сусрета ипак неће доћи, иако зна да га братска и породична дужност обавезују да пита за Харуна.

---

<sup>971</sup> Шекспир, Виљем, *Хамлет*, трећи чин, сцена прва, Београд, Граматик, 2007, стр. 74

Обојица су осуђена истином<sup>972</sup>. То их обавезује да делају, чак и онда када то радије не би чинили, што показују кроз своје колебање, какво налазимо током готово целе драме Хамлет, али само у погледу задатка који му је наметнуо Дух, и код Нурудина у тренуцима када одлази да пита касабалијске властодршце за брата. Тренутак муфтијиног и дервишевог сусрета је метафорично представљен прекинутом, а можда и завршеном партијом шаха. Овај детаљ се може протумачити као поигравање власти са „обичним“ животом, који партију завршавају онда када то служи њиховим интересима.

Унутрашња подељеност која је темељ ничеанског схватања субјекта подразумева сукоб пуралитета различитих унутрашњих сила као што су нагони и импулси, афекти и страсти, свести и воља<sup>973</sup>. Због тога су Хамлет и Ахмед Нурудин ничеански субјекти.

Они су јунаци трагедије освете јер је кључни мотив оба дела освета. Пратећи мотив је колебање – Хамлетово бескрајно контемплирање две опречне могућности међу којима се налази етички неодређен и Нурудинова дервишка пасивност која га, будући утемељена у његовој идеји сопствене службе исламској егзегези, спречава да се бори за брата. Он убеђује и себе и друге да се бори за принцип, чиме се поноси, јер је за њега то суштина дервишког позива, опчињеност општем и колективном. Оно што себи не признаје је да је то његов начин да побегне од себе тако што ће побећи од личног.

Њихова трагичност је њихова промашеност. Ахмед Нурудин ће умрети као талац сопствене демонске страсти мржње, а Хамлет умире ослободивши Данску декадентног владара и пружајући јој светлу будућност тако што је оставља у рукама Фортинбраса - човека достојног да буде краљ. Због ове разлике, њих двојица, промашени Хамлет и промашени Ахмед Нурудин (ни)су трагични јунаци трагедије освете.

Примењено на Хамлета и Ахмеда Нурудина, ова два противречна принципа граде њихову личну трагичност. Код Хамлета, у њој ипак има аполонске светлости оличене у његовом државничком понашању које је превазишло његову личну осветољубивост, што је његову освету, ма како она млака изгледала, учинила чином достојанственог владара. Његова помиреност сведочи о хармонији ова два супротстављена принципа. Код Нурудина, његова мржња је нахранила и напојила његову осветољубивост, коју је спровео у име личне повређености, или, боље речено, увређености. Дионис у њему је победио Аполона. Трагично је надвладао трезвено јер је оно било квазитрезвено од почетка.

*Хамлет и Дервиш и смрт* су дела о несналажењу идеалисте у реалности која представља политички прагматизам одржаван од стране његових макијавелистички настројених извршилаца. Главна особина такве политичке праксе је утилитаризам. Бити спреман на све зарад сопственог интереса је кредо властодржаца у оба дела иза кога стоји моћан али нехуман систем владавине. Идеализму ту нема места јер наивност и морална чистота на којима се он заснива није могућа у оквирима тоталитаристичких друштава којима владају Клаудије, Ајни-ефендија, муселим, муфтија, Пири-Војвода и дефтердар. То је свет у коме су Хамлет, Харун и Нурудин поражени као морални идеалисти. И, још више, као бића емоција.

Оба дела приказују трагику „[...] свести ухваћене у жижи унутрашње субјективне драме”<sup>974</sup>. Осим судара моралних светоназора, у оба дела присутан је судар два света, света живих и света мртвих, света из ког долазе краљ Хамлет и Харун. Разапети између њих су Хамлет и Ахмед Нурудин, док је Исхак међаш, са обележјима оба света. Унутрашњи конфликт двојице протагониста настаје као резултат судара светова у њима и борбе за преимућство њихових начела. Судар две стварности, унутрашње Хамлетове и Нурудинове и макијавелистички маркиране физичке реалности мења њихов емотивно-психолошко-морални склоп кроз процес метаморфозе који ће их довести до осветништва. Нурудин се свети из

<sup>972</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 103

<sup>973</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 97.

<sup>974</sup> Вучковић, Радован, *Op. cit.*, стр. 522.

мржње, Хамлет из државничке потребе да своју земљу ослободи макијавелисте који ју је узурпирао. Обојицу освета води у трагичност, али Хамлетова није апсолутна. Дервишева јесте. Основни проблем са којим се суочавају и Хамлет и Ахмед Нурудин је (не)прелажење границе. Да би се граница држала на безбедној дистанци, поред унутрашње воље и снаге, један од главних чинилаца је и проналажење смисла. Њима проналажење истог у љубави није пошло за руком, отуђили су се од чланова своје примарне, биолошке породице, и до краја остали верни заточењу сваки у својој тврђави – Хамлет својој државничкој улози, а Ахмед Нурудин дервишкој и кадијској.

Универзално говорећи, ако се пронађе исконски смисао, онај који води човека у аполонску узвишеност, он онда треба да пређе дужи пут да би прешао границу, што му даје више маневарског простора за држање безбедног одстојања од приземеног дела себе, које симболише Дионис. Он у сваком човеку подразумева трагичност оличену у измењеном стању свести, где смисао не може да допре услед прекорачења сопствених емотивних и афективних капацитета. Што се више човек уздиже, али само на начин који га истински испуњава, он ће се више удаљавати од опасне границе. Код Хамлета, опасна граница није пређена, иако делује да јесте, јер је у његовом „лудилу“ присутан аполонски елемент трезвености. Он влада својом лудошћу, а не она њим.

Ипак, ако се човек уздигне у аполонске висине, и, уколико то чини, чак и целокупним својим бићем, попут Ахмеда Нурудина, али ради неких околности и догађаја, као што је чин губљења вољене жене, на који је дервиштво реакција на повређеност, а не из стварне потребе, тада он долази у опасну ситуацију да, када се промене околности, као што је смрт брата у дервишовом случају, падне не на границу већ и у супротно, диониско поље узавреле деструкције попут мржње у којој ће, напослетку, сагорети све док тај пламен не удави вода. Иза њега остаје тужна прича промашеног човека чији живот је изгубио смисао пуштањем љубави, златне птице среће<sup>975</sup>.

Смисао Хамлетовом страдању даје државничко понашање јер он је из организма напаћеног тела своје државе одстранио малигни тумор. Тело је опет здраво. Хамлет је, тако гледано, излечитељ. Са друге стране, и он је изгубио смисао, Офелију и љубав, што га, по промашености, чини сродним Ахмеду Нурудину.

А трагична црта која повезује обојицу протагониста јесте њихов унутрашњи плуралитет у чијој противречности<sup>976</sup> су се изгубили. Сопствена личност, звање, титула, мушкост, све се измешало. Како Ахмед Нурудин каже:

„Све сам то ја, иситњен, сав од комадића, од одсјаја, пробљесака, сав од случајности, од нераспознатих разлога, од смисла који је постојао па се затурио, и сада више не знам шта сам у том кршу“<sup>977</sup>.

---

<sup>975</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 223

<sup>976</sup> Ђурић, Михаило, *Op. cit.*, стр. 97.

<sup>977</sup> Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, НИН, Београд, 2004, стр. 225

## 7. Литература:

- Примарна литература:

Шекспир, Виљем, *Хамлет*, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Граматик, Београд, 2007.

Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт* (приредио и поговор написао Александар Јерков), НИН (Нинова награда критике за роман године : десет најбољих (1954 - 2004) ; 1), Београд, 2004.

- Литература о животу и делу Виљема Шекспира са посебним освртом на драму *Хамлет*:

Бајић, Станислав, „Други о Хамлету и Хамлет о себи“, стр. 326-337, у: Сцена 3, специјални број, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967.

Бечановић-Николић, Зорица, *У трагању за Шекспиром*, Досије студио, Београд, 2013.

Бечановић-Николић, Зорица, *Шекспир иза огледала: сукоб интерпретација у рецепцији Шекспирових историјских драма у двадесетом веку*, Геопоетика, Београд, 2007.

Bloom, Harold, *Bloom's Shakespeare Through the Ages: Hamlet*, edited and with an introduction by Harold Bloom, Bloom's Literary Criticism, An imprint of Infobase Publishing, [http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best\\_hamlet\\_resource\\_critical\\_theory.pdf](http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best_hamlet_resource_critical_theory.pdf), приступљено 14. новембра 2021. год.

Вилсон, Џон Довер (Wilson, John Dover), *What happens in Hamlet*, the Syndics of the Cambridge University Press, 1967.

Steven Greenblatt, 'The death of Hamnet and the making of Hamlet', New York Review of Books (21 October 2004) in: M. O' Farrell, *Hamnet*, Tinder Press, An imprint of Headline Publishing Group, p.12, <https://www.kingauthor.net/books/Maggie%20Farrell/Hamnet/Hamnet%20-%20Maggie%20Farrell.pdf> приступљено 3. марта 2022. године

G. R. Hibbard (ed), *The Oxford Shakespeare: Hamlet*, Oxford world's classics, General Editor Stanley Wells, Oxford University Press, 1987.

Клајн, Хуго, *Шекспир и човеитво*, Просвета, Београд, 1964.

Клајн, Хуго, „Шта се збива у „Хамлету““, стр. 297-309, у: Сцена 3, специјални број, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967.

1930—G. Wilson Knight. "The Embassy of Death: An Essay on Hamlet" у: *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, 2008, Hamlet, Edited and with an introduction by Harold Bloom Sterling Professor of the Humanities Yale University, pp. 264-277, [http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best\\_hamlet\\_resource\\_critical\\_theory.pdf](http://misscp.weebly.com/uploads/3/1/1/2/31129815/best_hamlet_resource_critical_theory.pdf), приступљено 14. новембра 2021. год.

Кољевић, Никола, *Шекспир трагичар: Андрићево ремек-дело*, Београд : Службени гласник ; Бања Лука : Академија наука и умјетности Републике Српске, 2012.

Костић, Растко, *Књига о Хамлету*, Београд, Круг - Атос, 2011.

Костић, Веселин, *Хамлет Виљема Шекспира*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1982.

Костић, Веселин, *Стваралаштво Виљема Шекспира II*, Српска књижевна задруга, коло LXXXVII књига 582, Београд, 1994.

Костић, Веселин, *Шекспиров живот и свет*, Научна књига, Београд, 1983.

Костић, Веселин, *Шекспирова драматургија*, Стубови културе, Београд, 2010.

Кот, Јан, *Шекспир наш савременик*, превео Петар Вујичић, Српска књижевна задруга, коло LVI, књига 384, Београд, 1963. [https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik\\_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f\\_pdf](https://kupdf.net/download/jan-kot-sekspir-nas-savremenik_59f4e07be2b6f5bd0ee4932f_pdf) приступљено 9. септембра 2021. год.

Марић, Јасминка, *Филозофија у Хамлету*, Алфа универзитет, Факултет за стране језике, Београд, 2015.

Милановић, Вујадин, *Хамлет у српској књижевној критици*, Српска Европа, Београд, 2009.

Милошевић, Никола у: Виљем Шекспир, *Хамлет*, превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, Нолит, Београд, 1966.

Спремић, Милица, *Политика, субверзија, моћ: новоисторијска тумачења Шекспирових великих трагедија*, Задужбина Андрејевић, Београд, 2011.

Ћосовић, Татјана, *Мотив слободе код јунака Шекспирових трагедија Хамлет, Отело, Краљ Лир и Магбет у егзистенцијалистичком хришћанском кључу*, докторска дисертација, Београд, 2020.

Христић, Јован, „Хамлетово питање“, стр. 371-387, у: Сцена 3, специјални број, Стеријино позорје, Нови Сад, 1967.

Шофранац, Наташа, „Умоболник, љубавник и песник“: ментални поремећаји Шекспирових трагичних јунака, Комуникација и култура *online*, Година IV, str. 96-108, број 4, 2013. <https://www.komunikacijaiikultura.org/index.php/kk/article/view/121/88>, приступљено 1. марта 2022. год.

Шофранац, Наташа, *Мотив лудила код јунака четири велике трагедије Вилијама Шекспира - Хамлет, Магбет, Отело, и краљ Лир*, докторска дисертација, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2013. <http://doiserbia.nb.rs/phd/fulltext/BG20130918SOFRANAC.pdf> приступљено 27. фебруара 2022. год.

- Литература о животу и делу Меше Селимовића са посебним освртом на роман *Дервиш и смрт*

Андрејевић, Даница, *Поетика Меше Селимовића*, Просвета, Београд, 1996.

Вујновић, Станислава, „Дервиш у процесу: (и)сторија отуђене свести“, *Упоредна истраживања 4: Српска књижевност између традиционалног и модерног – компаративни аспекти*, стр. 331–345, уредник Бојан Јовић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007.

Вучковић, Радован, „Српски роман у контексту егзистенцијалистичког романа“ у: *Меша Селимовић*, пр. Јован Делић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 66, стр. 2014.

Глушчевић, Зоран, „Између догме и ништавила“, стр. 2030 – 2055, у: *Књижевност 11*, Издавачка радна организација „Просвета“, Београд, 1981.

Дедовић, Неџад, „Репресија као дио дискурса моћи у романима Меше Селимовића“, <https://www.tacno.net/novosti/represija-kaao-dio-diskursa-moci-u-romanima-mese-selimovica/>

Делић, Јован, „Златна деценија Меше Селимовића“ у: *Меша Селимовић*, приредио Јован Делић, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, књ. 66, 2014.

Ђорђевић, Часлав, „Дервиш и Христос : једно непрочитано место у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића“, стр. 860–891, у: *Летопис Матице српске*, Год. 172, књ. 458, св. 6, 1996.

Егерић, Мирослав, *Дух и чин : есеји о романима Меше Селимовића*, ИТП „Змај“, Нови Сад – Бања Лука, 2000.

Егерић, Мирослав, „Догма и појединачни живот у роману „*Дервиш и смрт*“, стр. 93-99, у: *Споменица Меше Селимовића*, Српска академија наука и уметности, научни скупови, Књига СХХИХ, Одељење језика и књижевности, Књига 22, 2010.

Јерков, Александар, *Особености приповедачког поступка у романима Иве Андрића, Владана Деснице, Меше Селимовића, Милоша Црњанског и Данила Киша : (видови иманентне поетике) : докторска дисертација*, Београд : [А.М. Јерков], 1993.

Јеротић, Владета, „О неким метаморфозама „индивидуационог процеса“ у роману „*Дервиш и смрт*“ Меше Селимовића“, стр. 67-74, *Критичари о Мешу Селимовићу са аутобиографијом*, приредила Разија Лагумџија, Свјетлост, Издавачко предузеће, Сарајево, 1973.

Лагумџија, Разија, *Књижевно дјело Меше Селимовића „Од приповјетке „Пјесма у Олуји“ до романа „Дервиш и смрт“ и „Тврђава“*, Сарајево, 1975.

Лагумџија, Разија, *Слово о дервишу*, Универзал, Тузла, 1988.

Милошевић, Милош, *Од стрепње до побуне*, Змај, Нови Сад, 2005.

Милошевић, Никола, *Зиданица на песку : Књижевност и метафизика : Црњански, Десница, Настасијевић, Лалић, Андрић, Селимовић*), Слово љубве, Београд, 1978.

Первић, Мухарем, „Дервиш и песник“ у: *Критичари о Мешу Селимовићу*, приредила Разија Лагумџија, „Свјетлост“, Издавачко предузеће, Сарајево, 1973.

Петровић, Миодраг, *Роман Меше Селимовића*, Градина, Ниш, 1981.

Поповић, Радован *Живот Меше Селимовића*, БИГЗ, Београд, 1988.

Прохић, Касим, *Чинити и бити: роман Меше Селимовића, Свјетлост*, Сарајево, 1972.

Селимовић, Меша, *Писци, мишљења и разговори*, БИГЗ, Београд, 1983.

Селимовић, Меша, *Сјећања*, Вулкан, Београд, 2018.

Скакић, Мирко, *Књижевно дело Меше Селимовића*, Петар Кочић, Београд, 1976.

Ћосић, Добрица, „Скица за портрет Меше Селимовића“, стр. 7-12, у: *Споменица Меше Селимовића*, Српска академија наука и уметности, научни скупови, Књига СХХИХ, Одељење језика и књижевности, Књига 22, 2010.

- Литература о Ничеовој филозофији:

Ватимо, Ђани, *Субјекат и маска: Ниче и проблем ослобођења*, превео Саша Хрњез, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2011.

Vivarelli, V. (1998) Nietzsche und die Masken des freien Geistes. Montaigne, Pascal und Sterne, Würzburg: Königshausen und Neumann, p. 15 у: Радојчић, Саша, „Ничеове маске - оглед о перспективизму“, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, Београд, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

Ђурић, Милош, „Фридрих Ниче и Хеленска култура“ у: Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998

Ђурић, Михаило, *Ниче и метафизика*, Изабрани списи, Књига VII, НИУ Службени лист СРЈ, Терсит, Београд, 1997.

Klass, T. N. Von Peitschen und Masken. Nietzsches Suche nach Strategien der Selbst-Anrührung, in: Masken und Maskierungen, ed. Schäfer, A. and Wimmer, M. (2000), Wiesbaden: Springer Fachmedia, pp. 266–267 у: Радојчић, Саша, op, cit., Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, стр. 83, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>

Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, превела Вера Стојић, Дерета, Београд, 2020.

Ниче, Фридрих, *Списи о грчкој књижевности и филозофији*, превели Томислав Бекић... [et al.], Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.

Радојчић, Саша, „Ничеове маске - оглед о перспективизму“, Универзитет уметности у Београду, Факултет ликовних уметности, Београд, DOI 10.5937/kultura1755076R УДК 14:929 Ниче Ф. 255.2:1 оригиналан научни рад, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2017/0023-51641755076R.pdf>, приступљено 27. фебруара 2022. год.

Финк, Еуген, *Nietzscheova филозофија*, Библиотека Знаци, велика едиција књига 3, Центар за културну дјелатност, Загреб, 1981.

Хајдегер, Мартин, *Ниче 1*, стр. 55 – 56, прево Божидар Зец, [https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf\\_58e5166adc0d605b5fda97f1\\_pdf](https://kupdf.net/download/martin-hajdeger-ni-e-i-pdf_58e5166adc0d605b5fda97f1_pdf), приступљено 14. новембра 2021. год.

- Остало:

Алтисер, Луј, *Идеологија и државни идеолошки апарат:и (белешке за истраживање)*, прево Андрија Филиповић, Карпос, Лозница, 2009.

Андрић, Иво, *Романи*, Лагуна, Београд, 2014.

Бредли, Андрју Сесил, „Хегелова теорија трагедије“, стр. 58-75, прево Миодраг Радовић, у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, 1984.

Бредли, Андрју Сесил, „Суштаство Шекспирове трагедије“, стр. 557-581, прево Миодраг Радовић у: *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984.

Гринблат, Стивен, *Самообликовање у ренесанси: од Мора до Шекспира*, превеле Невена Мрђеновић и Јелена Стакић, Слио, 2011.

Грубачић, Слободан, *Александријски светионик : тумачења књижевности од александријске школе до постмодерне*, Издавачка књижарница Зорана стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2012.

Иванов, Вјачеслав, *Дионис и прадионизијство*, превела Антонина Пантелић, Логос, Београд, 2017.

Зизјулас, Јован, „Од маске до личности : богословље светих отаца о појму личности“, прево Епископ Амфилохије, у: Богословље, часопис Православног богословског факултета, 1985, стр. 17 – 40, <http://bogoslovlje.pbf.rs/index.php/arhiva/156-1985/bogoslovlje-1985/913-od-maske-do-licnosti>, линк текста: <http://bogoslovlje.pbf.rs/images/arhiva/1985/1985-04.pdf>, приступљено 27. фебруара 2022. год.

Ковач, Никола, *Роман, историја, политика*, СОУР „Веселин Маслеша“, ИРО „Сарајево“, ООУР Издавачка дјелатност, Сарајево, 1988.

Ковач, Никола, *Сукоб бића и идеала: алијенација у дјелу Албера Камуја*, „Свјетлост“, Издавачко предузеће, Сарајево, 1975.

Костић, Веселин у: *Енглеска књижевност Књига I (650-1700)*, ИГКРО, „Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике, Сарајево, Издавачка радна организација „НОЛИТ“, Београд, 1979.

Лешић, Зденко, *Нови историцизам и културни материјализам*, Народна књига, Алфа, Београд, 2003.

Малрије, Филип, „Идентитет: појмови и концепција\*“ у: *Култура: часопис за теорију и социологију културе* бр.59, Завод за проучавање културног развика, Београд, 1982. <https://www.casopiskultura.rs/wp-content/uploads/2021/09/Kultura%20broj%2059.pdf> приступљено 27. фебруара 2022. год.

Меденица, Иван, *Трагедија иницијације или непостојани принц*, Слио: Факултет драмских уметности, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2016.

Милић, Новица, *Предавања о читању*, Народна књига / Алфа, Београд, 2000. [https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju\\_59c4198f08bbc58a12687113\\_pdf](https://kupdf.net/download/novica-mili-predavanja-o-citanju_59c4198f08bbc58a12687113_pdf) приступљено 27. фебруара 2021. год.

Милошевић, Никола, *Негативан јунак*, Вук Караџић, Београд, 1965.

Милутиновић, Зоран, *Метатеатралност: иманентна поетика у драми XX века*, *Студентски издавачки центар*, Београд, 1994. <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/104125/1/Metateatralnost.pdf> приступљено 1. марта 2022. год.

НОВА Larousse енциклопедија у три тома, 3 (N-Ž), прев. Зорица Божић .. et al., издавач Земун : ЈРЈ (Београд : Публикум), 1999.

Палавестра, Предраг, *Књижевност – критика идеологије*, (Књижевне теме IX), Beograd, 1991.

Његош, Петар II Петровић, *Горски вијенац*, Mebijus, Крагујевац, 2008.

Пехтер, Едвард, „Нови историзам и његова незадовољства: политизација ренесансне драме“, стр. 107-132, у: *Домети*, часопис за културу, пролеће-чето-јесен-зима, год. 29, четворброј, 108-111, Градска библиотека “Карло Бијелички”, Сомбор, 2002.

Пишталo, Владимир, „Шта би био свет без побуне“, *Политика, Политика новине*, © Политика Online, 2022. <https://www.politika.rs/scc/clanak/133125/%D0%A8%D1%82%D0%B0-%D0%B1%D0%B8-%D0%B1%D0%B8%D0%BE-%D1%81%D0%B2%D0%B5%D1%82-%D0%B1%D0%B5%D0%B7-%D0%BF%D0%BE%D0%B1%D1%83%D0%BD%D0%B5>, приступљено 20. децембра 2021. год.

Сартр, Жан-Пол, *Биће и ништавило*, Изабрана дела, књ. 9-10, Нолит, Београд, 1984.

Срђа, Злопаша, „Субјективност у психоанализи и психијатрији“, стр. 63-74, Клиника за психијатрију, Клинички центар Србије, Београд, Србија, Енграми, вол. 37, јануар-март 2015, бр. 1, <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0351-2665/2015/0351-26651501063Z.pdf>, приступљено 27. фебруара 2022. год.

Стајн, Мареј, *Јунгова мапа душе*, прев. Жанет Принчевац de Villablansa, Лагуна, Београд, 2007.

Стојнов, Душан, *Идентитет: полифрен или монолитан?*, стр. 141-156, у: *PSИHOLOGИЈА*, 1999, 3-4, 141-156 UDK 159.922.4.072(=861) Одељење за психологију, Филозофски факултет, Београд, 1999. <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0048-5705/1999/0048-57059903141S.pdf> приступљено 1. марта 2022. год.

Танасковић, Дарко, *Ислам: догма и живот*, 3. допуњено издање, Српска књижевна задруга, Београд, 2018.

Томовић, Слободан, „Јунак апсурда“, Побједа, Титоград, 1980.

Фелбабов, Владислава, „Нови историзам“, стр. 7-43, у: Домети, часопис за културу, пролеће-чето-јесен-зима, год. 29, четвороброј, 108-111, Градска библиотека “Карло Бијелицки”, Сомбор, 2002.

Шлегел, Вилхелм Аугуст, „Суштина грчке трагедије“, стр. 75-85, превела Милана Мразовић, у *Теорија трагедије*, приредио Зоран Стојановић, Нолит, Београд, 1984.

## 8. Биографија аутора:

Марија Терзић је рођена 03.04. 1991. год. у Ваљеву, где је завршила основну школу и Ваљевску гимназију. Филолошки факултет Универзитета у Београду, одсек језик, књижевност, култура модул Енглески језик, књижевност, култура уписала је 2010. год. Дипломирала је 2014. год. просечном оценом 8.18 и стекла звање дипломирани професор језика и књижевности.

На матичном факултету је 2015. год. завршила мастер студије просечном оценом: 9.40 одбраном мастер рада код професора Зорана Пауновића. Тема мастер рада је била: *Утицај мајке као Аниме у песмама Santa Maria della Salute Лазе Костића и Гавран Е.А.Поа* и стекла звање: мастер професор језика и књижевности.

Докторске студије на истом факултету је уписала 2015. год. Ментор на изради докторске дисертације јој је професор доктор Зоран Пауновић.

У радној биографији Марије Терзић издвајају се следећи радни ангажмани:

Радни ангажман у Акредитационом телу Србије (АТС, мај 2019 – јануар 2021) који је укључивао превођење интерних докумената система менаџмента АТС-а и слање истих европским организацијама за акредитацију, попут ЕА (Европска организација за акредитацију), IAF (Међународни форум за акредитацију) и ИЛАС (Међународна организација за акредитацију лабораторија), као и превођење нормативних докумената IAF-а, ЕА и ИЛАС-а у склопу припрема за колегијално оцењивање од стране ЕА (the EA peer evaluation). У АТС-у је била запослена од маја 2019. до фебруара 2021. год.

Марија Терзић је била сарадник у настави на Филолошком факултету Универзитета у Београду, катедри за Енглески језик, књижевност, културу (октобар 2015 – јануар 2018).

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора \_\_\_\_\_ Марија Терзић  
Број досијеа 15052/2015

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Хамлет и Ахмед Нурудин – анализа субјеката кроз призму Ничеове мисаоне фигуре маске“

---

---

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

**Потпис аутора**

У Београду,

---

---

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Марија Терзић

Број досијеа 15052/2015

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада „Хамлет и Ахмед Нурудин – анализа субјеката кроз призму Ничеове мисаоне фигуре маске“

Ментор проф. др Зоран Пауновић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду,

---

---

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Хамлет и Ахмед Нурудин – анализа субјеката кроз призму Ничеове мисаоне фигуре

---

маске“

---

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци. Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду,

---

---

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.