



UNIVERZITET U SARAJEVU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ORIJENTALNU FILOLOGIJU
ARAPSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

NARATOLOŠKA ANALIZA ROMANA „HARAM“ JUSUFA IDRISA

Završni diplomski rad

Kandidat: Sara Hussain

Mentor: doc.dr. Mirza Sarajkić

Sarajevo, mart 2019.

SADRŽAJ

UVOD	5
1. JUSUF IDRIS I KONTEKST SAVREMENOG ARAPSKOG ROMANA	5
2. OSNOVNE ODLIKE ROMANA <i>HARAM</i>	9
3. NARATOLOŠKI PRISTUP ROMANU	13
3.1. Tipovi fokalizacije u romanu	14
3.2. Opis likova u romanu <i>Haram</i>	17
4. KVALIFIKACIJA FUNKCIJOM	20
4.1. Aziza kao bludnica	23
5. HRONOTOP ROMANA <i>HARAM</i>	26
5.1. Selo kao poprište zbivanja	28
5.2. Vrijeme u romanu	30
ZAKLJUČAK	33
IZVORI	35
LITERATURA	35

UVOD

Temeljni zadatak ovog rada je naratološka analiza romana *Haram*, autora Jusufa Idrisa, te interpretacija likova i njihovih međusobnih odnosa u tom romanu. Jusuf Idris je jedan od najpoznatijih savremenih arapskih pisaca. Objavio je veliki broj zbirki kratkih priča, pozorišnih drama i romana kroz koje oslikava strukturu egipatskog društva i probleme svakodnevnice jednog običnog čovjeka.

Ovaj rad sadrži pet poglavlja. U prvom poglavlju ćemo iznijeti osnovne podatke o autoru kako bi bolje razumjeli vrijeme i prilike o kojima je pisao Jusuf Idris. Ovo nam pruža i jasnije razumijevanje stvaranja psihološkog karaktera lika, odnosno shvatanje autorovog osobnog udjela u likovima u romanu *Haram*. Zatim, zbog važnosti konteksta, donosimo kratak tematski okvir romana i njegovih događanja, odnosno njegove strukture. Autor nastoji kroz historijsko-socijalnu pozadinu romana predstaviti život egipatskog seljaka i njegove probleme. Drugo i treće poglavlje su posvećeni naratološkom pristupu te tipovima fokalizacije u romanu. Hronotop koji određuje umjetničko jedinstvo književnog djela i njegov odnos prema stvarnosti u romanu *Haram* čini posljednje poglavlje ovoga rada. Bahtin u svojoj teoriji naglašava da u jednom djelu možemo prepoznati veće ili manje hronotope, glavne i sporedne, one koji se ponavljaju i međusobno nadopunjuju, no uvijek jedan hronotop figurira kao okvirni. U ovom romanu dominantni hronotop je selo u Egiptu koje nam daje sliku egipatskog društva, staleža i klasa, privilegovanih radnika i došljaka koji se bore za vlastito preživljavanje.

Ovaj rad predstavlja nastojanje da se doprinese razumijevanju i tumačenju romana *Haram* te ukaže na njegovu višeslojnost i višeznačnost. Istraživanje je koncipirano i strukturirano prema osnovnim kategorijama analize i interpretacije književnog djela. Cilj istraživanja je utvrđivanje naratološko - žanrovskih odlika romana *Haram*. Zadatke ovog rada ispunjavat ćemo na temelju izvornog teksta Idrisovog romana u kojem je data uvjerljiva slika i refleksija na egipatsko društvo, revoluciju i progres, iscrtavajući tipično egipatske likove različitoga socijalnog porijekla, društvenog staleža i klasa. Relevantna kritička literatura koja problematizira osnovne karakteristike romana napisanog šezdestih godina pomoći će nam da kritički analiziramo pojedine elemente književnog djela te problem karakterizacije likova.

Pomoću naratološke analize ćemo odrediti, opisati i objasniti osnovne elemente narativnog teksta. Osnovna svrha ovog magistarskog rada jeste utvrđivanje postupaka karakterizacije likova u romanu stilskom, naratološkom i komparativnom analizom. Analizi ćemo pristupiti pozivajući se na književnoteorijske odrednice, kritičke doprinose stručne literature, a sve predstaviti konkretnim primjerima iz teksta romana. Pri izradi je korištena kvalitativna metoda istraživanja, a to podrazumijeva proučavanje stručne literature te čitanje romana. Nakon objektivne argumentacije dio rada je temeljen i na vlastitim dojmovima nastalim tokom čitanja djela, ali i određenih bibliografskih jedinica koje su se bavile detaljnim analiziranjem Idrisovog romana, te je na temelju istoga donesen zaključak na kraju.

1. JUSUF IDRIS I KONTEKST SAVREMENOG ARAPSKOG ROMANA

Jusuf Idris rođen je 19. maja 1927. godine u gubernatu al-Šarqiyya u malom selu al-Bairum u Egiptu. Njegov otac, Ali Idris, pripadao je srednjoj klasi. Iako je tri godine studirao na Azharu u Kairu, centru tradicionalnog islamskog učenja, on je pokušavao raditi više poslova. Kada je njegova karijera trgovca nekretninama krenula uzlaznom putanjom, svog petogodišnjeg sina Jusufa je povjerio punici koja je živjela u al-Bairumu. Život Jusufa u domu nane i djeda nije bio sretan. On je bio dijete među odraslima i tako je bio i tretiran. Od njega se očekivalo da potpuno preuzme odgovornost za svoja djela i bio je kažnjen ukoliko bi postupao drugačije. Idrisova kratka priča „Kraj svijeta“, objavljena 1960. godine, govori kako su samoća i tuga koju je osjećao u ranom djetinjstvu bile intenzivirane zbog jake vezanosti za oca kojeg je on opisao čovječnim, čak i u neprijateljskim situacijama. Idris je bio oženjen i imao je troje djece.

Godine 1945. Jusuf Idris je započeo novu, turbulentnu fazu u svom životu. U to vrijeme Idris je završio srednju školu sa izvrsnim uspjehom, tako da je bio oslobođen plaćanja troškova studija na Medicinskom fakultetu Kairskog univerziteta. Iako je Egipat bio nezavisna kraljevina, britanske trupe su u velikom broju bile prisutne svuda. Univerziteti, obično centri političkih nemira, igrali su značajnu ulogu u revoluciji koja je imala za cilj da Egipat bude potpuno nezavisan i da zbací stari politički sistem. Mnogi studenti, posebno mladi talentovani mladići iz skromnijih društvenih slojeva, poput Idrisa, učestvovali su u demonstracijama protiv kolonijalizma i Farukovog monarhističkog režima, sukobili se s policijom i bili uključeni u političke zavjere. Idrisov književni proboj desio se 1953. godine kada je bio odgovoran za utjecajne i najčešće čitane dnevne novine *al-Miṣriyy* (المصريّ) urednika Aḥmada Abu al-Faṭḥa. Njegova prva priča „al-Nazra“ (النظرة) objavljena u ovim novinama bila je prepoznata kao priča jednog obećavajućeg autora. Godine 1953. bio je odgovoran za književnu sekciju sedmičnog časopisa *Rūz al-Yūsuf* (روز اليوسف), što mu je omogućilo da objavljuje kratke priče mnogih mladih i nepoznatih autora. Pored književnih aktivnosti, Idris se nastavio baviti medicinom i otvorio je svoju privatnu kliniku u Būlāqu, u Kairu. Radio je kao psihijatar više od deset godina, ali je odlučio da potpuno napusti taj posao sredinom šezdesetih, kako bi se posvetio književnoj karijeri. Posebno se zanimao za politiku te je njegovo pisanje u kolumnama često odražavalo njegova politička uvjerenja. Sredinom sedamdesetih godina pisao je za časopise *al-*

Ġumhūriyya (الجمهورية) i *al-Ahrām* (الأهرام), ali se vratio književnosti i pisanju kratkih priča i kritičkih eseja sve do smrti u avgustu 1991. godine.

Jusuf Idris se ubraja u najpoznatije predstavnike arapske kratke priče i pripada istoj generaciji egipatskih prozih pionira kao Najīb Maḥfūz i Tawfiq al-Ḥakīm. Moderna kratka priča u arapskoj književnosti pojavljuje se u 19. stoljeću i svoju punu afirmaciju doživljava u prvim decenijama 20. stoljeća. Najbolji primjer tradicija priča i kratkih narativnih formi jeste „Hiljadu i jedna noć“. Uprkos tome što je moderna arapska priča nastala kao rezultat utjecaja zapadne kulture, uspjela je zadržati izvorni duh i izraz. Idrisove priče su oslikavale svakodnevnicu običnog arapskog čovjeka, i obuhvatale su likove iz najrazličitijih slojeva društva, tako da su one bile namijenjene veoma širokoj čitalačkoj publici. U svojim pričama on se odnosi kritički prema društvu, suosjeća sa siromašnima i neprivilegovanima. Njegove kratke priče se ne odlikuju tzv. statičkim manirima kazivanja, njegovi opisi su dinamični, kako po izboru onoga što opisuje, tako i po poruci koju taj opis prenosi. Idris je odbacio dotadašnji aksiom koji nalaže da kratka priča bude jednosmjerna ulica, te tako priča postaje reverzibilan otvoreni književni artefakt koji više nije jednolični spomenik, već postaje vid estetske komunikacije. On u potpunosti osjeća svoje likove, ali nije sveznajući narator. Oblikuje govor svojih junaka, ali im ne stavlja riječi u usta. Idris je najviše pisao o Egiptu, egipatskom selu i mentalitetu seljana. Budući da je Idris živio u nepovoljnim uslovima, nije se mogao osloboditi kazivanja o zaboravljenima, namjerno izostavljenim jedinkama društva, pa se zbog toga može reći da je on lirik u realizmu čija se lirika temelji na njegovoj neprestanoj nostalgiji za humanim, općeljudskim, uvijek u nastojanju da prikaže uzaludne pokušaje egipatskog čovjeka da preuzme stvar u svoje ruke. „Ono što posebno odlikuje Jusufa Idrisa jeste da većina njegovih priča nosi sliku jednog čitavog života i izraz jedne cijele sudbine. Naizgled se čini da piše sasvim obične, svakodnevne stvari, a ipak velike kao cijela ljudska sudbina, mudre poput životnog iskustva i raznovrsne kao sam život.“¹ Bez melodramatske sentimentalnosti, Idris egipatsku kratku priču stavlja na pijedestal, stvarajući paralelu između političkih i književno-umjetničkih revolucija tokom posljednjih decenija. U mnogim svojim kratkim pričama, Idris piše o porodičnoj vezi između skromnih ljudi, stavlajući naglasak na odnos roditelja i djeteta.

¹ Sulejman Grozdanić, „Između apsurdna i nade“, u: *Šejh-baba i druge pripovijetke*, Jusuf Idris, Prosveta, Beograd, 1977., str. 137.

Također, piše o seljacima, radnicima, starcima, stražarima, siromašnima, udovicama, majkama, svima onima koji imaju mnogo razloga za snove i maštanja.

Jusuf Idris je počeo objavljivati priče dok je još bio student, a prve je objavio u listovima *al-Miṣriyy* (المصريّ) i *Rūz al-Yūsuf* (روز اليوسف). Njegova prva zbirka kratkih priča *Jeftine noći* objavljena je 1954. godine s uvodom, ni manje ni više, nego Tahe Huseina, slijepog studenta koji je završio studij u Parizu i postao egipatski ministar kulture. Potom su uslijedile zbirke priča *Ferhatova republika* (جمهورية فرحات) (Kairo, 1956), *Junak* (البطل) (Kairo, 1957), *Nije li tako?* (أليس كذلك؟) (Kairo, 1958), *Kraj svijeta* (آخر الدنيا) (Kairo, 1961), *Crni vojnik* (العسكري) (Kairo, 1962), *Dno grada* (قاع المدينة) (Kairo, 1964), *Jezik aj-aj* (لغة الأي آي) (Kairo, 1965), *Povik* (Kairo, 1969), *Kuća od mesa* (بيت من لحم) (Kairo, 1971), *Ljetnja noć* (Bejrut, s.a.) i dr.² U mnogim pričama je spominjao doktore, pacijente, bolnice i bolesti što nije čudno budući da je po zanimanju bio doktor. Šezdesetih godina Idris je nastavio objavljivati kratke priče u časopisima. Priče su se uglavnom bavile čovjekovim unutrašnjim borbama te očajnim ljudima koji tragaju za nečim što može ublažiti njihovu bol i strahove. Vremenom je sve manje izdavao priče, a jedan od razloga je borba sa depresijom od koje je počeo patiti 1966. godine.³

Kratke priče Jusufa Idrisa su ono što ga najbolje predstavlja i u čemu je on bez sumnje prvo i najplodnije pero arapske književnosti. „Možda je ovo jedini oblik savremene arapske književnosti koje uvodi u svjetsku književnost, među značajna dostignuća u svjetskom literarnom produktu. Nije rečeno da niko prije Jusufa Idrisa u egipatskoj ili arapskoj književnosti nije napisao nešto kao i on i ono o čemu i on, ali je ovaj pisac, oblikom i izrazom, temom i porukom, ustanovio savremenu arapsku i egipatsku kratku priču. On je svojim djelom ostavio iza egipatske pripovijetke sve njene rane, nezrele, imitatorske i staromodne faze, da bi tom obliku podario punu zrelost i vrijednost, a čitavoj egipatskoj književnosti dao pravo da se ponosi i pred svijetom pokaže.“⁴

Iako je Idris najviše domete dosegao u kratkoj priči i glasio za egipatskog najistaknutijeg autora priča, veoma je zapaženo i nekoliko njegovih romana: *Haram* (الحرام) (Kairo, 1959) po kojem je snimljen i istoimeni flm 1965. godine, *Sramota* (العيب) (Kairo, 1962), *Ljudi i bikovi*

² Esad Duraković, „Bilješka o piscu“, u: *Haram*, Jusuf Idris, Tugra, Sarajevo, 2015., str. 165.

³ P.M. Kurpershoek, *The Short Stories of Yūsuf Idrīs: A Modern Egyptian Author*, E.J. Brill, Leiden, 1981., str. 34.

⁴ Sulejman Grozdanić, „Između apsurdna i nade“..., str. 136.

(رجال وثيران) (Kairo, 1964), *Bijeloputa* (البيضاء) (Bejrut, 1970), *Gospođica Wienna* (السيدة فيينا) (Bejrut, 1977) *Njujork 80* (نيويورك 80) (Kairo, 1980). Godine 1956. objavio je kratki roman *Ljubavna priča* (قصة حب), a u maju 1957. godine debitovao je kao dramaturg sa dvije predstave: *Kraljev pamuk* (ملك القطن) i *Ferhatova republika* (جمهورية فرحات). Imajući u vidu da je Idris „namjerno“ rastezao granice između žanrova, broj njegovih romana nije lako utvrditi. Neke duže pripovijedne forme se čas karakterišu kao novele, čas kao romani, a uzrok zabune je što ovaj književnik nije volio da piše duge narative, već sažetije i kraće, u kojima sabijeno i gotovo eksplozivno iskazuje literarnu namjeru. Idris je napisao i nekoliko drama, a svakako je najznačajnija tragikomedija *Sluge*, koja je izazvala velike polemike i neslaganja.⁵

Idris je napisao oko dvanaest zbirki kratkih priča, koje uglavnom govore o običnim i siromašnim ljudima, od kojih su mnoge prevedene na engleski jezik. Međutim, mnoga Idrisova djela nisu prevedena.

Idrisove priče nisu samo odražavale brigu za siromašne i neprivilegovane, već su također ukazale na jaz između obrazovanih klasa (poznatih po poznavanju klasičnog arapskog jezika) i čovjeka na ulici koji koristi samo kolokvijalni dijalekt. Bio je za upotrebu kolokvijalnog arapskog jezika u literaturi. Neki kritičari su smatrali da je to neophodan korak za buđenje arapske književnosti i dokaz da se egipatska kultura mijenja i postaje sve popularnija. Njegovi romani i predstave nisu na istom nivou: u dužem fiktivnom načinu, pisac nije u stanju da održi ritam, koheziju i sjajnost koji su prisutni u kratkim pričama koje odišu živošću, spontanošću i humorom.

Idris je često bio poređen sa Čehovom, jer su obojica bili doktori prije nego su započeli karijeru autora i jedan i drugi su bili hvaljeni zbog jednostavnog i lijepog stila njihove proze i obrađivanja svakodnevnih i uobičajnih tema. Veliki Taha Husein, bez sumnje najlucidniji savremeni arapski kritičar, smatra da je Idris jasan, iskren i životan te da ne upotrebljava uopštene izraze i prazne fraze koje će spolja fascinirati čitaoca, ali neće ostaviti pravog, tajnog traga u njegovim osjećanjima i mislima, jer njegov izraz uvijek ima ljudskog saosjećanja, razumijevanja i podrške. Jusuf Idris umro je 1. avgusta 1991. godine.

⁵ Ibid.

2. OSNOVNE ODLIKE ROMANA *HARAM*

„Roman *Haram* ima poseban značaj ne samo u velikome opusu Jusufa Idrisa, već i u historiji arapske književnosti - kao povijesnom sistemu književnih vrijednosti - u kojoj zauzima poziciju kao jedan od međaša moderne arapske pripovjedne književnosti. *Haram* je izuzetno značajno djelo arapske realističke proze: ono je uzorno u svome realističkom stilskom postupku, odnosno pripada onome poretku književnih vrijednosti koje označavamo kao realističku stilsku konvenciju.“⁶ „U ambijentu koji opisuje Idris, haram ne označava samo od Boga zabranjeno djelo, odnosno zabranu, već i sramotu i osudu zajednice. Kako sramota u tragediji uvijek nastoji iščeznuti, tako i u ovom slučaju sramota nestaje u smrti djeteta i smrti majke.“⁷ Idrisov roman nastoji prikazati odnos muškarca i žene, porodične veze, te se usredotočuje na brojna društvena pitanja tog vremena u Egiptu.

Radnja priče započinje u tihoj, pomalo jezivoj jutarnjoj sceni u delti Nila, na seoskom imanju, kada jednog jutra Abdul Mutalib uočava mrtvo novorođenče u rijeci. Osjeća se prestrašeno i njegov prvi impuls je da baci mrtvo tijelo u kanal, jer u toj konzervativnoj i pobožnoj muslimanskoj zajednici odbačeno mrtvo novorođenče označava mračno djelo - ono što je haram ili zabranjeno. Ubijeno nahoče je bio događaj o kome su ljudi nadugo i naširoko razgovarali i sporili se. O događaju se razgovaralo i u susjednim naseljima, događaj je bio veoma značajan, jer je život na selu bio jednoličan: monotoniju su razbijale samo rijetke svadbe ili sitne krađe. Privilegovana neradnička klasa, na čelu sa Fikri-efendijem, nastoji otkriti ko je majka djeteta. Fikrijeva istraga se odmah usredotočuje na zajednicu radnika došljaka zvanu *gharabwa*, poljoprivredne radnike koji su siromašniji i niži stalež od seljaka.

*Istina, on lično, iznio je pretpostavku da je grješnica njihova, otišao je i pretražio logor, ali sve je to radio protivno vlastitim uvjerenjima, jer naprosto nije mogao zamisliti da u tome ljudskom krdu postoji i biće dostojno da se nazove ženom. Premda je vjerovao da je grješnica njihova, teško je prihvaćao činjenicu da među njima ima žena ili djevojaka koje rađaju, zakonito ili nezakonito - kao da je nahoče rodio muškarac.*⁸

⁶ Esad Duraković, „Bilješka o piscu”..., str. 164.

⁷ Munir Mujić, „Recenzija prijevoda romana”, u: *Haram*, Jusuf Idris, Tugra, Sarajevo, 2015. str. 167.

⁸ Jusuf Idris, *Haram*..., str. 31.

Fikri-efendi je prikazan kao pomalo naivan i izrazito konzervativan u svome mišljenju - "jedva može vjerovati da bi doista došlo do zabranjenih, šokantnih i ozbiljnih događaja kao što su silovanje ili nezakonita trudnoća."⁹, ali odmah započinje gorljivu i opsesivnu potragu za pronalaženjem krivca. On pouzdano kreće na bijelom magarcu prema polju gdje došljaci rade. Suprotno njegovim očekivanjima, svaka žena *gharabwa* radi. Arfa, glavni nadzornik i starješina nadničara, dvaput ih prebrojava u Fikrijevoj nazočnosti. Nakon prebrojavanja on zahtijeva da svaka žena prođe ispred njega kako bi mogao lakše uočiti ženu koja se tek porodila. Međutim, on ne pronalazi ženu koja bi to mogla biti i postaje zbunjen, jer ako grješnica nije među došljacima, ona mora biti jedna od onih koji stalno žive na imanju, a to mu je naprosto šokantna misao.

*Mučile su ga dvije stvari: nije moguće da je majka nahočeta neka žena mimo došljakinja, ali je nemoguće i to da je majka neka nadničarka koju je upravo pregledao.*¹⁰

U potrazi za grješnicom nailazimo na dvostruki standard koji ukazuje na muško-ženske odnose i dominaciju muškog, patrijarhalnog diskursa koji je posebno uočljiv u monologu Fikri-efendije.

*Međutim, činilo mu se nemogućim da na svijetu ima žena koje griješe s nepoznatim, isto kao što griješe s njim. Kao da žene koje griješe s njim nisu bludnice, već su bludnice samo one što griješe s drugima. Kakva li je samo ta žena? Je li lijepa? Možda liči na one igračice? Možda je poput ostalih žena: majka koja se ne odaje nikakvim mahanama, pokretima ili zavodljivim hodom, ali, eto - čini grijeh s muškarcima odvođeci ih u osamljenost. Bože sačuvaj!*¹¹

U ovom citatu je otkrivena jedna neprijatna istina o ženskom identitetu, a to je da je za ženu slobodno, nekonvencionalno ponašanje mnogo opasnije nego za muškarca, i da nosi, ne samo rizik od osude i sramote, već i realan rizik od trudnoće koja može da zauvijek promijeni život žene, u ovom slučaju, Azize.

⁹ Ibid., str. 7.

¹⁰ Ibid., str. 41.

¹¹ Ibid., str. 13.

Kada je službena istraga o potrazi za majkom završila bez rezolucije, svi oni koji stalno žive na imanju još su više u nevolji nego prije. Ako ovaj gnusni grijeh nije od došljaka, krivac mora biti neko od seoskih žena.

Izgedalo je kao da je ogromna stijena bila bačena u slanu, stajaću vodu. Sumnje i optužbe počele su padati iz svih smjerova sve dok nije ostala žena na farmi koja je bila sigurna od sumnje, iako su svi znali da su njihove žene nedužne. Ali svaki grijeh ima grešnika, i svaki zločin, zločinca. Ovaj zločin nije bio izuzetak. Znali su tačno kakav je zločin; ali ko je bio odgovoran?¹²

Fikri-efendi je morao odjednom drugačije razmišljati o došljacima i o njihovim ženama koje začinju i rađaju, štaviše začinju i rađaju vanbračno. Međutim, on ipak nije uzimao stvari zdravo za gotovo i nastojao je prvo ispitati situaciju. Uprkos sumnji na zajednicu *gharabwa*, niko nije bio siguran te je sjena čak bačena i na ugledna imena i domove, tako da je spokoj i mir imanja bio ugrožen.

Dok ih je posmatrao, lice svakog njegovog saputnika je blijedilo jer je počinjao sumnjati u vlastitu nedužnost i svakome se činilo da će se upravnikov dugi pogled završiti upiranjem prstom i riječima: Ti!¹³

Zanimljivo je da Fikri-efendi nije zainteresovan za oca nahočeta, već samo za majku. On je mogao shvatiti da griješe muškarci, ali je teško mogao shvatiti da griješe žene. Žena ima glavnu ulogu u bludu, dok je uloga muškarca sporedna. Dakle, on traga za majkom i tražeći je nijednu ženu nije ispustio iz vida. Autorova želja da ostavi Azizinu stranu priče nepoznatom je iskazana činjenicom da ne piše o njoj sve dok Fikri-efendi ne sazna za nju. Naravno, ukazao je kako događaj utiče na međusobne odnose stanovnika, muškaraca i žena, ali Aziza je ostala izvan tog okvira. Kada je identitet majke otkriven, problem je i dalje samo djelimično riješen. Opravdanje za ubistvo djeteta ne postoji, jer je Aziza udata. Međutim, javlja se pitanje zašto ona ipak ubija i baca svoje dijete u jarak.

¹² Ibid., str. 32.

¹³ Ibid., str. 15.

*...premda se njegova nadanja nisu sasvim ostvarila, jer se pokazalo da prijestupnica nije prostitutka niti djevojka koju je sablaznio neki mladić, uznemiravalo ga je saznanje da je to udata žena: zašto je jedna takva, udata žena, zamotana u crne dronjke, ubila svoje dijete?*¹⁴

„U romanu je vješto prikazan sukob različitih vrsta pravde i različitih vrsta morala. Mrtvo novorođenče izazivalo je zapitanost i strah kod mještana da neka žena ili djevojka iz njihovih porodica nije bila majka tog djeteta. Nahoće je za mještane tek neželjeni plod nepoznate majke koja zaslužuje osudu. I majka i dijete su „preživjeli“ kršenje Božije zabrane, ali nijedno nije preživjelo strah od ljudske osude. Stvarajući ovakvu motivacijsku podlogu, koja radnji daje ton dramatskoga, autor je izbjegao opasnost od plošnog i jednodimenzionalnog slikanja likova i situacija i otvorio mogućnost za njihovo višeslojno i višedimenzionalno predstavljanje.“¹⁵ U ovom romanu se također očituje autorova strast za analiziranjem karakternih crta poput sumnje, ljubomore ili traganja za seksualnim zadovoljstvom tako da neki od likova postaju utjelovljenje ovih karakternih crta.“¹⁶ Fikri efendi boluje od pretjerane znatiželje koja ga tjera da neumorno traga za majkom mrtvog novorođenčeta, Mesiha-efendi konstantno sumnja, jer nema povjerenja u svoju kćer, a potragu za seksualnim zadovoljenjem predstavljaju Um Ibrahim i Zekijja.

¹⁴ Ibid., str. 92.

¹⁵ Munir Mujić, „Recenzija prijevoda romana“..., str. 168.

¹⁶ ‘Abd al-Ḥamīd ‘Abd al-‘Azīm al-Qitt, *Yūsuf Idrīs wa al-fann al-qīṣaṣī*, Dār al-Ma‘ārif, Cairo, 1980., str. 63.

3. NARATOLOŠKI PRISTUP ROMANU

Svi narativi, prema književnoj teoriji, formirani su po jedinstvenoj matrici, a kulturne, civilizacijske, stilske odlike tek su varijacije te matrice. Upravo traganje za univerzalnim svojstvima narativa, kao i onim posebnim svojstvima što odlikuju pojedine narative, predstavljalo je polaznu tačku za zasnivanje naratologije. Roland Barthes, jedan od najutjecajnijih teoretičara književnosti, semiotičara i naratologa 20. stoljeća, tvrdi da nigdje ne postoji niti je postojala skupina ljudi bez narativa. Narativ se ne osvrće na podjelu na dobru i lošu književnost, on je „internacionalan, transhistoričan, transkulturalan: on je jednostvano prisutan, kao i sam život.“¹⁷ U naratologiji se razlikuju i dva osnovna pravca naratologije o kojima govori Gérard Genette: prvi pravac najviše proučava plan sadržaja, odnosno dubinsku strukturu narativa, a drugi, čiji je najznačajniji predstavnik upravo Genette, fokusira se na proučavanje diskursa, plana izraza narativnih tekstova.¹⁸ Dok je površinska narativna struktura sintagmatska i određuju je kauzalni i temporalni principi, dubinska je narativna struktura paradigmatička. U supstanci izraza i sadržaja, dakle, postoje vremenski i uzročni odnosi, a u dubinskoj jezičnoj i narativnoj strukturi, tj. u formi izraza i sadržaja, uspostavljaju se „znatno jednostavnije logičke relacije među temeljnim semantičkim jedinicama teksta, tzv. semima ili propozicijama.“¹⁹

Gérard Genette, jedan od najznačajnijih savremenih naratologa, odlučno kaže da naratologiju zanima narativni diskurs, a ne njegovi objekti, odnosno pseudoobjekti kakvi su likovi - naime kao svi objekti fikcije oni su konstruisani samim diskursom koji ih opisuje, izvještava o njihovim akcijama, mislima, riječima. Po njegovom mišljenju eventualno bi se moglo govoriti o karakterizaciji kao tehnici konstruisanja likova pomoću narativnih tekstova, ali bi mnogo bolje bilo razložiti proučavanje karakterizacije na proučavanje postupaka koji je čine - npr. denominacija, deskripcija, fokalizacija, odnos prema situaciji koja se pripovijeda i sl.²⁰

¹⁷ Marina Katnić-Bakaršić, “U potrazi za tajnom pripovjednog teksta: naratologija”, u: *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Zdenko Lešić i drugi, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2006., str. 246.

¹⁸ Ibid., str. 249.

¹⁹ Ibid., str. 260.

²⁰ Ibid., str. 267.

3.1. Tipovi fokalizacije u romanu

Genette je uveo pojam *fokalizacije* kao problem perspektive iz koje se pripovijeda. Sam termin je posuđen iz fotografije i filma da bi se na taj način što slikovitije predstavila ova tehnika i efekat koji se njome postiže. Genette insistira na značajnoj distinkciji između pitanja „ko vidi/percipira“ i „ko priča“ - prvo pitanje se odnosi na fokalizaciju, a drugo na glas. Ovakva distinkcija omogućava da se shvati kako nije uvijek ista osoba ona koja priča i koja opaža: narator može reći šta neka druga osoba vidi, tj. opaža iz svoje perspektive. Drugim riječima, ovim su razgraničene naracija i fokalizacija.²¹ Gajo Peleš navodi da fokalizacija ili pripovjedna perspektiva određuje granice pripovjedačeva vidokruga u svakom dijelu romana. Postoje tipovi fokalizacije koji ustrojavaju te dijelove romana. Prvi tip, onaj koji obično predstavlja klasični pripovjedni tekst, jeste nulta fokalizacija, pripovjedač pripovijeda u trećem licu i uglavnom je sveznajući. Drugi tip je unutrašnja fokalizacija, bilo da je ona fiksna, promjenjiva (kao u romanu *Haram*, u kojem je fokalizator najprije Fikri-efendi, pa zatim Aziza) ili mnogostruka. Nijedan oblik fokalizacije ne odnosi se uvijek na čitavo djelo, već prije na određeni pripovjedni segment, koji može biti veoma kratak. S druge strane, razlika između različitih gledišta nije uvijek tako jasna kao što bi se iz razmatranja čistih tipova moglo povjerovati. Vanjska fokalizacija u odnosu na lik ponekad se može isto tako dobro odrediti kao unutrašnja fokalizacija u odnosu na neki drugi lik.²² U vanjskoj fokalizaciji junak djeluje pored nas te ne postoji neposredan uvid u psihu. Za razliku od vanjske, unutrašnja fokalizacija zbivanja u romanu promatra iz perspektive lika. „Vanjska fokalna tačka govori o transcendentalnom pripovjedaču koji može biti na svim razinama, imati uvid u svijest svih likova, unaprijed poznavati svršetak radnje te koji ne mora pratiti glavnog protagonista, već nam može dati uvid u cjelokupnu radnju.“²³ Unutrašnja fokalizacija pretežno je prikazana kroz monologe likova. U romanu *Haram* data je unutrašnja fokalna tačka u kojoj saznajemo Azizino unutrašnje stanje, njene dileme, strahove i osjećaje. Aziza je teško bolesna i u stanju delirijuma zbog čega nije u mogućnosti objasniti svoje djelo. Čak i povjerenik može vidjeti da je to žena koja umire. U posebnom poglavlju pripovjedač približava životnu priču Azize iz prikladno suosjećajne perspektive, pokušavajući stvoriti emocionalnu vezu s njom te time stvara bolju

²¹ Ibid., str. 253.

²² Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992., str. 100.

²³ Gajo Peleš, *Tumačenje romana*, ArTresor naklada, Zagreb, 1999., str. 72.

viziju njenog karaktera. Pripovjedač može opisati psihičko stanje lika prema vanjskom izgledu, ali također može i „uroniti“, ovisno o širini svog uvida ili svenazočnosti u svijetu romana, u unutrašnje raspoloženje lika. On može opisati što lik osjeća i misli, a da pri tome ne gubi svoj nezavisan pripovjedački položaj.

...Osjetila je vrućinu i oštar bol u zglobovima. Trećeg dana, osjećala je da je neka vatra naprosto sažiže iznutra i spolja. Dobila je visoku temperaturu. Osjećala je samo kako je tijelo izdaje, kako nije u stanju gospodariti njime i da se neće moći do kraja prikrivati. Iako su joj usta bila suha, stalno se znojila i premda je sva gorjela od temperature, radovala se pri pomisli da je sve prevarila, da niko ne zna niti će saznati da je ona majka nahočeta.²⁴

Ono što zovemo unutrašnjom fokalizacijom rijetko se potpuno strogo primjenjuje. Zapravo sam princip tog pripovjednog načina, u svojoj strogosti, podrazumijeva da se fokalizator nikada ne opisuje niti čak ocrtava izvana, i da njegove misli ili opažaje pripovjedač nikada ne analizira objektivno. Unutrašnja fokalizacija se u potpunosti ostvaruje samo u pripovjednom tekstu unutrašnjeg monologa.

U ovom romanu se mnoštvo karaktera ne razvija u jedinstvenom i objektivnom svijetu u svjetlosti autorove svijesti, već se tu mnoštvo ravnopravnih glasova i njihovih svjetova spajaju u jedinstvu nekog događaja. U situacijama koje se odnose na konkretne likove, pripovjedač se u većini slučajeva povlači i perspektivu, tj. riječ, prepušta nekoj od figura. Gledište iz unutrašnje perspektive sučeljeno je sa sveznajućim pripovjedačem, a unutrašnja fokalizacija pretežno je prikazana kroz monologe likova. U sljedećem odlomku događaji su sagledani iz perspektive Azize koja vodi razgovor sama sa sobom.

Umirivala se govoreći samoj sebi kako se sve to dogodilo protiv njene volje, ali je sama sebi odgovarala: Ipak se nisi branila! Bog te je strašno kaznio zato što se nisi branila! Udarala je glavom u zid: Znala si, Aziza, da je to grijeh i sramota, a nisi pružila otpor kao što je trebalo! Nisi ni vrištala plašeći se sramote. Sada si, evo, doživjela najveću sramotu. Srami se, Aziza, i živi sa svojom sramotom! Da nije bilo tvoje trenutne slabosti, ne bi se sve to dogodilo. Bila si slaba u jednom jedinom trenutku, ti koja si se noćima borila protiv svojih poriva dok je

²⁴ Jusuf Idris, *Haram...*, str. 112.

*Abdulah bio prikovan za postelju! Noćima si se borila gušeći u sebi želje koje nisi mogla utažiti! Možda je zbog toga i došao trenutak slabosti u kome te uzeo Muhamed Amarejn!*²⁵

Monolog predstavlja govor jednog lika, to je razgovor koji prethodi svakom logičnom organizovanju misli, reproducirajući misao u njegovom izvornom stanju, i to onako kako se on javlja u svijesti. On ima drugačije vremensko-prostorne dimenzije od dijaloga. Iz gore navedenog citata vidimo da Azizina monolog izražava njene najprisnije misli, one najbliže podsvijesti. Kroz monolog saznajemo o njenim razmišljanjima, osluškivanjima i najvećim strahovima. Unutrašnja fokalizacija je subjektivna, jer je tačka gledišta ovdje lik fokalizator te se identificiramo s likom koji gleda naspram onoga što biva gledano.

U narednom citatu možemo uočiti unutrašnju, ali i vanjsku fokalnu tačku u kojoj saznajemo Azizino unutrašnje stanje nakon što je ubila svoje vlastito dijete.

*Aziza se odjednom trgnu ne osjećajući više otpor djeteta koje se smirilo ne puštajući glasa. Preneražena, promuklo kriknu i zadržta: „Bože moj!“ Jedno vrijeme je ostala na tome mjestu, sleđena nepokretna. Najzad se pokrenu. Preplašena i uzdrhtala, mislila je samo o tome kako da se udalji s toga mjesta, te potbuške dopuza do slamnate postelje na kojoj je spavala.*²⁶

U romanu *Haram* nailazimo i na vanjsku fokalizaciju, odnosno na tačku gledišta koja nije unutar likova, budući da autor nudi pogled na situaciju. On je na višoj razini od unutrašnje fokalizacije u kojoj je autor skriven, on je narativni autoritet i odmaknut od vremena u kojem se radnja odvija. U narednom pasusu autor nas kao vanjski fokalizator uskraćuje za pojedine informacije i misli lika.

*Aziza je ležala u jednom od onih malih kanala koji dijele polje na četvrti. Ležala je na boku, primakavši koljena stomaku i držeći se rukama za glavu - sklupčana kao embrion u majčinoj utrobi.*²⁷

Aziza je i dalje ležala na otvorenom prostoru koji je sunce neimilosrdno peklo po cijeli dan. Slabašna nadstrešnica puna rupa nije mogla potpuno je zaštititi od vrelog sunca. Muhe su

²⁵ Ibid., str. 98.

²⁶ Ibid., str. 109.

²⁷ Ibid., str. 93.

*padale na znoj koji se cijedio s nje, a bunilo je trajalo sve duže i bilo je sve dublje. Buncanje pređe u krike.*²⁸

„Vanjska fokalizacija susreće se u onim narativima u kojima se prikazuje samo vanjsko ponašanje likova i njihov izgled, ali ne i emocije, unutrašnje misli i slično. U eksternoj fokalizaciji fokalizator je smješten u dijageze, ali izvan svih likova, a u internoj je fokalizaciji on jedan od likova dijageze.“²⁹ Autor nam prenosi intimnu priču Azize, ali prilazi izvana, za razliku od unutrašnje fokalizacije gdje svaki doživljaj i iskustvo lika prenosi u svom izvornom obliku, kroz sam lik. U vanjskoj fokalizaciji heterodijegetski narator opisuje fizički izgled likova i situacije u romanu.

3.2. Opis likova u romanu *Haram*

„Opis je kao pripovjedna tehnika onaj tip govora kojim, obično, pripovjedač, ili čak neki lik koji preuzima kazivanje, predstavlja prostor, vrijeme, sudionike, situacije i stanja.“³⁰ Budući da opisom možemo identificirati određenog lika, u tom je smislu važno govorimo li o kratkom ili dugom opisu i tiče se ponajprije „portretiranja“ ili „skiciranja“, jer bi opisivanje unutrašnjih stanja pretpostavljalo umetanje autorovih stavova. Funkcija opisa uglavnom je data iz objektivne pripovjedačke perspektive, ali ne valja u potpunosti vjerovati da je pripovjedač pri opisivanju uvijek objektivan. „Opis je tip „neutralnog“ govora, u kojem, uglavnom, izravno ne dolazi do izražaja pripovjedačev stav prema onome što predočuje. Njime se ustanovljuje da nešto postoji, ali se ne određuje zašto je to tako. Opis kao „neutralan“ tip govora se odnosi na svaku vrstu pripovjedača koji predočuje ono što „vidi“, ali to i ne objašnjava. Proizilazi da je ta „neutralnost“ uvjetna, ona zavisi o stajalištu i obzoru pripovjedača.“³¹

Oblikovanje likova u djelu postiže se pripovijedanjem, opisima te izravnim iznošenjem misli i osjećaja. Psihološka deskripcija lika nam govori o emocionalnom i intelektualnom životu lika, o njegovim svjesnim i podsvesnim stanjima, odnosno o psihičkim procesima koji su povezani sa svjesnom aktivnošću lika i njegovim podsvesnim doživljajima te motivaciji za

²⁸ Ibid., str. 146.

²⁹ Marina Katnić-Bakaršić, „U potrazi za tajnom pripovjednog teksta: naratologija“..., str. 254.

³⁰ Gajo Peleš, *Tumačenje romana...*, str. 101.

³¹ Ibid.

djelovanje i ponašanje lika. Pored psihološke deskripcije postoji i opis, odnosno, prikazivanje vanjskog izgleda lika. Pripovijedna instanca je ta koja iznosi opis. To se prije svega odnosi na isticanje fizičkih osobina i odjeće. Duži prozni oblici, poput romana, omogućavaju mnogo veći prostor za opise i koriste ih kao stilsko sredstvo, i ne moraju nužno imati funkciju u samoj radnji. Opis podrazumijeva iznošenje informacija koje se pri oblikovanju slike mogu povezati sa ponašanjem lika i utvrđivanjem socijalne razlike koja je ključna u ovom romanu.

*Bili su odjeveni u prnje, ružni, i od njih se širio zadah. Niko nije mogao zamisliti takve ljude kao stalne stanovnike sela, jer su svi mještani uvaženi poljoprivrednici, svaki ima svoj dom, djecu, stoku, čistu novu košulju koju oblači poslije radnog vremena da bi malo posjedio u kafani, ili ide na sahrane i svadbe. Svi mještani...su imali ormare i bakarne tanjire, a poneko i šivaću mašinu.*³²

*Izblijedele muške galabije sa brojnim rupama nisu se razlikovale od crne, vehte ženske odjeće s koje su na sve strane visjeli konci.*³³

*Prvi put, Fikri-efendi je pažljivo zagledao odjeću došljaka uočavajući da su čakšire njihovih žena duge do peta, da se pozadi završavaju nekom vrstom repa i da su obavezno žute boje.*³⁴

Vidimo da je autor okarakterisao likove fizički kako bi nas bolje upoznao s njima, tj. on želi da preko fizičkog opisa steknemo dojam o liku. Oslikavanje odjeće ili opis izgleda može doprinijeti u oslikavanju kulture nekog geografskog područja, te naglašavanju pripadnosti određenom društvenom staležu.

Oslikavanje ženskog tijela je opće mjesto u književnosti. Takvi opisi imaju estetsku vrijednost, ali su i način karakterizacije likova. Naredni citat opisuje fizičke crte ženskih likova u romanu *Haram*.

*Nadničarke krenuše ispred upravnika koji im je pažljivo zagledao lica: odrasla i nejaka, stara i mlada, ružna i lijepa, glupa i izmučena...Proučavao je i njihova tijela: snažna i povijena, hroma i gipka, suhonjava i punačka, tijela na izmaku života i ona kojima život tek predstoji.*³⁵

³² Jusuf Idris, *Haram...*, str. 17.

³³ *Ibid.*, str. 31.

³⁴ *Ibid.*, str. 39.

³⁵ *Ibid.*, str. 41.

*Visoka, mršava, podužeg nosa, blijeda lica i krupnih očiju od kojih se na jednom vidjela mrena od trahome, uvijek je nosila crni povez oko glave. Nekada je bila privlačna: dugih trepavica, bujne kose i grudi, podvlačila je oči surmom...*³⁶

Iz navedenih pasusa možemo vidjeti da je tijelo i fizički opis žene stavljen u prvi plan. Žensko tijelo je izloženo pogledu izvana, vanjskom oku, izloženo je opasnosti te nekoj vrsti krajnjih, radikalnih stanja. „Silovanje žene u romanu je krajnji oblik koji pokazuje da nemamo vlasti nad „vlastitim“ tijelom, da je njima moguće raspolagati izvana. Silovanje nije jedini oblik nasilja u kojemu tijelo trpi, to je borba za posjedovanje tuđeg tijela, i nasuprot tome, borba za samoočuvanjem vlastitoga tijela.“³⁷ Tijelo žene se koristi kao osnova identifikacije, odnosno osnova ličnog identiteta. Kao jedini čvrsti oslonac individue afirmira se tijelo, koje pojedincu pruža osjećaj kontrole nad vlastitim životom.³⁸ Rosi Braidotti, postmodernistička feministkinja, smatra da ženska tijela tako proizvode zajednička iskustva koja omogućavaju ženama da progovore svojim glasom i distanciraju se od muškog iskustva. Glas koji progovara iz ženskog tijela potvrđuje žensku jedinstvenost i razliku ženskoga od muškog.

U arapskoj književnosti žensko tijelo, bolesno, ranjeno ili mrtvo, predstavlja simbol za grijeh i osvetu, prikaz političkih i nacionalnih ideologija te sredstvo za afirmaciju patrijarhalnih ideologija. Žensko tijelo predstavlja simbol države ili nacije, pa tako bolesno žensko tijelo predstavlja fragmentiranu naciju i politiku egipatskog društva. Tijelo, kao vanjski dio identiteta, izloženo je svim opasnostima pa ga je zato teško sakriti od bolesti i ostalih patnji.

U romanu *Haram*, žene su s jedne strane uglavnom prikazane kao pasivne supruge, kćerke i majke koje ostaju kod kuće i žive jednoličan život. S druge strane, prikazane su kao izuzetno posvećene i vrijedne žene koje poštuju jedino likovi koji su izrazito osjećajni. U ovom romanu smrt Azize ne predstavlja kaznu za njen grijeh već duhovnu purifikaciju koja se dešava kroz patnju i smrt. Njena smrt predstavlja i oslobađanje od ropstva nad vlastitim tijelom koje je bilo izloženo nasilju i ispisano društveno konstruisanim idealima.

³⁶ Ibid., str. 96.

³⁷ Andrea Zlatar, *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb str. 108.

³⁸ Chris Shilling, *The Body and Social Theory*, Sage, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2003., str. 188.

4. KVALIFIKACIJA FUNKCIJOM

Kvalifikacija funkcijom podrazumijeva da se lik kvalificira ili svojim postupcima ili u dijalogu koji je izuzetno pogodan oblik kvalifikacije i karakterizacije likova. Dijalog podrazumijeva kako se govor lika prenosi doslovno i formom i sadržajem. On je uvijek obojen emocionalnošću i ekspresivnošću, tako da se neke osobine lika mogu prepoznati u njegovom govoru i načinu na koji se izražava. „Dijalog daje posebnu dinamiku radnji i obično biva korišten da bi se podigla tenzija na onim mjestima koja su odlučujuća za razvoj romaneskne fabule. U dijalogu se izravno pokazuje osobnost lika, od njegovog tipa jezika pa do stavova i ideja koje zastupa.“³⁹ Karakteristika Idrisove generacije jeste uvođenje novih književnih tehnika. Jedna od njih bilo je pisanje dijaloga miješanjem književnog arapskog i dijalekata. Ova tendencija je prema Zaydanu predstavljala namjeru da se prekinu književne norme postavljene prije svega od strane Mahfuz, jednog od najvažnijih vodećih romanopisaca u arapskom svijetu, koji je koristio samo književni arapski. Idris je na mjestu arapskog književnog jezika koristio egipatski dijalekat. Po shvatanjima i tvrdnjama zagovornika, egipatski dijalekt je živi jezik koji izražava Egipćane u svim situacijama i životnoj praksi, smatrajući to uvjerljivom manifestacijom vlastitog preobražaja i slobodarskog uspona. Dijalozi pisani na narodnom govoru mogu mnogo uvjerljivije nego na književnome jeziku izraziti unutrašnja raspoloženja i različita osjećanja likova. U tom smislu je njegov raznovrsni književni opus jedno od svjedočanstava o legitimnoj jezičkoj slobodi, koju je nepokolebljivo zastupao do kraja svoje književne karijere. Svaki dijalog u romanu je pisan egipatskim dijalektom, jer kolokvijalni izrazi vjerodostojnije prenose osjećaj realnosti u književno djelo. S obzirom da je roman *Haram* preveden na bosanski jezik, „preslikavanje“ izvornog stila pisanja je nemoguće. Prema tome djelo je pisano na bosanskome jeziku standardnim govorom bez kolokvijalizama. Uz dijalog važni su monolozi koji podrazumijevaju razgovor protagonista sa samim sobom, odnosno obraćanje samome sebi. „Monolog se može, poput pripovjedačeva kazivanja, udaljiti od trenutka u kojem se kazuje. Njime se, naime, mogu iznositi događaji odvojeni od neposredne situacije. Pripovjedni se monolog na taj način približava poziciji kazivanja.“⁴⁰

³⁹ Gajo Peleš, *Tumačenje romana...*, str. 109.

⁴⁰ Ibid.

Prema Bahtinu tekst je onaj koji stoji kao osnova za dijalošku formu, jer samo on (tekst) vodi ka razumijevanju. Tekst je mjesto ambivalencije odsutnosti i prisutnosti, tako da se i hronotop razvija kroz motive glasa, ideje i dijaloga, gdje se kao osnovno načelo odnosa pojavljuje kulturološki obrazac. Drugačije rečeno, hronotop kulture ostvaruje se kao hronotop susreta koji proizilazi iz dijalogizma. Hronotop uvijek pokazuje model kulture iz kojeg je proistekao. Same kulture ne mogu postojati kao zatvoreni sistemi, nego nastaju i razvijaju se na granici negacija monološke kulture.⁴¹

4.1. Naratološki postupci karakterizacije likova

Razlikujemo nekoliko vrsta karakterizacije likova: biološku (utjecaj porodice na njihov život), etičku (moralnost njihovih postupaka i stavova), filozofsku (njihova filozofska načela), fizičku (njihov izgled), govornu (njihov govor), psihološku (njihovi osjećaji) i socijalnu (njihov status). U trenucima kada likovi razmišljaju o mogućim događajima i posljedicama saznajemo više o psihološkoj karakterizaciji lika. Poznata je i crno-bijela karakterizacija koju savremeni autori najčešće nastoje izbjeći, a koja podrazumijeva stvaranje potpuno pozitivnih i potpuno negativnih likova. O načinima karakterizacije, prema Solaru, uveliko ovisi hoćemo li neke likove u književnim djelima doživjeti više kao stvarne, konkretne ljude, koji su opisani kao da su izravno tu, pored nas, ili ćemo ih više doživljavati preko njihovih vrlina i mana, kao ljudske tipove koji nas upućuju na razmišljanje o etičkim ili spoznajnim idealima, kao i o mogućim izopačivanjima ljudske osobe.⁴² „Likovi u romanu liče na ljude. Književnost pišu ljudi i ona je napisana o ljudima i za ljude. To je opštepoznata činjenica, tako banalna da je vrlo brzo zaboravljamo, i tako problematična da je isto tako često guramo u stranu. S druge strane, ljudi o kojima se u književnosti radi, nisu pravi ljudi. To su imitacije, fantazija, napravljeni ljudi, papirni ljudi bez krvi i mesa. Na činjenicu da još niko nije uspio napraviti potpunu i koherentnu teoriju o likovima, vjerovatno utiče taj ljudski aspekt. Lik nije ljudsko biće, mada liči na njega. Nema stvarne psihe, karaktera, ideologije, sposobnosti da djeluje, ali ipak, ima karakteristike koje omogućavaju kreiranje psiholoških i ideoloških opisa.”⁴³ Književni likovi nisu stvarni ljudi i mnoge osobine književnih likova uopće ne odgovaraju stvarnim ljudima, ali budući da

⁴¹ Edin Pabrić, *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006., str. 38.

⁴² Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005., str. 58.

⁴³ Mike Bal, *Naratologija – teorija priče i pripovijedanja*, Narodna knjiga - Alfa, Beograd, 2000., str. 96.

im po nekim karakteristikama slične, ta usporedba je teško razdvojiva pri njihovoj analizi. S druge strane, mnoge osobine likova snažno referiraju na stvarne ljude, pa je i društveni kontekst značajan faktor kod prikazivanja likova na šta će posebna pažnja biti ukazana u nastavku rada. Što se tiče nazivanja likova vlastitim imenom, ime ne mora biti značajno za karakterizaciju, budući da se ono tiče određivanja, a ne karakterisanja. Budući da su u arapskoj tradiciji uobičajna vlastita imena sa imenicama 'ab (otac), 'umm (majka), tako konstruisana imena nailazimo u romanu *Haram* u kojem se spominje Umm Ibrahim, Umm Safvet i Umm Linda. Ovakva pojava imenica u arapskom jeziku se naziva *kunya*.

Prema Barthesu lik je pridjev, atribut, predikat; to je konstrukt, suma različitih osobina, pridjeva, sema. Svaki lik tako je mjesto konvergencije različitih osobina.⁴⁴ U Aristotelovoj poetici, pojam lika je sporedan, posve subordiniran pojmu radnje. Fabule mogu, prema njemu postojati bez likova, ali likovi ne mogu postojati bez fabula. Ovo mišljenje podržavali su i klasični teoretičari. Kasnije je lik, koji do tada nije bio ništa drugo nego ime i vršilac radnje, na osnovu psihološkog faktora, postao individua, osoba, prije nego što djeluje. Pojam osobe, upotrijebljen na ovome mjestu, podrazumijeva fiktivnu osobu, fiktivnu individuu, koja se takvom doima isključivo u književnom svijetu i na nivou književnog teksta. Ali, ipak, mi kao čitaoci sebi predstavljamo takve fiktivne pojmove i povezujemo ih sa izvantekstualnom stvarnošću. „Narativna figura književnog teksta ili romana fiktivni je objekat, koji sebi možemo predočiti, iako ne postoji u stvarnom svijetu.“⁴⁵

Dok se Idris u romanu usredotočio na istragu krivca, uključio je niz drugih podtema i priča, a jedna od njih je ljubavna veza između kršćanke i muslimana, Linde i Safwata. Nažalost, ljubav koju Linda i Sawfat gaje jedno prema drugome nikada nije iskazana, jer je Umm Ibrahim mudro namjestila susret Linde i Ahmeda Sultana. Lindi, zbog rigoroznih društvenih običaja na selu, nije bila odobrena veza sa Safwatom, ne samo zbog njegovog inferiornog socijalnog statusa, već i zbog, iako Idris to ne pominje, vjerske razlike. Idris također nije objasnio zašto Linda bira grijeh kada je veoma lako mogla izgubiti svoju reputaciju i šanse za brak. Dok Idris obično kritikuje religiju u mnogim svojim djelima, ljubavni trokut koji uključuje Safwata, Lindu i Ahmeda i njihove međureligijske odnose nije glavni cilj kritike u

⁴⁴ Marina Katnić-Bakaršić, "U potrazi za tajnom pripovjednog teksta"..., str. 267.

⁴⁵ Gajo Peleš, *Tumačenje romana*..., str. 224.

romanu. Idris je ovaj put odlučio naglasiti kako društvo veoma brzo sudi i okrivljuje druge kada su zapravo svi jednako krivi. On zapravo aludira na još jednu važniju kritiku, a to je šta predstavlja grijeh i ko je grešnik. Nisu li svi likovi krivi za nešto u jednom trenutku, ali ko je zaista hrabar i iskren da preuzme odgovornost za vlastite pogreške?

Idris jasno iznosi razumijevanje posebnih pritisaka na žene u ovom društvu i iako tema romana nije feministička, to je otvoreno i ravnodušno iznio u svojim prikazima muškaraca, žena i njihovih međusobnih odnosa. Porodica Mesiha-efendije, glavnog pisara u selu, detaljno je opisana u romanu, jer daje interesantan kontrast posebno u poređenju s Fikrijevom porodicom. Masihova žena, Afifa, primjer je neuke i nesofisticirane žene u poređenju s Fikrijevom ženom. Iako je udata za čovjeka s visokim položajem u selu, Umm Safwat ostaje jednostavna stanovnica sela, najsretnija kada sluša priče svojih sluškinja o svakodnevnim situacijama. U potpunosti je posvećena kući i okružena uobičajnim situacijama koje je isključuju iz opasnih dešavanja koji mogu izazvati nasilne tabu događaje.⁴⁶ Odnos Fikri-efendija prema njoj je iskazan u narednom citatu:

*Uostalom, nije se ženio ženom koja bi bila o svemu obaviještena, već onom koja će mu služiti, koja je lijepa, zna dobro kuhati, ali koja neće ništa znati o prljavom i poročnom svijetu što počinje od kućnoga praga.*⁴⁷

Žene su u tadašnjem društvenom kontekstu imale krajnje tradicionalne uloge. Od njih se očekivalo da se udaju po želji roditelja, da se staraju o domaćinstvu i djeci, a mužu da budu zabava kod kuće i ukras u društvu. Ovakva pozicija žene u društvu je najčešće odraz patrijarhalnog stanja egipatskog društva gdje su ženska tjelesnost i duhovnost podređeni porodičnom životu.

4.2. Aziza kao bludnica

Majka djeteta, odnosno Aziza, biva na kraju identificirana kada povjerenik utvrdi da su podignuta nezakonita skloništa na imanju. Poput gotovo svih ostalih, krivac je "grimizna žena" koja je, upuštajući se u fizičke želje, bila previše uplašena da se suoči sa posljedicama i tako

⁴⁶ Roger Allen, *Critical Perspectives on Yusuf Idris*, Lynne Rienner Publishers, Colorado, 1994., str.119.

⁴⁷ Jusuf Idris, *Haram...*, str. 71.

nemilosrdno napustila plod svog grijeha, lukavo pobjegla od svoje pravedne kazne i zatim se skrivala od ostalih.

Aziza i njen suprug, kao i ostali sezonski radnici, živjeli su u velikoj bijedi i siromaštvu. Već teške životne prilike Azizine porodice su se pogoršale nakon bolesti koja je njenog muža prikovala za postelju. Aziza je odbijala da obavlja sezonski rad samostalno, ali je na kraju ipak bila prisiljena to učiniti kako bi osigurala opstanak porodice. Aziza je kopala na imanju, tražeći krompir, ali je nalazila samo staro korijenje, komadiće cigle, pijesak, ali ni traga od krompira. Odjednom se ukazao Muhamed, mladić od 20 godina, koji je uzeo lopatu u ruke i počeo kopati. Dao joj je par krompira, a nakon što se zahvalila i okrenula, Aziza iznenada upade u rupu u koju uđe i Muhamed i objuči je. Ona se borila, ali se nije mogla oduprijeti silovanju. Pisac analizira Azizine osjećaje kroz poziciju moralnog ponora u koji biva uvučena, jer se ona prvi put opirala Muhamedu da bi mu se zatim predala drugi put. „Aziza prekorava sebe zbog svog iznenadnog pokleknuća pred mladićem, a koje je vjerovatno bilo prouzrokovano seksualnom željom koju je osjećala prema svom mužu Abdullahu, a koju nije mogla zadovoljiti zbog njegove bolesti.“⁴⁸ Nakon određenog vremena, Aziza je shvatila da je trudna i da je impotencija njenog supruga bila previše poznata u njihovom selu da pripíše dijete kao svoje. Zbog toga je krila svoje stanje te otišla na imanje da radi s došljacima i potajno se porodila jednu noć. Kad je oporavila svijest i dijete počelo plakati pokušala je prigušiti njegov plač. Nakon smrti nahočeta, Aziza se vratila u svoje utočište i idući dan otišla na posao, uprkos slabosti i boli. Poslije je dobila puerperalnu groznicu zbog nehigijenskog uslova porođaja i počela halucinirati i razgovarati u svom deliriju, pa je tako svima postao poznat uzrok njene trudnoće. Odjednom se čitava zajednica zbog njenog psihičkog i fizičkog stanja sažalila na nju. Prikrivali su je, i kada je dobila temperaturu odlučili su da leži u polju, u hladu, kako bi i dalje dobivala dnevnicu, jer je vrlo siromašna, a treba da izdržava bolesnog supruga i troje djece. Naredni citat ukazuje kako seljaci u jednom trenutku nisu bili okupirani Azizinom pričom, već uistinu zabrinuti za Azizu i njeno stanje:

I sami mještani, koji su o svemu u početku tiho pričali, kao o grijehu i sramoti, počеше o Azizi govoriti kao da u tome nema nikakve sramote. Više ih nije zanimala historija Azizina slučaja, već ona sama, bolesna i nesretna paćenica. Kao da nadstrešnica postade svetište pored koga

⁴⁸ ‘Abd al-Ḥamīd ‘Abd al-‘Azīm al-Qitt, *Yūsuf Idrīs wa al-fann al-qīṣaṣī...*, str.70.

*niko nije prolazio a da se ne osvrne na njega, i to ne više zbog puke radoznalosti, već sažaljivo i sa suosjećanjem - kao da bi htio olakšati patnje toj sirotici.*⁴⁹

Čudno, Azizina identifikacija kao žene koja je rodila i ubila dijete polako dovodi do premošćivanja ogromne društvene podjele između seljaka i došljaka.

*...Seljaci su se još uvijek djelimično sjećali onoga što se dogodilo Azizi, ali je barijera koja bijaše između njih i došljaka nestala konačno i zauvijek, tako da postade uobičajno da došljaci noći siješe u kućama onih što borave na imanju, te da se njihove žene miješaju.*⁵⁰

Azizina patnja i način na koji je zarobljena u situaciji koja je dovela do njezinog činjenja čedomorstva čini da svi suosjećaju s njom. Njeno tijelo su potajno odveli u njeno selo za pokop kako bi se izbjeglo uključivanje vlasnika imanja i nadležnih osoba. Svi seljani plaču zbog njene smrti i stablo vrbe koje je raslo na mjestu gdje je rodila i gdje je umrla postaje svetište na koje dolaze žene bez djece moleći za dijete. Postoji legenda da je stablo izraslo od grane koju su izvukli između Azizinih zuba nakon što je umrla, pa se grana zarinula u zemlju, primila se i postala stablo. Ljudi ga smatraju blagoslovljenim stablom, a njegovo lišće je i danas poznato među ženama u kraju kao pouzdan lijek za sterilitet.

Autor je nastojao da roman završi pozitivno, ostavljajući čitatelju osjećaj mira i bolje razumijevanje da čak i u najstrožim okolnostima, suosjećanje nije slijepo. No, kad se pojave detalji zločina, autor je pokazao da, bez obzira koliko su bili protiv grijeha seljaci, njihove emocije nisu bile zaštićene od srčanih prizora umiruće žene koja je ubila dijete. On ističe činjenicu da ni ljudi raličitih životnih puteva nisu imuni na empatiju i da je, na kraju, među nama više sličnosti nego razlika.

⁴⁹ Ibid., str. 147.

⁵⁰ Ibid., str. 157.

5. HRONOTOP ROMANA *HARAMA*

Hronotop označava vremensko – prostornu povezanost narativnog teksta i stoga čini neizostavan dio narativne analize svakog romana. Bahtin kaže da je „hronotop odrednica gdje se vezuju i razvezuju čvorovi narativa, a vrijeme postaje vidljivo i opipljivo. Vremensko – prostorna obilježja čine cjelinu koja omogućava da se prostor uvlači u tok vremena, a vrijeme se prepoznaje u prostoru. Zahvaljujući hronotopu, koji je primarno sredstvo za materijaliziranje vremena u prostoru, događaji u pripovjednom tekstu postaju konkretni, „od krvi i mesa“. Istovremeno, hronotop daje generalnu predstavu o modelu kulture u kojem je djelo i nastalo.“⁵¹ Po Bahtinu, hronotop određuje i umjetničko jedinstvo književnog djela i njegov odnos prema stvarnosti, tako da sadrži vrijednosni karakter, odnosno, svi vremenski i prostorni odnosi u umjetnosti i književnosti neodvojivi su jedni od drugih i kao takve moguće ih je razdvajati samo teoretski, odnosno u apstraktnoj analizi. Hronotop kao formalno sadržajna kategorija određuje i lik čovjeka koji je uvijek suštinski hronotopičan. Zahvaljujući određenoj koncentraciji vremena na određenim dijelovima prostora, stvara se mogućnost da se gradi prikaz događaja u hronotopu. Na taj način apstraktni elementi romana - filozofski, idejni i sl. - teže hronotopu i pomoću njega dobivaju svoj čulno - očigledan karakter i priključuju se umjetničkoj slikovitosti.⁵² Bahtin je hronotop definirao kao suštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umjetnički osvojenih u književnosti. Ono što karakterizira hronotop jest vizualnost – čitatelj može zamisliti pojedini događaj, pripisati mu značenje i dovesti ga u vezu s drugim događajima, a to se postiže „zahvaljujući koncentraciji vremena u prostoru“.⁵³ Dakle, hronotop je zgusnuto vrijeme u određenom prostoru koje rezultira događajem i omogućava čitatelju vizualizaciju i interpretaciju djela. Hronotop nije univerzalan u svom značenju, jer ovisi o načinu na koji ga autor prenosi, o kulturno-povijesnim okolnostima u kojima je djelo nastalo, o doživljaju vremena civilizacije u kojoj je djelo nastalo, važnosti prostora i o trenutačnoj čitateljskoj interpretaciji koja ovisi o mnogočemu (o tipu čitatelja, okolnostima čitanja – povijesnim, prostornim, psihološkim i sl.) Ono što je u hronotopu ipak stalno i postojano jesu obilježja kulture iz koje je poteklo djelo koje

⁵¹ Marina Katnić-Bakaršić, „M.M. Bahtin - Vizionarski teoretičar dijalozizma i karnevalizacije“, u: *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Zdenko Lešić i drugi, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2006., str. 139.

⁵² Edin Pobrić, *Vrijeme u romanu...*, str. 39.

⁵³ Mihail Bahtin, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989. str. 380.

analiziramo. „I oblici zapleta i prostorni modeli koji su povezani u hronotopu proizlaze iz prepoznatljivog kulturnog repertoara. Ono što hronotopska analiza djela može postići jest da ih ujedini u lik, pokretnu prostornu naznaku ili trag.“⁵⁴ Bahtin u svojoj teoriji naglašava da “u jednom djelu možemo prepoznati veće ili manje hronotope, glavne i sporedne, one koji se ponavljaju i međusobno nadopunjuju, no uvijek jedan hronotop figurira kao okvirni, dominantni“⁵⁵.

Interes za prostor i vrijeme u književnom djelu, savremeni teoretičari usko vezuju za pravilnu interpretaciju istog, smatrajući da je prostor/vrijeme karakteristična oznaka, koja se samo u datom tekstu može pravilno interpretirati. Zanimanje za problem umjetničkog prostora javlja se kao posljedica shvatanja umjetničkog djela kao prostora koji je na izvjestan način omeđen i koji u svojoj konačnosti odražava beskonačan objekat - svijet koji je u odnosu na njega spoljan. Po mišljenju Lotmana, prostorne strukture djeluju kao moćni organizacioni centri teksta oko kojih se formiraju i vrlo složena značenja. Kategoriju sižejnosti on neraskidivo vezuje za prostorne strukture. A o značaju prostornih struktura i njihovoj modelativnoj ulozi Lotman kaže da je važno nešto drugo - iza prikazivanja stvari i predmeta koji čine okolinu u kojoj djeluju likovi teksta nastaje sistem prostornih odnosa, struktura toposa. Pri tome, budući da predstavlja princip organizacije i rasporeda likova u umjetničkom kontinuumu, struktura toposa se pojavljuje kao jezik koji služi za izražavanje drugih, neprostornih odnosa u tekstu. „U književno-umjetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obilježja u osmišljenu i konkretnu cjelinu. Vrijeme se ovdje zgušnjava, steže, postaje umjetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, historije. Obilježja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor osmišljava i mjeri vremenom. Umjetnički hronotop odlikuje se tim presijecanjem nizova i slijevanjem obilježja.“⁵⁶

Idris s jedne strane opisuje Azizinu tragediju, javni skandal i cijenu koju mora platiti zbog svog grijeha, a s druge strane život na imanju. Roman prikazuje ruralni život u Egiptu u prvoj polovini 20. stoljeća koji je pogođen regresivnim mentalitetima koji okrutno progone nevine pod okriljem tradicionalnog morala. „Zaplet romana, odnosno potraga za ubicom novorođenčeta, predstavlja samo narativnu matricu na kojoj Idris postavlja svoje realistično

⁵⁴ Vladimir Biti, *Suvremena teorija pripovijedanja...*, str. 399.

⁵⁵ Mihail Bahtin, *O romanu...*, str. 382.

⁵⁶ *Ibid.*, str. 194.

tkanje o mizernom životu radnika na poljima pamuka, o klasnim podjelama i (licemjernim) stavovima o grijehu i grešnicima, odnosno o snazi tragedije koja uspijeva ujediniti duboko podijeljenu ruralnu zajednicu u Egiptu.⁵⁷ Roman završava s velikim društvenim promjenama uzrokovanim revolucijom i zakonom o agrarnoj reformi koji je doprinio uklanjanju aristokratskog posjednika te nastanku "novog društva" malih seljaka. Ovim priznanjem revoluciji iz 1952. godine i zakonom o poljoprivrednoj reformi autor je pokazao da revolucionarni režim uistinu obećava modernizaciju i prosperitet, te da siromašna sela u Egiptu očajnički trebaju pravdu i modernost utjelovljenu u ruralnom dnevnom redu režima.

5.1. Selo kao poprište zbivanja

Roman započinje karakterističnim smještanjem radnje u vrijeme i prostor koji su konstitutivni elementi pripovjednog teksta te su značajni za konstrukciju fabule. „Radnja se u romanima konstantno pokreće i smještena je u karakterističan prostor, a može se govoriti i o poetici prostora.”⁵⁸ Povezanost vremena i prostora po Bahtinu izražena je u književnosti na taj način što umjetnik stvara fiktivni svijet po obrascu realnog svijeta i koristi kategorije realnog svijeta u kojem živi. Na taj način hronotop se javlja i u književnosti i tu predstavlja međusobnu povezanost vremenskih i prostornih odnosa. Bahtinov pojam hronotop, kao termin koji obilježava nedjeljivost vremena i prostora predstavlja kategoriju koja se tiče forme i sadržaja književnog djela. U književnom hronotopu sjedinjuju se prostorna i vremenska obilježja u jednu smislenu cjelinu imajući u vidu da njegov dominantan princip jeste vrijeme. Bahtin ga definiše kao suštinsku uzajamnost vremenskih i prostornih odnosa onako kako su oni umjetnički dati u književnosti kao formalno-sadržajnu kategoriju književnosti.

Egipatsko selo pedesetih godina dvadesetog stoljeća, odnosno, neposredno prije revolucije, čini hronotop ovog romana. Javni prostor sela kao dijaloškog prostora postaje mjesto formiranja kolektivnog subjekta u romanu. Selo je centralno mjesto dešavanja socijalne borbe i problema seksualnog zlostavljanja unutar strogog partijarhalnog sistema. Društveni realizam i neo-realizam koji su se pojavili na književnoj sceni pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina

⁵⁷ Mirza Sarajkić, “Recenzija prijevoda romana”, u: *Haram*, Jusuf Idris, iz arapskog prenio Esad Duraković, Tugra, Sarajevo, 2015, str. 170.

⁵⁸ Gajo Peleš, *Tumačenje romana...*, str. 93.

ponovo je interpretirao selo kao mjesto društvene borbe, prije svega iskustva seljaka u odnosu na opresivni gospodarski i politički režim, kao i duboko ugrađen i smrtonosan sistem društvene konvencije.⁵⁹ Godine 1952. roman *Zemlja* od Abdu al-Rahmana al-Šarqawija je uzdrmao egipatsku književnu scenu s radikalno novom vrstom reprezentacije seljaka i sela. S ovim romanom možda po prvi puta u arapskoj književnosti, *fallah* je napisan kao potpuno artikuliran subjekt pripovijedanja. Ova izuzetna književna intervencija bila je izraz šire društvene, političke i ideološke promjene kroz koju je prolazio arapski svijet između dva svjetska rata, koja je rezultirala revolucijom 1952. godine i turbulentnom vladavinom Nassera. Roman *Zemlja* je tako bio velika prekretnica u povijesti egipatskog sela u romanu u sociopolitičkom i književnom smislu. Od pedesetih godina nadalje romani o selu izričito govore o odnosu moći i ideologiji u egipatskom društvu.⁶⁰

Mnogi pisci su početkom dvadesetog stoljeća postavili radnju ljubavnih priča u selu zbog relativne slobode akcije i kretanja koju je seoska žena uživala u odnosu na žene iz gradova. Ona je također bila simbol nacije kao cjeline i novog izlaska iz starih okova. Koncepti ženske vrline, čistoće i nevinosti se asimiliraju u ideju nacionalne autentičnosti, dok njihova moralna suprotnost - seksualna aktivnost i socijalna ambicija - aludira na korupciju i propadanje nacije kao cjeline.⁶¹ Grijeh žene - gubitak njene časti i njena neizbježna nesretna sudbina pripisuje se ekonomskim okolnostima siromaštva i lišenja slobode. Na simboličkoj razini, autori često povezuju oslobođenje nacije sa oslobađanjem žena i, obrnuto, agresiju počinjenu protiv žena predstavljaju kao agresiju protiv naroda.⁶²

Veoma je bitno istaći da roman *Haram* obiluje veoma kreativnim i realističnim opisima prostora koji bude u čitatelju osjećaj impresioniranosti selom.

Polje podsjeća na raj. Dok se čovjek kreće njime, vidi samo kanale i lisnate stabiljke pamuka, i koliko god dugo išao – pred njim su samo beskrajni zeleni kvadrati pamučnih stabiljka. Zemlja je podijeljena na kvadrate međusobno razdvojene malim kanalima za navodnjavanje, ali oni

⁵⁹ Samah Salim, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880-1985*, RoutledgeCurzon, 1 edition, New York and London, 2010., str. 19.

⁶⁰ Ibid., str. 127.

⁶¹ Ibid., str. 20.

⁶² Dalya Cohen-Mor, *A Matter of Fate: The Concept of Fate in the Arab World as Reflected in Modern Arabic Literature*, Oxford University Press, New York, 2001., str. 135.

*izmiču pogledu, tako da čovjek, u stvari, vidi samo ogromnu, bezgraničnu tamno-zelenu površinu na kojoj svjetlucaju bezbrojni plamičci žutog pamukovog cvijeta.*⁶³

S obzirom da je opis funkcionalni dio teksta, koji je zapravo implicitan samoj radnji, radnja ne bi mogla biti u nekim tekstovima izvedena kao što jest, a da opisom nisu predstavljene one sastavnice koje ju čine mogućom. Opis egipatskog sela postavlja osnovne prostorne i vremenske sastavnice u romanu. Njime se zapravo stvara okvir i pozadina u kojem se radnja odvija, te se likovi smještaju u taj prostorno-vremenski okvir koji je osnovni uslov da bi se neka radnja mogla odvijati.

5.2. Vrijeme u romanu

Vremenom u književnosti naziva se vremenski niz u različitim aspektima ostvarenja, funkcionisanja i percipiranja u djelima književnost, a takvo se vrijeme ponekad naziva i poetskim. Prema Gérardu Genetteu, francuskom književnom teoretičaru, svako pripovijedanje je dvostruko temporalno, pa pripovjedni tekst traje u dvije vremenske dimenzije – dimenziji priče (događaj o kome se pripovijeda) i u dimenziji pripovijedanja (sam narativni tekst). „Vrijeme priče je uslovno rečeno hronološko, jer su događaji tu poredani redoslijedom kojim su se i dogodili, dok je vrijeme pripovijedanja, odnosno vrijeme sižea podložno različitim temporalnim deformacijama. Vrijeme, kao i prostor, posmatramo kao dvije neodvojive kategorije. Osjećaj za vrijeme imamo po događaju, a događaj je moguć samo kao pokret u prostoru.“⁶⁴

Vrijeme ima višestruku ulogu u ljudskom životu. Neumoljivo vremensko razdoblje služi kao simbol neizbježnosti sudbine. Kao dinamična sila s vrhunskom prisutnošću, zamišljeno vrijeme ima apsolutnu kontrolu nad svim događajima, uključujući i razvijanje povijesti i ljudske sudbine. Vrijeme je koncipirano u apstraktnim i konkretnim uslovima, stoga vrijeme ima dvostruki prikaz: s jedne strane je zastupljeno kao nesvjesno ljudima, a s druge strane, kao blisko uključeno u njihove živote i usko povezano sa njihovom sudbinom.⁶⁵ U ovom romanu

⁶³ Jusuf Idris, *Haram...*, str. 34.

⁶⁴ Edin Pobrić, *Vrijeme u romanu...*, str. 30.

⁶⁵ Dalya Cohen-Mor, *A Matter of Fate...*, str. 60.

vrijeme ima iscjeliteljske moći. Kada Linda nestane i njen otac sazna da je otišla da se uda za muslimana Ahmeda Sultana, on je slomljenog srca:

S Lindom i njenim mužem je raskinuo, zaklevši sebe, svoju djecu i suprugu da je zenemare, da je ne viđaju i da je uopće ne spominju. Međutim, vrijeme – ah, to vrijeme! – učini da on uskoro oprost i zaboravi te da počne odgovarati na mnogobrojna pisma koja mu je Linda slala svake sedmice, a ispisivao ih je kratko i pedantno, započinjući ih izrazom „Draga naša kćeri Linda.“⁶⁶

Dakle, mjesto i vrijeme radnje u romanu su neraskidivo povezani. Onako kako mjesto diktira vremensko trajanje, tako je i vrijeme sraslo sa životnim prostorom, selom, kućama, poljem i likovima. Hronotop, koji označava vremensku i prostornu povezanost narativnog teksta, daje generalnu predstavu o modelu kulture u kojem je djelo i nastalo. „Drugim riječima, svi apstraktni elementi romana, od filozofskih do socijalnih, od uzročno-posljedičnih odnosa do ideja, gravitiraju prema hronotopu i kroz njega ostvaruju konkretizaciju.“⁶⁷

Roman *Haram* opisuje iskustvo marginalizirane zajednice, ne zbog akumulirane težine vlastite povijesti, već savremenih oblika političkog i ekonomskog iskorištavanja. Radnja romana se odvija u egipatskom selu pedesetih godina 20. stoljeća kada se dešavaju značajne političke i društvene promjene. Godine 1952. izbija državni udar kojim je ukinuta monarhija, kralj Faruk I prisiljen na abdikaciju i poslan u egzil, a funkcije predsjednika vlade preuzima Gamal Abdel Nasser koji je pokrenuo opsežne socio-ekonomske reforme za poboljšanje životnog standarda većine egipatskog stanovništva. Donesen je Zakon o agrarnoj reformi kojim se ne samo ograničila veličina posjeda, već je ova agrarna reforma pomogla kod određivanja fiksnih plata, pripomogla osnivanju sindikata, ograničila zemljišne rente te poboljšala regulative kod zakupa zemlje. Ukinuta je i složena hijerarhija i podjela unutar jednog sela sastavljenog od lokalnih i gradskih vlasti, *ahl al-balad* - narod sela i *al-gharabwah* tj. došljaci koja je jasno predstavljena u romanu. Lokalni seljani i došljaci se tradicionalno drže segregacijske identifikacijske politike koja je ukorijenjena u selu. Seljaci koji su se naselili na imanju imaju dobre uslove za život, a došljaci, s druge strane, vrlo su siromašni. Oni su bili najbjeđniji u čitavome kraju, prinuđeni da napuste vlastite domove i sela tražeći posao po

⁶⁶ Jusuf Idris, *Haram...*, str. 159.

⁶⁷ Marina Katnić-Bakaršić, “M.M. Bahtin - Vizionarski teoretičar dijalozizma i karnevalizacije”..., str. 138.

udaljenim imanjima, i to za samo nekoliko pjastera dnevno. Mali iznos koji se isplaćuje, od kojih većina štedi, jer živi tako štedljivo, dovoljno je da nahrane svoju porodicu tokom godine. Seljaci posve preziru i ismijavaju radnike došljake, čak je i njihov različit naglasak predmet ismijavanja. Međutim, došljaci nisu obraćali pažnju na sve pogrdne riječi, jer im je bilo bitno samo da dobiju mjesto u putujućoj grupi i da imaju šta raditi tri mjeseca za nadnicu. Stroge razlike su rasprostranjene u čitavom romanu, ali na kraju, kroz njihov prisilni kontakt, lokalni seljaci i došljaci shvataju da je njihov iskorišteni rad taj koji definira njihov zajednički identitet te da su njihovi životi na kraju slični.

ZAKLJUČAK

Roman *Haram* objavljen je u Kairu 1959. godine i po njemu je snimljen i istoimeni film 1965. godine. *Haram* je književno djelo koje prikazuje Egipat, gdje su se dogodili i događaji potresi u društvenim, političkim, moralnim i vjerskim uvjerenjima i praksama. Autor nas u ovom romanu ne vodi samo kroz zastrašujući zadatak pronalaženja nepoznate majke koja je ubila svoje tek rođeno dijete, već ispisuje priču o stanju poljoprivrednog pamuka u Egiptu tokom pedesetih godina prošlog stoljeća, uvjerenjima ljudi na imanju o grijehu i grešniku, i kako jedan tragičan događaj može dovesti do toga da zajednica odbaci svoje razlike i ujedini se. U romanu se vješto izmjenjuju dvije tematike. Prva se dotiče problematike položaja žene u društvu, a druga tema je društvena hronika onog vremena gdje se nastoji dati slika radničkog, teškog i mukotrpnog života seljaka. Osnovna slika ili ono što je možda kod Gaje Peleša antemska figura, jeste Egipat i stanje egipatskog društva. To je ono što čini život, životnost, piščev pogled na svijet i na život, piščev doživljaj života, potreba da progovori o tome – sve to vodi ka jednoj osnovnoj slici ovih romana. U romanu se na potresan i, na mahove, gotovo naturalistički način predstavlja čemeran i ponižen život sezonskih radnika u Egiptu, njegovih „nedodirljivih“ žitelja na ivici egzistencije ili, tačnije, ispod svake socijalne kategorizacije. U ovom radu smo često uzimali društvene prilike kao faktor u analizi. Društveni kontekst se stoga nameće kao važan faktor za analizu likova.

Fokalizacija, pojam koji je uveo Gérard Genette, kao problem perspektive iz koje se pripovijeda je posebno značajan. U romanu uočavamo unutrašnju i nultu fokalizaciju, međutim nijedna formula fokalizacije se ne odnosi uvijek na čitavo djelo. Vanjska fokalizacija u odnosu na lik ponekad se može isto tako dobro odrediti kao unutrašnja fokalizacija u odnosu na neki drugi lik. U vanjskoj fokalizaciji junak djeluje pored nas te ne postoji neposredan uvid u psihi, to je tačka gledišta koja nije unutar likova, budući da autor nudi pogled na situaciju. Za razliku od vanjske, unutrašnja fokalizacija zbivanja u romanu promatra iz perspektive lika. Unutrašnja fokalizacija je u romanu *Haram* pretežno prikazana kroz monologe likova koji mogu u potpunosti promijeniti sliku i mišljenje o samom liku. Kroz monolog, također, možemo dobiti bolju viziju karaktera lika te saznati o njegovim najdubljim strahovima, emocijama i dilemama.

U potrazi za grješnicom nailazimo na dvostruki standard koji ukazuje na muško-ženske odnose i dominaciju muškog, patrijarhalnog diskursa. Idris kao autor iznosi jasno razumijevanje posebnih pritisaka na žene u ovom društvu i iako tematika romana nije feministička, to je otvoreno i ravnodušno iznio u svojim prikazima muškaraca, žena i njihovih međusobnih odnosa ukazujući da je slobodno i nekonvencionalno ponašanje za ženu mnogo opasnije nego za muškarca, jer nosi ogroman rizik od osude i sramote.

Jusuf Idris roman završava agrarnim zakonom i revolucijom koja donosi značajne promjene na imanju. Fikri-efendi nije više bio upravnik, jer je imanje prodato belgijskoj kompaniji, ali je i to ubrzo prodato al-Ahmed paši koji je promijenio dotadašnji sistem obrađivanja sistemom iznajmljivanja, tako da su seljaci potpisivali bjanko ugovore o najmu, a onda je on stavljao uslove kakve je htio. Nakon revolucije donesen je ovaj zakon te je al-Ahmed-paša prodao zemlju seljacima (kako se zakon ne bi primijenio na i njega), otpustio je sve službenike, najamnike, majstore. Izgled imanja se sasvim promijenio, nije više bilo štale, uprave, upravnika, radnika, stražara, ali je nastalo novo društvo i novi posjednici imanja koji se počele bogatiti. Idris je ovim izričito izrazio svoju podršku režimskim zakonima o agrarnoj reformi koji je donio pravdu i prosperitet zemljoradnicima bez imanja.

Agrarna reforma i općenito pozitivan završetak romana nam je omogućio bolje razumijevanje ljudi i situacija tako da čak i u najstrožim okolnostima možemo susojećati s drugima i pružiti im utjehu i pomoć kada je najpotrebnije. Bez obzira na ideološke, vjerske i društvene razlike ljudi su na kraju ipak spremni pomoći drugima i imati sluha za njihove osjećaje, nevolje i probleme.

IZVORI

Idris, Jusuf, *Haram*, iz arapskog prenio Esad Duraković, Tugra, Sarajevo, 2015.

LITERATURA

- Allen, Roger, *Critical Perspectives on Yusuf Idris*, Lynne Reinner Publishers, Colorado, 1994.
- al-Qiṭṭ, ‘Abd al-Ḥamīd ‘Abd al-‘Azīm, *Yūsuf Idrīs wa al-fann al-qīṣaṣī*, Dār al-Ma‘ārif, Cairo, 1980.
- Bahtin, Mihail, *O romanu*, Nolit, Beograd, 1989.
- Bal, Mike, *Naratologija – teorija priče i pripovijedanja*, Narodna knjiga – Alfa, Beograd, 2000.
- Biti, Vladimir, *Suvremena teorija pripovijedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
- Shilling, Chris, *The Body and Social Theory*, Sage, London/Thousand Oaks/New Delhi, 2003.
- Cohen-Mor, Dalya, *A Matter of Fate: The Concept of Fate in the Arab World as Reflected in Modern Arabic Literature*, Oxford University Press, New York, 2001.
- Idris, Jusuf, *Šejh-baba i druge pripovijetke*, Prosveta, Beograd, 1977.
- Kurpershoek, P.M., *The Short Stories of Yūsuf Idrīs: A Modern Egyptian Author*, E.J. Brill, Leiden, 1981.
- Lešić, Zdenko; Kapidžić-Osmanagić, Hanifa i drugi autori, *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Sarajevo Publishing, Sarajevo, 2006.
- Peleš, Gajo, *Tumačenje romana*, ArTresor naklada, Zagreb, 1999.
- Pobrić, Edin, *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006.
- Salim, Samah, *The Novel and the Rural Imaginary in Egypt, 1880-1985*, RoutledgeCurzon, 1 edition, New York and London, 2010.
- Solar, Milivoj, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
- Zlatar, Andrea, *Tekst, tijelo, trauma: ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

SAŽETAK

Temeljni zadatak ovog rada je naratološka analiza romana *Haram*, autora Jusufa Idrisa, te interpretacija likova i njihovih međusobnih odnosa u tom romanu. Ovaj rad sadrži pet poglavlja. U prvom poglavlju ćemo iznijeti biografiju autora kako bi bolje razumjeli vrijeme i prilike o kojima je pisao Jusuf Idris. Drugo i treće poglavlje su posvećeni naratološkom pristupu te tipovima fokalizacije u romanu. Hronotop koji određuje umjetničko jedinstvo književnog djela i njegov odnos prema stvarnosti u romanu *Haram* čini posljednje poglavlje ovoga rada. Prikazom romana kao socijalnog, predstavljena je tradicionalna društvena struktura na selu. Ovo ujedno čini i posljednje poglavlje našeg rada. Ovaj rad predstavlja nastojanje da se doprinese razumijevanju i tumačenju romana te ukaže na njegovu višeslojnost i višeznačnost.

ملخص

المهمة الأساسية لهذه البحث هي تحليل الرواية حرام للمؤلف يوسف ادريس ، وشرح الشخصيات وترابطها في تلك الرواية. تحتوي هذه الورقة على خمسة فصول. في الفصل الأول ، سوف نقدم سيرة ذاتية للمؤلف من أجل فهم أفضل للزمن والظروف التي كتب عنها يوسف إدريس. الفصل الثاني والثالث مخصصان لنهج السرد وأنواع التركيز في الرواية. ومكان في الرواية في رواية حرام, الذي يحدد الوحدة الفنية للعمل الأدبي وعلاقته بالواقع , هو الفصل الأخير هذه الورقة. و من خلال عرض الرواية كوحدة اجتماعية ، يتم تصوير البنية الاجتماعية التقليدية للقرية وهذا أيضا يمثل الفصل الأخير لعملنا. هذه الورقة هي محاولة للمساهمة في فهم الرواية و تفسيرها والإشارة إلى تعدد أبعادها وتعددتها.