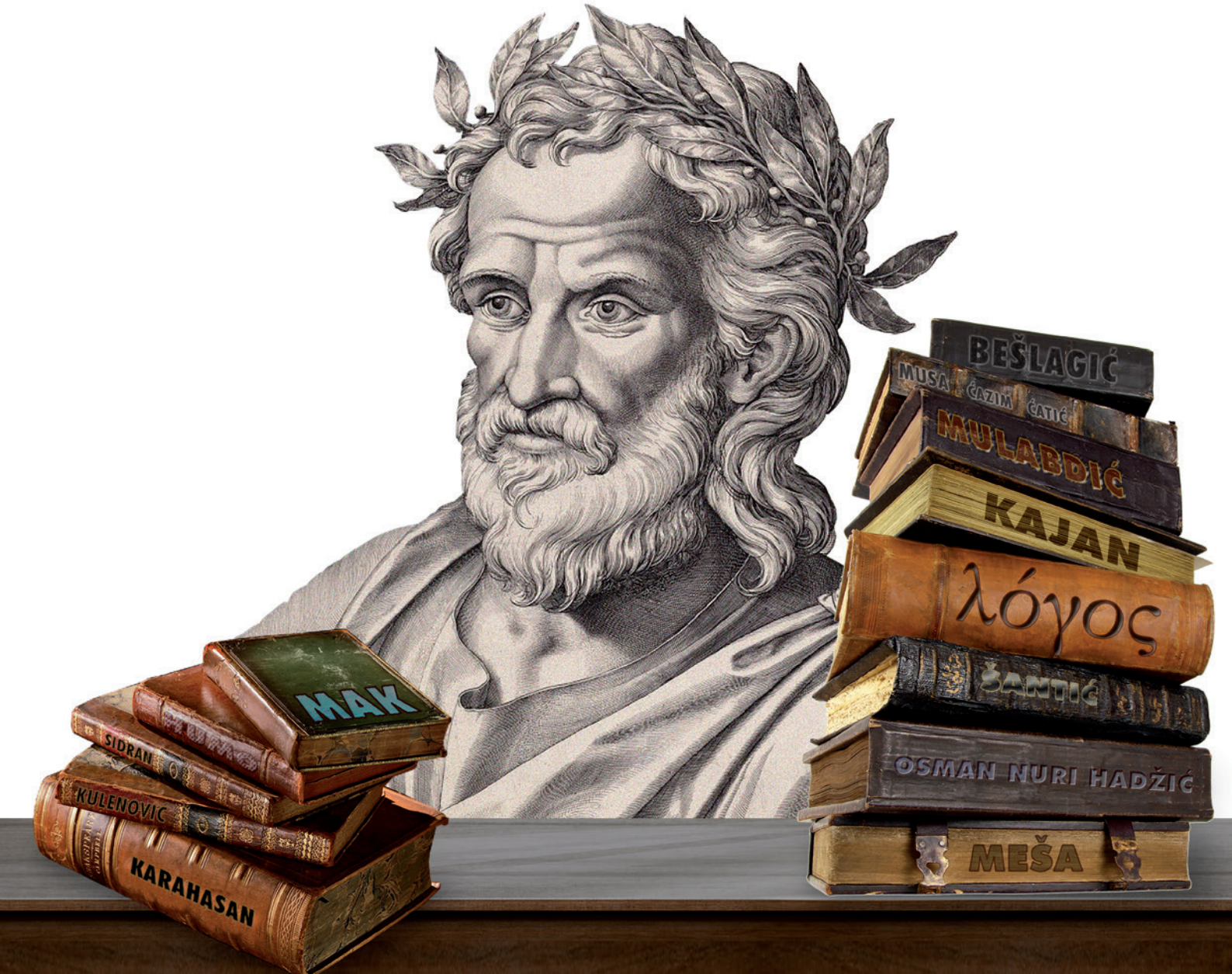
Safet SARIĆ

LOGOS KNJIŽEVNIH PUTOKAZA





BANU
Bošnjačka akademija nauka i umjetnosti

Safet SARIĆ, **LOGOS KNJIŽEVNIH PUTOKAZA**

Uredio Mehmed A. AKŠAMIJA

Safet SARIĆ

LOGOS KNJIŽEVNIH PUTOKAZA

Izdavač: BOŠNJAČKA AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI
Ul. Štrosmajerova br. 1/II, 71000 Sarajevo
Bosna i Hercegovina

ISBN **978-9926-520-08-3**
CIP zapis dostupan u COBISS sistemu
Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH pod
ID brojem **60208646**

Za izdavača: Akademkinja Hasnija Muratagic-Tuna

Urednik: Akademik Mehmed A. AKŠAMIJA

Design concept:
Mehmed A. AKŠAMIJA

DTP priprema:
Ermin SELIMOVIĆ
Ilustracije:
Ammar AKŠAMIJA

Lektor:
Almedina ZUKORLIĆ-PAŠALIĆ

Štampa:
GRAFOTISAK Grude
Bosna i Hercegovina

Tiraž: 500 primjeraka na bosanskom jeziku.
Telefon: +387 61 764 399; Mail: banusanp@gmail.com

Knjiga je štampana/tiskana uz financijsku podršku Federalnog ministarstva obrazovanja Vlade Federacije BiH.

Safet SARIĆ

LOGOS KNJIŽEVNIH PUTOKAZA

Uredio
Mehmed A. AKŠAMIJA

BANU
Bošnjačka akademija nauka i umjetnosti

Sarajevo 2024. godine

Sva prava zadržana. Nijedan dio ovog izdanja ne može biti umnožavan, pohranjivan u sisteme za umnožavanje, bilo elektronske, digialne, mehaničke, fotografske ili bilo koje druge, bez prethodnog dopuštenja autorā.

Za objavljene ilustracije izdavač je nastojao obezbijediti odgovarajuća dopuštenja, odrednice o izvorima i autorske atribucije, nažalost za veoma mali broj slikovnih priloga ti podaci nisu bili dostupni. Molimo sve autore, odnosno eventualne nosioce autorskih prava koji u knjizi nisu navedeni da dostave potrebne dopune i ispravke za buduća izdanja.

Copyright for artwork (illustrations) © Ammar AKŠAMIJA and Archives of Akšamija, Sa., Bosnia and Herzegovina, 2024.

SADRŽAJ

AVANTURA KNJIŽEVNE RIJEČI 9

I. KNJIŽEVNA UMJETNOST 11

- Stvaralac 11
- Književno djelo 15
- Jezik i stil književnog djela 35
- Figure 49
- Poređenje; Komparacija (*comparatio*) 51
- Metafora (*metaphore* – prenošenje) 54
- Personifikacija (*persona* – ličnost; *facere* – činiti, praviti ljudskim, oživjeti) 58
- Alegorija (*allegorein* – drukčije, slikovito) 60
- Kontrast; Antiteza (lat. *contra stare* – biti nasuprot; grč. *antithesis* – suprotnost) ... 63
- Paradoks (*paradoxon* – protiv mišljenja, što je neočekivano) 67
- Ironija (*paradoxon – eironeia* – pretvaranje) 69
- Simbol (*symbolon* – biljeg, znak za prepoznavanje, u značenju) 72
- Epitet (*epitheton* – što je dodano, spojeno; što se pripaja...) 76
- Metonimija (*emetōnymia* – zamjena imena) 81
- Hiperbola (*hyperbole* – pretjerivanje, preuveličavanje) 82
- Gradacija (*gradation* – penjanje, izdizanje/uzdizanje) 85
- Aluzija (*alludere* – ciljati na nešto, smjerati) 86
- Tautologija (*tauto* – jednako; *logos* – riječ, pojam, govor); kumulacija (*cumulare* – gomilati) 90
- Apostrofa; apostrof (*apostrophe* – odvraćanje, okretanje od nečega) 91

• Lirski paralelizmi 94
• Anafora (*anaphora* – stvaranje veze, nanošenje, ponavljanje)..... 94
• Epifora (*epiphora* – dodavanje) 97
• Simploha (*simploke* – uplitanje, upletanje) 97
• Refren (*refrain;* refraingre – pripjev; ritmičko ponavljanje, udaranje valova) 97
• Asonanca (*assonare* – skladno zvučati); i Aliteracija (*alliteration*) 98
• Fenomen "estetskog jezika" 99
• Žanrovska prevlast romana 101

II. POGLEDI I PROCJENE **117**

NEKOLIKE MISLI O JEZIKU 119

IDEJNO-IDEOLOŠKI KARAKTERI ZELENOG BUSENJA, PRVOG BOŠNJAČKOG ROMANA 135
• I. Aspekti ekspozicije i prvih poglavlja 135
• II. Literarno-estetski i ideološko-etički fokus 139
• III. Probuđena svijest i izazvana savjest 144
• IV. Odluka 147
• V. Okupacija i otpor 150
• VI. Zameci "novog života" 161
• VII. Prosvjetiteljsko-poučni aspekti 166
• VIII. Ajiša 169
• IX. Mehmed-efendija 171
• X. Muharemaga 177

OSMAN-AZIZOVA NARATIVNA VIZIJA NOVIH VREMENA 179

DRAMSKI ANGAŽMAN EDHEMA MULABDIĆA 201

PROSVJETITELJSKO-EDUKATIVNE TENDENCIJE PRVOG BOŠNJAČKOG ROMANOPISCA 209

MITOLOŠKO NASLIJEĐE MOSTARA U PRIČI *AGO ŠARIĆ*, OSMANA NURI HADŽIĆA 229

POETSKO-ESTETSKA PODLOGA BAŠAGIĆEVA *MEVLUDA*
(ISPRAVKA JEDNE ZABLUDE) 251

CAMUSOVO I KAFKINO PITANJE EPOHE 261

ČULNOST I DUHOVNOST U ROMANU *SKRETNICE*,
JASMINE MUSABEGOVIĆ 275

OPJEVANA MISTERIJA
(NAD *VITORINIM VRIJESOM*, DŽEVADA JAHIĆA AZIZOVA) 287

ZGUSNUTI LIRSKI ISKON IBRAHIMA KAJANA
(POEZIJA DUHOM OVJENČANOG HERMETIZMA) 303

TRAGOM BOSANSKIH KRALJEVA
(*PUTOPISI* IBRAHIMA KAJANA) 317

SLIKA ZA ČETIRI ZIDA
ROMAN MUNIRE KOVAČ-DEVLIĆ 333

NAKON *MIMOILAŽENJA*, ADNANA DŽOLOTE
(POEZIJA IZ UDESA SAMOĆE) 341

III. *IN FACTO* – USPUTNI ZAPISI 351

„SAMO NEKA VLADA!“ 353

E(STE)TIKA 357

HOHŠTAPLERI 361

KLIPAN NA BICIKLU 367

„... ZA NAROD SVOJ“ 371

„POGLAVAR“ 377

„SPECIJALAC“ 381

POLITIKASTER 385

„ŠAGOLJICA“ 391

KADAR 395




AVANTURA
KNJIŽEVNE RIJEČI



KNJIŽEVNA UMJETNOST

Stvaralac

Beskonačnim se čini broj pitanja vezanih za suštinu književne umjetnosti ako se, vođeni bilo kakvom idejom, idejom, upustimo u avanturu preko koje bismo željeli dati iole indikativan odgovor. Beskonačnim se čini i broj globalno znanih historičara, teoretičara, estetičara i drugih proučavalaca i istraživača koji su ponudili ili nude ako ne definitivne, a onda makar polazne smjernice u tome pravcu.

Krenimo najprije od pretpostavke da je književnost vrsta umjetnosti, barem u inicijalnoj procjeni toga fenomena. Postavimo konkretnije pitanje: je li književno djelo isključivo umjetnost ili se može posmatrati i u sklopu naučnih relacija i modela izvanknjiževnih prostora? Ovdje navodim bizaran podatak da sam kao profesor studentima prve godine studija književnosti i jezika obično postavljao naoko provokativno pitanje: je li književnost umjetnost, ili je, pak, nauka? S čuđenjem bih propratio odgovor većine da je riječ o nauci, pa sam već na početku bivao razočaran činjenicom da su taj studij upisali pogrešni polaznici. Pa ipak, nakon čestih pokušaja da proniknem u to gotovo unisono mišljenje, došao sam i do zaključka da u tome ima nečega zavodljivog. Naravno, studenti nisu iskustveno ponudili pogrešan odgovor, ali se čini kao da u smjelijoj postavci ima nečega što im je dalo određenog povoda za takvo mišljenje. Naime, književnost, za razliku od većine drugih umjetnosti, zaista ima gotovo neposrednog dodira s mnogim društvenim i prirodnim naukama. Je li to zato što se ta umjetnost ostvaruje jezikom kao, kako se obično kaže, pogledom na život i životnu stvarnost, odnosno da je sadržaj književnog djela organski povezan sa životnim iskustvom i istinama o ljudskom životu? Dovoljno je, ovom prilikom, pripomenuti naučnu pozadinu proza Dostojevskog, Tolstoja, Balzaca, Prousta, Camusa i brojnih stvaralaca čije je književno djelo, u sveukupnosti njegovih gotovo beskrajnih relacija, u dijalektičkom dosluhu s brojnim naukama – od filozofije, povijesti i sociologije do biologije, psihologije ili medicine.

Uglavnom, valjalo bi te pojave povezati s fenomenom koji nam rječito govori o tome da je književnost kao umjetnost bliska običnom čovjeku, pa se i sama akomodirala u toj patološkoj sferi brojnim vidovima i bizarnim vrstama koje zadovoljavaju apetite tzv. „ljubitelja književnosti". Kako, inače, protumačiti globalnu afirmaciju „lahke" literature za zabavu i zadovoljenje „estetskih" potreba, reklo bi se, prosječnog čitaoca, onoga koji za godišnjeg odmora nosi sa sobom „ljubavne romane"? Taj najčešće *trivijalni* sadržaj, tj. vrsta „komunikacijskog konteksta", prati i trivijalna scena čitača na plaži ili nekom drugom ladanjskom ambijentu. Došlo se do spoznaje da je ta manija oslobodila anonimne mase od brojnih, pretežno psihičkih, socijalnih, političkih, ili kulturoloških frustracija. Spoznalo se da ta publika nije „socijalno homogena", već se nedvojbeno radi i o intelektualno šarolikim zahtjevima. Tako su, prema tome, obrazovne razlike uspostavile prividni red, ali ne treba smetnuti s uma da je ostala suština zabavne i poučne proze koja se kod raznih autora definira kao „jednodnevna", „pomodna", „zabavna", „opuštajuća", štivo koje „ubija dokolicu", „sprečava dosadu" – najčešće kao obol životnom nezadovoljstvu.

Historija književnosti je detektirala njen zabavni karakter, posebno njeno recepcijsko zaleđe s kraja 18. stoljeća. Tako se potvrdilo da je pomodnost toga doba odgojila književnu potrošnju romana kao komercijalnog proizvoda. Fakti iz toga doba ukazuju na tzv. „pomamu" za „divljim, narkotiziranim čitanjem", posebno ženske publike. Ne treba ni govoriti da je sadržajni milje te razbibrižne literature pretežno erotičko-ljubavnog karaktera, uglavnom s očekivanim hepiendom (*happy end*). Ali ne treba zanemariti ni tugaljive sadržaje „tragične", neostvarene ljubavne sreće usljed životno pogubnih okolnosti, poput smrti ili kakve druge nesreće voljenog bića. Posebno su žensku publiku iritirali tzv. „suza-romani", praćeni bolnim uzdasima i nemjerljivom žalošću. Trivijalna proza (*Unterhaltungsliteratur*) našla je zavidno mjesto i u kulturi interesa čovjeka s početka 19. vijeka kad književna pouka ustupa mjesto osjećanju plemenitosti i dobroti ljudskog srca.

Kao vrsta žanrovske književnosti, trivijalna književnost, prema nekim autorima, spada u red kiča ili šunda, ali kod većine drugih ta se literatura ne smatra tako prizemnom, niti tako naivnom. Kao obol potrošačkoj psihologiji, trivijalna književnost zaslužuje ozbiljniji tretman – ne toliko s estetskog koliko s psihološko-društvenog aspekta. Pitanja što ih već

dugi niz godina pred teoretičare postavlja suštinska opstojnost trivijalne književnosti nisu ni bespredmetna ni tako, kako se čini, isprazna.

Podvučeno je da određene i stanovito specifične društvenopsihološke, socijalnoegzistencijalne okolnosti potrošnje trivijalne književnosti vodi ka zaključku kako taj književni surogat efikasno oslobađa mase čitalaca širom svijeta. U tome pogledu, trivijalnu književnu pojavnost nije zgorega tretirati i kao terapijsku varijantu koja, čini se, stanovito oslobađa od frustracija što ih naše doba priređuje „novom čovjeku" ubačenom u žrvanj „novoga doba". U tome pogledu, novovjeka književna kritika svoj pogled s „kič-književnosti" i „kič-čovjeka" donekle pomiče prema posebnoj vrsti razumijevanja, pa vidno amortizira otvoreni prijezir nazvavši je „zabavnom književnošću". Ta se preinaka u dotadašnjem stavu prema trivijalnom književnom otpatku počinje odvijati krajem 18. vijeka kad se masovno proizvodi roman tendencije (*nouvelle*), a književna historija registrira ekspanziju gotovo fabričke proizvodnje toga književnog žanra.

Pomenimo, ovom prilikom, uobičajenu navadu da se mladi u tinejdžerskom dobu često ogledaju kao pjesnici. Ta prolazna manija uglavnom je povezana s prvim ljubavnim zanosima i razočarenjima kad se pišu „pjesme" u dnevnike i spomenare. Kod starijih to može potrajati i dulje i ne uvijek tako bezazleno, posebno kad je riječ o neshvatljivom ubjeđenju da se treba afirmirati kao književni stvaralac. Bezbroj je podanika te manije, čak i onih koji svojim skribentizmom polučuju određenu afirmaciju jer im ponekad uspijeva i objaviti, gotovo u pravilu, literarne surogate.

Kako posmatrati i vrednovati književnost kao umjetnost (u užem smislu toga značenja), odnosno kako se ta stvaralačka djelatnost akomodira u svijetu estetskog i stvaralačkog? Kod Solara (*Teorija proze*[♦1]) stoji da se „razlikovanje između umjetničke i neumjetničke proze razvija tek na osnovi razlikovanja umjetničke i neumjetničke književnosti", te se tako nameće tvrdnja da je pozadina te postavke u razlikovanju naučne i umjetničke proze. Ali, on se zalaže za misao da poetika umjetničke proze ne posjeduje kontinuiranu tradiciju.

[♦1] Milivoj Solar, ***Teorija proze***, Zagreb, SNL, 1989. (Filološki priručnici)

Ona s umjetničkim atributom zaživljuje tek s jednim novovjekim pojmom koji uspostavlja „estetiku“ kao roditelja proznih i stihovanih djela u zajedničku porodicu umjetničkih tvorevina što obitavaju u subjektivističkom poimanju stvaralaštva, crpeći porijeklo u analogiji prema biblijskom učenju da Bog stvara svijet. Možda je ipak takvo mišljenje proisteklo baš analoškom stazom prema ideji da je književni umjetnik (kao i svaki drugi) na neki način stvaralac. Time se stvorila i distanca između dva fenomena. Bog je stvoritelj, a blizak mu je po kreativnoj moći, koju nesumnjivo posjeduje, umjetnik koji biva stvaraocem. Umjetnik je, mišljenje je mnogih, od smrtnih ljudi najbliži Bogu. Primjera radi, naučnik nije stvaralac, već istražitelj i otkrivalac prirodnih i društvenih zakonitosti. Ta opservacija može nam biti bliskom samo ukoliko smo u stanju formirati svijest o višem poslanju umjetnosti kao čovjekove tvorevine koja korespondira i djeluje na liniji dvaju fenomena: onoga koji stvara i onoga koji to stvaralaštvo bezuslovno prihvata i razumije kao duhovno-estetski produkt jedne više, univerzalne i vječne istine koju nazivamo umjetničkom. Ali se odmah nameće pitanje na šta ukazuje ta istina. Jedan od mogućih odgovora jeste da bi ono što književni umjetnik promovira kao nepatvorenu istinu uvijek bilo tako kad bi tako bilo. Time dolazimo i do jednog ipak decidnijeg odgovora da je umjetničko, napose književno djelo, rasadnik jedne svestrane i nesumnjive istine „višeg univerzalnog smisla“ iskazanog estetskim mjerilom na ideji sadjejstva autora i konzumenta koji u ortaštvu uspostavljaju smisao i svrhu djela, a taj je smisao „konstituens estetičke dimenzije“.

Tako književni stvaralac svojim djelom percipira smisao onoga što bi podrazumijevalo i dočaravalo tzv. „pjesnički svijet“ koji je, bez dileme, i jedan „drugi svijet“, blizak čovjeku i njegovoj uzaludnoj potrazi za njim.

Posebno pitanje književne umjetnosti zahtijeva niz odgovora vezanih za jezik koji, prema mnogim mišljenjima, bez rodovske razlike, gotovo uvijek prikazuje fiktivnu stvarnost. Prikazom te fiktivne stvarnosti književni stvaralac obrazuje razliku između jezika proze i drame, na jednoj, i jezika lirske književnosti, na drugoj strani.

Književno djelo

Vratimo se pitanju književne umjetnosti, pa i njene svrhe. Mnogi autori iznimnu pažnju posvećuju tzv. „prirodi književnog djela“, ali pitanje njegove „prirode“ samo donekle može ustanoviti širinu i dubinu karaktera jezikom ostvarene umjetnosti. Usput, pitanje jezika književnog djela treba posebno razmatrati u tome kontekstu, naročito u tvrdnji da je književnost umjetnost ostvarena jezikom, ali da to ne znači kako je književnost jezična umjetnost.

Sam pojam *književnost* ima različita značenja. Ponajprije, taj termin, prema mnogim mišljenjima, obuhvata sva pisana i usmena ostvarenja. Prema tome, pod književnošću ne podrazumijevamo samo beletristiku, već i sva dokumentarna, pa i naučna ostvarenja. Naziv je prihvaćen kao ono što je u značenju latinizma *litteratura* (pismo, napisani tekst) u što, dakle, pored onoga što se u užem smislu smatra književnošću, spadaju sva štampana djela iz kulture jednog naroda, jedne epohe, ili čovječanstva – jednom riječju, u okrilju civilizacije. Taj termin odgovara i sadržajima građe o nekom predmetu, društvenom ili prirodnom pitanju. Tako je uobičajeno kazati da je riječ o ekonomskoj, socijalnoj, historijskoj, pedagoškoj, ili pak naučnoj literaturi.

U literaturu, prema tome, spada i književnost u najužem značenju, ili tzv. beletristika, odnosno lirski, epski i dramski rod i prijelazne vrste. Kao teorijski pojam, književnost se još naziva i *poezija*.

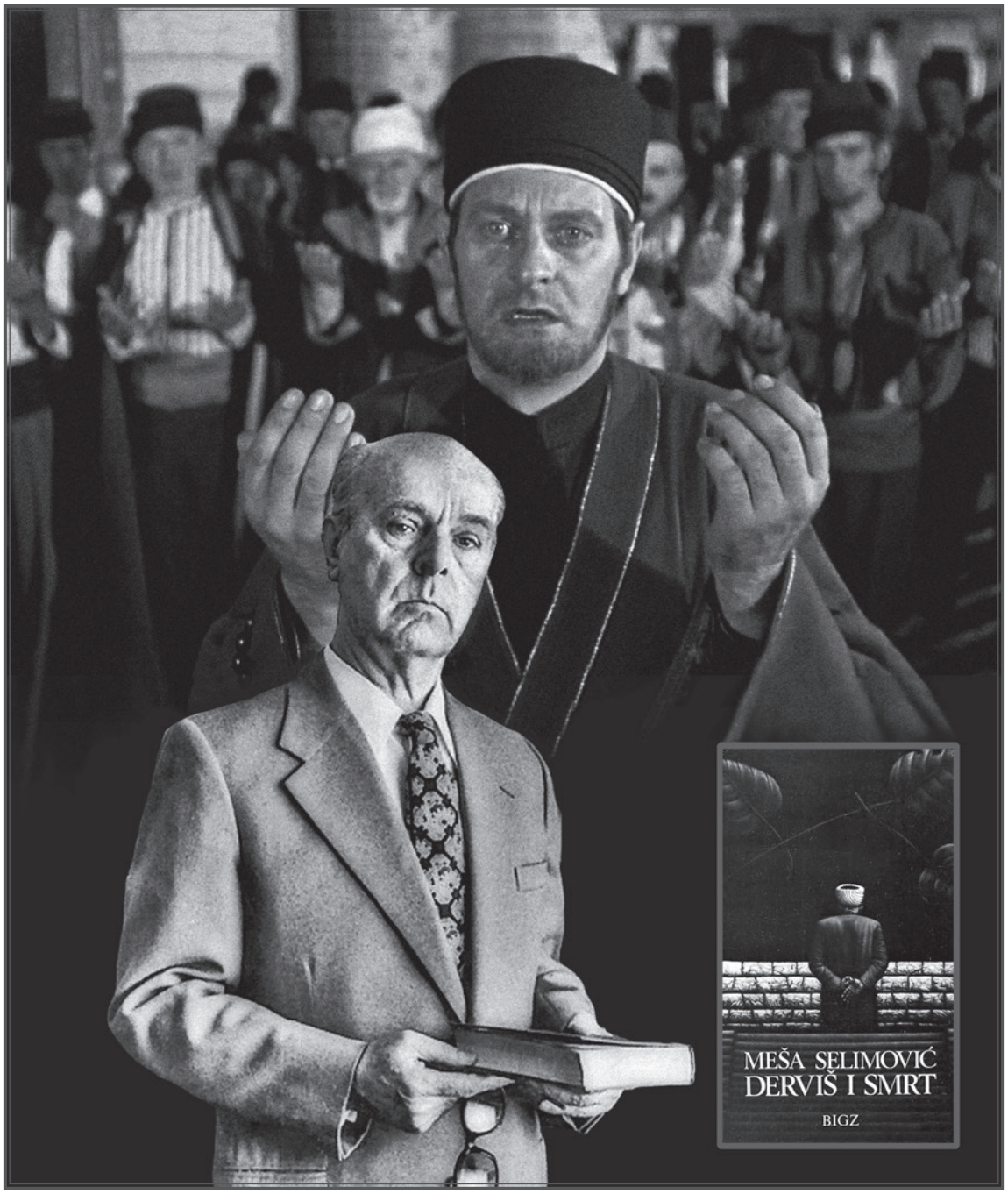
Koje su nužne pretpostavke da se jedno djelo nazove književnim? Odmah recimo da je to gotovo izlišno pitanje jer ne postoji indikativ kojim se na to pitanje bezgrešno može odgovoriti. Drugim riječima, nema gotovog recepta koji upućuje mogućeg autora da primjenom bilo kakvog stvaralačkog šablona ostvari ono što nazivamo književnim djelom. Historija književnosti, njene vrste, epohe, tendencije, mode, društvene i sve druge životne prilike i neprilike podsjećaju nas na uzaludnost pokušaja da proniknemo u stvaralačku bit književnosti, posebno beletristike. Plejade autora i njihovoh ostvarenja rječito potvrđuju činjenicu da ne postoji magična formula po kojoj se ovaploćuje književno stvaranje.

Uvažavajući pojam literarnosti, ruski formalisti su pokušavali medij literarizma prevesti iz p*redmeta* u *kvalitet*. Jakobsonon naučni pristup književnom djelu kvalificira argumentima koji književnost čine književnošću. Potrebno je možda spomenuti ruskog formalistu Tynjanova koji je ustvrdio da su osobine književnosti podložne promjenama, što se donekle dodiruje s mišljenjem njegovog savremenika M. Bahtina, izričitog u tvrdnji da granice estetskih, odnosno kulturalnih vrednovanja nisu konačne niti apsolutne jer su u različitim vremenima i same različite. To znači da je književna umjetnost dijalektički podložna svojevrsnom dinamičkom nizu kao što je, uostalom, i gotovo sve drugo u društvenom životu i što je sasvim razumljivo ako se uzme u obzir činjenica da se „književni svijet" s aspekta stvaraoca mora shvatiti i s aspekta njegovog vremena, aspekta političke i društvene ideologije, sociologije, ili čak i psihologije. Umjetnik je u datim životnim okolnostima podložan ukusima vremena u kojem stvara, prema tome i ukusima svega drugog što je imanentno tome vremenu, kao što je uloga spola, klase, naraštaja, rase, klime, civilizacije – jednom riječju, životnog ambijenta.

U punijem poimanju književnog djela, čini se, bilo bi svrhovito baciti pogled na dva osnovna aspekta: stvaralački i konzumni – aspekt autora i aspekt čitaoca. Je li riječ o relacijama koje ih povezuju u kakav interes? Eto još jedne začkoljice! Čini se da su ta dva aspekta relativno suprotstavljeni, ponajprije baš različitim interesima jer bi zajednički interes bio otvoreno izlišan. Ali, književna historija je bremenita upravo bezbrojnim potvrdama sadjejstva dviju interesnih strana. Autor-stvaralac ne može (niti želi) svoj projekat odvojiti (otuđiti) od konzumenta jer bi time utjecao na nipodaštavanje osnovne svrhe započetog posla, a to je potraga za svjedokom, pa i saučesnikom, za onim bez koga se ne može i bez kojega bi sav trud, u krajnjem slučaju, bio donekle izlišan.

U ovom kontekstu, gotovo se rapidno nameće kur'anski moto uzet kao lajtmotiv u znamenitom romanu *Derviš i smrt*, Meše Selimovića, kao stvaralačka misao-vodilja iz prostora ekspozicije ispovijesti kad derviš Ahmed Nurudin zaziva svjedoke: mastionicu i pero, kao i ono što se perom piše, varljivi i nesigurni sumrak i noć koja svoje aktere oživi, i mjesec kad najedra, i zoru kad zarudi, i sudnji dan, i dušu koja sebe kori, vrijeme i njegov početak i svršetak svega – sa tragičnom spoznajom *da je svaki čovjek uvijek na gubitku*.[♦2]

[♦2] Meša Selimović, ***Derviš i smrt,*** "Svjetlost", Sarajevo (*Muslimanska književnost XX vijeka*), *Knjiga XII*, 1991.



Mešina svojevrsna potraga za svjedokom-univerzumom, blagoslovljenim svjedokom.

A šta je to nego svojevrsna potraga za svjedokom-univerzumom, pa zato i prve rečenice toga romana valja shvatiti kao prijeku potrebu onoga koji ne odolijeva moćnoj sili u sebi da se vlastita muka podijeli s nekim ko nema konkretnog imena, ali koji je blagoslovljeni svjedok. Ta stvaralačka indicija je mitološko-mentalnog značenja potrebe za sapatnikom, saučesnikom, odanim ideološkim dvojnikom-partnerom, za onim koji nije samo svjedok, već i ortak, indikator. Na prvi pogled, taj svjedok je zapis koji *u kukama slova* treba poslužiti nezaobilaznoj istini jer je svjesno započet čin suđenja samome sebi u kojem je on i ispovjednik i sudija i svjedok i tuženi. Taj svjedok je univerzalnog karaktera. Protagonist ga markira pisanim intimatom, a u suštini je sve posvećeno onome koji će to čitati, ponajprije sebi samom. Tako se aktant u svom „igrokazu iskaza" smjelo preobražava u sebe svjedoka-saučesnika, onoga koji pred licem pravde nalazi olakšavajuću okolnost za sebe i za muku „razgovora sa samim sobom".

Protivnici mišljenja o neophodnosti saradnika-svjedoka barataju, donekle se čini, neoborivim argumentom da je autorski intimat apsolutno nezavisan, autohton u svojoj djelatnosti, te da ga je potrebno zaštititi od vanjske presude, odnosno konzumentske egzekucije. Riječ je o nesumnjivoj nezavisnosti i slobodi izbora, autohtonosti koja štiti neoborivost i subjektivnost umjetničkog čina. Zanimljivost tako izložene dileme jeste, opet se čini, i u tome da su ta dva medija prividno suprotstavljeni, ali u svome korijenu interesno nerazlučivi i nerazdvojivi.

U *Teoriji književnosti* René Welleka i Austin Warrena[♦3], u poglavlju *Priroda književnosti* stoji da se priroda književnosti najjasnije shvata ako se posmatra iz pozicije referencijalnosti, te da u potrazi za zametkom čiste književne umjetnosti valja posegnuti u bit tradicionalnih rodova i žanrova, a to su epika, lirika i drama. Autori tvrde da se svi ti književni rodovi oslanjaju na „svijet izmišljenog" i „uobrazilje", te da su sadržaji jednog romana, pjesme ili drame proizvod određene stvaralačke imaginacije jer nisu dovoljno istiniti, pošto nisu logičke tvrdnje. Drugim riječima, subjektivno „ja" je stvaralački isforsirano, reklo bi se da se zasniva na umjetničkoj slobodi koja, dodali bismo, korespondira s umjetničkom istinom, a koja nije usko faktografska. Ona je univerzalna i svevremenska. Autori smatraju da se lik u romanu

---

[♦3] René Wellek i Austin Warren, ***Teorija književnost***i, Treće izdanje, „Nolit", Beograd, 1985., str. 41 – 50.

ili drami, jednako kao i lirski subjekt u pjesmi, razlikuju od stvarne, historijske ličnosti ili egzistencijalnog subjekta iz stvarnog života jer se sastoje od autorovih rečenica kojima su opisane ili koje mu se stavljaju u usta. Oni, dakle, nemaju „ni prošlosti ni budućnosti" jer su svevremeni i kao takvi neuništivi.

Wellek i Warren također smatraju da je čak i realistički roman kao „isječak iz života" realiziran prema umjetničkim zakonitostima i konvencijama. To isto vrijedi i za dramu koja posjeduje scenski okvir u kojem se rukuje i prostorom i vremenom. Teoretičari često barataju pojmom lika (ličnosti) jer se on razuđuje u gotovo bezbroj načina i primjera prozne i dramske književnosti. U načinu realističkog vođenja dijaloga u drami, na primjer, raspolažu izborom njegovih „sastavnih elemenata", kao i u načinu izlaska na pozornicu i njenog napuštanja. Ako bi se bilo šta moglo prigovoriti tvrdnji da književno djelo egzistira na autorovoj imaginaciji, onda bi se znak pitanja mogao postaviti iza tvrdnje o neprikosnovenoj stvaralačkoj invenciji koja se ne mora posebno dokazivati, pošto je pjesnički jezik ionako prožet slikovnošću. Ali izvjesna skepsa se javlja zbog tvrdnje da „slikovnost nije bitna za izmišljeni iskaz", pa samim time ni za najveći dio književnosti. Autori to mišljenje potkrepljuju opaskom da je veliki broj pjesama izvjesno beslikovan jer su ostvarene kao poezija iskaza. Doduše, autorski dvojac se ograđuje primjedbom da se konkretna slikovnost ne treba miješati s čulnim i vizuelnim stvaranjem slika, primijetivši kako ogroman broj velikih književnih djela ne izaziva čulne slike, osim samo sporadično i na mahove.

Wellek i Warren naglašavaju da su priroda i funkcija književnosti sadjejstvene, te postavljaju pitanje jesu li se historijski ipak mijenjale. Odgovorivši potvrdno, autori *Teorije književnosti* navode kako je u dubokoj prošlosti bilo razdoblja u kojima su filozofija, religija i književnost bili jednim stvaralačkim predmetom, odnosno nisu se razlikovale svojom prirodom i funkcijom, spominjući u tome kontekstu Eshila i Hesioda. Ali je već Platon svjedočio o svađi između filozofa i pjesnika.

Možemo, ipak, ustanoviti kako se priroda i funkcija književne umjetnosti u poređenju s drugim ljudskim djelatnostima nisu u svojoj osnovi promijenile. Književno djelo djelatno funkcionira kao jedinstveni, nedjeljivi medij „prijatnosti" i „korisnosti". Književni teoretičari

napominju kako zadovoljstvo i prijatnost koje nudi književnost nije tek puko i banalno životno zadovoljstvo i puki osjećaj prijatnosti. To spada u kategoriju „višeg zadovoljstva" koje se razraslo u jednoj „višoj djelatnosti", odnosno u kontemplaciji koja nije podložna praktičnoj svrsi. Autori, pak, ističu da korisnost književnosti predstavlja ozbiljnost koja i može pružiti zadovoljstvo.

Književni teoretičari se, nerijetko, bave jednom od osnovnih svrha književnosti kao umjetnosti, onim segmentom koji se razotkriva kao poezija – u širem smislu toga značenja. To je pitanje jedne ili više njenih mogućih funkcija. Neki od njih ističu pluralizam interesa te umjetnosti. Thomas Stearns Eliot je decidan kad u čuvenom eseju *Svrha poezije i svrha kritike* podvlači jednu od najznačajnijih osobina književnosti ističući njenu nesumnjivu raznovrsnost i raznolikost vrsta, posebno u pojedinim književnim epohama. Mišljenjem kako bi poezija mogla zauzeti primat nad filozofijom i religijom, potkrepljujući vjeru da je ona oblik dubljih saznanja, uporište nalazi kod Aristotela koji je tvrdio da je poezija više filozofska od historije jer se historija bavi onim što je bilo, a poezija onim što bi moglo biti pod datim okolnostima. Navodi se primjer kako drama *Otelo* ne poseže za univerzalnom kategorijom ljubomore kao opće pojave, već je usredsređena na Otelovu ljubomoru kao specifičnu, posebnu ljubomoru. To mišljenje korespondira s jednom od najposebnijih osobina književne umjetnosti, kao što je npr. tipologija likova koja esencijalno otkriva tipa u pojedincu i pojedinca u tipu, pa teoretičar naglašava kako književne tipologije potječu još od Horacija i njegovog učenja o „priličnosti", nudeći zbirku tipova u rimskoj komediji, kao što su npr. hvalisavac, tvrdica, ili rasipnik.

Različitost naziva za pojam koji se odnosi na književni lik s historijskog aspekta književne teorije podastire Vladimir Biti u svom *Pojmovniku suvremene književne teorije*[♦4] nalazeći da je taj termin adekvatan značenjima što ih poimamo kao „karakter", „ličnost-osobnost", „figura", „junak", shodno različitim perspektivama u kojima su se ti pojmovi oblikovali, a što je uglavnom povezano s književnim rodovima i žanrovima. Dosadašnji teoretičari, napominje Biti, vrlo su se obazrivo odnosili prema pitanju književnih karaktera. Također se naglašava kako se od naturalizma čovjek više ne doživljava kao „junak" zbivanja, pa čak

[♦4] Vladimir Biti, ***Pojmovnik suvremene književne teorije,*** Zagreb, Matica hrvatska, 1997., str. 205/206.

ni kao protagonist vlastite namjere. Lik sve više gubi unikatnu stabilnost i svojstvo pošto se „rastače u nakupinu proturječnih težnji koje se samo labavo drže na okupu kakvim vlastitim imenom“. Prema savremenom poimanju književne problematike, likovi se doživljavaju pretežno „iznutra“ preko svojih ubjeđenja, misli ili osjećanja, a ljudi pretežno „izvana“ preko gesta, pokreta, radnje ili grimase. Na toj postavci, teoretičari imenuju brojne tipologije kao npr. „obli“, „plitiki“, „dinamični“, „duboki“, „individualni“, „realistični“, ili čak „plošni“, „površni“, „naivni“, „stereotipni“, itd. Drugim riječima, na taj se način detektiraju psihološke kategorije. U modernoj teoriji proze prevaziđena je mimetička, a primat je uspostavljen prema semiotičkoj paradigmi teorije pripovijedanja. Strukturalisti su ubjeđenja kako pripovijedni sadržaji polaze od suštine priče, pa su i likovi tome apsolutno podložni, odnosno zavise od namijenjene uloge, stvarne funkcije koju dobivaju u priči. Strukturalisti u početku svoga naukovanja protažiraju likove kao djelatnike-aktante, a Barthes usmjerava svoj pogled na činjenicu kako za pripovijest nisu imanentne fabula ili radnja, već *Ime* ili *Lik*. On je, na izvjestan način, utjecao na to da moderna teorija, umjesto priče, znakovitu pažnju usmjerava prema liku kao fundamentalnom uzroku i uzorku zamišljenog projekta.

Eliot, između ostalih, postavlja pitanje je li npr. Hamlet tip. Sumirajući atribute što ih posjeduje taj znameniti lik, on konstatira njegovu bazičnu duševnu osobinu, a to je melanholija. Iz Hamletove melanholije, tvrdi on, razrasta se veći broj tipova, pa se dolazi do zaključka kako svaki pojedinac predstavlja neograničeni zbir tipova jer je kao životna datost nesumnjivo unikatan, jedinstven, neponovljiv. A to naročito zanima književnog stvaraoca jer nije motiviran plošnim, već univerzalnim pojavama iz ljudskog života.

Kako bismo ilustrirali Eliotovu tvrdnju, uzet ćemo dva primjera iz rane bošnjačke proze, prvog bosanskohercegovačkog romana *Bez nade*[♦5], autora Osman-Aziza i prvog bošnjačkog romana *Zeleno busenje*,[♦6] Edhema Mulabdića, odnosno primjere likova Alage Hrle i Muharemage. Pogled na njihov životni karakter, sudbinu i egzistencijalne silnice što ih

---

[♦5] Osman-Aziz, ***Bez nade, Pripovijest iz mostarskoga života***, (Priredio Safet Sarić), Bošnjačka književnost u 100 knjiga, “Preporod”, Sarajevo, 2007, str. 41. – 292.

[♦6] Edhem Mulabdić, ***Zeleno busenje****, Muslimanska književnost XX vijeka*, *Knjiga 1*, (Priredio Enes Duraković). “Svjetlost”, Sarajevo, 1991., str. 273.

progone, sasvim potvrđuje da se radi o tipovima, ali njihovo tipsko obilježje u svakom slučaju korespondira s Eliotovom tvrdnjom da je književno kreirani lik nosliac neograničenih tipova, rekli bismo – jednog te istog. Ako je umjetnička istina svevremenska, onda se samo postavlja pitanje autorovog dosega te istine, drugim riječima – stvaralačke kreacije.

U romanu *Bez nade* svojom prirodom, kao i ulogom koja mu je data, svojim životnim usudom s kojim se bezuspješno hrve, susrećemo se s Alagom Hrlom, nesretnikom koji ne odolijeva tvrdokornom uvjerenju da je žrtva nadošle i nametnute „historijske nevolje" koja je zadesila sve njegove sunarodnjake pošto je Turska bezobzirno predala (i prodala) Bosnu, prepustivši Bošnjake na milost i nemilost „kaurinu". Po tome je Alaga Hrle nesumnjiva tipološka datost, onaj koji u sebi nosi sve nevolje što ih proživljavaju i svi njegovi sunarodnjaci. Gotovo svi oni, „glavom bez obzira", iseljavaju, ostavljajući sve, misleći da će ih „braća turska" objeručke prihvatiti i udomiti, nadoknaditi im sve izgubljeno. Svi oni su uvjereni da će ih, ostanu li na svome, tuđin bezuslovno „pokauriti". To misli i uvjeren je u to i Alaga, te se i on sprema za povoljan trenutak da se i sam odluči na taj korak. Kao i svi muslimani, ni Alaga nimalo ne sumnja u neprijateljstvo tuđina druge vjere, pa izgovara znamenitu rečenicu: *Ne do mi Allah, da se ja s njima miješam*, izgovarajući tako nesumnjivo uvjerenje svih svojih sunarodnjaka, čime se potvrđuje i njegova tipičnost – očajnog tvrdokorca koji je zapao u historijsko prokletstvo, u bolest kojoj lijeka ne vidi niti ga traži. Međutim, taj Osman-Azizov lik, bez obzira što je isti kao i svi drugi koji se ne mire s datim okolnostima, bez obzira što je izrastao iz mentalno ukorijenjene sredine, bez obzira što se naoko ne razlikuje ni od jednog svog sunarodnika – predstavlja i onu pojavu koju protažira Eliot, a to je da kao tip posjeduje i onu različnost koja ga promovira kao obremenjenog čovjeka obilježenog većim brojem tipova, što ga, nesumnjivo, čini jedinstvenim, neponovljivim, drukčijim. Iako su muslimani BiH dolaskom Austro-Ugarske složni u mišljenju da je Bosnu poklopio i porobio neprijatelj, u autorskoj viziji Alaga je najeklatantniji primjer tvrdokorca koji je u sukobu i sa samim sobom: sprema se na iseljenje, a očekuje da će ipak možda tuđinu ugledati leđa; mjeri i mjerka, ostavljajući vremenu da se život ipak vrati u ustaljeni kolosijek, a znajući da je to nemoguće, postaje planirani autsajder, srljajući iz nesreće u nesreću, iz poraza u poraz. Alaga je tako žrtva bez premca, iako je izvađen iz „stvarnog života" i izrastao iz sredine u kojoj se naoko ne razlikuje od ostalih nevoljnika.

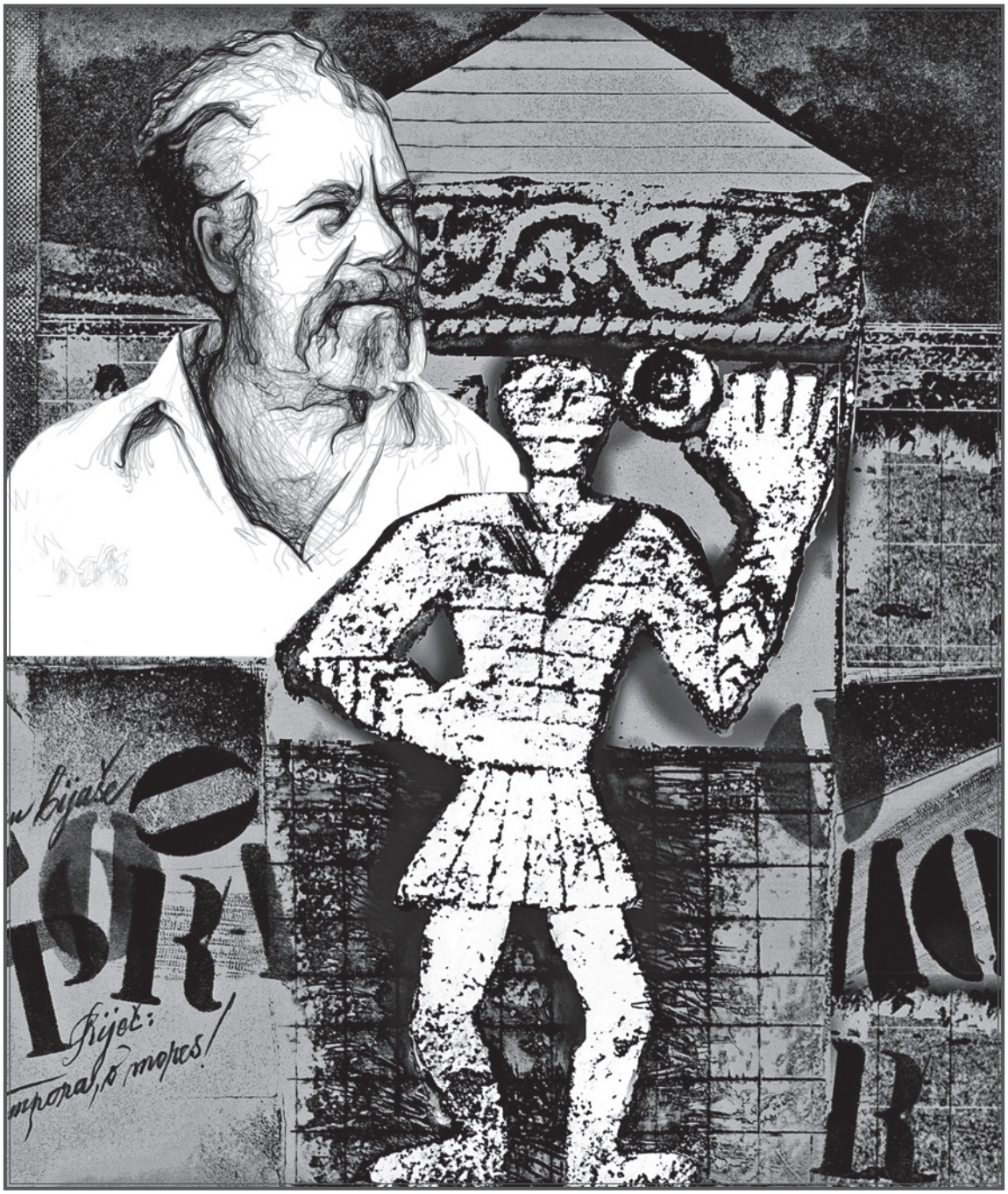
Frapantnu sličnost tipološkog nevoljnika susrećemo i kod Mulabdićevog protagoniste Muharemage. On je ostvaren kao karakter, kao tip s ulogom jer je otjelovljena datost svoga vremena. Mrzi nauku i novotarije svake vrste i po tome je sličan mentalitetu svih tvrdokoraca iz muslimanske sredine, podanika tradicije, ustaljenih odnosa i nemirenja s „novim vremenima". Kao i gotovo svi drugi, prije zauzeća Maglaja i Bosne, Muharemaga se sa svojom čeljadi sklanja na selo. Kao i mnoštvo drugih, uvlači se u ljušturu, u tvrđavu usamljenosti i epohalne šutnje. I nakon potonjeg povratka u grad, on ostaje isti. Kao i većina sunarodnika, usljed datih okolnosti, izabire samosvojan i poseban život, ali ipak drukčiji i odvojen od života drugih. Bez obzira što je izrastao iz sredine koja misli isto kao i on, Muharemaga se svojstveno izdiže i uzdiže besciljnom tvrdokornošću. Autor ga amnestira kao čovjeka koji je žrtva svoje naravi i koji zbog toga ne može niti želi prihvatiti nove životne okolnosti i po tome se kao tip izdvaja od svih drugih, mada i svi drugi misle kao i on. Kao takav, Alaga nema izbora i zbog toga, za razliku od istomišljenika, postaje nosilac tragične krivice. Zamišljen kao lik koji odudara od autorove koncepcije „novog vremena", u isto vrijeme biva nasuprot njegove književne namjere. Muharemaga je drukčiji i samosvojan, ostvaren kao rezultat stvaralačkog otrgnuća, kao svojevrsni razmetni sin jednak s drugima, ali kao autorov neistomišljenik – postaje žrtva „epohe na izdisaju". Kao tipološki predstavnik svoje sredine, on je kreiran i kao sudbina s mnoštvom tipova u sebi. Želeći dobro, dijelio je zlo; tražeći najbolje, izabrao je najgore. Njegova nevolja, koja je izrasla iz kolektivne nevolje, biva tako samo njegova. Za razliku od većine drugih koji se, kako-tako, gonjeni egzistencijalnom potrebom, donekle prilagođavaju novom životu, Muharemaga shvata da u tome i u takvom životu za njega nema niti ikada može biti mjesta.

Opservacije o tipologiji proznih i dramskih protagonista nužno nameću i pitanje vezano za lirski književni rod jer je klasično teorijsko mišljenje kako je lirika lišena fabule, tj. priče, događaja, već je kao esencijalna književna forma zasnovana na tzv. „poetskom motivu". Za pojedine prijelazne vrste, kao što su balada, romansa ili poema taj lirski specifikum ne vrijedi jer je svaka od tih vrsta uglavnom zasnovana na opjevavanju događaja – junačkog, ljubavnog, životnog. Ali i lirika je, prema našem smjelijem mišljenju, samo prividno lišena uloge izvjesnog protagoniste jer književna teorija barata floskulom o „lirskom subjektu" kao nosiocu određene „radnje", „događaja", „raspoloženja", ukratko – neke, manje-više, emotivne

senzacije koja pjesnika nadahnjuje da je, često i dramatski obremenjenu, užarenom emocijom izrazi zgusnutom formom i lapidarnim, hermetičnim, nerijetko zaumnim metajezikom, bez narativnih konotacija. To je, svjesni smo, ipak presmjela, teorijski labava tvrdnja.

Antika obznanjuje *lirikos* kao književnu vrstu divergentnu od epike i drame. Tek se od 18. stoljeća u književnoj teoriji profilira pojam lirske poezije kao trećeg književnog roda. Lirika je u svojoj zametnoj fazi izražavana kao simbioza jezika, muzike i plesa. Ta je poezija imanentna obredu i narodnim običajima folklornog, često magijskog karaktera. Historičari napominju da je iz ritma zajedničkog obrednog starogrčkog pjevanja i plesa izrastao nukleus rane poezije iz čega se kasnije formirao obrazac – stih, koji je osnovni ritmički element klasičnih poetskih vrsta, poput epigrama, epitafa, ditiramba, himne, elegije, ili ode. Tako, eto, možemo biti slobodni u mišljenju da je klasični lirski protagonist bio kolektiv koji se vremenom emancipirao kao „lirski subjekt“, emotivni i misaoni nosilac motiva, a što postaje bazična pozadina stvaralačkog pojedinca-pjesnika. To već karakterizira i poeziju rimskih pjesnika Katula, Tibula, Propercija, Ovidija, Vergilija, Horacija, ili Marcijala.

Historičari se slažu da *renesansa* predstavlja najplodnije doba lirske poezije kad je ključnu ulogu odigrao Francesco Petrarca i njegov legendarni *Canzoniere* koji je ustanovio pjesnički pokret poznat kao *petrarkizam*. *Romantizam* odgaja posebnu lirsku strukturu pjesme koja više ne robuje pravilima versifikacije, već afirmira puno značenje emocije, a *moderna*, sredinom 19. vijeka, s Walt Whitmanom i Charles Baudelaireom, biva svjedokom radikalnih zahvata u tretmanu pjesničkog jezika. Karakter nesputane asocijativnosti otvara vrata jezičkom hermetizmu i tzv. „slobodnom stihu“, odnosno životu „pjesme u prozi“, pa se tako sve smjelije primičemo tezi o djelatnom karakteru lirskog subjekta kao svojevrsnog aktanta i protagoniste – odnosno tipološki univerzalnog i simboličkog „lika“ kojega će, nešto kasnije, afirmirati francuski i ruski pjesnici, Arthur Rimbaud ili Aleksandar Blok, na primjer. A s 20. vijekom začinje se tzv. *avangardna* književnost, obilježena *ekspresionizmom*, *futurizmom*, *nadrealizmom*, *dadaizmom* i drugim poetičkim pomodnostima toga doba. To je vrijeme koje do krajnosti obezvređuje lirskojezičnu tradicionalnu normativnost. Dovoljno je baciti pogled na suštinu dadaizma i pokrenuti skepsu prema vrtoglavim tendencijama u književnosti, kao i u svim drugim segmentima života „novoga doba“. Ali to je već tema za neku drugu priliku.



Omaž Maku i njegovom (i Hozinom) 'Kamenom Spavaču', čuvaru i svevremenskom svjedoku brojnih bosanskohercegovačkih nekropola na „baštini svojoj“.

U prilog ideji o lirskom subjektu kao profiliranom „tipu-protagonisti“, ponekad nevidljivom ali svagda prisutnom aktantu, bacimo pogled na dvije pjesme bošnjačkih pjesnika Maka Dizdara i Abdulaha Sidrana. Riječ je o primjerima preko kojih očiglednije želimo podržati ideju za koju se zalažemo. Prvo, u cijelosti navedimo općeznanu Dizdarevu pjesmu *Gorčin*[♦7]:

Ase ležit
Vojnik Gorčin
U zemlji svojoj
Na baštini
Tuždi
Žih
A smrt dozivah
Noć i dan
Mrava ne zgazih
U vojnike
Odoh
Bil sam
U pet i pet vojni
Bez štita i oklopa
E da ednom
Prestanu gorčine
Zgiboh od čudne boli
Ne probi me kopje
Ne ustreli strijela
Ne posječe

♦7 Mak Dizdar, ***Kameni spavač***, Publisher DID, Sarajevo, 1999., str. 138./140.

Sablja
Zgiboh od boli
Nepreboli
Volju
A djevu mi ugrabiše
U robje
Ako Kosaru sretnete
Na putevima
Gospodnjim
Molju
Skažite
Za vjernost
Moju

Prije izvjesne teorijsko-analitičke ekspertize, tretirajući lirskog protagonistu u ovoj čuvenoj pjesmi, navedimo nekoliko kratkih kritičkih opaski o epitafski raspoloženom i nadahnutom Kamenom Spavaču, čuvaru i svevremenskom svjedoku brojnih bosanskohercegovačkih nekropola na „baštini svojoj".

U uvodu reprezentativnog, raskošnog izdanja izabranih Dizdarevih pjesama na bosanskom i u paralelnom prijevodu na francuski jezik, uz također raskošnu grafičku obradu Dževada Hoze, autor *Pogovora*, Rusmir Mahmutćehajić, u uvodnoj napomeni minuciozno primjećuje: „Možda nije slučajnost što Mak, Dizdarevo *nomdeguerre* i književno ime, znači *mak* (*papaver*), simbol zemlje, sna i smrti; dok obrnuti red slova daje *kam*, srednjovjekovnu riječ za *kamen*."[♦8]

[♦8] *Isto*, str. 6.



Plejade autora i njihovoh ostvarenja rječito potvrđuju činjenicu da ne postoji magična formula po kojoj se ovaploćuje književno djelovanje.



Naime, nema gotovog recepta koji upućuje mogućeg autora da primjenom bilo kakvog stvaralačkog šablona ostvari ono što nazivamo književnim djelom.

Ono što bismo izdvojili iz toga *Pogovora* (*Afterword*) korespondira s našom pretpostavkom o izvjesnoj protagonističkoj poziciji lirskog subjekta jer: „Poruka *Kamenog spavača* jeste poricanje dvojine. Jastvo kao Potpunost obraća se jastvu kao uvjetnosti, a Jednost postaje pokazana... Nebesa i Zemlja, koji su izvorno jedno, bivaju ponovno sastavljeni u cjelinu i stopljeni u Jednost."[♦9] Poetska grandioznost Makovog pjesništva je ujedno i Jednost mitskog Spavača, onoga koji u mnogim mislima o životu i smrti progovara iz vlastitog iskustva s prednošću koja ga afirmira kao znalca onoga što živi ne znaju niti mogu znati. Kameni Spavač je svjedok kojem se ne može oduzeti privilegija da nas uputi i pouči jer je *u tom kolu bola ni potonj ni prvi*, onaj koji to izgovara s one strane zatajenog zaumlja. Makov legendarni „junak" nemilice širi spoznaje onoga koji jednom reče da je *davno legao* i da mu je *dugo ležati*, tvrdeći da „smrt nije kraj Jer smrti zapravo i nema".

Navedimo, u povodu nastanka pjesme *Gorčin*, Dizdarevu opasku kako ga je godinama mučio fenomen srednjovjekovnog čovjeka Bosne: „Satima sam stajao pred stećcima nekropola ove zemlje, smještenim pod noge prastarih šuma. Sa kamenih gromada ulazili su u mene raznoliki simboli sunca, isprepletenog bilja i ispruženih ljudskih ruku... U pohode mi tada dolazi spavač ispod kamena...".

Dizdar je, eto tako, samog sebe interpolirao u nemušti, „satvoreni" jezik okamenjenog svjedoka, jezik zvučan koji je završtao „upitnicima apokalipse" onoga koji je „davno legao".

Nesumnjivost egzistencijalne svevremenosti mitskog Spavača neupitna je u pjesmi *Gorčin*, u tome pogledu i jednog od najupečatljivijih svjedočanstava autorskog nadahnuća da lirskom teleportacijom udahne život arhetipskom svjedoku-junaku – biću mitskom, ritualnom, simboličkom, onome koji je smisleni obrazac i nosilac „radnje".

Struktura *Gorčina* je izvanredno zanimljiva. Donekle duhovita, naša opaska o poetskoj teleportaciji u pravom smislu riječi potvrđuje se u subjekciji suodnosa gramatičkih lica između prve strofe i ostatka pjesme. Naime, zanimljivost proizilazi iz jezičke (prividne, stvaralački

[♦9] *Isto*, str. 234.

svjesne) nedosljednosti. Prva strofa, kao svojevrsna dramatska ekspozicija data je u trećem licu jednine (*Ase ležit / Vojnik Gorčin / U zemlji svojoj / Na baštini / Tuždi*). Neobičnost lirske strukture pjesme proizilazi i iz čitalačke dileme nije li pjesnik sve ostale strofe spontano dao u gramatičkom prvom licu jednine, konkretnije – ostvarivši tako začuđujući karakter aktanta koji postaje nosilac „radnje", subjektivni tumač i „određivač okolnosti". Dizdar tim prijelazom s trećeg na prvo lice jednine postiže „značenjski" karakter Gorčinove nevolje. Prividno alogička gramatička transformacija djelatno i sadržajno opravdava semantički diskurz kao svojevrsni „dokaz". Gorčin se afirmira kao tipološka markantnost iz pozicije udaljenog, drevnog posmatrača u poziciju ranjenog ispovjednika. Postajemo svjedoci „pripovjedne matrice" ne narušavajući integritet i položaj „lirskog subjekta". Drugim riječima, gramatičkom transverzalom autor uspijeva dostići nivo organske saradnje posmatrača i okamenjenog subjekta koji pouzdano „oživljava" hudu sudbinu tako što životna nevolja biva opravdano kazana onome koji je zainteresiran kao vjerovni sagovornik. Kao da se tako jasno potvrđuje floskula da „mrtva usta ne govore" sve dok se ne animira onaj koji će nevoljnika saslušati i razumjeti. Mitski rekvizitarij zastupljen u pjesmi oživljava autentičnost vremena i događaja iz perspektive simboličkog *gorčina* dovedenog u status ispovjednika. On se iz fatalnog u „pet i pet" dovodi u ulogu svjesnog autosvjedoka svoje tragične sudbine, aktera „vojne", ni kriva ni dužna – „bez štita i oklopa", bez prava na život i sreću. Taj tragizam egzaltiranog čovjeka postaje slika i svjedočanstvo kolektivne propasti, usuda koji je neizbježan, ali s naivnom vjerom „e da ednom prestanu gorčine". Time je pjesnik ostvario alibi-poziciju svome nevoljniku uime svih drugih koji „zgiboše" na polju historijske nevolje što satire sve obespravljene bijednike svijeta – u sva vremena, u vijeke vijekova. Koplje, strijela i sablja sudbinski sijeku živo meso, ali apsurd dostiže kulminaciju živim dokazom da stravična obespravljenost nemoćnog čovjeka nosi breme „probuđene svijesti" onoga koji živi dozivajući smrt kao spasenje. Gorčinova bol-neprebol oživljena je spoznajom koja zaprepašćuje i unižava.

Gorčin je stvaralački moćno amnestiran od statusa izabranog nevoljnika-pojedinca. On je nosilac tragične spoznaje uime ljudskog bića i sveopćeg usuda u kojemu se ni pojedinac nema čemu nadati, te žalobno izgovara fatalnu spoznaju da „u tom kolu bola" nije „ni potonj ni prvi". Ovdje se možemo potpuno složiti s Lukácsevom tvrdnjom da „heroj epopeje" u djelatnom procesu, bez obzira na poziciju aktuelnog protagoniste u individualno-sadržajnoj poduzetnosti, nikad nije samo individuum jer „njegov predmet nije (samo) lična sudbina,

nego sudbina zajednice“.[♦10] On je interpoliran u „organsku cjelinu“ ne posjedujući moć kojom bi se izolirao od dijalektičke pozicije kojoj služi, odnosno da bi postao samo ličnost, ili: „Ako život kao život nalazi u sebi imanentan smisao, onda su kategorije organike one koje sve određuju: individualna struktura i fizionomija nastaju iz ravnoteže u uzajamnoj uslovljenosti dijela i cjeline, a ne iz polemičkog samoreflektiranja usamljene i zabludjele ličnosti.“[♦11]

Dramatski naboj Dizdareve pjesme dostiže značenje peripetije uklopljene u razinu svijesti o voljenoj djevi Kosari. Ta djeva također postaje simbolom kao obespravljena i žalosna žena koja sudbinski, od iskona, biva žrtvom osionih kojima je etički princip samo povijesni paradoks. Katarzično se obraćajući živima, Gorčin moli da joj, ako je sretnu i ugledaju „na putevima Gospodnjim“ – prenesu poruku o vječnoj vjernosti. Tako se on, „vojni bez štita i oklopa“, od pojedinca-stradalnika preobražava u status glasa obespravljenih ljudi svijeta i moćno uzdiže do simbola okamenjenog protagoniste kao nosioca univerzalne svijesti o suštoj istinitosti, kako života – tako i smrti.

Nevoljnik s one strane svoje žalosne sudbine vapi da se njegovoj voljenoj prenese poruka o vječnoj vjernosti, čime se potvrđuje egzistencijalni paradoks da pravde nema niti je kada može biti – ni u životu, ni u smrti. On se, obremenjen oživljenom sviješću, žalosno uzdiže do pozicije „glasnogovornika“ poniženog i obespravljenog bića, te tako služi kao živi svjedok svjedoku. Time ujedno pjesnik moćno opravdava simboličko ime svoga „junaka“.

Poetska riječ bošnjačkog pjesnika Abdulaha Sidrana čini se još podatnijom i zahvalnijom za predmet naše teze o lirskom protagonističkom djelatniku u pogledu ideološko-kreativne ideje koju obično zovemo inspiracijom, mada se i taj teorijski pojam može podvrgnuti praktičnoj procjeni stvaralačke intencije, nauma ili osnovne namisli. Možda nije naodmet, ovim povodom, spomenuti značaj *abdukcije*, pojma koji proistječe iz medija emocije, ili tzv. nadahnuća. Pojam ustanovljava Ch. S. Peirce, jedan od očeva semiotike, dovodeći u neposrednu vezu abdukciju i retrodukciju koje se rađaju „iz čina“ autorove „Božije povlaštenosti“ kojom

---

[♦10] Vidjeti: Georg Lukács, ***Teorija romana***, Biblioteka *Logos*, „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, Sarajevo, 1990., str. 52./53.

[♦11] ***Isto***, str. 53.

on (poput životinjskog instinkta), iznenađen neposrednim otkrićem, stavlja u pogon nadošlu misao koja se pretvara u ideju rođenu „iz slutnje“ a oživljava poetskom alkemijom čistog osjećanja. Čini se da najveći broj Sidranovih poetskih ostvarenja u zadnjim desetljećima njegovog stvaranja korespondira s abdukcijom kao fenomenom koji ima ključnu ulogu u pretvorbi iznenadnih otkrića – ne samo životnih pojavnosti – senzacionalnih proniknuća u stvarnosnu bit. Jedna od takvih pjesama je *Kad mlidijah umrijeti*. Navedimo je u cijelosti:

Sretnem, u samoposluzi, jutros
pokojnog boru pejovića
još se pokatkad, među drugarima, priča
kako je, mrijući, s postelje, o branku
govorio šaptom, na slogove sričuć
teško književno spoznanje:
„kad mlidijah umreti
nije samo velika poezija,
u toj pjesmi o bolesti i pjesmi
svako je slovo nepobitno tačno
kao da su je liječnici, danas,
pokraj moje postelje pisali“
zgledamo se, u čudu, međ šarenim gondolama,
u stisci tijela što ištu narodni kruh
na kasi, ne stižem brojati novac
ni kusur, njegov čitajući pogled:
„pa zar je živ
pokojni sidran?“[♦12]

[♦12] Abdulah Sidran, ***Sarajevski tabut***, Biblioteka „Dani“, Sarajevo, 2004., str. 70.

U ovoj ironično-sarkastičnoj slici bizarnog trenutka čovjekove svakodnevice – evo one iznenadne senzacije koja potvrđuje medijalnu pozadinu djelatnog čina abdukcije. Iz gotovo profane životodajne situacije animirana je metafizička tlapnja živog stvorenja. Pričin lika pokojnog Bore Pejovića na trgovačkoj kasi nije tek tako tlapnja živog stvora, već živa slika objekta pokrenute imaginacije koja snagom irealnog čina ispunjava prazninu što je stvorena smrću drugara. Paradoksalni trenutak u kojem se materijalna odsutnost pretvara u stamenu sliku biva ovjenčan apsurdnom opaskom pokojnika koji se čudi: „pa zar je živ pokojni sidran?"

U banalnoj imaginaciji protagoniste života rađa se spoznaja koja potire tanku liniju između života i smrti, koja ništi jednu predodžbu stvarajući drugu, potvrđujući Sartreovu tvrdnju da se svijet književnog djela ne da „opažati", već samo „predočavati". Sidranov živi akter postaje aktivnim svjedokom situacije koja, ako ništa, nalaže sumnju, ili bar nevjericu. Možda i ne htijući, pjesnik estetizira profanu zbilju u kojoj se, neočekivano, afirmira spoznanje kad subjekt postaje objektom – i obratno. Dakle, nema razlike između života i smrti ni kolika je, andrićevski kazano, širina oštrice noža.

Kako god bilo, proniknuće u imaginarni svijet Dizdareve ili ove Sidranove pjesme, dovodi nas do istoga: svjedok postaje svjedokom tek onda kad se svjedočanstvo ponudi kao dokaz. Autorov aktant otvara imaginativni svijet zaumlja i pretvara ga u svijet doumlja, u otkriće koje se trudi izbjeći metafiziku tlapnje a koje vodi ka istom – u relativni pragmatizam, spoznaju koja implicira da objektivne istine nema niti je ikada može biti.

Jezik i stil književnog djela

O jeziku i stilu književnog djela pisala je i piše književna nauka kao o fenomenu bez kojeg se ne može zamisliti književna umjetnost. Književnost je, bez ikakve sumnje, *umjetnost ostvarena jezikom*, ali, recimo to odmah, nije *jezička umjetnost*. Jezik joj služi kao osnovni instrumentarij njenog izričaja, ali ne i jedini.

Kod spominjanih Welleka i Warrena nalazimo kako je jezik u književnosti samo građa, kao što su kamen ili bronza u vajarstvu, boja u slikarstvu, ili zvuci u muzici. Ali se ipak ograđuju od bezizuzetnosti toga poređenja, te podvlače razliku između jezika književnosti i tehničke građe u ostalim umjetnostima. Napominju kako „treba imati na umu da jezik nije samo inertna materija poput kamena, već da je i sam tvorevina čovjekova, pa je stoga nabijen kulturnim naslijeđem jedne jezičke grupe.“[♦13]

Wellek i Warren distanciraju književnoumjetnički od naučnog jezika tvrdnjom kako je u osnovi jezik književnosti „konotativan“, a što je izlišno u naučnoj literaturi. Jezik književnog djela nije samo „referencijalan“, nego je i izražajan, modalan, prijenosnik raspoloženja i stava samog autora. Ipak, u toj ulozi, on se ne manifestira podjednakim referencama, pa se ukazuje na razlikovni karakter njegove upotrebe u romanu, nasuprot lirskoj pjesmi, napominjući kako je, bez obzira na „mješovite oblike“ u različitim književnim rodovima i vrstama, očita razlika prema jeziku nauke. Književni je jezik duboko ukorijenjen u historijskoj podlozi, posjedujući izražajnu i pragmatičnu stranu koje su u naučnoj sferi svedene na „najmanju moguću mjeru“. Autori *Teorije književnosti* tvrde da je govorni, svakidašnji jezik mnogo bliži i srodniji jeziku književnosti nego jeziku nauke. A to je i sasvim razumljivo jer treba imati na umu kako svakidašnji jezik (koji se često naziva „narodnim, razgovornim, usmenim“) nije jednoobrazan, već je toliko razuđen i kreativan da posjeduje uže specifičnosti koje možemo imenovati kao „trgovački“, „studentski“, „sportski“, ili npr. „šatrovački“. To su idiomi koji niveliraju varijante svakidašnjeg jezika preko društvenokreativne instance razgovora, ali napominju kako je „svakidašnji jezik“ često iracionalan i kontekstualan, pa bi bilo jednostrano posmatrati ga

---

♦13 René Wellek i Austin Warren, O. c., str. 44.

samo kao dijaloško „puko općenje“, bez obzira na mišljenje kako je riječ o „razgovornom jeziku“. Navode kao primjer pričanje djeteta sa samim sobom, ili čak „razgovor“ odraslih koji ne služi općenju kao osnovnom cilju. Iako je svrhom bliži književnom jeziku od jezika nauke, teoretičari napominju kako je jezik književne umjetnosti i smišljeniji i sistematičniji, tvrdeći da je književni lik mnogo životniji i „dosljedniji“ od ličnosti koje susrećemo u stvarnom životu jer „svako umjetničko djelo nameće svojoj građi nekakav poredak, organizaciju, jedinstvo“.[♦14]

Kritička misao je jednodušna u ocjeni da je tek dvadesetih godina XX stoljeća za potpuno razumijevanje književnosti detektirana ključna uloga jezika koju najjasnije objašnjavaju ruski formalisti i predstavnici *Nove kritike*. Sve do toga vremena, za potpuno razumijevanje funkcije književne umjetnine, a s aspekta književne nauke, bila je ključna povijesna paradigma. Kritika konstatira da se taj obrat dogodio interesnim premještanjem s proznog na lirsko-poetski izričaj.

Teoretičari polovine prošlog stoljeća intenzivnije proučavaju jezik književnosti, njegovu „dubinsku strukturu“ koja je divergentna u odnosu na klasičnu lingvistiku, a koja, prema F. de Saussureu, tretira jezik „po sebi i za sebe“. Iako književna teorija nije u potpunosti usaglašena prema brojnim pitanjima karaktera i uloge jezika književnosti – donekle se složila u jednom: jezik lingvistike nije isto što i književni jezik jer ta dva pojma podrazumijevaju različite vrste znanja. Tako nailazimo na konstataciju da za književnost u odnosu na jezičnu gramatiku „nije ključno pravilno sastavljanje rečenica“, već književna gramatika traga za „umijećem“. Književnojezički entitet u klasičnom smislu obitava u pretpostavci tzv. „osobina pjesničkog jezika“, kao što su slikovitost, misaonost, emotivnost, simboličnost, metaforičnost, alegoričnost, itd. Riječ je ipak o jednostranoj i relativno površnoj procjeni kojom se jezik književnog djela amnestira od njegove indikativne uloge, a koju djelo obnaša sobom samim.

U odjeljku *Smisao teksta* Solareve *Teorije proze* nailazimo na zanimljivu procjenu uloge književnog jezika u odnosu prema iskustvu čitaoca-pojedinca: „Kako se jezik u književnom djelu ne odnosi prema zbilji kao ‘običan jezik’, tj. preko nekih relativno utvrđenih jedinica označavanja, nego kao cjelovit sustav značenja prema cjelovitu iskustvu čitaoca, cjelovito

[♦14] *Isto*, str. 46.

iskustvo čitaoca postaje problem u svakom učenju koje se ne želi nekritički zaustaviti na tezi o nekom prosječnom iskustvu.“[♦15] Iz navedenoga razumijevamo opasku koja se odnosi na jednu od skepsi vezanih za pitanja književnog jezika, a to je pozicija čitaoca koji konzumira literarnu umjetninu isključivo s aspekta svoga vokabulara. Pitanje nije bezazleno uzme li se u obzir krajnja ovisnost književnog djela od čitaoca, onoga koji ga preko jezičke njegove podloge razumijeva i tumači. Ne treba zaboraviti da je (osim svih drugih značajki) književni jezik svagda obogaćivan onim što se još u grčkom značenju imenovalo kao *katahreza*, tj. upotreba naoko jednoznačnih riječi u funkciji drugog, konotativnog značenja, kao: *krilo* aviona, fudbalsko *krilo*, *noga* stola, *srce* olovke, ili primjeri inovativne, frazeološke sintagmatike, poput: darežljiva *ruka*, luka *spasa*, bračne *vode*, tvrdo *srce*... Književna teorija smatra da: „Tekst ovisi o kontekstu, kontekst opet o drugom kontekstu (ili možda tekstu?) i tako u beskonačnost.“[♦16]

Poststrukturalistički teoretičari, listom se naslanjajući na učenje njemačkog filozofa F. Nietzschea, jeziku književnosti pripisuju iznimnu figurativnost koji kao takav moćno egzistira „u stanju radikalne drugosti“. Oni stvaralački jezik atributiziraju translingvalnim ulogama kojima se ovaploćuje preko „brujanja“, „romorenja“, „lelujanja“, ili „talasanja“, narušavajući tako osnovne lingvističke postulate. Jezik književnosti egzistira jedino u položaju i stanju „radikalne drugosti“, te svojim činom podriva njegovu klasičnu svrhu.[♦17]

Pitanja jezika književnosti s aspakta i polja književnonaučne literature čine se beskrajnim, pogotovo kad je riječ o njegovoj atributivnosti, jedinstvenosti i neraščlanjivosti, odnosno sinkretičkom karakteru i sinkraziji, stapanju elemenata u cjelinu pjesničke estetike iz koje crpimo osnovna značenja putem semantičkog sloja. Estetska mjerila pjesničkog

---

[♦15] Milivoj Solar, O. c., str. 33.

[♦16] *Isto*.

[♦17] U tome pogledu, nije naodmet napomenuti kako se sintagma „književni jezik“, prema mnogim mišljenjima, treba odnositi na lingvistički postulat da je to „jezik knjiga“, odnosno u značenju normirani, standardni jezik, jezik opće pismenosti ili jezik obrazovanih ljudi. Norme toga jezika sadržane su u naučnim postavkama fonetike, morfologije i sintakse kao gramatičkih standarda, te pravopisa. Za razliku od književnoga jezika, „poetski (pjesnički) jezik“ jeste jezik književne umjetnosti, u stvari, obogaćeni, estetizirani književni jezik. Ne treba zanemariti ta mišljenja iz prostog razloga što „pismeni“ ljudi nisu ujedno i književnici. Ipak, i to stanovište treba uzeti s izvjesnom rezervom jer je, bez sumnje, jezik književne umjetnosti ujedno i „književni jezik“.

jezika začinju se u značenjima klasične retorike, a nastavljaju učenjima teoretičara o npr. njegovoj diferenciji, razlikovnosti, recepciji, referenciji, ili tzv. rizomu. Ali to su ipak samo neka medijalno označena beskrajna polja uloge jezika u književnom djelu. Razuđenost tih pitanja i odgovora počiva i u raznorodnim oblicima književnog stvaralaštva jer se čini nezaobilaznim strukturalni nukleus jezika kao takvog, te „kao takvog" i primjenjivog u književnoj svrsi, iako su u savremenoj književnosti (i ne samo u njoj) rodovske granice često zamagljene, pa ponekad i poništene.

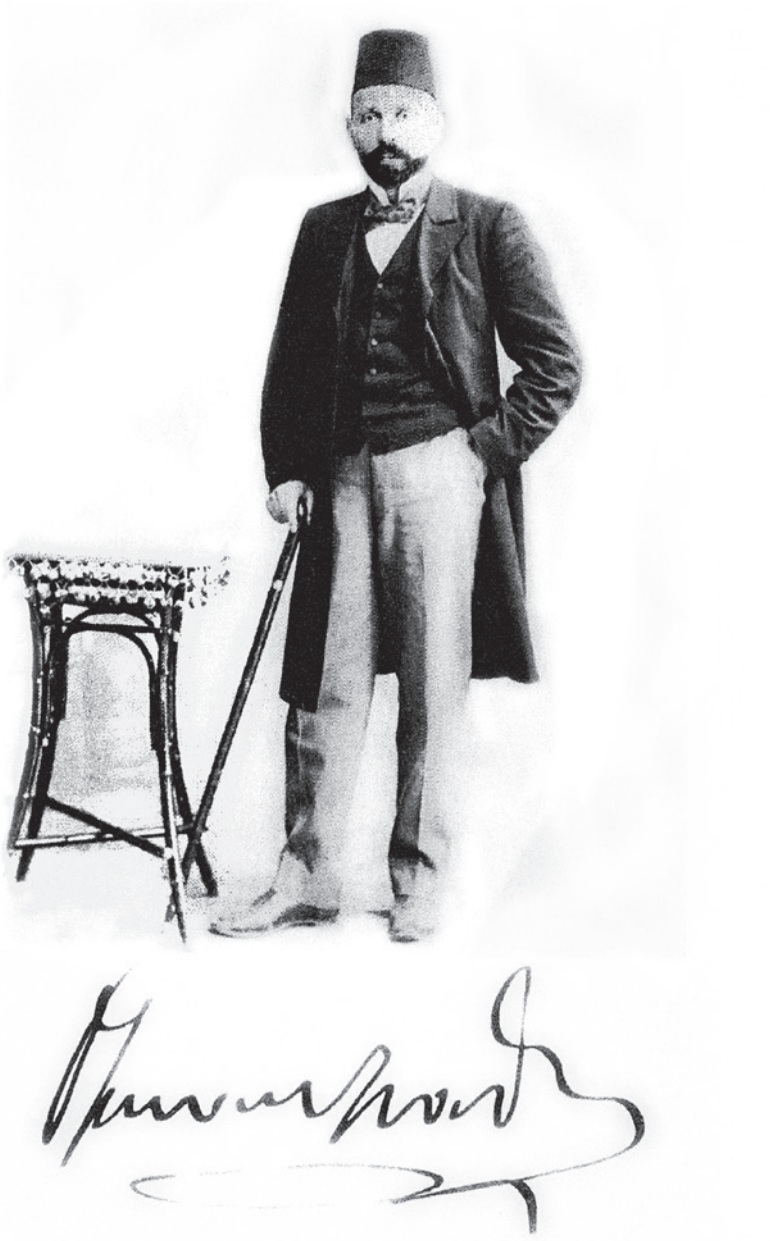
Ali ono što predstavlja najsloženije, donekle i najintrigantnije pitanje jeste pojam i značenje jezičkog stila u književnom stvaralaštvu. U knjizi *Govor i njegov jezik*,[♦18] u odjeljku *Književnoumjetnički stil* naglašeno je kako se taj pojam povezuje sa značenjem upotrebe jezika književnog umjetnika i individualne kreativne sposobnosti u njegovom oblikovanju, pa je istaknuto da je „stil subjektivan jezični postupak".

Antička retorika je naučno markirala dva osnovna stilskoizražajna aspekta – individualni (stvaralački) i kolektivni (normativni, tradicionalni). Može se kazati da je retorika savladala put od prvotne vještine uvjeravanja do platforme same književne umjetnosti. Aristotel je među prvim antičkim teoretičarima uočio i distancirao jasni, prosti govor, odnosno „niski stil" od elegantnog, virtuoznog, artističkog, estetski oblikovanog govora koji se prepoznavao na podlozi neobičnosti, divergencije, odstupanja od uobičajenog govora, smatrajući ga „visokim stilom".

Pitanje književnog stila i stilske upotrebe jezika bilo je i jeste vrlo intrigantno kroz gotovo cijelu književnu povijest, pogotovo u vrijeme kad je umjetnički izričaj bio proizvodom estetske i emotivne ekspanzije, oslobođenog prostora i univerzalne umjetničke slobode i slobodne misli, što se u evropskim okvirima posebno odnjegovalo u antičkom, starogrčkom ili rimskom pjesništvu, reafirmiralo u humanizmu i renesansi, ili poprimilo sudbonosne oblike i novovjeke izražajno-emotivne relacije u romantizmu. Znamenita su i fascinantna npr. Petrarcina razmatranja o stilu koji, među ostalim, savjetuje pisce da se „treba pridržavati

---

♦18 Safet Sarić, ***Govor i njegov jezik***, IC Štamparija Mostar, 2013.



Osman Nuri Hadžić kao jedan od najznačajnijih bošnjačkih prozaisti prošloga vijeka u svojim glavnim ostvarenjima protažirao je mitološko-historijski sadržaj kao osnovnu zamisao diskurzivne strukture svoga djela.

Senekinog gledišta, koje je i prije njega zastupao Flacije, da pisati treba kao što pčele skupljaju med, ne čuvajući cvijeće nego ga pretvarajući u saće, tako da od mnogo različitog postane jedno i da to bude nešto novo i bolje".

U širokom dijapazonu stil predstavlja Vladimir Biti u spominjanoj knjizi *Pojmovnik suvremene književne teorije* kad kaže: „Stil je trag što ga u iskazu, diskurzu ili tekstu mogu ostaviti bilo zemljopisno ili nacionalno ili civilizacijsko ili kulturno podneblje, književnopovijesno razdoblje, društveni stalež ili klasa ili grupa, vladajući ukus, struka, književni pravac ili škola, književni rod, modus ili žanr, zakoni književnog tržišta, autorovo podrijetlo, svijet, intencija ili nesvjesno, cjelina književnog djela i sl."[♦19]

Biti ipak naglašava kako taj veliki značenjski raspon u objašnjenju stila ujedno uzrokuje i veliku labavost toga pojma, dodajući kako je sve do druge polovine 18. vijeka književni stil bio normiran navikama čitalačke publike, a da je tek s pojavom romantizma poprimio izrazitija individualna obilježja „u smislu stvaralačkog suprotstavljanja kanonu, normi i konvenciji."[♦20]

Neki teoretičari smatraju da je književni stil rezultat jezičke prerade (Spitzer, *Stilističke studije*), naglasivši kako se radi o *stilskom jeziku*, a ne o *jezičkom stilu* pošto je u stilskom jeziku stil kolektivna, zajednička kategorija, a u jezičkom stilu je nedjeljiv, nesaopćiv. Odbacivši uvriježene hermeneutičke stavove i metode u objašnjenjima suštine stila, tek strukturalizam početkom druge polovine 20. vijeka značenje stila radikalno mijenja u korist njegove lingvističke uloge. Zaživjela je krilatica da je „stil stvar jezika, a ne stvar psihe korisnika jezika", afirmirajući enciklopedijsko obrazloženje da je on rezultat izbora određenog broja datih mogućnosti u jeziku koji obitava u datom tekstu.

Klasici su davali značajnu prednost stilu koji predstavlja autentičan izraz pojedinca. Platonova misao („Kakav karakter, takav i stil!") ukazuje ne samo na subjektivnostvaralačku

---

♦19 *Isto*, str. 377.

♦20 *Isto*.

nadahnutost govornika, već pretpostavlja da je stil ujedno i bogomdani usadak u čovjeku-pojedincu, dok Seneka misli da je govor „izgled duše". Plejada antičkih (i potonjih) mislilaca i stvaralaca često se bavila procjenama značenja stila, odnosno jezika u oneobičajenoj upotrebi – od npr. Swifta koji tvrdi da je posebna vještina upotrijebiti „prave riječi na pravim mjestima" do Voltaira, ili Prousta koji je naznačio kako za pisca „stil nije samo stvar tehnike, nego vizije", s uvjerenošću da je stil „otkrivanje kvalitativnih razlika koje postoje u načinu na koji gledamo svijet".[♦21]

Da su stil i jezik u najužoj, svrhovitoj vezi govori činjenica kako su se u raznim vremenima podjednako, sinhrono mijenjali, modelirali i, uslovno kazano, razvijali. Isto tako je u doba različitih književnih epoha i mišljenje o značaju stila kao individualno upotrijebljene jezičke kategorije bilo u duhu vremena i stvaralačkih intencija u književnoj umjetnosti, napose u doba romantizma, pa i ranog realizma. Napomenimo da je još antička poetika uočila izražajne razlike između književnih rodova i žanrova, obrazujući „normativnu poetiku" prema kojoj je postojalo uvjerenje kako je svaka književna vrsta upotrebljavala samosvojan, autentičan stil, uobičajenu, gotovo utvrđenu leksiku i oblike odgovarajućih stilskih figura i ukrasa.

Nauka koja je najuže povezana s vještinom izražavanja je *stilistika*, koja u savremenom dobu stil tumači *kao način upotrebe jezika*. Ali pitanje stila nije isključivo lingvističkog karaktera jer bi u tom slučaju predmet njenog proučavanja bila „okoštala jezična materija". A kao što znamo, mi svakad govorimo o stilu pojedinog književnog autora, djela, ili epohe, umjetničkog pravca, i slično.

Književnoumjetnički stil je vrhunaravni pojam egzaktne procjene stila kao vještine i sadržine jezičkog artizma. U spomenutoj knjizi *Govor i njegov jezik* podvučeno je kako se „književnoumjetnički egzemplar može uzeti kao autentični kvalifikativ stila".[♦22] Dakle, može se s priličnom sigurnošću zaključiti kako je nesumnjiva relacija povezanosti jezika (posebno poetskog) i stila, odnosno da se „stil" na toj relaciji razuđuje, grana i usložnjava

---

[♦21] Marcel Proust, ***Le Temps retrouve***, II, 3.

[♦22] ***Isto,*** str. 79.

na sveukupnosti svih jezičkih sredstava u objedinjavanju i interakciji općih vrednota književne umjetnosti.

Kad govorimo o književnoumjetničkom funkcionalnom stilu, potrebno je naglasiti da se u naučnim razmatranjima on nerijetko uzima kao uzorak suptilnije i rafiniranije upotrebe jezika, što se ponajprije odnosi na neke društvene vrste. Međutim, on se u svojoj punoći ostvaruje u književnosti, posebno u kategoriji beletristike (lirike, epike i drame), odnosno njenih vrsta i prijelaznih kategorija. Neki lingvisti primjećuju kako se stilistika kao nauka mora posmatrati na izvjesnoj distanci od književnog teksta, ali većina misli da predmet proučavanja stilistike treba upravo biti književno djelo jer je njegov jezik egzemplaran, primjeren i uzoran oblik stilske egzaktnosti. U tome pogledu, pitanje poimanja stila je više individualna nego društvena kategorija, mada su neodvojive jedna od druge. Ipak, može se s izvjesnom sigurnošću ustvrditi kako je pitanje stila otvorilo i polje za egzaktno proučavanje tzv. „normativne poetike". Dubinska se veza između stila i književne umjetnosti „razuđuje i usložnjava na sveukupnost svih jezičkih sredstava u objedinjavanju i interakciji vrednota književnog djela, od refleksijskih i emotivnih – do simboličkih i metaforičkih".[♦23]

Pitanja književnog stila ne postavljaju se samo u vezi s integralnim vrednotama primjene jezičkih sredstava u stanovite estetske vrijednosti koje su koliko-toliko indikativne jer neka mjerila (poput figura i tropa) mogu biti relativno pouzdana. Najmanje dva razloga imaju karakter teorijskih pretpostavki, ali i čitalačkih nedoumica, pogotovo one književne publike koja uvažava jezički purizam. Naime, jedna od tih nedoumica, sasvim opravdano, izaziva ljubopitstvo kako i koliko se jezik u umjetničkoj svrsi može smatrati estetskom kategorijom, te postoje li čvršća mjerila kojima se može upustiti u tu vrstu procjene. Pored svih polja svoga zanimanja, stilistika ne može dati decidan odgovor. Druga nedoumica može biti povezana s naoko tabuiziranim jezičkim uzusima koje književni stvaralac relativno često uzima u obzir. Jer ako je predmet književnosti u širem smislu ljudski život, život uopće, onda se ni pitanje jezičke upotrebe u njoj ne može odvojiti od tih uzusa i općih, nepatvorenih interesa samog života. Ovom prilikom, spomenimo dvije leksičke prakse iz sfere komunikacijske djelatnosti

---

[♦23] ***Isto***, str. 87.

koje književnik ne smije u potpunosti zanemariti iz već istaknutog razloga. To su, recimo, vulgarizmi (skarednosti, psovke, opscenosti, bestidnoće) i slang (argo, šatro).

Općeupotrebna leksika se u praktičnom smislu suočava s jezičkim pojavama koje obično vezujemo za pitanja komunikativnog stila. Trebalo bi podvući kako u praktičnoj svrsi nemaju samo stilsku, već i psihološku, etničku, socijalnu, etičku, kulturološku, pa i mentalnu osobenost pojedinca ili grupe, ponekad i značajnog dijela nacije, odnosno govornika jednog jezika. Može li se pozicija književnog stvaraoca izdvojiti i izolirati od tih osobenosti? Oni kojima „ništa stilistično nije strano" priznaju da karakter izrazito subjektivnog, „incidentalnog", „antitabuističnog" govora koji svi razumiju (ali svi ne prihvataju) ne može biti žrtvom puristićkih ili kulturoloških principa. Pozicija književnog stvaraoca u tome pogledu postaje dvojbenom. Sljeduje li dijalektičke principe književnosti kao umjetnine jezikom i stvaraoca koji traga za istinama datog životnog univerzuma – ne može prenebregnuti ni jedno od tih pravila. S druge strane, etički nazori također imaju pravo na svoj status. Književna praksa nije imuna ni na jednu od tih eventualnih dvojbi. U prilog praktičnim stavovima autora koji ne zazire od *antiidiolalije*, vulgarizmi (posebno u prozi i drami) često imaju moć izvornog ekspresivno-emocionalnog naboja. Jednako se može govoriti i o književnoj upotrebi provincijalizama, žargonizama i lokalizama, pogotovo kad baš putem književnosti prerastu u *stileme* dobivši stanovitu stilsku vrijednost. Ako treba izreći bilo kakav stav prema jezičkim (ipak) surogatima u književnom djelu, onda, na primjer, žargonska ili šatrovačka leksika mogu odražavati ne samo književnu autentičnost nego predstavljati i estetsku stanovitost, svrhovitost izazvanu time da se upotrebom te leksike daje jeziku jedno više, univerzalnije, neobičnije i svježije značenje od prizemnog i elementarnog koje svaki žargon, argo ili slang imaju u običnom govoru i životu različitih društvenih slojeva. Književni umjetnik i u tome pogledu vrši estetsku preregistraciju jezičke materije iz svakodnevnog života dajući joj na taj način dimenziju višeg i smislenijeg značenjskog sloja. Nepodijeljena su mišljenja većine teoretičara kako književni tekst ujedno predstavlja *estetsku* kategoriju jezika, pa je, prema tome, relativno odmaknut od lingvističke sfere prema tzv. „stilskoj analizi", iako se ni u tome pogledu „lingvistička analiza" ne može sasvim izbjeći.

Književnoumjetnički stil se rapidno izdvaja od svih drugih stilova, posebno po kreativnostvaralačkoj osobenosti autora, pa je stilski književni individualizam u tome

pogledu najmarkantniji. Prividno nepoštivanje normativnolingvističkih klauzula književnom stilu nadaje kreativnu sposobnost književnika kome je sasvim dopuštena univerzalna sloboda stvaralačkog, prema tome, i jezičkog izbora. Ta vrsta razmetne pozicije svakog književnog autora spram jezičkih klauzula markirana je u spoznaji poznatoj kao *licentia poetica*. Relativno i prividno kršenje normativnih klauzula standardnog jezika omogućuje književniku univerzalni komoditet i suvereni položaj prema uobičajenoj jezičkoj podlozi, pa se u tome pogledu može konstatirati kako je jezik poezije omogućio autoru da „svoj" jezik „preobražava" u višu, sveobuhvatniju i univerzalniju instancu prema svim drugim vidovima jezičke djelatnosti. Time je ujedno književnom stvaraocu obezbijeđena relativna nadmoć nad svakidašnjim jezikom „smrtnih ljudi" jer ga opravdava kreativna nakana da bez ustezanja plasira duhovne i idejne preokupacije na koje kao umjetnik ima pravo. On je uistinu privilegiran da estetskim zahvatom izražava varijetet životnih pojavnosti putem znanog i kolektivno bliskog „sredstva sporazumijevanja" drukčijim značenjskim modelom, imajući puni alibi za slobodu spomenute preregistracije, a svakako u interesu više, ne samo estetske, već i idejne univerzalne spoznaje u službi tzv. „umjetničke istine". Konkretnije kazano, književnoumjetnička upotreba jezika kao građe nesumnjivo predstavlja varijetet koji je ne samo dovoljan samome sebi, već koji je unikatna i nezamjenjiva kategorija estetske, rafinirane upotrebe (ne iscrpljujući se u toj formalnoj kategorizaciji artističke uzoritosti), ali i svega drugog što književno stvaralaštvo nudi.

Treba ipak naglasiti kako „stilska dominanta" književnog stvaraoca nije nikakav plod neke „samovolje", nego je proizvod čina i slojevitog procesa estetizacije koja se u toj umjetnosti isključivo ostvaruje jezikom, pa makar taj jezik bio ekstremno hermetičan, samozatajan, ponekad nemušt, nevidljiv, optički neopazljiv, nepostojeći, proizvod znakovite šutnje, i sl. O tim je fenomenima, u kontekstu razmatranja stilskih postupaka, posebno kad je riječ o hermeneutičkom postupku, raspravljao J. P. Sartre, sljedujući Flaubertovu uputu interpretu da sebi prisvoji slobodu „prekoračavanja postojećih struktura". U tome kontekstu, suvereno mjesto imaju i „neznačenjski elementi" onda kad „stil hoće nešto reći, ali to nije ništa što bi se dalo kazati", odnosno „samo stilističkim nijansama možemo reći određene stvari tipa 'neizrecivog'. V. Biti navodi kako se u središtu Sartreove pažnje „zateklo ono Ništa koje pretvara značenje u smisao", navodeći njegovu misao: „Kako bismo

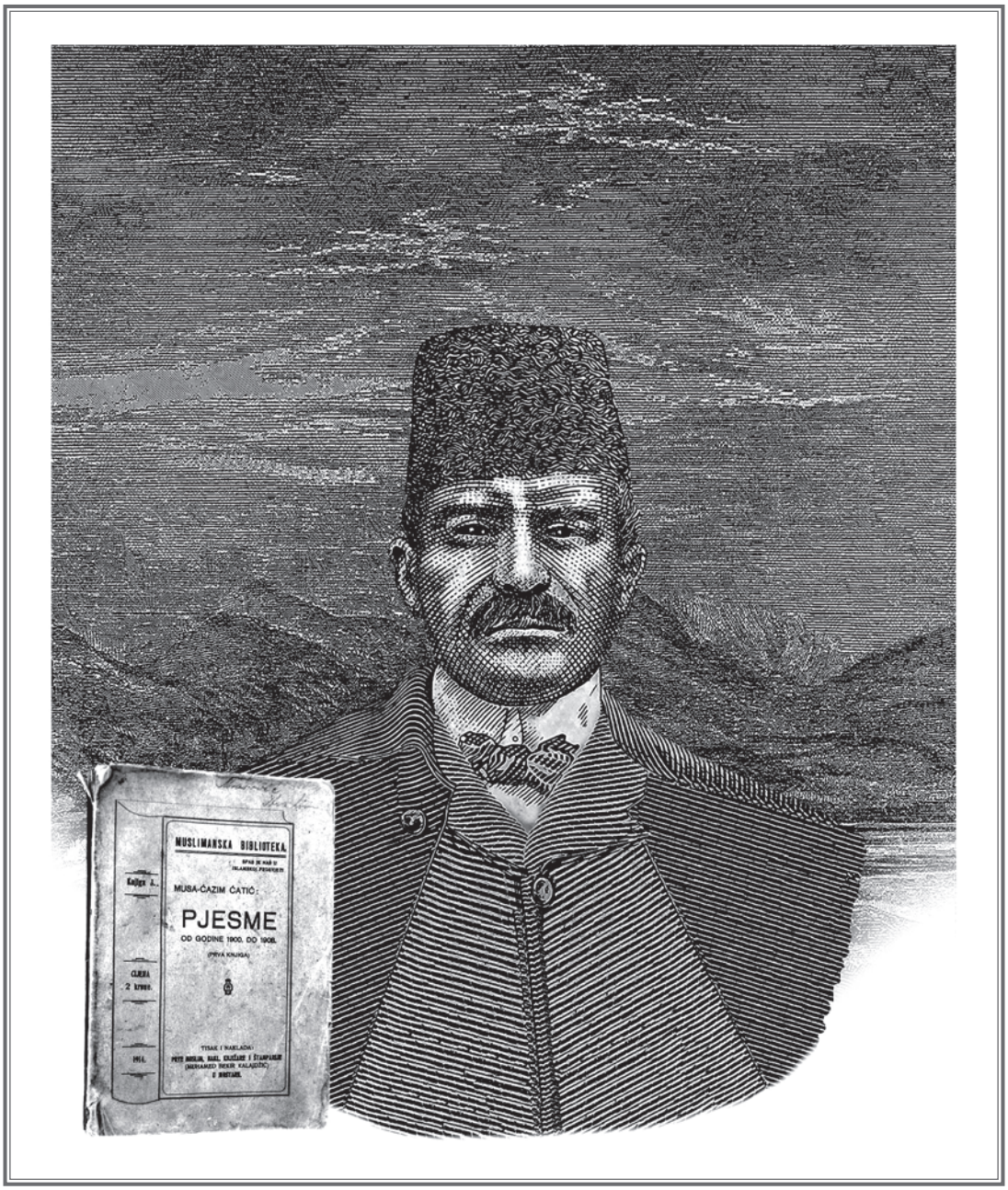
mogli steći svijest o Flaubertovu 'nekazivom' kad ne bismo uzimali u obzir šutnju njegovih tekstova i kad je kao takvu ne bismo naveli da govori"[♦24]

Svrhovitim nam se čini još jedan osvrt na Welleka i Warrena koji u svojoj *Teoriji*, razmatrajući stil i stilistiku, u uvodu toga poglavlja polaze od decidne misli da je jezik doslovna građa književnog umjetnika, te da svaki književni proizvod „predstavlja samo izbor iz datog jezika", potvrđujući to riječima F. W. Batesona koji je mislio da je „književnost dio opće istorije jezika i da u potpunosti zavisi od nje". Prema tome, treba smatrati da je odnos između jezika i književnosti dijalektički odnos u kojem je najočitije da književna umjetnost funkcionalno utječe na razvoj jezika. Međutim, naglašeno je da taj engleski teoretičar, autor studije *Engleska poezija i engleski jezik*, upozorava kako književnost ne može isključivo zavisiti od jezika, imajući na umu prvenstveno poeziju (za razliku od proze i drame) koju, pored svih drugih karakteristika, odlikuju ritam, zvuk, versifikacija, tempo, tembr – uopće intonacioni (ali i dikcijski) elementi što poeziju (i ne samo nju) čine sposobnom da jeziku namakne kontekstualno značenje – ne samo rečeničko.

Književnost je sudbinski povezana sa svim mogućim vidovima jezika. Proučavanje jezika prerasta u književno kad se procjenjuju njegova estetska djejstva, odnosno kad postane *stilistika*. U vrlo širokom smislu, ta se nauka ustremljuje na sva sredstva koja teže nekom izražajnom cilju, te joj je takva orijentacija mnogo šira od uskoknjiževnog orijentira. Gotovo beskrajne teorijske klasifikacije stila oslanjaju se na dokaznu građu iz književnosti, a prema nekim teorijama stilovi se, shodno odnosima riječi prema predmetu, mogu podijeliti na „pojmovne i čulne", „sažete i razvučene", „niske i visoke", „mirne i uzbuđene", „jednostavne i kitnjaste", itd, itd. Shodno odnosima riječi prema riječima, na „krute i labave", „glatke i hrapave", „bezbojne i živopisne", itd, itd. Wellek i Warren naglašavaju da se takve kvalifikacije mogu primijeniti na gotovo sve vidove jezičkih iskaza, ali s opaskom da je najveći dio „dokazne građe izveden iz književnih djela i usmjeren na analizu književnog stila".[♦25]

[♦24] Vidjeti o tome: Vladimir Biti, O. c., str. 378.

[♦25] René Wellek i Austin Warren, O. c., str. 209.



Ćatićeva poetska tema smještena je, uglavnom, između dva pola: erotike po instinktu i misticizma po duhovnom nastojanju. Ipak mistika ga nikada ne odvaja od stvarnosti i života; njegov misticizam, koji se oslanja na misticizam turskih i perzijskih pjesnika, odbacuje pesimistički eskapizam duha.

Spomenuti teoretičari zastupaju mišljenje da se u estetičkoj i uopće književnoj primjeni stilistika bavi proučavanjem kako jednog tako i više skupina književnih (uopće umjetničkih) djela. Ta nauka svrhovito ustanovljava književne zakonitosti ukoliko se u prvom redu bavi estetskom dimenzijom književnih oblika. Književna estetika je jedan od glavnih vidova njenog naučnog interesa, iz čega se izvodi zaključak da se glavne odlike književnosti mogu objasniti isključivo stilističkim metodima na dva osnovna načina: prvi na analizi jezičkog sloja, iz čega proizilazi individualni „jezički sistem", s obzirom na estetsku svrhu i „cjelokupno značenje", a drugim načinom se mogu proučavati zbirne, izrazite i posebne osobine i odlike u svrsi sistema koji se „razlikuje od njemu podobnih sistema".[♦26] Međutim, to stanovište izaziva određenu skepsu jer je teško, gotovo nemoguće, ustanoviti (bilo da je riječ o jednom ili skupini generacijskih autora) čvršće dokaze jer se problem suočava s ogromnim brojem sukobljenih, nepovezanih uzoraka s obzirom da je književno djelo hermetična, nedjeljiva, nerastavljiva cjelina. Iz toga slijedi spoznaja da je integralna stilistička analiza podobna jedino kad se odnosi na „načelo jedinstva, neki opći estetski cilj". Stoji ipak napomena da je sposobnost opisa stila jednog djela ili autora ujedno i otvoreni put kojim se mogu opisati i stil grupe djela ili autora, stil žanra, pa i tipovi stilova književnih epoha, pokreta ili razdoblja. Treba ustanoviti da se ti mogući vidovi stilističke analize uglavnom sudaraju s nepredvidivim poteškoćama ako se brine o empirijskoj preciznosti i istinitosti. Bez obzira što se može govoriti o historijskom nizu stilova, kao što su npr. klasični, gotski, ili renesansni – ubacujemo se u polja odnosa književne umjetnosti i umjetnosti uopće u sve moguće i nemoguće paralelizme, na kraju i u znamenita razdoblja sveukupne civilizacije. Teorijski razuđena pitanja (i odgovori) vezani za stilistiku i stil u pravom smislu te riječi i značenja obrazovali su vrlo stanovitu *teoriju stila*.

Pitanja stila i njegove uloge u umjetnosti, posebno u književnosti jer je stil, prije svega, imanentan jeziku i neodvojiv od njega, jeste i pitanje njegove organske povezanosti s književnim djelom, ali se njegova opstojnost procjenjuje nezavisno i od njegovog sadržaja. Na prvi pogled, to može biti vrlo intrigantna dvojba, bar kad je u pitanju osnovna funkcija književne tvorevine. Neke spoznaje o njemu kazuju da pripada tzv. „afektivnom dodatku" i da je neposredno nezavisno od sadržaja, značenja i umjetničke poruke, što može biti prihvatljivo, ali samo s ogradom od

---

[♦26] ***Isto***; vidjeti više na str. 210.

pitanja njegovog konačnog ishoda, bolje reći generalnog kvaliteta jer se estetska strana umjetnine ne može niti smije u toj mjeri zanemariti, odvojiti od sveukupnosti umjetničkog ostvarenja. Ali, s izvjesnom sigurnošću, može se ostati pri uvjerenosti da stilska pozadina ne može mijenjati osnovno značenje stvaralačkog iskaza. U isto vrijeme, rađa se prilična nedoumica prema suštini umjetničke imaginacije kakav ne samo doživljajni, već i značenjski efekat ona postiže ako je stilski zanemarljiva. Stil nesumnjivo obitava na širokom izboru jezičkih sredstava jer se jedan te isti fundamentalni sadržaj može iskazati na bezbroj načina. Sasvim postaje jasno da izbor tih načina nije sporadičan pošto je sadržajna istost zavisna i od plasmana umjetnikove imaginativne sposobnosti. Nešto slično protažiraju ruski formalisti. Roman Jakobson, na primjer, stil posmatra s gledišta utiska koji ostavlja na čitaoca.

Sredinom prošloga vijeka, pod utjecajem lingvističkog upliva u teorijskoknjiževna mišljenja dolazi do izvjesne devalvacije značenja stila u književnosti. Analitička opservacija teksta donekle zapostavlja stilističku i okreće se ka lingvističkoj analizi, čiji je jedan od glavnih zagovornika bio također Jakobson, ali je ta tendencija naišla na osporavanje brojnih teoretičara. M. Riffaterre tvrdi da gramatička analiza ne može pružiti ništa više od gramatike same pjesme.

Zanimljivu konstataciju autorove opsesije jezikom iznosi Milivoj Solar u spominjanoj *Teoriji proze* tvrdeći da se dvije teze o modernom romanu razmjerno često ponavljaju (s mogućim metafizičkim razlikama); prva je sklonost ka mitu, dok je druga okrenuta ka autorovoj zaokupljenosti jezikom. Ovo nam se može učiniti sasvim prihvatljivim ako imamo na umu diskurzivnu tendenciju u savremenoj bošnjačkoj prozi koja je gotovo potpuno na tragu Levi-Straussove analize mitske strukture i njegove tvrdnje da se taj diskurz javlja na nivou treće razine lingvističke analize, odnosno da se na toj razini javljaju rečenice kao konstitutivne jedinice jezika čije je svojstvo obrazovanje takozvanih *mitema*. U tome svojstvu, rečenice (za razliku od književnog diskurza koji ima stilsku podlogu) obitavaju u funkciji priče koju prenose. Gotovo svi najznačajniji bošnjački prozaisti prošloga vijeka u svojim glavnim ostvarenjima protažiraju mitološko-historijski sadržaj kao osnovnu zamisao diskurzivne strukture svoga djela. To se podjednako odnosi na Mulabdića, Osman-Aziza, Osmana Nuri Hadžića, Selimovića, Sijarića, Kulenovića, Humu, Karahasana, Muradbegovića, Aliju Nametka, Ibrišimovića, Horozovića, a i nekolicinu drugih autora.

Figure

Snaga umjetničkojezičke kreacije izvire iz sukusa nadahnuća i pregnuća da se u prostor književne umjetnine akomodira životni varijetet nadmoćan misaonim, emotivnim, metaforičnim, alegoričnim, ili simboličkim karakterima jezika, njegovih beskrajnih značenja uglavljenih u „formalnu strukturu" brojnih elemenata koji nude unikatnu i neponovljivu istinu iz života imaginativnom snagom stvaralačkog, ali gotovo uvijek imanentnog čovjekovog svijeta.

Savremena teorijska misao kazuje da se figure mogu posmatrati s aspekta nekoliko različitih značenja. Prvotno se značenje odnosilo na antičko doba, odnosno na klasičnu retoriku koja je u *izrazu* proklamirala viši standard u odnosu na svakodnevnu, ovještalu govornojezičku praksu, ali se taj viši standard nije mijenjao u odnosu na *značenje*. Stilska figura je svojom ulogom uglavnom bila u funkciji „jezičke novine", što je označavalo stvaralačko retorsko osvježenje s tendencijom *ukrašavanja* i *isticanja* u odnosu na svakodnevnu, običajnu jezičku upotrebu. U jednom od bezbroj poimanja figure kaže se da je ona adekvatna zamjena klasičnog izraza drugim, tako da je legitimna samo ukoliko se svojim značenjem ne suprotstavlja doslovnom izrazu.

Teorijska misao o figurama naglašava njihov divergentan odnos prema *tropima*. (Uzgred rečeno, nisu malobrojna mišljenja kako i tropi spadaju u lančani sistem stilskih figura.) Zagovornici osnovne materijalne i značenjske razlike podvlače kako tropi nose sa sobom intenciju promjena značenja riječi, pa ističu uloge metafore, metonimije, sinegdohe, ili alegorije. Ali treba istaknuti kako u tome pogledu postoje mnoga mimoilaženja i neslaganja među teoretičarima. Nije mali broj onih koji i trope ubrajaju u figure. Također je, posebno u retoričkoj upotrebi iz antičkog doba, predmet čestih sporova bila podjela figura. Lingvisti smatraju da one pripadaju području lingvistike, dok se stilisti povinjavaju blažoj varijanti, tvrdeći da koliko god ima mjesta za jezičke, toliko (podjednako) ima i za književnoteorijske procjene. U osnovi, možemo se složiti s procjenama koje zagovara stilistika, posebno s uvjerenjem da su gotovo sve figure primjenjive i u jednom i u drugom naučnom interesu.

U savremenim stilističkim tumačenjima figura se tretira s pozicije funkcije koju obavlja u književnom djelu. Teorija književnosti novoga doba naslanja se na tradicionalnu retoriku koja proklamira razliku između figura i tropa. Brojna su neslaganja, ponovimo, u tome pogledu. Jedna od tih postavki figure dijeli na dikcijske, leksičke (trope), konstrukcijske i mislene (mentalne). Slabost takve podjele rezultira spoznajom da neke od figura istovremeno pripadaju različitim kategorijama.

Roman Jakobson imenuje dvije vrste figura: *metaforičke* (grupirane na bazi sličnosti) i *metonimijske* (na bazi uzajamne familijarnosti, graničnosti); prve su na nivou *semantičnosti*, a druge na nivou *bliskosti*.

Dikcijske figure su glasovne sadržine, odnosno akustičke (zvučne) konfiguracije, kao što su asonanca, aliteracija, onomatopeja, anafora, epifora, itd. Tropi (figure riječi) manifestiraju promjenu osnovnih značenja, kao što su metafora, personifikacija, metonimija, sinegdoha, alegorija, eufemizam, simbol, itd. Figure konstrukcije tiču se rasporeda ili poretka leksema, te su u tome pogledu pretežno sintaksičke prirode, kao što su asindeton, polisindeton, retorsko pitanje, inverzija, itd. Tropima su bliske figure misli koje označavaju prošireno značenje onoga na što se odnose, kao što su hiperbola, poređenje, gradacija, antiteza, ironija, paradoks, itd.

Stilske figure se svojim značenjem posebno akomodiraju u pjesništvu a, kao što je rečeno, u savremenim teorijskim stavovima sve se češće izjednačavaju s tropima. Kako se pjesnički jezik izvorno razlikuje od svakog drugog vida jezičke djelatnosti, onda nema nikakve dileme da je on najprimjereniji egzemplar stilskog artizma i njegove značenjske, slojevite uloge koju mu daje ta pozicija. Književno djelo, kao stvaralačka organizacija jezika i značenje iskazano njime uvijek ima apsolutnu, nekonkurentsku poziciju u stilističkoj punini, širini i bogatstvu između svih nama poznatih stilova i načina jezičke upotrebe. Uostalom, književnost kao kreativna i stvaralačka djelatnost jezikom i mora imati tu opravdanu ulogu. Artistička moć jezika u književnosti uzdignuta je na nivo idealnog uzora i uzoritosti koja, između ostaloga, čovjeku služi kao primjer i svojevrsni vodič u izgradnji individualnih sposobnosti u vještini vladanja njime.

Najjednostavnija (i nama najbliža) je podjela na *jezičke* i *misaone* figure; ove prve se odnose na zvukovni reljef, a druge na značenjski. Ipak, manjkavost te podjele je u tome što veći broj figura po svome osnovnom značenju, i zavisno od date im uloge, mogu pripadati čas jednoj, čas drugoj grupi, ponekad i istovremeno.

Brojni nesporazumi i neslaganja u vezi s njihovim značenjem i ulogom u retorici i književnom tekstu ovom prilikom i u ovoj studiji izostavljamo, iz razloga što svoj tekst kanimo protažirati više s aspekta književnostvaralačkih poriva, a s manje historijskoknjiževnih pregleda. U toj nakani, želimo ukazati na specifična značenja i primjere stilskih figura (i tropa) najčešće na egzemplarima bošnjačke književnosti 20. vijeka.

Poređenje; Komparacija (*comparatio*)

Figura za koju se obično misli da je svojevrsna podloga metafore. Krasi je i vrlo zastupljena podložnost u kolokvijalnom jeziku, jednako i u književnom oblikovanju sadržaja asocijativnosti, s punom estetskom opravdanošću da se njome izrazi sugestivni i minuciozni artizam preko kojega, kad je neobična, književni umjetnik postiže nesvakidašnju, svježu, često neočekivanu asocijaciju na poznato i svakidašnje. Jedna je od figura koja izdašno nudi moć preregistracije jezika u univerzalniju poredbenu suštinu s nekom obično znanom pojavom ili predmetom. Komparativna, sugestivna moć poređenja u književnosti često izaziva uvjerljivu slikovnu predodžbu.

Kao stilska figura, obično posjeduje tri osnovna člana: predmet koji se poredi, sličnost s poredbenim predmetom i predmet s kojim se poredi. Poređenje ne „objašnjava“, nego „dočarava“. U književnoumjetničkom tekstu obično ga krasi svježina, neobičnost; proizvedeno je kao isključivi plod stvaralačke imaginacije – da se njime otkrije i nasluti neka nova (a pogođena) osobina, čime se postiže šire, kompleksnije i univerzalnije značenje. Evo nekoliko primjera:

Rijeka Runa, tiha i smirena, kao poslije poroda, svileno šumi pod Starom ćuprijom

i, umiljavajući se oko kamenja, odnosi sa sobom tihe i duboke sjene jablanova. Sve je tako pitomo i dobrostivo, kao da neki blagorodni oproštaj lebdi nad cijelim gradom. (Hamza Humo, *Sevdalijina ljubav*)

Postajao im je taj čovjek čudan, i sve čudniji što više blijedi, što čili, polahko a stalno, kao da ga jede sama ta zemlja koju kopa. (Ćamil Sijarić, *Bunar*)

Valovi su dolazili od Senja u visokim redovima kao da će na put oko svijeta... (Alija Isaković, *Ta priča*)

Riječ kao med slatka, koprca se na gorkom jeziku, to je rumen glasa, u grlu zastala, u nedoumici. Kao izazov tuđeg oka, kao jezero virovito, kao vrijeme pritajeno. (Nijaz Alispahić, *Mejit*)

Blagaj ko ostrvo malo strši sa zidinam svojim... (Safvet-beg Bašagić, *Pogled s Buska na Bunu*)

Ta ja sam patnik, po crnom mraku / Na ledenom krilu silna vitla bura / Ko svehli listak sa tanahne grane... Tužni se pjesnik sam na sebi grije / I poput mrava radi, radi radi... (Musa Ćazim Ćatić, *Ja nijesam sanjar*)

I s nje plavu ambru žudno, žedno siše / Ko bekrija vino...(Musa Ćazim Ćatić, *Kad vjetrić piri*)

Ti znaš da bijah nevin poput rose / I poput lijera u proljeću ranom...
(Musa Ćazim Ćatić, *Teubei – Nesuh*)

Tanka je sjenka na vodu pala / Ko uzdah, ko krilā dah...
(Hamza Humo, *Hercegovački pejzaži IV*)

Na dan / petput je od svog Allaha iskala / taj da joj bude / mlad i pitom / ko softa, / i ko kadija / pametan. (Skender Kulenović, *Na pravi put sam ti, majko, izišo*)

Nad dahom mi je strepila ko jasika. / Da joj ostasam – Allaha svog je molila – / ko jablan uz vodu, / i da joj ubijelim, urumenim / ko djevojka pod šamijom, / i da joj upitomim / ko softa pod ahmedijom... (Skender Kulenović, *Na pravi put sam ti, majko, izišo*)



Bašagićeve pjesme su jednostavne formom, duši bliske sadržinom u kojima opijeva boli i stradanja, život i užitke naroda u Bosni razapete na velikoj raskrsnici Istoka i Zapada.

Samo ono zvono tišine nek se vine u meni – ... Ko vjetar kroz borja crna umorna / Ko kiša kroz mramorja smrti pokisla... (Mak Dizdar, *Suočenje*)

... Ostalo je naprosto / da brojim dane, ko smjeran redov...
(Abdulah Sidran, *Uzevši kost i meso*)

Inače, poređenje je, uz epitet, jedno od elementarnih stilskih osobina, kako u književnosti, tako i u kolokvijalnom, svakodnevnom govoru. Upotrebljava se ne samo često, već i mahinalno, kao svojevrsna „poštapalica". Zato je u toj funkciji najčešće banalno, profano, otrcano – porijeklom iz sfere frazeologije i nasljednog žargonizma. Ali ga u književnosti (naročito proznoj i drami) nalazimo zbog autentičnih primjera, obično u govoru likova. Ima znanih nam svima poređenja kao enormno besmislenih fraza. Uglavnom se ne zna kako su i kojim povodom nastale, kao npr.: *pijan kao majka, pazi je kao malo vode na dlanu, živi kao bubreg u loju, mokar kao čep, glup kao točak, lijep kao slika, dobar kao hljeb, gladan kao vuk, lijen kao ćuskija, prav kao svijeća, spava kao klada*, itd., itd.

Metafora (*metaphore* – prenošenje)

Bez ikakve sumnje, metafora je jedna od „najpjesničkijih" figura, ujedno i jedan od glavnih pojmova savremene književne teorije. U književnom djelu (naročito lirskoj poeziji) ona je svojevrstan fenomen. Ta figura izaziva bezbroj rasprava, ne samo u odnosu na njenu ulogu u književnoj umjetnosti, već je sve više predmetom interesiranja lingvistike, filozofije, sociologije, psihologije, teologije...

Taj trop je nerijetko u službi metajezika i sadržajnog hermetizma, što ga čini jednom od samozatajnih lingvističkih konstrukcija. Svrha se zasniva na intelektualno-stvaralačkoj intenciji, minucioznosti i estetskoj rafiniranosti, ali i težnji ka neobičnoj, nesvakidašnjoj jezičko-značenjskoj konstrukciji koja metaforu, kako konstatira Pierre Fontanier (*Figure diskursa,* 1830.) izdvaja od svih drugih, kako učestalošću upotrebe, tako i sposobnošću povezivanja dviju ideja, odnosno dva jezička aspekta koji stoje između nje i metonimije.

Jakobson metaforu smatra liričnom, a metonimiju epičnom. Kasnije je donekle revidirao to svoje mišljenje, kazavši da je istovremeno poetska metafora dijelom i metonimična, kao i što svaka poetska metonimija ima metaforične natruhe. Brojni teoretičari, pak, imaju u tome pogledu oprečna mišljenja, ali gotovo svi stavljaju u kakav-takav suodnos metaforu i metonimiju.

Književni historičari evidentiraju metaforu kao „lutajuću" figuru jer je ona preko književnih epoha poprimala i specifična obilježja, a s obzirom na funkciju književnosti kao imaginativne djelatnosti u cjelini. Tako René Wellek i Austin Warren smatraju da postoje četiri osnovna elementa u poimanju metafore – „analogija, dvostruko viđenje, čulna slika (koja otkriva ono što je neopazljivo) i animistička projekcija"[♦27], s napomenom da ti elementi nisu uvijek podjednako zastupljeni jer se stavovi razlikuju od nacije do nacije, od estetičkog razdoblja do razdoblja. Dva teoretičara ukazuju da svako razdoblje posjeduje samosvojnu vrstu metaforičnog metoda.

Uprošćeno kazano, metafora se zasniva na nekoj zajedničkoj osobini dvaju pojmova, s tom razlikom (u odnosu na komparaciju) što se njome ne imenuje pojam s kojim se poredi, pa se zato njen naziv nekritički pojednostavnjuje sintagmama „skraćeno poređenje" ili „preneseno značenje". Njena glavna karakteristika jeste „višak značenja" koji nadilazi osnovni smisao, ali navodi na njega. Jedna od klasičnih teorija vezanih za pojam metafore je tzv. „teorija usporedbe" koja se svojom značenjskom osnovom naslanja na Aristotelovo definiranje toga tropa kao postupak upotrebe pojmova prema analogiji. Tako gledana, metafora ima ulogu kojom se podiže retorička i artistička snaga izraza. Ali, novija teorija osporava aristotelovska objašnjenja i sugerira da ta figura ne mora svakad imati poredbenu funkciju. Tako je na snazi teorijsko poimanje koje proklamira da metafora predstavlja više pragmatičko nego semantičko polje iskaza. Teorija tzv. „konceptualne metafore", koja se javila polovinom 20. vijeka, ukazuje na metaforiku prirodnog govora zapadne kulture koja je u poredbenom značenju manje-više banalna, otrcana, poput primjera: „život je igra", „vrijeme leti", varljiva sreća", „bolni trenuci", i sl.

[♦27] René Wellek i Austin Warren, O. c., str. 229.

Treba napomenuti kako metafora često konkretizira sliku u oživljavanju nečega apstraktnog preko materijalnog, ali i obratno – kad se, obično, pretvara u *personifikaciju*, ili niz drugih figura, poput *alegorije*, ili *simbola*.

U savremenoj bošnjačkoj književnosti upotreba metafore nema bitno drukčiji specifikum u odnosu prema evropskoj književnoj tradiciji:

Šumo sa stablima jeke, sa lišćem od slavuja, / crnico azurna, sva u groznici zvjezdanih klica... (Skender Klenović, *Rusa pjesma*)

Tad mi je pjesma tek mrtva uspomena, buket pustih slova što samo još otužno miriše usahlim pahom na grobljansko cvijeće. (Dževad Jahić Azizov, *Grobljansko cvijeće*)

Utišali vjetrovi u granama stoje. / Kako naša kuća čudno u mjesečinu gleda / Ko uspravan mrtvac opremljen u bijelo. / I srce moje šuti... (Hamza Humo, *Njezine misli*)

Odlomih joj se od srca: / Bjeh joj krna bakarna preranim sjedinama. / Bjeh joj sunce u četiri duvara. (Skender Kulenović, *Na pravi put sam ti, majko, izišo*)

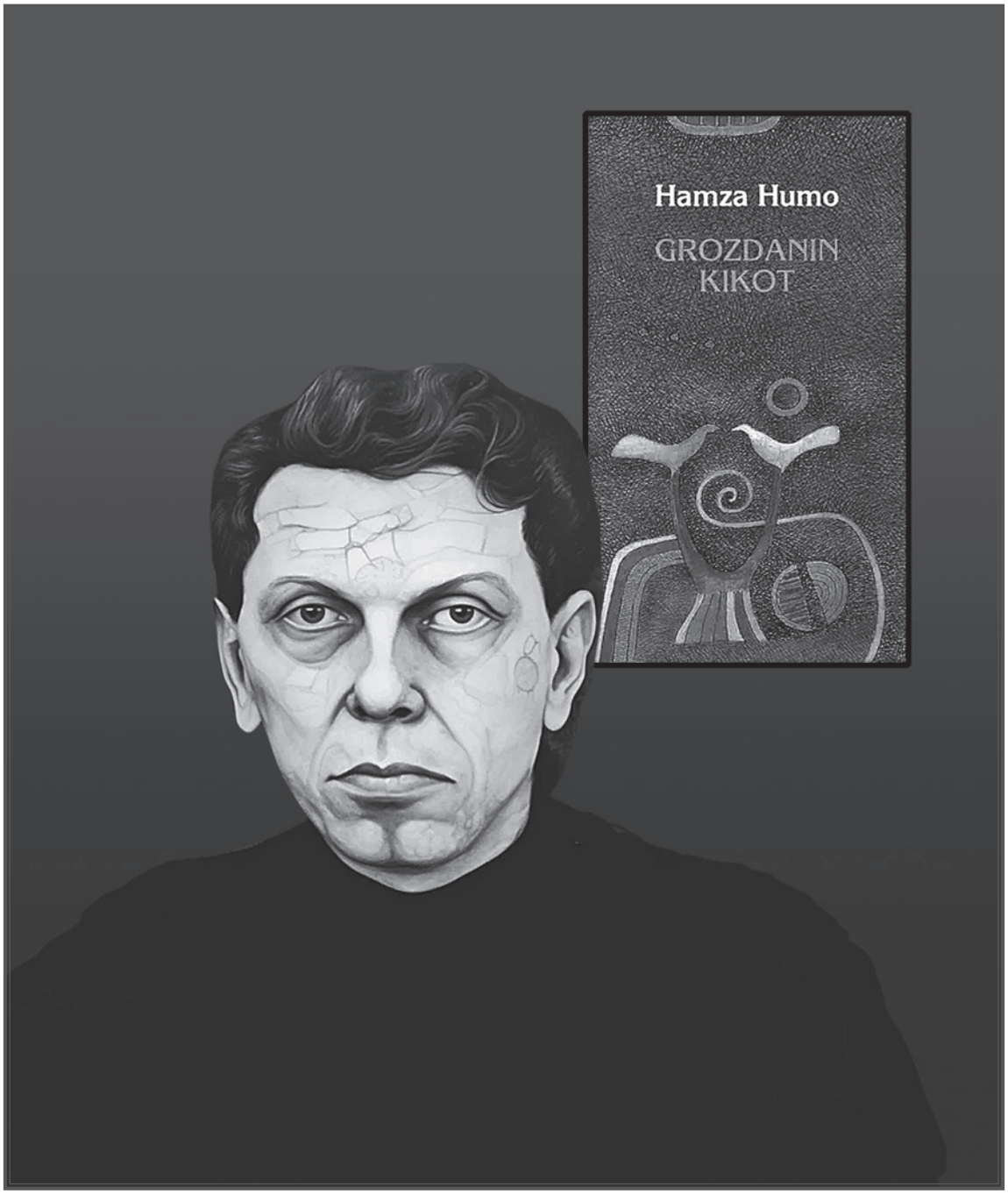
Umrem, iz korijena vjekova izlistam / i budem ti čempres: a ti stojiš ista.
(Skender Klenović, *Tarih – za Karađozbegovu džamiju u Mostaru*)

Zemlja je smrtnim sjemenom posijana / Ali smrt nije kraj Jer smrti zapravo i nema / I nema kraja Smrću je samo obasjana / Staza uspona od gnijezda do zvijezda (Mak Dizdar, *Smrt*)

... Ja ostrvo sam u srcu svijeta, / do mene ništa ne dopire, samo troma / krv njegova, samo jeza što pluta nad svim. (Abdulah Sidran, *Govori Sarajevo: Ja ostrvo sam, u srcu svijeta*)

... čilo jedno doba u kojem si bila / gib i propanj, vrutak, iskra koja hukti / kad i ćuh je smiraj, kruglja tvrda tama. (Zilhad Ključanin, *Gazela*)

Noć je jedina žena / Koja se istinski otkriva u igri mjeseca... (Safet Sarić, *Uzaludna pjesma, 4.*)



Humo, očaranošću usmenom tradicijom, zbirkom 'Sa ploča istočnih' ne odriče se ni vrijednosti koje je gajila poezija Bošnjaka na orijentalnim jezicima.

Personifikacija

(*persona* – ličnost; *facere* – činiti, praviti ljudskim, oživjeti)

Rečeno je kako se metafora često preobraća u personifikaciju, a nije daleko od istine da je ta figura bezmalo također metafora, s tom opaskom da ona ima onaj element koji je i čini posebnom figurom. Njome se nečemu neživom udahnjuje, usađuje, prenosi osobina živoga, ili se karakteru vegetativnog i animalnog pripisuju osobine ljudskog. To je prenošenje u svakom pogledu metaforično. Stilistika podvlači njenu gipkost koja se proteže ne samo prema oživljavanju i animiranju prirodnih pojava, stvari (predmeta), apstrakcija, biljaka, itd. – već, nerijetko, i kao neposredno obraćanje mrtvim ili odsutnim licima.

Personifikacija funkcionalnu gipkost potvrđuje iznimnom konkretizacijom slikovnosti. Teoretičari bezmalo tvrde kako je ne samo značenjem bliska metafori, već se, nerijetko, afirmira putem vizuelnog antropomorfizma prirodnih ili natprirodnih fenomena. Česta je u alegoričnoj ulozi, kao i basni – koja je svojim sadržajem cijela personifikacija jer animalnom svijetu pripisuje ljudske osobine.

Upotreba personifikacije u književnom djelu je ne samo česta, već je svojom poredbenom i alegoričnom bliskošću sa životnim pojavama veoma frekventna u stvaralačkoj praksi, kao i u savremenoj bošnjačkoj književnosti. Treba naglasiti da je učestala i u kolokvijalnom govoru, ali se, poput poređenja ili metafore, uglavnom u toj funkciji javlja kao okoštala, banalna i suhoparna frazeologija, kao npr.: *nesretna ljubav, živa rana, luda kuća, glupa situacija, mrtvo doba, raspjevana mladost, gorak život, sreća je okrenula leđa*, i tako u nedogled.

A u savremenoj bošnjačkoj književnosti, uz metaforu, poređenje i epitet, nalazimo personifikaciju u izobilju izvanredno sugestivnih primjera:

... Roj oblaka pase / i gazi jesen požutjelom travom. (Salih Alić, *Lirski torzo*)

Znam da nikada onaj gladni harni vrutak neće ući / u daleko ono ušće u svoj krotki kutak / da nikada zagrliti neće svoj čisti / bjelutak (Mak Dizdar, *Zapis o lovu*)

Stećak mramorni ćuti govorom scena po boku... (Skender Kulenović, *Stećak*)

Ali zalud napor, cvijet od mene bježi / I opet mi pada na prsa i skut.
(Musa Ćazim Ćatić, *Pred smrt*)

Kako naša kuća čudno u mjesečinu gleda / Ko uspravan mrtvac opremljen u bijelo / I srce moje šuti... (Hamza Humo, *Njezine misli*)

Usrknem sunca i dažda do plavih omaglica / pa usnama svoje sjenke po njima klonem ja oblak. (Skender Kulenović, *Bez naslova*)

*Zemlja mazna, / zemlja bulazna, / udovica z*à *vama, / bulazni* ò *vama...*
(Skender Kulenović, Ševa)

Među obalama negdje / Otančale vode šume / Moleći / Za kišu / Negdje kroz listja sna / Snene se šume / U kolu / Njišu (Mak Dizdar, *Svatovska*)

Sad dvoržakovski elegično u parkovima koncertrira jesen (Izet Sarajlić, *Mala noćna muzika*)

Gleda vas rijeka ponornica / Poniranjem naglašava čas oca čas sina
(Husein Tahmiščić, *Poslanica o udesnosti riječi*)

Za bogzna čijim dremljivim koracima večeras / zmijoglavo sikću tvoje preveć bajske dveri / moj grade. (Hadžem Hajdarević, *Moj grade*)

I zvijezde su spremne / Na svetu izdaju / Izuzev one pakosne / Što tako moćno progovara / Ogovara drage sestrice / I užasnim glasom / Izriče strašnu presudu (Safet Sarić, *Tamna igra*)

Alegorija (*allegorein* – drukčije, slikovito)

Već je naglašeno kako je i alegorija u stilskoj obradi srodna metafori, poređenju, često i personifikaciji, pa i aluziji. Sintagma „razvijena metafora" sasvim precizno konstatira da je ta figura produžena, složena slika čije je značenje nedoslovno, preneseno, aluzivno, neuobičajeno.

Sve basne su potpuno alegorične priče. Tim tropom se često iskazuju parabole, satire, ili didaktički sadržaji. Teoreričari ukazuju da je alegorično viđenje svijeta i života gotovo uvijek prisutno u mitu, legendi, predanju. Značenjskom suštinom alegorija se uglavnom odnosi na antropološko-mentalni sadržaj imanentan ljudskoj prirodi. Ona ističe jedno, a uvijek znači drugo; sadržajno-stvaralački postulat se neizostavno svodi na doslovno i preneseno značenje.

Pojam *alegoreze* začinje se od *Ilijade* i *Odiseje* ukorak s razvojem antičke filozofije, a iznimno važnu afirmaciju stječe u srednjem vijeku i renesansi preko epske i dramske literature. Danteova *Božanstvena komedija* gotovo bukvalno predstavlja alegoriju od početka (imenovanjem grijeha lakomosti, gordosti i putenosti preko pantera, lava i vuka), pa do samog kraja.

Neki teoretičari alegoriju danas smještaju u „dnevnu satiru", naučnu fantastiku, ili „dječiju književnost", ali se ne bismo složili s tom kvalifikacijom jer smatramo da ta stilska figura bezuslovno književnom umjetniku omogućuje artistički i sadržajni sukus kao nakanu pojačane intencije u nastojanju da sugestivnijim artizmom predoči šire i univerzalnije značenje životnih istina. To mišljenje možemo potkrijepiti i brojnim primjerima svjetske, a i bošnjačke književnosti, posebno nekih naših autora (poput Skendera Kulenovića ili Maka Dizdara) koji, posebno u poeziji, alegoričnim putokazom afirmiraju optičku i sadržajnu ideju.

Potrebno je istaknuti kako se pojavom romantizma počinje omalovažavati alegorija na račun simbola, dovodeći ih u sučeljenu poziciju, iako do toga vremena ta dva tropa zapravo čine jedinstveni stilski i sadržajni milje. Dvadeseti vijek u književnosti uglavnom

čini prevagu *mimeze* nad *dijegezom*. Metaforičnost alegorije je toliko stanovita da se ta sadržajno potpuno razvijena figura često odnosi na cijelo književno djelo, pa tako biva i zasebnim žanrovskim oblikom, kao što je Kafkin *Proces.* Gotovo kompletno pjesništvo hrvatskog pjesnika Nazora posjeduje alegorična značenja (kao u poemama *Cvrčak, Šikara*, ili *Titov „Naprijed"*), srpskih Milana Rakića (*Dolap*), Vaska Pope (ciklusi *Igre* i *Vrati mi moje krpice*), a od svjetskih, između ostalih, Edgar Allan Poe (*Gavran*), Hermann Hesse (*Stepski vuk*) ili već spomenuti Kafka (*Proces*), itd.

U bošnjačkoj književnosti alegorijom se izdašno služe Musa Ćazim Ćatić, Hamza Humo, Skender Kulenović, Mak Dizdar, Ćamil Sijarić, Abdulah Sidran, Nedžad Ibrišimović, a i brojni dugi. Kao ogledni primjer, i prije drugih ilustracija, ukažimo na izvanrednu poemu-alegoriju Ševa, Skendera Kulenovića. Uzmimo jednu strofu te velike pjesme:

O kolono, moja vojsko!
O sunčane pijanice pod krilima mojim!
O zemljini ljubavnici pod pazuhom mojim!
Čujte cvrkut – rásprs grla,
Čujte prhut – rásprh perja:
Ovog sunca, prvog sunca u godini,
sva ću prsnut u iverja!

Nije teško ni iz ovih nekoliko stihova zaključiti kako je ševa alegorično prikazana kao slika proljeća i mladog sunca u sveopćem prenuću prirode i kako je to „mlado sunce" znakoviti simbol buđenja života, a da „kolona", „vojska", „sunčane pijanice" i „zemljini ljubavnici" predstavljaju ljude koji se u sveopćoj katarzi raduju proljeću kao obnovljenom životu. Uostalom, možemo ići tako daleko pa pretpostaviti, ili čak tvrditi, da svako književno (pa i umjetničko) djelo – u određenom značenju – predstavlja alegoriju, umjetničku istinu iskazanu na neki drugi, preneseni, nedoslovan način.

Kao stilsku upotrebu, alegoriju karakterizira logičko razvijanje ideje, najčešće iskazane konkretnom slikom koja se, često postupno, razvija u prenesenom značenju, s ciljem da

se prividni antipodi održe, opravdaju i izvedu kao idejna i značenjska cjelina, kao veza bez koje bi ta figura bila nesvrhovita. Neki teoretičari primjećuju da ta veza mora biti stalna jer se, u suprotnom, može dogoditi da autor, ponesen osnovnom idejom, „zaboravi" na suštinu alegoriziranog. U tome pogledu, on mora posjedovati kritički odnos prema mjeri, saodnosu, skladu, a posebno prema uzročno-posljedičnim vrijednostima te mjere. Uzmimo primjer Poeove poeme *Gavran* koji, uočljivo, predstavlja čovjekovu sumnju i skepsu prema onostranom životu i vjeri da se na „onome svijetu" ljudi i njihova ljubav ponovo sreću i nastavljaju harmoniju i duhovni, emotivni sklad koji je smrt dokinula. Eleonora, prema gavranovoj zlokobnoj poruci „nikad više", alegorijski slikovito predstavlja uvjerenje kako je svaka ljubav jedina istina samo ovoga svijeta.

Spomenimo i izvanrednu pjesmu *Dolap* srpskog lirika Rakića čiji je isluženi i ostarjeli vranac oličenje svih patnika, onih ljudi koji su, radeći pošteno i mukotrpno, cijeloga svog života, umjesto zasluženog mira kao nagrade – dobili patnju, bol i prezrenje iz koje se spoznaje rodila i izrazila pjesnikova rezignacija jer je vlastitu sudbinu naslutio i povezao sa životom toga nesretnog konja, inkarnirajući se s njim i nepravdom koja snalazi i unesrećuje. Sam konj u toj pjesmi jeste, alegorijski iskazano, uvjerenje u poredbenom značenju jer se i u kolokvijalnom žargonu kaže da čovjek „radi kao konj", a da mu to sudbina ne uvažava jer su životni zakoni najčešće surovi, bezdušni, neumoljivi. Preko sugestivnih stihova: *Vranče, ti si bio pun snage i volje, / i dolap si stari okretao živo. / Tešila te nada da će biti bolje; / mlad i snažan, ti si zlatne snove snivo* – nije teško pojmiti zašto je alegorija jedna od najsuptilnijih i najmisaonijih stilskih figura. Evo još nekoliko primjera iz naše književnosti:

Jer tetrijeb kad pjeva / zaturi glavu unazad /zažmuri / i sav se preda pjesmi / i ništa ne zna za drugo /niti oka otvara / niti hoće da zna / I tada ga je najlakše / ubiti
(Muhamed Abdagić, *Tetrijeb*)

Venecija tone. Evropa tone. Tone kolijevka, i dijete / u kolijevci tone. Tonu kontinenti. Tone ruža u vazni / od stakla murano. Tone Murano. Hotelska soba tone.
(Abdulah Sidran, *Zašto tone Venecija*)

U satu nebo spava / a ptica / o t k u c a v a (Mirsad Bećirbašić, Č*asovničareva priča*)

Naivno sam padao / Padoh na deveto nebo / I / Ni tamo ne bi ništa... // Svima je sunce daleko odmaklo (Safet Sarić, *Iluzije*)

Kontrast; Antiteza

(lat. *contra stare* – biti nasuprot; grč. *antithesis* – suprotnost)

Kontrast je zasebna vrsta poređenja, ali ne prema sličnosti, već je koncipiran na stilemu koji svoje uporište, neobičnost i svježinu nalazi u karakteru enormne (ali originalne) protivrječnosti koja je dovedena u vezu unutar izvornosti jednoga pojma, jedne pojave, jedne materije, ili bića. U tome pogledu je zaista u funkciji poređenja, ali po suprotnosti koja to poređenje dovodi u prividno apsurdnu jednakost, u kojoj se, u značenjskoj ravni, ističu oba člana. U književnoj umjetnosti, figura posjeduje izuzetnu stilsku vrijednost poteklu iz konstrukcije apsurdne spoznaje da je različito, u stvari – isto jer je tako.

Kontrast se, kao nesumnjivo misaona figura, u književnosti ne oslanja nužno na leksički *antonim*, odnosno na pojmove sa suprotnim značenjem, poput: *crno – bijelo*, *mladost – starost*, život – *smrt*, *ljubav – mržnja*, *dobar – zao*, itd. Naprotiv, antiteza posjeduje smisleniji i univerzalniji karakter nego što je ukazivanje na puku, najčešće banalnu suprotnost, kao što je u navedenim primjerima. Ako bi se književni poslenik angažirao samo na tome pojednostavnjenom karakteru leksičke i bukvalne suprotnosti – ta figura u estetskom (prema tome, i sadržajnom) značenju ne bi imala nikakvu vrijednosnu težinu. Kontrastom se postiže literarno-estetsko značenje samo novim, svježim i, nadasve, nesvakidašnjim značenjskim otkrićem animirajući spregove jezičkih pojmova koji otkrivaju i proširuju djelatno polje asocijacija i shvatanja prividno zapretanih životnih spoznaja. Prema nekim teoretičarima, kontrast se javlja samo kao jedna od mnogih vrsta i podvrsta *antiteze*.

Što se tiče sredstava kojima se ta figura animira u pjesničkom jeziku, ona nisu samo podložna lingvističko-leksičkim značenjima, već se ostvaruju i putem zvučnih (akustičnih)

segmenata jezičkog organizma. U savremenoj bošnjačkoj lirici kontrast je relativno česta figura, i u lirskoj i u epskoj poeziji uopće:

Ja nijesam sanjar... / Ta ja sam patnik, kog po crnom mraku / Na ledenom krilu silna vitla bura... (Musa Ćazim Ćatić, *Ja nijesam sanjar*)

Noć je... / Ja idem mrtvim, ukočenim ulicama grada, / posutim snijegom i zastrtim tamom, / i nosim zapaljenu buktinju moje duše / i svijetlim. (Atif Ljubović, *Noć je*)

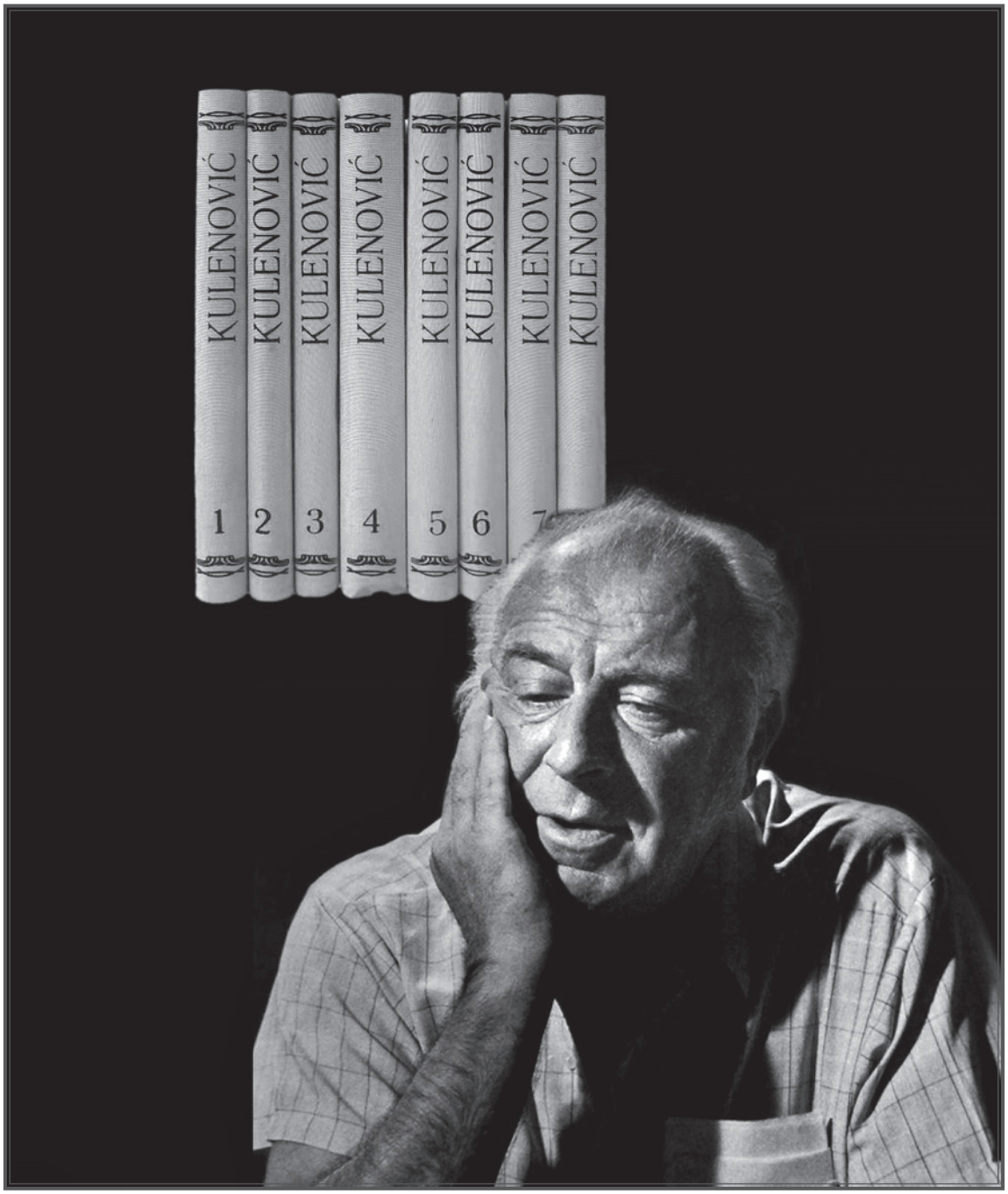
... A život čudesno je lijep / I tu, uza me, brenči i treperi / I biće žene čiste ko biseri. // ... No ja ću skoro, ko izlomljen crijep / Krto se smrvit, sledit gluh i slijep; / Ko li će moju propast da izmjeri? (Sait Orahovac, *Ko li će moju propast da izmjeri*)

Ja, tvoj neimar, kad skidahu ti skele, / zažmirih i pobjegoh od zamisli smjele. / Kad čuh glas, orosiše mrtve mi se oči. (Skender Kulenović, *Tarih II*)

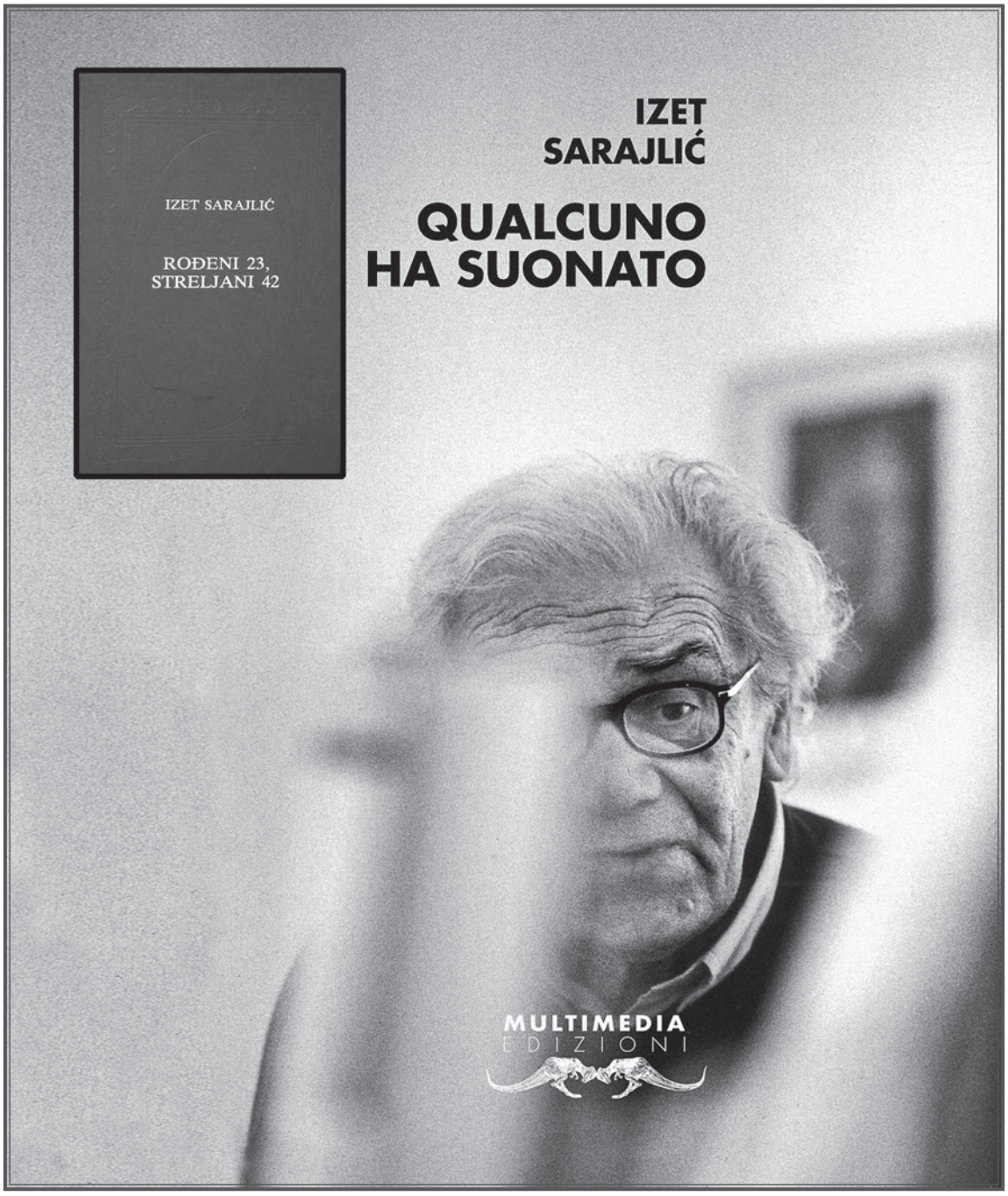
Kad je nekud gone preko oštrog drača / Gradim most od ruku njime da korača // Sve dalje je vode preko mutne vode / Ali čudom stiže meni sve to bliže // Glavu čistu meću pod oštricu noža / U sebi si viša u meni si jača... (Mak Dizdar, *Kosara*)

Žih / A smrt dozivah / Noć i dan // Mrava ne zgazih / U vojnike / Odoh
(Mak Dizdar, *Gorčin*)

Ispred nas neko ogroman / Pravi kule i zidove... // ... Iza nas neko nemoguć / Ruši kule i gradove... (Safet Sarić, *Paučina pada*)



U Kulenovićevom 'izuzetnom jezičkom čulu' se prepoznaje teški istočnjački prigušeni senzualizam, kao i osjećanje da jedino što poput stećka može nadživjeti sve iluzije jest teška riječ maternjeg jezika.



Cjelokupna poezija Izeta Sarajlića jeste jedno pismo, kojim je želio druge 'u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, obavjestiti o čudu sopstvenog postojanja'.

Paradoks

(*paradoxon* – protiv mišljenja, što je neočekivano)

Nastao u antičkoj retorici s oznakom neočekivane misli koja je sadržajno protivrječna, prividno nelogična, suprotna važećim i ustaljenim pravilima logike i uvriježenog kolokvijalnog značenja. Može se kazati da kao figura korespondira s filozofičnom spoznajom da je nešto takvo zato što nije takvo, i obratno. On u jasnom stavu proklamira da je nešto takvo kao živa datost, iako je, na prvi pogled – nemoguće, pa i neshvatljivo.

Kao stilska figura, paradoks uzdiže nivo više smislenosti kojom se otkriva i nameće neka naoko skrivena spoznaja, nelogično i nevjerovatno značenje. Kao primjer takvog poetskog paradoksa često se navodi hrvatski pjesnik Gustav Krklec i njegov izvanredni katren koji u rijetko sugestivnom primjeru ostvaruje minuciozan paradoks: *Starca sam sreo, bio je slijep, / al reče: „Sinko, život je lijep!“ / Zbunih se malko. – „Zar zbilja lijep?“ / - Vidjet ćeš, sinko, kad budeš slijep!*

Paradoks prividno zbunjuje, čak se opire uobičajenoj logici, ali – ispostavlja se – površnoj i neiskustvenoj. Zato je on u svojoj unutrašnjoj, relativno skrivenoj sadržajnoj strukturi ne samo shvatljiv, već i u potpunosti vjerodostojan jer je plod tačnog i istinskog zapažanja. Paradoksom se podiže nivo čitalačke refleksije, često i osjećanja jer shvatanje i prihvatanje paradoksalnih činjenica o ljudskom životu i iskustvu uzrokuje i nov, dotada nepoznat, modalno-emotivni stav prema onome što paradoks otkriva kao višu istinu, što imamo i u ovih nekoliko primjera: *Tražeći* druge – izgubili smo sebe!; *Gdje je kraj – tu je pravi početak!; I jao meni, dakle, blago meni!; Prijevodi su kao i žene: kad su lijepi, nisu vjerni, a kad su vjerni, nisu lijepi!,* itd.

Paradoks je blizak *aforizmu*. Iz paradoksalne spoznaje egzistencijalnih istina rođena je i filozofija apsurda, jedna od vladajućih u 20. vijeku, a što se u književnoj umjetnosti odrazilo kao stvaralački stav i gotovo kolektivno mišljenje u poeziji, izvjesno i u prozi, napose u romanima najeminentnijih evropskih autora, poput Kafke, Hessea ili Camusa. U renesansnoj

poeziji je iznimno njegovan naročito pod utjecajem Petrarce i njegova znamenitog *Canconiera* što je uzrokovalo poetsku pomodnost zvanu *petrarkizam.* U historijskom pogledu, posebno je njegovan i u periodu vladajućeg baroka i marinizma.

Misli se da je pojam paradoksa u književnu teoriju uveo jedan od vodećih predstavnika *Nove kritike*, C. Brooks – kako bi potvrdio tendenciju „suprotstavljanja riječi prema iznenadnim kombinacijama" i proklamovanim sadržajima nove književne misli. Paradoksom se, prema njegovom mišljenju, uspostavlja spektakularan način da se poetskim jezikom prokaže varljiva stvarnost, tvrdeći ujedno da je „jezik poezije – jezik paradoksa".

U našoj savremenoj književnosti, posebno u romanu, paradoksalne situacije i sadržaji gotovo su proizvod stvaralačkog manirizma, posebno u prozama s historiografskim i mitološkim narativom kod vodećih autora, poput Mulabdića, Hume, Sijarića, Selimovića, Sušića, Karahasana, Kulenovića, Ibrišimovića, Horozovića, i inih. Spomenimo ovom prilikom paradoksalne situacije u kojim se snalaze (ili ne snalaze) protagonisti *Zelenog busenja* (Ahmed), *Bez nade* (Alaga Hrle), *Derviša i smrti* (Ahmed Nurudin), ili *Tvrđave* (Ahmet). U poeziji Maka Dizdara, Kulenovića, Izeta Sarajlića, Tahmiščića, ili Sidrana, paradoks je motivski zastupljen kao jedna od najfrekventnijih stilskih figura:

Sutra, kad zadani opet, bićeš mi, pjesmo, ko pljeva / U jalovu buljićeš plavet, u rosi mrtva ševa, / i ja, strašilo isto, u istu strnjiku riječi. (Skender Kulenović, *Rusa pjesma*)

Zgiboh od čudne boli / Ne probi me kopje / Ne ustrijeli strijela / Ne posječe / Sablja... // Volju / A djevu mi ugrabiše / U robje (Mak Dizdar, *Gorčin*)

Ja idem. Zar već? Zar sav da pređem u sjećanja? / A toliko toga je ostalo što sam još želio da / kažem. (Izet Sarajlić, *Lagano s tugom*)

... Griješim li / prema sebi, tek tada sam drugima prav. Prema / njima griješim li, pravdu prema sebi ispunjam. / Šta je onda istina, reci mi, Bože moj? (Abdulah Sidran, *Bašeskija*)

Ironija (*paradoxon* – eironeia – pretvaranje)

Ironija se razvija na osnovu značenjske zamjene, podsmijavajući se njome nekome (ili nečemu) što je, obično, u javnosti i tradiciji imalo pozitivan i pohvalan status, ili karakter istaknutog. Ta pojava izvire iz neke kontrastne situacije koja otvara mjesto ironičnoj primjedbi. Figura omiljena i česta u komunikaciji, nerijetko i u književnosti, u kojoj, sasvim logično, posjeduje finiji, suptilniji, pa i metaforičniji karakter u odnosu na često grubu, kolokvijalnu, ponekad osvetoljubivu notu.

Ironiji se često pribjegava i kao intelektualnom primjedbom kojim se nekoga (ili nešto) izvrgava podsmijehu, ali ne grubo, bezobzirno ili sarkastično, već čak i diskretno, jedva primijetno jer se ipak radi o kontekstu koji izaziva reakciju obazrivih i nezamjerljivih ljudi. Kako nalazimo kod nekih teoretičara, ironija u pravilu posjeduje sugestivnu britkost koja finalizira stanovite emocije, stavove i zaključke. Prema tome, ona predstavlja, u književnosti posebno, tzv. „diskurzivnu strategiju" kojom se realizira mnoštvo općih interesa. Zato je njena služba, kako navodi V. Biti, „moguća jedino u dinamičnim uvjetima diskurzivne zajednice pri čemu svatko od nas nastanjuje više takvih zajednica istodobno".[♦28]

U svojoj *Teoriji proze*, govoreći o postulatima romana kao književne vrste posebnog ranga, Milivoj Solar nalazi da od *Don Quijotea* naovamo redovno vlada ironija pisanja romana, navodeći: „Ta se ironija očituje kao uvijek nedovoljno objašnjena težnja za oblikovanjem romana, kao uvijek uzaludno traženje razloga zašto roman uopće treba pisati i zašto ga ima smisla pisati u svijetu koji očito može opstati i bez romana. No, kako roman postoji zbog čitanja, jedino ga čitanje održava kao umjetničko djelo i jedino mu ono daje smisao postojanja, i samo čitanje može biti način kako se roman potvrđuje, ali i kako sam sebe ukida u ironiji".[♦29]

Kao što primjećujemo, Solar smatra (i on sa stanovitom ironijom) da su pisanje i čitanje u idejnoj simbiozi kompletne književne umjetnosti i da se ne mogu razdvojiti jer

---

[♦28] Vladimir Biti, O. c., str. 157.

[♦29] ***Isto***, str. 324.

opstaju samo jedno s drugim. Pisac upražnjava i svojim djelom naglašava ironiju samog stvaralaštva. Romanopisac npr. oblikuje naraciju kao pretpostavku shvatanja „kao da" u odnosu na stvarni život, pa je odnos zbilje i fikcije njegova vječna tema, a to je samo po sebi ironično i paradoksalno. Ali iz te ironične situacije, čitaoci (a s njima, naravno, donekle i stvaraoci) izlaze kao pobjednici u trenutku kad se književne konvencije prihvate tako da fikcija postaje spoznaja. A i ta spoznaja postaje ironičnom. U tome pogledu, konstatira Solar, „težište ironije" se prebacuje s čina pisanja na čin čitanja. Kao potvrda te teze, navodi se primjer situacije opisane u drugom dijelu Cervantesovog romana kad don Quijote postaje sugestivno stvaran (a ne više fiktivan) lik zahvaljujući tome kako je prikazan u prvom dijelu. Tako njegovo ludilo u drugom dijelu romana postaje naravan kvalifikativ jer izrasta u konstitutivan element zbivanja.

Ironična je, sama po sebi, i primjedba kako čitaoci književnosti na temelju svog čitanja „krivotvore" vlastiti život – dovodeći ga u položaj koji možemo smatrati ironičnim jer „samo čitanje mora postati predmet najveće ironije". Tako se ironija iz sukusa stvaralačkog čina premješta na objekciju čitaoca koji postaje subjektom onoga trenutka kad i sam biva žrtvom nesmiljene ironije kojoj je on nesumnjivi uzročnik. U tome pogledu, ironija kao stilska figura ima sumnjiv položaj jer, izgleda, umjesto očekivanog efekta, često iznevjerava samu sebe, tražeći utočište u konzumentu.

Kao stilska figura, ironija radije egzistira u prozi i drami jer ti rodovi omogućuju narativni i (naročito) dijaloški status koji formira prostor u kojem se ona logički afirmira iz date (predočene) situacije. Kao očiti primjer ironije koja u književnom djelu izrasta iz „situacije", navedimo nekolike rečenice iz satirične priče *Jazavac pred sudom*, bosanskohercegovačkog pripovjedača Petra Kočića. David Štrbac, protagonista iz te priče, nakon što je dobio vijest da mu je sin umro u tuđoj, austrijskoj, vojsci i nakon što je u to ime dobio „odštetu" od ponižavajuće tri forinte, „zahvaljuje": *O, dobre carevine, krst joj ljubim!... Brate, kneže*, vrati ta tri vorinta carevin*i. Pravo će biti i bogu i ljudima da to carevina uzme sebi... ko neku nagradu, jer je mene od napasti oslobodila!*

Bez obzira što je istaknuto kako je ironija pogodno stilsko sredstvo u prozi i drami jer do punog izražaja i značenja gotovo uvijek dolazi u događajnoj, razvojno-fabularnoj situaciji

koja, prirodno, izaziva neposrednu reakciju, česta je i u poeziji, naročito kao stilski manir određenih pjesnika. U njoj ona uglavnom izrasta kao stav lirskog subjekta (ili, ako hoćete, autora) kao odraz iznenadne spoznaje i odnosa prema njoj. U već spomenutoj pjesmi *Dolap*, pored markantne simbolike kojom je sva prožeta (a ta sugestivna pjesma u potpunosti može biti ogledni primjer koliko su brojne stiske figure bliske, čak jednake – poput alegorije, simbola, ironije, kontrasta, aluzije, i sl.) ironija izrasta baš iz spoznaje. Isluženi konj traži utjehu u ironiji i sarkazmu jer mu to i preostaje, čak i kao posljednje sredstvo kojim brani svoj integritet i kojim sudbini prkosi. Inkarnirajući se sa sudbinom islužene i nesretne rage, pjesnik brani i natkriljuje svoj položaj obespravljenog i neshvaćenog čovjeka, u ovom slučaju umjetnika, stvaraoca: *Napred, vranče, nemoj stati / ne miriši travu, ne osećaj vir; / nagradu za trude nebo će ti dati, / hladnu dobru raku i večiti mir.*

Ironija nije bez stanovitog (tzv. crnog) humora jer, kako historija književnosti pretpostavlja, sam njen naziv po svoj prilici potječe iz antičke komedije. Isto tako se misli da je u antičkoj retorici ironija imala karakteristike i tropa i figure, kako nalazimo u *Rečniku književnih termina*, Tanje Popović: „Ironija kao **trop** podrazumeva protivrečnost u okviru **reči**, a kao figura označava nesaglasnost između doslovnog i figurativnog **značenja** celine.“[♦30] Ona navodi i činjenicu da je ironija u antici bila sredstvo za postizanje posebnog efekta u polemikama i raspravama.

U bošnjačkoj lirici 20. vijeka ironija nije isuviše rijetka figura, a njeguju je, posebno, Kulenović, M. Dizdar i Sidran:

... Koračam ne tražeć naročit smisao u tom: slijepac sam, i dato mi je / da vidim samo ono što drugi ne vide, Tako / biva nadoknađena moja neimaština... (Abdulah Sidran, *Slijepac pjeva svome gradu*)

Kažem, pa otvorim, i opet u me zrene, / ljuta što je budim, crna mačka praznina / I u jednom kutu, od prijatelja il žene, / pisma što neće stići čita paučina. (Skender Kulenović, *Pisma*)

[♦30] Tanja Popović, ***Rečnik književnih termina***, Drugo izdanje, Logos Art / Edicija, Beograd, 2010., str. 299./300.

Tražimo vrijeme a ono za nas kao da i ne zna / Vrijeme što ni sebe ne primjećuje u grotlu bezdana. (Mak Dizdar, *Suočenje*)

Starci Pariza, Boga vam vašeg staračkog, / hvatajte prve autobuse i idite u Provansu. / Tamo ćete imati svoja tiha skrovišta. / Svog kućnog pauka iznad kuhinjskih vrata. / Svoj opao list u bašti. / Svoje jesenje sunce od četrnaest karata. (Izet Sarajlić, *Starci Pariza*)

Simbol

(*symbolon* – biljeg, znak za prepoznavanje, u značenju)

Koristi se kao sinonim za znak. Još je u antičkoj književnosti ta figura imala izrazito stilsko značenje ističući snagu riječi kojoj su posebno pjesnici poklanjali vidnu pažnju. Kao stilsko sredstvo, on predstavlja jednu od najmisaonijih i najkreativnijih figura. Njegov status u književnoj umjetnosti, ujedno i njegovo osnovno značenje, kako teorija naznačuje, nisu tako jednostavni i jednoobrazni, budući da su mnogi teoretičari imali čak i oprečna mišljenja o tome stilskom sredstvu. Među njih ubrajamo samo one najznačajnije, poput Umberta Eca, Ch. S. Pierca, J. Lotmana, J. Lacana, F. de Saussurea, R. Barthesa, ili Tz. Todorova. Najjednostavnija definicija i najjasnija uloga simbola jeste da je to stilska figura koja koristi upotrebu jednog znaka za označavanje drugog. Od antike, ona, vremenom, posebnu afirmaciju dostiže u srednjovjekovnom kršćanskom učenju čija klerikalna doktrina djejstvuje u znakovima metafizičkog, transcendentnog porijekla. Potom se njeguje, manje ili više, i u ključnim umjetničkim pravcima i društvenim epohama, manje u humanizmu, renesansi i klasicizmu, a izrazitije u baroku, romantizmu i, posebno, simbolizmu. Avangardna poezija simbol uzdiže na pijedestal možda i centralne stilske i značenjske figure.

Krajem 19. i početkom 20. vijeka simbol postaje životno pravilo i kodeks ponašanja, eksplikativno nametući (posebno u književnosti i slikarstvu) spoznaje umetnute u doktrinu zagovaranja novih odnosa prema prirodi, ali ne onoj tradicionalno znanoj, neoskvrnutoj, čistoj, hermetičnoj i nevinoj predstavnici neokaljane ljepote i predmetu sveopćeg divljenja, već njenim oblicima koji se kriju u neistraženim i neotkrivenim suštinama. Simboli svuda oko

stvaralačkog čina objavljuju način na koji se zaobilazi pogrešan privid, a pronalazi ispravan put. Znakoviti su u tome pogledu Baudelairovi stihovi: *Kao kroz šumu ide čovjek kroz simbole, / što ga putem dragim pogledima sreću.*

Ljudi su od starina uočavali i shvatali prirodne i društvene pojave, izdvajali ih, pamtili i tumačili – davali im posebna životodajna značenja, vjerovali u njih, podanički ih slijedili, prenoseći ih iz generacije u generaciju. U tome pogledu, svi smo mi, izgleda, nasljednici, baštinici tradicionalne simbolike, često povezane i sa sujevjerjem, kao što se vjeruje da su gavran i vrana glasnici nesreće i smrti, ili da „položaj" zvijezda predskazuje budućnost. Simbolična okoštala značenja predmeta, boja, brojeva, mimike, položaja tijela, gestikulacije – pradavno su stekli civilizacijski legitimitet u teoriji i praksi znakovitih sistema i komunikacijskih pravila.

Govoreći o upotrebi simbola u književnosti, govorimo o integralnoj stilskoj figuri koja nema nasljedni, okoštali i profani sadržaj, već fungira kao izrazito kreativna, artistička, stvaralačka sadržajnost. Riječ je o autoru koji uspostavlja simbol kao izraz intuicije i moći kreacije. On u tome pogledu nesumnjivim izrazom, često iz podsvijesti, animira značenje čiji se smisao reflektira u našoj svijesti kad uočimo, izdvojimo i protumačimo estetiku i semantiku njegovog artističkog i estetskog plana preko formiranog simbola. Kao očigledan primjer, navedimo znamenitu pjesmu *Modra rijeka*, Maka Dizdara. Ta kultna rijeka predstavlja smisao univerzalne ljepote za kojom se naivno i bezuspješno žudi, ali – *valja nama preko rijeke*. Vjerujući u nju, pokapamo vjeru u moć njenog pronalaženja jer je: *i još dublje i još jače / iza šutnje iza tmače... / i još huđe i još luđe / iza uma iza Boga*. U pjesnikovoj je nakani da uvjeri kako „ta i ta" rijeka, ta modra istina, simbolično, potvrđuje smisao ljepote, koje ima, ali koje nema jer je taj ideal čovjeku, dok živi, zatajen. Ali, ali! Dok živi, taj je ovozemaljski stvor osuđen i usuđen da za njom uludo vapi jer „malo znamo, al je znano!" Ona je hudo pitanje sreće za kojom se utaman hrli, koja se usudno traži i u koju, i pored tanke nade, bezuslovno vjerujemo. Ona je ne samo simbol, nego i živi izvor svih nadahnuća zahvaljujući kojima ne gubimo nadu i ne znamo za umor traženja. Sintagma „modra rijeka" i u svojoj semantičkoj sadržini podrazumijeva estetsku čistotu. Simbolička poruka (ako je ima) podrazumijeva napor da se do toga višeg cilja životnog Smisla dolazi (ili ne dolazi) mukotrpno, i da je to gotovo iluzorno. Potpuno je izvjesno da stilski kreiran simbol svojim umjetničko- estetskim sukusom

otkriva spoznaju i omogućuje prihavatanje apstraktnog, univerzalnog, sveobuhvatnijeg značenja kao neke opće i neupitne istine.

Nema te životne aplikacije koja se ne služi simbolom i koja nije odgojila nomenklaturu simboličkih značenja. On je urastao u sve moguće sfere života i ponašanja. Osnovna mu je uloga u konvenciji tumačenja praktičnih vidova duhovne i fizičke djelatnosti. U toj ulozi, on je ne samo standardan u mnogim kulturama, pa i jezicima, već je toliko okoštao u komunikativnoj tradiciji da je neupitan gotovo za svakog pojedinca, pogotovo govornika istoga jezika. U toj funkciji, najčešće konvencionalne materijalne pojmove permutira apstraktnim pojavama i idejama, kao npr.: križ/krst – kršćanstvo/hrišćanstvo, polumjesec i zvijezda – islam, gavran – nesreća, golub – mir, zec – plašljivost, palma – vjernost, lovor – slavodobitnost, petokraka zvijezda – komunizam, i sl.

U književnosti, simbol je blizak alegoriji i metafori, nerijetko istovjetan s njima jer i te figure počivaju na prijenosu značenja. Ali, ta figura u umjetničkom iskazu, za razliku od njih, gotovo svakad ima kvalifikativ polisemičnosti. Kao frekventna figura, često čitavo književno djelo korespondira sa simbolikom koja predstavlja razvijeni simbol i koja je produkt simbolizma kao umjetničkog pravca, kao što potvrđuju Danteova *Božanstvena komedija,* Joyceov *Uliks*, Baudelaireovo *Cvijeće zla*, Poeov *Gavran*, itd.

Aktuelna teorijska procjena rado odvaja simbol od znaka, dajući znaku ulogu koju može imati u svakom predmetu ili pojavi koja označava drugo (semaforski signali – prolaz, pripravnost, stop) dok simbol označava „nešto što je umjesto nečeg drugog". On je razvedeniji od znaka pošto je polisemičan u „jednakoj višeznačnosti". Simbol divergira od indikativne uloge alegorije jer se odnosi na konkretan predmet preveden apstraktnim i relativno proizvoljnim, dovodeći se u ulogu „nadsimbola".

Kao duhovni postulat dekadencije javlja se simbolizam, a najavljuje ga znamenita poezija već spomenutog *Cvijeća zla*. Simbolisti protažiraju stav da svjetski duhovni poredak počiva na vrelima beskrajnih analogija. Simbolizam se javlja kao otpor realizmu i naturalizmu ignorirajući sirovu objektivnu stvarnost, afirmirajući svijet ideja koji nadilazi svijet banalnih

čula. Svijet poezije simbolizma promiče estetiku simbola koja egzistira u slutnji, nagovještaju i izrazitoj subjekciji.

Simbol je nezaobilazno stilsko sredstvo bošnjačkih pjesnika 20. vijeka i u tome pogledu prednjače najznamenitiji predstavnici naše književnosti, od Muse Ćazima Ćatića i Hamze Hume, preko Skendera Kulenovića, Maka Dizdara, Izeta Sarajlića, Huseina Tahmiščića, do Abdulaha Sidrana, Zilhada Ključanina ili Feride Duraković.

Slaba moja ruka k žutom cv'jetu teži, / Hvatajuć ga tako lijep i žut. / Ali zalud napor, cvijet od mene bježi, / I opet mi pada na prsa i skut. (Musa Ćazim Ćatić, *Pred smrt*)

Ili to dažd radost mi nosi, / Ili Pan s frule zvukove roni? / Žena se smije i draži nudi. / Dažd lijeva. / *Grmi. / Vinograd zvoni. // Panova frula zvukove roni.* (Hamza Humo, *Hercegovački pejzaži, IV*)

Stećak mramorni ćuti govorom scena po boku, / jači od kandža kiše, povampirenja i krađe. / Njegov mjesec i sunce, što znače posmrtne lađe, / davno su prevezli dušu, vjekuju sad u doku. (Skender Kulenović, *Stećak*)

Ima jedna modra rijeka / široka je duboka je // sto godina široka je / tisuć ljeta duboka jest // o duljini i ne sanjaj / tma i tmuša neprebolna // ima jedna modra rijeka // ima jedna modra rijeka – / valja nama preko rijeke (Mak Dizdar, *Modra rijeka*)

A na Kalemegdanima i Nevskim Prospektima, / na Južnim Bulevarima i Kejovima Rastanka, / na Cvijetnim Trgovima i Mostovima Mirabo, / divne i kad ne ljube, / čekale su Ane, Zoje, Žanet. / Čekale su da se vrate vojnici. / Ako se ne vrate, svoja bijela negrljena ramena daće dječacima. (Izet Sarajlić, *Rođeni dvadeset treće, strijeljani četrdeset druge*)

Pogledaj sad! / Iz progona, sa daljina, / iz izgnanstva, sa strašina, / vraćaju se – dobri Bošnjani! // Ozbiljna lica, / iz grobova ustaju, / u vjeri čvršći, / dobri Bošnjani. (Abdulah Sidran, *Iz grobova ustaju*)

Tri, dakle, oraha, i zdjela, gost / kojeg nema, tromost / i oko tamno, kroz okno, u čiju zjenicu tone ova slika. (Ferida Duraković, *Gost je otišao, dobroveče*)

Koračam, i dva se udaljuju srca, / da svako u svom zavjetarju grca. / Sjeno, kaži, sestro, da l' to mrca, / kroz hudu vodiš noć, umjesto mene, / umjesto onog što previdne čeka trene. (Zilhad Ključanin, *Putnik na svoju odgovornost*)

Epitet

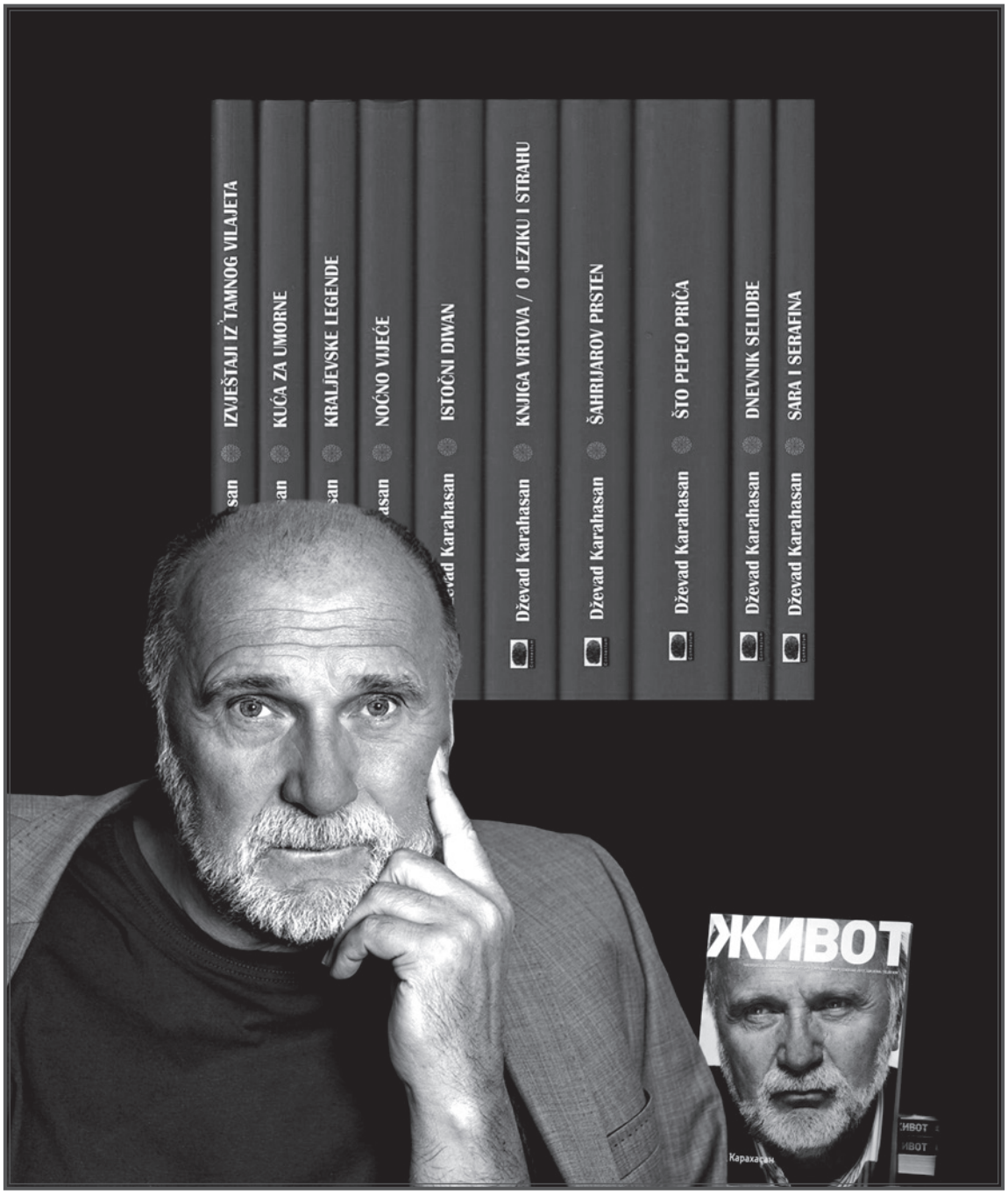
(*epitheton* – što je dodano, spojeno; što se pripaja, pridijeva; dodatak)

Jedna je od najosnovnijih, najčešćih i najjednostavnijih figura, podjednako prisutna u pisanom i usmenom jeziku, u književnosti i u retorici; i u svakodnevnom govoru i komunikaciji.

Epitet se kao stilska odrednica javlja u višeznačnoj upotrebi i s različitom stilskom vrijednošću. Bezatributski epitet je funkcionalna riječ (ili riječi) koja s imenicom na koju se odnosi daje neko kvalitativno i po mogućnosti originalno značenje jedinstvenog pojma, imena s osobinom koja nije profana, svakodnevna, banalna.

S književnoumjetničkog aspekta, ta figura je vrlo srodna s poređenjem, ponekad i s metaforom. Epitet se ne poistovjećuje s pojmom atributa jer atribut na konkretniji i precizniji način upotpunjuje i bliže određuje osnovno značenje imena uz koje se javlja, te tako stječe usku i ograničenu osobinu i značenje, ima logičko i uskogramatičko značenje, poput: *veliki grad, bistro vrelo, hladna rijeka, dobroćudan čovjek, kožna fotelja, novo odijelo,* itd.

Stilska osobina epiteta nadilazi karakter i indikativno značenje atributske (uskolingvističke) funkcije jer, u osnovi, pojmu uz koji stoji daje neku posebnu osobinu, naročito za konkretnu situaciju, poput: *olovni i teški snovi, monotone sjene, slijepe daljine, gordi jablan, vrli pitac, glava čista, ozvjezdana rana, proljeće bono, kamne ptice, tanka nada, smrtno sjeme,* itd., itd.



Karahasan vrši estetsku preregistraciju jezičke materije iz svakodnevnog života dajući joj na taj način dimenziju višeg i smislenijeg značenjskog sloja.

U književnom djelu epitet često materijalizira osnovno raspoloženje, podiže emotivni naboj, rakurs gledanja. S gramatičkog aspekta, ta figura se najčešće potkrepljuje pridjevom uz imenicu (*bistro vrelo*), rjeđe (ali atraktivnije) imenicom (*djeca raja*), ili prilogom uz glagol (*iskreno voljeti*).

Kao donekle jednostavna (ali ne jednostrana) figura, epitet se u modernom pjesništvu javlja i kao metaforička i sinestezijska podloga kad se uz imenicu preobrati u pojam s prenesenim, „dubljim" značenjem (*krute zime, šuplja glava, siroto drvo*) – drugim riječima, kad preuzme ulogu tropa. Zna preuzeti i ulogu oksimorona ako se njime iskazuje protivrječnost pojmu uz koji stoji: *mračno sunce, bogata neimaština, slatka oporost, plitka pamet*. I u toj ulozi blizak je metaforičnom značenju.

Stajaći, stalni epiteti imanentni su u narodnoj i epskoj poeziji (*rujno vino, rumena jabuka, crna krvca, junačko srce, sinje more, ruse kose, ljepota djevojka,* čarne *oči, bijelo lice, ljuta rana, sivi soko, tvrda vjera,* itd.). Stajaći epitet obiluje u Homerovim epovima, znan kao *homerski*, iskazan složenicom: *zlatotrona Hera, brzonogi Ahilej, ružoprsta zora...* Ima ga i u narodnoj poeziji, ali rjeđe. Stalni epiteti su prisutni i u konvencionalnom govoru: *dobro jutro, poštovani gospodine, cijenjeni kolega*.

U kolokvijalnoj upotrebi žilavo se drže tradicionalni (ali otrcani, profani, banalni, ovještali, nesvrhoviti) epiteti. Izgovaraju se gotovo nesvjesno, automatski, a suštinski predstavljaju okoštale „poštapalice", poput: *plavo more, zelena trava, suze radosnice, crni petak, mehko srce, tvrdo srce, darežljiva ruka,* itd., itd.

U stilskofigurativnoj upotrebi epiteti mogu djelovati izuzetno svježe, kad nadgrađuju konkretizaciju pjesničkog jezika, izazivaju plodnu asocijativnost, omogućuju intuitivnu i refleksivnu poruku, pospješuju imaginaciju, utječu na emocionalnost jer svojom neobičnošću otkrivaju neka dublja i univerzalnija značenja pojmova na koja se odnose. Od tih karaktera i zavisi estetska i funkcionalna vrijednost te figure. Kao i u cjelokupnoj umjetnosti jezikom, i u bošnjačkoj književnosti nema pjesnika niti poezije koja ne obiluje epitetima:

Divno je proljetno veče, i sunce svečano stupa / Vječnome zahodu svom, da tamo probdije noć. // Na bijeloj klisuri kao na sivoj morskoj hridi / Igra se sunčani trak i rujni prosipa sjaj. (Safvet-beg Bašagić, *Pogled s Buska na Bunu*)

...Ta ja sam patnik, kog po crnom mraku / Na ledenom krilu silna vitla bura / Ko svehli listak sa tanahne grane / U mutnu jesen kad na zemlju pane. (Musa Ćazim Ćatić, *Ja nijesam sanjar*)

*... istom dovedena, nevjesta mazna, gojazna, / nevjesta stasita / u ljeta hljebn*ā, prezrelā, nasitā, / na jastuku nevjesta pod prstenom vjè*nčanim, / pogača u klasu pod s*ačem sunčanim. (Skender Kulenović, Ševa)

Neka se podzemna voda budi u jasnom sjajnom ozoru / iz svog dubokog sna i teče nekoj / dalekoj rijeci nekom / umornom / moru (Mak Dizdar, *Zapis o lovu*)

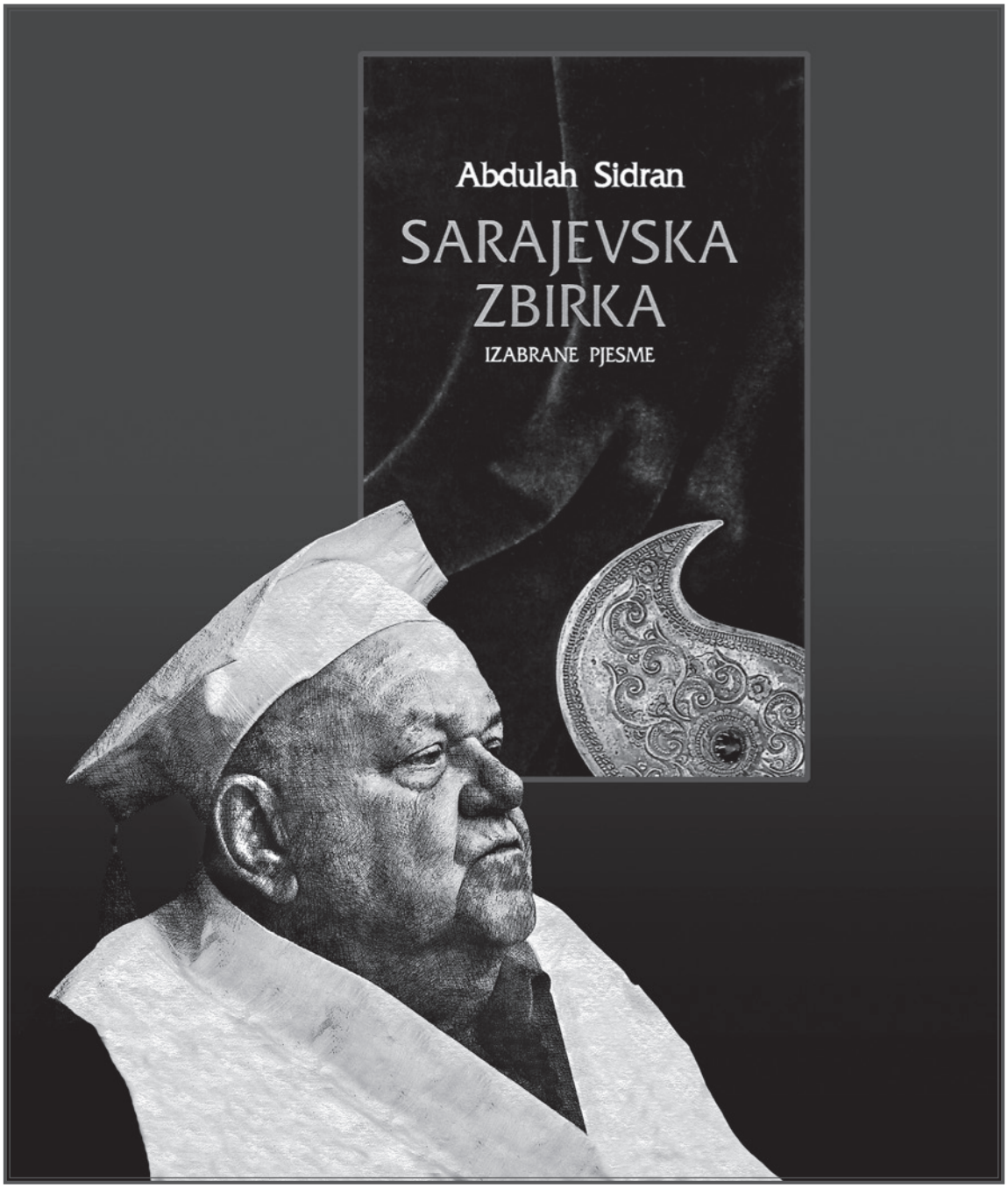
Preko njihovih neljubljenih godina izbodena i / uspravna prešla je budućnost ljubavi. // Preko njihovih strijeljanih očiju prešli su tenkovi. / Preko njihovih strijeljanih očiju. / Preko njihovih nedopjevanih Marseljeza. / Preko njihovih izrešetanih iluzija. (Izet Sarajlić, *Rođeni dvadeset treće, strijeljani četrdeset druge*)

Pregoriš riječ bokatu i bogovsku / Prihvatiš riječ manju i od zrna makova / Na vrh se igle udobno smjesti stotinu anđela (Husein Tahmiščić, *Poslanica o udesnosti riječi)*

Život je tvoj zarazan i lijep / Poput drhtave samoće breze / I njenog obzorja. Budi, dakle, okrutan: // Okreni životinjsko svoje lice suncu… (Esad Ekinović, *Sve čega se dotakneš*)

Na ovu žutu ruku / ni perce kumrije, / gospodaru // To kužno zlo / palo / po krhku tijelu (Ibrahim Kajan, *To kužno zlo*)

Tek ponekad zalutali u oku samotan vuk, / a večeri su obične i razgovori prosti… // Mi lirici smo, zgrčenih lica, i pjesma mora biti / tačna po svemu, a precizna u izrazu – / rekosmo li tako, Gabrijel moj? (Abdulah Sidran, *Ars poetica*)



Sidran nadahnut bosanskim poetskim naslijeđem, objavljuje pjesme prožete meditativnošću i duhovnošću, sa Sarajevom kao središnjim pjesničkim motivom...

Metonimija

(*emetõnymia* – zamjena imena)

Nije rijetkost da se u teoriji književnosti metonimija posmatra kao podvrsta metafore jer upotrebljava riječi u prenesenom, analogijskom značenju. U osnovi, ona zamjenjuje pojam nekim drugim pojmom a principom logičke bliskosti, za razliku od metafore koja pojmove povezuje principom analogije. Karakterizira je uvođenje pojma koji potiskuje pojam na koji se odnosi, ali koji ne gubi logičku vezu s njim. Naprotiv, logička prisnost, bez obzira na prividnu indikaciju potisnosti, ostaje neoskvrnuta, ali se metonimijskom tehnikom uspostavlja cijeli kompleks višeznačnosti. Neki teoretičari navode tipove te figure (i tropa) prema prostoru, vremenu, uzroku, posljedici, ili posesivnosti, kao u slučajevima: *Ni zemlja se ne smiruje*; *Neće svanuti prije pijetlova*; *Došao je natjeran nuždom*; Čita Selimovića; *Prvu zdjelu jedu halapljivo*, itd. Neki teoretičari smatraju da je *sinegdoha* podvrsta metonimije jer podrazumijeva kvantitativnu zamjenu pojmova imenovanjem dijela umjesto cjeline, singulara umjesto plurala, jedinku umjesto vrste: *Brza noga uvijek na vrijeme dođe; Obećala mu je ruku; Ne, nek mi ne priđu oka tvoja dva; Čovjek je ranjivo biće.* Blizak joj je i *eufemizam* (kad blaži izraz zamjenjuje nešto loše, ili ružno): *Voli čašicu* (alkoholik); *Zaobilazi istinu* (lažac)*; Ugodno popunjen* (pretio); *Preselio na Ahiret* (umro); *Dugih prstiju* (lopov); *Tvrde ruke* (cicija), itd. U svojstvu metonimije je i *litota* (kad cjelina podrazumijeva dio).

Metonimija se upotrebljava relativno često u profanoj komunikaciji, frazeološki, ne imajući tada nikakvu stilsku pozadinu jer se te konstrukcije izgovaraju automatski, uobičajeno, kao kolektivno usvojena lingvistika: *Zvanično Sarajevo* (država BiH); Živjeti od svoje muke (teškog rada); *Digoše se srp i čekić* (seljaštvo i radništvo); *Dodija im uniforma* (vojska); *Imamo Selimovića* (kompletna djela); *Zemlja se uskomešala* (stanovnici), itd. Kao što razumijevamo i iz ovih primjera, metonimija se kao figura najradije oslanja na simboliku pri čemu jedan predmet (pojam) preuzima ulogu drugoga, jedna karakteristika drugu. Metaforična joj uloga leži u prijenosnom svojstvu pojmova. A svojstvena joj je osnovica u neobičnosti,

animaciji, ili asocijativnosti čime se u stilskoj vještini podstiče konkretnost misli i emocije, s nesumnjivom refleksijskom tendencijom. Glavni metonimijski pojam je često na nivou *stilema*, a u književnosti, posebno u lirici, razvija se, nerijetko, kao integralna slika i sadržajna vrijednost posebne cjeline:

Noć samo vas nadnesenih nad najdraže usne. / Noć samo vas, o Nježni, o Tihi, o Plavi. (Izet Sarajlić, *Noć samo vas*)

Kroz čudno okno tog prozora / Rodi se neko novo / Duboko / Oko (Mak Dizdar, *Svatovska*)

Hiperbola (*hyperbole* – pretjerivanje, preuveličavanje)

Izvjestan broj književnih teoretičara smatra da je hiperbola stilska figura koja najneposrednije i najsugestivnije izaziva emociju. I samo njeno ime u izvornom značenju kao da potvrđuje taj stav. U pjesništvu, posebno lirskoj poeziji, autori njome, u neposrednom zanosu, izražavaju najvrelije misli i osjećanja. U trenucima inspirativnog patosa, najčešće s pozicije lirskog subjekta, preuveličavaju i uzdižu vrelo motivacije na taj način što glorificiraju osobinu predmeta, postupka, situacije, stanja, ili pojave – te tako intenziviraju pokretačku stvaralačku ideju. Tim svjesnim pretjerivanjem utvrđuju lični odnos u kreaciji animirane, vrele, neposredne emocije. U stanju intenzivne afektizacije, često se finalizira sadržaj hiperbolične pretjeranosti do neslućenih, nestvarnih i gotovo neshvatljivih, nemogućih razmjera – naročito kad je u pitanju intenzivni motiv bola, patnje, čežnje, rezignacije, spoznaje neumitne prolaznosti, i sl. Ali, ta inspirativna osjećanja nisu uvijek nužno neprijatna i intimno razarajuća, već mogu biti i proizvod egzaltacije i oduševljenja nekom pojavom ili događajem, uzvišenom emocijom i vrelom refleksijom, kao što su osjećaji rodoljublja, sreće, ushita, životnog poleta, trijumfalnih trenutaka i stanja, itd. Treba istaknuti da hiperbolično pretjerivanje može biti i u stavu minorizacije neke pojave, predmeta, događaja, ili osjećanja, čak i s namjerom postizanja nekog komičnog efekta, ironije, pa i sarkazma. Nerijetki su književni primjeri iz nama bliske slavenske književnosti u kojima je hiperbola temeljni stav spomenute egzaltacije, beskrajnog uzbuđenja, duševne prenapetosti.

Kao ogledni primjer, neka posluži znamenita poema srpskog pjesništva, *Santa Maria della salute*, Laze Kostića, u kojoj pjesnik, shrvan bolom zbog smrti voljene, hiperbolizira, uzdiže nesretnu ljubav do nebeskih visina. U viziji ljubavne sreće koja će se ovaplotiti na "onome svijetu", pjesnik gradi hiperbolu nestvarnih i kozmičkih dimenzija, viziju u kojoj i sami bogovi lude zadivljeni silnom ljubavlju i neizmjernom srećom u koju patnik slijepo vjeruje, ljubavlju koja nema granica i koja će oživjeti u svijetu u kojem ne postoje razlike ni u vremenu ni u prostoru. U fantazmagoriji takve ljubavi, sve će se pokrenuti, sve dobiti smisao idealne, nedostižne sreće: *Zadivićemo svetske kolute, / bogove silne, kamoli ljude, / zvezdama ćemo pomerit pute, / suncima zasut seljenske stude, / da od milina dusi polude – / Santa Maria della salute!*

U pjesmi *Duma*, slovenskog pjesnika Otona Župančiča, opjevan je svijet tradicije, domaćeg ognjišta i ljepota zavičaja, a toj slici suprotstavljena je vizija svijeta moćne, razorne industrijske civilizacije; graditeljska, ali i uništavajuća snaga Novoga Doba i Novoga Čovjeka – modernog Titana koji gradi i gradeći podnosi žrtvu, sjeme za buduće generacije – što je postignuto sugestivnom hiperbolom: *Ko stijena ta su ramena, i pleća,/ i šija – silnik na njih tovari breme – / ponijet će ga, a savit ga neće; / i srca njina moćna – / i ponos je njihov bez riječi; ljudine – / kao da ih nisu majke rodile, kao da su se od gore odvalile…*

Evo i primjera Krležine pjesme *Veliki petak…* koja izuzetnom hiperbolom dočarava sliku autorove vizije Zla, bezglave nemani uvijek okrenute protiv čovjekovih ideala i njegove božanske žrtve za dobrobit čovječanstva, koju pjesnik animira: *O veliko Bezglavo Nešto, prokleto ime tvoje / u sve vijeke vijekova! / U borbi s krdom lažnih i krvavih bogova / pao je Čovječiji Sin. / … Kad Sina Čovječijeg kolju, rane mu pale i deru, / na glavu mu siplju kletvu i kamen i metak, / na oblačni, evropski Veliki petak, / kad trese se krvava kugla zremlja, / od Pekinga do Rima, od Transwaala do Kremlja.*

Na kraju, ilustrirajmo tu figuru i pjesmom *Lucifer* našeg domaćeg, mostarskog pjesnika Alekse Šantića koji vrlo imaginativno, snažnom hiperbolom dočarava strašnu neman koja nadnaravnom snagom sve uništava i tamani na svom zlehudom luciferskom i rušilačkom putu: *Silan i golem u noć leti, hrli, / Ko da ga bure pobješnjele nose. // … Krila mu bukte ko*

barjaci vatre. / … Nebu se kesi i ta neman hitra / Ko da bi htjela sve zvijezde da satre. // Već iznad mene minu i prohuja, / Ko razuzdana široka oluja – / … Jošte se vidi. Kao požar neki.

Ni u bošnjačkoj modernoj poeziji hiperbola nije rijetka stilska pojava. Naprotiv, poezija Maka Dizdara, Skendera Kulenovića, Izeta Sarajlića, Abdulaha Sidrana, i mnogih drugih, posebno i često odiše hiperboličnom vizijom životnih procesa i jednom vrstom egzaltacije o položaju i sudbini našeg čovjeka:

Šta marim ja? / Il' da mi uzmeš suhu lubanju / I tresneš njom o tvrdu ledinu, / U sitne da se raspe komade, / A mozak da mi nogom razgaziš – / Šta marim ja? … // *Pa svijet nek se stvori čitavi / U užareno ždrijelo pakleno, / Milijun puta nek me rastopi, / Milijun puta nek me pretvori / U lavu i kamen – / Šta marim ja?* (Avdo Karabegović Hasanbegov, *Sudbini*)

I slavih Bakha kao sveto biće, / Veneri pete jezikom sam lizo – / Vlastitim zubom ja sam svoje žiće / Komad po komad kao zvijer grizo, / Slaveći Bakha ko božansko biće.
(Musa Ćazim Ćatić, *Teubei – nesuh*)

Šumovi postaju mlazovi crveni, / A grijeh raste ko krvav cvijet, / Huk nosi krajinu, / Vinograd teče. / Koliba postaje volšebni svijet. (Hamza Humo, *Hercegovački pejzaži, VII*)

Ponireš dolje, u tajne, sve dublje – / Do jezgra zemlje. I pobjede nižeš / Sa uzletima do sunčane zublje. (Sait Orahovac, *Vremenu*)

Rat ili stoglav satrap il zmaj zemljotresa / sruše sve do zvijezda, i nebo se jada. / Ti miran i savit preko mrakobjesa… // Mjesec novorođen kad krene da pređe / s ove međe nebu do one mu međe, / tvojim bijelim skokom htio bi da skoči. (Skender Kulenović, *Tarih II*)

…iza gore iza dola / iza sedam iza osam // i još huđe i još luđe / preko mornih preko gorkih // preko gloga preko drače / preko žege preko stege // preko slutnje preko sumnje / iza devet iza deset // i još dublje i još jače / iza šutnje iza tmače // gdje pijetlovi ne pjevaju / gdje se ne zna za glas roga // i još huđe i još luđe / iza uma iza Boga… (Mak Dizdar, *Modra rijeka*)

Ko prag preskoči / Ko ishodište sačini / Ptica pjevačica će ga slušati / Ruka ponornica naglašavati / Krug krugova opisivati / Sve dok bez ostatka / samoga sebe u riječ ne zakopa (Husein Tahmiščić, *Poslanica o udesnosti riječi*)

… Jedna se / zvijezda, u dugome luku, ruši u bezdan Svemira. Kao / da pade posred Kanala Grande. Zemaljski Svijet, među / sedam milijardi vasionskih svjetova, hoće da / ostane siromašniji za cio jedan narod. (Abdulah Sidran, *Zašto tone Venecija*)

Gradacija (*gradation* – penjanje, izdizanje/uzdizanje)

Gradacija je samo jedna vrsta hiperbole do koje se dolazi postupno, pojačavanjem osjećanja i motiva (slika), od relativno slabijeg do najvišeg intenziteta, dakle, do momenta kad i sama na svom klimaksu rezultira hiperboličnim značenjem – a što obično dovodi do *paroksizma*, statusa kulminacije uzbuđenja i stanja intenzivnog patosa u doživljaju.

I gradacija je stilska figura koju najčešće susrećemo u poeziji, ali nije tako rijetka ni u proznim i dramskim djelima. Prema nekim teorijskim pretpostavkama, gradacija se ostvaruje postupkom u građenju kompozicije neke narativne sadržine kad stanje napetosti postupno raste, kao npr. u tragediji preko njenih segmenata ekspozicije, zapleta, kulminacije i peripetije, što rezultira katarzom, a ta je postupnost evidentna i u komediji. Drugi vid njene gradnje ostvaruje se kao figura ponavljanja, što možemo ilustrirati dijelom *Svakidašnje jadikovke*, jednog od najljepših poetskih ostvarenja hrvatskog pjesnika Tina Ujevića: *I kosti su mu umorne, / i duša mu je žalosna, / i on je sam i zapušten. // I nema sestre ni brata, / i nema oca ni majke, / i nema drage ni druga. / I nema nigdje nikoga / do igle drača u srcu / i plamena na rukama…*

Možda je još ilustrativniji i poetski upečatljiviji primjer gradacije u *Modroj rijeci*. U tome znamenitom književnom ostvarenju najveći bošnjački pjesnik strukturalno-idejnu arhitektoniku gradi upravo gradativnim kompleksom a na značenjskom klimaksu ostvarenom prema redoslijedu snage očiglednih sredstava. Već smo dio te pjesme naveli kao primjer

za hiperbolu, pa ovom prilikom istaknimo kako je njome opjevana misterija čovjekovog pregnuća da se dokopa savršenstva za kojim uzalud žudi i koji uzalud traži. Ona je metafora iskazana sintagmom koja je s lingvističkog aspekta adekvatna estetskom mjerilu i sugestivnosti nečega savršeno lijepog, čistog, izvanrednog – koja, izvjesno, postoji, ali se ne zna gdje je. Tajnu obitavanja Modre Rijeke pjesnik otkriva nabrajanjem elemenata koji se metodom pojačavanja usložnjavaju i nameću kao nemogućnost u otkriću. Pojačavanom snagom tih elemenata-argumenata, Dizdar gradativnim klimaksom ostvaruje idejno-refleksivnu zamisao da je Modra Rijeka koliko sudbina – toliko i neostvareni san koji se neće dosanjati niti prekinuti jer se sanjati, jednostavno, mora – to nam je ljudska zadaća, imperativni nagon.

Slična po gradativnoj strukturi je i Makova pjesma *Zapis o petorici* u kojoj se pomalo misteriozno, ali s aluzivnom mogućnošću naslućene represije nad integritetom, ili, pak, beskrajne staze skrajnosti naslućuje zlehuda ljudska sudbina: *Četvorica mrka lica / Preko vode preko žica // I od ića i od pića / I od ruha i od kruha // Kroz živice kroz ižice / Od svobode do slobode // I od hiže i od greba / I od zemlje i od neba…*

Gotovo svi navedeni primjeri za hiperbolu iz bošnjačke književnosti ujedno mogu biti ilustrativni i za gradaciju.

Aluzija (*alludere* – ciljati na nešto, smjerati)

Stilska figura koja, često i na duhovit način, naslućuje i podsjeća na nešto što je općepoznato, pa se u datoj situaciji spomene jer svojim sadržajnim karakterom odgovara toj situaciji, ili tome postupku, ili tome događaju, toj pojavi. Drukčija je od metafore i alegorije jer je njeno preneseno značenje izrazito očiglednije i jasnije. U tome smislu je bliska *parafrazi*. Aluzija se u književnosti može upotrijebiti i kao intencija, stvaralački naum čitavog djela, recimo romana. Frekventna je u poeziji i satiri.

Aluzijom se nekoga podsjeća na nešto, ili se aluzivnom primjedbom karakterizira neka aktuelnost. U tradiciji kolokvijalne, opće komunikacije uobičajeno je aludiranje općepoznatom

uzrečicom, upotrijebljenom kao logička veza između autentičnog značenja i date situacije koja je govornika i nagnala na aluzivnu primjedbu. Beskrajno je mnogo u historiji civilizacije klasičnih aluzija koje su postale dio sveopće kulturološke tradicije čovječanstva, kao: *Kocka je bačena!*; *Hanibal je pred vratima!*; *Pirova pobjeda!*; *Zar i ti, sine Brute?*; *Ipak se okreće!*; *Komedija je završena!*; *Vrana vrani oči ne vadi!*; *O mrtvima sve najbolje!*, itd.

Značenje aluzije vrlo često imaju i gnome koje se, obično, navode u situacijama kad se poslovičnom primjedbom potvrđuje, obrazlaže, pa i prepoznaje neka pojava, postupak, radnja – odnosno, kad se želi označiti neka životna karakteristika ili datost: *Psi laju, a karavane prolaze!*; *Ko drugome jamu kopa, sam u nju upada!*; *Lahko je govoriti, ali je teško tvoriti!*, itd.

Svježe, unikatne i stvaralačke aluzije nalazimo u književnosti relativno često (posebno proznoj i dramskoj) kao razmjerno razvijene figure u kojima se, fabulativno, opisuju ili predstavljaju ljudi koji u međusobnim srazovima i interakcijama dolaze u priliku upotrijebiti je kao primjedbu na postupke ili riječi drugih. Takve aluzije uvijek izviru iz već poznatog konteksta, često kao duhovite, ironične, pa i sarkastične upadice, posebno ako služe tome da se istakne očigledna slabost, nedosljednost, osobina, mahana, nepromišljenost, brzopletost, itd., itd.

U već spomenutoj pripovijeci bosanskohercegovačkog pripovjedača P. Kočića, *Jazavac pred sudom*, protagonist David Štrbac, preko svoga sudskog "pledoajea", aludira na austrougarsku vlast u BiH, zemlji čiji narod vjekovno trpi pod tuđinskom šapom. Opraštajući se od sudske administracije kojoj je došao tužiti jazavca što mu je učinio štetu, on poručuje: *Nijesam ja, gospodini moji, četrdeset gradi budala, već sam ja vami zato čudnovat što u meni ima milijun srca i milijun jezika, jer sam danas pred ovim sudom plak'o ispred milijuna duša koje su se od silnog dobra umrtvile pa jedva dišu!*

Kao što se i iz ovog primjera dade vidjeti, aluzija često počiva na nagovještaju, nedorečenosti i slutnji. U tome pogledu i značenju, ona je česta i u poeziji, posebno ljubavnoj (elegičnoj) i refleksivnoj. Cvjetala je u doba simbolizma, kao i avangarde 20. vijeka. Nije baš rijetka ni u bošnjačkoj književnosti:

Ko zna, možda sad smo na raskršću puta. / Ko zna, hoćemo l' se više igda sresti / u svijetu, kud kob i po noći luta / Tražeć gdje će koga u sreći pomesti. (Safvet-beg Bašagić, *Stoj, i ne plaši se…*)

I dok se moja misao proteže sve dulje / k'o paukova nit, / čujem kako negdje u dnu moga vrta / uveho šuška suncokretov cvijet. (Atif Ljubović, Čekanje)

Malo je malo, al' i to malo / od ništa veće za čitav hvat, / pa ti je drago što nije stalo, / i što još tiho kuca sat. (Šukrija Pandžo, *Utjeha*)

Zašto sam došao ovdje, kad sve već ovdje piše? / Posljednju blijedu zelen s jesenjom travom dišem. / Čuj, zvoni zrelo stablo – to lijes mi teše žuna. // Stihove što još bruje dlijetom po stećku svom stišaj, / pa, upokojen, pusti neka ih pokrije lišaj, / lezi pod stećak stiha bez prevoznika čuna. (Skender Kulenović, *Stećak*)

Vidim ljeljena onog što pati kad prati oči one srne / i slijediće ih omamljen tako sve dok / na zahodu sunce ne utrne / sve dok mu koraci / ne ucrne (Mak Dizdar, *Zapis o lovu*)

A možda to i niste bili vi, one brkajlije, / one ispičuture, oni donžuani? / Možda ono i nisu bili vaši dani? / Pa kakvu tek sada ovdje očekujete šansu?! / Starci Pariza, idite u Provansu! (Izet Sarajlić, *Starci Pariza*)

Sanjao ne odsanjao / Na prepad te ubija / Svejedno / Svijeta ili Bogaoca / I pomoći ti nema (Husein Tahmiščić, *Poslanica o udesnosti riječi*)

U bijelu ćebad zima zavija zemlju. / Drage grobove, prohujale svjetove. / Jastuče, noćni druže, hadski splavu, / kuda to vučeš moju glavu? (Bisera Alikadić, *Neke godine*)

Meni više ništa, ni ružno ni dobro, / ne može da se desi. Ostalo je naprosto / da brojim dane, ko smjeran redov, s malom / razlikom u smislu, i žestini. Treba to pojmiti / i izgovoriti, napokon, mirno: doći će / i uzeće sve, uzevši kost i meso. (Abdulah Sidran, *Uzevši kost i meso*)



Feridina djela odišu humorom, toplinom i nježnošću. Čak i najtamnije teme, uspjela je prenijeti u humoru. Samo je jedan razlog za žalost, i to je smrt, i jedan za radost, i to je život: sve ostalo podvrgnuto je kritici, pogledu iskosa, sumnji, podsmjehu, ironiji, jer ne zaslužuje ni više ni bolje.

Tautologija (*tauto* – jednako; *logos* – riječ, pojam, govor); **kumulacija** (*cumulare* – gomilati)

I tautologija (kumulacija) je, prvenstveno, emocionalna figura. Predstavlja namjerno gomilanje, nabrajanje pojmova istoga ili sličnog značenja (ponekad i ponavljanjem jedne iste riječi ili grupe riječi, pa i rečenica), s ciljem pojačavanja osjećajnog intenziteta kojim se želi naglasiti neka posebno intimna, dramatična, sudbonosna, uznemirujuća situacija ili stanje subjekta. Ako se to nabrajanje javlja na počecima stihova, strofa, ili rečenica u nizu, onda je tautologija u isto vrijeme i *anafora*. Često predstavlja poetsku stilizaciju toga stanja, ali je ništa manje susrećemo i u ostalim književnim rodovima, naročito u formi dijaloga.

U svjetskoj književnosti poezija Francesca Petrarce, u znamenitom *Canconieru*, nerijetko dostiže neobičnu sugestivnost tautološkim zahvatima: *Blažen bio dan, mjesec i doba / godina i mjesto, predio i vrijeme… / I blažena nek je prva moja patnja / kojom me bješe ljubav izmučila / i luk i strijela što me oborila / i rane što srcu mom postaše pratnja. / I blaženi nek su krici žudnje velje…*

U noveli *Ruke*, Ranka Marinkovića, imamo također sugestivnu tautologiju: *Ja ne znam ići za riječima. Ne znam se lukavo dovijati, ne znam se elegantno gibati po kružnicama i elipsama, po parabolama i spiralama riječi, ne znam uvijati, zavijati, odvijati,* "*postavljati*" *i* "*razrješavati*"*, zibati se na ljuljaljci i klizati po ledenim razgovorima… (…) Ja nisam precioza, nisam cicisbea, nisam dama, nisam grand-monde, ni Akademija, ni Bifon. Ja sam Moliere.*

Prema nekim teorijskim procjenama, tautologija se javlja u dva značenjska segmenta. Jedan je logičko stanovište s istim subjektom i predikatom, npr. *ljubav je ljubav, čovjek je čovjek*, a drugi (konkretniji) da je to figura kojom se isti sadržaj iskazuje različitim sredstvima, odnosno gomilanjem riječi istoga značenja.

U srodstvu je po intenzitetu emocionalnih stanja s hiperbolom i gradacijom, donekle im i slična. Ima bezbroj primjera (i u književnosti) da se njome izriče samo pleonazam,

odnosno banalno gomilanje suvišnih istoznačnica kojima se ne postiže ni emocionalni ni značenjski efekt, dakle – bez ikakvog estetskog učinka.

Evo nekoliko primjera tautologije iz bošnjačke poezije 20. vijeka:

Nije bilo tajni o polegnutoj travi. / Nije bilo tajni o raskopčanoj bluzi. / Nije bilo tajni o klonuloj ruci s ispuštenim ljiljanom. // Preko njihovih strijeljanih očiju prešli su tenkovi / Preko njihovih strijeljanih očiju. / Preko njihovih nedopjevanih Marseljeza. / Preko njihovih izrešetanih iluzija. (Izet Sarajlić, *Rođeni dvadeset treće, strijeljani četrdeset druge*)

Volim je zato što zrači priču dok se svlači / Volim je zato što me od gledanja ne zabole oči / Volim je zato što mi se voli (Husein Tahmiščić, *U mjenjačnici*)

Iz grobova ustaju, / u duhu jači, / jači i žešći, dobri Bošnjani // Kako ih je, Bože, / malo ostalo, / a koliko, Bože, svjetlost pobjede, / sa lica im zrači! (Abdulah Sidran, *Iz grobova ustaju*)

I ti ćeš, vjetre dolazeći, prikloniti se zdanju svjetlosti zemaljske, / I ti ćeš, plodna zemljo, osjetiti san, / I ti ćeš, pridošla uhodo, obljubiti statuu palu, / I ti ćeš, vrijeme konačno, beskonačno stati… (Džemaludin Alić, *I ti ćeš, vjetre dolazeći*

Apostrofa; apostrof (*apostrophe* – odvraćanje, okretanje od nečega)

Smatra se tropom s ulogom u književnom djelu, iako je figura koja se još iz antičkoga vremena afirmirala u retorici. Njome se orator ne obraća neposredno publici, nego u izrazitom stanju patosa onome "subjektu" o kojem je u govoru riječ, ili onome pojmu o kojem se raspravlja. Antički govornik se u tim situacijama najčešće obraćao bogovima ili ličnostima od velikog, često mitološkog značaja.

Apostrofa se u književnosti najčešće svodi na pjesničko obraćanje isključivo odsutnom "subjektu" – mrtvom prijatelju, ili prohujaloj, nesretnoj ljubavi, nekoj često natprirodnoj

pojavi ili predmetu – koji se formom vokacije (i evokacije) oživljavaju, pa je u toj praksi srodna personifikaciji. Rečenički šiljak je uglavnom usmjeren na vokativ.

Apostrofa se može ostvariti i na način obraćanja nepostojećeg prisutnome, kao što su, često, epitafske poruke, posebno na nadgrobljima ili stećcima. Poetska inspiracija bošnjačkog pjesnika Maka Dizdara velikim dijelom posvećena je upravo lirskoj preradbi epitafa iz nekropola, što je osnovni sadržaj pjesničke knjige *Kameni spavač*. U tome se pjesništvu Kameni Spavač obraća licu namjerniku preobraćajući ga u svjedoka i "saučesnika" kojemu se ispovijeda, ili kojega poučava.

Apostrofom se besjednici (a u toj ulozi je i književni stvaralac) na neposredan način i s izrazitim patosom obraćaju oživljenom subjektu, ostvarujući tako ugođaj sugestivne neposrednosti, a u stanju potpune iskrenosti. Evo nekoliko najobičnijih primjera: *O, ljubavi, kratka li si, bolna li si!*; *Ti si, čovječe, krhko i ranjivo stvorenje!*; *Ne daj se, pravdo, iako je krivda svuda oko tebe!*; *O, moj živote, moja slatka nevoljo!*

Gotovo nema pjesnika koji apostrofu ne njeguje kao posebnu vrstu lirskog izričaja i stvaranja ugođaja neposrednosti u atmosferi iznimne iskrenosti. Naš pjesnik Aleksa Šantić u svojoj najboljoj i najznamenitijoj elegiji *Pretprazničko veče* ostvaruje takvu apostrofu koja je u pravom smislu apoteoza bivšem životu i sjećanju na drage i mile trenutke iz vlastite prošlosti: *O, mili časi, kako ste daleko, / vi, draga lica, iščezla ste davno. / Pusta je soba, moje srce tavno / i bez vas više ja sreće ne stekoh…*

U političkom, ili forenzičnom (sudskom) govorništvu način obraćanja apostrofom je gotovo stvar manira jer se na taj način vješto postiže neposrednost i uvjerljivost, ostvaruje psihološko značenje koje animira. Apostrofa je uobičajena i u svečanim govorima, posebno onim koji izazivaju opće ganuće, kao što su vjerska ili sakralna obraćanja. Nerijetko završavaju apoteozom – raskošnom egzaltacijom i govorničkim zanosom. I dramska djela, posebno klasična, raspletom radnje često rezultiraju apoteozom.

Stoj, i ne plaši se – moj idole pjani, / da jedan čas od te časovite noći / Proživimo s mirom

ovdje… // Stoj i ne žapaj se! Vrijeme će doći / Kada ćeš se kajat što nijesi htjela / Slušati me*; jer će sve biti i proći…* (Safvet-beg Bašagić, *Stoj, i ne plaši se…*)

Ni tada ja ti neću priznati / Moć tvoju, crna sudbino nada mnom! / Jer ti si sasvim za me nemoćna; / Života moga vratiti ne možeš / Ponovo opet da me uskrsneš / Na ona tvoja crna vješala… (Avdo Karabegov Hasanbegović, *Sudbini*)

Gospode, evo, na sedždu ti padam, / Pred vječnom tvojom klanjam se dobrotom / I molitve ti u stihove skladam, / Proseć: "Oh, daj mi smisao za ljepotom!" / Gospode, evo, na sedždu ti padam. (Musa Ćazim Ćatić, *Teubei –nesuh*)

Aoj nane, mila nane, / Lele meni! / Odnese mi tiha voda / U nepovrat mlade dane. / Aoj nane, mila nane, / Lele meni – / Teške li su noći same! (Hamza Humo, *U Orašju*)

O, bistra radosti prvih jesenjih dana, / Stojiš u bijelu ko čudni gospoda smiješak / I domahuješ mi kroz mehku, sunčanu bajku / Bistroga dana i jesenjeg granja. (Hamza Humo, *Osmijeh jeseni*)

O kolono, moja vojsko! / O sunčane pijanice pod krilima mojim! / O zemljini ljubavnici pod pazuhom mojim! / Čujte cvrkut – rásprs grla, / Čujte prhut – rásprh perja…. // O kolono, strasna vojsko! Vi zemljini ljubavnici, s njom a bez nje, / vi što mjesto u oranja – *ù krv zbòg nje, / zamočiste mlade gležnje!* (Skender Kulenović, Ševa)

Sklupčila si se u meni u tmulo nemušto jao. / Ne znaš da li da siđeš među školjke mi, ponor duboko, / il da iscvateš u nebo – da budeš zvjezdani bokor. / Crniš se, pjesmo, u meni ko mjesec neizgrijao… (Skender Kulenović, *Rusa pjesma*)

Šta je onda istina, reci mi, Bože moj? Moli te / skromni Mula – Mustafa, što druge želje nema već / tiho da bude, i još tiše ode, kad dođe čas. (Abdulah Sidran, *Bašeskija*)

Borham se, dušo, povodnju nezastavnu percetom uzvodnicu risam, neće li presahnuti povodanjske vode. / Ne mogu ti, dušo, borhe preborhati, nit mogu te, draga, preboljeti. (Dževad Jahić Azizov, *Borhanik*)

… Iz ruku sirotog bilja / Uznikli snježni cvjetovi / Jutros te ljubavi mrtvu / Iz moje pjesme izniješe (Safet Sarić, *Zima*)

Gospode, ne zaboravi / koju ti uslugu činim / kad ti se ovako radosna obraćam.
(Ferida Duraković, *Gospode*)

Lirski paralelizmi

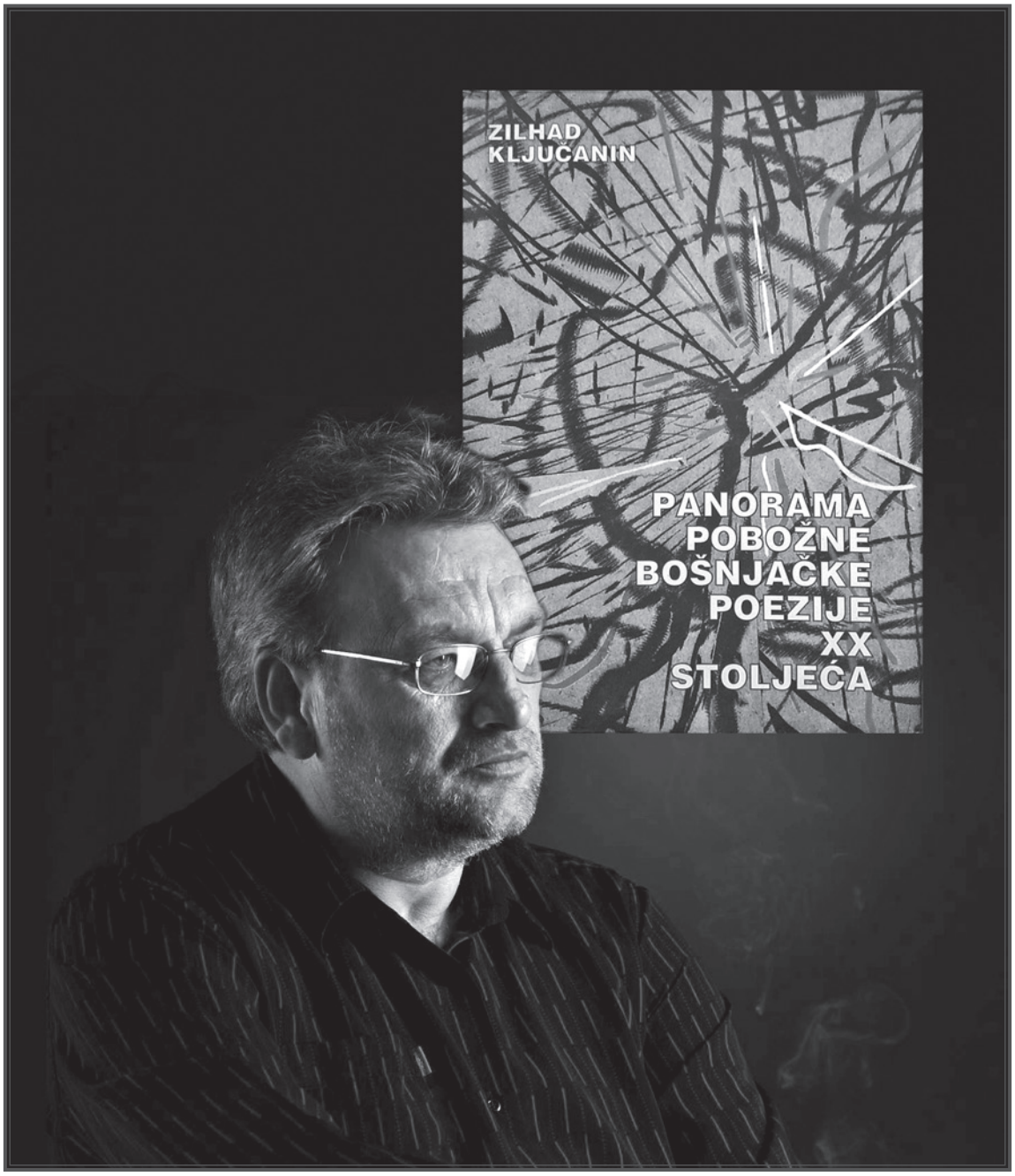
Govoreći o tautologiji, istaknuli smo da ona često predstavlja namjerno ponavljanje riječi i izraza, s ciljem da se tako pojača emocionalni intenzitet i neposrednije izrazi neka posebno intimna, uznemirujuća, ili dramatična, čak i sudbonosna, situacija. Paralelizmi također predstavljaju vrstu ponavljanja, ali se, za razliku od tautologije, u kojoj se ponavljanje vrši bez određenog reda, gotovo stihijno, nekom spontanom stvaralačkom inercijom, u njima javlja prema određenom, utvrđenom šablonu.

U lirske paralelizme spadaju *anafora*, *epifora*, *simploha*, *palilogija* i *refren*.

Anafora (*anaphora* – stvaranje veze, nanošenje, ponavljanje)

Tu figuru karakteriziraju ponavljanja na početku stihova. Dojmljivi su stihovi Miroslava Krleže u pjesmi *Jesenja samoća* u kojoj se priroda oživotvoruje tako da je slika jednolične, hladne, ružne jeseni iznimno neposredna, sugestivna, nadasve uvjerljiva: *Sve više sam, / sve luđe sam, / sve tuđe i sve tužnije, / sve tamnije, / sve sramnije, / sve biva ružnije. / Sve hladnije, / sve gadnije, / sve ledenije, / samoća prazna jesenja, a biva sve jesenije..*

Prema teorijskom mišljenju, anafora je izrazito retorička figura, odnosno figura *dikcije*. Ne karakteriziraju je isključivo ponavljanja na početku stihova, već i strofa, ili proznih rečenica u tzv. nizu (*stilistička anafora*). Ona je, ujedno, i paralelizam. Tretirana je i *kompozicijska anafora*, pretežno u prozi, koja označava opetovanje istih motiva na počecima epizoda. Teorija razlikuje *foničku* (zvukovnu), *leksičku* i *sintaksičku* anaforu.



Zilhad Ključanin pisao je poeziju, prozu, književnu kritiku, esejistiku i novinske tekstove. Pripovjedni model njegovih proza je temeljno postmodernistički. Međutim to poigravanje tekstom nikad nije puko eksperimentiranje, uvjek je u funkciji dočaravanja same priče.

U bošnjačkoj književnosti susrećemo anaforu kao poseban estetski manir Savet-bega Bašagića, M. Dizdara, S. Kulenovića ili I. Sarajlića, ali i mnogih drugih:

Divno je proljetno veče, i sunce svečano stupa… // Divno je proljetno veče, nebo je kićeno krasno… // Divno je proljetno veče, kakono priroda može / Predstavit proljetnu noć nebu i zemlji na čast. (Safvet-beg Bašagić, *Pogled s Buska na Bunu*)

Malo je svjetla za srce jedno… // Malo je riječi za puno duše… // Malo je krila za duge pute… // Malo je rose – a šta se može… // Malo je malo… (Šukrija Pandžo, *Utjeha*)

Otkuda znam da je tu šuma kad sama je tmina, / tolika da su je pune – i prazne duplje vida… // Otkuda znam da je u šumi to kriknula ptica / kada sama je tišina, bezvučno naličje zvuka… (Skender Kulenović, *Krik*)

Trebalo bi opet naučiti / Da slušamo kako dažd pada pada… // Trebalo bi se konačno sastati / sa već davno odbjeglim vlastitim srcem // Trebalo bi se odkameniti / i proći bez osvrtanja kroz kamenu kapiju ovog kamenog grada / Trebalo bi htjeti / I svu noć bdjeti slušajuć kako dažd pravedni pada pada pada (Mak Dizdar, *Dažd*)

Davno ti sam legao / I dugo ti mi je / Ležati // Davno / Da trava mi kosti // Davno / Da crvi mi meso / Davno / Da stekoh tisuću imena / Davno / Da zaboravih svoje ime // Davno ti sam legao / I dugo ti mi je / Ležati (Mak Dizdar, *Zapis o vremenu*)

Noć samo vas nadnesenih nad najdraže usne. / Noć samo vas, o Nježni, o Tihi, o Plavi. // Noć samo vas zbog kojih mitingujem dok pjevam / Noć samo vas nastanjenih u hiljadugodišnjem meni… // Noć samo vas nastanjenih u mojim stihovima. // Noć samo vas zbog kojih mitingujem dok pjevam… (Izet Sarajlić, *Noć samo vas*)

Epifora (*epiphora* – dodavanje)

Spada u figure dikcije a karakterizira je (za razliku od anafore) ponavljanje na kraju stihova, ili strofa, ili rečenica.

Simploha (*simploke* – uplitanje, upletanje)

Rijetka, neobična figura koju karakteriziraju isti počeci i krajevi stihova. Rijetka u umjetničkoj književnosti: *U tamnici je glava naroda, / U tamnici je snaga naroda, / U tamnici je nada naroda.*

Refren
(*refrain*; *refraingre* – pripjev; ritmičko ponavljanje, udaranje valova)

Refren je relativno česta figura u lirskoj poeziji. To je riječ, dio stiha ili, najčešće, čitav stih, pa i grupa stihova koji se ponavljaju na kraju a, nerijetko, i na početku strofa. Predstavlja jedan od stilskih manira kojim se, osim smisla izrazito osjećajnog, katarzičnog isticanja osnovne ideje, izražava i tzv. *poenta*, osnovna refleksivna i emotivna karakterizacija cijele pjesme. Takav jedan vrlo ubjedljiv primjer nalazimo u pjesmi *Možda spava*, srpskog pjesnika Vladislava Petkovića Disa: *Zaboravio sam jutros pesmu jednu ja, / Pesmu jednu u snu što sam svu noć slušao, / Da je čujem uzalud sam danas kušao, / Kao da je pesma bila sreća moja sva, / Zaboravio sam jutros pesmu jednu ja.*

Refrenom se može smatrati i ponavljanje stihova koji povezuju strofe, pa i cijelu pjesmu, kao što je slučaj u izvanrednom *Sonetnom vijencu*, slovenskog pjesnika Franca Prešerena, u kojem je svaki završni stih jednog soneta ujedno i početni dio narednog, a početna slova prvih i zadnjih stihova svakog soneta daju *akrostih*, ime Primicove Julije, žene kojoj je autor posvetio poetski ljubavni vijenac. Također i u jednoj potresnoj pjesmi srpskog pjesnika

J. J. Zmaja znamenit je refren *Ne sme nam umreti*, kao i njegovog sunarodnjaka Laze Kostića u pjesmi *Santa Maria della Salute*, čiji je naslov ujedno i refren cijele pjesme.

Refren je stanovit koliko i sama poezija. Upotrebljavan je u obrednim i običajnim pjesmama, a pretpostavlja se da je jedan od najstarijih primjera prisutan u egipatskoj *Knjizi mrtvih*. Čest je u antičkoj književnosti, u srednjovjekovnim baladama, u renesansnoj i lirici romantizma. I pjesnici simbolizma su ga njegovali do statusa manirizma s uvjerenjem da on iznimno doprinosti semantičkoj snazi zvuka. U svjetskoj književnosti znamenite su Poeove pjesme *Gavran* i *Anabel Li.*

Asonanca (*assonare* – skladno zvučati); i **Aliteracija** (*alliteration*)

Asonanca je figura dikcije u kojoj dominira ponavljanje istih vokala u stihu (ili strofi, ili pjesmi), a aliteracija ima isti smisao; u njoj se ponavljaju isti ili srodni sonanti i konsonanti.

Asonanca je uglavnom lirska figura, a njena je estetika u funkciji tzv. milozvučnosti (eufonije). Često je u kombinaciji s aliteracijom pa na taj način pjesnici podižu nivo izrazite ekspresivnosti. Aliteracija je frekventnija jer ima više glasovnih i zvukovnih mogućnosti. Takav jedan primjer kombinacije obje figure nalazimo u Šantićevoj pjesmi *Veče na školju*: *Pučina plava / Spava, / Prohladni pada mrak. / Vrh hridi crne / Trne / Zadnji rumeni zrak… // Po kršu dršće zvuk: / S uzdahom tuge / Duge / Ubogi moli puk // … Kleče kosturi / Suri / Pred likom boga svog… / Al' tamo, / Samo / Ćuti raspeti bog.*

Sugestivne su aliteracije u pjesništvu mnogih južnoslavenskih lirika, kao kod Matoša (*… sunce u ranama mre i motri / kako mrke bivaju vrbe, crneći se crnim vranama…*), ili Nazora (*… I cvrči, cvrči, cvrčak / na čvoru crne smrče…*)

U bošnjačkoj poeziji izvanredne primjere obje figure nalazimo kod Skendera Kulenovića,

npr. u poemi Ševa: *Zbog vas prhnuh prvom suncu / i s njim treptim pod pazuhom u modrini, / treptim – treptim – pjevam – pjevam – / prv – prv – prv / crca – crca – crca – crca / cok! – / Ovog sunca…*

Fenomen "estetskog jezika"

Stilske figure kojim obiluje književna umjetnost ukazuju i na jedan od glavnih fenomena shvatanja i prihvatanja estetske vrijednosti "visokog stila" kojim se krijepi i normira produhovljenost, jedna od temeljnih vrednota čovjekovog duhovnog života.

Zbog toga su mnogi koji su se iz bilo kojih razloga zanimali za stilsku karakteristiku jezika koji se prepoznaje kao jezik višeg standarda, pogotovo književni umjetnici, fenomenu "estetskog jezika" poklanjali izuzetnu pažnju i o tome često pisali i govorili, te i na taj način objašnjavali svoju stvaralačku orijentaciju.

Govoreći konkretnije, nema istaknutog književnog stvaraoca koji se u umjetničkoj radionici nije trudio u izgradnji virtualnog stila kojim bi ne samo unaprijedio svoju umjetnost – nego koji bi i svoju stvaralačku originalnost izrazio prepoznatljivim i samosvojnim stilom, tim prije što je svaki stil unikatan i neponovljiv i što svaki književnik stremi ne samo originalnom već i stilu koji u artističkom smislu otkriva nešto novo – ne samo autentično, već i umjetnički opravdano.

Sam stil, bio on vrhunski, estetski upečatljiv i savršen, ipak nije dovoljan da bi književno djelo posjedovalo umjetničku i kreacijsku vrijednost, a to nam može potvrditi i Andrićevo zapažanje: "Na kraju, svaki je stil dobar i svaka forma prihvatljiva, ako su u službi nečeg što nije samo stil ni samo forma."[♦31]

Književnoumjetnički stil je, mogli bismo kazati, samo lijepo ruho umjetničkog sadržaja i njegovih značenja, samo jezički nakit koji upotpunjuje i obogaćuje stvaralačku ideju.

[♦31] Ivo Andrić, ***Znakovi pored puta***, Sabrana djela Ive Andrića, Udruženi izdavači; Sarajevo, 1984., str. 264.



Šantićeva poezija je puna snažnih emocija, ljubavne tuge a i boli i prkosa. Njegova ljubavna poezija razvila se pod jakim utjecajem muslimanske ljubavne pjesme, sevdalinke. Prostor događanja njegovih ljubavnih pjesama je ambijent bašta, behara, hamama, šedrvana...

Naglasimo, književnost kao vrelo jezičkog artizma i književnoumjetnički stil kojim se manifestira, korist koju čovjek crpi iz toga, nezamjenjivo je bogatstvo koje mu se, kao društvenom, misaonom i emotivnom biću, nudi – ponajprije u profilaciji njegove vlastite produhovljenosti i plemenitosti, a potom i kvalitetom prisvajanja višeg stepena upotrebe jezika u izgradnji vlastitih izražajno-stilskih sposobnosti.

Žanrovska prevlast romana

Roman je epsko djelo koje, bez sumnje, u savremenoj književnosti zauzima izraziti književni primat, kako u stvaralačkoj produkciji – tako i u konzumentsko-čitalačkoj praksi. On je vladajuća književna vrsta u vremenu realizma (klasičnog, historijskog, kritičkog, naturalističkog, psihološkog, itd.), kao i čitavog XX vijeka. Međutim, njegova uloga nije zanemarljiva ni od samog nastanka u okrilju grčke i rimske klasike, pa preko renesanse i romantizma. Teorijski posmatrano, on predstavlja dužu narativnu cjelinu koja objedinjuje niz povezanih događaja i, najčešće, različitih protagonista, također povezanih na različite načine.

Radnja romana uglavnom tretira prostor i vrijeme kao tzv. *hronotop* pripovjednog teksta, a koji je ruski teoretičar M. Bahtin imenovao najprije u jednoj svojoj raspravi što ju je 1975. godine objavio u knjizi *Pitanja književnosti i estetike*. On je prostorno-vremenski karakter romana želio razgraničiti i odijeliti od ostalih pripovjedno-proznih žanrova, a i s ciljanom namjerom da ustanovi metodologiju "historijske poetike". U tome pogledu, on uočava razliku između četiri tipa romana. Prvi je starogrčki avanturistički roman koji prostor i vrijeme tretira kao neutralne, apstraktne sadržaje radnje. Drugi tip predstavlja također avanturistički roman, ali koji uvodi pojmove junaka u razvoju, također i kategorije vremena i prostora. Treći tip je roman biografskog žanra u kojem se posebno tretira etički svjetonazor nosioca radnje, te četvrti, koji afirmira funkcionalne nizove tzv. čovjekove "tjelesnosti".

Više je uzroka popularnosti romana kao vodećeg književnog žanra. Jedan od njih je, bez sumnje, sadržajni milje, pogotovo u klasičnom romanu, koji pogoduje ljubopitstvu

čitalaca jer oni u tome štivu uglavnom pronalaze sadržajne silnice koje odgovaraju životu i životnoj sudbini koju svakodnevni čovjek u potpunosti razumije, opravdava i tumači. Drugi bitan razlog iznimne popularnosti toga žanra je kontinuirana "priča", fabula koja također "nalikuje" na životnu priču a koja golica znatiželju i budi tzv. "horizont očekivanja", u čijem se vidokrugu razlijeva ljubopitstvo, znatiželja za mogući rasplet, zadovoljenje intimno-predskazujućih očekivanja, slično nekoj vrsti kolaboracije s autorom.

Roman je kao književna vrsta vrlo zanimljiv i književnoj kritici. Prije svega, on je pogodan za konkretnije opservacije kojima se obrazlažu i valoriziraju svi fokusi njegove građe, pogotovo događaji i akteri koji nude obilje mogućnosti za stilsku analizu gotovo beskrajno mnogo motiva i tema. Razni oblici književnokritičke literature o romanu omogućili su modernoj teoriji književnosti vid naučnog tretmana ustanovljen kao *naratologija*. Mnoge su relacije i pitanja koja se tiču karaktera toga književnog žanra, od jezika, strukture, kompozicije, preko teme, karaktera, vrste, motivacije, do vremena, prostora, ambijenta, protagonizma, itd.

Teorija i historija književnosti se slažu oko toga da je roman nastao iz suštine dijegeze epa. Zastupljeno je mišljenje da se uporedni karakter epa i romana preko tipova likova, epizoda, strukture i kompozicije odvijaju u narativnoj ambijentalnosti putem proznog iskaza, višesmjernog fabularnog razvitka, situacija koje formiraju zaplete, itd.

Antički roman njeguje razvoj ljubavne fabule, s mnoštvom predstavnika grčke i rimske književnosti – od Ksenofonta i Tacija do Petronija i Apuleja. Dok grčki tip ljubavnog romana tretira zapletne situacije razdvojenih ljubavnika koji se nakon niza peripetija ponovno nalaze, rimski njeguje tzv. *prstenastu strukturu* i sasvim drukčiji sadržaj, često zasnovan na parodiji, burleski i blagoj satiri s elementima humora.

U daljem razvoju (srednjovjekovni roman), taj književni žanr prerasta u tipični avanturistički, viteški tip proze vrlo često fabularno povezan s antičkom mitologijom i legendarnim događajima, poput pohoda Aleksandra Velikog ili križarskih ratova, legende o Trojanskom ratu, ljubavnicima kao što su Tristan i Izolda, junacima iz mitoloških ambijentalnosti, peripetijama i retardacijama kao suštinskim karakterima toga perioda u njegovom razvoju.

Roman iz doba renesanse njeguje pustolovnu tradiciju klasičnog junaka, viteza i odabrane gospe, žene života i vječne ljubavi. Dijegeza i mimeza su osnovni karakteri narativnog toka koji prati sudbinu glavnog junaka, poput legendarnog don Quijotea, a koji ujedno predstavlja i suštinsku prekretnicu u tome žanru jer je književna kritika jedinstvena u stanovištu da Cervantesov roman *Don Quijote de la Mancha*, s početka 17. vijeka, izvrgava ruglu, ironiji, pa i sarkazmu smiješnog i iluzornog protagonistu podvrgavajući karakter dotadašnjih "junaka" podsmijehu, pa i skeptičnom odnosu prema stvaralačkom metodu antičkih i srednjovjekovnih romanopisaca. Karakteri *donkihovštine* ili *donkihoterije* bivaju tretirani i afirmirani kao anahroni, besmisleni, nadasve smiješni i iluzorni "pothvati" umišljenih veličina.

Romani su do Cervantesa nastajali gotovo mehaničkim, okoštalim konstruktom koji čini protagonist s propozicijama idealnog junaka i životnom odabranicom zbog čije ljubavi i uglavnom čini podvige, često nevjerovatna junačka djela noseći oreol nepobjedivog i savršenog. Posebno je njegovana *dvorska književnost*, kako joj i ime govori, nastala na dvorovima kraljeva i drugih velmoža. Ona se razvijala u svim književnim rodovima, ali je opet viteški, avanturistički roman imao prestižni karakter. Međutim je i dvorska poezija bila izuzetno popularna, naročito u Francuskoj i Njemačkoj, potom u XII vijeku i u Italiji. U Francuskoj popularnost stječu trubaduri preko raznih pjesničkih formi, posebno šansone, kancone, ili pastorale, dok je u Njemačkoj njegovana svjetovna lirika na narodnom jeziku i s motivom nedostižne, idealne ljubavi što je kod ritera izazivalo osjećaj životnog razočarenja, neprebolne čežnje i nesnošljive tuge. Taj bolni motiv razvijen je kasnije u doba predromantizma u lirici pjesnika sjete i grobljanske atmosfere. Motiv se može shvatiti i kao sadržajni predložak osnove *riterskog romana*. U Italiji toga doba djeluje tzv. *sicilijanska škola*, nastala pod utjecajem francuske i njemačke dvorske književnosti, ali s tradicionalnim specifičnostima talijanskoga duha i kulture, što je rezultiralo i pojavom dvorskih epova i dramske književnosti.

Uspon i posebnu afirmaciju romana u historijskom pogledu bilježi XVIII vijek u kome se uspostavljaju i nove, drukčije sadržajne, strukturalne i kompozicione karakteristike. Druga polovina vijeka u romanesknoj književnosti svjedoči zaokret u odnosu na tipične srednjovjekovne postulate viteškog, avanturističkog i herojskog ideala prema profanijim i realnijim životnim pojavama i navadama. Počinje dominacija životno sudbinske priče

običnog čovjeka koji nije proizvod fantastičnog izmaštanog protgoniste kao građanskog ideala. To je ujedno doba pune afirmacije dokumentarne proze, poput biografije, autobiografije, dnevnika ili hronike, a što postaje uzrok drukčijeg razvoja romana, poput ispovjednog, dnevničkog, ili epistolarnog tipa.

Kratki historijat te književne vrste treba nas načas zadržati na epohalnoj pojavi *romantizma* kao pokreta širokih razmjera, prije svega u sveopćoj kulturi Evrope, donekle i Amerike, čiji se odraz manifestirao velikim umjetničkim zaokretima i novinama u književnosti, posebno kad je riječ o miješanju književnih normi, odnosno o *sinkretizmu* – sjedinjenosti lirskog, epskog i dramskog roda, kao i umjetničke ekspanzije likovnog, muzičkog i književnog konglomerata novog izraza i novih, velesvjetskih težnji povratka iskonu, tradiciji, narodu i jeziku. Romani u stihu, epistolarno-ispovjedni, biografski, historijski, ili gotski – razvijaju fabularno-zapletnu mnogostrukost, često s emfatičnim, zanosnim, uzbuđujućim i kićenim motivima oživljenog jezika i narodne tradicije.

Uzlet i uspon romaneskna književnost u punom značenju dobija tek u XVIII vijeku, u dobu prosvjetiteljskih zračenja preko općeg, globalističkog obrazovanja građanske klase, posebno emancipacije žene, čime i zbog čega do punijeg izražaja dolazi pojava kolektivnog senzibiliteta i društvene osjećajnosti "novog čovjeka". To će rezultirati i izborom tematskih nijansi unutar ljubavne ili avanturističke proze, ali i stilskim osobenostima u prikazu života običnog pojedinca na račun nadrealnog i fantastičnog, ali koji se još uvijek tradicionalno čvrsto drže, bez obzira na sve izrazitiju fabularnu orijentaciju prema pojedinačnom i kolektivno specifičnom. Zbog toga se u tematskom smislu i afirmira proza ispovijesti, putopisa, biografije, ili memoara.

Puni žanrovski procvat roman doživljava pojavom *realizma* i njegovih vidova: klasičnog, kritičkog, naturalizma, ili psihološkog, kao preteče romana XX vijeka. Već u XIX vijeku floberovski se tip romana probija s markacijom nepouzdanog naratora (za razliku od tradicionalno sveznajućeg); zapravo se narator sve više mimikrira preko svojih protagonista prepuštajući im svoje nazore s aspekata životnih prilika i perspektiva, tačaka gledišta i procjene situacija, preko fokalizacije monologa i dijaloga, itd. Sredinom toga vijeka

roman se primijetno žanrovski prestrukturira u pogledu tretmana prostora i vremena; autori specificiraju *hronotop*, koji je Bahtinov analitički termin, u teoriju uveden, kako mnogi misle, pod utjecajem Einsteinove *teorije relativiteta*, pod pretpostavkom preplitanja i *presijecanja* vremenskog i prostornog lanca unutar narativa, što uslovljava više vidova hronotopa, a svaki od njih uvjetuje karakter sižea i kompozicije. A roman XX vijeka njeguje pripovjedački postupak shodno razvoju modernih naučnih oblasti, posebno *psihoanalize*. U drugoj polovini toga vijeka afirmira se *roman toka svijesti* i tzv. *novi roman* (A. Camus).

Ovaj kratki pogled na historijski razvoj najpopularnije književne vrste dat je s namjerom da se stekne određeni uvid ne samo u njegovu dugovječnost nego i u stvaralački interes da se tom prozom udovolji znatiželji konzumenta koji u njoj želi pronaći svoj interesni estetski i značenjski cilj jer "junak" u romanu obično ne odustaje od potrage za nekom istinom.

Prema mišljenju zavidnog broja teoretičara, naročito utjecajnog Georga Lukácsa, roman je u žanrovskoj prednosti upravo zbog toga što je njegov protagonist zastupnik "pozicije totaliteta" kao nepatvoreni, ali i dalje utopijski akter, uporni tragalac za nekakvim smislom.

Slijedeći Bahtinovu teoriju romana, kao i Lukácsevu osnovnu misao da "život postaje predmet epske poezije", dolazimo do ideje da je to epsko djelo u permanentnoj, beskrajnoj, autentičnoj potrazi za istinom, ali onom koja grubo poučava da su sve čovjeku dostupne istine vrlo pristrane i, prema tome, nepotpune, na izvjestan način falične.[♦32] A to je također produkt tzv. *umjetničke istine* kojoj umjetnik uporno teži, ali je, na svu sreću, ne dostiže jer bi to, logično, bio kraj svake potrebe za bilo kakvim daljim procesom umjetničkog stvaranja. Svako novo djelo, poznato nam je, nastaje kao rezultat autorovog nezadovoljstva prethodnim učinkom, bez obzira na to je li on u potpunosti i uvijek svjestan toga.

Kad smo već kod fenomena istine o kojoj je riječ, ustvrdimo kako ona nije niti treba biti dijagnostična. Ne smije joj autorova slabost pomagati da se obdani jer se, uostalom (pod uslovom da je prirodna), uvijek iznenadno, u otkriću, pojavljuje i u životu.

[♦32] Georg Lukács, ***Teorija romana***, str. 36.

Do nje se dolazi u hipu; javlja se gotovo svakad agresivno, rapidno, ne želeći se podati kao refleksija, već samo kao iskustvo. Zato je univerzalna, neponovljiva – uvijek podsjeća na to da bi njena datost bila takva – samo u okolnostima da bi bilo tako kad bi tako bilo. Čitaočevo ljubopitstvo u iznimnim pripovjedačkim djelima gotovo uvijek biva iznevjereno, zabravljeno sve do trenutka kad se životna istina naravnom silom probije na svjetlo dana, često poput munje – razorna, neočekivana.

Kod V. Bitija nailazimo na interesantnu misao kako "od M. Cervantesa do F. Dostojevskog roman svojom pričom zrcali junakovu potragu za općevaljanom normom"; koristi se, ujedno, Lukácsevom tvrdnjom da roman nastaje iz epa kao normativnog brevijara klasičnog iskustva čovječanstva "u kojemu je pojedinac živio u skladu s kolektivnim vrijednostima".[♦33]

Snagom životnog zahvata, sadržaj romana neumorno golica znatiželju jer u njemu, čini se, slutimo "oblik zrele muževnosti", a ta zrelost korespondira s ničeovskim "svijetom bez boga". Lukács ukazuje na stvaralački zahvat u potrazi njegovog aktera, ponajprije za samospoznajom na putovanju do samog sebe. On kaže: "Pripovjedač može (…) da s hladnim i nadmoćnim izrazom hroničara posmatra čudnu moć slučaja, koji haotično miješa sudbine ljudi, što je za njih besmisleno i uništavajuće, a nama izgleda otkrivalački i zabavno; on može, s ganutošću, jedan mali kutak svijeta kao uređen cvijetni vrt, okružen beskrajnom i haotičnom pustinjom života, uzdići do jedine zbiljnosti; on može, dirnut i zarobljen čudnim i dubokim doživljajem svijeta jednog čovjeka da ga izlije u čvrsto oformljenu i objektiviranu sudbinu…"[♦34]

Zanimljive su i teorijski prestižne mnoge Lukácseve prosudbe općih i fenomenoloških karakteristika romana, pogotovo kad je riječ o njegovoj uvjetovanosti i značenju kao primarne književne vrste. U tome kontekstu, on smatra da je kompozicija romana u osnovi jedna od paradoksalnih karakteristika koja učestvuje u stapanju heterogenih i diskontinuiranih elemenata u relativnom jedinstvu koje u isto vrijeme spaja i razrušava.

[♦33] V. Biti, O. c., str. 346.

[♦34] Georg Lukács, O. c., str. 39.

Misli da je posljednji principijelni ujedinitelj stvaralačka etika, ali skepsa je i tu vidljiva preko zaključka da normativna objektivnost mora imati i svoj stvaralački subjektivitet. Ta „normativna objektivnost" epskog stvaraoca biva ostvarena „zbog toga što ona ipak nikada ne može potpuno prožeti objekte svog oblikovanja i zato nikada potpuno isključiti svoj subjektivitet da bi se mogla pojaviti kao imanentni smisao objektivnog svijeta..."[♦35] Naoko paradoksalna spoznaja o dva etička kompleksa, o dvojnosti u oblikovanju i jednosti u formi predstavlja sadržaj ironije koja djeluje kao samokorektura u potrazi za stvaralačkom taktikom. To je domen dijalektičke refleksije koja se trudi objasniti i opravdati jedinstvo/nejedinstvo ideje i zbilje čiji se odnos javlja u čistom osjetilnom oblikovanju. Lukács se zalaže za misao da je „duh romana zrela muževnost". Prema tome kontinuitetu paradoksa stvarni heroj životne drame se ne ovaploćuje u avanturi jer mu i nije potrebna. Sam proces proizilazi iz dvojnosti duše i svijeta, iz njihove razdvojenosti, pa u tome pogledu on i nije u situaciji da se preispituje. Ali, on navodi H. Ibsena koji se zalaže za misao da glavni likovi moraju biti preispitani jer su svjesni odvojenosti od svoje duše.

Roman je *forma avanture*; „njegov sadržaj je povijest duše koja polazi u svijet da bi sebe upoznala, koja traži avanture da bi se u njima iskušala i da bi, obistinjujući se u njima, pronašla svoju vlastitu bit".[♦36]

Posebno se pitanje (za čitaoca pogotovo) postavlja vezano za autorski izazov u kreaciji akteriološkog fundamenta i kad je u pitanju sloboda te kreacije, a koja je nužno povezana s „objektivnošću". Koliko je, na kraju (a prema Hebbelu), čovjek u svome odnosu prema Bogu slobodan, ima li se na umu da je ionako umjetnička fikcija (kao „vještačka" slika života) donekle svojom nakanom bogohulna? Umjetničko djelo, a roman kao književna vrsta pogotovo, sadržajno se često sukobljava s našom mišlju nije li u pitanju umjetnikova drskost da se ispriječi pred fenomenom stvoriteljstva imanentnog Božijem poslanju, odnosno nameće se vitalno pitanje koliko je stvaralaštvo otvoreno miješanje u božanske poslove. Zaista, koliko je čovjek u svome rivalitetu s Bogom spreman daleko otići?

[♦35] ***Isto***, str. 67.

[♦36] ***Isto***, str. 71.

Bogohulna je i sama pomisao da je „normativni čovjek" stekao slobodu, izvojštivši i poziciju koja umjetnika pozicionira „preko boga ka božanstvu". Prema Lukácsu, u savršenoj je formi „pjesnik slobodan u odnosu na boga, jer u njoj i samo u njoj bog sam postaje supstrat oblikovanja..."[37] Tako se, manje-više, dolazi do već spomenute ironije koja u svojoj dvostrukosti (kao i uvijek) razlikuje ispunjeni svijet kojem je Bog uzrok, ali i onaj dio toga istoga svijeta od kojega je digao ruke. Ironija „kao samoukidanje subjektiviteta koji je došao do kraja jeste najviša sloboda koja je moguća u svijetu bez boga".[38]

Pored neiscrpnog broja pitanja vezanih za roman, jedno posebno intrigira, ali i uporno uskraćuje odgovor. Koliko je, dakle, u romanu moguće uskladiti i očuvati adekvatan odnos između objektivnog i subjektivnog svijeta, kako u akteriološkom djejstvu – tako jednako i u čitalačkom poimanju? Opet je moguće prizvati ironiju, pa shvatiti da nas iz nje vreba groteskni sudar dva svijeta koji neizostavno rađaju demonski položaj subjekta izgubljenog u haotičnoj zbilji. Ubačen u životni žrvanj, protagonist je sučeljen s neminovnošću avantura koje ga sudbinski očekuju i nalažu mu mješavinu ideološkog i spontanog ponašanja i djelovanja. Čovjek, prema Lukácsu, mora biti avanturista. Svijet koji protagonist u avanturističkoj tlapnji ipak izabire (jer je sazdan od životnog banaliteta na koji se ne može utjecati) jeste svijet koji mu je ponuđen, ali koji ne mora prihvatiti. I tu počinje nesporazum između dva privida, između doživljaja svjetova spontanog i ideološkog karaktera, između privida da se živi prema vlastitom nahođenju i prema sudbinskoj predodređenosti koja se ne može mijenjati. Tako se opetuje i znana ideologija između jave i sna, a što dovodi do sudbonosnog nesporazuma – kako sa svijetom oko sebe, tako i sa sobom u svome svijetu. I eto još jedne drske ironije koju je veliki Dante pokušao prenebregnuti tako da dva svijeta zarobi u *božanstvenu komediju* kojoj nije do smijeha. Dugovječnost viteških romana posjeduje dubinski svjesno izabran patološki poremećaj građanina u njegovoj utaman potrazi za srećom. Gotovo da se može govoriti o fatalnoj obuzetosti bajkovitim sadržajem života koji je uhvaćen u mizernom pokušaju globalne obmane čovječanstva. Tu opet možemo prizvati u pomoć Cervantesa jer je njegova parodija na sukus avanturističkog otkrića istine više nego očigledna, pošto je *Don Quijot* ne samo roman

[37] *Isto*, str. 73.

[38] *Isto*, str. 75.

već i prije književni esej koji se uhvatio u koštac sa čvrstom, ukočenom tradicijom mističnog i onostranog, napose demonskog u borbi za povratak u "zavičaj duše". U nastojanju da ironiji doda trivijalnost avanturističke i viteške forme života kao tlapnje, Cervantes taj apstraktni idealizam ne izvrgava ruglu – već prijeziru. Don Quijoteovo viteštvo samo sebe svojom upornom snagom dovodi u poziciju apsurdno uzaludnog, sizifovski poduzetog, demonski nametnutog samokažnjavanja. Don Quijote, koliko god zaluđen plemenitom nakanom da bude ono što jedino želi, iz koraka u korak srlja u paradoks koji se smjestio između njega i ponuđenog mu svijeta. Tako se iznenada rađa još jedna dilema: nije li donkihotovski napor sudbina za koju tvrdoglavo mislimo da je trošimo i koristimo racionalno ozbiljno, ali pri tome ne shvatamo da smo groteskno predodređeni za žrtve komične situacije u kojoj smo ništa drugo do sporedne figure u igri koja je najmanje naša. Gotovo svaka olahko prihvaćena igra koja je izgubila dodir sa stvarnim svijetom unaprijed se gubi.

Dolazimo tako i do bezvremenske formulacije romana kao književnog žanra, odnosno do umjetnine koja povezane forme individualnog i društvenog života svodi na konvenciju kojoj se valja povinovati jer je, nesumnjivo, riječ o beskonačnom slijedu unutrašnjih i vanjskih sadržaja, a koji su oduvijek isti mijenjajući jedino formu. Riječ je o uzaludnoj perspektivi zablude da se životom upravlja kao prijevoznim sredstvom. Svaka životno prividna pobjeda u konačnom je potvrda ironije i stečene rezignacije. Od Balzaca, naovamo, roman nudi otrežnjenje od zamišljenog života kao kreativne avanture. U maglinama zbilje, junak romana devetnaestog vijeka sve više biva sudionik "ljudske komedije", ubačen u žrvanj pluralnih zakonitosti tzv. *društvenog bića*, hendikepiran već samom činjenicom da je "svaki čovjek vazda na gubitku".

Simbolika života počinje se kao estetički princip predavati sili etičkog i egzistencijalnog smisla nestalnog i nesamostalnog svijeta. Životni sudionik postaje svjedokom sve očiglednijeg gubljenja vlastitosti i shvatanja da je neminovna žrtva u srazu sila kojima se ne da upravljati. Roman dvadesetog vijeka nudi otrežnjenje kojem se ipak ne vidi smisla jer ne daje nikakve alternative – bilo izlaza, bilo spasa. Štivo "modernog" romana intimno obezglavljenog pojedinca pretvara iz junaka apsurda u apsurdnog junaka. Selimovićev Ahmed Nurudin (pa i Ahmet Šabo) poseže za medijalnom kategorijom ispovijesti (ujedno i ispovijedi) svjestan

uzaludnosti pokušaja, a ne znajući pravo što to čini – jedino siguran da mu treba svjedok kojem će svoju muku povjeriti i s kojim će je podijeliti.

Pa zašto onda, naivno se pitamo, veliki interes za roman (bez obzira na vrstu i oblik) ne jenjava niti globalna publika za njega gubi volju, degustirajući ga uvijek iznova kao "priču koja slijedi"? A čeka je gotovo izvjesna spoznaja da je gubitak neminovan i da je svaka igra unaprijed izgubljena. Nije li onda čitalac romana onaj koji živi u izvjesnosti nečijeg poraza uživajući u "privilegiji" da je, hvala Bogu, s njim još uvijek sve u redu? Ostvarujemo li tako donekle platonovski položaj demijurga da nas, kakve li sreće, zlo mimoilazi, vjerujući u Božiju dobrotu, svoju posebnost i sretnu zvijezdu pod kojom smo rođeni? U tome slučaju, predajemo se apstraktnom idealizmu i slijepoj vjeri da smo, nekom srećom, pošteđeni svake obaveze u oblikovanju vanjskog svijeta. Ta pogotovo apsurdna uvjerenost u djelovanje "viših sila" koje su na našoj strani na kraju porađa skepsu koja je na sigurnom putu, mada je još uvijek nismo svjesni. To je romantičarska zabluda koja je i dovela do bolnog otrežnjanja. Ne zaboravimo i ovaj put Lukácsevu ispravnu tvrdnju da je "roman romantičkog životnog osjećanja pjesništvo razočarenja", ujedno tvrdeći da je paradoks romana i u tome da vrsta ljudi koji izlaze u susret svijetu u njegovim zahtjevima uglavnom dovodi sebe "pred nerješive zadatke". To se obistinjuje gotovo redovno u romanu XX vijeka, kako u Camusovom *Strancu* ili *Kugi*, Hesseovom *Stepskom vuku*, ili Kafkinom *Procesu*. U potrazi za svijetom bez Boga moderni romanopisac zalazi u životne krhotine, omamljen živim slikama koje razgolićuju bolne spoznaje. Romaneskna građa usmjerena je na imperative potrage i apsolutne nemoći nalaženja. Protagonist romana XX vijeka uglavnom je siroto čedo rezignacije, ali često i nesvjesno svoga stanja. Ako se još jednom prisjetimo Camusovog Meursaulta, onda ćemo u sjećanje prizvati i proces njegove transformacije koje on, naravno, nije svjestan. Ona je šiknula iz njega u trenutku pobune, revolta koji je izazvan "višom silom", utješnom okolnošću koju on nije prizvao i koja ga je ponizila do kraja. Poziv na pokajanje u predsmrtnom užasu dovodi ga do ponižavajućeg statusa bespomoćnog jadnika koji, umjesto krivice, postaje svjestan pogubnosti vremena. On se u srazu sa shvatanjem da je nekada bio čak i sretan miri s izvjesnošću koja čeka odjek koraka krvnika u ranu zoru. Vremenski protok postaje sudbinska orijentacija izgubljenog subjekta koji to više nije. Nije se slučajno krvavi pohod prolaznosti osvijestio u doživljaju kao neprimijetno gubljenje svijesti o njemu i fatalnom značaju koji ima

u životu čovjekovom. Nisu slučajno romani prošloga vijeka nazvani "romanima razočarenja", s tom opaskom da je riječ o fundamentalnom razočarenju prvenstveno kolektivne patologije.

Jedno od važnijih pitanja žanrovske prevlasti romana u književnoj umjetnosti jeste ono koje se odnosi na relaciju *tekst* – čitalac – *recepcija*, a koja je samo jedna od mnoštva mogućih i funkcionalnih. Neka nas zato malo zadrži ovo teorijsko trojno jedinstvo koje, čini se, funkcionira nepogrešivo, zabravljeno i neraskidivo u razuđenoj epici na razini priče i pripovjedalačke realizacije, dakle, u romanu.

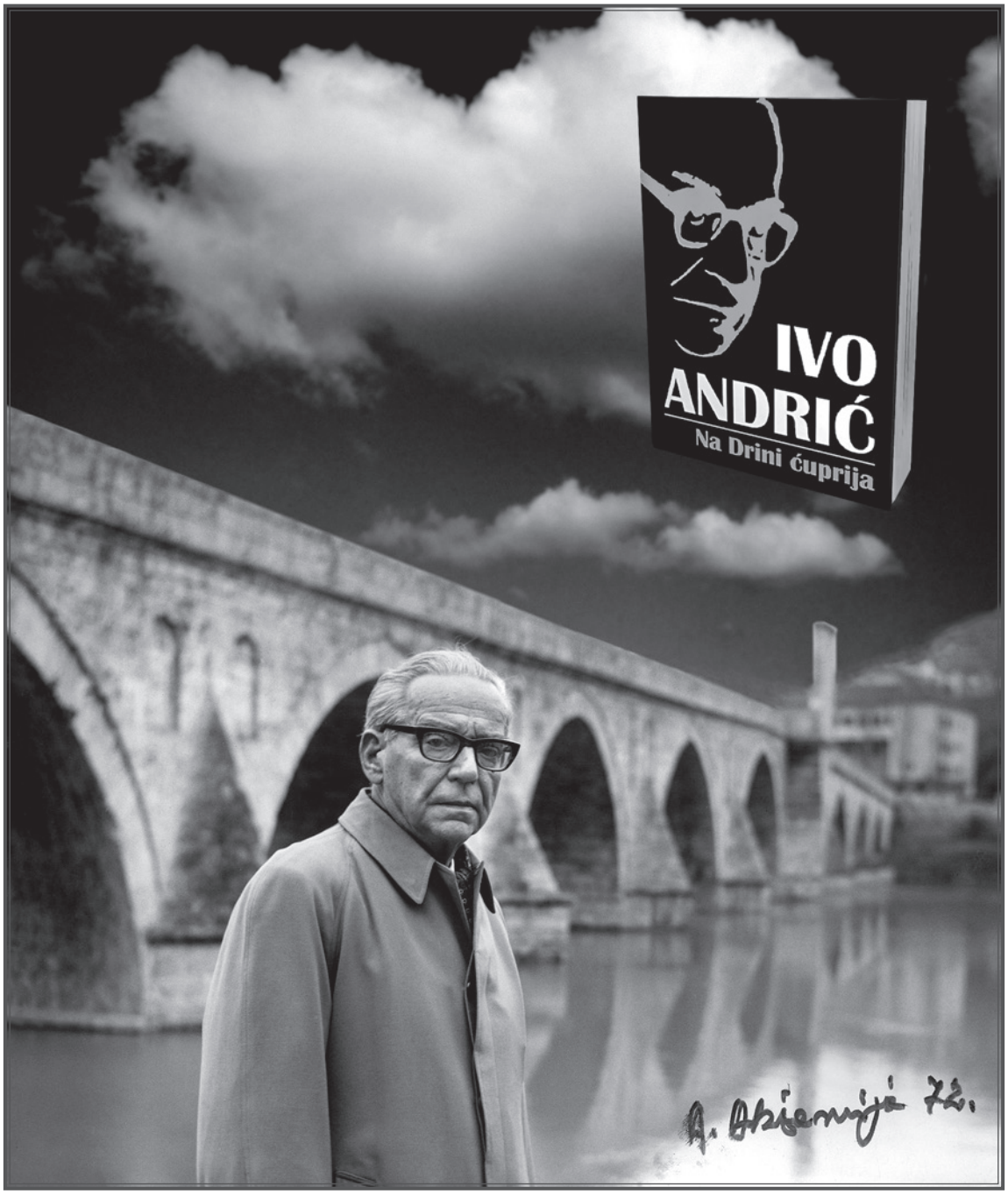
Teorijski gledano, pored mnogih interpretacija toga termina, *tekst* se može posmatrati u znakovnoj perspektivi "plana izraza i plana sadržaja". U savremenoj teoriji često suprotstavljeni stavovi o položaju, značaju i ulozi teksta iskazuju ne samo refleksiju različitih gledišta, nego, uistinu, markiraju višeznačnu i praktično slojevitu karakternu crtu teksta kao pojma (što spominju strukturalisti) koji je u sučeljavanju sa značenjem *djela*. Razvila se i misao o tekstu kao "velikoj rečenici", pri tome unaprijedivši i pojam *tekstualnosti*. Teorijski se razmatra dosljedna nedovršenost bilo kojega teksta koji je samo trag drugih tekstova. Ta misao dovodi do značenja izraza "podtekst teksta" koji neprekidno razara njegov identitet, tako da se može pojmiti i stav da se u interpretativnom naporu objasni i pronikne u prošlost koja se razumijeva samo kao jedan beskrajni tekst čiji se niz produžava u nedogled.

Ako bismo jednostavnije protumačili terminološku oznaku teksta, onda se nećemo ustručavati da prihvatimo ideju kako je cjelokupna književna umjetnost jedinstveni, neprekidni tekstualni ponor u napor da se istine koje vape za definitivnim otkrićem potiru i nevoljko predaju priznavši slabost svojih moći – što je, na svu sreću, ne samo istina već i prijeka potreba. Potraga za istinom uvijek vraća na pokušaj da opravdamo umjetnički izričaj u samoobnavljanju kao izrazu i iskazu nezadovoljstva. Jednom riječju, književni tekst je, čini se, u stalnom naporu stvaralačkog prosvjetljenja pokušavajući se "retekstualizirati" ne bi li nam se omogućilo značenje univerzalno-jedinstvenog teksta kao sadržaja dosegnute istine. Međutim, treba kategorično odvojiti pojmove teksta i sadržaja, što je sasvim razumljivo pošto se jedan sadržaj tekstualno može realizirati na beskonačno mnogo načina. Ali, i to postaje svojevrsna zagonetna situacija ako izrazimo sumnju u spektakularnost mnogostrukosti

mogućeg teksta koji bi svojom značenjskom vitalnošću možda doveo u pitanje autentičnost sadržaja. Pojam teksta se u nekim teorijskim tretmanima tumači i kao *građa*, jednako i kao *predmet* filološke podloge koja je podložna analizi. Također se kao općeteorijski termin tekst može simbolički rasprostrijeti i na suštinu drugih umjetnosti, recimo likovnu ili muzičku, a nije previše smiono govoriti i o "tekstu" svih mogućih umjetničkih izraza i značenja, pa i o "tekstu" mnogih ostvarenja iz domena različitih ljudskih djelatnosti.

Autorska intencija vremenom je potisnuta u suštinu književnog teksta koji se manifestira, ali i razlaže, i također sjedinjuje sa značenjem strukture, što je blisko formalistima, strukturalistima i novoj kritici. Prema tim ruskim i francuskim teoretičarima, dominira misao kako tekst divergira od značenja pojma *autor* od kojega se odvaja želeći osvojiti status nezavisnosti, da bi se, sedamdesetih godina prošloga vijeka (Ferdinand de Saussure), došlo do tumačenja kako je tekst "odvojen od spoljašnje, objektivne stvarnosti". Vežući različite tekstove, poststrukturalisti (J. Kristeva) uvode pojam *intertekstualnosti*, što je uslovilo i pojmove *hiperteksta*, *metateksta*, *parateksta*, itd. A to je, opet, otvorilo i mogućnost da se značenje *tekstualnosti* proširi na učenje koje standardizira *tekstualizam*.

U književnoj terminologiji *čitalac* ili *recipijent* posjeduje jednu od ključnih uloga u *recepciji* književne umjetnine. Teorijski posmatrano, čitaoca književnog djela, pored privilegije koja mu omogućuje procjenu i ocjenu (a bez obzira na sva subjektivna mjerila i kriterijume uspostavljene s naoko krhke i prividno sporedne pozicije tumača) – stavljaju u položaj koji ga karakterizira kao bitan faktor procesne realizacije literarnog proizvoda. Čitalac nikako ne može biti u zanemarljivom položaju pri procjeni i valorizaciji književne umjetnine jer je ona, u najelementarnijem smislu, usmjerena ka njemu i bez njega ne bi imala svrhovitog smisla. Naravno, može se vrlo argumentirano govoriti i o nezavisnom položaju književnog djela u odnosu na bilo kojeg, pa i stručnog, recipijenta jer su opća vrijednost, karakter i estetski domet u nezavisnom položaju prema svim vanjskim faktorima utjecaja, bez obzira što ti faktori fundamentalno utječu na njegov globalni život. Drugim riječima, književna umjetnina (kao i svaka druga) posjeduje neupitne značajke na koje se ne može utjecati, bez obzira na društvene nazore, teorijske postavke, učenja, pravce, na historijska, pomodna, etička, estetska, ili bilo koja druga mjerila.



Andrićeva djela su uronjena u bosansku sredinu i tradicionalnom hroničarskom naracijom tkaju ozračje bosanske 'proklete zemlje' i njenih usudom sukobljenih vjerskocivilizacijskih zajednica, prikovanih nabojem netrpeljivosti i međuovisnosti.

Estetika recepcije u drugoj polovini prošlog stoljeća promovirala je čitaoca kao neizostavan faktor u konstituiranju estetike teksta i njegovog općeg značenja. Pojam čitaoca se često proširuje u pluralno značenje tzv. čitalačke publike. Treba konzistentno insistirati na razdvajanju ta dva pojma. Čitalačku publiku uglavnom formira vanprocesno stanje književnog mnijenja, pa je, prema tome, ona omeđena, sputana u domen vanknjiževnih karaktera.

Savremena teorija književnosti položaj i značenje čitaoca dovodi u vezu s relevantnim načinom čitanja što je, vremenom, ustanovilo izraz *idealni čitalac* kao težnju usmjerenu pandanskom položaju prema književnom tekstu, odnosno relevantnosti koja omogućuje i stvara recipijentsku poziciju valjanog i stručnog interpretatora i procjenitelja. Pojam *implicitnog čitaoca* otvorio je interakciju, pa i vrstu sadjejstva između čitaoca i ponuđenog mu teksta, te su na taj način dovedeni u partnerski odnos prema *implicitnom autoru*. Pa ipak, čitalac romana uglavnom je u nezavisnom položaju spram bilo kakve njegove značajke kao što je, uostalom, i svako književno djelo nezavisno spram čitaoca. Bez obzira što svako književno djelo vapi za svojim idealnim čitaocem, treba kategorično razdvojiti te pojmove. Govoreći o romanu, istaknuli smo da je on odgajao čitalački svjetonazor zavisno od mnogobrojnih faktora. Pitanje položaja recipijenta spram književnog djela na neki je način od epohalnog a ne samo teorijskog značaja.

Treća stavka u trojstvu *tekst – čitalac – recepcija* odnosi se na proučavanje sveukupnog utjecaja književne umjetnosti (u užem smislu: pojedinačnog djela, vrste, epohe, žanra, stila, pokreta, i sl.) na knjževnu publiku i pojedinca-čitaoca. *Književne metode* iz sredine druge polovine XX vijeka svoj naučni fokus usmjeravaju prema tzv. *horizontu očekivanja*, posebno preko kompetencije *estetike recepcije* i američke *recepcionističke kritike*. Sedamdesetih godina toga vijeka njeguje se vrsta globalne *interpretativne zajednice* koja propagira značenje književnog djela preko čitalačke recepcije, odnosno logike čitalačkog iskustva, a čija suština ne proistječe iz percepcijske oznake teksta, već preko saveza jezičke sredine i čitalačke svijesti. Prema tome shvatanju, konzument književnog djela, posebno romana, dovodi se u poziciju autorskog saučesnika u proniknuću smisla, pa se u tome pogledu on može smatrati nekom vrstom sutvorca. Međutim, vidovi i značenja recepcije se mijenjaju shodno vremenu osamdesetih godina kad se javljaju reprezenti tzv. *Konstaničke škole*, *marksističke*, *psihoanalitičke*, ili npr.

semiotičke kritike, itd. U svakom se slučaju recepcija dovodi u vezu s formalnom teorijom, od imperativa čitalačke reakcije pod upravom književnog teksta, ili pak čitalačkog kolektiva. U proces nalogodavnoj ulozi čitanja vjeruju semiotički kritičari, kao Umberto Eco ili Gerald Prince; ili kodova, što propagira strukturalist Jonathan Culler koji smatra da je "akademski način čitanja" jedini ispravan put u recepcionističkom lancu. Na osnovu toga i sličnih mišljenja, razvila se i koncepcija *interpretativne zajednice*, čiji pobornici smatraju da je individualna čitalačka samovolja nedovoljno kompetentna u kvalitativnoj prosudbi književnog djela, već da se ona mora prilagoditi interpretativnom pluralu, odnosno zajednici.

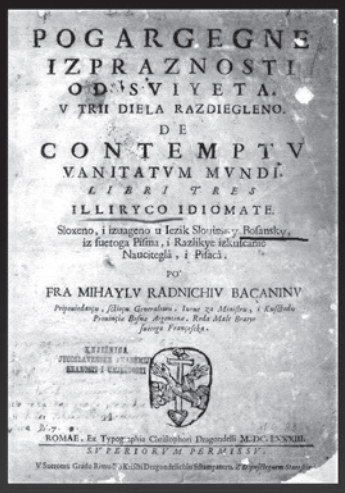


Šukrija Pandžo, pjesnik i pripovjedač za djecu. Jezik kojim je pisao nadasve je jednostavan i razumljiv. Pisao je i o motivima odnosa selo – grad, te opisivao razlike između jednog i drugog.

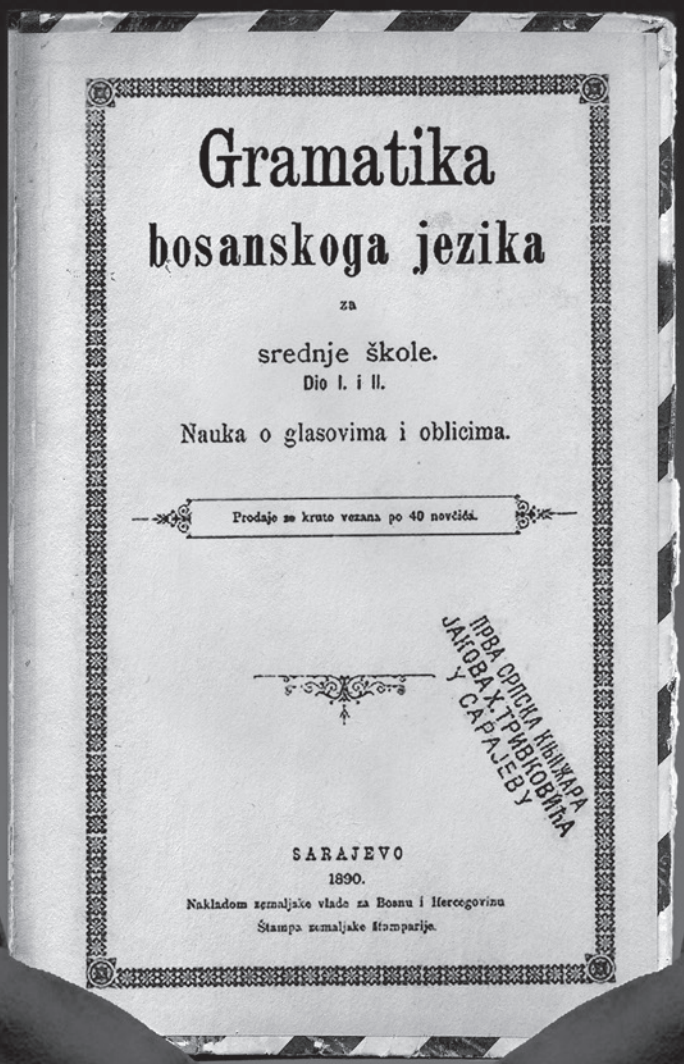




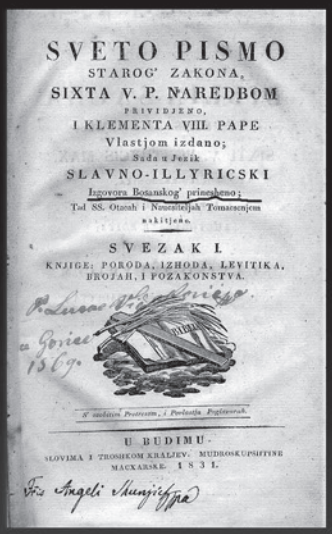
POGLEDI I PROCJENE



POGARGEGNE
IZPRAZNOSTI
OD SVIVETA.
V TRII DIELA RAZDIEGLENO.
DE
CONTEMPTV
VANITATVM MVNDI.
LIBRI TRES
ILLIRYCO IDIOMATE.
Sloxeno, i izmageno u Iezik Slovinski v Bosanskoy,
iz fuetoga Pisma, i Razlikye izkuſcanie
Naucitegla, i Pitaca,
PO'
FRA MIHAYLV RADNICHIV BACANINV
ROMAE, Ex Typographia Clelitophori Dragondelli M.DC.LXXXII.
SVPERIORVM PERMISSV.



Gramatika
bosanskoga jezika
za
srednje škole.
Dio I. i II.
Nauka o glasovima i oblicima.
Prodaje se kruto vezana po 40 novčića.
ПРВА ОПШКА КЊИЖАРА
ЈАЈКОВА Х. ТРИВКОВИЋА
У САРАЈЕВУ
SARAJEVO
1890.
Nakladom zemaljske vlade za Bosnu i Hercegovinu
Štampa zemaljske štamparije.



SVETO PISMO
STAROG' ZAKONA,
SIXTA V. P. NAREDBOM
PRIVIDJENO,
I KLEMENTA VIII. PAPE
Vlastjom izdano;
Sada u Jezik
SLAVNO-ILLYRICSKI
Igovora Bosanskog' prineſeno;
Tsd SS. Otacah i Naſtavitejah Tomasenjem
ſkitjeno.
SVEZAK I.
KNJIGE: PORODA, IZHODA, LEVITIKA,
BROJAH, I POZAKONSTVA.
U BUDIMU
SLOVIMA I TROSKOM KRALJEV. MUDROSKUPSHTINE
MACKARSKE. 1831.

NEKOLIKE MISLI O JEZIKU

Kao što je većini obrazovanih ljudi poznato, Aristotel je smatrao da je čovjek "politička životinja", prema tome društveno biće koje je takvo postalo jezikom i zato je jezik najočiglednija premisa njegove kolektivne svijesti. U tome pogledu, bez obzira što se govorni jezik smatra *prirodnim*, treba ga neizostavno tretirati i *društvenom* kategorijom. Ali, bez obzira na to, on ničijom, pa ni društvenom, voljom ne može biti ukinut (osim ako nije "tuđi", nekakvom i nečijom voljom nametnut), čak ni onda kad bi svi njegovi govornici nekim čudom potpuno nestali, recimo izumrli.

Pri prvoj stepenici osmišljaja suštine čovjekovog jezika, nameće se pitanje fenomena ljudskog govora; jezik i jeste nastao usljed potrebe da se kolektivno biće "sporazumijeva" jer ga je ta potreba i ustanovila.

Zbilja, pitamo se šta je jezik i ima li potpunog odgovora na to pitanje. Znamo *zašto*, ali je nesumnjivo tajnovito *kako* je nastao? Pitanja su stara koliko i čovjek, a potpunije odgovore pokušavali su ponuditi brojni mislioci, naučnici i umjetnici.

Fenomen jezika i njegov značaj za život čovjekov oduvijek je privlačio znatiželju, ne samo s lingvističkog nego i sa svih drugih aspekata interesiranja i djelatnosti, pa i s aspekta gotovo svih nauka – iznimno sociologije, filozofije, logike, antropologije, historije, geografije, medicine, itd., itd…

Nije potrebno posebno isticati da je nauka, uz umjetnost (napose književnu) kao najviši vid i izraz ljudske duhovnosti, organski uslovljena jezikom i u cjelini njime izražena. Ne mora se, pri tome, misliti isključivo na pisane, već i na usmene izvore i predanja jer se sve u čovjekovoj djelatnosti i njegovoj misli ostvaruje jezikom.

Jezik je star koliko i čovjek, to je sasvim izvjesno. Čak se može govoriti i o svojevrsnoj dilemi: šta je nastalo prije – jezik, ili čovjek? Izvjesno je sasvim da jedno iz drugog proizilazi, da je jedno drugim uslovljeno. Čovjek je, mislimo, nastao onoga vremena kad je "progovorio" – bez obzira na antropološke (ili druge naučne) često oprečne stavove o fizičkoj, a ne samo mentalnoj strukturi ljudskog bića, kao što je, na primjer, evolutivni razvoj mozga, pa i mnogih drugih organa. Dakle, misao se rađa spoznajom da čovjek nastade kad je "osjetio" potrebu da dugom, do sebe, čovjeku, na neki način pokuša prenijeti i izraziti svoju misao ili emociju; isto tako, i onoga trenutka kad se to biće našlo u dijalektički nespornoj situaciji koja je od njega tražila da se "izrazi", da u datim životnim okolnostima izrekne misao, ili osjećanje. Ta je potreba promovirala čovjeka u socijalnu kategoriju svjesnosti i to je, bez dileme, vrijeme kad se on sudbonosno izdvajao iz isključivo nagonskog i refleksnog prema refleksijskom, humanom i emotivnom, odnosno misaonom, etičkom i estetskom. Da bi ostvario taj status, morao je, dakle, "ustanoviti" određeni "skup znakova" koji je, mnogo kasnije, prerastao u "sistem", u jezik. To je moralo i moglo biti realizirano samo u društvenom ambijentu i životu.

U savremenim naučnim stavovima o jeziku, gotovo svi lingvisti smatraju da jezik obitava u "svijetu znakova" s tom opaskom da među čovjeku svim poznatim znakovnim sistemima jeziku pripada prvo, počasno mjesto jer je taj sistem "stariji od pamtivijeka", niko ga pojedinačno nije izmislio niti stvorio. On je kolektivni, bolje kazati – narodni proizvod.

Svi pisani izvori (književni, naučni, publicistički, itd.), sva djela stvorena na jednom jeziku predstavljaju, prije svega, kulturnu baštinu njegovog konzumenta, ali i čitavog čovječanstva. Može se, onda, posmatrano s toga aspekta, relativno sigurno ustvrditi da je u globalnom smislu gotovo svaki razvijeni jezik "stariji" od njegovih govornika, na neki način i – važniji. Ako bi, dakle, jedan narod koji se služi stanovitim jezikom kojim slučajem i izumro, njegov bi jezik danas bezuslovno "preživio" tu kataklizmu jer je govor samo jedan vid upotrebe jezika u praksi, pa pojmove jezika i govora treba energično razdvojiti, bez obzira što su usko povezani.

Jezik se, dakle, u općoj praksi javlja u relativno dvojnoj ulozi: kao *govorna supstanca* (oralna kategorija) i kao "uzorak i uzor pohranjen u već ostvarenim tekstovima" – što je njegova *pisana kategorija*.

Kvalitativni "uzorak" ostvarenih tekstova na jednom jeziku ujedno je i *kôd* toga jezika, ali se, fleksibilnije shvaćeno, može kazati kako je i svaki jezik *kôd* samo za sebe koji mogu bez značajnijeg duhovno-refleksivnog napora "dešifrirati" samo njegovi autohtoni govornici.[♦39]

Jezik je *produit social* (društveni proizvod), najbitniji dio komunikativne djelatnosti jer bi bez njega ta djelatnost bila gotovo nemoguća, iako su održive pretpostavke da bi i bez jezika mogla postojati – na neki drugi, minorniji i mizerniji način – bar nam se tako sada čini. I danas postoje varijante komunikacije bez jezičkog znakovlja, kao što, uslovno shvaćeno, postoji u životinjskom svijetu.

Ako govorimo o komunikativnoj djelatnosti, onda je sigurno da jezik kao najrasprostranjeniji i najprirodniji sistem govorne prakse najkonkretnije odvaja čovjeka od ostalih živućih vrsta. Taj status omogućila mu je sposobnost *građenja simbola*, a "jezik je osnovna manifestacija te sposobnosti", kako se sredinom XX vijeka izrazila američka estetičarka Susan K. Langer. Tek jezik – u punom i najadekvatnijem obliku – omogućuje čovjeku moć iskazivanja promišljaja i doživljaja bukvalne stvarnosti. Budući da je i društveni proizvod, on je ujedno i skup *konvencija* (dogovorenih i ugovorenih pravila) jer bi bez njih imao samo virtualno značenje, samo prividnu funkciju razlomljenu na bezbroj *dezintegriranih* dijelova koji se više i ne bi mogli nazivati jezikom.

Kad govorimo o jeziku, onda podrazumijevamo konvencionalnu normativnost i propisani standard *integriranog jezika* koji se, popularno, zove *književni jezik*, ali za čiju su

---

[♦39] *KôD* (lat. *codex* – voskom premazana drvena ploča na kojoj se nekad pisalo); u jezičkom značenju: zbir lingvističkih pravila kojima se služi svaki govornik kako bi izrazio, oblikovao neku poruku. Svaka poruka se šalje po nekom određenom kodu. Kod se, također, odnosi na sistem signala (i signalnih odnosa), čime se oblikuje konkretna informacija. On predstavlja sve moguće *signale* za sporazumijevanje, od kojih je najvažniji *govor* (ali su važni i mnogi drugi signali: dimni, svjetlosni /optički/, zvukovni, Morzeova azbuka /akustički/, grafemi / slova: abeceda, azbuka, arebica, gotica…/, predmetni /zastavice, palice…/, opipni /dodirni/, itd.

Svojevrsnu kodnu vrijednost (makar i kao pomoćno izražajno sredstvo) čine i mimika, gestikulacija, fiziološko-fizičke reakcije, kao i stavovi kojim se želi izraziti ili pospješiti bilo kakva poruka (namigivanje, osmijesi, pokreti ustima, jezikom, rukom i drugim dijelovima tijela, kao i akustički, fiziološki efekti: znakovito kašljanje, kašljucanje, zamuckivanje, pauziranje u govoru, znakovito otezanje, neuobičajena visina, dužina, ili jačina tona, itd.

U današnjem svijetu visoke tehnologije i agresivnog razvoja informatičkih nauka, kodni sistemi čine elementarnu osnovu sveukupnih životnih djelatnosti i potreba savremenog čovjeka.

svrhu adekvatniji termini *normirani* (*normativni*), ili *standardni jezik.* Normirani jezik je skup društvenih konvencija; jedino je on cjelovit i autohton.

Jezik je, ističu mnogi lingvisti, organizam za sebe. Ustvrđuju da je integriran ne samo za sebe i samo sobom, nego i mnoštvom njegovih govornika. On je "psihička stvarnost i organski supstrat mu je u ljudskom mozgu".[♦40]

Čovjeku, kao pojedincu, jezik bukvalno nije potreban, ma koliko se to činilo paradoksalnim. Jezik se iskazuje i afirmira samo kao društveni fenomen i samo se u kolektivu zasniva njegova osnovna uloga, tzv. *dijalogijska funkcija*. Zbog toga i nije čudno što je jedna od najstarijih definicija najupornije branila stav da je *jezik sredstvo komunikacije*, što je potpuno tačno, ali za naučno poimanje jezika i sasvim nedostatno, pa donekle i pogrešno. Da je jezik sredstvo komunikacije – to bi odgovaralo na hipotetski postavljeno pitanje čemu služi (iako, naravno, i ne služi isključivo u komunikaciji), ali nikako nije odgovor na pitanje šta je jezik.

S lingvističkog aspekta, danas se najčešće koristi definicija da je *jezik sistem znakova*. Taj sistem je po svojoj prirodi sličan i brojnim drugim sistemima, a svi oni su predmet *semiologije* i *semiotike,* srodnih nauka koje se bave istraživanjem znakova u društvenom miljeu. Čini se da je s toga, leksičkog, stanovišta ova definicija sasvim dostatna.

Aristotel je, u svojim spisima iz *Organona*, ustanovio da su "izgovorene riječi znakovi onoga što trpi duša, a ono što je napisano, znak je onoga što je izgovoreno". Izgleda da je taj veliki mislilac pod onim što je nazivao "trpljenje duše" – ukazivao na misli i osjećaje. U tome smislu, on je ljudske riječi tumačio kao znakove misaonih i duševnih stanja, dok je pismo smatrao nekim "pomoćnim" znakom, odnosno "znakom znaka". Time je, vjerovatno, evropska naučna misao ustanovila da u jeziku (danas možemo reći: u svakom jeziku) postoje, uslovno kazano, dvije skupine riječi – *leksički* i *gramatički morfemi*. U jezičkom sistemu te dvije vrste morfema dopunjuju jedni druge, "usaglašavaju" se i slažu prema lingvističkim

---

♦40 Radoslav Katičić, ***Novi jezikoslovni ogledi,*** „Školska knjiga", Zagreb, II dopunjeno izdanje, 1992., str. 11.

zakonitostima određenog jezika, obrazuju njegovu sintaksu bez koje o jeziku i ne možemo raspravljati. Tek formom rečenice jezik stavljamo u upotrebni "pogon"; s njenim pravilima ustanovljava se jezički organizam. Kako mi shvatamo tu problematiku, radi se upravo o uspostavljanju te organizacije tako što leksički morfemi opslužuju značenjsku (znakovnu), pojmovnu, predodžbenu suštinu, a drugi, gramatički, uspostavljaju normativnu, standardnu dimenziju kojom se jezik u potpunosti tek tada ostvaruje kao sistem koji smo spomenuli. Pojednostavnjeno: riječi koje izazivaju vizuelnu ili apstraktnu predodžbu kombiniraju se s riječima koje to ne mogu, ali uz pomoć kojih se uspostavlja gramatička organizacija – *lingvistički sistem*.

Pitanja različitih teorija o nastanku i svrsi jezika svode se uglavnom na ključnu problematiku vezanu za njegovo porijeklo. Je li, na primjer, jezik tvorevina neke više, čovjeku nadređene, prirode, pošto je uistinu gotovo neshvatljivo na koji je način (dogovorno, ili stihijski, ili nekako drukčije) mogao zaživjeti kao društvena kategorija od ključnog značaja za život ljudi; ili je, pak, njegov nastanak isključivo spontane prirode, pokrenut kao dijalektička inercija u procesu postepenog razvoja, kao što je i mnoštvo drugih društvenih kategorija, slično nastanku države, kulture, umjetnosti, nauke, itd.? Ali, trebalo bi kazati kako ni definitivniji odgovori na neka od tih pitanja ne bi nešto posebno doprinijeli razumijevanju smisla i suštine jezika jer se on sam po sebi razuđuje i pronalazi u raznim beskrajnim vidovima društvene i misaone djelatnosti.

Jedno od ključnih pitanja suštine jezika je upravo njegova uloga u procesu mišljenja koje, pored emotivne kategorije, čini osnovicu njegove upotrebne suštine. Kad kažemo da je čovjek misaono biće (mada bi konkretnije i tačnije bilo reći: *misleno*), onda to i nije baš gola fraza jer se radi o kompleksnoj činjenici, pošto je misao također kompleksan sistem u kojem jezik ima najznačajniju ulogu. Prahistorijsko pitanje: šta je starije, misao ili jezik? – povlači za sobom niz kompatibilnih pitanja vezanih za ljudsko postanje i sve elementarne, antropološke i evolutivne spoznaje o tome, posebno o čovjeku kao društvenom biću.

Upravo sve to nalaže opservacije o uzročno-posljedičnim karakterima osobenosti mišljenja. Je li jezik bio prvotna spoznaja čovjekove misli, ili je probuđena misao tražila

realizaciju putem jezika? To je dvostruko pitanje, kao što je dualizam ili dvostrukost fatalizam koji obrazlažemo podvojenošću unutar čovjekove prirode.

Već je istaknuto kako je jezik "ishodište kojem se mišljenje treba uvijek iznova vraćati", a to znači da je mišljenje bez jezika apsurdno. Mi i najintimnije misli, pa i osjećanja, osmišljavamo jezikom, pa je tako jezik, na neki način, čovjekova sudbina, jednako kao što je i njegova simbolička djelatnost. Jezik je determinant logike i duhovna zbilja, smisaonost koja svoje osnovno ishodište nalazi u mišljenju. Razvitak jezika je posljedica čovjekove evolucije, pa u tome pogledu možemo govoriti i o evoluciji njegovog duha.

Teorija o jeziku kao temeljnoj društvenoj istini ujedno je i teorija o kulturi jezika, odnosno izvornoj kulturološkoj činjenici o jeziku kao modelu sveukupnog spoznajnog procesa koji se, prema nekim mišljenjima, realizira na dvije uopćene pretpostavke o a) *jedinstvu pogleda na svijet* i b) *sintetičkom karakteru spoznaje*.

Bez pretpostavke o jedinstvu pogleda na svijet relativnost jezika postala bi relativnost u samom jeziku. Kultura jezika je ujedno produkcija izrasla iz djelatnosti jezikom jer se globalna kultura u cijelosti oformila jezikom, baš kao i mišljenje. U tome pogledu se, naravno, pored pitanja jezika kao kulturološke činjenice, izdvajaju i brojne druge silnice logičko-filozofskog shvatanja konglomerata jezika i mišljenja, kao što je pogled na jezik kao model i anticipaciju zbilje, na jezik kao nosioca smisla, na jezik kao simboličku interakciju, kao djelatnost manipulacije pravilima, kao označiteljski sistem, kao medij filozofije i mišljenja, itd.

Mišljenje se nužno realizira jezikom, ne samo zbog samog mišljenja nego i zbog činjenice da je elementarnost spoznajnosti iskazana jezikom i u tome su pogledu jezik i mišljenje simbioza koja čini jedinstveni pojam, mada se o jeziku i mišljenju može govoriti i kao o dvjema paralelnim pojavama koje su vezane saodnosom. Misao se realizira jezikom, ali se svaka intelektualna djelatnost ne mora isključivo realizirati i jezikom jer je dovoljna samo misao. To su, ipak, zanemarljive pojave, pa se može govoriti o tome da se jezik i misao međusobno dopunjuju i da jedno drugo podstiče u jedinstvenoj realizaciji.

Jezik nema niti treba imati samo jednu jedinstvenu i isključivu ulogu u čovjekovom životu, pa – prema tome – nije i ne može biti samo sredstvo kojim se ljudi sporazumijevaju. On se ni ne iscrpljuje u dijaloškoj dimenziji, već su njegove funkcije i oblici upotrebe, kao i njegove mogućnosti, daleko iznad i ispred te osnovne prakse koja čovjeka čini čovjekom. Da je tako, najočiglednije nam može dokazati činjenica da je sve u globalnom smislu što se naziva kulturom i duhovnom "nadgradnjom" ostvareno jezikom, pa čak i ono što bukvalno nije njime stvoreno, nego, recimo, "jezikom" boje, zvuka, fizičke forme, ili nekih drugih prirodnih i društvenih fenomena, ali i taj uslovni "jezik" ne bi imao značenjskoga smisla bez veze sa stvarnim, konkretnim jezikom. Objasniti "jezik" neke slike ili melodije, ili običnog predmeta, može se samo onim jezikom koji nam svima služi kao sredstvo kojim objašnjavamo sve životne pojave. Čak i njihov doživljaj kao intimni i unutarnji "sadržaj", čovjek može okarakterizirati, objasniti samo bukvalnim jezikom; taj je "doživljaj" jedino "prevodljiv" putem sistema jezičkih znakova.

Da je svaki jezik nastao evolucijskim pregnućem u postignuću razmjene misli i osjećanja, ne bi trebalo sumnjati. Jedan od ključnih dokaza je i taj što je u svijetu bilo i postoji gotovo bezbroj različitih jezika, jezika gotovo svih ljudskih skupina koji su nastali kao dugotrajni proces etničke prepoznatljivosti, ali i kao nužnost evolutivne platforme dozrelosti čovjeka kao ljudskog bića.

Ali, treba podvući kako, u isto vrijeme, niti jedan od tih silnih "živih" (ili "mrtvih") jezika nije nastao sam po sebi niti samo za sebe. Svaki se razvio na nekom predlošku, na nekoj životnoj, iskustvenoj ili historijskoj paradigmi, a svi zajedno zasnivaju se na sveopćim zakonitostima onoga što lingvisti, s pravom, nazivaju *općom lingvistikom*, naukom koja proučava zajedničke i istosmjerne karakteristike svakog uobičajenog jezika. Jednu od tih zakonitosti već smo potvrdili kao *sistem* koji je zasnovan na sadjejstvu vrsta morfema.

U promišljanju lingvističkog termina "jezik", treba istaknuti kako se on ne bi smio poistovjećivati s terminom "govor", bez obzira što su jezik i govor usko povezani. Švicarski lingvist Ferdinand de Saussure, početkom XX vijeka, razjasnio je osnovnu razliku između jezika i govora tako što je ustanovio da je *jezik objekt lingvistike*, a govor njezin *subjekt*. Isti naučnik je u znamenitim izlaganjima svojim studentima iznio tezu o trojnom jezičkom jedinstvu jer

je jezik: a) *društvena činjenica*, b) *psihološka kategorija* i c) *integrirani sistem znakova*. A to bi trebalo biti posve jasno. Prvo, svaki je jezik, nesporno, nastao kako bi se njime uspostavio mehanizam sporazumijevanja; komunikacijska funkcija je njegova elementarna praksa, pa je, dakle, i društvena, socijalna.

U procesu neprekidne komunikativne djelatnosti, čovjek održava i odražava, ujedno i afirmira (svjesno ili nesvjesno), svoj identitet, reklo bi se – *stvaralačku ulogu* u tome procesu. Putem jezika u komunikaciji (i kao pošiljalac i kao primalac poruka), on izražava, doživljava, prenosi vlastite ideje, poglede na svijet, događaje i osjećaje – pa je zbog toga psihološka, subjektivna funkcija jezika jedan od funkcionalnih činilaca toga trojnog jedinstva. S lingvističkog aspekta, ali i s materijalne, faktičke tačke posmatranja, društvena i psihološka funkcija jezika ne bi bile ostvarljive bez treće sastavnice, a to znači: *integriranog, jedinstvenog sistema znakova*.

Jezik je apstraktan sklop raznih odnosa. Taj sklop oblikuje zajednica (društvo) korisnika "kao nesvjesno mentalno spremište svojih znakova, dok je govor njegova pojedinačna, individualna, konkretna i djelatna realizacija".

Svaki je jezik stanovit i bezrezervan, bez obzira živi li u govornoj praksi, ili je u tome pogledu "napušten", "mrtav". Dovoljno se prisjetiti samo nekih epohalnih jezika koji, iako "ne žive", ipak predstavljaju nezaobilaznu i neprocjenjivu kulturnu, naučnu i, uopće, civilizacijsku vrijednost, kao što su latinski, starogrčki, ili hebrejski – bez kojih bi nauka bila nezamisliva, praktično nemoguća, "blokirana".

Svaki je jezik i sistem koji elementarno funkcionira u jezičkoj praksi (govoru, komunikaciji), nezavisno od naučnih postulata koji ga ispituju, vrednuju, objašnjavaju, ozakonjuju. Shodno tome, lingvisti uočavaju različite njegove *strukture*. Jedan od vodećih bošnjačkih savremenih lingvista, Dževad Jahić, ukazuje na *unutarnju* i *vanjsku* strukturu jezika.

Prema Jahiću, unutarnju strukturu proučva lingvistika, ispitujući *odnose* između dijelova jezičkog sistema i uvjetovanost jezičkih jedinica, na osnovu kojih se ustanovljavaju

zakonomjernosti i uspostavlja standardizacija *književnoga jezika*. Tako se, s lingvističkog aspekta, jezik objelodanjuje kao svojevrsna "harmonija" zasnovana na skladu, redu i poretku. Jahić kaže: "Tim odnosom bavi se lingvistika kao nauka, posebno gramatičari kao 'jezički zakonodavci', koji utvrđuju i propisuju pravila u jeziku. Oni preciziraju konkretne osobine jezičkog unutarnjeg reda, gramatičkoga kostura, što se propisuje kao norma, zakon kojeg se valja pridržavati u zvaničnoj pisanoj, a i usmenoj komunikaciji."[♦41]



[♦41] Dževad Jahić, Š*kolski rječnik bosanskog jezika*, Biblioteka *Linguos*, Sarajevo, 1999., str. 8.

Vanjsku strukturu jezika čini širi aspekt proučavanja, u historijskim, socijalnim, psihološkim – uopće društvenim okolnostima njegovog nastanka, razvoja i djelovanja jer je svaki jezik određena društveno-povijesna kategorija kojom se može detektirati tradicija i sveukupna kultura jednog ili više naroda. Ta vanjska struktura, bez obzira što nije uskolingvističkog karaktera, ipak doprinosi lingvističkoj nauci jer su i jezičke zakonomjernosti povezane s društvenim tendencijama. Kako je unutarnja struktura izložena permanentnim gibanjima i promjenama (zato se i govori o "živom jeziku"), tako je i vanjska struktura tijesno povezana s "haotičnim" zbivanjima u strukturi naroda i njegovih zajednica. Razlika je samo u tome što se ta struktura ispoljava u harmoničnom i sistematskom, a vanjska je podložna stihijskom, često nepredvidljivom. Ali su obje korespondirajuće, uvjetovne i korelacijske jer su izložene dinamici neprestanih mijena i promjena, uglavnom nevidljivih i neprimijetnih za života pojedinaca, odnosno njihovih generacijskih savremenika.

Jezik i njegova kompleksna suština bio je i bit će predmetom zanimanja mnogih ljudi čiji se interes za taj fenomen manifestira preko različitih područja djelatnosti duha i intelekta. S različitih aspekata, i u različitim varijantama,, mnogi mislioci, naučnici i umjetnici (pogotovo književni) jezik tumače iz suštine svoga duhovnog prostora, kao praktični ili stvaralački interes, nerijetko i zbog obične intelektualne znatiželje. Jezik se sagledava i kao životno iskustvena fenomenologija bez koje bi razumno biće bilo gotovo izlišno, pa i nezamislivo.

Jezik, na izvjestan način, integrira ljude čovječanstva, bez obzira na njihovu profesiju, kulturu, historiju, ili bilo koji drugi civilizacijski doseg. Jezici svijeta, ukratko rečeno, predstavljaju zajedničku tekovinu svih ljudskih bića. Ljudi uče jezike drugih naroda ne samo zbog intelektualnih poriva i praktičnih potreba, već i zbog mentalnog osjećaja da pripadaju kulturi čovječanstva. Jezik je prva i neprikosnovena društvena kategorija koja uslovljava sve druge karaktere i polja ljudske djelatnosti, kao i samog životnog smisla, postojanja i opstojanja. Bilo bi pogrešno smatrati kako je istraživačko, a naročito praktično, poimanje jezika isključiva privilegija naučno-lingvističkog tretmana. O jeziku su vrlo često stvaralačkije, minucioznije, produhovljenije govorili mnogi velikani ljudskog duha, nego znani i vrsni lingvisti, gramatici ili stilisti, bez obzira što je jezičko istraživanje njihova osnovna profesionalna zadaća.

Jezik se, kao općedruštveni živi fenomen nudi svakom čovjeku, bez obzira na uži profesionalni interes jer on nije ničija isključiva i zaštićena nadležnost. Naprotiv, jedna od njegovih fenomenoloških karakteristika je i u tome da on nikada i ni u kojem kontekstu nije isključiva i zaštićena nadležnost. Njime se "bave" i "proučavaju" ga svi koje on kao kulturološki fenomen intrigira, koji ih iz bilo kojih razloga privlači i koji njime potvrđuju i osmišljavaju karakter svoje društvene kompleksnosti.

Zbog toga, zaključimo: jezik nije samo društvena, već je, ujedno, i podjednako, idividualna kategorija i čovjekova prinadležnost, nesumnjivo bogatstvo koje pripada svakom živom biću i to u neponovljivom obliku, bez obzira o kojem se jeziku s općim njegovim karakteristikama radi. Čovjekov "intimni" jezik je ne samo neponovljiv, nego je autohton u tolikoj mjeri da kao takav pripada samo njemu kao pojedincu. Sintagma "moj jezik" ima podjednaku vrijednost kao i "naš jezik". Svaki "naš jezik" kao kolektivna odrednica književnog jezika jednog socijativa determiniranog i preko njega, u isto vrijeme je i "moj jezik", varijanta koja pripada samo meni jer je samo meni i svojstvena. Otuda potječe i spoznaja koja ne proizilazi iz knjiškog i relativnog karaktera kad, s puno prava, jezik priznajemo i prihvatamo kao "maternji".

Istaknimo da je individualistička, intimistička priroda usvojila jezik kao baštinu koja je, s toga aspekta, čovjekova stečevina, s jedne, nasljedne strane, a s druge ga je kompleksirala i unaprijedila kao društvenu fenomenologiju, zahvaljujući kojoj se pojedinac i "ostvaruje" kao društveno biće, a njegov jezik kao, kako smo već kazali, "produit social".

Naučna pregnuća u ustanovljavanju zakona i zakonitosti jezika samo su propratna (i prijeko potrebna) saznanja o njemu kao normativno-društvenoj i standardiziranoj mjeri koje se svi obrazovani ljudi trebaju i moraju pridržavati i kojoj se povinjavaju kao administrativnoj klauzuli i nužnosti nominalizacije norme nezaobilazne u sistemu društvenog života i njegovih pravila, a kad je jezik u pitanju, i elementarno nužna. U tome pogledu, nauke o jeziku u svim naprednim društvima predstavljaju intelektualnu vrednotu kojoj u toj svrsi nema zamjene jer ozbiljnog i relevantnog jezika bez naučne valorizacije na današnjem stupnju čovjekovog mentalnog razvoja ne može ni biti. Slovenski prosvjetitelj Josip Stritar je vrlo tačno primijetio

kad je napisao: "Gramatika je, kao i logika, sestra njena, zaista nešto suhoparno, dosadno, ali ona je nužna poput hljeba nasušnog!"

A da je jezik fenomenologijsko, neistraženo i vječno intrigirajuće izvorište duha i svestrane radoznalosti prema njemu – ne treba sumnjati. Čak bi se, s puno prava i jednostavnih dokaza, dalo potkrijepiti mišljenje kako baš zahvaljujući jeziku svako ljudsko biće određuje osnovno subjektivno životno i egzistencijalno stanovište, vrlo često i nesvjesno. Jezik je svakodnevna potreba mentalne strane čovjekovog svjesnog bića; on se u čovjeku permanentno raslojava i na različite načine interpolira – zavisno od mnogih unutrašnjih i vanjskih faktora, odnosno životnih prilika i potreba. Jezik je privrženi pratilac pismenih i nepismenih, obrazovanih i onih koji to nisu, siromašnih i bogatih, pametnih i onih koji to nisu – svi njegovi "abonenti" od njega zavise, ali on nije zavisan od njih. Svi mu se u datom trenutku povinjavaju, svima je podjednako potreban i niko bez njega ne može živjeti – pa makar se samo radilo i o najprimitivnijem načinu komunikacijskog saobraćaja, bez čega bi život čovjekov bio besmislen, izlišan, danas čak i nemoguć.

Dometnimo rečenom kako su uzaludna nastojanja degutantnih pojedinaca i ciljanih grupacija da nasilnim putem utječu na profil jednog jezika – s primitivnim ciljem uspostavljanja, vještačkog naturanja razlika ili specifičnosti, u odnosu prema drugim sličnim ili srodnim jezicima; ili je ta profana aktivnost usmjerena prema cilju besmislenog purizma – potpuno svejedno. Ti "lingvisti" su ništa drugo do nasilnici koji iz bilo kojih frustracijskih razloga (najčešće nacionalističkih, šovinističkih, kleromanijakalnih, itd.) misle da čine dobro "svome" narodu i "svome" jeziku – ne shvatajući da time dokazuju svoj primitivizam i mentalnu ograničenost. I u okrilju slavenskih naroda bilo je (i ima) tih pojava, posebno usljed historijskih i društvenih gibanja, najčešće poremećaja nastalih zbog animoziteta prema pojedinim narodima, kulturama i tradicijama, s ciljem njihovog bezočnog negiranja, iz ovih ili onih razloga. Bošnjačka nacionalna svijest je često ugrožavana upravo zbog neskrivenog primitivizma u službi politikantskih bezočnosti i etičkih frustracija. I dan-danas nije rijetkost čuti kako nema bosanskog jezika, kako je on, kao i nacionalni identitet Bošnjaka, izmišljen. Taj jezik i njegovi govornici čak su bili nasilno ukidani, pa i zabranjivani. Pitanje kakav je to bosanski jezik nije samo proizvod

neznanja i tupavosti pojedinaca, već je često izraz bezočnosti koja proizilazi i iz mentaliteta osvajački nastrojene refleksije koja često negira čitave narode, njihove kulturne stečevine, pa i njihove jezike.

Na kraju ovih nekoliko misli i primjedbi vezanih za jezik, poslužimo se, u tome interesu, nekim izabranim mislima o njemu i njegovom poslanju, karakteru i značaju njegovom u životu onih koji bez jezika ne bi bili ono što jesu – ljudi. Te misli nam, također, potvrđuju da je fenomen jezika oduvijek intrigirao ljudski duh, zavodio ga i često dovodio u mnoge nedoumice, intimne nesuglasice, životne dileme i povremene nevolje. To se posebno odnosi na one intelekte koji su jeziku okrenuti na izrazitiji način, bilo one kojima je jezik osnovni instrument zanimanja, ili pak mislioce i stvaraoce kojima je on suština njihove kreativne djelatnosti, kao što su, na primjer, književni umjetnici – pripovjedači, romanopisci, dramatici, ili pjesnici.

Tako su mnogi bili potaknuti izraziti svoje mišljenje o jeziku i njegovom nikad do kraja shvatljivom fenomenu. Ponekad je njihova misao zastala zadivljena i fascinirana snagom čovjekove riječi, ponekad u nedoumici ili otkriću, a ponekad je bilo izraženo i određeno ironično, pa i sarkastično mišljenje o njemu i njegovom poslanju. Neki od tih mislilaca znali su, počesto, jezik okarakterizirati i s vedrije, čak humorne strane, te na taj način izraziti i neku vrstu paradoksa da je jezik ljudskog roda, kao i sam život, koliko god dar i bogatstvo – gotovo isto tako i stanovita nevolja s kojom se valja suočiti. A to samo govori o njegovoj mističnosti (opet poput života). Ipak, i pored svega, nema se šta posebno o njemu saznati jer je on podrazumijevajuća datost nikad do kraja otkrivena i razjašnjena jer je tajnovitost koju (kao i život) nosi u sebi i sa sobom.

Edward Bulwer konstatira da je "magija jezika najopasnija od svih čarolija", misleći pri tome na dvostrukost i oprečnost koju jezik čovjeku nameće. Jezik je za njega čarobna magija koja, pored toga što nudi užitak i estetsku zadovoljštinu, opominje i na opasnost od njegove zloupotrebe. Zbog te činjenice, odvajkada je mnoštvo umnih ljudi upozoravalo da se jezikom i riječju čovjek može produhoviti, ali i iskustveno opeći.

Mnogi su jezik posmatrali i tumačili kao narodnosnu i nacionalnu kategoriju od najvažnijeg značaja. Tako B. Shaw tvrdi: "Rijetko kad tako osjećamo milinu materinskog jezika kao kad nam dopre do ušiju pod tuđim nebom!" Jednu sličnu opasku nalazimo i u primjedbi Frana Kurelca: "Narod ne gine dok govori, dok misli i osjeća materinskim jezikom; zatreš li narodu jezik, zatrao si narod!" Zar od ove misli treba ići dalje od dokaza bošnjačke sudbine koja i iz veoma bliske prošlosti potvrđuje nevolju s kojom se taj narod suočava. U gorkom iskustvu Bošnjaka i dan-danas živi nepodopština animoziteta i negacije kad je njihov jezik u pitanju, naročito od strane njihovih najbližih susjeda. Misao o pokušaju zatiranja jednog jezika uvijek ima za cilj zatiranje naroda koji se njime služi – nije samo misao, već poučno upozorenje za sve, posebno za nas Bošnjake i posebno danas.

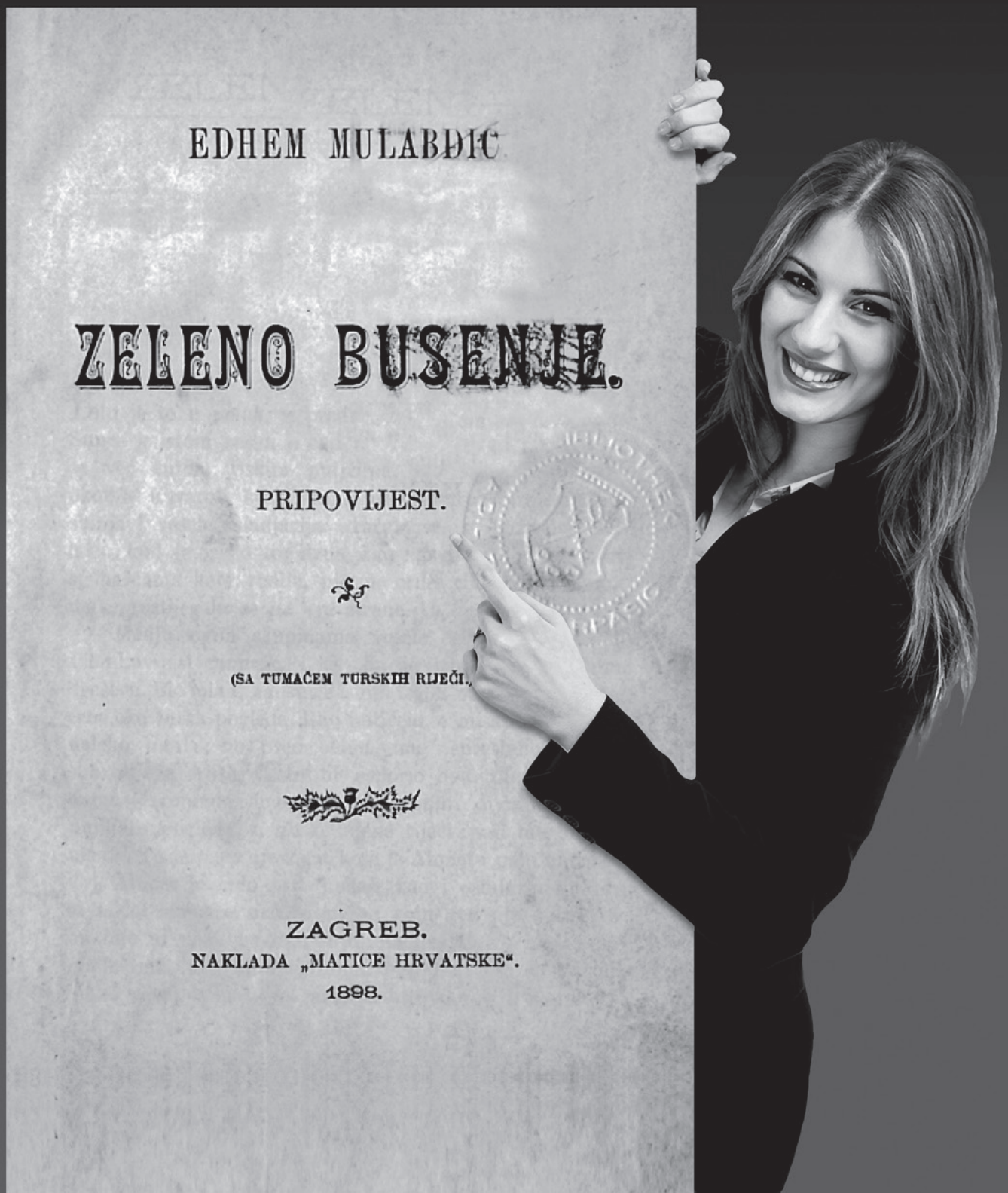
Mnogi su također o jeziku mislili kao o sili koja nesumnjivo vlada čovjekom, pa on mora biti vrlo obazriv s njim i prema njemu. Jedna od tih misli govori kako je jezik mudraca u srcu, dok je srce glupana na jeziku. Brat velikog Antuna Branka Šimića, Stanislav, reče: "Jezikom vladamo kako on vlada nama!" Autor romana *Ana Karenjina* ili *Rat i mir*, genij Lav Tolstoj, primjećuje: "Kojekako se odnositi prema jeziku – znači i misliti kojekako: netačno, približno, neistinito!"

O jeziku su se velikani znali izraziti i duhovito, s nekom sitnom žaokom na račun njegove upotrebe, ali i sa stanovitom dozom humora, ponekad i ironije. Karlo Peti se proslavio izrekom kako je talijanski naučio da bi razgovarao s papom, španjolski da bi razgovarao s majkom, engleski s tetkom, njemački s prijateljima, a francuski – da bi komunicirao sa samim sobom. Ch. Dickens je, pak, ironično primijetio, kivan zbog nečega, a prisjetivši se i tako nerijetkog muškog stava: "Jezik: pa to je tako dobra stvar, samo ako nije ženski!"

Narodna gnomatika je u jeziku prepoznala iskon i tradiciju životnog iskustva, pa tako u poslovicama brojnih naroda nalazimo razne opservacije i mudre opaske, kao: *Jezik kosti nema, ali kosti lomi!* (bugarska poslovica); *Jezik je bez nogu, ali juri hiljadama milja!* (korejska); *Jezikom se može sav svijet izorati, ali se rukama teško boriti i s grumenom zemlje!* (madagaskarska); *Strani se jezik bolje uči u kuhinji, nego u školskim klupama!* (talijanska);

Mač ima samo dvije oštrice, a jezik na stotine! (vijetnamska); *Lijepa riječ i gvozdena vrata otvara!* (i naša); *Kakav je sam čovjek – takav mu je i govor!; Budalu prepoznajemo po rije*čima, a lonce po zvuku*!; Riječi vezuju ljude, a konopci rogove!* (latinske izreke), itd.





EDHEM MULABDIĆ

ZELENO BUSENJE.

PRIPOVIJEST.

(SA TUMAČEM TURSKIH RIJEČI.)

ZAGREB.
NAKLADA „MATICE HRVATSKE“.
1898.

IDEJNO-IDEOLOŠKI KARAKTERI *ZELENOG BUSENJA*, PRVOG BOŠNJAČKOG ROMANA

I. Aspekti ekspozicije i prvih poglavlja

Epohalno je i sudbonosno značenje romana *Zeleno busenje*,[♦42] za cjelokupnu kulturu Bošnjaka, pa je neodvojiv i njegov literarni aspekt od društvenog, historijskog, etičkog, etničkog, prosvjetiteljskog, preporodnog i uopće kulturološkog. O prvom bošnjačkom romanu govorilo se i govori upravo i najčešće kao literarnom štivu s historijskom odrednicom, ali se književna kritika nije pretjerano često bavila tim djelom, bez obzira što ono ima takva i tolika značenja ne samo u književnosti, već i u sveukupnoj bošnjačkoj kulturi. Od značajnijih i obimnijih pristupa romanu *Zeleno busenje*, mogu se izdvojiti studija Muhsina Rizvića, *Plima 'novog vremena' u prozi Edhema Mulabdića* (kao predgovor sarajevskom izdanju *Zelenog busenja*, 1991. godine, a što je samo neznatno prerađeni izvadak iz studije *Edhem Mulabdić* u knjizi *Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda 1887.-1918.*), te književna monografija *Mulabdić* (2002.), autora ovoga ogleda.

Roman *Zeleno busenje* ostvaren je kao pripovijest sastavljena od trideset osam relativno kratkih glava. Fabularno, to je priča o životnom putu mladog Ahmeta, o njegovoj prekinutoj

---

[♦42] Edhem Mulabdić: ***Zeleno busenje. Pripovijest.*** – Zagreb, *Matica hrvatska, 1898. – Zabavna knjižnica Matice hrvatske, sv. CCXVI-CCXVII, str. 224.; Drugo izdanje: Zagreb, Matica hrvatska*, 1944., str. 168. – Sarajevo, *Svjetlost*, 1991., str. 273. (Citati su preuzeti iz toga izdanja.); – Sarajevo, Svjetlost, 1995., str. 239. – Sarajevo, Preporod, 1995.

ljubavi usljed austrijske okupacije Bosne i Hercegovine. To je, ujedno, i priča o njegovom ratnom putu i junačkoj pogibiji. Ali, šire postavljeno, to je i priča o dvjema maglajskim porodicama u jednom historijskom kontekstu, kao konkretizirana i objektivizirana pojedinost unutar globalne slike društvenih događanja i previranja u sudbonosnom i prijelomnom trenutku po život ljudi čitavog jednog naroda.

U sižetskom smislu, *Zeleno busenje* je ostvareno kao kompoziciona zaokruženost preko tematski utkanih sastavnica koje podrazumijevaju suštinu jednog historijskog, porodičnog, pa i ljubavnog romana. Stilski i sadržajno realiziran kao kombinacija romantično-sentimentalnog i realističnog proznog djela, roman u tom pogledu predstavlja i ogledni roman bošnjačke književnosti, što potvrđuju kasnija djela Osmana Nuri Hadžića, Hifzije Bjelevca, Osman-Aziza, Alije Nametka, a i nekih potonjih romanopisaca.

Početak *Zelenog busenja* obilježen je kratkim simboličnim opisom Maglaja (petak, predvečerje "divna ljetnog dana", pada suton), odnosno prazničnog raspoloženja zbog kojeg je mlađarija iz obližnjih zaselaka sišla u grad da se proveseli, zaigra kolo, zapjeva i proašikuje. Taj stereotipni, sentimentalno-romantični uvod otvara prolaz fokusiranju glavnog lika, jer i on pripada toj mladeži. Čitav taj početni svečani temporalni (predvečerje, petak, zalazak sunca) i akustički dekor (orila se pjesma, cika i vriska momaka), i pored izvjesne knjiškosti, donekle dočarava životnost i živost, bezbrižje i sreću, mladost i zanos. Pa ipak, vizuelna naznaka predvečerja, sunca koje je zašlo, hvatanja sutona nad maglajskim kućama – predstavlja angažiranu simboliku nagovještaja nekih neprijatnih, tamnih i zlih strana ljudskog života.

Total glavnog junaka u ekspozitivnoj percepciji također je simbolički nagovještaj nekih promjena koje prijete da razore njegovu sreću. On je zaljubljen, voli i voljen je, ali je njen otac teška i nesavladiva prepreka koja kao tamni oblak prekriva tu njegovu sreću, razigranu i čednu dušu.

Sam opis glavnog lika Ahmeta u skladu je s pripovjedačkim manirom većine hrvatskih realista, posebno Šenoe, Đalskog i Tomića, koji su na izvjestan način i Mulabdićevi uzori. Sentimentalno-romantičnoj estetici opisa glavnog lika pisac nije odolio već i zbog toga što ona

ima uporište i u epsko-lirskom poimanju muške ljepote (stasit i tankovijast, crnih nausnica, crna oka a žarka pogleda), iako se ne može reći da je taj književni šablonizam pretjerano odbojan. Pripovjedač ističe da Ahmet nije poput ostalih vršnjaka, što (kao što će se vidjeti) predstavlja simbolički iskazanu naznaku njegove stvarne izdvojenosti iz sredine, uobičajenih karaktera i ustaljenog poretka. Njegove karakterne osobine, ma koliko kod današnjeg čitaoca izazivale određenu ironičnu upitnost, ipak su odraz jednog etičkog shvatanja: *Ali on nije ni nalik na današnju mlađariju. On hodao po mehanama, al' vazda skroman i stidan kao djevojka; nikad riječi, nikad one razuzdanosti kao u druge momčadi. Na prvi se mah vidjelo da je sin čuvenog Omer-efendije koji je nekad kasabom upravljao*."[♦43]

U tome prvom dijelu prve glave dopunjava se slika mladića predstavljanjem njegovih ukućana, što je i sugestija kako će za dalji fabularni tok članovi njegove familije biti od posebne važnosti. Njegov stariji brat Mehmed, pisar kod kadije, pošao je očevim stopama kao, uostalom, i sam Ahmet, koji je svršio ruždiju i također se zaposlio u konaku ("pao u tenzimat"), a najmlađi brat Alija, još dječačić, pošao je za njima. Kao što će se vidjeti, Alija je literarno otjelovljenje samog autora; on će imati (bez obzira što neće utjecati na tok događaja) vrlo važnu ulogu u djelu, kao i njegov mali ahbab Mustafa, Ajišin brat. Piščevo insistiranje na tome da su braća sklona naukovanju, posebno najmlađi Alija (... *Eno ga vazda prvi u nauci među svojim drugovima.*), također je trasirani pravac idejne strane romana, zapravo prosvjetiteljske, odgojno-poučne i preporodne sadržajnosti koja ima markantno ideološko i diskurzivno, autokontekstualizacijsko značenje.

Majka Ahmetova, Omerefendinica, ispunjava posebno važnu ulogu u djelu; jedan je od fiksacijsko-angažiranih likova u "dijetetičkom univerzumu", tj. "svijetu romana". Izvjesni sentimentalizam u prikazu toga lika Mulabdić nije mogao izbjeći, jer je u njenom liku (kao što je i cijela Ahmetova porodica analogijska fikcija), prikazan lik njegove majke, Nura-hanume, koja je doživjela istu tragičnu sudbinu kao i Omerefendinica u romanu. Ali, to ne znači da je njenim likom autor ostvario bolju književnu kreaciju. Naprotiv!

[♦43] ***Zeleno busenje***. *Svjetlost*, Sarajevo, 1991., str. 43.- 44.

Literarni aspekt prve glave sveden je ipak na ljubavno čuvstvo Ahmetovo, na zanos koji mladić iskušava prvi put. On je bacio oko na Ajišu Muharemaginu, misli samo o njoj (...*o onom* čarobnom licu, *osmijehu, onim divnim očima, umiljatu pogledu, a slatke njene riječi i sad mu zuje u ušima*; 43.), ali ga svega prožima i teška strepnja jer je Muharemaga prijek čovjek. Nije sklon ni njegovoj kući jer do krajnosti mrzi sve one koji imaju posla s Osmanlijama, smatrajući da su isti kao oni. A kad je mati Ahmetova saznala za njegovu ljubav i poslala ženu Muharemaginoj kući na ime prošnje, Muharemaga nije htio ni čuti o tome. Ahmetove strepnje su se obistinile.

U početnom dijelu romana, sižetska se materija rastvara u pravcu ljubavne fabule, priče sa zaprekom kao zapletom, koja stoji na putu sreće dvoje mladih. Mladić se ipak ne odriče svoje ljubavi, kao što ni djevojka ne može odustati od svoje. Njen otac ima plan da je da za Rašida, sina svoga prijatelja Salihage. S druge strane, Omerefendinica se ne može pomiriti s uvredom koju njoj i njenom sinu nanese taj čovjek, tim prije što joj se "sviđala Ajiša, a i s majkom joj se pazila". Taj već ostvareni i motivirani zaplet bio bi dovoljan za siže ljubavnog romana, ali se u *Zelenom busenju* on realizira samo kao sporedni, prividni zaplet koji se može shvatiti i kao još jedna najava nesreće i zla koji su u simboličkom nagovještaju već od prve rečenice romana: *Bilo je to u petak, u predvečerje divna ljetnog dana.* Idealizacija mladića i djevojke kao savršenog ljubavnog para ispred čije se životne sreće nadvila očeva zlovolja i nepisano pravo nalazi podlogu u tradiciji turskih ljubavnih romana, evropske romantično-sentimentalne proze XIX vijeka, jednako kao i u našoj narodnoj poeziji. Nepovoljan odgovor koji je u mladićevom srcu odjeknuo ipak nekako očekivano kao da sam po sebi nagovještava nešto još gore, teže i pogubnije što ga može snaći. U trećoj glavi, te slutnje već se nagovještavaju preko dijaloga što ga Ahmet vodi s Ajišom, skrivenom iza mušebaka. Taj vatreni govor zaljubljenog mladića kao stilska vrijednost, kao literarna običajna faktografija ašikovanja pod djevojčinim pendžerom, nadvladana je izvanredno razložnom psihološkom situacijom koja rađa momkovu odlučnost, spremnost da se izbori za pravo svoje ljubavi. On traži od djevojke dokaz, a kad mu ona potvrđuje ljubav, nastaje psihološki potkrijepljen dijalog, podvučen teškom djevojčinom dilemom, košmarom koji se pokrenuo u rascjepu između iskrene ljubavi žene i čedne poslušnosti kćeri.

II. Literarno-estetski i ideološko-etički fokus

Tajni razgovor Ahmeta i Ajiše, njihov plan za ostvarenje životne sreće, sklapa prvu sižetsku cjelinu u strukturi *Zelenog busenja*. Druga počinje četvrtom, prijelomnom, a možda i ključnom glavom čitavog romana. Njome se otvara ne samo druga fabularna odrednica pripovijesti, nego se organizira i ideološko-etički fokus koji će se tokom cijelog djela račvati u dva izrazito antipodno usmjerena pravca. A tu je i objašnjenje autorove ideje i uopće razumijevanja literarno-estetske i društveno-sociološke intencije prvog bošnjačkog romana. Uz to, četvrta glava je i u literarno-simboličkom smislu univerzalno sadržajna kao građa koja idejom, fikcijom, snažnom simbolikom i svježim, izvornim idiomom potvrđuje i ponajbolje osobine Mulabdića kao pisca.

To poglavlje ima dvije cjeline. Jedna je slika krajolika, maglajske kotline, udružena ili uhvaćena u trenutku rađanja novog dana. Dva nivoa jedne deskripcije imaju i dva značenja: literarno-simboličko (poetsko) i geografsko-faktografsko (strateško) i oba su integrirana naizmjeničnim smjenjivanjem. Druga cjelina, ili drugi dio četvrte glave daje prikaz atmosfere sabaha u Ahmetovoj kući, kahvenisanja s majkom, s ciljem da joj u pogodnom trenutku kaže svoju odluku o ženidbi, te odlazak s bratom u konak i bratovo upozorenje da je došla obavijest kako je Bosna data Austriji.

Opis maglajskog jutra razlomljen je u tri dijela, između kojih se daje slika položaja grada, kuća načičkanih samo s jedne obale Bosne, dok su hrabrost da se nasele s druge strane rijeke pronašle samo tri bošnjačke kuće, Delibegova, Bektaševa i Hasaničića – koji su sagradili konake do same ceste, otvorene i izložene svakom mogućem neprijatelju i zlom *kaurskom* namjerniku. Tri kamijevski snažna, elementarno jednostavna i simbolična opisa svanuća, data u tri vremenske faze, udruženi, stvaraju cjelovit dojam i uokvirenu, jedinstvenu deskripciju vrlo doživljajnog sadržaja:

Još neki polumrak i ljudi, koji se rijetko kojasili putem, izgledali kao sjene. Tišina, samo katkad čuješ gdje se neko iskašlje, negdje vrata škrinu, ili čije konjče prokasa kaldrmom, neko se ranim jutrom požurio za poslom. Hladan vjetrić popuhivao, a slap se na Bosni čuo sad jače, sad slabije.[♦44]

Nakon kratkog vremena:

Iz časa u čas okolica bivaše sve življa. Vrata se otvarala i svaki čas izlazili ljudi zijevajući još dremovni, iza kratkog sna ove ljetne noći. Nehajno koračaju k česmi da se umiju, da se osvježe hladnom vodom i da se onda oduže prvoj dužnosti tog dana, da klanjaju sabah.[♦45]

A iza toga:

Do nekoliko časaka nesta svakog traga mraku noćnom. Iza Tepeta se ukaza blago jutarnje sunašce i obasja najprije ove brežuljke, onda onamo preko Bosne Jelovac, Micurić i Sikolu, pa onda trošne kule u gradu, a doskora i Maglaj i sve ono zeleno prostrano polje onamo. Varošica oživje, čaršija se otvori.[♦46]

Tim trećim, završnim, insertom opisa svanuća, završava i prva cjelina četvrte glave. Njome je stilski i značenjski, vizuelno i akustično postignuta dinamika koja također može nagovijestiti burne događaje. Drugi dio prikazuje patrijarhalnu scenu: Ahmet selami majku i s njom pije kahvu, nadajući se kako će ga nešto upitati o Ajiši i kako će joj kazati za svoj dogovor s njom. Ali, Hama, kako je od milošte zvao majku, kao rijetko kad, ne bi horna za razgovor, nagovijestivši kako je došlo vrijeme da je glava opet zaboli. U taj mah i njegov stariji brat, Mehmed-efendija, polazi na posao, pa i njega poziva da krenu zajedno jer obojica rade u konaku. I tada, idući sporednim putem, a ne kroz čaršiju, brat mu otkriva novost da je Turska dala Bosnu Austriji i da je pitanje dana kad će Švabo doći. Ahmet se

---

[♦44] ***Isto***, str. 52.

[♦45] ***Isto***.

[♦46] ***Isto***, str. 54.

prenerazi, a brat ga, znajući da je nagle i vruće krvi, moli da o tome ne priča ništa, jer time može zaraditi samo nevolju. Njih se to ne tiče, to su carske stvari. Ahmet se čudi tom rezonu (*Pa ako je data, data, šta je; šta se ima kriti?*), te kazuje rečenicu kojom bi se mogla okvalificirati ne samo konfliktna, dramatska silina romana *Zeleno busenje*, već i, metaforički kazano, tragična krivica glavnog junaka: "Ja se za to ne bojim nikog! Mi svi treba da zajedno branimo domovinu!"[♦47] Ta rečenica kao *ideja* egzistira u oba osnovna značenja: i kao strukturni element, jer je to do kraja nepokolebljiv stav glavnog junaka, a i kao idejna bit cjelokupnog djela jer se tom mišlju otvara sva kompleksna nutrina historijskog prijeloma i nacionalne sudbine. Ahmetovim rezonom da svi zajedno trebaju braniti svoju domovinu, Mulabdić je na čistinu izveo sudbinski, etički, ali i etnički problem, iskazan kao stav bez pogovora. Događaji koji će uslijediti i postupci koji će iz njih nastati i te kako će tu misao zbunjenog ali i odlučnog mladića, kao razapetu žicu, zategnuti između dvije krajnosti, dva rezona i dvije mogućnosti. Ona je samo jedna sučeljavajuća i oprečna opservacija onoj drugoj, bratovoj; a obje su logične i obje u egzistencijalnom smislu izlišne i pogubne. Ali se Ahmetova misao, kao lajtmotiv, u etičkom smislu doimlje, uzevši u obzir cjelokupnost i sveobuhvatnost stvaralačke ideje (koje autor i nije morao biti u potpunosti svjestan jer je i sam bio mladim akterom tih historijskih događaja), kao "tragična krivica" a on kao "tragični junak". Završni dio te bremenite, i ključne, četvrte glave upravo se i odnosi na svijest Ahmetovu. Njegov iskaz nije iskaz vreline mladićeve nedozrele, naivne i još vruće krvi, nego usađena etika koja progovara iskonskom snagom. A to je snaga odabranih, onih koji ne pitaju za cijenu, ali žele poštenu vagu. Od toga prvog saznanja i prve reakcije koja odbija mogućnost kompromisa i bilo kakve dileme uspostavlja se istinski zaplet romana. To je Ahmetova svijest da nema izbora, ali i spoznaja da se životni planovi sada stavljaju u drugu poziciju: "Na jednoj strani bila Ajiša, ženidba i sve osnove, nade, život budući, sve to bilo kao kakvo zamršeno klupko, kog se u taj čas od drugih misli nije mogao dotaknuti. Na jednoj strani opet peklo ga nešto drugo. Bud smo prodani Švabi, mislio on, bud opet da šutit valja. Zašto to?"[♦48]

[♦47] *Isto*, str. 58.

[♦48] I*sto*.



Povlačenje osmanske vojske iz Maglaja.



Po dolasku emername iz Tuzle za Maglaj, memuri i medžlisi, obavješteni su da je sultan pristao da Austrija uđe u Bosnu, te da carska vojska zauzme zemlju.

III. Probuđena svijest i izazvana savjest

Peta glava linearni je fabularni nastavak razgovora između Ahmeta i brata mu, Mehmed-efendije. U kajmekamovoj sobi, memuri i medžlisi, po dva od svake vjere, saznaju od pisara da je došla emernama iz Tuzle u kojoj se obavještava da je sultan pristao da Austrija uđe u Bosnu, te upute kako se treba držati dok carska vojska zauzme zemlju. U tom trenutku, materijalizira se ideološka opreka o kojoj je bila riječ. S jedne strane, to je Hadži-Selimaga, koji odmah reagira buntovno i odlučno ("– Ja prvi u tom nijesam s vama; – Ko je turčin, bit će se; – Ja evo prvi neću da znam za tu emernamu; – Naša je dužnost, braniti se; - On /*sultan*/ nije naš, kad nas daje drugomu!") i, s druge strane, razložni, otjelovljeni piščev rezoner, Numan-efendija ("– Najposlije, nek se tuče ko hoće, mi nećemo; – Braćo, nastala su strašna vremena... Dajte da se raziđemo svaki svojoj kući; – Možemo l' se oduprijeti sili austrijskoj?"). Osmislivši ta dva lika koji će, svaki posebno, odigrati idejno-ideološku ulogu u romanu i biti podvrgnut autorovom poučnom, odgojnom i prosvjetiteljskom tretmanu, Mulabdić je stvorio prostor u kojem će događaji koji slijede imati i svoje logičko značenje. Ujedno, u dosta neuvjerljivim ali funkcionalnim likovima Numan-efendije i Hadži-Selimage, fiksirana je i sučeljena osnovna dilema koja je istaknuta od početka do kraja djela: otpor ili ne?; braniti domovinu, pa makar i nespreman, golim rukama i neorganizirano, ili prihvatiti odluku moćnih iz samo njima znanih razloga jer se, bez obzira na bunu i otpor – ništa neće izmijeniti? Kao zastupnik ideje otpora, Hadži-Selimaga je ipak prikazan nešto životnije i doživljajnije, vjerovatno i zbog toga što je njegova uloga dinamičnija, pa i sadržajnija od Numan-efendijine, čija je uloga dosta statična jer je zamišljen više kao aktant nego kao akter.

Psihološki je vrlo rafinirano izvedena pozadina samog čina čitanja emername, jer su akteri po važnosti razvrstani u dvije grupe. Tu drugu grupu činili su mlađi i niži činovnici koji su za vrijeme razgovora šutjeli. Toj grupi pripada i Ahmet, pa je sasvim opravdana i njegova reakcija. On je jedini bio uz Hadži-Selimagu; to je osjetio prema reakcijama drugih, ali nije ni mogao ni smio reagirati, jer mu to položaj nije dopuštao, a nije želio ni zbog starijeg brata koji ga je već upozorio da šuti. Pored sve muke koju u tom trenutku proživljava jer

se i na svoje uši uvjerio u istinitost onoga što mu je brat rekao da se nagađa, njega razdire i spoznaja što i on nije poput Hadži-Selimage, što i on ne smije glasno viknuti svim tim kukavicama u lice: da su izdajice. Koliko god njegov usađeni patrijarhalizam opravdano progovarao zovom savjesti da se domovina mora braniti i da se to mora javno obznaniti – taj isti patrijarhalizam ga priječi da se starijem bratu i svim drugim uglednicima ("muka mu bilo što se još osjećao sluga u carskom poslu") miješa u razgovor i iznosi svoje mišljenje. Ne treba zaboraviti da je Ahmet tako i zamišljen: idealan mladić, savršenog odgoja, odan poretku i tradiciji, porodici, vjeri i narodu. Uz sve te etičke vrijednosti, Ahmet je, ne treba ni to smetnuti, "stidan kao djevojka". Unutarnji monolog njegov što kao šiljak izbija iz psihološki osmišljene pete glave, nije samo psihološki opravdana posljedica, već i ideološki i idejni nastavak započetog procesa. Uzburkana i izazvana svijest i savjest Ahmetova reagiraju monološkim bunilom, preneraženjem, nevjericom i nerazumijevanjem da se uistinu zbiva sve tako kako se zbiva, a da niko ne čini ništa, niti ima kakvog nagovještaja da bi nešto moglo biti. Jedino se divi Hadži-Selimaginom buntu i spremnosti da se vatan brani, za razliku od njemu dotad nepoznatog Numan-efendije koji pristaje na predaju i prodaju, tvrdeći da je borba besmislena.

Prikazavši prvu reakciju zvaničnika, sasvim prirodno, pisac fabulu usmjerava prema planu općeg, opisujući psihologiju mase, kao i malih običnih anonimusa koji se uvijek nekako probude i pokažu neko svoje skriveno i nepoznato lice u svim kriznim i sudbonosnim vremenima. Detalje malograđanske psihologije i slike odsustva svake etike, autor je na više mjesta interpolirao u tkivo romana koje se odnosi na događaje vezane za okupaciju Maglaja i u prvim danima iza nje. Tu psihologiju mase i njeno raspoloženje Mulabdić je gotovo uvijek prikazivao (i u pripovijetkama) u atmosferi i slici kahvane. Tako se, sasvim lucidno, u tom prvom neposrednom prikazu građana, središnje mjesto daje manijakalnom čangrizalu Seferu ("*čovjek potanak onako, ali znatiželjan u svačem*"), neuglednoj birtijskoj prznici i muhtaču. On poziva na boj, kličući: "Ljudi, prodani smo, nek znate!" Iskonstruirano, ali i sasvim očekivano, u "kahvu" ulazi Hadži-Selimaga, a uskoro i Numan-efendija. Mulabdić je izvrstan kreator dijaloga. Tako se i u toj situaciji vodi jedan od najživljih i najintrigantnijih dijaloga u romanu – zapravo nastavak tek započetog, naznačenog spora u konaku pred kadijom i kajmekamom. U tome, možda i ključnom dijalogu cijelog djela, sporu što ga

vode, kako je naglašeno, dvije otjelovljene opreke, dva razloga i dvije mogućnosti – borba ili kapitulacija, ponosni otpor ili kukavička predaja, odbrana slobode, ili rizik ropstva, pokušaj zaštite gospodstva i dostojanstva, ili pristanak na sužanjstvo i poniženje – uobličava se definitivna dilema, otvorena do samog kraja. U tom žučnom dijalogu, pripovjedačev rezon kao da se stavlja na stranu promišljenog Numan-efendije ("Ne, Hadži-Selimaga! Ne nagovaraj svijet da gine džaba!"), ali i s vidljivim oprezom prema etici koja nalaže jedino ono što zastupa Hadži-Selimaga ("Mi nemamo koga čekat, već turčin ko je, za silah!"). Kao paradoksalni uskličnik toga nedefiniranog stanja, prikaza početne nevjerice, što će uskoro uroditi obezglavljenošću, osjećajem izgubljenosti i napuštenosti, u "kahvi" se iz čaršije čuje stravičan, nevjerovatan glas: *Braćo, eno Švabo u Doboju!* Ta razorna i strašna vijest kao da osvješćuje neku pritajenu nadu i vjerovanje da možda nije sve onako kako se priča. Pripovjedač i u toj situaciji fokusira izdvojenog Ahmeta, kojeg su "trle dvostruke misli". Na tom mjestu i u tom trenutku moguća dilema (te dvostruke misli) ustupa mjesto konačnoj odluci. Taj drugi, ključni monolog glavnog junaka ujedno predstavlja i zaokružuje zapletnu situaciju jer se od toga trenutka siže romana usmjerava prema onome pravcu u kojem je upravljena i volja glavnog protagoniste. I taj unutarnji monolog, kao literarni postupak izuzetno rijedak u Mulabdićevom djelu, profilira ne samo fabulu u pravcu Ahmetovog djelovanja nego uspostavlja i idejnu među *Zelenog busenja*:

Njega su trle dvostruke misli. Mjesto Ajiše, prosidbe, ženidbe, mjesto takih slatkih nada, sad napade ovaj veliki događaj. I kad bi predobio Ajišu, i kad bi bar za neko vrijeme odgodio sve to, šta će bit sa Švabom? Ako je istina da je došo u Doboj, onda eto ga sjutra i u Maglaj, a nigdje ni vojske, ni kakve spreme! Čuvati kuće svoje, kao što se eno ostali razbjegoše, sjedit uz ostalu svojtu, skrštenih ruku, sramota, a da ti dušman uđe u zavičaj pa možda i u kuću! Pa zašto i ne bih? Čuvati staru majku svoju, a i Ajišu držat na oku dok ovo sve mine; ali šta? Onaki momak, još hoće da se ženi; ta šta bi mu rekla prva jauklija njegova? Muško bajagi, a krije se sa ženskinjem! Jok! Ići u boj? Da svakako ljepše, dostojnije ovakog momka; pa il' obranit i majku i dragu svoju i vatan i sve, ili poginuti. A poginut, ah to je sveto, to je... stoput bolje nego li sramotno živjet! A ko zna, kad bi on tako kukavan bio bi l' ga Ajiša imala zašto volit onako k'o prije? Ta s kojim bi obrazom izašo pred nju?...[49]

[49] *Isto*, str. 68. /69.

Već na tom psihološkom i sižetskom stupnju, koji se može definirati kao piščev idejni i ideološki otklon i aspekt prema glavnom protagonisti, začinje se duh umjetničke istine primjerene samo nepatvorenom stvaralačkom činu. Naime, i pored autorovog rezona o besmislenosti otpora, rezona koji je literariziran i u psihologiji ključnih likova, kakvi su Numan-efendija, ili Mehmed-efendija, Ahmetovoj odluci on ne pristupa patetično nego, naprotiv, s uvažavanjem, čak svečano, pa i gordo, s jakim etičkim akcentom: "A poginut, ah to je sveto, to je... stoput bolje nego li sramotno živjet!"

To je Odluka koja se pretvara u akciju i kojom se psihološki opravdavaju svi budući postupci glavnog lika.

IV. Odluka

Prije polaska u rat, Ahmet odlazi Ajiši po halal i ta razuđena sentimentalno-romantična i emotivno obojena glava predstavlja kulminaciju ljubavne fabule romana. Svoje borbeno raspoloženje i misao bez ostatka Ahmet prenosi i na djevojku. A ona, preneražena poput mnogih toga dana, iznosi sve razloge svoje ucvijeljene ljubavi, ali iznenađujuće ozbiljno, držeći se za jedinu moguću slamku u koju se uzda – njegovu iskrenu ljubav, moli ga da promijeni svoju odluku. Ni jedan interpretator Mulabdićevog romana, pa ni Muhsin Rizvić, nije uočio značenje toga susreta, jer se baš tu pokazuje i bez dileme potvrđuje odlučnost i moralna čvrstina Ahmetovog karaktera. Istina, u mladićevoj ispovijesti i priznanju siline njegove ljubavi ima određene patetike koja može narušiti nepatvoren doživljaj, ali je ta patetika u Mulabdićevo vrijeme još uvijek bila stilska osobenost. Ahmet od Ajiše traži vezenu čevru koja će ga, dok se ne vrati, podsjećati na nju i njenu ljubav. Uplakana djevojka budi u njemu sažaljenje ("Neću da tuguješ, da plačeš! Ta ovo je sve od Boga..."), ali od nje ipak traži halala, što izaziva njene jecaje ("Ja ti halalim!"); posljednji put čuje njegov šapat iz mraka, posljednje riječi svoje ljubavi što će ih čuti u životu: "Ne tuguj, Ajiša! Skoro ćemo se vidjet..." Taj najsentimentalniji i najemotivniji pasaž u romanu, bez obzira na izvjesnu književnost, otrcanost i manirizam, preuzet iz orijentalne književnosti, ipak daje izvjesnu emotivnu draž

koja će u kasnijim događajima dobiti na životnoj snazi i uvjerljivosti, posebno kad je u pitanju djevojčina spremnost da radije od tuge svisne nego da se uda za nedragog.nedragog.

Događaji se ubrzo strovaljuju jedan za drugim, sve krupniji od krupnijeg, neizvjesniji od neizvjesnijeg. Pripovjedač se ipak ne prepušta stihiji tih događaja, nego se glavni, prijelomni trenutak zadržava epizodom kojom se, nakon ljubavno-sentimentalnog i baladno-lirskog *intermezza*, želi ponovo priskrbiti epski element. Opisuje se taj fatalni dan (petak, pun brige i straha) u kojem se daje maglajska čaršija kao kakva ogromna pozornica na kojoj se odigrava neka nejasna i spontana predstava u kojoj su svi glavni akteri, ali gotovo niko ne zna svoju ulogu i svoje mjesto. Čaršija je ujutro, iako je petak, gotovo pusta, a i "kahve" su prazne. Ali, u Arapovoj, pored Gazije, mladića lahka na jeziku i sličnog spominjanom Seferu, odrana se našao i Ahmet. Slušajući "junačko" Gazijino razmetanje ("Dva nek pođu, evo im druga, pa nek vide strašivice šta se radi – mahao on rukom i pokazivao kako će odsijecati glave."), on se ponovo predaje mislima. Njega razdire osjećanje stida ("Nije šala, kaurin da dođe, a niko da ne stane spram njega!") – i nikako mu ne ide u glavu da će sve tako biti i proći, a da borbe neće biti. Trenuci iščekivanja obilježeni su narativnom dinamikom kojom se opisuje "otvaranje čaršije", obazrivo kretanje i iščekivanje trgovaca i znatiželjnih građana, nadmeno lutanje pojedinaca i grupica "ustanika", s puškama za pasom ("... a ko zna zašto ih je zadio, od koga će se branit"); šetkali se i promicali čaršijom i pogdjekoji seljak, ciganin i skitnica – zvečeći namjerno svojim oružjem. Psihoza raste progresijom punjenja čaršije i gradskih kahvana, posebno glavne, Bajrine. Izvanredno živo i uvjerljivo daje se u gradacijskom postupku raspoloženje "kahve" i cijele čaršije: Ljudi su ispočetka sanjivi, mirni, malobrojni; potom sve glasniji, raspojasaniji, s borbenim pokličima i pozivima "pod bajrak" – a iza toga zapjenjeni, razulareni, s glasnim grdnjama i psovkama na kukavice: "Nastala prava galama, vika. Oni spolja, koji su samo strijeljali vatrenim očima, upadali jedan po jedan u kahvu i pripomagali dizati svijet u vatru."[♦50] Čaršija se počinje talasati, atmosfera bunila i psihoze dodiruje vrhunac, iščekivanje raste, a onda:

U jedan čas posuka sve na ravan. Zgledaše se, bijahu sami seljaci, sluge i cigani. Negdje talambas kucnu, a Hadži-Selimaga udari bajrak nasred čaršije...

[♦50] *Isto*, str. 79.

...Nekoliko časaka stajaše ova rulja ljudi nasred čaršije. Zagledaše se još jedanput, kad građanina ni od lijeka osim Ahmeta i dvojice mu drugova. Puče kletva, osu se psovka na izdajstvo, na kukavice.

Jedni ovako stajali, drugi se vrzlali čaršijom da sabiru tobož, ako koga vide, pod bajrak, a Cigani mrki i bijeli, mučke se šuljali i čekali samo da pukne, da udare, ne na Švabu već na – trgovačke dućane.[♦51]

U tome efektnom i sublimantnom opisu prvog nemira čaršije, kad je postalo izvjesno da dolazi Švabina vojska, data je vrlo duhovita i ironična opaska o seljacima, slugama i ciganima, koja je samo na prvi pogled usputna, zajedljiva primjedba. Ona je, u stvari, duhovitom rečenicom iskazana sociološko-psihološka, fatalistička i pogubna istina o svim prevratima, ratovima i bunama ovoga svijeta. To je samo polazno mjesto jednog kontinuiranog ironiziranja stihijske, pa i smiješno naivne organizacije otpora, a iz događaja koji će uslijediti postat će sasvim jasno da se to ironiziranje odnosi isključivo na Hadži-Selimagino ratovanje. U svoj toj strci, halabuci i metežu, pripovjedač izdvaja Hadži-Selimagu u trenutku njegovog prvog razočarenja, kad se osjetio "strašno prevaren, jer njegovih prijatelja i znanaca nigdje ni na vjeru". Dojmljiv, sugestivan opis meteža, obezglavljenosti i bijesa postiže se dinamičkim prikazom mase koja provaljuje u muhtarov dućan u kojem se nalazi stotinu sudskih pušaka i municija. Razularena gomila divlja ("U boj, ko je brat turčin!"), neizvjesnost lebdi u zraku, svaki čas se nešto očekuje. Ahmet odlazi kući da se spremi za ratni pohod i tu se suočava s bratom. Dvije prirode, dva temperamenta i dva nazora suočavaju se u racionalno-egzistencijalnom i etičko-psihološkom srazu donekle drukčijem od ideološkog sukoba što ga simboliziraju Numan-efendija i Hadži-Selimaga. To je intimni, porodični sukob koji može predstavljati i vjernu sliku dramatskih, traumatičnih previranja koja su tada morala pogoditi gotovo svaku, posebno gradsku bošnjačku porodicu. Stariji brat, Mehmed-efendija, slično Numan-efendiji, traži od brata razbor i sabur, smatrajući da je svaki pokušaj rizik za ludo gubljenje glave, dok Ahmet, kao i Hadži-Selimaga, ne uvažava te primjedbe, ne zato što ne vidi da je tako, već što zna šta mu je dužnost. To potvrđuje misao kojom on ne odriče da je

---

♦ 51 *Isto*.

brat u pravu, nego samo poštuje odluku koja ne slijedi razbor, već srce: "Makar ja bio sam, svejedno; ja za se idem!" – te još jednom iskazuje fatalnu odluku koja ne traži objašnjenja. On odlazi, a majka mu se obeznanjuje.

V. Okupacija i otpor

Time, ujedno, započinje osnovna, centralna, žarišna deveta glava romana, koja u njegovoj strukturi predstavlja kulminaciju dramatskih događaja. Taj ključni događaj, simbolički iskazan dvjema stravičnim, neshvatljivim i nevjerovatnim riječima – predstavljat će historijsku sublimaciju jedne epohe i ideološku esenciju cijelog djela. "Eto Švabee..." – odjeknuće stravično cijelom čaršijom nečiji "krupan, tugaljiv" glas i od toga trenutka u životu te čaršije i u životu tih ljudi ništa više neće biti isto niti će se ikada više vratiti i uspostaviti život kakav se još jučer živio. I u samom opisu toga trenutka može se ponovo uočiti prepoznatljiva Mulabdićeva simbolika izražena mjerom vremena:

Sunce već spalo na samu ićindiju, pošto je dotle peklo odozgor i uprav zažeglo onaj pijesak na prudu. Svak klonuo od silne žege, a duhom umoran od puste brige, kretao se čaršijom zabrinut, il' sjedio pred svojom kućom i spokojno čekao udarac nesretne sudbine. Svud grobna tišina. Najedanput kao sami grom razleže se ovom tišinom odnekle glas krupan, tugaljiv:

– Eto Švabee...[♦52]

Nema ni jednog značajnijeg osvrta na *Zeleno busenje* u kojem se ne ukazuje na taj detalj iz romana, na trenutak u kojem se objavljuje dolazak Švabe u Maglaj. Taj nepoznati *tugaljivi* glas iz grobne tišine čaršije, zamrle u očekivanju neizvjesnog i strašnog, simbolički izražava jedan od prijelomnih historijskih trenutaka u životu Bošnjaka. Na taj trenutak od značajnijih poznavalaca Mulabdićevog djela ukazuju Vladoje Dukat i Alija Nametak, ali najznačajnije Muhsin Rizvić. On te pasaže inače smatra najboljim u djelu, jer su impresivni i psihološki

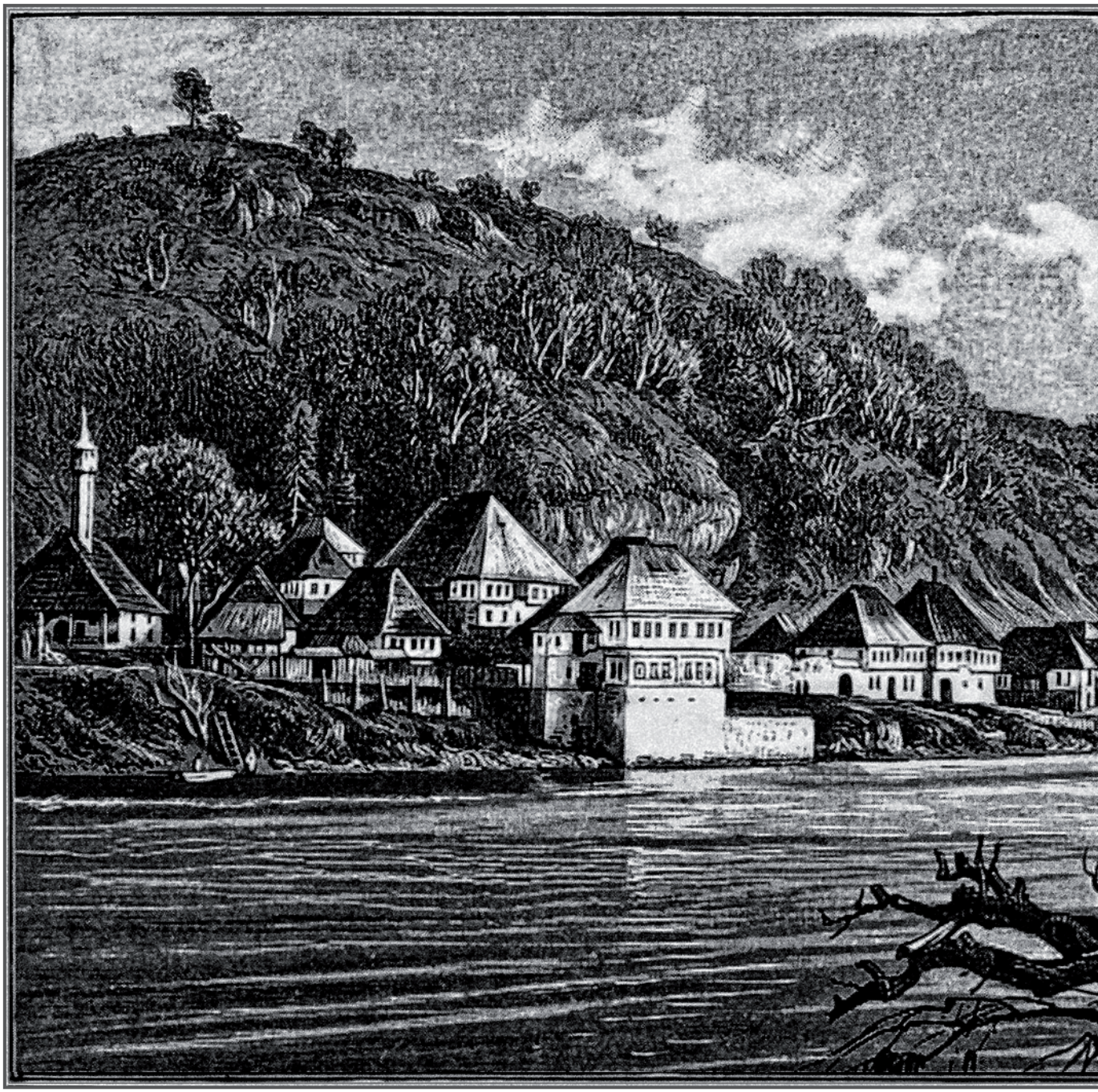
♦52 *Isto*, str. 87.

uvjerljivi, andrićevski snažni. Osmišljeni su spoznajom "tragične svijesti o ograničenosti i prolaznosti u šumoru vremena, koje prekida uzvik, leden, uzbudljiv, tragičan, i čist, prost, jednostavan, sonoran".♦[53]

Već od devete glave, a to je primijetio Rizvić, radnja se grana u dva toka koji se međusobno često prepliću. I jedan i drugi tok se fabularno vežu za Maglaj i život njegovih stanovnika u prvim danima okupacije i za vrijeme sukoba bosanske vojske s austrijskom. Konkretno, jedan sižejni pravac osmišljava sliku civilnog, a drugi otporničkog života, s kauzalnom i kopulativnom vezom koju čini Ahmet, kao centralni lik. Drugi pravac, u stvari, jeste praćenje Ahmetovog ratnog puta, preko kojeg se, jednim dijelom, i oslikavaju glavna djejstva bosanske vojske u tome dijelu zemlje.

Mehmed-efendija, s majkom i ostalom čeljadi, kao i čitav njihov komšiluk, sele u Trnine, obližnje selište njihove porodice. Na putu za Trnine je Varoš, mjesto u kojem žive "rišćani". Prolazeći kroz tu mahalu, Mehmed-efendija uviđa da je nastupio kraj jednog života, vidjevši da je i Varoš opustjela, ali se ubrzo osvjedočava da nisu svi izbjegli. Prvo ga doziva Arsen Perić ("Otkuda ti, Memede?"), pa onda Joso Blagojević ("A ko je ono onamo, Memede, a?"), pa i poznata udovica, žena na glasu, krčmarica Anđuša. Ona mu otvara oči da je nastupio drugi vakat i da više neće biti zazora i poštovanja prema "turcima". Naprotiv, i Arsen, i Joso, i Anđuša ("*Čini mi se, Meo, da je odzvonilo tvom sudu, vašem gospodstvu! … Ej, Bože tebi vala, kad nam dođe Švabo, kad nam dođe babo! Nema, prođe tursko, što bi, bi…*"), a posebno ona – otvoriše mu oči i prvo što osjeti bijaše – stid. Težak stid što ga ponižavaju dojučerašnje komšije kojim on nikad ništa nažao nije učinio, obeshrabri ga. Paralelno s Mehmed-efendijom i njegovom porodicom, opisuje se i pribježište Muharemagine čeljadi u Ulišnjaku, nedaleko od Maglaja. Muharemaga, ionako shrvan tugom, dočuje da mu je kćer "nešto naglo zaboljelo".

♦[53] Muhsin Rizvić: ***Plima "novog vremena" u prozi Edhema Mulabdića; Edhem Mulabdić: Zeleno busenje,*** Sarajevo, *Svjetlost,* 1991., str. 28. (Rizvić smatra da su najbolji pasaži romana upravo u devetoj glavi jer plijene impresivnošću, snagom psiholoških pojedinosti "koje izgledaju nevažne i besmislene u prisjenku opšteg iščekivanja, ali su žive i realistične u tkivu ove proze... sa životom koji se nehajno odvija i na jednoj i na drugoj strani rijeke... kao da mu ništa ne prijeti". O tome šire na str. 27.-29.)





Maglaj prije okupacije Švabe, te globalni izgled grada u prvim danima okupacije.

Epizoda (XI glava) u kojoj se prikazuju događaji u Sarajevu Mulabdiću je vjerovatno poslužila u nakani da donekle odredi karakter povijesnog, pa i "nacionalnog" romana. Ali, i sižejna zamisao toga djela logički podrazumijeva opis događaja u glavnom gradu jer će se pratiti i glavna linija otpora, a ona će biti organizirana u Sarajevu. Idealizacija Sarajeva i Sarajlija ("Ravnih petnaest dana prije nego je austrijska vojska prekoračila Savu, Sarajlije su kao i vazda skočile da brane ne samo svoj rodni grad, već i cijelu zemlju."), organizacija vojnog pohoda na okupatora i ozbiljnost otpora s te strane, piscu je bila potrebna koliko da romanu priskrbi historiografsku uvjerljivost i dokumentiranost koja će mu dati šire a ne lokalno značenje, toliko i da to bude neka vrsta moralnog otklona za ironiziranje maglajskih ustanika i improvizacije njihovog otpora, na čelu s Hadži-Selimagom.[♦54] Zato su građani Sarajeva, za razliku od kukavičkog i sluganskog odnosa Maglajlija spram osmanske vlasti, svoju buntovnost prvo izrazili ratom protiv domaćih vlastodržaca Turaka "koji dadoše Bosnu mjesto da je s građanstvom brane". U nekoliko kratkih poteza, ogoljelom, informativnom sintaksom (koju će, kasnije, vrlo rado koristiti i Andrić, u težnji da značenje umjetničkog uzdigne iznad bizarnosti historijskog), Mulabdić će, gotovo administrativnom sintaksom, historijskim silnicama i događajima oduzeti stvarna a dati minorna značenja. (Tako sudbine pojedinaca postaju potresnije i važnije od sudbina čitavih naroda.) Mulabdić svom pripovjedaču daje nadmoć koja s epske distance prošlog vremena natkriljuje te sudbonosne događaje i prikazuje ih kao gole činjenice. Prikazujući događaje u Sarajevu, literarno se osmišljava i aspekt narodnog ustanka i oduševljenja, posebno mladih. Napomena da je to oduševljenje samo trebalo dovesti u red, postaviti vođe, organizirati prethodnicu koja će prije velike vojske provjeriti put njenog kretanja, autoru služi da još jednom ironizira organizaciju otpora u Maglaju. Pokazat će se da ta tendenciozna ironizacija i ismijavanje traju sve do kraja djelovanja maglajskih bundžija, do žalosne i karikaturalne predaje Hadži-Selimage i njegovog izražavanja lojalnosti novoj vlasti.

[♦54] Da je Mulabdić tendenciozno prikazao ratne pohode glavnih dijelova bosanske vojske, posebno ratnih operacija glavnine iz Sarajeva, te vojske pod vođstvom pljevaljskog muftije govori i činjenica kako za suštinu same fabule, pa i ideje romana, nisu bile od posebne važnosti te epizode, tim prije jer su one stekle dojam o razvučenosti, pa i očiglednoj neliterarnoj faktografičnosti. To su sasvim dovoljni argumenti za tvrdnju kako je autor time isključivo želio priskrbiti svom djelu šire, općenacionalno i univerzalno značenje.



Ulične borbe u Sarajevu sa Švabama.

Paralelni tok radnje obilježen je na dva osnovna plana. Jedan plan se odnosi na prikaz Ahmetovog ratnog puta i situacija na ratištu, prikaz operacija i položaja vojske otpora, a drugi je slika Maglaja, koji se rastočava u tri tačke: Ahmetovu i Ajišinu familiju, te na globalni izgled života čaršije u prvim danima okupacije. Oko tih stožernih planova i tačaka koncentriraju se kompozicija i siže romana.

Uskoro stiže glas o velikoj bitki na Šahin-kamenu i Sokolovim stijenama, o velikom porazu narodne vojske. U isto vrijeme opisuje se i bitka na Maglaju, koja nije dugo potrajala. Sila neprijateljska nadvlada branitelje i Maglaj pade, a Ahmet se spašava preplivavši rijeku. To bijaše velika nevjerica. Prvi put se, otkako je stupio u rat, suočavamo s njegovim mislima koje nagovještavaju prvo kolebanje i prvo veliko razočarenje. Kao i svaki njegov monolog, i taj ima neko prijelomno značenje u strukturi romana, također i neku novu sižetsku liniju. Ahmetova nevjerica, razočarenje i neizvjesnost koju osjeća, imaju gradacijsku putanju od tri stepena:

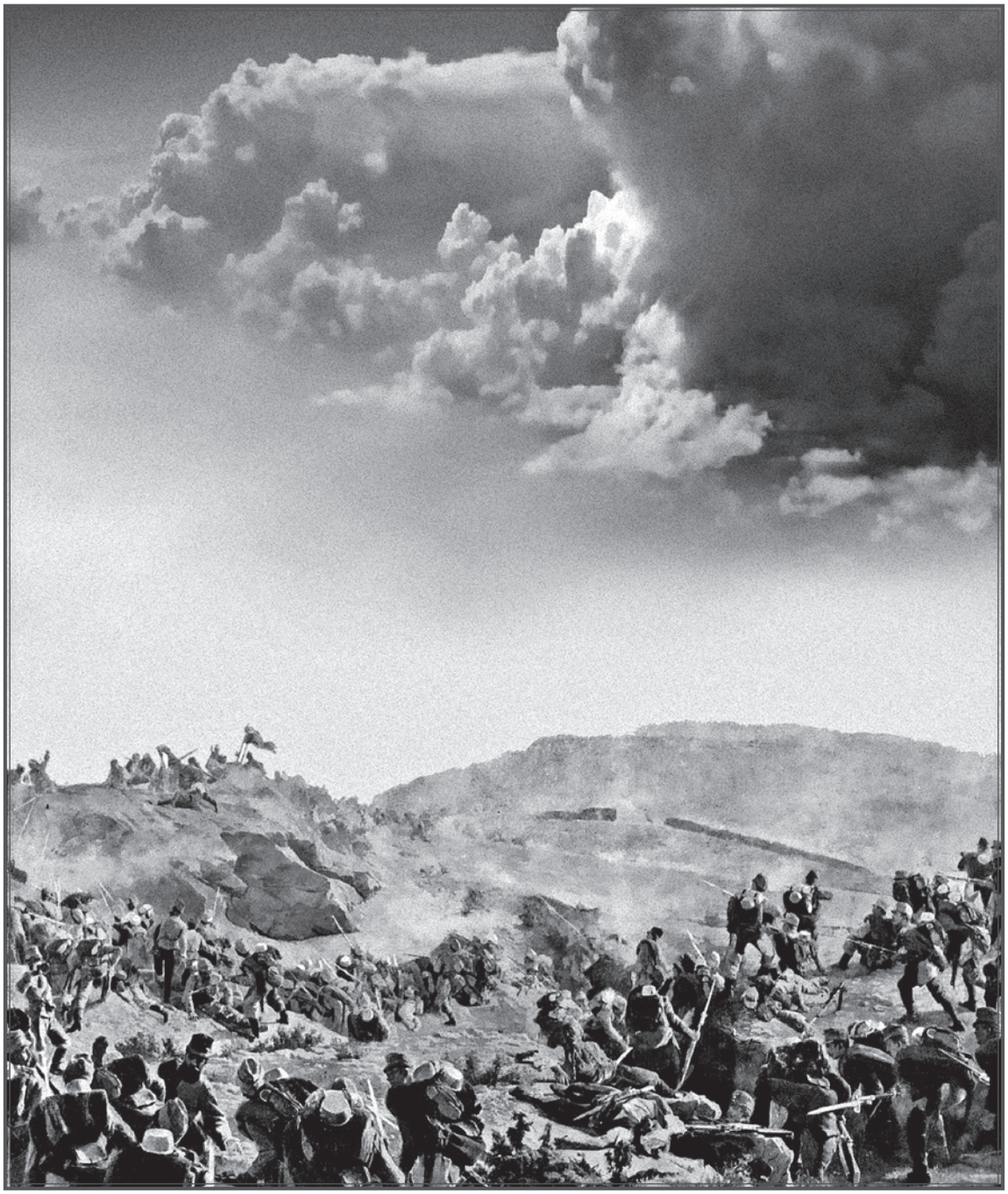
I. Ahmet prepliva vodu i nađe se na obali, sklonjen u gust i visok kukuruz; bio mokar, umoran, poražen. Stajao zapanjen, čudio se svemu što se zbilo, stidio se svoje sjene; ta on je eto srtao u boj kanda tražio smrti, sad ... o! u vodu skoči, prepliva i uzmače zrnu puščanom.

II. Ali zašto se njegovi Maglajani nijesu tukli, zašto on, ta u vodu se baci da samo smrti izbjegne! Oh lude li pameti, hrđava li srca! korio on sam sebe. Zašto se on nije tuko, zašto nije branio svoj zavičaj, svoj prag kućni, koji su sigurno dušmani već prekoračili do sada!

III. Trže se iz misli, naglo se okrenu i svrnu pogled onamo, kad opazi gdje se austrijski bajrak vije na gradu. Nema, svemu je kraj! klonu on. A mati, braća, gdje li su oni, gdje li – Ajiša? Šta je od nje bilo? Oh, da ga sad vidi kakav je mokar, izmučen, sramotan... pobjego od dušmana, u vodu skočio, samo da glavu iznese! Ta zašto poginuo nije? [♦55]

Taj prijekor savjesti što peče Ahmeta nešto je, emotivno i idejno, najsnažnije i najsmislenije u romanu *Zeleno busenje*. Ahmet u toj situaciji uistinu izrasta u tragičnu figuru grandioznih razmjera. Doveden pred svršen čin, postavši svjestan svoje zablude, našavši se prevarenim zbog neiskustva i neke nepravedne sile kojoj on ne vidi smisla, pokušava pronaći izlaz.

[♦55] ***Isto***, str. 133./134.



Bitka na Sokolovim stijenama – branitelji i okupacione austrougarske trupe.

A to je svijest, sračunata i nepomirljiva, nelogična, ali jedino smislena. Ona ga čini uzvišenim, suvišnim i tragičnim. Pa i tragizam svih drugih sudbina iz Mulabdićevog romana samo je posljedica Ahmetovog tragizma, a svaka pojedinačna nesreća izvire iz njegove lične, ovozemaljske, ali ipak nesreće kozmičkih razmjera. Jer, sputan okvirima ovostranosti života koji ne nudi alternativu, okvirima određenim uzusima, zarobljen tvrdim lancima pravila koja je on samo prihvatio usisavši ih s majčinim mlijekom, na pragu života – naravno da mora postati žrtvom i gubitnikom. Izlaz je, dakle, u gubitku do kraja. To Ahmet ne shvaća snagom racija, već snagom iskona – povrijeđenog etosa.

Na kraju XVI poglavlja, carska vojska ulazi u Maglaj i tako, nakon toliko stoljeća, počinje jedan drugi, novi život toga grada. Ali ratna fabula time ne prestaje, jer se s toga općeg plana opisa poraza glavnine bošnjačke vojske ponovo vraća na upornog Hadži-Selimagu koji njeguje iluziju oslobađanja Maglaja. Želeći da je što bliže rodnom gradu, svjedok i akter mnogih poraza, Ahmet sanja o pobjedi, ili o časnoj smrti. Privučen tom spasonosnom mišlju o oslobađanju Maglaja, on se ponovo pridružuje Hadži-Selimagi. Pripovjedač prema njemu i njegovoj vojsci i dalje održava ironičan stav ("Ahmet je odmah vidio u što je pao; on nije mnogo držao do ove vojske..."), ali ipak nagovještava mogućnost pokušaja oslobađanja grada. Međutim, ona njegova nevjerica s početka romana, bolje reći razočarenje rođeno spoznajom da većina nije spremna za najveću svetinju – dati život za domovinu, još je bila živa u njemu, pekla još jačom vatrom. Ovim riječima Ahmet izriče misao svega postojećeg i svega smislenog što je njegovo od ovoga svijeta jer mu nije dato ništa drugo:

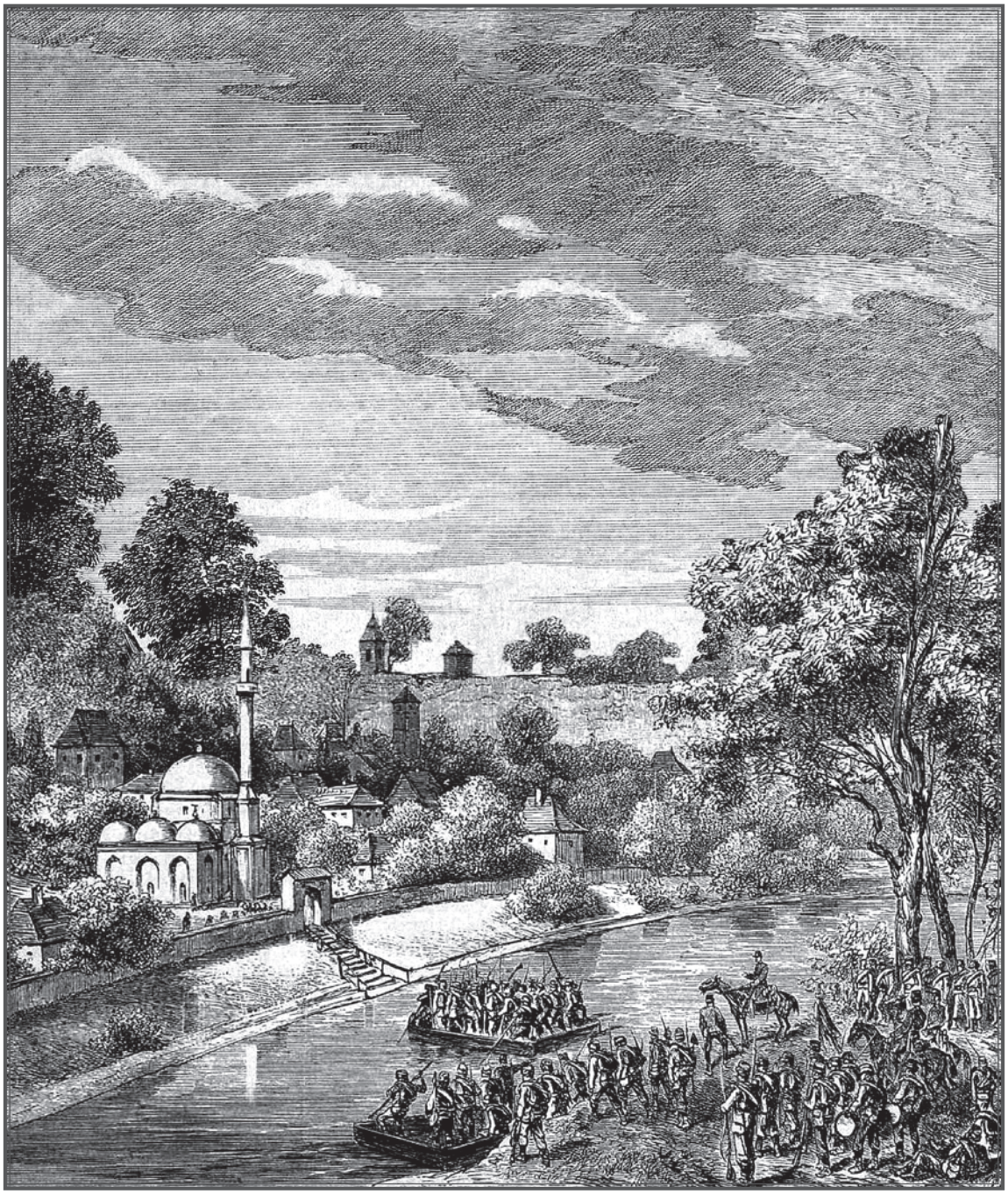
... a car je dao Bosnu, pa ... Bože dragi, il' sam ja znaniji i bolji turčin, il' su oni izdajice, baš sve s reda? Ah, dušman šala nije! Udarit će nam na din, obraz, imetak a ko će to podnosit? [♦56]

Ako su riječi neznanog Maglajlije, koje su proparale zrak i grobnu tišinu ("Eto Švabee..."), simbolika propasti, "zaplet epohe" – onda je i ovo Ahmetova epohalna misao koja će se, kako je znano, vratiti u najelementarnijem i najdrastičnijem značenju nakon stotinu i nešto godina: - *Ah, dušman šala nije!*

[♦56] ***Isto***, str. 165.

U razvučenoj, prilično neuvjerljivoj i nekoherentnoj slici vojnih djejstava i otpora, Mulabdić je razvodnio osnovno tkivo romana, nastojeći literarizirati ratnu hroniku i dati joj idejno prvenstvo u djelu. Stvaralačka koncepcija vezana za Ahmeta ipak je podrazumijevala fabularnu vezanost za vojne operacije u kojim je on učestvovao, ali je s estetskog aspekta bilo unosnije da se autor više pozabavio unutarnjim presjekom glavnog lika, a manje faktografijom otpora ustanika. I pored te očigledne manjkavosti, Ahmetov lik predstavlja ne samo idejni, nego i fabularno-sižetski stub oko kojeg se koncentriraju i grupiraju sva značenja i vidovi *Zelenog busenja*, pa tako i literarni i prosvjetiteljski aspekti. Ahmet je ishodište kojim radnja romana ne završava, ali se sižetski on interpolira od početka do kraja kao protagonist koji povezuje sve njegove relevantne silnice. Sa strane literarnog aspekta, taj lik je ostvaren u punom značenju tragične ličnosti koja strada svjesno. Ali, njemu je udijeljena i ona ideološka oznaka kojom prestaje važnost poetske, pa i refleksivne kreacije jer prevlast preuzima etička, društvena strana njegove žrtve. Njegovo gotovo usamljeno nemirenje s ulogom žrtve i izdajice u jednoj relativno skučenoj, provincijalnoj sredini, kakva je opisana u djelu – neminovno je vodila u propast. Neiskusni mladić nije znao kuda ga vodi njegov pravedni put, sve do trenutka u kojem je prvi put posumnjao. I pored toga što su na kraju sumnja i nezadovoljstvo preuzeli prevlast nad nadom i vjerom u uspjeh, Ahmet ostaje nepokolebljiv u ispravnost svoga postupka. Katarzični samopoziv "u boj, u boj!", nije bio borbeni poklič onoga ko juri u pobjedu, nego očajnika koji više nema šta izgubiti jer je izgubio sve. Tako i treba shvatiti i prihvatiti njegovu "naglu odluku" i predosjećaj da će uskoro "biti svemu nekakav kraj". U tome pogledu, i pored piščeve idejne intencije i stava da je otpor besmislen, Ahmetovim likom on se ne odriče ideološkog i uzvišenog, nego ga, naprotiv, usprkos mnogim mišljenjima koja tvrde suprotno, osmišljava kao uzor-žrtvu koja traži udivljenje i na čijoj se tragediji mogu odgajati generacije. Nije slučajno baš Ahmet izgovorio tako jednostavnu a tako strašnu istinu (koju su trebali izreći oni stariji i iskusniji) mladom Salihu, koji je došao da ga nagovori da se vrati kući:

– Džamije najprije, pa onda avlije, a znaš, čuo si što kazuju stari ljudi kad je ono prije nekad udario kaurin, pa stjerao i žensko i muško pred Kuršumliju džamiju, a djecu bacali pa na sablje dočekivali...



Zauzimanje Maglaja 1878. godine – forsiranje rijeke Bosne od strane okupacionih austrougarskih trupa.

...Ja mislim da turčinu čovjeku nema preče ništa nego ustat i branit se, a brate Salih, ti znaš, mati je svaka mehka srca, vehne za svojim sinom; ali ... poginut, poginut svijetla obraza, bolje sto put nego li to dočekat.[57]

VI. Zameci "novog života"

Austrijsko zauzeće Maglaja Mulabdić je u svom romanu oživio u pojedinačnim i grupnim prikazima, u kaleidoskopski složenim vizijama, događajima i previranjima u samom gradu, ili u njegovoj neposrednoj okolini, u zbjegu. Vijest o dolasku Švabe (a taj trenutak je literarno osmišljen), nije ostavila nikog ravnodušnim. Na jednoj strani, ona je izazvala nevjericu, strepnju, nemir i strah, opću paniku, a na drugoj nadu, znatiželju, zluradost i niske pobude. I inače, kao što je u literarno-estetskom smislu prva polovina romana bolja od druge, tako je bolja i uspjelija ona njegova strana koja je sadržinski vezana za prikaz života ljudi i sudbina, nego ona u kojoj je zastupljena polemografija, to jest, slika rata i Ahmetovo ratovanje.

Glas o dolasku Švabe, o tome da će Bosnu zauzeti kršćanska sila, a da je sultan ne samo predao zemlju nego i digao ruke od Bošnjaka, ne tražeći za njih nikakva posebna prava, nego ih baš predao na milost i nemilost "kaurima" – uznemirila je sve. Mnogi su bili svjesni, naročito viši stalež i plemstvo, da su vlast, materijalna dobra i politička pozicija već stvar prošlosti i da se za njih mogućnost kakvog-takvog života u miru može ostvariti tek seobom. S druge strane, kršćani i hrišćani, uglavnom seljaci, vijest o dolasku Austrije primili su prvo obazrivo. A kad je taj trenutak postao izvjestan, hrabriji među njima, oni koji su živjeli u gradu ili u neposrednoj blizini, već su drukčije hodali i drukčije držali glavu.

Kad je, na kraju, austrijski vojnik ušao u grad, oni nisu krili svoju radost, a ni spremnost na podsmijeh i uvrede. Nijansiranost prikaza oprečnih osjećanja maglajskih Bošnjaka na vijest o okupaciji i u prvim danima austrijske vladavine, dao je Mulabdić u nizu

[57] *Isto*, str. 167.

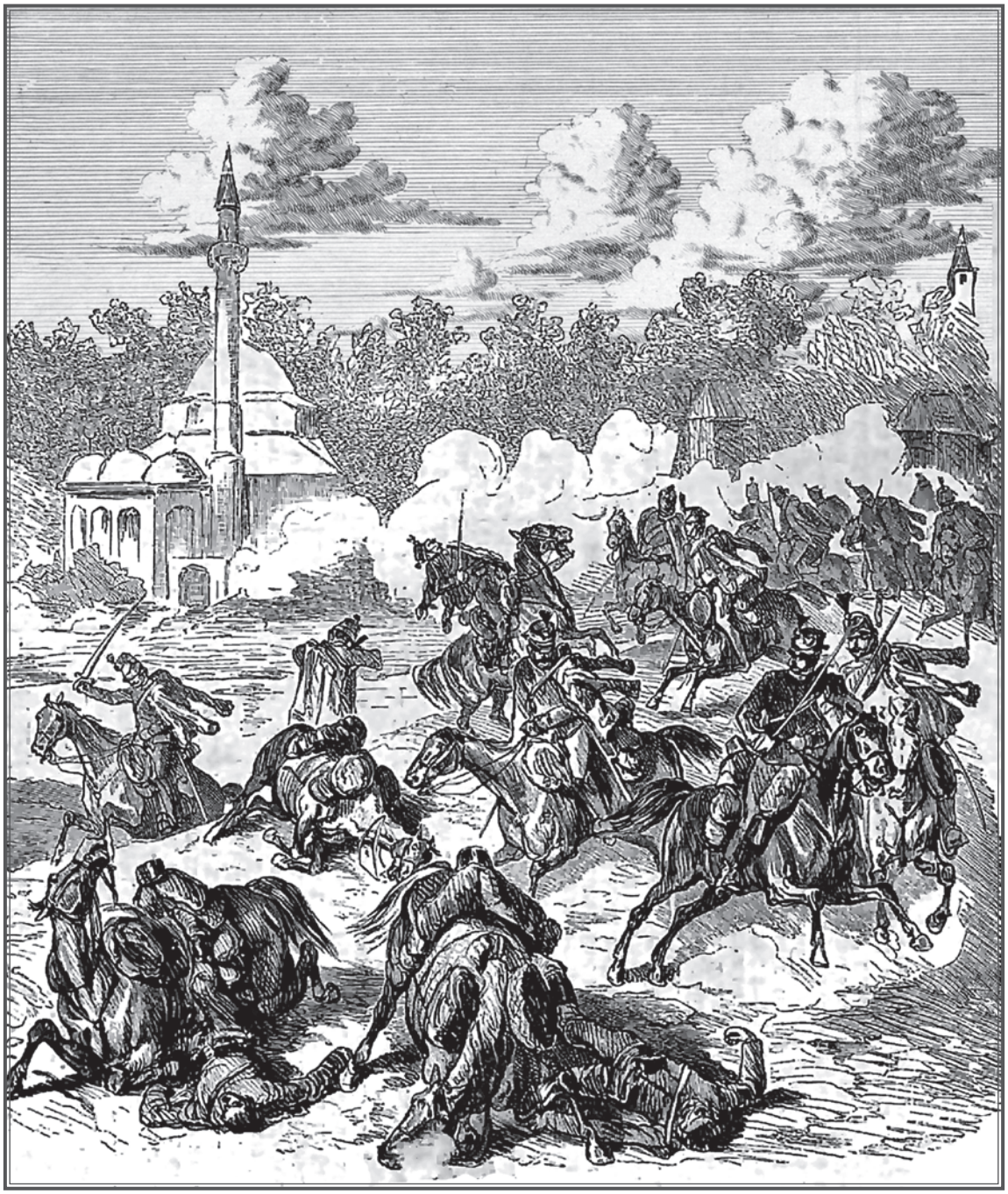
doživljajno i uvjerljivo prikazanih situacija. Psihoza koja je zahvatila Maglajlije na glas da je došao Švabo dočarana je jednim od najslikovitijih pasaža, vješto opisanim trenutkom masovne panike, pri čemu je ubačena poneka ironična, duhovita primjedba. Taj opći haos, metež i obezglavljenost iz koje će se kasnije, poput embriona, razviti jedan sasvim drugi i drukčiji život i druga stvarnost, biće polazna tačka iz koje će se granati prikazi novog, neobičnog života.

Ironija kojom autor, pomalo bez jasnog smisla, prilazi panici domaćih ljudi (a ona je prisutna i na drugim mjestima), dobija neko racionalno značenje jedino kao ilustracija primjera koliko su bile neutemeljene glasine o tome da će Švabo sve pobiti i sve popaliti. To je gotovo praiskonski strah od Švabe, od svega zla koje bi moglo snaći našeg čovjeka od tuđina, a Švabo je oduvijek njegovo značenje. Mulabdić se donekle podsmijava neznanju i bezrazložnom strahu neukog svijeta, mada će se kasnije ustanoviti da taj strah i nije bio tako bezrazložan. Ipak, već prvih dana okupacije, pripovjedač tendenciozno, u više navrata, ukazuje na pitomost i civiliziranost tih došljaka. U jednoj relativno humornoj situaciji izbija na površinu baš ta tendencija.[♦58] Svijet u početku ne vjeruje da će sve proći tako mirno i bez ikakvog zla. Pa ipak, trebalo je nešto vremena dok se taj svijet nije raskravio i počeo polahko silaziti u čaršiju, vraćati se kućama. Uspostava novog ustrojstva koje je garantiralo slobodu i zatečeno stanje data je u romanu pomalo nejasno, a sam život "pod Švabom", prilično dezorijentiran i maglovit; tek u nekoliko nagovještaja omogućuje neku vrstu jasne predodžbe. Zato je život ljudi u izbjeglištvu, posebno preko opisa života Mehmed-efendijine porodice, dat mnogo slikovitije. Nekoliko situacija vezanih za Trnine, mjesto izbjeglištva Ahmetovih, upotpunjava sliku i doživljaj toga neobičnog života. Jedna od tih situacija je i epizoda u kojoj se opisuju pomalo idilični odnosi nekih kmetova prema svojim gospodarima; neki su "dijelili tugu sa svojim agama".

[♦58] U nekoliko svojih pripovjedaka, jednako kao i u romanu *Nova vremena*, Mulabdić je autohtone strance, uglavnom one koji se podrazumijevaju u značenju "Švabe", prikazao kao nesumnjivo obrazovane, civilizirane, pitome i dobrodušne ljude, spremne da pomognu i učine dobro djelo. Gotovo bez izuzetka, to su humane ličnosti, često aktanti; prosvjetiteljski, edukativno, odgojno i poučno nastrojeni, posebno u doticaju s djecom. Takav primjer imamo i u romanu *Zeleno busenje*. U romanu *Nova vremena*, lik stranca "Švabe" dat je kao idealizirani lik mladog, naprednog, obrazovanog i izuzetno vrijednog i poštenog čovjeka koji iz temelja podiže zapušteno begovo imanje, kao da radi na svom. Takve ili slične likove "Švaba" nalazimo i u pričama *Rasipnik*, *Dva trgovca*, *U gladnoj godini* i nekoliko drugih.

Okupaciona agitacija da se građani vraćaju u svoje kuće, u početku je primljena obazrivo, ali kad su se ljudi počeli uvjeravati da su se neki vratili i da im se ništa loše nije dogodilo, malo-pomalo, počeše prihvatati to što im se nudi. Vrlo ubjedljivo data je psihologija domaćih kršćana. Oni su se, za razliku od većine Bošnjaka, odmah "snašli". Shvativši da mnoge Švabe govore "na dlaku kao oni, pa i imena im ista njihova i sve", oni koriste pogodnost trenutka, otvaraju improvizirane gostionice i trgovine, naglo se bogate. Faktografski vrlo zanimljivo, a psihološki dosta uvjerljivo opisuje se životni damar tih prvih dana "pod Švabom". Obični građanin umovao je o svemu što ga snađe u samo nekoliko dana, bio sretan što sačuva glavu, ali ga mučila neka nevjerica, tresla silna neizvjesnost. Pripovjedač prikazuje naravnost životnih zakonitosti koje vrijede i u najgorim, najtežim vremenima. Dok su jedni zavučeni u zidove svoga straha i neprestane strepnje, očekujući da se sruše džamije i druge svetinje, drugi su se okrenuli životu. Cvjeta trgovina, seljaci već donose namirnice u grad, puna je čaršija svega. Životni koloplet opet se stavlja u pogon. Novi je život, nova su vremena. Sa strancima, pristigao je i novac, hrpe novca; sve je puno vojske, a vojska hoće života. Mulabdić vrlo vješto prikazuje taj silni točak što se pokrenuo snagom novih prohtjeva, neke neobične gladi za životom. Dok su se jedni grlili i bratili s vojnicima, drugi su svo vrijeme provodili u kahvanama očekujući šta će se još dogoditi, a treći brojali novac i smišljali novu zaradu. U toj globalnoj slici "novog života", pisac je izdvojio jednu figuru koja se može smatrati najuspjelijim i najsugestivnijim likom cijeloga romana. To je Muharemaga, Ajišin otac. Prijek i čvrst, nepovjerljiv i samosvojan, neprijatelj tuđinaca (mrzio je i Osmanlije), skrhan najnovijim događajima, ogorčen zbog propasti svega što je još do jučer bilo smislom njegovog života, razočaran, sam i tragičan – on se nameće kao neka živa opreka svemu postojećem, kao simbol nekog univerzalnog nezadovoljstva kojem nema granica. Lik Muharemage živo je oblikovan, sugestivno profiliran kao jedan od najuspjelijih i najimaginantnijih likova cjelokupne proze toga pisca.

U opisanom "okupacijskom" životu u drugoj polovini romana nameće se još jedna izdvojenost iz prikaza općeg i kolektivnog. To su ideološki kreirani likovi dječaka Alije (Ahmetovog brata) i Mustafe (Ajišinog brata), vršnjaka koji su sklopili neobično prijateljstvo. U radnji romana, jednako kao i Muharemaga, pa i izrazitije, oni imaju perifernu ulogu, ali u ideološkom, idejnom i odgojno-prosvjetiteljskom značenju spadaju u red najvažnijih protagonista.



Borbe u Maglaju – Za zauzimanje Maglaja bio je određen 5. eskadron husarske regimente i 21. lovački bataljon okupacionih austrougarskih trupa.

U romanu je, jednako kao i polemografski – ratni sadržaj, raspoređen prikaz pozadinskog života između dijelova koji opisuju Ahmetovo ratovanje. Idući prema kraju, ta slika dobija šire oblike i jasnija značenja, već i zbog toga što se "novo vrijeme" ustaljuje u životnu formu, konstituira u jedino moguću, neizbježnu stvarnost. Nakon Ahmetove pogibije i prestanka otpora i ratnih sukoba, radnja romana se ponovo fokusira na život dviju porodica, Ahmetove i Ajišine, s osmišljenijim pristupom ličnosti Ajiše, njenom bolu i patnji, intimnom bezizlazu koji će i nju *pretvoriti* u tragičnu ličnost.

Relativno blijed opis ustroja civilnog života u gradu, posebno neubjedljiv u prikazu intimnih, psiholoških previranja u pojedincima i kolektivu (s izuzetkom Muharemage), indikativno upućuje na pomisao kako se pisac nakon Ahmetove smrti našao u nekom praznom prostoru u kojem se nije ni sižetski ni fabularno najbolje snašao. Poslijeokupaciono vrijeme može se shvatiti i kao Mulabdiću bliže i intimnije, pa i zbog toga što ga je sigurno bolje zapamtio usljed traumatičnih događaja koji će se u tom vremenu zbiti. Neka vrsta razvodnjenosti i bezidejnosti primijetna je od XXV glave koja, zajedno s narednom, opisuje, prema autorovoj zamisli, najvažniji događaj u djelu. Riječ je o zločinu, ubistvu njegove majke, koje su počinili razbojnici u uniformama austrijske vojske. Taj zločin, koji je u roman interpoliran kao ubistvo Ahmetove majke, odnosno čitav čin razbojstva, autor je vjerovatno zamislio kao centralni događaj druge polovine romana, događaj koji bi trebao objediniti sva ostala značenja u cjelovitu i objektivnu sliku "novog vremena". Intencija prema kojoj se "novo vrijeme" i ono što ono sa sobom nosi – promjene – ne samo mora nego i treba prihvatiti, simbolički se potvrđuje i činom toga zločina. Zločin ne počinjava pravi Švabo, već Crnogorac-vodnik, zapovjednik nižeg ranga, kriminalac s prošlošću, iako se u samom romanu ti detalji ne razjašnjavaju. Opisana dramatika toga događaja donekle je pogođena, posebno u nekim dijelovima jednog beskrajno dugačkog dijaloga između zločinaca i Mehmed-efendije i njegovih ukućana. Autor je zamislio da će dramatski naboj i narativna kulminacija dostići svoj cilj ako se zločinačko iznuđivanje dukata faktografski prenese u najsitnijim detaljima, bezbrojnim ponavljanjima koja se odnose na skrivene dukate i ubjeđivanja da se oni predaju. Bolji, književno ubjedljiviji dio toga širokog opisa je onaj kad Omerefendinica baca pred zločinca ječermu u kojoj je zašiven njen nakit. Vidjevši da mu se plan iznuđivanja i smrtna prijetnja uperenim puškama ostvaruje, vođa bande insistira i na drugim dukatima. Kad dobija

i nakit Mehmed-efendijine žene, on zlato traži i od njega. I na tom mjestu razvučenost opisa i angažirana knjiškost pretvaraju se u neku vrstu Mehmedovog monologa i njegove odluke da se, usljed trenutne nepažnje vojnika, izmaknu u sobu i podupru vrata, što se pokazuje kobnim. U natezanju oko vrata, vodnik puca i Ahmetova majka pada smrtno pogođena, a Mehmed biva ranjen u ruku. Trenutak pogibije Omerefendinice opisan je sentimentalno-sugestivno i sasvim je primijetno kako se autorova neskrivena patetika doživljava kao istinska bol za ubijenom majkom, kojoj se, kao umjetnik, odužuje i na taj način. I time kao da se sklapaju sve silnice i sva značenja *Zelenog busenja*. Otvorena je još samo jedna stranica na koju je autor trebao dopisati Ajišinu životnu priču. Njeno tugovanje izrasta do neslućenih razmjera, pretvorivši se u neizlječivu bol i bolest kojoj lijeka nema. Nesumnjivo je pričom o toj boli, pričom o zakletoj i tragičnoj ljubavi, Mulabdić želio sveopći tragizam objediniti i sentimentalno oplemeniti Ajišinom ličnom tragedijom. Autor se, očito, nije libio posegnuti za predloškom i šablonom preuzetim iz istočne, posebno turske, ljubavne i trivijalne književnosti, koju je i sam prevodio. Bez obzira što se zadnja stranica romana epiloški sklapa u opisu smrti mlade, nevine djevojke koja umire postavši žrtvom sudbine i neumjerene ljudske sujete što je često lišena etičkog obzira – posljednji pasaži romana kompozicijski i idejno, sasvim razložno, posvećeni su već izvjesnoj, donekle ustaljenoj i formiranoj slici "novog vremena" i "novog života".

VII. Prosvjetiteljsko-poučni aspekti

Prosvjetiteljsko-preporodni i poučno-etički nazori pri kraju djela ponovo probijaju put do knjiške poruke. U više navrata, pripovjedač-edukator se obrušava na "kahvu" koja je sada, u "novim vremenima", postala istinsko izvorište zla i poroka, ujedno i simbolika nerada i stjecište neradnika. Prikazujući moralnu i fizičku propast Mustafe, Ajišinog brata, Mulabdić se okomljuje na kahvanu, smatrajući je izvorištem svakojakog, najgoreg i neizlječivog zla, leglom poroka i ljudske propasti. Ali, on ne vidi samo zlo u kahvani, koja uzima "i pare i pamet", koja je mjesto začetka najtežih poroka, kocke i prostitucije, već se s još većom gorčinom obrušava na nerad, lijenost i besposličenje, posebno mladih ("...koji nije imao kakva posla, objesi ruke, pa hodaj tuda i gledaj šta se radi!"); to je porok koji kao plima prekriva dotad nepoznatu stranu života naših ljudi. On dobija posebno značenje kad njegovom žrtvom postanu

najmlađi. Prosvjetiteljska srdžba uvijek je uperena prema neodgovornim očevima, počesto i majkama, koji, u svojoj zaostalosti, ili nemaru i neiskustvu, čine strašne pogreške i vlastiti porod okreću na put zla. Taj motiv pisac je često rabio u svojoj prozi (*Nesretni unuk*, *Bijela medžidija*, *Aga i kmet*, *Rasipnik*), a još češće bio otvoreno preceptivan, poučan i savjetodavan. U gremijumu koji je slikao nije se libio ukazati i na destrukciju koja bi mogla postati uzrokom etničke propasti, ukoliko se ne nađe lijeka besposlici i neobrazovanju. Ta odgojna intencija je vrlo prisutna i u romanu *Zeleno busenje* i podignuta je do razmjera grandiozne simbolike iskazane likovima dječaka Alije i Mustafe, braće nesretnih ljubavnika. Veliki dijelovi zadnjih poglavlja romana posvećeni su njima dvojici, očito zamišljenim kao otjelovljenja uspjeha i propasti, zavisno od prihvatanja ili neprihvatanja elementarnih zakonitosti "novog vremena". Njih dvojica su u potpunosti prva generacija "novih ljudi", zameci jednog drugog i drukčijeg života nego što su ga imali njihovi očevi, pa i dobrano starija braća. Da pitanje uspjeha ili neuspjeha nije samo pitanje sreće i sretnih okolnosti, ili suprotnog, pobrinuo se autor na taj način što je u siže upleo "jednake okolnosti" iz kojih, u životnom pogledu, izrastaju dva dječaka na čije se oči svakodnevno rastvara njima poznati život, a iz toga rastvora izniču novi, nepoznati i primamljivi oblici. Simbolika učenja "novog života" iskazana preko dječije radoznalosti i dovela je do toga da Alija i Mustafa, kriomice, počnu od stranih vojnika učiti njihovo pismo "naopačke". Iz svake riječi izbija pripovjedačevo ushićenje kad priča o tome kako su se dječaci silno radovali kad bi dobili koju knjigu na "švapskom" pismu. Bio je to za njih jedan neopisivi moćni svijet, nepoznat svim njihovim bližnjim, pa su ga zato i krili i držali kao veliku tajnu. Pisac romana *Zeleno busenje* je gotovo u himničnom raspoloženju i tonu opisao smisao epohalnog značenja pristupa evropskom obrazovanju bošnjačke djece, u čemu je vidio (što je i kasnije bezbroj puta ponavljao i na čemu je insistirao u brojnim prilikama) jedinu budućnost i mogućnost probitka našeg čovjeka u tom novom vremenu i izmijenjenom životu. Poznavaocima Mulabdićeve biografije sasvim je jasno da je on u liku malog Alije fiksirao autoportret, kao što je i sva Alijina rodbina literarna fikcija njegove porodice. Fabula vezana za Aliju, pa i Mustafu, u potpunosti odgovara stvarnim događajima iz piščevog života, njegovom prvom obrazovanju i odlasku na dalje školovanje u Sarajevo, što je i opisano u romanu. Poučno-odgojna tendencija oživotvorena u ulogama Alije i Mustafe odiše jasnom edukativnošću. Dok Alija, zahvaljujući razumijevanju brata, Mehmed-efendije, odlazi na školovanje, Mustafa biva sputan gromoglasnom prijetnjom Muharemaginom.

Autor je edukativnim i prosvjetiteljskim "sadržajem", jednako kao i epizodom pljačke i zločina, razvodnio i prilično unazadio strukturalno-sižetski smisao i fabularnu koherentnost svoga djela. Razvučenost je u tim pasažima toliko prisutna da ponekad postoji istinska opasnost od krutog prozaizma koji zakrivljuje njegovu opću umjetničku, estetsku perspektivu. Tako se čak dvije glave (XXXII i XXXIII) odnose na konsekvence koje nastaju nakon što je cijela "kasaba govorila o dvojici dječaka kako su već naučili 'njihovo' pismo, a ni godina još po Švabi".

Reakcija Muharemagina, kad je saznao od Avdage da mu je sin naučio "njihovo" pismo i da se priča kako čita "njihove" knjige – bila je ravna strašnoj oluji koja ruši sve pred sobom. Muharemaga djeluje po logici svoje naravi. On, koji najviše mrzi tuđince i sve što je tuđe, koji je čak i zakleti antiosmanlija, dočekao je da mu sin nauči švapsko pismo, a to je ravno katastrofi. Od momenta kad je sina kaznio neizlaženjem, pa do kraja romana, u samo nekoliko glava opisana je propast toga mladića. Kad mu je otac, napokon, dozvolio da izlazi, i to samo u društvu s Rašidom, momkom kojeg je odabrao za svoju Ajišu, Mustafa se munjevitom brzinom odaje "kahvi", piću i svim mogućim porocima „novog vremena".

Roman završava simbolično, opisom mladog, "novog čovjeka", slikom ljepše i smislenije budućnosti. "Momče u uskom odijelu" predstavlja materijalizaciju onog vjerovanja i one misli koju u romanu bezrezervno zastupaju ljudi poput Numan-efendije, ili mladićevog brata, Mehmed-efendije, kao i svi njihovi istomišljenici koji u prihvatanju zapadne civilizacije ne vide nikakav gubitak vjere i imena, već jedinstvenu priliku za narod koji pripada i toj civilizaciji. Mulabdićeva poruka iskazana slikom "mladog momčeta u uskom odijelu" jedna je od najslikovitijih i najsnažnijih prosvjetiteljskih i odgojnih poruka u njegovoj prozi. To je autoprikaz, ostvarenje sna jednog mladog i ambicioznog čovjeka koji je shvatio poruku "novog vremena". Njegov Alija (on sam) dolazi u rodni Maglaj na školsko ferije, ali je to sada jedan sasvim novi, drukčiji Alija: Bošnjak u evropskom odijelu, mladić s nekim novim pogledom na svijet i život. I kao da njegovo suzno oko ispraća ne samo ubogu, nesretnu Ajišu, nego i jedno prohujalo vrijeme. Autor će, zaista, vrlo ubrzanim narativnim sredstvom pokazati da te nove okolnosti podrazumijevaju i raskid s mnogim oblicima i shvatanjima bivšeg života i prihvatanje svega što će značiti napredak, obrazovanje i spoznaju drugih, viših i smislenijih njegovih oblika. Jedino tako treba shvatiti posljednji pasus romana, a i "zeleno busenje", s njegovom dvostrukom simbolikom. Ono je u jedan mah i prošlost i budućnost: prošlost, koje se treba s

dužnom pažnjom sjećati, posebno nevinih žrtava i ne dati da ih busenje prekrije; i budućnost, kojoj se treba potpuno okrenuti, sa snagom i čvrstinom mladog, zelenog busenja.

VIII. Ajiša

Pored Ahmeta, kao centralnog lika u romanu *Zeleno busenje*, lik Ajiše, njegove odabranice i nesuđenice, ostaje relativno neostvaren, jer se ona uglavnom tretira vanjskom fokalizacijom, više kao predmet, manje kao subjekt. Iako ta tvrdnja može djelovati ishitreno, brojni su primjeri u djelu koji mogu to potvrditi. Ajiša je samo u dodiru s Ahmetom donekle sugestivan lik, pogotovo u momentima teške odluke da se, ukoliko je otac ne da za Ahmeta, odluči na težak ali nuždan korak bjekstva iz očeve kuće. Trenutak rastanka s Ahmetom prikazuje živu, doživljajnu sliku djevojke i vrlo sugestivno stanje njene ustreptalosti, straha i bola. Nakon odlaska, posebno u centralnom dijelu romana, taj lik je gotovo potpuno zapostavljen. Ali se njena idejna i sižetska uloga ponovo pojačavaju u završnim glavama djela; međutim, i tu više kao fabularna finalizacija sudbina i događaja, nego kao organski slijed samostalnog svijeta romana, tzv. "dijegetičkog univerzuma". Tu se, zapravo, i radi o dijegetičkoj razini, koja se u doživljaju Ajišinog lika ne može istaknuti visokim stupnjem vjerodostojnosti. Mulabdić je na disatanci od svog lika, jer mu je on, u krajnjem slučaju, više služio kao potkrepa ideje nego kao literarni sublimat jedne sudbine. To što se pred kraj romana narator intenzivnije usmjerava prema Ajiši opet ne znači da sam lik dobija na osmišljajnosti, ili da mu uloga poprima kapitalnije značenje. Osnovni razlog toj nedorečenosti jeste odsustvo postupaka. Ajiša kao lik ne djeluje; ona u romanu egzistira kao važan predmet koji nema važnu funkciju, više kao dekor nego kao korisni sadržaj. Ona se kao lik više ostvaruje preko refleksije drugih likova (Ahmet, njeni majka i otac), pa zato nije prikazana "iznutra". Ipak, po silini životne nesreće koja pogađa to biće, po jačini bola koji preživljava, ona postaje najdrastičnijom individualnom žrtvom u djelu, u kojem su, usput kazano, gotovo svi podjednako nesretni. Suočena s prvom, nepatvorenom, iskonskom ljubavlju, predana joj bez ostatka, spremna i na žrtvu ako bude odbačena i prezrena, ona nakon gubitka Ahmeta ostaje skrhana bolom i patnjom, ali ujedno postaje i predmet interesa i manipulacija. U prvim danima, nakon Ahmetovog

tako iznenadnog i njoj neshvatljivog odlaska, njena uloga još posjeduje snagu intimnog preživljavanja, posebno u onim uspjelim pasažima u kojima autor poseže za nekom vrstom njenog monologa. Od trenutka kad je otac Muharemaga odlučuje udati, i pored potištenosti i bolesti, ona postaje predmet o kojem se odlučuje, kad se gubi svaka intimnija veza s tim likom. Ajiša se ne odupire zlu koje je napada, iako uviđa da strada i njezino nečinjenje nije psihološki u potpunosti opravdano, bez obzira na njenu poziciju, ulogu i položaj. Donekle se ipak pokušava oduprijeti majčinom nagovaranju da se uda za Rašida jer će tako odobrovoljiti oca. Muharemaga navaljuje na ženu da je privoli (- *Ja momku ne nalazim mahane, a ni kući mu! – I ja sam ti tako! – dočekala žena - al' bogme ne znam ... cura, ako ćeš nešto... ma vazda k'o da boluje, eto ti!* [♦59]), a ona, znajući za kćerinu muku, a znajući i za prijeku prirodu muževu, prihvata tu tešku ulogu jer mora i jer se nije kadra suprotstaviti. Paralelno s Mustafinim posrnućem i propašću, odvija se i propast Ajišina. Nemajući kud, uhvaćena kao ptica u krletku, slomljena i skrhana bolom i bolešću, tugom i jadom, pritisnuta neodmjerenom željom roditelja – ona se predaje.

Ubrzo, sve završava – kao u narodnoj pjesmi i baladi. Ajiša svisne od tuge za dragim i od bola što je daju za nedragog. Nemoćna da bilo šta promijeni, našla se u milenijskoj ulozi žene-žrtve, od paganskih žrtvovanja djevica do patrijarhalnog prava da joj muža bira biološki predak, gotovo svejedno. Ajiša odlazi u smrt, oslobođena svih muka. Konstrukcija nesretne i tragične ljubavi oživljena u romanu *Zeleno busenje* preuzeta je, očigledno, iz istočnjačke proze, posebno turskih romana. Ali je, kako su ustanovili i drugi tumači Mulabdićevog djela, autor taj šablon svakako imao i u lirsko-epskom modelu nacionalne usmene književnosti. Tu sličnost, sasvim logično, uočio je i Muhsin Rizvić, koji kaže da je "opis Ajišine smrti u završnoj glavi sav u stilu i tonovima muslimanske (bošnjačke, op. S.S) narodne lirske pjesme".

[♦59] ***Isto***, str. 224.

IX. Mehmed-efendija

Od aktera koji se, pored Ahmeta, u sižeu romana situiraju kao glavni, svakako su najizrazitiji, i po svojim ulogama koje imaju, likovi Mehmed-efendije i Muharemage. Mehmed-efendija je fizički možda najzastupljeniji i najkontinuiraniji lik *Zelenog busenja*, pa bi se moglo kazati da je on, pored Ahmeta, i centralni lik. Ali, jednako kao i Ajiša, Mehmed-efendija ostaje nedorečen i nedovoljno "iznutra" osmišljen. U idejnom i ideološkom smislu, on stoji na sredini između Ahmetove odlučnosti i moralne nepokolebljivosti, na jednoj strani, i Numan-efendijinog oportunizma, na drugoj. Tako je Mehmed zvanično na strani oportunista, onih koji bezrezervno prihvataju carsku odluku da se Bosna preda, ali nije odlučni i bezrezervni privrženik te odluke. Prije bi se moglo reći da je Mehmed-efendija bezrezervno poslušni carski činovnik. Plašljiv i obazriv, više je na rahmetli oca, dok je Ahmet srčan i nagao, više na majčine Bektaše. I zaista, kroz cijelo fabularno tkivo romana, pred čitaocem se ostvaruje ličnost koja uvijek i na vrijeme poduzima sve mjere opreza i svake moguće zaštite od zla, ali ga to zlo uvijek snalazi. Ta ironična igra sudbine s Mehmed-efendijom, i pored svih zaštitnih mjera, djeluje gotovo nevjerovatno. Već u početku romana njegova obazrivost izlazi na vidjelo kad Ahmeta, znajući ga kao nagla, savjetuje da šuti, da ne reagira, jer se načulo da je Bosna data. Preko toga dijaloga najslikovitije se može naslutiti Mehmedova stvarna i kobna priroda. Diskretna ironizacija njegove manije vidljiva je iz stilizacije spomenutog razgovora. Gotovo u svakoj replici upozorava brata da šuti, kao da je u toj šutnji sav smisao onoga što mu govori. Njegov sumanuti strah od vlasti priječi ga da postane ono što on uistinu jeste, jer je taj strah jači od svega. I u nastavku toga razgovora, on bratu stalno pritvrđuje kako je šutnja i držanje po strani mudrost koja ništa ne košta. To temperamentni Ahmet ne razumije (*Dobro, ja ću šutit! ... ali ja ne znam zašto da se krije, kad se najposlije ne može sakrit.*[♦60]) jer je naravan i neiskusan. Mehmed je stariji i naučio je neka pravila ponašanja za godina provedenih u konaku, a najvažnije je pravilo šutnje (*Ti šuti! Najposlije, mi smo*

[♦60] ***Isto***, str. 57.

za sud svezani, mi smo carski memuri.[♦61]) – od njega glava ne boli. Pripovjedač na nekoliko mjesta insistira na Mehmedovoj obazrivosti, što u Mulabdićevom opredjeljenju i zamisli ima pozitivno značenje. Zato se, i pored određenog karikiranja njegovog manijakalnog straha, Mehmed uzima vrlo ozbiljno. Ako Ahmet bolje osjeća – Mehmed bolje vidi, pa njegove riječi: "Sjedi, bolan, kod svoje kuće kao i ostali svijet i čuvaj mater svoju; preče ti je neg da ludo gubiš glavu."[♦62] – gotovo da imaju fatalno predskazujuće zznačenje.

Mehmed-efendija je također prikazan kao tragična figura. Od početka do kraja romana, on je u stalnoj, izrazito nepovoljnoj dvojnosti i delikatnoj situaciji; uvijek između dvije krajnosti i dvije opreke između kojih valja živjeti ili birati. Tako je sve do majčine smrti. Od Ahmetovog odlaska u rat bio je svakodnevno na mukama šta će reći majci; lagao joj iz dana u dan, izmišljao navodne poruke da će uskoro doći. A poslije Ahmetove pogibije, našao se u još gorem položaju jer joj je jednog dana valjalo kazati istinu. Mehmed-efendija je prikazan i kao izrazitija žrtva okupacije Maglaja. Naslušao se uvreda i pogrda od strane pijanih, fanatiziranih i osvetoljubljivih komšija (Arsen, Joso, Anđuša), bio svjedokom zločina nad majkom, ranjen, odbačen i neshvaćen od mnogih, posebno od antiosmanlija. Morao je prodati Trnine, očevo imanje, koje ih je othranilo, jer su mu ga pošli zapaliti. Mehmed-efendija je čitavu okupaciju i vrijeme iza nje proveo u strahu i strepnji, zapravo u strahovima za mnoge i za mnogo šta. Njega je strah preplavljivao svakodnevno, bez prestanka, a neizvjesnost i nemir nagonili ga da poduzima ponekad i smiješne mjere zaštite. Osim u jednom slučaju, kad se fizički suprotstavio zlikovcima, kad mu je poginula majka i kad je ranjen u ruku, njegovo jedino odbrambeno sredstvo bila je obazrivost. A čini se da ga je upravo ona koštala tolikih žrtava. S tom i tolikom neodlučnošću, obazrivošću i često bezrazložnim strahom, Mehmed-efendija nije nikakav izuzetak; naprotiv, on je tipološka ličnost jer uglavnom predstavlja većinu sugrađana i njihovih reakcija za vrijeme okupacije grada. Nemajući snagu i odlučnost Ahmetovu, ne snalazeći se u situacijama, i pored izvjesnog životnog iskustva, Mehmed se prepušta i spas pronalazi u piću. To moralno posrnuće samo je posljedica duhovne klonulosti i neke tjeskobe koja je morala pronaći "razmaknuti prostor". Pažljiviji čitalac će se sjetiti da je na samom početku romana, u predstavljanju Omer-efendijinih potomaka, Mehmeda,

---

[♦61] *Isto*, str. 58.

[♦62] *Isto*, str, 83.



Mehmed-efendija kao najzastupljeniji i najkontinuiraniji lik Zelenog busenja, iako ostaje nedorečen i nedovoljno 'iznutra' osmišljen.

Ahmeta i Alije, iskazano strahovanje Omerefendinice, njihove majke, za Mehmeda jer joj je zadao dosta brige, pošto "i sad, već i otac, ne može da se otrese starih svojih drugova, i sad često zađe s njima kud na zelen, proteferiči i proveseli se".[♦63]

I pored tako značajne uloge u romanu, Mehmed-efendija ostaje pomalo zasjenjen, neiskazan i psihološki nedorađen lik, za razliku od Muharemage, Ajišinog oca. On predstavlja najintrigantniju, literarno najuspjeliju i idejno-ideološki najcjelovitiju figuru romana *Zeleno busenje*.

[♦63] ***Isto***, str. 44.

X. Muharemaga

Mulabdić je Muharemagu i kao lik i kao ulogu u svom djelu ostvario kontinuirano. Muharemaga nije promotor zbivanja; njegovo mjesto je u nekom pozadinskom planu, ali je prisutan, izravno ili neizravno, od početka do kraja djela. On je jedna od bitnijih kopula strukture *Zelenog busenja*. Taj lik je koncipiran kao karakter, kao lik s ulogom, ali i kao metafora – otjelovljena ideologija. Likova s njegovom ulogom u Mulabdićevom djelu ima relativno mnogo, a neki od njih spadaju u red najuspjelijih. To je vidljivo u razmatranju karaktera tvrdokorca, tradicionaliste, "antiosmanlije", kakvi postoje u pričama *Jači je Bog od svakoga*, *Osmanlija*, *Očinsko srce*, ili *Tvrdo srce*. Uglavnom su to likovi postojani, nepodmitljivi i nesavitljivi, nepokornih i okoštalih duhova. Oni su neprikosnoveni gospodari svojih imanja i familija; nikog ne slušaju, svi su im pokorni, jer izbora nema. Razgovaraju i druže se samo s onima koji misle isto kao i oni, jer su isti kao oni. Boje se svega što je novo, ne slažu se s mnogočim što jeste. Za njih je dobar, i uzdižu ga, samo "stari vakat", a dobro je samo ono što je prošlo i čega više nema niti će biti. Najviše od svega mrze novotarije, zaziru od došljaka; zato ne vole ni Osmanlije, jer su svi lukavi, dvolični, prevrtljivi i nepouzdani. Tihi su i odmjereni u dobru, nagli i grubi ako nije po njihovom. Poštuju samo svoje mišljenje, drugi su tu da slušaju. I svi su isti – samo je Muharemaga od svih njih najtvrdokorniji i najpostojaniji. Niko mu nije sličniji, i po naravi i po sudbini, od Andrićevog Alihodže Mutevelića, samo što je Muharemaga „stariji" od njega gotovo pola stoljeća. Taj i takav Muharemaga je sigurno najuspjeliji Mulabdićev lik u romanu.

Muharemaga iskazuje narav već u početnoj fazi romana kad na ponudu prošnje njegove Ajiše za Ahmeta, bez pogovora odbija čak i pomisao na to da bi je dao u tu kuću. Ahmet je znao da će biti odbijen; i njegovu majku i njega "peklo je neprestano što ih Muharemaga onako odbi". Mladić je znao da je taj čovjek "zbilja mrzio sve one koji se s Osmanlijama miješaju jer je javno govorio da su to njihove ulizice. Postojao je i drugi krupan razlog njegovog nepristanka. On je mrzio i ruždiju, smatrajući da to nije za "našu" djecu, ali je svog Mustafu ipak pripustio u nju, misleći "ako uči tamo njihove kojekakve bresposlice, uči bar

i nešto drugo što turčinu treba". Autor ga predstavlja kao ogorčenog neprijatelja "nauke". A pošto je Ahmetova kuća, još od oca mu, znana po naklonosti školovanju, jer im je otac, Omer-efendija, upravljao gradom i bio čovjek "od hućumeta"– to ih je Muharemaga odavno prezreo i upisao u osmanlijske ulizice. Pošto je Ajiša stasala za udaju, naravno da je on kao otac i o tome razmišljao, pa je odredio da je da za Rašida, sina svog ahbaba Salihage. A Rašid je bio po njegovom tabijatu: nikad nije ni privirio u ruždiju, često je u džamiji, "vele doduše da gdjekad zađe i u mejhanu, ali mladost k'o mladost".[♦64] Pripovjedač se diskretno podsmijava tim Muharemaginim procjenama.

Fabularnim razvojem, izrasta i ideološki smisao Muharemagine uloge. I on, kao i ostali svijet, sa čeljadi izbjegava trenutak zauzeća Maglaja, sklanja se na selo. Kako i dolikuje njegovoj naravi, a kako odgovara i samom trenutku, on živi izrazito povučeno, u tvrđavi urođene osamljenosti i u šutnji kojoj samo on zna razloga. Jedan jedini put je prikazan u nekoj vrsti kolebanja i dileme, moglo bi se reći i prigovora savjesti. Toga trenutka vlastite slabosti Muharemaga je bio svjestan uistinu samo jedan trenutak, dok se nije "povratio". Riječ je o situaciji kad je Ahmet s fronta jednom došao po zadatku da "sabiraju svijet u vojsku". U obilascima okolnih sela, on naiđe i na Muharemagu. Mladić je bio uzbuđen i zbog saznanja da se nalazi u blizini Ajiše, poželio je da je vidi, ali su ga spriječile Muharemagine oči. Nije ga upitao ništa, ali je iz njegovih očiju "*čitao neki prezir*". I u toj prilici, Muharemaga se doživljava kao lik ostvaren preko razmišljanja drugih, indirektno. Tako se i Ahmet pita "zašto je on onako mrk i hladan prema njemu k'o da se nikad nijesu ni vidjeli, mjesto da ga lijepo dočeka i još osokoli što se on jedini odvažio da se bije sa Švabom".[♦65] To je razmišljanje dato u trenutku dok i Muharemaga pada u tu svoju kratkotrajnu dilemu i kolebanje.

Povratkom u grad, Muharemaga ništa ne mijenja u svom životu. Na sijelima, ili u "kahvi", u svojoj šutnji – uglavnom sluša šta drugi govore. On je živio jedan svoj uistinu samosvojni i posebni život, drukčiji i odvojen od života drugih ljudi.

[♦64] ***Isto***, str. 48.

[♦65] ***Isto***, str. 152./153.



Lik Muharemage je koncipiran kao karakter, kao s ulogom, ali i kao metafora – otjelovljena ideologija.

Teška i nagla propast toga čovjeka začinje se u samoj njegovoj naravi, u tvrdokornosti i nepopustljivosti koji u novim životnim okolnostima postaju sami sebi izlišnim, u bespredmetnoj principijelnosti koja nema svrhe. Ali on, kao takav, i nema izbora i zbog toga je tragična ličnost. Ako se autor Hadži-Selimagi podsmjehuje, ironizirajući ga, čak pogađajući i sarkastičnim strelicama, dovodeći ga na kraju do karikaturalnog položaja – on će Muharemagi sačuvati dostojanstvo. Iako je zamišljen kao lik koji odudara od koncepcije novog vremena i novog čovjeka, a kao zakleti neprijatelj obrazovanja, učenja i knjige, i autorov ideološki opozicioner, Muharemaga je prikazan s nekim strahopoštovanjem i neodređenim zazorom. Iako ga, sasvim očigledno, zbog pogrešnih stavova i dokazane krivice autor "kažnjava" patnjom i bolom zbog najtežih gubitaka, ostaje dojam da je

njegova lična i porodična nesreća ujedno i slika univerzalne i kolektivne nesreće izazvane nekom višom silom, izvan domašaja volje i moći samih ljudi. Propast njegova sina, smrt kćeri, oboje uzrokovano njegovom krivicom, mogu se protumačiti i nesrećama izazvanim "stjecajem okolnosti". Želeći dobro, on je dijelio zlo; tražeći najbolje, izabirao je najgore. Družeći se s ponosom i dostojanstvom, zazirući od tuđeg – Muharemaga je (kao i gotovo svi važniji protagonisti prvog bošnjačkog romana) žrtva "epohe na izdisaju", žrtva "novog vremena" u kojem za njega nema niti može biti mjesta, a to svjedoči i posljednja njegova pojava u djelu.

Na kraju, svakako bi bilo dobro naglasiti kako se silno nameće misao o tome da se prevelika, pomalo estradna važnost pridaje činjenici da je *Zeleno busenje*, Edhema Mulabdića, prvi bošnjački roman. To je, nažalost, rezultiralo nekom vrstom autorovog hendikepa, jer se njegovo djelo uglavnom tretiralo s te nacionalno-sentimentalne strane, a zanemarivane su njegove stvarne literarne, estetske i sve druge značajke koje kao umjetnina u sebi sadrži – bilo da je riječ o isključivim vrednotama, ili čak nedostacima i očitim mahanama. Ali, možda je, ipak, ta spektakularnost i pospješila opću zainteresiranost za *Zeleno busenje*, jer bi, da nije te činjenice, i danas možda roman bio nezanimljiv i neprimamljiv čitalačkoj publici i književnoj kritici, poput i svih drugih značajnih djela bošnjačkih pisaca iz preporodnog perioda, kao što su romani Osman-Aziza, proze Osmana Nuri Hadžića, pa i Hifzije Bjelevca. Ali, i jedna druga nesrazmjera također postoji. Radi se o polarizaciji unutar samog Mulabdićevog književnog djela. Slava *Zelenog busenja* nepravedno je u zapećak bacila njegovo pripovjedačko djelo koje sadrži preko stotinu pripovjedaka, među kojima bar desetak ima antologijsku vrijednost u razmjerima bošnjačke književnosti.

Djelo Edhema Mulabdića također se mora sagledavati u kontekstima vremena, sredine i mentaliteta iz kojeg je nastalo kao samostalna umjetnina. Shodno tome, svaki tumač toga djela iz druge i drukčije perspektive nalazi se pred delikatnim zadatkom da prvo to shvati, pa tek onda pronalazi odgovore. A to je u slučaju našeg prvog romanopisca jako teško jer je živio i stvarao u izuzetno delikatnom vremenu, slojevitoj sredini i nepomirljivom mentalitetu. Međutim, veliki bošnjački prosvjetitelj i književnik ponudio je mnoge odgovore.


BOSNIEN:HERZEGOWINA
2
2

OSMAN-AZIZOVA NARATIVNA VIZIJA *NOVIH VREMENA*

Osman-Aziz, književni dvojac koji čine Mostarci Osman Nuri Hadžić i Ivan Milićević je jedinstvena kulturološka pojava u historiji književnosti naroda Bosne i Hercegovine, prema tome i bošnjačkoj književnosti. Nema pouzdanog izvora o tome šta je i kako odlučilo da se njih dvojica književno udruže, ali se iz njihovog djela mogu sagledati i pojedinačni interesi te kolaboracije, koji su, svakako, zadovoljavali očekivanja i ispunjavali njihove stvaralačke i političke nade. Mora se imati na umu da su i jedan i drugi književnik, pored toga što su bili prijatelji-sugrađani – prijateljstvo, intelektualnu i umjetničku djelatnost objedinili i produbili kao nesporno zajedništvo, najprije kao školarci u Sarajevu, potom studenti u Zagrebu, kao zajapureni mladići koji su, pokrenuti istim idejama, pronašli plodnu i preglednu trasu i za književnu djelatnost. Kao student Šerijatske sudačke škole u Sarajevu, dakle neovisno od Milićevića, Osman Nuri Hadžić, zajedno s nekolicinom svojih kolega, bio je pretplaćen na izdanja *Matice hrvatske*, što dokazuje da mu propagandističko hrvatstvo, koje se tada probijalo među poznatije bošnjačke intelektualce i književnike (Mulabdić, Safvetbeg Bašagić, i dr.), nije bilo strano.

Jedno jedino pisano svjedočanstvo o zajedničkom radu osvjetljava neke nepoznanice i upućuje na mogućnost argumentiranog shvaćanja i tumačenja književne saradnje Osmana Nuri Hadžića i Ivana Milićevića, bar u nekim ključnim segmentima karaktera te udruge, posebno pojedinačnog udjela svakog od njih u zajednici potpisanoj kao *Osman-Aziz*. Taj tekst, nastao na nagovor mladog Milićevićevog kolege, inače jednog od urednika *Novog behara*, objavljen također u tom listu, s naslovom *Nekolike uspomene iz prošlih vremena*,[♦66] otkriva ključne razloge i interese te zajedničke književno-publicističke djelatnosti, iako neke Milićevićeve tvrdnje, uz potpuno i logičko uvažavanje, ipak treba uzeti sa stanovitom

[♦66] Ivan Milićević: ***Nekolike uspomene iz prošlih vremena***, *Novi behar*, 7./1933.-34., 6.-7., 83.-85.

rezervom. Riječ je, naime, o tvrdnjama da je on isključivi autor nekih nezaobilazno važnih proza objavljenih pod pseudonimom Osman-Aziz, a naučno se, bez rezerve, može ustanoviti da je u njima i te kako djelovalo i Osmanovo pero.

U pomenutom članku, Ivan Milićević spominje jednu svoju staru bilješku s naslovom Šta mislimo Osman i ja, namijenjenu kao odgovor Jakši Čedomilu (Jakovu Čuki) koji je, svojevremeno, u listu *Novi viek* objavio prikaz Osman-Azizovih proza *Bez nade*, *Na pragu novoga doba* i *Bez svrhe*[♦67] i u kojem je, među ostalim, zamjerio autorima kako "više teže za tim da koriste na kulturnom i političkom polju svome narodu, nego li da se popnu na prva mjesta u književnoj republici". U nacrtu toga odgovora, prema Ivanu Milićeviću, stoji kako pomenuti kritičar treba imati na umu da oni (Osman i Aziz) ne žele biti "za ičiji ćeif čudovišta, koja idu samo za slavom". On se kritičaru zahvaljuje na toj slavi i postavlja mu pitanje: Šta je slavnije: – *ili uspješan kulturni i politički rad ili puko 'prvo mjesto' u književnoj republici?* Milićević, ne bez ironije, ustanovljuje kako oni, kao književna braća, ne žele pisati knjige koje služe za razbibrigu sitim ljudima, nego žele pokrenuti domaći svijet "s mrtve točke u život". Time se, nedvosmisleno, otkriva Osman-Azizova literarna tendencija, kojoj su, uglavnom, vjerno služili sve do kraja relativno kratkog ali bogatog književnog zajedništva.

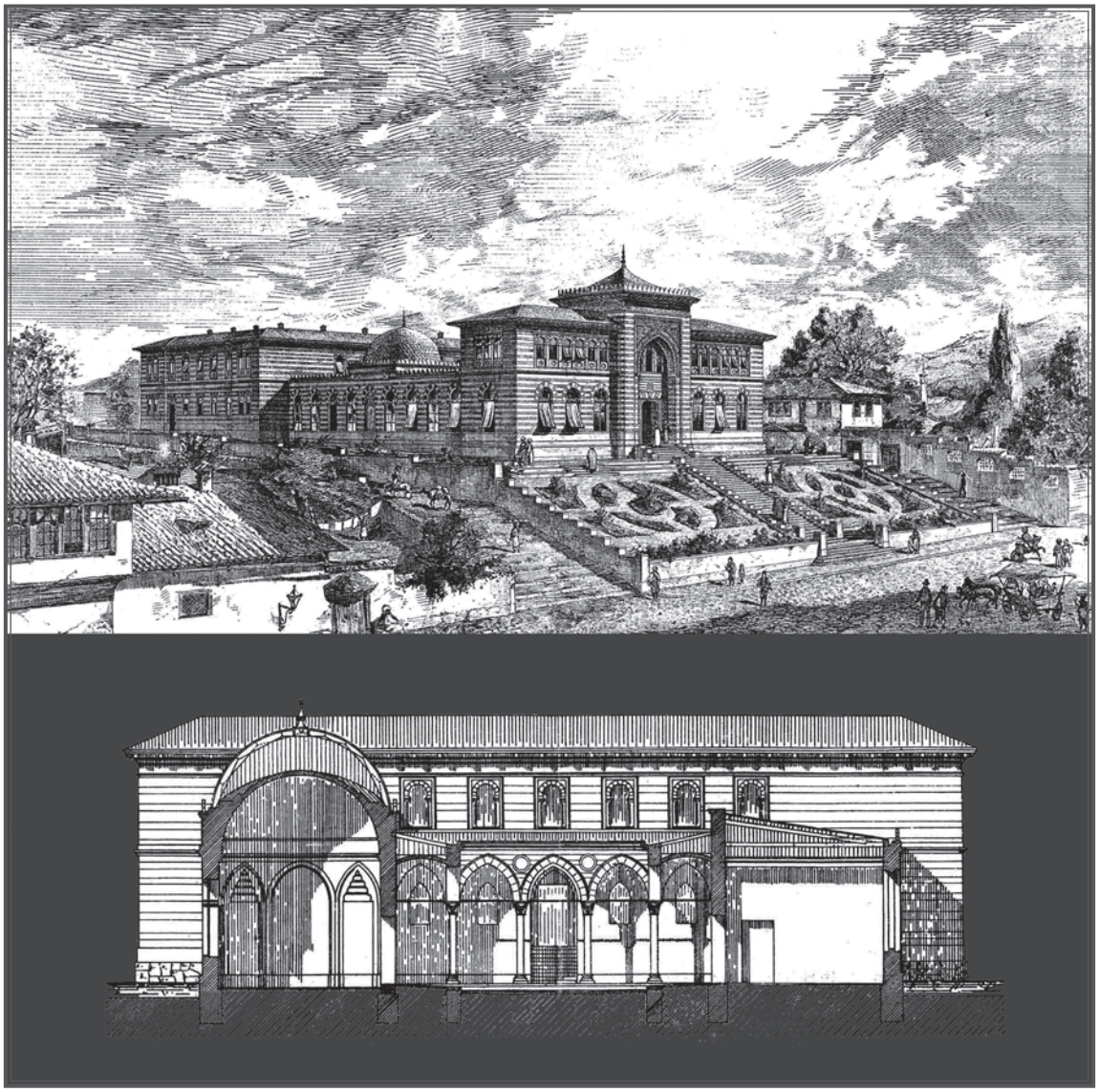
U članku *Nekolike uspomene iz prošlih vremena*, Ivan Milićević dosta slikovito i, čini se, pouzdano podsjeća na drugovanje i zajedničko djelovanje s Osmanom Nuri Hadžićem. On objašnjava tadašnje domaće prilike ogrezle u tradicionalnoj duhovnoj okamenjenosti, stanje u kojem su agitatori "ispod žita" djelovali na mase pogubno. Bošnjačko stanovništvo se upozoravalo na aneksijski nacrt o prevjeravanju domaćih muslimana, posebno školske djece. Svijet je nagovaran na masovno iseljavanje, na prodaju imanja u bescijenje.

Godine 1887. u Sarajevu se otvara Šerijatska sudačka škola, u koju odmah stupa Osman Nuri Hadžić, a Ivan Milićević je u tom gradu već bio uspješan polaznik viših razreda gimnazije. Ta se godina može uzeti kao polazna na putu književne, društvene, kulturno-prosvjetne, prosvjetiteljske i preporodne kolaboracije *Osman-Aziz*. Ubrzo, u Mostaru, za vrijeme

---

♦67 Jakša Čedomil (Jakov Čuka), ***Osman-Aziz. Literarni prikaz;*** *Novi viek,* 2./1898., 7., 435.

nekih praznika, dolazi do njihovog poznanstva s vršnjakom Franom Supilom, koji je tada, u Dubrovniku, uređivao novopokrenuti list *Crvena Hrvatska*, te ih pozvao na saradnju, što mladi pisci rado prihvataju. U *Crvenoj Hrvatskoj* ipak se afirmirao samo Hadžić jer je Milićević tada uglavnom pisao za mostarski *Glas Hercegovca.*



Šerijatska sudačka škola (Mektebi-nuvvab) u Sarajevu – visoka islamska obrazovna ustanova osnovana je nakon austro-ugarskog zaposjedanja BiH 1878.

Hadžić se u književnosti javlja 1892. godine, doduše ne s originalnim književnim radovima, nego kao "skupljač i prevodilac istočnih narodnih priča", a u *Crvenoj Hrvatskoj* te godine objavljuje *Istočne iskre*.[♦68] Ipak, ključni trenutak početka formiranja čvrste književno-publicističke koalicije Osman-Aziz zbio se onda kad je Osman Nuri Hadžić počeo studirati pravo u Zagrebu i stanovati zajedno s Ivanom Milićevićem. O tome dragocjeno svjedočanstvo opet daje Milićević u pomenutom tekstu *Nekolike uspomene iz prošlih vremena* gdje ističe taj podatak kao nešto vrlo važno u njihovom životu.

Prve publicističke i književne radove potpisuju svaki svojim imenom, sve do 1894. godine, od kad uglavnom nastavljaju kao Osman-Aziz, ali se i do 1895., a u publicistici i nadalje, ponekad javljaju i samostalno, pod pseudonimima *Vamik, Hajrudin, Ibni Mostari* i *Aziz Hercegovac*.[♦69] Te, 1894. godine, prema Milićevićevom svjedočanstvu, Hadžić izražava želju i ambiciju da njih dvojica nešto napišu za *Maticu hrvatsku.* A „ući u Maticu – značilo je onda mnogo", ističe on i dodaje kako je Hadžić odmah "nabacio kostur" za siže romana *Bez nade*, s već oformljenom idejom prikaza konzervativnog čovjeka koji pada i propada, nasuprot čovjeku koji se diže radom. To je jedino pisano svjedočanstvo o tome na koji način je funkcionirala književna kolaboracija dvojice pisaca, mada se ono ne smije uzeti kao bezizuzetni oblik te saradnje. Za sam roman *Bez nade* Milićević tvrdi da je nastao tako što je Osman više davao ideje, a on pisao, *zaobljavao* i Osmanu čitao, nakon čega je Osman odobravao. Priznanje da je Hadžić odobravao konačne verzije, uz ostale relevantne činjenice, jedan je od dokaza literarnog autoriteta i liderstva Osmana Nuri Hadžića u književnoj produkciji Osman-Aziza, ali se ni to ne treba uzeti kao bezizuzetno pravilo.

[♦68] O. Nuri: ***Istočne iskre. Skupio i preveo*** - , *Crvena Hrvatska*, 2./1892., br. 52.

[♦69] Osman Nuri Hadžić je kao publicist često koristio pseudonim *Vamik,* ponekad i *Hajrudin,* dok se Ivan Milićević potpisivao, naročito ispod pjesničkih radova, kao *Ibni Mostari* i *Aziz Hercegovac.* Međutim, s puno razloga se može smatrati da je pseudonim *Ibni Mostari* koristio i sam Hadžić u kalendaru *Mearif,* ispod prevedenih radova s orijentalnih jezika jer te jezike Milićević nije poznavao. A sasvim se pouzdano može ustvrditi autorsko zajedništvo u nastanku pripovjedaka *Dervišaga Halačević*, *U vinogradu*, *Stambulski gost* i *Lejlei kadar* - sve objavljene u časopisima pod pseudonimom *Ibni Mostari,* koje su kasnije uvrštene u zbirke *Pripovijesti iz bosanskoga života* i *Na pragu novoga doba,* pod imenom Osman-Aziz.

Tako je nastao prvi bosanskohercegovački roman, *Bez nade*, prema Milićevićevom svjedočenju, za nekih četrdeset dana. Autor teksta *Nekolike uspomene iz prošlih vremena* ističe da je vijest o primitku romana u izdavačke planove *Matice hrvatske* u njima izazvala nezapamćeno oduševljenje, koje ih je toliko ponijelo da su odmah zasnovali "neke manje stvari", *Pogibiju i osvetu Smailage Čengića* i *Marijanovu ranu* (u izdanju Hartmanove *Hrvatske biblioteke*), kao i zbirku *Pripovijesti iz bosanskoga života* (objavljena u *Društvu sv. Jeronima*). Milićević govori i o tome kako je Hadžić izrazio želju da jedno djelo napiše i objavi pod svojim imenom jer je sam i odabrao "gradivo iz prošlosti Mostara", misleći na pripovijest *Ago Šarić*. Također navodi i to kako je znamenito djelo *Islam i kultura* nastalo u njegovom prisustvu, ističući da je Hadžić „kao šerijatlija imao u malom prstu sav stručni materijal".



Rijetke su pojave da dva istaknuta pisca svoja književna djela oblikuju i ispisuju zajedno. Takav poduhvat, dosta uspješno, učinila su dvojica Mostaraca – Osman Nuri Hadžić i Ivan Milićević, koristeći se pseudonimom Osman-Aziz.

Književno djelo Osman-Aziza može se tretirati i kao djelo koje je potpisano samo tim pseudonimom, ali cjelina literarno-beletrističkog osmišljaja onoga što su njih dvojica napisali i objavili neodvojiva je od onoga što su napisali i objavili svaki od njih zasebno. Neka pojedinačno potpisana djela, kao što je već rečeno, ne mogu se shvatati kao potpuno samostalna, ne samo zbog Milićevićevog svjedočenja nego i zbog autentičnih i dokazljivih mjerila koja pretpostavljaju i drukčija mišljenja.

Od književnih djela Osmana Nuri Hadžića, najznačajnija je pripovijest *Ago Šarić*[♦70], stilizirana legenda o najpoznatijem mostarskom deliji i junaku, zahvaljujući čijem junaštvu je spašen Mostar od potpunog smaknuća pri napadu Stojana Jankovića i njegovih hajduka. U njegova samostalna djela još možemo ubrojiti i četiri već spomenute zabilježene ili prevedene "*istočne narodne priče*". Sa Safvetbegom Bašagićem i Ivanom Milićevićem, pod pseudonimima *Ibni Mostari, Gjerir, Hariri* (kojim se potpisuje i Milićević), te inicijalima *O. N.*, autor je brojnih priloga u prva dva kalendara *Mearifa*, koje je uredio i u Zagrebu objavio zajedno s njima. U prvom *Mearifu*[♦71], Hadžić (vjerovatno ipak u zajednici s Milićevićem), bez potpisa, objavljuje priče *Uspomena na kišnu dovu* i *Alipašin sud.* I u narednom kalendaru[♦72] također ima dosta priloga prevedenih s turskog i arapskog jezika, ali bez originalnih proza. Osman Nuri Hadžić je, koliko se zna, autor samo jedne pjesme, s naslovom *Momu dragulju.*[♦73] Slično Mulabdiću, on je također objavljivao *Male priče i dosjetke*, pod pseudonimima *Vamik* i *Hajruddin*.[♦74]

Od samostalnih djela, Osman-Aziz su objavili pet naslova: pripovijesti *Pogibija i osveta Smail-age Čengića* i *Marijanova rana*, romane *Bez nade, Pripoviest iz mostarskoga života,* i

---

[♦70] Osman Nuri Hadžić: ***Ago Šarić. Pripovijest iz prošlosti Mostara. Napisao Osman Nuri***. Zagreb, 1894. *Hrvatska biblioteka*, sv. 123.-124. Inače, pripovijest je prethodno bila objavljena u časopisu *Dom i sviet*, 7./1894., 1., 3.-7.; 2., 21.-24.; 3., 37.-38.; 4., 54.-56.; 5., 75.-76.; 6., 95.-96.; 7., 114.-115.; 8., 134.-135.

[♦71] ***Mearif. Muhamedanski kalendar za godinu 1312. (1894. – 1895.). Sastavili Osman-Aziz.***

[♦72] ***Mearif. Muhamedanski kalendar za godinu 1313. (1895. – 1896.). Sastavili Osman-Aziz.***

[♦73] ***Vamik: Momu dragulju. (Na slici, gospođici A. S.).*** *- Behar*, 1./1900. – 1901., 5., 73.

[♦74] ***Male priče i dosjetke. Upaljetnikovac. Vamik.*** *- Behar,* 1./1900. - 1901, 10., 158.; ***Upaljetnikovac Vamik.*** *- Behar,* 1./1900. – 1901., II, 173.*;* ***Upaljetnikovac: Vamik,*** *Behar,* 1900. – 1901., 14., 221.*;* ***Sabrao i preveo Vamik.*** *- Behar,* 2./1901. – 1902., II, 166.-167.*;* ***Sabrao i preveo Vamik,*** *- Behar,* 2./1901. – 1902., 12., 186.-187.*;* ***Male priče i dosjetke. Hajruddin*** *- Behar,* 7./1906. – 1907., 16., 189. - 190.

Bez svrhe, Slika iz života – te dvije knjige pripovjedaka, *Na pragu novoga doba, Pripovijesti* i *Pripovijesti iz bosanskoga života*. Također su, u raznim časopisima i listovima, objavili još oko tridesetak pripovjedaka i crtica, zajedno s devet priča iz zamišljenog ciklusa *S puta i teste*, kao i roman *Djeca nevolje*, objavljen u časopisu *Prosvjeta*, u osamnaest nastavaka, 1896. godine.

Godina 1895. može se smatrati najznamenitijom u književnom stvaralaštvu Osman-Aziza jer je tada objavljen roman *Bez nade*, njihovo najpoznatije i, bez sumnje, najbolje književno djelo. Taj roman je, ujedno, i prvi roman u bosanskohercegovačkoj književnosti, objavljen tri godine prije prvog čisto bošnjačkog romana, Mulabdićevog *Zelenog busenja*.

Roman *Bez nade* je i prvo značajnije književno djelo koje govori o okupaciji Bosne i Hercegovine, konkretnije, o njenim posljedicama. On progovara o nesnalaženju domaćeg svijeta u godinama neposredno nakon aneksije, isključivom nesnalaženju Bošnjaka-muslimana, njihovom razočarenju, gorčini usljed osjećaja napuštenosti i nesigurnosti. To je djelo, jednako kao i *Zeleno busenje*, priča o beznadežnoj vjeri u povratak starih vremena i starog poretka. Ali, prije svega, to je roman polarizacije, podijeljenosti i idejnih neslaganja domorodaca. Ujedno, to je i priča o dva životna shvatanja historijske datosti: konzervativne, tvrdokorne, starosjedilačke nepopustljivosti, tvrdoglavosti i tradicionalnog "nâma" i savremene, logičke, dijalektički i psihološki opravdane fleksibilnosti "ljudi novog vremena" – ljudi koji razumiju promjene i neminovnost historijskih i društvenih protoka. Roman je literarizirani sukob te dvije životne koncepcije, a pisci se u njima, na žalost, otvoreno svrstavaju u jednu od njih i aktantski i glasnogovornički izražavaju preko svojih predstavnika u samom djelu. Ta politička polarizacija, pa uvjetno kazano i životna opredijeljenost kao kritička i idejna podloga romana, na izvjestan način izazvala je i određeni polaritet u njegovom shvatanju, odnosno i podijeljenost među njegovim ocjenjivačima. Jedni su kritičari bili blagonakloni i na strani i idejnih i literarnih rješenja, dok su drugi (kao i u sličnim slučajevima drugih pisaca toga vremena) "na nož" dočekali ne samo djelo, nego i spisateljsko-politički profil i doktrinu samih autora. Doduše, može se istaknuti i "srednja linija" kojom su pošli mahom "domaći" kritičari, koji su zanemarili društveno-političku tendenciju, a dali značenje prosvjetiteljskoj i edukativnoj.

Od strane Osman-Azizovih savremenika, roman je uglavnom tretiran kao atraktivna društvena i politička književna materija, koja je izazivala ili ushićenja zbog nakane približavanja bosanskohercegovačkih muslimana Hrvatima i hrvatskoj tendenciji prema njima, ili pak razočarenja što se pisci otvoreno solidariziraju s apetitima asimilacije Bošnjaka u hrvatsko nacionalno stablo. Dok ih jedan kritičar, u povodu izlaska romana, zove "braćom po krvi", drugi ih promovira kao "hrvatske muslomane", a treći se obrušava na jezik njihovih junaka koji je primjereniji ''zagrebačkom pravniku" nego prepoznatljivom govoru mostarske čaršije.

Iste godine kad i *Bez nade*, pisci objavljuju i knjižicu od dvije pripovijetke – *Pogibija i osveta Smail-age Čengića* i *Marijanova rana.* Prema sadržaju tih pripovijesti, nameće se logičan i idejno-tematski sasvim opravdan zaključak da je prvu uglavnom napisao Osman Nuri Hadžić, a drugu Ivan Milićević. Ali, gledano s aspekta literarno-stvaralačkog potencijala oba pisca, vjerovatnije je zajedničko autorstvo.

Godinu nakon romana *Bez nade*, u *Matici hrvatskoj* izlaze pripovijesti *Na pragu novoga doba.* Riječ je o tri duže i jednoj vrlo kratkoj pripovijeci.[♦75] Ta knjiga je od strane hrvatske kritike dočekana slično kao i roman, s tom razlikom što se isticanje nacionalno-vjerskog karaktera te proze svelo samo na prijeku nužnost. Reklo bi se, na razumniju mjeru, što je i očekujuće, s obzirom na to da je nacionalna orijentacija Hadžićeva (pored naravne Milićevićeve) bila već sasvim neupitna. Jednodušna je ocjena da je pripovijest *Medju dva svieta* ubjedljivo najuspjelija. Javili su se uglavnom kritičari koji su već pisali o njihovoj književnoj djelatnosti, Jakša Čedomil, Mihael Bulovec i Josip Prigl. Za razliku od hrvatske i slovenske, srpska kritika je ponovila Osman-Azizove slabosti već prije izrečene perom Svetozara Ćorovića, a sada su se, u povodu zbirke *Na pragu novoga doba*, pored njega, javili Slobodan Jovanović (Puck) i Mladen Smiljanić. Jedan od njih,[♦76] karakterizirajući pripovijetku *Molitva* (*San Mladića*), koja se, uglavnom, pripisivala Milićeviću, otvoreno negira postojanje hrvatskog naroda u Bosni

---

[♦75] To su priče: *Na Neretvi, Sve se zaboravlja, Medju dva svieta* i *Molitva (San Mladića).*

[♦76] Puck (Slobodan Jovanović), ***Na pragu novoga doba. Pripoviesti. Napisali Osman-Aziz,*** Zagreb, 1896. - *Zora*, 2./1897., 4., 149.

i Hercegovini, a drugi,[♦77] koji napominje da je u pitanju *san mladića zagrebačke univerze*, izražava nedvosmislen protest zbog narastanja nacionalističke naravi u njihovoj literaturi, koja postaje otvorena propaganda hrvatskog imena i jezika i da taj duh tako silno vlada "da ni u snu ne ostavlja čovjeka na miru".[♦78]

Četvrto Osman-Azizovo samostalno djelo je njihov drugi roman, *Bez svrhe. Slika iz života*, koji također izlazi u *Matici hrvatskoj*, naredne, 1897. godine. Treba kazati da ni taj roman nije izazvao neko opće i izrazitije zanimanje aktuelne književne kritike, ali se može slobodno reći da ni jedno od njihovih zajedničkih djela nije izazvalo tako oštre i decidne reakcije malobrojnih kritičara. Riječ o dva izrazito antipodna i na svoj način prihvatljiva kritičarska stava koji svaki ponaosobno iznosi shvatljive i lahko obrazložive argumente. Riječ je o prikazima Vladoja Dukata[♦79] i Jakše Čedomila.[♦80]

Dukat daje prvenstvo idejnosti romana koja se razaznaje preko piščevih nastojanja da afirmiraju zapadnu kulturu, u koju ubrajaju i hrvatsku, odnosno autorsku agitaciju na populariziranju "hrvatskih knjiga" i njihovom masovnijem čitanju, iskazanu riječima pozitivnih junaka, praktično svojih glasnogovornika. Za razliku od Dukata, Jakša Čedomil ne nalazi dovoljno opravdanja ni razumijevanja za tako oštar kritički stav autora prema institucijama islama, zalažući se za razumijevanje klerikalnih pozicija u odsutnom političkom i historijskom trenutku dilema, nesnalaženja i neshvatanja. Naime, *Čedomil* ukazuje na moguće pogubno, fatalističko djejstvo te literature, izražavajući bojazan da je neracionalno u toj mjeri na vidjelo iznositi same opačine klerikalnog vrha – koji je, u krajnjem slučaju, pozvan da štiti etiku vjerskih odnošaja i preko institucionalnosti datog sistema.

Kako je istakao Muhsin Rizvić, nakon Hadžićevog traktata *Islam i kultura* i zbirke pripovjedaka *Na pragu novoga doba*, roman *Bez svrhe* najsnažnije afirmira starčevićanstvo kao

---

[♦77] Mladen Smiljanić, ***Na pragu novoga doba. Pripoviesti. Napisali Osman-Aziz,*** Zagreb, 1896., - *Bosanska vila,* 12./1897., II, 174.

[♦78] ***Isto***.

[♦79] Vladoje Dukat, ***Bez svrhe. Slika iz života. Napisali Osman-Aziz,*** - *Narodne novine*, 64./1898., 68, 1.

[♦80] Jakša Čedomil, ***Osman-Aziz. Literarni prikaz,*** - *Novi viek*, 2./1897., 7., 432.-436.; 8., 486.-490.

ideologiju i bez ikakvog libljenja otvoreno propagira "hrvatskomuslimansku nacionalističku deklaraciju, kao antipoziciju i oštro odvajanje od turske istorijske tradicije".[♦81]

Posljednja, peta, zajednička knjiga izlazi opet nakon godinu, 1898. To su *Pripovijesti iz bosanskoga života*, zbirka od šest priča.[♦82] Za razliku od zbirke pripovijesti *Na pragu novoga doba*, ta knjiga gotovo da nije izazvala nikakvu javnu pažnju. Reagirala su samo dva kritičara, jedan *Anonim* i Hinko Krizman, u časopisima *Nova nada*[♦83] i *Srbobran*.[♦84] Krizmanov prikaz nije otišao dalje od kurtoaznog predstavljanja novog djela tih pisaca, a Anonimus je napisao oštar, gotovo vulgarno uvredljiv tekst na račun autora, pisan s neviđenom odbojnošću i s pozicije srpskog neskrivenog nacionalizma, sav u svađalačko-polemičarskom i izazivajućem žargonu. Vjerovatno je karakter i značenje toga teksta uvjetovalo i nepotpisivanje autora, odnosno određeni stav redakcije *Srbobrana.*

Osman-Azizove knjige, objavljene u Zagrebu, te tako izložene samom žarištu tadašnje književne klime, nisu izazvale opće interesiranje kritike, a ni čitalačke publike. Razloge svakako treba tražiti i u tome što su te knjige izašle u vrijeme hiperprodukcije proznih sastava objavljenih u vodećim zagrebačkim izdavačima, u vrijeme eksponiranja velikog broja mladih prozaista, posebno u Hrvatskoj. O tome, mada ne potvrđuje ovo mišljenje, govori znamenita studija Milana Marjanovića objavljena u *Ljubljanskom zvonu*,[♦85] u kojoj se razvija teza o "lokalizovanju" velikog broja zanimljivih pripovjedača. U toj opaski treba potražiti i prozno djelo Osman-Aziza, što Marjanović kasnije kao fakat i navodi, određujući im karakteristike i one specifičnosti koje pripadaju određenoj grupi pisaca toga vremena. Istina, on je Osman-Aziza tretirao kao općevažnije pisce iz plejade njihovih savremenika, dajući im jedno od primjerenijih mjesta u tadašnjoj hrvatskoj književnosti.

♦81 Muhsin Rizvić: ***Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda 1887.-1918.***, str. 125.

♦82 To su priče: *Trule dubine*. (štampane u Viencu, 1895.), *Izselio se, Tko pod bratom jamu kopa, sam će u nju upasti, Stambulski gost, Pravedan sud* i *U vinogradu*.

♦83 H(inko) K(rizman), ***"Pripovijesti iz bosanskoga života". Napisali Osman-Aziz. Na svijet izdalo društvo sv. Jeronima.*** U Zagrebu 1898. - *Nova nada*, 3./1898. – 99., 4. – 5., 161. - 162.

♦84 Anonim: ***Nigda siti***, - *Srbobran*, 16./1899., 9.

♦85 Milan Marjanović, ***Noviji hrvatski pripovjedači.*** - *Ljubljanski zvon*, 1901., 826.

U dvije pripovjedačke knjige Osman-Aziz su objavili deset pripovijesti, a gotovo trideset priča su štampali u raznim časopisima i listovima koji se mogu smatrati najvažnijim u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini njihova vremena. Nekolike priče koje se nalaze u knjigama *Na pragu novoga doba* i *Pripovijesti iz bosanskoga života* prethodno su, uglavnom pod drugim naslovima, objavljene u časopisima. Neke od njih je u prvotnjoj, časopisnoj, verziji potpisao Milićević, svojim imenom ili pseudonimom, a kasnije su, često uz određene intervencije, objavljene s potpisom Osman-Aziza. Nekolike od tih priča mogu se, bez obzira na naknadne intervencije, ili tekuće potrebe korištenja zajedničkog imena, ipak u prvotnoj verziji tretirati kao Milićevićeve, ne samo one koje je potpisao pravim imenom, nego i one potpisane pseudonimom *Ibn Mostari.* Tu spadaju *Otmica*, *Mnogopoštovani*, *Dervišaga Halačević*, *Stambulski gost*, *Lejlei Kadar*, *Naš pop Periša*, a možda i *Marijanova rana* i *Izselio se.*

Ako se žele istaknuti nekolike ključne karakteristike te pripovjedačke kolaboracije, onda je jedna od njih izuzetno zahtjevna i osjetljiva, a to je pitanje pojedinačnog učinka svakog od dvojice pisaca, onoga što bi se moglo detektirati kao Osmanovo (Hadžićevo) i kao Azizovo (Milićevićevo). To pitanje je tim kompleksnije jer se, od djela do djela, može govoriti o različitim omjerima tih učinaka, ali isto tako i o sasvim izvjesnoj nesigurnosti mjerila kojima se ta nepoznanica razrješava. Pogrešno bi bilo tvrditi da se bezrezervno Hadžiću, u zalog njegove pripovjedačke komponente, može pripisati islamski, a Milićeviću kršćanski svijet i svjetonazor jer nas mnoge od tih proza u tom pogledu sasvim očigledno demantiraju. Mnogo je autentičnije mjerilo čitalačka intuicija i stečeno iskustvo na račun uspostavljenog sistema toga književnog opusa jer se stilsko-izražajni konkretizam i nezapriječena stvaralačka neposrednost jednog i drugog može tim načinom, relativno bez rizika, otkriti i time donekle ustanoviti pitanje udjela u datom autorstvu. Snažna karakteristika Osman-Azizove pripovijetke sadržana je u elementarnosti atributa koji je karakteriziraju kao prozu prepoznatljivu u tom vremenu, tom stvaralačkom kontekstu i toj životnoj sredini. Ali, prije svega, ona se ogleda u senzibilnosti životnih opreka koje su izazvale realističko-naturalistički reljef, potkrijepljen intelektualističkom, didaktičkom, prosvjetiteljskom i tendenciozno-kritičkom premisom, a obogaćen produhovljenom senzibilnošću, emotivnim nabojem, pripovjedačko-narativnom prohodnošću (čiji su povoji u narodnom kazivanju), pejzažom i deskripcijom usađenog lokaliteta. U tim elementarnim narativnim nukleusima Osman-Azizovim valja potražiti i

uspostaviti povezujuće tračnice smislenosti i umjetničke opravdanosti te proze. A pobrojani atributivi samo su prometni znakovi koji nam pomažu da pretjerano ne zalutamo.

Književna produkcija Osman-Aziza, kao i zasebno književno i publicističko djelo Osmana Nuri Hadžića u kontekstu bošnjačke, napose preporodne književnosti, predstavlja nezaobilazno, markantno i epohalno djelo koje se svojom cjelinom, doktrinom i stvaralačkim nabojem uzdiže do visina reprezentativne književno-beletrističke i naučno-dokumentarne baštine našeg prosvjetiteljstva i preporoda. Uz književna i ostala djela Safvet-bega Bašagića i Edhema Mulabdića, ali i drugih naših znamenitijih književnika toga vremena, Osman-Azizovo i Osman Nuri Hadžićevo književno i drugo djelo predstavlja sam sudbinski određen vrh u potrazi za svrhovitošću nacionalnog, kulturno-prosvjetnog i duhovnog buđenja Bošnjaka krajem 19. i početkom 20. stoljeća.

Osman-Azizovo najbolje i prvo kompleksnije djelo, roman *Bez nade*,[♦86] poput romana *Zeleno busenje*, Edhema Mulabdića, ima epohalno, posebno značenje, kako u sklopu bošnjačke, tako i bosanskohercegovačke prozne književnosti. Bez obzira što se *Zeleno busenje*, sasvim opravdano, smatra prvim bošnjačkim romanom, romanu *Bez nade* ne možemo niti smijemo oduzeti značenje prvog bosanskohercegovačkog romana, ali i romana koji se mora posmatrati i kao djelo od izuzetne važnosti za bošnjačku književnost. Ne samo zbog Osmana Nuri Hadžića, nego i zbog okolnosti pod kojim je nastao, zbog njegove psihološko-povijesne osnove koju tretira, u krajnjem slučaju i zbog sadržajnog miljea kojim se ono osvješćuje kao umjetnička tvorevina na podlozi i zasadima isključivo bošnjačkog mentaliteta, kulture, tradicije, životne filozofije, specifične sredine, roman *Bez nade* se, bez pretjeranog rizika, može smatrati, bar u navedenim relacijama, i bošnjačkim, prema tome – i prvim romanom. I on, bez obzira na dilemu oko imena jednog od njegovih autora, i na taj način shvaćeno, to i jeste.

Kad je objavljen, pa i kasnije, jednako kao ni *Zeleno busenje*, roman *Bez nade* nije polučio širu pažnju javnosti ni kritike, kako hrvatske, tako ni bosanskohercegovačke.

♦86 ***Bez nade. Pripoviest iz mostarskoga života. - Napisali Osman-Aziz*** (Osman Hadžić i Ivan Milićević), *Zabavna knjižnica Matice hrvatske, svezak CLXXVI - CLXXVIII.-* Zagreb, 1895.

Osim rijetkih, sporadičnih, i samo u par slučajeva značajnijih reakcija, to književno djelo dugo je ostalo nerazjašnjeno, kritički neosmišljeno, estetski zaobiđeno, a književnohistorijski relativno prešućeno. I na njegovom primjeru (kao i u slučaju *Zelenog busenja*) ponovio se fakat da ga je iscrpnije proučio i studijski i estetski vidnije obrazložio samo najplodniji bošnjački književni estetičar i historičar Muhsin Rizvić.[♦87]



Najplodniji bošnjački književni estetičar i historičar Muhsin Rizvić i jedno od njegovih kapitalnih djela.

♦87 O romanu *Bez nade,* kao i o cjelokupnom opusu Osman-Aziza, a i književnom djelu Osmana Nuri Hadžića i Ivana Milićevića - ponaosobno, najiscrpnije i istraživački najdosljednije napisao je Muhsin Rizvić, u studiji *Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda, 1887 - 1918.* Kasnije se taj tekst u više navrata i za razne izdavačke poduhvate koristio kao reprezentativni prilog: ili za potrebe književnohistorijskog viđenja i objašnjenja romana, ili za uopćenu prezentaciju književnosti Osman-Aziza i Osmana Nuri Hadžića.

Književno-idejna koncepcija romana *Bez nade* počiva na historijskoj podlozi neposrednih društvenih previranja, nesnalaženja i socijalno-etničkog raslojavanja u prvim godinama nakon austrougarske aneksije BiH. Njegova fabula, osmišljena i koncentrirana oko ideološki koncipiranih aktera koji će uglavnom predstavljati doktrinu i biti otjelovljenje zamišljenih opreka, vezana je za Mostar i njegove stanovnike u stvarnom i relativno proživljenom društvenom kontekstu, tako da se i njegova "historijska radnja" veže za period od sredine 1879., do jeseni 1884. godine, dakle gotovo isti period koji obuhvata i radnja Mulabdićevog *Zelenog busenja*, s tom razlikom što je Mulabdić "zahvatio" i ključnu, 1878. godinu – godinu Berlinske konvencije, odnosno vrijeme oružanog otpora bošnjačkog stanovništva prema okupacionoj vojsci.

Tretiran od strane malobrojnih hrvatskih kritičara toga vremena, roman *Bez nade* je uglavnom tumačen i analiziran političkim mjerilima, jer su se ti prikazivači najpohvalnije izrazili o autorskom kritičkom odnosu prema nepomirljivcima s novim stanjem, posebno s njihovim oportunim i odbijačkim stavom prema novoj, zapadnoj kulturi, pa prema tome i početnim zasadima programirane kroatizacije. Zbog toga su tadašnji hrvatski prikazivači djela uglavnom isticali značenje i idejnost onih protagonista u romanu koji su nosili aktantske i glasnogovorničke uloge propagandista adaptacije, prihvatanja novog, a odbacivanja starog, destruktivnog, prema tome i zaostalog. Taj stav, potkrijepljen agitacijskim naporima opomene Bošnjacima, konkretnije muslimanima, dobio je političku dimenziju otpora ideji i pojavi raseljavanja i borbe za navodnu historijsku potrebu njihovog ostanka i opstanka u njihovoj i na njihovoj zemlji. Podalje od te razvidne politizacije djela, samo su rijetki prikazivači obratili koliku-toliku pažnju na njegove literarno-estetske domete.

Roman *Bez nade* se, uistinu, dade sagledati i s dvije polaritetne tačke njegova naboja, koje se mogu odjelito posmatrati i procijeniti, ali se čini uputnijim i efikasnijim analitički prosud preko objedinjenosti ta dva osnovna značenja, a preko njih ili, bolje kazano, u njima, i ostalih. Jedno je značenje romana utisnuto u njegovu historiografsku, društvenu, povijesno-strukturalnu potku biti i događaja, a drugo je simbiotički utkano u literarnu, doživljajnu, fiksijalnu i katalizatorsku, egzistentnu i egzotopijsku sadržinu koju obično nazivamo estetskom i književnom. U tom prvom sloju, roman zaista vjerno ocrtava historiografiju jednog vremena

i jedne sredine, vjerovatno slijedeći nepatvorenu faktografiju možda i preslikanog stanja "stvarnih događaja", prije bi se kazalo – "stvarne situacije". Ta postaneksijska, aklimatizatorska perioda za etničke domorodačke skupine data je, valja pretpostaviti, koliko-toliko objektivno i ne smije se ni tumačiti ni doživljavati kao okvir, ili rubna zona samog estetskog štiva. U djelu će se i te kako ocrtati taj *odnos centra i margine*, ali će oni u zadatom realizmu, isprovociranom i elementima naturalizma, fungirati kao sastavnice koje i dalje cijene svaka svoj tok, a jedna bez druge je nemoćna vlastitog izraza i iskaza. Konkretno, u romanu *Bez nade* neće biti uvijek odveć lahko razjediniti tendenciozno-historiografsko od estetskog i fiksijalnog, ali to samo ide u prilog treće sastavnice, a to je njegova (i njihova, autorova) odgojnoedukatorska, prosvjetiteljska, humanistička i preporodna tendencija.

I roman *Bez nade*, jednako kao i roman *Zeleno busenje*, zasnovan je kao pripovijest. Ima XVII poglavlja i fabularno predstavlja priče o materijalnoj, fizičkoj i duhovnoj propasti i uzdignuću glavnih likova i njihovih porodica nekoliko godina iza aneksije i austrougarskog zaposjednuća Bosne i Hercegovine. To je "životna priča" o Alagi Hrli, glavnom protagonisti, njegovoj porodici, djeci i ženi. Ujedno, to je i paralelna, konceptualno nadopunjavajuća priča o Omerefendiji, Alaginom prijatelju i antipodu, a od strane autora osmišljenom opozicioneru, njihovom otjelovljenom glasnogovorniku i ideologu. I opet, slično Mulabdićevom *Zelenom busenju*, roman *Bez nade* zamišljen je i ostvaren kao kompoziciona zaobljenost preko tematskih jedinica koje se uklapaju u suštinu povijesnog, društvenog, socijalnog, porodičnog, jednako i ljubavnog romana jedne vrste samoniklog, stvaralački inertivnog kritičkog realizma. Ipak, on je, preciznije ustanovljeno, stilski i sadržajno ostvaren kao kombinacija realistično-naturalnog, romantično-sentimentalnog i programsko-tendencioznog, pa je, prije Mulabdićevog romana – ne samo prvi, nego i ogledni roman kako bosanskohercegovačke, tako i bošnjačke književnosti; roman na koji se konceptualno i stvaralački sasvim očekivano nadovezuje ne samo Mulabdićeva nego i proza nešto kasnijih pripovjedača – *Šemsudina Sarajlića*, Hamdije Mulića, Alije Nametka, Ahmeda Muradbegovića, a u izvjesnim karakteristikama i Hamida Šahinovića, Nafije Sarajlić, Hifzije Bjelevca i Hamze Hume.

Ideološko-angažirana koncepcija romana *Bez nade*, od samog naslova, pa do njegova sadržajnog kraja nije uvijek pod strogom autorovim kontrolom. Na svu sreću, i vrlo često,

stvaralačko-estetska potencija, kao i intuitivno-inertivni umjetnički odraz, tvorbeno se realizira kao aristotelovski mimezis, izdižući se iznad pripovjedačkog posredovanja i disciplinirane dijegeze platonovskog tipa. Prema onome što je književni angažman u Osman-Azizovom romanu *Bez nade* moramo imati odvojen stav, tumačeći ga i razumijevajući kao ideološki kontekst van estetskog teksta, koji ima univerzalno, i odvojeno, značenje. Struktura i figura brojnih opisa (posebno Mostara, prirodnih ljepota samog grada i njegove okoline), ljubavno-erotska i sentimentalna punina koja preplavljuje i traži višu razinu pripovjedačkog višeglasja, izvrsno ostvaren glavni lik, kao i još nekoliko drugih značajnijih, ali i epizodnih – te, naposlijetku, uglavnom živa, optički i doživljajno ukalkulirana slika društveno-političkih, socijalnih i psiholoških stanja u siže djela, čine taj roman njihovim najboljim umjetničkim ostvarenjem, a u bosanskohercegovačkoj i, pretenciozno kazano, bošnjačkoj književnosti, određuju mu jedno od markantnijih mjesta.

Roman *Bez nade* tematski obuhvata postokupaciono vrijeme austrougarske aneksije Bosne i Hercegovine, a sižetski instalirane strogo suprotstavljene ideološke pozicije odraz su historijskog fakta koje se kao literarni problem nameću u dvostrukom značenju. Jedno je značenje faktura, povijesno motrište koje svakako zaslužuje i literarnu fikciju, a drugo upravo duhovna osmišljajnost, autorska opredijeljenost za određenu varijantu, koja je, na žalost, bila neizbježna ne samo u tom vremenu, nego i u spisateljskim tendencijama i tenzijama naših književnika. Progovorivši prvi o tom vremenu i toj historijskoj okolnosti, Osman-Aziz nisu imali lagodan položaj, tim prije što su i sami bili svjedocima tih događanja. Možda je i ta povijesna okolnost jedan od razloga što su izbjegli prikazati sam proces aneksije i vojnih sukoba, a s čim se tri godine kasnije prvi svjesno suočio Edhem Mulabdić.

Glavni protagonist romana *Bez nade*, Alaga Hrle, idejni je opozicioner samih autora. Kao što se na kraju djela dade sagledati, s likom Alage Hrle autorima se, slično kao Mulabdiću, "otelo" nešto što vjerovatno nisu željeli. Umjesto da umjetničku uvjerljivost i vrhunsku stvaralačku kreativnost iskažu na planski angažiranom liku Omerefendije, kojemu se Alaga javlja samo kao idejni i likovni kontrapost (kao što se ritmička ravnoteža tijela održava zahvaljujući različitim, ''suprotnim" pokretima) – desilo se obrnuto. I kod Osman-Aziza, u liku Alage, kao i kod Mulabdića, u liku Muharemage, pred očima čitalaca

razvija se i sazrijeva situacija u kojoj antiteza postaje umjetnička istina, a teza samo smisleni kliše; Omerefendija sam sebe, polahko ali sigurno, dokida kao vlastiti stav koji, na kraju, čak postaje opречan, donekle i izlišan. Umjesto da bude osvijetljen, on služi kao rasvjeta. Doduše, kako to i dolikuje aktantu, Alaga zauzima različite kurseve unutar svoje ideološke putanje (sprema se na iseljenje, a potajno radi na tome, i nada se, da ipak ostane; prodaje imanje da može ostvariti plan o preseljenju, a novac troši bez rezona), ali ipak nikad do kraja ne dospijeva u tako diskretan položaj koji bi ga označio tipičnim akterom. U tome pogledu, on je više *slučaj* proizveden u karakter dostatan sebi i svojoj volji, a suvišan i sebi i ostalima. Alaga u *dijegetičnom univerzumu* (pripovijednom svijetu) funkcionira kao akter koji ne djeluje, ali njegova uloga zahtijeva djelovanje. Kao akter, on svjesno kombinira dvije varijable i stavlja ih u pogon: u sebi objedinjuje aktantsku ulogu žrtve s tematskom ulogom *oca* i *muža* i ta unutarnja intriga, kao diskurzivno sredstvo, drži ga u poziciji aspekta pripovjednog teksta, jer izravno i najmarkantnije doprinosi integraciji svih njegovih dijelova. Želeći ga u početku naslikati kao "zabludjelu ovčicu", s poluironičnom distancom, što i čine – autori su na svakom slijedećem koraku morali uvidjeti da on nije tako bezazlena zamisao. Kao što ističe Muhsin Rizvić u svojoj studiji o Osman-Azizu, u liku Alage Hrle prelama se psihoza domaće, muslimanske (bošnjačke) sredine, a njegova lična sudbina na neki način predstavlja ujedno i sudbinu najvećeg dijela njegovih sunarodnjaka. Rizvić smatra da je to zato što je većinsko stanovništvo "uporno odbijalo novo i težilo za starim", a sudbina nade pretvarala se u beznađe.[♦88]

Na idejnoj suprotstavljenosti glavnih aktera romana utjelovljena su dva osnovna pogleda na historijsku okolnost izazvanu aneksijom: pogled koji austrougarsku silu prihvata kao stvarnost i želi iz nje izvući sve što je korisno, a zaobići sve što je neželjeno i onaj nazor koji se s datom situacijom ni pod koju cijenu ne miri, niti je može u bilo kojem obliku prihvatiti. Ti antipodni i nepomirljivi stavovi uvjetuju fabularno-kompozicijski razvoj i događajno-strukturalne neuralgične i "incidentalne" tačke koje pospješuju razvoj psihološkog "sadržaja", a time i estetski ispunjavaju pravac osnovne i angažirane autorske zamisli: da se na planu potpuno okarakterizirane i decidne ambijentalnopovijesne zbilje

[♦88] Muhsin Rizvić, O. c., str. 401.

oplemeni kritičko-prosvjetiteljska i preporodna misao i da joj se dade karakter univerzalno-egzistencijalnog značenja.

Kroz jednosmjerni siže, preko priče koja kontinuirano slijedi raspored događaja, u romanu *Bez nade* funkcioniraju i drugi važni, ali i s različitim uspjehom oblikovani likovi koji čine već spomenutu nosivu konstrukciju njegove strukture i koji djeluju srazmjerno zamišljenom toku priče kao njeni učesnici, bilo da se radi o likovima s tendencijorn, ili koji u djelu fungiraju kao puki dekorativni znak.

Alaga je ne samo glavni akter romana nego i glavni opozicioner Osman-Azizove ideologije i prosvjetiteljsko-edukativne i poučne tendencije. On je i najeklatantniji neistomišljenik i ogledni primjer Omerefendijinog ideološkog angažmana u djelu, otjelovljeni autorski fakat prikaza domaće kulturne, ekonomske i etičke zaostalosti, naspram fikciji samog Omerefendije koji predstavlja pozitivne reakcije i težnje za narodnim ideološkim preporodom, društvenom, etičkom, kulturnom i svakom drugom konsolidacijom. U sukobu te dvije opreke i dva egzistencijalna stava, Alagina uloga, za razliku od Omerefendijine, nije aktantska. On se ne mijenja, njegova postojanost izražava tvrdokornost pogubnih stavova s kojim autori ne dijele mišljenje i protiv kojih su poduzeli "historijski" opravdanu pripovijest, koja je, svakako, morala imati vrlo osoben aktuelitet. Potčinjen angažiranoj volji svojih tvoraca, Alaga nema mogućnosti da bira i da se prilagođava. On je crna nit crno-bijelog životnog slikovnog odraza u izvandijegetičkom univerzumu pripovijesti. On je planirani autsajder koji hrli iz nesreće u nesreću, iz poraza u poraz jer ne prihvata racionalitet stvarnosti što se ne da izmijeniti, ma kako bila neshvaćena. U toj neravnopravnoj borbi, Alaga je unaprijed žrtvovan kao gubitnik, a kao takav, izvađen je iz stvarnog života. I zato je akter koji je osuđen na gubitak. Ponikao iz života, on je i životniji i bliži karakter od autorskog trijumfatora Omerefendije, koji, u poređenju s njim, djeluje ne samo izvještačeno i iluzorno, nego ponekad i odbojno. Ostavljen "bez nade", Alaga, na kraju, biva žrtvom literarne i estetske nepromišljenosti i izvjesne neproduhovljenosti. Sasvim je nepotrebna, etički mizerna i psihološki neopravdana njegova pozicija pri samom kraju romana, kad, shrvan i poražen, priznaje svoju "krivicu", govoreći: "*Omerefendija! Svaka ti se u zlato prometnula.*" Doduše, na kraju, autori ipak čuvaju mrvicu samilosti za svog junaka tako što ga pokušavaju osloboditi apsolutne krivice, pravdajući

njegov pad nesporazumom jednog nepredvidljivog i haotičnog vremena u kojem su također i mnogi drugi griješili na isti način, pa zato i jednako stradali.

Drugi Osman-Azizov roman, *Bez svrhe*, objavljen je također u *Matici hrvatskoj*, 1897. godine.[♦89] Taj roman je ostao u debeloj sjeni prethodnog i u odnosu na njega živi gotovo u potpunoj anonimnosti, možda i zato što nikad nije doživio drugo izdanje, pa je danas široj čitalačkoj publici nedostupan. Iako je nesumnjiv kritički nalaz malobrojnih prikazivača da je *Bez svrhe* gotovo u potpunosti angažiran tendenciozan roman, sasvim je sigurno da je estetska strana toga djela nepravedno zanemarena, posebno kad je u pitanju njegov prvi dio. Tom prozom, Osman-Aziz su svakako nastojali demistificirati i otvorenoj kritici izložiti muslimanski kler i prve duhovne institucije. U sižetskoj ravni uspostavljen je protok gradativnih događaja, koji su, ipak, angažmanom aktera razlomljeni u dvije oštro odjelite cjeline, dva relativno nezavisna fabularna, akterska, idejna i ideološka dijela.

Glavnu protagonističku ulogu u prvom dijelu romana dijele softe Adil-efendija i Salim-efendija. Oni su i glavni predstavnici autorskog markiranja zla i nazadnosti u medresama kao ovještalim, preživjelim vjerskim institucijama u kojima vlada mediokritetstvo i zakon učmale duhovne i fizičke atmosfere. Prva polovina romana ima značajnije literarno-estetske dimenzije od druge jer se u drugom dijelu u punoj ideološkoj i angažiranoj suštini afirmira kritička misao koja narušava estetsku razinu i potpuno zasjenjuje prvi dio, u kojem dominira lik Adil-efendije. On je jedini ‘’akter s prošlošću”, osmišljen kao ‘’sudbina”, a odmah do njega, gotovo u istoj ravni, stoji Salim-efendija, možda ipak najoriginalniji i najsamosvojniji protagonist. Reklo bi se: Adil je puniji, a Salim cjelovitiji; Adil je aktant, a Salim akter; prvi više djeluje, drugi više prosuđuje. Obojica se usklađuju ne po sličnosti, nego po različitosti; jedan bez drugog u ideološkoj autorovoj zamisli ne mogu, te zato u njima dvojici ima nešto jedinstveno neraskidivo. Samo zajedno, oni ispunjavaju ideološke naloge svojih tvoraca.

U prvom dijelu romana čitalac doživljava sliku softinskog života koja plastično progovara jezikom naturalistički obogaćene koloristike nesvakidašnjeg ambijenta. To su

---

[♦89] Osman-Aziz: ***Bez svrhe. Slika iz života.*** *– U Zagrebu,* naklada *Matice hrvatske*, *1897. – Zabavna knjižnica Matice hrvatske, svezak CC-CCIL,* str. 204.

stranice koje nude izuzetnu sugestivnost i snagu što odiše jednostavnošću opisa i metaforičko-simbolički istaknutog detalja. Estetskoj neposrednosti, ljepoti neusiljene naracije, životnosti nizanja scena i protočnosti događaja doprinosi i činjenica da se u tom dijelu ne pojavljuju likovi s ulogom autorskih ideoloških propagatora. Taj prvi dio romana nesumnjivo spada u sami vrh bošnjačke (i bosanskohercegovačke) prozne književnosti uopće.

Ali, kad se glavni protagonisti, Adil i Salim, sižetski razdvajaju, kad ih i životni put rastavlja, kad obojica gube položaj koji su imali – tada se već začinje i totalna autorska tendencija, ideološki angažman propagandističkog hrvatstva, čiji je glavni promotor mladi Fehim, lik koji u drugom dijelu romana preuzima ulogu glavnog protagoniste. Na žalost, taj drugi, angažirani, tendenciozni i knjiški dio ne odmiče dalje od mizernog literarnog pamfletizma, prizemne politizacije i propagandistike muslimanskog nacionalnog hrvatstva, koje kao autorski glasnogovornik zastupa taj Fehim, zamišljen i ostvaren ne samo kao otjelovljeni zastupnik ideologije, nego i kao ideološka rezonanca i Salim-efendijina negacija. Fehim označava autorsko uvjerenje literarnom animacijom antagonizama jednog historijskog konteksta, sublimirajući u sebi diskurzivaciju trijumfalnih nagovještaja ''novog-čovjeka-novog-vremena". On je također ostvaren i kao povijesni simbolički korektiv bošnjačkog nacionalnog ustroja u vrijeme austrougarske okupacije i oživljenja hrvatskih (kao i srpskih) aspiracija na Bosnu i Hercegovinu. Konačno, on je i fokusirani sublimativ muslimanskog bošnjačkog bića kojemu je mjesto u nacionalno opredijeljenom hrvatstvu kao ideološkom opredjeljenju samih autora, prema tome i Osmana Nuri Hadžića. Pa ipak, u kontekstu samog Hadžićevog nacionalnog opredjeljenja, valja istaknuti da je on (poput Mulabdića ili Bašagića, pa čak i konkretnije) bio samo deklarativni Hrvat, određujući se u tome neuralgičnom vremenu za ideologiju nacionalnog, prosvjetiteljskog i kulturološkog hrvatstva kao alternativu duhovnoj destrukciji bosanskohercegovačkih muslimana, njihovom raseljenju i mogućoj majorizaciji s neke druge strane.

Treći Osman-Azizov roman, *Djeca nevolje*,[90] objavljen je u časopisu *Prosvjeta*, 1896. godine, u osamnaest nastavaka. Ne treba sumnjati da je sigurno bio rado čitan jer je

---

♦**90** ***Djeca nevolje. - Pripoviest napisali Osman-Aziz.*** *- Prosvjeta,* 4./1896.: 1., 4.-8.; 2., 36.-39.; 3., 71.-74.; 4., 103-106; 5, 135-137; 6, 168-170; 7, 200-202; 9, 264.-267; 10, 292-296; 11, 326-328; 12, 358-362; 13, 391-394; 14., 421.-425.; 16., 485.-490.; 17., 518.-521.; 18., 550.-552.; 19, 582.-587.; 20., 609.-614.

njegov sadržaj vezan za prosvjetnu i prosvjetiteljsku tematiku, a *Prosvjeta* je među učiteljima i uopće prosvjetarima bila vrlo čitana i popularna. Na žalost, to djelo nikad nije integralno objavljeno, pa je savremenoj književnoj (i čitalačkoj) javnosti uglavnom nepoznato; a budući da je štampano u periodici – ostalo je prešućeno i od književne kritike. Dosta nepravedno jer se u literarnoideološkom smislu može porediti s romanom *Bez svrhe*, a u nekim estetsko-idejnim segmentima predstavlja i uspjeliju prozu.

Pored izrazite literarnoestetske vrijednosti koju svakako posjeduje i koja ga svrstava u red najuspjelijih Osman-Azizovih ostvarenja, roman *Djeca nevolje*, i pored toga što je također markantno tendenciozna i angažirana proza, u liku učitelja Cvjetana (koji je, nesumnjivo, poput drugih glavnih likova iz romana *Bez nade* i *Bez svrhe*, također zastupnik autorske ideologije) ipak nudi protagonistu koji djeluje s više životne naravi, jer je i ‘’uzet iz života”, pa je time i neposredniji, nezavisniji od autorskog dikatata koji mu se nalaže.

U prosvjetiteljskoj tendenciji romana, treba se složiti s mišljenjem Muhsina Rizvića, dominira problematika školovanja mladog naraštaja, apel da se ono ne ometa, da se prekine s konzervativnim shvatanjima kako je, nakon nekoliko godina učenja – škole dosta, jer se treba prihvatiti posla. Tom društvenom problemu prosvjetiteljsko-odgojni i preporodni Osman-Azizov nazor pridaje veliku pažnju i u nekim drugim prozama, ali u *Djeci nevolje* on prerasta u protest i optužbu uperenu na društvo, jer je “društvo najveći zločinac, a tim strahovitiji, što nikomu ne pada na um, da ga pozove na odgovornost”,[♦91] kako na kraju romana reče Osman-Azizov prosvjetiteljski promotor učitelj Cvjetan.

[♦91] ***Isto***, broj 20, str. 614.


а Срба, Хрвата
vina Srba, Hrvata i
чки Лист — Služb
Године
Godine
Године
Godine
Године
Goaine
Године
Godine
1929

DRAMSKI ANGAŽMAN EDHEMA MULABDIĆA

Začetnik bošnjačke dramske književnosti je Safvet-beg Bašagić, koji je u *Viencu*, 1894. godine, objavio dramski fragment *Ali-paša*. Ali se Edhem Mulabdić može smatrati začetnikom "šaljive igre" (komedije), bolje kazati, šaljivo-poučne jednočinke. Napisao je aktovke *Miraska* (*Bogata baštinica*), *Teška vremena* i *Svak na posao*. Autor je drame Đerzelez Alija, u tri čina. Uopće se može smatrati da je prvi bošnjački romanopisac (*Zeleno busenje*) ujedno i prvi bošnjački propagator dramske književnosti, zahvaljujući i položaju urednika *Behara* koji je za svoga urednikovanja posebno rado nudio stranice toga časopisa piscima dramskih tekstova, mahom didaktično-poučne, moralizatorske namjene.

Sve svoje dramske pokušaje Mulabdić je napisao isključivo iz prosvjetiteljsko-edukativnih, odgojnih i uopće preporodnih razloga, s namjerom da na društvenim i kulturnim "sijelima" i "večerima", zabavi, pouči i etički opredijeli mladu publiku. Ne treba sumnjati da je to bila svjesna tendencija našeg najznamenitijeg (uz Bašagića, pa i Osmana Nuri Hadžića) preporoditelja koji je do kraja svoga dugovjekog života ostao isključivo vjeran književnosti "polze", odgojne i etičke njene svrhe, smatrajući da je estetsko-stvaralačka pozadina književnosti od sekundarnog značaja. A imajući na umu vrijeme u kojem je živio i stvarao, te društvene prilike njegova doba, čini se da i nije moglo biti drugačije.

Kraj devetnaestog stoljeća je u svim našim gradovima bio obilježen izuzetno živom kulturnom međukomunikacijom obrazovanijih građana izraženom u vidu organiziranih okupljanja po kiraethanama, kulturnim društvima, na folklornim ili sličnim svečanostima. Mulabdić je tih godina bio glavni promotor i idejni začetnik svih kulturnih i prosvjetiteljskih događanja u Sarajevu. Zapravo, ništa se slično u tome pogledu nije događalo na prijelazu stoljeća, a da tome nije bio sudionik naš neumorni prosvjetitelj i književnik.

Aktovka *Miraska* (*Bogata baštinica*)[♦92] je klasična statična komedija čija radnja teče bez skretanja, pravolinijski, što podrazumijeva i tipičnost, jezgrovitost i kratkoća jednočinke. U nizu relativno statičnih scena odvija se radnja zasnovana na pokušaju dvojice prosaca da dođu do ruke bogate mirazuše. Lahka komedija gradi se na intrigi koju izaziva sluga Hasan. On prvo obećava starom ciciji Omeragi da će se poduzeti kod miraske ne bi li je sklonio da se uda za njega, a to isto govori i mladom, pomalo naprasnom dertliji Murad-begu. Djelo je tipičan primjer "masculinum", tzv. "jednopolne drame", komada u kojem se žene ne pojavljuju. U to doba još Bošnjakinje nisu igrale u dramskim predstavama, a ako je i bilo glumica na sceni, onda su bile "pozajmljivane" iz hrvatskih ili srpskih kulturnih društava, odnosno dramskih družina.

Scene se odvijaju na sokaku, gdje sluga Hasan, pored tarabama ograđene avlije, mete brezovom metlom i gunđa zbog toga što su mu dali "ženski posao". Njegovi dijalozi sa sluškinjom iz kuće su dijalozi s Glasom. Čekajući vijesti o tome šta je miraska odlučila, dvojica "mladoženja" ulaze u spor, vrijeđajući se i na kraju sve završi tučom. Na vrhuncu toga sukoba, dolazi do preokreta. Pojavljuje se mladi, poletni, moderni (obučen u "tijesno" odijelo "a la franga"), očigledno učeni, savremeno obrazovani Ferhat-beg. S njim su i hodže. Vrlo brzo, dok su se dvojica zavađenih snašli i shvatili šta se događa, saznaje se da pridošli momak odvede mladu.

Dok Josip Lešić smatra da je dijalog jednočinke *Miraska* "živ, iskričav, sa duhovitim replikama", koji uspijeva, ali površno, naznačiti karakter "vještom upotrebom 'komičnog u riječima'"[♦93], Gordana Muzaferija misli da se radnja odvija u statičnim scenama "što nikako ne ide u prilog Mulabdićevom poznavanju komediografske tehnike".[♦94]

Jedan *Anonim*, pišući u *Novom beharu*, 1944. godine, kako su u Hrvatskom državnom kazalištu u Sarajevu prikazane aktovke *Miraska* i *Teška vremena*, smatra, pak, da u *Miraski* ima

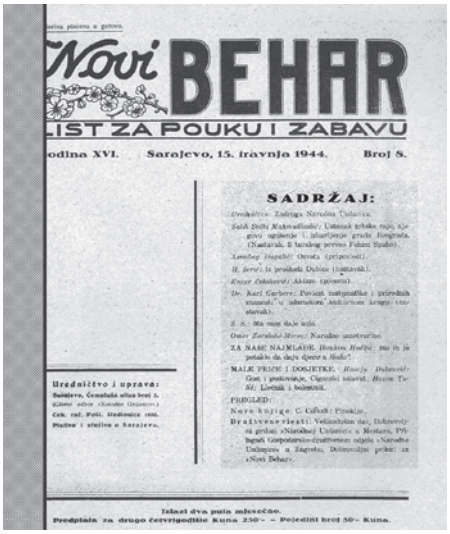
---

[♦92] E. M. Selim (Edhem Mulabdić), ***Miraska (Bogata baštinica), Drama u jednom činu iz bosanskog muhamedovskog života.*** *– Mearif*, 1315. (1897. – 1898.), 45. – 70.

[♦93] Josip Lešić, ***Vrijeme melodrame (Dramska književnost u Bosni i Hercegovini u doba austrougarske vladavine),*** *Svjetlost,* Sarajevo, 1989., str. 136. – 137.

[♦94] Gordana Muzaferija, ***Antologija bošnjačke drame XX vijeka****; Predgovor; Alef,* Sarajevo, 1996., str. 11.

puno monologa "tipičnih za dramski rad naših prijašnjih književnika, osobito onih koji su uglavnom pisali pripovijesti, pa joj to malo oduzima od scenske uvjerljivosti."[♦95]


Novi BEHAR
LIST ZA POUKU I ZABAVU
odina XVI. Sarajevo, 15. travnja 1944. Broj 8.
SADRŽAJ:
Uredništvo i uprava:
Izlazi dva puta mjesečno.
Predplata za drugo četvrtgodište Kuna 250·- — Pojedini broj 50·- Kuna.

Naslovna stranica 'Novog behara' iz 1944. godine.

Druga po redu napisana aktovka, deset godina iza *Miraske*, je šaljiva igra *Svak na posao.*[♦96] Od svih njegovih jednočinki, ona je najdidaktičnija, a odnosi se na jedan vjerovatno aktuelni ondašnji prosvjetni problem izražen kao masovnije razočarenje, malodušnost i napuštanje školovanja. Pošto je djelo i pisano za đačko *Društvo*, sasvim je jasno kako je piščeva namjera bila da ga prvenstveno vide baš đaci, pa je i izvedeno za veliku godišnju proslavu *Gajreta.*

Ta nevelika komedija situacija, koja potpuno tehnički odgovara *Miraski*, zasnovana je na gestovnom i značenjskom ponavljanju, što samo po sebi izaziva komični efekat. Glavni lik je Remzibeg, sedmoškolac, kome su dojadile slabe ocjene, pa odlučuje napustiti

---

[♦95] Anonim, *Edhem Mulabdić, **Miraska i Teška vremena**, - Novi behar*, XVI/1944., 22., str. 359.

[♦96] Edhem Mulabdić, ***Svak na posao. Jedna zgoda u dvije slike iz godine 1895**. – Novi behar,* 7./1933.-34., 15./16., 210. – 217.: 2. Iz *Novog behara* jednočinka je preštampana u izdanju *Islamske dioničke štamparije*, Sarajevo, 1934. godine, str. 25.

školu i prekinuti školovanje. Tu njegovu odluku bivši jarani dočekuju oduševljeno, obećavajući mu "povratak u život", teferiče i provod. Mulabdić karikira te "prijatelje": svi odreda imaju averziju prema knjizi i školovanju. Niko od njih (Avdo Biber, Lutfaga, Dževdet-ef i Fahribeg) niti se školuje niti ima namjeru. Žive lagodnim, raspusnim životom čiji je smisao u zabavi, akšamlucima i dertu. Kad čuju za Remzibegovu odluku, dovlače se razni telali i pretrge, nudeći mu na prodaju sve što treba takvom životu: pušku, bicikl, sahat s lancem…

U narednoj situaciji prikazan je Remzibeg, ni živ ni mrtav, bunovan i mahmuran, blijed i neispavan, sa strašnom glavoboljom poslije lumpovanja. Dolazi i policija da sačini zapisnik i sprovede osumnjičene za sinoćnju tuču u, očito, zloglasnom *Bijelom konju*. Remzibeg počinje uviđati koliko ga košta samo jedan dan "života". Situaciju razrješava njegov polubrat Ibrahimaga, neskriveni autorov rezoner i zastupnik očigledne piščeve ideje da njegovim likom ovaploti prosvjetiteljski naum dajući mu značenje moraliste koji nastupa kao onaj koji će Remzibega vratiti na put zdravog i poštenog života. Kao Mulabdićev glasnogovornik, Ibrahimaga nastupa s pravom prosvjetno-pedagoškom i odgojnopoučnom tiradom o besmislenosti života koji mladom čovjeku samo obećava propast. On kaže: "Vama, braćo, prijateljima Remzijinim, a i njemu samom, mogu reći da je skrajnje vrijeme da se opomenete, da se prođete ludorija. Vidite, toga ništa Remzija ne bi učinio, da je bio zabavljen školom. I vi, da imate svoj kakav taki posao, ni vi to ne bi učinili. Vama je sad vakat od posla, pa i latite ga se, posao će vas očuvat od stranputice. A sada: svak na posao!"[♦97]

U komadu *Svak na posao* Mulabdić je u punoj mjeri iskoristio svoj prirodni dar za humor, a književni za prilično sugestivno izazivanje humoristične situacije. U toj jednočinki dijalog je prirodniji nego u *Miraski*, a takav je upravo zbog humornog i prirodnijeg jezika. Ne treba ni kazati kako je taj dramski komad nevelike književne vrijednosti napisan s tendencijom prosvjetitelja i preporoditelja koji je i inače, i ne samo jednom, kazivao da svojim književnim radom prije estetskog i stvaralački opravdanog poduzetništva prednost daje ideji prosvjetiteljstva i nacionalnog preporoda.

[♦97] Drugi izvor, str. 25.

Aktovka *Teška vremena* je komad koji ima ozbiljnije konotacije od prethodnih, ali je i to djelo s humorističnom podlogom ostvareno kao igra zapleta. Ta jednočinka nije "jednopolna" jer se u njoj pojavljuju i ženska lica, djevojke Haša i Hanifa, te Hašina mati Nurhanuma. Potka drame je ljubav Haše i Mušana koju žele omesti i onemogućiti spletkari, posebno čauš koji je "bacio oko" na lijepu Hašu. Saznavši od pasvandžije Omerage kako Haša ima momka, čauš dogovara spletku, namjerava momka uhapsiti pod optužbom da je učestvovao u tuči, te se tako domoći djevojke. Inače, Haša i mati joj žive same jer se Hašin otac Mehaga nije vratio iz rata; one vjeruju da više nije živ. Zapletne situacije se ponavljaju ulogom Dede, derviša koji naslućuje spletku i osujećuje namjere lukavog, previjanog pasvandžije. Taj Dedo se pojavljuje kao osoba koja ne poštuje zakon u vezi s nošenjem fenjera noću. Jedan put ga čauš sa zaptijama uhvati bez fenjera, drugi put s fenjerom bez svijeće, treći put i sa svijećom, ali neupaljenim fenjerom. Svaki taj put Dedo ismijava čauša i zaptije. On biva svjedokom dogovora između čauša i pasvandžije da mladog Mušana, ni kriva ni dužna, uhapse i tako otvore put prema Haši.

Najuspjeliji i najhumorističniji akter je pasvandžija. Njime je Mulabdić kreirao izvrstan lik spletkaroša i neinteligentnog gradskog tumarala koji je opsjednut opasnostima što vrebaju poštene ljude na svakom koraku, vjerujući kako je jedini spas u njegovoj uobraženoj budnosti i spremnosti da ih sačuva od zla. Njegovi izvrsni monolozi odaju mizantropa i pokućara, žbira i ulizicu – u isto vrijeme. Mulabdić je u pasvandžiji nesumnjivo ostvario najupečatljiviji i najkreativniji lik u svim svojim dramskim djelima. Evo jednog od tipičnih pasvandžijinih monologa:

Ko je to? Ko se to šulja po mraku bez fenjera? Ako li ga samo moja čamaga dofati! Težak li je moj hizmet devletu i miletu Bože dragi. Šuljaju se kojekakvi šišmiši i sovuljage po mraku, a nije čist posao, kad se klone svjetla. Hm! Još da nije mene, ovakog dobra čuvara reda i tuđeg dobra, šta bi bilo! Iz očiju bi se kralo i otimalo. Ali ne dam ja! Ja sam ovdje jedini čuvar svega, na meni stoji ova mahala i ova čaršija! Ali zato imam itibar kod starijih, zato mene pitaju za svašto. Meni valja znati: kakav je ko, ko šta radi i ko ništa ne radi, kako ko živi, ko pije i ko se svađa sa ženom, sve to valja meni znati. Zato dok drugi spavaju, ja razmišljam o svijetu i ljudima i svakojakim poslovima.

Ko je to? Ko se to šulja po mraku bez fenjera? Ako li ga samo moja čamaga dofati! Težak li je moj hizmet devletu i miletu Bože dragi. Šuljaju se kojekakvi šišmiši i sovuljage po mraku, a nije čist posao, kad se klone svjetla. Hm! Još da nije mene, ovakog dobra čuvara reda i tuđeg dobra, šta bi bilo! Iz očiju bi se kralo i otimalo. Ali ne dam ja! Ja sam ovdje jedini čuvar svega, na meni stoji ova mahala i ova čaršija! Ali zato imam itibar kod starijih, zato mene pitaju za svašto. Meni valja znati: kakav je ko, ko šta radi i ko ništa ne radi, kako ko živi, ko pije i ko se svađa sa ženom, sve to valja meni znati. Zato dok drugi spavaju, ja razmišljam o svijetu i ljudima i svakojakim poslovima.

Drama skončava tako što se u odsutnom trenutku pojavljuje Hašin otac Mehaga, živ, ali bez ruke. To je trenutak kad je čauš upravo uhapsio nevinog momka Mušana. Kad su ljudi objasnili Mehagi svu pasvandžijinu, čauševu i donekle muhtarovu spletku – čauš se izgubi, a umjesto Mušana, po Mehaginom naređenju, zaptije hapse pasvandžiju. Aktovka završava veselo, igrom riječima. Pasvandžija, koga zaptije odvode, dobacuje: Osta čaršija brez pasvandžije!", a Dedo mu odgovara: "Ne, nego osta pasvandžija brez čaršije!"

Mulabdićeve jednočinke su se prikazivale na radost mlade publike, a drama *Teška vremena* bila je iznimno popularna i igrana je vrlo često četrdesetih godina na mnogim našim scenama i u okviru mnogih svečanosti. *Anonim* koji je zabilježio prikazivanje *Miraske* i *Teških vremena* u Sarajevu, 1944. godine, konstatirao je kako ova potonja jednočinka nema onih scenskih nedostataka iz *Miraske*. On je mislio da je tim komadom Mulabdić dokazao kako ima dramskog talenta. Tim istim povodom, prikazivač pod pseudonimom *Theatralis*, u sarajevskom časopisu *Hrvatska misao* piše kako u Mulabdićevim igrama nema usiljenosti ni banalnosti i da je to njihova osobena vrijednost, s obzirom na to da "kao prosvjetni radnik nastoji kuditi zablude neuka svijeta"[♦98]. I Jovan Kršić u sarajevskom *Pregledu* piše kako drama *Teška vremena* posjeduje osnovne osobine Mulabdićeve proze, imajući "vjernu lokalnu boju, u pogledu jezika i tipova, i blagi karakterni humor".[♦99]

[♦98] Theatralis: ***Dvije Mulabdićeve jednočinke.*** – *Hrvatska misao.* Glavni pododbor *Matice hrvatske* u Sarajevu. MCMXLIV, II/1944., 10., str. 304.

[♦99] Jovan Kršić, ***Šo, Nušić et minores***. – Pregled, Sarajevo, VII/1933., str. 52.



Kuća Alije Đerzeleza u Sarajevu, ponad Ćurčića brijega, prema Vrbanjuši

Mulabdić je napisao i melodramu Đerzelez Alija[♦100] kojom se, očigledno, želio ozbiljnije ogledati kao dramski autor. Ali on tim komadom nije postigao značajniji uspjeh, niti je izazvao bilo kakvu reakciju javnosti i književne kritike. Pa ipak, ta drama nije bez izvjesne književne vrijednosti, posebno oni njezini dijelovi na početku i na kraju koji se odnose na scene sa Đerzelezom u formi narodnog deseterca i tradicionalne folkloristike. Ostali dijelovi u kojima je glavni akter prisutan samo posredno, napisani su slobodnom formom. Izrazita je neubjedljivost u izvedbi dramskog konflikta jer je Đula, Alijina žena, nedovoljno psihološki opravdano prisiljena da se preuda mimo svoje volje, što je i glavni razlog junakovog praštanja njene nevjere. Lica djeluju neubjedljivo, pa i ona najvažnija, poput Ajkune, Đerzelezove sestre, i majke mu, Nurhanume. Nešto je ipak življa i impresivnija Đula. Najuspjeliji i dramski najubjedljiviji je lik Bake koja uspješno izvršava molbu bolesnog Alije da ode do njegovih dvora i vidi je li sve isto kao i prije. Scena je šarolika i bogata, naročito na početku i na kraju, sa svatovima, momcima i djevojkama, te vilama, a sama drama obiluje pjesmom i igrom i ta njena folklorna, izvorna podloga je i njena najveća vrijednost.

♦100 Edhem Mulabdić, ***Đerzelez Alija, Drama s pjevanjem u tri čina, po narodnoj pjesmi.*** – Narodna uzdanica, 9./1941., 42. – 65.



PROSVJETITELJSKO-EDUKATIVNE TENDENCIJE PRVOG BOŠNJAČKOG ROMANOPISCA

Prvi i najznačajniji Bošnjački preporoditelj, Edhem Mulabdić, pored toga što se književnošću bavio iz estetsko-stvaralačkih poriva, bio je, prije svega (za razliku od Bašagića ili Osmana Nuri Hadžića) cijelim svojim životnim i profesionalnim vijekom potpuno i bez ostatka posvećen ideji bošnjačkog preporoda i prosvjetiteljsko-edukativnom djelovanju. Ko se na bilo koji način bavio životom i djelom toga našeg književnog velikana našao je posebnog razloga istaknuti taj njegov angažman. I savremenici koji su pratili njegov rad i pisali o njegovim djelima, među kojima i oni najznačajniji – Safvet-beg Bašagić, Vladoje Dukat, Jovan Hranilović, Jozo Ivakić, Petar Kasandrić, Ivan Lepušić, Ivan Lorković, Milan Marjanović, Abdurahman Nametak, i drugi, također i potonji književni historičari i teoretičari, Muhsin Rizvić i Zdenko Lešić – kao na najosnovniju značajku piščevog književnog rada ukazivali su na izrazitu edukativu i prosvjetiteljsku tendenciju.

Ta tendencija u stvaralačkom postupku Edhema Mulabdića imala je svrhu nacionalne korisnosti kojoj on nikad nije pretpostavio ni jednu drugu, pa ni usko književnoestetsku dimenziju ili značenje u svome djelu. Zbog toga se čini da su griješili i griješe svi oni tumači te književnosti koji mu prigovaraju pretjerano didaktičko nastrojenje, tzv. „pedagogovanje" (Milan Marjanović) i izraziti prosvjetiteljski žar, kao da se radilo o nečemu stihijskom, nesvjesnom i nedozrelom za ozbiljnije književne uzlete, konkretizirajući da se radi o autoru koji je sklon knjiškosti usljed nedoučenosti i netalentiranosti. A radi se isključivo o tome da je Mulabdić tako djelovao *svjesno*, ne smećući nikad s uma da je ta tendencija izraz njegove primarne dužnosti. On je nastojao, do kraja svoga života, kao književni stvaralac što upadnije i očiglednije u svoju književnost uklopiti prosvjetiteljske, humanističko-odgojne i preporoditeljske nazore, smatrajući ih posebno i neizostavno bitnim kad je u pitanju duhovni i uopće kulturni opstanak Bošnjaka. Zbog toga je on, ipak, nesporno, manje vrijedan književni

umjetnik nego što bi, eventualno, bio da je živio u drukčijim okolnostima, ali je isto tako nesporno da je značajnija pojava u bošnjačkoj povijesti nego što bi bio da je djelovao i radio kao isključivi književnik. U jednom sveobuhvatnijem poniranju u našu kulturnu prošlost, posebno iz doba preporoda, nacionalne emancipacije i borbe za smisleniji identitet, sigurno će se pokazati da nije bilo primjera vrijednih rada i djela Edhema Mulabdića. Neće biti pretjerano neobazrivo ako se kaže da je bio naš najznačajniji prosvjetitelj. A ta prosvjetiteljska djelatnost osjetila se i, više-manje, bila stamena u svim njegovim književnim djelima. Teško bi bilo pronaći makar i jednu od stotinjak objavljenih pripovjedaka u kojoj se ne bi mogla bar nazrijeti edukativna i poučna nit utkana u književnoestetski sloj.

U Mulabdićevom pripovjedačkom opusu ima dvadesetak pripovijesti u kojima prosvjetiteljsko-edukativna i odgojno-poučna značenja imaju prvenstvenu ulogu, ili su napisane samo s tim ciljem. Njihov zajednički edukativni nazivnik ipak ne označava automatski i razmjere literarnih dometa pojedinih od njih. Neke među njima svojom papirnatom knjiškošću, tendencioznošću i stvaralačkom malokrvnošću gotovo ne zaslužuju estetskog motrišta i pomena. A neke, pak, i pored napadnog edukativnog angažmana, spadaju u red njegovih najuspjelijih priča. Veći broj njih sadržajno je vezan za probleme školovanja mladih Bošnjaka, uopće obrazovanja, zatim odgoja, ponašanja, poslušnosti, servilnosti prema starijima, itd. Te su pričice nastale kao plod učiteljskog iskustva. On je tada bio mladi učitelj i svakako su mu, u književnom pogledu, te teme bile vrlo doživljajne i nadasve profesionalno bliske. Gotovo sve iz reda tih priča imaju oznaku *Iz učiteljskog života.* Spomenimo nekoliko naslova: *Prvi srednjoškolac, Lijek od krađe, Pismen i nepismen, Dječija lukavost, Pravo reče, a ne pogodi,* itd. Neke od izrazito edukativnih priča posjeduju stanovitu književnu vrijednost, ali su u njima knjiškost, idejnost, odgojni prozaizam, te poučnost toliko nadmoćni da se i one mogu svrstati u red književno slabijih ostvarenja. To su *Šilo za ognjilo, Naši stari, Đuro Prepelica, U velikoj školi, Uspomena iz naroda*, itd.

Drugoj pripovjedačkoj grupi pripadaju literarno bolja ostvarenja bez kojih se ne bi adekvatno moglo valorizirati Mulabdićevo književno djelo. Te su pripovijetke sastavnicom njegovog sveukupnog proznog ostvarenja, a to su *Aga, Aga i kmet, Na sijelu* i *Rasipnik*. Kazat ćemo koju riječ o ove četiri, po stvaralačkom kvalitetu, izdvojene priče.

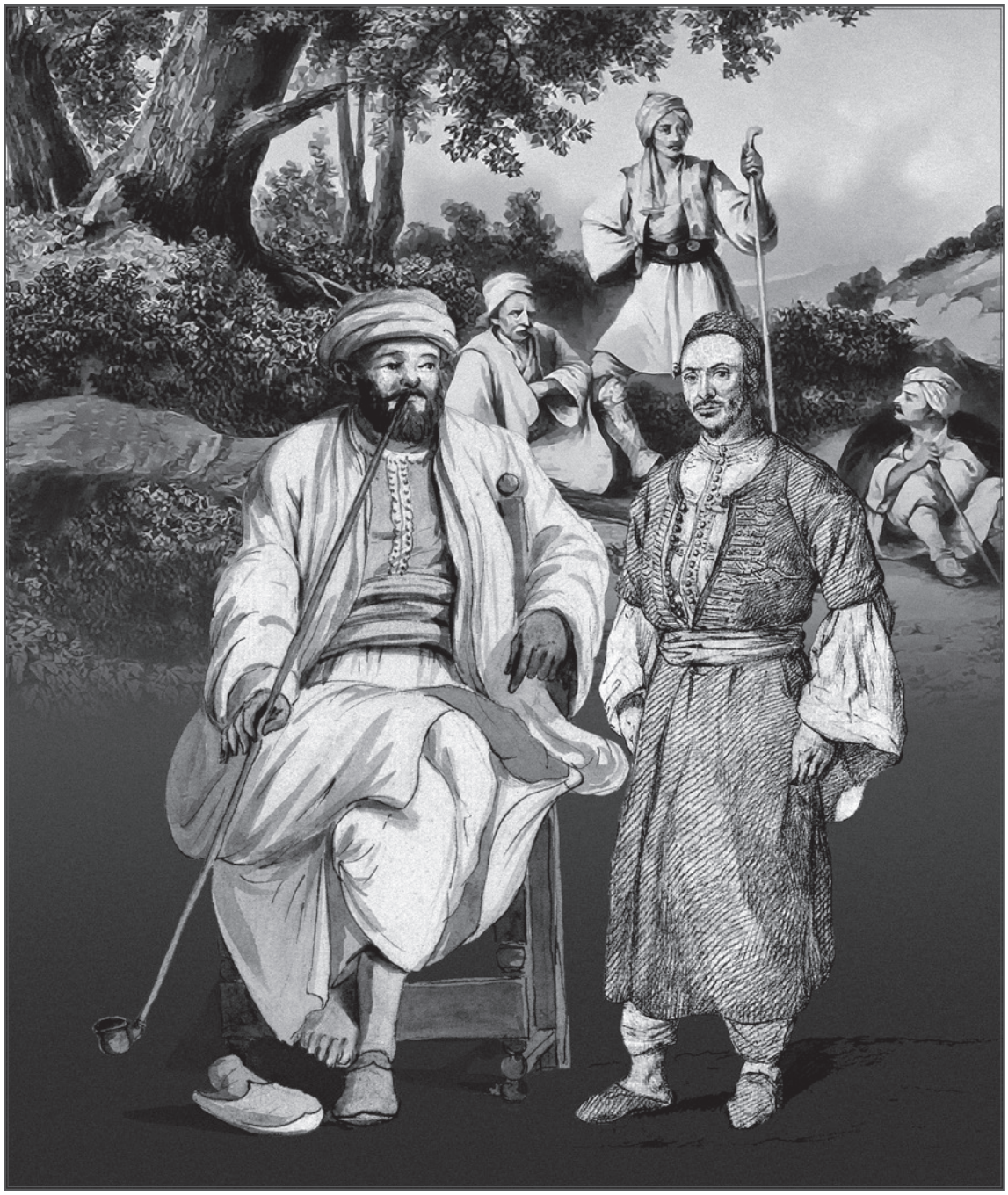
Označena kao *Crtica iz života*, pripovijetka *Aga*[♦101] u mnogome ima karakteristične oznake Mulabdićeve novele. To je uvodni atmosferski obrazac opisa koji završava fokusiranjem glavnog lika, s postepenim razvojem fabule bez oštro istaknutog zapleta, ali sa sižejnim konceptom koji se razrađuje u situaciju jednog općeg žarišta kao glavnog problema, te raspletna narativna faza koja je usmjerena prema ublažavanju, smirenju i konačnom razrješenju, relativno očekivanom finalu.

U početku novele prikazuje se lik koji, dok cijeli gradić tone u spokojni mir, uz svjetlo, bdije nad knjigom. Svi znaju da je to jedino svjetlo u učiteljevoj sobi. Ali sad učitelj nije sam: uz njega su i dva đaka, dva mladića. U toj čudnoj noćnoj školi oni upijaju učiteljeve riječi, a on, ozaren i gotovo u nekom bunilu, objašnjava mladićima veličinu, suštinu, ljepotu i važnost obrazovanja kao dar spoznaje i čovjekovo neprocjenjivo bogatstvo koje mu nudi znanje. Njih dvojica, Idrizagin Hašim i gazda-Perunov Ilija, prerasli da s ostalom djecom idu u redovnu školu, odlučuju da tim bržim načinom stiču znanje i tako dostignu propušteno i prestignu one mlađe. (Istovjetan motiv prisutan je i u romanu *Zeleno busenje*, a ujedno je to i autentičan detalj iz piščeve biografije.) Učitelj svoje vremešne đake nagovara da nastave više školovanje, što oba mladića s oduševljenjem prihvataju. Ali, životne prilike drukčije određuju njihovu sudbinu. Hašima otac ženi bogatom baštinicom, ali se, prije toga, jedan naravni konflikt između oca i sina izbjegava na taj način što Idrizaga poteže patrijarhalnu, konzervativnu razložnost kojom sina razuvjerava u njegovim nakanama o školovanju. On kaže:

Moj sinak, ti nikad nećeš biti kajmekam, da sto godina učiš! A i što će ti to? Zar ti nije bolje da budeš svoj goso, aga? Moj djed rahmetli, sjeko japiju i gonio u Beograd, do svoje trideset i pete nije snišao sa splavi al je dotle toliko steko, da je onda nakrivio i proživio svoj vijek među ljudima. Otac čuvao ono što mu osta od oca, a i on zakupljivao desetinu i on dosta namak'o, kuću i nekoliko njiva evo oko kasabe, a ja istina nijesam ništa stek'o, a i teško je bogme sticati, al sam bar očuvo ono što je meni iza njih ostalo. Danas, sinko, nema boljeg rada nego ako imaš odakle nasut svoj hambar, pa po malo mljeti i živit. Ta sjedit svaki dan među ljudima kud bi bolje.[♦102]

[♦101] Edhem Mulabdić, ***Aga. Crtica iz života.*** – *Bošnjak* (kalendar). 19./1901., str. 51.–55.

[♦102] ***Isto***, str. 52.



Idrizaga i gazda-Perun.

Hašim ispočetka uviđa da je otac imao pravo. Postaje pravi Hašimaga, ugledan i bogat građanin kojem ništa ne nedostaje. Ali, vremena se mijenjaju. Sve manje i manje se ubire od kmetova, sve su prazniji hambari. Kmetovi svaki dan postaju sve drzovitiji i sve manje daju, a dugove ne vraćaju. Priča završava opisom sudske naplate dugova od seljaka. Kao predstavnik suda, s Hašimagom u selo ide njegov nekadašnji drug s kojim je išao kod učitelja – gospodin Ilija. Od njega saznaje da dobija godišnju plaću od hiljadu forinti, a on od kmeta na ime cjelokupnog duga ubire samo stotinu. Uviđa prednost činovničkog posla. Istina, ni Ilija se nije dalje školovao, samo je niži činovnik, ali i kao takav, on je gospodin u državnoj službi.

Niti jednoj od ove dvije sudbine Mulabdić ne daje zamjetljivu prednost, iako je opis Hašimaginog saznanja neka vrsta izraženog nezadovoljstva i razočarenja što nije poslušao učiteljev savjet. Međutim, riječi njegovog oca, na kraju, imaju značenje jednog drugog, još uvijek živog i razložnog rezona – rezona, doduše, koji neće dugo imati ni uživati plodove smislenijeg života jer su nastala druga vremena. Mulabdić preko njegovih riječi ironizira preživjelost jednog nazora koji postaje izlišan i, čak, karikaturalan, ali koji u svojoj biti odražava mentalitet u kojem se njegovao i obitavao stoljetni život:

Varaš se, sinko! – pohiti mu čestiti otac. Tebe je zanijela plaća, zanijelo te to ime i haljine i koješta: ali da razumiješ, vidio bi da ti bolje stojiš. Istina je, sinak moj, da su sad vremena teža, troškovi veći, hoće se *kahva, duhan, hoćeš haljinu, a eto nije se naučilo raditi makar da imamo nešto zemljice, ali ko će opet, s božijom pomoći, pa... na pošljetku šta ti je krivo, ha? Jesi l' gladan, žedan, bos? A pos'o, pos'o? Kakav te pos'o tare, kaži mi! Eh, to je ono, moj sinko. Ti ništa ne radiš, a živoš k'o... i otac mu još dosta koješta izgovorio, a Hašimaga je na pošljetku bio – zadovoljan*.[♦103]

Biva očigledno da je u ovoj priči (kao i većini drugih) autor želio ostvariti neku vrstu pomirenja i kompromisa, a to je realizirao baš navedenim riječima na kraju novele jer se u njima, bez obzira na zablude, zastarjelost, anahronizam i prevaziđenost običajnosti življenja, može nazrijeti Mulabdiću ipak bliska iluzija zadovoljstva, mira i vlastite sreće. Pokušaj izmirenja i usaglašavanja starog i novog može se opravdati nekom vrstom mudrosti pribjegavanja

---

♦103 ***Isto***, str. 55.

manjem zlu: ne živi se više onako kako se nekad živjelo; budućnost jeste u školovanju, obrazovanju i nauci, sigurnost u državnom poslu, ali je još uvijek prednost, zadovoljstvo i tradicionalno gospodstvo „biti u svom i na svom" jer to mnogi nemaju. A zna se, kako nas poučava autor, koji nemaju – nemaju oni koji nisu koljenovići, pa i nemaju šta čuvati. „Oni" moraju prihvatiti novo jer im je u tome jedina perspektiva, a „naši" su dužni čuvati starinu, imanje i običaje. Taj Mulabdićev rezon zastupa Hašimagin otac jer tako još uvijek rezoniraju i svi bošnjački očevi onoga vremena. U Mulabdiću kao rezoneru uščuvanja tradicije kao da su se sukobile dvije sile: jedna, koja ne odustaje od vjekovnog živovanja u neprihvatanju bilo kakvih promjena od ustaljenog mira, sabura i tvrde vjere u takav život, i druga, čiji je on nesumnjivi pobornik jer „novo vrijeme" nosi sa sobom, neizbježno, i novi rezon života i opstanka. Taj će se sraz u našem preporoditelju sučeljavati do kraja njegovog života – u vječitoj borbi i kolopletu u njemu samom, u dva svijeta kojim podjednako pripada: svijetu svoga i stoljetnom svojega i svijetu koji se nameće kao jedina izvjesna perspektiva opstanka i sigurnije budućnosti. Ta ga je psihološka kolebljivost često i zbunjivala, pa su njegove priče, posebno one koje se mogu tretirati kao priče s temom „novog vremena" i edukativno-prosvjetiteljskog sadržaja često odraz te kolebljivosti koja je rezultirala pomenutim pomirenjem.

Didaktičnost pripovijetke *Aga* je sveprisutna; ona izvire iz svake njene pore. Mulabdić je ipak uspio slojevitije i univerzalnije nego u brojnim drugim pričama s tom naznakom, bez očite jednostranosti i knjiškog prosvjetarskog nazora, nametnuti te njemu očite dileme, nejasnoće i probleme toga vremena kao nešto što ima kompleksan, bolan i buran tok i što se neće moći riješiti preko noći. Ali, ipak, epizoda s učiteljem, idealizacija njegovog monologa o veličini i značaju nauke i obrazovanja, beskrajne vrijednosti umnog rada, novim i neizbježnim temeljima čovječanstva, predstavljaju, kako je ustvrdio i Muhsin Rizvić, „suhu tezu zaodjevenu u pripovjedno ruho". Inače, taj naš znameniti književni historičar pripovijetku *Aga* situira kao uspjeliju prozu u kojoj su pasaži o aginskom Hašimaginom životu, nakon što se oženio, najvrjedniji njezini segmenti. Rizvić podastire jednu vrlo efektnu analizu te pripovijetke, posebno istaknuvši simboliku njenog finala. On taj kraj smatra vrlo uspješnim u onome smislu u kojem je, prilično iznenađujuće, izbjegnuta direktna pouka i eksplicitna poruka. Zapravo, priča i nema mulabdićevski čistog i izvjesnog kraja, pa taj završetak, prema njegovom mišljenju, može predstavljati najangažiraniji kraj jedne njegove proze.

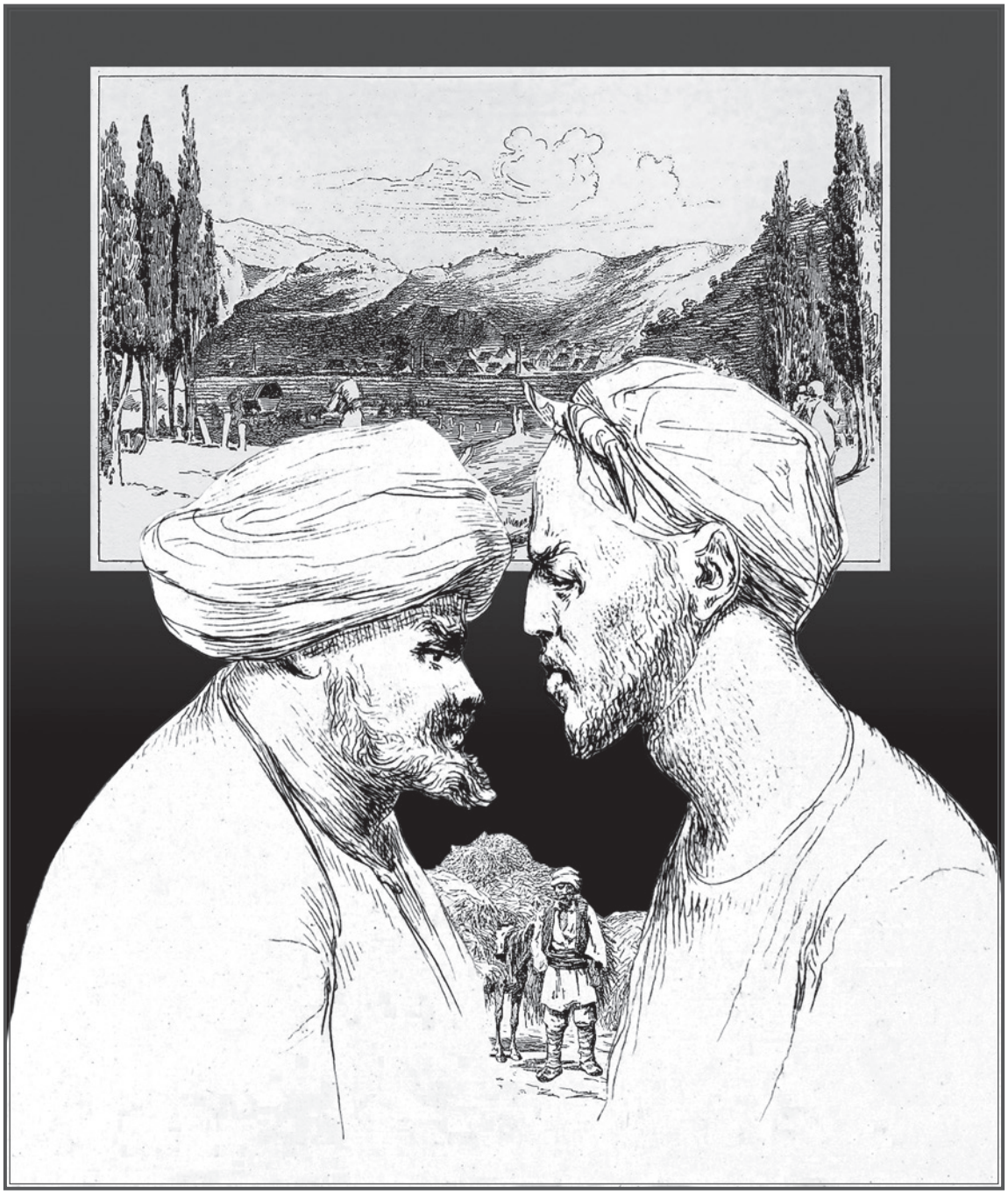
To je potpuno tačno zapažanje jer se, pogotovo među edukativnim pripovijetkama, ili onim s baladičnim i epsko-patrijarhalnim motivima ne može pronaći ni jedna koja se nije dokončala u potpunoj i nesumnjivoj razriješenosti, bez događajne ili značenjske dileme za čitaoca.

Agi je, ne samo po naslovu, frapantno slična pripovijetka *Aga i kmet*,[♦104] priča jednake inspirativne i kreacijske snage, iako je prethodna strukturalno modernija i sadržajno aktuelnija. U *Agi i kmetu* u potpunosti je sačuvana slika patrijarhalno-epskog svijeta i mentaliteta jednog običajno-tradicionalnog i tvrdokornog životnog ustrojstva na njegovom biološkom kraju. Motiv harmoničnih, idealiziranih odnosa između bošnjačkog plemstva i kmetova vrlo je čest u Mulabdićevoj pripovjednoj prozi, a nalazi se i kao razvijenija epizoda u romanima *Zeleno busenje* i, posebno, u *Novim vremenima*. *Aga i kmet* je u tome pogledu ne samo ilustrativan nego i egzaktan primjer.

Pripovijetka započinje prikazom neobične ljubavi između Salihage i njegova kmeta Lovre. Njen početak napadno podsjeća na početak crtice *Kumovi*, također iz zbirke *Na obali Bosne*, gdje je istaknuta neobična sloga između kršćanskog i muslimanskog sela, što svijet nikako nije mogao shvatiti. Tako su isto ljudi pričali o Salihagi i kmetu Lovri:

Čitavo je selo govorilo: ni age ko Salihage, ni kmeta ko Lovre Brkovića. Pa to i age govorile lijenim svojim kmetima natičući im na nos čestitoga Lovru; a kmeti opet zločestim gospodarima *uznosili dobrotu Salihaginu. A i bijahu njih dva oba dobri, pa se složili, e nije to kmet i aga, već prava dva prijatelja, ja li još nešto vi*še. Salihagi Lovro nije jedini kmet, već sabiralo se u njeg i otud i odovud, pa čovjek više dolazio Lovri radi onoga njihova prijateljstva: al' i Lovro, dušu valja čuvati, krvi bi mu svoje utočio. Kad pazarni dan i on siđi u čaršiju, *nije druge, već agi na konak. – Ama: poso je, aga, žurim se! – Jok! Valjalo je noćiti i proeglenisati, pa sutra, ako ćeš ranom zorom, zamagli. A Salihaga opet odjaši u njega po nekoliko dana i pani u njegovu pušnicu, pa ti njih dva sjedi i benetaj do mile volje. Sva kućna čeljad pospi, a oni se još čuju u pušnici.*

[♦104] Edhem Mulabdić, ***Aga i kmet. Na obali Bosne*** (Preuzeto iz: *Izabrane pripovijesti.* Sarajevo, 1944. Izdanje *Glavnog pododbora Matice hrvatske*, str. 131. – 138.



Salihaga i kmet Lovro Brković.

– Volim ja ovo prijateljstvo naše i ovu tvoju ljubav i doček, - rek'o bi aga svome kmetu, - nego ovu svoju zemlju.

A Lovro bi na to:

– Ma što, *aga? A duše mi... eh, znaš! Tako mi poštenja ne bih mog'o živjeti bez tebe, pa eto!*[105]

Iz te idilično-patrijarhalne, sentimentalne, pomalo sladunjave slike prijateljstva vodi fabularno pravolinijska nit prema događajima koji slijede. U obojice se, gotovo istoga dana, rađaju sinovi. Aga svoga kmetića daruje dukatom, o čemu je selo pripovijedalo.

Slika „novog vremena" prisutna je i u toj priči, a donekle razvijena preko polarizma i dvojnosti psihologija dvojice glavnih protagonista i njihovog različitog stava u vezi sa školovanjem djece. Lovro svoga sina, kad za to nadođe vrijeme, dade u školu (*Imam ih, hvala Bogu, dosta... neka jednog i u školi.*), a Salihaga na to i ne pomišlja, nego nekako hladno prima kmetovu odluku, misleći drukčije. (*Treba, treba ići u mejtef – veli on sinu, a sebi dodao: - to je naše!*). Na tome prividnom zapletu, kao na kakvoj fabularnoj visoravni, račvaju se dvije padine, dvije strme staze koje vode pripovijetku u dva smjera. Jedan prati sudbinu i uspon Lovrina sina Ivića, koji stječe znanje, istaknut oštroumnošću i brzim napretkom u obrazovanju. Njegov put na dalje i više školovanje opisuje se kao put sjajnog životnog uspona i napretka kojim se mogu popeti samo školovani ljudi. Radeći na popisu desetine, Ivić i donosi ocu gomilu novca. Druga narativna staza slijedi Salihaginog sina Hamida koji se, onako besposlen, živeći u prividnom izobilju, odaje pošasti „novog vremena", „kahvi" i neradu. Salihaga relativno brzo uviđa da škola i nije takvo zlo niti toliko kvari naraštaj, kao što tvrdi hodža. U njega se uvlači neka nejasna strepnja za sina, iako još ne vidi nekog određenog zla:

To je kahva, ono jedino utočište i stara i mlada, kad se nema posla, a pravo rekavši, i to je neki posao, kad odeš tu i porazgovoriš se s ljudima, ili bar čuješ što se zbiva u svijetu. I Hamid zalazio u kahvu, u onu za mladež, pa i Salihaga gdjekad zađi tu, ko da potraži sina, kad mu

[105] ***Isto***, str. 131.

zatreba. I ništa zla: kahva ko i ona gdje on sjedi, razgovara se onako, ko i u drugim, samo što je ovdje veselije i ništa više.[♦106]

Vlasti pozivaju i Salihaginog i Lovrinog sina u vojsku. Salihaga otkupljuje svoga Hamida tako što prodaje selište, nikom drugom do Lovri, a Lovro svoga Ivića ispraća u vojsku.

Tendenciozni i napadno edukativni i didaktični završetak priče oduzima joj estetsko, a daje prosvjetiteljsko značenje. Ivić se sretno vraća iz vojske i nastavlja stazom uspjeha, a nakon Salihagine smrti, sin mu Hamid potpuno propada, odaje se piću i kocki, proćarda stečevinu i dopada hapsa. Posljednja rečenica: „Starac Lovro do smrti je tugovao za svojim agama" samo je idejni apostrof kojim je Mulabdić svoju pripovijest na kraju, ponovo ali neuspješno, htio vratiti u literarne okvire.

I toj priči Muhsin Rizvić daje bolju ocjenu, istakavši da je teza uspješno uklopljena u narativno tkivo, iako „ne izvire iz njega, nego se ono razvija na osnovi njenoj".[♦107]

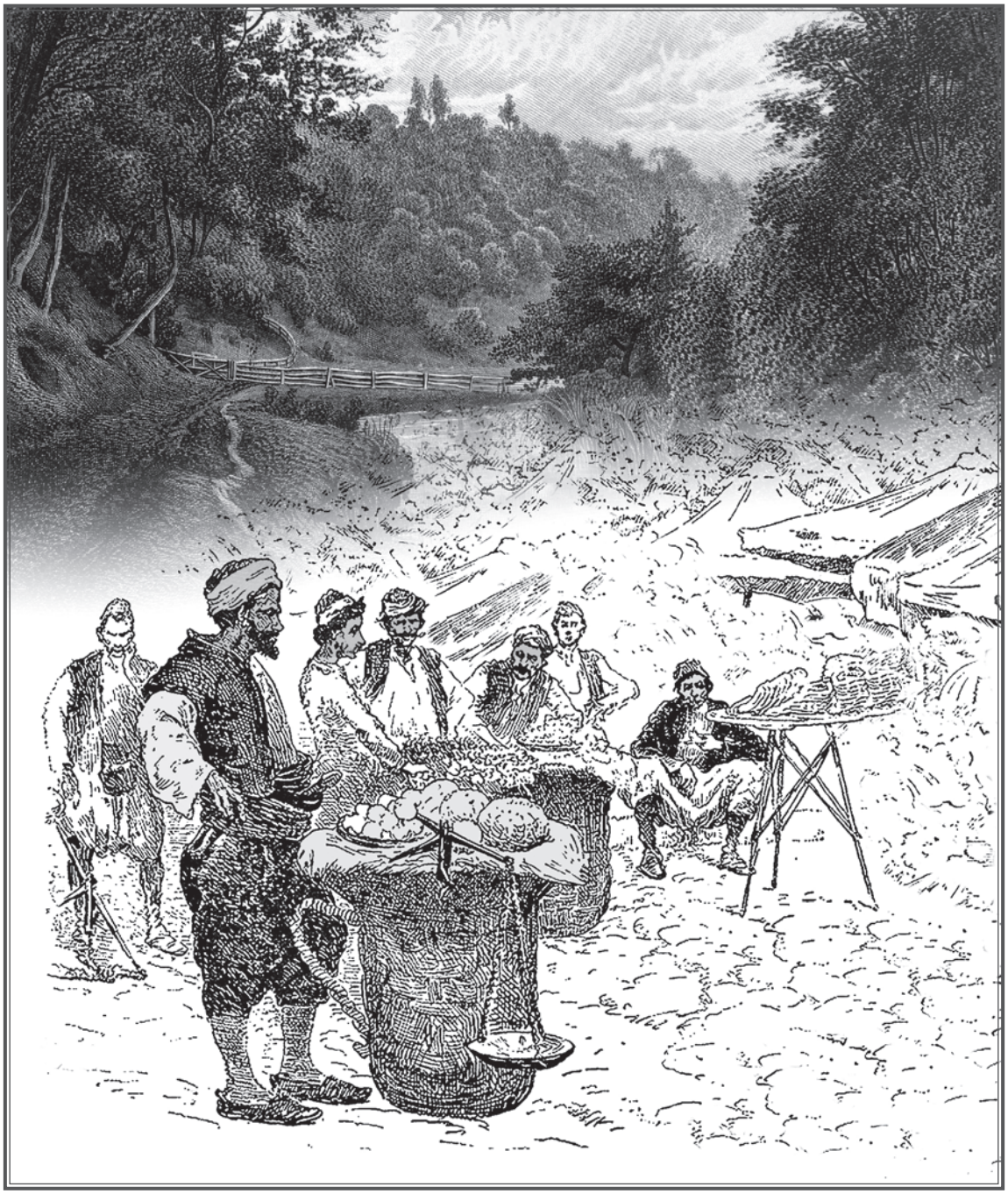
U red boljih edukativno profiliranih i prosvjetiteljskih crtica s tezom spada i novela *Rasipnik*.[♦108] Kao u stanovito većem broju priča, i ta počinje relativno razuđenom ekspozicijom – opisom pazarnog dana, dinamikom trgovinskog života, plastičnom slikom gradske vreve, pazarovanja i pogađanja. Kao posebni, simbolično obojeni naglasak toga životnog kolopleta, prikazuje se „kahva", stjecište dokolna i zaposlena svijeta; sve vrvi, vrije, diše, pulsira životnom naravnošću – jedna je to od najživljih i najsugestivnijih autorovih deskripcija:

Sve je to stisnulo, pa se tu mjeri, tu pogađa, plaća, a sve brzo, odrešito, jer je kratak dan, vrijeme izmiče. Valja prodati što si donio, izbiti paru, pa ujagmiti i za pazara kupiti što ti treba, i opet za vidna kući. Sve se razmahalo, pa istom čuješ tu usklik, tu opet dlan o dlan stisnule se desnice, da je pazar tvrđi, pa istom vinu ruke iznad glava, mahnuše, prekinuše. Sve vri k'o u mravinjaku.

[♦106] ***Isto***, str. 135.

[♦107] Muhsin Rizvić, ***Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda 1887. – 1918.***, str. 467.

[♦108] Edhem Mulabdić, ***Rasipnik. NoB.*** (Iz navedenog izvora), str. 82. – 93.



Scena sa pazara.

Oko ove hrpe ljudstva poredali se dućani i magaze, a mudri trgovci izvješali robu, ma isturili ju da je moguće sve napolje, da prolaznika u oči bode. Na gornjoj strani eno dvije tri čađave kahve, a kahvedžije znojni, ne mogu da nasmažu kahve silnoj mušteriji...

U dnu čaršije među zgradama zinula vratašca oniske čađave sobice, a u njoj gazda neprestano hoda k'o da snuje, reda poliće, litrice i čaše, odvrće i zavrće slavinu podebela bureta, što je tu smješteno, pa i on čeka svoje mušterije, kad će pazar da se razasipa; navalit će tu ljudi, da se okrijepe kapljicom i da osnaže žile za duga puta.

U kutu jednom te mračne sobice skupio se mlad momak, sjedi k'o da je drven.♦[109]

Taj se opis pretvara u pogled koji se zaustavlja na momku što sjedi u uglu kahvane, propao i beznadan. Tu je, već u početku, neprimjereno Mulabdićevom književnom maniru, prosvjetiteljsko-edukativna i odgoja sentenca došla do izražaja u obliku literarizirane, na izvjestan način, i poetizirane dionice, u sažalnoj slici mladića kojem, izgleda, nema pomoći:

Mlad je, al' podbuh'o u licu, bi rekao da je ležao dugu bolju il' tavnovao devet godinica. Pitaš mu godine: kud mu prođoše, pitaš njega: što dangubi tu, kad se onamo latio posla i star i mlad, da izbije groš iz tuđe kese? Ne pitaj! Ne može ti ni o čem računa dati. Hladan je k'o sama stijena, ništa ga dirnuti ne može. Pa bi rekao da tu ni života nema, da ne sjaju još jedino ona dva oka k'o žeravica. A misao njegovu čitaš mu s lica: ništa se njeg ne tiče ni onaj rad, ni ona čaršija, ni cio svijet...♦[110]

Nastaje zapletna situacija kad Hamdija, kako mladiću bijaše ime, odluči da proda selište što mu ostade iza oca, Hadži Osmanage, ali tu besramnu budzašto prodaju spriječi predstojnik u sudu, tako što prekinu nagodbu i baca Hamdiju u haps.

Drugi dio pripovijetke vraća događaje unazad; epska retardacija dobija širi smisao jer se prikazom Hadži Osmanage, iz vremena kad bijaše živ, spomena njegova ugleda, pameti i

---

♦**109** ***Isto***, str. 82.

♦**110** ***Isto***, str. 83.

mudrosti postiže kontrastni efekat naspram propalog sina pijanice i raspikuće. Hadži Osmanaga umire na povratku s Hadždža, a žena mu (motiv sličan onome iz pripovijetke *Nesretan unuk*), shrvana bolom, sva se predaje sinu. Dijete do tada omiljeno u čaršiji poče zalaziti u „kahvu", a stari ljudi, očevi ahbabi, častili ga kahvom, nudili i duhanom. Ubrzo i poodraste, pa poče redovno zalaziti u „kahvu" za mladež, dan i noć. Sviračice i pjevačice, piće i kocka potražiše svoje; prodaje dio po dio imanja, troši, osipa se i naglo propada.

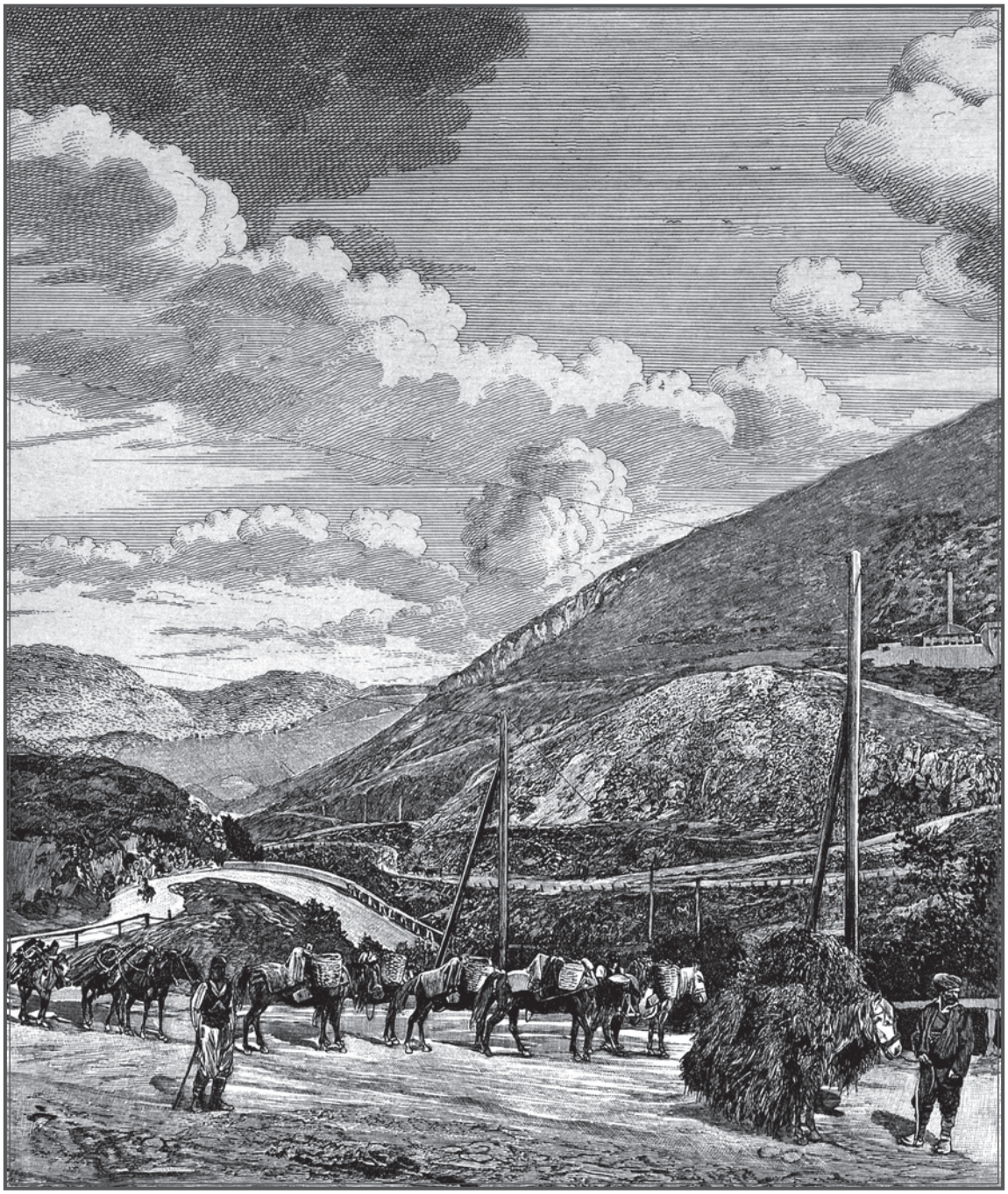
Obrat u priči nastaje kad predstojnik, očigledni autorov aktant i istomišljenik, preuzima ulogu pedagoga i poučitelja. Postavlja se kao zaštitnik, ne dozvoljavajući da se javno proglasi rasipnikom jer bi u tome slučaju završio na robiji. U dijalogu s mladićevim daidžom, Ali efendijom, predstojnik sasipa čitavu bujicu pogrda na njega, a preko njega i na sve njegove prijatelje iz „kahve" jer su bili svjedocima i vinovnicima mladićeve propasti.

Poučno-odgojna tirada predstojnikova ideološka je srž te priče koja, naravno, unazađuje pripovjedno-estetsko tkivo i koja postaje sama sebi svrhom. Iz predstojnika progovara sam autor, izrekavši jednu od najoštrijih kritika na savremenike, na ispraznost njihova života i nazadnih nazora, te na taj način izrekavši epohalnu optužbu smatrajući sunarodnjake uzrokom nacionalne propasti, historijske pogreške pred životom, etničkim i etičkim pravililma življenja:

Ne! Od puste želje nema ništa! A vi i ne umijete čuvati svoje mladeži; a znate li vi da na mladima svijet ostaje? Vi ste krivi, nije on! On je sirota, njega nema tko naputiti ni na nauku, ni u kakav posao, a bogme mlad čovjek, krv vruća, slobodan, para dosta! A znate, to doba mladenačko, već po sebi se vidi, da je za učenje. Vi stari sad ne možete učiti, i da hoćete...

... Mladu čovjeku treba dati ono što je za njega, a to je nauka, posao, zanat, trgovina! Ako je slobodno, a para dosta, bez posla, naravno da će zabasati, a vi onda bježi od njeg! Tako je! A sad vi možete ići: kako vidite, vašu želju ne mogu primiti, on, dakle, neće biti rasipnik, a učinit ću, što mognem, da se mladić spasi. Ako nikako drukčije, mogao bi i vojništvo odslužiti, to bi ga možda popravilo.[♦111]

[♦111] ***Isto,*** str. 90. – 91.



Povratak za vidna kući u selo sa kupljenim potrebštinama.

Hamdija, koji u hodniku čuje svaku izgovorenu riječ, tronut, uzbuđen, osjećajući svu nesreću koja ga je snašla, u suzama pokajanja nalazi snage da, uz pomoć toga dobrog čovjeka, ponovo izađe „na pravi put".

Didaktički dodatak na kraju samo upotpunjuje odgojnu narav i značenje te priče. Napomena da se Hamdija potpuno oporavio, vratio na stazu životnog uspjeha – čak, s godinama, postao i načelnik, poznat po tome što je besposlenu i dokonu djecu hvatao po sokacima i vodio po školama i zanatima, a kažnjavao očeve kad bi im, bez razloga, djeca izostajala iz škole – sadrži sve karakteristike prosvjetiteljske doktrine u prozi Edhema Mulabdića. Taj pomalo duhoviti kraj novele *Rasipnik* dovodi u savršeni sklad autorovo estetsko-ideološko poimanje književne umjetnosti koja treba zadovoljiti dva osnova zahtjeva: da bude poučna i zabavna. To što je liku stranca dao ulogu odgajatelja i poučitelja, na što ukazuje i Zdenko Lešić, ne znači isključivo autorovo austrofilsko opredjeljenje, kako su mnogi, vjerovatno pogrešno, tumačili neke njegove proze ili uredničke i druge tekstove. On je izabrao tu varijantu želeći ukazati na pogubno ponašanje svih domorodačkih, starosjedilačkih, starogradskih, aginskih, begovskih i osmanlijskih mentaliteta, gdje bi neka iznimka između njih rezultirala kao postupak nekog osobenjaka kojega niko ne bi shvatao ozbiljno. Ovako, davši tu ulogu strancu, ozbiljnom, autoritativnom, obrazovanom, utjecajnom čovjeku – autorov edukativni i prosvjetiteljski rezon dobio je na snazi, uvjerljivosti i realnosti. Na kraju, Austrijanci su autentični predstavnici „novog vremena", naprednog i civiliziranog, nadasve učenog svijeta, pa je to i potpuno logičan rezon.

Kao priču koja bi upotpunila grupu pripovjedaka s literarno-prosvjetiteljskom i edukativnom tendencijom, spomenimo crticu *Na sijelu,*[♦112] objavljenu u *Nadi*, tri godine prije nego što je uvrštena u zbirku *Na obali Bosne*. To je jedna od tipičnih novela iz te knjige, s aromom patrijarhalno-epske doživljajnosti vremena kad su na razdiobi dva stoljeća i do patrijarhalnih bosanskih sredina počela dopirati prva čudesa i novine modernog svijeta, posebno u prvim godinama okupacije. A te novosti pretresane su uglavnom u kahvanskim muhabetima, kao i na sijelima na kojima su se sastajali sijedi domaći uglednici jer su se mladi uspješno uklapali

[♦112] Edhem Mulabdić, ***Na sijelu (Iz svakidašnje kronike)*** – *Nada*, 3./1897., 23., 453. – 458.

u blagodati novog života i bezbrižja, s mogućnošću dotad nepoznatog provoda i neslućenih zadovoljstava nepoznatih njihovim očevima. Novosti iz toga nepojamnog svijeta stizale su svakodnevno, s novim došljacima, s novinama i svjetskim putnicima, a iz usta samih stranaca-došljaka, pa i prvih naših ljudi, posebno mladih, koji su se već obikavali u tom novom svijetu, neki među njima i polaznici viših škola iz toga „novog svijeta". Druge i drukčije priče pričale su se tada na bošnjačkim sijelima. Junaci i njihova junaštva ustupali su mjesto raspredanjima o otkrićima, o tehnici i modernom načinu ratovanja, savremenoj ekonomiji, o novcu i profitu, o nekim drugim, a ne više stambolskim suverenima koji „drmaju" i upravljaju svijetom, ali uglavnom ništa ne shvatajući od svega toga, čudeći se bezmjerno i iskreno. Istina, još je u tim sijeldžijskim nadgovaranjima tu i tamo živjela prošlost i stara slava, ali više kao dekorativni i emotivni, sukusni i psihološki sadržaj estetičke, etničke i etičke, podsvjesne potrebe.

Pripovijetka *Na sijelu* sva je data u dijalogu, a glavnu riječ vode Mujaga (odnekud bolje obaviješten od drugih), nepovjerljivi i skeptični Mula-efendija i Alijaga. Razgovor se zapodijeva najprije o ratu i načinu ratovanja, o Grčkoj i o tome koje joj sile pomažu u ratu, o Edhem-paši, za kojega se čuje da je „murtat". Alijaga razlaže smisao savremenog ratovanja:

- Eto, to je, vidiš, istina! – poistiha će Alijaga. – To zna svak da je prije bilo većih junaka, a to je i trebalo da bude tako, jer pucala kremenjača s obje strane, pa jedva po dva tri put isprazni, dok se sve izmiješa i onda samo sablja sijeva, a glave padaju. Toga danas nema, jer svijet vidje: dok se osvoji jedan gradić, valja da izgine po nekoliko hiljada ljudi. S toga se latiše lukavosti, varke; izumješe nove puške i topove, pa danas rijetko kada ili nikada ne dođe do gola gvožđa. Prije se bilo silom, a danas majstorlukom; s toga danas junaka ne rađa majka, već odgaja škola.[♦113]

Očiglednost poučnog značenja te priče odnosi se na veličanje školovanja i značaj nauke („Ja ti opet kažem, naša pamet ne može stignuti njihove škole!"), jer se ni o vojsci i ratu više ne može govoriti na stari način. Sad su druga vremena, broj vojnika i pušaka više nemaju gotovo nikakvo značenje, nego vojničke pobjede odnosi učenost. Tim novim shvatanjima običnih ljudi iz bosanske provincije kao da Mulabdić potvrđuje i neminovnost propasti jedne imperije

---

[♦113] ***Na sijelu. (Iz kronike)*** – Preneseno iz: *Na obali Bosne;* Izdavač: *Islamski centar Mostar*, 1998., str. 128.

„na staklenim nogama“, sile koja to više nije jer je postala anahrona i sudbinski zaustavljena u snažnoj neminovnosti naučnog i tehničkog napretka zapadnih zemalja i neslućene snage izrasle na krilima „novih vremena“ i novih društvenih orijentacija.

Alijaga skupu pripovijeda o jednoj čudnoj bitki u kojoj je odlučilo ono što se zove „vojna strategija“, ratnička vještina stečena obrazovanjem i učenošću. Njegova priča, s izrazitim edukativnim predznakom („Baška smo ti, brate, mi, a baška školovani ljudi!“), govori o jednom topničkom boju u kojem vojnici svoga juzbašu proglašavaju murtatom jer ne zapovijeda odgovor na neprijateljsku paljbu. Tek pošto juzbaša objasni besmislenost topovske paljbe jer njihovi topovi ne mogu dobaciti do neprijateljskih položaja, što se dade izračunati, vojnici shvataju da je u pravu, a njegova racionalnost i učenost postižu dva cilja: sačuvana je municija i zavaran neprijatelj koji je mislio da neće naići na otpor u svome pobjedničkom pohodu. Novela završava Alijaginom podukom:

- Ima i sto godina, kako se ne bije prahom i olovom, – dobaci Alijaga. – Nauka danas vlada i u boju i svugdje. A ja znam, - nastavi on smiješeći se, - Mujaga bi volio da se i danas bije kremenjačama.

- Ne bih, vala! – uzdiže Mujaga obrvama.

- E, ja šta govoriš onda? Nauka je iznašla nove puške, novi boj; pa da se možeš obraniti od dušmana, reda ti je imati onake puške, znati onake planove ko što su u njega; reda ti je prihvatiti za nauku, a to sve radi, da se boj svrši sa manje krvi, da je i vuk sit i ovce na broju. I Edhem-paša i svi drugi potrošili su svoju mladost učeći onaj zanat, a mi... mi ne možemo o njima ni govoriti...[♦114]

Razmatrajući cjelokupno pripovjedačko djelo (oko stotinu priča) Edhema Mulabdića, odnosno njegove osnovne književne karakteristike – teoretskim, sižetskim, sadržajnim, stilsko-emocionalnim, idejnim, i drugim značajkama – istaknuti treba dva osnovna aspekta:

[♦114] ***Isto***, str. 131. – 132.

estetski i prosvjetiteljski. Konkretizirajući ih kao dvojnost u stvaralačkom postupku, možemo sa sigurnošću, još jednom, ustvrditi da je prosvjetiteljski i edukativni nagon gotovo uvijek nad književnoestetskim umijećem dobijao prednost, intenciju „polze" kao osnovne, primarne svrhe stvaralačkog poduzetništva najznamenitijeg rodonačelnika bošnjačkog preporoda. U tome kontekstu, čini se uputnim posebno istaknuti ulogu pripovjedača u njegovim pripovijetkama jer je on nosilac temeljne stvaralačko-književne ideje.

Pripovjedač u Mulabdićevoj pripovjednoj prozi ima ključnu ulogu u probitačnosti osnovne ideje. U većini slučajeva, njegov narator uglavnom određuje osnovni pripovjedni tonalitet i usmjerava ključna značenja. U dosta slučajeva prepoznajemo autora u ulozi aktera koji se vješto animira kao aktant, uglavnom preobražen u autorskog rezonera i ideološkog glasnogovornika. Pripovjedač se u mnogim Mulabdićevim crticama preobražava u lice koje usmjerava, potiče i uobličava fabularnu građu. Ako je pripovjedač u fikcijalnoj naratologiji „glas koji preuzima odgovornost za pripovjedni iskaz",[♦115] onda se taj glas kod njega često prepoznaje kao glas naratora-aktera, jednog od učesnika u samoj priči. To ponekad podrazumijeva i ličnost samog autora, odnosno njegovo „utjelovljenje". Kod Mulabdića se mogu prepoznati i izdvojiti nekolike osnovne razine pripovjedne komunikacije koje izazivaju i različite nivoe vjerodostojnosti. U njegovoj pripovijeci položaj pripovjedača prema likovima, kao i njegov odnos s njima, ima suštinsko značenje.

Tip tzv. sveznajućeg pripovjedača kod Mulabdića je izrazito najčešći. On dominira ne samo ulogom fiktivnog, objektivnog naratora koji se zasniva sukusom same priče i koji je, praktično, priča sama, nego se, mnogo češće, situira i angažira kao pripovjedač-akter, djelatnik s ulogom. On je savremenik zbivanja, ponekad i sa zadatkom aktanta; često prepoznatljiv i kao lik koji bi, prema stajalištu Gerarda Genettea, odgovarao tipu *unutardijegetičnog* i *homodijegetičnog* pripovjedača.[♦116] U mnogim pričama, naravno, egzistira i djeluje i pripovjedač (*izvandijegetični*) koji pripovijeda po strani od aktera, s određene prostorno-vremenske distance, ali mu je mnogo draži i bliži ovaj prvi model.

[♦115] Izraz preuzet iz *Pojmovnika suvremene književne teorije*, Vladimira Bitija; *Matica hrvatska,* 1997., str. 320.

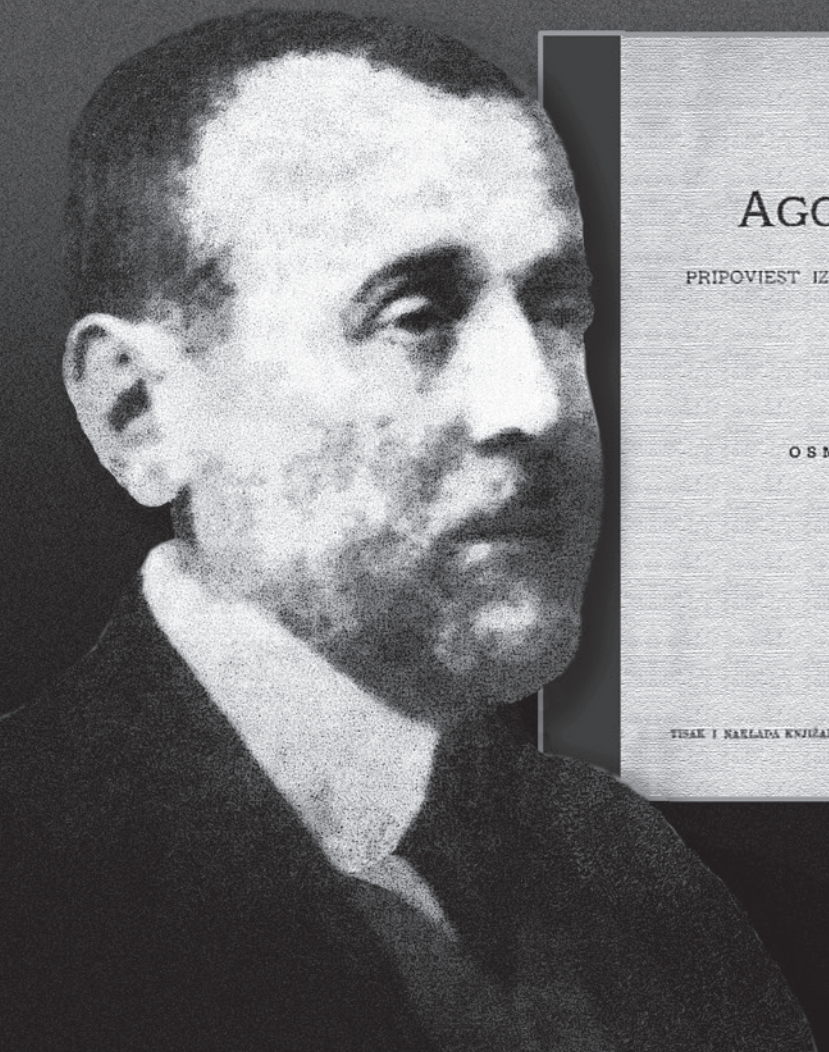
[♦116] ***Isto***, str. 320.

Mulabdićev narator običajno je i sveznajući i autorativan. Samo pokatkad, on se javlja prizivajući svjedoka, ljudsko sjećanje, ili pribjegava nepouzdanom pripovjedaču koji je, uglavnom, uobičajen u njegovim anegdotalno-humorističkim crticama, ponekad i u patrijarhalno epski razvedenim pripovijestima. Pripovjedač-svjedok (*homodijegetični narator*) također je vrlo omiljen. On se javlja u pričama izrazito razvijenije kompozicije, često u pričama o pričama, kao što su *Na sijelu, Ašik Omer,* ili *U lovu*.

Što se tiče eventualnog odnosa pripovjedača prema receptoru ili čitaocu, takvog direktnog kontakta uglavnom nema. Ali ako se on podrazumijeva, onda je to odnos prema pripadniku iste nacionalne, jezičke ili kulturne zajednice. Zato je Mulabdićev jezik bez kompleksa, gotovo uvijek na razini izvornog idioma. Tek ponekad, možda samo u pasažima i insertima iz pojedinih ostvarenja, nailazimo na standardni književni jezik koji je primjereniji prosvjetiteljskim nego literarnim aspektima te proze. Iako ga ne želi biti svjestan, Mulabdićev pripovjedač prema „naslovljeniku pripovijedanja“ (dakle, čitaocu), pretpostavlja odnos u kojem ga prepoznaje kao „svoga“, pa zbog toga taj izvorni idiom nije lišen lokalizama i lokalno obojenih turcizama.

Treća dimenzija kojom se pripovjedač djelatno ostvaruje – dimenzija statusa (odnosa prema samom sebi), vrlo je određena. To je odnos rezonera, status moraliste, knjigoljupca, prosvjetitelja, učitelja, pobornika mira, reda i rada. Vrlo rijetko, autor svome pripovjedaču određuje status izvan svog intelektualnog, stvaralačkog i etičkog rezona, a i to najčešće u tim anegdotalno-šaljivim pričama, čiji sadržaj i odgovara profilu drukčijeg naratora. S njim se autor nikad ne želi identificirati, ali će mu često dati moralnu podršku, ili će opravdati njegove naoko dvojbene etičke postupke, kao u *Ašik Omeru,* tražeći razloga da ga, s prosvjetiteljsko-odgojnog aspekta, opravda, ili bar ne osuđuje.





AGO ŠARIĆ

PRIPOVIEST IZ PROŠLOSTI MOSTARA

NAPISAO

OSMAN NURI

TISAK I NAKLADA KNJIŽARE LAV. HARTMANA (KUGLI I DEUTSCH)
Zagreb, Ilica 2.

MITOLOŠKO NASLIJEĐE MOSTARA U PRIČI *AGO ŠARIĆ*, OSMANA NURI HADŽIĆA

Strukturalno razvedena pripovijest *Ago Šarić* po svoj prilici je jedina proza za koju se zna da ju je samostalno napisao i objavio pod svojim imenom Osman Nuri Hadžić, štampana 1894. godine.[♦117] U tekstu *Nekolike uspomene iz prošlih vremena*, Ivan Milićević, Osmanov književni ortak iz kolaboracije Osman-Aziz, svjedoči: „Osman zaželje da sastavi jednu radnju pod svojim imenom. Sam je za to odabrao gradivo iz prošlosti Mostara. Uza me sjedi i kazuje mi građu. *Ago Šarić* je izišao u Hartmanovoj knjižari.[♦118]

Priča o legendarnom mostarskom junaku Agi Šariću počinje Hadžićevom narativnom tipičnošću, medijativnim opisom u funkciji sižetskog značenja povezanosti ljudi i ambijenta njihova življenja i djelovanja. Tako je i opis Mostara na početku samo začetak jedne kontinuirane deskripcije koja će stalno fungirati kao idejna (ponekad i ideološka) spojnica između djelovanja i psiholoških stanja glavnog protagoniste, što je najočitije u brojnim primjerima kakve nalazimo i u romanu *Bez nade*.

Početna panoramska perspektiva Mostara postepeno se pretvara u opis ideološkog predloška junačke prošlosti grada i njegovih ljudi. Epski zamah prisutan je već u inicijalnom dijelu pripovijesti koji naslućuje događaje, ali ih nagovještava kao nastavak davno započetog hoda jednog minulog vremena koje je ipak sa sobom odnijelo nešto od starog života i običaja. Taj epski odnjegovan

---

[♦117] ***Ago Šarić. Pripoviest iz prošlosti Mostara. Napisao Osman Nuri.*** *–Tisak i naklada knjižare Lav. Hartmana* („KUGLI I DEUTSCH“)*, Zagreb, 1894.*, sv. 123.-124., str. 1. – 84. (Priča je prethodno objavljena iste godine u časopisu *Dom i sviet* u osam nastavaka.)

[♦118] Ivan Milićević, ***Nekolike uspomene iz prošlih vremena,*** *Novi behar,* 7./1933., broj 6. i 7., str. 84.

prizvuk „starog i slavnog zemana“ tako je nametnut kao refleksija na priču koja tek treba biti ispričana i koja također postoji kao dio opće legende, ali i neminovnosti čovjekovog zaborava:

Na ovoj ravni, među ovom krasnom zeleni stoji sama samcata džamija, oko koje su se pred dvije stotine godina dizale kuće za onda najživljega dijela grada Mostara. Kuda sada marna težačka ruka kopa, to je bila Al-el-havadže-mahala, kojoj danas ni traga nema, od koje nije ostalo ni kamena, te ju tek kad i kad spomenu jošte koja staračka usta. Na divljih pećinah brze Neretve je Halebinovac, uspomena na mostarskoga kapetana Halebiju; nekako prama staroj mahali s druge strane Neretve, a nad njim, nad Halebinovcem, visoko se izvija tanani most, stara ćuprija, na kojoj su se još pred nekoliko godina vidjevala gradska vrata, stara, al' čvrsta i jaka. Tamo podalje sahat kula, a na Luci Šarića džamija, sjećajući te pobožnosti onih koji su davno živili i pomrli, učinivši taj hair. To sve, čitav Mostar sa svojim sivim zidovima, goli Hum, svaka hrid, svaki kamen kano da ti priča jasnih slika prošlosti, junačkih događaja, od kojih je mnoge razorno vrijeme pokopalo isto, kano da su se utopili u strašnu buku bijesne Neretve. Još su samo ostali glasovi iz daljine, koji lakim šapatom oživljuju ove uspomene, te ti kažu da je tu i tu bivao mostarski kapetan Halebija, da je od onda od Zahuma navalio Stojan Janković i popalio Al-el-havadže- mahalu...[119]

Već u ovoj ekspozicijskoj i simboličnoj deskripciji Mostara, kao pozornici s koje će se odvijati glavni događaji, nagovještavaju se imena nekih ključnih likova (bez imena glavnog aktera), koji će biti uzrokom krupnih događaja, ali koji će imati i sudbonosno značenje u životu Age Šarića. Sama ekspozicija ima nešto od narodne pripovjedačke tradicije koja odiše aromom i patinom prohujalog vremena, nečim što je, s aspekta naratora, bilo davno i nepovratno prošlo. Taj žalobni prizvuk, kao uzdah za starim vremenima, garniran je kao lajtmotiv u sadržajno-sižetsko tkivo pripovijesti u svim ključnim, posebno emotivno natopljenim pasažima, kojih je relativno veliki broj. Također će prosvjetiteljsko-edukativna i poučna narav mladog pripovjedača doći do izražaja u toj mnogoznačnoj ekspoziciji, s natuknicom o učenom kapetanu Halebiji (*... više učen i plemenit, nego li junačan*) kojem je data markantna etička dimenzija čija se uloga, bez obzira na autorovu nakanu da je dodijeli Hani Hrvićevoj, ljubi Aginoj, izdiže na nivo drugog glavnog aktera. Ističući kako je riječ o izvanrednom ljubitelju

♦119 Osman Nuri, ***Ago Šarić***, O. c., str. 1.-2.

knjige, historijska podloga dobija literarizirano prosvjetiteljsko značenje preko njegovog prijateljevanja s pjesnikom Kaimijom, a natuknicom kako se tome učenom piscu prigovara njegov „hrvatski“ jezik vješto je ubačen ideološki kvalifikativ kojim je Hadžić želio i na taj način istaknuti i opravdati svoju prohrvatsku orijentaciju, a koja je u tome periodu njegova života imala neskrivenu sklonost. Tek na toj ideološkoj zaravni uvodi se lik Age Šarića, kao jednog od rijetkih koji su bili kivni na Halebiju i time se otvara sižetska pravolinijska trasa pripovijedanja o zlehudom životu legendarnog mostarskog junaka, ovjenčanog silnom ljubavlju Mostaraca, njegovih potomaka koji su se, ne bez historijske faktografije, dičili njegovom junačkom slavom. Ekspozitivni dio pripovijesti završava izvanredno izvedenom psihološkom situacijom kojom se razrješava neka vrsta uvjetnog rivaliteta. Naime, Halebija, kao učeni i promišljeni narodni tribun,nije u svojoj blizini želio osionog prznicu koji se, u zaleđu svoje junačke slave, ponašao nadmoćno, kao da zakona za njega nema. Saznavši da ga Ago donekle i prezire, a želeći ukazati na prvenstvo zakonodavne vlasti, kapetan poziva Agu i naređuje mu da ne smije izlaziti iz Mostara, a ni iz kuće po mraku. To se duboko doimlje slavnog junaka koji utjehu nalazi u beskrajnoj mržnji. Junačku tugu utapa pričajući o toj mržnji strpljivom prijatelju Bajri Đozliću, provodeći vrijeme u razbijanju dertova s braćom Kurbegovićima, a odlazeći i pod pendžere lijepoj Hani Hrvićevoj.

Na tome sižetskom stupnju započinje „linearna napetost zapleta“, literarna preradba mitske svijesti u spoznajno-doživljajnu snagu priče o čovjeku kao sudbini, pripovijesti oslobođene ulaštenog oklopa legende koja sama sobom postaje naravna nadogradnja iz područja nadstvarnog u područje „zaoštrenih proturječja u životu zajednice“ – da upotrijebimo Levi-Straussovu opasku o binarnoj opreci kao središnjem mehanizmu *divlje misli*. Naime, skinut s trona legende, uhvaćen u koštac sa životnim oprekama i silnicama koje su van domašaja njegove neupitne slave, Ago Šarić postaje paradigma sudbinske naravi primjerene čovjeku od krvi i mesa, životna sudbina uhvaćena u krletku nesporazuma, sputana u slobodnom letu prema nedokučivim visinama. Iako se epsko ruho mitskog junaka već u početku priče preobličuje u *aura vitalis*, dah života stvarnosnog, Hadžić kreira Agin lik zadržavši mu junački izgled, ponašanje i misli, a dodavši mu ovozemaljske brige i osjetljivu ljudsku nesigurnost. Sižetsku liniju jednosmjerne priče o životu mostarskog junaka ipak prati i druga, povijesno obilježena, pripovijest o pripremi osvete krvniku hajduku Stojanu Jankoviću i njegovom koljačkom pohodu na Mostar.





Panoramski pogled na Mostar iz 1890. godine - nizvodno sa desne obale rijeke Neretve.

Spremajući osvetu kapetanu Halebiji, Šarić smišlja poharu „jahudija“, a sam čin izvodi tako da, po svemu, predstavlja djelo neobična, nesvakidašnjeg junaštva koje, po ustaljenom predanju, krasi i mudrost. Ta živa, doživljajna i imaginativna epizoda daje pripovijesti aromu mitske evokacije. Treća glava u cijelosti opisuje Agin podvig, a nastavak priče se s epske ravni preusmjerava na lirskodoživljajni segment koji se, inače, ciklički ponavlja nakon svih ključnih i burnih događaja. Preovlađuju opisi godišnjih doba, izgled pojedinih dijelova Mostara, ili prirodni ambijent koji naslućuje događaj, ili mu najavljuje lokaciju. Hadžićev sentimentalno-narativni nerv okrenut je prema prirodnom ambijentu kao ukrasno-simboličnom potkrepljenju događaja. U tome pogledu, Muhsin Rizvić primjećuje kako u toj Hadžićevoj pripovijesti ima nešto od „šenoinske zorne slikovitosti i konkretne lokalizacije, te nešto od romantičarske dramatike koja nagovještava tajanstvenost i uzbudljivost događanja“.[♦120]

Pripovijest se širi prema narativnom šablonizmu unaprijed usmjerenih događaja, bez pretjerane retardacije ili epizodičnosti koja usporava radnju. Ključni događaj opisan je kao sklopljena intriga koju organizira Alija Mehagić, Agin rival i protivnik, i kojom se otkriva Agina pljačka „jahudija“, što izaziva carsku reakciju iz Stambola. Taj opis dat je slikovito, sugestivno i neposredno, u dijalogu koji Agi otkriva plemenitost kapetana Halebije i neočekivano prijateljsko raspoloženje prema njemu:

– Zvao si me, kapetane! javi se Ago. – Jesam! odvrati kapetan. - Sjedni Ago! Ago sjednu na šilte i pogleda kapetana. - Sinko, carske su riječi svete, pak ih valja izvršiti. Šarić mahnu glavom, kao da potvrđuje. - Reći ću ti, da su te opanjkali pred vezirom, pak je car izdao ferman...

– Kakav ferman? zaleti se Ago. – Katel-ferman! odgovori kapetan.

Ago problijedi kao krpa. Katel-ferman, to je da njegova glava više nije njegova, pak mu hladni mlaz prođe licem i tijelom. Sjeti se starice majke, a sjeti se i Hane, ta bogme teška je to stvar kad ti kažu da ćeš umrijeti.

♦120 Muhsin Rizvić, O. c., str. 391.

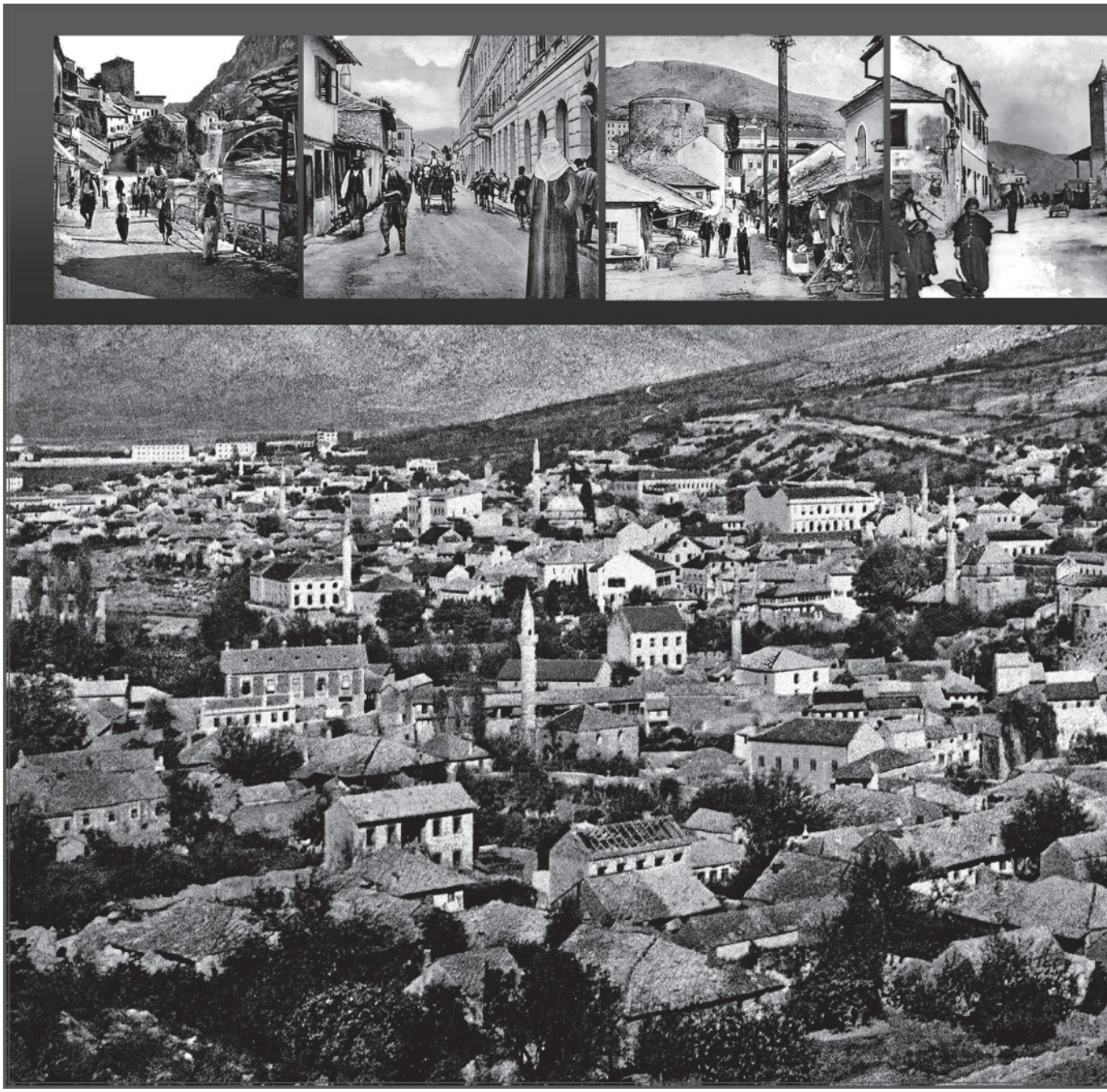
– Žao mi te je, sinko. *Al ovo će biti oni Jahudije javili veziru, od vezira otišlo u Stambul, a oni našli prijatelja pak te potvorili da si ih orobio.* (...)

(...) – *Nisam rad da komu dođe do glave! požali kapetan, ali ako si kriv, sam si izradio. I tebe mi je žao, sinko, al možeš se gdje ukloniti, a ja ću reći da te se ne može naći. Ne časi časa u Mostaru, već pođi kud znaš, da ti je sreća uza te!* ♦121

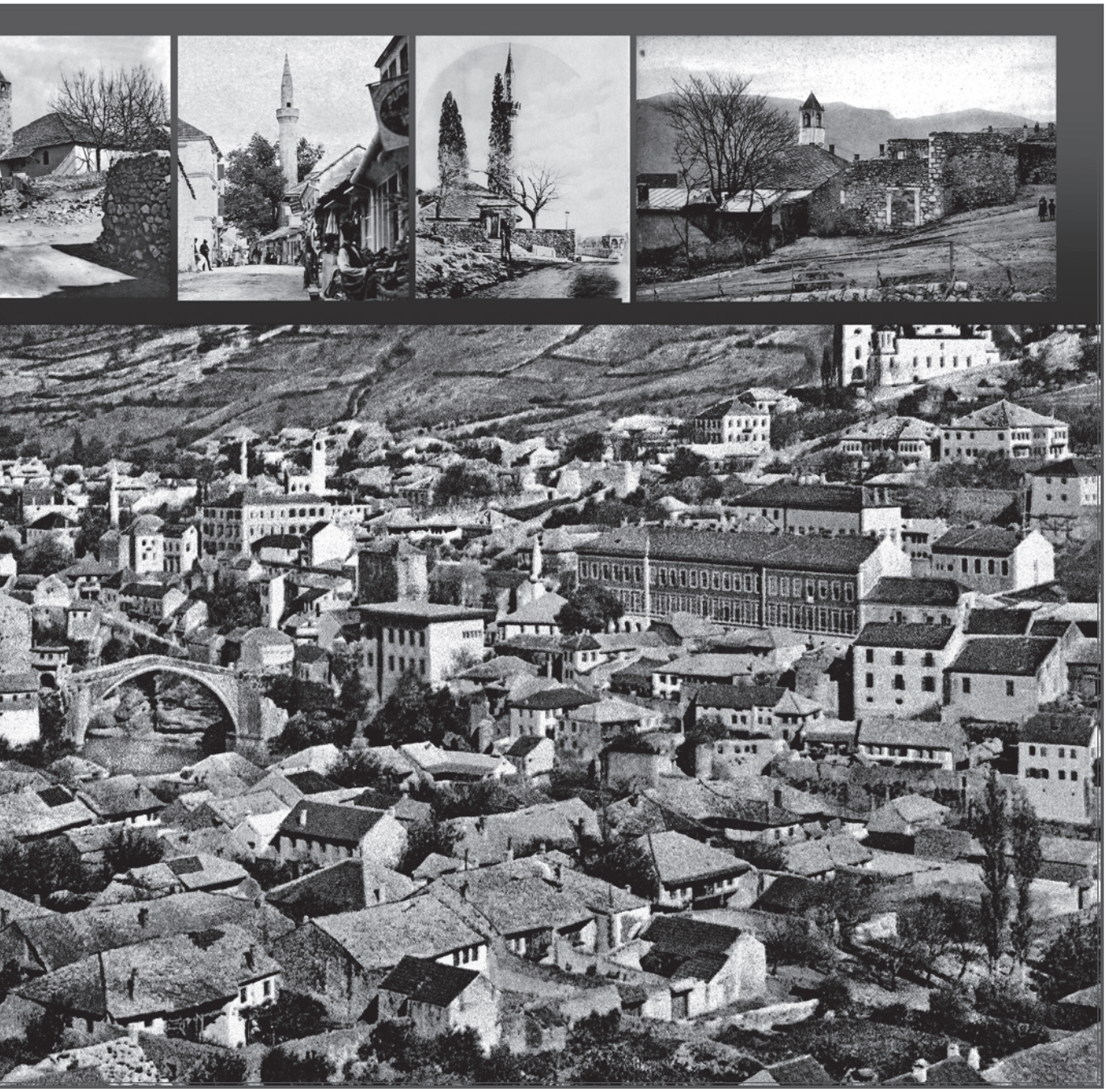
Taj dio pripovijesti ima sve atribute koji karakteriziraju narodni epsko-baladeskni narativ. To je motiv oproštaja i halala, rastanka i neminovnosti odlaska (u boj, ili u tuđinu kakvim neodložnim poslom) i obrađujući taj motiv, Hadžić ostaje vjeran tradicionalnom klišeu junakovog ganuća, majčinih suza i dove za sretan put. Trenutak kad Ago saznaje bolnu istinu, spoznavši da mora ostaviti samohranu majku, voljenu djevojku, vjerne prijatelje i rodni grad – postaje trenutak sentimentalnog patosa, doživljajno i neposredno dat prostim jezikom osjećaja. Retorska pitanja što ih junak postavlja samom sebi i svojoj sudbini (*Kome da se potuži? Hoće li starici majci? Kako da joj dojavi glas zašto mora bježati iz rođene kuće, kako li će se starice to kosnuti? Hani? Ne, ni njoj, ne zna kako bi i njoj to rekao.*♦122) postaju pitanja svjesnog racija, izlišnog junaštva, besmislene slave. To su etička pitanja ugroženog bića usmjerenog u traženje spasa kako za sebe – tako i za najbliže jer su smisao njegova života. Pripovjedač na tome mjestu ne samo da demistificira legendarnog junaka nego ga uzdiže na jedan drugi, etički uzoran način, osmislivši ga kao plemenito biće. A to je također u dosluhu s provjerenom epskom tradicijom. Ago želi poštedjeti majku crne vijesti, jednako kao i svoju odabranicu, te je sasvim prirodno što se u tome trenutku sjeća svoga najboljeg prijatelja, Bajre, junaka koji će, kao i on, bolnu spoznaju junački pretrpjeti, ne misleći na poraz, već na izlaz iz nezavidne situacije. A i to predstavlja vjernost epskom narativu i etičkoj usudbenosti. Očit je ovaj primjer: ne imajući srca kazati majci istinu, a želeći se oprostiti od nje, Ago joj govori da mora ići u Stambol jer tako car hoće, a lažući joj – njega boli u srcu, znajući da tako mora jer bi je istinom ubio:

♦121 *Ago Šarić,* str. 32.-33.

♦122 *Isto*, str. 34.



Panoramski pogled na Mostar iz 1890. godine sa detaljima iz urbanog područja.



Desno, gore: Šarićeva džamija – druga po redu sa desne strane.

Mati ga još jače pogleda nu s lica joj nestade i jednoga traga tuge, pak osoviv se, koliko je mogla, odrešito reče: – Bog me, sinko, u sto dobrih časah! Kad to car traži, hajde! I za babu ti je car znao!... uzdahnu starica, ogrliv svoga jedinca.

Ago je sveđer krio svoje oči, bolilo ga je što je morao krivo kazati materi; al zar da je istinom ubije? Starica ima snage i ponosa, lake volje daje sina u Stambul, ali ne bi imala snage da podnese bol kad bi čula svu istinu.

– Sa srećom, sine, i sreća te pratila! I otac tvoj, i on je bio tamo, čovjek na riječi a junak i na puški i na nožu! (...)

(...) *– Kud god, sinko, išao, sreća te pratila, i opet se sretan majci povratio!* ♦[123]

Motiv rastanka se produžava. Rastajući se i s voljenom ženom, Ago i opet poteže za etičkom običajnošću. Skrhan bolom što mora kazati istinu o odlasku, on i dalje održava dostojanstvo muškarca i junaka koji štedi biće slabo na srcu, sklono suzama. A njega, kao i svakog junaka epske tradicije ženske suze peku i bole. Zdvajajući kako se rastati od Hane, on, u stvari, zdvaja kako prevariti svoje srce, koje se također stislo, ali zbog jada, zbog pogubne misli šta će biti s najdražim bićima kad ne budu imala njegovu zaštitu. Humani, ganutljivi gest tako čest u baladičnom narativu bošnjačke tradicije, u pripovijeci *Ago Šarić* izveden je na platformu estetski čistog i psihološki ubjedljivog čina koji ne ispunjava samo tradicijsku faktografiju običajnog nego slijedi jednu višu istinitost umjetničkog. Muka koju glavni protagonist podnosi kao preteško breme, dovoljno naslutljiva i samo naznačena kao diskretni psihološki apostrof (*Teško mu je bilo – a one svakojake misli, koje su mu se vrzale glavom, dokazivahu kolika je njegova briga bila Hana.*), otkriva svu nježnu, osjećajnu i moralno uspravnu dušu junaka čiji je izgled i ponašanje samo privid i odraz jedne etički očvrsle i neupitne tradicije, odnjegovane u narodnoj baštini poput blaga koje se s ponosom čuva i nikad ne troši. U rastanku s Hanom, suočavamo se s krikom koji izražava vjekovnu sudbinu rastanka voljenih osoba, često zbog nerazumljivih sila koje u svijetu vladaju mimo čovjekove

♦[123] ***Isto***, str. 40.-41.

volje i moći, a još češće bez dubokog životnog i egzistencijalnog smisla. Scena rastanka s dragom, kao umjetnički oživljen predložak iz stoljetno odjegovane tradicije, predstavlja jedan od najočitijih i najuspjelijih dokaza Hadžićeve književne nakane da narativnom fikcijom „na narodnu" osmisli sudbinu legendarnog mostarskog junaka, dajući joj univerzalno drukčije, ali etičko-predajno istovjetno ruho koje ga je i činilo slavnim i o kojem, ne bez razloga, i pjesme pjevaju. U tome i jeste razlika između pravog junaka i junačke „hrđe" – tako često prisutne u narodnoj književnosti. Umjetnički oblikovan motiv rastanka u strukturi ove pripovijesti predstavlja jednu od njenih najubjedljivijih estetskih vrijednosti. Zdvajajući do posljednjeg trenutka, Ago odlučuje da Hani ne slaže o razlogu svoga odlaska jer na to ipak nije prisiljen. Etika i na tome mjestu dolazi do punijeg izražaja jer je laž zlo koje se poduzima samo ako je čovjek moralno prisiljen da mu pribjegne. Majci je Ago slagao jer je morao – ali Hani ne mora pošto je mlada i jaka i jer se, kao i on, mora suočiti s izazovom sudbine i iskušenjem ljubavi, a ta mu ljubav nalaže da joj ne zataji istinu, da je ne zavarava jer na to nema pravo:

Primače se vratima. Vrata bijahu odškrinuta. – Hano!

– Ago, moj Ago! Odazva se iza vrata plačnim glasom, otvori vrata i obujmi ga čvrsto živo, kao da se s nekim o nj otimlje, što do sada nikada učinila nije.

– Ti plačeš? Smiri se, jer ja idem da se vratim.

– Da bi Allah dao! Ali ja se bojim, srce mi kaže da jadna nikad sretna biti neću!

– Hoćeš, dušo moja. Ja moram ići – ili zar bi htjela da ostanem pa da glavom platim?

– Ne govori mi toga, ljubavi ti naše! Izusti i privuče ga, kao da ga hoće od pogibije očuvati.

– Ne znam još kud ću odatle i gdje ću prispjeti, naći ću jednom glasnika da ti javim. Ne izjedaj se u srcu, već ostani mirna i meni vjerna, ja ću se povratiti.

U ovom jedinom objavljenom djelu pod vlastitim imenom, Hadžić nagovještava osnovne atribute svoga književnog narativa. Pored izvanrednog osjećaja zapažanja detalja,

smisla za simbol i asocijaciju, za prefinjenu i diskretnu ironiju – do punog izražaja dolazi i osjećaj za estetiku erotičnog detalja i vještinu prikaza iznijansiranog, pomalo hedonističkog, ali svakako estetičkog erotizma koji u cjelokupnom književnom djelu Osman-Aziza nesporno pripada Osmanu Hadžiću. To potvrđuju i mnogi detalji iz ove pripovijetke, i preko opisa prepoznatljivog ambijenta kao stilsko-izražajne artificijelnosti koju možemo smatrati tipično hadžićevskom.

Od trenutka rastanka i Aginog odlaska iz Mostara, začinje se drugi dio pripovijesti, čime se donekle mijenja vid i način pripovijedanja. Zapravo, ta proza od toga momenta dobija nešto na planu realističnog i profanog, a prividno gubi (iako ne sve) oznake animirane mitologije. Naravno, to može biti samo prividno jer se jedino nevještom oku može pričiniti da se ispod površinskog sloja priče iz novog ambijenta (ispod rastvorenog oklopa slave i čuvenja) i nove životne perspektive (jer je bjegunac čija se glava traži širom Carevine), išta suštinski mijenja. Drugim riječima, epske okolnosti i dalje postoje. U Beogradu, naišavši na Mostarca Aliju Cerića, Ago dospijeva u službu beogradskog vezira, postaje njegov većil-harač, čovjek od povjerenja i uglednik od časti. U tome dijelu pripovijetke, potpuno do izražaja dolazi karakter budućeg Hadžićevog narativa, nagovještaj onih crta njegove stilsko-izražajne osobnosti koju će udružiti s Milićevićevim literarnim i prosvjetiteljsko-nacionalnim pragmatizmom, discipliniranom refleksijom i objektivnom decidnošću. Riječ je o narativnoj pitkosti primjerenoj pripovjedačima odnjegovanim na zasadima tradicionalne istočnjačke poetike koju krasi jednostavnost izraza i bogatstvo atmosfere. Najuspjeliji dijelovi Hadžićeve pripovijesti o mostarskom junaku jesu oni koji ga ogoljuju na individualnost usamljenog, ucvijeljenog i poniženog čovjeka. To su pasaži posvećeni Aginoj stvarnoj intimi, čežnji za majkom i djevojkom, sjećanju na Mostar, mišlju na mrskog dušmanina, Aliju Mehagića, što mu o glavi radi, a sve zbog ljubomore jer je bacio oko na njegovu Hanu. U toj atmosferi bola i privikavanja na novu sredinu i novi život daje se slika rađanja ljubavi mlade Hajrije, vezirove kćeri koja, ugledavši junaka, ne odolje srcu i zaljubi se iskreno i vatreno. Taj dio priče, koji obiluje erotskim nabojem čežnje, strasti i ljubavnog čuvstva, iz čijih pora odiše istočnjačka aromatika slutnje i nagovještaja, nije isključiva posljedica lektire, nego nesumnjivo otkriva piščev urođeni dar za opis intimne atmosfere i produhovljenog čuvstva. Narativno najuspjeliji pasaži odnose se na čežnju i strast lijepe Hajrije.



Hana, ljubav Age Šarića.

Prema neposrednoj imaginaciji koja naslućuje probuđeni i uzbunjeni eros mlade plemkinje, stranice koje govore o Aginoj i Haninoj ljubavi doimlju se papirnato, donekle rutinski izvještačeno. Prizori iz osame lijepe djevojke koja, uzdišući iza pendžerskih zastora, gleda junaka, djeluju životno, uvjerljivo i jednostavno, vizuelno neposredno, likovno upečatljivo – jednom riječju, doživljajno i sugestivno:

Kad bi Ago unišao u vezirov harem, nikada nije opazio, niti je mogao naslutiti da se polako razotkrivaju zastori i da ga iza njih gledaju do dva crna vatrena oka lijepe Hajrije, kćeri vezirove. Iz početka se je Hajrija krila pred Agom, nu kasnije mu se poče ukazivati, zagledav se u okata junaka, za kojim je vatrena djevojka brzo počela uzdisati. (...)

– *Je li me vidio, je li me pogledao? upitala bi Esmu i onda bi ruku metnula na prsi, gdje bi malko utonula.*

– *Jest, Hajrije-hanum! odvraćala bi robinjica i tješila svoju gospodaricu. Ta on je pogledao gori – a radi tebe on i češće dolazi ovamo.*

– *Radi mene? obradovala bi se lijepa Hajrija, pak bi se pomakla i k sebi privukla robinjicu, zagrliv ju strastno, vruće, što dosada nije činila.*

Ago postaje vezirov sužanj jer mu se ušlo u trag. Sultan naređuje da se pogubi, ali ga beogradski vezir ostavlja u životu i baca u tamnicu. Rascvat ljubavnog čuvstva dobija euforični zamah u ambijentalnosti slike mističnog (opet s orijentalnom aromom) pohoda dviju ženskih prilika koje, u dosluhu sa stražom, obilaze uznika. Umjesto krvnika, sužanj dočekuje ljubovcu koja mu se baca u zagrljaj (*Ago, moj Ago! kliknu ispod glasa Hajrija, koja se je još bujnije uzrasla, i pade Agi oko vrata.*[♦124]), a on, sretan, kazuje djevojci da ga ne smije ljubiti (etički motiv) jer njegovo srce pripada drugoj:

– *Tko mi brani da te ljubim? odmaknu se Hajrija uzdignuv glavu. Tko bi mogao*

[♦124] *Isto*, str. 63.

zabraniti mome srcu da ne kuca za tebe, tko bi mi mogao tvoju sliku iz duše izbrisati? Pred pet godina te zagledah, a u meni je ljubav tolika da ju ne može smesti ni tvoja vjerenica Hana, ni tvoja sudbina. Hana – a može li ona da te ljubi toli silno, toli žarko?

– Ne muti mi duše, Hajrijo! Zašto da me uzbuđuješ, zašto me obmanjuješ kad prama tebi gajim ono što mora nesretnik spasitelju svoga života...[♦125]

Mitološki predložak afirmira se čudesnim obratom koji junaka spašava zla (junake i sreća prati), a nagrađuje ga junačkim izazovom. U vezira se, naime, rodio sin, te priredi veliko veselje, dade utrke i junačka nadmetanja, a kad je trebalo junaštvo iskazati na megdanu – vezir se osramoti jer „kaurin" odnese pobjedu. Vezir se sa žaljenjem sjeti Age vjerujući da je odavno mrtav, ne sluteći da mu je kći održala junaka na životu. Kad saznade istinu, oslobodi Agu, koji dobi megdan i spasi mu obraz. Taj profani predložak iz narodne poezije koji afirmira junaka iz tamnice što junaštvom sebi zadobija slobodu i svekoliku čast u Hadžićevoj pripovijesti djeluje začuđujuće realistično i prirodno, iznenađujuće svježe, iako je sam opis megdana vjerno konstruiran prema epskom i mitološkom uzoru.

Paralelno s tom sižejnom linijom, u pripovijednu srž uvlači se i epizoda o pripremi hajduka Stojana Jankovića za osvetu „turcima" što ga zarobiše i poslaše u sužanjstvo čitavih sedam godina, iz kojega se, pukim slučajem, spasi. U njegovom pripovijedanju sjećanja iz sužanjstva, izdvaja se lik kapetana Šimića, autorovog rezonera i ideološkog istomišljenika, koji sputava vatrenu krv onih koji su spremni za veliku osvetu. Planirajući krvavi pohod na neprijatelja, Janković se suočava s ozbiljnim prigovorima toga Šimića kako je to ludost i besmislica. Taj dio priče također predstavlja literariziranu legendu o krvniku Stojanu Jankoviću koji je popalio Mostar i počinio neviđeni zločin pokolja u džamiji punoj vjernika na Bajram-namazu. Muslimani se ni pomakli nisu dok je on vršio pokolj jer nisu htjeli remetiti svetost obreda. „Krvava džamija", poznata svakom Mostarcu kroz vijekove, oličenje je „kaurske" mržnje i sveto mjesto mostarskih muslimana. Hadžić je taj događaj pokušao oslikati šenoinskom metodom meditativne povijesne evokacije,

[♦125] ***Isto***, str. 63.- 64.

narativnom aktuelizacijom prošlosti – ne ispričane, već prikazane kao neposredan i živ događaj koji se odigrava u trenutku pripovjedačevog pouzdanog svjedočenja. Prije opisa stravične pohare Mostara i pokolja Mostaraca, kasnog i donekle uzaludnog otpora, kojem se pridružuje i Ago Šarić – kapetan Šimić, u ulozi moralnog katalizatora, glasom razuma, tolerancije i ideološkog ubjeđenja, pokušava spriječiti zlo. Razlozi njegove tirade nisu samo etični, već su i ideološke prirode: - *Stanite, stanite! S kim se mi bijemo a za koga? Bijemo se s braćom koja ispovijedaju Islam, a oni opet s nama ni ne znajući za koga. Otimljemo se jedan drugome kao da ne bismo mogli mirno jedni s drugimi živjeti...*[♦126] Ali, kad mu pripovjedač oduzme živu riječ a u njegove misli unese svoj (autorski) rezon, taj lik se ipak doimlje izvještačeno jer njegove opservacije gube prirodnost, postaju očigledna retorika u službi književne, moralizatorske, poučne i ideologijske doktrine. Uzaludni kapetanov pokušaj da spriječi zlo ipak ima svoju idejnu i ideološku težinu jer se na kraju pripovijesti njegove riječi uzimaju kao poruka kojom se estetskoznačenjskoj faktografiji želi nametnuti aktuelna politička, ideologizirana misao o „braći po krvi“ i neminovnosti praštanja i zaborava:

Doba krvoprolića su prošla, uspomena im je u pripovijedanju. Prve kiše saprale su krv bratsku, koja je potocima tekla. Kosti su se junaka ispremiješale. Gdje su garišta bila, sada se šire čarobne i zelene bašče, koje mirisom svojim obajavaju i obmamljuju srca potomaka proslavljenih junaka.

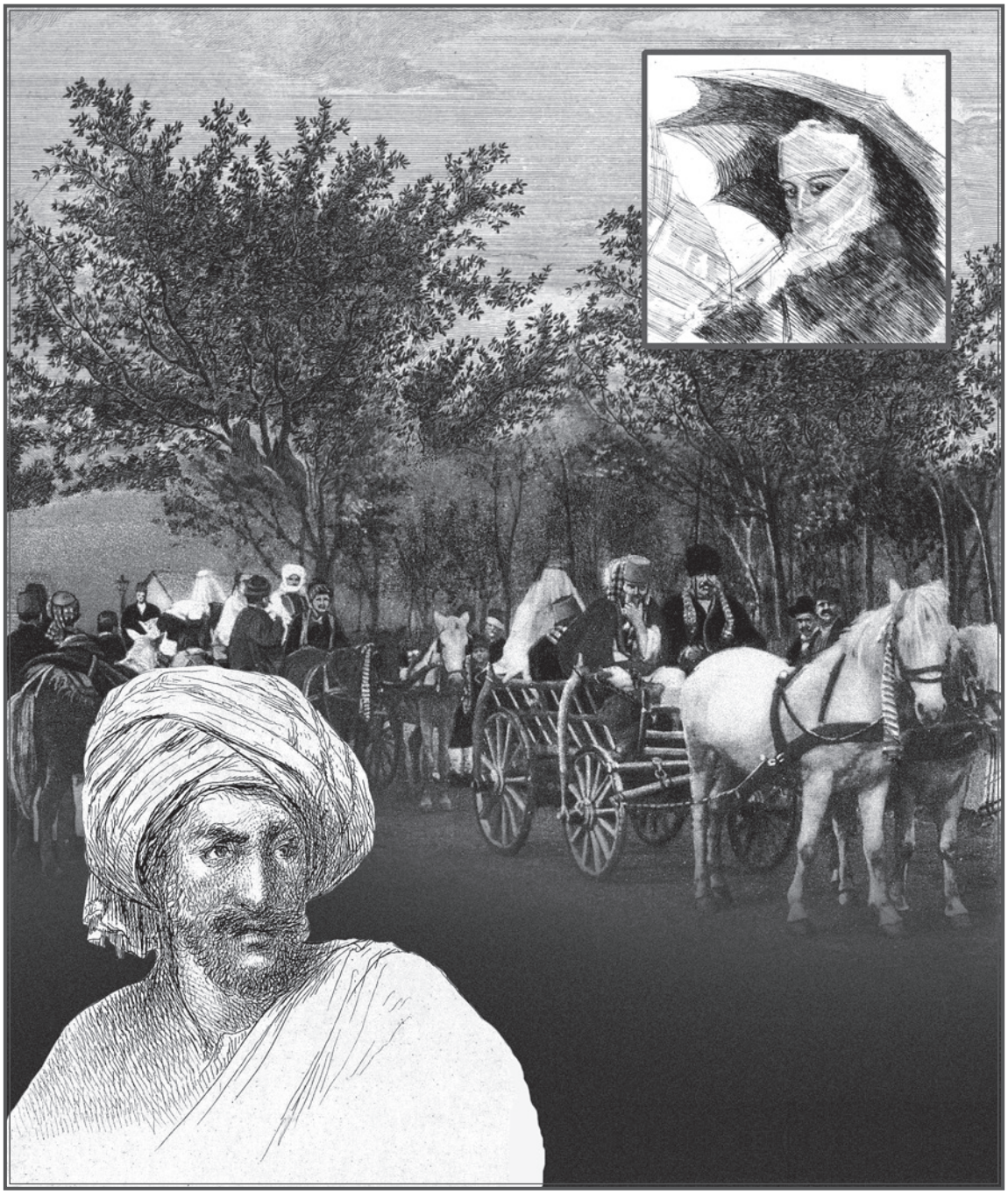
Zaboravlja se stari inad i kavga između braće, a iz prolivene bratske krvi niče cvijet bratske ljubavi.

Iz osamljene džamije na Džabovini, iz one iste u kojoj je bio pokolj u nekadanjoj Al-el-havadže-mahali, opet se danas dižu pobožne molitve zahumskih muslimana.[♦127]

Kraj pripovijesti *Ago Šarić* sav je u duhu sentimentalno osjenčene simbolike. Sretni vezir daje svoju kćer Agi, diveći se njegovu junaštvu, a Ago odlazi u Mostar po svatove.

[♦126] *Isto*, str. 56.

[♦127] *Isto*, str. 83.



Imaginarni svatovi Age Šarića.

Tamo ga dočekuje žalosna vijest o majčinoj smrti, ujedno prispijevajući na krvavi Jankovićev pohod na grad i građane. U fantazmagoričnoj viziji momka i djevojke na bijesnim konjima (Ago i Hana), s oružjem u rukama, koji sustižu krvnika i njegove palikuće, prepoznaje se neodoljiv utjecaj epske baštine protkan znanim baladesknim narativom kao ukrasnim obrubom kojim se uljepšava i emotivno osjenčava krvavi prizor. Ljubav ih spaja, smrt će ih rastaviti i time će se zadovoljiti etički problem koji se bio ispriječio između Agine zakletve Hani na vjernost i životne neizbježnosti da postane vezirov zet. Hana u bojnom naletu gine, a dok izdiše, još jednom svjedoči svoju ljubav junaku: „Ljubila sam te, Ago, a ti štuj moju uspomenu! Ne vidjeh te toliko godina!" U tome trenutku općeg ganuća i svekolikog oprosta, pojavljuje se na stratištu i ljuti Agin rival Alija Mehagić koji, umirući, traži halala. Posljednja, dvanaesta glava predstavlja sentenciju o prolaznosti vremena i života, o neminovnosti promjena i zaborava, o ljudskoj nesreći u kojoj se gube tragovi slavnih vremena i velikih poduhvata, o crvu prolaznosti koji nagriza sve, pa i ljudsko sjećanje. Nova vremena se naslućuju i u simboličkom kraju priče.

O *Agi Šariću* književna kritika nije trošila puno riječi, ali ono što treba zabilježiti jeste tendenciozna i animozitetski otvorena reakcija mostarskog književnika Svetozara Ćorovića koji je, ne mogavši vješto zatajiti neku vrstu otvorenog neprijateljstva prema mladom sugrađaninu Hadžiću, objavio pamflet koji s književnom kritikom ima malo, ili čak nimalo dodirnih tačaka. U povodu izlaska iz štampe *Age Šarića*, Ćorović je reagirao dva puta, prvi put u mostarskoj *Zori*, 1896. godine,[♦128] a drugi put u studiji *Bosna i Hercegovina u hrvatskoj pripovijetci*.[♦129] Prikaz u *Zori* i onaj dio teksta u spomenutoj studiji koji se odnosi na *Agu Šarića*, gotovo su identični.

U prikazu objavljenom, prema vlastitom priznanju, s relativnim zakašnjenjem, Ćorović se bukvalno okomljuje na Hadžića, prethodno se narugavši na račun njegova identiteta, podastirući minorne razloge u nastojanju da njegovu prozu o Agi Šariću proglasi književno

---

[♦128] - O – (Svetozar Ćorović) ***Osman Nuri: Ago Šarić, pripoviest iz prošlosti Mostara****. Zagreb, Knjižara Lav. Hartmana. – Zora,* I/1896., 2., 75.

[♦129] Svetozar Ćorović: ***Bosna i Hercegovina u hrvatskoj pripovijetci*** – *Letopis Matice srpske*, 1901., 208., 110. – 120.; - *Srđ*, 2./1903, 1., 42. – 46.; 2., 75. – 78.; 3., 135. – 138.; 4., 172. – 179.

bezvrijednom. Ni jednom se ne osvrnuvši na estetsku stranu pripovijesti, tumačeći je vrlo proizvoljno i kritički nestručno, uz to i neobjektivno, navodeći i krivo viđene sadržajne činjenice, on „ukazuje“ na autorov navodni promašaj u nastojanju da naslika jednog tipično muhamedanskog junaka iz Mostara kakav je nesporno i Ago Šarić. Ćorović veli:

„On nam je Agu Šarića ocrtao najprije kao bećara i kavgadžiju, kome kapetan Halebija zabranjuje, da se ne smije skitati po noći; za tim ga je iznio kao lupeža, koji krade jahudijske novce (i to g. Osman smatra za junaštvo!), a najpošlje ga pretstavlja kao nestalna ljubavnika, koji, dok se jednoj djevojci zakleo na vjernost, traži drugu i s njome ‘opći u ljubavi’, kao što pisac veli. Jednom riječi: ovaj Ago Šarić dostojniji je našeg prezrenja, nego li naše simpatije.“[♦130]

Pažljiviji čitalac pripovijesti vrlo će lahko uočiti da, u svemu što je iznio, Ćorović griješi i pretjeruje, a što, sve i da je tačno, ne može utjecati na estetsku stranu i opće vrijednosti samog književog djela. Prvo, Ago nije niti je trebao biti opisan kao kavgadžija (u pripovijeci upravo ima na nekoliko mjesta primjera kad se suzdržava od kavge), ali da posjeduje junački obraz i nerv dostojanstva – to je odlika svih junaka. Ćorović zaboravlja da je Ago Šarić junak, te da pohara „jahudija“ nikako nije proizvod pljačkaškog interesa, već – kako je i naglašeno – predstavlja neku vrstu osvete kapetanu što mu je zabranio izlazak iz Mostara i noćno kretanje. U nagovještaju te osvete, Ago kaže jaranima: *Puni su novaca, nose dževahira – dragog kamenja... Učinit ću kapetanu nepriliku...; - A Halebiju će zaboljeti glava, tražeći tko je...*[♦131]

Ćorović također ne želi priznati da je Ago uistinu učinio podvig, preplivavši hirovitu Neretvu i na jednu i na drugu obalu, usred noći, sam otišao pješice u Podporim, desetak i više kilometara udaljen od grada, napao trgovce i vratio se – sve za jednu kratku ljetnu noć. Naprotiv, prosto začuđuje kako je Ćorović namjerno zatajio podatak koji se dva puta u djelu naglašava, prvi put kad junak navješćuje svoju avanturu, a drugi put kad je i ostvari,

---

[♦130] O. c. – *Zora,* 1./1896., 2., 75.

[♦131] *Ago Šarić*, str. 8./9.

odnosno kad daje obećanje da će, kad se dočepa jevrejskog (trgovinom, lahko stečenog) blaga – to isto blago poslati da se razdijeli sirotinji: *A vi ćete blago razdijeliti po Brotnju, da svijet zaželi dobru sre*ću junaku, koji ga se je sjetio[♦132], pri čemu je sasvim izvjesno i neupitno da to gazija čini kako bi dokazao junaštvo, a ne koristoljublje. A kad se vratio iz smjele akcije, Ago pronalazi prijatelja Bajru i kaže mu: *Evo kako vidiš. Donesoh ti lovinu da ju među kmetove razdijeliš; znaš, ja ne mogu.*[♦133]

Svetozar Ćorović također griješi kad tvrdi da je glavni lik „nestalan ljubavnik" jer se jednoj djevojci zakleo na vjernost, a s drugom je „općio u ljubavi". Geneza ljubavne fabule u pripovijeci, to je naglašeno, data je s etičkog aspekta vrlo pažljivo i materijalno nedvojbeno. Agino uporno odbijanje mlade i lijepe Hajrije prikazano je nekoliko puta, a vrijeme od nekoliko godina dok nije prihvatio njenu ljubav sasvim opravdava njegovu moralnu satisfakciju junaka koji je u svakom trenutku svjestan svoje zakletve i zbog čega jedino i ne prihvata ponuđeno srce mlade plemkinje, vezirove kćeri-miljenice.

Ćorović također prigovara svome sugrađaninu i kolegi po peru kako ne poznaje mentalitet muhamedanskih djevojaka (Svetozar ga, valjda, poznaje!) jer je skaredno stavljati u usta mladoj muslimanki pjesmu u kojoj su stihovi: *Cvijećem sam ga darivala, a rukama grlila... Pa mi reče: doć ću, draga, u tvoj slatki naručaj.* Zaista iznenađuje kako pisac iz Mostara, iz grada koji je disao sevdalinkom – može tako decidno i tendenciozno protumačiti te uistinu čedne stihove. Ne bez otvorene odbojnosti, kritičar završava svoju tiradu nad pripovijetkom Osmana Nuri Hadžića, riječima: „Naši Muhamedanci od srca će se nasmijati ovoj pjesmi, kao što će se nasmijati čitavoj 'pripovijesti': ako je usčitaju."

Kudeći redom sve pripovjedače iz BiH koji su svoja djela objavljivali u Hrvatskoj i koji su se deklarirali kao „Hrvati" (katolici, ili muslimani, među kojima Ivan Lepušić, Ivo Dobžanjski, Josip Eugen Tomić, Osman Nuri Hadžić, Ivan Milićević (Osman-Aziz) i Edhem Mulabdić), Svetozar Ćorović se u kratkoj studiji *Bosna i Hercegovina u hrvatskoj*

[♦132] Isto, str. 8.

[♦133] *Isto*, str. 16.

pripovijetci, također osvrće na *Agu Šarića*, uzimajući ga kao primjer potpuno neuspjelog književnog djela. Ponavlja od prije izrečene opaske o manjkavostima te proze, dodajući kako je pisac tom pričom htio predstaviti Agu Šarića kao autentičnog junaka, sličnog Aliji Đerzelezu ili, kako kaže – „našemu Kraljeviću Marku", a uspio ga je naslikati samo kao kavgadžiju, skitnicu i nasilnika. Prema tome, kako se izrazio, „Ago Šarić, kakav je pred nama, nije ništa drugo nego običan kavgadžija i skitnica (...) Takav junak čitaocima nikad simpatičan ne može biti, makar koliko ga pisac i hvalio i branio".[♦134]

Svetozar Ćorović književnik i Svetozar Ćorović književni kritičar – nisu jedna i jedinstvena kulturološka pojava.

U studiji *Bosansko-muslimanska književnost u doba preporoda 1887. – 1918.*, Muhsin Rizvić se, u sklopu pregleda Osman-Azizovog književnog djela, dotiče pripovijesti *Ago Šarić*, smatrajući da se njome, nakon prijevoda istočnjačkih narodnih pripovjedaka, autor želio samostalno ogledati i jednim vlastitim književnim uratkom, odnosno pripovijetkom sa sadržajem iz bosansko- muslimanske tradicije. Pored toga što se Hadžićeva pripovijetka odlikuje osobinama „pripovjedačke ovisnosti o muslimanskoj epskoj tradiciji", znameniti naš književni estetičar i historičar smatra da priča o junaku Šariću pokazuje i neke druge karakteristike. Ističući Hadžićev šenoinski meditativni historizam, Rizvić uočava suštinu pejzaža u kojem ima „mnogo atmosfere". Šenoinska je također i radnja koja se manifestira „kao čisto fabularno zbivanje, puna tajne i zanimljivosti, intriga koja se plete bez nagovještaja skorog raspleta", a značajna je i tajnovitost noćnog pejzaža, kojim se pojačavaju „tajanstveni elementi tišine, nevremena, pustoši i prisustva nepoznatih osoba kao nijemih svjedoka događaja."

[♦134] Svetozar Ćorović, *O*. c., str. 173.


Safvet-beg Bašagić
MEVLUD

POETSKO-ESTETSKA PODLOGA BAŠAGIĆEVA *MEVLUDA*
(ISPRAVKA JEDNE ZABLUDE)

U uvodu ovoga skromnog eseja o pjesničkom nadahnuću za *Mevlud*, Mirze Safveta (Safvetbega Bašagića)[♦135], oživljujem i bajkoviti komadić vlastitog djetinjstva. Baš ta mistično-pitka, blaga, milozvučna, tajnovita riječ *mevlud* u najranijim godinama prvih životnih senzacija, prvih doživljaja riječi i maternjeg jezika, njegovih nepatvorenih značenja (odnosno tumačenja i doživljaja isključivo preko njegove akustičke konfiguracije) – dugo godina, pa i danas, na izvjestan način budi u mojoj duši neko blagodušje i u mom nedosanjanom snu neko tajnovito vrelo koje još nisam pronašao. MEVLUD! Riječ koja se i ne može samo izgovoriti jer ona sama od sebe naprosto pjeva, opaja, uznosi, smiruje, traje poput odjeka najsvečanijih trenutaka u našem skromnom životu; blagoglasje koje sjaji srećom i smirenjem, harmonijom svega postojećeg i svega zamaštanog. Mevlud!!!

U predgovoru naslovljenom *Uz ovaj Mevlud*, koji je u povodu objavljivanja *Mevluda* Mirze Safveta napisao Alija Nametak, stoji: „Kao što se i sunce rađa s Istoka i donosi nam dnevno svjetlo, tako nam i Islam zasja s Istoka...“[♦136]

U tome, slobodno se može kazati, jednom od najnadahnutijih i najneposrednijih tekstova, između ostaloga, Nametak se potrudio ispraviti krupnu zabludu – tvrdnju da je, prilikom izlaska Bašagićevog *Mevluda*, 1924. godine, u sarajevskim dnevnicima objavljeno kako je to djelo – prijevod. Nametak tu nebulozu demantira, a demantira i O. N. Hadžića koji je u *Srpsko-hrvatsko-slovenačkoj enciklopediji* također ustvrdio da je riječ o prijevodu. Alija Nametak ispravlja tu grubu pogrešku i neobjašnjivu proizvoljnost koja je potekla iz ko zna kojeg izvora. On, između ostaloga, kaže: „*Po muteber ćitabima spjevao Mirza Safvet*

[♦135] Safvetbeg Bašagić, ***Mevlud; Po mu'teber ćitabima spjevao.*** Sarajevo, 1924.

[♦136] Alija Nametak, ***Predgovor. Safvetbeg Bašagić.*** *Mevlud.* Sarajevo, 1931.

– ne znači da je Bašagićev mevlud prijevod kojeg drugog mevluda. To znači da su Rođenje i neki momenti života Muhammeda, a. s. obrađeni prema vjerodostojnim djelima koja o tome govore, a da je obrada i konstrukcija ove pjesme sasvim originalna."[♦137]

Ovaj jednostavni i ubjedljivi argument, ipak, nije savim dostatan da demantira krive, netačne tvrdnje jer se ne potkrepljuje materijalnim dokazima. To unekoliko i začuđuje jer je Alija Nametak to sigurno bio u stanju.

Jedan od očitijih načina pobijanja pogrešnih tvrdnji o Bašagićevom *Mevludu* kao prijevodu je estetsko-poetska analiza toga djela, kojom se, bez imalo sumnje, može potpuno dokazati njegova izvornost i nepomućena originalnost. Štaviše, tom nakanom ujedno se postiže i druga korist, a to je prikaz poetsko-estetskog kvaliteta Bašagićeva spjeva o rođenju Pejgambera, a. s..

Ponudimo nekoliko očiglednih činjenica koje otklanjaju svaku sumnju u autorsku autentičnost te pjesme. Već u Bašagićevom stihovanom *Predgovoru* imamo jednu od najpouzdanijih argumentacija, pa nas tim prije može začuditi zašto Nametak nije posegnuo za tim dokazom. Kao da je već na početku spjeva Mirza Safvet želio odagnati svaku moguću sumnju u autorsku autentičnost – u dva pitka katrena upozorava čitaoca i traži od Allaha, dž. š. nagradu:

A po tome Safvet Ibrahimov evo:
predaje vam mevlud koji je ispjev'o
u jeziku, koji naš Mujo razumi,
jer mu kao Bosna u ušima šumi.
Koliko su mogle, umjele i znale –
sve su tu utkale moje sile male.

♦137 *Isto*.

Ja toliko znadem, ne umijem više,

i to neka mi Bog u sevab upiše!

Mirza Safvetov *Mevlud* na većem broju mjesta čini jednu vrstu sentence-predaha, univerzalnih poetsko-rodoljubnih upadica u kojima se spominju Bosna i „mi u Bosni", ili u kojima pjesnik zaziva svoje ime, pa su i to, naravno, svojevrsni dokazi autentičnosti pjesničkog poduhvata kad je riječ o jednom od najljepših i književno-poetski najsugestivnijih mevluda napisanih našim jezikom. Kao zoran primjer ove tvrdnje navedimo jednu od brojnih lirskim nektarom natopljenih strofa o kolu hurija:

Lagahno kolo okolo kreću,

pjevaju radost, pjevaju sreću,

koja će tminu sa zemlje dići,

pa čak i do nas u Bosnu stići.

A zbor pjeva distih koji se može tumačiti kao lajtmotiv cjelokupnog spjeva:

Bože milosni! I mi u Bosni –

ko dan radosni – mevlud slavimo!

Ljepota ove prpošne, trostruko uzastopne rime opija lahkoćom, čistotom i jezičkom neposrednošću koja se ne može postići ni prepjevom, a kamoli prijevodom: *Bože milosni – i mi u Bosni – ko dan radosni...!*

Estetski najpitkiji i sadržajno najuvjerljiviji stihovi Bašagićevog *Mevluda* jesu razigrani osmerci i svijetli deseterci iz narodne tradicije u kojima također imamo dokaze o autorskoj izvornosti spjeva. Baš u tim kratkim, raspjevanim stihovima pjesnik najneposrednije ulazi u vlastitu intimu i vokaciju djetinjstva, tradicije i nepomućene sreće, pa ne bi bilo presmiono kazati kako njegov *Mevlud* ima određene autobiografske nijanse, što je također jedan od autentičnijih dokaza neposredne književne originalnosti, poetske neposrednosti doživljaja, nepatvorene emocije i izvornog nadahnuća:





'Bože milosni – i mi u Bosni – ko dan radosni...!'

Sjećaš li se jošte, Mirza,
kad si bio d'jete malo,
kako bi ti mirno srce
od miline zaigralo!
Eto tako, od djetinjstva
moj duh njega vječno prati,
i kuša ga opjevati
al' ne može da ga shvati.
Kol'ko god je moja mašta
uzdizala lahka krila –
do njegovog dostojanstva
nije nikad doletila.
Volja mi je bila jaka;
da su mogle slabe sile,
sve bi cv'jeće zemne sreće –
u taj mevlud ukitile.

Koliko god ovi slatki i kao šerbe pitki stihovi, „na narodnu", bili neposredni i nepomućeno autentični – jednako su toliko lirski i faktografski ubjedljivi kao dokaz da pjesnik isključivo pjeva „svoj" mevlud, pjesmu koju je, čini se, u sebi nosio dugo vremena, možda još i od spominjanog djetinjstva. To što je mnogo prije nije napisao (a iz stihova se saznaje kako je tu namjeru u sebi nosio) – također se objašnjava stihovima. Pjesnik poteže klasični i vječni motiv stvaralačke nemoći i nezadovoljstva, izazova kojeg nije dostojan jer je svjestan koliko je ponekad riječ slaba i blijeda da izrazi dubinu čuvstva i neposrednog doživljaja, ono što samo po sebi nadrasta svaki pokušaj tumačenja i objašnjenja. U tome i jeste jedna od osnovnih estetskih vrijednosti toga djela. Svijetli stihovi uzvišene slave Života i Radosti, Rođenja dobivaju u Mirzinom spjevu uzvišenost ode, himne i ditiramba – u sublimantnom,

zgusnutom stvaralačkom raspoloženju koje se može postići samo u iznimnom i iskrenom nadahnuću. Iako svjestan toga dragocjenog trenutka, pjesnik ostaje skroman i skrušen pred veličinom svoga poetskog motiva i, naravno, zahvalan za tu poklonjenu sreću:

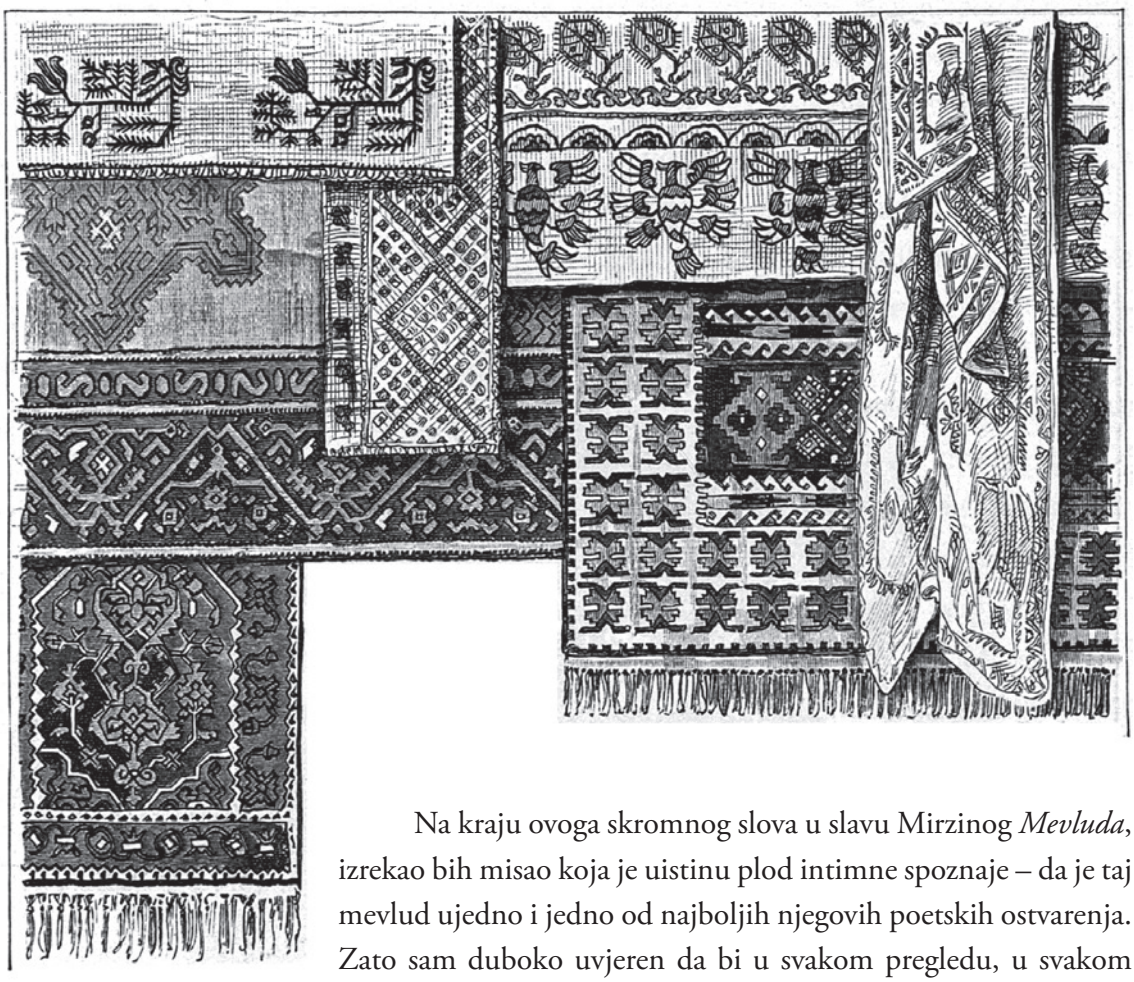
Osim toga, u Svemilost
izgubio nisam nade,
a na Sudnjem danu znadem,
zagovornik da imade.
Koji će i gr'ješnog Mirzu
pod okrilje uzet svoje;
jer nikada nisam rek'o:
Jedno može biti – dvoje!

U *Dodatku* svom *Mevludu* pjesnik prilaže i dvije ranije napisane pjesme, dva munadžata koji u svakom pogledu kompletiraju estetski užitak. Pogotovo druga pjesma predstavlja jedno od pjesnikovih najinspirativnijih ostvarenja, možda i u cjelokupnom opusu. Ako se izdvoji svaki neparni katren te prelijepe pjesme, dobije se himnična pjesma u pjesmi – u slavu Boga Stvoritelja i Njegovom Voljom stvorenog:

Slava Tebi, Vječni Bože,
Koji Svojom voljom čini,
Koji Svojom moću može,
Da rastavi i sjedini!
Slava Tebi, Vječni Bože,
Koji Svojim znanjem znade,
Koji Svojom moću može
Da sve uzme i sve dade!...



Transformirana u islamski ritual i oplemenjena mističnom legendom o Ajvaz Dedi, Ajvatovica zauzima vidno mjesto u mozaiku bosanskohercegovačke duhovnosti.



Na kraju ovoga skromnog slova u slavu Mirzinog *Mevluda*, izrekao bih misao koja je uistinu plod intimne spoznaje – da je taj mevlud ujedno i jedno od najboljih njegovih poetskih ostvarenja. Zato sam duboko uvjeren da bi u svakom pregledu, u svakom kritičkijem izboru, to djelo moralo imati svoje mjesto. I idejno, i sadržajno, i estetski – *Mevlud* Mirze Safveta je poetsko vrelo iz kojega se mogu krijepiti generacije Bošnjaka.

A da je ova pjesnička kreacija nesumnjivo autentično književno djelo Safvet-bega Bašagića, neka bude i pokazatelj da ga je on potpisao svojim poetsko-lirskim pseudonimom. U suprotnom, da je samo riječ o prijevodu, kako tvrde književne neznalice, i čiju proizvoljnost je, bez provjere, prihvatio i sam Osman Nuri Hadžić – pjesnik bi ga, što je sasvim logično, potpisao svojim pravim imenom i prezimenom.


Franz Kafka
PROCES
ALBERT
CAMUS
Stranac

CAMUSOVO I KAFKINO PITANJE EPOHE

Razmatrati pitanja i dileme što nam ih nudi filozofska fikcija života Alberta Camusa, ili Franza Kafke, predstavlja ne samo intelektualni već i senzibilni napor da se pronikne u suštinu književno-beletristički opredmećene vizije egzistencijalne smislenosti. Iako su spomenuti nazori osmišljeni na individualnoj, a i zasebnoj, stvaralačkoj potenciji, treba istaknuti kako se glavna književna preokupacija tih autora usložila i kao potvrda vladajuće filozofske doktrine njihova vremena, a to je egzistencijalizam iskazan formom i značenjem apsurda i životnog paradoksa; a i stvaralački stav koji ujedno izražava epohalnu spoznaju apsurda i paradoksa kao udvojenih antagonizama u njima samima i koji se, samim time, koliko samopotvrđuju – toliko razorno i samonegiraju. Ono što je apsurdno i paradoksalno u filozofskom poimanju (pa i stavu), u književnostvaralačkoj radionici postaje „objektivno" i neminovno, jedino moguće, recimo realno – i očigledno.

Dovodeći u realističko-pojmovnu i ideološku vezu te pisce preko njihovih najznamenitijih djela – Camusovog *Stranca*, Kafkine pripovijesti *Preobražaj* ili, još indikativnije, romana *Proces*, poman čitalac tih proza mora računati na moguće zamke koje ga, izvjesno, čekaju, želi li dokučiti puniji smisao te epohalne povezanosti. Zapravo, i Camus, i Kafka (kao i J. P. Sartre ili H. Hesse, na primjer) jesu reprezentativni književni izdanci epohe, vremena u kojem se uobličio evropski prozni ambijent realiziran formom tzv. „toka svijesti" u percepciji otuđenja kao neprikosnovene pošasti „novog vremena". Simbolika tih proza osmišljava otuđenje i samoću kao centralne motive, ali i kao egzistencijalno pitanje epohe, psihološku distancu naspram svijeta i života čovjeka Dvadesetog vijeka.

Diskurzivna percepcija stvarnosnog frapantno dovodi do istog: čovjek je u bespuću stega i nametnutog (u isto vrijeme, i samorođenog) apsurda neminovno, nasljednim udesom, predan u ruke sile koja je jača od njega, ali sile koja, vladajući njime, vlada u njemu samome,

pa je on (taj čovjek) u isto vrijeme i tužilac i optuženi i sudac – žrtva i egzekutor, zločinac i nevina žrtva, svjesna i nesvjesna vita-silnica kojoj razum nije dovoljan jer je nedostatan.

Živeći u jednom svijetu koji se ne prepoznaje kao „naš svijet", već u svijetu u koji su, nepitani, „ubačeni" – akteri tih književnih djela realiziraju egzistencijalna (ali suvišna) pitanja bez odgovora – nudeći jezu spoznaje i frapantnost otkrića.

Savremeni čitalac, htjeli to priznati, ili ne, niukoliko nije u prednosti u odnosu na čitaoce-savremenike tih pisaca naprosto zato jer se egzistencijalna životna vrteška ne osmišljava isključivo vremenom, već – kao što možemo i pretpostaviti – i značenjem.

Bez obzira što se samoća i otuđenje nadmeno proglašavaju glavnom psihološkom i egzistencijalnom problematikom modernoga doba, čini se da su to problemi (da li problemi?) koji nadilaze temporalnu odrednicu. To što su se pitanja agresivno nametnula u pretposljednjem vijeku ne znači da nisu postavljana i mnogo prije, gledano s evropske distance, još u antičko doba. Dvadeseti vijek ih je samo aktuelizirao zahvaljujući kataklizmatičnoj inerciji rapidnog tehnološkog razvitka a duhovnoga zamora nakon dva velika rata i, usljed toga, dijalektičke stagnacije. Ko bi mogao potvrditi da otuđenost i mitološka samoća nisu pratili i pećinskog čovjeka ili barem individuu iz prvobitne zajednice? Uostalom, od Adema i Have – do Nuha, samoća je egzistencijalna sociološka usudbenost, patetički izražena preko odabranog pojedinca, atavističkog svjedoka te pošasti. Taj *Jedan*, simbolički i nasljedno, porađa prvi i neprevaziđeni apsurd prisile življenja: on ne može sam, a zajedništvo se, ipak, neminovno sučeljava preko njega samog i u njemu samom, dakle – bespovratno ga ugrožava.

Sižetska suština pomenutih djela nameće dijametralne spoznaje o ljudskoj konačnici prema suočenju i onome što se, u nedostatku ideje, obično naziva Istinom. Pa ipak, ironijski i paradoksalni pristup značenju egzistencijalnog kod tih autora daje se kao literarno-filozofska doktrina, nikako samo kao vrsta literarizirane filozofije. To je, uistinu, ono što ih povezuje idejom i stvaralačkim nabojem i u tome se mogu, izvjesno, pronaći zajednički rezultati, bolje rečeno ostvareni postulati „odgonetnutog svijeta", možda i spoznajom, pobunjenim i izrevoltiranim nihilizmom što ga sa sobom i u sebi njeguju protagonisti: gospodin Meursault, iz *Stranca* i Gregor Samsa, iz *Preobražaja*.

Gregor je, za razliku od Hesseovog Halera, ili Camusovog Meursaulta zamišljen i ostvaren kao poetsko-filozofska i metaforično-simbolička opaska o apsurdu življenja i paradoksu egzistencijalnog pregnuća i poimanja života kao stečene nužnosti kroz metamorfozu ne samo duhovnog, već i fizičkog.

Pripovijetka *Preobražaj* započinje vulgarno-naturalističkom faktografijom koja čovjeka – živo, emotivno i racionalno biće, nesmiljeno ubacuje u apsurdan položaj fizičke i duhovne pretvorbe, bez prethodnih nagovještaja, fizičkih ili duhovnih signala, što i nije čudnovato, s obzirom da tako u životu gotovo sve i počinje iznenada i bezazleno, gotovo naivno. Druga je stvar što taj isti čovjek ima ili očekuje pravo na postupnost spoznaje u svojim mijenama – ako je ne osjeti, bar da je nasluti!

Gregor se jednog jutra budi iz nemirnih snova, pretvoren u ogromnog kukca. Asocijacija na životnu situaciju Jozefa K., autorovog znamenitijeg protagonistu iz romana *Proces*, nikako nije slučajna. Simbolička kreacija značenjskog nameće se kao spoznajno-refleksivna distanca prema onome što se u običnom životu zove iznenađenje, a što se tako zove samo zbog nemoći ili nerazumijevanja dijalektičnog, životodajnog ustroja – pravila koje ne poznaje niti priznaje pravila. Andrićeva pripovijetka Ćorkan i Švabica kao, čini se, prividna opreka Kafkinom poimanju iznenađenja, počinje konstatacijom kako je „sve počelo tiho i bezazleno", ali je suština potpuno ista. Tek iz naknadnog „objašnjenja" Gregorove egzistencijalne paradigme, dakle – retrogradno, receptor je u prilici objasniti smisao te *iznenadne* promjene. Ona je, koliko god iznenadna, izvjesno očekivana u ovom ili onom fizičko-duhovnom preobražaju, potpuno svejedno i formalno-sporadično. Drugim riječima: Gregor je, nesumnjivo, prije, „tiho i bezazleno", *postajao* kukac, a da to nije ni znao ni primjećivao.

Prva misao nakon užasne spoznaje samo je opservacija o stravičnom, fatalnom otkriću što stubokom mijenja životnu putanju (čega neće biti lišen ama baš niko). On je zapljusnut nevjericom i perceptivnim nemirenjem s nepoželjnom promjenom. To je trenutak u kome patnja još miruje, a početak je spoznaje ranjenog racija. To je, napokon, trenutak kojega niko od živih neće biti pošteđen:

- Šta se sa mnom dogodilo?, pitao se. Sanjao nije. Njegova je soba, prava, tek nešto premalena, soba za ljudsko biće, stajala mirno između četiri dobro mu poznata zida.

Pa i kasnije, suočen s nepobitnim, ali još uvijek nevjerovatnim stanjem, Gregor se hvata u koštac s racionalno-fizičkim problemima koje mu je nametnuo iznenadni položaj preobraženog bića. Izvjesno je da duhovno-emotivnom stvorenju u početku započetog procesa ništa nije jasno. Naučeni egzistencijalni konformizam kao primarni i apsurdni postulat počinje da se opasno klima jer je sav napor u novoj situaciji sveden na napor fizičke adaptacije u odnosu na neočekivane okolnosti. Emociji još nema mjesta jer se alarmirani racij stara za snalaženje u vanrednoj situaciji koja je, svakako, koliko iznenadna i neočekivana, toliko i kompleksno okrenuta protiv normativnog naviknuća na tjelesni kompleks ljudskog. To je, dakle, opreka prema položaju glavnog protagoniste romana *Stepski vuk*. Naime, Hari Haler nije žrtva egzekutivnog preobražaja. Njegov preobražaj je proces koji postupno traje s hiljadama mijena i pregnuća da vuk nadvlada čovjeka, a čovjek vuka. Naravno, i to može biti samo privid. Na relaciji prema Camusovom protagonisti iz *Stranca* imamo i treći odraz jedne iste dimenzije. Gregor, vidljivo je to iz cijele pripovijesti, također vodi borbu nadvladavanja samog sebe sa samim sobom. On je u potpunosti (i istodobno) i čovjek i kukac. Sa sviješću čovjeka a potrebama kukca, u opreci je prema samom sebi, neznano kojem od te dvojice. U suštini, u apsurdnoj je opreci prema *trećem* (i u sebi, i van sebe), što i formira proces intrige. Gregor prihvata poziciju i ulogu kukca (na kraju, sudbina mu i određuje tu poziciju), ali s problemima i potrebama još uvijek čovjeka. I tu je glavna nevolja. Katastrofalni usud koji ga je pogodio baš kao čovjeka, ne da mu, bez obzira na novo obličje, biti potpuni kukac jer se u njemu koprca i beznadno batrga još uvijek čovjek. Kukac mu, prirodno, više ne dozvoljava da misli i čini kao čovjek i to je glavna njegova nevolja. Čitava priča, gledano kroz sižetski uspostavljenu ravan, ali i realiziranu ideju, razmatra upravo pitanje promjene u njemu samome. Čin preobražaja je dvostruk. U početnoj fazi, on je uglavnom fizičko-fiziološke prirode i taj dio pripovijetke s estetsko-narativnog stanovišta nastoji prenijeti banalnu faktografiju kakvu nalazimo i u prvom dijelu Camusovog *Stranca*. U drugom dijelu priče, odnosno u postupnom sižetsko-fabularnom razvoju, fizičko sve više ustupa mjesto duhovno-emotivnom, što je slučaj i u drugom dijelu romana *Stranac*.



Gregor Samsa je protagonist novele Franza Kafke 'Metamorfoza':
'Nadvladavanje samog sebe sa samim sobom'.

Zadržimo se na trenutak na slučaju gospodina Meursaulta. U izvanrednom eseju *Stranac u ponoru vlastite istine*, Nikola Kovač je, razmatrajući smisao čovjekovih postupaka u svijetu apsurda i baveći se portretom apsurdnog junaka, glavnog protagoniste, zaključio kako je „nemogućnost komunikacije dvostruko uslovljena: s jedne strane čovjek je, ne prihvatajući društvenu igru pod maskama, osuđen na samoću, nesporazum i sudbinu stranca a, s druge strane, društvo je, po pravilu, podređeno i zaslijepljeno konvencijama i normama na kojima počiva."[♦138]

Radi se, dakle, o prostoj probuđenoj svijesti, ali osviještenoj u posve nepodesnom vremenu i ambijentalnosti. Riječ je o *preobražaju* na svoju ruku, o trenutku iščašenja iz socijativnog konteksta što nije samo individualni eksces. Meursault potvrđuje konvencije i učahurenost pravila, a to je već dostatno činu herojske ludosti. Roger Quillioter (*La mer et les prisons – More i zatvori*) ističe kako je Meursault „rudimentarno biće, sirova svijest, oslobođena svake hijerarhije vrijednosti", te pojašnjava da, za razliku od Sartreovog filozofskog stava prema svom intelektualnom protagonisti, obrazovanom kozmopolitu, Camus egzistenciju izražava kroz ljudsku sudbinu. Prisjetimo se: sredovječni činovnik koji živi u Alžiru predstavljen je u prvom dijelu toga relativno kratkog romana kao čovjek prozaična, faktografskog i automatskog života koji je determiniran kao život sadašnjeg trenutka. Roman počinje groteskним opisom njegovog prisustva sahrani svoje majke i produženim fragmentarnim događajima: obnovljenom vezom s Marijom, poznanstvom sa susjedom Ramonom, odlaskom s društvom i Marijom na vikend, počinjenim ubistvom nad jednim Arapinom (*Tada sam ispalio još tri metka u nepokretno tijelo u koje su hici neprimijetno prodirali. I to je bilo kao četiri kratka udarca kojima sam zakucao na vrata nesreće.*) Slijedi hapšenje.

Drugi dio romana je, zapravo, metamorfoza glavnog protagoniste. Tek u zatvoru on postaje zainteresiran za svoj „slučaj", praktično za životnu sudbinu. Postavši u potpunosti svjestan nametnute samoće (iako je u njoj proveo sav svoj život), on se upušta u apsurdnu borbu; ne za život – već protiv njega, svjestan da se sudbini ne može suprotstaviti, ali ni ne mireći se s tom istinom. Izljev bijesa što ga sipa na ispovjednika u zatvorskoj ćeliji jeste

---

♦138 Alber Kami, ***Stranac,*** „Veselin Masleša", Sarajevo; *Predgovor*, str. 5. – 19.

revolt „pobunjenog čovjeka“ koji se od statusa apsurdnog junaka preobražava u junaka apsurda. Razmatrajući „konstrukciju“ samog Meursaulta, J. P. Sartre, u eseju napisanom u povodu izlaska iz štampe romana *Stranac*, apostrofira značaj eseja *Mit o Sizifu* koji je Camus napisao s namjerom neke vrste objašnjenja same suštine romana. Sartre kaže da Camusov protagonist „nije ni dobar, ni rđav, ni moralan, ni nemoralan (...); on pripada jednoj neobičnoj vrsti koju pisac naziva apsurdnom. Ali, pod perom g. Camusa, ova riječ dobija dva veoma različita značenja: apsurd je u isti mah jedno činjenično stanje i vidna svijest koju neke ličnosti o tom stanju imaju...“[♦139]

Sam Camus, pak, u eseju *Filozofijsko samoubojstvo*, govoreći o „čuvstvu apsurda“, konstatira da to nije isto što i sam „pojam apsurda“. Objašnjavajući suštinu, on tvrdi da „apsurd ne može postojati izvan ljudskog duha“, te na taj način „apsurd završava smrću, kao i sve“.[♦140] Istina, Camus tvrdi da apsurd ne može postojati ni izvan ovog našeg svijeta, pa rezignirano konstatira da će, držeći se te logike, na kraju ipak priznati da čovjekova borba s apsurdom pretpostavlja potpunu „odsutnost nade... stalno prikraćivanje i svjesno nezadovoljstvo“. U eseju *Apsurdna sloboda* [♦141] pisac nadgrađuje i, izvjesno, u blagoj opreci s prethodnim stavom, kaže kako revolt koji se rađa iz svijesti o apsurdnoj slobodi „daje svoju cijenu životu“, te, čini se, još jednom opravdava dijagnozu koju je postavio nad svojim junakom: „Svijest i revolt, ta odbijanja, suprotnost su odricanju... Riječ je o tome da umremo nepomireni, a ne dragovoljno... Apsurdni čovjek može samo iscrpjeti sve i iscrpjeti sebe... Nakon apsurda, sve je poljuljano;... izvlačim tako iz apsurda tri zaključka: svoj revolt, svoju slobodu i svoju strast“.

Tako je, prividno, Meursault ipak otvoren kao hipotetska vrijednost uzrujane svijesti koja rezultira epohalnom pobunom, za razliku od Gregora iz priče *Preobražaj*, koji svoju pobunu osvaja nevoljko, mada je ipak riječ o prividu. U pitanju je samoupotreba drukčijih sredstava prema istom cilju.

[♦139] Jean-Paul Sartre, Explication de „l'Etranger“.

[♦140] Albert Camus – ***Odabrana djela, Svezak peti,*** *„Zora“,* Zagreb, 1971., str. 31. – 47.

[♦141] ***Isto***, str. 49. – 59.

Prvi dio priče *Preobražaj* čini prozu „prikaza situacije", faktografiju fizičke nevolje racija naspram okolnosti koja je uznemirila osjećaj konformizma na naviknuto.

Glavni akter priče budi se kao kukac i odmah postaje svjestan te činjenice. Samo pitanje: „Šta se sa mnom dogodilo?", isuviše vulgarno jednostavno, gotovo neshvatljivo lišeno emotivnog ekscesa, predstavlja prvi egzistencijalni napor svijesti da „objasni" situaciju, neočekivanu okolnost. Ne razabiremo mučninu bola ni trag bilo kakve emocije koja bi u subjektu, vjerujemo, trebala izazvati barem neprijatnost zbog neočekivane promjene. To isto je indikativno i kad je u pitanju Meursault, s tom razlikom što se Camusov protagonist ne trudi da shvati „nesporazum sa samim sobom". Gregor se ipak trsi da „objasni", ali sam „doživljaj" nije ni u drugom planu. I njegov je racij u prvom momentu također blokiran; on je u početku samo vizuelno-konformistička faktografija izazvana neobičnom situacijom, a i ono što bi se moglo smatrati emotivnim činom proizilazi samo kao posljedica fizičke nelagode. Tako ga, u trenutku spoznaje da se budi kao kukac, „rastužuje" kišno, ružno vrijeme, a sam bol koju izaziva fizički položaj novog tijela više je uzročnikom neshvatanja novog položaja, bolje reći početnog nesnalaženja u datim okolnostima. Tijelo se buni protiv iznenadne fiziološko-elementarne promjene, reagirajući fizičkom nelagodom i bolom koji bi se, izvjesno, mogli okarakterizirati posljedicom psihološke reakcije. Začudno, Gregor se relativno brzo „snalazi", zapravo njegov racij pokušava prenebregnuti fizičko-tjelesni problem i to je osnovni razlog što emotivni balans još nije uspostavljen. Tako glavni junak pripovijetke voljom i snagom racija razmatra olakšavajuće mogućnosti što, u krajnjem slučaju, predstavljaju i jedinu smislenu percepciju:

Sjetio se da mu se već češće znalo dogoditi nešto neugodno dok leži u krevetu; nešto bi ga zaboljelo, valjda zbog nespretna položaja, ali se bol pokazala čistom tlapnjom, jer bi nakon ustajanja, potpuno prestala. Napeto je čekao da vidi na koji će se način postupno rasplinuti i ove današnje halucinacije. Da promjena njegova glasa nije ništa drugo doli nagovještaj jedne jake prehlade, profesionalne bolesti trgovačkih putnika, u to nimalo nije sumnjao.

Taj početni fizičko-refleksivni impuls i dalje održava Gregorovu egzistencijalnu ravnotežu. Ona je, naravno, povezana s psihološkom zakonitošću traženja izlaza i u bukvalno bezizlaznoj

situaciji, slično hvatanju utopljenika za mitološku slamku. Nada još nije izgubljena. Naprotiv, protagonist se još u tom početnom stadiju batrga s egzistencijalnom profanošću, što je također psihološki otklon od stravične spoznaje, nešto kao odlaganje nepoželjnog djejstva. Sav napor da konačno ustane iz kreveta, uzaludni napor još uvijek, izgleda, čovjeka – zarobljenog u kukčevo tijelo, bez ikakva iskustva, iza sna – u početku je napor uznemirene savjesti, dakle napor tzv. „društvenog bića" da udovolji bizarnim potrebama i obavezama. On smatra:

Prije nego otkuca četvrt do osam, moram pod svaku cijenu potpuno ustati iz kreveta. Uostalom, već će i prije neko iz tvrtke doći da pita šta je sa mnom, jer je radno vrijeme počelo u sedam.

To je mjesto u pripovijeci koje možemo smatrati inicijalnim začetkom apsurda kao misaone autorove poluge. Spoznaja da se budi kao ogroman, nespretan, ružan kukac, saznanje da njegovo tijelo (kao ni njegov glas) više ne pripada njemu, da ga je napustilo, a da je, kao zamjena, uspostavljeno obličje jednog gadnog insekta, nikako nije mogla rezultirati ni početnim revoltom, ni pobunom (a protiv čega ili koga?) – jer je iznenađenje potpuno. Zapravo, Gregor je u početku još čovjek jer je preobrazba fizičkog karaktera, a to je već samo po sebi apsurdno, paradoksalno; ta situacija da ga je nevolja snašla iza sna, u ležećem položaju, samo usložnjava problem zaintrigiranog racija. Također, proces je obavljen bez svjedoka, a to samo po sebi još više otežava psihološki položaj, iako je problem intimne prirode jer se bez svjedoka, vjerujemo, čovjek lakše „snalazi". Ali to je, čini se, samo privid jer on odjednom shvata da bi ustajanje iz kreveta bilo jednostavnije riješeno kad bi se neko našao da mu oko toga pomogne. Čini se također da mu, kad bi prihvatio činjenicu da nije više čovjek, već ogromna, ružna životinjica, takvo nešto ne bi palo na pamet. Gregor je još uvijek čovjek i misao o ljudskoj pomoći postaje sasvim logična. On čak i osmišljava hipotetički vid te pomoći, razmišljajući kako bi ga dvije jake osobe (još jedna paradoksalna, apsurdna opservacija) mogle s relativno malo truda skinuti s kreveta i posaditi na bezbrojne krhke nožice koje je kao insekt dobio i koje bi možda mogle u nastaloj situaciji imati nekakvog egzistencijalnog smisla.

U kulminativnom trenutku napora oko uspostavljanja ravnoteže i fizičkog osovljenja, Gregor počinje intenzivnije razmišljati o svom položaju uzrokovanom iznenadnim hendikepom, a to, prema ideji i konačnoj nakani autora, potpuno korespondira s drugim

dijelom Camusovog romana *Stranac*. Apsurdno stanje razvija se generički postupno u proces koji uznemirava odgovorno biće, čovjeka čija osjetljiva društvena savjest ne može biti spokojna.

Sve Gregorove nevolje oko fizičkog komoditeta, s problemom „osovljenja", stvaranja nove životne ravnoteže – svode se na fizičko-fiziološki napor otklanjanja tih problema. Muka nema granica i to je još uvijek faza koja mu ne dozvoljava emotivnu erupciju spoznaje da više nije čovjek i da je sve čovjekoliko iz njega nepovratno nestalo. On promjenu u početku ne smatra kao nezasluženu kaznu, kao znak kojim je duhovno degradiran kao misaono i emotivno biće koje je primorano miriti se s faktom da više nije ono što jest i da je postao ono što nikad ne bi mogao poželjeti. Dovodeći ga u komične, često sarkastično bolne i gotovo uvredljive situacije, autor svoga protagonistu svjesno ponižava, dajući mu do znanja kako je egzistencijalni problem u njemu samome i samo njegov – dakle u prihvatanju istine kako drukčije ne može biti i kako se sa „sudbinom" mora nagoditi. Glavni akter, naravno, ne uvažava svog ideološkog glasnogovornika jer je njegova ljudska priroda žilavija od njegovog racija i to je mjesto prijelaza, faktografija koja Gregora, u drugom dijelu priče, ubacuje u žrvanj potpune izgubljenosti i s fizičkog i duhovno-emotivnog aspekta. Nijansiranje duhovnosti koje je on svjestan (jer je još, ipak, i pored svega – čovjek, bar biće s čovjekolikom mišlju) prikazano je u sestrinoj brižnosti i dubokom proživljavanju zbog njegove nevolje, pa i u majčinoj brizi. Otac je dat kao postulat racionalno-refleksivnog, a majka i sestra kao odraz emotivno-duhovne podloge izražene i preko klasično uspostavljene i prizvane mitske simbolike poimanja „muškog" i „ženskog", ali i autorovog intimnog kompleksa porodice – na koji su već i drugi ukazivali.

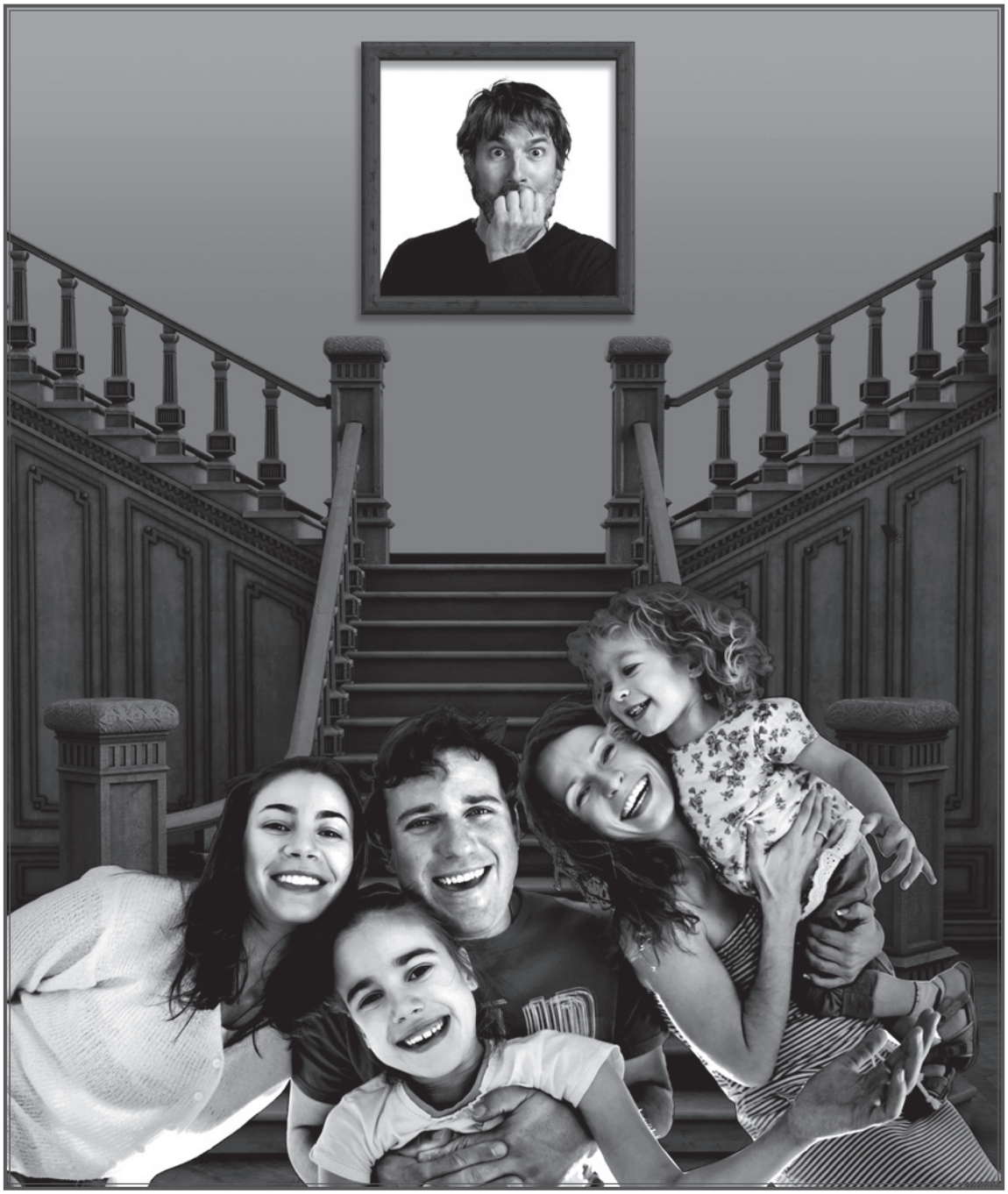
Druga glava Kafkine pripovijesti, u pravom smislu riječi, predstavlja fabularno-sižetski prijelom između opreka o kojima je bilo riječi. Ta „unutarnja" glava priče sadržinski nameće još uvijek prevlast fizičkog nad duhovnim, ali se duhovno-osjećajna razina fabularnim razvojem afirmira kao dijalektičko-psihološki redoslijed i genetička razvojna linija preobražaja. U košmarnoj noći, ostavljen bukvalno sam sa sobom, egzistencijalno-materijalna silnica doživljava svoju kulminaciju i ona će, do samog kraja, postepeno opadati i prepuštati mjesto doživljajnom. U toj noći, Gregor dolazi do zaključka:

Moja obitelj živi u otmjenoj tišini, reče u sebi Gregor i osjeti, gledajući u tmini ukočeno pred sebe, veliki ponos što je svojim roditeljima i svojoj sestri priskrbio takav život u ovome lijepom stanu. Ali šta ako sada sav taj mir, sav taj standard, sav taj užitak na grozan način propadnu?

Dakle, protagonista Gregor na ovom mjestu gotovo da raskrštava s problemima egzistencijalne nužde i već u navedenom pasažu receptor naslućuje proboj emotivnog, izražen i preko osjećanja „ponosa". I tu također možemo uspostaviti vrlo opipljivu paralelu s Meursaultom, iz *Stranca*, preko posljednjeg čina njegova udesa, pri kraju romana. Ali, i gotovo cijela druga glava *Preobražaja* predstavlja neku vrstu naznačenog prijelaza od tvarnog, tjelesnog i fiziološkog prema duhovnom i emotivnom, iako ta granica nikada neće definitivno i potpuno razdijeliti dvije egzistencijalne sastavnice Gregorovog udesa. Emotivno-duhovna orijentacija glavnog lika uglavnom je usmjerena na brigu i refleksiju prema familiji i njezinim članovima. Vlastiti intimitet gotovo je uvijek u drugom planu. Tako čitalac o duhovnom životu glavnog protagoniste ostaje gotovo neobaviješten i uglavnom se pred njegovim očima razvija i kompletira psihološka, egzistencijalna i društvena paradigma te osobnosti. Ipak, on (taj čitalac) biva izravnim svjedokom Gregorove usudbenosti, koji je od prvog momenta (budući da mu njegov novi položaj obezbjeđuje određenu privilegiju cjelovitog promišljanja porodičnih međuodnosa) svjestan sestrine izuzetne pažnje i ljubavi, zbog čega je ne samo emotivno uznemiren, nego bi se reklo i pomalo uplašen, ali i ponosan:

Da je Gregor mogao sa sestrom razgovarati i zahvaliti joj za sve što je za njega činila, on bi njezine usluge lakše podnosio; ovako je zbog njih trpio. Sestra je, dakako, nastojala da što više ublaži neugodnu stranu cijelog ovog slučaja i to joj je, što je vrijeme više prolazilo, sve više polazilo za rukom.

Samo finale pripovijetke *Preobražaj* predstavlja logičan završetak jednog egzistencijalnog slučaja pogođenog iznenadnom, neočekivanom nevoljom koja se ne da prenebreći interventnim sredstvima i koja uzrokuje neminovni krah. Tom ubrzanom Gregorovom stradanju doprinosi i istinski zamor cijele porodice da trpi strašnu nevolju po cijenu vlastitog opstanka. Dijagnozu „slučaja" (ne slučajno) izriče upravo sestra, što je opravdano iz najmanje dva razloga. Prvi je taj što je ona najbolje upoznata s njegovim stvarnim, beznadežnim stanjem



Gregorova emotivno-duhovna orijentacija, kao glavnog lika, uglavnom je usmjerena na brigu i refleksiju prema familiji i njezinim članovima.

jer je ona prva izgubila svaku nadu u njegovo „ozdravljenje“, a drugi je razlog elementarne prirode. Kao mlado biće, ona je uistinu i najviše hendikepirana nevoljom koja je obezglavila cijelu porodicu. Mladost i život traže prirodni obol, pa pripovijetka, nakon samog finala, odnosno nakon Gregorove ipak iznenadne smrti, simbolički i završava prikazom njegove sestre, mlade i sočne djevojke koju očekuju slasti života:

Dok su tako razgovarali i posmatrali svoju kćer, koja je postajala sve živahnijom, palo je gospodinu i gospođi Samsa gotovo u istom trenutku na pamet kako se ona u posljednje vrijeme, uprkos cijeloj toj muci od koje su joj obrazi problijedjeli, rascvala u bujnu i lijepu djevojku. Tada su postali tiši i sporazumijevali su se pogledima takoreći nesvjesno. Mislili su na to da dolazi vrijeme kad bi joj trebalo naći valjanog muža. I bilo im je kao da se njihovi novi snovi i njihovi čestiti naumi potvrđuju kad je, nakon što je tramvaj došao na odredište, kćer prva ustala i protegnula svoje mlado tijelo.

Tom slikom ne samo da bukvalno završava pripovijest *Preobražaj* nego se njome kompletira i idejno-ideološki diskurz samog umjetničkog nauma izraženog simbolom kao univerzalnim sredstvom svake nepatvorene umjetnosti. Unatoč stravičnom saznanju da život zna biti grubo nepredvidljiv, nepravedan i neshvatljiv, uvijek, kao i u ovom slučaju, trijumfira jedna viša zakonitost same životne datosti, a to je neprikosnovena snaga borbe za opstanak koja ne pita za cijenu i koja ne zna za ustupke, pa makar ta cijena bila previsoka i, naoko, neshvatljiva, pa i neprihvatljiva, da ne kažemo i nelogična, kao što i Meursaultove riječi na kraju romana *Stranac*, kao da ih čuju, odjekuju u ušima čitalaca poput fatalne enigme kojoj se smisao ne može potpuno dokučiti i kao što je, napokon, i sam apsurd, koliko god to apsurdno bilo, potpuno nedokučiv i, naravno – paradoksalan. Završimo zato opet Camusovom dijagnozom izrečenom u eseju *Apsurdni čovjek*:

Jedina misao, dakle, koja nije lažna, jalova je misao. U apsurdnom svijetu vrijednost nekog pojma ili jednog života mjeri se njegovom neplodnošću.


SKRETNICE
Jasmina
Musabegović
ahs
ŽIVOT
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST I KULTURU, SARAJEVO, MART/OŽUJAK 2020, CIJENA: 10,00 KM
ŽIVOT
ČASOPIS ZA KNJIŽEVNOST I KULTURU
2020.
mart/ožujak

ČULNOST I DUHOVNOST U ROMANU *SKRETNICE*, JASMINE MUSABEGOVIĆ

Savremena književna nauka neoborivo barata pitanjem iskona u tkivu književnoga djela, napose proznog. Međutim, pošto je riječ o artistički opredmećenom i osupnutom iskonu, onda, prema tim (i našim) saznanjima, bivamo zapljusnuti i iracionalnom spoznajom o tzv. životnom svjetonazoru za kojim utaman vapi ne samo književna i umjetnička tlapnja, uopće – već i sveopća ljudska svijest o životu kao takvom.

Sljedujući jednu od ključnih teorijskih misli Wilhelma Dilteya da je gotovo uvijek prisutna izvjesna „jednostranost" u artističkoj viziji izraza života kao senzacije svijesti/podsvijesti a koja milenijima već ne zastarijeva, moramo se ograničiti i na misao kako je taj svjetonazor, bez izrazitih ambicija, autentičan učinak duhovnog sadržaja. Kako drukčije i shvatiti (prihvatiti) pretpostavku da je stvaralac neminovno osuđen na „izolaciju" tretmanskih cjelina. Ta svojevrsna aporema, logička neutemeljenost, otvara polje svevremenske sumnje, problematične životne supstancije koja se često snalazi u povijesno ustanovljenim spoznajama prava na svetu „cijelu istinu", kakva god da je – a nije, naravno, nikome naklonjena. Onaj koji artističkim poimanjem istražuje život na egzemplaru primjernog (i primjerenog) platoa, biva, svakako, izložen zahtjevu dokazivanja, pa i objašnjavanja. Ta nezahvalna uloga stvaraoca, posebno književnoga, jeste cijena kojom on plaća apsolutni doticaj sa životom, ma kako to i koliko bilo shvatljivo.

Pa ipak, osmjelimo se ustvrditi kako je književnost, kao umjetnost jezikom, uglavnom podvedena pod karakter socijalne psihologije kako pojedinca – tako i građanstva. Difuzija širenja i grananja, permanentnog odbijanja tzv. svjetlosti od hrapave strane života nije, dakako, isključiva privilegija stvaralačkog čina jer bismo, da je tako, stvaralaštvo (književno,

nesporno) ograničili na mističnu škrinju dovoljnu za vanjski pogled. Sadržaj bi bio ne samo degradirajući nego bi ozbiljno narušio i autorovu poziciju u pregnuću da se, koliko-toliko, upusti u polja duhovne čulnosti.

Roman *Skretnice*[♦142], Jasmine Musabegović, gotovo u cijelosti dotiče baš te pretpostavke u viziji sadržajne duhovnosti i čulnosti koje pripadaju glavnoj protagonistici Fatimi (Fati). Ako se, kako u eseju-predgovoru naglašava Hanifa Kapidžić-Osmanagić[♦143], složimo s mišljenjem da je riječ o „modernom realističkom romanu", onda valja posebno istaknuti kako je riječ i o „ženskom rukopisu" iz već davne 1986. godine, dakle jednim od prvih romana toga profila u bosanskohercegovačkoj književnosti. Mi ćemo se, načas, zadržati na fenomenu te čulnosti i duhovnosti jer nam se čini kako su te dvije romaneskne potke ujedno i neodvojive sastavnice u sadržajno-fabularnom sukusu *Skretnica*.

Iz karaktera „ontologijske perspektive", odnosno konstitutivnog miljea bitka, krećemo se u relacijama stvaralačke fikcije tzv. „ženskog pitanja", tj. njene (ženine) tlapnje nad vjekovnim dilemama odgojenim na razmeđi čulnosti i žudnje, s jedne, i duhovnosti, s druge strane. Put je to uglavnom iz imaginarnog polja permanentnog spektakla koji se uporno odvija pred nemoćnom individuom, pred iskonski usamljenim spektatorom koji se, milenijski uporno, nalazi i snalazi u poziciji autsajdera osuđenog na čin osmatranja i bijednu poziciju očevica.

Znajući da je „uklapanje" jedno od osnovnih sredstava romaneskno-narativne sučeljenosti autora sa širokom, gotovo beskrajnom, lepezom likova u srazu sa čulnom i nedohvatnom stranom tajnovitog i nesaznatog, napokon i neobjašnjivog svijeta, zainteresirani subjekt se, bez predaha, sučeljava sa spoznajom kako je riječ o polifonizmu odabranih sekvenci iz materičnog pulziranja svakodnevlja. Tako nas moderna kritika upozorava kako bi trebalo svekoliku romanesknu prozu suštinski poistovjetiti s određenim dijalogizmom, bilo da

---

♦142 Jasmina Musabegović, ***Skretnice***, Muslimanska književnost XX vijeka, Knjiga XXI, "Svjetlost" Sarajevo (Priređeno prema prvom izadanju u "Veselinu Masleši" (1986.), 1991. godine.

♦143 Hanifa Kapidžić-Osmanagić, ***Romansijer i esejist Jasmina Musabegović***. O. c., str. 5 – 25.

je riječ o unutarnjem ili, pak, vanjskom paradoksu koji se otkriva kao napor autora da očituje tzv. stvarnost protažirajući vlastitu fikcionalnost putem jezika, forme i samog čina pisanja. Dakle, riječ je o metafikciji u ulozi djelatnosti egzistencijalne krinke kojom književni umjetnik pokušava uspostaviti kakvu-takvu relaciju između tlapnje i stvarnosti.

Čini se da u Musabegovićevoj književnoj „skretnici" upravo otkrivamo autorizirano poigravanje s vlastitim pogledom na relativnu putanju koja nudi fikcionalnu stranu doživljaja tzv. svijeta i u njemu života. Spektakularni napor autorice pomenutog romana na svakom događajnom stupnju narativne građe potvrđuje osnovnu ideju. Izvrnuti svijet u doživljajnoj retorti glavne junakinje simbolički i dijabolički bezbožno obznanjuje tu posuvraćenu rukavicu egzistencijalnog ufanja nad svakodnevnom spoznajom. Fatima seizmografski precizno reagira na životna upozorenja svakodnevlja. Roman *Skretnice* i u tome pogledu možemo detektirati preko dvije djelatne opreke: onu koja dolazi nenajavljena, raskolnički raspoložena, i onu koja se prelama (i slama) u nastojanju da se shvati (i prihvati) nezaobilazna nevolja samorefleksije. I jedna i druga opreka u mučnom zagrljaju teže svojoj afirmativnosti: Fatima je životni dokaz toga sraza koji se u naoko površnoj detekciji kako-tako objedinjuje u represivni sistem egzistencijalne borbe kao imanentne istinitosti življenja.

Fascinantan je taj protagonistički lik u romanu *Skretnice*, posmatrajući ga posebno i kao nezaobilaznu deiksu u segmentu iskaza i prostorno-vremenskog koordiniranog sistema općeg viđenja. Fata je ogrnuta plaštom apsolutnog subjekta na vjetrometini svakodnevlja, te u tome pogledu predstavalja i tipološku ličnost. Komunikacijska uloga položaja majke i supruge otvara Musabegovićevoj heroini polje razbremenjenog kretanja u njenoj životnoj ambijentalnosti, te se tako u idejnom obrascu romana dolazi do logičke i gotovo sigurne pozicije dijaloga sa samom sobom. Nema gotovo stranice te proze kojom se egzistencijalna referencijalnost u ulozi komunikacijskog položaja subjekta ne afirmira funkcionalnošću referentkinje, kako u emotivnoj – tako i čulno-duhovnoj funkciji ideje. Nužni koraci glavne junakinje pozicionirani su svojevrsnom borbom s bizarnim svakodnevljem, ali i nesumnjivim sučeljavanjem s egzistencijalnom kompetencijom koja melje bez izbora i privilegija. Fata je u djelu apsolut prikazan u položaju mentalne ne/ravnoteže a u kojoj se istinitost kosi s mogućnošću vjerovatnosti.

Sudbinski ubačena na vjetrometinu bosanskih „skretnica“, a prema dubljoj spoznaji života s kojim se žilavo suočava, Fatima ne odstupa ne samo od toga neiskustvenog položaja već se u potpunosti, bez ikakve sumnje, dijalektički hvata u sraz s njime. Bračno vezana sa željezničarskim uposlenikom, ona odbacuje poziciju životnog autsajdera u neravnopravnom položaju koji se obično zove sudbinskim. Relativno se brzo svikava na taj i takav život i s mentalitetom i tradicijom južnjakinje dovodi se postupno u položaj egzistencijalnog favorita u višestrukoj dužnosti majke i poziciji supruge, ali ni jednog trenutka ne zapostavljajući svijest o fatumu u sebi, ne odričući se, također, ni jednog trenutka, i svijesti o stamenoj ljepoti koja joj pripada, pa i zabrađenog erotizma koji se u višoj razini njene podsvijesti interpolira u rukavce odanosti porodičnim represalijama kao činovima sudbinskog karaktera. Fata se u životnoj vježbaonici stavlja u privilegirani položaj žene koja u toj „teškoj školi“ spoznaje univerzalnu istinu o čovjeku koji nikada nije pošteđen od nevolje. U tome pogledu, ona egzistencijalnu pronicljivost bez predaha stavlja u pogon neodložive borbe sa silama koje nastoje stvoriti procjep u njenoj psihološkoj signalizaciji upozorenja na sistem čovjeku nesklonih situacija koje se ne daju izbjeći, ali kojima se mora oduprijeti.

Pred čitaocem romana *Skretnice*, iz stranice u stranicu, nadograđuje se opis svakodnevlja koji postupno prerasta u duhovnost proisteklu iz fatalnog predodređenja, tj. designacije mentalnog obilježja protagonistice koja i nas stavlja u poziciju svjedoka a što se, kako bi se, među nama rečeno (antre nous), prihvatilo izvjesno eshatološko-iskustveno spoznanje, tj. krajnja instanca flagrantnog razvrgnuća otkrivenog, nesumnjivo proisteklog iz nezavidne životne ambijentalnosti kojom se ipak oboružava aura zapretane čulnosti, bez obzira na svijest o njoj samoj. Iz te i takve čulnosti razvija se pred nama duhovnost jednog razboritog mentaliteta žene (koja to nikad ne prestaje biti), bez obzira na svojevrsni koloplet događaja koji je ne štede. Stamenost njene sudbinske vezanosti za život u srazu je silnica koje bespoštedno, poput žrvnja, melju bez prestanka. Ali, baš u tome i počiva autorska ideja u pokušaju višeg osmišljaja jedne ipak nesvakidašnje prirode čije spoznajne percepcije prihvatamo kao da je o nama samima riječ. Zapravo, to postaje i sasvim logično, imajući u vidu postupnost izvjesne metamorfoze izazvane egzistencijalnim paradoksom.

Životni fatalizam intimnih skretnica prelama se u glavnoj junakinji romana ne samo bez predaha već se iskustveno-doživljajno polje opskurnih saznanja interpolira kroz dubinu smisla otvorene borbe bez primisli na bilo kakav eventualni gubitak. Fascinantna je Fatimina uloga majke koja joj nudi netaknutu i razboritu subjektivnost, a koja je, u isto vrijeme, i odano štiti. Fata se tako pred čitaocem romana postupno razvija u protagonisticu privilegiranu da nam pošalje jedinstvenu poruku iz neposrednog života koji se snalazi između ideologijski pragmatičnih obilježja iskustvenog i siline do kraja neizrecivog. Ta se egzistencijalna zakonomjernost, kao neizbježni fatum, žilavo odupire u voljnom nastojanju glavne protagonistice da, kako-tako, dokuči značenje tzv. „objektivne istine". Ali ta je sudbinska borba, naravno, osuđena na bespoštedno rivalstvo u poljima svakodnevne paktičnosti jednog od mogućih odbrambenih sredstava.

Fatima je promptno spremna na svaki iznenađujući trenutak koji atakira na egzistencijalnu slobodu života u porodičnom miljeu, sa svim zadaćama koje joj se dijalektički nalažu kao svijest o odanosti majke i dužnosti supruge. Tako je autorica svojoj vedeti, nespornoj životnoj divi, dala značenje koje bi stvaralac morao osmisliti u prednjem planu svoje kreacije. Životne propozicije kojima je stamena Fata podložna ne odlažu čin borbe s nabujalim nedaćama što ih nameće sveopći haos rata. Nastojeći i u tim nevoljama ostati uspravna, ona se promovira kao istinska heroina spremna na borbu do istrebljenja. Prkoseći tim nevoljama, izabire put koji vodi do duhovnog iscjeljenja, pa je autorica u tome pogledu očito situira i kao živog svjedoka pogroma. Dajući joj donekle nezavisnu (i nezavidnu) ulogu u idejnom fokusu stvaralačkog postupka, njena Fatima se preobražava iz pozicije svjedoka u poziciju aktera.

Suočena sa zlom, Fata ne priznaje rezignaciju budući da je kreativno predodređena da se represivnom životu suprotstavlja upravo golim životom. Ne imajući, u krajnjem slučaju, šta izgubiti, ona se brani jedinim suvislim oružjem u fatalnoj ambijentalnosti i duhovnom prostoru svojevrsne ignorancije nametnutog. Ta, čini se, jedna od rijetkih oportunosti živog bića da se uhvati u koštac sa zlom, Fatu afirmira kao aktera s pravodobnom snagom angažiranom na fazi prilagodbe nastalim prilikama, linijom simbolički opredmećenog otpora egzistencijalnoj nemani koja bez predaha radi čovjeku o glavi. Dajući joj tu snagu,

autorica svoju junakinju izbavlja iz opskurne situacije haosa. Naoružavši je strpljivošću i univerzalnom vjerom u život kao neponovljivošću fenomena prkosa i trajanja bez zadrške, ona tu ženu nagrađuje aurom simboličkog daha kojim se, bez dileme, uspostavlja snaga ohole gesture kao stava prema čemeru koji neumorno osupnjuje. Bez znakova umora, u pogonskom fenomenu intimne gravitacije, temeljnog svojstva egzistencijalnog paradoksa okrenutog protiv duhovne garniture kojoj se ne da zaživjeti, na pijedestalu vjere u razlog, Fatima njeguje gotovo prkosnu čulnost koje se ni na momenat ne odriče i koje je nesumnjivo svjesna, pa se čini da joj ta voljna snaga pomaže u samoizolaciji od sila zla. Otkrivena u duhovnoj ambijentalnosti etičkog shvatanja života, Fatima se iskonskom snagom a nevoljom napadnutog čovjeka, stavlja u poziciju subjekta koji se nema namjeru predati. Naprotiv, taj se duhovno oplemenjeni lik bez zadrške predaje borbi koja joj čuva dostojanstvo, čvrsto vjerujući kako to nije uzalud.

U slici ratnog vihora, Jasmina Musabegović živo i uvjerljivo na fabularnoj sceni animira senzaciju ljudskog etičkog posrnuća stavljajući ga na položaj egzistencijalnih „skretnica“ montiranih ne samo u simboličkom značenju. Skretnice obitavaju u karakteru nijansi nespokoja neizrecivog i neshvatljivog. Fatima rat proživljava i silom prilika prihvata snagom već pomenutog paradoksa kad samu sebe promovira iz pozicije žrtve apsurda u apsurdnog junaka. Suprotstavljajući se nadošlom čemeru, ona bira humanu stranu etičkog djelokruga. U beskrajno mnogo izvanjskih, ali i naturalnih slika ratnog bezumlja, Fata se duhovno opredjeljuje za ideološko predstavništvo čovječnosti i dobrote. Sva u grču zatečene pošasti, ta se žena snagom buntovnog racija upušta u neravnopravnu borbu, svjesna grube nakane zla i minorne snage ljudskog bića. Spoznaja višeg značenjskog reda je, na neki način, oslobađa pozicije žrtve stavljajući je, autorskom idejom, u polifonijsku ambijentalnost višestrukih značenja.

I pored svih razornih nevolja s kojim se uglavom nenadano i bez prestanka susreće svako živo biće osuđeno na život i trajanje, Fatima je zapljusnuta i obasjana baš vidljivom životnom srećom kao prkosnim apostrofom kojim, čini se, uspješno markira i negira zlo. Duhovna stamenost te žene gotovo bez prestanka stražari i nadzire opaku silu okrenutu kako protiv nje tako i svih drugih, odnosno svega onoga što se žudi kao sreća, harmonija, spokoj i mir.

Nesumnjive su stvaralačke nakane autorice *Skretnica* da djelatnu snagu svoje heroine nagradi položajem životne izabranice. Raspolažući tom elementarnom snagom, Fata se spremno suočava s plimom naoko neuništivih talasa koji nemilice prijete i gutaju. Ona se od pošasti brani ne samo duhovnom snagom koja joj je voljom sudbine dodijeljena, nego i čestom bremenitošću kojom možda i spodsvjesno prkosi alama što neumorno prijete i nasrću na nenačeti, zdravi racij. Ali, ipak, ne smećemo s uma kako je autorica romana svoju junakinju izbavila iz sladunjave i nerealne egzistencijalne ambijentalnosti prikazujući je, realativno počesto, posebno u trenucima nepoželjne joj osame, kao krhko i ne tako sigurno biće. Dodirujući logičku relativnost univerzalne zakonitosti trajanja i opstanka, Jasmina Musabegović barata faktima realnog poimanja suštine čovjekovog bitka i bitisanja. Ni njena Fata nije pošteđena te tvrde i osorne realnosti. Živeći na željezničkim stanicama i njihovim skretnicama, ona se davno navikla na vreli sjaj šina koje, i simbolički gledano, upućuju pogled i misao prema eteričnim predjelima Božijom voljom stvorenih beskrajnih prostora i izazovnih daljina. A čemu bi drugom i služile te egsistencijalne skretnice već subjektivnim predasima na ne/suđenim stanicama vjere u taj i takav život, ma kako se on ipak živio!?

Nepoznati život nije samo perceptivna nevolja junakinje *Skretnica*, nego se nesumnjivost toga usudnog fenomena svakad i svakome oholo nadvija nad zabunama ljudskim i pred sudbinskim tlapanjama trajanja i u trajanju. Fatima i njena sudbina u tome izazovnom položaju razastiru moć duhovne intoksikacije, neku vrstu elementarne dekodirajuće intonacije kao simboličke smjernice koja ukazuje na put i upozorava na moć sudbinskog skretanja. Instinkt je glavna mentalna poluga koja Fatu afirmira na zlehudom putu nedoumica, sumnji, rezignacija i ne malih poraza. Ali se ta njena mentalna stamenost baš i potvrđuje na taj način. Suočivši se s nezaobilaznim nevoljama, ta žena, iz dana u dan, ne odolijeva potrebi da se suprotstavi. Gard, tako potreban u ljudskom trajanju, porađa suštinu čovjekova četiri suđena zida osame s kojom sudbinski živi. Neminovni i izazovni *intra muros* (skroviti i tajni život) osupnjuje i heroinu *Skretnica*, pomaže joj u čestim snoviđenjima, u osami i zbunjujućoj poziciji nesigurnosti, intimne ranjivosti, napose šuhve. To je, prije svega, čulna kontracepcija koja je donekle štiti od oholosti životnih senzacija. Imanentne značajke romana razgolićuju goropadne pojave s kojim se Fata hvata

u koštac bez kompleksa dvoumice ili pogubne sumnje. Ta snaga njenog mentalnog zdravlja obezbjeđuje joj gotovo fascinantnu odstupnicu od napada svakovrsne nevolje.

Idejno i ideološki rastvoren položaj glavne junakinje *Skretnica* osmišljava čulnost višeg reda u razornom poretku svih mogućih nevolja koje uporno i beskrupulozno djeluju jer im je to i osnovna značenjska djelatnost. Snagom prokazanog zla, Fata opravdava smisao oružja kojim se amortizira njegovo opako djelovanje. Iz te duhovne ambijentalnosti, a u ključnoj utakmici života bez nužnih predrasuda, ustrajno prkosi logičkoj izvjesnosti izglednog poraza. Nadilazeći poziciju žrtve, ta se žena u svim nevoljnim okolnostima dovija snagom nenačetog racija u spoznaji da je to ključni momenat u borbi protiv aždahe zla. To je, nesumnjivo, animirana duhovna kategorija višeg značenja.

Fatin se doživljajni svijet, i u najmarkantnijoj ulozi pošasti, odupire izvjesnosti fatalnog i ponižavajućeg. U naturalno obremenjenoj slici etičke katastrofe, ona se užasu viđenog i doživljenog intuitivno sprotstavlja kao egzistencijalnoj praznini koja prijeti biću od krvi i mesa. U spoznajnoj strukturi romana, autorica svojoj životno oplemenjenoj vedeti udahnjuje čulnu spoznaju kako je ljudskoj sudbini gotovo uvijek podložna diskurzivna moć intuicije. A ta je nesumnjiva snaga odabranom čovjeku data kao sredstvo i rijetka mogućnost da se haos prenebregne.

Naturalistička slika krvoprolića, klanja i smaknuća nedužnih, prelama se kroz prizmu Fatimine duhovne percepcije prihvatanja besmisla rata samo kao prolazne kategorije u djelatnosti beščašća. Vjerujući u trijumfalnu snagu dobra i plemenitosti nad oholim džahilukom, nad neuništivim porivima pogani u ljudskom srcu, ta je žena emotivno-čulno i duhovno eksponirana u empirički prihvaćeni svijet spoznaje. A ta joj je spoznaja novostečena snaga koja izrazitom čulnošću prema senzacijama haosa biva nagrađena ratobornošću primjerenom samo odanim predstavnicima ljudskog dobra i duha u njemu. Gledajući razjapljena preklana grla nedužnika usmjerena posljednjim krikom prema nebeskom beskraju, ona se duhovno izbavlja na taj način što neporedak prihvata kao prolaznu stanicu do koje je čovjeka dovela jedna zlokobna tračnica, postavljena kao

opomena čovjeku „da ne ide malen ispod zvijezda“. Fata, s puno subjektivnog naboja svojih opservacija, čini se, ispravno zaključuje da je zemlja bogata i plodna i u ratu.

S izrazitim osjećajem i potrebom izvornog materinstva, Fatima svakim novim djetetom kao da čini odstupnicu od egzistencijalne nevolje. Rađajući, ona zida bedeme pred kućom kojoj ne želi rasap ni propast. Zapravo, rađajući – ona uspostavlja nove i jedinstvene skretnice prema životu u sebi i nad sobom, životu u koji nikad ne sumnja, a prihvata ga onakvim kakav u suštini i jeste: nepredvidljiv, represivan, strahotan pred strepnjom neizvjesnosti, ali čijim se zakonitostima, bez ostatka, čovjekova volja povinjava. U tome znakovitom materinstvu, bezuslovno i permanentno Fatima se potvrđuje kao nadošla snaga neophodna za etiku života u porodici i porodice u životu. Pronalazi nezavisno mjesto u svome srcu i duši kako dobričini Neziru, svome bračnom suđeniku, tako i dalekoj i dragoj familiji od koje se nikad duhovno ni iskreno emotivno nije odvojila. Posebno je njen odnos prema ocu u dosluhu s potrebom izrazite privrženosti kćeri-potomkinje. Simbolika neposlanog pisma namijenjenog ocu animira sadržajno-fabularnu liniju romana i kao vid polemičkog odnosa prema nepredvidivom svijetu u njoj i van nje. Taj unutarnji monolog prerasta podsvjesnu potrebu za raspravom sa žestokim tokovima svakodnevlja. On je ujedno i Fatimina duhovna potreba da stane ispred sebe i svoga poslanja na ovaj svijet.

Ne osjećajući dužnost, ona neumorno i hrabro razobličuje košmar u sebi na taj način što se obraća dobroj strani života, a ne tražeći milostinje. To bi se, dakako, kosilo s njenom duhovnom stamenošću, a misao o duhovnoj nedodirljivoti i neranjivosti bila bi ne samo naivna već i posredno izvještačena. Naprotiv, bolne su spoznaje kako se životni sekret nerijetko manifestira poput razmetljivo živog amalgama sudbinskih mijena života, onog i onakvog života koji se koči pred čovjekom kao mitološka aspida uvijek spremna na skok.

Slike rata i ratnih pošasti u romanu *Skretnice* zaslužuju posebnu pažnju. Ni stamena Fata nije u tome pogledu nedodirljiva, budući da je njena egzistencijalna sociologija izvedena s pozornice straha i svekolike neizvjesnosti. Tako se ta neprijatna spoznaja u njenoj psihi razlama fatalnom rečenicom da je i „nebo spram ljudi skrojeno“. Na taj način i na



Fatimin mirisni hljeb u romanu nema samo simboličku već ima i egzistencijalnu ulogu. Ona svojim hljebom nemilice hrani usta koja zijevaju spram života, a za sami život.

dijalektičkoj sceni životnih rituala, Fatima gradi duhovnu odstupnicu kojom se relativno efikasno štiti.

Druga po važnosti duhovna dimenzija Fatine ličnosti izrasta iz kulta hljeba. Simbolikom ovjenčani nimet pred čitaocem se razrasta u eliksir opstanka. Neodoljivim mirisom i slatkom koricom svoga nasušnog hljeba na nepcu, ta žena hrani mnoga i gladna i željna usta. Dijeleći komade toga svoga hljeba, ona ujedno hrani i svoju nepripitomljenu, iskonsku glad, potrebu da s tom koricom na nepcu posisa i sve sokove ljudske potrebe da se živi i preživi, da se zlo prenebregne a glava spasi. Fatimin mirisni hljeb u romanu nema samo simboličku već ima i egzistencijalnu ulogu. Ona svojim hljebom nemilice hrani usta koja zijevaju spram života, a za sami život.

Čulnost te životne favoritkinje kao nabujala rijeka južnog zavičaja pulsira obnovljivom snagom životnog vitaliteta, snagom potrebe za osjetilnom stranom življenja. Sva u stanju razdraganosti, Fatima udiše mirise (*Kako zemlja miriše! Kako samo miriše. Miriše na hranu, na sunce, na vodu, na zemlju, na so...*) kojima nadgrađuje instrumentarij životnog počela, višu dimenziju života bez ostatka. Uvjerena da su ti čulni gejziri voda spasa i voda opstanka, ona se, bez imalo sumnje, stapa s mišlju kako je i zemlja tijelo koje se hrani mirisima, naročito poslije plahe kiše jer tada zemlja sve mirise pusti odjednom.

Estetsko-sadržajni karakter *Skretnica* odiše bogatstvom značenja i njihovom simbolikom. Stavivši se u službu egzistencijalne sfere života i trajanja, protagonistica romana *Skretnice* svjesno izabire stranu kojoj bez ostatka pripada. Bremenita neizvještačenim osjećanjima, obogaćena zdravom čulnošću i duhovnošću stamene ličnosti, Fatima pred nama trijumfira poput boginje sušte ljepote iskona i heroine razuđenog sistema koji se, prosto, zove – život.


BANU
BOŠNJAČKA AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI
DŽEVAD JAHIĆ AZIZOV
VITORIN VRIJES

OPJEVANA MISTERIJA
(NAD *VITORINIM VRIJESOM*, DŽEVADA JAHIĆA AZIZOVA)

Široj kulturnoj javnosti Dževad Jahić je mnogo poznatiji kao vrstan lingvista, profesor i akademik, nego kao, također vrstan, pjesnik, autor četiri zbirke lirskih proznih pjesama: *Trešnjev bunar* (1992.), *Stakleni mejt* (1999.), *Sedra pelinova* (2001.) i *Vitorin vrijes* (2004.[♦144]).

Ako bismo se upustili u teorijsko viđenje pojave koja se u pjesničkom jeziku može okarakterizirati kao „lirska poezija u prozi" ili „poetska proza" ili „pjesma u prozi" – svejedno – onda dolazimo do stanovitog otkrića, kako nam se čini, da je formalno pitanje te pojave ipak nedovoljno definirano i objašnjeno, ali da je i izlišno. Možemo li se složiti s formulacijom oznake „poetska proza", a da se ne sudarimo sa značenjskom formulacijom koja nam govori da smo ponešto nakrivo postavili? Uzmimo jedno stanovište koje bi imalo smisla postaviti kao pitanje. Šta bi, dakle, u „modernoj" poeziji, pogotovo druge polovine XX vijeka, predstavljala opća pojava lirske pjesme s „fabulom". Puna je evropska poezija primjera (sjetimo se *Barbare,* ili *Gavrana*, u slavenskoj poeziji Kostića, Zmaja, Disa, Nazora, ili bošnjačkoj Kulenovića, Sidrana..., itd.) mnogih „pjesmotvora" koji su lirske prirode, a epsko u njima nije dosegnulo punu razinu „događaja", bez obzira na moguću rekonstrukciju u kojoj bi se fabularni tok dao naslutiti. Prema tome, u čemu je razlika između stihovane i prozne forme u poetskoj obradi jednog te istog. Dajmo jedan eksperiment na primjeru kratke pjesme *Bludna ptica*, iz zbirke *Sedra pelinova*, Dževada Jahića Azizova:

[♦144] Dževad Jahić Azizov, ***Vitorin vrijes, Lirski zapisi,*** Društvo pisaca BiH, Podružnica pisaca HNK – Mostar, Edicija „Rondo", Mostar, 2004.

Sanjah te sred zime u letu ptice. Crnim krilom kobac pada na perje tvoje što drhti u prutu ponad selskog plota na putu.

Svijaš krilca u kandže grabljive i pišćiš krikom žudna grijeha, ptico moja ledna, daleka i bludna.[♦145]

Mogao se pjesnik, bez ikakve sumnje, od slova do slova, formalno izraziti i ovako:

Sanjah te sred zime
u letu ptice.
Crnim krilom kobac pada
na perje tvoje
što drhti u prutu
ponad selskog plota
na putu
Svijaš krilca u kandže grabljive
i pišćiš krikom žudna grijeha,
ptico moja ledna,
daleka i bludna.

Čini se da smo jednu Jahićevu pjesmu „u prozi", držeći se materijalno-jezičkog originala, „pretvorili" u nesumnjivu lirsku sliku izvanredno sugestivnog i emotivno-racionalnog naboja. Šta se, dakle, promijenilo? „Poremećen" je banalni raspored. Nismo li postali svjesni naputka ruskog formalizma da poezija nastaje „razbuđivanjem" slikovne i simboličke moći jezika koji se književnoumjetničkim procesom realizira kao beskrajan sklop vizuelno-refleksivnih dometa. Tretirajući uži pojam forme, dolazimo do onoga teorijskog postulata koji ukazuje

[♦145] Dževad Jahić Azizov, ***Sedra pelinova, lirski zapisi***, Izdavačka kuća *Vrijeme*, Zenica, 2001.; Bludna ptica, str. 30.

na vanjsku i unutarnju formu, pa tada pogotovo postajemo sigurni da se u lingvističkoj laboratoriji „rađanja pjesme“ uistinu radi o svojevrsnom jezičkom razbuđivanju „ugasnulih tropa-slika“. Ovdje je riječ o jezičkom „pregibanju“ vanjske forme koja se elementarnošću „okosnice jezika“ orijentira geometrijskim rasporedom u kaleidoskopu značenja istoga.

Prema tome, naša se sumnjičavost odnosi na teorijski postulat „poezije u prozi“. Pa ipak, dužni smo imati puno poštovanje prema autorskom izboru forme kojom on nesumnjivo želi indikativnije, možda i jednostavnije, prenijeti „poruku“ preko neposrednosti izraza. Heidegger je tvrdio da kipar ne koristi kamen, ni slikar boju na isti način kao klesar ili moler. Ovi potonji koriste sirovi materijal tendenciozno-funkcionalno i sirovo ciljano, dok „prava umjetnička forma“ ne sputava kretanje u ciljanoj trasi, već oslobađa bukvalnu građu i određuje joj drukčiji put i drukčiji cilj. Umjetnički uobličena jezička forma teži cilju ‘rasplinutih rubova’, odnosno znakova koji se suprotstavljaju formalnom obilježju onoga što nam je svima poznato. Treba istaknuti da je uloga forme u umjetničkom djelu kategorično protiv uniformne datosti; naprotiv, forma je podložna izmjenjivosti. U *Pojmovniku suvremene književne teorije*, Vladimir biti upućuje na taj karakter „izmjenjivosti“ o kojoj „svjedoče i proces proizvodnje i proces recepcije umjetničkog djela u kojima se iz etape u etapu pojavljuju novi formalni izbori“.[♦146]

Hoćemo li Jahićevu poeziju okarakterizirati kao „lirsku poeziju u prozi“ (kako je formulirano u prve dvije zbirke) ili „lirski zapisi (koju oznaku nalazimo u trećoj, *Sedri pelinovoj* i četvrtoj, *Vitorinom vrijesu*) ostaje, čini se, sporadično pitanje jer se lirska nit Jahićevog pjevanja drži intimno-formalnog znakovlja koji slobodno možemo nazvati stvaralačkim kontinuitetom? Recenzent *Sedre pelinove*, Isnam Taljić, potvrđuje tu stvaralačku dosljednost Jahićevu: „*Sedra pelinova* je gradacijski pečat ove jedinstvene trilogije, supstrat i esencija svega na čijem je tragu bio ili to već dosezao prethodnim dvjema knjigama.“[♦147]

Recenzentkinja *Sedre pelinove*, Hasnija Muratagić-Tuna, također ustvrđuje snagu Jahićeve poetske dosljednosti snagom jezika kojem autor daje glazuru originalnih značenja tim

---

[♦146] Vladimir Biti, ***Pojmovnik suvremene književne teorije***, Vl a *Matica hrvatska*, O. c., str. 105.

[♦147] Isnam Taljić – navod iz recenzije na zadnjoj korici knjige ***Sedra pelinova.***

istim jezikom: „Lahkoća izraza svjedoči da je *Sedra pelinova* nastala u trenutku izuzetnog stvaralačkog nadahnuća, naizgled jednostavna, a u stvari vrlo složena ritmičko-eufonijska i poetsko-simbolička struktura, poezija u koju se naglo tone, ali o njoj dugo razmišlja, jer je nepomućena ljepota života, koji je mamio i obećavao, davao i uzimao, kratko trajao, brzo nestajao.“[♦148]

Četvrtom knjigom pjesama, *Vitorinim vrijesom*, Dževad Jahić Azizov je, rekosmo, ostao dosljedan svome stvaralačkom iskazu onoliko i onako koliko i kako jedan istinski stvaralac u tome pogledu može i treba biti privržen vlastitoj umjetničkoj inerciji. On se kao književna pojava u najsavremenijoj bošnjačkoj književnosti situira i kao najinteresantnija (zašto ne kazati – i najoriginalnija!) pjesnička pojava kad je u pitanju forma tzv. „lirske proze“ ili, kako autor naznačuje u trećoj i ovoj četvrtoj knjizi, „lirskih zapisa“. Njegov se kontinuirani poetski izričaj ipak, i pored čvrste koncepcijske i iskazne dosljednosti, koleba između formalnih, čini se, oznaka „lirska proza“ i „lirski zapisi“. Čini se također da je ta kolebljivost i uzrokovana pjesnikovim određenim dilemama teorijske (i praktične) prirode oko samog značenja „proza“, pa mislim da je pronašao kompromisno rješenje nazvavši svoje lirske meditacije „zapisima“. Bilo kako bilo, pjesnik Jahić svojim poetskim zbirkama njeguje stvaralački kontinuitet primjeren isključivo umjetnicima koji u potpunosti vjeruju svome dubokom izričaju rođenom iz kreacijske pobude vjerovanja u ono što se zbiva u stvaralačkom procesu kao dijalektičkoj istini i duhovnoj stanovitosti.

Kako god prihvatili autorovu oznaku lirskih uradaka, trebalo bi tu stilsko-strukturalnu i značenjsku odrednicu ipak shvatiti jedinstvenom jer između lirske proze i lirskih zapisa ne treba po svaku cijenu tražiti razliku. Naprotiv, valjalo bi ustanoviti da se lirska proza u ovom književnom svjetonazoru uglavnom situira na formi zapisa-senzacije, vješto interpolirane u koherenciju poetike s naslućenom fabulom koja, uglavnom, samo draška stvaralačku i čitalačku znatiželju, ostavljajući je da se koleba i batrga između nagoviještenog i naslućenog – u čemu se i sastoji moć/nemoć neiskazljivosti data i autorovoj i receptorskoj intuiciji. Pjesnik Dževad Jahić Azizov u tome pogledu apsolvira onaj poetskointimistički diskurz koji

---

♦148 Hasnija Muratagić-Tuna – navod iz recenzije na zadnjoj korici knjige ***Sedra pelinova***.

poeziju čini oholom da bi se upustila u puki prozaizam „objašnjenja“, ali i izvorno smjernom da ne bi zanemarila vitalnost i sugestiju „značenja“.

Ako bi tumač ove poetike htio simbolički izraziti pjesnikovu „javnu pticu“, uvjerenje i intimističko stajalište, kao i stvaralačko kuburište, onda bi to mogla biti jedna naoko paradoksalna spoznaja – katarzično pomirenje sa zlehudom sudbinom prolaznosti koja svoj obol nalazi jedino i samo u toj tragičnoj spoznaji: *... imam još jednu domovinu, i ona me nikad iznevjerit neće jer ni ja nju ne umijem prevariti, slova imam i svirale imam, gajde rodne kud god idem prtim, prtenim slovom po svijetu se vrtim, srcu mi mome moje slovce pripada.*[♦149]

U tome magistralnom, selimovićevski jakom i nesumnjivo nadahnutom *Zapisu sa ovoga svijeta* poman čitalac može uhvatiti pjesnika „na djelu“, u trenutku primoranosti da se prizna i podijeli vlastita muka a da se svoje breme i dalje nosi samo na svojim leđima.

Jahićev lirski subjekt, ma koliko uznemiren užasnom spoznajom, reklo bi se, gordo podnoseći preteško breme, u silnoj borbi za intimnu emancipaciju, u gotovo cijeloj knjizi, poput ustreptalog goluba-prevrtanera, drži vlastito srce u vlastitoj ruci, prkoseći: *Srce tvoje hudo, još mlado ludo, nije te iznevjerilo* – i na toj estetsko-spoznajnoj ravni gradi perfekciju svojih intimističkih nesporazuma sa sobom, ali i živo prosanjanih refleksija.

Pjesnik Jahić, za razliku od mnogih stilsko-hermetičnih i metaforičko-alegoričnih značenja koja iščitavamo u poetikama većine naših savremenih pjesnika, otkriva se i nudi u iskonskom ambijentu melodijsko-sadržajnog aspekta jezika i njegovog slojevitog sukusa, senzacionalno sugestivnog i uvjerljivo otvorenog višim spoznajama proisteklim iz nemušte običajnosti. Njegovo poetsko slovo uglavnom replicira snagom unutarnjeg nagona, oprečno se određujući i prema vanjskom i prema zbiljskom. Društveni angažman ne želi ustuknuti pred intimom i usudbenim taksiratom jer je fokus intimnog u njegovoj poeziji neodvojiv od fokalizacije vanjskog i jer se ta simbiotička sila kod njega održava na krajnjem horizontu ustrajnosti, nade i vjere u Čovjeka - Zemljanina čija se snaga i porađa iz nje. Jedna od takvih

---

[♦149] Dževad Jahić Azizov, ***Vitorin vrijes***; iz recenzije Safeta Sarića, str. 8.

pjesama je sugestivna *Zemlja taksirata* kojom pjesnik razgolićuje vlastitu nevolju živeći u zemlji koja se usudbeno batrga u pokušaju da se oslobodi zagrljaja neke zlehude sudbine kojom je pritisnuta, okružena otrovnim krvnicima i moljcima koji joj „krv sišu“:

Kad bi Bosna znala, kad bi i zehre pameti imala, svoje ljude prepoznati, sebi ih od svijeta skriti i oko njih se huda saviti, kad bi samo vještinu znala njima se okititi ne trebajuć u zlato ih kovati već im svijetla obraza u oči pogledati, a nipošto blatom ih blatiti, ne bi Bosna bila Bosna 'ponosna', na koncu konca zemlja taksiratu dužna, zemlja kanom prkosna, svoja na svome i ne znajuć sebi usprotivljena, sebi samoj zemljica zlica kadra je biti heroju svome zlobnica, a tuđoj nekoj gladi i pohoti zobnica, baštinom neznanja o sebi pri sebi, hudnica, razbaštinjena...[♦150]

Dio ove pjesme neka nam posluži i kao tipičan lingvistički egzemplar Jahićeve nesvakidašnje zapljusnutosti maternjim jezikom, onom njegovom znakovitošću koja se ne uči nego se nosi iskonski ubjedljivo i nepatvoreno, genetski čisto i nesumnjivo. Kako bi drukčije jedan pjesnik (po profesiji lingvist) mogao ubjedljivije i neposrednije tupavoj patologiji objasniti neupitnost bosanskoga jezika – jezika „zemlje taksirata“?!

Jahićev se univerzalni sraz kao nadahnuće proživljenim realizira u prividno dijaloškom kontekstu na razini intimistički obojene dvospolnosti: jedne – stvarnosne, čeznutljive, plotske, i druge – snovne, skrivene, nadstvarnosne, čedne. I nisu samo diskretni ljubavni motivi zasnovani na toj dvospolnosti. Čitav poetski rekvizitarij toga stvaraoca korespondira na konfrontaciji i sučeljenosti unutarintimističkih opreka: i kad pjeva o zemlji, i kad ga bole rane ovoga svijeta; i kad se priklanja onome, u nerijetkom raskolu sa samim sobom priskrbljuje svome pjevu viši smisao, onaj intuitivni, naslućujućī, nagovještavajućī koji poeziju i čini magijom, a njeno poslanje slatkom varkinom javkom i javkinom varkom. U najboljim ostvarenjima iz *Vitorinog vrijesa* pjesnik osmišljava raskol i bolno saznanje, a to je uznemirena svijest o nemoći – nemoći življenja i živućeg usuda; nemoći da se uinat traje, a straha vječnog; nemoći da se odupre „slovnoj besposlici“ i nezadovoljstvu što je „besputnik patenik“.

[♦150] Dževad Jahić Azizov, ***Vitorin vrijes***, str. 101.



Kad bi Bosna znala, kad bi i zehre pameti imala, svoje ljude prepoznati, sebi ih od svijeta skriti i oko njih se huda saviti...

Jedna od brojnih pjesama koje mogu u potpunosti ilustrirati Jahićevu fasciniranost bolnim spoznajama, posebno spoznajom nemoći nad usudbenim „taksiratom“ i mukom svakog Pjevača, može posvjedočiti *Nauk pjesnika*, pjesma za uzvrat drugom pjesniku:

Pjesma, kad je iz prve ruke uloviš, radost ti donese, al nikad više ponovljene te mladosti prvotne, nikada više te nesmotrene jedrine u sebi pjesma ne ponese. Sve potonje za njom biva njena sjena i kako sunce zapadu tone, tako i ona zemlji se nagne, ma koliko još nakon prvog zvuka to slovce sisanče filigranom brusio, smjerno i mudro, tobož majstorski, pjesniče, o beznaniče.

Al niko te ovoj besposlici naučit neće, ako srce od sebe samo, bez mîsli, pred rudu trčat ne bude znalo i ako ne umije u ovaj svijet ko tele u šarena vrata jednako blehnuti, vazda ko prvi put u džidže biti zagledano, zadivljena oka, suzna staklooka.[♦151]

Gotovo da čitalac zanijemi pred ovom „jezičkom bajalicom“, zapljusnut pjesnikovom spoznajom jedne od najmisterioznijih i najtajnovitijih stvaralačkih senzacija. Taj nukleutivni, inicijalni fenomen prvog dodira s novim ostvarenjem, zabezeknutost otkrićem i snagom novorođene umjetnine, taj atraktivni trenutak otkrovenja – ovom pjesmom biva potpuno ovaploćen, ogolićen kao sušta istina kojoj u stvaralačkoj misteriji premca nema. Jedno je to od objašnjenja zašto umjetnik iznova i neumorno pribjegava opetovanju postupka kojim želi iskazati zlehudo nezadovoljstvo učinjenim. Tražeći svoje zlatno slovo, Jahić se neumorno oduševljava tim mističnim procesom „nastanka“. Nezadovoljstvo pokreće utaman jer ga se nikad ne može otarasiti. Zar i to nije jedan od taksirata pjesnika Jahića?!

Savremena saznanja o poetskoj vizuri svijeta i života već su ustanovila da „podvajanje označava rođenje nesvjesnog“ i baš u tome nesvjesnom ja vidim jasnu nadnarav ponuđene nam lirike, onoga što joj priskrbljuje naslućujuće domete istinske umjetnosti. U svojoj poetskoj domaji pjesnik Jahić dodiruje visine autentičnog Pjevača. On je u ovoj svojoj pjesmozbirci u cijelosti gola žudnja i podvojeni subjekt što ga nesumnjivo uzdiže do visokih

---

[♦151] ***Isto***, str. 29.

predjela eteričnog, a izdiže iznad unisonosti uobičajenog, horskog i banalno deklarativnog. To ga, napokon, promovira i osmišljava autentičnim pjesničkim glasom naših prostora.

Poetska estetika, jezička virtuoznost i stilska egzibicionost, pored markantne refleksije i jasne slikovitosti – jesu osnovne atributske značajke zbirke *Vitorin vrijes*. Pregršt je pjesama i stihova u njoj koji to potvrđuju. Čitalac je gotovo kroz cijelo djelo permanentno osupnut, obliven, zapljusnut ljepotom jezika u otkriću, gotovo nevjerovatnim artizmom i egzibicijom na razini ne samo lingvistički neuobičajenog. Jahićev stilski instrumentarij čitaoca nerijetko dovodi do iskrene fascinacije tom moćnom poetičkom lingvistikom i njenom fascinantnom sugestivnošću koja se uistinu rijetko postiže. Razloge ne smijemo obrazlagati samo Jahićevom profesionalnom orijentacijom. Naprotiv, njegov je poetski jezik toliko naravan u stvaralačkoj mjeri koja se ne da rutinski i naučno obrazlagati. Drugim riječima, pjesnikov lirski izričaj nije naučen, već je to genetski i iskonski zatečeni (i stečeni) vokabular koji se niti uči niti može naučiti. Taj je poetski jezik odgojen i odnjegovan u pomnoj stvaralačkoj nježnosti i brižnosti jedne urođene poetske duše, bukvalno rečeno: to je jezik koji se poput tople varenike pije i njime vavijek duša ojačava. Veliki je broj primjera kojima možemo ilustrirati ovu tvrdnju. Evo jednoga:

Al ne haješ, jer kažeš, makar rana peče i boli, rana od drage ko rana grude rodne, ko suza što iz oka ti, bez svjedoka, zgusnuta kane...

I još kažeš, brišuć suzu, da sakriješ nježnost, ima jedna rijeka moja, u mom širem zavičaju, na dvije vode, ni modra ni duboka, ima jedna rijeka ni zelena ni plava i nejmaš znanja što bi moglo naslikati te vode, ustavit ih, al i dalje da teku, da još nejmaš glasa da u nj pretočiš vode što tvojim svijetom teku...[♦152]

Evo još jedne emotivne zagrcnutosti nad bogomdanim svijetom Bosne čovjekove:

Čega li sam se, majko, sjetila, kroz pancir-kapke trepavice maknuv? Tebe, il doma ratnog, unakrsnom vatrom sa šest strana strijeljanoga, podno brda ulovljenog minskom

[♦152] Isto; ***Zapis sa ovoga svijeta (sinovima)***, str. 51.

mrežom tako gustom, razapetom, da ni ptica nije smogla kroz mušebak proletjeti? Ni tica, *majko, ni hitra lastavica, iz prstena što ga dušman stišće oko Saraj-Grada, majko, oko grla moga, svilenim gajtanom.*[♦153]

I inače, Jahićeva duboko iskonska i duhovno nasljedna djedovska i očinska privrženost zemlji „taksirata", toj „Bosni rekti", toj 'tici mržnjom iskonskom sasječenih krila' – na mnoštvu mjesta izrasta u poetski ditiramb rijedak u našoj savremenoj poeziji, sazdan i izvajan u veličajni hvalospjev, u slavopojku svojoj grudi što je vjekovno tuđin i katil, udruženi, sakate i mira joj ne daju. U potpunijem poniranju u značenjske dubine i širine *Vitorinog vrijesa* čitalac se nedvojbeno i magijski neočekivano često zatekne u pjesnikovoj mreži iskonske privrženosti odanog sina majci-zemlji. Ali to nije ona tako znana, papirnata, degutantna, plitko-vještačka, rutinski uobičajena i prozirna rodoljubna tirada koju tako često nalazimo u poeziji mnogih (i ne samo bošnjačkih) pjesnika. Jahićev otadžbinski zanos nije samo artističke prirode; on je neodvojivi subjekt njegovog emotivnog krvotoka. U to se uvjeravamo i bez sumnje da je riječ o uobičajenoj idiomatici, jezičkoj svojstvenosti kojom se nerijetko oglašavaju pjesnici po zanatu. Ta genetski privržena ljubav prema Domovini nije lišena dubokog intimističkog naboja. Riječ je o stanovitom broju pjesama (i cijelom jednom ciklusu) koje se samo uslovno mogu smatrati usko rodoljubivim. One su, bez ikakve dileme, u isto vrijeme, baladično-elegična objava inkarnacije, poistovjećivanja sudbinske predodređenosti čovjekova bitisanja u neraskidivoj vezi sa zemljom koja ga drži i odgaja. Dovoljan neka bude samo jedan zoran primjer te inkarniranosti, intimne sjedinjenosti sa zemljom obitavanom sred srca i života čovjekovog koji svoju domaju ne voli po zanatu, već po nasljednom, vrelom krvotoku:

Bosna je to, putniče nesretniče, taksiratu dužna zemlja ljuta, zemlja pamćenjem ispaćena, spasena zaboravom, to je Bosna zemlja.

Zemlja pod nebom plavim, reklo bi se čak i nježnim, il sva je neblaka surih u obloge olovne zavijena.

[♦153] ***Isto***; *Blagajski zapis; Selima Jahić, u društvu Safeta Sarića i Dž. J. A., 13. jula 2002.,* str. 28.



Ćifluk zijameta Brankovića kod Rogatice – Jahićeva privrženost zemlji „taksirata“, toj „Bosni rekti“, toj ‘tici mržnjom iskonskom sasječenih krila’.

I nikad ne reci hoće li ti i kad li će ti sunce grahnuti, hoće li te čelopekom kalajisanim obasjati, ili će te vrele ćuskije iz neba pa u rebra posred zvijezde zgađati.

Uboje da mi vidaš, sestro Bosno, moje srce posno, svjetlicom zgođeno kroz halku zvekirsku, bóno neprebóno.[♦154]

Jahić je uistinu pjesnik zemlje (sa svim panteističkim izvorima i egzistencijalnom snagom kojom nas napaja – poput fenomena vode i njene beskrajno obnavljajuće snage); pjevač mitskog raspoloženja prema materi-domaji, gladan i žedan te stalne potrage za njenom neuništivom ljepotom, ali i mitskog nerazumijevanja njene stvarne snage i moći. Nije mi poznata poezija koja je tako ustreptala pred iskonskim, nepojamnim i zbunjujućim činima zemlje i svih senzacija pred kojima čovjek skrušen sklapa ruke i poginje često oholu glavu.

Iskonska snaga i opjevana zavodljiva moć vode omamljuje razigrana čula jednako kovitlacima i pletenicama Neretve, žubornicama-smijalicama razigrane Une, ili šumnim zjenama moćne Drine. Raznježen nad Bosnom („posnom i bosom"), zemljom na koju bjelosvjetske ale uvijek razjapljuju svoje zvjerske i krvničke čeljusti, raspojasan nad kršnom Hercegovinom – zemljom svaki put nepoznatom i tajnovitom – Jahić se senzibilnom, gotovo bolježljivom poetskom riječju otkriva i izdašno nudi kao jedan od naših najoriginalnijih rodoljubnih pjesnika novijeg doba.

Pregršt je u *Vilinom vrijesu* stihova nastalih iskrenom fascinacijom našim vodama, tim neotuđivim silnicama domovinskog krvotoka. Evo nekoliko sasvim mahinalno odabranih primjera:

Dolje poda mnom u praznini zraka, kud Neretvi pogled se klanja, stubokom i hukom što se vidi, a ne čuje, ovdje bješe misao sigom isklesana, sa dvije obale i na dvije vode. Nejma više mîsli. Tek zjape obale. A još teku vode.[♦155]

[♦154] ***Isto**; Bosona (Rizi Džafiću),* str. 90.

[♦155] ***Isto**; Sigine mošti (Za Most u Mostaru),* str. 23.

... Otud, otkud se mislica pritočica otkinula, niz bólju Radobolju prokliznula, Neretvi se urušava, kao da na sedždu niz križno gorje pada, kamenu što se opeta nad ušćem u misao rađa, mlada, razapeta. To se voda pritočnica kaskadom spušća niz grohnule suhe hercegovske kosti, varljivo srce kako bi da premosti.[♦156]

I mada sudba tako htješe, meni se uz Neretvu roditi, na onu stranu Narone vode roncu hudomorcu meni je izroniti, posljednjim trzajem ko riba svjetlu mušice kad skoči, kukastim sjajem pro Silaj-mosta duginih boja se prelomiti.[♦157]

Kad bi Una voda stala, sunce više ne bi znalo bez nje sjati. Ni mjesec u zrcalo od Stotinu vrela ne bi se uzvodno sustigao zagledati... U kliktaj groca ptičijeg one su neba udahnule, vršком kljuna u svrtac žećcu nebesku utolile i gásne potom uzletjele u plavet zraka sve po tragu voden-praha rosom rječnom na krilima ponesenom, nagizdane unskom pjenom, sve perjanim zlatom žeženijem do oblaka pozlaćenom.[♦158]

Drinom vodom tabut plovi, povodnjem uznesen, lelujem ga još prate belenzuke vilinske, oko groca potopnika što su bile spučene. Raskujte mi mejtu srebrno puce, puknut će mi srce za tobom niz vodu, *Vitoro vilo, drinska dušmanice, mrsim ti, gujo, pletenice.*

Tvoje su šumne zjene, Drino vodo, oči moje zelene.[♦159]

... I tek što misao mi pred rudu nesmotrena izletjela, mišljah da će je ko pticu sunovrat buka pjenom unskom prelomiti, tako se ptica škropilica na vakat krilima dosjetila i utom je percima mokrim kaskadu nathvatila.[♦160]

[♦156] ***Isto**; Misao podnovnica (Picerija „Leonardo“, spored Mosta, Mostar, 16. I 2002.),* str. 24.

[♦157] ***Isto**; Neretva (Fazili),* str. 32.

[♦158] ***Isto**; Jesen nad Unom (Bihać, 4. XI 2001., po sjećanju na jesen 2000.),* str. 37.

[♦159] ***Isto**; Vitorin vrijes (Drinskom prognaniku),* str. 95.

[♦160] ***Isto**; Unska škropilica (U „Slapu“, kod Juke, Bihać, 19. IX 2002.)* str. 42.

Naišle su potom godine gladne, kad kroz hambarove vijahu kurjaci, vjetrinji urlici, ni zrna ni mlina, ni travke klete, ni mivke ne bješe, sišle su niz Drinu godine gladne, godine duge.

Sve ko da je mutna voda kroz glavu mi odnijela, jad i čemer gonio nas u svijet i opet niz vodu tekosmo, ljuljasmo se od Drine Bosni, od Bosne dalje, od nemila do nedraga, vazda bježeć i nikad već jednom uz vodu da krenemo, već vazda niz vodu se pušćasmo, bježeć ko na splavi od komšijske ruke klete, od Boga da nađe pravedne kazne, jer Allahu se ni travka ni mivka, ni jedna kaplja krvce na pravdi boga prolivene ukriti neće.[♦161]

Uzevši u obzir tri prethodna književna ostvarenja (zbirke *Trešnjev bunar*, *Stakleni mejt* i *Sedra pelinova*), Dževad Jahić Azizov, bez ikakve dileme, ovom četvrtom stihozbirkom uspijeva esencirati stvaralačku energiju, snažno objedinivši još uvijek svježu, razigranu imaginaciju s iskustvenom smirenošću proživljenog i pročišćenošću, rafinmanom jezičkog prostora koji se ovim djelom preparirao u stvaralačku strukturu našega jezika, u tako sublimantnom, zgusnutom izričaju kakav u savremenoj bošnjačkoj književnosti nećemo baš lahko pronaći. Izvornost i značenje Jahićevog jezika moćno u kreacijskom smislu nadilazi učeni akademizam. Profesor jezika je, na svu sreću, ustuknuo pred pjesnikom. Poetska vizura nazvana *Vitorin vrijes* šiknula je punokrvnim, rafiniranim, nadasve produhovljenim, uz to načisto izvornim, često putenim, ponekad i trijumfalno sirovim jezikom. Taj jezik, bez pretjerivanja, nudi iznenadnu radost obnovljenog, prozodijskog, autentičnog, a čulnost toga izričaja ne samo da počesto nadomješta refleksivnu slojevitost iskaza – nego se nadmoćno uzvisuje kao dijalektologija (i dijalektika) bajoslovnog, ritmično-harmoničnog poslanja nad-govora iz usta vječnog Orfeja – „unatoč tome što perom zakićen bolan jednako baje kud mu ni miso ni slovo ne pristaje“.

Putena, plotska, nadahnuta – ujedno i jednako čedna nježnost ove poezije u znatnom segmentu osmišljava i lirski svijet umilno diskretne erotike koja se, počesto, samo naslućuje i u toj slutnji pronalazi onaj zaumni put koji stremi samom rubu „očekivanja“, graničnom prostoru koji koketira s izazovnom snagom zamaštanog Erosa, kao u pjesmama *Naronska*

♦161 ***Isto;*** *Povodanjska molitva (Podrinjskoj majci i svakoj drugoj majci),* str. 110./111.

djevica, *Sinanova zvijezda*, *Krajiška skica*, *Djevojački trk*, i mnogim drugim. Tu, u takvim ostvarenjima, Dževad Jahić Azizov animira nesumnjivi svoj izvorni svijet, svijet iskonske mužjačke žudnje kao finalnim činom „prepoznavanja", a do koje je došao preko faze šimićevskog čuđenja, ali i faze iskustvenog uvida.

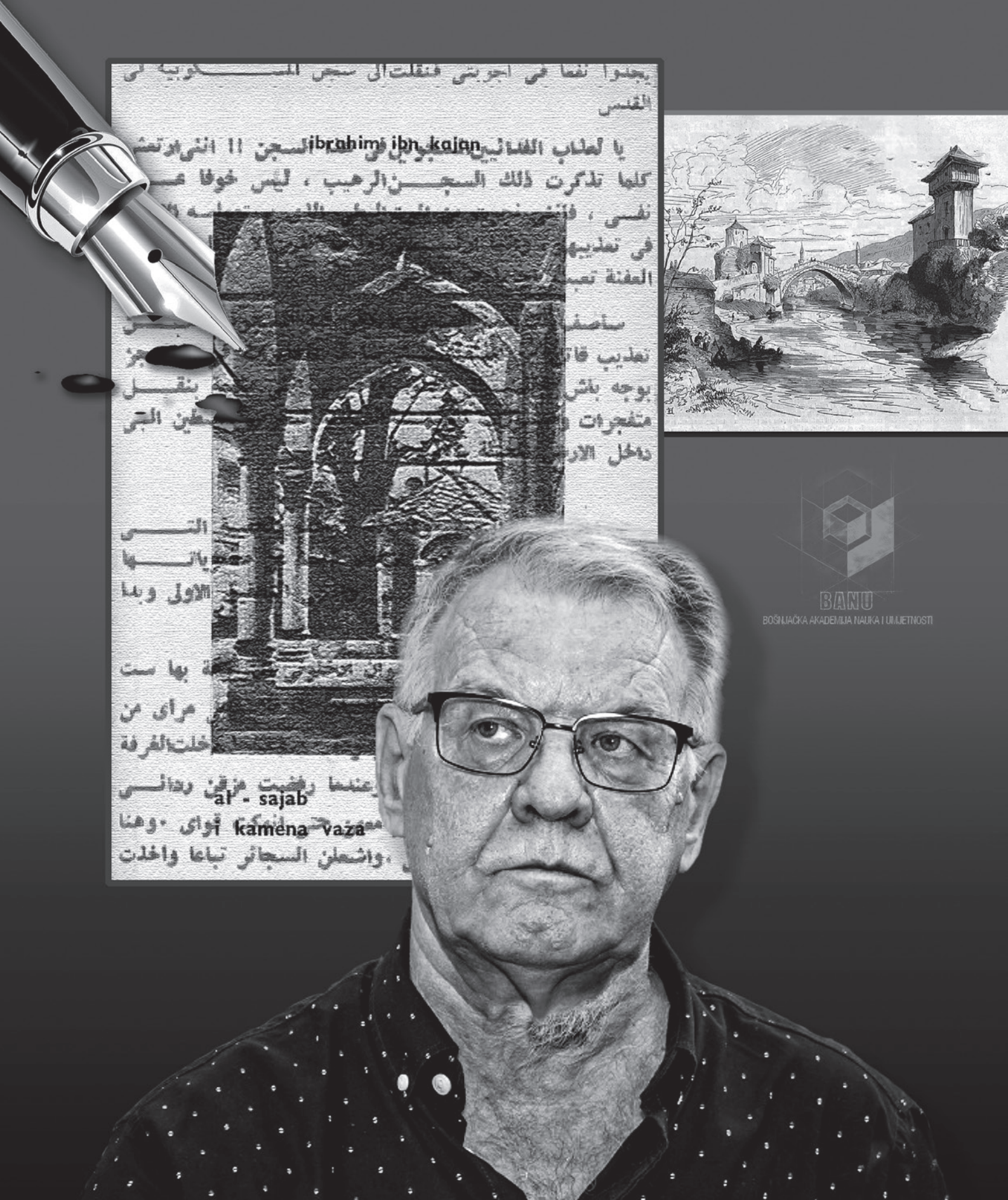
U konačnici, kao posljednji, i najvažniji segment pjesničke knjige *Vitorin vrijes*, izdvajam intimistički koncept opjevane misterije „ovoga i onoga svijeta". U toj strani Jahićeve poezije prepoznajem i upoznajem pjesnika zatamnjenih tonova i sjetnih vizura – jednog stišanijeg Pjevača koji, u po glasa, drhtavim treptajem strahostavne zagonetke koja natkriljuje sve slasti žića, gotovo bojažljivo izriče strahovito uznemirujuću upitanost nad tajnom pred kojom se ničice pada. Stravična slika izvrnutoga svijeta pred „ružnim ogledalom" uzaludno odgoneta ali ponekada i naslućuje beskrajnu, dramatičnu spoznaju da se „sve i bez nas sliježe". Počesto u tim ganutljivim, izbrušenim lirskim minijaturama otkrivamo žestoku ironiju, humorni autosarkazam kao stilsko sredstvo kojim se prolaznost i životna profanost degradiraju do granice svojevrsne rezignacije, odnosno refleksivnog naboja svesvejednosti.

U zapisima okrenutim metafizičkom, religioznom i mističnom onosvjetskom, simboličkom poretku života koji se preobličava i nastavlja kao još nesaznata tajna, pjesnik se vraća zbiljskoj ravnoteži između uzaludno-suvišnog pitanja i zatajenog, nemuštog odgovora („Ja ne znam više čime svijet da mjerim, jer smrt je meni za života nepoznata.").

Shvatam, možda i kao konačnicu snažne poente ove nesvakidašnje knjige razdirućih lirskih proživljaja, umorno finale žalosne ljudske nemoći u pokušaju da se raskrili i uzdigne misao iznad profane prolaznosti i sveopće zlehude sudbine i da se, kad-tad, zaiskri blaženstvo – koje čeka svakog ovozemaljskog patnika, pa tako i pjesnika Dževada Jahića Azizova:

Spremam se da zemlji padnem i uđem osvijetljen kroz adska vrata. Zajahat ću, poletjet ću, rukavom grleć još sa ovog svijeta ahirsku g*rivu svog krilatog ata.*[♦162]

[♦162] ***Isto****; Pegazova griva (Hadžagićima; Harisu i Amiri),* str. 103.


ibrahimi ibn kajan
al - sajab
i kamena vaza
BANU
BOŠNJAČKA AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI

ZGUSNUTI LIRSKI ISKON IBRAHIMA KAJANA
(POEZIJA DUHOM OVJENČANOG HERMETIZMA)

Jedan od najznamenitijih i najzanimljivijih živih bošnjačkih pjesnika, Ibrahim Kajan, autor niza pjesničkih, putopisnih i publicističkih djela – bilježi vrijedan i pažnje dostojan jubilej – 60 godina plodnog književnog rada.[♦163]

Čudan je, bremenit, neobičan životni i stvaralački put Ibrahimov. Najprije životni. Rođeni je Mostarac, potomak blagajskih starosjedilaca Kajanovih. Kao dvadeset dvogodišnjak objavljuje knjigu lirskih zapisa *Al Sajab i kamena vaza*, koja će stubokom promijeniti tok njegova života pod presijom jedne grupe „politički" i „ideološki" doktriniranih članova lokalnog Kluba tzv. pisaca mostarskog Doma omladine, pod vodstvom nacionalno inficiranog, notornog Damjana Šantića (jednog od potomčića velikog pjesnika Alekse). Naime, ta polupismena grupica (pored spomenutog Šantića, potpisanih književnih diletanata: Mustafa Delić, Saša Bubić, Janja Senkić, Mirna Šehić i Bogdan Jevtić) objavljuje kratak „prikaz" te knjige u kojemu mladog pjesnika inkriminira kao idejno i ideološki nepoželjnog sugrađanina, spočitavši mu antidruštvenu i antidržavnu tendenciju svojevrsnog disidenta koji bezočno u tome svome djelu nabjeđuje „veličine" poput zločinca Stojana Jankovića, historijski znanog krvnika, vinovnika pohare i ubistva vjernika u mostarskoj džamiji, na namazu, nazvanoj potom „Krvava".[♦164]

[♦163] Od važnijih djela, Kajan je dosad objavio: pjesme i lirski zapisi *Arabija ljubavi* (1967.), *Al-Sajab i kamena vaza* (1969.), *Kuću dok nađeš* (1978.), *Ljubavni huhujek* (1989.), *Ljubavi je malo* (izabrane pjesme, 1994.), *Melek* (izabrane pjesme, 2002.), *Druga bajka* (2003.), *Nakon potopa* (2021.); dječja poezija: Žuta ptica (1980.); roman: *Katarina, kraljica bosanska* (2004.); putopisi: *Tragom Božjih poslanika* (1999.), *Tragom bosanskih kraljeva* (2007.), *Krici i šaputanja. Putopisi iz humske zemlje* (2017.); antologija dječjeg bošnjačkog pjesništva: *Pod beharom moje janje spava* (1996.); drama: *Katarina Kosača – posljednja večera* (2003.); studija: *Razvoj i oblici dječjeg bosansko-hercegovačkog romana* (2008.); monografija: *Mujaga Komadina* (2018.)

[♦164] Kratak prikaz knjige „Al-Sajab i kamena vaza", Mostar, 3. decembra 1969.

Damjan Šantić (nadobudni srednjoškolski profesor srpskohrvatskog jezika) i spomenuta družina, „uvrijeđeni", glorificiraju „istorijsku ličnost" toga monstruma Jankovića napomenuvši kako su o njemu mnoge „narodne pjesme spjevane". Potpisnici toga pamfleta žestoko zamjere Kajanu što u njegovim lirskim zapisima „nema stranice bez riječi *bože* i *alah* opterećenih velikim slovom"! Potpisano društvo navodi „neshvatljive" ideološke nepodopštine mladog pjesnika, kao što je ova: „Moj veliki Gospodaru, naokolo je noć, ima li glasa Tvojega"... Degutantni socijalistički pravovjernici ne shvataju da među pjesnicima postoje i oni koji su se drznuli spomenuti „boga" ili „alaha" i proći nekažnjeno. Šta tek reći o diletantskoj opaski kako Kajan koristi riječi: *hamajlija, lahko, mehko, kostjela...* Šantić i potpisnici ne priznaju inkriminirano „h" jer ono navodi na jezičko ruglo koje unazađuje čistotu „srpskog" jezika. To sramotno pismo upućeno javnosti pod krinkom „kratkog prikaza knjige *Al-Sajab i kamena vaza*" nastavljeno je i drugim ideološkim bljuvotinama koje su pjesnika natjerale da kao „nepoželjni" sugrađanin potraži utočište van svoga rodnog grada. Tako Ibrahim Kajan odlazi iz Mostara i postaje žitelj Zagreba, gdje i danas živi.

Znakoviti su išareti Božiji! Kajan u glavnom gradu Hrvatske ubrzo stječe afirmaciju perspektivnog i angažiranog književnika. Jedan je od osnivača Kulturnog društva „Preporod" Bošnjaka Hrvatske, čiji je dugogodišnji promotor i predsjednik, a pokretač je i glavni i odgovorni urednik kulturne revije „Behar". Kao pjesnik, punu afirmaciju doživljava, nakon duže pauze iza *Arabije ljubavi*, knjigama lirike *Kuću dok nađeš* (Zagreb, 1978.) i *Ljubavni huhujek* (Sarajevo, 1989.), te zbirkom pjesama za djecu Žuta ptica (Sarajevo, 1980.).

Književna kritika je Ibrahima Kajana detektirala kao jednog od najznačajnijih bošnjačkih književnika druge polovine XX i prvih desenija XXI vijeka. Vrijedno je zabilježiti da su se preko tih godina oglašavala znamenita kritičarska, književna, naučna i publicistička pera potaknuta djelima autora rijetke samosvojne i zasebne stvaralačke pojave, i ne samo u bošnjačkoj, već i u hrvatskoj književnosti.

Jedan od prvih prikazivača Kajanove poezije, srpski kritičar Vladimir V. Predić, pišući o mladalačkoj pjesnikovoj knjizi *Arabija ljubavi*, ukazuje na pjesništvo „atmosfere juga" obogaćeno poetskim slikama koje autor oživljava obrtima riječi, jezičkim spregovima i

isprekidanim ritmom, upoređujući ga u tim segmentima s Lorkom, ali se ogradivši rečenicom kako „na njegovu sreću, dublje srodnosti sa Lorkom nema“.[♦165]

Reakcijom na zbirku *Kuću dok nađeš*, Sreten Vujković skreće čitaočevu pažnju na metafizički i magijski univerzum Kajanove poezije, apostrofirajući misao kako taj pjesnik time ne želi izbjeći poetski svjetonazor vezan za savremeni život, bez obzira na svu patinu prošlosti koja odiše u tim stihovima. Kritičar posebno ukazuje na poeziju koja izdašno nudi atmosferu i snagu „orijentalnog načina promišljanja“. Izdvajajući ciklus *Noć pijetla*, Vujković ujedno izdvaja i ushit jezičkom svježinom „što plijeni svojim spontanim prisustvom“, jezikom koji u potpunosti razotkriva pjesnikovu dušu, a koji označava „blaženi lirizam“ i koji se „razlijeva“ i održava snažnom, originalnom, biranom leksikom. Prikazivač knjige *Kuću dok nađeš* konstatira: „Ova poezija nudi dvostruko uživanje: u doživljaju i promišljanju.“[♦166]

Akademik Nikola Kovač docira kako je Kajan „pjesnik privida“, što je uistinu jedna od glavnih karakteristika poetske vizije koja „stvarnost pretvara u fikciju i živi vlastitim životom“. Taj esteta konstatira kako pjesnik neumorno traga za duhovnim stanjima koja uobličavaju „preobražaj materije“, ukazujući ujedno na svojstveni pjesnički glas koji je imanentan metafizičkim „istorijskim reminiscencijama ili vjersko-simboličkim predstavama“. Čini se da je Kovačeva esencijalna dijagnoza Kajanovog poetskog izričaja ne samo tačna već minuciozno uočena kao literarni kvalifikativ koji toga pjesnika od uobičajenog kolektivnog pjeva distancira kao samosvojnu i potpuno originalnu književnu pojavu naših vremena. Nikola Kovač posebno skreće pažnju na fenomenologiju pjesnikovog stvaralačkog čuđenja iz kojeg izbija zanos koji njegovu poetiku afirmira putem bajoslovono-obrednog slova u potrazi za mjerom i slikom ljepote.[♦167]

Željko Grahovac, u tekstu *Sufijsko sašaptavanje i poratna pustoš*, iscrpnije ukazuje na značajke Kajanove poetike gotovo na tragu Kovačevih dijagnoza. Uzevši stih *I reci da sebe*

[♦165] Vladimir V. Predić, *Književne novine*, XXX, 333, 1968., 4.

[♦166] Sreten Vujković:, ***Putevi,*** Banja Luka, god. XXVII, br. 5., 1981.

[♦167] Nikola Kovač, Recenzija knjige ***Druga bajka***, Zenica, 2002.

ne poznaješ jer se ne možeš sastaviti, taj kritičar misli kako on može biti *motto* kajanovski ispisanog lirskog vokabulara koji se oslanja na bit „drugosti" iz koje čovjek potječe i kojoj se, dok je živ, opetovano vraća. Grahovac u obimnijem prikazu navodi i primjere iz njegove poezije kojim ilustrira tezu o *sufijskom sašaptavanju* Subjekta s Bićem (s besmrtnom Jednotom duše), ukazujući na „rastavljenost sebstva od sama sebe" – ujedno skrećući pažnju na autorov satvoreni dijalog „pun čuđenja i pun jasnih pitanja". Kako pretpostavlja, pjesnik (čovjek) neće na njih dobiti odgovore, njegov živi kalem „služi tome da ne ostanu prešućeni to čuđenje i ta jasna pitanja". Ukazujući na manirizam Kajanovog sufijski garniranog pjesništva, Grahovac čitaočevu pažnju usmjerava na simbol „košulje" kao „upojedinjenosti života u čovjeku", a čiji je praizvor Ljubav, „Biće iz kog svi postajemo".[♦168]

Pišući *Predgovor* za knjigu *Melek* u izdanju sarajevskog „Preporoda", Elbisa Ustamujić ustvrđuje kako je riječ o jednom od najdosljednijih „pjesničkih rukopisa savremene bošnjačke književnosti", koji nudi liriku sublimacije i imaginacije uzdignutu do razine univerzalne poruke, a nadahnute i biblijsko-kur'anskom semantičko-stvaralačkom podlogom. Autorica toga teksta tvrdi kako je Kajanova lirika modernog izraza koja dostiže „salonsku" i „divansku" figurativnu atraktivnost. Smatrajući da slikovnost te poezije nije u prvom planu, ipak uočava da pjesnikova poetska slika „bljesne spiritualnom mističnom sugestijom i simbolikom transcendentalnog smisla". Kritičarka posebno naglašava pjesnikov posjed plemenite „mudrosti patrijarhalnog življenja mostarske čaršije". I ona, poput nekih drugih prikazivača, upućuje na pjesnikovu bliskost sa „sublimiranim izrazom sevdalinke i ostrašćenom metaforikom mistično-sufijske poetike".[♦169]

U mladalačkoj zbirci pjesama zanosnog naslova *Ljubavni huhujek*[♦170], u također zanosno nježnoj, reklo bi se, emotivnoj žalopojci od samo dva katrena, pronaći ćemo lirika Ibrahima vjernog budućoj stvaralačko-poetskoj satvorenosti (i zatvorenosti) kroz dolazeće decenije u

---

[♦168] Željko Grahovac, ***Sufijsko sašaptavanje i poratna pustoš;*** Shura publikacije, Opatija, 2021., str. 82. – 90.

[♦169] Elbisa Ustamujić, ***Predgovor: Ibrahim Kajan „Melek" – Enes Kišević „Ljubavna harfa"***, „Preporod", Sarajevo, 2002., str. 7. - 23.

[♦170] Ibrahim Kajan, ***Ljubavni huhujek***, "Veselin Masleša", 1989.

kojima dosljedno opjevava silinu intimnog progona izraženog hermetičnom jezikoslovnom strukturom i samozatajnim, pomalo mekamskim napjevom, melodično-bajkovitom aromom, pretencioznom sadržajnošću iskazanom „u pola glasa". Riječ je o opetovanoj pjesmi *Kuću dok nađeš*, objavljenoj u dalekoj 1967. godini:

Vatru održavam, a ti cijelu noć napolju
među krasuljcima s vragom pod koljenom
Bojim se da grdne rane ne dopadneš
i polomiš kršom kuću svoju dok nađeš
Vatru održavam, a ti pjevaš niz polje pusto
a sve osluškujem prah uroka zlih očiju
pa da brdom za travom ne hodim
godinu te liječim obnoć ne ljubim ♦[171]

Ova je pjesma znakovita zbog nekoliko razloga. Njome je mladi Kajan uspostavio jezičko-izražajni i motivsko-sadržajni autentizam koji se narednih decenija nije odviše napuštao. Hermetizam i metaforički globalizam u toj pjesmi uspostavljaju tračnicu stvaralačkog postupka koji mirno možemo karakterizirati kajanovskim. Dade se njome naslutiti kasnije još izraženiji metajezik, stanovito oslobođen od stroge lingvostilističke klauzule opisnog jezika. Naime, ko se upusti u precizniju i decidniju tvarnost poezije toga pjesnika, bez sumnje će ustanoviti kako je ona uglavnom oslobođena klasične slikovnosti. Njegova poetička hirurgija doslovno se priklanja beslikovnoj formalizaciji lingvističkog zanimanja. Teorijski kazano, Kajan u svom književnom postupku više vjeruje autoreferencijskoj nego uobičajenoj referencijskoj podlozi. Ako bismo pokušali biti nešto jasniji, pa i jednostavniji, onda se taj

♦171 Kajan je sklon, u gotovo svim novim knjigama, ponoviti ne mali broj pjesama objavljenih u prethodnim zbirkama. Mislim da je taj manir isključivi dokaz dosljedne motivacije kojom on potvrđuje privrženost svome lirskom nukleusu poteklom u samom začetku spisateljskog poriva. Nije, uvjeren sam, riječ o običajnom maniru koji bi mogao biti i izlaz iz trenutne stvaralačke bezidejnosti. Naprotv, siguran sam da je riječ o inertivnoj silini povratka prvotnom nadahnuću, a s dubokom vjerom u mogućnost nove recepcije kao poligonu ovjerovljavanja estetske kvalitete nesklone anahronizmu; *Ljubavni huhujek* (*Kuću dok nađeš*), str. 10.

stvaralački njegov postupak može okarakterizirati i kao potraga za „slikom ljepote“, na koju u svojoj recenziji za *Drugu bajku* ukazuje i Nikola Kovač. A ta je slika koliko „bajoslovna“ toliko i mentalno mistična kao unutarnji refleks emotivnog ustroja datog predloška. Još jednostavnije rečeno: Kajan je tom ranom pjesmom (i ne samo njome) uspostavio poetičku tračnicu kojoj je ostao decenijski dosljedan kao nesumnjivom samoputokazu izričite, mitološki i tradicijski obložene fenomenologije duhovne empatije kojoj bezuslovno srčano služi.

Evo još jedne kratke rane pjesme iz vremena pjesnikovih početaka, pjesme koja u potpunosti potvrđuje našu tvrdnju o svjesnoj tlapnji za sublimantnom ljepotom koja mu je ponuđena. Riječ je o pjesmi *De profundis*, napisanoj 1966. godine:

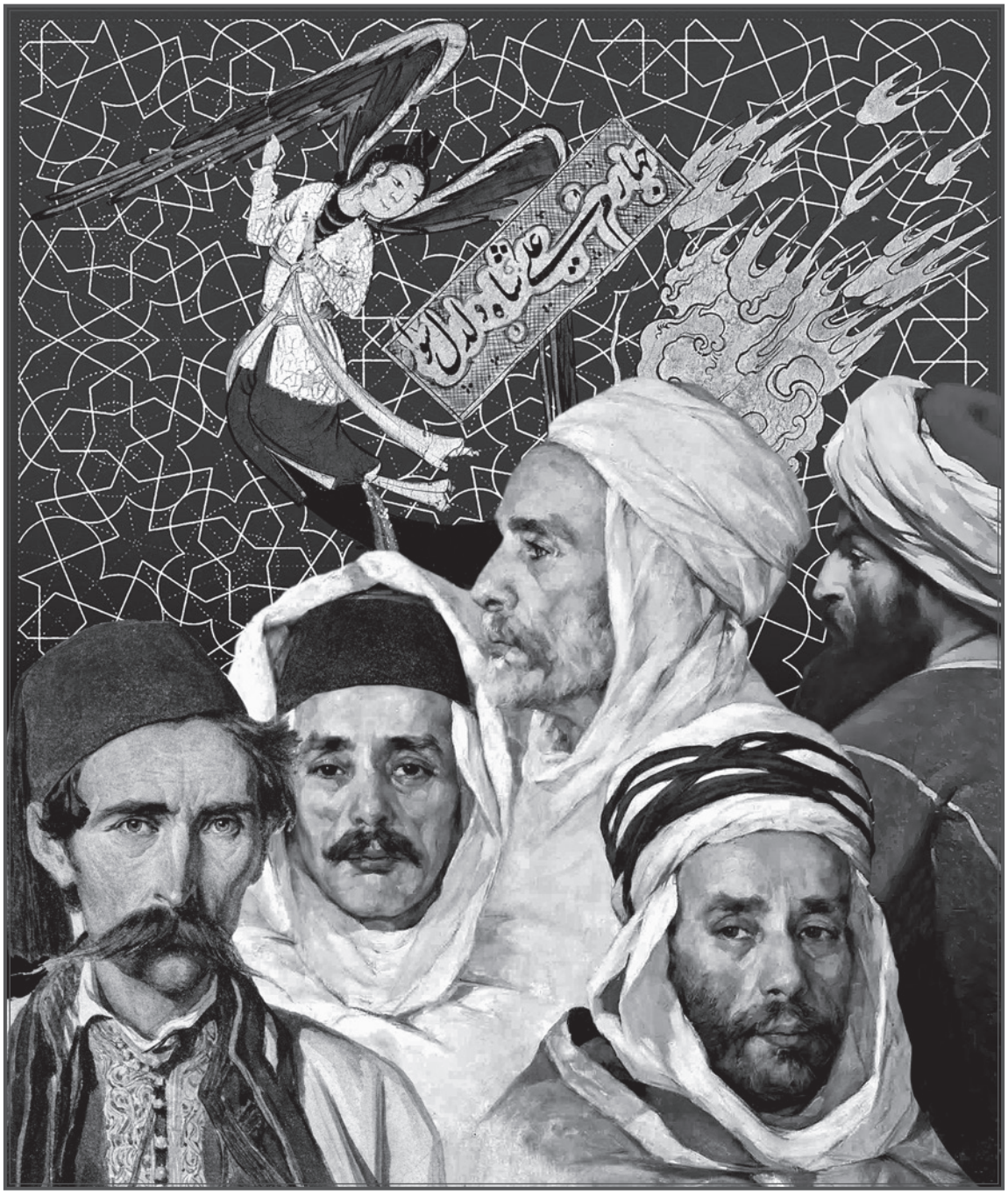
što imamo danas
osim ljepote –
paklenog pejsaža
pred očima

što imamo danas,
reci mi lijepo kao čovjek
kad te pitam –
osim dobrog lika

što ću sada
s tvojim jezikom
dlanom na mrtvu tijelu ♦[172]

♦**172** ***De profundis (Ljubavni huhujek)***, str. 21.

Zar je potreban zorniji dokaz za tezu kako je pjesnik od prvih do današnjih dana sklon pribježištu interesnog *okvira* kojim uspostavlja značenjsku graničnu zonu prvog i potonjeg motiva, a koji se, prividno, nalaze u opreci, pa i sadržajnoj nedosljednosti? Mladi pjesnik intuitivno naslućuje desetak godina kasniju Derridinu naoko nepojmljivu refleksiju o „izvanjskom koje je pozvano unutar unutrašnjeg da bi ga konstituiralo kao unutrašnje". Vidljivo je to u mnogim kasnijim pjesmama u kojima se površna recepcija znade naći u nedoumici. Ali i tu je samo riječ o Derridinoj paradoksalnoj konstataciji o poetskom okviru kako se u književno djelo sasvim legalno uprizoruje čin „uokviravanja, ali bez okvira". I u toj pjesmi (bolje reći u njenom finalnom dijelu, što je također njegov manirizam) nalazimo potvrdu da „fikcija jeste ono što jest zahvaljujući onome što nije" (B. Foley, *Kazujući istinu*, 1986.). Sadržajni kalambur tako prisutan u Kajanovom pjevanju je samo prividni i opravdani slijed intuitivne „poremećenosti" motivskog okvira u kojem se inertivno nameće nesavladivost emotivnog naboja. Kajan u svoju pjesmu često uvlači taj „kalambur" usljed plime emotivnog naboja, ne brinući previše o mogućim čitalačkim upitanostima, pa i stanovitim nerazumijevanjima. On se drži neprikosnovenog prava da kao stvaralac ima pravo na slobodu zamišljene poruke (oporuke) i bez obzira na paradoks da je *pjesma osuđena na propast ako je drugi shvate*. Ali nije samo riječ o autorovom svjesno subjektivnom činu ophođenja sa samim sobom, već i nastojanju da se probije barijera pragmatičnog stereotipa jer je statusni jezik poezije uvijek u „dogovoru" s izvjesnom situacijom razmetnog tipa. Što imamo danas, / reci mi lijepo kao čovjek / kad te pitam – / osim dobrog lika // što ću sada / s tvojim jezikom / dlanom na mrtvu tijelu – pitanje upućeno unezvijerenom sebi jeste pitanje sudbonosnog proniknuća u misteriju sučeljavanja sa svojom tvorno-lirskom intencijom ali i sa zaumnom grozom spoznaje sučeljenih fenomena živog dlana „na mrtvu tijelu". Poezija toga lirika trajno korespondira sa smrću i njenom bezuslovnom, tamnom poslu kojim se fatalno dokida savez duše i tijela, pa ipak s vjerom u živu patnju kojoj se čovjek mora nakloniti. U pjesmi *Zapis o duši* sugestivni spiritualizam probija opnu kojom živi dlan saobraća s mrtvim tijelom. Pjesnik u toj pjesmi bez spektakularne pretenzije opjevava spoznaju o nemoći tvarne, tjelesno-formalne tlapnje ostvarujući tako hermetičnu fantazmagoriju nesumnjive vjere u dušu koju je zatekao „u košulji od željeza" prihvatajući, bez zazora, patnju „kojom đavo kažnjava one koji izgovaraju imena nevidljiva svijeta". Kajanova stvaralačka sklonost da se upušta u grozu metafizičkog univerzuma posjeduje procesnu manifestaciju zaumne spoznaje o duši koja „postoji u čovjeku da se trudi":



Kajanov pjesnički glas je imanentan metafizičkim 'istorijskim reminiscencijama ili vjersko-simboličkim predstavama', te ga distancira od kolektivnog pjeva kao samosvojnu i potpuno originalnu književnu pojavu naših vremena.

Ponavljam: ona je kuća sa zidovima prema svijetu, a ja žižak
slabašan u sobi golemoj koju su majstori napravili.
Zato i kažem božjim ustima: Ne brini se,
grijeh je daleko od naše kuće.[♦173]

Rani i kasniji metafizički i spiritualistički znakovni kalendar, kako ustvrđuje moderna teorija (Derrida), opsjeda Kajana do razine prividno homogenog bloka. Zato se njegov metafizički literarni konstrukt u gotovo svim knjigama često i samodokida kao izvjestan prigovor svijesti „antikomunikacije". Otrežnjenja su u službi svojevrsnog dekodiranja mistične poruke egzotičnog svijeta, uz zaumlja očuđavanja u svijetu semiotične zbilje. Takve su pjesme u *Ljubavnom huhujeku*, na primjer: *Pjesma o sretnoj kući*, *Pjesma o skrivenim stvarima*, *Božji Bog,* ili *Duh – rastavljač*. Ali, i u tim pjesmama kajanovska se lirska pragmatika ne odriče težnje koja traži udomljenje u skrovištu „s one strane jezika", ka rascjepu između detekcije pojmljivog i nepojmljivog, kao u pjesmi *Duh – rastavljač*:

Vidim ga – rastavlja dušu od tijela
čovjeku koji se toliko trudio

Bezvoljni anđeo od kojeg lude djeca
čupa kliještima svjetlo,
radi bez pogovora

Melek smrti odvaja dobro od zla

A onaj je čovjek otvarao oči ljudima

♦173 ***Zapis o duši (Ljubavni huhujek)***, str. 20.

a vrijeme njegovo je bilo

vrijeme zadano ♦[174]

I ovim primjerom treba ukazati na pjesnikovu sklonost ka poenti hermetičnog, lingvistički zabravljenog, a nadasve metafizičko-nadnaravnog značenja. Čini se da je taj pjesnikov svjesno oformljeni manirizam u dosluhu s tajanstvom rascjepa značenjske mesele upitnosti nad fenomenom transferencijskih silovitosti i slojevitosti koje ga proganjaju od rane stvaralačke mladosti. Potkrijepimo to s nekoliko tipičnih refleksivnih šiljaka: *Večerajmo ovu nevještu kocku raja.* (*Prašina*); *Gdje je tijelo ljubičice? / Gdje je sveti tiranin?* (*Ljubljeno željezo*); *Ali oči ne mogu otvoriti, razbojnik / sjedi na njima* (*Noć Leila*); *Zateže se moždana opna iznad Indije / pa skreće crp u inje / među sebre hašiš kovilje* (*Sveta ludost*); Žao ti je ruku uzidanih u zidove, poskoka / *pod koljenom, razvlačiš poganu užinu* (*Užina*); *To lijep bje konj bijel / okrenut nasumice čovjek crn riče / (u dnu sramne slike)* (*Crn čovjek*), itd. Ovi ilustrativni primjeri Kajanove poente-metafore neka su i dokazi donekle zaobiđenog sistema tzv. pojmljive semantike. Njegova slikovno-imaginarna poenta uglavom je orijentirana između polja „jasnog" jezika i zagonetne poruke modelirane osobenom lirskom izotopijom. Reklo bi se, on se pomalo šeretski i ironijski poigrava s uobičajenim semantičkim čulima, znajući da je u punopravnom savezu s odabranom poetikom zaumlja koju stvaralački nesumnjivo njeguje, a njegujući je – dakle – ukazuje na decenijski favorizam svoga poetskog iskaza.

Ovom, nazovimo kritičkom opaskom, otvorimo vrata Kajanovom tajanstvu perceptivno naslućene ljubavne erotike koja se dosljedno u njegovoj poeziji skanjuje da se jasnije objelodani, već uporno traga za sukusom naslućenog horizonta kojem je do krajnosti naklonjena. Ljubavna njegova poezija nešto je što neumoljivo korespondira s hermeneutikom psihičkog „sjedinjavanja partnera postulatom o nesvodljivoj različitosti *ja* i *ti*".♦[175] Bijeg od naznake tjelesnog u dosluhu je s njegovom fantazmagorijom bezuslovne predanosti duši u „košulji od željeza". U obje knjige s tim naslovnim motivom (*Ljubavni*

♦[174] ***Duh – rastavljač (Ljubavni huhujek)***, str. 50.

♦[175] Vladimir Biti, ***Pojmovnik suvremene književne teorije***, Matica hrvatska, Zagreb, 1997., str. 126.

huhujek i *Ljubavi je malo*) hermetizam zatajenog erosa obitava u maglinama žudnje koja pretpostavlja senzaciju „odmaknutog“, nedodirljivog fenomena slijepe tlapnje kojoj tvarna ruka doslovno izmiče:

Jednoć duh mi šapnuo (ili đavo sam):
Ne smetni da zaljubljeni slijep je,
jedno oko mu je otvoreno,
drugo sklopljeno od strave kojoj nema lijeka [176]

Kao da se ljubavni motiv u toj poeziji često batrga između sloja tvarne i sloja imaginarne institucije implicitne ne/razumljivosti koja se često skriva u simbolici fenomenā izvan opažajnog polja receptora. Ali inzistiranja na demistifikaciji tih fenomena ne bi trebalo biti. Kajanov zaumni rekvizitarij kojim je animirana simbolika Goga i Medžudža, Magoga i Hedžudža, Jedžudža i Medžnuna, ili spokojnog Faraona, svjedoče u toj poeziji „nejednakosti među pojavama“, uporno opetuju stvaralačku potrebu da se prenebregne predodžba predočivog i zaluta u okoštale habitualne opservacije nepredočivog. Radi li se o intuitivnom spisateljskom zamahu potrage za ljubljenim „tijelom ljubičice“ i slomljenom srcu na dvoje koje je jedino kadro „spojiti stranu istočnu sa stranom zapadnom“? Ti poetski Kajanovi „djelatnici“ uporno, kontinuirano grcaju u polustoljetnom pjesnikovom pohodu na otkriće duha što smjerno pokazuje put i opominje: *Ne smetni da zaljubljeni slijep je, / jedno oko mu je otvoreno, / drugo sklopljeno od strave kojoj nema lijeka*.[177]

Ljubavni versi u Kajanovoj lirskoj fantaziji odišu rafinmanom istočnjačke mistike na tragu slutnje i nagovještaja. U pjesmi *Božji Bog* otkrivamo gotovo bogohulnu misao kojom se fenomen ljubavnog huhujeka uzdiže do nebosklona, ovozemaljskog bijega od strave užasa pogođenog materijalnom i čulnom snagom erosa, u punoj vjeri kako „grijeh je daleko od naše kuće“:

---

[176] Ibrahim Kajan, ***Ljubavi je malo; (Ljubavna pjesma),*** str. 15.

[177] ***Isto***, str. 15.

Oče Svemira i Zemlje

Iz čega li si

Ocem

Ovo je krhki Kajan

Smrtnik

Koji ljubi

Ti imaš sve

a on, sretnik

Lejlu

Ti stvaraš i ostavljaš

netaknuto –

a on samo Lejlu,

što pazi netremice

Pjesnik i književni kritičar Stevan Tontić dobro je zapazio Kajanovu pjesničku riječ koja posjeduje karakteristike govornog čina, s osobenostima tišine i ritmične sporosti: „Zato bi se Kajanove pesme mogle izvoditi pri kakvom religijskom ritualu, ili šaptati u časovima ljubavnog dremeža i sanjarenja (...).“[♦178] Tontić je bio u pravu jer se taj prikaz odnosio na pjesme napisane do 1968. godine, dakle na *Arabiju ljubavi.* Ali u poeziji nastaloj iza osamdesetih godina, bez obzira na mnoge dosljednosti o kojima smo ponešto kazali, upoznajemo pjesnika koji je manje fasciniran istočnjačkom poetskom doktrinom i mističnom aromatikom orijentalne atmosfere i tradicije, a više sklonog reflesivnom i metafizičkom, često spiritualnom poimanju nadnaravnog i hermetičnog naboja.

U povodu izlaska iz štampe knjige *Arabija ljubavi*, također u sarajevskim „Licima“, zanimljiv prikaz je napisao i pjesnik Džemaludin Alić uz, čini se, dobro uočenu osobenost

---

[♦178] Stevan Tontić, ***Jedan zapis o Kajanu,*** „Lica“, II, 7., 1968., 8.

Kajanovog ljubavnog motiva koji sa sobom nudi ponekad verbalan, ali uglavnom strastan ritual obilježen jakim, mladalačkim zanosom.[♦179]

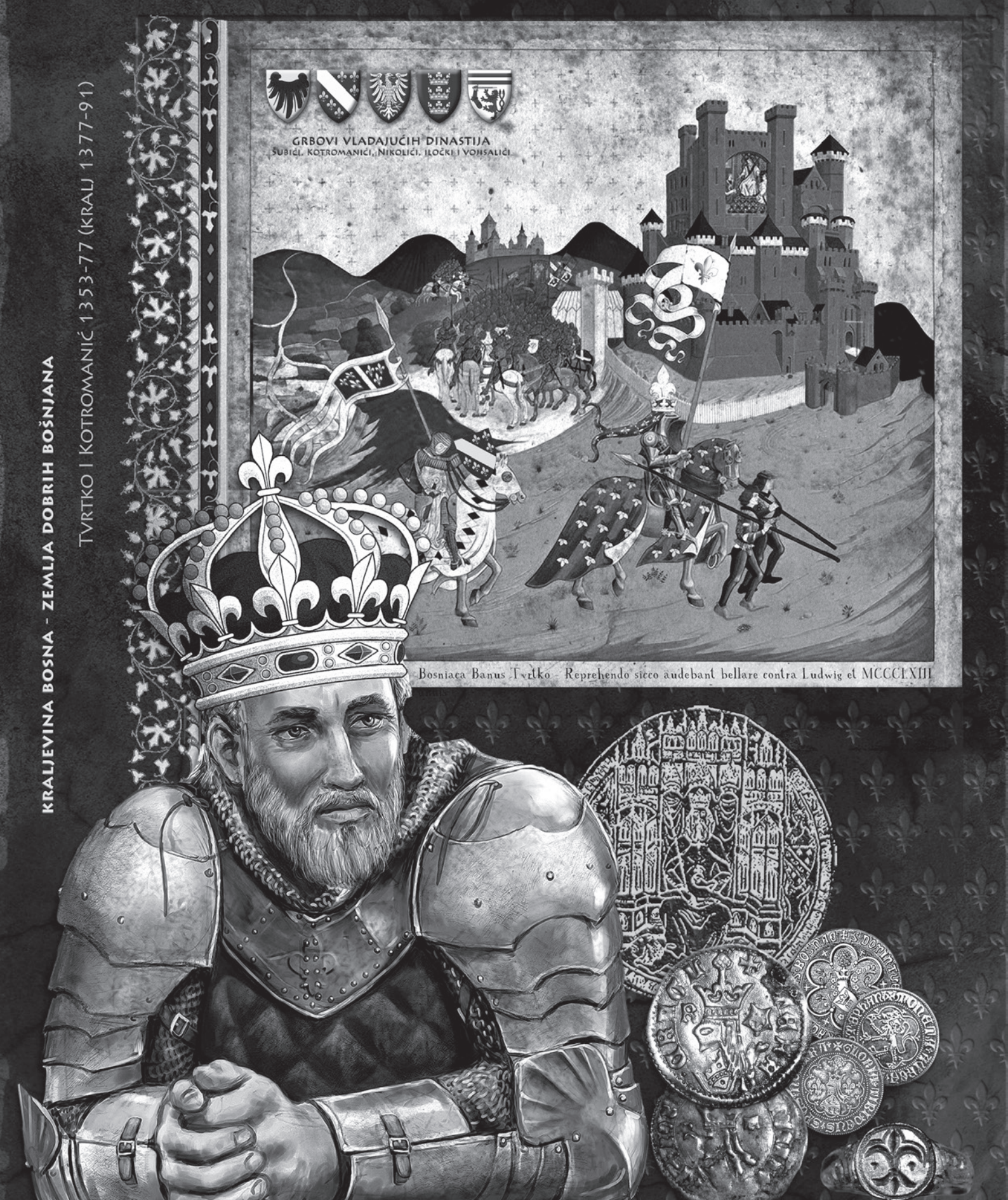
Kažimo, na kraju, koju misao o poetskom jeziku lirika Kajana jer nam se čini kako je taj njegov jezik ne samo neobičan i književno nesvakidašnji, već je u opreci s uobičajenom spoznajnom epistemologijom čitaočevog rutinskog iskustva, makar se radilo i o poetskoj riječi koja, također uobičajeno, divergira od jezika proze ili drame. Identitet Kajanovog samosvojnog vokabulara potječe iz stvaralačkog *umijeća* i *djelovanja* koje svakad ne poštuje komunikacijsku praksu zajednice. Uzmimo nekoliko tipičnih primjera, obično iz poentilističnog miljea njegove lirske tvorevine, kao: *O zli dusi, dragi moji – / to su bivša vrata, / a u bajci / moja duša, / u patuljaka* (*Bjesovi*);*... cijele vojne blistave tisuće što živih što mrtvih / u pokretu večeraju / male riječi prste komade duše* (*Vegas, slika duhova*); *Večerajmo ovu nevještu kocku raja.*(*Prašina*); *Gusta noć a rijetko vrijeme / đavolji čaršafi, u njima kolovrati* (*Tijelo*); *U miru, s nečasnim, lezi da ne ustaneš / povuci kapak za sobom, oboji tintom mozak / truni* (*Promjene*); *Posjedali su sve naokolo, čude se: / rezbariji ruku, duši u rasulu / u pramenju* (*Bajka o drvetu*), itd.

Čini se da je Kajan suđeno zarobljen kontinuitetom pjeva rođenog iz nutrine metafizičkog, iz subjektivnog jezika koji kao da izniče iz translingvalne matrice strujanja što nije uvijek usaglašeno s konstitucijom bliskih jezičkih entiteta a u lirskom procesu razmetnih znakova izniklih iz retorte duhovne nesputanosti, pa i iz disciplinarne dijegeze koja interesno prati pravo na slobodu umjetničkog raskola s profanom semiotičkom paradigmom, a u svojstvu artističkog „beskonačnog udvajanja“ u figure simboličkog znakovlja, u službi iskonske potrage za višim svijetom novoga iskustva te, prema tome, i novih značenja.

♦179 Džemaludin Alić, ***Avanture duha,*** „Lica“, I, 7., 1968., 8.

KRALJEVINA BOSNA – ZEMLJA DOBRIH BOŠNJANA

TVRTKO I KOTROMANIĆ 1353-77 (KRALJ 1377-91)



TRAGOM BOSANSKIH KRALJEVA
(*PUTOPISI* IBRAHIMA KAJANA)

Preda mnom je knjiga koja me je, u onom posebnom značenju, kao nesvakidašnja rijetkost, iznenadila, zapljusnula, obradovala. Odmah da kažem kako je riječ o onome tako rijetkom književnom i uopće umjetničkom djelu koje se gotovo uvijek javlja kao iznebuha, neočekivano, nenadano.[♦180]

Ibrahim Kajan je svoje djelo tako skromno nazvao zbirkom putopisa, a potpisnik ovoga teksta još glavu razbija pitanjem kako protumačiti i dati adekvatnije ime toj književnoj tvorevini, kako proniknuti u njen profil i dati joj ono značenje koje nesporno zaslužuje. To je, da ne ostanem dužan ljubopitstvu, sjajna književna impresija sa stvaralačkom kompozicijom neobična zamaha, uklopljenom tako što će se organski, preko čitava sadržajnog miljea, ne samo stapati u simbiotičnom umjetničkom zahvatu svedenom na dva osnovna sadržajna i stvaralačka rukavca, već stvoriti organsku ovisnost jednog od drugog.

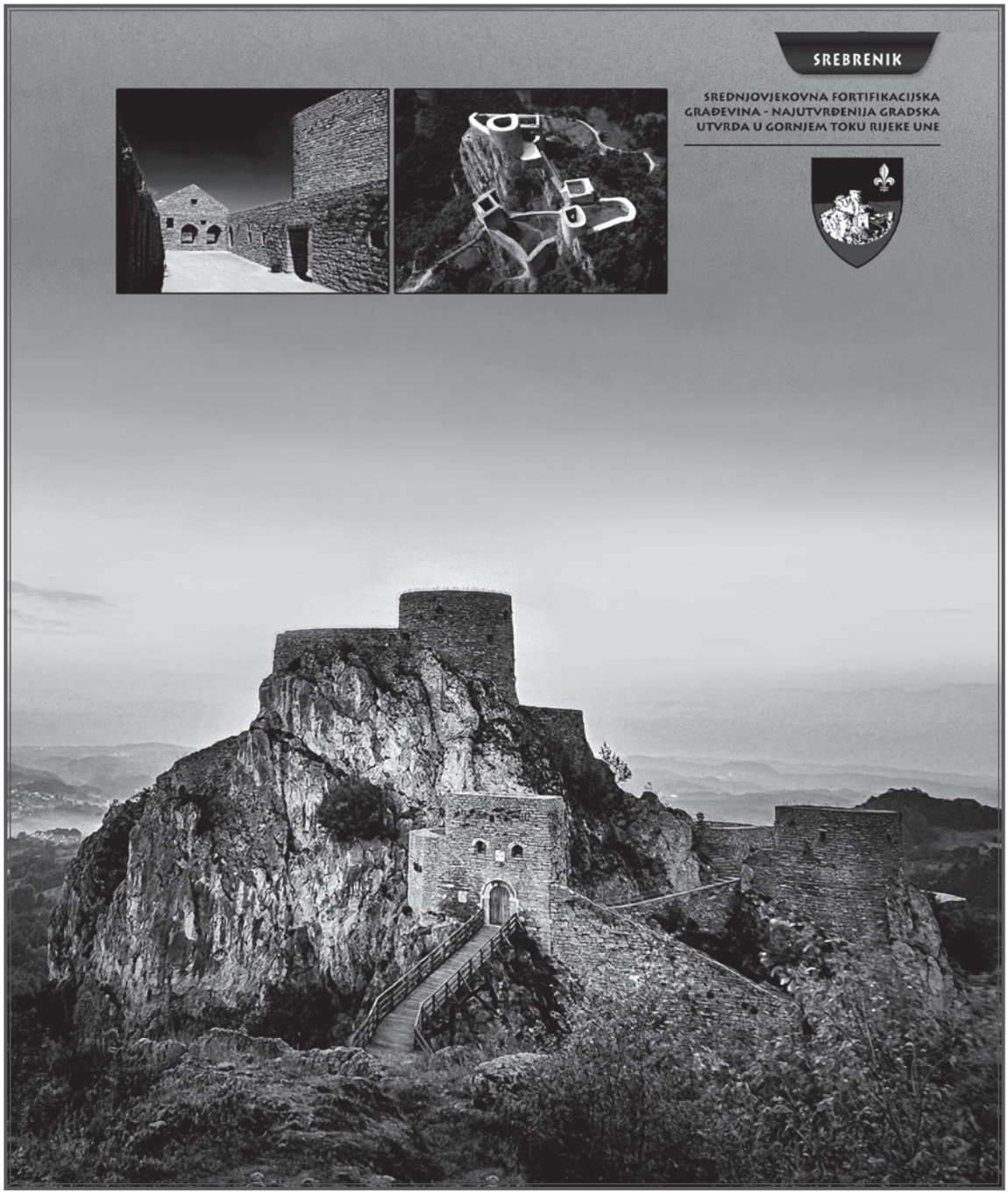
Riječ je o dvjema impresijama: onoj koja znatiželjno uranja u potragu za prohujalom domajom, za Kraljevinom Bosnom i njenom neupitnom poviješću i neodoljivom lirskom zamahu protagoniste koji se tom domajom napaja kao životnim eliksirom, pićem dostupnim samo olimpijskim bogovima. Kajan je gladan i žedan te svoje domaje, upinjući se da preko te svoje, prije svega, ljudske potrebe demantira i poništi nesuvislu laž kako Bosne kao države nema i kako ona pripada alavosti bijesnih i bijednih patologija sklonih otimačini i bezočnom prisvajanju. Gotovo na svakoj stranici Kajanovog djela sustižemo organsku misao kako je bezočna ljudska glad za tuđim i kako je vječna krvava igra svedena na nepravdu i zlo.

[♦180] Ibrahim Kajan, ***Tragom bosanskih kraljeva, Putopisi***, Četvrto, prošireno i popravljeno izdanje, Autorsko izdanje, Mostar, 2022.

Ako prihvatimo autorovu dijagnozu da je u toj knjizi o putopisima riječ, onda treba istaknuti jednu teorijsku floskulu da je putovanje stalni motiv epske poezije, ali je ono u beletristici u službi mašte i fantazije, dozvoljavajući tako opise i put u imaginarne krajeve prelazeći ponekad i granice stvarnog svijeta. Drugim riječima, putopisna utopija ima relevantnu težinu koja odgovara povijesnoj izvjesnosti. Na to se, manje ili više, i svode dva rukavca u djelu *Tragom bosanskih kraljeva*. Jedan tok ide faktografskom linijom historijske neupitnosti, a drugi je taj impresivni autorski naboj koji ima svoju istinu i kojoj se jednako vjeruje. Čitavo djelo je koloplet stvoren fantazmagoričnom snagom pisca da svoje sebstvo utka u danu i prohujalu prošlost koja snagom svoje opstojanosti demantira sve sumnje i dileme, posebno lažne i tendenciozne, primitivne interpretacije nastale kao proizvod niskih strasti i žalosnih pobuda.

Istini za volju, Kajanova knjiga posjeduje i treći rukavac, ali on sadržajno nije odjelit od ovoga drugog, fantazmagoričnog i sanjanog. Pa ipak, taj treći tok zaslužuje i poseban tretman jer se radi o snazi lirskog autora, pjesnika Ibrahima Kajana, onoga stvaraoca koji od samih literarnih početaka, pa do današnjeg dana, jeste pjesnik, lirik dosljedan svojoj umjetničkoj inerciji. Ta knjiga obiluje lirskim zamahom neobične snage, iako je riječ o prozi putopisno-historijskog karaktera. A to je ono što čitaoca poput mene fascinira i raduje. Dovoljno je samo spomenuti jezik toga djela. Taj kajanovski patinirani idiom ne samo da osvaja neposrednošću, mentalnom bliskošću doživljaja, već nadaje tome tekstu upravo onu jezično-značenjsku odoru kojom se i sadržajna patina tako iznova afirmira. Mnoge, ponekad i zaboravljene riječi bosanskoga izvornog jezika čitaoca zapljusnu svježinom otkrića, gotovo ga magijskom rukom prevedu u vrijeme i krajolik o kojemu je riječ. Kajanova je riječ nježna, gotovo osjećamo njenu sugestivnu potku kojom se ona lingvistički usložnjava u nešto više, u Riječ koja odiše istinskom snagom svoga iskaza. Nemjerljivo je mnogo primjera kojim se to može ilustrirati, kao što je i ovaj:

*Gdje sam, u koje sam doba: ćutim neizgovorena pitanja u sretnoj ugodi samotnih trenutaka... sjedim a prizori putuju! Bogati prizori izme*đu Huma i Usore. Zdesna mi promiču poslagani*, prastari, kameni blokovi. Izniču iz dna kanjona Nerente i podižu se u sam vrh nebeskog prijestolja. Što sam stariji, sve učestalije u budnu snu vidim slike u promicanju, poput isječaka* iz historijskih, nesnimljenih *bosanskih filmova...*



Srebrenik *– Došao sam spustiti dlan na opipljivu prošlost zbog koje smo još tu, u svojoj domovini. To je Stari Grad, lijep poput usnulog ratnika i tajnovit poput patarenskog zapisa o cvijetu. 'Lilije cvitu ime – krin...'*

Došao sam vidjeti Srebrenik. Došao sam spustiti dlan na opipljivu prošlost zbog koje smo još tu, u svojoj domovini. To je Stari Grad, lijep poput usnulog ratnika i tajnovit poput patarenskog zapisa o cvijetu. 'Lilije cvitu ime – krin...'

...Iznad nas su visoke grane planina, u središtu maloga grada, baštinika ko zna koliko stare nepovijesti što kliže među pronađenim, plutajućim dijelovima historije. Negdje, u lišću, skriveni je razglas: prosiplje po nama virtuozno kucanje saza, pa glas koji broji naše lirske dimenzije stotinama godina, od pada Bosne i onoga Srebrenika u koji smo se zaputili. A onaj ko kaže da sudbina ne zakazuje sastanke, prevarit će se: onaj koji je pjevao u lišću o drevnom Počitelju, zastade pored stola: dr. Hašim Muharemović! Gleda me prekriven smiješkom.[♦181]

Važan književni postupak Kajanov primijenjen u ovoj knjizi jeste fenomen posmatranja. Taj relativistički fenomen u funkciji je opservacije takozvanog *polikontekstnog svijeta*, u suštini somnambulskog predosjećaja koji izvire iz mnoštva različitih i mogućih konteksta dajući za pravo onom uvjerenju na koje autor ima pravo. A to je relativizam svojevoljnosti, pravo na apsolutno ispravno posmatranje svijeta. Kajan se često ograđuje od varijante koja mu je intimno najbliža, ne zato što sumnja ipak postoji, već isključivo zato da ukaže kako je posmatraču prvog reda posmatranje drugog reda ipak vezano za svojevoljnost.

Čitalačka fascinacija knjigom *Tragom bosanskih kraljeva* ne prestaje do samog njenog kraja. Snaga Kajanove privrženosti, gotovo zaljubljenosti u Bosnu i ljudsko bošnjaštvo toliko je fascinantna da ponekad djeluje i neskromno, ali je autor nesumnjivi podanik i iskonski potomak neupitne, gotovo i organske privrženosti svome podneblju.

Svita bosanskih kraljeva, pogotovo markantnih povijesnih figura poput Stjepana Tvrtka I Kotromanića, Katarine Kosače, svih kraljeva Kotromanića i Kosača, Tvrtka II Tvrtkovića, Stjepana Tomaševića, posljednjeg bosanskog kralja, ili Jelene Grube, Sandalja Hranića, kralja Dabiše i inih, promiču pred nama gotovo u svečanom redu, upokojeni i slavni, svjedočeći tako o Bosni i Hercegovini kao zemlji kraljeva i slave neumrle, u vijeke

---

[♦181] ***Isto**; Brdo bosanske vječnosti, Srebrenik na brdu*, str. 17./18.

vjekova, utaman i usprkos zlodusima, čemernicima, jadovima, blasfemičnim ništarijama koji je negiraju i koji bi voljeli da je nema. Upravo i zbog te činjenice, čitalac će proniknuti u Kajanovu nakanu da u svoju sagu o bosanskim vladarima utka i najnoviju krvavu povijest koju svojom bestijalnošću obilježiše krvnici kao neprijatelji Bosne i Hercegovine i njene svijetle povijesti:

- Hajdemo, Halile! – zamolih prijatelja – Hajdemo u Počitelj! Pitam je li se koji Počiteljac vratio u zavičaj, ali znademo da je sada daleka zemlja u kojoj stanuju, za koju su imali besplatnu putnu kartu i obećanu, bagatelnu stanarinu, na adresi te nepristojno udaljene 'treće zemlje'. Izlazeći iz paklenog ključa Dretelja, i Gabele, i Heliodroma – prvo su dobili tu adresu, i tu avionsku kartu u jednom smjeru...[♦182]

... A kad se nađosmo na onom proširenom i zidinama poduprtom komadiću zemlje uz tvrđu – u vidno nam polje upade usud zidne škrabotine kojom su Bobanovi seljaci 'popravljali hrvatsku povijest: KOMUŠINE'. Vraćeno 'historijsko ime' u temeljnoj, boljševičkoj boji, sada promatra zgranuta suvremena povijest. A na vrhu, između prozora, još veća slova, u istoj boji purpura: H i *U. Neka se zna tko je gazda! Što bi bilo da sad naiđu s obale zelene rijeke, oblivene nagnutim suncem, rimske kohorte, što, na mjestu ovodobne magistralne ceste, prvi razapeše svoje šatore, gdje se ulogoriše i osmotriše netaknuti kameni amfiteatar, ili da pristignu iz prohujale budućnosti Tvrtkovi vizionari koji, opčarani domoljubljem, izgovoriše trajno ime staništa – a ono svakako nije moglo biti ni blizu imena mjesta prigodna za komušanje klipova kukuruza...*[♦183]

... Horizont se otvorio i pokazao prastaru zemlju u slici kakvu vide ptice u lijetu, bilo kamo da si se okrenuo – na stranu južnu ili na stranu sjevernu – jer je neprijatelj, ispunjen jedino okrutnošću, uvijek mogao doći, baš sa strane sjeverne i sa strane južne. Tek se u dobu potonjeg kalendara sve obrnulo, vremensko se vreteno zaokrenulo pa su neprijatelji raspalili šakama iz blizina najbližih, istočnih i zapadnih. Kad se to, s vremenom, desilo, počeo je propadati i Počitelj: evo ga baš sada poda mnom, poput sedefaste ljušture brižnoga puža prignječena vojničkom čizmom,

---

[♦182] *Isto; Kada je u pepelu zaspala vatra,* str. 161.

[♦183] ***Isto****; Popravljanje prošlosti*, str. 174.

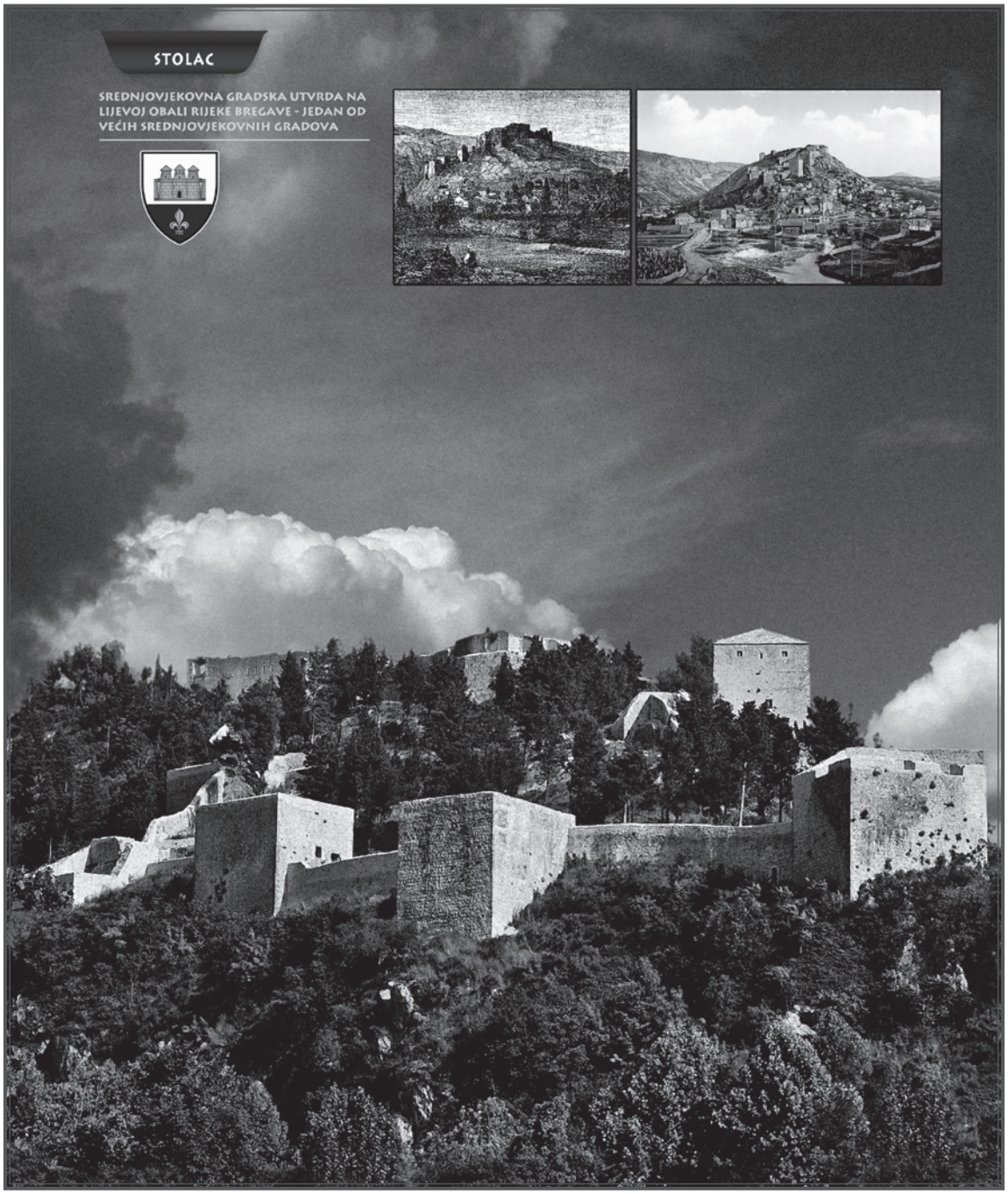
slomljen baš kao čaša pijanom rukom pijača krivotvorena vina, koji ga, iz čista mira, od neke stravične, podzemne ljubavi – minira i spali na pravdi Boga Jedinoga...[♦184]

... A ja sam u Stocu bio, jednoć, u doba poetskog, momačkog doba, ali ga se, eto, nikako ne sjećam... Ispred nas izranjaju kišom oprane ognjenim bjesnilom spaljene zidine gospodarskih kuća nekoliko naraštaja obitelji Rizvanbegovića, poredanih u dvoredu između rijeke i strmine brda. Osim tuge, ovdje više nema ništa. Nema ni ljudi, nema ni vitkih konja, nema ni ptica u preletu, nema ni pasa lutalica, nema ni kukaca, nema baš ničega što prepoznajem kao živo i za čovjeka vezano – osim bijele vode rijeke Bregave, čiji se pritajeni huk čuje iz prisutne davnine, koja više nije ogledalo izvana i iznutra zadivljujućim bogatstvima urešenog ljudskog staništa... Od toga dana s Početka Svijeta, zemlja ne prima ubijenu, nevinu krv: Tako je Milostivi odredio. Tako je i ovdje, u Begovini. Mrtve kuće i mrtvo drveće, mrtve trave i sprženo kamenje. Mrtvo koje govori o zločincima. Zaista, Bog je dao moć i neživom da zločin posvjedoči.[♦185]

Uputnim se čini kazati koju riječ o stvaralačkoj imaginaciji Ibrahima Kajana. Ako uzmemo u razmatranje pretpostavku da je književnost (kao i svaka druga umjetnost) proizvod nesumnjive imaginacije, bez obzira na stvarnosnu i dokumentarnu podlogu, onda se i knjiga s povijesnim miljeom pogotovo može smjestiti u polje imaginarno-stvaralačkog. Ako se, kako Sartre poučava svojom teorijskom mišlju, književno djelo, prema tome i putopis, svijet ne može opažati ni tumačiti, već jedino predočavati – onda je imaginativna snaga autora jedina sila kojom se on odupire jačoj sili a koju ne vidi, ali je nesumnjivo osjeća. Zbog toga je i Kajanova knjiga, pored spomenutih sadržajnih rukavaca, knjiga garniranih minijatura kao plod njemu dozvoljene a nama shvatljive imaginacije. Vrlo se često taj pisac ograđuje floskulom kako mu se čini, kako vjeruje, kako vidi, kako ne zna, ili kako osjeća. Zato gotovo možemo poistovjetiti pojmove imaginacije i fikcije, iako je fikcija podložna odnosu dviju različitih kategorija – zbiljskog i mogućeg. Ali i zbiljsko i moguće traže artističku vještinu imaginacije.

[♦184] ***Isto****; Noge date vjetru,* str. 177./178.

[♦185] ***Isto****; U Stocu, Isusov plač*, str. 183.; *Bog je dao moć i neživom da zločin posvjedoči,* str. 183./184.



Stolac *– … A ja sam u Stocu bio, jednoć, u doba poetskog, momačkog doba, ali ga se, eto, nikako ne sjećam… Mrtve kuće i mrtvo drveće, mrtve trave i sprženo kamenje. Mrtvo koje govori o zločincima. Zaista, Bog je dao moć i neživom da zločin posvjedoči.*

Prelijepe su i minuciozne lirske sentence pjesnika Ibrahima Kajana kojim je obogatio svoju putopisnu knjigu nadahnutim impresijama o Bobovcu, gradu zavjetne predaje, o tvrdom Ključu, o kući Kosača, velikih bosanskih vojvoda na gradu Blagaju, o drevnom Počitelju, povijesnom Stocu, lijepom Tešnju, ili liričnosti posvećenoj mnogim živim i neživim bosanskohercegovačkim ličnostima, putopiscima, pjesnicima, slikarima, historičarima, naučnicima raznih profila. O ljudima koji su, također, poput bosanskih kraljeva i velikaša, uzdigli i afirmirali svoju zemlju, smatrajući je ne samo svojom zemljom, već i svojom slavnom domajom kojom su se dičili i diče:

U to je projurio jedan džip, otvoreni, blistavog crnoga kućišta, a u njemu momak potpuno u bijelo odjeven, kao u talijanskim filmovima, očiju 'raybankama' zasjenjenim. Projuri između kamiona i moje ibize! Projuri netragom nestajući! Pola sata kasnije, susrest ću ga: džip je bio parkiran uz naslagane balvane izvučene iz guste šume. Sjedio je na deblu, među prstima vrteć ružinu grančicu s ružinim pupoljkom. Tako je bilo, a niko mi neće vjerovati!

- Nemojte se plašiti, rekao je – na dobrom ste putu. Rijetko tko ide ovuda, rijetki uopće znaju da postoji taj grad, Bobovac...[♦186]

... vijugava rijeka Sana, vidi se kako opkoljava zemlju, poput otočene dužice prekrivene zelenom travom kao zelenim platnom stola bilijarskoga, vidi se cijeli današnji Ključ kao na putopisnom dlanu, grad koji, čini se, spava i po danu, bez ikakvih događaja, koje sada nije kadar proizvesti – kakvu povijest! – nego ni predratne Šipadove stolove i stolice!... Uče li djeca u Ključu o svom heroju Omeru? Sudjeluju li preživjeli na 'živom satu historije bošnjačkog naroda', obnavljaju li sjećanje na suludi dan kad je srpska polovica grada pomahnitala, pohapsila, protjerala i pobila drugu, bošnjačku polovicu grada? Što rade Bošnjaci koji dođu na vlast poslije krvi nevine svoga naroda? [♦187]

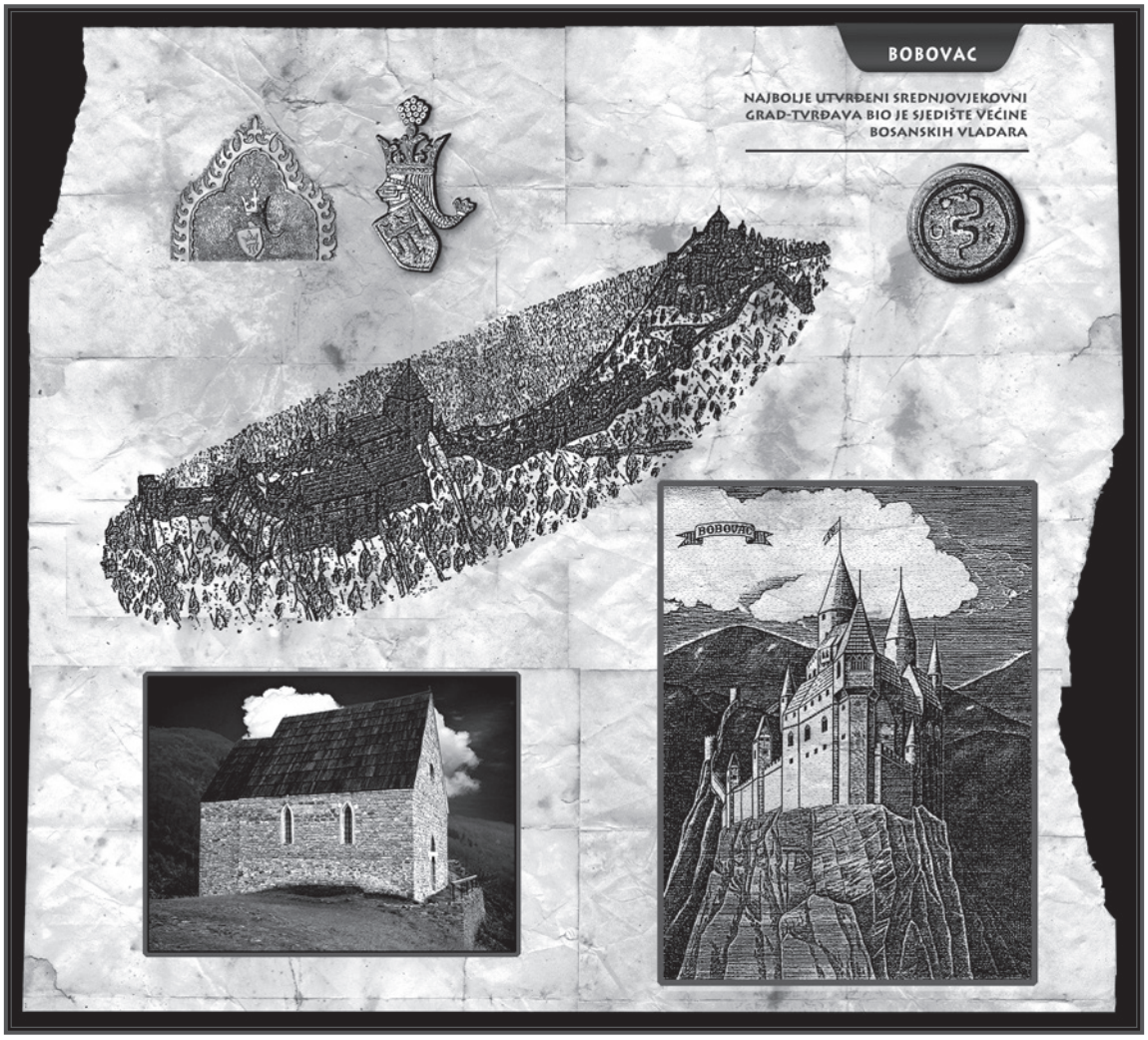
Pogledaj dobro stazu koja silazi s brda, vijuga poput zmije koja ovdje obitava od dana kad ju je Bog prokleo, pogledaj dakle ovu kamenu putanju što silazi s vrha uzvisine a na tom vrhu

---

[♦186] ***Isto**; Kao u zemlji namjerne ukletosti*, str. 64./65.

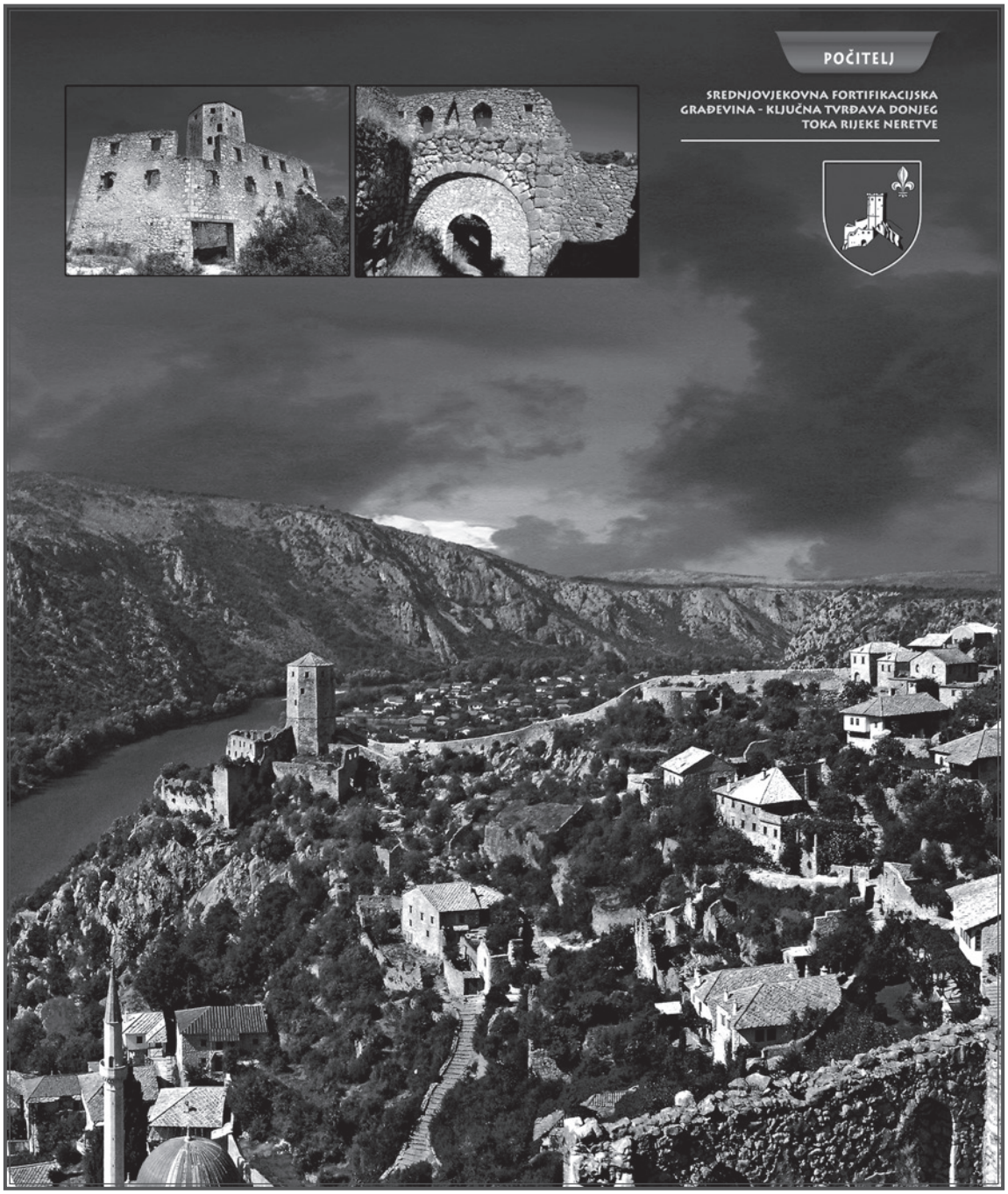
[♦187] ***Isto**; Grad okružen provalijom nejasna vremena*, str. 100./101.

je, iznad orlova što su do jučer obitavali u litici – grad Blagaj, tvrđa nepobjediva, središte goleme vlasti vojvode koji se prozvao hercegom, a po imenu Stjepan Vukčić, iz obitelji slavnih Hranića, a porodice Kosača, obavijene lovorom... Upij pogledom i zapamti ovu putanju od dvije tisuće godina urezanu ljudskim nogama koje su prošle zemnim svijetom u tvrdoj humskoj litici – jer po njoj se uspinjala slava i niz nju je silazila i propadala.[♦188]



Bobovac *– .Rijetko tko ide ovuda, rijetki uopće znaju da postoji taj grad, Bobovac...*

[♦188] ***Isto****; Tvrđa na vrhu brda, poput zida Aleksandrova*, str. 121.



Počitelj *– … To je erekcija šiknula iz blage arhitektonske nježnosti poredanih kućica na brdskoj strmini. To je Počitelj – svila i krv.*

Ima li na zidini, ima li na nekom kamenu kakav onovremeni grafit, urez, znak kralja Tvrtka Prvoga Kotromanića, koji ju je, puneći snagom Bosansko kraljevstvo, podigao između rimskoga puta i zelene provalije kojom vijuga Nerenta, 'božanstvo koje teče'? U detaljima nema ništa, jer sve je uzidano u cjelinu, u prejasno kraljevsko obilježje, u silovitost kule otvorena značenja: to je smrtonosna pesnica! To je krv! To je erekcija šiknula iz blage arhitektonske nježnosti poredanih kućica na brdskoj strmini. To je Počitelj – svila i krv.[♦189]

Tako je to sa Stocem. Jeruzalemom ovdašnje, Božje kušnje. Gradom koji nisu posjetili ni Istočni mudraci, ni sveci ljudskog srca, u kojem nikada nisu odsjedali čak ni nesretni bosanski kraljevi, ni pobjedonosni sultani ni veliki veziri. Ali, i Stolac je dio svetosti Božjeg stvaranja. I kad njim istom brižnošću zasigurno bdije prisutnost Božjeg imena i nad njim će bljesnuti, to je zaista sasvim sigurno – buduća pravda Ljubavi Božjih poslanika, onih koji su iz svojih rodnih gradova istjerivani i onima kojima su ljudi smrću groznom prijetili.[♦190]

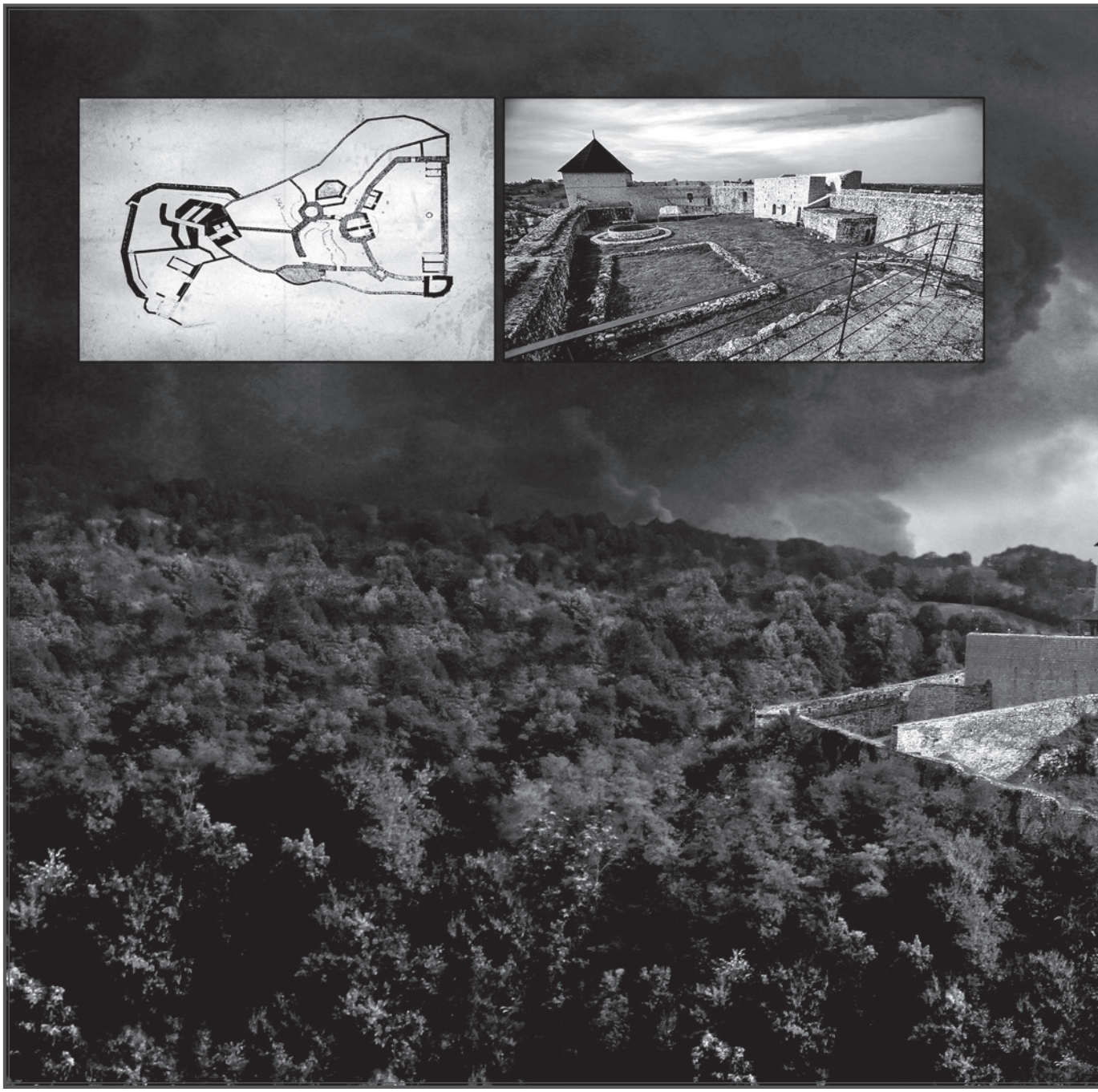
U danu među danima, s proljeća 1999., u / Tešanj stiže i ovaj koji sada piše retke o Gradu koji / je zaboravio što znači njegovo vlastito ime. Donese / crnu pločicu i u njoj urezanu knjigu Tragom Božjih / poslanika. To je putopis o zaboravljenoj zemlji / Komagena, u kojoj su živjeli ljudi visoke kulture / ugrađene u temelje samoga vremena. / Nikada, prije tog dana, nije bio u Tešnju!... / ... Pjesnik kojem nema ravna, čak / mu i anagramom uzvitlava umnu pobunu, pitajuć / dakle što ***Tešanj*** *jest. Pa šapće, šapće opako... ljup- / kim dječjim ustima:* „Šejtan *u riječi nevinoj spi!"* [♦191]

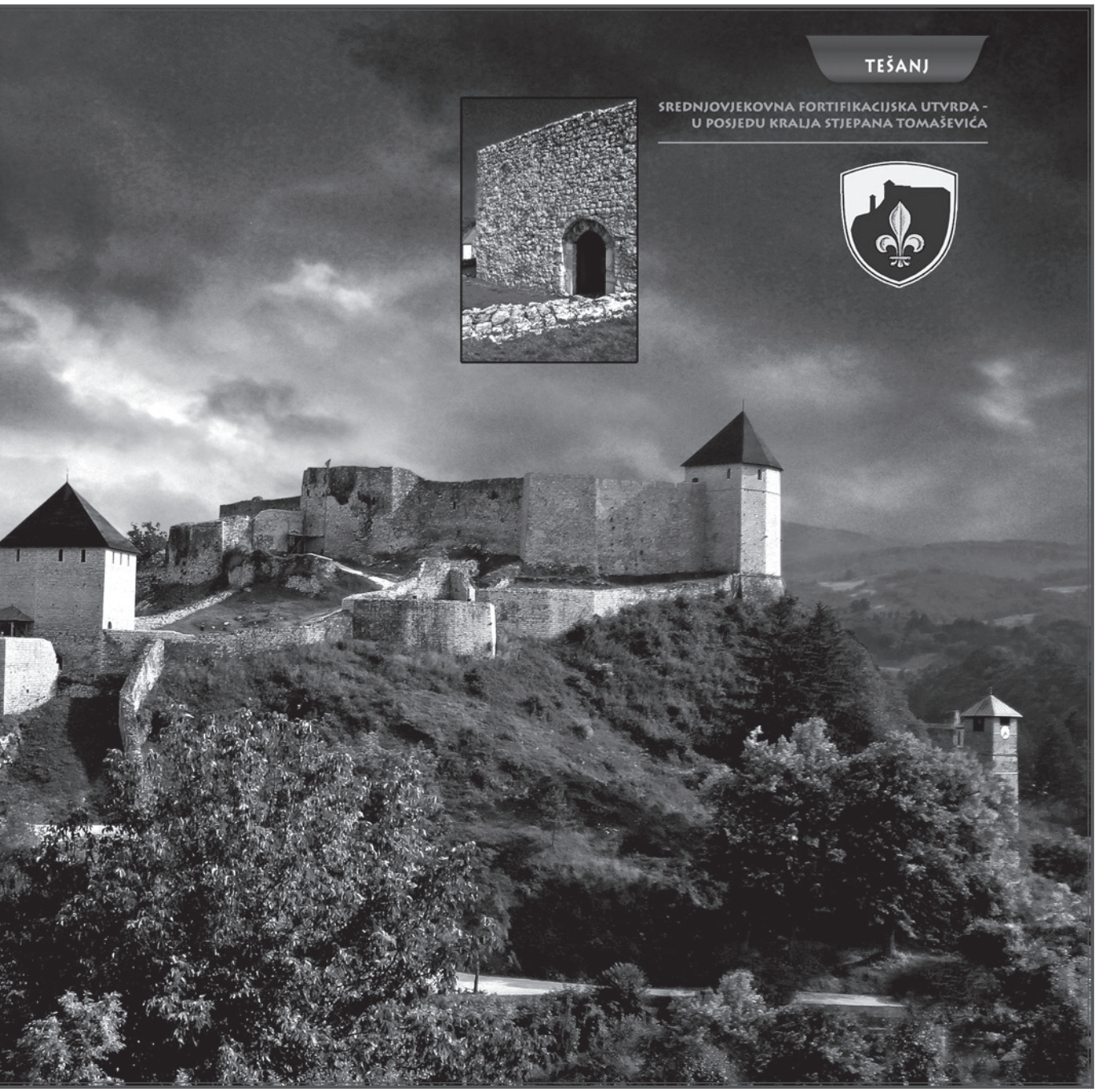
Knjiga *Tragom bosanskih kraljeva,* Ibrahima Kajana, nije samo još jedno njegovo književno djelo, već je nesumnjivi doprinos sveukupnoj kulturi bošnjaštva i povijesti zemlje koju i dan-danas nesmanjenom žestinom negiraju njeni neprijatelji, ali kojima ona svojim postojanjem i povijesnom veličinom žestoko prkosi – nanoseći im tako nepodnošljivu muku i bol.

[♦189] *Isto; Počitelj / svila i krv*, str. 157./158.

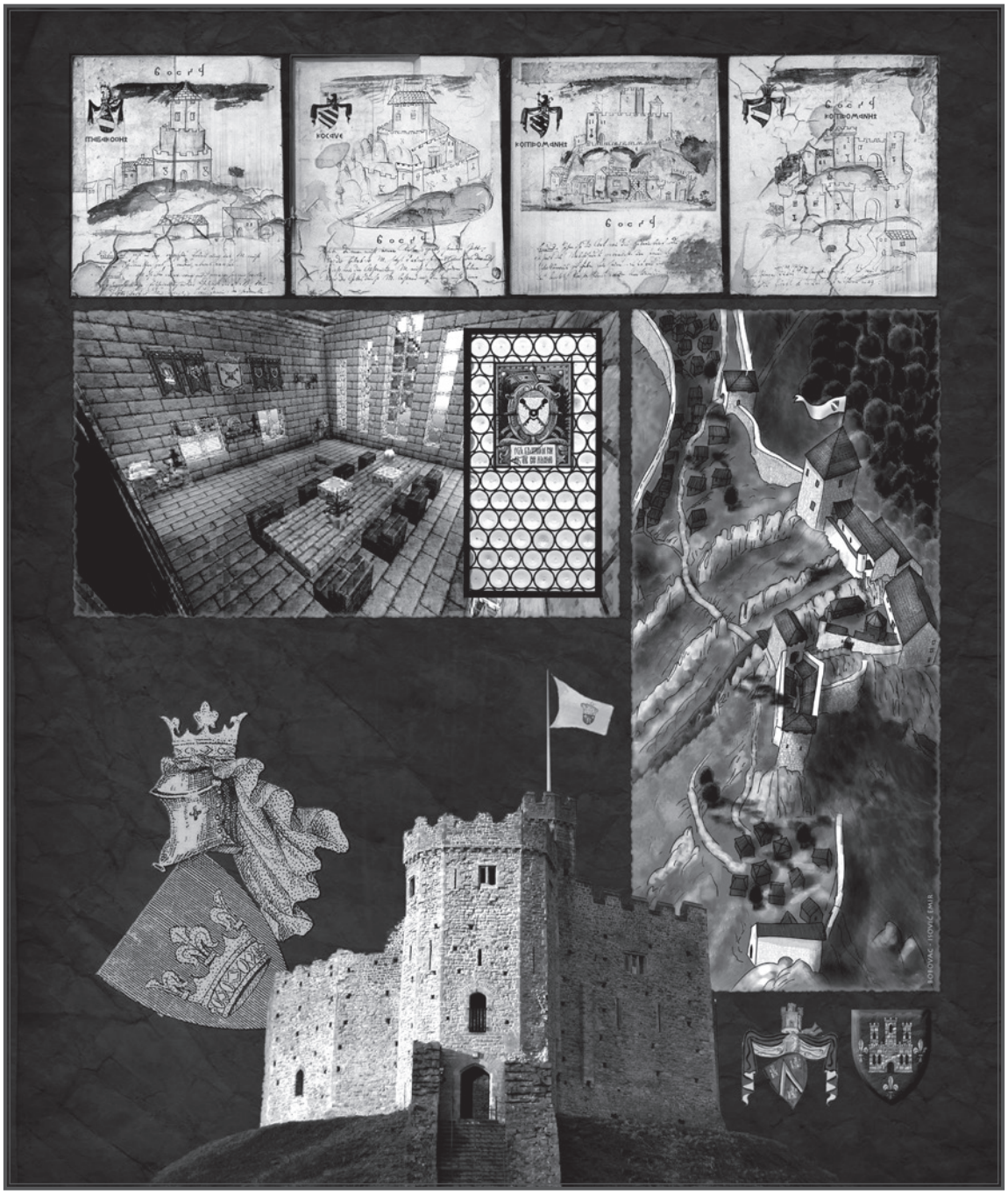
[♦190] *Isto; Isusov plač*, str. 192.

[♦191] ***Isto****; Tešanj, stakleno prijestolje*, str. 195.





*… **Tešanj jest** – **tu** stiže i ovaj koji sada piše retke o Gradu koji / je zaboravio što znači njegovo vlastito ime.*



Utvrde i dvorovi bosanskih kraljeva.



Kraljica i kraljevi Bosne.

Ujedno, Kajanova knjiga je živo svjedočanstvo o gospodstvu Bosne i Hercegovine. U znak toga starostavnog gospodstva pred nama živo i plastično defiliraju njeni kraljevi i kraljice, prinčevi i princeze, banovi i banice. Knjiga pjesnika i putopisca, princa književne riječi, Ibrahima Kajana, neka je na njegovu, a bogme i na našu čast.


MUNIRA KOVAČ
TIŠINA

SLIKA ZA ČETIRI ZIDA
ROMAN MUNIRE KOVAČ-DEVLIĆ

Pred čitaocem romana *Slika za četiri zida*, spisateljice Munire Kovač-Devlić, otvara se široko postavljena i zamišljena perspektiva ženskog pisma.[♦192] Kao autorica dosad jednog objavljenog i zapaženog romana, novim proznim ostvarenjem ta bosanska spisateljica podastire čvršću, ali prepoznatljivu, podlogu koja, bez namještene patetike, nadrasta, nadgrađuje i zrelije osmišljava njen kreativno-književni vokabular. Taj novi roman obznanjuje i karakterizira stvaralački manir koji zahvata nesumnjivu sadržajnu i životnu provokaciju sučeljenu prema tzv. falocentrizmu kao vladajućem književnom (pa i umjetničkom, uopće) poretku ekskluziviteta i prioriteta, kroz stoljeća, pa i danas.

Feministička kritika davno je uočila agresivnu književnu konstantu falokratije kako u jeziku, tako i u književnom stvaralaštvu s ekskluzivitetom tradicije koja je efikasno potiskivala i potirala "ženski glas". Tome u prilog ide navodno pravo *muškog pisma* na jezik, prema tome, i na književnost kao umjetnost njime. Afirmacija potisnutog ženskog glasa razrasta se nakon svojevrsnog manifesta koji želi afirmirati tijelo žene i njeno sebstvo, iz čega se dijalektički rađa široko polje podsvjesnog, pa se samim time "žensko pismo" nameće kao suparnik vladajućem i tradicionalnom falocentrizmu, prijeteći mu (globalnom afirmacijom znamenitih književnica) ne samo estetskim i značenjskim paritetom nego i objektivnim rivalitetom. Simbolički muški diskurzivitet u drugoj polovici XX stoljeća polahko pokazuje znakove umora, prepuštajući, gotovo očekivano, tematski primat primjeren upravo ženskom književnom rukopisu kao emotivni i organski odnos između majke i njenog poroda, napose između majke i kćeri.

[♦192] Munira Kovač-Devlić, ***Slika za četiri zida; Roman,*** „Dobra knjiga", Sarajevo, 2023.

Mnoge sentencije o majci, majčinstvu i odnosu glavne junakinje prema njoj mogle bi se sažeti u jednu zgusnutu misao iz romana, gotovo lajtmotivsku: "Na sve čovjek može biti spreman, ali gubitak majke je smrt poslije koje se ne živi. Sve mi je moglo nedostajati, sve je moglo stati u uspomenu, ali ona nikako. Bila je dio mene, duša kojom dišem, dah koji mi daje snagu za sve moje bitke". Evo još nekoliko pasaža u tome kontekstu koji dublje zadiru u taj naznačeni, pomalo mistični i nerazumljivi pojas koji veže majku i kćer, na poseban, gotovo nestvaran način:

Majčica moja! Nikad mora nije vidjela. Nije žudjela za onim šta je iza brda, njoj je bilo dovoljno ono dokle joj je pogled sezao. Čuvala nas je i skupljala u svom naručju. A mi smo sve vidjeli, maštali o onome šta je iza planine, šta li smo u životu propustili.[♦193]

... Moja majka leži. Ona koja je mogla po cijele dane trčkarati i tražiti nove poslove, koja nas je sve opsluživala, o svima brigu vodila. Sad je kao beživotna ležala na bolničkoj postelji. I sada, kad prvi put ona treba nas, stojimo nemoćni i molimo se da nam je Stvoritelj vrati. Ona bi znala šta treba uraditi, kazati, kuda krenuti. Mi nismo znali. Bez nje smo bili latice cvijeta čiji je korijen istrgan i sada čekamo da uvehnemo.[♦194]

... – Majko? Nisam znala čuje li me. Tijelo je mirno ležalo. – Majko! Dodirnuh joj ovlaš ruku, kao da sam se bojala da je ne povrijedim. Spava. Ostat ću noćas pored nje. Zamolit ću doktora.... Mora imati nekoga poznatog pored sebe. A ko zna hoće li me prepoznati...[♦195]

... Zaspala je mati snom pravednika. Ujutro me otac probudio. Ni riječ nije izustio. Svaka mu se u zjenice urezala. Nije plakao. Skamenio se. Otišla je. Tog puta zauvijek....[♦196]

Možemo pretpostaviti da se tematska i motivska građa koja je bila izrazito bliska humanoidu vladajućeg spola historijski polahko razgrađivala i "žensko pismo" stavljala i

---

[♦193] ***Isto***, str. 113.

[♦194] ***Isto*** str. 146.

[♦195] ***Isto*** str. 146./147.

[♦196] ***Isto*** str. 209.



Uspomena na majku i naseljeno mjesto Jablanicu.

postavila u poziciju semantičke, simboličke i logičke jednakosti. Čini se, na prvi pogled, kao da Kovač-Devlić tendenciozno izrasta iz književne naratologije obilježene tim ženskim rukopisom, ali bismo se ipak priklonili mišljenju da je samo riječ o inertivnom stvaralačkom zahvatu nepatvorenog i nesvjesnog angažmana vođenog dijalektičkim ustrojem prirodnog i mogućeg. Njena se priča odvija uporno, ali s ciljem, podnoseći samu sebe kao opetovani sadržajni sukus jednog te istog. Ponekad se čini da je zaista vođena tokom unaprijed sklopljenog aranžmana u funkciji jedne providne etike (odane, ženske, majčinske, skriveno erotske), ali sa sigurnošću tvrdimo da se njeno štivo razlijeva konfiguracijom životnog kolopleta jedino mogućeg prostora na kojem se odigrava, od iskona, već viđeno i iskustveno. Čovjek je, dakle, nemoćan baviti se uzaludnim poslom životnog preustroja. Pa ipak, kao da nas fabularna suština zatječe u nekoj vrsti nespremnosti da se saobrazimo sa stavovima glavne protagonistice, one koja nas nerijetko iritira pretjeranom, fetišističkom sklonošću da isključivo podržava svetost, ujedno i banalizam, bračne odanosti, vjernosti, majčinstva, ljubavi, praštanja... Munirina junakinja ne preza od insistiranja na podlozi karakterno-etičke dimenzije žene koja razmišlja *in medias res*. One žene koja sadržajnu marginu života nikad ne ostavlja usamljenu nego joj dodaje senzibilitet edukativnog, etičkog, pa i ilustrativno-iluminativnog.

Siže romana *Slika za četiri zida* možemo svesti na nekoliko fabularnih karakteristika. Protagonistički subjekt, žena sretno udana, majka ženskog djeteta, zaposlena, situirana – reklo bi se, životno sređena i osigurana – ne pronalazi način smirenja ni pomirenja s prošlošću duševnog i tjelesnog, pa ni volju bezuvjetnog oprosta. Sva je u grču, koji ne popušta, zbog majke patnice, traumatičnog odrastanja i djevojaštva, spoznaje oca nasilnika i alkoholičara, mrgodnog despota koji pred njenim naivnim očima tuče majku joj – priželjkujući mu tada nesreću i smrt:

– Tvoj otac nije bio dovoljno jak da tugu pobijedi. Prepustio joj se. Budi pažljivija prema njemu. Treba mu više tvoje ljubavi, Emina. Osjeti on tvoju hladnoću, prigovorio mi je da sam te ja na to nagovorila. Zagrli ponekad oca, otac tebe sigurno voli.

Nisam joj mogla obećati da ću grliti čovjeka koji je tuče, koji nas često ostavi gladne, čovjeka koji je zatrovao moje djetinjstvo. Nisam razumjela majku, ali sam šutjela. Bilo joj je dovoljno njene nesreće. Može li ona preživjeti smrt djeteta? Postoji li ikakva utjeha, postoji li način da previjemo rane, da ih barem zacijelimo? A majka je živjela. Brinula se o meni i ocu. Šutke trpjela sve udarce i s Bismillom oca ušuškavala u krevet. Ako to nije ljubav, šta li je onda? [♦197]

Vremenska perspektiva u romanu kao da nema neku važnu ulogu. Simbiotička cjelina prošlosti i sadašnjosti potire neumitni tok prolaznosti iako se čini da priča nastoji teći pravolinijskim slijedom. Međutim, sjećanje je fenomen koji ne da smirenja i pomirenja. Naprotiv, kad se fabularna građa okreće sadašnjosti koja dovodi do peripetije, katarze i očišćenja, kad se život razlije u otrežnjenje, dobrotu i konačnu priželjkivanu sreću, u romanu se, kao kod demijurškog fatuma, platonovskog boga-tvorca, animira i zlo i naopako.

Protagonisticina reminiscencija, kao uzrok i posljedica subjektivne svijesti, čini osnovnu strukturnu komponentu romana. Sjećanje je traumatična nevolja koja degradira i potire varljivu sreću i životno zadovoljstvo, kojim se često i javno hvali. Zakukuljena u privid sretnog braka, u majčinsko čuvstvo, u blaženstvo kojem ipak nešto nedostaje, Emina se batrga između dva privida, nemoćna odoljeti i suprotstaviti se ogledalu lica i naličja, suštine i tlapnje, bola i radosti.

[♦197] ***Isto***, str. 25./26.



Protagonistička trasa romana zasnovana je na sentimentu odnosa između kćeri i majke.

Glavna protagonistička trasa romana zasnovana je na sentimentu odnosa između kćeri i majke. Eminu progoni i dalje živa pubertetska trauma izazvana očevim despotizmom, alkoholizmom, nasilničkom prirodom, koja je njenoj majci svakodnevno ostavljala modrice kao žive pečate zla što ih zlotvor nosi u sebi. Ona svakodnevno moli majku da ga ostave i pobjegnu, a majka ne pristaje, govoreći da će i to proći. Ispostavi se da je bila u pravu jer otac u potonjim godinama postaje pokajnik svjestan zla što ga je činio, odajući se sentimentalnom ganuću i tražeći oprost.

Na toj značenjskoj razini uspostavlja se sižetska silnica cijelog romana. Kao simbol trpljenja i urođenog sabura, Eminina "majčica" u djelu izrasta u iskonski fenomen dobrote, praštanja i čovječnosti, čemu nema alternative. Ona poznaje muku koju svaki nevoljnik nosi sa sobom i u sebi, ali i da je zlo u čovjeku gotovo uvijek aktuelno zato što je ono svojom surovošću jače od nježnosti, dobra i dobrote. Paradoks nas podsjeća da dobro i postoji – zahvaljujući zlu! Majka Eminina, kao simbol dobra, relaksira tvrdokorno zlo u čovjeku koga voli, kome je odana i u koga vjeruje. Od tog fabularnog nukleusa u romanu se granaju gotovo svi drugi odnosi i sudbinska sučeljavanja s nejednakim ishodom. Tu se animiraju životne sudbine parova: nje i muža joj Emira, prijateljice Ismihane i njenog nevjernog Adnana, kolegice Edne i njenog "katila", itd.

Ovaj porodični roman svoju značenjsku arhitekturu podvodi pod jednoznačnu liniju ženskog sentimenta koji bi se mogao obrazložiti mišlju glavne junakinje: "Mnoge su plakale što se udaju, a mnoge tek kad su se udale. Koliko se tih divnih sjajnih prstenova pretvorilo u krug pakla... Koliko li je snova uništeno baš onda kad su im taj prsten stegnuli oko prsta! Umjesto ljubavi postale su zarobljenice nečijeg bijesa, kompleksa, potrebe da dželat ima žrtvu, nekoga kome može kosti polomiti jer je njegovo vlasništvo." U djelu, ponekad i kao antipodi, djeluju likovi s ulogom koji se, poput mistične školjke, otvaraju pred nama u prilikama kad je čovjek čovjeku kao mehlem potreban. Takve su Eminina direktorica, Željezna Lady ("žena iz budućnosti") ili kolegica Elma.

Osim kazanog, roman *Slika za četiri zida* obznanjuje čitalačku percepciju sentimentalnog naboja i zlosretnog ganuća. Na razini ciljanog etosa, koji u iskazu glavne

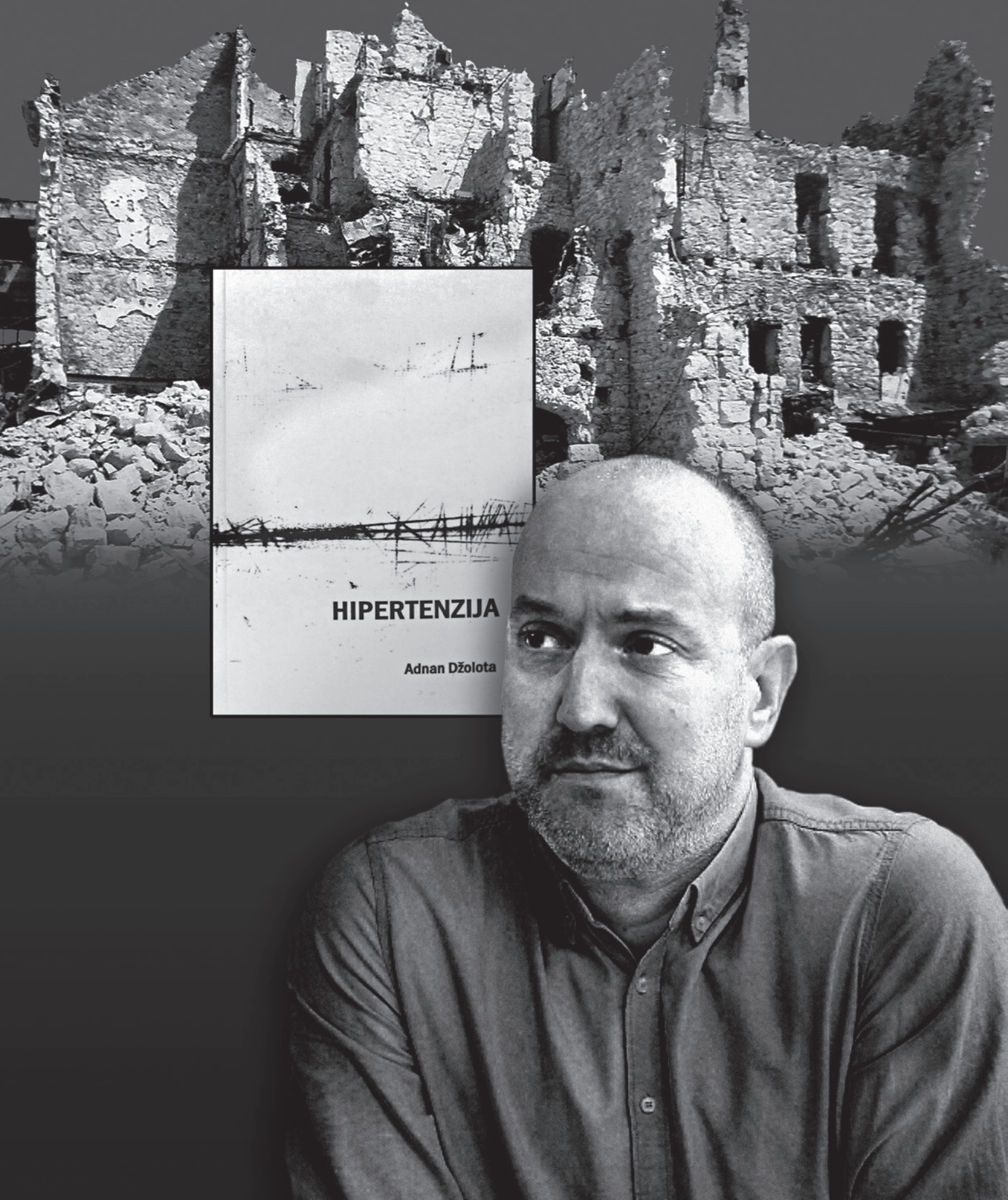
protagonistice uglavnom rezultira golim patosom, ganućem, rastvorenim čuvstvom, bolećivo raznježenim raspoloženjem, ta proza sublimantno odiše ponekad pretjeranim sentimentalnim nabojem tako da je sa sigurnošću možemo svrstati u žanr porodično-sentimentalnog romana. Fabularni tonikum i racionalizam kao put prema vrlini uglavnom ustupaju mjesto ciljanom stvaralačkom sentimentalizmu (*literature of sensibility*), iz kojeg se u romanu animira izrazita empatija čak i kao osnovni misaoni stav kojim se zastupa ideja da je sreća u samom čovjeku. Da bi se dotaklo životno zadovoljstvo, nameće se kreativno uvjerenje da je jedini ispravan životni put stremljenje prema dobrom i dobroti kao neprikosnovenom etičkom cilju svakog čovjeka. Put ka toj vrlini u romanu *Slika za četiri zida* trasiran je na dvosmjernom sentimentu između Emine i njene "majčice". Ta relacija se nastavlja i u Emininom odnosu prema kćeri Emi:

Može li čovjeka išta usrećiti kao dijete? I rastužiti. Mene je moje činilo sretnom svakog dana, svakog trena, od kad sam je na prsa spustila. Jesam li ja radost svojim roditeljima? Koliko sam ih puta rastužila? Jesam li dobila novu stazu na kojoj ću praštati, bez osude, prihvatati da svaki čovjek voli drugačije, tugu preživljava drugačije, prašta drugačije? [♦198]

Roman Munire Kovač-Devlić bošnjačkoj savremenoj književnosti tzv. ženskog pisma daruje vrijednosti koje se mogu dokumentirati brojnim karakteristikama te vrste proze. Osim izrazitog sentimenta, koji često rezultira emotivnim patosom, nameće se čitalački dojam izražene idilične atmosfere kao klasične potvrde estetskog, potom pomalo sterilna čednost protagonistica i njihov uglavnom diskrecijski intimitet. Dodajmo tome ispovjednu, raznježenu formu u službi etosa i rezultata spomenutog patosa, a posebno ono što je jedan od ključnih elemenata sentimentalnog romana – kult prijateljstva i porodice, kult neumorne ljudske ljubavi.

U književnoj nauci odavno je uočeno da poetika sentimentalizma neminovno rezultira moralizatorskim tonom i etičkim načelima kojima se zlo sudbinski kažnjava, a vrlina nagrađuje. Sve važnije odlike sentimentalnog i porodičnog romana markantno se potvrđuju u ovom vrijednom književnom uratku.

[♦198] *Isto*, str. 91.


HIPERTENZIJA
Adnan Džolota

NAKON *MIMOILAŽENJA*, ADNANA DŽOLOTE
(POEZIJA IZ UDESA SAMOĆE)

Adnan Džolota je šire poznat pjesnik u okvirima mostarskog lirskog podneblja novijeg doba. Pripada književnoj generaciji s početka 21. vijeka i intelektualnom miljeu proizišlom jednim dijelom i s Katedre bosanskog jezika i književnosti pri mostarskom Univerzitetu „Džemal Bijedić". Ta generacija pjesnika je u kulturnom ozračju grada obrazovala klimu koja je odnjegovala glas intelektualne elite u bošnjačkom najmlađem stvaralačkom korpusu, uz nekoliko stvaralaca iz drugih sredina i dukčijih književnih nazora.

Adnan Džolota je stekao glas jednog od najperspektivnijih pjesnika iz toga prvog kruga, objavivši, do ove četvrte knjige, zapažene zbirke *Kraljica mijena*, *Granica* i, svakako, najplodniju i najzreliju, neobična naslova, *Hipertenzija*.[♦199]

Kao recenzent te knjige, istaknuo sam nekoliko atributiva koje je pjesnik na višoj i punijoj lirskoj izričajnosti ovaplotio tim rukopisom. Prvi od njih je kategorički književni nerv kojim se čvrsto suprotstavio pjesničkoj unisonosti svoje generacije, a koja, „pod plaštom 'hladne emocije', nadoknađuje stvaralačku trapavost i nemoć, te lirsku bezidejnost..." Drugi kvalitativni karakter te treće zbirke markiran je kao „minuciozna refleksija odabranih i naznačenih motiva, apostrofirajući tu poetiku sukusom 'malog događaja', lirskom suženom arhitektonikom svedenom na refleksivni plato životne svakodnevice i profanog doživljaja relativno ugroženog subjekta". To je njegovu poetsku 'hipertenziju' navelo na put otkrića, ironije i počestog shvatanja apsurdnog stanja relativno bestežinske svijesti. I kao treći značajan postulat spomenuo sam autorovu lirsku minijaturu kao zoran rafinman nihilističke spoznaje datog i sudbinskog.

[♦199] Adnan Džolota, ***Hipertenzija***, Bošnjačka zajednica kulture „Preporod", Gradsko društvo Mostar, Mostar, 2021.

Ove atribute treće Džolotine zbirke stihova navodim zato što želim ustvrditi pjesnikovu stvaralačku doktrinu kojoj bezuslovno i u intelektualnom smislu pripada i u ovoj četvrtoj zbirci, poetski sukus od kojega još uvijek ne želi odustati. Ne želi jer naprosto u nj još bezuslovnije vjeruje kao u fatumsko poslanje egzistencijalnog *mimohoda* kojim sve, mijenjajući se, protiče, ali ne mijenjajući bit i suštinu. Taj mimetički, a ipak paradoksalni status neodustajanja od već proklamiranog uvjerenja da je sve u nama i oko nas fatalno kratko, zgusnuto, neizbježno je rezultiralo istim kvalifikativima i u stvaralačkom životu i u sadržajnomisaonom pregnuću. A to je već jedan refleksivni pečat koji se kao intimna anomalija širi bespućem uvjerenja da je nešto tako jer je neminovno tako.

I ovu je svoju pjesmozbirku Džolota strukturalno i kompozicijski ostvario kao simbiozu nekolika ciklusa, razdvajajući tako (kao i u prethodnim zbirkama) tamatsku i motivsku građu, ostajući i u tome segmentu vjeran refleksiji književnog postupka koji želi biti jasan i decidan u namjeri da ga se kao stvaraoca s čitaočevog aspekta u potpunosti slijedi.[♦200]

Zadržimo se, dakle, na tim lirskim cjelinama, pokušavši proniknuti u autorski vizionar egzistencijalno-intimnih sadržaja i nepokolebljivih uvjerenja. Mislim da ciklus (iako je treći po redu) *Glas o samoći* nije slučajan već je, preko Džolotinog stvaralačko-idejnog aspekta, sasvim naravan i očekivan. Prije svega, pjesnik je izdanak proistekao iz mitološkog ambijenta samoće, iskonske i sudbinske. Čak nam se nameće misao kako istinski ubjedljivog umjetnika nema niti može biti ako nije apsolutno okovan samoćom jer mu jedino ona daje za pravo da progovara u svoje vlastito ime. Čini se da je pjesnikova 'samoća' narav koja je proistekla iz dijalektičko-evolucijskog *stapanja* protivrječja u jedinstvenu „riječ" nesvjesnog, ali tako prisutnog da se, kako nas uči Julia Kristeva, *semiotičnost* pretvara u očiglednu *simboličnost*. Taj proces pogotovo ima smisla ako nije proizvod određene škole, već proističe iz pozadinsko-životnog prostora onoga što se prosto zove iskustvo, kao i uzaludne tlapnje u nastojanju „da mi je dokazivati da sam živ". Bremenitost toga nesuvislog iskustva i jeste zlo kojem se čovjek rado vraća, vjerovatno zbog iluzije da se zlehuda stvarnost prenebregne na taj način da se

---

[♦200] Adnan Džolota, ***Mimoilaženja***, Bošnjačka zajednica kulture „Preporod", Gradsko društvo Mostar, „Dobra knjiga", d. o. o. Sarajevo, Mostar, juni 2023.

ljudi „zbijaju u velegradove da ne budu sami“. Ali, pjesnikov Mefisto nema mira, čovjeka baca u nepovrat jer shvata da su i ti ljudski mravinjaci „pretrpani samcima i prosjacima“. Rezignacija u tome ciklusu dostiže gorku poantu da „prijatelje stare sakrilo je vrijeme“. I eto vrelog spoznanja koje nas još jednom zasipa paradoksom uzburkanog apsurda: čovjek je sam jer je od rođenja tlapio za samoćom kao jedinim sigurnim ali iluzornim utočištem. U jednom motivu pjesnik poteže za vozovima (poput Cesarićeve *Mrtve luke*) čija se sudbina gorko poigrala u savezu s čovjekovom težnjom za putovanjem i novim licima, ali koja više ne postoje ili su samo svjedoci koji čame na starim peronima jer uporno stoje i, naravno, prkose:

Jednoga dana samo su stali
svi prolaze samo oni stoje
Ljudi idu nekim drugim vagonima
nova lica na starim peronima
putuju torbe, odlaze pisma i šoferi
a vozovi stoje
kao zaboravljeni koferi ♦201

Pjesnikova bremenita misao postaje misao zastala u pola grla. Ona nije samo prkosna već je i osvetoljubiva, svjedokinja iznevjerenosti u očekivanju, postavši izgubljena nada. Taj prividni (ipak) Džolotin nihilizam nije samo proizvod učenosti, već je spoznajna nevolja koja nas valjda sve odreda čeka. U jednoj znakovitoj minijaturi, pjesnik, ne bez rezignacije, ali i bez suvišnog žala, gotovo grca:

Razgrćem slojeve i perde
ne trebam oko
mrtvac sam što srcem vidi
Duboko

♦201 ***Isto***, *Vozovi* (*Glas o samoći*), str. 37.

Duboko

Duboko ♦202

Pjesnikovo *vjeruju* u ciklusu *Ne* kao da se reafirmira mogućom vjerom u *bolje dane*, što nije samo puko pribjegavanje poetskoj liniji „manjeg otpora" ili što bi bilo konačište nove nade, već je status iskonskog odvajanja od onoga što nam i ne pripada a što smo prisvajali u sudbinskoj i kletoj samoći – do konačno zaleđene misli:

Htio bih shvatiti svijet
zalediti trenutak:
vjetar, pokrete i ljude
želje, snove, probleme
ali kako zaustaviti
vrijeme
morao bih ljubavi zaboraviti svoje
mreža bi stajala na istome mjestu
za kolibu privezan čamac stari
jezero ostalo bi samo
neka plovi stari čamac
jezero ponovo nek talasa se sjeti
otići ću do kolibe
u mrežu uhvatiti ribu
svijet ne moram razumjeti ♦203

♦202 ***Isto***, *Underground* (G*las o samoći*), str. 38.

♦203 ***Isto,*** *Nedostižnost* (*Ne*), str. 47.

Džolota, možda i nesvjesno, zadire u genetiku svoga životnog prostora, ili – bolje reći – svoje poetske opservacije kojom detektira uzrok mentalne svijesti o neminovnosti samoće na koju je sudbinski osuđen i za koju je životno vezan. Pjesme o odrastanju, uz početak kataklizme („kad cisterna razvali zapadni zid solitera"), u njegovoj lirskoj signalizaciji očuđavanja progovara nasilnim diskontinuitetom životnog animaliteta kao načelom stihije kojoj se ne da oduprijeti.

Odraz književne lektire, tako čest u Džolotinoj poeziji, nije proizvod tek puke učenosti niti posljedica degutantog intelektualizma, već je, ponajprije, posljedica refleksivne nutrenosti čovjeka koji se kroz tu i preko te umjetnosti misaono solidarizira s epohalnom akteriologijom iz dubokih predjela ovjenčanih klasičnom protagonistikom, sudbinski umreženom u sukus i bit životnih istina potvrđenih umjetničkim istinama kao onim karakternim crtama viših i nezaobilaznih predjela iskustva. To se iskustvo kroz opetovanje ne samo potvrđuje, nego se i postojano utvrđuje. Tako se u poetskoj fantazmagoriji povratka bilo kojeg Filipa Latinovicza reflektira egzistencijalna kategorija čovjekovog usuda da se vraća na mjesto svoga mentalnog iskona koji je porod neminovnih sučeljavanja i, opet da ustanovimo, sudbinskih mimoilaženja.

Ciklusom pjesama, čini se, ironičnog naslova *Ne* (jer se prefiks „ne" udružuje s fenomenima iznevjerenih nada ili očekivanja), pjesnik nastoji dosegnuti eterične sfere spoznajnih trauma jednog sudbinskog tereta jave koja bi da prespava sve spoznaje jer se niti mogu niti žele shvatiti. I što se dublje ulazi u unutrašnjost knjige *Mimoilaženja*, to se čitalac sve ubjedljivije osvjedočava egzistencijalnim shvatanjem paradoksa i uzaludnog batrganja da se izbjegne apsurdna istina i istinitost apsurda. A ona frapantno podsjeća na Baudelairova albatrosa, kralja nebesa, etera i viših sfera Smisla, kome je ipak suđeno da sleti i spozna svu trapavu stvarnost koja i ne može biti drukčija nego što jeste i što mora biti. Čovjeku je suđeno da hvata oluju nastalu u neskladu između sanjanih visina i degutantne zbilje.

Stvaralački nerv Adnana Džolote se ne odvaja od matrice književnih uzora i uzoraka iz prostog razloga jer je to polje njegove profesionalne ali i umjetničke intime. Inspiracije ostvarene pojavnošću velikih stvaralaca i njihovih djela (Krleže, Czeslawa Milosza, *Starca i mora*, Nerude, *Povratka Filipa Latinovicza,* itd.), rekosmo, nije samo kompleks proizveden

iz lektire, već je nesumnjiv inkarnatorski proces i stanje njegovog intimnog bitka. U ciklusu *Ne* ipak se hrabrije pojavljuju i motivi vjere u život kakav god da jeste, što se potvrđuje, na primjer, u pjesmi *Nemoć*:

Već smo u nekim godinama kad valja misliti na kraj
ali, mi smo rođeni da živimo...
... želimo samo jedno:
uhvatiti se za ruke
i vratiti domu ♦204

Poseban tretman u Džolotinoj poetskoj riječi zaslužuje motiv rata koji je prisutan i u prethodnim njegovim zbirkama poezije. Rat je za toga pjesnika neodvojiv od njegovog *curriculum vitae*, sudbonosnog toka njegovog života, žive rane njegova pjesničkog subjekta, a napose aktera, onoga koji je sudbinski izložen *uklapanju*, osnovnom značenju intimnog iskaza, čime je ostvario bahtinovsku teorijsku misao o „specifičnom učinku dvoglasnosti". Ne može stvaralački biti slučajno što prvi ciklus zbirke *Mimoilaženja* ima motivski naslov vezan za rat. Čovjekova misao je nedovoljna u bespoštednoj borbi za emancipaciju nezavisnog racija. Rat je semantičko prepoznavanje prvih trauma u odrastanju. Stoga je konglomerat djetinjstva sav u mijenama, „između dvije vatre" koje podjednako prijete i usudbeno nagovještavaju. Tako u pjesmi *Povratak Filipa Latinovicza* zgusnutom, gotovo zagrcnutom semiološkom simptomatikom, u nekoliko kroki-stihova otkrivamo pjesnikov razbor kako je sve sudbinski povezano u fizičkom i mentalnom mimoilaženju, ponajprije sa samim sobom:

Imao sam osamnaest
kad cisterna razvali zapadni zid solitera
detonacija ušla na četvrti čas
Ispitivala Zorka

♦204 ***Isto***, *Nemoć* (*Ne*), str. 48.

Devetnaest ljeta sam imao
na liniji čitao Krležu (ne stigoh na četvrtom času)
pored srušene škole
oko glave zviždali meci...♦[205]

Pobočni partner u ratnom iskazu upravo je sama ratna neman koja je živi svjedok pjesnikova pjesnikova „ovjerovljenja" stvarnog udesa. Vjerodostojnost stihova o ratu, shodno aristotelovskoj poetici, proizilazi iz nužnosti proživljenog. Rat je Džolotina uvjerljiva „umjetnička motivacija" koja je stekla „ugled" nesumnjive biografske traume. Njegov „lirski subjekt" je idealni svjedok, u lirskom kontekstu izlišan koliko i fundamentalan, ličan koliko i simboličan – u toj poeziji dobija dimenziju univerzalnog kontigviteta, tj. graničenja sjećanja i stvarnosti; prema nekim teorijskim procjenama, to je *odnos svijeta prema subjektu* (koji) *prethodi odnosu subjekta prema svijetu u sebi*.

Čini se da je motiv rata u lirskom vokabularu toga pjesnika egzistencijalne prirode. Središte njegove poetske misli korespondira sa zakonitošću svijeta koji gledamo u sebi, ali koji nije zadan sam sebi. Džolotin lirski fundament rata zaista nije zadan sam sebi niti je tvorevina poetičke lukavosti; on je izašao iz retorte koja je izvršila destilaciju iskustvenog i bolno traumatičnog. Rat koji je preživio eskalirao je iz srca intimnog iskustva u svijet životnog poretka toga istog svijeta. Traumatični prostori košmarnih reminiscencija ponekad probiju golu faktografiju zla koja se univerzalizira u univerzalno zlo u kojem nema krivca ni žrtve do užasne spoznaje ljudske pozornice općeg zla:

Rat je veliko zlo
ljudi još veće starče
a, što si ratovao?
(tišina)

♦[205] ***Isto***, *Povratak Filipa Latinovicza* (*Glas o ratu*), str. 15.

bio si mlad
mladići ne bi trebali ići u rat
ni starci ne bi trebali ratovati
ti si neki čudan vojnik
a ti neki neobičan starac
dva groba jedan do drugog
pas zastade i podiže uho[♦206]

U ciklusu *Glas o djetinjstvu* Džolota održava procesnu liniju svog kontinuiranog lirskog iskaza. Djetinjstvo je, kao što svi znamo, u pozornici sjećanja jedna vječita igra s protagonistima koji se uporno zadržavaju na otvorenoj sceni povratka, u svojevrsnom delirijumu utjelovljenja „druge pozornice", ali s istim akterima. Subjekt djetinjstva u pjesnikovom praktičnom sjećanju nikad ne odrasta što, uostalom, prati i sve nas. Senzacije djetinjstva su samo posljedica nadgradnje potonjeg haosa koji nas njemu uporno vraća i time atakira na težnju ka iskonskom miru. Individualna egzistencijalna komunikacija s odbjeglim djetinjstvom u stihovima toga pjesnika uglavnom, i najčešće, rezultira „vremenom koje se mrvi" nad sinijom koja „miriše na suhe kolače":

Okrugla i ogromna
ličila je na staru drvenu planetu
na ferijama laktovi dječiji bi se sudarali
sve miriše na suhe kolače
i vrijeme
koje se mrvi [♦207]

[♦206] ***Isto,*** *Filozofija* (*Glas o ratu*), str. 7.

[♦207] ***Isto***, *Sinija* (*Glas o djetinjstvu*), str. 23.



Sinija sa mirisnim suhim kolačima.





IN FACTO
– USPUTNI ZAPISI



VAŠ ČOVIJEK

„SAMO NEKA VLADA!“

U glavnom, ako su vlast i politika imuni na korupciju, mito i nepotizam (a naša vlast je, kao što znamo, najpošteniji segment našeg društva) visokoobrazovna moralna kozmetika mora se izvršiti. Zar niste primijetili da se u predizborno vrijeme na svim džambo-sloganima stranaka koje su na vlasti, pored brige za čovjeka (svog čovjeka), kune u poštenje i pravdu? Predizborni plakati obećavaju stopostotnu stranačku pobjedu nad lopovlukom u građanskoj intelektualnoj eliti.

Lijep je to privid koji se potura kao fantazmagorična suština i prilika za etičku „rehabilitaciju“ zemlje i njen konačan put u demokraciju, u suštinu evropskih integracija, u nedvosmislenu oazu općeg poštenja u kojem će bijednik i goljo konačno stati na svoje noge i biti oslobođen pošasti koja ga sprečava da pošteno a, prije svega, uredno i komotno živi. Tu je, dakle, problem i treba mu stati nogom za vrat, te konačno odahnuti na mučnom putu tzv. tranzicije. Poštena vlast i pošteni vlastodršci nemaju izbora: *Dosta je bilo lopovluka! U poštenoj vlasti to se više ne da trpjeti: birajte nas, još jednom, pa ćete vidjeti šta smo mi u stanju! U boj za narod svoj; nema alternative evropskom putu; završimo započeto, izborimo svoje! Za čovjeka, za pravdu, za poštenje! Dosta je bilo mita i korupcije!*

Mediji u predizborno vrijeme cvjetaju, portali su prebukirani. Pošteni ljudi ukazuju na lopovluk, imenuju lopove, ali se ne potpisuju. Za svaki slučaj! Odlična situacija za partijske utakmice s ratničkim nabojem. Vlast je s narodom i uz narod *svoj* jer su jedino vlast i narod neprikosnoveno pošteni, ali svi drugi su sumnjivi.

Kad su Agripini, majci Neronovoj, kaldejski vračevi prorekli da će joj sin postati carem, ali da će nakon toga ubiti svoju majku, ona je uzviknula: „Neka me ubije, samo neka vlada!“ (*Occidat, dum imperet!*) Ta osiona praznoglavka iskazala je legendarnu floskulu koja opravdava svu suštinu poriva kojem se živ stvor ne može oduprijeti. Vlast nema mjere jer je u svojoj bolesnoj suštini bezmjerna koliko i besmislena. Ali smislenije besmislice u ljudskoj povijesti niti je bilo niti će biti. To je jedino zanimanje u kojem skrupule ne smiju postojati. Vlast i vlastodržac koji se drže skrupula propadaju odmah. Jean-Paul Toulet se pita: „Ako je istina da jedan narod ima samo onakvu vlast kakvu zaslužuje – kad ćemo onda zaslužiti da je uopće nemamo?“ Nikad, odgovaram ja, poučen iskustvom iz stotina knjiga u kojim se, po zakonitosti univerzalne istine, uvijek događalo isto: neminovnost represije vlastodršca nad čovjekom. Ali gore od svega jeste apsolutističko uvjerenje vladajućih da je svjetina koju u političkom žargonu nazivaju biračkim tijelom, a u predizborno vrijeme „svojim narodom“ – glupa do krajnjih granica, idiotski podložna vjerovanju da je vlast uvijek u pravu.

„U zemlji slijepaca ćoravci su kraljevi!“, kaže znamenita francuska poslovica. Teške predizborne muke aspiranata za vlast samo su neizvjesna uvertira za višegodišnje muke koje neizostavno čekaju one što ih biraju. Književni protagonist Karela Čapeka, koji se zatekao u vlasti, odmah je uskliknuo: „Ja vam od sad naređujem da me plaćate, a vi ćete me plaćati da vam naređujem!“ Relativno naivni makijavelizam ipak se nameće kao suština, do koje se, nažalost, na ovome svijetu nikada neće doći. I sam Machiavelli nije vjerovao u tip vladara kojeg on jedino zagovara, a to je onaj koji se mora čuvati laskavaca kao kuge, ali koji bi zato morao izabrati umne ljude s ovlaštenjima da govore samo istinu. S iskustvom današnjeg čovjeka, ta ideologija je u najmanju ruku smiješna. Infekcija vlasti posljedica je mentalne strukture njene klijentele, ali to je samo početni stadij i svojevrsno vrzino kolo. Kad akutno pređe u hronično stanje, imamo ovu današnju situaciju. Kako je u vlasti – otprilike tako je i u narodu. Jer i vlast potječe iz baze, a ti subjekti nisu pali s Marsa. Umni Dostojevski zaključio je da, što je veća vlast – to je strašnija njena upotreba i da vlast zadobijaju samo oni koji se usude da se sagnu i da je uzmu. Ali se čini tačnom i Giustieva misao koja donekle demantira velikog ruskog pripovjedača. On tvrdi da je većina onih koji su se domogli vlasti morala prignuti svoju šiju, pa nije čudo što su uglavnom pogrbljeni jer navika da se klanjaju ne dozvoljava im da hodaju uspravno. Zahvaljujući toj spoznaji, čovjek može zaključiti nešto vrlo frapantno.



Tito – 'Na prevari ni jedna vlast ne može dugo živjeti!' *Ali Tito se i tu prevario.*

Nije problem u liderima, oni bi možda i vladali pošteno. Problem je u njihovim trabantima koji kusaju sve, uglavnom zabranjene, slasti vlasti, bez imalo straha da će im se išta loše desiti pošto imaju jaku zaleđinu.

I to je već rečeno: ko je mjerodavan, a nema autoriteta i poštenja, isto je tako nemoćan kao onaj koji ima autoriteta i poštenja, ali nije mjerodavan. Uvijek je, od kad historija pamti, veći nemoral bio gore nego dole; uvijek su nemoralnije vlasti nego narod, pisao je Dušan Popović, te zaključio da će uvijek tako biti jer sam položaj vlastodršca omogućuje neku vrstu legaliteta za vršenje nemorala i nasilja.

Čak je i kontroverzni Tito jednom rekao: „Na prevari ni jedna vlast ne može dugo živjeti!“ Ali Tito se i tu prevario. Naše doba ga posve demantira, pa ćemo radije vjerovati francuskom geniju Voltairu, koji se vajkao: „Mora da je zbilja velika slast i užitak biti na vlasti, kad je se toliko ljudi želi po svaku cijenu dočepati!“

A zašto li, Bože moj?!


europlakat
16 | 3
GOSTUJU
CAJKE
FANPIT

E(STE)TIKA

Ima jedan paradoks koji me oduvijek intrigirao i nanosio mi silne jade zbog nemoći da ga koliko-toliko razumijem ili da mu pronađem bar nekakvo objašnjenje. Ali, pošto je svaki paradoks neobjašnjiv, to me i te kako tješi. Radi se o vječitoj nedoumici koja me opsjeda zbog nesumnjive spoznaje da je civilizacija prilično nedefiniran pojam, kao što je i pitanje ljudskog duha. Kako, naime, objasniti da su stari Grci, ili Rimljani, kontroverzni Mlećani, ili drevni narodi Dalekog istoka bili iznimno produhovljeniji, estetski rafiniraniji od današnjih ljudi? Pretjerujem? Možda! Znam svakako da ima i onih koji se neće složiti s ovom konstatacijom, ali meni u prilog idu materijalni dokazi. Nedostižni su, za Evropljane, još uvijek, antički uzori u umjetnosti, filozofiji, retorici a, na izvjestan način, i u nauci – bar onom njenom profilu koji možemo nazvati istraživalačkom intuicijom. Pošto mi je najbliža – uzimam za primjer poeziju, tu preteču duhovnog rafinmana antičkog čovjeka. Alkej, Anakreont i Sapfo, Katul i Tibul, Propercije i Horacije, Hafiz i Hajam – opjevali su poriv onoga što, u svojoj nemoći da se izrazimo i da objasnimo, obično nazivamo ljudskom dušom. O čemu pjevaju današnji pjesnici, već uporno o Katulovim i Sapfinim mukama. Pet je samo poetskih, prema tome i umjetničkih, motiva – kažu neki estetičari. Ne može se pjevati ni o čemu novom. Poetski doživljaj svijeta i života stariji je od pećinskih crteža drevnog pračovjeka, jer su totemi, mitovi i legende izrasli na djetinjoj poetici ljudskog praiskona. Današnji pjesnik, kao ni današnji filozof, nisu razbili tematske barijere koje su ustanovili klasici. O ljubavi i jadima što ih ona donosi još nije napisana drukčija pjesma. Katul i Tibul su to davno opjevali. I ožalili. I oplakali.

Neumrla je i neuništiva ljudska potreba za „estetskim“, konkretno kazavši – za „doživljajem“. Nema toga ljudskog stvora, od genija do idiota, koji ne žudi za tom „ljepotom“ i kojeg podjednako ne prožimaju srsi i ne preplavljuje ushit zbog neprocjenjivog osjećaja „estetskog“ doživljaja. Na toj spoznaji rodio se savremeni civilizacijski bog zvan kič – ideološki i duhovni vladar na prostorima gdje obitava čovjek današnjice. Na kiču i šundu, kao duhovnim tekovinama savremenog svijeta, odgojile su se i odgajaju generacije, u kojim uvijek i podjednako duhovno zadovoljno žive obrazovani i neobrazovani, prefinjeni i grubijani, isprazni i produhovljeni, školovani i neškolovani. Nedavno sam, u razgovoru za jedan studentski list, kazao kako na „koncerte“ tzv. „folk-zvijezda“, u poznati ugostiteljski objekat kod Mostara, podjednako odlaze frizerice i profesorice razredne nastave, ali i profesorice književnosti i jezika, recimo. Čast svaka frizericama, ali one su krunski dokaz ovoga što tvrdim. Spomenuh kao drastičan primjer prosvjetiteljice, ali u tim seansama uživaju i afirmirani ljekari, inženjeri, sudije i pravnici, ekonomisti, ljudi na „funkcijama“... Ide se na koncerte kultnih „umjetnika“ i megazvijezda, boginja i kolosa tzv. folka.

Estetiku i estetski doživljaj, u prilog Kantovom mišljenju o neminovnoj smrti umjetnosti, nepogrešivo i izdašno opslužuje kičeraj i šund, kako u životu – tako i u umjetnosti. Estrada je kraljica doživljajnog ukusa svjetine, a njena mentalna struktura sve se više izjednačava s razinom osjećaja mase, sa simboličkom i simbiotičkom inkarnacijom „umjetnika“ i mase, obaveznog poziva: „Ruke gore!“ – te, zaista, s rukama gore i ispruženim kažiprstima, podrazumijeva se. Masa u ekstazi pjeva, znajući nepogrešivo napamet sve iz repertoara „zvijezde“ na bini. Moderna profesorica književnosti ne zna ni jednu pjesmu ni jednog klasika napamet – ali napamet zna sve pjesme Halida Bešlića i mnogih drugih idola. Ti najveći estradni egzemplari žive zaista u zvjezdanim sferama. Poput ovozemaljskih bogova, oni za jednu drekavu noć uzmu onoliko novca koliko zaposleni doktor nauka, ili ljekar, ili akademik – ne mogu lahko zaraditi ni za godinu.

U masovnoj katarzi „doživljaja“ lijepog, šund je pronašao psihološku trasu jer je shvatio da je masi dovoljna profanost, doživljajna trivijalnost. Subjekat mase mimikrira se u kultnom osjećaju kolektivne inkarnacije s osjećajem zajedničkog bola, razočarenja zbog napuštenosti, neuzvraćene ljubavi, nevjere, nezahvalnosti, itd, itd. Tekstopisci i

„kompozitori“, sjedinjeni u „stvaralačkom“ potencijalu nadriumjetnika, ipak nisu tako naivni. Naprotiv! Industrija nadriumjetnosti, poslije droge, na neumrlom Balkanu (a i šire, mnogo šire) doživljava strahovitu ekspanziju. Više zarađuju folk-pjevači iz BiH nego industrija te zemlje. Tako je, ili slično, i u Srbiji. Ali, od kiča i šunda udobno živi čitavo globalno selo. Sjajni lažnjaci i blještavilo, balončići i zvončići, prazno i šuplje ništa – industrija frapantne forme i ogavnog sadržaja! To je stil današnjice. Instant-estetika! U zemlji koja se diči „tisućljetnom uljudbom“ novokomponirani užas ječi na sve strane, podjednako u Zagrebu i Dubrovniku, a bogme i u tvrdim Grudama, kao i u „hrvatskom Mostaru“. Džaba što je ta muzika na hrvatskim medijima doživjela izgon. Hrvatima je ništa ogaditi ne može. Mladi Hrvati noći provode s rukama podignutim i s ispruženim kažiprstima, jednako kao i mladi Bošnjaci i Srbi također. U narodu, koji se diči estetski nedostižnom sevdalinkom, ljubavnom pjesmom nad pjesmama, na isti način egzodus izaziva Selma Bajrami, Sejo Boy i Ramo Legenda, i Goca, i Seka, i Ceca...

Balkanski literarni i muzički egzodus ne zadovoljava se samo uspaljivanjem muškog duhovnog falusa, nego i za žensko srce postoji nešto „senzibilnija lirika“ koju suptilno afirmiraju folk-amazonke.



U masovnoj katarzi „doživljaja“ lijepog, od kiča i šunda udobno živi čitavo globalno selo.


A vidi mene ...

HOHŠTAPLERI

Da je ovo vrijeme vrhunskog hohštapleraja, jasno je već i svakoj beni. Da je ovo zlatno doba za kriminalce, uhode, praznoglavce, nikogoviće, skorojeviće, švercere i plagijatore svake vrste – niko više ni ne sumnja. Međutim, da pošast koja se manifestira beskrupukloznom, tako otvorenom, do kraja bestidnom i arogantnom snagom strahotno smjelog primitivizma izraženog agresivno dizajniranim inženjeringom lažnih veličina (od naučnih do umjetničkih) može do ove razine dogurati – zaista postaje nevjerovatno. Ali je zato do bola istinito i do apsurda potvrđeno.

Bosna i Hercegovina (a ne treba sumnjati da je tako, ili slično, i u drugim zemljama bivše Jugoslavije) vrvi od intelektualističkog degutantizma, polupismene, skribentske oblande koja okružuje već pomalo zaštićeni kod lažnog akademizma, kako u obrazovno-stručnom tako i u estetičko-artističkom miljeu. Nikad nije bilo toliko poluanalfabetiziranih publicista (obično sa srednjom školom, ili neuspješno pohađanim fakultetom), toliko oficira (gdje valja svrstati i mahom sve generale), toliko pisaca (svih književnih rodova), toliko predavača (u ulogama profesora i nastavnika, u svim obrazovnim rangovima), toliko slikara (koji ne poznaju ni osnovne zakonitosti kolorističke komplementarnosti) – a bez fakulteta, akademija, ili približno adekvatnih stepena obrazovanosti. Većina „novinara“ koji pišu za naše medije nije u stanju napisati ni karticu teksta a da pri tom ne počini barem desetak težih gramatičko-pravopisnih pogrešaka, da o sintaksičkim nekorektnostima i izražajno-stilskoj mucavosti i ne govorim. Većina „slikara“ ni ne zna gdje je jedna od likovnih akademija (a ima ih, hvala Bogu, već i u poluvarošicama). Ogroman broj „glumaca“ nema ni više, a kamoli akademsko obrazovanje. „Pisac“ se, uglavnom, danas postaje u petoj ili šestoj deceniji života, kad se objavljuje i prva samostalna knjiga i upriličuju salonske, malograđanske promocije. Kad je riječ o spisateljskim promocijama, sada se ne promoviraju samo književne, već i sve druge, takozvane stručne, odnosno „naučne“ knjige, koje se „bave“ različitim temema: od statičkih karakteristika upotrebe novih građevinskih materijala, do fizičko-kemijskih karakteristika tla posavske regije. Ne niču samo sazviježđa

sastavljena od hiljada „zvijezda narodne muzike“, već „talenti“ niču i sa svih drugih strana, naročito poslije odlaska u penziju. Tako se operne dive formiraju i kreću u karijeru u pedesetim godinama, pjesnici prvu pjesmu objavljuju sa šezdesetak, prva se izložba otvara u godini kad se ostvarilo i pravo na stečenu penziju, zarađenu u zdravstvu ili prosvjeti, svejedno. Pošast „novoumjetničkog“ vala, stasalog na razvalinama opće destrukcije duha, devalvacije estetskog kriterija i postratnog sindroma izazvanog nekom neshvatljivom napašću potrebe za „umjetničkim“ djelovanjem, rezultira duhovnom pomodnošću koja estetiku srozava na nivo palanačkog vašara, a književnu ili izložbenu večer na rodbinsko-prijateljsko sijelo. Stvaralačke retrospektive organiziraju umjetnici koji su počeli i ostarjeli kao amateri, a *curriculun gloriae* čine im provincijalni istupi, ili lažni, izmišljeni podaci. Za par stotina KM možete naručiti kritički hvalospjev, novinski prikaz s emocijom ushita, ili televizijski portret po vlastitom scenariju. Ali, to je samo prikaz stanja koje je primjenjivo na svakodnevicu i egzistencijalni prosjek na koji smo svi osuđeni. Međutim, maherima od zanata to, naravno, samo otvara vrata za onaj vrhunski hohštapleraj koji spomenuh na početku, vrata prividne besmrtnosti kojom se opčinjavaju mase neznalica, a koja njima omogućuju ne samo lahko stečeni profit, nego i besplatnu terapiju za intimne i patološke smetnje, s kojim i inače teško izlaze na kraj.

Dakle, ima i drugih, onih koji su u svijet „višeg duha“, pa tako i u svijet umjetnosti ušli na taj način što su u samom startu iskoristili spoznaju kako se u onome što se naziva društvo može unosno kapitalizirati ideologija pakovanja magle u sprezi s trgovačkim poduhvatima prodaje lažnih bubrega. Naime, neki „klasici“ na domaćoj sceni svojim „umjetničkim“ hohštaplerajem zamamljuju i obmanjuju mase neznalica, koristeći njihovu oživjelu sujetu da su „u trendu“, ali sistematski, godinama zavrću želudac onoj žalosnoj manjini produhovljenih, estetski obrazovanih pojedinaca koji sve samo nemoćno posmatraju, svjesno se izolirajući od ostrašćenog „kulturnog“ cirkuza, ujedno svjesni i svoje nemoći da utječu na događaje. Njima preostaje da se povuku i spasavaju čast vlastitog duha u intelektualnoj ili stvaralačkoj osami, kao jedinom donekle sigurnom utočištu od opće duhovne infekcije koja vlada apsolutno. A to stanje intelektualne učmalosti uvijek koriste žapci koji u miru duhovne žabokrečine kolo vode i igraju prema diletantskim kriterijima novokomponirane ruralno-urbane simbioze novoživota.

Jedan od takvih, možda danas ubjedljivo najbolji među njima, svakako i najtipičniji primjer za duhovnu pošast o kojoj govorim je samozvani slikar, džambo-maestro koji se s vremena na vrijeme krevelji s mamut-plakata u svim gradovima i na svim važnijim cestama u Federaciji, reklamirajući svoju već proteklu izložbu negdje u glavnom gradu ove zemlje. Ljudi iz svijeta likovne umjetnosti, kao i svi koji ga znaju a razumiju se donekle u poslove toga neprevaziđenog obmanjivača i notornog lašca, znaju da je afirmaciju koja dostiže neviđene razmjere na našim prostorima stekao na laži i poluistini, na prevari i lahkomislenosti, najviše na ljudskom neznanju i gluposti. On se, bez imalo nelagode, u brojnim intervjuima hvali svojim vrhunskim slikarstvom planetarnog značaja (te kako je izlagao, bezočno lažući, u reprezentativnim galerijama na četiri kontinenta) – izučio perfektnom zanatu brušenja notorne laži u poluistinu kojoj se vjeruje. Taj "maestro" koji se dalijevski krevelji s višemetarske reklame, u partnerskom, valjda likovnom suodnosu s dvije savršene kolos-sise neke kolgerlice, najavljuje svoju izložbu na način kako i svoj „umjetnički" nastup godine najavljuje „zvijezda" s muzičke estrade.

On ne čini ništa neobično, jer shvata, za razliku od istinskih likovnih umjetnika kojih, na svu sreću, i kod nas ima, da se za par hiljada naših maraka možeš višemetarski kreveljiti svakom putniku-namjerniku i kazati mu da ne smije propustiti epohalnu priliku doći na izložbu koja se viđa jednom u životu i kupiti sliku slikara koji se hvali da njegova djela krase zidove kraljeva, careva, šeika, državnika, diplomata, ambasada, bogataša, umjetnika. On se u tim svojim intervjuima hvali da je završio najprije tehnički fakultet, pa likovnu akademiju. On se upoznao i drugovao sa svim najvećim evropskim umjetnicima, svrstavši sam sebe u red besmrtnih.

A svi koji ga poznaju, znaju da je, izvjesno, završio jedan od zanata u mostarskoj Školi učenika u privredi, dok njegove kolege slikari također znaju da nije nikad ni primljen u Udruženje likovnih umjetnika. Ali, šta je koristi od toga što to neki znaju i što do njegovog slikarstva drže koliko do bezvrijedne robe sa buvljaka, kad je on u očima javnosti maestro sa džambo-plakata i umjetnik par-ekcellence.

Ovo je njegovo vrijeme! On je klasik! On je neponovljiv! Adin Hebib, zvani Heba!





Ovo je njegovo vrijeme! On je klasik! On je neponovljiv!



KLIPAN NA BICIKLU

Izrezbarene slike djetinjstva, poput monumenata, stoje u duši – postojane u oku, baš kao simboli jednog drugog i drukčijeg života, iz nekog drugog svijeta, s nekim drukčijim razlogom. I sve te slike zapamćenih lica, kasnije, nakon mnogih godina, dobiju uistinu značenje i snagu monumenta, postaju konfiguracija, vječno obličje, zaumno naličje, neizbrisiv trag, halo-efekat. Obično, uglavnom uvijek, srećući s vremena na vrijeme ta davna, u ranom djetinjstvu upamćena lica – vi se prenerazite što u tim kreaturama ne vidite onu istu fizionomiju, pomalo zamućenu, prepoznatljivu samo preko te stvarnosne slike koja je tu i pred vama. Ali ne možete da se otresete ni te stare slike onoga koji je pred vama samo kao paradoks, simbol, stilska figura nekog profanog i priprostog augmentativa, neuspjele metafore, banalno prenesenog značenja, podsmješljive aluzije. Slika starca, anatomskog kapitalca naspram ondašnje slike vitkog dugonje, jake, pomalo grube muskulature, ipak naslućujuće fiziologije.

Gledam tako, i dan-danas, klipana na biciklu, negdje u Hatovskoj ulici u Mostaru, u širem dvorištu najranijeg djetinjstva, iždipalog dugajliju koji već može, ne silazeći s toga bicikla, dodirivati nogama tlo i tako razgovarati s drugom velikom rajom. Pun sebe, laf na biciklu nešto gestikulira, živim pokretima, već mutiranim glasom kazuje nešto, a ostali slušaju te riječi, dok se ti, mala raja, ni ne usuđuješ prići, čuti i vidjeti o čemu to govori velika raja. To je slika klipana koji se na biciklu pravi važan, u šorcu, bos i značajan Ali, dade se u toj dječijoj senzaciji prepoznati budućnost kad ona neminovno dođe, kad odradi svoju unikum-predstavu, jednu jedinu, neponovljivu; kad se svi činovi odigraju, osim posljednjeg, u kojem, izvjesno, slijedi neočekivani preokret, mada se sve zna, kao što se sve i znalo.

Postao je slavan kad je, kao vojskovođa s pogrešnom akademijom, naredio da se sruši veličanstveni monument, simbol njegova grada i kad je izjavio da bi za prst jednog svog bojovnika srušio stotine takvih građevina jer je taj jedan jedini prst vrjedniji od toga. Ta šizofrena usporedba najbolje svjedoči o čovjeku, diplomiranom reditelju koji, koliko javnost zna, nije režirao ni jednu pažnje vrijednu predstavu, snimio ni jedan spomena vrijedan film, osim te jedne jedine scene koja je ispunila sve umjetničke vizije njega, generala s pogrešnom akademijom, intelektualca – kako se znao pohvaliti – s dva završena fakulteta, pa je sebe, pored teatarskim meštrom, smatrao i filozofom.

Međutim, on je bio i general. A dobio je taj čin u trenutku kad je trebalo ispuniti patriotsku, domoljubnu dužnost „branitelja domovine" u ratu s onima koji stoje na putu idejama gospodina doktora F.T. i njegove bulumente odabranih vizionara buduće, site države. Pretpostavljam da se on, Veliki Gestikulator, sam prijavio i sam obećao i ono što od njega nije traženo. Pretpostavljam i da je tada, na tom putu u zavičaj, da s njim konačno razračuna, da sredi sve nesređene račune svojih pubertetski iždikalih nesporazuma sa samim sobom, u viziji reditelja koji definitivno režira svoju prvu i jedinu veliku predstavu – imao u glavi tu grandioznu scenu rušenja, orljave i definitivnog pada monumenta nakon kojeg ostaje praznina, koju će popuniti on – anatomski kapitalac, riješen da pronese slavu svog stvaralačkog imena diljem drage mu domovine, slavu vojskovođe koji se obračunao sa stoljetnim istočnjačkim talogom, koji je spreman potpuno sastrugati, zbrisati s lica zemlje, ubiti pojam u njemu i o njemu. Trebalo je uništiti taj mrski kameni znak, „njihov ponos", ubiti im nježno čuvanu utjehu, jer im je ionako ubijeno, oduzeto, zatrto i jer s njima treba, jednom za svagda, dokončati.

Zamišljam onog klipana na biciklu, u Hatovskoj ulici, u ono davno vrijeme kad se još nije bio osilio suvišnim mesom, suvišnim godinama i suvišnim fakultetima. Zamišljam ga kao Mostarca koji sigurno nije mogao ni usnuti da će on biti taj koji će, jednoga dana, u nekom ratu, kao zapovjednik, dati naredbu koju je dao. I ne mogu, naravno, povezati te dvije slike. Ne mogu jer ne vjerujem da je pubertetlija na biciklu tada išta više znao o životu i slastima, do kupanja na Neretvi, gledanja skokova s Mosta i pokoje djevojčice iz Hatovske ili Rudarske ulice. Ne vjerujem, iz prostog razloga jer pretpostavljam da je tada bio normalan.

Generalova izjava da bi srušio stotinu puta samo za jedan prst svog vojaka, u prvi mah može izgledati suvislom, pa i razumljivom. General je dozivao u sebi filozofa i humanistu iskazujući misao svog života, iako mu niko i nikad nije tražio prst ni jednog njegovog vojnika, a ponajmanje je to tražila građevina. Inače, njegovu filozofski i ideološki sročenu rečenicu valjalo je shvatiti kako je on rušio i srušio zbog hipotetički fokusiranog prsta svog bojovnika, prsta koji bi mogao postati žrtvom, a on je bio pozvan da tu žrtvu spriječi. Drukčije, ta ideja mu ne bi bila pala na pamet. General-filozof, reditelj predstave koja je trajala samo nekoliko sekundi, siguran sam i u to, bio je čašćen i častio se u to ime, pa je samim time, nesporno, možda samo simbolički, bio u sastavu one kolone vesele, egzaltirane mase, koja je s razvijenim trobojnicama, uz zvuke sirena, halabuku i nesuvisla skandiranja – svojim ogromnim uhom osluškivao čas povijesti u svoje osobno ime. U vijeke vijekova! I častio se, slatko gladan i žedan, nakon generalske bitke svoga života, slavno okončane rušenjem monumenta.

Svojevremeno se bahato razmetao analitičkim prosudbama sudionika, ratnika i zapovjednika o jednom ratu u kojem Viši Ciljevi nisu smjeli ustuknuti pred egzistencijalnim porivima jedne slabokrvne sociologije, jedne diletantski orijentirane psihologije spremne na život bez krvi i zla. Generalu su se takvi našli na putu njegovog trijumfalnog pohoda osloboditelja stoljetnih prostora koji pripadaju njemu i njegovima, prostora na kojim su se drznuli ikad poživjeti neki drugi. General je u svojim javnim nastupima osuđivao krive taktičke procjene onih koji se smatraju i njegovom žrtvom, jer su, prema njegovom mišljenju, bili nespremni za rat koji je, inače, njemu – slučajnom generalu – bio nužnost i jedinstvena prilika da konačno iskaže svu snagu svog razornog talenta reditelja, majstora za masovne scene masakra i rušenja, dakako – uživo, naturalno, neposredno i čitavom svijetu dojmljivo.

Taj rođeni vojskovođa vjerovatno je često sanjao da još jednom doživi onaj katarzični trenutak ushita, poput mentalnog mu srodnika Nerona, gledajući kako se umiješe, ideja, nadahnuće i ljepota urušavaju i nestaju njegovom voljom, materijaliziranom vizijom maga velikih scena i u njima masovnih vapaja ljudi koji, kakvog li elementarnog barbarizma, puštaju suzu za običnim kamenom. Dok je sav smisao u sačuvanom prstu svog vojnika, pa makar i mase nedužnih tu viziju platile svojom glavom, ne shvatajući u svojoj priprostoj prirodi uzvišene porive jednog višeg stvaralačkog čina.



„… ZA NAROD SVOJ“

Glavni protagonista znamenitog Selimovićevog romana *Tvrđava*, Ahmet Šabo, u brojnim nesporazumima sa samim sobom, još više sa svijetom koji mu je dodijeljen, na jednom mjestu se vajka: „Nešto nije u redu sa mnom, ili sa svijetom, ili je u redu i sa mnom i sa svijetom, ali ne možemo vezu da uspostavimo, nikakvu.“

Sve mi se češće i napadnije čini tačnom ova druga pretpostavka, a ona je još gora i pogubnija od ove prve. Kad bi ova prva bila tačna, onda bi čovjek imao kakve-takve nade, ufajući se ponajprije da je s njim još uvijek u redu, odnosno da nešto sa svijetom baš ne štima. Jer bi se to ipak lakše podnijelo. U tom istom monologu, Šabo razvija pogubnu tezu o uzaludnoj vezi između svijeta i čovjeka, te privida biranja onoga što ionako nije njegovo, dakle čovjekovo, pa kaže:

Ja ne biram ono što imam. Ne biram, u stvari, ništa, ni rođenje, ni porodicu, ni ime, ni grad, ni kraj, ni narod, sve mi je nametnuto. Još mi je čudnije što to moranje pretvaram u ljubav. Jer, nešto mora biti moje, zato što je sve tuđe, i prisvajam ulicu, grad, kraj, nebo koje gledam nad sobom od djetinjstva. Zbog straha od praznine, od svijeta bez mene. Ja ga otimam, ja mu se namećem, a mojoj ulici je svejedno, i nebu nada mnom je svejedno, ali neću da znam za to svejedno… Napad je odbrana koju naređuje opreznost, i tako nema lijeka surovosti, jer nema lijeka ljudskoj nesigurnosti.



Ahmet Šabo - 'Nešto nije u redu sa mnom, ili sa svijetom, ili je u redu i sa mnom i sa svijetom, ali ne možemo vezu da uspostavimo, nikakvu'.

Zbunjen svijetom oko sebe i svijetom u sebi, Ahmet ne zaboravlja osnovnu ljudsku dužnost: voljeti, pa makar od te ljubavi i ne bilo koristi, bez obzira na to što slab čovjek u svemu i za sve traži nekakvu, makar slabašnu i nepotrebnu, korist.

Valjalo bi kad bi i izvjesni Lav Hrvatski (da ga tako ovom prilikom nazovemo) našao volje i intelektualne znatiželje, pa pročitao tu mudru knjigu, bez obzira što je nije napisao hrvatski pisac. Mogao bi, siguran sam, o toj ljudskoj neisključivosti, toleranciji i suživotu (bez obzira na sve intimne nesporazume sa samim sobom) ponešto i naučiti. Meni je lično taj Lav dao šlagvort za ove redove jer me je njegova skribomanska manija izazvala. Bez ikakvog zazora, on Bošnjake sotonizira na globalnoj razini jer ih smatra isključivim krivcima za minorizaciju i stradavanje Hrvata u BiH. Bez ustezanja, pokrivši se nekoliko puta sintagmom „radikalni Bošnjaci“, taj osioni skriboman Bošnjake (dakle i mene) optužuje za „krajnju netoleranciju“, za fašizam, za etničko čišćenje, za zaslijepljenu mržnju prema svim drugim narodima, za sva

kršenja ljudskih prava Hrvata iz BiH, te, napokon, da „Bošnjaci Hrvatima danas uzimaju apsolutno sve". Njega, kao profesionalnog Hrvata, vrijeđa što je Sarajevo obojilo svoje trotoare u zeleno ne bi li bilo što sličnije Teheranu. Da čovjek ne povjeruje vlastitoj pameti! Branitelj hrvatske opstojnosti i konstitutivnosti u BiH, oštro i nedvosmisleno, u napasti agresivnog zelenila koje mu se, onako sumanutom, smrtno priviđa, čvrsto staje u odbranu „svog naroda" od zelene napasti, jer kao čistokrvni Lav Hrvatski on tu boju ne podnosi.

Živjeti među manijakalnim skribentima u kojim se akumulirana genetska i predajna mržnja toliko nadula da se mora izreći u ime „svog naroda", postaje zaista naporno. Ne možete se ni okrenuti od tragova s predizbornih plakata na kojima je sve vrvjelo od zaštitnika interesa „svog naroda". Jedan je bestidno upotrijebio predizborni slogan nastao od dijela stiha „U boj, u boj, za narod svoj!". Svaka bluna i kvaziintelektualna protuha barata sintagmom „moj narod" kao da govori o novčaniku u vlastitom džepu, a ne o naciji čiji je on samo, kako bi Šabo rekao, slučajni pojedinac koji to nije mogao birati, kao što ni ništa drugo svojim rođenjem nije mogao izabrati.

Bezočna i drska floskula o „mom narodu" čista je nesuvislost kojoj se predaju i odaju praznoglavi drznici s ambicijom jačom i važnijom nego što je njihova minorna i besmislena fizička i intelektualna pojavnost. Ako ste niko i ništa – onda ste veliki Bošnjak, dabogme i veliki Hrvat, kao i veliki Srbin. Svi drugi oko vas su ili izdajice „svog naroda" ili uljezi koji se lažno predstavljaju. Uzmimo samo slučaj osionog i uvredljivog odnosa prema Željku Komšiću, kojemu, poput Lava Hrvatskog, svi dežurni i profesionalni Hrvati oduzimaju nasljedni legitimitet Hrvata, iz prostog razloga jer nije „hrvatski čovjek" – već tamo neki uljez koji se koristi svojim malokrvnim i, bezbeli, sumnjivim hrvatskim porijeklom.

Mnogi su naučnici, mislioci, filozofi i umjetnici bili sukobljeni s problemom manijakalne pojavnosti pojedinaca i grupa spremnih da se stave u privilegirani položaj zaštitnika i predstavnika „svog naroda", onih, dakle, koji su, izgubivši kompas svog stvarnog položaja i svoje minorne pojavnosti, došli na ideju kako su oni rodom opredijeljeni vlasnici „svog naroda", pa su u to ime, dakle, u ime „svog naroda", tako često i tako pogubno nanosili užasno zlo kako drugima – tako i „svom narodu". Međutim, odnos mislilaca prema

nebuloznoj pojavi samozvanih zaštitnika nacionalnog bića, nije indiferentan. Njihov stvaralački i intelektualni otklon prema toj stravičnoj patologiji pojedinca, kao i verbalnom teroru organizirane (najčešće stranačke) grupe, u velikom broju slučajeva korespondirao je s ironijom, pa i otvorenim sarkazmom, kao jedinim efikasnim sredstvom u borbi protiv te neuništive zaraze. Hrvatski aforističar Pajo Kanižaj, u knjizi *Jedi bližnjega svoga*, kazao je kako nije loše kad narod predstavljaju pojedinci, ali je pogubno kad pojedinci predstavljaju narod.

Da su profesionalni nacionalisti samoljubljivi i narcisoidni, pored toga što su uglavnom neizlječivi kompleksaši, poznato je mnogim umnim ljudima. Još je znameniti Bacon primijetio kako je takva priroda najvećih samoljubaca da su u stanju zapaliti i tuđu kuću samo zato da bi za sebe ispržili jaja. Istočni mislilac Muhamed Ikbal kazao je: „Ne govori o svome porijeklu, jer kad kažeš da to jesi – klanjaš se samom sebi!“ Slavni Diderot, govoreći o neizlječivoj ambiciji pojedinca da slavu stekne preko nacionalnog usuda za koji on apsolutno i ni po čemu nije zaslužan, primjećuje da je od fanatizma do barbarstva samo jedan korak, a kao da ga Karl Kraus nadopunjava, kad kaže: „Nacionalizam je vrtlog u kome svaka druga misao iščezne!“

Lavu Hrvatskom i svim lavovima na svim našim kukavnim stranama možda bi trebalo biti poznato kako su i brojni misleći i nacionalno zdravi ljudi bili svjesni pogubne isključivosti prouzrokovane nezdravom nacionalnom opsesijom. Podsjećam da je i znameniti hrvatski „otac nacije“, Ante Starčević, u svom djelu *Diplomacija*, bez zazora kazao: „Svačija nam je narodnost svetinjom!“

Suština svekolike pojavnosti o kojoj govorim nije ipak ništa drugo do suština neprevaziđenih predjela ljudske gluposti. Stjepan Radić, u jednom razgovoru s tadašnjim podbanom Hrvatske, izrekao je: „Glupome ni Bog ne može pomoći!“ Dopunjuje ga i Ulderiko Donadini, promotor hrvatske književne scene u prvim decenijama XX vijeka kad, ne bez sarkazma, ustanovljava: „Glupani i danas sve znaju, osim toga da su glupi!“ Dodat ću, na kraju, i riječ na svoj račun, jer se potpuno solidariziram s Kiplingovom mišlju da je upletanje u glupost jednog čovjeka uvijek uzaludan posao.

DR. ANTE STARČEVIĆ – 200. OBLJETNICA ROĐENJA

Ante Starčević, „Svačija nam je narodnost svetinjom!"

Pajo Kanižaj, „Nije loše kad narod predstavljaju pojedinci, ali je pogubno kad pojedinci predstavljaju narod".

Stjepan Radić, „Glupome ni Bog ne može pomoći!"



... Upletanje u glupost jednog čovjeka uvijek uzaludan posao.









„POGLAVAR“

Ta pomalo komična fizionomija u sebi je sadržavala nešto od one opasne konfiguracije koju odaje lice svakog zlotvora. One zlobne, iza dioptrijskih stakala deformirane i razigrane oči ubitačno i nedvojbeno, potkrijepljene pomalo sumanutim pokretom ruku i mimičkim refleksom nekog fiziološkog poriva, predstavljale su ekscentrika i neurotika. Na komično-tragičnu scenu balkanskih prostora on se, poput mnogih svojih savremenika i ideoloških jednospolnika, ubacio ilegalno, gotovo preko noći, kao što val izbaci napuhanu trupinu. O njemu se odmah sve znalo. On je bio, naravno, samo otjelovljenje fanatičkog lobija bjelosvjetskog emigrantskog podzemlja, u kojem su novac, fašistička ideologija i nacionalna fobija imali jedinu promidžbenu funkciju u stjecanju prestižnog i povlaštenog položaja domovinskog emigranta. Na čelo politički i nacionalno frustrirane mase u vremenu raspada došao je kao simbolički nagovještaj crnih godina u režiji silnica koje su se za prevrat pripremale koliko tajno toliko i strpljivo. Za čin inauguracije poglavara nije ga trebalo dugo pripremati. Imao je sve preduslove. Bio je ražalovani general vojske kojoj je vjerno služio, sve do poznatog „pakovanja“, kad se morao povući u mišju rupu i skrušeno prihvatiti poslove koje je dobio kao naučnik bez reputacije i talenta. Bio je pogodna, gotovo karizmatična individua za simboličku misiju svekolikog nacionalnog oslobođenja i osamostaljenja, ostvarenja takozvanog stoljetnog sna. A nije mu bilo posebno teško. Imao je jednojajčanog bliznaca na drugoj, istočnoj, strani; par minuta, ali dovoljno marifetlučki starijeg i autoritativnijeg da ga s udivljenjem oponaša. Oponirajući mu, on je zajedno s njim i ugovarao krvavu predstavu u kojoj će njih dvojica biti s naslovnim i egzekutorskim ulogama: *par excellence* i *al pari*.

Govoriti o poglavaru koji je gotovo svaku rečenicu i počinjao konstatacijom o osobnom poglavarskom i mesijanskom poslanju nije danas naročito teško, a ni potrebno. On je sam sobom rekao još za života o sebi sve. U *bespućima povijesne zbiljnosti* on će,

svakako, zauzeti jedno od mračnijih mjesta u separeima rezerviranim za povijesne hulje koje su se drznule u ime probitačnosti svoje i istomišljeničke nacionalne fantazmagorije zatirati druge narode, uzimati im pravo na život i stanište, mučiti, ubijati i negirati. Taj vrli jugoarmijski katolik bezrezervno je u muslimanima vidio zabludjelu stoku koja se drznula opetovati svoje pravo na identitet, želeći joj, svakako, u ime umišljene tradicije arijevskog hrvatstva spočitnuti idiotluk da je smjela i pomisliti na svoju naciju, svoj jezik i, napokon, svoju zemlju. Kao „dokazani povjesničar", on se nadao kako će zatajiti povijesni fakat i, zalutao u opservacijskim bespućima, falsificirati ga kao *povijesnu zbiljnost*.

Nikome se nisu toliko smijali, a toliko ga obožavali. Nikoga nisu toliko karikirali, a toliko mu aplaudirali na otvorenoj sceni. Nikome nisu toliko psovali i tako mu skidali kapu. On je u svemu tome progutao toliko ljudske zlobe, prijetvornosti i ignorancije da bi mogao izazvati i samarićanstvo nekih nepopravljivih dobričina. Kad su ga, uz stranačku pompu i nacionalističku euforiju, kao prvog povijesnog predsjednika spuštali u mirogojsku raku, nije se bez zlobe primijetilo da mu je na ispraćaj došao samo jedan – i to, po belaju, baš muslimanski državnik!

Danas, kad su prošle godine od tog zadnjeg čina, gotovo da se ništa spektakularno ne može izdvojiti u smislu preobrazbe naravi i „društvenog mentaliteta" njegovog svjetonazora. On se i danas, kao zao duh, raskriljuje nad gnojnu svakodnevicu somatskih i psihomahičnih nevolja zgromljenih balkanskih naroda, u koje – htjeli ne htjeli – spadaju i njegovi podanici. Poklonici njegova djela i lika s bosanskohercegovačkog tla nikad mu neće oprostiti što ih je iznevjerio i što im je skupo (i opljačkanim novcem) iznevjereni san tako nepromišljeno uništio. Ali, valja priznati da u svemu on nije toliko važan.

Inkarnirana kao ideja, iskazana kao otjelovljena frustracija „domovinaša" (ma šta ta nesuvislost značila), njegova fotografija koja se trivijalno kočoperi na zidovima hercegovačkih i srednjobosanskih ureda nije izraz odanosti njemu, niti njegovom liku – nego jal, prkos i klin „onim tamo". Njegova smiješna fizionomija koja opominje s uredskih „hercegbosanskih" zidova, uglavnom dodatno urešena i markantnim križem kao simbolom nerazdvojivosti ta dva pojma, samo je ikonografija tvrdih gubitaša, razočaranih vizionara

nedosanjane banovine. Na zidovima bosanskohercegovačkih državnih ureda okačena fotografija doktora povijesti, prvog predsjednika i domovinskog ujedinitelja, znak je katarzične frustracije, vid samokažnjavanja za iznevjerene nade koje je tako žustro njegovao poglavnik, a koje je tako mizerno iznevjerio prvi predsjednik.

Danas, napokon, kad su i njegovim sljedbenicima, prešminkanoj stranačkoj kamarili s naivnom retorikom političkog preustroja, pa i demontiranja njegove politike, postale jasnije neke činjenice, ostaje pitanje globalne demokratske i juridičke časti čovječanstva kako će se upravo povijesno odrediti prema „političkim" i državničkim ulogama u balkanskoj klanici. Etičko pitanje krivice koja biva amnestirana fizičkim odlaskom s lica zemlje nikad, koliko danas, nije toliko aktuelno, jer se nikad, koliko danas, etička amnezija takozvanog demokratskog čovječanstva nije toliko ispriječila ispred *povrijeđenog* logosa.

Nije, naravno, pitanje pravde koliko je pitanje časti procesuiranje zločinačkim protuhama nedohvatljivim fizičkim rukama pravde. Tim prije i tim primarnije ako je zločin evidentan, ako je izazvao stravičan učinak koji se može podvesti pod nakanu i čin genocida. Državnik koji je kao amaterski crtač na salvetama izražavao svoje agresorske apetite pred visokim predstavnicima takozvane međunarodne zajednice, nije se libio, znanom prilikom, svojom staračkom rukom udariti crtu preko trokutastog zemljovida razdvajajući tako hrvatsko od srpskog. Nije se, vjerovatno, ni za sve te krvave godine taj iskusni vojni i komunistički ekspert upitao je li možda moralno zaglibio i misli li uistinu ono što radi. Ili je radio što je mislio? Ali javno dijeliti jednu, kako-tako, međunarodno priznatu i suverenu zemlju kojoj je i on, između ostalih, priredio nepravedan rat, vrhunac je njegovog političkog diletantizma. Javno dijeliti tuđu zemlju kao svoju zagorsku prćiju, negirajući tako elementarnu činjenicu o temeljnom narodu te zemlje, uistinu je, pa makar bilo i u agresorskom ratu, ravno najstrašnijem paradoksu što ga život može prirediti.

Zato i javni proces ima svrhu i logičko-povijesnu dimenziju ako se provede i nakon života. Inkriminirano djelo nadživljuje tjelesni fakat. I to je, ako pravde ima, valjda jedina suvisla pravda. Uostalom, pravda koja dokazuje ili opovrgava krivicu. Tome čovjeku se, tako i tako, više ništa značajno ne može desiti. A povijest sigurno nije prevario.



„SPECIJALAC“

Beskrajna je ironija kojom je obasuta životna staza svakog od nas, ali je fascinantnija spoznaja kako se u životu, vrlo jednostavno, okreće zlehudi točak sudbine. Čašu meda još niko ne *popi što je čašom žuči ne zagrči* – davno je spoznao crnogorski vladika Njegoš, da bi zaključio kako se smiješane najbolje piju. Nekako se, nakon svih traumatičnih događaja kojima je ovdašnji čovjek, ni kriv ni dužan, bio neželjenim svjedokom, nakon višegodišnjeg poratnog iskustva (jer se, ogromnoj većini, samo drugim sredstvima, produžila životna agonija), nametnula porazna misao o kurvanjskoj ulozi istine u baštinjenju takozvane povijesti. Stravično smo pogođeni bestidnom lažju sa svih strana – kao da nismo sve vidjeli, sve iskusili i svakom zlu bili na dohvat pogane ruke.

Lažu nas sa svih strana, bezočno nam friziraju nezaboravnu prošlost, pogane nam jedva podnošljivu sadašnjost, mira nam ni časak ne daju jer razdražuju naša načeta čula, svakodnevno pogoršavaju naše dijebetese, naše depresije, nesanice, rezignacije, frustracije, halucinacije i naša uzaludna nastojanja da spojimo nespojivo, povežemo raskinuto, osmislimo uništeno. Prosto kazano: i dalje nam oduzimaju pravo da makar donekle ljudski živimo, oslobođeni ponižavajuće pošasti laži koja je postala sinonim za istinu. Istina je minorna sluškinja u metodici manipulacije učenicima nižih razreda – kad ih prijetvorno učimo da ne smiju lagati, a lažju ih nemilice zapljuskujemo od jutra do mraka, na svakom koraku. Laž je otvorena lozinka savremenog čovječanstva. Oni koji su se hvalili rušenjem mostova (i još bi ih, rekli su, stotinu puta srušili samo za jedan prst svoga bojovnika), kasnije su tvrdili da to nisu učinili; oni koji su pozivali predstavnike nacije s pogrešnim krvnim zrncima da se predaju kako bi bili odvedeni na stratište ili u logor, danas tvrde kako su se u ratu samarićanski ponašali; oni koji su do jučer dijelili svaki pedalj mostarske kasabe, danas se zalažu za njenu cjelovitost, držeći i dalje nacionalnu zastavu na pročeljima „svojih“ ustanova, ispred „svojih“ hotela, „svojih“ preduzeća i na banderama iz „svojih“ ulica, na prometnicama koje obilježavaju „granice“ njihove ratom osvojene teritorije. Oni koji su se nesmiljeno, u godinama rata, profesionalno bavili ekstremnim zločinom, danas se rehabilitiraju kao „branitelji“ i „šehidi“, dižu im se

memorijali, ili im se kosti iz svijeta njihovih crnih sudbina prenose na mjesta gdje su mezarja časnih oslobodilaca, stvarnih žrtava i istinskih branilaca.

Kako se svojedobno moglo pročitati u jednom bosanskom listu, priča oko lažnog generala i vojskovođe s pedigreom notornog kriminalca, ubijenog negdje u Evropi, navodno u Belgiji, u blizini njemačke granice, nakon krvavog zločina nad sunarodnjacima koji je u dresu HVO-a počinio u Mostaru, imat će i svoj neminovni nastavak. Priča o njemu – priča je pak o svima njima koji su prije '92. bili ili u bjelosvjetskim legijama kao ratne protuhe što su kao međunarodni plaćenici za pregršt dolara obavljali uglavnom prljave poslove za račun „međunarodnih čimbenika" (UN – SAD), stekavši činove čak i bez tečaja pismenosti, ili su, vođeni svojom nemirnom zvijezdom, pljačkali, ubijali i dilali širom zemaljskog šara – pola u ćuzi, a pola na slobodi – zadavali jad i državama i narodima. Takvima je, eto, '92. uglavnom svanulo. Sjatili su se sa svih strana – ko iz zatvora, ko iz Argentine, iz Kanade i Njemačke, sa svih tačaka zemnog prostora gdje je protuhama dobro ili im je tamo mjesto – i javili se svom Slobi, svom Franji, pa i svom Aliji, obećavši im vojni selamet, sigurnu pobjedu, beskrajnu odanost. Te džukele dočekale su svoje vrijeme jer rat je njihov brat; nisu imali šta izgubiti, a znali su šta će dobiti, te su uglavnom tako postali specijalci i pukovnici, stožernici i generali, a bogme, preko noći, i legendarni heroji koji čizmom otvaraju vrata, kupe „dezertere" i kukavice, zapljenjuju bolja vozila, uzimaju što im je potrebno (naročito zlato i novac), okupljaju oko sebe svoje „vukove", svoje „tigrove" i ljute „pantere" i obećavaju svojim mentorima ispunjenje zadatka. „Vitezovi" se bore za očišćene „povijesne prostore", „vojvode" za otadžbinu do nebesa, a „gazije" za deblokadu Sarajeva. Pokreće se masa u kojoj je najviše blentavih sljedbenika zaslijepljenih ratnim plijenom, spremnih na sve, do groba odanih svojim zapovjednicima, uzor-herojima, mrgama koji do života ne drže koliko do male nužde, ali koji mogu sve i čine šta hoće, jer im niko ništa ne može.

I on se, dakle, našao i snašao čim je sijevnulo. Poput zločinačke i kriminalne po krvi mu sabraće, znao je da je rat dobar brat, prilika koja nudi ispunjenje svih morbidnih snova anonimnog ali rođenog kriminalca. Za njega se pročulo odmah na početku sarajevskog egzodusa. Pukao je glas o njemu kao heroju koji će sa svojim „vukovima" deblokirati grad; prigrlio ga je i Alija jer mu je takvih sigurno trebalo i, ako je svjedocima vjerovati, kao

zapovjednik imao je najveću i najodaniju jedinicu u opsjednutom Sarajevu. A kad se osilio i oteo, komandant Brigade za specijalne namjene dobio je dozvolu da ranjenu ženu odvede na liječenje. Međutim, vratio se na Igman, obećavši deblokadu grada, a okrenuvši oružje protiv Armije. Oblači odoru HVO-a, postaje egzekutor progona Bošnjaka, odvođenja u logore, pljačke njihove imovine. Naredbom rušitelja Starog mosta i zapovjednika Kažnjeničke bojne postaje također zapovjednik, naravno – specijalne jedinice. A specijalnost mu je bila teror nad civilima, pljačka, nasilno odvođenje, posebno zločin. Pripisuje mu se gotovo četrdeset mučkih ubistava, a najpoganiju zločinačku mostarsku rolu odigrao je u napadu na „Vranicu" i likvidaciji nedužnih zarobljenih armijskih momaka koji su životima platili nepromišljenost i nehat sa zapovjednog mjesta.

Hiljade svjedoka bi danas moglo iskustveno svjedočiti o banditskoj ulozi sarajevskog „heroja" u mostarskoj epizodi iz njegova života. I o tome kako je „birao" zatočenike, kako ih je ucjenjivao, šta im je oduzimao, koliko je i kako prijetio, ponižavao, vrijeđao, maltretirao. Koliko je puta dolazio na jadranske izbjegličke destinacije i vršio mobilizaciju golobradih Bošnjaka, ali ne u Armiju BiH, već u HVO! Mnogi bi mogli potvrditi, pa i autor ovih redova, kako je jednog dana, s bombom u ruci, ušavši u prostorije Komande ABiH, u zgradi „Vranice", bio spreman izvršiti nalog za ubistvo komandanta Četvrtog korpusa. Samo stjecaj okolnosti i procjena da bi i sam mogao platiti glavom rezultiralo je njegovom odlukom da odustane od nakane i aktiviranu bombu baci u obližnji kontejner.

Zločinačka sudbina i nestalna priroda odvode ga nakon bojovničke uloge u Evropu, da bi ubrzo, kao rezultat kriminalnog, ili ko zna kakvog drugog interesa, platio glavom. Nađen je u nekom jarku, ubijen s dva metka, te pokopan s oznakom *GENERAL*.

U zemlji i vremenu poremećenih vrijednosti i pošasti laži koja kreira najnoviju povijest – ratni zločinac, višestruki ubojica i vrhunski kriminalac konačno se smirio u zemlji koju je i branio i terorizirao, za koju je jedno vrijeme ginuo, a drugo po njoj pljuvao. Već je na balkanskim prostorima davno uobičajeno da se za istu osobu ideološka propagandistika pobrinula, ovisno o vlastitom interesu. Za jednu te istu osobu vrijedi: „*Zločinac, a ne heroj!*", dok drugi, na sav glas, tvrde „*Heroj, a ne zločinac!*" Mogu li i jedni i drugi biti u pravu?



POLITIKASTER

Gledam, s vremena na vrijeme, one žive mučenike, one oderane, podbuhle i pohabane sirotane, što se, ne imajući kud i ne znajući kako – odlučuju na takozvane prosvjede ili protestne mitinge, gdje uglavnom stoje, čekaju, dumane i nose one mahom nesuvisle i nepismene parole u ruci, ne vjerujući ni u šta i ne nadajući se ničemu. Gledam, s vremena na vrijeme, i one rijetke „dužnosnike" i „političare" koji se udostoje tih skupova kako licemjerno i cinično daju izjave „tim povodom" i na tome uglavnom i završava ta povremena seansa bijednika koji od svoje „vlasti" traže egzistencijalnu zadovoljštinu.

Jedan sam od onih rezigniranih pojedinaca koji se apsolutno stide zemlje u kojoj žive, jer to je zemlja, priznali vi ili ne, od koje koristi imaju samo oni njeni abonenti koji pripadaju dvama komplementarnim staležima, grupacijama i lobijima: političarima i kriminalcima. Svi drugi koji u njoj, po svojoj zlehudoj sudbini, žive i zlopate, jesu tzv. građani, obespravljena i ponižena masa (narod, svjetina, puk, pučanstvo, masa, biračko „tijelo"), koja već toliko godina postoji samo zato da se povinjava „demokratskoj" ulozi izražavanja slobodne volje a kojom se ustoličavaju „svoji" političari i izglasava „svoja" vlast.

Gledam i slušam, samo s vremena na vrijeme, te bosanskohercegovačke predstavnike vlasti triju naroda, apsolutne mediokritetski izvajane klonove jedne te iste aparature, aparatčike svedene na regularnu instalaciju unutarstranačkog nepotizma i stravičnog modela „političara" s prošlošću, uglavnom kriminalnom ili zločinačkom. Više od polovine sudionika bosanskohercegovačkog ili federacijskog Parlamenta, te puno više od polovine

resornih izvršnih političara jesu ljudi koji su kreirali ratna stratišta, neposredno ili posredno učestvovali u ratnim zločinima. Svi ih znamo i sve ih poratnih godina nepogrešivo biramo – jer su „naši". A kakvi su ti naši političari? Bosna i Hercegovina u višegodišnjem poraću nije odnjegovala poštenog diplomatu s pedigreom istinskog demokrate.

Ovo o čemu, inter nos, sada govorim, ne predstavlja, naravno, ništa novo, niti sam otkrio nešto što i svi drugi ne znaju. Podsjetiću ipak na značenje nekih klasičnih pojmova, poput termina *politika* i *političar*, kao i stanovišta nekih velikana ljudskog uma koji su se, također, u svoje vrijeme, sukobljavali s termitskom ubitačnošću jednog i drugog. Svijet, naravno, nikad nije bio oslobođen (ni slobodan) od pošasti bez koje se društveni život ne može ustrojiti, ali koja je izvor svakog zla i svake nevolje. Jer goreg čovjeka od vlastodršca (u našem životu čitaj: političara) nema, niti može biti. Od svih društvenih, vlast je najgore zlo. Međutim, u našoj stravičnoj stvarnosti, u životu čovjeka ove nesretne zemlje, apsolutna inkarnacija vlasti i političara predstavlja simbiozu koja je neodvojiva i koja se najuspješnije detektira preko kriminalnog miljea. Ali, na stranu i ta činjenica, pored porazne spoznaje da ti mungosi predstavljaju najmarkantniji ološ ovoga društva, u većini slučajeva nepobitne i dokazane kriminalce, maherske pljačkaše zemlje koju predstavljaju i u kojoj reguliraju vlast. Ako nije tako, kažite mi bar jednog jedinog, makar nekog ministrića neke mahalske, seoske ili palanačke asocijacije koji nije danas bogat čovjek, a koji prije rata nije bio obični gologuzija!

Prema grčkoj etimologiji (*polis* – grad, država; *politikos* – građanski, državnički), politika bi bila poznavanje države i vještina upravljanja državom. Od toga atributa, a u bukvalnom životnom značenju, u našoj stvarnosti taj pojam se preobratio u značenje vještine mahinacija, krađe, prevara i nepotizma. Uspješan političar, u balkanskoj praksi, znači uglavnom legalnog kriminalca s imunitetom. Od grčkog izvornika značenja politike (prema tome, i čovjeka koji se njome bavi) podrazumijeva se ne samo vještina upravljanja državom, već i nauka o ciljevima države i o najefikasnijim sredstvima i putevima ostvarenja tih ciljeva.

Bosanskohercegovački političar uglavnom ne voli svoju zemlju. Više od polovine je mrzi. Barem polovina ne priznaje. Ali svi uredno upražnjavaju svoju „političku" volju, te neumorno i sasvim neustrašivo djeluju u njenom ostvarivanju. Prema antičkom, klasičnom

uzusu političar je mogao biti samo sposoban erudita, vješt u upravljanju, nepotkupljiv a, ponajprije, uman i nadahnut retor. Slušajući naše „političare", dolazite do nepobitnog zaključka da se uglavnom radi o polupismenim i nepismenim mucavcima, kojima je živa riječ živa rana. Pola naših parlamentaraca nisu nikad progovorili, ali njima se, napokon, i može oprostiti. Nisu krivi za ono šta ih je snašlo. Ali ona manja polovina, koja govori po naputku svoje centrale, ponekad i po naputku svoje apsolutne gluposti, jesu glavni problem svih naših trauma i ubitačnih posrnuća. Naš političar ravna se prema misli slovenskog pisca Ivana Cankara, koji je jednom davno zapisao: „Možda ste primijetili da na visoke položaje dolaze samo oni koji su potpuno svjesni da su samo beznačajan kameni kvadar u ogromnoj zgradurini"! Davno je i rezignirani kardinal de Retz ustanovio: „Političar mora često imati svoje mišljenje da bi se uvijek slagao s mišljenjem svoje stranke!" Našem političaru, uglavnom, odgovara položaj skamenjene mrtvaje, jer dok se god ne sruši zgrada, u koju je ugrađen i njegov apsolutno nevažan element, sve dotle je siguran i osiguran. Međutim, primijetili ste svakako da su naši političari retoričku i diplomatsku nevještinu maskirali u skupe i markirane krpetine. Svoje dostojanstvo, a naročito zvaničnu reputaciju, oni njeguju oblačeći i mijenjajući skupa odijela, svilene košulje i „diorove" kravate. A tako valjda i treba jer su negdje čuli da ponajprije odijelo čini čovjeka.

Međunarodna zajednica, nažalost, Bosnu i Hercegovinu uglavnom percipira preko tih nesuvislih spodoba, s pravom nas smatrajući zaostalim primitivcima koje treba iz temelja educirati. Zbog toga je ovdašnji političar samo puki *politikaster* (politikant), čovjek koji se, ne svojom krivicom, ali svojom probitačnom voljom, bavi politikom, kojemu je politika zanimanje, a koji je suštinski nadripolitičar, ili čovjek koji se bavi onim čemu apsolutno nije dorastao. Naravno, ni na kraj pameti mi nije da amnestiram onog ubogog jadnika s početka teksta i s nepismenom parolom u ruci. Naprotiv, on je taj fundament, što bi rekao jedan bosanski pjesnik. On je ta kukavelj koja je izabrala kukavelja. Narod zaslužuje onu vlast koju ima, davno je kazano!

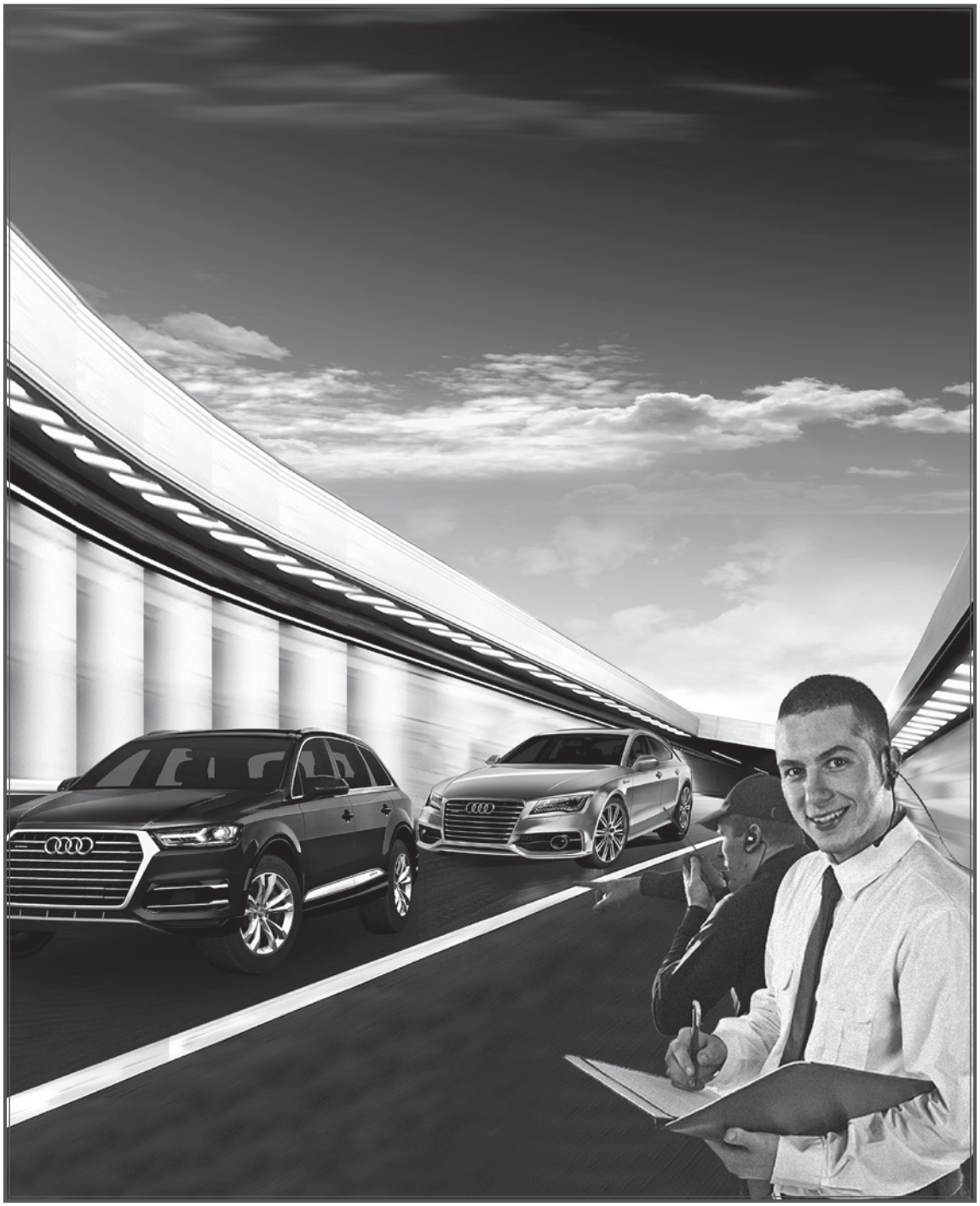
Umne ljude je represija, zvana politika, odvajkada intrigirala. Politička dogma koja je odnjegovala politikastera, širom svijeta, nije samo intrigirala, već često i glave koštala sve one drznike koji su se usudili stati naspram aveti vlastodršca sa zanimanjem političara.

Svijet koji se danas zapanjujuće čudi našem primitivluku prilično je osion jer zaboravlja da današnji politički užas u BiH, u odnosu na njihov – samo kasni, možda ni stotinjak godina.

Ali, bez obzira na stranačku doktrinu, naši političari sljeduju tradicionalne vrijednosti političkog sarkazma koji se bazira na brizi o narodnoj sigurnosti. Razlika je samo u tome što je kod nas više naroda u jednoj nazovi državi. Zigmund Graff je primijetio da političar koji želi da se dodvori masi tu masu naziva „svojim narodom". A čim zavlada narodom, onda ga automatski preobraća u masu, pučinu, pučanstvo, svjetinu i gomilu. Naša ubijena gomila, nažalost, to uglavnom ne shvata.

Edward Freeman je tvrdio kako anali svih naroda svjedoče da potlačeni narod uvijek jače strada od svojih po krvi koji su u službi osvajača, nego od samih osvajača, a duhoviti češki pisac, Karel Čapek, vlastodržački rulet objašnjava ovako: „Mi kunići sklopili sporazum s pilićima da se više nećemo uzajamno žderati. Sad ćemo vidjeti šta na to kaže jastreb!"

Međutim, politiku, posebno naše političare, zanima samo praktična politika koja se sastoji u isključivom ignoriranju činjenica, kako također duhovito primjećuje Henry Adams. Pa čak i ovo što s neskrivenim animozitetom govorim o politici i našim političarima apsolutno nema nikakvog smisla. Svrbi svakog od naših vajnih političara njegov imunološki organ što će neko od vas, ne imajući pametnijeg i probitačnijeg posla, ovo pročitati. Našeg duhovnog i fizičkog grmalja s političkom funkcijom, na sve strane, baš u ovom trenutku kad pišem ovaj iluzorni tekst, uz rotacijske uređaje, uz zavijanje sirena pandurskih limuzina (koje smo mi kupili i koje ćemo kupovati), prate na kratak predah u zavičaj. Da „obađe" rodbinu, da se pokaže komšijama i susjedima, da vidi kako napreduje vinograd, jesu li mu na vili uradili sve po naputku i, konačno, da posjeti neku ustanovu. Jer naš političar i u zavičaj putuje s nalogom i s policijskom pratnjom koja nam, s ispruženom palicom, naređuje da se sklonimo s puta. A pandurija ne shvata da smo još davno, i te kako, i sklonjeni i bačeni ustranu.




HRT
HTV
HTV
HTV
Smiljko Sagolj o deklaraciji
o uredjenju BiH 1993 godine.
REPUBLIKA
HRVATSKA

„ŠAGOLJICA"

Postoje u civiliziranom svijetu kodeksi što se kao uzusi i nepisana pravila prenose i čuvaju po inerciji principijelne časti, osjećaja ljudskog, potrebe za dostojanstvom, gotovo svakog, iole kultiviranog ljudskog bića. Po inerciji primjerene motiviranosti da se ne naruši čast i da se sačuva ljudski lik. Drukčije rečeno, malo je onih koji pred samim sobom mogu toliko nisko pasti da zbog materijalne ili kakve druge profane probitačnosti slatko pljuju po samom sebi, ne gadeći se usput nad mizerijom koju mogu vidjeti u zrcalu, pri jutarnjoj toaleti, ma kako ružni bili. A duhovna, etička rugoba nije teška samo drugima, nego i samoj sebi.

Ta spodoba još je u ranim danima svoje početničke karijere dala naslutiti medijskog poganca privrženog idealima svojih partijskih mentora za čije ime i u čiju korist valja obavljati smetljarske poslove čistača njihovih duhovnih i političkih fekalija, koje su, neminovno, morali u svojoj jednospolnoj državnopartijskoj najezdi ostavljati za sobom. Čisteći smrdljive tragove socijalističkih tvorova na vlasti, ta se kreatura rano izvještila medijskom đubretarskom sluganstvu, zasnovanom na isključivom talentu reporterskog falsifikatora, meštra montaže i grmaljske fraze. Proslavio se u tom vremenu rečenicom kako je luksuzni stan dobio od SVOJE partije, ne libeći se time priznati koliko je tih partijskih fekalija ne samo morao počistiti, nego, naravno, i slatko progutati – čime ga je Titova Partija, na sarajevskom elitnom stambenom prostoru, dobro nagradila.

Početkom rata u BiH, vrli se publicist obreo u Mostaru, centru obavještajnog marketinga i „stolnom gradu“ hercegbosanskih kreatora. Dobivši ulogu šefa u promicanju ideološkog ozračja svoje nove partije, on se, marljiv kakav jest, presvukao iz odore komunističko-socijalistički dresiranog novinarskog dobermana u odoru medijskog bojovnika sa zadatkom da istinu o veličini i značaju „domovinskog rata“ prenese u hrvatske domove, ma gdje se oni nalazili. Rezultati su uskoro bili ne samo vidljivi, nego i bogati.

Huškačkim manirom, kao urednik hercegbosanskog HTV-a i stalni dopisnik Hrvatske televizije, na vrijeme i vrlo izdašno izvršavao je sve precizne naputke svojih ideoloških i materijalnih gazda, dokazujući na samom početku svoje ratničke karijere da mu čast i profesionalni kodeks nisu ni u guzici, a kamoli u glavi. Jer, ta bezglava zunzulja (često s leptir-mašnom, kao antimetaforom etičke blamaže koju decenijama njeguje), izabravši profesiju svog života, nikad nije ni o čemu vodila računa osim o toj svojoj gladnoj guzici koju je valjalo iznova namiriti. Taj put u novoj državi jer mu je stara propala.

Tumarajući po hercegbosanskim vrletima, tragom bojovničkih cokula, kao televizijski urednik montirao je „storije“ od kojih se često, u nastupu prigovora savjesti i urođenog dostojanstva, i mnogim njegovim nalogodavcima vjerovatno povraćalo, ili im se dizala kosa na glavi.

Ali, taj vrli publicist, slijedeći inerciju svojih fizioloških poriva, uredno je i redovno, bez zastoja, s neviđenim ushitom, bljuvao retoriku patološke mržnje, urešenu stilskim sredstvima oralnog narodnog stihoklepca, s javorovim guslama u ruci. Zažarenih očiju, blentavo-sumanute izražajnosti, zapaljen poput bošnjačkog krova, on se obraćao „gledateljstvu“ stilom kojim se obraća čobanin svome stadu: „Pa vidite li vi šta nam vuci rade i kako nas tamane?!“ Bilo je u tim njegovim dramatskim nastupima pred kamerama uistinu neke osjećajnosti prividnog ljudskog ganuća jer se njegov harlekinski talent prevaranta rutinirao pred objektivom koji, naravno, niti vidi niti zna. Lažući svome svijetu, jednako kao i vještačkom oku kamere, on je znao da je sudionik misije visokih ciljeva svojih gazda i da samim time izvršava uzvišenu ulogu nacionalnog pera u službi viteške epopeje i povijesnog svjedoka patvorene istine. Jer istina je za tog bivšeg meštra laži bila

samo rekvizit kojim se služe publicistički malokrvnici nesvjesni uzvišene zadaće kojom bi se trebali baviti, a to je laž u službi istine, falsifikat u značenju fakta. Za dobro naroda i za sreću svojih nalogodavaca! Slikajući izvrnute leševe uglavnom neprijateljskih žrtava, stradalih u čišćenju „povijesnih prostora", crveno farbajući leđa „mučenika" koji su iskusili „fundamentalističke mudžahedinske ruke" – taj je frontaški zapisničar izvršavao svoj povijesni urednički zadatak na opće zadovoljstvo svoje bogate Centrale. I bio nesebično nagrađivan. I bio pohvaljivan. I bio u vrhovničkoj milosti.

To što su ga časne kolege, a nije ih bio mali broj, uglavnom smatrali profesionalnim hohštaplerom, polupismenim novinarskim skribentom patološkog felera, nečasnim predstavnikom jedne uzvišene profesije čiji je osnovni, prvi i neprikosnoveni kodeks istina za javnost i javnost istine – to se njega, novinara s časnim kodeksom u guzici mjesto u glavi, uistinu ništa nije ticalo. On je bio jedan od onih ne tako rijetkih piskarala koji su, zahvaljujući negaciji osnovnih moralnih principa posla kojim su se bavili, iskamčili ono do čega istinskim kreatorima toga posla nikada nije bilo stalo. Dok je on na putevima laži istinski njegovao prohtjeve svoje guzice, njegove kolege širom svijeta davali su i daju živote tražeći puteve istine.

Njegova savjest zaista nije imala razloga za uzbunu, s obzirom na to da za mirnodopskog života, kao ratni huškač, izazivač nacionalne i vjerske netrpeljivosti, širitelj mržnje među ljudima i demonstrator novinarske laži ne samo da nije bio procesuiran, nego je izdašno uživao materijalne i počasničke blagodati kao nagradu za svoje životno djelo. Tako se, eto, još jednom u praktičnom slučaju društvena grimasa i kvalitativna etička antiteza dovela u poziciju apsurda i paradoksa. Ono što bi trebalo biti očiglednim primjerkom društvene osude, egzemplarnim sredstvom kulturološke, civilizacijske pošasti, odgojnim primjerom zla koje valja zatirati – postaje u „vunenim vremenima" idealom mentalnog ustrojstva i faktom znanstvenog uporišta.

To što će se na njegovom primjeru mladi studenti i „novinari" učiti finesama koje se kriju u značenju novoglagola šagoljati – nikoga, a naročito uvijek spremne mecene za buduća krvoprolića, posebno ne brine. Šagoljica, kao sinonim za probitačno zanimanje, u mentalnom sistemu etničkih zajednica još će, nažalost, dugo vladati ovim našim kukavnim prostorima...



KADAR

Pročitah novinski komentar na temu našeg školstva i u trenu shvatih kako se u sve tragičnijim okolnostima života u BiH tom ključnom i sudbonosnom društvenom segmentu u smislu perspektive i vitalnog opstanka gotovo ne pridaje nikakvo značenje. Gdje je i u čemu se ogleda bosanskohercegovačko školstvo, pitanje je koje podrazumijeva riplijevski nevjerovatne odgovore i spoznaju društvenopatološki neshvatljivo devijantnih stanja kojih, nažalost, oni koje bi to trebalo najviše zabrinjavati – ili nisu svjesni, ili ih (što je najvjerovatnije) savršeno nije briga. Obrazovanje, koje je vjerovatno dostiglo najnižu moguću razinu otkako je školstvo ustanovljeno u državnom kontinuitetu BiH, posljedica je neograničenog broja namjerno organiziranih i u djelo provedenih nebuloza, kakve se, siguran sam, nisu nikad i nigdje primjenjivale – ni u najtotalitarnijim, ni u najzaostalijim državnim tvorevinama. Ne radi se o notornoj budalaštini koja se primjenjuje na djecu jedne zemlje, a to je trojaki nastavni plan i program bez ikakvih zajedničkih osnova, već (što i jeste nebulozno) mahnitosti i zaostalosti onih koji su kreirali sistem osnovnoškolskog i srednjoškolskog obrazovanja na elementarnom „odgojnoobrazovnom principu“ mržnje, animoziteta i permanentnog višegodišnjeg uspješnog treninga budućih krvnika koji će, kad stasaju i kad god ustreba, dostojno zamijeniti svoje očeve. Svi koji smatraju da je ovo presmjelo i nepromišljeno stanovište morali bi imati bar jedan protuargument, ali (i na moju, kao i na njihovu žalost) takav argument ne postoji. Zato postoje brojni argumenti koji mi daju za pravo, ali ću navesti samo ključne.

Krenimo od nastavnog kadra koji obavlja pedagoškoobrazovnu praksu danas u BiH. Ko su nam ti osnovnoškolski i srednjoškolski nastavnici, kakav je njihov stručni i etički profil? Radi se, uprošćeno gledajući, o dvije osnovne generacijske (donekle i mentalne) strukture koje su se u ovom poraću definitivno susrele, bolje reći objedinile u mizernu, nužnoegzistencijsku i uskoideološku menažeriju „državnog" kadra koji, kao i svaki drugi koji živi od proračuna, obavlja zadaće „zacrtane politike", u našim prilikama nacionalne strategije. Predratni nastavnici, obrazovani i spremljeni po sistemu jednog drugog društvenog ustroja (sistema jednoumlja i ideološke neupitnosti), relativno pedagoški i stručno potkovani, rutinirani, bez nužnosti nacionalne frustrirane i zaprijećene nedvosmislenosti (što ne znači da su bili oslobođeni od permanentne ideologijske neupitnosti socijalističkog, samoupravnog i komunističkog), morali su u poratnom putu prijeći ne baš tako bezbolnu fazu „samoprevaspitanja", ideološke katarze i prilagođavanja oružjem izdjejstvovanom narodnom „preporodu". Njima nije bilo lahko, ali je egzistencijalni imperativ imao stopostotan učinak. Najteže je ipak u toj generacijskoj strukturi bilo onim nastavnicima (doduše malobrojnim jer su od nepoželjnih škole do danas uglavnom „očišćene") koji su se zatekli u obrazovnom preustroju, a pripadali su nacionalno pogrešnoj strani. Njihov hod po mukama samo mogu zamisliti, jer sam i sam, u jednom kratkom periodu (1992.), to iskusio kad sam, kao profesor „srpskohrvatskog" jezika i književnosti, u mostarskoj Gimnaziji „Aleksa Šantić", dobio nedvosmislen „naputak" da se u toj školi (od danas) mora isključivo „rabiti hrvatski jezik". Ja nisam ostao, mada su mnoge moje kolege s nepoželjnim krvnim zrncima, po inertivnoj sili opstanka, pa i straha od odmazde, ostali. Ali ne zadugo, jer su kasnije dobijali otkaze, ili su sami potražili „svoju" školu.

Ovi drugi, iz današnje strukture bosanskohercegovačkih nastavnika u školama, obrazovani su i ideološki opremljeni u novom vremenu. Oni su u pravom smislu te riječi nacionalni nastavnici, odnjegovani kao klonovi u laboratoriju ne samo uskonacionalnog već, počesto, i jednostranačkog lobija, zapravo ukopane politike na vlasti koja se već ovih silnih godina izbirikala kao „Jugoslavija u malom", a to je stamena krilatica: „Jedan vođa, jedna partija, jedan narod!" To su nastavnici s neupitnim i stamenim stavovima nacionalne isključivosti i ideologijske „samoisključivosti" iz svega drugog, nastavnici s vrlo osjetljivim senzorima prema drugom i drukčijem, uglavnom izrasli na kadrovičkom fonu pedagoške

doktrine nacifobičnosti i psihomahičnog pregnuća u odgoju i stasanju kako mladih Hrvata, tako i mladih Srba, a bogme i mladih Bošnjaka. Oni su danas nastavnici koji su uglavnom zauzeli centralne, ukotvljene pozicije, intelektualno prilično neopremljeni kadrovici, vrlo diskutabilne stručnosti, sumnjive erudicije.

Druga najvažnija metastazična tragičnost današnjeg bh-školstva izrasta iz prve. To su sami abonenti, učenici tih naših nacionalno uprogramiranih škola koji svoj uspjeh polučuju na „domovinskom" materijalu, ne samo sumnjivog, već, uglavnom, balastno obremenjenom, počesto i nesuvislom sadržaju. Te mlade glave kreditiraju se neiscrpnim podacima minornog i blasfemičnog „gradiva" koje se, kao intelektualnoodgojni paradoks – obazrivo rečeno – manifestira kao program u kojem se uči prepoznavanje veličine, bezizuzetnosti i arijevske čistote vlastitog, naspram minornosti, prljavštine i svake upitnosti tuđeg i drukčijeg. Naša djeca u etnički očišćenim, a naročito bliskokomšijskim sredinama (recimo u Mostaru, Stocu, Vitezu, Travniku, Prozoru, itd) uče lekcije iz vještine i uzvišenosti osjećanja mržnje i animoziteta, a usvajanja nadmoćnog, purističkog ideopoklonstva svome narodu, svojoj kulturi i isključivo svome jeziku.

Za razliku od dosad zakrvljenih plemena koja su krvožednost izražavala na osnovi tinjajućeg historijskog animoziteta odnjegovanog uglavnom na skolastičkoteističkoj, folklornoj, pa i predajnohistorijskoj tradiciji – mladi Bosanci i Hercegovci školski predmet iz te iste krvožednosti uredno slušaju i nepogrešivo uče iz onih lekcija u kojim nedvosmisleno piše da si u BiH „svoj na svome", da je tvoja matica-domovina negdje tamo, koju valja bezrezervno ljubiti, voljeti i čuvati „kao zjenicu oka svoga", a ako ustreba i život za nju dati. Jer, kako drukčije objasniti netrpeljivost i neprijateljstvo među vršnjacima u „miješanim školama", česte verbalne i fizičke sukobe, koji nikog posebno ne brinu, pošto su „naravnog karaktera"?

Krv očeva vrije u potomcima i samo je dijalektičko pitanje dana ili godine, sviđalo se to kome ili ne, kad bi ta odnjegovana i „pedagoški opravdana" vrelina mogla ponovo progovoriti jezikom haosa. Jer, šta svi zajedno činimo ili nastojimo činiti da do toga nikad više ne dođe? Zarad politikantski isprazne i zlehude šačice drznika na vlasti, a

koji su je osvojili i osvajaju baš na izrečenom sadržaju, očevi i majke naše djece, uz fine stručnopedagoške, odgojne i obrazovne radove nastavnika u našim školama, svjesno, ali monstrumski nebulozno dopuštaju da se njihovo potomstvo odgaja za životnu sudbinu ubice, ili žrtve.

Floskula da se čovjek ne rađa s mržnjom, već da se mržnja uči – nikog ne brine u ovoj krvavoj avliji, zemljici u kojoj je neminovnost suživota i tolerancije, razumijevanja i oproštaja najprostiji imperativ budućnosti. Ako ništa – zarad budućnosti koja neće biti naša, već toga našeg ubogog potomstva kojem u naslijeđe ostavljamo krv i suze, bol i patnju.

Pa je li konačno stasalo vrijeme u kojem zakrvljeni očevi i nabrijane majke moraju, zaradi te neminovnosti, učiniti sve da do toga ne dođe? Prva školska lekcija na tome putu bila bi tolerancija, makar nužna i makar nerada. Bar za početak. A hoće li i mogu li to učiniti nastavnici u našim školama – ne zavisi od njih samih, naravno. Oni su ionako odgojeni i naučeni da čekaju „naputke odozgo“.



Travnik – *Dvije škole pod jednim krovom* oblik je etničke segregacije u nekim školama u Bosni i Hercegovini pod izgovorom da učenici govore različitim jezicima. U istoj školskoj zgradi se obrazuju učenici iz dvije etničke grupe, Bošnjaci i Hrvati, ali fizički odvojeni jedni od drugih, i najčešće sa posebnim ulazom u školsku zgradu. (lijevo ulaz za Bošnjake; desno za Hrvate!)