

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

**ELEMENTI ARAPSKO KULTURE I TRADICIJE U ROMANU ECE TEMELKURAN
„ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE“**

Završni diplomski rad

KANDIDATKINJA:

Azra Mehić

MENTORICA:

prof. dr. Alena Čatović

Sarajevo, 2022.

SADRŽAJ

SADRŽAJ	2
UVOD	3
I. OSNOVNE ODLIKE STVARALAŠTVA ECE TEMELKURAN	6
1.1. O autorici Ece Temelkuran	6
1.2. O romanu <i>Žene koje huču u čvorove</i>	7
II. ELEMENTI ARAPSKJE KULTURE I TRADICIJE U ROMANU ECE TEMELKURAN <i>ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE</i>	10
2.1. <i>Nefes</i> i 'uqad kao strukturni princip arabeske u romanu <i>Žene koje huču u čvorove</i>	10
2.2. <i>Al-Kāhina</i> – ženski kult čarobnica i magije	15
III. VRIJEME U ROMANU <i>ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE</i>	20
IV. PROSTOR U ROMANU <i>ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE</i>	25
4.1. Jezik kao egzil	25
4.2. Pustinja kao <i>topos granica</i>	30
4.3. Arapsko proljeće kao ideja revolucije	36
4.4. Mjesta revolucije – trgovi	40
V. INTERTEKSTUALNOST U ROMANU <i>ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE</i>	44
5.1. Kur'anska sintagma <i>neffāsāti fi-l 'uqad</i> kao simbol ženske snage	44
5.2. Didonini zapisi i Muhamedova pisma	47
ZAKLJUČAK	52
SAŽETAK	55
IZVORI	57
IZVORI SA INTERNETA	57
LITERATURA	57

UVOD

Ovaj rad ima za cilj istražiti osnovne odlike i specifičnosti bliskoistočnog romana puta *Žene koje huču u čvorove* (*Düğümlere Üfleyen Kadınlar*) savremene turske spisateljice Ece Temelkuran sa posebnim naglaskom na elemente arapske kulture i tradicije koji su prisutni u ovom romanu. Analizom elemenata arapske kulture i tradicije u romanu *Žene koje huču u čvorove* ukazat će na specifične kulturološke i identitarne paradigme orijentalno-islamskoga kulturnog kruga. Temelkuran svoj pripovjedački fokus okreće prema Bliskom istoku, baveći se bliskoistočnom problematikom koja za nju ne predstavlja pokušaj upoznavanja Drugoga ili "tuđega". Naprotiv, ova spisateljica se bliskoistočnom problematikom bavi zbog uvjerenja da je njena domovina Turska u neraskidivoj vezi sa sudbinom Bliskog istoka i arapskog svijeta i da su Turci ujedno i Bliskoistočnjaci.

U prvom poglavlju ovog rada govorit će ukratko o osnovnim odlikama stvaralaštva Ece Temelkuran, o njenom životu i djelu i ukratko o bliskoistočnom romanu puta *Žene koje huču u čvorove* (*Düğümlere Üfleyen Kadınlar*).

U drugom poglavlju analizirat će i izdvojiti elemente arapske kulture i tradicije u romanu *Žene koje huču u čvorove*, s posebnim akcentom na riječi *nefes* i *'uqad* koje se nalaze u četvrtom ajetu sure *al-Falaq: wa min šerri-n-neffāsāti fi-l 'uqad*, a kur'anska sintagma *neffāsāti fi-l 'uqad* koja je izdvojena iz ovog ajeta će biti predstavljena kao svojevrsni *lajtmotiv* ovog romana. Na osnovu ove kur'anske sintagme koja se neprestano pojavljuje na stranicama ovog romana, a posebno i na koricama knjige po kojoj je i roman dobio naziv, u romanu će se prezentirati poput strukturnog principa arabeske, kao jedan začarani krug iz kojeg ništa ne izlazi, nego u njemu sve kruži, spotiče se, grana se i nadasve živi. Pored ovoga, po istom principu arabeske pojavljivat će se i riječ *al-Kāhina* koja će biti predstavljena u radu kroz prizmu ženskog kulta čarobnica i magije. Ovim elementima ukazat će i na Šeherezadin način pripovijedanja, jer autorica kada pravi takve zanimljive narativne čvorove, daljim razvojem radnje i pripovijedanjem uspjeh će da svakim novim jutrom razveže novonastali čvor. Također, unutar ovog poglavlja osvrnut će se i na tumačenje (tefsir) sure *al-Falaq*, s posebnim akcentom na četvrti ajet, jer sura *al-Falaq* zajedno sa surom *en-Nas* predstavljaju sure *Zaštitnice*.

U trećem poglavlju ovog rada govorit će o vremenu u romanu *Žene koje huču u čvorove*. Analizom narativnog toka ovog romana, ustanovit će da dolazi do preplitanja kružnog i linearnog

vremena sa uplivom novinarskog diskursa. Riječi poput *nefes*, *'uqad*, *al-Kāhina* i *Didona* koje su vješto upletene u radnju romana, stalno će podsjećati na ciklično odvijanje događaja, radnji i motiva, gdje će se paralelno s tim potencirati Šeherezadin način pripovijedanja pun magije, magnovljenja, snova i ženskih intriga, a linearno vrijeme će hitati svome cilju upravo zahvaljujući njihovom putovanju koje ih je tjeralo samo naprijed do krajnje tačke njihovog putovanja, a to je sudbonosni Bejrut. Novinarski diskurs je zapravo ova dva vremena, kružno i linearno, pomalo dovodio i u sukob, ali i u primirje.

U četvrtom poglavlju ovog romana govorit ću o prostoru u romanu, odnosno prostornim obilježjima Bliskog istoka, analizirajući maternji jezik junakinja romana kao egzil, jer se na putovanju ali i u bijegu ne može koristiti samo maternji jezik. Stoga će protagonistice ovog romana utočište pronalaziti u engleskom jeziku, prerašavajući se u drugu odjeću, koristeći drugi jezik ili drugi dijalekt arapskog jezika, napuštajući svoju domovinu i svoj maternji jezik. Zatim, predstaviti ću pustinju kao mjesto u kojem obitava mnoštvo sukoba iako djeluje potpuno mirno i izolovano mjesto od ljudi, života, kulture i civilizacije, a zapravo je sve suprotno od toga. Opis pustinje u romanu zauzima najviše stranica pa sam zbog toga pustinju analizirala kao osebujni *topos granica*, jer to svakako i jeste. Nasuprot nepregledne libijske pustinje, u ovom poglavlju, govorit ću i o velikim gradskim trgovima koji su služili kao višestoljetna mjesta za ustanke, demonstracije, revolucije i revoluciju *Arapskog proljeća* kroz čija žarišta će se kretati junakinje ovog romana.

O intertekstualnosti u romanu *Žene koje huću u čvorove*, govorit ću u petom poglavlju ovog rada. Kur'anska sintagma *neffāsāti fi-l 'uqad* u romanu igra veliku ulogu. Ovdje ću predstaviti ovu kur'ansku sintagmu kao značajnu i jedinstvenu molitvu protagonistica romana. Ono na što ću posebno obrati pažnju jeste činjenica da Temelkuran ovu kur'ansku sintagmu koristi kao podtekst romana, upuštajući se u jedno drugačije čitanje Sakralnog teksta, gdje će nastojati da dekonstruiše ili deteritorijalizira opće prihvaćene poruke pojedinih kur'anskih ajeta o ženama na način da stupa u ravnopravan dijalog, odnosno čak i u raspravu sa njima. Također, pored ovoga, u romanu su prisutni Didonini zapisi i Muhamedova pisma. Ovim će autorica izravno inicirati sukob matrijarhata sa patrijarhatom. Zbog toga se upravo autorica služi ovakvom vrstom dijaloga sa Sakralnim tekstom, gdje s jedne strane koristi kur'ansku sintagmu kao utočište i tihiu molitvu, a sa druge strane se služi pripovijestima o moćnim kraljicama i boginjama iz davnih vremena koje se također nalaze u podtekstu romana. Ovim dijalogom sa Sakralnim tekstom i pripovijestima moćnih kraljica i boginja, u ovom poglavlju ukazat ću na probleme sa kojima se suočavaju žene na Bliskom

istoku, a koje najčešće uzrokuje strogi patrijarhat. Također, u ovom poglavlju predstaviti ću alternativni put, odnosno liniju bijega koju autorica ovog romana nudi ženama Bliskoistočnjakinjama upravo kroz dijalog sa Sakralnim tekstom i drevnim pripovijestima kartagenske kraljice Didone kao način deterritorijalizacije ukorijenjenih žensko-muških obrazaca djelovanja, ali i vjerovanja.

I. OSNOVNE ODLIKE STVARALAŠTVA ECE TEMELKURAN

1.1. O autorici Ece Temelkuran

Ece Temelkuran, jedna od najpoznatijih savremenih turskih književnica, novinarki i političkih komentatorica, rođena je u Izmiru 1973. godine. Redovno objavljuje svoje članke i tekstove u turskim listovima, ali i u časopisima *The Guardian*, *The New Statesman*, *The New Left Review*, *Le Monde Diplomatique*, *Frankfurter Rundschau*, *Der Spiegel* i *Berliner Zeitung*. Pisala je također kolumne dugi niz godina u turskim dnevnim novinama *Milliyet* i *Habertürk*. U istraživačkim publicističkim radovima bavi se temama koje su u Turskoj kontroverzne, poput kurdskog i armenskog pitanja i slobode izražavanja, ženskih prava i pitanja političkih zatvorenika, ali i temama društvene promjene u savremenim zapadnim društvima. Dobitnica je mnogobrojnih nagrada kao što je nagrada *Pen for peace* i *Nagrada za turskog novinara godine*.

Dosad je objavila desetak knjiga, a romani su joj prevedeni na nekoliko jezika i adaptirani u pozorišne predstave i scenarije. Roman *Žene koje huču u čvorove* (*Düğümlere Üfleyen Kadınlar*) objavljen je u Turskoj 2013. godine, gdje je i postao bestseller. Roman je, za sada, preveden na bosanski, hrvatski, engleski, njemački, francuski, italijanski, grčki i kineski jezik. Zbog kritike Erdoğanove vlasti 2012. godine u Turskoj, Temelkuran je dobila otkaz zajedno sa velikim brojem progresivnih lijevo orijentiranih snaga. Temelkuran je po obrazovanju pravnica, odvjetnica, a tek kasnije se okrenula novinarstvu. Ece Temelkuran je svoju tursku adresu prije nekoliko godina zamijenila zagrebačkom adresom i već nekoliko godina živi i radi u Booksinom kvartu.

Temelkuran predstavlja zanimljivu pojavu u savremenoj turskoj književnosti, jer je istovremeno i uspješna novinarka. Dugi niz godina bavila se je političkim i društvenim pitanjima Bliskog istoka, a potom je svoj istraživačko-novinarski interes za bliskoistočnu problematiku pretočila u književni izraz. Naime, ova spisateljica svoj pripovjedački fokus okreće prema Bliskom istoku i tematizira društvene i aktuelno-političke probleme. Također, Temelkuran u svojim romanima tvori multikulturalni mikrokosmos koji zapravo raspire i sublimira sve društveno konstruirane pripadnosti i identitete.

1.2. O romanu *Žene koje huču u čvorove*

Roman *Žene koje huču u čvorove* objavljen je u Turskoj 2013. godine. Zbog svog naziva naišao je na različitu recepciju kod književnih kritičara, prevodilaca i čitalaca u Turskoj, ali i kod nas. Razlog toga je prije svega nepoznavanje bliskoistočne problematike kojom se je Temelkuran bavila, a potom i prisustvo ovog motiva ženskog daha na koricama knjige i unutar radnje romana. Unatoč tome, ovaj roman je bio najprodavaniji roman 2013. godine u Turskoj i izvan nje, jer je vrlo brzo nakon objavljivanja na turskom jeziku preveden na nekoliko evropskih jezika. U intervjuu povodom objavljivanja francuskog prijevoda romana, u vezi sa pitanjem motiva ženskog daha kao svojevrsnog lajtmotiva ovog romana, Ece Temelkuran kaže:

Ranije su žene koje su se bavile magijom vezale čvorove, učile dove i puhale u te čvorove, pa su nazvane ženama koje pušu u čvorove, to jeste vješticama. Tema ove knjige je dah žena. Ovaj roman sam napisala polazeći od vjere u snagu žena čiji je dah toliko snažan i koje su spremne da svojim dahom uliju toliki strah. Vjerujem da život i sve što se tiče života potiče od daha žena i da je dah žene magičan. Vjerujem, zapravo, da je i arapsko proljeće poteklo od ženskog daha. Žene pušu i u muškarce i stvaraju ih svojim dahom.¹

Ovaj roman je bliskoistočni roman puta koji je nastao u okolnostima izazvanim Arapskim proljećem. U njemu je prikazano putovanje od Tunisa do Libana pisano iz ženske perspektive u kojem autorica sagledava mogućnosti i prava žena u savremenom islamskom svijetu. Za formu romana puta Temelkuran se odlučila jer je željela napisati priču o ženama koje kreću na put i koje se vraćaju sa tog puta. Također, ovim romanom je željela izmijeniti postojeći stereotip da su putovanja nešto što obično pripada isključivo muškarcima i da na putovanja kreću samo nesretne žene. Roman govori o četiri žene koje su odlučile preći pustinju u jeku revolucije Arapskog proljeća kako bi ubile muškarca koji je jednoj od njih slomio srce. Osveta je bila motiv polaska na to dugo putovanje.

¹<https://m.bianet.org/biamag/yasam/144712-temelkuran-in-dugumlere-ufleyen-kadinlari> dostupno 15.7.2022.

Žene koje huču u čvorove jeste roman o tom putovanju. Radnja se dešava na Bliskom istoku, u ranjenoj geografiji, koja se ne može promijeniti i popraviti koliko god bila voljena i koliko god se o njoj pisalo i govorilo. U jeku revolucije svrgavaju se vlade i pune trгови masama ljudi, ali pitanja i dalje ostaju neriješena, jer na svako putovanje kreće se barem s jednim pitanjem: Kako se jedna žena ili jedna zemlja istinski voli? Upravo, zbog ovog pitanja Temelkuran smatra da je život žene najjasniji pokazatelj politike i društvene situacije u nekoj zemlji. Brojni događaji koji su u proteklih nekoliko godina potresli područje Bliskog istoka i sjeverne Afrike potaknule su i podržale upravo žene, pa je stoga Temelkuran odlučila prikazati te ženske likove iz njihove perspektive. Ženske likove je modelirala prema ženama u arapskom svijetu, no one nikako ne odgovaraju arapskim stereotipima.

Veoma je interesantan koncept romana, jer se prije svega može čitati kao uzbudljiv roman puta, a na malo dubljem nivou to je roman koji govori o odnosima među ženama. Na najdubljoj razini, ovaj roman zapravo govori i o ženskom dah. Dakle, Temelkuran u romanu na više mjesta govori upravo o tome da žene udišu dah svemu što postoji, svijetu, muškarcima, svojim vezama, smatrajući da svijetu magije najviše doprinosi upravo taj ženski dah. Roman je posvećen prije svega ženama. Temelkuran nerijetko naglašava u svojim razgovorima sa medijima da su stare žene ranije vezale konce u čvorove i puhale u njih kako bi pokušale zadržati muškarca sa kojim su željele provesti život. Temelkuran smatra da je to na neki način bila svojevrsna čarolija i posebna čar. Knjiga je posvećena ženama, a podijeljena je na četiri poglavlja. To je prije svega i simbolika ovog romana, jer na put kreću upravo četiri žene u jeku revolucije putujući kroz četiri arapske države, a i sam naslov romana se krije u aluziji na četvrti ajet sure *al-Falaq*.

Roman govori o sudbonosnom putovanju žena kroz žarišta Arapskog proljeća iz sunčanog Tunisa, preko nepregledne libijske pustinje, kroz labirint urbane Aleksandrije, preko Sredozemnog mora do raskošnog sudbinskog Bejruta. Temelkuran na ovom putovanju govori o arapskim državama, njihovoj politici i novonastalim situacijama u kojima su se našle protagonistice romana, potom govori nam kako društvo, država, politika i nadasve patrijarhat kao dominantni sistemi moći utječu na žene i kako se one snalaze u tim sistemima.

Naime, ovaj roman krajnje otvoreno i jasno govori o nemilosrdnim pobunama protiv svih civilizacijskih licemjerstava u shvatanju naših vlastitih tijela, o komunikaciji između ljudi i njihovim civilizacijskim navikama, potom o životnim tradicijama i filozofijama, ali isto tako govori i o pobunama protiv licemjerstava taloženih vremenom u nama samima. Naime, ispod debelog

sloja naslaga tih silovitih pobuna kriju se ljudske strasti, zla, nevolje, ljubomore, bolesti, ali i patnje, trpljenje, vriskovi, zazivanje Božije pomoći, traganje za sigurnim domom i domovinom, ali i traganje za vlastitim identitetom svake junakinje u romanu. Svi ti civilizacijski tokovi, višedecenijski talozi i izazovi najbolje se oslikavaju u uvjetima rata, nemira i pobuna, potom u tjeskobnim stanjima naših duša, ali i na dugim putovanjima. *Žene koje huču u čvorove* jeste roman koji govori o tom putovanju, o putovanju duša i tijela, ali i putovanju ženskog daha preko kopna, zraka, pustinje i mora, koji je stvarao priču o svemu što dotakne na tom sudbonosnom putovanju.

Također, autorica u ovom romanu govori i o majčinstvu, jer je u današnjici toga sve manje i žene se stalno i iznova upozoravaju na ulogu majčinstva kako bi čovječanstvo u konačnici opstalo. Naime, Temelkuran ženu stavlja u fokus i spominje tu čar ili magiju kod žene, naglašavajući tokom svoga pripovijedanja da je žena sposobna zadržati muškarca pomoću svoje čarolije ili uz pomoć čvorova. Ono što je također veoma važno naglasiti za ovaj roman jeste činjenica da u podtekstu romana teče neprekidni dijalog sa Sakralnim tekstom Kur'ana koji je uvjetovao nastanak velikog civilizacijskog kruga izvan granica arapskog svijeta, odnosno, civilizacijskog kruga koji uključuje i tursko podneblje. Dakle, identitarne odrednice tog širokog bliskoistočnog kulturnog toposa u romanu moguće je čitati i na ravni ovog dijaloga sa Sakralnim tekstom.

II. ELEMENTI ARAPSKE KULTURE I TRADICIJE U ROMANU *ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE*

2.1. *Nefes* i *'uqad* kao strukturni princip arabeske

U romanu *Žene koje huču u čvorove* je prisutan svojevrsni strukturni princip arabeske. Riječi poput *nefes (dah)* i *'uqad (čvor)* u romanu su veoma frekventne. Ove dvije imenice u romanu stalno se ponavljaju, uzajamno se nadopunjuju, prepliću i urastaju jedna u drugu baš poput arabeske. To najbolje potvrđuje kur'anska sintagma *neffāsāti fi-l 'uqad* koja je u romanu služila kao jedna tiha i predana molitva protagonistica romana, ali i kao svojevrsni zaštitni znak najstarije protagonistice romana Madam Lille.

Roman je vrlo slojevit, jer se može čitati kao uzbudljiv roman puta ili kao roman koji govori o odnosima među ženama. Međutim, u samoj srži romana, na njegovoj najdubljoj razini, ova knjiga zapravo govori o dahu. Žena po samom svom nastanku i postojanju na ovom svijetu je predodređena za rađanje novog života. Život na ovom svijetu započinje upravo prvim dahom, a završava posljednjim dahom. Naime, autorica pripovijedajući u romanu vrlo često naglašava da žene udišu dah svemu što postoji svijetu, muškarcima i svojim vezama, te da takvom svijetu čarolije doprinosi upravo taj ženski dah. Glavni junak ovog romana je upravo žena, odnosno tijelo žene, ali isto tako i njen dah kako stoji u samom nazivu romana. Autorica na nekoliko mjesta u romanu naglašava snagu ženskog daha i puhanja kao simbol vlastite izdržljivosti, žilavosti i snage junakinja ovog romana.

Na dva mjesta u romanu autorica posebno naglašava snagu ženskog daha. Prvi put kada govori o jednom ritualu unutar škole u kojoj su žene pravile male slatkiše od tijesta i pisale ceduljice sa pjesmama o ljubavi i slobodi, učeći dove nad tim slatkišima, a potom ih šaljući na front, a na drugom mjestu u romanu autorica Temelkuran naglašava važnost učenja sure *al-Falaq* u pustinji kada su bili ugroženi njihovi životi:

One su poput vila usred pustinje. Sve je minijaturno. Miješaju slatkiše s poezijom i šalju ih na front gdje se miješa metal s ljudskim mesom. Ali kutije se ne sastoje samo od poezije i slatka. U krugu u kojem se nalazimo sjede dvije veoma stare žene. Svaki put kad do njih dođe paket, one uzimaju po jednu kutiju iz njega i nad njom prvo uče dovu, neprimjetno i brzo mičući usnama, potom u nju huču i smještaju je u paket. (Temelkuran, 2015: 127)

Kada su deve od straha počele bježati, jedna je udarila Tin Abutut i oborila je na tlo. I mi smo potrčale. Skotrljale smo se u helikopter. Madam Lillu su, pak, dvije osobe potpuno zamotane u crnu tkaninu podigle i smjestile unutra. Madam Lilla, je vičući, učila suru Felek u helikopteru. Istrgnula je privjesak s vrata i bacila ga dolje. Još jedanput je povikala: „Neffesati fi'l-ukad!“ (ibid: 288-289)

Naslov ovog romana sadrži aluziju, preuzevši je iz kur'anske sure *al-Falaq* koja opominje na žene koje pušu u čvorove. Dakle, u suri *al-Falaq* stoji izraz *neffāsāti* (one koje mnogo pušu) u pravilnom pluralu ženskog roda što jasno ukazuje na žene, odnosno na grupe žena ili na osobe koje pušu. Ibn Ğuzayy al-Kilbi al-'Andalūsī također navodi da ovaj izraz ima oblik hiperbole, što ukazuje na intenzivan način puhanja u čvorove. Dakle, *en-nefs* je puhanje, ali bez pljuvanja, kako to smatra Ibn 'Atiyye, dok Zamahšarī kaže da je to pljuckanje, dakle uz pljuvačku. To je jedna vrsta sihra kada osoba veže čvorove na koncu ili nečemu sličnom i puše u njih kako bi određenu osobu opsihirila i na taj način mu nanijela zlo.

Najtačnije mišljenje među mufessirima je da se misli na žene, jer je ovaj ajet iz sure *al-Falaq* aluzija na kćeri jevreja Labīda b. al-'A'šam koje su se uz svog oca bavile pravljenjem sihra. Oni su opsihirili i Božijeg Poslanika s.a.w.s., vežući mu jedanaest čvorova. Potom je Uzvišeni Allah objavio jedanaest ajeta sura *Zaštitnica, al-Falaq i an-Nas*, koliko je bilo i čvorova, pa se je Allahov Poslanik s.a.w.s. izliječio.

Kada je u pitanju imenica *'uqad*² vrlo je indikativno da je kompozicija ovog romana upravo niz čvorova koji su spleteni unutar romaneskih epizoda. Prstenaste, pripovjedne sekvence podsjećaju na čvor, odnosno zaplet. Također, prstenaste, pripovjedne sekvence u romanu podsjećaju i na Šeherezadino pripovijedanje iz *Hiljadu i jedne noći*, a autorica romana, iako Turkinja po svom porijeklu, piše, pripovijeda i putuje sa tri savremene arapske žene. Roman je pisan na način da se na početku svakog poglavlju sazna kraj priče, pa se onda autorica vrati na radnju koja je dovela do takvog raspleta. U nekim trenucima dok čitamo roman stičemo dojam da su pojedini dijelovi romana, odnosno epizode u potpunosti nepovezane, razbacane i rastrgane po cijelom romanu, ali već nakon nekoliko stranica priča se ipak slaže u savršenu cjelinu.

² *'Uqad* je imenica arapskog porijekla koja se spominje u četvrtom ajetu sure *al-Falaq* i njeno značenje je čvor. Za naziv ovog romana autorica je ipak koristila imenicu na turskom jeziku *düğüm* koja također znači čvor.

Naime, poetika arabeske je strukturni i estetički princip koji oduvijek dominira arapsko-islamskim, a velikim dijelom i orijentalno-islamskim umjetnostima općenito, naročito u književnosti kao umjetnosti. Arabeska kao ornamentacija afirmirana je u 9. vijeku u andaluzijskoj arabeski i kasnije se usavršavala u orijentalno-islamskom svijetu. Međutim, arabeska koja se ne može svesti na tipičnu islamsku ornamentaciju bila je prisutna mnogo prije u vrlo razvijenijoj formi, u najboljoj prijeislamskoj poeziji, u *Kur'anu*, pa i u *Hiljadu i jednoj noći* kojom dominira upravo taj konstruktivni i estetički princip. Arabeska je prema riječima Durakovića najčešće biljna ornamentacija u kojoj se stabljika grana u izvjesnoj ritmičnosti i elementima ponavljanja, a nju dopunjuju listovi koji nisu odsječeni niti su izolirani.

Odlike arabeske najbolje svjedoče o tome. Parcelacija elemenata i njihova ponovljivost određuje se kao strukturni princip, a takvi ponavljajući elementi nastoje stalno da prevladaju vlastitu segmentiranost i sličnost, a zatim i istrajnu ponovljivost. Jedna od odlika arabeske jeste težnja da se prekrije cijeli prostor ili cijela površina, što joj upravo omogućava princip ponovljivosti elemenata. Ono što je također specifično za arabesku jeste da nema naglašen početak, sredinu i kraj. Dakle, arabeska se ne razvija linearno, već ponavljanjem svojih segmenata ovladava površinom kružno. Ovakva struktura arabeske i prisustvo njenog estetičkog principa u umjetničkim djelima, naročito u književnim djelima, u uskoj je vezi sa arapsko-islamskim poimanjem vremena koje se znatno razlikuje od poimanja vremena u judeo-kršćanskoj kulturi. U arapsko-islamskoj kulturi vrijeme se poima kao ciklično ili kružno, dok u judeo-kršćanskoj kulturi je linearno poimanje vremena, jer ono teče od nekog početka ka izvjesnome kraju, upravo linearno.

Principom arabeske sazdana je i *Hiljadu i jedna noć*. Zahvaljujući upravo principu arabeskog strukturiranja, odnosno koncentričnom rasprostiranju priča, sve se odjednom pretvara u jednu vrstu strukturne i narativne "varke" na koju često autorica Temelkuran ukazuje: „I obje su, ne znam jesu li to arapske žene naučile iz Šeherzade, stale usred najzanimljivijeg dijela rečenice.“ (Temelkuran, 2015: 16) U konačnici, takav strukturni princip djeluje snažno i uporno toliko da je aristotelovski poetički postulat početak-sredina-kraj u potpunosti prevladan i pretvoren je čak u vlastitu suprotnost.

Dakle, Šeherzadin "životni put i sudbina" pretvoren je u golemi krug u kojem se nalazi niz drugih koncentričnih krugova koji upravo čine formu arabeske. U romanu *Žene koje huču u čvorove* Madam Lilla često utjelovljuje lik Šeherzade, pripovijedajući ostalim junakinjama u romanu, potom produžava njihovo putovanje i čini ga napetim, uzbudljivim i nadasve

misterioznim. Svaka zora koja sviće je nosila novu radnju i novu avanturu protagonistica ovog romana na njihovom sudbonosnom putovanju.

Nijedna od nas nije govorila o snovima koje smo sanjale prethodnu noć niti o snovima koji su, prema riječima madam Lille, bili u vezi s lažima koje smo same sebi govorile. Još uvijek su postojali snovi iz prethodne noći koje je trebalo ispričati, ali madam Lilla je sve odgađala za sljedeći dan. S dolaskom sljedećeg dana priča je ostajala neispričana. Madam Lilla je imala teret tajni koji je vrijeme preticalo kao i praznine u priči za čije pojašnjenje više nije bilo vremena. Postojala je brzina koja je sa svakim novim danom činila da se zaboravi pitanje iz onog prethodnog. (Temelkuran, 2015: 205-206)

Treća junakinja je neimenovana pripovjedačica koja identitet autorice otkriva tokom radnje romana. Svoju ulogu utjelovljuje kao bivša novinarka koja je u bjekstvu od represivnog režima što i možda jeste *alter-ego* autorice Temelkuran koja je progonjena zbog novinarskog angažmana. Ovaj motiv je istovremeno i autopoetički, jer kako autorica piše, žene pripovijedaju baš tako, od sredine se kreću ka početku da bi se onda pripovijedajući vratile prema završetku. Zbog toga ovakve pripovjedne sekvence pomalo podsjećaju na čvor, odnosno zaplet u punom smislu riječi, u kojem najprije vidimo sredinu, a da bismo razumjeli vezu početka sa krajem, čitanjem moramo rasplitati čvor. Autorica na nekoliko mjesta u romanu spominje riječ čvor, što je važno za analizu jer je povezano sa naslovom romana. U sljedećim primjerima, autorica spominje imenicu *čvor* (*düğüm*) u različitom kontekstu i radnjama u romanu:

U tom trenutku moj vrat sve više steže *čvor* jer se i marama koju sam imala oko vrata zaplela u žicu. Kada se i kraj majčinog zara zakačio za žicu... Tako smo se nas dvije žene i jedan anđeo koprčali u zamci prepunoj povika i galame. (Temelkuran, 2015: 23)

Merjema: „I šta ti, ustvari, hoćeš da kažeš?“ Ja: „Mislim, to dostojanstvo u vašoj zemlji može mirisati na srednju klasu. Mislim, jer su ljudi gladni...“ Merjema: „Ne pričaj gluposti!“ Tema se tu svezala u *čvor*. (ibid: 65)

U kristalnoj mreži koja je ispletena između nas postojao je jedan neuvezan *čvor* i nije se znalo kada će se on oporiti. Ono što ćemo te noći proživjeti u kući madam Lille dat će neočekivan odgovor na to pitanje. (ibid: 74)

Shvatila sam da se iz mojih grudi neće moći iščupati i razvezati ogromni crni *čvor* bolesti koji se zove tuga sve dok ga ne raspletom i ne raspršim svojim dahom i sve dok ne budem snažno huknula. (ibid: 171)

Zatim je otkinula jednu granu jorgovana i zatakla je u Melikinu kosu. I jednu u svoju. Ne znam šta je bilo zanimljivije, pištolj madam Lille, Merjemin iznenadni ispad ludila ili, pak, tajna jorgovana kojeg tamo nije trebalo biti, tajna koja će sve naše priče svezati u *čvor*... (ibid: 220)

Madam Lilla, nimalo ne čekajući ispred kapije, brzo razvezuje *čvor*. Otvara kapiju i ulazi unutra. (ibid: 431)

Dakle, pripovjedne sekvence u romanu *Žene koje huču u čvorove* predstavljaju okrugli način pripovijedanja kao jedan od najvažnijih odlika arapske književnosti. O tome najbolje svjedoči prisustvo arabeske u arapskoj književnosti. To je također isti princip arabeske koji je koristila Temelkuran u ovom romanu. Roman *Žene koje huču u čvorove* je roman koji se također bolje razumije ukoliko čitalac ne hita iz priče u priče prema kraju, odnosno ka razrješenju, što je navika linearnosti, već da se prepusti putovanju nepreglednih narativnih pejzaža. Temelkuran na početku romana također spominje ubistvo muškarca koji je jednoj ženi slomio srce, ali do tog ubistva ne dolazi na kraju romana, odnosno četiri junakinje odustaju od tog krvavog čina, koji stvara napetost tokom pripovijedanja i njihovog putovanja i na kraju umjesto smrti autorica uvodi u svoje pripovijedanje novi mladi život, a to je Merjemina beba. Ovim činom autorica je upravo dokazala strukturni princip arabeske, jedan začarani krug iz kojeg ništa ne izlazi, nego u njemu sve kruži, spotiče se, grana se i nadasve živi.

Tokom njihovog putovanja na brodu preko Sredozemnog mora, autorica u nedostatku papira na kojem bi pisala svoje priče, uzima četiri komada toalet-papira i na njima ispisiuje priče sa njihovog putovanja koje će kasnije pretočiti u poglavlja ovog romana. Ovim autorica Temelkuran također potvrđuje prisustvo strukturnog principa arabeske i govori o shemi tehnike pripovijedanja, praveći uzbudljive priče junakinja romana, osmišljavajući krajeve tih priča tako što ih zapisuje na brodskom toalet-papiru. Također, autorica istovremeno osmišljava tehniku pripovijedanja u skladu sa materijalom kojim raspolaže:

Pomislila sam da bi takvo pripovijedanje bilo primjereno zato što je toalet-papir okrugao. Jedan okrugli način pripovijedanja. U obliku kruga čiji se vrhovi ne dodiruju. Jer kad se papir povuče sve se rasparča, dijelovi se ne sastave. Mislim da žene tim redom pričaju priče. Počinju

negdje od sredine, potom se vraćaju na početak, dođu do mjesta od kojeg su započele i nastavljaju prema kraju priče. Ne misliš li i ti tako? (Temelkuran, 2015: 384)

2.2. *Al-Kāhina* – ženski kult čarobnica i magije

Temelkuran kao revolucionarka pripovijedajući poziva na akciju, pa joj oslanjanje na tradiciju nije bilo dovoljno, nego joj je bilo potrebno nešto sasvim novo, a to je mitologija. Stoga je u ovom romanu prisutna mitopeja, odnosno povratak arhajskoj boginji, radije nego zvaničnoj religiji islamu, gdje autorica obnavlja kult božice Didone, kartagenske kraljice.

Didona je mlada kraljica Fenicije u Suru na jugu današnjeg Libana. Njena braća ubijaju joj muža, a njoj postavljaju zamku i namjeravaju je ubiti. Ali ona to kao sanja. Potom se ukrcava u svoju lađu i nosi sa sobom zlata koliko je moglo stati u kožu bika. Isplovljava i stiže na sjever Tunisa u Kartagu. Kada stiže u Kartagu, niko joj ne želi da proda zemljište. Didona traži samo onoliko zemljišta koliko može pokriti jedna bikova koža. Potom se dosjeti da isječe bikovu kožu na tanke trake i sljedeći dan spaja krajeve traka i njima opasuje zemljište na brdu Kartaga. Lokalno stanovništvo je bilo u čudu zbog njene dosjetke i prodaje joj zemljište. Ova je priča napola mit i napola je legenda. Nema dokumenata o tome. Na ovakav način spisateljica izvanredno opisuje Didonu u ovom romanu.

Draga moja, ta je priča napola mit. Nema dokumenata o tome. Napola je legenda. Istina, poslije se u matematici Antičke Grčke pitanje u vezi s najvećom površinom koja se može ograditi trakama bikove kože spominje kao Didonin problem. I to postoji. Kako god, hoćeš li čuti dalje? Hoću. (...) Zastala je i nasmijala se: Dalje ti neću pričati. Istraži sama! Sad ostavljam Didonu, prelazim na Al-Kahinu! (Temelkuran, 2015: 67)

Naime, Merjema jedna od protagonistica romana, Egipćanka i univerzitetska profesorica historije u romanu je predstavljena kao glavni narator svih priča i pripovijesti koje su u vezi sa Didonom i al-Kāhinom. Prema riječima junakinje Merjeme, al-Kāhina je jedna od Didonih kćeri o kojoj kruže razne glasine: jevrejka, čarobnica, kršćanka i moćna ratnica. Al-Kāhina se pojavljuje znatno poslije Krista. To je period prelaska islamske vladavine na Omejade koji nastoje u tom periodu raširiti islam po Africi i dolaze u sukob sa al-Kāhinom. Al-Kāhina pobjeđuje Omejade, a kasnije se povlači na jug i koristi taktiku kojom neprijatelja ostavlja bez zaliha, jer se ništa ne sije,

ne zalijeva niti žanje. Al-Kāhina je u romanu predstavljena kao kamikaza svog vremena, jer ona, a potom i njena vojska i neprijatelji, svi zajedno umiru u pustinji. Prema nekim starim predajama koje spominje junakinja Merjema u romanu navodi se da je početak današnje gladi u toj oblasti započeo baš u tom periodu.

Međutim, prijeislamski Arabljeni su pjesnika nazivali *kāhin*, a ova riječ znači vrač ili prorok. Oni su vjerovali da pjesnik ima nadnaravne moći i kontakt sa višim silama ili božanstvima. Ovakvo vjerovanje nije karakteriziralo samo prijeislamske Arabljane, nego i mnoge druge narode i kulture. Upravo taj simbol *al-kāhin/al-kāhina* autorica Temelkuran preuzima i oblikuje ga u svojevrsni ženski kult čarobnica i magije, dok naslov romana sadrži upravo tu aluziju, preuzevši je iz kur'anske sure *al-Falaq* koja opominje na *žene čarobnice koje pušu posred čvorova*³.

Naime, Kur'an je zatekao u arapskom jeziku bogatu književnu tradiciju u kojoj su Arabljeni izrazili svoj genij upravo u takvoj tehnički perfektnoj poeziji već u 5. -6. vijeku. Poezija je na Arabijskom poluotoku predstavljala kako navodi Duraković „opće stanje duha“ i snažno je utjecala na stvarnost, odnosno na povijest u kojoj su pjesnici bili heroji prvoga reda. Rezultat ovoga jeste upravo činjenica da su plemenski starješina i pastir podjednako bili očarani poezijom, hvaleći se njome i stvarajući je u istom kvalitetu. (Duraković, 2007: 48)

Poezija u Arapa i Kur'an su bili izdignuti na nivo magije i religije, ali je narod i dalje bio u potpunosti predan poeziji. Pjesnik je, zahvaljujući svojoj neraskidivoj vezi sa poezijom bio plemensko svećeno lice (*kāhin*) i imao je poseban status, a to je status medija između recepijenta i višnjih sila. Iako je status poezije bio na visokom nivou, nikada nije prevladan kod Arapa, a takva neprevladanost je pokazala kako tradicija nikada ne iščezava u potpunosti, bez obzira na snagu Sakralnog teksta poput Kur'ana. Ipak, nakon pojave Kur'ana poezija u Arapa se morala odreći svoje medijalne svećeničke funkcije, ali je zadržala status kultne umjetnosti. Oštro suočenje Kur'ana s pjesništvom, kako tvrdi Duraković, nije uzrokovano zbog forme pjesništva, već se sučeljavanje odvija na razini ideologije. (ibid: 50)

O autentičnosti ideologijske pozadine prijeislamske poezije najviše saznajemo iz samoga Kur'ana, jer na mnogo mjesta Kur'an upozorava da njegov tekst nije poezija i da poslanik Muhammed a.s. nije pjesnik. Kur'an je kategoričan u odbacivanju prigovora Arabljana da je

³ “Reci: Tražim zaštitu zorina Gospodara, od zla onoga što On stvara i od zla sutona kada se u noć pretvara i čarobnica koje pušu posred čvorova i od zla zavidnika kada ga zavist shrva.” Preveo Esad Duraković, Svjetlost, Sarajevo, 2004; sura *al-Falaq* (*Svitanje*) 1-5.

Poslanik pjesnik. Pjesnici su u to vrijeme poetskom riječju pozivali ka božanstvima i kao takva poezija imala je snažan utjecaj na ljude u religijskom domenu. Poslaniku nije bila potrebna poezija za komuniciranje sa Bogom, niti za postizanje presudnog utjecaja na ljude. Na osnovu kur'anskih ajeta⁴, jasno se vidi da se sintagme *Poslanik čestiti i riječi kakvog pjesnika, riječi vrača kakvoga* dovede u opoziciju. U navedenom ajetu pjesnik (*šā'ir*) i vrač (*kāhin*) se dovode u istu ravan. Kur'an se odlučno stavlja nasuprot *pjesnika-vrača* ili *vrača-pjesnika*, jer je vrač osoba koja djeluje prvenstveno ideologijski i koristi poeziju kao svoje osnovno sredstvo.

Dakle, islamska kultura koja svoje izvorište i osnovu nalazi u Kur'anu, a čini temelj arapskog, ali i bliskoistočnog društva općenito uključujući i tursko društvo, u ovom romanu je predstavljena kao strogo patrijarhalan i andocentričan prostor. S druge strane, interesantno je da se nasuprot Kur'ana kao stupa monoteizma iz kojeg prema romanu proističe patrijarhat, kako navodi Nurikić kada govori o deteritorijalizacijskom potencijalu ili nomadskom instrumentu⁵, postavljaju zapisi Didone, priče o al-Kāhini, Tanit i drugim drevnim božicama i vladaricama. Temelkuran ovim romanom ukazuje na potlačenost žene u islamskom društvu i nastoji svojim junakinjama da ponudi alternativni put, liniju bijega, kao jedan od načina deteritorijalizacije ukorijenjenih žensko-muških obrazaca djelovanja, ali i vjerovanja. Dakle, kroz cijeli roman se spominju pripovijesti o moćnim kraljicama i boginjama iz drevnih vremena koje se u podtekstu romana vrlo eksplicitno postavljaju naspram patrijarhalnih učenja dominantne religije, a pri tome se ženama unutar islamskog hijerarhijskog poretka nudi alternativni nomadski način obitavanja u datoj kulturi.

Ovakav nomadski način obitavanja će omogućiti ženama autonomiju mišljenja i vjerovanja putem drevnih spisa o boginjama. Nasuprot monoteističkom vjerovanju koje se dovodi u vezu sa patrijarhalnim društvenim strukturama, a koji prema ovom romanu izvor pronalazi upravo u monoteizmu, suprotstavlja se i afirmira matrijarhat uslovljen politeizmom koji veliča drevne boginje.

⁴ “To su riječi Poslanika čestitoga, a ne riječi pjesnika kakvoga – vi malo vjerujete, zaista; niti riječi vrača kakvoga – baš rijetko do vas dopire opomena – to je Objava Gospodara svjetova”. Preveo Esad Duraković, Svjetlost, Sarajevo, 2004; sura *al-Hāqqa* (*Čas neizbježni*) 40-43.

⁵ Više o tome vidjeti u: Edina Nurikić, *Književni nomadizam u turskom ženskom pismu na prijelazu u 21. stoljeće: Aslı Erdoğan, Elif Şafak, Ece Temelkuran*, Filozofski fakultet, Sarajevo, 2021., neobjavljena doktorska disertacija

“I šta kažeš, gospođo Afrodita“, upitala je Merjema, kažeš li da Allah ne voli žene?” Amira je upravo završavala s talogom kafe jedući ga malim prstom. “Ne baš u potpunosti”, rekla je, “ali ne možemo se smatrati miljenicama. Ako tako kaže čak i Muhamed...” “Priča gluposti”, rekla je Merjema dok se naslanjala na bijelu plastičnu stolicu u kafani u kojoj smo sjedile, “vjernici koji uspiju zamisliti Boga bez spola znaju da ih On voli.” “Da li je to još uvijek moguće kada ga toliki vjernici smatraju muškarcem?”, upitala je Amira, “mislim da je gospođa Firdusa u pravu. Moramo da zamislimo boga koji nas voli.” “Ne pričaj gluposti!”, prekinula ju je Merjema. Zašutjele smo. Kladam se da smo sve, čak i Merjema, razmišljale o božicama i, što je još važnije, o nagodbi sa ženama u nama. (...) Kad smo već toliko usamljene, možda nam za razgovor i treba neko drugi, neka nježna božica. (Temelkuran, 2015: 333)

Naime, protagonistice romana progovaraju glasom drevnih boginja i kraljica, jer su predstavljene kao skrivene i u drugu odjeću prerusene boginje savremenog svijeta. Svojom dovitljivošću i snalažljivošću koja je potrebna za opstanak u patrijarhalnom društvu, ove junakinje romana uspijevaju da udahnu život svemu postojećem. U romanu se afirmiraju tekovine drevnih politeističko-matrijarhalnih kultura u kojima protagonistice romana stvaraju vlastiti prostor koji je pogodan za iznjedranje zatomljenog ženskog potencijala.

Dolaskom junakinja romana u Aleksandriju, Madam Lilla ih upoznaje sa svojom dugogodišnjom prijateljicom gospođom Firdusom koja okuplja žene različitog profila u hotelu Union povodom rođendana Hipatije, nekadašnje staroegipatske žene koja je bila izvrsna matematičarka i astronomkinja, gdje se tri mlade Bliskoistočnjakinje po prvi put nalaze u takvom ženskom okruženju i ceremoniji ženskog rituala. Nakon završetka ovog rituala, Firdusa se upoznaje sa novim djevojkama koje joj dovodi Madam Lilla, a to su protagonistice ovog romana i nakon što ih detaljno analizira, dodjeljuje im imena božica naspram njihovih osobina.

“Stanite, stanite. Ja ću reći. Amira... Naravno! Afrodita. Vi, Merjema... Da, vi ćete biti Hekata, ali imate još vremena.” Čekala sam da red dođe na mene, ali nije došao. Gospođa Firdusa se ponašala kao da sam nevidljiva i nastavila je govoriti o Afroditi i Hekati. “Afrodita okreće kolo života od početka pružajući nadahnuće. Hekata je, pak, učena žena. Sve je proživjela, i bol i oduševljenje. Čeka na vratima da bi pomogla svojim kćerkama. Prema onome što mi je Esma ispričala, vi ste Merjema, na posljednjoj okuci da postanete Hekata. I Esma je Hekata. U mladosti je bila Artemida, ali sada je Hekata.” “Koja je Artemida?”, upitala sam nadajući se da će i za mene pronaći odgovarajuću božicu. Nije me razočarala: “Prema

svemu onome što je Esma rekla o vama...” “A šta je to rekla o meni?” Nasmijala se: “Ne više od onoga što ste joj vi pokazali. Ali prema onome što je ispričala, i vi biste morali biti Artemida. Djevica!” “Molim? Firdusa se grohotom nasmijala i umirila me: “Ne djevica u fizičkom već u duhovnom smislu. Vaš posao je da proizvodite, pišete i da se nadahnjujete svijetom.” (Temelkuran, 2015: 328)

Tri mlade protagonistice romana prije nego što napuste Firdusinu kuću naučit će šest temeljnih osobina jedne božice, što je ujedno njihov motiv do kraja romana da budu hrabrije i odlučnije i tragat će za sedmom osobinom u sebi koju im toga dana nije otkrila Firdusa.

Gospođa Firdusa je nastavila: ”Dotad morate pamtiti šest temeljnih osobina jedne božice. Prva: Nikada se ne izvinjavajte zbog nečega što niste učinili. Druga: Ne trudite se da se drugima otvarate više nego što je to potrebno. Treće: Nikada ne umanjujte svoje uspjehe. Četvrto: Nikada ne započinjite rečenicu sa: 'Možda griješim, ali...!' Peto: Nikada ne odgovarajte na pitanja koja ne želite. Šesto: Ne ustručavajte se reći 'ne'. A sedmo pravilo...” (ibid: 331)

Šest temeljnih osobina jedne božice predstavljat će u romanu svojevrsni obrazac ponašanja protagonistica, koje će ova pravila koristiti u svakodnevnoj komunikaciji sa ljudima. Također, pored ovih šest zlatnih pravila, Temelkuran će obogatiti fabulu ovog romana sa šest Didoninih zapisa i šest Muhamedovih ljubavnih pisama.

III. VRIJEME U ROMANU *ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE*

Vrijeme koje se prikazuje u književnosti možemo podijeliti na nekoliko kategorija: fizikalno (objektivno) vrijeme koje u sebi podrazumijeva matematičko-historijski odnos prema događajima i psihološko (subjektivno) vrijeme u kojem svaki pojedinac ima svoju ličnu mjeru vremena koja se potvrđuje ili ne potvrđuje sa fizikalnim vremenom. Na osnovu ova dva vremena koja se nadopunjuju i pretapaju jedno u drugo, a potom čine jedno sasvim "novo" vrijeme, proizilazi jedna moguća tipologija doživljaja vremena koja se može prikazati sa stanovišta lika u romanu i kroz unutarnju strukturu djela.⁶

Naime, odlika modernog romana 20. stoljeća je upravo upotreba subjektivnog, psihološkog vremena, koje se prema riječima Milivoja Solara „zgušnjava” ili „razređuje” prema potrebi romanopisca ili subjektivnom osjećaju njegovih junaka. Na osnovu toga, Solar konstatuje da je moderni roman krajnje subjektivan i neznanstven nasuprot starijeg romana koji se odlikuje više objektivnim, kalendarskim vremenom koje jednolično prolazi kao pozadina zbivanja. (Solar, 1971: 161-165)

Za analizu književnog djela, a naročito modernog romana od velikog je značaja razumijevanje povijesnog vremena. Povijesno vrijeme prije svega podrazumijeva pojavu stvarnog konkretnog vremena koje obuhvata konkretne vremenske dimenzije - prošlost, sadašnjost i budućnost, koje je oduvijek kao takve poznavala ljudska povijest. Međutim, povijesno vrijeme se različito izražava u književnim dijelima, odnosno u različitim žanrovima i epohama književnosti. Kada se uzme u obzir ep kao jedan od karakterističnih antičkih žanrova, njegovo poimanje povijesnog vremena podrazumijeva kružno kretanje kao postojanje vječnosti u vremenu i nepostojanjem historijske svijesti. Za razliku od epa koji ne prikazuje čovjeka kao slobodni historijski individuum, roman kako tvrdi Milivoj Solar „upravo izrasta na svijesti o slobodnom historijskom individuumu.“ (ibid: 166)

⁶ O takvoj tipologiji doživljaja vremena govori Edin Pabrić u svome djelu *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, u kojem navodi 11 vrsta doživljaja vremena u romanu, a to su: matematičko-konvencionalno vrijeme, linearno vrijeme, historijsko vrijeme, biografsko-historijsko vrijeme, vrijeme memorije, kontingencija, simultano vrijeme, dinamička bezvremenost, kružno vrijeme, imaginarno vrijeme i eshatološka bezvremenost. Više o tome u: Edin Pabrić, *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo, 2006. str. 64-69.

Međutim, na osnovu različitog poimanja vremena proističe i različit način mišljenja i odnosa prema svijetu, prema umjetnosti i uopće univerzumu. Ova razlika se najbolje potvrđuje kada se uzme u obzir poimanje vremena i doživljavanje svijeta uopće od strane čovjeka zapadnog civilizacijskog kruga i čovjeka sa Istoka. Dakle, osnovna razlika je sadržana u različitoj vrijednosti *racia* i *imaginacije* i različitom usklađivanju njihovog djelovanja. Čovjek zapadne kulture je zapravo skloniji racionaliziranju svega, dok takav slučaj nije sa istočnjakom, odnosno pripadnikom istočnjačke kulture koji se više voli pustiti na volju imaginarnom. Ovo potvrđuje činjenica da čovjek Zapada „ima mnogo više povjerenja i vjere u razum i materiju, u doživljavanje svijeta čulnim percepcijama. To znači da se moć imaginacije, odnosno imaginativnog i intuitivnog spoznanja znatno podređuje moći razuma. Nasuprot tome, u zemljama „prorôkâ“ imaginacija je dominirajući instrument „spoznavanja“ i vjerovanja u onostrano (gayb).“⁷

Veliko povjerenje u *racio* kod čovjeka sa Zapada i njegova materijaliziranost su duboko ukorijenjeni u njegovom odnosu prema vremenu koje je također materijalizirao, jer njegovo vrijeme je ustvari novac. Za razliku od Zapada, na Istoku odnos prema vremenu je potpuno drugačiji. Vrijeme u arapsko-islamskoj kulturi se poima kao ciklično ili kružno vrijeme što se znatno razlikuje od poimanja vremena u judeo-kršćanskoj kulturi koje je linearno. Naime, zbog ovakvog različitog poimanja vremena koje je ostavilo dubokog traga na shvatanje svijeta, umjetnosti i univerzuma, književne tradicije dva kulturno-civilizacijska kruga, zapadnog i orijentalno-islamskog, oduvijek žive kako tvrdi Duraković „u naročitoj vrsti estetičkog i poetičkog nesporazumijevanja.“ (Duraković, 2007: 18)

Pored ovoga, važno je naglasiti da je arapsko-islamsko nelinearno poimanje vremena svoj potpuni izraz pronašlo upravo u arabeski, jer je njoj svojstven strukturni princip ponavljanja segmenata, potom ritmička naizmjeničnost, uzajamno urastanje strukturnih elemenata, ovladavanje prostorom i prekrivanje prostora. Ovakve odlike odgovaraju kružnom poimanju vremena sastavljenog od niza ponavljajućih sekvenci. Zbog toga je vrijeme arabeskno i prepoznatljivo po odsustvu naglašenog početka, sredine i kraja, koje je zapravo prisutno u filozofiji linearnog poimanja vremena. „U konsekvencama, opet iskrsava zaključak kako je rezultat linearnosti žudnja koja proizvodi naročito stanje napetosti i iščekivanja – ili napetosti u iščekivanju – dok je rezultat

⁷ Više o tome vidjeti u: Esad Duraković, „Okviri i pretpostavke književnosti mahdžera: vrijeme i prostor“, u: *Prilozi za orijentalnu filologiju*, br. 34, Sarajevo, 1984., str. 56.

kružnosti zadovoljstvo kao naročito stanje smirenosti; prvo se realizira u nemiru napregnutosti, drugo u radosti predanosti.“ (ibid: 19)

U Kafkinom romanu *Proces* kružno vrijeme je, kako navodi Pabrić, osnovni tip doživljaja vremena na kome se gradi kompozicija djela. Većina ljudi živi u primjerenom vremenu predmetnog svijeta koje je određeno svakodnevnim aktivnostima i poslovima, ljudima i različitim događajima i sklonostima u kojima prevladava dobro ili zlo. Kafkini satovi simbolizuju „nedostatak saglasnosti između fizikalnog vremena vanjskog svijeta i jednog unutarnjeg vremena koje transcendirira podjelu vanjskog svijeta.“ (Pabrić, 2006: 88) Međutim, satovi u kafani u kojoj se nalaze junakinje romana *Žene koje huču u čvorove* su zapravo davno prestali raditi. Na ovaj način autorica oslikava letargiju, nevolju, ustajalost, učmalost ljudi na Bliskom istoku i njihovu pasivnost za bilo kakvu promjenu u njihovim životima. Povrh svega toga, ta kafana je zapravo nosi i epitet “muška kafana” u kojoj je prisustvo žena neuobičajeno i neprihvatljivo od strane muškaraca-starosjedilaca u njoj.

Zidni satovi koji pokazuju svjetsko vrijeme. Šta u ovoj staroj kafani uopće rade ti satovi? Zbog čega su potrebni ljudima koji izgledaju tako kao da će sve vrijeme svijeta provesti sjedeći u kafani? Svi su satovi stali. Dugo zurim u taj ostatak francuskog kolonijalizma. London, Paris, New York... Muškarci koji su na sebe uprtili historiju zapadnog kolonijalizma odmjeravali su nas krajnje istočnjačkom nezahvalnošću. Muški potomci jednog naroda koji nije skidao pogled sa Zapada gledaju u žene jer više nemaju takvih problema. U tom trenutku nam se odlučnim koracima približava jedan selefija u galabiji. Stoji pored nas nekoliko sekundi. Odmjerava nas. Nešto će reći, ali kojoj od nas? Obraća se meni jer je Amira suviše ženstvena. Gospođo, ovo je muška kafana. (Temelkuran, 2015: 48-49)

Satni mehanizam Kafkinih junaka se zaustavlja, kao da su stupili u vremenski vakum. Vrijeme se isključuje zbog vječitog ponavljanja boli koje je uzrokovano vječnim ponavljanjem događaja koji ne dovode do smirenja, niti rješenja problema. Međutim, kada je u pitanju kružno vrijeme u romanu *Žene koje huču u čvorove*, ovdje nije prisutan vremenski vakum, već jedno zamršeno putovanje junakinja romana kroz četiri arapske zemlje i ono što ih pokreće na ta putovanja jesu novi motivi, novi događaji i nove okolnosti koji se granaju poput arabeske. Pokretač tog putovanja kroz žarišta Arapskog proljeća jeste motiv najstarije junakinje Madam Lille, a to je ubistvo muškarca kojeg je voljela u mladosti. Međutim, na kraju romana junakinje odustaju od takvog čina.

Ece Temelkuran veoma jasno i otvoreno kritikuje intelektualnu i političku atmosferu u jeku revolucije. *Žene koje huču u čvorove* je bliskoistočni roman puta koji postaje priča o zagonetnom putovanju žena kroz žarišta Arapskog proljeća. Temelkuran kao jedna od junakinja ovog romana biva uhvaćena u političkoj klimi revolucije na Bliskom istoku. Ona je ujedno i neimenovana pripovjedačica, koja svoj identitet autorice otkriva tokom radnje romana.

Dakle, radnja romana pomalo podsjeća na labirint. Svi postupci, događaji i pojave su rezultat kontingencije koja se uspostavlja na više nivoa u romanu. Kompozicija romana je u nizu čvorova isprepletenih romaneskni epizoda. Roman je vrlo slojevit jer se može čitati kao roman puta, a na malo dubljem nivou to je prije svega roman koji govori o odnosima među ženama. Međutim, na najdubljem razini, ovaj roman govori o ženskom dahu, kao unutarnjoj snazi svake žene. S jedne strane, kompozicija romana problematizuje pripovijedanje i način pripovijedanja, pitanje naracije uopšte, vrijeme, prostor i junake romana, a sa druge strane se javlja problematika poput granice između političkog i javnog, intimnog i skrivenog, života i smrti, vjere i ateizma, realnog i imaginarnog, ljubavi i mržnje, ideologije i revolucije, tradicije i kulture.

Analiza romana će pokazati da se struktura djela i razvoj ličnosti junakinja romana upravo gradi i razvija na interferencijama i sudarima između dva vremena: vremena pripovijedanja i ispričovijedanog vremena. Vrijeme pripovijedanja je rezultat autoreferencijalnosti naratorove perspektive, a ispričovijedano vrijeme je posljedica kontingentnih događaja koji se raspoređuju unutar jednog imaginarnog vremena. Imaginarno vrijeme u romanu stupa na snagu kada autorica navodi Didonina pisma, odnosno takvo vrijeme je upravo prisutno samo u zapisima kartagenske kraljice Didone. Odmah nakon tih zapisa autorica navodi Muhamedova ljubavna pisma koja su jednim dijelom nastavak Didoninih zapisa samo u drugom kontekstu i vremenu. U njima je prisutno historijsko vrijeme, potom historijsko-biografsko vrijeme i simultano vrijeme. Takva spajanja i sudaranja konstrukcije različitih vremena u romanu rađaju unutarnji ritam djela koji malo zbunjuju čitaoca.

Međutim, ispričovijedano vrijeme u Didoninim zapisima kao i u Muhamedovim pismima ne prati tok vremena pripovijedanja. Kontingencija događaja koji se javljaju u različitim intertekstualnim izvorima dopuštaju radnji romana da se uokviri u jedan biografski niz. Iako se historijsko-biografsko vrijeme razbija miješanjem, odnosno suprotstavljanjem različitih diskursa, koji jednim dijelom ulaze u svijet ispričovijedanog vremena, čitalac romana je u mogućnosti da prati hronološki slijed događaja. Radnja romana koja govori o putovanju junakinja od Tunisa,

preko Libije i Egipta pa sve do Libana u sebi sadrži tematske diskurse različitih nivoa poput politike, vjere, geografije, historije, fikcije, snova, zapisa i pisama.

Kružno vrijeme u romanu je prisutno u retrospektivnom pripovijedanju događaja. Historijsko vrijeme kao vrijeme kolektiviteta i biografsko-historijsko vrijeme su osnovna dva vremena u romanu kojeg prožimaju upravo kružno vrijeme putem retrospektivnog pripovijedanja i imaginarno vrijeme poznato kao vrijeme labirinta ili mitsko vrijeme koje u sebi objedinjuje različite vremenske ose poput eshatološke bezvremenosti, kružnog i konvencionalnog vremena. Na isti način kako se vremena u romanu međusobno preklapaju i sudaraju, tako se radnje u romanu preklapaju jedna sa drugom, jedna radnja nije se ni okončala, druga već počinje. Potom, određeni cilj ili zadatak nije ni završen, a junakinje su već na putu ka drugoj državi.

Međutim, jezik i narativni tok romana *Žene koje huču u čvorove* tvrdi Nurikić u svojoj doktorskoj disertaciji⁸, ne odražavaju deterritorijalizacijsku nit vidljivu u ženskim likovima i njihovim postupcima. Rečenice u romanu su duge, mjestimično inverzne i često se koriste neobične metafore. Izuzimajući upliv Didoninih zapisa i Muhamedovih pisama, narativni tok je zapravo dosta jednoličan i prati linearnu putanju. Ono što posebno plijeni pažnju čitaoca jeste zanimljiv upliv novinarskog diskursa u roman. Temelkuran novinarskim refleksom na početku svakog poglavlja u kojem pripovijeda o određenom događaju, u zasebnom paragrafu ukratko prepričava udarne momente tog događaja, a potom se vraća na početak radnje i iznosi detaljnu pripovijest.

⁸ Edina Nurikić, *Književni nomadizam u turskom ženskom pismu na prijelazu u 21. stoljeće: Aslı Erdoğan, Elif Şafak, Ece Temelkuran*, Filozofski fakultet, Sarajevo, 2021., str. 156, neobjavljena doktorska disertacija

IV. PROSTOR U ROMANU *ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE*

4.1. Jezik kao egzil

U romanu *Žene koje huču u čvorove* jezik je tematiziran iz više aspekata, posebno jezik kao glas žene. Kroz različite situacije i primjere u romanu, kao i kroz likove i tok događaja u romanu, naglašena je nužnost da žena sama priča, piše i putuje, ali i da ne dozvoli muškarcima da govore u njeno ime. Ženski glas u romanu nosi smisao nomadskog otpora jeziku moći upravo kroz jezik. U ovom romanu je predstavljena borba četiri junakinje protiv vlastitih predodređenih društvenih uloga i samog društvenog kodeksa koji odgovara strogim patrijarhalnim normama.

Na osnovu prethodnog izlaganja o pojmovima poput *nefes*, *'uqad* i *al-Kāhina* koji se često spominju u romanu, stiče se dojam da je jezik ovog romana svojevrsna kritika percepcije žene u savremenom svijetu i da bi se pobijedili već postojeći stereotipi o ženama obučeni u patrijarhalno ruho potrebno je stvoriti novi jezik. Priklanjajući se takvom jeziku, protagonistice romana, a naročito Madam Lilla, progovaraju novim jezikom i stilom. Zbog toga je priklanjanje takvom ženskom jeziku ili ženskom pismu svojevrsni bunt i otpor jeziku moći. Iako autorica piše na maternjem turskom jeziku, u romanu se pojavljuju i drugi jezici poput arapskog i engleskog jezika koji su ukras narativnog toka u romanu.

Naime, na vrlo indikativan i znakovit način jezik žena u ovom romanu pruža otpor dominantno andocentričnom području jezika i diskursa. Četiri protagonistice romana pronalaze vlastiti glas i dižu ga protiv centara moći. Ece Temelkuran vrlo jasno ukazuje na razliku između muškog i ženskog jezika, ali i na prevalenciju ovog prvog, što najbolje potvrđuju riječi Madam Lille kada kaže:

Sve jezike koje znam naučila sam od muškaraca, a sve ono što sam vam rekla naučila sam od žena. Nije slučajno to što smo ovdje sve zajedno. To moraš da znaš. Ti si neko ko se bavi sudbinom. Oni koji pišu priče ljudi najprije moraju znati sljedeće: pišeš sudbinu. Bit ćeš sama. I to zauvijek. (Temelkuran, 2015: 135)

Ovdje se u romanu izražava stav o jeziku kao ekskluzivnom muškom prostoru, ali isto tako i očajnička potreba za pričom žene koju će ispričati sama žena. Zapravo pričanje priče, ili Šeherezadino pripovijedanje, treba da oslobodi ženu uloge žrtve i da joj posebnu snagu kako bi se

žena ustvari osvetila. Taj osvetnički čin je ideja vodilja tokom cijelog romana i pokretač njihovog putovanja i nastanka ženskih priča. Ženski glas i jezik pomoću pripovijedanja ili pisanja postaje otpor, ili linija bijega. Bježeći na takvo putovanje da bi se osvetile ljubavniku Madam Lille, četiri protagonistice romana zapravo biježe i od svoga života. Madam Lilla kao glavni inicijator putovanja koja je već davno skovala osvetnički plan poziva ostale junakinje romana na putovanje.

Na tom putovanju je zaista puno simbolike. Prvo, četiri žene se odlučuju na putovanje kroz četiri arapske države. Idejom kojom su vođene jeste osvetnički čin, podražavajući ga vlastitim životom i ženskim snagama, preuzimajući taj motiv ženske magije i snage iz četvrtog ajeta sure *al-Falaq*, putujući kroz žarišta Arapskog proljeća, revolucije u jeku, a koja nosi naziv također jednog od četiri naziva za godišnje doba, a to je proljeće.

Ali, kako učiniti ono što zvuči tako prosto: otići u egzil? Kako to čovjek zapravo ide u egzil? Bez kofera, bez svojih manuskripta, svoje radne sobe, svojih knjiga, samo sa svojim starim jezikom kojeg više neće moći koristiti. Pisac Peter Weiss⁹ koji je emigrirao u Švedsku, govorio je kako čovjek bez svog jezika ponovo postaje dijete, koje brblja i muca i koje mahanjem rukama i grimasama na licu pokušava pojasniti ono što misli. Naime, svaki jezik ima svoje tonove, koji su neubičajeni i koji se jezikom, zubima i usnama moraju opipati i preoblikovati. Šta zapravo može čovjek sa par sedmica naučenog jezika započeti? Ništa više od onog što mu je potrebno za pomoćnika u nekom skladištu. Peter Weiss, ponekad kada bi bio sam, pričao je sam sa sobom na svom maternjem jeziku, samo da osluhne da li je još uvijek tu, da li zapravo još uvijek postoji. Na osnovu sudbina jevrejskih pisaca za vrijeme drugog svjetskog rata, čije knjige su paljene, a oni ubijani i zatvarani u logore i mučeni u njima, a potom su prognani širom svijeta, Birgit Lahann u svom djelu konstatuje da je egzil potpuni kolaps ličnog života. (Lahann, 2018: 27-28) Dakle, egzil je dehumanizirani topos u kojem svaki čovjek spoznaje sudbonosni značaj zavičaja, jer domovina, zastava i adresa postaju sinonim za čovjekov identitet uopće.

U romanu *Žene koje huču u čvorove* autorica koristi svoj maternji jezik kao egzil. Ece Temelkuran kao neimenovana pripovjedačica u romanu kojoj se novinarska karijera raspada zbog

⁹ Peter Ulrich Weiss (1916–1982) je bio njemačko-švedski književnik. Poznat je po drami *Marat/Sade* kao i po monumentalnom romanu *The Aesthetics of Resistance* koji se smatra jednim od najznačajnijih djela njemačke književnosti poslije Drugog svjetskog rata. Peter Weiss je bio češko-jevrejskog porijekla, koji je zbog nacističkih progona bio prinuđen emigrirati iz Njemačke, te je boravio u Velikoj Britaniji, Čehoslovačkoj prije nego što je emigrirao u Švedsku u kojoj će formalno preuzeti i državljanstvo.

političke orijentacije, odlučuje se na bijeg iz svoje domovine, ali isto tako i iz svoga maternjeg jezika. Dolazi u Tunis i tu upoznaje ostale protagonistice iz romana. Nakon njihovog upoznavanja, kreću na putovanje kroz četiri arapske zemlje. Svaka od tih zemalja odiše svojom jedinstvenošću, od ljudi sa kojima se susreću i komuniciraju na različitim arapskim dijalektima, potom od upečatljivih naziva ulica, trgova, mjesta, gradova i sela kroz koja prolaze, pa preko nepregledne libijske pustinje i prljavih, trošnih gradskih i seoskih kafana u kojima je vrijeme stalo, pa sve do Sredozemnog mora i sudbonosnog Bejruta.

Protagonistice ovog romana bježe od svoga jezika, pa se u njega ponovo vraćaju. Potom bježe iz svojih domovina. Njihov bijeg iz domovine i od maternjeg jezika predstavlja njihove vlastite životne borbe. Madam Lilla, srednjovječna žena iz Egipta kao predvodnica i učiteljica na njihovom putovanju, bježi iz svoje domovine jer se želi osvetiti svom bivšem ljubavniku. Egipćanka Merjema, univerzitetska profesorica i oštroumna historičarka, kojoj ni najmanji detalj nije mogao promaknuti na putovanju, bježi iz svoje domovine zbog straha od majčinstva i nove uloge u životu na koju nije bila spremna. Tunizanka Amira, zanosna ljepotica i plesačica, koja zbog svoje velike ljubavi prema plesu, dolazi u sukob sa svojom porodicom i vjerskim i patrijarhalnim normama u domovini, bježi iz svoje domovine kako bi se spasila očevoг bijesa i pesnice, ali isto tako bježi i od muških pogleda duboko urezanih u njeno tijelo. Ece Temelkuran, novinarka i Turkinja po porijeklu, bježi iz svoje domovine zbog političkog previranja i represivnog režima u svojoj domovini. Nakon što dobija otkaz na svom poslu, plašeći se za vlastiti život, Temelkuran se odlučuje na bijeg i napušta svoju domovinu.

Zbog toga nije ni malo čudno kada Temelkuran doživljava aerodrom veoma prijatnim mjestom i libijsku nepreglednu pustinju kao jedno more žutog pijeska, potom veo na njihovim licima kao vlastitu kamuflažu njihovih tijela i lica ili čak zabačeno selo u Jefrenu sa kućicama uklesanim u stijenama kao njihovo sklonište od vanjskog svijeta. Potom, opisivanje ogromnih prostranstava Bliskog istoka kao jedne ranjene geografije, koju svi vole, a niko zapravo ne mari za njom, gdje prikazuje gotovo svaki trag i znak na cesti, u pustinji, ispod šatora, na gradskim trgovima i kvartovima, kafanama, hotelima, ali i na brodu putujući Sredozemnim morem. Naime, njih četiri putujući ostavljale su svoje neizbrisive tragove i na taj način dale jasnu poruku da su na dugom putovanju, ali i da su u bijegu.

Bježeći iz svoje domovine i od svoga jezika prirodno je da su se morale prikloniti nekom drugom jeziku, ili drugom dijalektu, što je posebno specifično za arapski jezik. Ono što u romanu

posebno plijeni pažnju jeste taj kontrast orijentalno-islamskog kruga, civilizacije, kulture, tradicije, orijentalnih jezika sa zapadnjačkom civilizacijom. Vrlo često to autorica provlači kroz roman. Pa se čudi što li rade moderni kroasani u libijskoj pustinji, a zašto nema domaćeg hljeba ili pogače koja je svojstvena pustinjском podneblju, ili zašto usred pustinje u njihovom autu pjeva Amy Winehouse, a nije Ummu Kulsum ili Asmahan kao u arapskim kafanama.

Kada smo došle sebi, u nekoj smo seoskoj kafani mrzovoljno pile kafu i grickale kroasane. Mislila sam: "Kako je kolonijalizam čudna stvar", neprestano buljeći u kroasan. Pa zašto mi usred pustinje jedemo kroasane? Ovi ljudi su sigurno imali svoje vlastite hljebove prije francuskih kolonizatora. Kako su zaboravili svoje hljebove? Kada? (Temelkuran, 2015: 104)

Temelkuran najjasnije govori o jeziku kao egzilu kada spominje Amazire koji su manjinski narod u Libiji i koji se neprestano bore za svoju državu, jezik, zastavu i slobodu. Amaziri i amazirske žene koje Temelkuran fantastično portretira u romanu predstavljaju potencijalnu snagu otpora aktuelnoj vlasti i vjekovnom društvenom poretку. Nije nimalo slučajno autorica se odlučila da govori o Amazirima, ljudima plavog lica kako ih je često nazivala, i o amazirskim ženama, jer su oni u romanu predstavljeni zapravo kao generator promjena, ali i kao pobuna glavnih protagonistica romana. Madam Lilla kao vođa puta i dobar poznavalac Amazira će ostale junakinje upoznati sa historijom amazirskog naroda, što će utjecati na njihove stavove i mišljenja o toj zajednici i njenim ženskim pripadnicama. Kroz pripovijesti o nacionalnoj manjini Amazira, ali i kroz bliski kontakt sa hrabrim amazirskim ženama i njihovim božicama kao drevnim majkama, junakinje romana će osvijestiti svoj položaj i prigrliti situaciju u kojoj su se našle. Amira, Merjema i novinarka iz Turske će nakon tog saznanja o Amazirima upravo pronaći svoje utočište u engleskom jeziku. Na isti način kako su pobjegle od svojih maternjih jezika, tako su pobjegle iz svoje domovine.

Otišla sam u bočnu odaju u kojoj su djecu podučavali amazirskom jeziku. Na zidovima su se nalazili panoi sa slovima i rečenicama, a na tabli je bio ispisan amazirski alfabet. Jedan narod pokušava izaći iz jezika koji je morao učiti i vratiti se u vlastiti maternji jezik. I to usred rata. To mora da liči na sricanje historije nazad. Vjerovatno stariji pokušavaju dozvati u pamćenje riječi koje su zaboravili, a djeca uče onoliko brzo koliko se oni uspijevaju sjetiti. (ibid: 128-129)

Također, dalje u tekstu romana autorica spominje kako tri junakinje logoruju u stranom jeziku, prikazujući tu situaciju jako zabavnom i živahnom svojstvenu mladim i nadasve obrazovanim i inteligentnim ženama, da bi u konačnici nastao jedan unikatan jezik koji pripada samo njima.

Oni idu ka svom maternjem jeziku a Amira, Merjema i ja postepeno se udaljavamo od svojih jezika. A opet, razumijemo jedna drugu tako dobro kako nas ne može razumjeti nijedan naš sugrađanin. Na jednom drugom jeziku koji je nastajao od prvog dana. U engleskom koji ne pripada nijednoj od nas pravimo jedno malo utočište za tri osobe jer ne možemo govoriti na našim maternjim jezicima. Daleko od njihove udobnosti logorujemo u stranom jeziku i to iz razgovora čisti višak riječi, aluzija, ukrasa. Ostaju samo stvari koje se ne mogu izreći šutnjom. U suštini je zabavno. Dok razgovaramo, engleski u koji smo protjerane pretvaramo u stolnjak sa zakrpama da bi postao naš. Amira dodaje riječi iz tuniskog arapskog, Merjema iz egipatskog arapskog, ja iz turskog. Riječi koje pripadaju islamskoj kulturi inšallah, mašallah, vallahi, billahi zveckaju u njemu poput staklenih perli. Kroz sve te riječi otvaramo pasaže u engleskom, u londonskom ozračju hladnom kao led bliskoistočni, topli pasaži. Tako se s vremenom stvara jezik koji pripada samo nama. Jedan potpuno nov engleski zašećeren marcipanom arapskoga i slatkim od ruža turskoga. No, to je jezik kojem nikoga nećemo moći podučiti. Jezik koji je započeo s nama i koji će jednoga dana, kada nam se putevi razidu, ispariti i potpuno nestati. (Temelkuran, 2015: 129)

Dakle, egzil kao topos predstavlja trajnu temu književnosti, jer su prostori egzila na najrazličitije načine inspirirali brojne pjesnike još od antičkog doba. Naime, John Simpson smatra kako u svakom pjesniku ili književniku postoji "odjek egzila", jer je to "inherentno iskustvo čovjeka". (Simpson, 1995: 7) Poetski i narativni odgovori na topose egzila uveliko zavise i od vrste egzila, jer od antičkog doba pa sve do danas pjesnici i književnici su progonjeni zbog mnogo različitih razloga, a neki od njih sami su izabrali egzil kao prostor svoga života i književnog stvaralaštva kao što je slučaj sa spisateljicom Temelkuran.

4.2. Pustinja kao *topos granica*

U savremena književno-teorijska predstavljanja prostora spadaju semiotičke, fenomenološke, poststrukturalističke i postkolonijalne perspektive o prostoru kojima se prikazuje kako književnost doprinosi formiranju re/prezentaciji novih geografskih i tekstualnih identiteta. Ovakve savremene teorije naglašavaju sposobnost književnosti ili pisane riječi da oblikuju svijest o prostoru kod recipijenta i autora, ali i mogućnost pisanog teksta da predstavi raznolikost kao imaginarnog rizoma. Također, u orijentalno-islamskoj književnosti, ali i u orijentalno-islamskom kulturnom krugu i poetici, prostor ima veoma značajan status. Ovo najbolje potvrđuje činjenica da je staroarabljski pjesnik svoje mjesto istinski pronalazio u poeziji, jer je u prijeislamskoj poeziji kasida ustvari bila zamjena za dom i davala je pjesniku i slušateljima osjećaj pripadnosti.

Međutim, Temelkuran u ovom romanu nastoji transcendirati prostor kako bi imaginativno dosegla do drugih prostora ili tekstova kulture, te na osnovu njih dodatno istraživati svoj topos i identitet. Osim toga, posebnu ulogu ima prostor egzila kojeg autorica značajno tretira u ovom romanu. Ovaj roman obiluje bogatim prikazima arapskih gradova i sela, arapske kulture i tradicije iz perspektive jedne turske novinarku. Temelkuran nastoji što vjernije prikazati geografiju arapskih država kroz koje putuje sa ostalim protagonisticama romana svjedočeći kako se ta "ranjena" geografija politički i ideološki razara godinama.

Od svih *toposa granica* kojima se autorica bavi u romanu najvažniji je *topos granica* u pustinji. Dakle, pustinja igra veliku ulogu jer je autorica prikazuje kao simbol praiskona. U pustinji sve počinje i sve završava. Također, nerijetko pustinju dovodi u kontrast sa oazom u pustinji, pa su pojmovi poput života i smrti neraskidivi poput pustinje i oaze. Pustinja kao more pijeska prljavožute boje, kako ga često autorica naziva u romanu, sadrži u sebi drevne tekovine, tragove svakog karavana koji je u njoj ponešto ostavio. Temelkuran fantastično portretira pustinju, snagu pustinje, svaki događaj i detalj u njoj, od prelaska granice iz Tunisa u Libiju, kolona luksuznih automobila na graničnom prijelazu, hrane, šatora, beduina, deva, zarova na licima žena i muškaraca, mora žutih zrnaca pijeska, protoka vremena u pustinji do usnulih snova na devi u pustinji. U romanu pustinja je predstavljena kao simbol velikog maga koji se može poigravati sudbinama i životima ljudi.

Sunce u pustinji dugo zalazi. Lica svih putnika u automobilu postala su crvena. Pustinja je ljubičasta. Ako tu ostaneš dovoljno dugo, postat ćeš ništa, tako govori pustinja, razgovijetno govori – ništa. Čovjek postaje lagan kao da ga nema. Ne ostaje ništa što se treba ispričati. Čovjek se čisti od riječi, tako lijepo. Možeš tu mirnog srca umrijeti. Stoga možeš i mirnog srca živjeti. Idemo, idemo... (Temelkuran, 2015: 102)

Pustinja kao *topos granica* u romanu je predstavljena kao prostor u kome obitavaju metafizičke prilike i mističko magnošenje koje nudi izlaz i spas iz besmisla života, ali i bijeg od stvarnosti, stvarnog života, politike kao represivnog režima, patrijarhalnog poretka kao sistema moći od čega je i sama autorica bježala u stvarnom životu. Ostale protagonistice, pod vođstvom dominantnog ženskog lika u romanu poznatog po imenu Madam Lilla, nastoje se izgubiti u pustinji i osjetiti njenu snagu, ali nikad joj se posve ne predavati. Naprotiv, željele su u njoj pronaći sebe. Svaka od njih četiri je zapravo željela pronaći sebe: „Kako je naša priča došla sve dovde? Šta mi radimo unutar ove scene? Kada čovjek jednom pređe granicu, više ne može odrediti koje će granice i koliko daleko preći. Pustinja u kojoj se izgubite nije istovjetna s onom koja vas pronađe.” (ibid: 111)

Temelkuran u drugom poglavlju romana pod nazivom ”Libija” izvrsno oslikava nepreglednu libijsku pustinju, njenu snagu da te zaprimi u sebe, ali i da u njoj nestaneš bez ikakvog traga potpuno nečujno i nevidljivo. Pored te snage pustinje, koju autorica često spominje u romanu, također, naglašava da su gradovi, sela, ali i pustinjski predjeli bez svojih izvornih stanovnika ili starosjedilaca zapravo prazna i bezimena mjesta. Ali, isto tako govori i o jednom paradoksu u romanu da velike svjetske sile lome svoja koplja zbog pustinjskih predjela, prljavožutog mora prepunog sitnih zrnaca, koji izgledaju potpuno bezvrijedno, a stalno se krv lije zbog takvih teritorija.

Pustinja bi morala biti otmjenije mjesto. Ovo ovdje jeste tlo sastavljeno od kamena koje je veličine dlana. Nema ni plemenitosti pustinje ni izobilja zemlje. To je mjesto gdje je Bog, u trenutku oklijevanja, dok je odlučivao o jednom o to dvoje, osjetio dosadu i odstupio. Ali je nesumnjivo prljavožute boje. Mjesto gdje su mogli ostati oni u krajnjoj mjeri lijeni i bezvoljni dok su se svi redali za put kada je čovječanstvo krenulo na svoju prvu seobu iz Afrike. Znači, da nema Libije na svijetu, ne biste pitali: ”Zašto je nema?” Kada ne biste znali da se krv najviše

lije za teritorije koje izgledaju potpuno bezvrijedno, rekli biste: "Zašto se ljudi bore za ovakve teritorije?" Idealna geografija jedne takve krvave matematike. (ibid: 117)

Naime, prostorni znakovi su veoma bitni za analizu junaka i prostora u romanu, jer se mogu posmatrati sa više aspekata: sa aspekta pragmatičke semiotike, zatim sa aspekta kulturne i socijalne semiotike i sa aspekta kognitivne poetike, ali isto tako i sa aspekta semiotike svakodnevnice ili pak sa psihološkog aspekta. (Katnić-Bakaršić, 2010: 40-43) Interesantno je da u prostorne znakove spadaju čak i vrata, čije je značenje u književnom tekstu, ali i u svakodnevnom životu od naročite važnosti. Međutim, kada Katnić-Bakaršić govori o značenju vrata sa aspekta semiotike svakodnevnice, naglašava da su vrata svojevrsna granična rampa, koja privlače i izazivaju, potom stvaraju strah ili radost. Ona su isto tako mjesta (ne)propusnosti i „podsjećaju na granične prijelaze, na mjesta gdje je moguća opozicija između Nas i Njih, tj. Drugoga, ali i njena privremena neutralizacija. Vrata su, ponavljam, mjesta susreta sa Drugim i bijega od Drugoga". (Katnić-Bakaršić, 2006: 92-93) Na gotovo identičan način Temelkuran nas vodi kroz svoj roman, jer svako poglavlje se otvara poput vrata na kojima piše u koju arapsku zemlju ulaze junakinje romana i tu upravo dolazi do susreta sa Drugim, ali i bijega od Drugoga.

Dakle, pustinja se može analizirati kao *topos granica* na više načina. Prvo, pustinja simbolizira početak puta u egzil junakinja u romanu. Četiri protagonistice su zbog svojih ličnih problema i okolnosti odlučile pobjeći iz svojih domovina. Spas su pronašle u bijegu. U tom bijegu su pronašle i sebe, upoznajući se međusobno tokom dugog putovanja. Drugo, pustinja kao *topos granica* se može posmatrati i kroz prizmu vremensko-prostornih odrednica u romanu. Vrijeme u pustinji sporo teče, a sunce dugo zalazi. Ako u pustinji ostaneš dovoljno dugo, postat ćeš ništa. Tako ti pustinja govori. U vezi sa pustinjom prisutan je i oksimoron. Kako pustinja može biti *topos granica*, ako se u njoj može izbrisati ili nestati svaki trag?! Također, Temelkuran pustinju opisuje kao more. Ona će primiti u svoju utrobu sve ono što je teško, a izbacit će na površinu samo lagane stvari. Da li je sudbina Bliskog istoka dovoljno teška da je pustinja zaprimi u svoju utrobu?! Da li su sudbine junakinja u romanu također dovoljno kompleksne i teške da bi pronašle svoje mjesto ispod mora žutog pjeska?! Dakako, da jesu. Zato se i autorica na graničnom prelazu iz Tunisa u Libiju zabrinuto pita: „A da li će kada pređemo granicu, ono što je sa ove strane i ostati na ovoj strani?" (Temelkuran, 2015: 106)

Dalje, pustinja kao *topos granica* se može analizirati i kroz prizmu jednog velikog maga koji vlada umom svakog čovjeka koji se nađe u pustinji. Naime, pustinja kao gromada vremena koja se

obruši na pojedinca u pustinji, može da od njega napravi svojevrstnog maga kakav je zapravo i bila najstarija protagonistica u romanu Madam Lilla. Ova junakinja specifičnog imena u romanu kojeg je dobila po ljubičastoj odjeći je jedina imala tu snagu kojom se je mogla oduprijeti u pustinji na taj način da može razlikovati realnost od imaginarnog i stvarnu sliku od fatamorgane. Jedino ona za razliku od ostale tri putnice je uspijevala da se odupre snazi pustinje. Madam Lilla poput velikog maga, također je uspijevala vladati ljudskim umovima, pa je i njen prijedlog bio da naprave kamuflažu u pustinji sa ženskim zarovima kako bi prešle granicu u pustinji. Ovdje je Temelkuran zvanično proglasila pobjedu matrijarhata nad patrijarhatom kao sistemom moći u pustinji.

Pozovite komandanta!, rekla je madam Lilla. Imala je nepojmljivu moć nad ljudima, to je bilo sigurno. Ali, ovaj put je u pitanju još jači kinematografski učinak jer smo četiri žene u pustinji. Izgledamo bespomoćno koliko i tajanstveno, legitimno i zakonito zbog naših zarova, potpuno pokorno i iz nekog razloga djelujemo na muškarce na način koji dosad nisam iskusila. Pogranična milicija dočekuje nas kao gospođe kojima je potrebna pomoć. Razmišljam o tome kako je zar dobra stvar, postiže mnoge stvari koje pantalone ne mogu postići. Barem u pustinji. (ibid: 107)

Pobjedu matrijarhata nad patrijarhatom svjedočit će i lik Saide u romanu. Temelkuran izvanredno portretira ovaj ženski lik koji provjerava serijske brojeve na oružju. Kalašnjikovi koje je Saida kupila od Engleza su zamijenili brašno, šećer i so u pustinji, jer Saida kao amazirska hrabra ratnica, te noći nije pravila hljeb već smrt. Takav portret Saide autorica je nazvala muškim kolom smrti, koje čak nije mogla prekinuti ni njena kćerka na rubu plača.

U jednom drugom krugu oružje se smješta u drvene kutije. Kutije odlaze pod ceradu jednog drugog kamioneta. Saida tako samopožrtvovano radi kao da svaki metak ne ubija čovjeka. Kao da priprema neku proslavu metala. Skuti joj obrću i raspršuju sitnu prašinu koja oživljava na bijelom svijetlu. Kud god prođe, podiže se prašina. Ne mijesi brašno, šećer i so, već mijesi pustinju dok hoda. Saida te noći ne pravi hljeb već smrt. Sve dok ona svojim haljinama okreće kolo, rat biva nešto poetično. (ibid: 179)

Također, pustinja kao *topos granica* u romanu se javlja kao kontrast između života i smrti. Autorica libijsku pustinju poistovjećuje sa muškarcima, a oazu sa ženama. Otud i taj ženski dah koji prožima cijeli roman i koji svjedoči da je zapravo život u ženskom dahu. Trošna zgrada škole,

igra djece u njoj i žene koje su pravile bombone i slatkiše od tijesta su čista suprotnost od strašne i nepregledne pustinje. Takve žene će osvjedočiti riječi Temelkuran da je život u ženskom dahu, ni na kojem drugom mjestu, niti u kojoj drugoj stvari, već je život tu gdje su prisutni ženski dahovi. Nasuprot takvih žena, pustinjačkih vila, koje usred pustinje uče dove nad kutijama slatkiša i šalju ih na ratni front, autorica govori i o smrti mladića koji konstantno pristižu kao posljedica ratovanja. Da li je ovdje proglašena pobjeda matrijarhata nad patrijarhatom?! Svakako da nije. Zato spisateljica konstantno potencira ženski dah koji se može posmatrati kao simbol rađanja novog života, jer su gubici ljudskih života, a naročito muškaraca, na bojnopolju više od bilo kakve statistike, običnog broja i naslova u nekim novinama.

Zašto zemlje koje nose smrt kao što se nosi fotografija drage u unutrašnjem džepu uvijek nepremne dočekaju dženazu? Te odvratne, šarene, prljave deke... Sve te šarene, prljave deke i dječaci u njima koje sam vidjela... Dječaci o kojima sada više ne uspijevam ni da pišem... (ibid: 157)

Također, pustinja kao *topos granice* se može posmatrati kroz granice postojanja, nepostojanja, nestajanja, pa čak i stapanja sa pustinjom, gdje se čovjek ne može izboriti sa njenom snagom, a to najčešće biva kada je čovjek shrvan od velikih životnih kušnji. Junakinje romana koje su pristigle u pustinju, suočavajući se sa njenom snagom, pitaju se da li je to možda snaga koju one traže i da li će moći vidjeti sebe ako ih drugi niko ne bude vidio. Tako na jednom mjestu u romanu autorica opisuje majku koja zbog gubitka sina i velikog bola postaje linija horizonta, gdje bukvalno stapa sa pustinjačkim tлом: „Majka se ljulja na mjestu gdje sjedi. Majka je linija horizonta; neće proći nijedan karavan. Pustinja koja nema ni svoju fatamorganu. Svako to svojim očima može vidjeti; majka se stanjuje, stanjuje, čak se ne može ni prekinuti.“ (ibid: 155)

Interesantna je činjenica da Madam Lilla kao najstarija protagonistica u romanu prilikom ulaska u novu državu, odnosno na graničnim prelazima, promjenom arapskih država mijenja i svoja imena. U Tunisu je poznata po svojim jorgovanima i ljubičastoj odjeći po kojoj je dobila ime *Madam Lilla*, dok je u Libiji i libijskoj pustinji poznata kao *Thirina* što na amazirskom jeziku znači ljubav ili čak kao *Tin Abutut* što na jeziku Tuareza znači velika žena sa obale. U Egiptu je bila poznata pod imenom *Esma* što je i njeno pravo ime, a koje je samo koristio njen vjerni sluga Ejub tokom čitavog putovanja. U Bejrutu je nosila ime *Samira*. Kako je mijenjala svoja imena i države,

tako je i okupljala i mijenjala svoje prijatelje koji su ih dočekivali sa puta i ispraćali ih na sljedeće dugo putovanje.

Dakle, *topos granica* je itekako prisutan u romanu. Zapravo junakinje romana su svojevrsan *topos granica* same po sebi. *Topos granica* se proteže u romanu od tuniskog aerodroma pa nazad do njega ponovo u Tunisu. Svi događaji su se odvijali kao u jednom začaranom krugu, koji je bio svjedok svih dešavanja i okolnosti, da bi sve u tom krugu nestalo i iznova se rađalo.

Eto, tako je sve počelo. Nas četiri žene, a mislile smo da nas je tri, žene koje nisu imale kuda poći osim u ovu priču u koju su se sklonile, četiri žene koje su se kretale jedna u drugoj provjeravajući jedna drugu. Kao što nismo znale da je lijek za svaku od nas skriven u onoj drugoj, nismo znale ni to da ćemo zajedno pronaći melem koji će ljudski rod sačuvati od svih zala. Čudni i neobični događaji koje ću sada ispričati tekli su upravo onim redom kojim ću ih pričati. Nadam se da na vas neće uticati to što je i meni teško povjerovati u sve ono što se dogodilo. (ibid: 21)

Topos granica je prisutan i na tuniskom aerodromu, potom u tuniskim kvartovima, hotelima i hamamima, na gradskim trgovima gdje se odvija revolucija, u pustinjama, u libijskoj pustinji posebno, u pećinama, u zabačenim arapskim selima poput egipatskog sela Jefren, u urbanoj Aleksandriji, na palubi broda, na Sredozemnom moru, potom na bejrutskoj obali, pa sve do jezičkih barijera i kolokvijalnog arapskog jezika i najzad do ponovnog povratka junakinja na tuniski aerodrom.

Dakle, *topos granice* se smatra jednim od najznačajnijih toposa postmoderne, koji se upotrebljava u proučavanju stvarnih geografskih granica, potom granica u kulturi, tradiciji, psihologiji i društvu. Također, činjenica je da granica u nekom prostoru, koji može biti realan ili tekstni prostor, predstavlja veoma bitan znak, jer je granica kako navodi Duraković mjesto ili znak rubnosti, „a to znači i nemira ili dramatičnosti: prispijeće na granicu i, naročito, njeno prekoračenje neizostavno proizvode onu vrstu napetosti kakvu donose snažne opozicije. Granica u prostoru nije njegov završetak, nego lom.” (Duraković, 2010: 141)

4.3. Arapsko proljeće kao ideja revolucije

Na početku ovog romana u poglavlju "Tunis" tri mlade protagonistice, neimenovana pripovjedačica iz Turske, Amira iz Tunisa i Merjema iz Egipta, upoznat će se na terasi hotela i otvoreno će razgovarati o svom životu, karijeri, politici i na kraju o razlogu dolaska u taj hotel. Iako su u romanu opisane kao tri različite osobe, različitih karaktera i stavova, ipak motiv njihovog bijega ima zajedničku nit, a to je bijeg od politike, porodice i domovine.

Rekla sam: "Tako je, bila sam novinarka. Sad sam bez posla. Došla sam da možda napišem knjigu o Arapskom proljeću." (...) "Otac mi je umro, desila se revolucija. Ne ide mi se kući." (...) "Zvanično, ovdje sam radi istraživanja kraljice Didone, osnivačice Kartage. Ali, priznajem da sam pobjegla iz vlastitog filma u Kairu i došla ovamo." (Temelkuran, 2015: 14-16)

Naime, u prvom poglavlju romana autorica Temelkuran najviše govori o političkoj situaciji u Turskoj, Tunisu i Egiptu, potom o revoluciji Arapskog proljeća, revolucionarima, rušenju državnih siteova, hapšenju internetskih aktivista, o međunarodnoj saradnji hakera, svrgavanju diktatora sa vlasti, potom o dobijanju otkaza na poslu i napuštanju svoje domovine. U ovom poglavlju „Tunis” prisutne su autobiografske crtice iz života autorice Ece Temelkuran: „Upoznajemo se. Čak ni ne slušam njihova imena. Ne želim da privlačim, ali isto tako, ne želim ni poklanjati pažnju. Na koncu, ostala sam bez posla i svoje zanimanje za vanjski svijet pokušavam svesti na najmanju moguću mjeru.” (ibid: 50)

Spisateljica Temelkuran u razgovoru sa revolucionarima na trgu Kasba iznosi također dosta autobiografskih detalja, polazeći prvo od svog privatnog života, potom stanja u Turskoj, hapšenju njenih prijatelja novinara, sindikalista i studenata, a odmah nakon toga opisuje jednu zagušljivu kancelariju u kojoj se svaki detalj, svako ime i svaka tačkica povezuje sa riječi *Thawra*.¹⁰

Kao da im je svijet od plastelina pa svojim prstima daju oblik Bliskom istoku. Ozbiljni su, ali im lica nisu namrštena. Pale se i gase cigarete. Ne čujem ono što govore, već samo imena koja se spominju: Raša, Alaa, Razan, Wael, Ranwa, Ali, drugi Alaa, druga Ranwa, druga Raša,

¹⁰ *Al-Thawra* (ar.) - revolucija

blogovi, hakeri, rušenje državnih siteova, Wikileaks, revolucija, revolucija, televizija Al Jazeera, novine Al Akhbar... Jedni se drugima obraćaju nadimcima s Twittera, njih koriste i dok razgovaraju o prijateljima koji su daleko, o poznanicima, aktivistima i herojima. Razgovaraju o svijetu unutar digitalne opne koja obuhvata planetu i stvorena je od podataka poslanih i vraćenih sa satelita u svemiru. Elektronska površina u kojoj svaki od njih čini jednu tačku. U tom svijetu svi su jednaki, svako kodno ime jeste jedan politički čin. Svaki politički čin formiran riječju ukucanom arapskim slovima na tastaturi i ekranu telefona jeste jedna egzistencija koja se pali i gasi. Svako ime, svaka tačkica, svaka elektronska egzistencija uvezuje se s drugim pomoću riječi Al Thawra. (ibid: 51)

Naime, Srednji istok predstavlja kolijevku različitih civilizacija u kojoj se odigralo mnogo velikih historijskih lomova. Zajedno sa Sjevernom Afrikom čini takozvani Arapski pojas, odnosno prostor u kojem su se kroz cijelu historiju do danas ukrštala koplja različitih sila i doktrina. Srednji istok i sjeverna Afrika i danas su poprište nemilosrdnih sukoba i lokalnih i globalnih aktera. Također, Prvi svjetski rat označio je kraj vladavine i postojanja Osmanskog Carstva. Osmanska država koja se smatrala svojevrsnom zaštitom Srednjeg istoka, ali i svih teritorija kojima je vladala, od kolonijalnih zapadnih sila, nestala je sa scene. Velikom žrtvom i herojskim otporom Turci su uspjeli da se suprotstave kolonizatoru, ali za Arapski pojas počelo je stoljeće istinskog ropstva. Dakle, ovaj period ponižavanja, prema riječima İbrahima Karagüla¹¹ ima nekoliko faza. Od prvog svjetskog rata do sredine 20. stoljeća trajala je faza vojne okupacije, kada je kolonizator bio vojno prisutan na okupiranim teritorijama. Od sredine 20. vijeka počela je faza nezavisnosti u kojoj su arapske države proglašavale svoju nezavisnost. Kolonizator je povukao svoje oružane snage, a na čelo država postavio marionete koje su u potpunosti štatile interese zapadnih sila. Nažalost, ovakva situacija je i danas prisutna, ali ne u svim državama.

Međutim, 17. decembra 2010. godine, državljani Tunisa, ulični prodavač po imenu Muḥammad Buaziz je htio da odbrani vlastitu tezgu od režimske policije, ali u tome ne uspijeva i

¹¹ Više o tome vidjeti u: İbrahim Karagül, *Arapsko proljeće: Vode li svi putevi u Istanbul?*, prijevod sa turskoga Avdija Salković, Haberdar, Novi Pazar, 2012.

İbrahim Karagül rođen je 1969. godine u Şalpozari kod Trabzona. Diplomirao je na Pravnom fakultetu Univerziteta Dokuz Eylül. U mnogim štampanim medijima radio je kao urednik inostranih vijesti. Od 1995. godine radi u dnevnim novinama Yeni Şafak. U martu 2011. godine preuzima mjesto glavnog urednika televizije TV Net, a od jula 2012. godine i mjesto glavnog i odgovornog urednika dnevnika Yeni Şafak.

nakon toga izvršava samoubistvo javnim samospaljivanjem. Nakon ovog nemilog događaja počela je *Revolucija jasmína*, a nakon nje i *Arapsko proljeće*. Poslije toga, narod je izašao na ulice i diktatori su počeli padati.

Revolucija u Tunisu ili *Revolucija jasmína* naziv je za krvave proteste protiv vlasti u Tunisu. Unatoč vladinim pokušajima nasilnog gašenja protesta, vlast u Tunisu je ipak smijenjena. Revolucija jasmína se smatra početkom revolucije Arapskog proljeća. *Revolucija jasmína* je dobila ime po bijelom cvijetu jasmína koji je simbol države Tunisa. Cvijet jasmína Tunižanima predstavlja čistoću, korist i sreću u životu. Naziv *Revolucija jasmína* u Tunisu priziva u sjećanje imena cvjetova i boja koji su ranije u istočnoevropskim zemljama simbolizirali demokratske promjene kojima je svrgnuta dotadašnja vlast. O ovome govori Temelkuran, kao neimenovana pripovjedačica, ali i kao turska novinarka, kojoj nije mogao pobjeći niti jedan tabloid u novinama, ni natpisi na trgu Kasba u Tunisu, ali isto tako niti jedan detalj iz razgovora djevojaka u tuniškom hamamu.

Rekla sam uz smijeh: “Vi ste se, ja mislim, zbog te Revolucije jasmína pretvorili u tako vesele ljude. Superjunaci i tako to!” “Pazi, nemoj više poput turista da govoriš Revolucija jasmína. Ona se zove *el-Thawra el-Kibira*. Revolucija za dostojanstvo. Jasmine su smislili Francuzi.” (ibid: 64)

Kada se tri mlade protagonistice Turkinja, Tunižanka i Egipćanka nađu u javnom hamamu u Tunisu, u kojem će se Amira kao Tunižanka i revolucionarka upustiti u razgovor sa ostalim djevojkama u hamamu, Temelkuran kao neimenovana pripovjedačica u romanu će vješto i precizno opisati svaki detalj mladih Tunižanki koje su se navodno strasno bavile politikom i revolucijom Arapskog proljeća, a ne znaju napisati nijedno arapsko slovo.

Amira ustaje, krenut će u napad dok se djevojke glasno i orijentalistički smiju hamamu u svojoj vlastitoj domovini i prebacuju na francuski najmanje dvaput unutar jedne te iste rečenice. (...) “One su, mislim svi su, turisti u vlastitoj zemlji. Kad je Ben Ali otišao, izašle su na ulice. Pomislit ćeš da su one izvele revoluciju. Sada će sve one trčati za svojom 'demokratskom dužnošću'. Ponosne su na to što su Tunižanke. Radit će za partije. Učiniti nešto za državu koja je važna. Ne znaju napisati nijedno arapsko slovo, ne znaju svoj jezik. Strasno su se predale politici, jer se boje Šerijata.” Rekla sam: “Zar one nisu Tunižanke? Mislim, kako ne znaju

pisati arapski?” “Naravno da su Tunizanke. Tako je to u Tunisu. Ne zna svako arapski. Ali francuski svi znaju.” (Temelkuran, 2015: 62)

Godine 2009. Zayn al-‘Ābidīn bin ‘Alī je po peti put izabran na mjesto predsjednika države Tunisa i to sa osvojenih 90% glasova. Ovo dovoljno govori u kakvom sistemu i autoritarnom režimu je država funkcionisala i da je bilo očigledno nezadovoljstvo njenog naroda. Protesti protiv nezaposlenosti i skupog života, totalitarnog režima, diktatora i vladavine pojedinaca na čelu policijske države su razlozi nezadovoljstva tunižanskog naroda koji je masovno izašao na ulice u januaru 2011. godine. Mase koje su godinama bile bez daha, izašle su na ulice da ispitaju korumpirane vlasti i da isprate diktatore. Promjenom režima u Sjevernoj Africi i na Srednjem istoku rezultiralo bi neravnotežom snaga cijeloga svijeta, te se zbog toga ovaj problem ne doživljava samo kao problem zemalja regiona, već kao problem cijelog svijeta.

Nakon Tunisa protesti u Egiptu bili su još snažniji. Preokret u Egiptu kao talas će utjecati na Srednji istok i Sjevernu Afriku. U oblasti koja se prostire od Sudana do Sirije najjaču opoziciju predstavljali su ogranci Muslimanske braće. Širenjem protesta raste broj ubistava i zaoštavaju se protesti. Naime, okupljanja se zabranjuju, ali desetine hiljada ljudi se sliva na ulice. Bilo je prisutno sve što je raspirivalo mržnju narodnih masa: korupcija, pritisak, problem sa demokratijom i slobodama, rasprodaja nacionalnih dabara, veza prijestolnice sa vanjskim faktorom i nebriga o narodu. Samo jačanje demokratije u zemljama ovog regiona i pružanje sloboda u korijenu će uzdrmati kolonizatorsku politiku koja je prisutna i dan danas i na taj način bi se otežali poslovi i ciljevi velikih sila.

Stanje u kojem se našao Egipat, ustanak i bijes bili su veoma drugačiji od prethodnih. Ono što se je dešavalo nije predstavljalo nesporazum i sukob između neke organizacije i režima. Pokrenuo se je bunt narodnih masa, a osim toga, to i nije bilo stanje svojstveno samo Egiptu, već je ovo jedan pustinjski vjetar koji je protutnjio cijelim regionom. Za trideset godina vladavine Mubarak se prvi put susreće sa jednom ovakvom pobunom. Zemlju napuštaju milioneri, stranci, vladajuća elita, članovi porodice, veliki bankovni računi prebacuju se u druge zemlje. Dok Mubarak bježi iz Kaira, napuštaju ga stari prijatelji ili ga ne podržavaju otvoreno. U međuvremenu Amerika i Zapad nastavljaju sa tajnom podrškom režimu i trgovina je u toku, ali Mubarak je izgubio njihovu naklonost. Na isti način kako je to učinjeno u Tunisu i u Egiptu su se vodili pregovori sa vojskom. Ono što se desilo u Tunisu, a potom i u Egiptu i ono što će se desiti u bliskoj budućnosti i u drugim zemljama, prema mišljenju İbrahima Karagüla, nije predstavljalo tenzije između

opozicije i režima tih zemalja. U toku je jedno historijsko prelamanje u kojem se raskrinkava *status quo* koji je nakon Prvog svjetskog rata uspostavljen u ovoj regiji. Došlo je vrijeme da situacija u arapskim zemljama i uspostavljena trgovina na principu „evo ti bogatstvo, daj mi vlast“ koja traje od Prvog svjetskog rata do danas, više ne bi trebala tako funkcionisati.

Milioni ljudi koji su u Egiptu izašli na ulice da protestuju su uspjeli da pokrenu jednu desetogodišnju akumulaciju i da pokažu kako se u jednom regionu kao što je Srednji istok može poljuljati jedan nemilosrdan režim. Dakle, mase ljudi nisu poljuljale samo egipatski režim, već i regionalni *status quo* i time su natjerale skoro sve zemlje da iznova postave svoje igre.

Egipatski režim, Amerika i centri moći koji su na nogama držali režime u regionu i željeli svrgnuti postojeću vlast, ali da sistem ostane na svom mjestu i nepromjenjiv, te da ujedno zadrže konce u rukama i da upravljaju prijelaznim periodom. Budući da je Amerika odmah žrtvovala Mubāraka i ušla u pregovore sa vojskom i postavila svoga čovjeka odmah nakon Mubāraka da preuzme kontrolu nad svime je najbolji pokazatelj kakav je to bio sistem. Izraelska sigurnost, situacija oko Sueckog kanala, budućnost savezničkih odnosa i vlast nad arapskim ulicama je u konačnici poenta svega.

Dakle, ono što je prisutno unazad desetljećima na Bliskom istoku jeste nada u kraj jednog perioda u kojem vladaju totalitarni režimi, monarhije i grupe koje imaju monopol nad političkom snagom i bogatstvom. Period kojeg su godinama određivali izdajnički odnosi i kupovina vlasti mogao se je promijeniti samo ukoliko se ide u pravcu proširenja polja slobode i povećanja blagostanja, potom ravnomjerne podjele bogatstva, uklanjanja nepovjerenja između vlasti i naroda i izgradnje jednog drugog državnog imidža koji bi se razlikovao od imidža zemlje garnizona i time se okončala bezuslovna potčinjenost drugima.

4.4. Mjesta revolucije – trgovi

Temelkuran u romanu spominje dva trga: trg Qašba i trg Taḥrīr. Trg Qašba je u Tunisu i za njega veže događaje koji su se odvijali u Tunisu za vrijeme revolucije i svrgavanje predsjednika Zayn al-‘Ābidīn bin ‘Alīja, a trg Taḥrīr je dominantniji u narativnom toku, jer ga dovodi u vezu sa Merjeminom aferom sa nepoznatim muškarcem i sa velikim demonstracijama na njemu. Ovdje je istovremeno isprepletana i revolucija tijela sa revolucijom Arapskog proljeća.

Ono na šta je važno skrenuti pažnju kada je riječ o trgovima jeste broj četiri.¹² Redni broj četvrti na arapskom jeziku glasi ar-rābi‘u/ar-rābi‘atu. Na centralnim trgovima protivnici vojnog udara u znak protesta su podizali četiri prsta koja su za njih značila poziv na slobodu i mir. Ovim su željeli pokazati cijelome svijetu ciljeve i misiju svoje neumoljive borbe. Riječ *rābi‘a* je postala simbol otpora protivnika vojnog udara koji je izvršen 3. jula 2013. godine u Egiptu kada je svrgnut tadašnji predsjednik Muḥammad Mursī. Dizanje četiri prsta ima i simbolički značaj ako se ima u vidu činjenica da je svrgnuti predsjednik Muḥammad Mursī i bio četvrti egipatski predsjednik nakon Ğamāl ‘Abd al-Nāšira, Anwar al-Sādāta i Ḥusnī Mubāraka.

Mjesto gdje je nastao ovaj simbol *rābi‘a* jeste trg Rabi‘a al-‘Adawiyya u Kairu. Naime, ovaj trg je postao također simbol protesta protiv vojnog udara u Egiptu, a tokom protesta je nastao ovaj simbol sa četiri podignuta prsta. Budući da je isti ovaj simbol *rābi‘a* označavao pružanje otpora vojnom udaru u Egiptu, ovim simbolom su se služila i Muslimanska braća kao jedan od najvećih političkih pokreta u islamskom svijetu. Ovaj znak je veoma brzo preplavio cijeli svijet. Zahvaljujući modernoj tehnologiji, internetu i društvenim mrežama, simbol R4BIA¹³ je jedan od simbola koji se najbrže proširio svijetom u posljednjih nekoliko godina, a milioni korisnika društvenih mreža su umjesto svojih profilnih slika stavili žuto-crnog simbola sa četiri prsta.

Od antičkog doba trg ili *agora* je poznat kao realni hronotop kojim se najbolje predstavlja svoj ili tuđi život kao građansko-politički čin javnog slavljenja ili samoobračuna. Takav realni hronotop najbolje razotkriva svoj ili tuđi život. Naime, na antičkom trgu se prvi put otkrila i oformirala autobiografska, ali i biografska samosvijest čovjeka i njegovog života. Antički trg je

¹² U ovom romanu je prisutno mnogo simbolike kada je u pitanju broj četiri. Dakle, roman je podijeljen na četiri poglavlja: Tunis, Libija, Egipat, Liban. Zatim, roman govori o četiri protagonistice koje su krenule na dugo putovanje kroz četiri arapske države. Njihovo putovanje se odvija u jeku revolucije Arapskog proljeća, a to je upravo jedan od naziva četiri godišnjih doba. Potom, naziv romana *Žene koje huču u čvorove (Düğümlere Üfleyen Kadınlar)* sadrži aluziju na četvrti ajet sure *al-Falaq*.

¹³ Ovaj simbol je rođen 3. jula na trgu Rabi‘a al-‘Adawiyya i smatra se da su njegovi idejni tvorci poginuli, jer su digli glas protiv vojne vlasti i sile. Simbol *rābi‘a* u sebi objedinjuje žutu i crnu boju, što potvrđuje još jednu osmišljenu simboliku, a to je da žuta boja simbolizira zlatno-žutu kupolu na Qubba al-ṣaḥra u Jerusalemu, a crna boja simbolizira crni ogrtač Kabbe u Mekki. Znak „rābi‘a” predstavlja simbol buđenja protiv dugogodišnjih političkih, ekonomskih i kulturnih pritisaka Zapada i Istoka na islam i muslimane.

bio čitava država sa svim svojim organima, jer je u takvom hronotopu otkrivao se i razmatrao cjelokupni život građanina i obavljala se njegova javno-građanska provjera. Na antičkom trgu, čovjek je bio otkriven u svim pravcima, sav je bio napolju i sve je bilo u potpunosti javno. Potpuno ospoljavanje čovjeka je bilo u narodu gdje se je razotkrivao i postojao čitav čovjek. Nije bilo ničeg što je tuđe. „Biti napolju značilo je postojati za druge, za zajednicu, za svoj narod. Čovjek je bio potpuno „ospoljen” u ljudskoj stihiji, u ljudskom narodnom medijumu.” (Bahtin, 1989: 251-252)

Na takvim ogoljenim trgovima, u toku revolucije, najjasnije se je oslikavao istočnjački mentalitet, njihova želja za promjenom i smjenom vlasti, istinska želja za revolucijom i rušenjem diktatorske višegodišnje vlasti. Međutim, uočljiva je i prisutnost istočnjačnog nemara i nerada i to sve pod plaštom *at-tawre* kako i sami nazivaju revoluciju. Pretjerano oslanjanje na internacionalne medijske kuće, organizacije i svjetske moćne sile je dodatno potpirivalo vatru koja već dugo godina buktu na Bliskom istoku i nikada da se ugasi.

Također, arapski trgovci će još jednom osvjedočiti višestoljetnu borbu patrijarhata nad matrijarhatom, ukazujući na to da nije mjesto ženi na trgu da se bori za nečija prava, jer ni svoja nije u stanju zaštititi. Na to najbolje ukazuje odnos muškaraca u kafani prema protagonisticama romana kada prate uživo na televiziji dešavanja sa trga Tahrir, potom Merjemino napuštanje moralnih i akademskih kodeksa koje je čvrsto branila i njeno upuštanje u aferu sa nepoznatim muškarcem tokom revolucije. Također, autorica će na nekoliko mjesta u romanu pribjegavati deteritorijalizacijskom principu, pretvarajući trg Tahrir i masu ljudi u jedno ogromno tijelo:

Masa na Tahriru pomicala se poput unutrašnjih organa jednog džinovskog tijela, organa koji su se oslanjali jedan na drugi i hranili jedan drugim. Merjema i Amira potpale su pod uticaj krvotoka u tom džinovskom tijelu čim su pogledale u ekran. Madam Lilla i ja nismo bile takve. (Temelkuran, 2015: 350)

Ideja revolucije u arapskom svijetu je duboko ukorijenjena u svakom pojedincu. Revolucija se smatra jednim od ključnih pojmova koji obilježava arapsko mišljenje 20. i 21. stoljeća, jer se revolucijom odbacuje slijepo priklanjanje ustaljenim formama i nastoji se doći do konstruiranja novog identiteta, odnosno novog čovjeka. Naime, tijela revoluciju započinju. Štaviše, tijela je i održavaju. Moć da mijenjaju režime, svrgavaju vlade i pune trgove imaju samo tijela, ali i hrabra ženska tijela. O takvim tijelima Temelkuran pripovijeda, naglašavajući pri tome da žensko tijelo napušta sferu svoje intime i postaje ogoljeno, pristupačno i vidljivo poput trgova na kojima se

održavaju revolucije. Dakle, u romanu je prisutna jasna spoznaja da je intima kao tradicionalno ženska sfera itekako politična. U takvom metežu revolucije, na prostranim trgovima arapskih metropola, predanost i vjernost idealu zanosnih revolucionara, najbolje se oslikava kada se upravo posmatra kroz prizmu političnog i javnog, ali i intimnog i skrivenog.

V. INTERTEKSTUALNOST U ROMANU *ŽENE KOJE HUČU U ČVOROVE*

5.1. *Neffāsāti fî-l- 'uqad* kao simbol ženske snage

Intertekstualnost se najprije ogleda u samom naslovu romana "*Žene koje huču u čvorove*". Naime, naziv ovog romana sadrži upravo aluziju, preuzevši je iz kur'anske sure *al-Falaq*, odnosno četvrtog ajeta *neffāsāti fî-l- 'uqad*, kojim se opominje na žene koje huču u čvorove. U podtekstu romana odvija se neprekidni dijalog sa svetim tekstom Kur'ana, koji je u romanu predstavljen kao generator patrijarhalnih mehanizama društva. Dakle, identitarne odrednice tog bliskoistočnog kulturnog kruga i položaja žene kao manjinske kategorije u njemu, u romanu moguće je čitati i kao dijalog sa Sakralnim tekstom. Stoga je naslov romana vrlo indikativan. Kada se osvrnemo na tumačenje (tefsir) sure *al-Falaq*, vidjet ćemo da se u ovoj suri traži utočište i zaštita kod Allaha od zla žena-čarobnica koje učeći i pušujući u uzlove i čvorove prave sihr ili magiju i time nanose zlo ljudima. Takve žene u kur'anskom kontekstu nose negativnu konotaciju čarobnica koje svojim magijskim djelovanjem prizivaju zlo i uzrokuju nesreće.

Međutim, s druge strane, sam naslov romana jasno upućuje na protagonistice koje su u romanu predstavljene kao snažne, slobodne i nadasve inteligentne žene koje najprije osvještavaju vlastiti ženski potencijal. Najstarija i najmudrija protagonistica romana Madam Lilla je inicijator i vođa putovanja, ajet *neffāsāti fî-l- 'uqad* tumači kroz žensku prizmu: "Sura Felek ... Neffesati fi'l - u'kad... Sura naređuje: 'Čuvajte se od zla žena koje huču u čvorove'. Čuvajte se od zla žena vještica... Allah zna šta sve možemo učiniti. I dobro i zlo. Samo smo mi to zaboravile." (Temelkuran, 2015: 135)

Dakle, četvrti ajet sure *al-Falaq* u romanu je izuzet iz svog izvornog konteksta. Njegov smisao je deteritorijaliziran, jer mu se je u podtekstu romana pripisalo značenje ženske snage, dok kur'anski ajet eksplicitno upućuje na zlo žena koje se bave magijom. Kur'anski kontekst je vrlo sužen i isključivo je ograničen na čarobnice i zaštitu od njih kao izvora zla na što jasno upućuje tefsir ajeta sure *al-falaq*. Međutim, Temelkuran u romanu se poigrava ovom sintagmom i pridodaje joj dimenziju univerzalnosti i kroz nju priča i piše o potlačenim ženama Bliskog istoka. Sintagme poput "ženski dah" i "žene koje huču u čvorove" u romanu dobijaju karakter gotovo političkog slogana i simboliku ženske borbe protiv represije.

Naime, spisateljica se u romanu emfatično zadržava na problematizaciji percepcije žene u patrijarhalnom islamskom društvu. U interakciji sakralnog i književnoumjetničkog teksta, kroz narativnu mrežu potlačenih ženskih likova i njihovih tragičnih sudbina, Temelkuran nastoji prikazati i dijagnosticirati represivne sile društva. Dakle, implicitni smisao dekontekstualizacije sintagme *neffāsāti fî-l- 'uqad* aludira na društvenu percepciju žene kao vještice, čarobnice i izvora zlih sila u zajednici. Budući da se autorica služi sakralnim tekstom, upuštajući se u jedno drugačije, dekonstrukcijsko čitanje kur'anskog teksta, nastoji da dekonstruira ili deteritorijalizira „opće prihvaćene poruke pojedinih kur'anskih ajeta o ženama tako što stupa u ravnopravan dijalog, staviše, u raspravu sa njima.” (Nurikić, 2021: 159)

Međutim, prema riječima Durakovića u intertekstualnosti sakralnog Teksta djeluje nešto neobično, nešto što ga diferencira od mnogih drugih tekstova koje također karakterizira intertekstualnost, posebno onih kojima se odlikuje umjetnička književnost postmoderne. U književnosti se citatnošću i intertekstualnošću afirmiraju ili osporavaju tekstovi koji se uzdižu u novo djelo. Naime, tu djeluje odnos afirmiranja ili osporavanja, ali odnos u kome se afirmira kontinuitet tradicije i kojim se cijela kultura reaktualizira spašavajući se od samozaborava ili čak od urušavanja u prostoru i vremenu. Međutim, sakralni Tekst „ne afirmira tradiciju, ili kulturu u povijesti, kao svoj primarni ili krajnji cilj (kao što je slučaj u umjetničkim tekstovima ove vrste), već on u kontinuumu tradicije, ili kulture, afirmira Ideju.” (Duraković, 2006: 174)

Najsnažniju poruku ove kur'anske sintagme *neffāsāti fî-l- 'uqad* u romanu autorica odlično portretira u pustinji. Madam Lilla je najtajanstveniji lik u romanu. Ona je pravo oličenje pustinjskog maga, pustinjske fatamorgane. Njene riječi su pune životne mudrosti, patnje, tragedije, ali i misterije. Veoma često u romanu je najavljivala novi događaj koji bi uslijedio novog jutra, novog dana na nekoj novoj lokaciji. Naime, kada se četiri protagonistice romana nađu u libijskoj pustinji u kojoj je bilo isplanirano ubistvo Madam Lille od strane kćerke njenog bivšeg ljubavnika, Madam Lilla će prilikom njihovog spašavanja učiti suru *al-Falaq*:

Kada su deve od straha počele bježati, jedna je udarila Tin Abutut i oborila je na tlo. I mi smo potrčale. Skotrljale smo se u helikopter. Madam Lillu su, pak, dvije osobe potpuno zamotane u crnu tkaninu podigle i smjestile unutra. Madam Lilla je, vičući, učila suru Felek u helikopteru. Istrgnula je privjesak s vrata i bacila ga dolje. Još jedanput je povikala: "Neffesati fi-l 'ukad!" (Temelkuran, 2015: 288-289)

Potom, drugi primjer snage, izdržljivosti i žilavosti u libijskoj pustinji pokazale su amazirske žene koje su pravile slatkiše sa ceduljicama i u njih puhale svoje dahove. Na tim papirićima su kratke pjesme koje govore o ljubavi i slobodi, preplavljene riječima nježnosti i ohrabrenja. Te kutije sa slatkišima se šalju na front, isključivo muškarcima.

One su poput vila usred pustinje. Sve je minijaturno. Miješaju slatkiše s poezijom i šalju ih na front gdje se miješa metal s ljudskim mesom. Ali kutije se ne sastoje samo od poezije i slatka. U krugu u kojem se nalazimo sjede dvije veoma stare žene. Svaki put kad do njih dođe paket, one uzimaju po jednu kutiju iz njega i nad njom prvo uče dovu, neprimjetno i brzo mičući usnama, potom u nju huču i smještaju je u paket. Kao da su mjere svih stvari male. Ili sve stvari ovdje izgledaju manje nego što jesu dok negdje traje rat gdje se govori o kartama, avionima, dužinama, visinama, veličinama. (ibid: 127)

Na osnovu navedenog možemo zaključiti da se kur'anska sintagma *neffāsāti fî-l-‘uqad* vrlo često u romanu spominje u kontekstu molitve. Kada uzmemo u obzir da je to četvrti ajet sure *al-Falaq*, jedne od sura zaštitnica, nije nimalo slučajno što spisateljica to nerijetko navodi, jer najstarija protagonistica tokom čitavog romana izgovara ovaj ajet kao vid molitve, ali isto i kao pokretača njene unutarnje snage, inspiracije i moći. Temelkuran je takvu žensku moć često opisivala kao izvanrednu magiju koju je najviše posjedovala Madam Lilla.

Shvatit ćete da je život u vašem dahu. Nije ni na kojem drugom mjestu, ni u kojoj drugoj stvari. Vi ćete izgraditi svoj život. Hukat ćete svoje dahove... Život... Dokle bude vašeg daha”, nastavlja madam Lilla. Govori s ozbiljnošću koja je negdje između poezije i molitve. (ibid: 127-128)

Dakle, u romanu postoji veliki broj referenci na spomenuti ajet. Ova kur'anska sintagma koja je alegorijski uključena u podtekst romana može se slobodno kazati da je lajtmotiv romana koji se također pojavljuje na koricama knjige. Motiv ženskog daha prožima cijeli roman i uvijek naglašava značaj i vrijednost žene i snagu njenog daha. Štaviše, autorica će tvrditi da je život u ženskom dahu, te da žene grade jedan paralelni svijet sa ovim svijetom.

Zapravo, žene žive u jednom drugom svijetu unutar ovog svijeta. To je svijet u koji one huču svoju ljubav i magiju. Muškarci neprestano taj svijet kidaju i uništavaju. A žene ga, pak, ponovo grade hučući svojim dahom. Žene, hučući, stvaraju i muškarce. Jedan muškarac je koliko jedan dah žene, samo to. (ibid: 128)

Ovakva promišljanja autorice u svakom poglavlju ovog romana potvrđuju ustvari zastupljenost intertekstualnosti na više nivoa od alegorijskog pristupa Sakralnom tekstu i preuzimanja kur'anske sintagme *neffāsāti fī-l- 'uqad*, mitologije, pripovijesti i spisa o drevnim kraljicama i boginjama, političkog diskursa o aktuelnim temama naročito o Arapskom proljeću, pa sve do patrijarhalnih društvenih struktura.

5.2. Didonini zapisi i Muhamedova pisma

Temelkuran kao žena revolucionarka pišući poziva na akciju, ali historijski okvir i tradicija joj nisu dovoljni. Njoj je potrebna posve nova mitologija. Stoga je u romanu prisutna svojevrsna mitopeja, odnosno povratak arhajskog boginji, ili tačnije obnova kulta kartagenske kraljice Didone. Dakle, Temelkuran stupa u dijalog sa davnim aksiomom Virginije Wolf: žena da bi pisala, pored glasovite vlastite sobe, mora iznaći vlastitu žensku tradiciju. Prema Umberto Ecu, postmoderni odgovor modernizmu se sastoji od shvatanja da prošlost ne može biti uništena zbog toga što njena destrukcija vodi ka tišini, ali zbog toga mora biti ponovo posjećena, pa makar i ironijom.

Također, unutar intertekstualnih mreža prošlosti i sadašnjosti, u romanu su prisutni stalni autoreferencijalni iskazi kojima autorica svaki put označava prekid u narativnom toku ili hronologiji događaja, pa onda izgleda kao da je čitalac vraćen na polaznu tačku, odnosno na trenutak kada priča treba da započne iz nekog novog početka. Također, ovdje je zanimljiv upliv novinarskog diskursa u roman. Treća junakinja kao neimenovana pripovjedačica identitet spisateljice otkriva tokom radnje romana. Temelkuran je bivša novinarka koja je u bjekstvu od represivnog režima što možda i jeste *alter-ego* same autorice koja bježi iz svoje domovine zbog novinarskog angažmana kako i navodi u ovom romanu.

Didonini zapisi i Muhamedova pisma sami po sebi opskrbljuju naraciju romana. To zapravo i čini sama naratorica, jer sadržaj tih zapisa i pisama obogaćuju radnju romana. Didonini zapisi su mit o kartagenskoj kraljici čija je priča gotovo pa feministička alegorija o padu i uzdignuću. U takvim zapisima se veliča i obnavlja kult Didone koji je poznat kao ženski kult vraćanja i magije.

Međutim, nakon ovih zapisa autorica citira Muhamedova pisma koja su kontrast ovim zapisima. U Muhamedovim pismima su prisutni motivi ljubavi, ljubomore, opsesije, očaja i nemoći, do političkih motiva, filozofije, pitanja identiteta i pripadnosti domovini pa sve do shvatanja vjere i njenih načela. Didonini zapisi i Muhamedova pisma su u potpunosti u kontrastu. Jedina zajednička nit u zapisima i pismima jeste Dinonina opsesija prema Eneji i Muhamedova opsesija prema Amiri. U romanu autorica citira šest Didoninih zapisa i šest Muhamedovih pisama. Ostavila je njihove priče nedovršene, baš kao što i dolikuje pripovijedanju arapskih Šehzada.

Zato sam kasnije za tog čovjeka smislila takav kraj. Na koncu, Merjema, Amira i madam Lilla bile su više od jedne priče. Vrijedile su više od junakinja romana. Stoga nisam napisala posljednja pisma, posljednje zapise. Ostavila sam njihove priče nedovršene bez sedmog pisma i zapisa. Onako kako je i bilo. Kao što je trebalo da bude. (Temelkuran, 2015: 444)

Interesantno je da se naspram Sakralnog Teksta, odnosno Kur'ana Časnog kao stupa monoteizma postavljaju spisi Didone, priče o al-Kāhini, Tanit i drugim drevnim božicama i vladaricama. Naime, kroz cijeli roman se protežu pripovijesti o moćnim kraljicama i boginjama iz drevnih vremena. Ovakve pripovijesti su u podtekstu romana, ali se vrlo jasno postavljaju naspram patrijarhalnih učenja dominantne religije i na taj način ženama unutar islamskog hijerarhijskog poretka nudi se alternativni način obitavanja u datoj kulturi. Budući da Temelkuran u romanu stavlja fokus na potlačenost žene u islamskom društvu, ona i "nastoji da ženama ponudi alternativni put, liniju bijega, način deterritorijalizacije ukorijenjenih žensko-muških obrazaca djelovanja, ali i vjerovanja." (Nurikić, 2021: 159)

Monoteističko vjerovanje, posmatrano očima Zapada, ali i jednom dijelom očima Bliskog istoka, često se dovodi u korelaciju sa patrijarhalnim društvenim strukturama koje u ovom romanu izvore nalaze u monoteizmu. Nasuprot ovog kritičkog posmatranja monoteističkog vjerovanja, koje zapravo i nema svoje uporište u religiji islamu, jer islam daje ravnopravan status i muškarcu i ženi, autorica se i ovdje poigrava sa takvim statusom. Ona smatra da je muškarac dominantniji u odnosu na ženu, sve dok žene ne iskoriste upravo svoje čari, magiju i dah, jer vrlo često naglašava rečenicu u romanu da je jedan muškarac koliko i jedan dah žene. Ovom tvrdnjom se suprotstavlja i afirmira matrijarhat koji je uslovljen politeizmom koji ima za cilj glorificirati drevne boginje. Međutim, autorica vrlo često odbacuje monoteističko vjerovanje i priklanja se politeizmu tražeći

zaštitu od tih drevnih božica, muza i kraljica, ali ipak na kraju romana utočište pronalazi u krilu madam Lille koju doživljava poput majke.

A možda je madam Lilla znala da je u moje trepavice huknula svoj dah poput dove. Karta za Istanbul i izbor svoje sudbine prvi put su mi se činili kao dobri znaci. Tada sam prvi put shvatila i to šta je madam Lilla učinila za sve nas. Čak i ako nas Bog ne voli, nama bi mogla biti dovoljna i jedna hrabra majka... (Temelkuran, 2015: 444)

Madam Lilla poput velikog maga u romanu je inicijator njihovog putovanja kroz Bliski istok i duhovna vodilja koja će tri mlade Bliskoistočnjakinje povesti na put ženskog buđenja i prosvijetljenja. Četiri junakinje romana govorit će glasom drevnih boginja i kraljica. One su predstavljene kao skrivene, ali isto tako prerusene boginje savremenog svijeta. Da bi opstale u patrijarhalnom društvu one svojom ženskom snagom, dovitljivošću i snalažljivošću uspijevaju da udahnu život svemu postojećem. Dakle, ove četiri junakinje skrivaju svoje božice sa kojima se i same poistovjećuju i šiju im nove kostime, kako bi bile neprimjetne i nevidljive strogom oku religijskog patrijarhata. U romanu se afirmiraju tekovine drevnih politeističko-matrijarhalnih kultura koje su poslužile kao kontrast patrijarhalno islamskom društvu i kur'anskom tekstu. Na ovaj način, spisateljica i ostale protagonistice romana stvaraju vlastiti "ženski prostor" koji je pogodan za iznjedravanje zatomljenog ženskog potencijala i koji im istovremeno omogućuje autonomiju mišljenja i vjerovanja preko drevnih spisa o boginjama.

Naime, spisateljica nerijetko svoje likove, odnosno junakinje ovog romana, poistovjećuje sa božicama, šijući im nove kostime tih božica na taj način što im daje gotovo identične osobine. Madam Lilla, kao najveća pristalica vjerovanja u boginje, crpi iz tih osobina boginja i vlastitu unutrašnju snagu. Madam Lilla se kune u njih, poistovjećuje ih sa ostalim junakinjama pronalazeći im zajedničke osobine na osnovu njihovih životnih okolnosti koje su ih oblikovale. Tokom njihovog putovanja, Madam Lilla stalno priča o snazi i prisustvu tih božica. One su uz nju poput talismana. Takav način razmišljanja Madam Lille kod ostalih junakinja stvara strah, nelagodu i odbojnost. Međutim, kada ostale protagonistice upoznaju bolje "pustinjskog maga" kao što je bila Madam Lilla na tom putovanju postaju opuštenije, raspoloženije i imaju više povjerenja u Madam Lillu kao u vlastitu majku.

Dakle, Temelkuran u ovom romanu progovara glasom drevnih kraljica i božica koristeći upravo likove poput Madam Lille i Merjeme. Obje protagonistice u romanu su predstavljene kao

Egipćanke koje su ujedno najbliže Egiptu i egipatskoj historiji, tradiciji i kulturi kao bogatom izvoru drevnih mudrosti, pripovijesti, legendi i mitologije, ali i drevnom faraonskom dobu i zemlji piramida.

Lik Muhameda u romanu pojavljuje se kao autor pisama upućenih najživahnijoj junakinji Amiri. Ona je mlada i atraktivna žena koja se bavi plesom. Iako se Muhamed razišao sa Amirom, on joj i dalje šalje pisma kako bi ispravio svoje greške iz prošlosti i dokazao svoju ljubav, ali isto tako i pokazao razumijevanje za njenu buntovničku narav i postupke. Muhamed je musliman i vjernik, ali njegova ljubav prema Amiri je opsesivna i često ga dovodi u sukob sa osnovnim principima vjere. Iz Muhamedovih pisama uočljivo je drugačije poimanje grijeha u odnosu na općepoznate koncepte grijeha u islamu. U tim pismima, lik Muhameda je predstavljen kao idealan muškarac koji nastoji razumjeti ženu i pridaje značaj njenim osjećanjima i potrebama. Međutim, njegovi stavovi kao vjernika naspram jedne buntovne žene tačnije junakinje Amire su čisto licemjerje. Muhamed kao vjernik musliman ne ustručava se od grijeha pohote i strasti, već to potajno motri i priželjkuje, a u javnosti od toga zazire. U Muhamedovim pismima, moguće je primjetiti da se strast treba shvatiti kao Božija blagodat, a Amirin zanosni ples i svi njeni fizički atributi kao ispravan put do postizanja svijesti o jedinstvu božanskog i stvorenog. Ovo najbolje potvrđuje treće Muhamedovo pismo u kojem se govori o Amirinoj ljubavi prema plesu i društvenim barijerama na koje nailazi kao plesačica.

Mislim da ćeš im njihovim riječima morati objasniti svoj ples. Da, nažalost, to ćeš morati da uradiš. Zato što su, budale poput mene, uvjerene da je strast grijeh. Ali, svaki osjećaj je jedna planeta. One su Allahove planete. Umjesto da te planete posmatramo kao neki prijetvorni astronom, treba da odemo na izlet na svaku od njih jer nas to ne umanjuje, već uvećava. Vjerovanje jeste iskusiti svaku od tih planeta i kroz svaku od njih dospjeti do cjelovitosti i jedinstva. Dobro, ne možeš očekivati da svako bude toliko hrabar da to poput tebe učini cijelim tijelom. (Temelkuran, 2015: 232)

Kada se izuzmu Didonini zapisi i Muhamedova pisma, narativni tok romana postaje dosta jednoličan i prati linearnu putanju. Međutim, spisateljica zbog svog novinarskog iskustva kojeg je pretočila u književni izraz ne može se oduprijeti tom novinarskom diskursu u romanu, ali isto tako se ne može oduprijeti načinu pripovijedanja događaja svojstvenim arapskim ženama, odnosno pripovijedanju njihovih Šeharzada:

Još uvijek su postojali snovi iz prethodne noći koje je trebalo ispričati, ali madam Lilla je sve odgađala za sljedeći dan. S dolaskom sljedećeg dana priča je ostajala neispričana. Madam Lilla je imala teret tajni koji je vrijeme preticalo kao i praznine u priči za čije pojašnjenje više nije bilo vremena. Postojala je brzina koja je sa svakim novim danom činila da se zaboravi pitanje iz onog prethodnog. (...) Zato smo i čekale izlazak sunca. Ko je uopće ta Šeherzada?! Jadna robinja koja je pričala da ne bi umrla. Ova naša je svojim pričama okretala planetu za jedan dan više. I to - saznat ćemo to sljedeći dan - s kakvom pričom. I naši snovi... Doći će i njihovo vrijeme. (Temelkuran, 2015: 205-206)

Dakle, jezik i narativni tok romana *Žene koje huču u čvorove* veoma su bogati i sadržajni. Rečenice su duge, mjestimično inverzne, a često se koriste i neobične metafore. Pored ovoga, Didonini zapisi i Muhamedova pisma daju poseban pečat intertekstualnosti u romanu. Zbog toga je naracija u romanu trostruko fiktivna. Autorica je tokom pisanja ovog romana fiktivno oživljavala neke događaje kako bi dala smisao Didoninim zapisima i Muhamedovim pismima.

ZAKLJUČAK

U ovom radu analiziran je roman *Žene koje huču u čvorove (Düğümlere Üfleyen Kadınlar)* savremene turske spisateljice Ece Temelkuran na način da se predstave elementi arapske kulture i tradicije u savremenom turskom romanu. Rad je imao za cilj da utvrdi prisustvo svih društvenih, kulturnih, tradicijskih, jezičkih, političkih elemenata unutar ovog izvanrednog bliskoistočnog romana puta. Također, rad je imao za cilj da otkrije i objasni sve tragove i refleksije navedenih elemenata bliskoistočne kulture i tradicije, koji su pronašli svoje mjesto u savremenom turskom romanu, na način da se utvrdi zajednička nit svih tih osebnih, bliskoistočnih elemenata sa bogatom turskom kulturom i civilizacijom i da se na osnovu toga ukaže na njihovu višestoljetnu neraskidivu vezu. Dakle, svi ovi elementi arapske kulture i tradicije su duboko ukorijenjeni u savremenoj turskoj književnosti.

U ovom bliskoistočnom romanu puta Temelkuran se je poslužila i jezički i tematski sa elementima iz narodnih pripovijetki, bajki, epova i legendi, ali i kazivanjima iz Kur'ana Časnoga i elementima mitologije. S obzirom na to da je novinarstvo matično zanimanje autorice ovog romana onda je sasvim opravdan upliv novinarskog diskursa u romanu. Također, roman *Žene koje huču u čvorove* na tematskom planu predstavlja dvije narativne putanje koje sam analizirala u ovom radu. Prva narativna nit se ogleda u dijalogu koji roman uspostavlja sa Sakralnim tekstom Kur'ana Časnoga tvoreći na taj način intertekstualnost, a naziv ovog romana sadrži aluziju, preuzevši je iz četvrtog ajeta kur'anske sure *al-Falaq*. Budući da islamska kultura svoje izvorište i osnovu nalazi u Kur'anu Časnom, a ujedno i čini temelj arapskog i bliskoistočnog društva općenito, u romanu je predstavljena kao strogo patrijarhalan prostor. Naime, na osnovu ovoga, borba protiv patrijarhalnog diskursa se odvija na planu dijaloga sa Sakralnim tekstom. Stoga, umjesto patrijarhalno obojene dominantne religije, Temelkuran u romanu kao alternativni put ili liniju bijega nudi protagonisticama romana pripovijedajući o drevnim božicama i vladaricama kao elementima matrijarhata protiv dominantnog religijskog diskursa. Drugu narativnu nit romana čini govor žena, ali i njihova tišina skrivena u ženskom dahu i tihim molitvama, što predstavlja deteritorijalizacijski potencijal u romanu. Ova narativna nit je u neraskidivoj vezi sa poimanjem kulture i tradicije na Bliskom istoku i odnosa moći patrijarhata nad matrijarhatom. Ovo najbolje potvrđuju različiti događaji, radnje i likovi u romanu gdje se provlači ideja da žene trebaju same da putuju i same da pričaju svoje priče što ukazuje na to da su njihove priče pričali drugi, odnosno muškarci i da

putovanja pripadaju isključivo muškarcima. Zbog toga su protagonistice romana u potrazi za vlastitim glasom i vlastitim pričama.

Temelkuran na jedinstven način gradi svijet ženskih likova koji se bore za svoje mjesto u patrijarhalnom sistemu moći pružajući im tokom dugog putovanja nove dimenzije shvatanja života i njih samih. U tom bijegu od represije državne vlasti, represivnih sila društva na čelu sa patrijarhatom, porodicom i vlastitom državom, protagonistice romana bježe na dugo putovanje i na tom putu pronalaze vlastite životne putanje i načine internog podrivanja sistema. Budući da Temelkuran u ovom romanu za ovo putovanje kaže da je najveličanstvenije i najstrašnije putovanje u njenom životu, govori zapravo koliko su takva putovanja bitna da čovjek spozna na kraju i samog sebe, a to su upravo i uspjele protagonistice ovog romana. Ovim bliskoistočnim romanom puta Temelkuran se ujedno suprotstavlja patrijarhatu kao dominantnom sistemu moći i saopštava mu istinu da se žene usuđuju krenuti same na dugo putovanje. Ovim ujedno izvrgava patrijarhat oštroj kritici, jer svojim pripovijedanjem i putovanjem nudi alternativni način obitavanja u takvom dominantnom poretku kakav je patrijarhat. Dakle, Ece Temelkuran u ovom romanu stvara svojevrsni feministički bunt na osnovu kojeg konstruira novi ženski subjekt po mjeri feminizma na način da destruiira već postojeće patrijarhalne percepcije ženskog subjektiviteta. Takav feministički bunt najjasnije iskazuju ženski likovi u romanu koji postaju otjelovljenje odvažnosti, hrabrosti i lične snage. Ženski glas i govor u ovom romanu je nadasve proaktivan i veoma glasan, a unutar osebnih i dugih pasosa čitaocima nudi naizgled gotove formule za emancipaciju žena na Bliskom istoku.

Naime, radnja i likovi romana *Žene koje huču u čvorove* smješteni su na Bliski istok u kojem se sudaraju dvije suprotnosti. Dakle, prostor Bliskog istoka je istovremeno i centar i periferija. Bliski istok u ovom romanu je predstavljen s jedne strane kao simbol patrijarhata, represije i ugnjetavanja, a sa druge strane, kao izvor drevnih mudrosti i drugačijeg i slobodnijeg svijeta. Ovo potvrđuju njena svjedočenja i pripovijesti na putovanju kroz četiri arapske države. Temelkuran nasuprot arapskih gradova i trgova na kojima se odvija revolucija i sve je u stalnom pokretu i naizgled hoatično, opisuje nepreglednu pustinju kao mirno mjesto koje je nijemi posmatrač svega što se dešava na Bliskom istoku. Takva pustinja koja je izolovana od ostataka svijeta ipak ispod svoga dubokog sloja pijeska čuva priče, bajke, legende i mitove. Sve je opisano kroz prizmu orijentalnog magnovljenja, što je karakteristično za pripovijesti sa Istoka.

S druge strane, Temelkuran stalno podsjeća i na borbu patrijarhata sa matrijarhatom. U ovom romanu su prisutne feminističke parole i pozivi na borbu protiv religijsko-patrijarhalne dominacije. Kao glavni neprijatelj žena, sa orijentalističke tačke gledišta pojavljuje se religija islam. U romanu ovo najbolje potvrđuju i opisuju Muhamedova pisma kao izvor patrijarhata, a odmah nakon Muhamedovog pisma slijedi Didonin zapis kao ženski odgovor i otpor matrijarhata. Također, u romanu su prisutne i zapadnjačke iskrivljene predstave o Istoku tako što se široko područje Bliskog istoka u romanu predstavlja kao strogo patrijarhalno, represivno, tlačiteljsko, hoatično i nadasve kao androcentrično područje.

Analizom romana *Žene koje huču u čvorove* i njegovom interpretacijom kroz elemente arapske kulture i tradicije, može se zaključiti da su ovi elementi itekako prisutni u romanu. Imajući u vidu orijentalno-islamske komponente na tematskom, jezičkom i sadržinskom nivou, ali i na kulturološkom i tradicijskom nivou, koje je moguće čitati iz vizure orijentalističkog diskursa, primjetno je da autorica Temelkuran, Turkinja po svom porijeklu, nerijetko dovodi elemente iz turske kulture, civilizacije i tradicije u neraskidivu vezu sa orijentalno-islamskim, civilizacijskim i kulturnim krugom, neprestano stvarajući male *čvorove* sa dva naizgled slična, ali i različita kulturno-civilizacijska kruga, i u njih udahnjuje *ženski dah* kao svojevrsni simbol snage žena koje će se oduprijeti svakom sistemu koji ih nastoji ušutkati i oduzeti njihov glas.

SAŽETAK

Ece Temelkuran (1973.) predstavlja zanimljivu pojavu u savremenoj turskoj književnosti, jer je istovremeno i uspješna novinarka. Dugi niz godina bavila se je političkim i društvenim pitanjima Bliskog istoka, a potom je svoj istraživačko-novinarski interes za bliskoistočnu problematiku pretočila u književni izraz. Naime, ova spisateljica pripovijedajući o Bliskom istoku ujedno tematizira društvene i aktuelno-političke probleme tvoreći u svojim romanima multikulturalni mikrokosmos koji zapravo raspire i sublimira sve društveno konstruirane pripadnosti i identitete.

Ovaj rad je imao za cilj istražiti osnovne odlike i specifičnosti bliskoistočnog romana puta *Žene koje huću u čvorove (Düğümlere Üfleyen Kadınlar)* savremene turske spisateljice Ece Temelkuran sa posebnim naglaskom na elemente arapske kulture i tradicije koji su prisutni u ovom romanu. Analizom elemenata arapske kulture i tradicije u romanu *Žene koje huću u čvorove* predstavila sam specifične kulturološke i identitarne paradigme orijentalno-islamskoga kulturnog kruga. Budući da Temelkuran svoj pripovjedački fokus okreće prema Bliskom istoku i bavi se bliskoistočnom problematikom koja za nju ne predstavlja pokušaj upoznavanja Drugoga ili "tuđega", nego upravo promišljanja bliskoistočne problematike za Temelkuran predstavljaju čvrsto uvjerenje da je njena domovina Turska u neraskidivoj vezi sa sudbinom Bliskog istoka i arapskog svijeta i da su Turci ujedno i Bliskoistočnjaci.

U ovom radu predstavila sam osnovne elemente arapske kulture i tradicije analizirajući prisustvo riječi *nefes* i *'uqad* u romanu koje su funkcionisale po strukturnom principu arabeske u narativnom toku. Na isti način, u romanu je prisutna i riječ *al-Kāhina* koja predstavlja svojevrsni ženski kult čarobnica i magije. Ove riječi u romanu su veoma frekventne, jer se stalno ponavljaju, uzajamno se nadopunjuju, prepliću i urastaju jedna u drugu baš poput arabeske. Također, ove riječi je najbolje objedinila kur'anska sintagma *neffāsāti fi-l 'uqad* koja je u romanu služila kao jedna tiha i predana molitva protagonistica romana. Kur'ansku sintagmu *neffāsāti fi-l 'uqad* u ovom radu predstavila sam kao simbol ženske snage, ali i kao jedan od vidova intertekstualnosti uključujući i Didonine zapise i Muhamedova pisma.

Također, analizirajući ovaj bliskoistočni roman puta kroz prizmu elemenata arapske kulture i tradicije u ovom radu bavila sam se i analizom vremena i prostora u romanu. Kada je u pitanju jezik i narativni tok romana primjetno je da su rečenice u romanu duge, potom mjestimično inverzne i nerijetko se koriste neobične metafore. Izuzimajući upliv Didoninih zapisa i

Muhamedovih pisama, ali i upliv novinarskog diskursa, narativni tok je zapravo veoma jednoličan i prati linearnu putanju. Međutim, kada je u pitanju analiza prostora u ovom romanu najjasnije su se oslikavale prostorne odrednice u jeziku kao egzilu protagonistica romana, u pustinji kao osebnom toposu granica, potom na arapskim trgovima kao mjestima nastanka revolucije Arapskog proljeća.

Roman *Žene koje huču u čvorove* je prije svega roman koji tematizira položaj žene u islamskom svijetu. Ovaj roman kao bliskoistočni roman puta je napisan u okolnostima izazvanim Arapskim proljećem. U njemu je prikazano putovanje kroz žarišta Arapskog proljeća od Tunisa, preko Libije i Egipta, pa do Libana, pisano iz ugla ženske perspektive u kojem autorica sagledava mogućnosti i prava žena u savremenom islamskom svijetu. Modelirala ih prema ženama u arapskom svijetu, ali one nikako ne odgovaraju arapskim stereotipima. Za formu romana puta Temelkuran se odlučila, jer je željela napisati priču o ženama koje kreću na put, ali i koje se vraćaju sa tog putovanja. Dakle, ovim romanom autorica je željela izmijeniti upravo postojeći stereotip da putovanja pripadaju isključivo muškarcima, te da postoje predrasude da na putovanja kreću samo nesretne žene. Temelkuran također smatra da je život žene najjasniji pokazatelj društvene i političke situacije u nekoj zemlji. Postoje brojni događaji koji su se u proteklih nekoliko godina desili na području Bliskog istoka i sjeverne Afrike, a koje su upravo potaknule i podržale žene. Ovo je ujedno i jedan od motiva autorice da prikaže takve žene i njihove napore iz ženske perspektive. Govor žena u ovom romanu je proaktivan i glasan, a unutar bogatih i dugih pasosa čitaocima nudi naizgled gotove formule za emancipaciju žena na Bliskom istoku.

Ono što daje posebnu notu ovom romanu jeste upravo prisustvo tvog ženskog daha, *nefesa*, kojeg autorica tokom čitavog romana naročito potencira. Taj dah daje svemu život. Tu se rađaju nove radnje, novi motivi i likovi, novo putovanje. Sve istovremeno nastaje u novom dahu i nestaje ili skončava u tom dahu. Analizom romana *Žene koje huču u čvorove* i njegovom interpretacijom kroz elemente arapske kulture i tradicije, primjetno je da autorica Temelkuran, često dovodi elemente iz turske kulture, civilizacije i tradicije u neraskidivu vezu sa orijentalno-islamskim civilizacijskim i kulturnim krugom, neprestano stvarajući male *čvorove* koji se mogu jedino ženskim pripovijedanjem rasplitati, ali ujedno i principom Šeherezadinog pripovijedanja praviti nove *čvorove* kao nepresušni izvor ženskih pripovijesti.

IZVORI

1. Temelkuran, Ece (2013), *Düğümlere Üfleyen Kadınlar*, Everest Yayınları, İstanbul
2. Temelkuran, Ece (2015), *Žene koje huču u čvorove*, Buybook, Sarajevo, s turskog prevela Sabina Bakšić

IZVORI SA INTERNETA

1. Abadžija, Maja (2016), „Četiri supruge slobode (Ece Temelkuran, *Žene koje pušu u čvorove*)“ *Oslobođenje*, KUN, www.oslobodjenje.ba › magazin › kultura › cetiri-supruge-slobode dostupno: 28.07.2016.
2. Duraković, Esad (1999), „Šta bi Zapad bez Alibabe i Aladina?“, (Intervju sa Esadom Durakovićem, razgovarao Nerzuk Ćurak), *Nezavisni magazin DANI* br. 113, Sarajevo, 30. juli/srpanj 1999.
3. <https://m.bianet.org/biamag/yasam/144712-temelkuran-in-dugumlere-ufleyen-kadinlari> dostupno 15.7.2022.

LITERATURA

1. Akay, Ali (2015), *Minör Politika*, Otonom Yayıncılık, İstanbul
2. Bahtin, Mihail (1989), *O romanu*, preveo sa ruskog Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd
3. Bahtin, Mihail (2000), *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela sa ruskog Milica Nikolić, Zepter Book World, (Biblioteka Slovo), Beograd
4. Bal, Mike (2000), *Naratologija: teorija priče i pripovijedanja*, prevela Rastislava Mirković, Narodna knjiga – Alfa, Beograd
5. Biti, Vladimir (2000), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb
6. Braidotti, Rosi (2017), *Göçebe Özneler Çağdaş Feminist Kuramda Bedenleşme ve Cinsiyet Farklılığı*, Kolektif Kitap, İstanbul

7. Duraković, Esad (2012), „Arapska metrika u semiotici prostora i prostor u arapskoj metrici“, u: *Novi Izraz - časopis za književnu i umjetničku kritiku*, br. 55-56., Sarajevo
8. Duraković, Esad (2006), „Intertekstualnost i kontekstualizacija sakralnog teksta“, u: *Novi Izraz - časopis za književnu i umjetničku kritiku*, br. 33-34., P.E.N. Centar Bosne i Hercegovine, Sarajevo
9. Duraković, Esad (1984), „Okviri i pretpostavke književnosti mahdžera: vrijeme i prostor“, u: *Prilozi za orijentalnu filologiju*, br. 34., Sarajevo
10. Duraković, Esad (2007), *Orijentologija: univerzum sakralnoga teksta*, Tugra, Sarajevo
11. Duraković, Esad (2005), *Prolegomena za historiju književnosti orijentalno-islamskoga kruga*, Connectum, Sarajevo
12. Duraković, Esad (2010), „Prostor kao junak u staroj arabljanskoj kasidi“, u: *Novi izraz - časopis za književnu i umjetničku kritiku*, br. 49-50., Sarajevo
13. Duraković, Esad (1999), „Univerzum Hiljadu i jedne noći“, u *Hiljadu i jedna noć*, I, preveo Esad Duraković, Ljiljan, Sarajevo
14. Džanbegović, Medina (2009), *Transpozicija tradicije u djelu Nagib Mahfuz*, Filozofski fakultet, Sarajevo, neobjavljen magistarski rad
15. El-Kilbi el-Endelusi, Ibn Džuzejj (2014), *Olakšani komentar Kur'ana 6.*, prijevod sa arapskog i bilješke Nedžad Ćeman, Libris, Sarajevo
16. Flaker, Aleksandar (2011), *Period, stil, žanr: književnoteorijski pojmovnik*, Službeni glasnik, Beograd
17. Gabrieli, Francesco (1985), *Istorija arapske književnosti*, s italijanskog preveli Milana Piletić i Srđan Musić, Svjetlost, Sarajevo
18. Irwin, Robert (1999), *Hiljadu i jedna noć na Zapadu*, prevodilac, autor uvoda, napomena, predgovora i pogovora Enes Karić, Ljiljan, Sarajevo
19. Juvan, Marko (2011), *Nauka o književnosti u rekonstrukciji: uvod u savremene studije književnosti*, Službeni glasnik, Beograd
20. Karagül, İbrahim (2012), *Arapsko proljeće: Vode li svi putevi u Istanbul?*, prijevod sa turskoga Avdija Salković, Haberdar, Novi Pazar
21. Katnić-Bakaršić, Marina (2010) „Od stvarnih do imaginarnih prostora u romanu Derviš i smrt Meše Selimovića“, u: *Novi izraz - časopis za književnu i umjetničku kritiku*, br. 49-50, Sarajevo

22. Katnić-Bakaršić, Marina (2006), „Značenje vrata: Prilog semiotici svakodnevnice“ u: *Dijalog - časopis za filozofska i društvena pitanja*, br.1-2., Sarajevo
23. Kristeva, Julia (1989), *Moći užasa*, Naprijed, Zagreb
24. Lachmann, Renate (2002), *Phantasia/Memoria/Rhetorica*, Matica hrvatska, Zagreb
25. Lahann, Birgit (2018), „*Wir sind durchs Rote Meer gekommen, wir werden auch durch die braune Scheiße kommen*“ – *Schriftsteller in Zeiten des Faschismus*, DIETZ Verlag, GmbH, Bonn
26. Lešić, Zdenko i dr., (2007), *Suvremena tumačenja književnosti i književnokritičko naslijeđe XX stoljeća*, Sarajevo Publishing, Sarajevo
27. Lotman, Jurij M., (1976), *Struktura umetničkog teksta*, preveo Novica Petković, Nolit; Beograd
28. Moi, Toril (2007), *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*, Zagreb: AGM
29. Nurikić, Edina (2021), *Književni nomadizam u turskom ženskom pismu na prijelazu u 21. stoljeće: Aslı Erdoğan, Elif Şafak, Ece Temelkuran*, Filozofski fakultet, Sarajevo, neobjavljena doktorska disertacija
30. Pabrić, Edin (2006), *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, BH Most, Sarajevo
31. Riker, Pol (1993), *Vreme i priča*, prijevod Slavica Miletić, Ana Moralić, IK „Zoran Stojanović“, Novi Sad
32. Said, Edward (1999), *Orijentalizam*, Svjetlost, Sarajevo
33. Sarajkić, Mirza (2014), *Poetika palestinske poezije otpora u djelu Mahmuda Derviša*, Sarajevo, neobjavljena doktorska disertacija
34. Simpson, John (1995), *Oxford Book of Exile*, Oxford University Press, UK, Oxford
35. Solar, Milivoj (1971), *Pitanja poetike*, Školska knjiga, Zagreb
36. Solar, Milivoj (2005), *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
37. Širovnik, Azra (1999), *Božije strpljenje*, sa slovenačkog prevela Azra Širovnik, Ljiljan, Sarajevo
38. Woolf, Virginia (2017), *Kendine Ait Bir Oda*, Indigo Kitap, İstanbul