

ESAD DURAKOVIĆ
(Sarajevo)

POETIKA KLASIČNE KNJIŽEVNOSTI NA
ORIJENTALNO-ISLAMSKIM JEZICIMA:
MUSAMMAT FORME KAO KOHEZIVNI FAKTOR

Sažetak

U klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima (arapski, perzijski i turski) njegovana je jedna grupa pjesničkih formi poznatih pod zajedničkim nazivom *musammat*. Sa stanovišta poetike, ove forme su zanimljive prvenstveno zbog toga što su relativno velikom produkcijom i ugledom koji su imale u književnoj tradiciji doprinosile, u velikoj mjeri, jedinstvu poetičkog sistema klasične književnosti iako se ona stvarala u tri jezika. Ova činjenica upućuje na to da je uputno klasičnu književnost proučavati kao jedan sistem, da su etnocentrični pristupi klasičnoj književnosti izvedeni naknadno, te da su nepodesni stvarnom “karakteru” te književnosti. *Musammat forme* snažno kontinuiraju književnu tradiciju na orijentalno-islamskim jezicima, kao njen moćan kohezivni faktor: poetički konstituenti ovih formi prepoznatljivi su od antičke arabljanske kaside do one u osmanskome jeziku u kome su se najviše i stvarale *musammat forme*. Sa stanovišta poetike, također je zanimljivo da je u *musammat formama* kulminirala naklonjenost ove književnosti općenito formi koja je, tradicijski, bila prioritetna u odnosu na sadržaj. Štaviše, *musammat forme* su otišle tako daleko u preferiranju forme da je pjesništvu inspiracijom postala sama forma, a ne bilo koji sadržaj (na primjer, u formama *tahmis*, *nazira*, *mesnevija* i dr.). U krajnjim konsekvencijama, forma postaje junak tradicije, a odnos između formi i sadržaja toliko je slobodan da bilo koji sadržaj može biti izražen u bilo kojoj formi. Na taj način se književna tradicija predstavlja kao dominantno lirična, i to dvostruko. Na jednoj strani, njome dominiraju lirske poetske vrste, a na drugoj strani – izvanredno dinamičan odnos formi među sobom čini cijelu tradiciju dinamičnom i liričnom

u smislu potpunog prepuštanja dražima forme, orijentalски bezbrižnom izlasku subjekta u svijet formi. Ovakav poetološki pristup klasičnoj književnosti, odnosno *musammat formama* kao jednoj od njenih dominantni, pokazuje kako se ta književnost ne može smatrati epigonskom, iako se takvom učini mnogima na prvi pogled, već je ona ispoljavala dinamičnost na specifičan način koji često izmiče književnohistorijskim studijama, ali je evidentan u poetološkim pristupima.

Ključne riječi: klasična književnost, liričnost tradicije, intertekstualnost, musammat, tahmis, nazira

*

Poigravanje formama u klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima je tradicijska konstanta – od arablјanske antike do divanske književnosti u osmanskom turskom jeziku. Kreativnost se najvećim dijelom ograničavala na taj aspekt umjetničke književnosti, posebno u poeziji, ali su i prozne vrste često bile opsjednute formom. Stoga se u istraživanju klasične književnosti suočavamo sa značajnim poteškoćama ako joj prilazimo sa terminološkom aparaturom koju koristimo u njenim modernim ili savremenim značenjima: materija pruža otpor i nije moguće biti konzistentan u valјanoj primjeni moderne terminološke aparature.

Klasičnu književnost na orijentalno-islamskim jezicima karakterizira specifičan odnos prema formiranju književnih žanrova koje – kao i mnoge druge temeljne kategorije iz klasične književnosti – ne možemo razumijevati u modernim značenjima tih kategorija. Odlika klasične književnosti u cjelini jest nestabilnost njenih žanrova, odnosno otpor te književnosti da, općenito, formira žanrove u onom smislu u kome tema/sadržaj/motiv snažno participira u “stabiliziranju” ili prepoznatljivosti žanra, a time i u njegovoj nominaciji: upravo nominacija bi trebalo da proizlazi iz relativno stabilnog odnosa određenog sadržaja i forme u kojoj se on umjetnički izražava; s druge strane, žanrovska nominacija ima zadatak da održava tu (relativnu) stabilnost koju nastoji prevladati umjetnikova kreativnost iako u tome ne uspijeva radikalno. U klasičnoj književnosti forma uvijek ima ključnu ulogu u inoviranju tradicije koju zbog toga karakterizira izuzetna pokretljivost formi a ne žanrova u značenju u kome danas govorimo o žanrovima. U tom smislu i govorim o formi, odnosno o formama koje nisu isto što i književni žanr. Oriјentalски osjećaj za formu općenito teži ka onoj vrsti bezbrižnosti koja ga oslobađa stroge organiziranosti i dosljednosti. Mnogi to prepoznaju kao navodnu sklonost orijentalaca ka anarhičnosti (lјudi inače inkliniraju ka tome da stvari posmatraju u oštrim opozicijama), ali će prije

biti da je riječ o naročitoj vrsti panteističke bezbrižnosti nepomirljive s formalnostima, i koja, upravo kao panteistička, vodi nadomak hedonizma, ili čak povremeno uvodi u njega. Takav duh naprosto nije mogao dovesti ni književne žanrove do krajnje strogosti. Istina je da su forme u klasičnoj književnosti – barem većina njih, odnosno one dominantne, obilježavajuće – relativno stroge, naročito u pjesništvu s kvantitativnom metrikom, koja se ravna prema matematički strogo utvrđenim pravilima (tačno određen broj kratkih i dugih slogova u svakome stihu, precizna rima i td.), ali se ta očigledna i naoko nepopustljiva strogost relaksira vrlo efektno tamo gdje se ne očekuje. Naime, na jednoj strani – što je poetički zanimljivo i važno – ta strogost “amortizira” se u izuzetno slobodnom odnosu sadržājā prema formama, i obrnuto – u sposobnosti formi da se razdragano prepuste bilo kojem sadržaju. Dakle, impresivno je kako na jednoj strani postoji i dosljedno se izražava strogost forme, ali se ona istovremeno i u bitnome prevladava velikom fleksibilnošću u odnosima forma-sadržaj i sadržaj-forma. Na primjer, gazel se naprosto otrgnuo mogućnosti da bude “rezerviran” samo za *ljubavnu* liriku, pa je postao “dom” za bilo koji lirski sadržaj, sinonim za liriku općenito; kaside je zadržala slične “navike” u tradiciji, i td.

Ovakvim odnosom formi i sadržaja – kao odnosom strogih normi i relaksirajuće seobe sadržājā – stvara se ona vrsta dinamičnosti u pjesništvu, odnosno u poetici i tradiciji u cjelini, koja cijelu klasičnu književnost čini izrazito lirskom i dinamičnom, suštinski oslobođenom od najstrožijih zahtjeva normativnosti u odnosu prema onome što smo navikli da fiksiramo u književne rodove i njihove vrste. To je jedna od temeljnih estetičkih i poetičkih tački u kojima se klasična književnost na orijentalno-islamskim jezicima značajno razlikuje od one koju zovemo zapadnjačkom. Mnogi su to razlikovanje ocijenili kao inferiornost klasične književnosti na orijentalno-islamskim jezicima.¹

Dakle, u klasičnoj književnosti postoji dvovrsno i simultano izražavanje otpora konačnoj normativnosti koja bi tradiciju odvela u jalovi tradicionalizam i epigoniju. Onaj slobodan duh, ono bezbrižno kretanje “tamo-amorijentalne duševnosti o kojoj govori Hegel² nije ni mogao stvarati poeziju, pa ni književnost u cjelini, drukčiju od one kakvu jest stvarao: s velikim znanjem o formi kao takvoj, o poetičkim vrlinama formi, ali i o potrebi njihovog stalnog amplifikiranja i podatnosti svim sadržajima. U krajnjim konsekvencijama i kazano pojednostavljeno – bez obzira na to što su pojednostavljena uvijek rizična – skiciranim odnosom

¹ Vidjeti, na primjer: Frančesko Gabrijele, *Arapaska književnost*, preveli: Milana Piletić i Srđan Musić, Svjetlost, Sarajevo, 1985.

² G. V. F. Hegel, *Estetika*, III, prijevod: Dr Nikola Popović, Kultura, Beograd, 1970, 549.

formi i sadržaja, kao i odnosom formi među sobom, *pobijedena je krutost*: tradicijski je izraženo veliko znanje o formama, kao i respektiranje iskustava o formi kao takvoj, općenito, ali je istaknuta i nužnost za stalnim poetičkim prevladavanjima.

Forma *mesnevija* je naročit izraz te stvaralačke oslobođenosti u kojoj čak i krajnje uozbiljena refleksivnost (tako i sufijska poezija) stiče neograničene uslove za lirsku ekspresiju koja i danas plijeni svijet – i Istok i Zapad. No, mesnevija zahtijeva posebno istraživanje, a ovom prilikom posvetiti ću se drugim formama u kojima su stvarali pjesnici klasičnog perioda, afirmirajući gotovo bezgranično slobodno kretanje formi.

U klasičnoj književnosti – a to naročito važi za onu u arapskom jeziku – književnik nije mogao biti najveći autoritet ako se ogleda samo u jednoj vrsti, bez obzira na to što je upravo u njoj mogao postati najbolji. Tradicija je neopozivo zahtijevala da se književnik uspješno “ogleda” u većem broju dominantnih formi, što znači u prvome redu da je morao biti veoma učen u/o tradiciji, te da je morao optimalno vladati tehnikama stvaralaštva – u krajnjoj liniji “tehnika formi”, čak “tehnologijom” književnoga pisanja. Ugled književnika uglavnom je bio srazmjeran njegovoj sposobnosti da se slobodno i suvereno kreće u carstvu formi. Neki književnici, poglavito pjesnici, postali su *prepoznatljivi* u povijesti književnosti po određenoj formi u kojoj su se, navodno, najuspješnije izrazili. Primjera radi, Abū Nuwās uvijek asocira na vinsku poeziju, iako je on, kao i mnogi drugi, bio uspješan (prema sudu njegovih savremenika) u mnogim drugim formama. Doduše, ne smije se previdjeti da se neki književnici jesu uspješnije izražavali u jednoj formi nego u nekim drugim, ali su nalozi tradicije – a to je za poetologiju i za historiju književnosti važno – bili takvi da su dobri književnici morali dokazati talentiranost u brojnim formama, pa i na taj način prevladavati krutost izraženu vezanošću jednog književnika za jednu formu.

U onoj vrsti stvaralačke igre kakvu zatičemo u *musammāt formama* ili *nazirama*, na primjer, kao krajnjim domašajima istovremenog poetičkog obavezivanja i oslobađanja od njega nailazimo na pojavu koja bi se mogla nazvati intertekstualnošću. Međutim, u danim slučajevima (na primjer, u tahmisu) nije riječ samo o vrsti odnosa među tekstovima kakvi se javljaju u nekim oblicima intertekstualnosti; tu je naglašen onaj nivo intertekstualnosti u kome se, doslovno, preuzima tuđi tekst, *upravo kao tekst*, a to znači da je na djelu citatnost kao jedna vrsta intertekstualnosti. Međutim, upravo takva vrsta intertekstualnosti se istovremeno i prevladava na jednoj znatno višoj razini, tako da se postavlja pitanje koliko je, zapravo, uopće utemeljeno govoriti o intertekstualnosti u uobičajenom značenju, ili – govoriti o intertekstualnosti bez nužnih tumačenja njenih

daljnjih poetičkih posebnosti. Naime, u ovim formama nije primarni cilj autora da citira sadržaj drugog djela (njegov birani dio), jer sadržaj uglavnom i nije primaran u ovoj poetici, već je cilj autora da “citira formu” svoga prototeksta, odnosno djela s kojim vodi poetički dijalog. To je veoma velika razlika u odnosu na “običnu” citatnost – citiranje sadržaja prototeksta, a razlika proizlazi iz činjenice koju sam do sada obrazlagao imanentnim pristupom, dakle iz toga da je klasična književnost na orijentalno-islamskim jezicima carstvo formi, da su forme prioritetne te da one relativiziraju, odnosno traže dodatna tumačenja kategorija intertekstualnosti. Štaviše, čini se da u ovim poetički “usavršenim” formama na najbolji način dolazi do izražaja taj slobodni odnos sadržaja i formi, na jednoj strani, i formi među njima samima, na drugoj strani. Jer, na “prvome nivou”, u protopjesmi, već je izražen slobodan odnos sadržaja i formi, njihovo nesmetano kretanje i prelijevanje, ali se ta sloboda optimalno razvija u metapjesmi (recimo u *tahmisu* ili u *naziri*), jer isti sadržaj “emigrira” u novu formu tako što u nju unosi i sebe i formu u kojoj je već izražen. Preplet postaje potpun. Drugim riječima, u toj poetici sadržaji su sposobni da pohode razne forme, bilo koje; oni su čak sasvim bezbrižni u tom pogledu, tako da ta neograničena i nesputana prilagodljivost sadržaja i formi karakterizira cijelu klasičnu književnost. Ali – nije to samo odlika sadržaja: u prezreloj fazi klasične epohe, forme također izražavaju neku vrstu poetičke žudnje za “migracijama”, za simbiozama i metamorfozama gotovo nezamislivih domašaja. Stoga je klasična književnost podatna intertekstualnim istraživanjima – te metode treba preporučiti – ali je nužno imati u vidu, pri tome, da je poanta u intertekstualnoj poetičkoj komunikaciji klasičnog pjesništva upravo na *citatnosti formi*, a ne na samome sadržaju književnih djela. Poetika se time specificira; značaj forme se optimalizira na takav način da su forme stalno svjesne važnosti tradicije koja se, sa svoje strane, uvijek određuje kao njihova “domovina”.

U klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima forma je postala inspiracijom za umjetnike. Nisu se ulagali napori u potrazi za sadržajima u njihovoj posebnosti koja vodi ka individualitetu književnog djela. Vrlo rano u povijesti iznesena je “poetička proklamacija” po kojoj su svi mogući sadržaji već korišteni, te da je tako formiran konačan rezervoar motiva u tradiciji. Već korištene motive treba samo reaktualizirati formom. Tako nastaje nepregledno carstvo formi.

Zbog ovakvog preferiranja forme u jednoj golemoj tradiciji često smo spremni – orijentolozi naročito – da upravo tu golemu književnu tradiciju proglasimo izrazito tradicionalističkom, čak epigonskom, a to su vrijednosno diskvalificirajuće odrednice. Međutim, dubljim poniranjem

u književnu tradiciju, u njenu poetiku naročito, shvaćamo da ta opasnost potiče, zapravo, iz činjenice da mi danas razumijevamo književnost kao umjetnost znatno drukčije od onoga kako su je shvaćali naši preci. Ukoliko ne odstupamo od *isključivog* stanovišta sadašnjosti, nemamo nikakve mogućnosti da shvatimo tradiciju, odnosno našu klasičnu književnost koja je naprosto nešto drukčije. Jer, cijela klasična književna tradicija, u svojim glavnim tokovima, proglašava da je poetički preporučeno, postulirano, korištenje istih motiva koje su “obradili” drugi pjesnici – što bliže izvoru i uzoru, što bliže! – a mi joj zbog toga kritički/vrijednosno prigovarimo. To je suštinsko nesporazumijevanje. Valja pretpostaviti s valjanim razlozima i upravo na temelju “stare poetike”, da pjesniku klasične epohe uopće ne bi smetalo da ga zovemo tradicionalistom, naprotiv – on je toliko odan tradiciji da se ponosi time, kao što se ponose i njegovi savremenici. Pojam tradicionalizam/podražavalaštvo (*taqlīdiyya, ittibā’iyya* i sl.) naprosto ima različite vrijednosne sadržaje u različitim vremenima. Uostalom, sud vrijednosti je nestabilna kategorija; ona nije objektivna datost već je intersubjektivna, a to znači – konsekvantno – da je i povijesna kategorija. Stoga je neadekvatno proglašavati klasičnu književnost na orijentalno-islamskim jezicima tradicionalističkom, u negativnom značenju toga pojma. Ona je imala svoju izvrsnu dinamičnost ostvarivanu, prije svega, u domenu forme (bilo je inovacija i u domenu sadržaja), u njenom usavršavanju gotovo u beskonačnost. O tome svjedoče i *musammāt forme*. No, prije nego što predstavim *musammāt forme* (samo u sažetom obliku), potrebno je ukazati na još neke “posljedice” preferiranja forme i odnosa savremenika, posebno orijentalista, prema tome.

Negativne posljedice *stanovišta sadašnjosti* prema *drukčije osviještenoj prošlosti* ispoljavaju se u nedovoljnom razumijevanju književne prošlosti, njenom neadekvatnom vrednovanju, zapravo – vrlo često estetskom neutraliziranju. U vezi s tim, ima jedan naročito važan problem koji orijentalisti bezmjerno kultiviraju u negativnom smjeru.

Klasičnu književnost na orijentalno-islamskim jezicima predstavljaju kulturi Zapada orijentalisti, i to u najvećem broju i vrlo istrajno, na takav način da se ta književnost definitivno i gotovo tragično osujećuje kao umjetnost u recepciji čitalaca na Zapadu. Upravo ova analiza važnosti forme može pokazati to na najbolji način. Njihovo ignoriranje važnosti forme u klasičnoj poetici – na teorijskom nivou – praćeno je i orijentalističkom prevodilačkom praksom (dugo, i naročito u kanonskim orijentalističkim djelima) u kojoj je ignoriranje forme književnog djela dovedeno do krajnjih granica. Tako ćemo na mnoštvu mjesta, u kanonskim djelima orijentalista, čitati “stihove” u prijevodu koji ne samo da nisu bliski izvorniku već uopće nisu stihovi: oni su nemušti, estetski potpuno

pasivizirani prozni zapisi; u njima nema rime, ritma, metra – baš ništa od vrijednosti na kojima *insistira* izvornik. Nije uopće jasno zašto se ljudi bave takvim “prijevodima”. Po svemu sudeći, njihov cilj je da čitaocu *svoga* teksta prenesu tzv. značenje izvornika, ispuštajući iz vida da *značenje umjetničkog teksta* nipošto nije u onome što bi se moglo nazvati njegovim sadržajem u doslovnom smislu. Značenje umjetničkog teksta, kao estetske tvorevine, primarno je u njegovom insistiranju na *jedinstvu* forme i sadržaja, čak na njihovoj istovremenosti, bez obzira na njihove prevalencije koje su povijesno promjenljive. Prenošnje samo onoga što zovemo sadržajem, izdvojeno iz *njegove* forme, utoliko prije što forma teži ka perfekcionizmu, jest tragično nerazumijevanje umjetnine, njene estetske funkcije i njeno trajno osujećenje. Nadalje, takvim nasilničkim postupkom potvrđuje se naučnička i prevodilačka nekompetentnost. Naime, time se hoće reći kako je, zapravo, umjetničko književno djelo sadržano u svojoj “poruci”, a forma se može zanemariti. To je potpun obrat u razumijevanju poetikā. Klasična književnost o kojoj je riječ, naprotiv, marginalizira sadržaj u značenju u kome ga uzima *stanovište sadašnjosti*, štaviše – forma, odnosno beskonačna “stvaralačka igra” formom postaje svojevrsni sadržaj djela; forma je u biti njegova tema. Mnoštvo puta bio sam u prilici da vidim takve “prijevode” iz klasične književnosti (čitati ih ne mogu: naprosto, moje znanje i iskustvo o književnosti je takvo da ne mogu pristati na tako nešto) i uvijek sam se pitao, obeshrabren, da li ti “prevodioci” znaju bilo šta relevantno o tome djelu kao umjetnosti, o poetici i tradiciji u kojima se ono situira. Pri tome, paradoksalno, znam da je riječ o orijentalistima – dakle, o ljudima koji su, navodno, posvećeni toj kulturi i njenoj književnosti. Valja ozbiljno računati i s mogućnošću da neki od njih namjerno osakaćuju tu tradiciju, te da je – također u nekim važnim slučajevima – kanoniziranje njihovih djela usko povezano s tim negativnim namjerama.³

³ Dok sam prevodio *Hiljadu i jednu noć*, na primjer, bio sam zaprepašten saznanjem da vodeći evropski orijentalisti, poput Francesca Gabrielija (na talijanskom jeziku), ili Saljea (na ruskom jeziku) “prevode” više hiljada stihova u djelu zapisima koji su potpuno ravnodušni prema briljantnoj formi izvornika. Da bi situacija bila krajnje loša, čak negativistička, narativ se na mnoštvu mjesta povezuje, kao zlatnim nitima, Šeherezadinim riječima: “... a o tome je pjesnik ispjevao prekrasne stihove...” Potom se izvornik, zaista, kiti klasičnim stihovima u izvanrednoj formi koja se unosi u “prijevod” – poput mrtve ptice – u proznim zapisima koji najčešće uopće ne liče na pjesmu. Čitalac prijevoda je, najblaže rečeno, zbunjen, jer će postati uvjeren kako Šeherzada laže. Čitalac je tako dobio mnoštvo krivih informacija, koje krivotvore i djelo koje čita i tradiciju koju ono predstavlja. Najveći dio klasične arapske poezije, rimovane i ritmizirane proze, prenesen je u tim estetski pasiviziranim i naučnički krivotvorenim “prijevodima” u zapadnjačke jezike. Izuzeci su zaista rijetki.

Prijevodni o kakvima je ovdje riječ uopće ne služe književnosti u kojoj su izvornici, niti kulturi u koju se oni prenose unakaženi. Drugim riječima, klasična književnost na orijentalno-islamskim jezicima je, zapravo, osujećena u predstavljanju drugom kulturalnom krugu. Stepennost njene prikraćenosti mogu pojmiti samo oni koji su u stanju čitati izvornike.⁴

Forme su kao i žanrovi povijesne kategorije. U klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima, forme su se izuzetno uspješno razvijale, budući da je “tehnologija poezije” bila tradicijski preferirana. Ta svekolika *razdraganost formi*, kako sam ih maločas nazvao, možda je ponajbolje izražena u jednom njihovom “jatu” poznatom pod nazivom *musammat*. U tradiciji koju ovdje predstavljam poetološki ima i formi o kojima nije moguće govoriti pojedinačno, s obzirom na njihovo obilje, ali predstavljam one koje su dominantne, ili one koje su karakteristične upravo kao obogaćivanje tradicije formama a među njima su na prvome mjestu *musammat forme*.

⁴ Šta reći, na primjer, o *prevođenju prijevoda* iz klasične književnosti?! To je dvostruko udaljavanje od izvorne forme i od njene sposobnosti – čak njenog zadatka – da kao takva usreći čitaoca: jedno odmicanje, blago rečeno, od takvog izvornika načinio je prvi prevodilac, posebno ako je estetički nesenzibilni filolog, a drugo, još veće odmicanje, čini prevodilac njegova prijevoda; taj drugi prevodilac – da bi tragedija bila potpuna – nije čak u stanju znati ili naslutiti na kakvoj estetičkoj poziciji u odnosu na izvornik nalazi se tekst kojeg on prevodi. Taj problem nekompetentnosti utoliko je nesretniji – nužno je to ponoviti ovdje – ukoliko izvornik više insistira na formi. Kakvu predstavu ili sud o neizmerno gardoj formi antičke arabljanske kaside može imati čitalac *filoloških prijevoda*?! Čak i *Mesnevija*, na primjer, prevodi se u nas sa engleskog jezika, uz neizrecive gubitke. Motiv prevodilaca veže se za njen ideološki (sufijski) aspekt, a forma je “bačena niz vodu”. Jezik prijevoda je nemaran, semantika patuljasta. Prevodioci prijevoda morali bi pretpostaviti da će im Rumi ispostaviti račune za estetsku smutnju u vezi s njegovim djelom. U stvari, svi prijevodi koji su nekompetentni u onako drastičnoj mjeri kao što je većina filoloških prijevoda orijentalno-islamske klasike moraju biti izloženi kulturološkom i estetičkom, čak etičkom posramljivanju zato što čitaoca definitivno uvode u svoj obmanjivački prijevod. Sve dotle dok nemamo takav obogaljeni prijevod, mi barem radosno slutimo o izvrsnosti djela koje nam je tako predstavljeno, a makar i takva slutnja bolja je i za nas i za djelo od *izvjesnosti* u koju nas uvodi nevaljali prijevod: onima koji nisu stručni za izvornik, pogrešni prijevod definitivno oduzima tu dragocjenost slutnje, ili žudnje; čitalac u takvom slučaju zna da to djelo nije ono što je on mislio o njemu u svojoj plemenitoj čitalačkoj radoznalosti. Ono što zovemo sadržajem književnog umjetničkog djela – pokazuje to upravo ova vrsta prijevoda – nije u stanju uznositi čitaoca kao izvornik u svom “estetskom integritetu”, jer – forma pruža dvostruku radost: na jednoj strani, ona pruža radost samome “svom sadržaju” s kojim se objavljuje u uzbudljivom jedinstvu, a na drugoj strani, pruža radost i čitaocu, jer – koliko puta je naš čitalački senzibilitet naprosto zatreperio u kreativnom dodiru s razdraganom formom?! A klasična književnost bijaše sva upravo u tim razdraganim formama.

Poput drugih naziva u klasičnoj književnosti, *musammat* je termin s naglašenim poetičkim i književnohistorijskim potencijalima. Etimološki, ta riječ znači *biserna ogrlica*, *remen*, u punome pozitivitetu tih riječi. Književnohistorijski sadržaj ovoga termina počiva u tome što je on vrijednosni: ogrlica je vrijednost kojom se kiti, gizda jedna kultura i njena književnost. Vrijednosni aspekt je toliko očigledan da nije potrebno obrazlagati ga šire, a književnohistorijski je stoga što ovaj termin uvijek implicira konsenzualni, ili makar intersubjektivni transpovijesni sud vrijednosti.

Drugi aspekt u kome se ovaj termin određuje kao književnohistorijski, ali i kao povijesni, jest njegovo očigledno tradicijsko kontinuiranje sve do samog *zajedničkog* ishodišta u antičkoj književnosti. Prije svega, iako je ovdje riječ o *musammat formama* u tzv. divanskoj književnosti, valja znati da je termin čisto arapski – čak i morfološki i semantički – a preuzimanje termina je teorijski i poetološki uvijek odveć važno da bi se mogli ignorirati preneseni sadržaji i funkcije, budući da termini imaju izraženu takvu sposobnost. Termin pravi onaj čudesni luk prema antici, odnosno prema herojskome dobu književnosti na orijentalno-islamskim jezicima, što sugerira zaključak o zajedničkim ishodištima i zajedničkoj poetici. Naime, najpoznatiji korpus pjesama u cjelokupnoj orijentalno-islamskoj tradiciji – autoritet neuporedivog značaja i snage – bijahu *Muallage* koje su nosile, također, jedan od “počasnih” književnohistorijskih i poetičkih naziva *al-sumut*: ogrlice biserne. Očito, pjesništvo u osmanskome jeziku pamti to iako nije sigurno da to uvijek pamte i da to uvijek valjano razumijevaju izučavaoci, interpretatori književnosti, odnosno nije sigurno da tome poklanjaju dužnu pažnju.

Poetički sadržaj nazīvā *al-sumut*, odnosno *musammat*, suštinski je istovjetan jer kazuje veoma mnogo o preferiranju forme u toj poeziji, o razumijevanju odnosa forme i sadržaja. Egzemplarni korpus *Muallage* nazvane su *bisernim ogrlicama* – u poetičkom smislu zato što se stihovi naprosto nižu jedan do drugoga, poput bisera, na monorimu i monometar koji podsjećaju na “konac” na koji se nižu biseri. Valja se podsjetiti da je temeljni poetički postulat antičke kaside, ali i pjesme veoma dugo nakon antike, bila značenjska samostalnost bejta, tako da on upravo zbog te samostalnosti podsjeća na biser, a niz samostalnih bejtova-bisera održava u cjelini, kao artefakt, jedinstven metar i jedinstvena rima. *Biserna ogrlica*, očigledno je, figurativno izražava osnovna poetička načela uzornih pjesama koje su stotinama godina djelovale kao normativne.

U poeziji na osmanskome jeziku to načelo je usavršavano – upravo onako kako se forma općenito usavršavala u klasičnoj književnosti do

jedva zamislivih amplifikacija, multipliciranja. Naime, osnovno načelo “vješanja”, ili nizanja bisera, u tehnički usavršenom pjesništvu je dobilo nove oblike i nove smislove: pjesnici su se zaista prepustili dražima poetskoga *izumijevanja* (ibdā‘).

Musammāt je strofičko pjesništvo sa raznovrsnim rimama. U ovaj opći naziv uključuje se veći broj formi koje se međusobno razlikuju po broju strofa i po broju bejtova u strofi, te po rasporedu rima. Na osnovu tih posebnosti, dobivaju i nazive *muselles*, *murebbe*, *muhammes*, *tahmis*, *tasdis* i td. Svi nazivi su – to je poetološki zanimljivo – “numerički”, što znači da je za sve njih određujući kriterij, presudan za nominaciju, broj strofa, odnosno bejtova, te brojevi odnos protostihova i metastihova, ukoliko je u pitanju forma u koju pjesnik uključuje bejtove drugog pjesnika. Karakteristično je također da su svi nazivi iz arapskog jezika, što opet nosi poetičke sadržaje i izražava privrženost tradiciji. Sadržaj *musammāt formi* je vrlo raznovrstan, tako da se one ne mogu identificirati prema sadržaju – ne vezuju se za određeni sadržaj – ali se vezuju za matematički precizno izgrađenu formu – kao za uslov svoga identificiranja i opstanka.

Ne ulazeći ovom prilikom u pojedinosti svake od tih formi, valja reći, na nivou poetološkog uopćavanja, da su one usavršile antičku “pjesničku draguljarnicu” prvenstveno tako što su u domenu strukture razvile čitav niz tehničkih sredstava za unapređenje tradicije (ne i za njeno radikalno prevladavanje), pa je u tom pogledu moguće govoriti čak o “tehnologiji pjesništva”. Antička kasida je nizala, kao svoje bisere, bejt do bejta u pjesmi, kao što je i veći broj njenih tema u istoj funkciji, a *musammāt forme*, pored bejtova-bisera, formiraju ogrlicu i strofama (tim velikim dometom književnosti na orijentalno-islamskim jezicima), raznovrsnim rimama koje se uvijek izvode matematičkom preciznošću i dosljednošću: one su sama duša forme. Tehnikom i naročito nazivom forme, ova vrsta pjesništva u osmanskome jeziku – reklo bi se na prvi pogled – stvara zasebnu, osmansku književnost, a to je neadekvatan zaključak sa stanovišta poetologije. Naime, klasična književnost u osmanskome jeziku ima još jedan komplicirani način kojim inovira tradiciju i istovremeno kultivira kulturalno pamćenje i poetičku konzistentnost. Naime, u “jatu” *musammāt formi* postoje i naročite forme poznate kao *tahmis* i *tasdis*. Zadržavajući “draguljarska” pravila sadržana u drugim formama grupe *musammāt*, ove dvije forme ostvaruju novi poetički podvig. Naime, one se konstituiraju tako što ugrađuju stihove dvojice pjesnika u jednu formu, u pjesmu kao jedan artefakt. Riječ je o podvigu stoga što je pjesnik, u skladu s tada vladajućom poetikom

i estetikom, uspio da optimalno inovira tradiciju i da istovremeno održava njen kontinuitet. To je bio ideal.⁵

Nije suvišno upozoriti ovdje i na morfologiju riječi *musammat*, koja izvrsno svjedoči o povijesnoj morfologiji pjesničkih formi u klasičnoj književnosti. Naime, u antičko doba je naziv *al-sumut*, korišten za *Mual-laqe*, što znači *biserne ogrlice*, a termin *musammat*, koji je korišten za grupu pjesničkih formi u osmanskome jeziku, zapravo je pasivni particip iste semantičke osnove, ili trilitere, particip izveden iz druge vrste glagola (*sammata*). Ukazivanjem na morfološki oblik leksema *musammat*, koji je dosljedno preuzet iz arapskog jezika i referira na drevnu književnu tradiciju, upozoravam na to kako su termini u ovoj književnosti bremeniti značenjima, književnohistorijskim i poetičkim referencama i konotacijama. Termin je u antičkoj književnosti značio, naprosto, *nizanje biserne ogrlice*, ili *biserna ogrlica*, ali prenošenjem ove osnove u drugu vrstu glagola, ta radnja, koja je sadržana u prvoj vrsti, višestruko se multiplicira i intenzivira. U tome je poanta. Dakle, sve ono što izražava prva vrsta glagola iz osnove SMT̄, u drugoj vrsti se multiplicira i intenzivira: riječ je o pjesničkim formama koje su višestruko složene u “nizanju bisera”, ali poanta ostaje uvijek prepoznatljiva: riječ je upravo o “nizanju bisera”. To i jest ono što su postigle *musammat forme* – one su tehniku pjesništva izvele na najvišu moguću razinu.

Da bi se zapazilo to kulturalno pamćenje i tradicijsko kontinuiranje, izložiti ću ovdje ukratko varijacije figure o pjesništvu kao o juvelirskom

⁵ Nije moguće oteti se ovdje jednoj asocijaciji. Naime, Alija Isaković je sačinio antologiju bošnjačkog pjesništva koja je imala neobičnu sudbinu. Isaković je antologiju naslovio *Biserje. Izbor iz muslimanske književnosti* (Stvarnost, Zagreb, 1972.). Nije mi poznato da li je Isaković znao za ovu razuđenost termina-metafore u klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima. Figura *biserje* relativno je česta i u drugim jezicima, te u drugim umjetnostima. No, u ovom slučaju naprosto je neotklonjiva asocijacija. Naime, Isaković je naslovio svoj izbor *najboljih pjesama* iz književnosti koja znatnim dijelom “održava” kulturalno sjećanje na klasičnu književnost u orijentalno-islamskim jezicima. Uostalom, Bošnjaci baštine i klasičnu književnost u orijentalno-islamskim jezicima. S druge strane, Isakovićeva antologija imala je neobičnu ideološku, čak političku sudbinu. U vrijeme kada se pojavila, još uvijek je bilo službeno zabranjeno da se Bošnjaci izjašnjavaju svojim povijesnim etničkim imenom, kao što je bila zabranjena i službena upotreba naziva *bosanski jezik*. Antologija se objavljuje u vrijeme nagovještaja legalizacije etničkog naziva i jezika; ona je u tome kontekstu imala izuzetnu ulogu. Još uvijek ima živih svjedoka, Isakovićevih prijatelja, koji kazuju kako je to bio dramatičan trenutak i kako se očekivao, kao izvjesnost, politički odstrjel Isakovića. Međutim, tada moćni Branko Mikulić s lakoćom i neospornošću kakvu imaju samo najveći politički autoriteti u državi koja je potpuno ideologizirana, odlučio je da se *Antologija* prihvati kao nešto sasvim normalno. *Biserje* je politički pomilovano.

radu a koje zatičemo u djelima mnogih arapskih filoloških autoriteta u klasično doba.⁶ Znameniti Qāḍī al-Ġurġānī govori o odnosu sadržaja i forme u pjesništvu pa navodi – u prilog formi, naravno – kako se prsten ne vrednuje po kvalitetu zlata već po majstorskoj izradi.⁷ Riječi po sebi, sa svojom semantikom, nisu dovoljne da “proizvedu” vrijednost književnog djela, već se njihova vrijednost realizira u načinu na koji su organizirane u formu.⁸ Ibn Qutayba je također smatrao da je pjesničko djelo jedna vrsta juvelirskog rada.⁹ Srednjovjekovni arapski filolozi koriste u tome kontekstu termin za pjesnički rad *ṣiyāġa*, što znači *zlatarski zanat, livenje u kalup/formu*. Prema analogiji koju sadrži ovaj termin, motiv/sadržaj pjesme je zlato koje može biti dostupno bilo kome, ali većina ljudi ne zna šta da uradi s njim: ono će dobiti svoj krajnji smisao samo ako dospije u ruke majstora. Štaviše, loš majstor može upropastiti “zlato”. Dakle, “zlato” kao metafora nema zadatak, makar to izgledalo paradoksalno, da istakne vrijednost sadržaja/zlata već je njen cilj da istakne značaj “juvelirskog rada”, odnosno njegovog konačnog produkta, a to je forma.

Ova poetološka metafora je vrlo složena. Ona proizvodi veliku tenziju među konstituentima, praveći svojevrstan “vrijednosni obrat” koji izvrsno objašnjava srednjovjekovnu poetiku – sve do one u osmanskoj književnosti, pa i nju, posebno u *musammat formama*. Naime, tvorci i kasniji recipijenti ove metafore podrazumijevaju da sadržaj ima određene vrijednosti, ali se te vrijednosti snažno relativiziraju (time se stvara određena napetost figure), jer – bez obzira na to što je riječ o *zlatu*, njegova vrijednost može se ozbiljno ugroziti, čak se može neutralizirati u rukama lošeg “juvelira”/“zlatara”. U krajnjim konsekvencijama, zlato služi za to da otvara mogućnosti majstorskom poslu, njegovom daru za izradu i oblikovanje. Filolozi razvijaju ovu figuru, kazujući kako je čak poželjno da dobri majstori (pjesnici) ponovo tope “staro zlato” (ranije korištene motive, sadržaje) i da ga izljevaju u sve novije i sve ljepše kalupe/forme. Bolju preporuku od ove nisu mogli dobiti majstori *musammat formi*: očito je, oni su je vrlo ozbiljno shvatili i revnosno je prakticirali. Štaviše, pjesnici su otišli tako daleko da su, na primjer, *tahmisom* ili *tasdisom*

⁶ Više o tome pisao sam u knjizi *Orijentologija. Univerzum sakralnoga Teksta*, u poglavlju “Stasanje postkur’anske poetike i književne tradicije”.

⁷ Upor.: dr. ‘Izz al-Dīn Ismā‘īl, *al-Usus al-ġamāliyya fī al-naqd al-‘arabī. ‘Arḍ wa tafsīr wa muqārana* /Estetičke osnove u arapskoj kritici. Predstavljanje, tumačenje i komparacija/, [al-Qāhira], 1974, 404.

⁸ Ibid.

⁹ Upor.: Al-Duktūr Aḥmad Kamāl Zakī, *Dirāsāt fī al-naqd al-‘arabī* /Studije o književnoj kritici/, Dār al-Andalus, ed. 2, s. 1, 1980, 119.

unosili u postojeći “kalup” (pjesma nekog drugog pjesnika) elemente vlastitoga “kalupa”, stvarajući tako nešto sasvim novo – formu koja je potpuno neočekivana iz perspektive autorske *originalnosti*, ali je perfekcionistačka vrijednost sa stanovišta “tehnologije pjesništva”, odnosno sa stanovišta tradicijske potrebe za bezmjernim usavršavanjem forme.

Klasični filolozi su povremeno koristili i analogiju s dijamantom. Naime, oni upozoravaju na činjenicu da je – kako kažu – dijamant po svome sastavu, bez prevelike vrijednosti, ali se njegova vrijednost enormno povećava u srazmjeri s neobičnošću i vještinom njegove draguljarske obrade.¹⁰

Pošto je orijentalno-islamska kultura, dakle i njena književnost, trajala veoma dugo i na ogromnom prostoru, pokazalo se da je ovakvo preferiranje forme dovelo do izvanredno velikog, snažnog amplificiranja, multipliciranja književnih formi, o čemu dovoljno svjedoče čak i brojni nazivi tih vrsta. Jer, nazivi vrsta zapravo su numeričkog karaktera, umjesto da se vrste nominiraju prema nekim drugim karakteristikama, recimo prema temama. Naravno, neke forme su nominirane na osnovu tematskih dominantni, ali je tematska okosnica i takvih formi veoma relativizirana (madaḥ – madḥiyya, riṭā’ – martiyya, faḥr – faḥriyya i sl.) Gazel je, na primjer, “mutirao” tako da je, paradoksalno, postao prepoznatljiv po *formi*, a ne po (ljubavnoj lirskoj) temi, na šta ga “obavezuje” upravo njegovo ime: on je mogao biti posvećen bilo kojoj temi, ali je morao imati *formu* gazela. Upravo numeričko imenovanje brojnih poetskih formi ukazuje na stalno relativiziranje forme-motiva-sadržaja pjesme i preveliku strogost, na drugoj strani, prema zadovoljenju normi u domenu forme.

Ukoliko se prati amplificiranje i morfologija poetskih formi od antičke književnosti preko one u perzijskom jeziku do književnosti u osmanskom jeziku, nije teško zapaziti njihove određene konstante koje upućuju na sinkrazijski karakter književnosti, ali i njihovu sklonost – da upotrijebim biologistički termin – ka beskonačnom produciranju. Time se tradicija oneobičava jer su forme te koje tradiciji daju život, unose u nju dinamiku. Status i identifikacija žanrova veoma se relativiziraju, budući da je odnos između sadržaja i forme poetički postavljen tako da je uvijek važnija “posuda” od njenog “sadržaja”; važnije je poetičko *kako* nego poetičko *šta*.

Iz svega navedenog o *musammāt formama* kao optimalnom pro-maknuću pjesničke tehnike i forme općenito, valja izvući jedan opći

¹⁰ Na sličan način termin *siyāga* (*al-siyāga al-fanniyya*) koristili su Ibn Kaldun (*al-Muqaddima*, 578), kao i al-Ġāḥiẓ (upor.: Dr. ‘Adnān Ḥusayn Qāsim, *al-Uṣūl al-turātīyya fī naqd al-ši‘r al-‘arabī al-mu‘āṣir fī Miṣr* [Tarāblis], 1981, 116.).

zaključak o klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima. Naime, na nivou poetološkog uopćavanja (što znači da izuzeci postoje) može se reći da je klasična književnost svojevrsna draguljarnica – da ostanem uz navedene filološke interpretacije i poetička usmjeravanja: od antičkih *bisernih ogrlica* do *musammāt formi* i *nazira* u tradiciji koja već bijaše prezrela. Ta tradicija je carstvo formi. Klasična književnost je toliko bila opsjednuta formama u pjesničkoj umjetnosti, a i same forme bile su veoma narcisoidne u toj mjeri da je bio značajno suspregnut razvoj žanrova u onome smislu u kome ga čini jedinstvo sadržaja i forme, pri čemu se sadržaj postavlja kao prioritet koji traga za svojom formom. Umjetnost je, u samoj biti, stalna i stvaralački dramatična potraga sadržaja za svojom formom.

Ima više razloga za takav razvoj klasične književnosti na orijentalno-islamskim jezicima, odnosno za bujanje formi u njoj. Jedan od njih je sadržan u tada dominantnom shvaćanju stvaralaštva i originalnosti, kao kategorija koje su suštinski neinherirane čovjekovoj aktivnosti. Preciznije kazano, u srednjem vijeku je religijski faktor imao ključnu ulogu u shvaćanju književnog stvaralaštva, pa se i na taj način kur'anski Tekst određuje kao stožerni Tekst cijele jedne kulture, čak i onda kada to nije uočljivo na prvi pogled. Poput evropskog srednjovjekovlja,¹¹ u orijentalno-islamskoj kulturi se također smatralo grješnim i osionim uvjerenje u čovjekove tvoračke ili stvaralačke sposobnosti. Na drugoj strani, ta kultura je rasla ogromnom brzinom, na izvanredno velikom prostoru, u doticaju s najboljim iskustvima drugih tradicija, a sve to znači da se u njoj stvarala enormno velika energija koja se usmjeravala značajnim dijelom – pored razvoja filozofije, na primjer, teologije, jurisprudencije i td. – u veliku pjesničku produkciju, a ova se, u skladu s već izloženim, podavala tome obilju raskoši formi kao najafirmativnijem odnosu prema Božijoj tvoračkoj uređenosti svijeta i čovjekova sveopćeg usklađivanja s njime. Čovjekov zadatak u toj kulturi je da otkriva savršenstvo svijeta kao Božije tvorevine, da se harmonizira a ne da se antagonizira s njim. (Poznato je da i onda kada orijentalca zadesi najteža sudbina, on ne proklinje niti se prepušta beznađu, nego kaže: *Bogu hvala.*)

Dakle, u tome sveopćem harmoniziranju čovjek otkriva niz “bogomstvorenih formi”, ali i sam izumijeva forme u okvirima onoga što je Bog već stvorio. Stoga je klasična književnost na orijentalno-islamskim jezicima naglašeno lirska, ne samo u uobičajenom značenju lirske poezije nego u jednome naročitom smislu. Ta književnost je razdragano,

¹¹ Upor.: Asunto Rosario *Teorija o lepom u srednjem veku*, preveo: Gligorije Ernjaković, Srpska književna zadruga, Beograd, 1975, 14.

lirski, predana stvaranju i nadmetanju formi, tako da se naprosto nameće zaključak o ovoj tradiciji kao *o naglašenoj liričnosti formi*. Pri tome ne mislim samo na to da su forme lirske po sebi i za sebe, nego na to da one međusobnim odnosima, dijalogiziranjem, stvaraju čitavu jednu sferu lirizma/liričnosti; one daju ogroman doprinos liričnosti kulture u cjelini. Forme su, kao takve, postale tema, bitan sadržaj tradicije. To je specifičan način “ispoljavanja” klasične književnosti na orijentalno-islamskim jezicima u lirskim formama. Pažljiva analiza raznih tipova *gazela*, *musammat formi* i *nazira*, na primjer, u dobu zrelosti ove kulture, pokazuje da se te forme ne stvaraju kao oponentne jedna drugoj u smislu uzajamnog negiranja, antagoniziranja, nego one redovno nastaju na načelima komplementacije, dogradnje, harmoniziranja itd, ali uvijek u cilju unapređenja tradicije *kao unapređenja forme*. To je suština u razvoju književnih formi, prvenstveno pjesničkih, a što mnogo govori o karakteru kulture u cjelini. To istovremeno svjedoči kako je neosnovano govoriti o epigonstvu u ovoj književnosti kao o pukome podražavalaštvu. Upravo u onoj fazi razvoja klasične književnosti kada bi se mogao izvući zaključak o epigonstvu – u fazi *musammat formi* i *nazira* – nailazimo na najveći stepen inovativnosti formi, ali inovativnosti koja se harmonizira s tradicijom.

Ove dvije “grupe” formi koje uzimam kao operativni primjer nisu, dakle, ni u kakvom sukobu. Naprotiv, one sjajno dijalogiziraju na ravni poetike, stilistike, općenito – u domenu poetskih iskustava tradicije. U ovome kontekstu, poslužiti ću se jednom analogijom, znajući za neizbježne slabosti analogija, ali i za njihova preimućstva u određenim prilikama. Naime, međusobni vrlo dinamični poetički odnosi u *musammat forma* i *nazirama*, na primjer, podsjećaju na termin *polifonija* koji je koristio Bahtin u proučavanju poetike Dostojevskog. Naravno, konteksti su različiti, ali – u odnosima pojedinih formi u klasičnoj književnosti vlada višeglasje, koje nikada nije kakofonija, “poricateljska” intonacija i stav, već sveopće usaglašavanje i harmonizacija. To čini razdraganom cijelu Tradiciju, pretvara je – u domenu književnosti – u nepregled lirskoga. Onaj ko u *naziri* ili nekoj *musammat formi* vidi poetičko osporavanje ili antagoniziranje (a to je moguće nevičnome pogledu), kao i onaj ko u njima gleda epigonstvo nije uspio shvatiti suštinu poetike klasične književnosti, pa ni ono izuzetno lirično dijalogiziranje formi; stav takvoga recipijenta nema nikakve uzbuđenosti: on ostaje, zaista, na horizontu zbivanja, metodološki neosposobljen da kroči “unutra”.

Orijentalno-islamska predanost književnim formama mnogo više nego sadržajima koji se svjesno marginaliziraju upravo zato da bi se istakla svekolika pjesnička ekstaza u formi – ta predanost, dakle, veoma dobro

sarađuje s činjenicom da tom književnošću inače dominira lirika. U onim žanrovima, ili formama, u kojima se poklanja posebna pažnja sadržaju, on je, pretežno, lirski, često je himnički, ili bi se mogao uvrstiti čak u ode. Drama, odnosno tragedija poput antičke grčke tragedije, ili ep, nisu imali šansu da se razviju u toj kulturi, odnosno u njenoj književnosti, jer se orijentalno-islamski subjekt izražava drukčije, budući da drukčije doživljava svijet i svoju poziciju u njemu. Odlika te književnosti jest da u njoj nema samoponiranja subjekta u svoju duševnost gdje se pronalaze uporišta za sumorna raspoloženja, čak za pesimizam. Subjekt je u toj kulturi suštinski ekstrovertovan – on je otvoren prema svijetu, u stalnom je radosnom, lirskom izlasku u njega, te se usklađuje s njim, gotovo ekstatično, kao s emanacijom Boga. Stoga će varijacije panteizma, kojima pripadaju, suštinski, i neki aspekti sufizma i sufijske poezije, imati u toj kulturi vrlo pogodno tlo. U danome kontekstu, uputno je pozvati se na Hegelovo zapažanje u vezi sa “muhamedanskom” poezijom:

“Neposredan život duhovnoga u prirodnim pojavama i u ljudskim prilikama oživljuje i oduhovljuje njih u njima samima, i s druge strane služi kao osnova naročitog odnosa subjektovog osećanja i duše pesnika prema premetima o kojima peva. Ispunjena ovom oduhovljenom divotom, duševnost je u samoj sebi mirna, nezavisna, slobodna, samostalna, protkana i velika, i pri ovoj afirmativnoj identičnosti sa sobom, ona se uživljuje u dušu stvari, zamišljajući sada sebe takođe u istom mirnom jedinstvu s njima, pa sraščuje u najblaženiju, najveseliju usrdnost sa premetima prirode i njihovom raskoši, sa draganom, sa davanjem, uopšte sa svačim što je dostojno hvale i ljubavi.”¹²

U orijentalno-islamskoj književnosti, posebno u njenom klasičnom periodu, nema pesimistične poezije: ona nije moguća s obzirom na opisani odnos prema svijetu. U skladu s našim tradicijskim iskustvima, skloni smo, čini se, “utvrditi” kako je u klasičnoj književnosti na arapskom jeziku pisao jedan znameniti književnik, Abū al-‘Atāhiya (umro 825. godine) koga historije književnosti rado proglašavaju asketskim pjesnikom s velikim inkliniranjem ka pesimističnosti. Pažljiva analiza njegova stvaralaštva, međutim, pokazuje da opus ovoga pjesnika ne pripada pesimističnoj poeziji. Čak se može ozbiljno problematizirati koliko je primjereno nazivati takvu poeziju *asketskom* (zuhdiyyāt), jer ni askeza nije odlika samoga islama. Poezija Abū al-‘Atāhiye je, zapravo, *pobožnička* poezija, i ona se javlja u abbasidskoj epohi kao snažna “poetska opozicija” pjesništvu koje je (poput Abū Nuwāsovog pjesništva) iz specifičnih manifestacija orijentalnog panteizma prešlo u bahijsku rasmusnost

¹² Hegel, *Estetika*, I, preveo: Nikola Popović, Kultura, Beograd, 1970, 75-76.

i hedonizam. Ova dva “opozitna” predstavnika epohe treba posmatrati kao pjesničko nadmetanje, kao pjesničku ekspresiju hedonističke neobuzdanosti i pobožničke samokontroliranosti. U toj književnosti, općenito, nema pesimističnosti, jer – kao što sam već kazao – orijentalac, a to se odnosi na muslimana općenito (Hegel bi kazao: muhamedanac), čak i u najtežim iskušenjima, u patnji ne tone u pesimizam već skrušeno i smireno zahvaljuje Bogu i na tome. U vezi s tim, bit će korisno navesti ovdje još samo jedan citat Hegela o “muhamedanskoj poeziji”, odnosno poeziji Istoka. Nakon ovoga citata, želim pokazati kako se on dopunjuje onom čudesnom igrom i dijaloziziranjem formi u klasičnoj književnosti. Hegel piše:

“Kao suštinsku razliku u načinu izražavanja pesme za pevanje hoću da istaknem samo dve glavne strane koje sam već ranije dodirivao. S jedne, naime, strane, pesnik može da izrazi svoju unutrašnjost i njene pokrete sasvim otvoreno i raskalašno, naročito svoja radosna osećanja i stanja, tako da u potpunosti saopštava sve ono što se u njemu događa; s druge strane, padajući u suprotnu krajnost, on može tako reći samo svojim nemim ćutanjem da nagovesti ono što se u njegovoj zatvorenoj duševnosti nalazi u sažetom stanju. Prvi način izražavanja pripada uglavnom Istoku, a naročito bezbrižnoj veselosti muhamedanske poezije i njenoj ekspanzivnosti slobodnoj od prohteva, toj poeziji koja se rado kreće tamo-amo u divnim očiglednim predstavama, u velikim mislima i u duhovitim poređenjima. Međutim, onaj drugi način izražavanja više odgovara dubokoj prisnosti nordijske duše koja je u sebe usredsređena i koja u punoj tišini može često da se lati samo sasvim sporednih predmeta.”¹³

Dakle, Hegelova zapažanja o klasičnoj orijentalno-islamskoj književnosti (“muhamedanskoj poeziji”) utemeljena su u lirskim sadržajima te poezije koja se u punoj raskošnosti, poput cvijeta, otvara za svijet, gdje je pjesnikova duševnost uvijek u radosnom izlasku u svijet u kome lirskim tonovima objavljuje svoje harmoniziranje s tim svijetom. Stoga su teme pjesama vrlo slobodne u odnosu na forme – toliko da nisu obavezujuće za određene žanrove. Teme se kreću po pjesničkim formama s lakoćom koja je unekoliko iznenađujuća s obzirom na naše navike o vezanosti određenih formi i određenih sadržaja, i upravo ta velika pokretljivost tema, nakon prvotnog iznenađenja, pojačava opći dojam o klasičnoj književnosti, odnosno o njenoj poetici – kao o pravome carstvu liričnosti. Svaka forma može biti “dom” za svaku temu.

Dakle, neobaveznost tema prema formama snažno doprinosi lirskome karakteru klasične književnosti općenito i njenoj dinamičnosti izraženoj

¹³ Hegel, *Estetika*, III, 549.

u lirski razdraganom kretanju sadržaja i formi, onome što je Hegel prepoznao (u domenu sadržaja) kao “bezbrižnu veselost muhamedanske poezije i njenu ekspanzivnost”. To kretanje tema “tamo-amor” doprinosi, na jednoj strani, radosnoj pokretljivosti cijele književnosti, općem i snažnom dojmu o njoj ekspanzivnosti, a na drugoj strani i u isti mah – upravo je to jedan od neočekivanih faktora snažnog dinamiziranja tradicije. Ona se u prvi mah, površnom pogledu, čini prilično statičnom, kao da je u onome strašnom stanju koje nazivamo tradicionalizmom, ali su mehanizmi njenog dinamiziranja neobični pa ih valja otkrivati iz naše perspektive i valja ih tumačiti. Primjera radi, moglo bi se zaključiti kako je gazel jedan od faktora sklerotizacije tradicije, s obzirom na povijesnu postojanost njegova naziva – od umajadske dinastije do tzv. divanske književnosti u osmanskome jeziku. Međutim, on se transformirao na više načina i u više aspekata, između ostalog i tako što je unekoliko mijenjao svoju formu, pa je i tu formu – prvotno posvećenu samo ljubavnoj lirici – “ustupao” i mnogim drugim sadržajima. Šta tek reći o tome da je (prema mišljenju mnogih orijentalista, što zaslužuje posebnu analizu) na poetički veličanstven način prerastao u sufijsku poeziju?! Riječ je, dakle, o naročitim sredstvima i načinima dinamiziranja tradicije, čemu izuzetno doprinose i *musammat forme*.

Pored dominantnog lirskog *sadržaja* pjesništva, općem stanju liričnosti klasične književnosti doprinose, dakle, dvije pojave u njoj. Prvo, oslobođenost tema i formi, u smislu da nisu privilegirane jedne za druge, intenzivira sveopću slobodu kao otvorenost u svijetu, i prema svijetu, lirski oslobođeni izlazak u njega. Čak i kada u jednoj pjesmi – poput antičke i “osmanske” kaside – zatičemo veći dio dominantnih tema pjesništva, time se izražava pjesnikova neobaveznost u pogledu strogog ograničavanja na jednu temu. Nije to anarhičnost, već sloboda, tačnije – to je pjesnička oslobođenost, to je *proces* stalnog pjesnikovog oslobađanja *u* tradiciji, ali ne i oslobađanja *od* tradicije), uprkos strogostima forme; riječ je o neprestanom gibanju Tradicije, njenom otimanju pogibeljnoj sklerotizaciji i kolabiranju.

Drugo, uz oslobođenost koja se izražava u neobavezujućem odnosu između formi i sadržaja zanimljiva je veoma maštovita, kreativna igra samih formi među sobom, njihova sposobnost za radosne metamorfoze, prelazak iz jedne u drugu, to njihovo – kako bi Hegel kazao – “radosno kretanje tamo-amor”. Dakle, poetske forme u sebi samima i među sobom, otvorenošću jednih za druge, izražavaju lirsku razdraganost tradicije. Ranije sam kazao da to nije odnos antagoniziranja i potiranja, makar se tako i moglo činiti u prvi mah, već odnos tradicijske saradnje i poetičkog oplemenjivanja. Ekstenzivnost, ekstrovertovanost tradicije

i njenih formi tako se optimalizira u pravcu “bezbrižne veselosti muhamedanske poezije” u svim njenim aspektima: od sadržaja pjesama do međusobnih odnosa među formama. Iako nisu jedine, *musammat forme* to sjajno pokazuju. Pri tome je važno ukazati na jedan element tih formi, koji se može činiti kontrarnim mojim zaključcima.

Strogost prozodije i forme općenito u klasičnoj književnosti (dužina slogova i njihov tačan broj, zatim jedna rima, ili strogo kontrolirana raznovrsnost rima u pojedinim formama) može izgledati, zbog svoje strogosti, kao ozbiljno ograničenje slobode pjesništva koju sam istakao kao odliku klasične književnosti. Stvari stoje upravo obrnuto. Naime, prozodijska, ili metrička strogost pjesničkih formi postavlja se tako da podstiče na *poetsku igru*: na uvođenje stihova drugog pjesnika u pjesmu nekog pjesnika (*tahmis* i dr.), na poigravanje strofama, rimama i td. Prisjetimo se nazire, njenog razumijevanja ograničenja i slobode. Riječ je o (slobodnim) *igrama* formi, a svaka igra (ovdje koristim tu riječ uslovno, naravno) jest, suštinski, pregnuće za kreativnošću u okvirima strogih pravila, odnosno u strogosti pravila. Upravo tako se ponašaju mnoge forme u klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima, naročito *musammat forme*. Kontrast je uvijek uzbudljiv. U *musammat formama*, na primjer, upravo u formalnoj discipliniranosti pjesme čitalac osjeti radost, a zatim doživi i uzbuđenje *oslobađanja* jer pjesnik u okvirima postavljenih pravila daje nešto novo, značajno obogaćuje zatečenu formu. Da se to ne događa u okvirima utvrđenih pravila, čitalac ne bi ni mogao osjećati to *oslobođenje*. Međutim, on ga osjeća višestruko. S jedne strane, čitaocu imponira slobodno kretanje formi i sadržaja; s druge strane, zadovoljava ga lirski izraz same teme. Najzad, čitalac spoznaje vrijednost pjesme upravo u toj oslobađajućoj igri formi.

Razumije se, ovako složena, optimalizirana recepcija podrazumijeva svijest o tradiciji. Vrijednosti neke pjesme u *musammat formi*, na primjer, mogu biti shvaćene, ili afirmativno vrednovane, u određenoj mjeri ukoliko se čitalac usredsredi samo na tu pjesmu, izvan njenog književnohistorijskog i poetičkog konteksta. Međutim, znatno drukčiju vrijednost imat će ista pjesma za čitaoca koji ima znanje o književnoj tradiciji u čijim okvirima pjesma nastaje, jer vrednovanje pjesme realizira se u okvirima čitaočeva poznavanja svih onih složenih konteksta u kojima se ta pjesma poetički osviješteno realizira. Uššakijev *Tahmis*, na primjer, nije složen samo po tome što u jednoj “vertikali” (na arapskom jeziku) gradi komplicirano intertekstualno zdanje sa bejtovima drugog pjesnika, već i po tome što se u drugoj, naprednoj “vertikali” predstavlja kao složena forma u drugome jeziku (turskom) gradeći tako jednu i jedinstvenu formu. On je višestruko složen.

Prva strofa Uššakijeva *Tahmisa* glasi:

ای خوش اول کریان اولان عشق ایچره باخون و	يَا بَاكِبًا فِي الْهَوَى بِالْحَزْنِ وَالْأَلَمِ
وی نظم لولوی اوصاف یار ذی الکریم	يَا نَاطِمًا مَدْحَةَ الْمُخْبُوبِ ذِي الْكُرَمِ
سلك نظمك زين ايد بدر در و یاقوت سدم	رَشَّحْتَ بِالْأَدْرِ وَالْيَاقُوتِ مِنْ سَدَمِ
نولدی باعث یادکه کلد یمی صحت ذی سلم	أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيرَانٍ بِذِي سَلَمِ
اشک چشمک کیم اولور بدرد مبدم آلوده دم ¹⁴	مَرَجَتْ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقَلَّةٍ بِدَمِ

O, ti što plačeš zbog ljubavi i suze to liješ zbog bola
Stihove što nižeš hvaleći voljenog i plemenitoga
Što okitio si se tugama od biserja i nakita smaragdnoaga
Da li si zbog sjećanja na susjeda iz Salema onoga
Pomiješao suze s krvlju što ih liješ iz oka svoga

Ovaj *Tahmis*, kao jedna od *musammat formi*, može se doživjeti, odnosno vrednovati, i na “nižem” nivou, uz skromnije poznavanje književne tradicije. Međutim, on traži, zapravo, brojne čitalačke kompetencije da bi bio pročitani i vrednovan u punome opsegu svojih književnohistorijskih, poetičkih i umjetničkih kapaciteta. Drugim riječima – i u tome jest poanta kod ove i drugih sličnih formi klasične književnosti – on ne postavlja zahtjeve samo na nivou recepcije umjetničkog djela, dakle da bude pročitani “samo” kao pojedinačno umjetničko djelo. Naprotiv, on očekuje drugu vrstu recepcijskih kompetencija među kojima sam spomenuo književnohistorijske i poetološke. Za optimalno valjanu recepciju ovoga djela korisno je znati da se ono poetički referira na *Pjesmu Plašta* Ka‘b Ibn Zuhayra (7. vijek) i potrebno je znati mnogo šta drugo o toj znamenitoj pjesmi – za kompetentnu recepciju dragocjeno je znati, zapravo, zašto je ona znamenita; potom treba poznavati al-Būšīrījevu kasidu (13. vijek) na koju se također referira, kao i intertekstualne odnose al-Būšīrījeve i Ka‘bove pjesme, i td. Time se, dakle, ova vrsta predstavlja kao svojevrsan “provodni motiv” tradicije. Važna su također određena poetološka znanja da bi se sagledali svi navedeni i drugi odnosi njihova intertekstualnog komuniciranja. U krajnjim konsekvencijama, pjesma predstavlja takav konstrukt na nivou forme, ali i sadržinskog dijaloziranja, da ona nadilazi recepcijske sposobnosti tzv. prosječnog čitaoca. Ove forme u klasičnoj književnosti u njenome punom procvatu, kome pripadaju i *musammat forme*, naprosto zahtijevaju optimalno poznavanje (i uvažavanje) tradicije, kao uslov njihove valjane i također

¹⁴ Boldirani bejtovi na lijevoj strani, na arapskom jeziku, su Uššakijevi a bejtovi ispisani običnim slogom su al-Būšīrījevi. Na desnoj strani prate ih bejtovi na osmanjskom turskom jeziku.

optimalizirane recepcije. Taj zahtjev se postavlja na dva nivoa, ili u dva smjera. Na jednoj strani, autor mora imati relativno veliko znanje o književnoj tradiciji na temelju koga gradi svoje djelo, očekujući – srazmjerno – i čitačevo poznavanje. U takvim uslovima “sazdavanja” djela i njegove recepcije realizira se mnogostruko umnožavanje i ispreplitanje povijesnih konteksta, poetičkih postulata, ali i čitalačkih znanja i recepcija. Tako se, u samoj biti stvari, tradicija višestruko “armira” i ona njeguje pamćenje o sebi samoj.

Ovoj analizi moglo bi se prigovoriti argumentacijom kako vrijedna književna umjetnička djela i u postklasičnim razdobljima – tako je i danas – imaju kontakt s tradicijom, budući da se originalna književna djela ne stvaraju izvan iskustva tradicije, čak i onda kada joj poetički oštro oponiraju. Pri tome književnik ne mora uvijek imati punu svijest o značaju tradicije i odnosu svoga djela prema njoj. Ta notorna činjenica dobro je poznata od Eliotovog znamenitog eseja o tradiciji i individualnom talentu. Međutim, postoje značajne razlike između eliotovskog i klasicističkog odnosa prema tradiciji. U klasičnoj književnosti – naročito u formama koje ovdje predstavljam kao djela prezreloga klasičnog razdoblja – forme se grade tako da se u nepredvidivim očiglednostima demonstrira pjesnikovo poznavanje tradicije i stvaralačko “poigravanje” s njom; to klasicističko stvaralačko *izumijevanje* formi zbiva se u poetici koju možemo nazvati – uslovno, u ovome kontekstu – “poetičkom razdraganih formi”. Drugim riječima, pjesnik upozorava na vlastito poznavanje pjesništva u tradiciji i na svoju riješenost da to poznavanje u najvećoj mogućoj mjeri demonstrira u vlastitoj pjesničkoj tvorevini. Takav pjesnikov odnos prema tradiciji je ekspliciran snažno. Time se i “horizont” recepcijskih očekivanja obilježava: od čitaoca se očekuje da vrednuje djelo u skladu s autorovim uspjehom u ostvarenju njegovih intencija koje se realiziraju gotovo egzaktno jer se svode u domen forme, bez “nepredvidljivosti metafizičkoga”, kakve nosi sadržaj književnoga djela. Tako snažna usmjerenost ka formi koja postaje nadahnuće ne obilježava moderne poetike – u duhu eliotovskog odnošenja “tradicije i individualnog talenta”.

Brojne konsekvencije ima ovako različito akcentiranje, ili ekspliciranje odnosa pjesnika i tradicije u kojoj stvara. Jedna od njih je različito poimanje originalnosti, ili stvaralaštva u klasičnoj i modernoj književnosti, iz čega proizlazi i različit odnos prema formama.¹⁵ U vezi s tim, nužno je, u krajnjim i neizbježnim konsekvencijama, izvući zaključak i o poziciji autora/autorstva u klasičnoj književnosti.

¹⁵ Proći će stotine godina dok se u modernoj arapskoj književnosti (u književnosti mahdžera i drugih modernih književnih škola) ne postavi pitanje slobodnoga stiha.

U klasičnoj književnosti su postojali različiti načini za potiskivanje autorske pozicije iz pročelja djela, među kojima je bilo dominantno njegovo navođenje u dubini teksta, poslije invokacije, odnosno *tahmida*. Bila je to standardna forma u marginalizaciji autorova imena. Međutim, izrazito snažno i poetički krajnje suvislo, artikulirano dijalogiziranje formi, koje sam u ranijem izlaganju nazvao “polifonijom književnih formi” u ovoj tradiciji, također je u funkciji “detroniziranja” autora kao prve i najvažnije “činjenice” u umjetničkom djelu. Naročito za klasičnu književnost na orijentalno-islamskim jezicima vrijedi konstatacija da je autor pojava novijeg vremena. Bahtinov pojam *polifonija* – koji se odnosi, između ostaloga, na romanesknu strukturu, naročito na strukturu romana Dostojevskog – pogodan je za izvođenje analogija u izlaganju o formama u klasičnoj književnosti; njihov međuodnos snažno asocira na termin *polifonija*.

Naime, brižnost kojom se amplificiraju i inoviraju forme u klasičnoj književnosti bila je tako velika i imala je tako impresivne rezultate da su kreirane forme stjecale vlastiti “glas”, individualitet koji su osvajale u poetičkom dijalogiziranju s drugim formama, te je autor, uglavnom, ostajao u sjenci njihove poetičke samosvijesti; autorski individualitet je značajno potisnut jer se mi, kao čitaoci koji poznaju povijest te forme/formi u kojoj se nadmeću, posvećujemo gotovo u potpunosti sredstvima kojima se vrši nadmetanje i ostvaruju se rezultati; mi nismo poneseni samo pjesmom kao takvom već smo poneseni i njenim sagovornicama i, naročito, sadržajima njihovog poetičkog dijalogiziranja. Težište interesovanja, koje danas nazivamo recepcijom, u velikoj mjeri je tako pomjereno s autora na njegovo djelo u *dijalogu* s drugim djelima. Dok čitamo, na primjer, Uššakijev *Tahmis*, iz našeg recepcijskog obzorja postepeno će se gubiti važnost autorova imena. Razumije se, ona nikada ne iščezava, ali se taj značaj snažno pomjera s centralne pozicije. Čitaocu *Tahmisa*, koji uzimam kao primjer, pojavit će se u određenoj “recepcijskoj fazi” važnost autorova imena s čijim pjesmama Uššaki gradi poetsko zdanje, ali će napredovanjem toga poetičkog dijaloga postepeno se marginalizirati i važnost imena autora, jer je tehnička pjesnička virtuoznost tako impresivna da upravo ona zahtijeva potpunu pozornost. Sva ki od pjesnika (koji participiraju u izgradnji neke *musammat forme*, odnosno pjesme) imao je vlastiti “poetički glas”, kao individualitet, dok je stvarao svoju pjesmu, ali su oni, stupanjem u dijalog, relativizirali svoje glasove koji se – svi zajedno – ugrađuju u *musammat formu* kao u simfoniju. Uostalom, u predstavnom *Tahmisu* postoje dva autora čiji stihovi se navode eksplicite, citatno, ali oni snažno referiraju na pjesme druga dva autora (Ka‘b Ibn Zuhayr i al-Būšīrī). Drugim riječima, ova pjesma

(kao i mnoge druge iz sličnih grupe formi) na izvjestan način je kolektivno djelo: tradicija je na idealan način izrazila “sebe kao autora” – ona je istakla svoj nesporan autoritet u čijim okvirima se realizira unovljenje.

Da bismo na takav način čitali, odnosno razumijevali pjesme u *musammat formama*, moramo imati značajno znanje o književnosti i o tradiciji; valja imati sposobnosti za shvaćanje takvog dijaloga formi. To znači, u daljim konsekvencijama, da pjesnik, na jednoj strani, mora izvrsno poznavati tradiciju, odnosno mogućnosti formi koje su već ostvarene u tradiciji, ali mora također biti sposoban za otvaranje novih perspektiva formama, a to je već domen “stvaralaštva” i “originalnosti” kako su se poimali u klasičnoj književnosti. Na drugoj strani, čitalac također mora biti kompetentan da bi mogao na valjan način razumijevati takvu pjesmu. Preciznije kazano – čitalac mora biti učen u oblasti književnosti. To je potpun trijumf forme. I to je krajnji domet poetike klasične književnosti.

Uzet ću još jedan primjer. Na prvome nivou recepcije Bajezidagićeve nazire o Mostaru, ime ovoga pjesnika može se staviti u pročelje pjesme, kao značajan podatak; možemo je pamtiti kao Bajezidagićevu pjesmu, ali što više saznajemo o njenim motivima, o njenom poetičkom dijalogu – a dijalog po sebi podrazumijeva i druge glasove, stilska sredstva i sl. – to uspješnije napredujemo u druge preokupacije u kojima važnost autorova imena blijedi. Mi danas s pravom govorimo o *mostarskoj naziri* kao tradicijskom poetičkom fenomenu, a tek na nekoj drugoj razini izranja ime autora. Dakle, budući da je riječ o istinskom trijumfu forme, a ne autorske originalnosti u današnjem značenju toga pojma, nameće se zaključak kako je u toj tradiciji *pravi junak forma*, a ne pojedinačni autor, te da je njen zadatak da, suštinski, čuva i kultivira tradiciju kao vrhovnu vrijednost i da iste zahtjeve ispostavlja čitaocu ukoliko on ima ambicija da na zaista kvalitetan način recipira djelo, jer – recipirajući jedno djelo, on istovremeno recipira tradiciju kao takvu.

Nužno je iz ovakvog stanja stvari izvući još jedan zaključak. Naime, predstavljeni odnos/odnosi poetskih formi, njihova samosvijest izražena u onome što sam nazvao “polifonijom *musammat formi*”, iznova potvrđuje kako je ta tradicija bila dinamična, jer su forme neprestanim dijalogom i svojim metamorfozama ostvarivale dinamičnost u prostoru tradicije koju su na specifičan način “ozvučavale”. U ovom kontekstu također valja podsjetiti kako bi se ta književna tradicija mogla shvatiti kao sklerotizirana, kao tradicionalizam, kao jalova epigonija, ali je takav eventualni zaključak samo rezultat našeg današnjeg poimanja originalnosti, autorstva, stvaralaštva i drugih mahom postromantičarskih kategorija. Klasična književnost na orijentalno-islamskim jezicima uopće nije bila statična niti sklerotična – potrebno je samo otkrivati i tumačiti

načine i mehanizme njenoga dinamiziranja. Vratimo se nakratko naziri da bismo vidjeli još jedan od načina dinamiziranja tradicije.¹⁶

Bajezidagićeva pjesma čvrsto se vezuje motivski i nekim važnim elementima forme za drugu pjesmu: ona kao da hoće biti paralela (nazira = paralela) drugoj pjesmi koju u ovome kontekstu možemo zvati protopjesmom. Međutim, njena pozicija je suštinski ambivalentna, i ona upravo to hoće. Na jednoj strani, ona se podaje zadanoj motivici i elementima forme da bi izrazila puni respekt prema tradiciji. Zbog toga, u prvi mah ostavlja dojam o vlastitom prilogu tradicionalizmu i epigoniji, o poetičkoj požrtvovanosti kojom se odriče vlastitog subjektiviteta i individualiteta zarad afirmiranja nekih drugih vrijednosti kao prioriteta. Na drugoj strani, ona istovremeno gradi svoj individualitet, jer pjesnik hoće da bude drukčiji od one pjesme s kojom vodi dijalog. Drugim riječima, on nije epigon, već pisac koji respektira tradiciju kao primarnu vrijednost pa na temelju toga gradi individualitet vlastite pjesme koji je, međutim, u značajnim ograničenjima. To je njegov ideal, i to je ideal tradicije ostvaren vrlo uspješno i na neočekivan način: pjesnik je demonstrirao majstorstvo žrtvujući i golem dio vlastitoga (autorskog) subjektiviteta autoritetu forme kao najaktivnijem faktoru tradicije, ali je, u mjeri dovoljnoj za njegovo i čitaočevo poimanje autorske “originalnosti”, izrazio i vlastiti subjektivitet, odnosno umjetnički individualitet djela. U krajnjim konsekvencijama i pojednostavljeno kazano – to je *drukčije u istome*.

Iz ovako predstavljenog odnosa protopjesme i metapjesme, što važi i za druge *musammāt forme*, poput tahmisa, proizlazi – očigledno je – da te forme uopće nisu statične, da autori imaju subjektivitet, i da njihova djela imaju identitet, s tim što se gradi i jedno i drugo u uzajamnim odnosima, u naročitoj vrsti poetičkog dijaloga u kome glasovi nisu disonantni, naprotiv. Dinamičnost tradicije realizira se dinamičnošću njenih formi.

Ukoliko bismo htjeli vrednovati takva djela, odnosno forme, onda smo, nakon prethodne analize, pred samim ciljem. Naime, podsjetimo se na to koji su bili poetički postulati i ideali poetike klasičnog pjesništva. U tome podsjećanju treba imati u vidu klasično poimanje originalnosti, pjesničke tehnike, autoritet tradicije, normativnost poetike i td. Dakle, ako imamo u vidu poetiku toga razdoblja – uz punu svijest da pristupamo književnosti koja je imala drukčiju poetiku – onda proizlazi, kao jedino moguć konsekventni zaključak, da su *musammāt forme*, *nazire* i srodne forme krajnji domet takve poetike: one su njena pozlata i poanta. To je

¹⁶ Uššakijev *Tahmis* navodim kao primjer zato što je reprezentant punog procvata formi u klasičnoj književnosti.

već ono što nazivam prezrelošću tradicije. Ona se stvarala stotinama godina, na ogromnom prostoru, baštineći iskustva velikih antičkih tradicija, poput one u sanskritu, na perzijskom “pahlavi-platou” do trubadurske poezije u Andaluziji koju je dugo nakon toga moćno “zaposjeo” Lorka. Bijaše to zaista impresivna, neponovljiva poetska imperija, ne samo po širini svoga prostora nego i po dubini vremena. Ona je predstavljena jedinstvenim poetičkim sistemom.

U toj kulturalnoj imperiji i u njenom prezrelome dobu nastajale su i pjesme koje su – očigledno je to nakon prethodne analize – predstavljale najuspješniji izraz poetike svoga doba. Među njima su i pjesme brojnih autora koji bijahu na samome rubu imperije, ali u srcu iste poetike. Njihovo djelo svjedoči o onoj vrsti kreativnog odnosa ruba i epicentra koji je tako uspješno definirao Lotman kao semiosferu, u svome djelu posvećenom pitanjima semiotike.¹⁷ Ako će čitaocima te književnosti biti od neke važnosti, onda mogu reći, nepretenciozno, da su toj književnosti značajan doprinos dali i Bošnjaci. Istina, goleme sile poetike, centripetalne snage te kulture marginalizirale su autorsku posebnost, pa tako i njihovu etničku ekskluzivnost. Etnoventrični pristupi klasičnoj književnosti na orijentalno-islamskim jezicima ipak su hendikepirani, jer je njena poetika bila univerzalna. Upravo *musammāt forme* bile su jedan od moćnih faktora te univerzalizacije.

POETICS OF CLASSICAL LITERATURE IN ORIENTAL-ISLAMIC LANGUAGES: THE MUSAMMAT FORM AS A COHESIVE FACTOR

Summary

In classical literature written in what is usually referred to as “Oriental-Islamic languages” (namely, Arabic, Persian, and Turkish) a conglomeration of poetic forms under the collective name of *musammāt* was cultivated over the course of many centuries. From the viewpoint of poetics, these forms arouse interest primarily due to the fact that, because of the high production level and esteem they commanded in literary tradition, they largely contributed towards the unity of the poetical system in classical literature in spite of its trilingual nature. This fact prompts the student to approach classical literature in these languages as one unified

¹⁷ J. M. Lotman, *Semiosfera. U svetu mišljenja. Čovek – tekst – semiosfera – istorija*, prev.: Veselka Santini, Svetovi, Novi Sad, 2004.

system, setting aside ethnocentric approaches to classical literature that emerged considerably later in time and that are indeed incongruent with the very character of that literature. *Musammat forms* contribute profoundly to the continuity of literary tradition in “Oriental-Islamic languages”, functioning as a strong cohesive factor: the poetic continuity of these forms is observable from antique Arabian qasidas to the literary output in Ottoman language in which most of them were in fact composed.

From the viewpoint of poetics, *musammat forms* represent the culminating point of the inherent inclination of this literary tradition towards form itself, which traditionally was dominant over subject-matter. Moreover, *musammat forms* went so far in that direction that form, rather than subject-matter, became principal poetic inspiration (e.g. *tahmis*, *nazira*, *masnavi*). Ultimately form is transformed into the hero of the tradition and the relationship governing form and its subject-matter was liberal to the point that any subject-matter could be encompassed by and expressed in any given form and in so doing literary tradition becomes double lyrical. On one hand, lyrical genres dominate the tradition, and on the other, exceptionally dynamic relation between different forms renders the tradition as a whole more dynamic and lyrical allowing for the complete surrender to the charms of forms and facilitating the exit of the libertine subject into the realm of forms. This poetical approach to classical literature, particularly in the study of *musammat forms* as one its dominant currents, demonstrate the fact that this literary tradition cannot be considered epigonic even though it may appear as such on the first impression. The tradition is characterized by its dynamic nature expressed in various elusive ways which reveal themselves only upon thorough poetical scrutiny.

Key words: classical literature, lyricity of tradition, intertextuality, *musammat*, *tahmis*, *nazira*