
Prikaz

Andrijana Kos-Lajtman

DŽEVAD KARAHASAN: KUĆA ZA UMORNE*

Koncem listopada 2014. na tržištu se pojavila nova-stara knjiga Dževada Karahasana, autora kojeg, vjerujem, nije potrebno posebno predstavljati. Dovoljno je spomenuti romane kao što su *Istočni diwan* (1989), *Šahrijarov prsten* (1994), *Sara i Serafina* (1999), *Noćno vijeće* (2005), *Sjeme smrti* (2012), *Utjeha noćnog neba* (2014); zbirku pripovijesti *Izvjestaji iz tamnog vilajeta* (2007); knjige eseja *O jeziku i strahu* (1987), *Dnevnik selidbe* (1993), *Knjiga vrtova* (2002), jednu od više knjiga drama, kao i teorija drame ili, možda, tek neku od mnogobrojnih književnih nagrada koje se vežu uz ime ovoga književnika (Europska nagrada za esej Charles Veillon, Herderova nagrada, slovenska Nagrada Vilenica, Nagrada Heinrich Heine, Goethe-medalja), pa da svatko tko imalo prati književna zbivanja, zna o kome se radi. Riječ je o književniku koji osim o bezvremenskim temama koje su uglavnom centralni predmet njegovih tekstova (kazalište, književnost, jezik, istočni mislioci, religija i filozofija), barem isto toliko izriče i o aktualnim pitanjima ratne i poslijeratne Bosne (osobito vlastita Sarajeva) i života u njoj.

Kao što je navedeno, *Kuća za umorne* nova je, no zapravo stara knjiga Dževada Karahasana. Riječ je o zbirci priča objavljenih prvotno 1993. u nakladi zagrebačkog Augusta Cesarca, drugi put u sarajevskom Oku 2004., da bi ovo, treće izdanje, dobilo ne samo novu popratno »ruho« već i dopunu u vidu dviju novih priča kojih nema u ranijim izdanjima. Dok tako dva prva izdanja sadrže tri priče/pripovijesti (»Laki obrazi«, »Pobrajanje čuda«, »Dizanje pruge«), novo

* Karahasan, Dževad (2014). *Kuća za umorne: pjesme o ljubavi u smrti*, Banja Luka, Beograd: Zadužbina Petar Kočić, 174 str.; 20 cm

izdanje sadrži ukupno pet priča – priči »Laki obrazi« promijenjen je naslov u »Vatrin porod« te su zbirci dodane još »Sindikata tajnih poštara« i »Umjesto nje sada kadifice«, jedna na početak, a druga na kraj zbirke. Time je cijela zbirka postala ne samo opsežnija, nego i tematski kompleksnija i slojevitija, bez obzira što se pridodani tekstovi odlično uklapaju u poetički horizont cjeline. Također, umjesto podnaslova *pastoralni prizori* u prvim izdanjima, ovo, vjerojatno konačno izdanje zbirke, određeno je paratekstualnom oznakom *Pjesme o ljubavi u smrti*, kojoj je također pridodana funkcija podnaslova. Ovakav, generički provokativan podnaslov, u najmanju ruku djeluje zanimljivo zbog dvaju temeljnih razloga – diskutabilnošću svoje žanrovske opravdanosti (jer, formalno, radi se o prozama, a ne o pjesmama) ali i svojim sintaktičkim ustrojem, jer drugim dijelom sintagme (*u smrti*) generira semantičku nedoumicu – kakve su to pjesme, tekstovi uopće, *u smrti*? Znači li to da su oni ispjevani, ispisani u smrti, tj. nakon smrti, ili možda znači da se oni obraćaju nekome u smrti, nakon smrti? I uopće, treba li tu smrt shvatiti doslovno, kao oznaku za prestanak fizičkog bivanja, življenja, ili ju je možda moguće, ili čak i potrebno, shvatiti preneseno – kao metaforu života koji je pomalo nalik smrti, onoga koji nije pravi život jer mu nešto vitalno nedostaje? Sve su to pitanja s kojima se čitatelj, sigurna sam, susreće već pri prvom susretu s ovom nesvakidašnjom knjigom, čija je veza sa simboličkim kompleksom Arkadije, osim što implicitno postoji na razini semantičke dimenzije pojedinih priča, i eksplicitno naznačena motom »Et in Arcadia ego«. Istoimena slika, s navedenom rečenicom kao svojim integralnim dijelom, sve do početka 20. stoljeća pripisivana je Bartolommeu Schedoni (intrigira činjenica da Karahasan upravo njegovo ime pridružuje citiranom iskazu), dok se danas pripisuje Guercinu, ali i nekolicini drugih slikara koji su tijekom likovnog baroka interpretirali navedeni motiv.

Pa o čemu, zapravo, govori *Kuća za umorne* i zašto takav naslov? Razmišljamo li o književnosti kao o »strukturi struktura«, strukturi sagrađenoj u jeziku i od jezika, što Karahasanu kao autoru koji istodobno participira i u književnoj teoriji i praksi nipošto nije strano, onda je prvu oznaku iz naslova, imenicu *kuća*, lako smjestiti u adekvatan interpretativan okvir. Dapače, o toj je problematici autor višekratno pisao, primjerice, u esejima iz zbirke *Knjiga vrtova* te *O jeziku i strahu* (»[...]misli i emocije su u književnosti neraskidivo vezane s tijelom teksta, upravo je način na koji su taj duh i to tijelo vezani jedno

za drugo ono što konkretni tekst čini apsolutno jedinstvenim«), ali i izravno manifestirao u svojim fikcijskim prozama. U većini Karahasanove prozne fikcije upravo je forma, tijelo teksta, nezaobilazan element koji cjelini, dakako, određuje oblik, ali joj istodobno utiskuje i dodatni smisao – takva je, primjerice, funkcionalna primjena forme arabeske u *Istočnom diwanu*, ili pak modela koncentričnih krugova u *Šahrijarhovu prstenu*. Kako, međutim, razumjeti, ostatak sintagme – *za umorne*? Dakako da će u književnosti kao »kući od jezika«, kući koju, moguće, doista čine baš ona četiri elementa koje Karahasan pobraja u tekstu »Pismo bilo kojem prijatelju« u *Dnevniku selibde* – »materijal, forma, sadržaj i svrha (koji su jednako važni, međusobno se determiniraju i, gotovo bi se moglo reći, proizvode), a svaka od tih dimenzija djela artikulira smisao i stvara vrijednosti«, dakako da će u njoj utočište, možda i potreban odmor, naći umorni u stvarnom životu, umorni čitatelji. Ono što je, međutim, glavni smisao ove sintagme nesumnjivo je referencija na one koji doista prebivaju u tim pričama (kućama, prostorijama) – na likove, protagoniste priča. Svi centralni likove koje zatječemo u *Kući za umorne*, doista jesu umorni, smoreni ljudi. Štoviše, to su najčešće ljudi zakoračili u drugu polovicu života, nerijetko ljudi starosti i silaznih putanja. Ujedno, u baš svim pričama, to su likovi koji se ne uklapaju u svoje sredine, oni koji nekim svojim svojstvom, ili nekim unutarnjim osjećanjem, od nje odskaču, oni koji su marginalni u životu u kakvom su se zatekli, kakav im se dogodio. Pri tome njihova rubnost, njihov odklon od životne matice, nikako ne proizlazi iz neke njihove objektivne marginaliziranosti, iz socijalnih ili drugih divergencija u odnosu na sredinu koje su dio – ona proizlazi u prvom redu iz njih samih, iz njihovih sjećanja i prošlosti (»Jer sadašnjost je proizvod prošlosti, jedna iz druge proističu, čitaju se i izvode kao sir iz mlijeka, sirišta, topline i miješanja.«). U svim pričama riječ je o ljudima koji su, zgusnuvši se maksimalno u jednoj točki svoga života – a zapravo je uvijek riječ o osjećajima jedinstvene ljubavi i privrženosti – nastavili, iz ovih ili onih razloga, živjeti pomalo rasplinuti (nije slučajno upravo motiv lakoće/težine ključni motiv priče »Vatrin porod«), ne dosegnuvši nikada više onaj stupanj konzistencije koji su imali i osjećali tada, u nekom jedinstvenom trenutku ili periodu prošlosti. Zatječemo ih redovito u tim, drugim dijelovima njihovih putanja, u trenucima kada je rasplinutost već intenzivna, a gnušanje prema stvarnosti veliko, i kada je gotovo nemoguće nastaviti trajanje na isti, nepromjenjiv način. U svim pričama, i to je ono što je osobito zanimljivo, javljaju se stoga elementi

fantastičnog, kao medij koji im omogućuje da manifestiraju svoju unutarnju intimnu napetost, pretvarajući je u specifične slike, vizije, prikaze, ili pak tek uplivom takvih događaja i radnji (za koje nikada nije sasvim jasno jesu li i objektivno takvi, ili tek proizvod njihove subjektivne percepcije) koji nisu protumačivi zakonitostima svijeta na koji smo navikli.

U prvom tekstu »Sindikat tajnih poštara« (koji ujedno i najviše odskače od ostalih priča u zbirci smještanjem radnje u prošlost, u Sarajevo Prvog svjetskog rata) pomalo u maniri krimi žanra pratimo misterij pisama koja na odredište dolaze s velikim, pa i višegodišnjim zakašnjenjem. To nas u konačnici dovodi do Bege Lisića koji je svojoj, još nezadobivenoj ljubavi, koristeći golubove listonoše, slao tuđa ljubavna pisma, jer vlastito Pismo nije uspijevaio napisati. Bego je plah, neobičan mladić, zaljubljenik u golubove od najranijeg djetinjstva, jedan od onih ljudi kojima kao da je osebujna sudbina zacrtana od samoga početka (»U to vrijeme ga dalo i u školu, ali se tamo nije proslavio. Nekad se provlačio, nekad propadao, nekad bježao pa ga vraćalo, a nekad se i sam vraćao nakon bijega. Zar je moglo biti drugačije, kada su mu golubovi bili važniji i draži od svake knjige i od cijele škole?«). Voljenoj Štefiki šalje pisma do kojih bi dolazio radeći u pošti, na različitim jezicima, a ona koja nisu bila ljubavnog karaktera, vraćao bi u njihove prvotne kuverte. Nakon što pogiba na ratištu, prije nego je Štefika shvatila njegove namjere, na njegovu tavanu ostaju neka od »posuđenih« pisama, a te su noći »golubovi na cijelom Sedreniku bili nemirni i uplašeni kao da je požar«, dok je sljedećeg dana »Begina kuća osvanula prekrivena golubovima, a da su tokom dana stalno dolazili novi«. Zanimljivo je da pripovjedač ovakve navode uvodi oprezno, ostavljajući prostor eventualnoj skepsi, a pozivajući se na argument kolektiva kao svjedoka ispričanom (»već tada se pričalo«, »već tada se proširio glas«). Takav pristup osobito kulminira u zadnjoj, pomalo fatalističkoj lirskoj slici: »Pričalo se da je sve Bego – kuća i golubinjak, ono malo bašče i ograda, bilo prekriveno tijesno naguranim golubovima koji su šutjeli i samo se ponekad oglašavali glasom nalik na krik. Ne može se više provjeriti je li ta priča istinita ili nije, ona je počela kružiti među ljudima, pustila je korijen u njihovoj fantaziji i sjećanjima, tako da će je sada posvjedočiti i oni koji u nju nisu vjerovali, kad su je prvi put čuli.«

Element fantastike, ali i lirskoga, karakterističan je i za ostale priče. Nesumnjivo, upravo je svojstvo liričnosti razlog zbog kojeg se autor odlučio za autoreferencijalnu oznaku *pjesme* u podnaslovu zbirke, naznačujući ujedno i njezin tematski horizont, a to je ljubav – pri tome, a sve priče to potvrđuju, riječ je o trajnim i neprolaznim ljubavima, o onima koje ostaju i nakon smrti drugoga, baš kao što se i nose u vlastitu smrt. To nikako ne znači da se ljubav imalo trivijalizira, idealizira ili mitologizira – upravo suprotno, riječ je o ljubavima kojih često ni njihovi protagonisti nisu svjesni da su tu, u trenutku kada se događaju (zametene su svakodnevicom, ili pak nepovoljnim okolnostima), da bi ih tek kasnije, prepušteni životu koji je uvijek dinamičan u svojoj statici (jer se mijenja i teče), ali i statičan u dinamici promjene (jer neka njegova svojstva/motivi/teme jesu trajni), postali svjesni. Možda je upravo u tome paradoks, ona fina napetost između dogođenog i onoga što se, sasvim smo sigurni, moglo dogoditi, da su se neki elementi drugačije posložili. Upravo navedene tenzije koje čitateljski osjećamo vrlo intenzivno i omogućuju da ove priče djeluju živo i pojedinačno, a da nas se ujedno toliko tiču. Navedenim fenomenom Karahasan se bavio i na drugim mjestima, pa se tako u eseju *Opisi straha* pita: »Zašto, Bože moj, mnogo bolje vidimo u sjećanju nego u stvarnosti? Zašto jasnije osjećamo pamćenjem nego osjetilima?«).

Fantastika se u svim pričama javlja kao blaga i povremena intervencija druge stvarnosti – onog misterioznog, iracionalnog, natprirodnog – u prvu, svakodnevnu stvarnost. Ti su odmaci u sekundarnu stvarnost najčešće naznačeni u vidu prikaza, slika, halucinacija, koje vidi samo glavni protagonist, ali ne i ostali. Ako se i sugerira da su i ostali sudjelovali u takvom iskustvu, kao u priči »Sindikata tajnih poštarica«, to se izvodi na način posuđivanja kolektivnog glasa, svojevrsnog zaklanjanja i opravdavanja njime. Takav pristup prije svega sugerira dvojbu, nedoumicu, u čitateljskom tumačenju motivacije određenih zbivanja, radnji, scena – je li ih potrebno tumačiti zakonitostima primarne stvarnosti te samim time svrstavati u interpretativan okvir realističke proze ili pak ih je potrebno tumačiti elementima sekundarne, nadnaravne stvarnosti, a time i tekstu podariti čitanje u okviru fantastične proze? S gledišta autorske intencije, takva je dvojba vjerojatno i bila poželjna i očekivana, svjesno izazvana, baš kao što se i pojedini teoretičari slažu (prije svega Tzvetan Todorov i njegovi nastavljači) da je upravo kolebanje, fino balansiranje između onog čudesnog i onog

tek čudnog, bitna odrednica fantastike u užem smislu, prave fantastike. Kako bilo, fantastični elementi u zbirci Dževada Karahasana suptilno su, ali dosljedno prisutni u svim pričama, ostavljajući uvijek prostor kolebanju i dvostrukom tumačenju, prema preferencijama i senzibilitetu čitatelja.

U priči »Vatrin porod« ono se prije svega očituje u ivanjdanskim vizijama Juse Ćobana, nakon što se udaljio od onih koji su mu bili najmiliji (sina Saliha, kćeri Lezete, žene Tidže), i nakon što više ne osjeća svoje mjesto u svijetu koji ga okružuje (»Jutros mu je puklo pred očima koliko je izgubljen, bespomoćan i suvišan, pa se sav okamenio i srozao kao nikad u životu. Odavno je njemu jasno da se negdje mimoišao sa svijetom i već nekoliko godina zapravo iščekuje poziv da krene tamo u spas, ali sada to prvi put osjeća, i to tako potpuno i tako pogubno da se hitno mora nekamo skloniti jer će inače sam sebe preseliti.«). Kroz vizije ivanjdanskih krijesova, vila i drugih nadnaravnih bića manifestira se njegov strah od samoće, ali i čežnja za drugim, drugačijim svijetom, s obzirom da mu se postojeći čini stran, obrnut i lišen težine (»Tada je upoznao onu vrstu samoće o kojoj do tada ništa nije ni slutio – osjećanje da nitko na svijetu ne zna za tebe, da te ni jedan od svjetova ne prima jer ni jedan nije za tebe, da jedan dio tebe čezne za drugim dijelom ali se ti dijelovi ne mogu ni doviknuti a kamoli dodirnuti se i sastaviti u cjelinu«). Valja naglasiti da je rascijepljenost svjetova pritom zajedničko mjesto svih priča, a težnja za oblikom (svijeta, života, knjige, cjeline), koji se najčešće asocijativno povezuje s »ciljem« i »razlogom«, trajno opsesivno mjesto Karahasanova pisanja. Osjećajući da su se »on i svijet mimoišli«, Juso fanatično čeka dolazak sina Saliha (koji, dakako, ne dolazi), smatrajući upravo taj susret, i izmirenje koje bi on donio, svojom završnom točkom na ovome svijetu. Svoju različitost od ostatka svijeta protagonist pritom osjeća kao posljedicu vlastite težine (odnosno bezrazložne olakšanosti koju svijet sve više poprima), čime priča izranja iz okvira pojedinačne sudbine neobična individualca i uranja u područje općeg moralnog, intelektualnog, političkog i svjetonazorskog habitusa dvadesetostoljetnog (socijalističkog) društva. Nepodnošljivost onoga što vidi i osjeća u društvu kojega je i sam dio toliko ja snažna da ga protagonist doživljava svijetom »maškara« i obrnutim svijetom koji je postavljen »kao da je u ogledalu«, dok mu se svijet nadnaravnih bića čini privlačniji pa i bliskiji (»Znao je da će im se obradovati kao nikome svome i da će za

svaki grm, za svaki list, pitati je li pravi ili je nakazica koja se tako maskirala. Znao je da će se po prvi put tome radovati bez strepnje i otpora i znao je da će na kraju stići da se pomiješa s njima, ma koliko bilo opasno i ludo. Nema snage da im se sada odupre, a nema ni razloga jer im se sada raduje više nego svijetu u kojem boravi»). Taj mu, nadnaravni svijet u konačnici i služi kao svojevrsan most, prijelaz u drugu stvarnost – onu vlastite smrti.

Sličnog protagonista, onoga kome se čini da je svijet izgubio »cjelinu, oblik i razlog«, zatječemo i u priču »Pobrajanje čuda« – riječ je o Karlu Brzohodu koji nakon ženine smrti nastoji održati isti oblik i raspored svakodnevice kakav je provodio uz nju. Stalnošću se brani od straha i održavanja razuma, čiji rasap osjeća kao realnu prijetnju. I on, baš kao i Juso, osjeća rasap svijeta koji se lomi na samodostatne slike. Razmatranjima o fenomenu rasapa cjeline autor posvećuje dosta prostora te se nemoguće oteti dojmu da je zapravo riječ o autoreferencijalnim dionicama kojima tekst ujedno tumači sam sebe, budući da je cijela zbirka zapravo zbir fragmenata, dobro posložen niz više-manje statičnih prizora u kojima linije radnje imaju sporednu funkciju (nije slučajno da ih se u prvim izdanjima i naziva *pastoralnim prizorima*). Karlo, baš kao i Juso iz prethodne priče, ima svoja priviđenja – riječ je o liku Malog Mate, protagonistovoj poveznici s djetinjstvom. Povod uvođenju imaginarnog, sekundarnog svijeta također je podudaran kao i u Jusinoj priči – njegova intervencija događa se u trenutku kada je rasplinutost svijeta, a time i smisla, dosegla kritičnu razinu. Da bi sačuvao i potvrdio sam sebe u svijetu koji mu je stran (i ovdje su, među ostalima, prisutne i ideološke konotacije postratne stvarnosti u bivšoj Jugoslaviji), Karlo vidi Maloga Matu koji u njemu oživljuje slike djetinjstva, ali ujedno generira i njegov odnos prema sadašnjosti. Pod utjecajem sekundarne stvarnosti (vizije, imaginacije, prikaze) Karlo se, prvi put u životu, odlučuje progovoriti pred društvom s kojim se svakodnevno druži, tj. zamijeniti svoju višegodišnju poziciju Slušatelja, pozicijom Govornika (»ali bi moglo biti dobro ili bi barem ponekad volio vidjeti kako to izgleda da i on ima svoju priču«). Pritom uopće nije bitno da je priču koju je ispričao izmislio, nju mu je ionako, osjećao je, šaptao Mali Mate, fantazmagorija, onaj koji ga u konačnici i »čeka da izmiri račune«. I ovaj završetak, dakle, sugerira smrt kao izlaz iz umora i životnih konvencija, prvenstveno onih koje nameće kruto

strukturirana zajednica. Slične intervencije fantastičnog, sa sličnim funkcijama opiranja krutosti i besmislu svakodnevice, zatječemo i u posljednjim dvjema pričama u zbirci.

U »Dizanju pruge« one su prisutne u vidu uvođenja fantastičnog motiva pisama koja se neobjašnjivo vraćaju pošiljatelju, tj. pošiljateljici Hajriji, koja ih piše svojim bivšim muškarcima. Hajrija svojim činom, baš kao i protagonisti ostalih priča, prkosi redu i poretku koji je guši u svojoj statičnosti i krutosti, a čiji je dio i Reuf, možda jedini pravi muškarac za nju, koji međutim, upravo podređujući se tome redu, pušta život da prolazi kraj njega, ne odlučujući se za korak koji oboje osjećaju da bi mogao, i trebao biti poduzet (»Reuf nije znao učiniti ono što je trebalo jer pred sobom nije vidio nju nego svoj red«). S druge strane (a njihovu suprotnost dodatno naglašava i motiv pruge koji se uvodi u priču – jer žive na različitim stranama pruge), Hajrija se izmicala i formi i redu (»uvijek se ona ponosila svojim budalaštinama i onim što je naopako«), odnosno, »inatila se i omamljivala slobodom kao da zna što će s njom«. Takvi, suprotni a povezani, oni ostaju trajno, nastavljajući trajanje kakvo su sami sebi nametnuli, a za koje su oboje svjesni da bi moglo biti drugačije. Pritom motiv pruge koji ih je dodatno razdvojio, a sukladno ostalim pričama, nosi i konotativnu dimenziju upućivanja na novu, moderniziranu i negdje drugdje krojenu društvenu stvarnost koja nadire. Pruga kao amblem nove stvarnosti simbolički označava upliv sekundarnog svijeta u primarnu, prvobitnu stvarnost – čak se i pisma nakon podizanja pruge intenzivnije vraćaju, točnije, jedno se vratilo čak i zgužvano. Pripovjedač takvu vezu između pruge i neobičnih zbivanja i eksplicitno potvrđuje: »Kao da je pruga otvorila nekakav izlaz kroz koji će se stvarnost odliti, okružujući njega, zaboravljenog, samim prividima«. Pod utjecajem pruge, u doticaju s njom, i Reuf vidi prikaze – vidi prugu koja se diže i pretvara u »nakaznu, oštro omeđenu, dugu«. Fantazma pruge i njezinih tračnica koje se lirski ekspliciraju u fantazmagoričnoj slici asocijativno se tako izvrsno povezuje s odnosom Hajrije i Reufa koji se, baš kao dvije tračnice, nigdje i nikada ne dodiruju.

Priča »Umjesto nje sada kadifice« moj je favorit. I u njoj imamo protagonista, Tahira K., kojeg prati osjećaj da je rođen »bez svoga mjesta«. Iako glavninu krivnje za osjećaj vlastite nepotpunosti, necjelovitosti, pripisuje obitelji koja mu nikada nije znala iskazati ljubav i

privrženost, istodobno ne može da se ne pita ne leži li greška, možda, ipak u njemu («Možda je on dakle rođen bez dovoljno života, ili s nekom sličnom greškom?»). Radnja ove priče događa se u Duvnu, u trenutku kada Tahir, u svojim zrelim godinama, dolazi roditeljima postaviti grobove i služiti džezazu, iako su im, zapravo, i grobovi i tijela u Norveškoj, gdje su umrli. Osjećajući svoju izdvojenost od svijeta i ljudi koji ga okružuju, baš kao i likovi iz prethodnih priča, i Tahir K. dolazi u dodir s nekom drugom, nadnaravnom stvarnošću. Jer kako drugačije protumačiti da sunce na vrhu bora stoji satima, umjesto da se spušta, da stupivši u zarastao, napušten vrt svoje nekadašnje poznanice, Tahir čuje njezin, dobro poznati glas, iako nje nema tu? Čime, ako ne intervencijom natprirodnog, protumačiti orahovo lišće u bunaru, iako se orah nalazi na sasvim drugom kraju vrta ili cvjetanje kadifica u martu? Glavninu fantastičnog, međutim, nalazimo na samom kraju priče, u Tahirovu probijanju kroz kuću do vrha natrpanu namještajem (jer je Fahrija, bilo je poznato, za vrijeme rata pomagala svojim mještanima sklanjajući im vrijedne stvari). Ne samo da je nemoguće, što čudi i samoga protagonista, da sav taj namještaj stane u njezinu malu kuću, nego nije bilo poznato ni što se dogodilo s njom, vlasnicom kuće. Prisjećajući se jednog od najljepših doživljaja iz djetinjstva, kada ga kao osmogodišnjeg dječaka Fahrija sklonila sa zime te promrzlog nahranila i utoplila, Tahir zapravo dotiče u mislima trenutak svoje najintenzivnije životne sreće. Njegovo životno nezadovoljstvo, nepotpunost, koja latentno i trajno obilježava njegov lik, tom slikom iz prošlosti kao da konačno biva nadomješteno, u njoj nalazi svoji simboličku kompenzaciju. No baš kao i u ostalim pričama, natprirodno se javlja u trenutku kada je život i svakodnevnica već besmislena i sasvim neshvatljiva za pojedinca. Priča se i ovdje narativno završava uplivom fantastičnog kao svojevrsnog medijatora među svjetovima. U slici Tahira koji se probija kroz prostorije Fahrijine kuće, spotičući se o namještaj, usporeno i gotovo beskrajno dugo, nagoviješta se smrt kao ishod i razrješenje, izlaz iz situacije rasapa i osobne necjelovitosti. Time *Kuća za umorne* u cjelini prezentira kako put koji vodi od ljubavi i pripadanja, ukoliko je kontekstualiziran medijem straha i nametnutog smisla, više ili manje izravno, vodi u smrt. Oznaka *Pjesme o ljubavi u smrti* samo je logična eksplikacija navedenog. S druge strane, naznačenu referenciju na Arkadiju nešto je teže tumačiti, no dva su moguća smjera u tome pokušaju – ili je Arkadija simbol onog intenziteta, punine osjećanja i vlastite cjelovitosti koje su likovi imali u prošlosti, pa izgubili,

ili je Arkadija ono prema čemu se ide, ono što je onkraj ovoga svijeta. Protagonistima ovih priča put prema tom, drugom (a oni osjećaju – i drugačijem) svijetu pokazali su nadnaravni, imaginarni likovi i pojave koje su im se, iako nestvarni, učinili smisleniji i, zapravo, više mogući od onog primarnog, svakodnevnog svijeta čiji su i sami dionici.

Osim uvjerljivih protagonista i tema koje, dojmljive u svojoj pojedinačnosti istu neprestano nadilaze, zbirka vrhunac svoje osebnost ostvaruje uvjerljivim lirskim dionicama koje učestalo meandriraju kroz narativno tkivo, oblikujući fantazmagorije različitih vrsta i različitih motivacija (vizije, prikaze, halucinacije, alegorijske slike...). Ljepota Karahasanova izraza, slikovitost i misaonost rečenice na koju nas je već ranije naviknuo svojim opusom, upravo na takvim mjestima nalazi svoje puno ispunjenje. Poznato je, riječ je uglavnom o rečenici sklonoj nabranjanju i gradiranju, često oslonjenoj na arhetipe i simbole, ali i književno-kulturnu tradiciju generalno. Potonju Karahasan koristi doslovno, kao gradivni, motivski element, ali i kao konotativno-asocijativni intertekstualni potencijal. Sklonost narativnom poniranju i višestrukom formatiranju (priče u priči, digresije, epizodne dionice gdje pripovjedač prenosi tuđe iskustvo i sl.), poznata osobito iz njegovih romana, ni ovdje nije sasvim zaobiđena, iako je riječ o knjizi kraćih proza. Potonje, međutim, ne otežava čitanje, već mu upravo daje onu dozu slojevitosti koja je potrebna da bi se, barem jednako kao u samoj fabularnoj okosnici i refleksivnom, raspravljačkom potencijalu izrečenog, uživalo i u samom činu pripovijedanja, odnosno recepciji istoga.

Zaključno, *Kuća za umorne* zaslužuje potpunu preporuku – kako za one dobro upućene u autorov opus i ljubitelje istoga (koji će, možda, baš kao i ja, najviše uživati u nekoj od priča kojih nije bilo u ranijim izdanjima zbirke), tako i onima kojima će predstavljati prvi susret s autorovom poetikom. Sigurna sam da će se upravo u toj funkciji pokazati savršenom – kao uvod u cijeli niz iznimnih ostvarenja ovog prepoznatljivog, odličnog književnika.