

EDIN POBRIĆ

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu

pregledni stručni rad

Tekstualni univerzum Tvrтка Kulenovića

Recentna bosanskohercegovačka kritika, na posredan ili neposredan način, bavi se pitanjem klasifikacije i sistematizacije književnog opusa Tvrтка Kulenovićeve, koji se zbog svoje specifičnosti, teško može svesti na uobičajene konvencije. U ovome radu daje se osvrt upravo na specifičnost nadasve polivalentnog opusa, koji u sebi sublimira putopise, drame, eseje i romane – žanrove koji ponekad djeluju zasebno, a ponekad predstavljaju habitus, odnosno jedinstveni tekstualni univerzum Tvrтка Kulenovića.

Ključne riječi: putopis, drama, esej, roman, Tvrtko Kulenović

S obzirom na radoznalost i nevjerovatnu sposobnost afirmacije kulture slušanja naspram kulture dijaloga, gdje se ova druga zasniva na asocijacijama i prepoznavanju pa kao takva gubi moć svrsishodne komunikacije, dok prva pretenduje na viđenje i očuđavanje, nije uopće čudno što je Tvrtko Kulenović u žanru putopisa, a što se analogno generira i na eseje i romane, romane-eseje, prosto nenadmašen na ovim prostorima. Literarno svjedočanstvo o susretanju, upoznavanju i razumijevanju dalekih, nepoznatih krajeva ili drugih zemalja, običaja i kultura, zasnovana na Kulenovićevim lucidnim impresijama i sposobnosti da neposredno osjeti miris, obris i figuru tog nekog drugog i drugačijeg svijeta, proizvelo je nesvakidašnje knjige velike umjetničke vrijednosti. Potreba za sistematizacijom i klasifikacijom je stvar naučnosti i nauke, koja jednostavno ne može pobjeći od glorifikacije u svakom smislu riječi. Zbog toga, između ostalog, i jeste izazov pisati o djelu

Tvrtka Kulenovića, jer i žanrovska sistematizacija, kao i klasifikacija perioda i tehnika, ovdje dolazi pod znak pitanja. Recentna bosanskohercegovačka kritika, na posredan ili neposredan način upravo problematizira to pitanje: kako klasificirati i sistematizirati Kulenovićevo djelo!?

Tvrtko Kulenović jeste uzor postmodernog pisanja, ali nije postmodernista¹. Njegovo djelo je poprište različitih tehnika pisanja, spoj različitih kulturnih uticaja, i s obzirom da je bio veli spoj erudite, profesora, umjetnika i putnika, to uopće ne čudi. Moglo bi se reći da je Kulenović „svoj postmodernizam“² iscijedio sve do njegovog prelaska u svoju suprotnost – romantizam, ali je tu stao, i pokazao kako „realistički“ okvir piscu ne dozvoljava udaljavanje od onoga što jeste u stvarnosti i šta bi mogla biti ta ista stvarnost! Ali, pitanje je šta jeste? Šta jeste u svijetu koji se kroz „paukovu mrežu“ (internet i društvene mreže) prepoznaje u mnoštvu različitih načela, gdje nijedno načelo, naspram onog drugog, ne može imati primat!? Šta jeste stvarnost za jednog kosmopolitu, svjetsku „skitnicu“, koji se svojim djelom pokazuje kao primarno načelo poništavanja svakog oblika binarnih opozicija!? I najzad, kako ga proglasiti za postmodernistu kada je na ove prostore u književnost i njezinu nauku uveo misao Istoka!?

Zbog toga je, između ostalog, važna njegova esejistika koja, na posredan ali i neposredan način, nudi odgovore na ova pitanja. Govorio je da je za studenta književnosti esej takva vrsta oruđa kao što je za slikara boja. Svijet koji je ispisao u svojim esejima, pojavljuje se kao dio stvarnosti koja propituje stvarnost njegovih romana, drama, putopisa i priča, dakle, ima sličnu ulogu u interpretaciji i analizi književnog teksta kakvu ima biografija za pozitiviste – samo je razlika ogromna. Pozitivizam svojom neuvjerljivom metodologijom skoro uvijek dovodi do pogrešnih interpretacija, jer pisac, po prirodi stvari

1 Tvrtko Kulenović se, uz Irfana Horozovića, smatra prvim postmodernistom bosanskohercegovačke književnosti. (*Džafić, 2019*)

2 Tvrtko Kulenović je pisac čija se književnost ispisuje na procjepu, neodređenostima, afirmirajući pri tome ljudske mogućnosti naspram granice, između lica i naličja postmodernog stanja. Njegovo djelo nije znak tog stanja, nego simptom krize postmoderne. Na isti način kako je postmoderna u svom najboljem smislu (a njen najbolji vid je priča o razlikama) željela preboljeti modernu, a ne uništiti njeno naslijeđe, Kulenovićevo djelo preboljeva postmodernu trivijalnost, onaj njen dio kada je odustajući da se pokaže kao „supernova“ i tako stvara nove uslove života, odabrala da se obruši sama u sebe, stvarajući na taj način crne rupe. Tako, na primjer, roman *Istorija bolesti* svjedoči da je više crnih rupa na nivou ljudske egzistencije nego na nivou kosmičke esencije. No da bi iz ove perspektive stvari bile potpuno jasne, treba kazati da je Kulenović uradio ono što je teorijski nepomirljivo – pomirio je ironiju s emocijama. To, u ovom slučaju, onda nije ništa drugo nego postmoderna osjećajnost.

od svog života stvara fikciju (sa kojom pozitivizam nekako ne računa), a esejistika, s druge strane, ma koliko bila podudarna u projiciraniju „ja“ sa svojim autorom, za razliku od biografije, bila je, i uvijek će ostati, književnost – osim ako, naravno, nije trivijalna.

Tvrtko nikada nije bio „foler“ – uvijek je živio ono što piše, ali je i pisao ono što živi³. Tako njegov roman *Istorija bolesti* paralelno pokušava da rekonstruiše epohu rata u Sarajevu i naratorovu svojevrsnu potragu za samim sobom. U prikazivanju izokrenute stvarnosti u kojoj se na polifonijski način miješaju dva svijeta – fikcije, odnosno korpusa literature kojom je obilježen jedan način života, i pojavne stvarnosti, odnosno, udari granata s kojima dolazi novo i nepoznato doba – Kulenović postavlja glavnog junaka razapetog između popularnih pisaca i književnih ličnosti, s jedne strane, i redova za hljeb i vodu, s druge strane. Miješaju se svjetovi i svjetonazori Kamijeve *Kuge* i sarajevskog groblja Lav, Poncija Pilata i čovjekove porodice, Majstora i Margarite i Lide i Tvrtka, Mersoa i Mame Milene i najzad Borgesa i Kulenovića, čime se ova apokaliptična priča i otvara. Na isti način kako je u velikom romanu propitivao usude života i literature⁴, tako je u vlastitoj istoriji bolesti ostao vjeran svojoj literaturi i svojim svjetonazorima.

Umjetnost Indije, koja je imala snažan uticaj na sveukupno Kulenovićevo djelo i kojoj je posvetio možda i svoje najbolje eseje⁵, spoznaju ne postavlja pred svijet kao ogledalo, nego učestvuje u njemu, u njegovom vječitom nastajanju i stvaranju. Zbog toga se granice stečenih znanja mogu proširiti samo zato što postoje nepregledne teritorije mogućih znanja; univerzum poznatog, ispunjenog znanjem, u ekspanziji samo zato što nikada ne prestaje da otvara prazan „prostor“ spoznatljivog. Drugačije rečeno, stvar je u negacijama: “Indijska misao nikada nije bila toliko opsjednuta sa prazninom, koliko sa negacijom“ (Kulenović, 1983: 28). Ipak, negacija je ovdje jedna vrsta praznine koja se suštinski razlikuje od ništavila, jer ono što se negira mora postojati.

3 Imao sam privilegiju da budem njegov student i njegov prijatelj i stoga znam da je svoju „istoriju bolesti“ živio skoro identično kako je propitivao svijet *Istorije bolesti* koju je napisao.

4 Kako pisati o ratu iz rata? Kako pisati iz Sarajeva o Sarajevu u kome smrt, bol, neimaština i tuga postaju osnovni toponimi ljudske egzistencije, a izbjeći neprikosnovene sudove i patetiku? Iz tog književno-teorijskog moraliteta, naspram materijala koji postaje predmetom oblikovanja, Kulenović će postati svjedokom drame postojanja koja će zahtijevati da se nanovo preispitaju sve vrednote jednog svijeta koji se nepovratno završio 1992. godine. Je li život doista nekada bio drugačiji i bolji, ili je sve bila varka i san, s obzirom da je danas (1993.) malo od toga ostalo?

5 Pogledati eseje: *Srce i mozak, Istok i znaci, Azija i umetnost* itd.

Stoga, saznati je odrediti, a odrediti je negirati, ali svako određivanje, to jest svaka negacija je moguća zato što postoji neodređeno odredljivo, odnosno, „univerzalno negativno“ koje dozvoljava da se razviju pojedinačne negacije.

To je, ustvari, Kulenovićeva komparativistika u pravom smislu djelovanja: kao što praznina, na primjer, određene posude može da postoji samo u odnosu na puno, ali i zahvaljujući praznini uopće, tako i spoznaja nekog fenomena kod Kulenovića, može da se dogodi ne samo u odnosu na spoznaju onoga što on nije, nego zahvaljujući i onome što se o njemu još uvijek ne zna.

Tehnika je pretjerano složena za moj um, ali je isuviše plitka za moj duh, osjećam da su sve njene tajne plitke bez obzira na to što nijednu od njih nisam u stanju da rešim. (Kulenović, 1999: 63)

U tom smislu *realizam*, ni za umjetnost Indije ni za Kulenovića, ne znači imitaciju pojedinih pojava realnosti, nego reakciju i manifestaciju principa koji su u stalnom dinamičkom odnosu: “Indijska umetnost (potekla od igre i plesa) je od svih umetnosti najvernija imitacija prirode jer ne imitira nikakvu pojedinačnu stvar ili pojavu, nego osnovni prirodni proces, ritmički tok kreativnog impulsa” (Kulenović, 1983: 69). Na isti način, taj *realizam* inkorporirane kulture Istoka u Kulenovićevoj umjetnosti, bazira se ne na prepisu prirode nego na njenom potpisu:

To je ono što se u zen-slikarstvu zove „kontrolisanim slučajem“: ne prosto tragovi koje zmija ostavlja krećući se po pesku, ali da elastičnost, i gipkost, i prirodnost kretanja zmije koju slikareva ruka, i oko, i duh, moraju da osvoje da bi on uopšte mogao da se bavi slikarstvom. (Kulenović, 1988: 137)

„Pisci između sebe znaju ko je Pisac, a ko od njih ostaje na pokušaju da se od teškog i nesvršenog glagola *pisati* utemelji u imenici – Pisac“, pisao je Kulenović. Biti pisac, po ovome, sa stanovišta drame značilo bi uvijek ostati na nivou probe (rituala) a ne predstave, a sa stanovišta proze to bi značilo biti u procesu pisanja. Kulenovićevo djelo je u tom smislu, neprestani proces, rast i tok, a svaka od pritoka (tekstova) komunicira sa svim onima (čitaocima) koji umiju da „flertuju“ sa zjevovima teksta-tijela.

O čemu se ovdje radi? Ako bismo željeli dočarati savremenu zapadnoevropsku

misao u estetici, možda bismo, za ovaj slučaj, mogli krenuti od Kanta. Kant smješta estetsko procjenjivanje na pola puta između logički neophodnog (npr. naučne teorije) i čisto subjektivnog (izraz ličnog ukusa). Premda tvrdanja „ovo je lijepo“ liči na kognitivni sud⁶, odnosno na sud o tome kakvo je nešto, u *Kritici moću suđenja*, svom velikom djelu iz estetike, Kant tvrdi da takav sud ne može biti nikako drugačiji do subjektivan, da proističe iz osjećanja odobravanja. S druge strane, takav sud nije samo subjektivan, pošto kao i kod suda o činjenicama ili nužnosti osoba koja ga donosi nije u stanju kao razlog dopadanja ikakve lične uslove, za koje bi se jedino njegov subjekt vezao. Usljed toga on mora vjerovati da ima razloga da svakome pripiše neko lično dopadanje. Stoga će onaj ko sudi govoriti o lijepome kao da ljepota predstavlja neku osobinu predmeta i kao da je njegov sud o tome logičan.

Drugačije rečeno, ljepotu treba vrednovati, i to subjektivno. Reći da je nešto lijepo ne znači samo to opisati, već i reagovati na to. Kant pretpostavlja postojanje *senus communis* ili zajednička svojstva kod ljudi, čula kome se obraćamo kad god treba dati sud koji se tiče ukusa. Zbog toga je zadovoljstvo lijepim neodvojivo od objekta; ono svoj oblik ne poprima iz intelektualne klasifikacije, već iz kontemplacije samog objekta.

Kulenović je majstor ljepote – dakle, jedne vrste „apstrakcije koja se dobija apstrahovanjem iz realnih stvari: kad se sve ono lijepo što svaka od tih stvari sadrži okupi na jednom mjestu, u jednom reprezentativnom primeru“. A jedna od vrijednosti njegovog djela (njegova esejistika to dobro zrcali), što je uspio otvoriti nove i nepoznate prostore ljepote među stvarima dovodeći ih, time, u novije i ranije nepoznate međusobne odnose, napravivši novi, i ranije nepoznat, raspored stvari.

Stav da su posmatrač i posmatrano jedno, stav je iz azijske metafizike koji čini osnovu praktičnog djelovanja u jogi, taoizmu i zen budizmu. Taj stav koji je kvantna mehanika postulirala kao načelo opredjeljenja, kibernetika je ostvarila u praksi, ne samo u smislu ograničene po značenju prakse naučnih eksperimenata nego i u smislu prožimanja cjelokupne civilizacije jednom novom svijesću i novim sadržajem. (Kulenović, 2008: 54)

⁶ Naravno da kognitivni sudovi mogu biti i pogrešni. Vidjeti o tome šire u knjizi E. Pobirć: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*.

Kulenovićeva književnost jeste, po ovome, spoznaja suštine bića time što ga pravi, proizvodi, konstruira, stvara, što estetičku problematiku vodi do direktnih referencija. Razumjeti, odnosno saznati, ovdje znači proizvoditi i konstruisati. To znači da se njegova književnost, kako je već napomenuto, ne zadovoljava imitiranjem, odslikavanjem, odrazom stvarnosti nego da hoće da razumije tu istu stvarnost. To se može postići samo onim iskliznućem iz bića, odnosno, konstruiranjem vlastitog, estetskog bića prema kojem možemo imati distancu.

Upravo u odnosu na iskustvo Istoka, Kulenovićevo shvatanje umjetnosti je ona književna magija koja je istovremeno u sebe (kantovski) uključivala i subjekt i objekt, spoljašnji svijet i njega samog. Kulenović snažno odbija da prihvati neku zadanu stvarnost, ne samo kada je u pitanju moral i ideologija, a u ime neke druge stvarnosti, nego i ontološki i metafizički, odbijajući da bude zaslijepljen ubjedljivom dokaznom snagom poznatih stvari. Kod Kulenovića, kao umjetnika i teoretičara umjetnosti, pojam stila zapravo dobija značenje načinom na koje se to odbijanje konkretno, u samom djelu, izvodi. Umjetnost je ovdje, dakle, oblik koji Kulenović utiskuje u život, odnosno, stvaranje je ritual (čin), a magija (proces) se pojavljuje kao oblik. To znači, da je nemoguće kod njega odvajati sadržaj od forme. I sada se opet možemo vratiti na pitanje koje je postavljeno na početku ovoga rada: kako i na koji način sistematizirati i klasificirati Kulenovićevo djelo?

KULENOVIĆEV OSTATAK POSTMODERNOG STANJA

Postmodernizam ne podnosi nikakve univerzalije i cjelinu⁷. Čitana na taj način, *postmoderna* (ma šta da je) ne može upućivati ni na kakvu stvar, nego samo na riječi koje su se razišle sa stvarima i koje su samo postale slučaj za neke druge riječi. Zbog toga, *postmoderno* nije moglo biti (post)moderno za novo doba (nije se moglo etablirati kao period, ali jeste, čini se, kao epoha). Ono je postalo stanje duha duboko uključeno u sam pojam *modernosti*, u samu sadašnjost koju nikako nije moglo prevladati, preboljeti, anticipirati

7 Pisao sam u knjizi *Roman i manirizmi moderne*, da se znak u poststrukturalističkoj epistemi pojavljuje kao prividna cjelina, odnosno, izgubljeno jedinstvo i odsutnost koja se može rekonstruisati samo polazeći od prisustva dijela znaka (označitelj) jer joj trajno nedostaje drugi dio (označeno) koje se više ne može nadoknaditi. Zbog toga se *kriza moderne*, nazvana *postmodernom*, etablira kroz utemeljenja o izgubljenosti vrijednosti jedinstva (cjeline, totaliteta). Vidi više: Pabrić, Edin: *Roman i manirizmi moderne: znak i znanje*, Sarajevo: Samouprava. 2018.

za budućnost nego je, nažalost, *samo* upisalo svoje stanje. U tom smislu će i Tvrtko Kulenović pisati:

Znaci postaju simbol laži, a najviši kriterijum vrednosti je iskrenost, oslobođenost od znakovnosti. Pri tome, osnovni tip znaka – „reč“, koja se u ranijem sistemu razmatrala kao prvi čin božanskog stvaranja, postaje model laži... Zbog toga, pokazaće se da se bitna razlika između Istoka i evropske kulture ne pojavljuje toliko na planu vrednosti i uloge znaka, koliko na planu ustrojstva znaka. (Kulenović, 1983: 46–47)

Danas, kada se postmoderna u filozofiji i umjetnosti uveliko prevazilazi, a u svakodnevnom životu živimo ostatke njenog stanja (stanje fragmentacije, stanje vizuelne kulture i njenih simulakruma, moć medija, zamjena suštine i privida, stanje dojma kao centralnog fenomena moći, konzumerizma, ukidanje granica između popularne masovne i visoke kulture, stanje univerzitetske bolonje i akademske politizacije, dominacije komercijalnih televizija i interneta itd.), može se reći da je pojava samih postmodernista ojačalo stanje krize, koju su, paradoksalno, dijelom i dijagnosticirali, pa su na kraju izgubili ulogu da budu vjerodostojni kritičari te iste krize. To znači, da se postmoderna⁸ (kao kulturna inicijativa) nije trebala pojaviti kao pozicija, nego kao instrument kritike, koji se trebao odbaciti onog trenutka kad se ukazala prijetnja da bi od oruđa mogla (postmoderna i njen instrumentarij) postati oružjem. (Naravno, pitanje je: ko je taj, ili što je to, ko je trebao da donese odluku da se nešto odbaci ili prihvati?) Nažalost, upravo se desilo suprotno. Ono što je poslužilo kao metodologija za dijagnozu, postalo je stanje. Kriza moderne je produbljena na način da je priča o *razlikama* (ponajbolje što je donijela postmoderna u moderni svijet) izvojevala samo još jednu „veliku priču“ koja je porodila stvarnost koja očajno uporno imitira tu istu priču i to sada, u obliku slike, a ne riječi. Ovako postavljen postmoderni odnos prema svijetu, nije mogao biti svijet u kojem će Kulenović ispisivati svoju umjetnost. Zbog toga će zapisati:

⁸ Ako *postmodernizam* prihvatimo kao jedan od pravaca *modernizma*, kao što su to bili, na primjer, *simbolizam* ili *futurizam*, postavlja se pitanje, da li je *postmodernizam* kao pravac evoluirao u književno-umjetničku epohu i tako došao kao nešto što je poslije *modernizma*!? Ako jeste, šta je onda, s obzirom na njegovo preboljavanje u književnosti u umjetnosti, došlo nakon njega, i šta je i kako nazvati *to* što je sada (nova osjećajnost, postmoderna osjećajnost, savremenost itd.)!? Vidjeti više o tim dihotomijama u knjigama: *Poetika postmoderne* (Linda Hutcheon), *Postmodernizam* (Mihajl Epštajn), *Naša postmoderna moderna* (Volfgang Velš)

Na putu od Indije preko Kine i Japana, gdje će „filozofija praznine“ doživeti svoj najradikalniji oblik, gubi se prvo transcendentalno a zatim i svako drugo označeno, „praznina“ postaje iskustvo a filozofija uranja u život, apstrakcija se poistovjećuje sa empatijom (Kulenović, 1983: 48).

Na ovaj način postavljenoj paradigmi, postmodernizam kod Kulenovića je moguć samo kao tehnika pisanja, ali ne i kao (postmoderni) stanje. Da, na primjer, može relativizacija mišljenja i načela, ali ne može relativizacija i ironija tragičnog ustrojstva svijeta (Kulenovićeви romani–knjige su žanr romana–tragedije)⁹. Tragedija u postmodernizmu nije moguća, jer ne postoje nikakva velika očekivanja (postmodernog) čovjeka. No, s druge strane, etika se kod Kulenovića ne veže ni za kakav centar, pa tako ni za teološko–zapadnu misao koja u najvećoj mjeri odredila evropski obrazac življenja. Nasuprot i jednome i drugome (i postmodernoj i teologiji), kod Kulenovića su u pitanju etička načela Čovjeka (budizam), koja dolaze sa zemlje, a ne s neba (Woland).

Možda je roman *Istorija bolesti*, s jedne strane, najbolji primjer ove Kulenovićeve dvojnosti. Pisao sam u knjizi *Priča i ideologija* da Kulenovićev u ovom romanu nije pao u zamku da miješa zlo sa nesrećom (mit savremenog svijeta). Kulenovićeva priča u romanu ide paralelno u dva pravca: jedan je put intime i porodice, a drugi put je put vanjskog svijeta i rata. Naravno da se ta dva univerzuma vezuju, ali oni, makar u svojim počecima, dakle uzrocima, jasno su odvojeni. Nesreća je kod Kulenovića nezgoda poput bolesti njegove mame i ona bi se možda mogla, kao takva, i popraviti da nije *zla* koje nema ništa sa nezgodom. Sve nesreće u romanu su plod slučajnosti, a zlo je projicirano i kao takvo sudbonosno. Zlo dolazi iz iskona, moći i zato nipošto nije nezgoda, kvar, dakle nešto što se može popraviti – ono se samo, u svojim pojedinačnostima, može uništiti. Nesreća je u romanu jasna, zlo je nerješivo jer je od Kajinovog ubistva Abela inkorporirano u povijest čovječanstva. Ovakva vrsta moraliteta je nespojiva sa postmodernim stanjem. Opet, s druge strane,

⁹ „(...)Đavo se identifikuje sa zlom, bog sa dobrom: to više nije ni za malu djecu. Druga je podjela ona po kojoj je bog stvaralac, a đavo rušilac, štetočina. To zvuči ozbiljnije, a u stvari izgleda ovako: bog je tvorac mitova, zanosa, uvjerenja, kolektivnih ludila, on je tvorac Budućnosti. A đavo nije rušilac, on je biće zadovoljno sadašnjošću. A to ne znači zlo, znači jednostavno konkretnost, senzualnost, senzibilitet, poštovanje postojećeg. Ali nije mi bila namjera da filozofiram, htio sam samo da kažem da me je ona upitala: „Šta misliš bi li on htio nas zajedno odnese kao što je odnio naše najbliže, Majstora i Margaritu?“ (Kulenović, 1994: 192)

možda je Derridina dekonstrukcija, kao jedna od paradigmi postmodernizma/poststrukturalizma, paradoksalno, ponajbolje „oponašanje“ filozofskog načela koji dolazi sa Istoka!?

Derridina dekonstrukcija je svijet lišen teološke perspektive sa svim njenim modifikacijama i ograncima. Eto jednostavnog rešenja zen-budističke „kvadrature kruga“: religija bez boga... Kada ne bi bilo „transcedentalnog označenog“ sva čežnja za besmrtnošću bi iščezla. Umjesto da bude razlog za džinovsku inflaciju značenja, smrt bi postala ono što ustvari jeste: gotovo ništa. (Kulenović, 1983: 52)

Ali primijenjena dekonstrukcija na Zapadu, najčešće i u pravilu, bila je samo jedna vrsta „oponašanja“ misli Istoka, jer čovjeka Zapada nije mogao prihvatiti da dekonstrukcija nije metod, ni filozofija, ni teorijska disciplina – nego da je proces. Na isti način, kako je čovjek Zapada oduvijek tumačio načelo jin-janga – kao binarnu opoziciju u kojoj se suprotnosti miješaju – dok je sa stanovišta čovjeka Istoka to uvijek bio dinamički proces koji je nerazumljiv bez kategorije vremena, tako se i Derridina dekonstrukcija, skoro po pravilu, tumačila u prostoru, a ne u vremenu. Kulenovićev svijet nikada nije bio u prostoru, čak ni u njegovim putopisima, nego uvijek u vremenu – dinamički proces koji određuje kategorije prostora.

RITAM I VRIJEME

Za misao Istoka vremenska praznina, kao i prostorna, ima dijalektičku funkciju. Kao što prazan prostor postoji samo u odnosu na puni prostor i obrnuto, tako prazno vrijeme, odnosno ono koje bi se moglo nazvati odsutno vrijeme – koje određuje ono prošlo, tako i ono buduće – postoji samo u odnosu na sadašnje vrijeme i obrnuto.

U tom smislu, vremenska praznina, odsutno vrijeme (prošlo i buduće), ne dovodi se u isti nivo sa prostornom prazninom, zato što preobražava prazan prostor od stanja praznine u trenutak praznine. Dakle, vremenska praznina, odsutno vrijeme, s obzirom na to da omogućava preobražaj svijeta, vlada prostornim konfiguracijama i to ne samo u smislu da tamo gdje je bilo prazno čini da bude i puno i obratno, nego u smislu da reguliše promjene prostornih

konfiguracija. Drugim riječima, prostorna praznina u sebi i za sebe ne postoji, ne samo zato što se oslanja na punoću, nego zato što ovim odnosima vlada vremenska praznina koja taj odnos čini dinamičkim. Vrijeme je, dakle, onaj faktor koji čini da prazno i puno budu nestalni u prostoru: *Dok u Evropi vlada prostorno mišljenje o bitku, u Kini postoji vremensko mišljenje o Toku... na Istoku je važno postojanje, pokret, jer svijet nije prostoran nego vremenski* (Kulenović: 1978, 117).

Budizam je za Kulenovića bilo ne samo jedno učenje i jedno djelo, nego je to bio put koji je najlakše mogao slijediti jer tu vjera nije bila isturena kao dogma, nego prije kao jedan zahtjev za istinskim razumijevanjem položaja čovjeka. Budizam je Kulenoviću bio potreban kao neka vrsta oslonca i pomoći u traženju puta u životu, a ne kao vrsta „znanja“. Zbog toga su u njegovoj esejistici manje značajna ona mjesta gdje se bavi Istokom u smislu znanja (značajna su za nas – čitatelje) od onih u kojima je, uz pomoć tog istog Istoka, iz njega progovorio sam život – progovorio pisac Kulenović!

Budistički model stvarnosti (višedimenzionalna mreža dijamanata) – Sutre, nastao u Kini oko 7 stoljeća, dvostruko je važan za Kulenovićevo djelo. Najprije je u nekoliko svojih eseja pisao o njemu (poredeći taj model sa romanima modernizma), a sa druge strane, taj princip budističke vasiona, iskoristio je da bi po tom principu organizirao cjelokupno svoje djelo.

Budistička slika univerzuma veoma podsjeća na modernu „Teoriju struna“ (svemir se posmatra kao međudjelovanje energije, vibracija koje obrazuju cjelinu i sveukupni poredak), jer počiva na mreži dijamanata, koji se ogledaju jedni u drugima, u beskonačnom nizu uzajamnih refleksija. Svaki dijamant je događaj. Da bi bio potpun, mora se ogledati u svim ostalim i tako steći međuzavisnost u cjelovitosti i pojedinačnosti. Važnost jednog događaja naspram drugog, ili važnost događaja-dijamanta naspram mreže koja ih povezuje, briše se u korist uzajamnosti refleksije svakog događaja ponaosob. U isto vrijeme, svaka figura-dijamant je istovremeno, unutrašnja strana bezbrojnog niza većih figura-dijamanata, i spoljašnja strana bezbrojnog niza manjih figura – kao da svaka figura predstavlja jedan dio kristala čija svjetlost zavisi od prelamanja svjetlosti svih ostalih kristala. Međuzavisnost elemenata je zamisliva samo ukoliko pojedinačni elementi nisu zasebno definisane činjenice, nego upravo njeni proizvodi, odnosno, samo ako svaki element ne

posjeduje autonomnu konzistenciju nego je zadobija (ili gubi), u zavisnosti od toga kako se raspoređuju prave koje određuju pravce međuzavisnosti. To bi značilo da je sve unutar ciklusa života uslovljeno nečim drugim. Postoji način na koji stvari postoje, redovno stanje stvari, a te su stvari postale *ovisno od nečega*. Ovisno nastajanje ne tvrdi da ništa ne postoji, nego da je način na koje stvari postoje različit i od postojanja. To je srednji put između postojanja i nepostojanja. To ne znači da budizam poriče ljudska jestva, nego poriče da bilo šta postoji neovisno, a što opet, u krajnjem slučaju, znači da je bitak sam po sebi nešto *prazno*.

Svaka figura je prazna ne samo zato što njena struktura zavisi od pravih koje je komponuju i druge figure, nego zato što je ta struktura u vječitoj transformaciji, nestalna je. Drugim riječima, za budizam kao i za taoizam, *praznina znači odsustvo sebstva* ne samo u prostornom, nego i u vremenskom smislu. Ovo podrazumijeva da je i svaki element i fenomen unutrašnje i spoljašnje stvarnosti, ne samo povezan s drugima nego je i privremen i povezan s privremenošću drugih elemenata i fenomena. Ukratko, smatrati da je cijela stvarnost prazna, znači smatrati da ona ima strukturu koja nema centra, odnosno da je *relativna, relacijska*, i u isto vrijeme *prelazna, nestalna*.

Po Kulenoviću, problem naše kulture je taj što smo navikli da kada govorimo o sistemu da ga nužno poistovjećujemo sa centrom. U stvari, ne radi se o odsustvu sistema, nego o odsustvu centra. „Japanska civilizacija u brojnim svojim manifestacijama pokazuje se kao sistem bez centra, ili barem sistem u kojem je centar prazan“ (Kulenović, 1988: 96). Otuda mu je bio drag strukturalizam – misao o cjelini koja nema centra – i uvijek mu se, na neki sebi svojstven način (skoro neka vrsta čežnje), vraćao. Jer sa strukturalizmom se Zapad približio Istoku toliko koliko mu je bilo moguće da to učini, a da pri tome ipak ostane Zapad, piše Kulenović u eseju *Smisao strukture*.

„Struktura ne postoji prije i iza stvari i procesa u realnosti, nego se formira posle njih i prema njima u našem duhu. A istočna misao podrazumeva stanovište da je realnost sveta celina koja se ne može komadati u svrhu spoznajne analize, a ako se ipak tako postupa onda rezultati takve analize ne mogu pretendovati na status istine o svetu. Zato kao i budizam, strukturalizam odriče smisao svetu“ (Kulenović: 1988, 140).

Dakle, samo neko ko u isto vrijeme pripada i Orijentu i Okcidentu može na ovaj način dovoditi vezu Istok i Zapad:

Čovjek ne može biti prvo mišljen pa onda stvaran, on se stvara dok živi, a mišljenje je samo jedan oblik stvaranja. Ako je život krug, onda znači da ništa nema pravo ni mogućnost izdvajanja iz tog kruga, čovjek nije posebno biće, nego samo jedno od mnogobrojnih stvorenja koje vrvi u vječitom kovitlacu života. Krug nije statičan, jer je čakra vječito kretanje i vječita mijena. Pa je svijet samo neprestani tok, vječito traje, a nigdje ga nema (Kulenović, 1999: 112).

Zbog toga nije čudno što mu je bio blizak budizam – religija bez Boga – jer je Kulenović na nivou svoga cjelokupnog djela umjesto vrhovnog bića postavio literaturu, ne u smislu enciklopedijskog znanja, nego u smislu *teologije ovisnog nastajanja*. To su tekstovi koji uvijek upućuju na druge tekstove, likovi koji uvijek govore o drugim likovima, znakovi koji se tumače u svjetlosti drugih znakova, to je tekstualni univerzum koji od neuobličene pojavne stvarnosti i pojedinih života, najzad pokušava napraviti smisao i ponuditi poneki odgovor. Time je i tekst kod Kulenovića uvijek dvostruko usmjeren: ka značenjskom sistemu u kojem se proizvodi i ka društvenom procesu u kojem učestvuje, odnosno, Kulenović na ovaj način „svijet teksta“ vraća pojavnom svijetu oblikujući ga u neku novu stvarnost i dajući mu neko novo značenje. Svi njegovi romani se, u stvari, pretvaraju u tekstualnu apokalipsu koji na različite načine pokušavaju da sumiraju cijeli život, kako glavnih junaka, tako i čitatelja. Na isti način kako se ne mogu misliti prostorne stvari mimo prostora ni vremenske mimo vremena, rekao bi Wittgenstein, tako se ne može misliti niti jedna stvar bez njene mogućnosti povezanosti s drugim stvarima.

(...)Knjiga nas u svakom trenutku vuče u svim pravcima, malo ili mnogo naprijed, ili malo ili mnogo nazad, od početka ili sredine prema kraju, ali i od kraja prema sredini i početku: ponekad to mogu da budu dva mlaza iz dva izvora svjetlosti, dva sferična ogledala koja se nalaze na krajevima, a mlazevi se u sredini ukrštaju. Jer tako je i u životu: život ne teče samo kao rijeka od izvora prema ušću, nego i poprijeko, i unazad. Sve je međusobno povezano, čak i stvari koje ne volimo. (Kulenović, 1994: 108).

U ovome slijedu je jasno zbog čega Tvrtko Kulenović u svome djelu ne pravi razliku između „čiste“ književnosti, s jedne strane i književne teorije, nauke i filozofije, s druge strane. Njegovi romani, u opisima i raspravama, široko upotrebljavaju kulturnohistorijsku građu svih vrsta od prepričavanja izvornih djela do onoga što su utvrdili, opisali ili objašnjavali historičari filozofije, likovnih umjetnosti ili književnosti. Tekstovi se, na autoreferencijalnoj ili pak intertekstualnoj osi, vežu s fabularnom cjelinom i naprosto vješto ukomponuju u pripovijedanje. U pitanju je, dakle, poetski pristup vrlo sličan onom kakav ima Umberto Eco kada suprotstavlja svoju književnu teoriju svojim romanima – univerzum simpatije¹⁰. Kod Kulenovića, ovaj pojam stiče šire značenje obuhvaćajući sada tekstualni univerzum njegovog djela sa složenom pripovjednom ontologijom i kompleksnim procesom značenja. Idejom „sveopšte simpatije“, prema kojoj svaka stvar upućuje na drugu stvar, svaki znak, koji jeste misao, razgovara s drugim znakom, zida se tekstualni univerzum Tvrtka Kulenovića u kojem se miješaju žanrovi, priče, lica, ideje, govor, misli.

Slijedom toga, iz perspektive tekstualnog univerzuma simpatije, uspostavljenog na temelju cjelokupnog djela, od putopisa i drama do esejistike i romana, isti roman se (*Istorija bolesti*), na primjer, može sagledati i iz redova *Lektira* ili *Rezimea*, ali i Čovjekove porodice ili knjige putopisa jer se po svojoj strukturalnoj organiziranosti, pored niza mogućnosti, može čitati i kao vrhunska esejistika koja korespondira s drugim Kulenovićevim tekstovima. Stoga je ovaj roman vrlo teško staviti u bilo koji tipološki ili smisleni okvir. Teško je čak samo pobrojati žanrovske i stilske karakteristike koje snagom svoje imaginacije sijenče kompoziciju i siže priče – dramske, naučne, dokumentarističke, esejističke, epistolarne, poetske, forme romana u romanu itd. – gdje svaka od njih, na svoj način, plete mrežu značenja ka nekom konačnom smislu, koji se, u stvari, ne realizuje. U pitanju je jedna otvorena struktura koja pretpostavlja različite pristupe tekstu, na njegovim različitim nivoima, a koji su u skladu sa razumijevanjem i senzibilitetom čitatelja onih diskursa koji su mu najbliži.

¹⁰ Simpatija se može definisati kao suosjećanje, prirodno slaganje u osjećajima, duhovna srodnost, potajna naklonost, tajanstvena sila i tajanstveno djelovanje jednog tijela na drugo. To je sposobnost obnavljanja čuvstva čiji je izraz primijećen kod drugog čovjeka. Povezanost se zasniva na srodnosti interesa, mišljenja i navika.

DRUGI OD SEBE

Kulenovićevo djelo, posmatrano na ovaj način, nije ništa drugo nego djelo *praznine*¹¹: *Praznina se sastoji od stvari koje su lišene ili oslobođene od smisla koji im mi pridodajemo, označilac sam postaje prebogat znak ako umemo u njemu da utopimo svoje (koje nosimo u „duši“) označeno.* (Kulenović: 1983, 52). Dijalektika između praznog i punog, koju su taoisti zapazili i naglasili, direktno se nadovezuje na dijalektiku između identiteta i razlike, između sebe i drugog-od-sebe. Zbog toga je za Kulenovića čovjekova urođena ideja o sebi kao ličnosti, kao nečem zasebnom i stabilnom, pogrešna ideja, iz koje proizilazi i osjećanje nesreće i tragičnosti života. Osloboditi se ličnosti znači pristati na krug.

U tom smislu, nijedna civilizacija nije ostrvo, potpuno i zasebno, nego je svaka dio kontinenta, komadić kopna. Čakra je krug koji povezuje prošlost i sadašnjost u vremenu, a zemlje i narode u prostoru, nedozvoljavajući nijednoj od naših navika koje nekad doživljavamo kao istine da postane sredstvo zatvaranja i razbijanja (Kulenović: 1988, 141).

U svim njegovim romanima i pričama, sve što jeste, jeste bez sebe. Odsustvo sebe/sebstva nije posljedica individualne svijesti, nego svake stvari, fenomena ili događaja koji se stvara u stvarnosti ili u mašti. Subjekt koji sebe smatra autonomnim, samoutemeljenim i samodovoljnim, te projektuje ovu pretendovanu autonomiju na stvarnost koju smatra spoljnom u odnosu na sebe, i tako od nje stvara zasebni svijet, objekt koji i sam posjeduje autonomno sebe, nikada nije mogao biti dio Kulenovićeve književnosti.

Znao je da književnost počinje od riječi ali da ne završava na njima, znao je da oblikovani postupak, kompozicija, književna arhitektonika može od svake književne smijese stvoriti poeziju u djelovanju. Onaj ko slika figuru, ako se ne može s njom poistovjetiti, ne može je ni naslikati, pisao je Dante. Taj stav

11 *Wu* se ne može prevesti jednostavno kao „ne-biće“. U evropskim jezicima i filozofskim tradicijama termin „ne-biće“ ima metafizičko značenje koje bi trebalo da ga poistovjeti s apsolutnim ništavilom, potpunom, čistom prazninom. U kineskom jeziku, ideogram *wu* znači ne-biti-tu, to je određeno odsustvo, u smislu nečega čega nema. U svakom slučaju *wu* označava određenu, a ne apstraktnu prazninu, djelotvornu prazninu nečega. To nije *prazno* samo po sebi, nego se uvijek na nešto odnosi – vaza, vrata, točak, šerpa itd. Ideogram *wu*, ustvari potiče od stilizacije bale sijena i vatre pod njom, i označava ono što ostaje poslije djelovanja vatre – ništa. Dakle, ne predstavlja nikakvu osnovu, nego *proces*, *akciju*.

je i stav Kulenovićevih tekstova, koji doslovno „vjeruju“ u znakove, a preko te vjere, preko magije značenja, uspijevaju da uspostave prisniju vezu i sa samim stvarima.

ZAVODLJIVOST TEKSTA

Slično je sa njegovim esejima. Teme se nižu, reklo bi se same od sebe – opet iz dvostruke pozicije: unutar samog pojedinačnog eseja i naspram svakog eseja ponaosob. Ali teme u Kulenovićevoj esejistici imaju jedno bitno obilježje: naime, fenomeni, događaji, djela ili autori o kojima se priča, Kulenović piše i doživljava onako kao što se u romanu život doživljava. Umio je podsjetiti da umjetnost jednog vremena ne mora biti odraz „realnosti“ tog vremena, nego može biti odraz njegovih čežnji u kojima obično ima najviše onoga čega u realnosti nema.

Iako poeziju nije pisao, a poezija je najviši izričaj jezičke umjetnosti, esej, uz kratku priču, žanr je koji je u potpunosti ukorijenjen u jezik. U svojoj esejistici, Kulenović je bio neprikosnoveni pjesnik. Njegova esejistika je dopadljiva, uzbuđljiva, to je vrhunsko zavođenje čitatelja preko zjevova teksta. Čak je i to tekstualno ustrojstvo – tijelo, nužno povezano sa Istokom. Tijelo za taoiste nije jednostavni objekat anatomskog proučavanja, niti običan materijalan omot neke duhovne suštine, nego je to tijelo transformacije, mjesto procesa koje treba držati u ravnoteži, prostor energije kojim treba balansirati. S druge strane, ljudsko tijelo čini element jednog šireg tijela, društvenog i astralnog. Još specifičnije, ono je funkcija i trenutak šireg društvenog i kosmičkog tijela. Shodno tome, kvantitet i kvalitet transformacija, koje svaka individua uspijeva da postigne u sopstvenom tijelu, utiče na društveno polje i na prirodni ambijent.

Analogija s Kulenovićevim tekstovima je neupitna. Ta kulenovićevska zavodljivost teksta koja se ogleda kroz suptilni odnos čitatelja utisnutog u tekst kao vodeni žig i autora koji svojim znakovnim „namigivanjem“ vodi smjer teksta između dvaju svjetova – fikcije i pojavne stvarnosti. Njegovi eseji su u skladu s onim što R. Barthes podrazumijeva pod zavodljivošću teksta. Najerogenija zona tekstualnog tijela je tamo gdje postoji „zijek odjeće“, bilo da je ta odjeća historija, civilizacija, filozofija, umjetnost, svijet ili sam tekst.

S ovim kulenovićevskim zjevovima počinje sumnja i erotizacija teksta, kao i svijeta, koji se više ne može svesti na ono što čovjek vidi ili kako ga predstavlja. Tekst ovdje, dakle, ima ulogu tijela. Taj tekst pleše, izvodi zavodljivi striptiz, ali nikada ne ostaje go.

Nigdje u slikarstvu nije lepota tišine pokazana tako sjajno kao na Sezanovim pejzažima, jer ta lepota počiva na geometriji, a geometrija je najveća tišina. To je tip stvaraoca, kojeg filozofija poznaje po Imanuelu Kantu i muzika u Johanu Sebastianu Bahu. Naime, u njegovim slikama između boje i boje, kao u Kantovima spisima između reči i reči, te u Bahovim partiturama između tona i tona – proveden je najdublji organizacijski kauzalitet (Kulenović: 1990: 39).

Kulenović je pisao romane, pripovijetke, putopise i radio-drame. Njegova esejistika, koja je i integralni dio i putopisa i romana, a koji su nezamislivi bez tog esejiziranja, jeste, u odnosu na nabrojane žanrove, rubno područje književnosti, a opet književnost u pravom smislu riječi, jer njegovi eseji u sebi obuhvataju romaneskno i poetsko, muzičko i dramsko, likovno koliko i filmično, jer u sebi uvijek iscrpe sve mogućnosti drugih medija utoliko mjeri da se ne mogu u njih pretočiti. U tom smislu, njegova esejistika, kojom su prožeti svi nabrojani žanrovi, može se s jedne strane čitati kao poetska sublimacija cjelokupnog njegovog djela, a sa druge, može se čitati i kao priprema za njegove romane, putopise, priče i radio-drame. Učinak je jednak, jer biti esejista, u ovome slučaju, znači biti na „pola puta između pisca i univerzitetskog profesora“. Niko kao Kulenović ne umije tako dobro da nam pokaže kako je esej, i kad je o književnosti ipak je i prije svega i sama književnost, „spoj mišljenja, pripovijedanja i pjevanja“ – ono nešto što zahtijeva lakoću i jasnoću izraza, ljepotu jezičkih oblika. Zbog toga, kada se čitaju njegovi eseji, imamo osjećaj da je pred nama literarni tekst, ali se on, eto, ne može mjeriti ni metrom pjesme, ni stilom priče. A to je zbog toga, što je logika eseja kod Kulenovića logika radnog stola, koja njegovim esejima omogućava da ne budu samo obrada zadate teme, nego književno djelo čija je dužnost da čitatelju pruži, zajedno sa obradom teme, sugestiju postojanja i prisustvo čitavog jednog svijeta, nedjeljivog na fragmente.

U svet književnosti uveo je (Borges) jednu novu mistiku i fantastiku koja ne počiva na natprirodnim pojavama nego na istovremenoj sveprisutnosti sveukupne prirode i realnosti, dakle na broju činjenica i kombinacija među njima koji je za naš racionalni duh fantastičan. Pa Borhes nije toliko onaj koji postavlja metafizička pitanja, koliko onaj koji oblikuje metafizičke slučajeve, daje lik nepostojećem (Kulenović: 1984, 141).

„Ako je Umjetnost, po Malrou, antisudbina, onda je pisac veliki onoliko koliko uspije postići nešto od onog nemogućeg“, pisao je Kulenović. Čini se, da su upravo u toj „mogućnosti nemogućeg“ ukorijenjeni Kulenovićeve eseji. Zato su tako scenični – njegov talenat rezultira jednom scenskom simfonijom koja se sastoji od oblika, zvukova, boja, kada se „scena“ puni sublimiranom ljepotom i intezivnim životom. Njegove rečenice su nabijene unutarnjom dramatikom, gdje sintagma „puca“ kao u savremenoj drami.

Pisanje je za Andrića religija ne toliko u smislu vere koliko u smislu službe: na tom oltaru se njegova iskra života zapalila i zgasnula, dužnost joj je bila da što bolje može osvetliti okolnu tminu, da bude na tom svetlom proplanku svetliji plamičak od onih koji gore po izbama, šumama i špiljama (Kulenović, 1990: 191).

Svaki žanr u kojem se Kulenović pojavio, oprobao, izraz je želje za potpunim doživljajem bića – a taj *doživljaj bića* naspram racija i mišljenja (bez obzira na njegovu ogromnu erudiciju) je osnova njegove cjelokupne poetike. U tom smislu, iako je esej ovdje neodvojiv od same književnosti, ipak ima jednu značajnu razliku u odnosu na nabrojane žanrove – Kulenovićevo *ja* u eseju jeste njegovo *ja*, dok se u ostalim žanrovima njegovo *ja* treba posmatrati kao isključivi proizvod autofikcije¹².

Kulenovićevo *ja* omogućilo je piscu Kulenoviću da ostvari jednu vrlinu za kojom književnost oduvijek čezne, a nije baš uvijek mogla da je dotakne (uspio je to, između ostalih, Dante) – iskrenost, doslovna autentičnost i dokumentarnost. Kulenovićevo *ich*-forma u njegovim romanima nije, ustvari, nikakva forma nego duboki sadržaj teksta, ona je ustvari, Kulenovićevo odnošenje prema životu. A taj odnos prema životu u njegovim romanima, pripovijetkama, putposima

12 Pogledati tekst Davora Beganovića: *Autofikcija Tvrta Kulenovića*.

i radio-dramama možda i najbolje pocrtava upravo njegova esejistika. Tako je u svojim esejima o slikarstvu, na primjer, pokazivao kako slike nisu samo stvar kulture nego su dio života, i da se o njima može na taj način misliti, i pisati.

Mona Liza jeste sve ono što joj se pripisuje i nije ništa od onoga čime se objašnjava. Od prvog susreta znao sam da se u njoj nalazi samo tajna, prava tajna koja se nudi, nameće žal, a koja ništa ne otkriva o sebi. A slici i jeste dužnost da nas uveri u postojanje tajne i da na taj način da smisao životu. „Đokondin osmeh“ nije ni lukav, ni mudar, ni plemenit, ni zagonetan u smislu zagonetke, ništa od svega toga prosto zato što nije proizvod jedne namere i jednog stanja duha, već nečeg mnogo šireg i obuhvatnijeg, osmeh bića, osmeh tela, osmeh ženskog lica, prirodne tajne. On predstavlja „pokret života i misteriju duha“. A misterija, ponovimo, mora što više da se pokazuje i što manje da se otkriva i sukob tih dveju tendencija mora biti oštar i moćan da bi se dobila prava slika i prava žena (Kulenović, 1990: 21).

Mislim da se za razumijevanje Kulenovićevog djela može upotrijebiti misao koju je Tvrtko napisao povodom romana *Majstor i Margarita*. Njegovo djelo je sagrađeno od iskonske tajne ljudske riječi. Sve može da se prihvati kao objašnjenje, i ničim se ne može dovoljno objasniti. On je bio naprosto neki vajar koji je iz magme i gline sveopćeg postojanja oblikovao konkretne egzistencijalne slučajeve, da bi iz njih, i po njima, modelirao slučajeve mogućeg. Stoga, ono što je za epsku kulturu ognjište, a za duhovnu kulturu srednjeg vijeka plamen svijeće, to su za građansku kulturu *abažuri* i *žaluzine*, pisao je Kulenović. Njihovo svjetlo nije malo svjetlo, u svakom slučaju za Tvrтка Kulenovića to je bilo možda jedino svjetlo koje je moglo da mu osvijetli put. Za sebe, svoje junake, on nije vidio drugu mogućnost ljudske sreće osim one koju nudi građanska kultura; kada je te mogućnosti nestalo, kao što je nestalo u romanu *Istorija bolesti*, on, kao i Bulgakov, nije vidio drugog rješenja za čovjeka nego da ga đavo odnese.

LITERATURA:

Tvrtko Kulenović:

Vrata koja se njišu: eseji, Sarajevo, Međunarodni centar za mir, Connectum, Planjax, 2008.

Mehanika fluida: putopisi, Sarajevo, Sarahevo-Publishing, 1999.

Majka voda, Sarajevo, OKO, 2004.

Rezime: autorefleksija, umjetnost i komunikacija prozne magije, Sarajevo, Međunarodni centar za mir, 1995.

Čovekova porodica, Sarajevo, Svjetlost, 1991.

Galerije, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1990.

Lektira III: (ogledi i prikazi), Sarajevo, Svjetlost, 1988.

Lektira II: (ogledi i prikazi), Sarajevo, Svjetlost, 1984.

Umetnost i komunikacija, Sarajevo, „Veselin Masleša“, 1983.

Pozorište Azije, Zagreb, Centar za kulturnu djelatnost, 1983.

Lektira: ogledi i prikazi, Sarajevo, Svjetlost, 1978.

Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta, Sarajevo, Svjetlost, 1975.

Indija i umetnost, Novi Sad, Matica srpska, 1972.

Teorijska literatura:

Beganović. Davor: *Autofikcija Tvrtka Kulenovića*.

Kant, Imanuel: *Kritika moći suđenja*. Beograd: Dereta, 2004.

Džafić, Šeherzada (2019): *Post/modernistička poetika Irfana Horozovića*, Centar Samouprava, Sarajevo.

Pobrić, Edin: *Priča i ideologija: semiotika književnosti*. Sarajevo: Samouprava. 2017.

Pobrić, Edin: *Roman i manirizmi moderne: znak i znanje*, Sarajevo: Samouprava. 2018.

Proust, Marcel: *U traganju za izgubljenim vremenom (sv.1): Put do Swanna*; Sarajevo: Svjetlost, 1997.

Textual universe of Tvrtko Kulenović

Recent Bosnian criticism, directly or indirectly, deals with the issue of classification and systematization of Tvrtko Kulenović's literary work, which due to its specificity can hardly be reduced to usual conventions. This paper gives an overview of the very specificity of that, above all, polyvalent literary work, which encompasses travelogues, plays (dramas), essays and novels – genres that sometimes act separately, and sometimes represent a habitus, i.e. a unique textual universe of Tvrtko Kulenović.

Keywords: travelogue, play, essay, novel, Tvrtko Kulenović

Adresa autora:

Edin Pobrić

Franje Račkog 1

Filozofski fakultet

Univerzitet u Sarajevu