

ESAD DURAKOVIĆ  
(Sarajevo)

## FIGURA POREĐENJA U STAROJ ARAPSKOJ POEZIJI: SVIJET NA DISTANCI

### *Prolog: realističnost ili "materijalističnost" stare arapske poezije*

Starom arapskom poezijom dominira figura poređenja. Tu njenu odliku zapazili su poznavaoi arapske književnosti, ali nisu izvodili dalekosežne poetičke konsekvencije iz te činjenice.<sup>1</sup> Neki naučnici smatraju kako je predominantnost figure poređenja i relativna značenjska samostalnost stiha u jednoj pjesmi, koja je u tijesnoj vezi s poređenjem kao stilskom dominantom, posljedica nesposobnosti prijeislamskih Arabljana da uoče čvrstu povezanost akcidenција i sadržaja koji su transcendirani iza pojavnoga svijeta. Stoga je, prema ovome naučnom pristupu, za *Mu<sup>ʿ</sup>allaqe* – najznačajniji korpus starog arapskog pjesništva koji će biti osnova moga razmatranja – karakteristično odsustvo tematskog jedinstva pjesme; nju čak karakterizira izrazita tematska raznovrsnost.<sup>2</sup> U arapskoj literaturi stilaska dominanta starog pjesništva tumačena je, vrlo autoritativno, kao "materijalističnost" te poezije (*al-ši<sup>ʿ</sup>r al-māddiyy*), što mi se čini sasvim neadekvatnim terminom, te bi bilo uputno zamijeniti ga terminom *realistična poezija*, premda i takav termin zahtijeva eksplicacije.<sup>3</sup> Valja reći da arapski izvori sa ovakvim pristupom termin *materijalistična poezija* koriste kao negativan sud vrijednosti, sa obiljem negativnih konotacija, postavljajući mu redovno, kao pozitivnu opoziciju, tzv. *imaginativnu poeziju*

1 Sulejman Grozdanić, naprimjer, dobro zapaža kako je u staroj arapskoj poeziji najčešća figura poređenja, ali ne slijedi njene krajnje poetičke konsekvencije. Vid.: Sulejman Grozdanić, *Na horizontima arapske književnosti*, Svjetlost, Sarajevo, 1975, str. 29.

2 Upor.: Sulejman Grozdanić, op. cit., str. 39; Gustav von Grunebaum, "Kritik und Dichtkunst", *Studien zur arabischen Literaturgeschichte*, Wiesbaden, 1955, 2.

3 Iz takve literature mogu izdvojiti dvije studije. Prva je iz pera ʿIzz al-Dīna Ismāʿīla, pod naslovom *al-Usus al-ġamāliyya fī al-naqd al-ʿarabī. ʿArḍ wa tafsīr wa muqārana*, al-ṭabʿa al-tāliṭa, Dār al-fikr al-ʿarabī, [al-Qāhira], 1974. Druga studija je: Abū al-Qāsim al-Šabbī, *al-Ḥayāl al-šiʿrī ʿinda al-ʿArab*, al-Dār al-tūnisiyya, s. l., 1975.

(*al-šīʿr al-hayālī*) zapadnoga kulturnog kruga.<sup>4</sup> Ovakvi sudovi utemeljuju se u činjenici o predominantnosti figure poređenja u staroj arapskoj poeziji, ali su oni metodološki neadekvatni i stoga su vrijednosno problematični. Naime, oni kontrastiraju korpuse iz različitih tradicija, ne vrednujući svaki korpus u njegovoj književnoj tradiciji. To mehaničko izvođenje komparacija ili kontrasta u različitim iskustvima tradicija neimmanentno je i kao takvo nedostatno, a prevođenje zaključaka o različitosti u vrijednosni kvalifikativ na štetu jedne tradicije može se posmatrati u kontekstu onog orijentalističkog diskursa o kome Edward Said piše kao o "orijentalizaciji Orijenta".<sup>5</sup> Metodološki je pogrešno utvrđivati kao "umjetničku inferiornost" razlikovnost, ili drukčije poetičko uobličavanje korpusa koji su se razvijali u izoliranim tradicijama – u arapskoj i zapadnoj. Nadalje, u nizu pogrešaka koje generiraju ovakvi stavovi jest i to što se porede – sa polaznom hipotezom da se razlikovanje prevede u vrijednosne kategorije – prijeislamska arabljanska poezija i, recimo, poezija evropskog romantizma kojoj je prethodilo ogromno iskustvo književnosti općenito.

#### *Rezervoar tema i figure opisa*

Stara arapska poezija – posebno *Muʿallaqa* na koje se uglavnom i odnosi moje izlaganje kao na njen egzemplarni korpus – dopušta da se za nju upotrebljava termin *realističnost*, s obzirom na veliku kumulativnost poređenja, odnosno figura opisa, ali to nije isto što i (negativizirana) *materijalističnost* koja joj se nameće kao osnovna odrednica. Ta poezija preferira deskriptivnost, čime na vrlo efikasan način uvodi stvarnost, vrijeme i prostor u književni tekst, a time se, opet, stvara privid referencije. Međutim, izrazita *materijalističnost* i *referencijalnost* koje joj se pripisuju samo su privid, jer stara arapska kasida u osnovi je *imaginarno* putovanje i čin transpozicije snažno djeluje u pravcu njenog odvajanja od faktografskog ili dokumentarističkog opisa ka umjetničkom figuriranju prostora, njegovoj deskripciji koja sredstvima umjetnikove imaginacije omogućava realiziranje i u čitaočevoj imaginaciji.

Obilje figura opisa veoma pogoduje bogatom tematskom repertoaru stare kaside. Dovedene do perfekcije, kao što je bio slučaj sa *Muʿallaqama*, ove figure su zahtijevale tematsko obogaćivanje pjesme, odnosno one su radi vlastitog usavršavanja težile da ovladaju horizontom pjesnikova/beduinova svijeta, predstavljajući ga na vrlo realističan način, a to je vodilo ka razvijanju niza tema u pjesmi. Figurama opisa – s obzirom na njihovu izuzetnu sklonost ka obogaćivanju tematskog repertoara – teško da odgovara bilo koji žanr kao putopis: upravo on nudi mnoštvo pejzaža, prostornih sekvenci, nijansi stvarnosti koje se prepuštaju figurama opisa za transpoziciju. Na taj način, a imajući

4 Upor.: Abū al-Qāsim al-Šābbī, op. cit., p. 122; ʿIzz al-Dīn Ismāʿīl, op. cit, p. 132.

5 Edward W. Said, *Orientalism*, London, 1978.

u vidu upornost i raznovrsnost figura opisa u *Mu<sup>°</sup>allaqama*, stvara se onaj privid dokumentarnosti i referencije koji su spomenuti arapski autori negativno kvalificirali kao materijalističnost poezije.

U vezi sa deskriptivnošću stare poezije jeste njena tematska raznovrsnost. Iako će o tome biti više riječi na drugome mjestu, ovdje valja reći tek toliko kako nije slučajno da stara kasida zahvaća veći broj tema koje na okupu drže samo faktori forme – jedinstven metar i rima. S poetičkog aspekta, naime, idealno je realizirana saradnja stilske dominante kaside (prevlast poređenja i figura opisa općenito) i njene tematske organiziranosti u čitav "registar" tema koje predstavljaju najvažnije i najzamamnije aspekte beduinova *vidljivog* svijeta. Kasida je, u pravilu, sadržavala najprije temu opisa mjesta na kome je logorovala pjesnikova draga; zatim opis drage; putovanje kroz pustinju, pri čemu su opisivane zvjezdane studene noći; vrela dani; lov divljači; pjesnikovo oružje; iznenadna oluja itd.

Istraživači arapske književnosti obično su ovu tematsku raznovrsnost tretirali kao ozbiljnu poetičku manjkavost koju su tumačili na različite načine, a često kao izraz beduinove navodne nesposobnosti da uoči povezanost među "segmentima svijeta"; njegova poezija je, prema tim istraživačima, najbolji dokaz, ili izraz, njegove nesposobnosti za bilo kakvu sintezu epizoda u kojima se kreće i krajolika u kojima živi. (Islam će to najuvjerljivije demantirati.) Međutim, na poetičkom planu, ekspanzija figura opisa dovela je staru poeziju u onu formu u kojoj su se te figure na najbolji način afirmirale. S tog aspekta, tematska raznovrsnost kaside nije manjkavost, već vrlina.

Konsekventno prethodnome, raznovrsnosti tema najprimjereniji je putopis. Zato kasida predstavlja imaginarno *putovanje* na kome pjesnik opisuje više tema. Kao tipičnu i najpoznatiju kasidu stare arapske književnosti uzet ću, radi ilustriranja, Imruu-l-Qaysovu *mu<sup>°</sup>allaqu*. U stihovima 1-4 on opisuje mjesto na kome je logorovala njegova draga, i gdje ga ostaci logorovanja podsjećaju na dane provedene s njom u milovanju. Tim povodom, prisjeća se i niza drugih žena koje je obljubio, te posebno opisuje njihove fizičke kvalitete (stihovi 4-42). U samohvalnim stihovima (43-51) pjesnik također detaljno opisuje svoju srčanost u raznim prilikama. Opis konja i lova na njemu (stihovi 52-69) nova je tema Qaysove *mu<sup>°</sup>allaqe* koja se završava sjajnim opisom pustinjske oluje (stihovi 70-81).<sup>6</sup>

Druge kaside uvode tek poneku novu temu, ali su, u načelu, sve one mozaik raznovrsnih tema u prostoru kojim pjesnik putuje i koji on opisima figurira. Prema pravilu koje se vrlo rijetko iznevjeravalo, i ljubavni lirski preludij (*nasīb*), kao prolog kaside, vezan je za putovanje: on se najčešće

6 Citate iz *Mu<sup>°</sup>allaqa* uzimat ću iz knjige: Esad Duraković, *Muallaqe. Sedam zlatnih arabljan-skih oda*, Sarajevo publishing, Sarajevo, 2004.

U nastavku: *Mu<sup>°</sup>allage...*

nalazio na početku kaside, ali i na početku putovanja. Svako odstupanje od te tradicijske norme ocjenjivano je kao ozbiljan poetički eksces. Prema tome, stara arapska kasida može se smatrati pretečom putopisa, pri čemu, naravno, postoje velike razlike između nje i putopisa u novijoj književnosti. No, ideja i struktura putopisnog žanra, kao što sam rekao, veoma pogoduju figurama opisa, odnosno te figure pogoduju putopisu, tako da se i na tome planu realizira puna saradnja stilskih sredstava kaside i njene poetike. Imajući to u vidu, ne mogu se prihvatiti česta orijentalistička uvjerenja kako je kasida tematski haotična, nekonzistentna i poetički vrlo manjkava. Naprotiv, ideja putopisnosti povezuje raznovrsne teme kaside, a ova ideja je, opet, neodvojiva od figura opisa, od poređenja koje vlada stilom stare arapske poezije. Tema *putovanja* povezuje zgode, pejzaže, krajolik uopće i zbivanja u njemu, te ostavlja dojam o dokumentaristički usmjerenom receptiji pjesnika/putnika. Štaviše, u artefaktu koncipiranom na ideji putopisa nezamislivo je zasićenje toga artefakta jednom temom; to mu je čak sasvim neprimjereno. Od putopisa se očekuje ne samo jedan krajolik nego više njih, i više pojava u njima, budući da takva percepcija pjesnika/putnika kultivira i istu vrstu čitaočeve percepcije. Najbolje sredstvo za prenošenje putnikovih zapažanja jest deskripcija. Višetematska organiziranost je u takvom slučaju nužna, jer putovanje (imaginarno poetsko) i nije putovanje ako je predstavljeno jednom temom.

R. Barthes je sjajno zapazio kako je opis "osamljena bilješka bez značenja u funkcionalnom odvijanju događaja".<sup>7</sup> Takvo zapažanje daje odličnu potporu mome tumačenju poetike stare arapske poezije. Naime, budući da su opisi, kao najbolje sredstvo putopisnosti, stilski dominantna stare arapske poezije i s obzirom na to da su oni omogućili razvitak širokog tematskog repertoara u pjesmi, očito je kako u toj staroj poeziji postoji relativna samostalnost tema/opisa, te da oni zaista ne učestvuju u funkcionalnom odvijanju događaja. Naprotiv, opis nastoji da se ograniči jednom temom, da se poistovjeti s njom; on se razvija toliko dugo dok ne predstavi temu, ali nakon takve vrste zasićenja figure opisa traže drugu temu i uspostavljaju s njom isti odnos, itd. Bitna osobina opisa je kumulativnost i digresivnost, a to mu omogućava, u kompozicionom pogledu, razvijanje u relativno širokom prostoru teme, sa nizom naporednosti i paralelizama – sve do one granice kada se zaustavlja da bi se nužno i naglo otvorila nova tema. Stoga su orijentalisti često govorili o "prazninama" među temama u jednoj pjesmi, smatrajući da je to njen veliki poetički nedostatak. Navest ću samo neke dijelove opisa deve da bih ilustrirao tu kumulativnost i digresivnost, to nadodavanje kojim se odlikuje opis, premda je on u pjesmi znatno duži od stihova koje navodim:

7 R. Barthes, "L'effet du réel", u: *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, 1984. Cit. prema: *Tropi i figure*, priredile: Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1955, str. 432.

(...)

*Duga vrata je moja deva, kada ga uspravi;  
Pa se čini da je kormilo najbolje lađe kad Tigrisom plovi;  
A lobanja moje deve čvrsta je – na nakovanj nalikuje  
I mjesto gdje se kosti stječu je poput željezne turpije;  
Obraz joj je svijetao kao pergament sirijski, a gubicu ima deva  
Blago opuštenu, mehku kao što je koža Jemenčeva;  
I dva oka ima kao ogledala što nemirno traže da se smjeste  
U dupljama-pećinama podno obrva što su kao stijene čvrste;  
Te oči bistre ni praškom se ne natrunjuju  
I kao osurmane oči brižne majke izgledaju;  
Uši njezine za pohoda noći prijateljuju sa šumovima –  
Sa zvcima zvonkim il' sa jedva čujnim pokretima;  
Uši moje deve rasne oprezno su načuljene –  
Kao uši životinje divlje u samoći preplašene<sup>8</sup>*

(...)

Figure opisa u ovome pasažu sa predominantnim poređenjem pokazuju sposobnost rasprostiranja nadodavanjem sve do zasićenja teme. No, u domenu poetike ovdje je još nešto značajno. Naime, u kompozicionom pogledu, ovo nadodavanje uspostavlja princip naporednosti ili relativne samostalnosti poredbenih jedinica i značenjskih jedinica koje se s njima poklapaju. Segmentiranost opisa je njegova temeljna osobina: on se može bilo kada zaustaviti, a mogao bi se i dalje obogaćivati; njegova dostatnost je relativna. U ovome poetičkom postupku otkriva se princip arabsknog strukturiranja u vrlo ranom periodu, zapravo u praskozorju arapske književne tradicije. Naporednost i parcelacija su očigledni u navedenim stihovima. Digresivnost figura opisa funkcionira u arabsknom strukturiranju pjesme. Skoro nijedan distih u navedenom pasažu nije bez figure poređenja, što govori da je ta figura u samim osnovama stare arapske poezije, pa se valjanim tumačenjem figure poređenja najbolje može predstaviti suština te poetike. Štaviše, takvo tumačenje pokazat će vrlo visok stepen koherentnosti poetike stare arapske poezije, a ne njenu nekoherentnost, ili neke druge manjkavosti kakve joj se nerijetko pripisuju. Pogledajmo kako to izgleda u konsekvencijama.

Budući da je figuri poređenja svojstvena parcelacija i digresivnost, u ovome pasažu je očito (a takva je cijela pjesma) kako su segmenti opisa u stanju naporednog kumuliranja. Barthesovo zapažanje kako je "opis osamljena bilješka" dobro potvrđuju upravo ovi stihovi u kojima se princip parcelacije i relativne strukturne nezavisnosti unapređuje toliko da, na mikroplanu, svaki

8 *Mu'allaqe...*, str. 62.

stih može biti samostalna strukturna jedinica i istovremeno samostalna tematska jedinica u okviru šire teme – opisa deve. Opis deve "ugrađuje" se, nadalje, u pjesmu koja sadrži više drugih tema od kojih je svaka strukturirana na isti način. Za ovakvo kumuliranje figura opisa karakteristično je i to da stihovi/segmenti nisu nužno u neizmjenljivom slijedu, već se oni, zaslugom naporednosti i činjenice da je svaki stih samodovoljna strukturna i tematska cjelina, mogu premještati a da se to i ne zapazi; neki stihovi se mogu čak ispuštati bez strukturnih posljedica za pjesmu.<sup>9</sup> Pjesma je tako sva u formi koncentričnih krugova, odnosno – ona je u stanju arabesknog strukturiranja.<sup>10</sup>

U istom stanju su i strukture na višim nivoima. Teme koje zahvaća pjesma relativno su samostalne. Njihov slijed u pjesmi također nije nepromjenljiv i nužan, jer za strukturu pjesme nije važno da li će pjesnik, naprimjer, najprije opjevati svoju devu ili pustinjsku oluju. Pozivajući se opet na Barthesovo zapažanje koje je izrečeno u drugom kontekstu, mogu reći kako su ovi opisi "bez značenja u funkcionalnom odvijanju događaja". Zapravo, u pjesmi nema događaja u pravom značenju te riječi, već je jedini događaj pjesnikovo imaginarno *putovanje* koje ujedinjuje segmente pjesme.

Očito je da se nameće zaključak o optimalnoj poetičkoj koherentnosti stare arapske poezije: parcelacija je zastupljena konzistentno i na svim nivoima, pa je zbog toga i poređenje, u funkciji figure opisa, dominantno. Zamjerke koje se upućuju kasidi sa stanovišta njene strukture posljedica su površnog, nepoetičkog njenog tumačenja, ili drukčijih čitalačkih navika i zahtjeva. Impresionistički pristup ovdje je neadekvatan, kao i pristup isključivo sa stanovišta sadašnjosti ili iz perspektive vlastite tradicije.

Među poetičkim konsekvencijama predominantnog poređenja u staroj arapskoj poeziji jest *očevidnost* koja karakterizira svijet pjesme. To je temeljni zadatak figura opisa. Za razliku od metafore, poređenje se temelji na očevidnosti i preglednosti, dok metafora, svojim *transferom*, djeluje na drugome planu – upravo na onome što je iza očevidnosti. Uspješnost opisa zavisi od njegove tzv. plastičnosti, odnosno od intenziteta njegove očevidnosti i nijansiranosti: predmet opisa mora biti vidljiv, pregledan, na izvjestan način plošan. U suprotnom bi se moglo postaviti retoričko pitanje: Kakav je to putopis koji nam ne dočarava pejzaže u njihovom punom koloritu i sa jasnim bridovima – kao da ga i sami gledamo?! Otuda je jedan od najvažnijih efekata velike upotrebe opisnih

9 Upravo to se nerijetko i događalo. Naime, u različitim redakcijama *Mu'allaqa* nije uvijek isti poredak stihova; neki su čak ispušteni u nekim redakcijama. Treba podsjetiti da u poeziji o kojoj je riječ najmanja značenjska i strukturna jedinica je *bayt* koji se sastoji od dva *polubayta* ispisana naporedo u horizontali (mi ih prenosimo u formi distiha). Ovo upozorenje važno je zbog toga što se parcelacija ispoljava, kao na najvišem nivou, na razini *bayta* koji je u prijevodu prenesen u distih.

10 O poetici arabeske, čiji principi dominiraju arapskom književnom tradicijom, više vidjeti: Esad Duraković i Marina Katnić-Bakaršić, "Poetika arabeske", *Novi izraz*, 27-28, Sarajevo, 2005, str. 166-183.

figura *realističnost* artefakta koju su neoprezni kritičari nazivali *materijalističnošću*. U figuri poređenja, inače, odnos dvaju njegovih konstituenata je takav da se prvi konstituent (ono što se poredi) pokazuje u svojoj punoj očevidnosti već samim činom svoga uvođenja u poredbenu relaciju, samim imenovanjem, ali se ta očevidnost *potencira* prizivanjem drugog konstituenta (onoga s čim se poredi), koji ima to zajedničko svojstvo izraženo u još većoj mjeri, da bi oba simultano djelovala u isticanju svojstva prvog konstituenta. Među njima nema metaforskog transfera; oni su ipak u stanju neprevladive odvojenosti zahvaljujući poredbenim partikulama (*kao* i sl.). Dakle, dok metafora snažno "pomjera realnost" transferom značenja, poređenje ističe realnost istrajavajući na njejoj očevidnosti.

*Očevidnost i preglednost svijeta i nužnost distance*

Kategorijama očevidnosti i preglednosti imanentna je distanca kao jedan od temeljnih poetičkih postulata stare arapske poezije, pa ću stoga posebno govoriti o distanci u nastavku izlaganja. No, pogledajmo najprije, ilustracije radi, kako Qays čini pustinjsku oluju očevidnom, preglednom i realističnom:

*Želite li, prijatelji, munju vidjeti, ja ću vam pokazati  
Kako zna u trenu, u oblaku ogromnome sijevnuti:*

*Svjetlost munje bljesne poput monahove svjetiljke  
Što nagnuo je ulje na fitilje usukane, mnogostruke;*

*Tako ja i družina između Daridža i al-Uzejba sjedimo  
Te u daljini taj oblak ogromni posmatramo:*

*Desni kraj mu je na Katanu s kišom i sa munjama  
A lijevi mu nad al-Sittarom i ponad Jazbala nepregledna;*

*Onda oko Katajfe počinju pljuskovi da liju,  
Te pod njima gorostasna stabla na brade padaju;*

*I na brdo al-Kanan, vjetrom nošeni, pljuskovi su tako udarili  
Da su zbog huke divojarci skloništa svoja napustili;*

*U predjelu Tajme pljusak ne poštedi nijedno stablo palmino,  
Niti zdanje kakvo, osim ako je od kamena sagrađeno;*

*A brijeg Sabir je, kao odjenut mlazevima pljuska, izgledao  
Poput gorostasa što se u prugast ogrtač beduinski umotao.*

*Pred izlazak sunca brežuljcima se glave ukazaše  
Oble kao preslice jer bujice ih tako oblikovaše;*

*Taj oblak sruči breme na pustinju sedlasto-ulegnutu,  
Kao trgovac jemenski kada izruči torbu ruhom bremenitu;*

*A ptice-pjevice, pred izlazak sunca usred prostrane doline,  
Pjevaju zanosno kao da su vinom rujnim omamljene;*

*I zvijeri što su svu noć po bujicama gacale  
U divljini su kao divlje korijenje blatnjave postale.*<sup>11</sup>

Oluja je zahvatila ogroman prostor, što se vidi iz niza toponima koje pjesnik navodi predstavljajući oluju kao pravi potop, ali je ona ipak pregledna, u toj preglednosti je i očevidna, a uvjet za sve to jest pjesnikova distanciranost, jer vidljivost svijeta zavisi od njegove percepcije i opisa. Stoga je pjesnik koji ovako predstavlja svijet uvijek izvan onoga što opisuje – da bi ga mogao učiniti očevidnim u preglednosti. Očevidnost je aspekt realističnosti u značenju predstavljanja pojavnoga svijeta. Dok spirala metaforskog transfera uvlači recipijenta unutra, poređenje ga zadržava vani. Stoga se stara arapska poezija može nazvati *poezijom distance*.

Naime, stari pjesnik je uvijek distancirani posmatrač, na izvjestan način je izvan svijeta, neuronjen u njega i njegove procese. Da nije tako, njegova pjesma ne bi bila sva od poređenja: upravo dominacija poređenja zahtijeva stalnu distanciranost da bi se mogle afirmirati figure opisa. Distanciranost je nužna čak i u odnosu na vlastite postupke ili doživljaje, jer se na taj način realizira optimalna preglednost neophodna poređenju.

Pjesnikovo stalno odmicanje realizira se u dvije dimenzije – u prostornoj i vremenskoj. U topografiji, kao figuri opisa mjesta,<sup>12</sup> djeluje prostorna distanca, što je očigledno u navedenom opisu oluje. O toj vrsti distance bit će više riječi kasnije. Međutim, što se tiče vremena, pjesnici mu<sup>ʿ</sup>allaqa, pa tako i Qays, ne koriste futur, čak ni pravi prezent, već pripovjedni prezent, odnosno u pjesmama tih predislamskih autora na djelu je naročita vrsta perfekuiranja koja omogućava jedru preglednost i očevidnost. Čak i kada pjeva o ljubavi, recimo, pjesnik pjeva o njoj sa distance perfekta: ljubav je svršena epizoda koja je, dok je se pjesnik prisjeća s pozicije pustinskih bivaka, sasvim pregledna u prošlosti. Težnja za kumulacijom opisa tjera pjesnika tako daleko da se ne zadovoljava opisom jedne (prošle) ljubavi, već opisuje i niz drugih minulih ljubavi - sada je bolje reći *žena* kojima se naslađivao, jer ih je bilo mnogo i sve ih predstavlja u fizičkim dražima – i tako se kategorija distance u vremenskoj dimenziji stalno razvija, gradirajući perfekt kao jedan od važnih poetičkih elemenata.

Treba napomenuti da je ovdje više riječ o upotrebi perfekta kao realnog, a manje kao gramatičkog vremena. Istovremeno, korisno je imati u vidu da je pripovjedni prezent po sebi, u gradiranju prošlog vremena, veoma stilogen.

<sup>11</sup> *Mu<sup>ʿ</sup>allaqa...*, str. 52.

<sup>12</sup> O osnovnim figurama opisa vidjeti: Dean Duda, "Figure u opisu prostora", u: *Tropi i figure*, priredile: Živa Benčić i Dunja Fališevac, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1955, str. 427. i dalje.



U stihovima 1-6 Qays se sjeća drage koja je odjezdila sa svojim plemenom, zatim odmah u 7. baytu kazuje kako je prije nje uživao sa još dvjema ženama; pritom navodi njihova imena i toponime po kojima ih je obljubljavao, i on to čini radi pojačavanja općeg dojma o realističnosti, da bi već od 8. bayta zapjevao:

(...)

*Ah, kako često sam sa ženama uživao,  
Naročito na Daratu Džuldžulu kada sam bio –*

(...)

*I onoga dana kada sam se u nosiljku Unajzinu uspeo  
Pa mi je kazala: "Devu ćeš mi upropastiti, bolan ne bio!"*

*I još veli, dok se u ritmu milovanja naših nosiljka klati:  
"Leđa si devi našuljao, Qayse, hoćeš li već prestati!"*

*A ja uzvraćam: "Samo ti nastavi jahati i uzde devine opusti –  
Nemoj da prestanem plodove zamamne po tebi ubirati!"*

*Ti si poput one trudnice koju sam, kao dojilju, noću pohodio  
I uprkos dojenčetu s hamajlijama ljubav s njom vodio:*

*Čim bi dijete zaplakalo, zadajala ga je grudima,  
A mene je pritom čvrsto stezala podatnim bedrima;*

*Jednom se ona na dini pješčanoj oko mene strasno svijala  
I čvrsto se na vjernost vječnu meni zaklinjala."<sup>13</sup>*

(...)

U trenutku dok stoji pored logorskih bivaka, pjesnik s vremenske distance, dakle, opisuje ljubav prema ženi koja je negdje otišla, ali potreba za razvijanjem opisa tjera ga na opisivanje i drugih ljubavi, doživljenih prije te koja je, ispostavlja se, samo povod za izvođenje preglednosti u sjećanju. Pjesnik tako iz jednog perfekta prelazi u "dublji" perfekt, zatim u još "dublji", da bi na taj način prošlo vrijeme gradirao kao vascijelu svoju ljubavnu prošlost. No, kako je odlazio sve dalje i dublje u perfekt, on se iznenada distancirao i od *ljubavi* prema ženi čije tragove upravo posmatra u pjesku jer se ne posvećuje samo njoj: ona je zatočena i distancirana je u deskripciji u nekoliko baytova, da bi zatim mogao "zatočiti" i ostale žene u svoje baytove. Dogodilo se nešto čudesno. Naime, pjesnik se, potpuno neočekivano, distancirao od ljubavi kao emocionalnog stanja, ili kvaliteta, prenoseći je u njenu čistu fizičku dimenziju, u njenu pojavnost. Time se postiže nekoliko važnih efekata.

Prije svega, prenošenje ljubavi u njenu fizičku dimenziju pojačava dojam o realističnosti, gotovo o faktografskoj tačnosti. Ovakav pjesnikov po-

<sup>13</sup> *Mu'allaqe...*, str. 45-46.

stupak, uz činjenicu da spominje veći broj žena, dograđuje uvođenje njihovih ličnih imena i mnoštvo toponima na kojima je s njima bio. Kao da je riječ o biografskom zapisu. Tri figure opisa ovdje su vrlo aktivne: hronografija, odnosno opisivanje vremenskih okolnosti; topografija, ili predstavljanje mjesta zbivanja; prozopografija – figura kojom se opisuje lik, tjelesna svojstva, držanje itd.<sup>14</sup> Sve tri figure, u sadržaju, daju izvanredne deskriptivne rezultate.

Zatim, fizička dimenzija se naročito nudi preglednosti i očevidnosti. "Unutarnja" zbivanja nisu očevidna onako kako je očevidna fizička pojavnost. Panoramsko ili retrospektivno predstavljanje u takvim slučajevima je najpodesnije. Zato pjesnik uglavnom opisuje segmente svoga svijeta sa "uzvišenja" one pozicije na kojoj je stekao uvjerenje kako vidljivost svijeta ovisi o njemu i kako bogatstvo toga svijeta također ovisi o njegovoj sposobnosti da ga opiše. Isto tako, pjesnik koristi retrospektivu ili nijansirano prošlo vrijeme da bi hronografski predstavio zbivanja.

Za sve navedene forme uobličavanja svijeta pjesme neuporedivo su najpodesnije figure opisa, posebno poređenje. U krajnjim konsekvencijama, upravo navedenim slijedom, proizlazi kako se ovim sredstvima uspješno uvodi stvarnost u književni tekst za koji sam već kazao da stvara snažan privid referencije.

### *Parcelacija tekstnog prostora*

Zanimljivo je posmatrati kako se tekstni prostor i vrijeme situiraju u takvoj poetici. Prostor je plošan, jer mora biti pregledan. On je gotovo faktografski identičan realnome svijetu pjesnika; prostor je uvijek očevidan i opisu podatan, ali nije integriran u cjelinu bez bilo kakvih "međa" ili pukotina. Preciznije rečeno, taj prostor segmentiran je po onome principu po kome pjesnik ovladava njime tokom života: prostor se sagledava i predstavlja u fazama i u krajolicima kojima pjesnik stalno putuje, ali među njima postoji izvjesna sličnost, ciklično ponavljanje koje omogućuje tipizaciju prostora. Stoga tekstni prostor nije odveć bogat raznolikošću, jednako kao ni svijet izvan pjesme, prema pjesnikovu iskustvu: u pjesmama se predstavljaju tipični pejzaži/segmenti prostora koji upravo zbog ovakve tipizacije pojačavaju dojam o preglednosti. Naprimjer, Qays počinje pjesmu tako što zastaje na pješćanim dinama po kojima su vidljivi ostaci logorovanja (prostor u horizontali!); veći dio pjesme posvećuje opisima svojih ljubavi vezujući ih čak za određene toponime (prostor u horizontali!); opisuje prokradanje dragoj kroz šipražje i pored stražara (prostor u horizontali!); njegov konj koga tako detaljno opisuje uvijek je aktivan samo u horizontalnom prostoru; čak i oluja koju posmatra smještena je u ovaj prostor tako da je pjesnik ne gleda iznad sebe, već naspram sebe

<sup>14</sup> Upor.: *Tropi i figure*, str. 432.

– iz daljine, na horizontu, ravno. Dakle, čitav prostor je *horizontalan*, plošan, ravan i pregledan. Jedino tako je očevidan i deskripciji dostupan. Putovanje ne karakterizira ni uspinjanje, niti poniranje, već tipično karavansko horizontalno kretanje. Ništa u tome svijetu ne izražava horizontalnost prostora kao otegnuta karavana. Preglednost je potpuna. Stoga su takav prostor i putovanje preneseni u kasidu, kao tekstni prostor i tekstno putovanje. Posljedica toga sadržana je u pjesnikovoj/putnikovoj potrebi za stalnom vizualizacijom prostora. Čovjeka na putovanju (kasida je imaginarno putovanje čiju vezu sa realnim putovanjem sam obrazlagao) impresionira *pojavnost*, draž pejzaža, i on percipira prostor oko sebe, tako da u percepciji stalne horizontalnosti gotovo i nema vremena za refleksiju; u takvome prostoru i kretanju njime, pjesniku/putniku se stalno nameće poređenje kao najbliže stanju njegova duha i njegova svijeta: refleksija je posestrima metafore, a ne poređenja. Pjesnikov/putnikov prostor sačinjen je od niza sekvenci budući da se formira činom putovanja. Beduinov realni prostor – dakle onaj izvan pjesme – sačinjava također niz sekvenci s obzirom na to da cijeli svoj vijek provodi u nomadskim putovanjima. No, kako se ne kreće u beskonačno istom pravcu, već kružno, proizlazi da se njegovo iskustvo o prostoru formira po principu cikličnosti, ponovljivosti sekvenci ili pasaža koji sačinjavaju svojevrsnu prostornu arabesku.

Isti princip vrijedi i za strukturiranje tekstnog prostora: on nije predstavljen kao jedna sasvim kompaktna cjelina koja se razvija *in continuo*, već je parceliran, i kao takav je arabesko strukturiran. Prostor je vezan za zbivanja u njemu, predstavljena opisima, a budući da ta zbivanja nisu međusobno funkcionalno povezana, nego su, naprotiv, izolirana u deskripciji do njenog zasićenja, onda se i prostor parcelira prema događajima u njemu, ili prema određenim pojavama u tome prostoru. Drugim riječima, relativna samostalnost tema u pjesmi utječe na parcelaciju prostora čiji dijelovi su na isti način relativno samostalni. Budući da je zadatak pjesnika da intenziviranom, ali istovremeno i digresivnom kumulacijom figura opisa, posebno poređenja, što bolje predstavi predmet opisa, on i svoju percepciju optimalno usmjerava na taj dio prostora, zanemarujući na neko vrijeme širi prostor, tako da taj segment prostora njegova deskriptivna koncentracija naprosto isijeca iz šire cjeline. Potom se, logikom putopisnosti, koncentrira na drugi dio prostora, itd. Dakle, prostor u staroj arapskoj kasidi (a to važi i za druge žanrove nastale na poetici putopisa i deskriptivnosti) sačinjen je od sekvenci, budući da su one potpuno podatne figurama opisa. Osim toga, takva parcelacija prostora najbolje pogoduje preglednosti – pregledan ne može biti istovremeno cijeli horizont! – ali i očevidnosti koju pjesnik mora optimalno istaknuti da bi privukao pažnju recipijenta. Nadalje, ponovo se pokazuje kako je važno imati u vidu da parcelacija i očevidnost zahtijevaju distanciranost. Jer, da bi pjesnik što uspješnije opisao *pregledan* dio prostora, on se mora distancirati na određenu granicu od njega: pjesnik ga ne posmatra iznutra, već spolja. Stoga je poređenje, kao dominantna

figura, u osnovi dvostruko distancirajuće. S jedne strane, ono što se poredi mora biti na izvjestan način distancirano da bi moglo biti percipirano, zatim treba da bude specificirano i time pripremljeno za poređenje. S druge strane, ono sa čim se vrši poređenje, onaj drugi konstituent, mora biti isto tako sa distance percipirano i specificirano da bi se moglo "privesti" prvome konstituentu u aktivan odnos poređenja.

Parcelacija ističe važnost prostora kao takvog, makar to u prvi mah izgledalo i paradoksalno s obzirom na relativnu izdvojenost parcela. Naime, parcelacija naglašava važnost prostora uopće tako što skreće pažnju na njega upravo činom parcelacije: kada imamo u tekstu, pa i u realnom svijetu, više prostornih "parcela" jednu pored druge, pa još kada se predstavljaju maestralnim opisima, onda postajemo svjesniji prostora nego u njegovoj neprekinutoj cjelini; parcelirani prostor naprosto upozorava na sebe, tako da bismo to mogli nazvati nekom vrstom semiotičke stilogenosti prostora. Uporedit ću ovo sa tradicionalnom stilistikom: ono što se u domenu stilistike prepoznaje kao stilogenost na nivou nekih struktura – recimo, razne vrste paralelizama, refren i sl. – u semiotici prostora o kakvoj je ovdje riječ javlja se vrlo sličan efekt: stalna parcelacija prostora je stilogena u semiotičkoj stilistici. Ona je poput refrena. To se, zapravo, može obrađivati i kao sjajna semiotička sintaktika prostora. Potpuno drukčije funkcionira prostor u "komadu": on nije poetički doveden u stanje stilogenosti.<sup>15</sup> Imajući u vidu da u osnovi svega stoji poređenje, odnosno figure opisa, onda se može vidjeti kako su velike i jedva pregledne konsekvencije takvog preferiranja poređenja: ono nije samo stilska dominanta u "tradicionalnoj" stilistici već i u semiotičkoj. Najzad, očito proizlazi kako žanrovi koji su eminentno opisne naravi imaju afirmativan odnos prema prostoru kao nijedan drugi žanr. Putopis je u tome pogledu izuzetan, ali to je također i stara arapska kasida za koju sam kazao da nije putopis u modernom značenju toga termina, ali bi se uvjetno mogla uključiti u jednu vrstu lirskog putopisnog žanra.

Parcelacija prostora nije time okončala svoju funkciju. Ona je na putu ka jednom važnom poetičkom cilju. Naime, obrazložio sam opću segmentiranost kaside, na šta je poetički obavezuje dominacija poređenja kao "osamljene bilješke". Vidjeli smo da se taj princip realizira u tematskoj zaokruženosti distiha, u relativnoj samostalnosti tema u repertoaru kaside itd., te da su sve to poetički elementi arabeskog strukturiranja. Sada se tome principu može dodati, kao vrlo funkcionalan, i princip parcelacije prostora: on snažno sudjeluje u sveopćem arabeskom strukturiranju. Step en poetičke koherencije kaside povećava se, pokazujući iznova kako je neadekvatan pristup koji njenu parceliranost smatra nedostatkom. Štaviše, kasida je ovakvom konzistentnošću na putu ka poetičkom savršenstvu.

<sup>15</sup> Ovakvo funkcioniranje parcelacije u tekstnom prostoru stare arapske poezije veoma podsjeća na kadrove u filmu, na poetiku filmskog prostora.

Pogledajmo kako Qays parcelira prostor.

U stihovima 1-4 prostor su pješčane dine na određenim toponimima gdje je njegova draga logorovala:

*Stanite da plačemo sjećajući se drage i staništa  
Na pješčanim dinamama od al-Dahula i Hawmala*

*Do Tudiha i al-Miqrata – tragovi njegovi nisu zameteni  
Uprkos svemu što su južni i sjeverni vjetrovi satkali*

*Vidiš tek balegu blistavo-bijele gazele po dvorištu njezinome  
I mjestu gdje se voda sakupljala, a nalik je zrnevlju bibernome;*

*A u rano jutro rastanka, onoga dana kada su ona i njeni odjezdili,  
Stajao sam kao neko ko gorku tikvu otvara podno tamnih akacija  
plemenskih.<sup>16</sup>*

(...)

Pjesnik se potom naglo "preseljava" na drugo mjesto, u sjećanje na druge žene:

(...)

*Prije nje sam isto ovo sa Umm al-Huvejris doživio  
I sa komšinicom njenom, Umm Rebab, na brdu Meselu*

(...)

*Nisi li često sa ženama lijepo živio  
Naročito onog dana na Daratu Džuldžulu.<sup>17</sup>*

(...)

U tekstu su prisutni semiotički znakovi prostora: pjesnik je sa Unajzom u nosiljci dok karavana putuje krajolikom (stihovi 13-16); prikradanje kroz prostor pored stražara (stihovi 24-27); iskradanje kroz plemenske avlije i milovanje na pješčanim dinamama (stihovi 28-41).

Pjesnikov konj, naprimjer, djeluje svojim vrlinama u drugome prostoru: on nasrće, juri divljač (stihovi 61-66) itd. Oluja za pamćenje bjesni u prostoru koji je specificiran navođenjem toponima (stihovi 70-81).

Ukratko, kasida obuhvaća ogroman prostor semiotičkim znakovima i stilskim sredstvima, tako da je ona, ustvari, posvećena prostoru u koji se smještaju sva zbivanja. Posmatrana u tome svjetlu – za šta postoje valjani

<sup>16</sup> Mu'allaqa..., str. 148.

Ovdje navodim stihove u filološkom prijevodu, a ne u prepjevju, zato što je izvornik čvrsto vezan za topografiju, odnosno za prostor čije intenzivno segmentiranje se uveliko gubi u prepjevju.

<sup>17</sup> Ibid.

poetički i strukturni argumenti – Qaysova mu<sup>ʿ</sup>allaqa promovira prostor kao svoga glavnog junaka, a sve drugo u njemu zapravo statira u epizodama. Iznad toga samo je pjesnik koji cijeli prostor čini očevitim.

No, uvijek je očigledno i to da je prostor u kasidi parceliran. Pjesnik prelazi naglo iz jednog segmenta u drugi, ali ne zato što nije kadar koncentrirati se, već zato što tako zahtijeva njegova poetika. Segmenti se ne nižu linearno, ili u jednome pravcu, već se postavljaju kružno – saobrazno pjesnikovu doživljaju svijeta oko njega.<sup>18</sup>

Prostor kakav zatičemo u tekstu zapravo je okvir za statiranje tema. Pustinjski ambijent (u Qaysovoj kasidi je pustinjski, ali u nekoj drugoj pjesmi može biti drukčiji) okvir je za ljubavnu liriku koja se u njemu snažno kontrastira – poput sasvim neočekivanog lirskog žubora u općoj oskudnosti; prostor u kome pjesnik lovi divljač nije specificiran topografski, ali je ”omeđen” pretpostavkom dokle može sezati prostor u kome se lovi divljač; vidljivo obzorje je poprište oluje, itd. Svaka tema prilagođava se svome prostoru/ambijentu, ali tako da se uzajamno afirmiraju, kako razvijanjem teme u prostornom okviru tako i prostornim uokvirivanjem teme. Događaji ili teme, vidjeli smo već, nisu međusobno povezani budući da se zbivaju ili se percipiraju u prostoru za koji je također karakteristična parcelacija. Čak ni vrijeme u tekstu, bilo kao gramatička ili fizička kategorija, nije takvo da bi moglo djelovati u pravcu prevladavanja opće parcelacije. Naprotiv, vrijeme se također parcelira.

### *Gradacija tekstnog vremena*

U staroj arapskoj poeziji, koju predstavlja uzorna Qaysova mu<sup>ʿ</sup>allaqa, svijet se opisuje iz pozicije pripovjednog prezenta. Prošlo vrijeme je, kao što smo vidjeli, bogato gradirano. Gramatičkog futura nema; podsjećam da je ovdje riječ o konstantnoj gradaciji realnog vremena, a rjeđe o gradaciji grama-

18 Ovdje je moguć prigovor kako je stara arapska poezija – prijeislamska naročito – problematična sa stanovišta autentičnosti. O tome pitanju napisana je obimna literatura, i po svemu sudeći – teško je povjerovati da je ta poezija postojala upravo onakva kakvu je danas imamo. Problem autentičnosti prijeislamske poezije prvi je istakao Ibn Sallām al-Ġumāhī (846), u djelu *Ṭabaqāt al-šuʿarāʾ*. Veliku pažnju u vezi s tim izazvalo je djelo koje je 1926. godine napisao Ṭāhā Ḥusayn, pod naslovom *Fī al-šiʿr al-ġāhili*. Ahlwardt se također bavio time (u: *Bemerkungen über die Aechtheit der alten arabischen Gedichte*, Greifswald, 1872.), kao i mnogi drugi. Dakle, čitalac bi mogao prigovoriti kako ne bi trebalo izvoditi ovakve zaključke s obzirom na veliku vjerovatnoću da su u Qaysovoj mu<sup>ʿ</sup>allaqi intervenirali rapsodi, ili njeni zapisivači u islamskom periodu. Međutim, to je problem filologa: filološka istraživanja autentičnosti ove poezije i filološke analize njenoga teksta zaista se suočavaju s velikim problemima, ali je to irelevantno za moju vrstu analize: stilistička, estetička ili općenito književnoteorijska analiza pjesme polazi od činjenice da ovu pjesmu, naprimjer, imamo kao konačan artefakt, kao djelo koje je fiksirano u osmom vijeku, te da tokom mnogih vijekova u nepromijenjenom obliku djeluje u tradiciji, nudeći se i ovoj vrsti analize kao ”gotova stvar”.

tičkog vremena. Razlozi za takvo korišćenje vremena počivaju u poetici stare poezije, a to znači i u pjesnikovu odnosu prema prostoru.

Pjesma započinje gramatičkim imperativom kao načinom presenta:<sup>19</sup>

*Stanite da otplačemo sjećajući se drage i logora njenoga  
Što bijaše nekad ovdje usred nepregleda pješčanoga!*

Međutim, pjesnik je potom cijelo vrijeme u prošlosti, kojoj stalno razmiče granice razbijajući monolitnost i monotoniju perfekta. On se najprije sjeća vremena s jednom ženom (stihovi 1-6), zatim se sjeća dublje prošlosti (*Prije nje sam isto ovo sa Umm al-Huvejris doživio...*, stihovi 1-9), da bi potom "osmotrio" cijelu svoju prošlost u kojoj je uopće obljubljiavao žene (*Ah, kako sam često sa ženama uživao...*, stih 10. i dalje). Junačnost pjesnikova dokazana je također u prošlosti (*Mnoštvu ljutih protivnika žestoko sam uzvrćao...*, stih 43. i dalje). Znameniti opis oluje na kraju pjesme (stihovi 70-81) snažno je perfektuiran u pjesnikovu iskustvu pripovjednom intonacijom (*Želite li, prijatelji, munju vidjeti, ja ću vam pokazati...*, stih 70). Zapravo, u rečenici kojom započinje opis oluje nailazimo na vrlo rijedak futur<sup>20</sup>, koji u ovoj stilizaciji vremena djeluje začudno stoga što je on samo retorički, a ne stvarni futur: on više djeluje u prošlosti, u pjesnikovu iskustvu, jer je pjesnik tu/takvu oluju već vidio, ona se *zbila*.<sup>21</sup> Čak i konj kome pjesnik posvećuje više stihova (52-69) opisuje se čas perfektom, čas pripovjednim prezentom. Naprimjer:

*Pred nama je krdo divljih krava s crnim repovima –  
Graciozne su kao smjerne djevice u ogrtačima.*<sup>22</sup>

Međutim, očit je da su vrline konja dokazane u prošlosti i da upotreba ove vrste presenta, zapravo, samo potcrtava njegovu perfekatsku funkciju. Stilogenost pripovjednog presenta tako je optimalizirana.

Analiza pokazuje da je tekstno vrijeme u prošlosti. Međutim, valja reći da ta prošlost nije monolitna vremenska jedinica, nije prošlo vrijeme u kontinuitetu; ono se izlaže u tekstu na specifičan način koji nije uočljiv već na prvi pogled iako je veoma funkcionalan u ovoj poetici.<sup>23</sup> Naime, vidjeli smo kako se vrši svojevrsna gradacija perfekta, pri čemu ne mislim na gramatičke kategorije. Stoga je možda i bolje koristiti sintagmu *prošlo vrijeme* nego gramatički termin *perfekt*: sintagma označava iznijansirano tekstno vrijeme u tekstnom prostoru, a drugi termin, u užem značenju, označava vrijeme kao gramatičku

19 U arapskom jeziku prezent ima četiri načina: indikativ, konjunktiv, jusiv i imperativ.

20 *Pokazat ću*.

21 Zanimljivo je napomenuti da je u pitanju glagol koji u arapskoj morfologiji označava i prezent i futur (*al-muđāri*°).

22 *Mu<sup>°</sup>allāq*..., str. 50, stih 63.

23 Bilo bi zanimljivo ispitati gramatičko vrijeme u ovoj egzemplarnoj pjesmi, tragom istraživanja Romana Jakobsona, u: *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, Warshava, 1961 (vid.: D. S. Lihačov, *Poetika stare ruske književnosti*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1972, prev. Dimitrije Bogdanović).

kategoriju. To prošlo vrijeme situira se već u prvom distihu, da bi se potom, bez gramatičkih sredstava, situacijski, pomjeralo sve dublje u prošlost, gotovo do one granice do koje seže pjesnikovo pamćenje vrijedno čitaočeve recepcije. U tome neizmjenljivom pravcu, kazao sam, kreće se i upotreba (pripovjednog) prezenta.

Koji su poetički efekti ovakvog strukturiranja tekstnog vremena?

Osnovni efekt je u činjenici da se prošlo vrijeme, više i drukčije od bilo kojeg drugog, odlikuje preglednošću, koja je - opet i zajedno s figurom poređenja – jedan od temeljnih postulata ove poetike. Naime, sadašnje vrijeme pretpostavlja *uronjenost* koja je nekomplementarna preglednosti. Prošlost se obuhvatnije sagledava, budući da je završena i definirana, kao takva je očigledna i pregledna. Sadašnjost je proces koji nije podatan deskriptivskoj preglednosti kao prošlost. Budućnost je, pak, toliko neočevidna i nepregledna da o njoj ovdje ne treba ni govoriti, niti je uopće zatičemo u pjesmi. Ako se imaju u vidu polazne postavke ovoga mog rada, u kojima sam kazao kako figurama opisa i dominantnoj figuri poređenja neuporedivo najviše pogoduju očevidnost i preglednost, onda je jasno, na ovome mjestu, kako prošlo vrijeme pjesme poetički briljantno saraduje s tim postulatima: upravo to vrijeme omogućava optimalnu uočljivost i preglednost. No, u vezi s prošlim vremenom ima još nešto značajno, na šta ovdje samo ovlaš ukazujem, a što više pripada nekoj drugoj vrsti istraživanja. Naime, prošlost se inače "boji" naročitom vrstom liričnosti. Prošlost je veoma sklona da nam se predstavlja u "sjetnoj liričnosti" koja teži da se sasvim preobrazu u idilu.<sup>24</sup> Stoga je Qaysova pjesma u tonovima lirske sjete, ali je i izraz pjesnikove gordosti (poput junaka drugih kasida), budući da je najčistije vrelo gordosti upravo opisani doživljaj prošlosti.

Osim važne preglednosti, dominacija prošlog vremena u pjesmi omogućava dragocjenu distancu koju sam već utvrdio kao vrlo funkcionalnu i u tekstnom prostoru kaside. Nije potrebno posebno obrazlagati kako je prošlosti imanentna distanca i kako je ona, s obzirom na aspekt završenosti i distancu, na optimalan način pregledna i očigledna. Time je ona stekla važne uvjete za prepuštanje liričnoj opisnosti. Budućnost je također distancirana, ali je ona potpuno neočigledna i stoga se njeni opisi temeljito razlikuju od opisa prošlosti. Budućnost se ne može realistično predstaviti kao vrijeme i prostor u kasidi. Poređenje u kasidi utemeljuje se u realističnosti jer su oba njegova konstituenta iz svijeta realnoga i očiglednog. Figura poređenja u budućem vremenu ne može imati tu vrstu kvaliteta, jer je jedan konstituent izvaniskustven; u odnosu na naše iskustvo on je transcendiran, pa je kao takav fluidan, nefiksiran u realističnosti kakvu ima poređenje utemeljeno u preglednoj i očiglednoj prošlosti. Dakle, negativan kritičarski odnos prema Qaysovoj kasidi, kao i prema drugim

<sup>24</sup> To se ne zapaža samo kod individua već i veoma velikih kolektiva: sentimentalni odnos prema svojoj prošlosti najčešće ne grade samo pojedinci već i čitavi narodi, pa i cijele kulture i civilizacije.



kasidama koje ona predstavlja, neutemeljen je s poetičkog aspekta. Autori koje sam već spomenuo u tome kontekstu – kao i drugi koji dijele njihov sud vrijednosti – nisu dosegli ishodišta realizma kaside koju s tog aspekta obezvrjeđuju, nisu shvatili karakter te vrste realizma i njegovu koherentnu poetiku.<sup>25</sup>

Gradiranje prošlog vremena je također funkcionalno. Prije svega, prošlo vrijeme se razmješta u različite segmente, i ono na taj način učestvuje u općoj parcelaciji koja vlada na svim nivoima pjesme, osim na nivou forme, budući da pjesma ima jedinstven metar i rimu. Pjesma je temeljito parcelirana tematski – sve do tematske zasićenosti distiha; parcelirana je također u domenu semiotike prostora, pa se ta dosljednost u parcelaciji raznih nivoa sadržaja ispoljava i u tekstnom vremenu. Struktura arabeske je uvijek na djelu. Segmentacija vremena realizira se na poseban i istovremeno nužan način.

Posebnost segmentacije vremena ogleda se u tome što se ne koriste gramatička vremena perfekt-prezent-futur, sa svim njihovim varijantama, već se koristi prošlo vrijeme u gradaciji koja nadilazi njegove gramatičke kategorije. Svi segmenti toga prošlog vremena su u stanju naporednosti (koja karakterizira strukturno povezivanje elemenata), ili vrlo labave povezanosti koja se katkad identificira tek kao asocijativnost. Osmotri li se, naprimjer, samo ljubavni, lirski dio pjesme, uočiti će se upravo takvo povezivanje vremenskih sekvenci: sve su u prošlosti, ali svaka u dubljoj prošlosti od prethodne, i vezane su vrlo labavo principom arabeske asocijativnosti; zbog stanja naporednosti, moguće je okončati ih i prije mjesta na kome ih je pjesnik okončao. Sekvence se fiksiraju u svojoj samodovoljnosti, ali principom arabeskog strukturiranja one svoju parceliranost, svoje segmente, ugrađuju u smisao cjeline: na temelju tih segmenata dobivamo široku sliku/informaciju o pjesnikovom ljubavnom životu uopće, o liričnosti njegova duha. Štaviše, ta slika čini se reljefnijom upravo zbog toga što se formira prošlim vremenom i ovakvom njegovom segmentacijom. Kada bi pjesnik koristio samo sadašnje vrijeme, ne bi mogao pružiti sliku svoga ljubavnog života u istom kvalitetu kao što je slika bogato iznijansirana oblicima prošlog vremena.

S druge strane, ovakvo segmentiranje vremena je i nužno zbog toga što produžava efekt arabeskog strukturiranja i tako učvršćuje koherentnost poetike. Štaviše, tu se pojavljuju isti efekti kakve sam utvrdio u semiotičkoj stilizaciji vremena. Naime, poetika o kojoj je riječ svjesno izbjegava "monolitnost" vremenske perspektive, a time izbjegava i efekt monotonije vremena. Segmentacijom prošlog vremena naglašava se vrijeme kao takvo, njegova

<sup>25</sup> Posebno pitanje je princip kontrarnosti u ovome slučaju. Razmatranje toga pitanja, budući da je složeno i da zahtijeva posebnu obradu, bilo bi u ovome radu digresivno, ali je nužno makar ukazati na njega. Naime, svojevrсни realizam u staroj arapskoj poeziji njegovali su, tradicijski, Arapi, koji inače imaju izuzetno imaginativan mentalitet, dok zapadnjački mentalitet, drukčijeg kvaliteta, više od njih njeguje imaginativnu poeziju.

prolaznost i svijest – koja je u orijentalca neupitna – da je vrijeme/život satkan od niza *sekvenci* koje se međusobno povezuju. Upravo u prošlosti vrijeme se na najbolji način sagledava u stanju segmentiranosti. Epizodičnost vremena je suštinska u toj svijesti i u tradicionalnoj poetici. Dakle, segmentiranje prošloga vremena javlja se kao iznenađan "stilski postupak" u tekstnom vremenu. Ako bi vrijeme u ovome tekstu bilo predstavljeno u linearnosti, dakle kao monolitno i nesegmentirano, onda bi ono bilo monotono; iznenađnost segmentiranja djeluje stilogeno, utoliko više što se zbiva tamo gdje se to ne očekuje. Osim toga, segmentiranje doprinosi dinamici deskripcije. Naime, budući da pjesmom dominira opis, i u opisu najviše poređenje, djelo se izlaže opasnosti – srazmjerno svojoj dužini – da postane monotono, a upravo to ono želi svakako izbjeći. Budući da je opis suštinski segmentiran arabesknio, zbog te karakteristike bi pjesma u relativno dužem obliku, čak i u njenom dugom ljubavnom lirskom prologu, prešla u monotono kumuliranje figura opisa. Da bi se to preduprijedilo, pjesma pribjegava proizvođenju svojevrstnih "vremenskih slapova" (sekvence/epizode i sl.) koji značajno dinamiziraju deskripciju: opis na taj način ostaje dominantan stilski postupak zbog niza važnih poetičkih zadataka, ali se stalno revitalizira mnoštvom načina grananja (segmentiranja), pa tako i arabesknim grananjem vremena.

Segmentiranjem vremena u prošlosti potcrtava se dimenzija njegove realističnosti, za koju sam kazao da je prepoznavana kao *materijalističnost* stare poezije. Naime, ponovljivošću "isječaka" prošlog vremena i smještanjem (parcijaliziranih) pejzaža i situacija u njega, naglašava se važnost tih segmentata u uzajamnim odnosima, pa se, naravno, i stvarnost prenosi u književni tekst sa toliko uspjeha i nijansi da nedovoljno vičnom čitaocu ostavlja dojam o faktografskom zapisivanju, ili o prevelikoj *materijalističnosti* pjesme.

Na isti način, istim sredstvima, pojačava se dojam očevidnosti. Situacije u pjesmi, pejzaži i sl. postaju znatno očevidniji i pregledniji kada su "separirani" vremenski i prostorno. Funkcija distance imanentna je takvom stanju. Iako je vrlo rizično porediti djela iz različitih umjetnosti, ovdje mogu, vrlo uvjetno i pozivajući se na poetički aspekt, prizvati ornamentalnu arabesku radi poređenja. Naime, kada recipijent stane naspram arabeske, on može percipirati njene segmente na vrlo različitim nivoima struktura; može percipirati mikrostrukture, može ih opažajno spajati u veće cjeline itd. – sve do one faze kada sa receptivne distance obujmi cijelu arabesku. To je već podvig njegove percepcije. On može najprije percipirati cijelu arabesku, a zatim smanjivati distancu da bi proučio strukturu djela i princip kojim se ono ostvaruje, pa se vratiti na početnu distancu. Moguć je obrnut smjer. U svakom slučaju, uvjetovanost distance, očevidnosti i preglednosti veoma je važna u recepciji djela s ovakvim načinom strukturiranja. Sličan proces je i u recepciji mu'allaqa.

*Usredsrijeđenost na plošnost fizičkoga*

S obzirom na sve što sam do sada kazao o mu<sup>ʿ</sup>allaqi, potrebno je obrazložiti zašto u njoj nema opisa karaktera, ili "čistih stanja duševnosti". Čak ni tamo gdje se to neizostavno očekuje, takvih opisa nema. Naprimjer, u ljubavnom lirskom prologu pjesnik ne opisuje pjenušava erotska osjećanja, ne predstavlja ljubav kao takvu, gotovo uopće se ne unosi u svijet emocija svoje "drage" (zbog toga je sada moram staviti u znake navoda), čak ni u vlastita osjećanja. Taj dio mu<sup>ʿ</sup>allaqe kritičari stare arapske poezije uzimaju kao krunski dokaz njene *materijalističnosti*, jer, prema njima, pjesnik je čak ljepotu općenito, pa i ljubav, materijalizirao svodeći je na površnu dimenziju fizičkoga. Naprimjer, ʿIzz al-Dīn Ismāʿil piše:

"Dovoljno je što ovdje zapažamo kako se pjesnik nije zadržavao ni na jednome svojstvu ljepote u duhovnom/moralnom značenju, već sva svojstva njegove drage koja su mu privlačila pažnju bila su isključivo čulna. On se zadržavao na svakom njenom dijelu, od glave do pete, dajući nam idealnu sliku svakog dijela tijela (...). Stoga je pjesnik čulno predstavljao ljepotu..."<sup>26</sup>

Iz dugog ljubavnog lirskog preludija Qaysove mu<sup>ʿ</sup>allaqe navest ću odlomak opisa drage kome prethodi takav plošni opis:

(...)

*Stasa tanahnoga, puti svijetle i stomaka zamamnoga,  
A prsa joj poput ogledala sjajnog i glatkoga;*

*Nalik je na jaje nojevo – pjegama je, bijela, prošarana –  
I napaja se na vrelu pitkome, čija voda nije natrunjena;*

*Te ona koketno zakreće lice i iskosa me pogleduje  
Kao gazela mladunče svoje koje joj je najmilije;*

*I pritom ističe vrat kao u gazele bijele što je  
Kada ga zanosno a bez nakita ikakvoga izvije;*

*A leđa joj krase bujni, kao ugljen crni pramenovi,  
Raskošno kovrdžavi kao što su palmuni grozdovi;*

*Čuperci njezini, neukroćeni uvis se propinju,  
Pletenice joj neke uvijene, a neke raspuštene vrludaju;*

*I struk pogledu nudi – tu kožu najfiniju, putenu,  
I potkoljenice što liče na trsku vitku, tanahnu<sup>27</sup>*

(...)

<sup>26</sup> Op. cit., str. 132.

<sup>27</sup> Mu<sup>ʿ</sup>allaqe..., str. 47-48.

Qays u vrlo rijetkim stihovima *nagovijesti* opis ljubavi, ali to čini samo u stihu ili dva, nerazvijeno i nespecificirano, tako da u svijetu pjesme i dalje prevladava realističnost. Naprimjer, njegovi stihovi:

*Zar ti je milo što u ljubavi ne prestajem stradati,  
Što će svaku zapovijest tvoju srce moje izvršiti*

(...)

*Oči tvoje liju suze samo zato da bi mene potopile,  
Da bi srce moje namučeno zauvijek ugušile*<sup>28</sup>

kazuju o pjesnikovom ljubavnom stradanju, ali je taj aspekt plošan i u odnosu na dužinu pjesme nedovoljno je razvijen, zatočen u srazmjerno malom strukturnom elementu. U poređenju s prvim pasažom u kome pjesnik detaljno opisuje dragu, ovaj drugi pasaž odveć je kratak i nerazvijen; u njemu ima nekoliko stilskih figura, ali nema uobičajeno velike kumulacije figura opisa, opisnih digresija, nadodavanja i sl. Poredeći ova dva odlomka, čitalac bi se mogao zapitati: Zašto je pjesniku u tolikoj mjeri važniji opis fizičkih draži žene (on opisuje više žena kao svoje!) od osjećanja, njegovih ili njenih? Jer, čitaocu se nameće zaključak kako je pjesniku taj prvi aspekt dragocjeniji od drugoga. Štaviše, u pjesmi gotovo uopće nema opisa karaktera.

Navedeni odlomci pjesme, uz kratko zapažanje u vidu pitanja kojima sam ih popratio, predstavljaju mjesta koja su nemalom broju istraživača poslužila za izvođenje zaključka o nesposobnosti pjesnika za prevladavanje "materijalističkog" opisa i o njegovoj navodnoj nesposobnosti za "imaginativnu poeziju". Katkada se čak sugerira navodna nesposobnost Arapa (pošto je ova pjesma predstavna) za postignuća imaginacije uopće.<sup>29</sup> Naravno, takvi zaključci su neoprezni i metodološki neutemeljeni, jer su isti ti Arapi kasnije razvili briljantnu ljubavnu liriku, da ne govorimo o dubokoj imaginativnosti sufijske poezije itd. Ovdje je riječ o uzaludnim naprezanjima da se s pozicija drugih poetika vrijednosno diskvalificira drukčija poetika prijeislamske poezije koja ima vrlinu – upravo suprotno – optimalne koherentnosti. O tome svjedoče i dva navedena odlomka – uvijek u skladu s poetičkim postulatima o kojima sam već govorio.

Naime, ovaj duži Qaysov opis žene raskošan je, detaljan, čak minuciozan. Možda nigdje u njegovoj pjesmi kao na ovome mjestu nije tako djelotvorna figura poređenja koja se kumulira enormno. No, opis odlikuje faktografska preciznost, realističnost stihova koji su nalik – da parafraziram Qaysov stih – na sjajno i glatko ogledalo: stihovi odražavaju fizičku pojavnost žene u punome sjaju. Zašto je to tako? I zašto je tzv. pitanje *materijalističnosti* stare

<sup>28</sup> Ibid., str. 46.

<sup>29</sup> Upor.: Abū al-Qāsim al-Šabbī, op. cit., p. 122.

poezije zaoštrano i najočividnije upravo na opisu žene i ljubavi? Odgovor na ova pitanja nudi konsekventno razmatranje poetike.

Budući da su figure opisa, posebno poređenje, dominanta ove poezije, već smo vidjeli kako su njene poetičke konsekvencije izražene u parcelaciji, kumulaciji, digresivnosti, distanci, preglednosti i nazočnosti. U skladu s tim, žena je opisana upravo onako kako je jedino i moguće u toj poetici. Ona je u opisu "sastavljena" od niza segmenata ljepote i upravo ta segmentacija u stanju kumulativne digresivnosti ističe njenu ljepotu: zahvaljujući *nabranjanju* njenih fizičkih kvaliteta, pri čemu se uz svaki koristi optimalno uspješno poređenje, žena je više nego lijepa – ona je zanosna, zamamna, gotovo čarobna. Uopće ne bi bio isti efekt da je pjesnik opisao ženu na drukčiji način, recimo: *Moja draga je ljepša od svih drugih, ona ima divnu dušu i strasna osjećanja...* itd. Dakle, apstraktan opis i opis cjeline, bez detalja, imao bi drukčije efekte. Zahvaljujući činjenici da figure opisa imaju naročitu sposobnost za segmentiranje – posebno figura poređenja koja se može "razvijati" samo arabeskn, kumulacijski i digresivno – u ovome opisu postignuto je na idealan način sadjejestvo svih ključnih postulata poetike. Poređenje je "pronašlo sebi" najpodesniji objekt; ono sjajno djeluje u domenu segmentiranja; objekt je sa svoje strane vrlo zahvalan jer se, zbog neodvojivosti poređenja i parcelacije koji se nameću u vezi s njim, predstavlja u punoj raskoši, dostojnoj žene najčjuvenijeg arablanskog pjesnika i kraljevića. Dakle, žena je predstavljena realistično, u obilju detalja koji stalno unapređuju pjesnikov osnovni cilj – da je predstavi kao nešto izuzetno. Ambijentu realističnosti doprinosi, "iz pozadine", čitav niz rekvizita kakve može prinijeti samo poređenje: grudi poput *ogledala* (sjajnog i glatkog) koje upućuje na svijetlu put iz prethodnog polustiha;<sup>30</sup> nalik je na *nojevo jaje* (opet vrlina svijetle puti!); napaja se na pitkom i nenatrunjenom *vrelu* (najviša vrijednost u pustinjskom ambijentu); *gazela* i njeno *mladunče*; vrat kao u *bijele gazele* (opet svijetla put!); kao *ugljen crni pramenovi* (kontrast svijetloj puti) i kovrdžavi kao *palmini grozdovi*; potkoljenice što liče na *trsku* vitku, tanahnu itd.<sup>31</sup> Pjesnik je unio u svijet pjesme niz rekvizita koji obavljaju više funkcija. Prije svega, oni obavljaju poredbenu funkciju, ali na takav način da pojačavaju dojam o realističnosti, budući da se oni, kao jedan aspekt realnosti, prizivaju da pojačaju aspekt realnosti u drugog konstituenta poređenja. S druge strane, valja imati u vidu da pjesnik kao konstituente poređenja – ovdje kao rekvizite – uvodi sve same *najbolje segmente* svoga realnoga svijeta, pa se i na taj način pojačava dojam o realističnosti usred koje se nalazi i njegov objekt poređenja – kao najbolji "predstavnik" te realnosti.

30 Svijetla put je izuzetna vrijednost, po principu kontrarnosti, u svijetu u kome je rijetkost, jer su tu žene uglavnom tamnopute, "neogledalne", izložene suncu zbog rada itd.

31 Opće mjesto u staroj arapskoj poeziji jest da tanke potkoljenice izazivaju naročitu vrstu erotskog nemira u pjesnika koji se s krajnjom erotskom znatiželjom pita kako su u stanju takve potkoljenice nositi bedra i stražnje polutke uvijek nalik na pješćane brjegovе.

Objekt opisa nalazi se *na distanci*, poput kakvog prelijepog pejzaža, i to je nužno za funkcionalni opis u ovoj poetici. Istovremeno, žena koju pjesnik opisuje u potpunosti je nazočna zato da bi mogla biti tako opisana. Ona je očevidna. Štaviše, žena je toliko očevidna da se nudi dugome opisu, sa nizom detalja; sve su to faktori za uspješno prenošenje svijeta realnosti u svijet pjesme koji, kao takav, djeluje također realistično. Opis zahtijeva očevidnost, i očevidnost se nudi opisu. Poredbeni rekviziti moraju također biti očevidni da bi u svome najboljem kvalitetu mogli biti uvedeni u poređenje. To je razlog zašto nema opisa karaktera, ili ljubavi kao osjećanja; to je u isti mah sasvim u skladu s poetikom o kojoj je riječ.

Qays bi mogao produžiti opis žene u njenoj fizičkoj statičnosti – njena očevidnost i figura poređenja omogućavaju mu to – ali onog časa kada se javi potreba da pjeva i o njenom karakteru, ili o ljubavnoj patnji, on osjeti u kojoj mjeri je nepodesna za to deskriptivnost koju je optimalno razvio u opisu fizičke pojave žene, u opisu oluje, ili svoga vrlog konja. O karakteru ili o ljubavi on uspijeva pjevati samo u naznakama, zato što ni jedno ni drugo nisu očevidni, nisu pregledni, i ne mogu se sasvim uspješno posmatrati sa distance. U navedenim stihovima koji kazuju o tome kako pjesnik *strada zbog ljubavi*, kako je njegovo *srce spremno svaku zapovijest izvršiti* itd. nisu očevidna ta stanja i stoga nisu podatna opisu, pa će se pjesnik sa mnogo više radosti i dara posvetiti očevidnostima koje uzrokuju ta stanja. Ukoliko bi htio tanahnije predstaviti ljubavna osjećanja, karakterne osobine svoje drage, ili, recimo, virove njene erotske strasti, on bi to morao učiniti iz perspektive koja je bitno drukčija od one iz koje predstavlja njene fizičke "pejzaže". Bilo bi nužno, naime, napuštanje distance, poniranje koje ova poetika ne dopušta jer joj je neimanentno. Prisjetimo se na ovome mjestu uvodnih razmatranja o tome kako starom arapskom poezijom dominira poređenje i da stoga pjesnik posmatra svijet sa distance u njegovoj punoj preglednosti; on je na izvjestan način uvijek izvan onoga što opisuje i za šta se samo "okom" vezuje. Karakter nije očevidan ni pregledan, i prema njemu se ne može postaviti ista vrsta distance kao pri opisu tjelesnih kvaliteta, držanja i sl.

Osim toga, kategorija prostora i vremena, u značenju i u funkcijama o kakvima je do sada bilo riječi, ne pogoduje razvijanju opisa karaktera ili ljubavi. Oni su, zbog apstraktnosti, izvan prostora i vremena u onome smislu u kome se u prostoru i vremenu pojavljuju fizičke realije. (Na taj teren kasnije će suvereno stupiti metafora.) Stoga se ni figura poređenja ne može uspješno – dakle, tako očevidno – koristiti za njihovu eventualnu deskripciju kao u poređenju svijeta fizičke realnosti. Dokaz tome je i važna činjenica da se karakter i ljubav ne daju segmentirati, ili parcijalizirati onako kako to pjesnik čini sa drugim temama pjesme i sa prošlim vremenom u njoj. Zbog nemogućnosti da se segmentira, opis karaktera i ljubavi ne može se uključiti u poetiku arabesknog segmentacijskog strukturiranja, odnosno u jedan koherentan sistem

u čijoj izgradnji učestvuje cijeli niz drugih faktora. S obzirom na to da je figura poređenja najčešća u ovoj poeziji, ona je svojom sklonošću ka "osamljivanju" nesaglasna sa stanjima koja su nenazočna i monolitna. Stepen realističnosti tako je optimalno povećan; pjesnik stalno naglašava svoju ulogu posmatrača uvjeravajući čitaoca u svoj izvanredni dar za uočavanje pojavnosti svijeta u nijansama i za njihovo dovodenje u poredbene relacije. Svijet je pred njim u velikome bogatstvu, i takav svijet naprosto ima sreću što ga pjesnik prenosi u svijet pjesme.

Čitaocu se stara arapska kasida može dopadati ili ne dopadati, može je ovako ili onako interpretirati, ali je njoj u svakom slučaju neadekvatan kruti pristup isključivo s pozicije sadašnjosti, kao i s pozicije s koje se ne uočava njena poetička osobitost. Zanimajući impresionistički pristup, suvisha analiza pokazuje izvanredno visok stepen njene poetičke koherentnosti. To je argument njene trajne vrijednosti.

### *Tipičnost pred deskripcijom*

Predmeti opisa u kasidi su tipični. Svaka kasida u korpusu *Sedam mu<sup>ʿ</sup>allaqa* sadrži uglavnom iste teme, iste predmete opisa, i svi su tipični za realni svijet iz koga se prenose u književni tekst. Doduše, njihov slijed u pjesmama nije uvijek isti, kao ni dužina opisa pojedinih objekata. Moguće je govoriti o tematskoj osobitosti svake mu<sup>ʿ</sup>allaqe, iako vrlo uvjetno: one sadrže uglavnom iste teme, ali se zapaža izvjesno akcentiranje neke teme u nekoj pjesmi kakvo ne zatičemo u drugim pjesmama. Naprimjer, Qaysov opisni instrumentarij najbolje se ispoljava u ljubavnom lirskom preludiju; Tarafin u anatomskom opisu deve; Zuhayrov u veličanstvenom predstavljanju mudrosti i mira; Labidov u tanahnom opisu divljine i plemenitosti; Ibn Kulsumov u kliktavoj samohvali i gordosti; Antarin u opisu uzornog junaštva, al-Harisov u panegiriku. Teme su tipične jer većinu njih zatičemo i u drugim pjesmama, pa su historičari književnosti skloni govoriti o zamornoj tematskoj jednoličnosti stare poezije. Tipičnost mogu ilustrirati Qaysovom mu<sup>ʿ</sup>allaqom.

Prolog ove pjesme je tipičan: zastajanje u pustinji pored napuštenih bivaka; tipično je sjećanje na lijepe dane provedene sa ženom/ženama; zatim ratničke sposobnosti i sposobnost da se podnose nedaće; opis konja; opis oluje. Tipičnost se u staroj arapskoj poeziji naprosto ne može previdjeti. Koliko je ona bila izražena, ilustrira početni distih Antarine mu<sup>ʿ</sup>allaqe:

*Da li pjesnici ostaviše nešto još neopjevano;  
Jesi li maštajući prepoznao pusto boravište draganino?!<sup>32</sup>*

Dakle, Antarina pjesma suočava se s činjenicom da su (dobri) pjesnici o svemu već pjevali, svejedno što se njegova pjesma nalazi na samome ishodištu

32 *Mu<sup>ʿ</sup>allaqe...*, str. 122.

arapske književne tradicije (početak 7. vijeka). Uprkos tome, on započinje svoju pjesmu, kao i drugi najpriznatiji autori, ljubavnim prologom o "prepoznavanju pustog boravišta draganina". Možda bi se Antarin primjer mogao uzeti kao najuvjerljiviji dokaz o klišeima u ovoj poeziji.

Otkuda ta uporna tipizacija tematskog repertoara pjesme?

Njene uzroke moguće je djelomično objašnjavati sociološkim metodama, općim kulturološkim miljeom itd., ali ću je ovdje, ipak, tumačiti samo njenom poetičkom nužnošću.

Odnos tipičnosti i opisa veoma je pozitivan zbog više razloga. Na prvome mjestu, tipičnost stvara takvu komunikacijsku situaciju u kojoj je optimalna saradnja pjesme i njenog recipijenta jer je pjesniku cilj da svijet učini vidljivim upravo opisom tipičnih likova, prizora i sl., te da dijeli čak i tipičnu psihološku motivaciju sa recipijentom (recimo, očaranost, oduševljenje itd.). S tog aspekta, tipične situacije i teme postaju privilegirane. Osim toga, tipičnost se "napadno" nudi deskripciji i zbog toga je uvijek iznova pokušavamo opisati. Dakle, nije čudno što je Antara odlučio da pjeva (i o tipičnim situacijama) iako je sve već opjevano. Nadalje, tipičnost vidljivoga svijeta potcrtava realističnost za koju je utvrđeno da karakterizira staru kasidu. Međutim, pjesnikova kreativnost ostvaruje se u njegovom pristupu tipičnosti.

Naime, pjesnik dokazuje svoju izuzetnu sposobnost na najbolji način – to je *credo* ove poetike – ako tipičan prizor ili privilegiranu temu *opiše* tako dobro da se naprosto vide i ako je u stanju da u čitaoca/slušaoaca izazove osjećanja slična onima kakva je on imao. Drugi pjesnik će istu temu drukčije predstaviti i opisati. Dakle, postoji ustaljen repertoar tema, koje su kao takve tipične, ali se originalnost postiže u različitosti njihova opisnog predstavljanja.

Naprimjer, žena koju Qays opisuje sredstvima poređenja – tačnije, situacija u kojoj je on predstavlja – tipična je utoliko što nesumnjivo ima mnogo takvih žena u njegovom realnom svijetu (čak i on sam piše o više žena); tipična je situacija u kojoj beduin uspostavlja takav odnos prema ženi/ženama; tipičan je njihov rastanak (ona je odjezdila sa svojim plemenom) itd. Nema ničega posebnog u Qaysovom odnosu prema ženi, niti u njoj samoj, u smislu da je svojim fizičkim dražima ili ponašanjem jedinstvena u datom socio-kulturalnom ambijentu. Vratimo li se Qaysovom navedenom opisu žene, zapaziti ćemo da ju je sredstvima poređenja ipak izveo iz stanja tipičnosti, tako da će čitalac osjetiti ushit njegovim uspjehom. Dakle, pjesnikov uspjeh realizira se u onome značajnom pomaku od prihvaćanja tipične teme (opis drage osobe) do njenog deskriptivskog prevođenja u netipičnost. To je podvig opisa. U konsekvantnom promišljanju, ovdje se može izvući dalekosežan zaključak.

Naime, Qays pozitivno opisuje veći broj žena u jednoj pjesmi, predstavljajući neke imenima, a neke samo svojim opisima. On time tipičnu temu žene



u pjesmi obogaćuje pluralnošću, tako da bi se moglo kazati kako time temu oneobičava. Štaviše, opis žene koji sam naveo može se smatrati opisom Žene, jer sve žene o kojima pjeva pripadaju najvrjednijim sadržajima njegova svijeta. Dakle, *tipičnost* je ovdje dobila *naročitu* dimenziju, i to je izuzetan kvalitet njegove pjesme.

Radi usporedbe, ili kontrastiranja, pogledajmo kako °Amr Ibn Kulṭūm (570. g.) opisuje isti, tipični predmet/situaciju:

(...)

*Dođem li joj kad je sama, pokazuje mi moja dragana,  
Kada je sigurna da je ne gledaju oči tuđina,*

*Ruke punačke i duge, ruke zanosne boje –  
Svijetle kao boja deve koja još rađala nije;*

*I nježne grudi poput sedefaste kutije –  
Sačuvane da ni oko muško još ih milovalo nije;*

*I bedra podatna, vitkošću što se ponose,  
Te polutke stražnje uz njih koje bedra jedva nose;*

*Bokove za koje su vrata ulazna pretijesna  
I struk zbog koga mi je pamet pomućena*

*I zglobove oble, kao da su mermer ili kost slonova,  
Sa kojih se svaka grivna zvukom zanosnim oglašava.<sup>33</sup>*

(...)

Sa poetičkog aspekta, ovaj opis je isti kao Qaysov: predmet je očevičan, pregledan, distanciran; na isti način je vremenski situiran, parcelacija je očigledna; figura poređenja je dominantna itd. Jezička sintaksa je drukčija, ali poetska nije.

Dakle, pjesnik ne samo da ne zazire od tipičnih predmeta/situacija nego ih preferira kao teme koje je tradicija već učinila privilegiranim. Dokaz pjesnikove sposobnosti ispoljava se u tome da jezičkom sintaksom, izborom drukčijih riječi i poređenja, odnosno figura opisa općenito, svoj predmet učini drukčijim. Taj poetički postulat – iako će se poetika poslije *Kur'ana* mijenjati – zadržao se vrlo dugo i nakon epohe *Mu'allaqa*: nije bio primarni pjesnički cilj da se uvode nove teme, već je cilj drukčije poetsko predstavljanje uobičajenih tema iz tradicijskog rezervoara.

”Odabirući” tipičnost za svoju pjesmu, pjesnik figurama opisa, koje razvija najviše koliko je moguće, postiže nešto što je veoma važno njemu, njegovu čitaocu i njihovom zajedničkom svijetu: on je u stalnom naprezanju

<sup>33</sup> *Mu'allaqa*..., str. 104-105.

da tipičnost otima običnosti, automatizmu, monotoniji. Njegova sposobnost u jeziku je presudna za to.

Svijet beduina bio je vrlo jednoličan, satkan od pauzalnosti, sekvenci, od tipičnih pejzaža kojih nije bilo u velikome broju. Život nomada u tome istinski oskudnom svijetu bio je gotovo u cijelosti usmjeren na taj vanjski svijet kojim je neprekidno kružio. Monotonija njegova života i svijeta bila je ekstremno velika. Pritom valja imati u vidu da je najviši izraz njihove duhovnosti bila upravo poezija. To znači da je poezija beduinu važno sredstvo za oplemenjivanje tipičnosti i monotonije, uporne do nepodnošljivosti. Variranje tipičnosti u poeziji, njihovo obogaćivanje jezikom i stilom, izmjenljivošću rima, njihovo ugrađivanje u stihove koji su bili dovedeni do tehničke perfekcije i do zanosna zvučanja koje su proizvodili jedinstveni metar i monorima – sve to je predstavljalo istinsko otimanje surovaj tipičnosti. Preciznije rečeno, takav poetizirani odnos prema svijetu predstavljao je način prevladavanja oskudnosti svijeta i njegovih tema/sadržaja. Svi su u pjesmi prepoznavali svoj realni svijet i njegove tipičnosti, identificirajući ih u pjesmi kao opća mjesta, pa su se radovali onoj vrsti pomaka ili transponiranja realnosti kakvu je kadra izvršiti poezija. Njihov cilj nije bio napuštanje realnosti, niti da se ona atipizira u pjesmi do neprepoznatljivosti, već je cilj samo poetsko ukrašavanje te realnosti figurama opisa, i ozvučavanje iste te realnosti sredstvima poetske forme koja je bila zaista briljantna. Za tako nešto najpodesnija je, zapravo, figura poređenja. Ma koliko se usavršavala, ova pjesma nije u stanju napustiti realni svijet i vinuti se od njega lukom imaginacije, kako to uspijeva metafora. Štaviše, budući da su nazočna oba konstituenta poređenja i da su oba iz svijeta realnosti, to se i realnost, odnosno prostor i vrijeme, afirmira i pritom se obogaćuje relativno neočekivanim udruživanjem konstituenata. Naravno, u figuri poređenja ne moraju biti oba konstituenta iz svijeta fizičke realnosti, ali uvođenje drugog konstituenta izvan toga svijeta veoma snažno pomjera značenje cijele figure i uspostavlja drukčiji odnos prema svijetu izvan pjesme. Naprimjer, kada bi pjesnik kazao: *Moja draga ima ruke svijetle poput moje nade, // I bokove koji jedva u svijest mi ulaze, // I zglobove oble poput stiha moje pjesme...* takav niz poređenja imao bi znatno drukčiji efekt od onog koji ima Qaysov ili Tarafin opis. Oba tipa poređenja (onaj iz kaside i moj) jednaki su *formalno*, odnosno na nivou strukture, i po tome mogu biti svrstani u istu figuru. Međutim, njihovi drugi konstituenti (ono s čim se vrši poređenje) semantički su vrlo različiti od prvog konstituenta, jer su uzeti iz dva različita svijeta – realnog i apstraktnoga – te se zbog toga javlja među njima velika razlika u domenu semantike. Poređenja dvojice pjesnika su formalno-strukturno tipična, pa i njihova semantička postignuća imaju sasvim određene domete, limitirane svijetom realnosti. Dotle poređenja koja sam improvizirao za potrebe ovoga izlaganja neočekivano stvaraju snažnu tenziju u domenu semantike, pa i stilogenosti, tako da imamo osjećaj kako će se svakog časa preobraziti u metaforu: čim bi se eliminirala ona

jezička brana/partikula (*kao, poput*), ne bi bilo prepreka za postanak metafore, čak bi se to pokazalo kao nužnost. S druge strane, poređenja naših pjesnika u krajnjim konsekvencijama ostaju tipična, u jednom širokom značenju, iako su na određenoj razini prevladala tipičnost realnoga svijeta i tradicijskih normi, o čemu je već bilo riječi. Ona ostaju tipična zbog relativno ograničene mogućnosti za izbor konstituenata: oba konstituenta biraju se iz sume tipičnih predmeta, pojava i sl. Dotle su poređenja tipa koji sam improvizirao u velikoj mjeri umakla toj vrsti tipičnosti: u domenu semantike, ona su znatno inovativnija, s većim stepenom nepredvidljivosti.

Dakle, makar to zvučalo i grubo, treba reći da ove stare kaside zaziru od metafore kao dominantnog stilskog sredstva, čak i od poređenja kakva sam improvizirao, zbog toga što bi, u suprotnom, ova stilska sredstva u znatnoj mjeri mijenjala ugao odnošenja prema svijetu realnosti i bitno bi mijenjala poetiku. Poređenja tipa *Moja draga ima ruke svijetle poput moje nade*, ili metafora, ne izražavaju očiglednost i preglednost svijeta, njegovu pojavnu tipičnost i realističnost, ne izražavaju distancu s koje se u "standardnom" poređenju uzimaju oba konstituenta i naprosto se vide u specifičnoj interakciji, itd. Svijet kaside, kazao sam već, svijet je na distanci, pregledan i jasan; on je istinski realan.

Oneobičavanje poređenja u tim kasidama vrši se izborom *relativno* neočekivanih konstituenata, ali redovno iz svijeta visokih vrijednosti. *Ruke svijetle kao boja deve koja još rađala nije*: deva je bila beduinu dragocjenost katkad veća i od žene, jer je o devi ovisio njegov opstanak; *Grudi poput sedefaste kutije*: sjajne i glatke (možda i čvrste), svijetle i dragocjene poput sedefa; *Bokovi za koje su ulazna vrata pretijesna* (implicirano poređenje): široki bokovi su uvjet ženstvenosti, sposobnosti za rađanje; osim toga, vrata kao semiotički znak nomadu znače mnogo više nego nekom drugom – ona znače smiraj, sigurnost itd.; *Zglobovi obli kao da su od mermera ili kost slonova*: mermer i slonova kost su dragocjenosti itd.

### *Konstituenti poređenja kao neimari pozitiviteta*

Važno je upozoriti da konstituenti poređenja imaju visoku vrijednost u beduinovoj realnosti zbog općeg pozitivnog odnosa prema svijetu, odnosa kakav izražava pjesma do one granice na kojoj se može nazvati i odom. No, o tome treba podrobnije govoriti nekom drugom prilikom. Ovdje je nužno kazati da se uvijek oba konstituenta poređenja uzimaju iz realnoga svijeta. Pritom se vodi računa da su konstituenti tipični i istovremeno, kao što rekoh, da predstavljaju visoke vrijednosti toga realnog svijeta, a oneobičavanje se postiže njihovim izborom iz relativno udaljenih prostora realnoga svijeta: žena – deva; grudi – sedef; bokovi – vrata; zglobovi – mermer/slonovača itd. Kao što se vidi, "stvarnosnost" konstituenata je najvišega reda. Time se iznova ističe realističnost svijeta pjesme, a tipičnost se relativno oneobičava. To oneobičavanje

je nužno jer bez njega tipični predmeti ili pojave ne bi bili zanimljivi čitaocu; njihov faktografski kvalitet u punom značenju irelevantan je i nepodesan za pjesmu u kojoj se tipičnosti ne oneobičavaju samo stilskim sredstvima već, naravno, i sredstvima forme. Tipičnost jest, između ostaloga, jedan od važnih komunikacijskih uvjeta na relaciji pjesma – čitalac, pa se i njeno oneobičavanje, iako je nužno, limitira okvirima tih komunikacijskih uvjeta.

Izbor drugog konstituenta poređenja iz kruga predmeta koji inače imaju izuzetan stepen vrijednosti u realnome svijetu beduina ima naročitu poetičku konsekvenciju. Naime, izborom takvih vrijednosti i njihovim dovođenjem u odnos poređenja stvara se izuzetan pozitivitet u pjesmi, ali onaj pozitivitet koji se realizira sa pjesnikove pozicije. Pjesnik i njegova pozicija uvijek su pozitivni u odnosu na vanjski svijet, čak i kada pjesnik predstavlja neke negativne strane toga svijeta, premda se takvi aspekti rjeđe uvode u pjesmu. U citatima koje sam do sada navodio, gotovo isključivo su korišteni ti pozitivni konstituenti: deva, gazela, vrata, sedef i drugi. Budući da ovom poezijom dominira poređenje koje preferira pozitivne predmete/situacije realnoga svijeta, to je i svijet pjesme veoma svijetao, prozračan, sav ustreptao u radosti i preglednosti. Taj pozitivitet gradi se od mikrostruktura do makrostruktura koje sačinjavaju pjesmu. Pjesnik je jednako razdragan pojavom svoje drage koliko i vrijednostima svoga konja, ili olujom koja privremeno mijenja pejzaž. Drugim riječima, od poređenja sadržanog u polustihu, ili u distihu, do nivoa u kome ta poređenja, kumulacijom, predstavljaju predmet do zasićenosti – stalno se unapređuje pjesnikova osnovna težnja da svijet realnosti koji je transponiran u svijet pjesme bude optimalno osunčan tim neiscrpnim pozitivitetom. No, pjesnik nastoji da svoju gotovo himničku poziciju naglašava ne samo korišćenjem pozitivnih konstituenata poređenja nego i one konstituente koji su u osnovi negativni preobražava i uvodi ih u sveopću atmosferu ozarenosti. Ta pjesnikova izuzetna sposobnost govori, zapravo, o takvom njegovom poimanju svijeta koje je uvijek obilježeno pjesnikovom vedrinom, a ona se gradi figurama opisa. Mogu to ovdje ilustrirati sa dva primjera.

Lebid upoređuje brzinu svoje jahaće životinje sa brzinom divlje krave koja pomamno juri kada joj ubiju mladunče:

*Moja deva je takva, il' je kao krava čije tele je zvijer rastrgala  
Što je za krdom zaostalo dok je ona krdo predvodila;*

*Koja ga je izgubila, a potom ga nije prestajala tražiti  
Posvuda među pješčanim humkama i nježno ga dozivati.<sup>34</sup>*

Katkada se u starim kasidama pogled voljene žene poredi sa pogledom krave koja je izgubila mladunče. Tumači ove poezije navode kako se to poređenje uvodi stoga što krava u datoj prilici ima vrlo tužan pogled, za koji ne možemo reći da je nesretan jer životinja valjda ne može biti sretna ni nesretna,

<sup>34</sup> *Mu'allaqe...*, str. 92.

ali ako bi se njen pogled poredio s ljudskim onda je taj pogled, s obzirom na težinu gubitka, veoma nesretan.<sup>35</sup> Dakle, riječ je o izvjesnom negativnom potencijalu, u značenju negativnih zbivanja i reakcija koje ona proizvode. Međutim, pjesnik je taj izrazito negativan potencijal preobrazio u pozitivan, jer usporedbom kazuje kako je pogled njegove drage nemjerljivo nježan, mehak, uz sve to i "krupnook". Očito, pjesnik vrlo spretno i efektno koristi neobično poređenje, čiji jedan konstituent je negativan, da bi *svoju poziciju* učinio pozitivnom. Vanjski svijet koji on posmatra "dioptrijom poredbenosti" uvijek je tu zato da bi istakao lirsku ozarenost njegove pozicije. Naravno, ovakav efekt poređenja s pogledom krave ne može se posmatrati izvan općeg pravila o dragocjenosti konstituenata u realnome svijetu, jer, kao što sam kazao, krava u beduinovom svijetu imala je vrijednost potpuno drukčiju od one koju ima u drugim kulturama i u drugim vremenima.

Za drugi primjer mogu poslužiti Ibn Kulsumovi stihovi:

*Zar svijet ne zna da smo harati naučili*

*U vrijeme kada smo još nejaki bili;*

*Zar ne znaju da nas još niko izgrdio nije,*

*A da ga mi nismo izgrdili od svih grdnije?!<sup>36</sup>*

Ili Qaysovi stihovi o neprijateljstvu kao negativnom potencijalu:

*Mnoštvu ljutih protivnika žestoko sam uzvraćao*

*I nasrtaje njihove bezopasnim sam smatrao.*

*Ah, noćima su se na me sudbinski obrušavali*

*Talasi briga i na kušnje me strašne stavljali.<sup>37</sup>*

Pjesnikov život nije lagahan: on oduvijek ima neprijatelje koji ga žele smaknuti, a ima i drugih briga zbog kojih nema mirna sna. Međutim, pjesnik nije zbog toga depresivan, već zahvaljujući nedaćama on je u stanju da istakne sve svoje vrline: retoričku vještinu, izdržljivost, dostojanstvo itd. Drugim riječima, čak i negativne strane života ne utječu na njegovu nepobjedivu vedrinu u odnosu prema svijetu.<sup>38</sup> Negativitet se uvijek prevladava pozitivitetom pjesnikove pozicije s koje on nadmoćno motri svijet predstavljajući ga *svojim*

35 Krava nije uzeta nasumično: ona je bila u svijetu beduina također dragocjenost jer je bila relativno rijetka i pružala je čovjeku mnogo koristi za njegovu egzistenciju. To istovremeno svjedoči o relativnosti ili o socijalnoj uvjetovanost tropa i figura – u našem, u današnjem socijalnom ambijentu, i najmanji nagovještaj sličnosti žene i krave, u bilo čemu, djeluje izuzetno pogrdno; u svijetu onovremenog beduina bilo je upravo suprotno.

36 *Mu<sup>ʿ</sup>allaqe*..., str. 110.

37 *Ibid.*, str. 48.

38 Ṭarafa će to eksplicirati stihovima:

*Života mi moga, briga mi dan ne zamučuje,*

*Niti dopuštam da mi noć vječito traje!*

(*Ibid.*, str. 70)

opisima. U tom smislu može se govoriti o naročitoj vrsti ekstrovertiranosti ove poezije. Naime, očito je kako u njoj uopće nema hegelijanskog "silaženja duha u svoju subjektivnu unutrašnjost", već je cijela beduinova duševnost izražena izlaskom u vanjski svijet, koji joj se predstavlja kristalno jasnim, prozračnim, preglednim i podatnim njegovim opisima, bez prevelikih kovitlaca koji bi zamutili tu opću vedrinu svijeta. Poniranje u vlastitu duševnost ne bi rezultiralo tako bezuvjetno vedrom, ekstrovertiranom poezijom, već bi u tom slučaju trebalo očekivati znatno više refleksivnih, pa i pesimističnih tonova. No, u staroj arapskoj poeziji, izuzimajući dvoje-troje pjesnika koji su pjevali tužbalice, prevladava radosno otvaranje pjesnikove duševnosti za svijet s kojim on živi u punom skladu i u optimističnosti, čak i kada ratuje, kada ga draga ostavlja itd. Takvoj vrsti poezije najprimjerenije su figure opisa, posebno poređenje, jer su one najsposobnije da izraze taj vedri pjesnikov odnos prema svijetu, kao i vedrinu svijeta samoga. "Panoramski" "prikaz" svijeta, kakav zatičemo u staroj arapskoj poeziji, ne može imati dominantno ista stilska sredstva, poetiku uopće, kao refleksivna poezija, recimo, odnosno poezija usmjerena hegelijanskoj "subjektivnoj unutrašnjosti". Nazočnost svijeta, prepuštenog opisima, i pjesnikova ekstrovertiranost rezultiraju orijentaliski pozitivnim odnosom prema svijetu i darom za onu vrstu realističnosti koja se boji tonovima pjesnikove unutarnje vedrine.

### *Figura poređenja i putopisna prozračnost svijeta*

Ta opća otvorenost prema svijetu, koga pjesnik nastoji opisati, utječe na još barem dva značajna poetička aspekta. Najprije, zbog usrdnosti svoje percepcije svijeta i stvaralačke radosti njegova transponiranja u pjesmu, pjesnik teži da otkriva svijet sredstvima svoga izraza. To znači kako se on ne zadovoljava predstavljanjem jednog pejzaža, predmeta ili situacije, ma koliko iscrpno ga opisao, već ga njegov odnos prema svijetu tjera na putovanje (imaginarno, poetsko) da bi se razvijala lirski radost otkrivanja svijeta u harmoniji, ali isto tako i zato da bi se njegovo osnovno stilsko sredstvo – poređenje – stalno obogaćivalo. To je jedan od važnih razloga zašto stara kasida ima formu osobenog putopisa. Bez obzira na to što je stara kasida čiji stih je u tehničkom pogledu doveden do perfekcije, njena putopisna narav ogleđa se u pokretljivosti pjesnika i u statičnosti krajolika, u nizanju tema i, naročito, u korišćenju figura opisa koje karakteriziraju taj žanr.

S druge strane, i u vezi s prethodnim, stara kasida je u osnovi pripovjednog karaktera. To je u samoj duši putopisa. Qays pripovijeda o svojim ljubavima. Čak i u formalnom smislu, pripovjednost je očita u činjenici što je on, na samom početku pjesme, na putu s dvojicom prijatelja koje zaustavlja pored napuštenih bivaka i pripovijeda im o tim svojim ljubavima. Funkcija prošlog vremena, za koje sam kazao da je dominantno u staroj kasidi, veoma je važna za pripovjednost kaside. Pjesnik potanko *pripovijeda* o svojim ljubavničkim

zgodama, pri čemu je naglašena spomenuta ekstrovertiranost i distanciranost. Naime, njegovom pripovjedačkom maniru nije primjereno da odveć nijansira svoja ili ženina *duševna stanja* – ona se daju samo u naznakama – već je tome maniru primjereno opisivanje niza *dogadaja*; pripovjedač istrajava na pripovijedanju događaja, a za njega je marginalno psihološko nijansiranje, jer je on, najprije i najviše, otvoren za vanjski svijet. Potom pjesnik – u istoj pjesmi, naravno – pripovijeda o svojim daljnjim putovanjima i suočavanju s nedaćama; pripovijeda o svome konju i o lovu na tome izvanrednom konju – sve do onog znamenitog opisa oluje o kojoj pripovijeda s posebnim žarom.

Karakter pripovjednosti kaside nije očigledan u mjeri u kojoj je to očigledno za prozni putopis kao žanr. Naime, pjesma ne može biti ekstenzivna onako kako je to prozni putopis, već ona teži izvjesnom balansiraju pripovjedačke ekstenzivnosti i poetske intenzivnosti. Stoga kasida, u prosjeku, ima devedesetak distiha, što bi moglo biti mnogo za monotematsku lirsku pjesmu, ali i malo za jedan prozni putopis. Zbog posebnih zahtjeva pjesničkog djela, putopisni i pripovjedni karakter kaside unekoliko se modificira, tako da nedovoljno vičnom čitaocu i ne ostavlja dojam pripovjednosti ili putopisnosti. Poetska sintaksa, zahtjevi rime, ritmizacija, gomilanje paralelizama kao jednog od osnovnih sredstava pjesničkog djela itd. – sve to utječe na pomjeranje putopisnog i pripovjednog ugla pjesme, pa se, zaslugom spomenutog principa intenziviranja, više gomilaju figure opisa koje su, zapravo, gušće nego u proznom putopisu, ali to ne mijenja pripovjednu i putopisnu suštinu kaside.

Naravno, pripovjednost je također u čvrstoj vezi sa preglednošću pejzaža, predmeta, ili zbivanja, a ovoj je, opet, imanentna distanca. Svijet kaside, kao i vanjski svijet za kasidu, potpuno su vidljivi i pjesnik je očaran njima. Svijet je sav u relacijama usporednosti koja se uspostavlja u naročitoj vrsti lirskoga ushita. O njemu se pripovijeda, njime se putuje i on se najbolje dočarava uspoređivanjem njegovih (fizičkih) realija i akcidencija.

Tome svijetu antičke jedrine i zaokruženosti tek predstoje metaforski uzleti i kovitlaci.

## FIGURA POREĐENJA U STAROJ ARAPSKOJ POEZIJI: SVIJET NA DISTANCI

### Sažetak

Poetika stare arapske književnosti temelji se na figuri poređenja. Dominantnost te stilske figure, koja se enormno grana i koja kulminira u staroj arapskoj poeziji, bila je "argument" mnogim istraživačima da tu poeziju oci-

jene kao "materijalističnu", pri čemu se u taj izraz unosio optimum negativnih konotacija. Međutim, predominantnost figure poređenja je najuspjeliji izraz odnosa prema svijetu antičkih Arabljana budući da je poezija istovremeno bila najsuvisliji izraz njihove duhovnosti općenito. Taj odnos je *odnos distance*.

Figurom poređenja, kao prevladavajućim stilskim sredstvom na kome je utemeljena ta poetika, pjesnici izražavaju opći nazor antičkog Arabljanina, koji vascijeli svoj svijet doživljava potpuno jasnim i prozračnim, preglednim i nazočnim u kristalnim komparacijama. Da bi mogao optimalno razvijati figuru poređenja, kojom predstavlja svijet i sebi samome, pjesnik je morao promatrati taj svijet s distance, jer figura poređenja podrazumijeva punu preglednost svijeta i očiglednost njegovih poredbenih korelata. Plošnost svijeta je u tom slučaju nužna. Istovremeno, motreći tako svijet s distance, koja omogućava usporedivost, pjesnik je upućen na percepciju plošnosti fizičkoga, jer figura poređenja podrazumijeva, osim nazočnosti, i nedinamičke, gotovo mehaničke "odnose" među korelatima. To je naročit izraz distanciranosti čak i među poredbenim korelatima. Nasuprot tome, metafora dinamizira odnose među konstituentima i ona izražava svijet iznutra; taj poetički prevrat izvršit će kur'anski Tekst.

Posljedice opisane pozicije figure poređenja u staroj poetici i prirode te figure ispoljavaju se, između ostalog, u parcelaciji tekstnog prostora, odnosno u tematskoj parcelaciji pjesme satkane od mnoštva tema koje se daju parcelirati sve dotle da svaka figura poređenja predstavlja temu za se. To je poetika arabske. S druge strane, figura poređenja najbolje se osjeća u putopisnom žanru i u putopisnoj recepciji svijeta, koja, opet, zahtijeva distanciranost recipijenta čak i kada se kreće krajolicima, jer je uvjet poređenja preglednost. Stoga je antička arabljanska kasida u osnovi putopisna.

Stara poezija, posebno antička arabljanska s dominantnom figurom poređenja, na najbolji način izražava drevno arabljansko doživljavanje svijeta s distance, u antičkoj jedrini i zaokruženosti, te u lirskoj razdraganosti, budući da se u nazočnom svijetu najčešće traže poredbeni korelati koji afirmiraju ljepotu preglednoga svijeta.

## THE COMPARISON FIGURE IN THE OLD ARABIC POETRY: THE WORLD AT A DISTANCE

### Summary

The poetics of the old Arabic literature is based on the comparison figure. The dominance of this figure, enormously branching and culminating in the old Arabic poetry, was for many researchers "an argument" to evaluate



this poetry as “materialistic”, where this adjective implied an abundance of negative connotations. However, the comparison figure predominance is the most successful expression of ancient Arabians’ attitude towards the world, since poetry at the same time was the most meaningful expression of their spirituality in general. That attitude is the *attitude of distance*.

With the comparison figure, as the prevailing means of style that poetry was based on, the poets express the general view of the ancient Arabian, who experiences/sees his whole world as absolutely clear and ethereal, systematic and present in crystal-like comparisons.

To be able to develop optimally the comparison figure by which he presents the world also to himself, the poet had to observe that world from a distance, because the comparison figure implies the full view of the world and the obviousness of its comparison correlations. The one-dimensionality of the world in that case is indispensable. Simultaneously, observing the world thus from the distance enabling comparison, the poet is confined to the perception of one-dimensionality of the physical, as the comparison figure also implies, apart from the presence, non-dynamic, almost mechanical “relations” between correlations. This is a particular expression of distance even between the comparative correlations. Conversely, the metaphor dynamises the relations between constituents and it expresses the world from the inside; that poetic shift will be brought about by the Qur’anic Text. Effects of the described comparison figure position in the old poetry and of the nature of that figure are manifested, inter alia, in the breaking down of text space, i.e. in the thematic breakdown of a poem composed of a multitude of themes which lend themselves to breaking down until each comparison figure becomes a theme for itself. This is the poetics of the arabesque. On the other hand, the comparison figure is best felt in the travelogue genre and the travelogue perception of the world which, in turn, requires the recipient’s distance even when he is moving about landscapes, as a comparison requirement is an easy survey. Hence, the ancient Arabian qasida is basically of a travelogue nature.

The old poetry, particularly the ancient Arabian poetry with the dominant comparison figure, best expresses the ancient Arabian experience of the world from a distance, in the ancient concision and completeness, and in the lyrical joy, as in the present world most frequently asked are comparative correlations winning recognition of beauty of the observable world.